

SANTIAGO SEBASTIÁN
**Estudios sobre el arte
y la arquitectura
coloniales en Colombia**

**CORPORACIÓN LA CANDELARIA
CONVENIO ANDRÉS BELLO**



**ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D. C.**

SANTIAGO SEBASTIÁN

1931-1995

Español. Doctor en historia del arte de la Universidad de Madrid (1961). Anteriormente había sido becado por la Universidad de Heidelberg (1959-1960). Gracias a otra beca se trasladó a Cali, Colombia, para estudiar en la Universidad del Valle y ampliar sus conocimientos sobre arte iberoamericano. Allí se convirtió rápidamente en profesor. En esta época (1961-1964) inició los estudios iconográficos e iconológicos del arte y de la arquitectura de la Nueva Granada, siendo uno de los pioneros en este campo.

Publica en este período seis libros sobre el arte colonial novogranadino, entre los que sobresalen *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada* y *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada* (incluidos en esta recopilación), así como decenas de artículos especializados. En 1965 recibe la beca John Simon Guggenheim para estudiar en la Universidad de Yale, donde permanece hasta 1966. Durante toda su vida se dedicó a la investigación y a la docencia; fue catedrático en universidades de Barcelona, Córdoba y Palma de Mallorca, entre otras, y a partir de sus estudios se llevaron a cabo numerosas publicaciones, tanto de temática latinoamericana como europea.

Entre sus obras se destacan: los volúmenes, escritos en colaboración con José Mesa y Teresa Gisbert, relativos a la “Historia del arte hispanoamericano” en *Summa Artis* (1973), *Arte y humanismo* (1978), *Contrarreforma y barroco* (1981), *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (1990), *Mensaje simbólico del arte medieval* (1994) y *Emblemática e historia del arte* (1995).

*

ESTUDIOS SOBRE EL ARTE
Y LA ARQUITECTURA COLONIALES
EN COLOMBIA

*

Santiago Sebastián

ESTUDIOS SOBRE EL ARTE
Y LA ARQUITECTURA
COLONIALES EN COLOMBIA

CORPORACIÓN LA CANDELARIA
CONVENIO ANDRÉS BELLO

*

Itinerarios artísticos
de la Nueva Granada

* *

La ornamentación arquitectónica
en la Nueva Granada

* * *

Artículos



Alcaldía Mayor de Bogotá
Luis Eduardo Garzón
ALCALDE MAYOR



Corporación La Candelaria
Gabriel Pardo García-Peña
GERENTE GENERAL

Convenio Andrés Bello
Francisco Huerta Montalvo
SECRETARIO EJECUTIVO

Primera edición: diciembre de 2006
© 2006, Corporación La Candelaria
Calle 13 2 -58 Bogotá
www.clc.gov.co
© 2006, herederos de Santiago Sebastián.

Prohibida la reproducción total o parcial, a través de cualquier medio, de los materiales aquí publicados sin el permiso expreso de los editores.

ISBN 978-958-698-201-6

EDICIÓN DE LA UNIDAD EDITORIAL
DEL CONVENIO ANDRÉS BELLO

Dirección editorial | José Antonio Carbonell B.
Digitación e investigación iconográfica |
Laura Vargas Murcia
Revisión de textos | Margarita Londoño
Índices | Enrique Dávila M.
Fotografía | Mauricio Osorio | Germán Montes |
Santiago Montes | Carolina Villegas | Luis Cruz |
Rodolfo Vallín | Jorge Alberto Martínez Quintero |
Diseño gráfico | Camilo Umaña
Preprensa | Elograf
Impresión | Grupo Op Gráficas

Impreso en Colombia- *Printed in Colombia*

AGRADECIMIENTOS

Arquidiócesis de Bogotá. P. Edisson Sahamuel,
Delegado Arzobispal para el Patrimonio.
P. Alberto Forero, Iglesia de San Juan de Dios.
Pbro. Luis Augusto Campos, Seminario Mayor.
Pbro. Astolfo Moreno Salamanca,
Catedral Primada de Bogotá. P. Jaime Reina.
Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas.
P. Gildardo Antonio Barreneche,
Iglesia de Santa Bárbara.

F. José David Niño Gómez, Prior O.A.R.
F. Alberto Niño, Iglesia de La Candelaria.
P. Alirio Urbino, Iglesia de San Francisco e
Iglesia de La Tercera. P. Argiro Escobar, prior
O.S.A. P. Gabriel Londoño, Iglesia San Alfonso
María de Ligorio. Mons. Héctor Cubillos,
obispo de Zipaquirá. Mons. Iván Antonio
Marín, arzobispo de Popayán. Sr. José Alegría,
almacenista Palacio Arzobispal de Popayán.

Mons. Armando Santamaría, Arquidiócesis de
Medellín. Mons. Darío Gómez, Diócesis de
Sonsón, Rionegro. Mons. Ignacio Gómez,
Arquidiócesis de Santa Fe de Antioquia. Arqui-
diócesis de Cali, Cartagena, Tunja, Mompox

Ministerio de Cultura

María Claudia López, Directora de Patrimonio.
Constanza Toquica, Directora Museo de Arte
Colonial y Museo Iglesia de Santa Clara.
Adriana Díaz, Comunicaciones del Museo de
Arte Colonial. Mauricio Tovar, Archivo
General de la Nación

Universidad Nacional de Colombia

Maestra Marta Combariza,
directora del Museo de Arte; restauradora
Ángela Pérez, Museo de Arte

María Soledad Reyna- Letrarte Editores

Grupo OP Gráficas

Jorge Sebastián Lozano

Pablo Sebastián Lozano

Ramón Gutiérrez

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Juan Luis Isaza

Pedro Querejazu

Ángel Moreno

Rodolfo Vallín

Alberto Escovar Wilson-White

Patricio Rivas

CONTENIDO

| | |
|---|----|
| Presentación | 11 |
| GABRIEL PARDO GARCÍA-PEÑA | |
| Nota del editor | 12 |
| Índice de láminas | 13 |
| Índice de planos | 20 |
| Índice de figuras | 21 |
| Introducción | 25 |
| <i>Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después</i> | |
| JORGE SEBASTIÁN LOZANO, PABLO SEBASTIÁN LOZANO | |
| Prólogo | 41 |
| <i>La vocación americanista de Santiago Sebastián</i> | |
| RAMÓN GUTIÉRREZ | |

✱

ITINERARIOS ARTÍSTICOS DE LA NUEVA GRANADA

| | |
|------------------------------|----|
| Prólogo a la primera edición | 53 |
| CAMILO MOLINA OSSA | |

INTRODUCCIÓN

| | |
|--|----|
| Comentarios estéticos sobre el arte neogranadino | 57 |
| Constantes arquitectónicas | 62 |
| El espacio | 62 |
| El volumen | 64 |
| La estructura decorativa | 65 |
| El mestizaje artístico | 67 |
| Motivos zoomorfos | 68 |
| Motivos fitomorfos | 68 |
| Motivos antropomorfos | 71 |
| Motivos míticos | 72 |
| Las influencias | 73 |

PRIMER ITINERARIO · Zona central

Bogotá 81

LA CATEDRAL, 84; CAPILLA DEL SAGRARIO, 86; SAN FRANCISCO, 87; LA VERACRUZ, 91; LA VENERABLE ORDEN TERCERA, 91; LAS NIEVES, 91; LA RECOLETA DE SAN DIEGO, 92; NUESTRA SEÑORA DE LAS AGUAS, 92; LA QUINTA DE BOLÍVAR, 93; SANTA MARÍA DE LA CRUZ DE MONSERRATE, 94; COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, 94; LA CANDELARIA, 95; LA CASA DE LA MONEDA, 95; LA CASA DEL FLOREIRO, 96; SAN IGNACIO, 96; CASA O MUSEO COLONIAL, 98; CASA DEL MARQUÉS DE SAN JORGE, 99; SANTUARIO DE LA PEÑA, 99; SANTA BÁRBARA 99; SAN AGUSTÍN, 100; EL OBSERVATORIO ASTRONÓMICO, 101; SANTA CLARA, 101; LA CONCEPCIÓN, 102; SAN JUAN DE DIOS, 103; LA ERMITA DE EGIPTO, 104; MUSEO DEL SEMINARIO, 104

Honda 104

Guaduas 105

Fontibón 105

Chía 105

Zipaquirá 105

Tunja 106

LA CATEDRAL, 108; LA ATARAZANA, 111; CASA DE DON GONZALO SUÁREZ RENDÓN, 111; CASA DE DON JUAN DE VARGAS, 111; EL MONO DE LA PILA, 112; SANTA CLARA, 112; SAN LAUREANO, 113; SANTA BÁRBARA, 113; SAN IGNACIO, 114; CASA DE RUIZ MANCIPE, 114; EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO, 115; CASA DE BERNARDINO DE MUJICA GUEVARA, 117; SAN FRANCISCO, 117; SAN AGUSTÍN, 117; EL TOPO, 118

Villa de Leiva 119

Chiquinquirá 120

Monguí 121

Tópaga 122

SEGUNDO ITINERARIO · Zona de la Costa Atlántica

Cartagena de Indias 123

PALACIO DE LA INQUISICIÓN, 125; LA CATEDRAL, 125; PUERTA DEL PUENTE, 126; PLAZA DE LA ADUANA, 126; SAN PEDRO CLAVER, 126; SANTO DOMINGO, 127; CASA DEL MARQUÉS DE VALDEHOYOS, 128; SANTO TORIBIO, 128; CONVENTO DE SANTA CLARA, 129; ERMITA DE SAN ROQUE, 129; IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD, 129; IGLESIA DE LA ORDEN TERCERA, 130; CONVENTO DE SAN FRANCISCO, 130; EL CASTILLO DE SAN FELIPE DE BARAJAS, 130

Santa Marta 131

Mompox 131

SANTO DOMINGO, 132; SAN FRANCISCO, 132; SAN JUAN DE DIOS, 133; CASA DEL AYUNTAMIENTO, 133; SAN AGUSTÍN, 133; SANTA BÁRBARA, 133; COLEGIO DE SAN PEDRO APÓSTOL, 135

TERCER ITINERARIO · Zona occidental

Medellín 137

LA VERACRUZ, 137; LA CANDELARIA, 137;

| | |
|-----------------------|--|
| La Ceja | 138 |
| Rionegro | 138 |
| Santa Fe de Antioquia | 138 |
| | <i>LA BASÍLICA, 140; SANTA BÁRBARA, 141; LA CHINCA, 142; JESÚS NAZARENO, 143</i> |
| Valle del Cauca | 143 |
| Santiago de Cali | 144 |
| | <i>LA CATEDRAL, 144; CONVENTO DE SAN AGUSTÍN (VIEJA SANTA LIBRADA), 145; LA MERCED, 145; CAPILLA DE SAN ANTONIO, 146; CONVENTO DE SAN FRANCISCO, 146; HACIENDA DE CAÑASGORDAS, 148</i> |
| Jamundí | 148 |
| El Salado | 149 |
| Amaine | 149 |
| El Cerrito | 150 |
| Guacarí | 150 |
| Guadalajara de Buga | 150 |
| Cartago | 153 |
| Popayán | 154 |
| | <i>LA CATEDRAL, 158; LA ERMITA, 158; SANTO DOMINGO, 159; SAN FRANCISCO, 161; LA ENCARNACIÓN, 165; BELÉN, 166; EL CARMEN, 166; SAN AGUSTÍN, 167; LA COMPAÑÍA O SAN JOSÉ, 168; CASAS BARROCAS Y NEOCLÁSICAS, 169; HOTEL MONASTERIO, 170; MUSEO O CASA MOSQUERA, 170; CASA VALENCIA, 172; PALACIO ARZOBISPAL, 172</i> |
| Pasto | 173 |
| | <i>SAN JUAN, 174</i> |
| Las Lajas | 174 |
| Bibliografía | 177 |

.

* *

LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN LA NUEVA GRANADA

Prólogo a la primera edición 183

Las artes ornamentales en la Colonia

EDUARDO TORRES QUINTERO

Las techumbres mudéjares neogranadinas 189

Apuntes sobre la evolución del soporte colonial en Colombia 208

La fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII 254

La flora en la talla barroca neogranadina 276
Reciente descubrimiento de frescos en Tunja 287

•

* * *

ARTÍCULOS

Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la Nueva Granada 295
Un arquitecto español del siglo XVIII en la Nueva Granada 303
La importancia de los grabados en la cultura neogranadina 308
La influencia de Rubens en la Nueva Granada 318
¿Colombia la mudéjar? 320
La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja 324
La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán 329
Arcángeles de Sopó 338
Acerca de la arquitectura en Tunja 347
La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá 359
La plaza y el patio en Santa Fe de Antioquia 362
Nuevo Reino de Granada. La ciudad barroca 364

•

* * * *

LÁMINAS

Primer itinerario · *Zona central*

BOGOTÁ, 385; GUADUAS, 408; FONTIBÓN, 408; CHÍA, 408; ZIPAQUIRÁ, 409; SOPÓ,
409; TUNJA, 411; VILLA DE LEYVA, 427; TÓPAGA, 428;

Segundo itinerario · *Zona de la Costa Atlántica*

CARTAGENA, 429; SANTA MARTA, 436; MOMPOX, 437

Tercer itinerario · *Zona occidental*

MEDELLÍN Y ANTIOQUIA, 447; LA CEJA, 448; RIONEGRO, 449; SANTA FE DE
ANTIOQUIA, 450; CALI Y VALLE DEL CAUCA, 453; JAMUNDÍ, 457; EL CERRITO, 457;
GUACARÍ, 457; GUADALAJARA DE BUGA, 458; CARTAGO, 459; POPAYÁN, 461;

Planos 477

Índice onomástico 481

Índice de fotografías 495

PRESENTACIÓN

Para la Alcaldía Mayor de Bogotá, a través de la Corporación La Candelaria, presentar este libro, que recopila los escritos del español Santiago Sebastián sobre patrimonio cultural colombiano, se constituye en un paso más dentro del camino recorrido hacia la meta que se ha impuesto de identificar, valorar y publicar el trabajo que realizaron en la última mitad del siglo XX investigadores, arquitectos, urbanistas y ciudadanos en general, gracias al cual se inició el reconocimiento del patrimonio cultural como un elemento valioso de nuestra identidad, lo que derivó en los primeros intentos de conservación del mismo.

Santiago Sebastián, Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Madrid, inicia su aventura americana en Colombia, en 1961 cuando comienza a cursar estudios en la Universidad del Valle, gracias a una beca del Icetex, con el objeto de ampliar estudios y especializarse en arte de la Nueva Granada, permaneciendo en el país hasta 1964. Aunque su sede principal fue Cali donde trabajó en docencia e investigación en la Universidad del Valle, a través de sus múltiples estudios y viajes inició el reconocimiento de una vasta región colombiana que incluía el Valle del Cauca, Popayán, Pasto y la región “paisa”, particularmente Santa Fe de Antioquia, valorando la arquitectura popular colombiana. Gran parte de su obra la dedicó a la ciudad de Tunja, a la que consideraba excepcional, analizando esta ciudad con particular interés gracias a la amplia disponibilidad de fuentes históricas así como a la permanencia de edificios religiosos y civiles del siglo XVI. Allí realizó los estudios arquitectónicos e iconográficos de la Casa del escribano Vargas y de la del Fundador Suárez Rendón, temas fundamentales en su obra. Los estudios sobre el arte y la arquitectura en Santa Fe de Bogotá, capital del virreinato, fueron centrales y muy abundantes en su obra. Aquí descubrió un material de trabajo sorprendente sobre el que volcó su erudición, revisando y poniendo a punto datos, informes, apreciaciones y comentarios críticos que hoy hacen parte del sustento bibliográfico e interpretativo del patrimonio urbano, artístico y arquitectónico de la Colonia en esta ciudad.

Para la realización de este libro, fue de gran importancia la ayuda de su familia, amigos, discípulos, y entidades relacionadas con la preservación del patrimonio, por lo que la Corporación la Candelaria agradece el apoyo de la Secretaria Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, de Ramón Gutiérrez quién nos deleita con un prólogo maravillosamente escrito, de Jorge Sebastián Lozano y Pablo Sebastián Lozano, quienes escriben un texto introductorio como hijos, pero también como historiadores del arte, y de jóvenes colombianos que como Alberto Escovar, Laura Vargas, Camilo Umaña, José Antonio Carbonell y muchos otros, impulsaron esta recopilación de los textos que el investigador español Santiago Sebastián escribió sobre el patrimonio cultural colombiano.

GABRIEL PARDO GARCIA-PEÑA
Gerente General de la Corporación La Candelaria

NOTA DEL EDITOR

Como podrá advertir el lector, Santiago Sebastián escribió los libros y artículos aquí recopilados hace cerca de cuarenta años, los más antiguos, y hace cerca de quince años, los más recientes. En este lapso y en el transcurrido desde la muerte del historiador en 1995, muchas de las obras de arte reseñadas en sus escritos y algunas locaciones han sufrido variaciones drásticas. Cambios de lugar o reubicaciones dentro de los mismos sitios, desapariciones por causas naturales, vandalismo y pérdidas por deterioro ambiental o colecciones particulares que se han vuelto inaccesibles impiden apreciar parte de las descripciones que Sebastián ofrecía. Por fortuna, la inmensa mayoría se conserva, y algunas incluso han alcanzado un grado de recuperación notable gracias a la restauración profesional, lo que permite ahora una estimación superior a la que el propio Sebastián se hubiera propuesto. Como no ha sido el objetivo de esta recopilación indagar por el destino de las obras que el lector actual pueda echar de menos, no se hace mención de ellas explícitamente; en cambio, se ofrece una gran cantidad de imágenes fotográficas a color de los monumentos y obras individuales que Sebastián consignó en sus itinerarios y que supera con creces el número de imágenes que él pudo incluir en sus limpias y austeras ediciones colombianas. Para facilitar su búsqueda y apreciación, el lector encontrará en las márgenes de las hojas o párrafos que las referencian un llamado a consultarlas en la sección final del libro. Los textos se han mantenido rigurosamente en su disposición original, actualizando únicamente algunos aspectos ortográficos y tipográficos.

Índice de láminas

- 1 Bogotá. Catedral. Fachada. Domingo de Petrés y Nicolás León. Siglo XVIII.
- 2 Bogotá. Catedral. Sillería del coro. Madera tallada. Luis Márquez de Escobar. Siglo XVII.
- 3 Bogotá. Catedral. *Santiago en la batalla de Clavijo*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 4 Bogotá. Catedral. *Cristo de la Conquista*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVI. Colección Arquidiócesis.
- 5 Bogotá. Capilla del Sagrario. Fachada. Piedra. Siglo XVII.
- 6 Bogotá. Capilla del Sagrario. Portada. Columnas melcochadas. Piedra tallada. Siglo XVII.
- 7 Bogotá. Capilla del Sagrario. Techumbre con casetones cruciformes, octogonales y hexagonales a partir de un diseño de Sebastián Serlio.
- 8 Bogotá. Capilla del Sagrario. Púlpito. Marco Suárez. Madera tallada. *Evangelista*. Óleo. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 9 Bogotá. Iglesia de San Francisco. Fachada. Siglo XVII. Reconstrucción de Domingo de Petrés. Torre de Domingo Esquiaqui. Siglos XVIII - XIX.
- 10 Bogotá. Iglesia de San Francisco. Techumbre de par y nudillo. Siglo XVII.
- 11 Bogotá. Iglesia de San Francisco. Retablo mayor y presbiterio. Siglo XVII-XVIII
- 12 Bogotá. Iglesia de San Francisco. Retablo mayor. Ignacio García de Aschua. Talla en madera. Dorado por Lorenzo Hernández de la Cámara. Siglo XVII.
- 13 Bogotá. Iglesia de San Francisco. *Retorno de Egipto*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 14 Bogotá. Iglesia de San Francisco. *Bautismo de Jesús*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 15 Bogotá. Iglesia de San Francisco. *Magdalena penitente*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 16 Bogotá. Iglesia de San Francisco. Capilla del Chapetón. Techumbre con cúpula, par y nudillo. Siglo XVII.
- 17 Bogotá. Iglesia de La Veracruz. Vista general exterior. Siglo XVII. Reformada en 1910.
- 18 Bogotá. Iglesia de la Orden Tercera. Fachada. Isidro Díaz de Acuña y Esteban Lozano. Siglo XVIII.
- 19 Bogotá. Iglesia de la Orden Tercera. Vista interior.
- 20 Bogotá. Iglesia de la Orden Tercera. Retablo mayor. Pedro Caballero. Siglo XVIII. Talla en madera.
- 21 Bogotá. Iglesia de la Orden Tercera. Retablo lateral. Pedro Caballero. Siglo XVIII. Talla en madera.
- 22 Bogotá. Iglesia de la Orden Tercera. Techumbre. Siglo XVIII.
- 23 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Fachada.
- 24 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. *El martirio de San Lorenzo*. Óleo sobre tela. Siglo XVII.
- 25 Bogotá. Recoleta de San Diego. *Virgen del Campo*. Madera tallada, policromada y estofada. Juan de Cabrera y Juan Dome. Siglo XVII.
- 26 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Fachada. Siglo XVII.
- 27 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Retablo mayor. Siglo XVII.
- 28 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. *Virgen del Rosario con San Ignacio y San Francisco Javier*. Óleo sobre tela. Antonio Acero de la Cruz. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 29 Bogotá. Quinta de Bolívar. Portada neoclásica.
- 30 Bogotá. Iglesia de Monserrate. *Señor de Monserrate*. Pedro Lugo de Albarracín. Madera tallada, encarnada. Siglo XVII.
- 31 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Vista general exterior. Siglo XVII.
- 32 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Detalle Portada. *Virgen del Rosario entre Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina*. Piedra tallada. Siglo XVII.
- 33 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Portada. Columnas corintias. Siglo XVII.
- 34 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria. Fachada. Diego Sánchez de Montemayor. Siglo XVII.
- 35 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria. Vista general de la nave central. Retablo mayor del siglo XVII-XVIII.
- 36 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria. Retablo mayor. Madera tallada y dorada. XVII-XVIII.
- 37 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de la

- Candelaria. Techumbre del sotocoro. Madera tallada, policromada y dorada.
- 38 Bogotá. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria. Sagrario de plata. Plata labrada y filigrana. Siglo XVIII.
- 39 Bogotá. Casa de Moneda. Portada. Ingeniero Tomás Reciente. Siglo XVIII.
- 40 Bogotá. Casa de Moneda. Patio interior.
- 41 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Fachada. Juan Bautista Coluccini. Siglo XVII.
- 42 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Vista interior. Retablo mayor de Diego Loessing. Cúpula y pechinas con pinturas de Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 43 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Bóveda. Techumbre de madera tallada, dorada y policromada. Siglo XVII.
- 44 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Retablo de San José.
- 45 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Retablo de Nuestra Señora de Loreto.
- 46 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Columna del retablo de Nuestra Señora de Loreto.
- 47 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. Capilla del Rapto. Pedro Laboria. Siglo XVIII.
- 48 Bogotá. Iglesia de San Ignacio. *La predicación de San Francisco Javier*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. 1698. *San Francisco Javier*. Pedro Laboria. Madera tallada, policromada y dorada. 1739.
- 49 Bogotá. Museo de Arte Colonial. Portada. Siglo XVII.
- 50 Bogotá. Museo de Arte Colonial. Columna toscana del patio.
- 51 Bogotá. Museo de Arte Colonial. *Mono de la Pila*. Piedra tallada. Siglos XVI- XVIII.
- 52 Bogotá. Museo de Arte Colonial. *El retorno a Jerusalén*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 53 Bogotá. Museo de Arte Colonial. *Santa Rosa de Lima con el Niño*. Dibujo. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 54 Bogotá. Museo de Arte Colonial. *Coronación de la Virgen del Rosario*. Angelino Medoro. Temple sobre madera. Siglo XVI.
- 55 Bogotá. Museo de Arte Colonial. Canéfora. Taller boyacense. Madera tallada, policromada y estofada.
- 56 Bogotá. Museo de Arte Colonial. Portada tipo dosel. Anónimo. Madera tallada, policromada y dorada. Siglo XVIII.
- 57 Bogotá. Museo de Arte Colonial. Columna de fuste con decoración antropomorfa. Madera tallada y dorada. Siglo XVII.
- 58 Bogotá. Casa del Marqués de San Jorge. Vista exterior con columna esquinera. Siglo XVIII.
- 59 Bogotá. Iglesia de Santa Bárbara. Retablo mayor. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII
- 60 Bogotá. Iglesia de Santa Bárbara. *Santa Bárbara*. Pedro Laboria. Madera tallada, policromada, estofada y esgrafiada. Siglo XVIII.
- 61 Bogotá. Iglesia de San Agustín. Fachada. José de la Cruz, Bartolomé de la Cruz, Lorenzo Rodríguez, Juan Velásquez, Juan Moreno y Nicolás Rico. Siglo XVII.
- 62 Bogotá. Iglesia de San Agustín. Portada. Piedra. Siglo XVII.
- 63 Bogotá. Iglesia de San Agustín. Vista interior de la nave central y bóveda. Lorenzo y Luis de Lugo, talladores. Diego de Rojas, dorador. Siglo XVII.
- 64 Bogotá. Iglesia de Santa Clara. Portada. Traza de Matías de Santiago. Siglo XVII.
- 65 Bogotá. Iglesia de Santa Clara. Vista del interior. Siglo XVII.
- 66 Bogotá. Iglesia de Santa Clara. Retablo mayor. Siglo XVII.
- 67 Bogotá. Iglesia de la Concepción. Vista de la bóveda y del retablo mayor.
- 68 Bogotá. Iglesia de la Concepción. Detalle del artesonado del presbiterio. Siglo XVI.
- 69 Bogotá. Iglesia de la Concepción. Casetones del presbiterio. Siglo XVI.
- 70 Bogotá. Iglesia de la Concepción. Detalle del artesonado de la nave central. Siglo XVI.
- 71 Bogotá. Iglesia de San Juan de Dios. Techumbre de la nave central. Siglo XVIII.
- 72 Bogotá. Iglesia de San Juan de Dios. *San Francisco de Paula*. Pedro Laboria. Madera tallada, dorada, policromada, esgrafiada y estofada. Siglo XVIII.
- 73 Bogotá. Iglesia de Egipto. Fachada.
- 74 Bogotá. Iglesia de Egipto. *Santa Ana y la Virgen*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 75 Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. *Retorno a Jerusalén*. Estampa a partir de un grabado de Schelte de Bolswert. Siglo XVII. Colección Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
- 76 Bogotá. Iglesia de Egipto. *Retorno a Jerusalén*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 77 Bogotá. Iglesia de Egipto. *Huída a Egipto*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 78 Bogotá. Iglesia de Santa Inés (Obras actualmente en la Iglesia San Alfonso María

- de Ligorio). Techumbre. Diseño de círculos tangentes, octógonos y florones. Francisco de Aschua y Marcos Suárez. 1667. Arco toral.
- 79 Bogotá. Iglesia de Santa Inés (Obras actualmente en la Iglesia San Alfonso María de Ligorio). Columna salomónica del arco toral. Francisco de Aschua. 1667
- 80 Bogotá. Iglesia de Santa Inés (Obras actualmente en la Iglesia San Alfonso María de Ligorio). Detalle de la columna salomónica. Pámpanos, racimos y pájaros. Francisco de Aschua. 1667
- 81 Bogotá. Seminario Mayor. *Cocina flamenca*. Óleo sobre tela. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 82 Bogotá. Seminario Mayor. *Virgen orante*. Quentin Massys. Óleo sobre madera. Siglo XVI. Colección Arquidiócesis.
- 83 Guaduas. Iglesia. Vista general exterior. Diseñada por Domingo de Petrés. Siglo XIX.
- 84 Fontibón. Iglesia parroquial. Fachada. Planos del Padre Coluccini. Francisco Delgado, albañil. Siglo XVII.
- 85 Chía. Puente del Común. Vista general. Domingo Esquiaqui. 1791-1795.
- 86 Zipaquirá. Iglesia. Fachada. Diseño de Domingo de Petrés. Siglo XIX.
- 87 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Miguel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 88 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Miguel*. Detalle. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 89 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Rafaél*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 90 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Barachiel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 91 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Uriel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 92 Sopó. Iglesia Divino Salvador. Serie de los Arcángeles. *Piel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 93 Tunja. Catedral. Vista general de la Plaza de Bolívar. Catedral. Siglos XVI - XVII. Atarazana a la derecha.
- 94 Tunja. Catedral. Portada. Piedra. Bartolomé Carrión. Siglo XVI.
- 95 Tunja. Catedral. Retablo mayor.
- 96 Tunja. Catedral. Expositorio. Madera tallada. Siglo XVIII.
- 97 Tunja. Catedral. Capilla de los Mancipe. Alonso de León, carpintería. Juan de Rojas, dorado y pintura. Siglo XVI. *El Calvario*. Juan Bautista Vásquez. 1583.
- 98 Tunja. Catedral. Capilla de los Mancipe. Techumbre con casetones octogonales, espacios romboidales y florones. Siglo XVI.
- 99 Tunja. Catedral. Capilla de Hernando Domínguez Camargo. Siglo XVII.
- 100 Tunja. Catedral. Capilla de la Hermandad del Clero. Arquitecto Cristóbal de Morales Piedrahita. Siglo XVII.
- 101 Tunja. Catedral. Detalle capilla. Figura antropomorfa. Madera tallada y dorada.
- 102 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Vista general. Siglo XVII.
- 103 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Vista general de la pintura del techo. Anónimo. Siglo XVII.
- 104 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Detalle de una jaldeta. Escudo de Miguel o Nicolás Suárez. Siglo XVII.
- 105 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Detalle de una jaldeta. Elefante. Siglo XVII.
- 106 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Detalle de una jaldeta. Rinoceronte. Siglo XVII.
- 107 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala grande. Detalle de una jaldeta. Caballo. Siglo XVII.
- 108 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Vista general de la pintura del techo. Siglo XVII.
- 109 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Jirafa. Siglo XVII.
- 110 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Mono y ave. Siglo XVII.
- 111 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Detalle de jaldetas. Caballero cazando, ciudad, perro, ciervo y pavo real. Siglo XVII.
- 112 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Cestos de frutas, máscaras, aves, cornucopias, jarrones y armas. Siglo XVII.
- 113 Tunja. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Cornucopia. Siglo XVII.
- 114 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Vista general de la sala central. Siglo XVI.
- 115 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Jaldeta con monograma de Jesús. Siglo XVI.
- 116 Tunja. Casa del Escribano Juan de

- Vargas. Sala central. Harneruelo con monograma de María. Siglo XVI.
- 117 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Jaldeta con monograma de San José. Siglo XVI.
- 118 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Escudo de Juan de Vargas. Siglo XVI.
- 119 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Detalle de una jaldeta. Rinoceronte. Siglo XVI.
- 120 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Detalle de una jaldeta. Cazadores y elefantes. Siglo XVI.
- 121 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Detalle de una jaldeta. Monos en un árbol y ave. Siglo XVI.
- 122 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Sala central. Detalle de una jaldeta. Diana. Siglo XVI.
- 123 Tunja. Casa del Escribano Juan de Vargas. Antecámara. Grutescos. Siglo XVI.
- 124 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Jaldetas con monograma de Jesús, elefante y dromedario. Ave en el harneruelo. Siglo XVI.
- 125 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Jaldeta con monograma de María. Siglo XVI.
- 126 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Jaldeta con monograma de Jesús. Detalle. Siglo XVI.
- 127 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Detalle del harneruelo. Pelicano. Siglo XVI.
- 128 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Detalle de una jaldeta. Canasta de frutas, ave y armadillo. Siglo XVI.
- 129 Tunja. Casa de Juan de Castellanos. Detalle de una jaldeta. Racimo de plátanos, pavo real y mono. Siglo XVI.
- 130 Tunja. Mono de la pila. *Mono de la Pila*. Piedra tallada. Isidro Álvarez, 1915 a partir del original de Diego Morales, 1573.
- 131 Tunja. Iglesia de Santa Clara. Vista general interior. Estructura, siglo XVI. Techumbre y arco toral, siglo XVII. Retablo mayor, siglo XVIII.
- 132 Tunja. Iglesia de Santa Clara. Detalle del harneruelo. Sol. Siglo XVII.
- 133 Tunja. Iglesia de Santa Bárbara. Vista general interior. Estructura, siglo XVI. Techumbre y arco toral y retablo mayor, siglo XVII.
- 134 Tunja. Iglesia de Santa Bárbara. Capilla de la Virgen del Pilar. Siglo XVII.
- 135 Tunja. Iglesia de Santa Bárbara. Detalle de columnas con decoración vegetal. Siglo XVII.
- 136 Tunja. Iglesia de San Ignacio. Portada con columna toscana. Piedra. Atribuido al Hermano Pedro Pérez. Siglo XVII.
- 137 Tunja. Iglesia de San Ignacio. Retablo mayor. Siglo XVII.
- 138 Tunja. Casa de Ruíz Mancipe. Columna con capitel de cabeza de simio. Siglo XVI.
- 139 Tunja. Iglesia de Santo Domingo. Retablo mayor y arco toral. Siglo XVII.
- 140 Tunja. Iglesia de Santo Domingo. Capilla del Rosario. José de Sandoval, carpintero; Lorenzo de Iugo, tallador; Diego de Rojas, dorador. Siglo XVII.
- 141 Tunja. Iglesia de Santo Domingo. Detalle de la Capilla del Rosario. *Virgen del Rosario*. Madera tallada, policromada. Atribuida a Roque Amador. Siglo XVI.
- 142 Tunja. Iglesia de Santo Domingo. Arco toral. Detalle de la pilastra. Indio atlante con petaca. Madera tallada y dorada. Siglo XVII.
- 143 Tunja. Iglesia de Santo Domingo. Detalle techumbre. Capilla del Rosario. Siglo XVII.
- 144 Tunja. Iglesia de San Francisco. Fachada. Piedra. Siglo XVII.
- 145 Tunja. Iglesia de San Francisco. Vista general interior. Techumbre, arco toral y retablo mayor. Siglo XVII.
- 146 Tunja. Iglesia de San Francisco. *Altar de los pelicanos*. Pedro Caballero. Madera tallada. Siglo XVIII.
- 147 Tunja. Iglesia de San Agustín. Fachada. Siglos XVI-XVII.
- 148 Tunja. Iglesia de San Agustín. Claustro. Siglos XVI-XVII.
- 149 Tunja. Iglesia El Topo. Vista general interior. Techumbre, retablo mayor y celosía. Siglo XVIII.
- 150 Villa de Leyva. Iglesia parroquial. Vista general de la Iglesia parroquial. Diseñada por Rodrigo de Alvear. Siglo XVII.
- 151 Villa de Leyva. Convento del Santo Ecce Homo. Fachada. Siglo XVII.
- 152 Tópaga. Iglesia. Arco toral. Detalle. Demonio. Talla en madera, dorada. Siglo XVII.
- 153 Cartagena. Palacio de la Inquisición. Fachada. Siglo XVIII.
- 154 Cartagena. Palacio de la Inquisición. Portada. Siglo XVIII.
- 155 Cartagena. Catedral. Fachada. Siglo XVI.
- 156 Cartagena. Catedral. Vista de la nave central. Siglo XVI.
- 157 Cartagena. Puerta del Puente. Vista general de la Puerta del Puente. Juan de Herrera y Sotomayor. 1704.
- 158 Cartagena. Plaza de la Aduana. Vista de las arquerías. Cristóbal de Rodas y Lucas Báez. Siglo XVII.

- 159 Cartagena. San Pedro Claver. Fachada de la iglesia. Siglo XVIII.
- 160 Cartagena. San Pedro Claver. Claustro. Siglo XVIII.
- 161 Cartagena. Iglesia de Santo Domingo. Fachada. Siglo XVI.
- 162 Cartagena. Casa del Marqués de Valdehoyos. Vista exterior.
- 163 Cartagena. Casa del Marqués de Valdehoyos. Patio.
- 164 Cartagena. Iglesia de Santo Toribio. Fachada. Siglos XVII - XVIII.
- 165 Cartagena. Iglesia de Santo Toribio. Techumbre con labores de lazo. Siglo XVIII.
- 166 Cartagena. Iglesia de Santo Toribio. Lacería. Detalle. Siglo XVIII.
- 167 Cartagena. Iglesia de La Tercera. Espadaña. Siglo XVIII.
- 168 Cartagena. Calle de la ciudad. Balcón cartagenero.
- 169 Cartagena. Iglesia de San Francisco. Claustro. Siglos XVI - XVII.
- 170 Cartagena. Castillo de San Felipe de Barajas. Vista general del Castillo de San Felipe. Planos de Ricardo Carr, Gaspar Mejía, maestro. Finalizado por el arquitecto Antonio de Arévalo. Siglos XVII - XVIII.
- 171 Santa Marta. Catedral. Fachada. Siglo XVIII. Planos del ingeniero Juan Cayetano Chacón. Construcción dirigida por el arquitecto Antonio Merchante.
- 172 Mompo. Calle de la ciudad. Vista de fachadas de casas.
- 173 Mompo. Calle Real del Medio. Casa Alta.
- 174 Mompo. Calle de la ciudad. Casa con ventanas de repisa volada.
- 175 Mompo. Iglesia de Santo Domingo. Fachada. Siglo XVIII. Reedificada en el siglo XIX.
- 176 Mompo. Iglesia de San Francisco. Fachada. Siglo XVIII.
- 177 Mompo. Iglesia de San Juan de Dios. Fachada.
- 178 Mompo. Casa del Ayuntamiento. Vista general. Siglo XVII.
- 179 Mompo. Iglesia de San Agustín. Fachada. Siglo XVII. Reformada en el siglo XVIII.
- 180 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Fachada. Siglos XVII - XIX.
- 181 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Torre octogonal. 1794 - 1908.
- 182 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Torre. Detalle. Columnas con capitel con cabeza de león. Siglo XVIII.
- 183 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Portada. Detalle. Columna con ornamentos vegetales. Arriba, planta de quinche *Guzmania musaica*. Abajo, *Philodendron*.
- 184 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Vista general interior. Techumbre y retablo mayor. Siglo XVIII.
- 185 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Techumbre. Detalle de la lacería.
- 186 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Retablo mayor con columnas de fuste abombado en el primer cuerpo y hornacina de arco conopial en el segundo. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.
- 187 Mompo. Iglesia de Santa Bárbara. Retablo mayor. Detalle. San Emigdio. Madera tallada y encarnada.
- 188 Mompo. Colegio Pinillos. Patio. Arquería y columnas. Siglo XVIII.
- 189 Medellín. Iglesia de La Veracruz. Fachada. Primera construcción, 1682 - 1712. Reedificada por José Ortiz e hijo, 1791 - 1802.
- 190 Medellín. Iglesia de La Veracruz. Portada. Columna plateresca. Siglo XVIII.
- 191 Medellín. Iglesia de La Candelaria. Fachada. Diseño de José Varón de Chaves; José y Juan María Holguín, albañiles, siglo XVIII. Cúpula y torres, siglo XIX.
- 192 Medellín. Iglesia de La Candelaria. Portada lateral. Siglo XVIII.
- 193 La Ceja. Fachada de la Iglesia Nuestra Señora de Chiquinquirá "La Chinca". Siglo XIX.
- 194 Rionegro. Iglesia matriz. Vista general de la sacristía. Siglo XVIII.
- 195 Rionegro. Iglesia matriz. Sacristía. Fragmento de la techumbre cupuliforme con tarjas. Siglo XVIII.
- 196 Rionegro. Iglesia matriz. Sacristía. Detalle. Friso con flores de mutisia. Siglo XVIII.
- 197 Santa Fe de Antioquia. Basílica. Fachada. Constructor José Ortiz, 1799 - 1837.
- 198 Santa Fe de Antioquia. Basílica. Altar mayor.
- 199 Santa Fe de Antioquia. Basílica. Sagrario. Plata labrada y madera. Francisco Correa, platero. Antonio Correa, carpintero. 1802.
- 200 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de Santa Bárbara. Fachada. Siglo XVIII.
- 201 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de Santa Bárbara. La Piedad. Madera tallada y encarnada, imagen vestida. Anónimo.
- 202 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de Santa Bárbara. Retablo de San Blas. Madera tallada, dorada y policromada. Anónimo. Siglo XVII.
- 203 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de Santa Bárbara. Retablo de San Blas. Detalle.

- Columna plateresca. Madera tallada y dorada. Anónimo. Siglo XVII.
- 204 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de La Chinca (Nuestra Señora de Chiquinquirá). Fachada. Siglo XVII. Reconstruida en el siglo XIX.
- 205 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de La Chinca (Nuestra Señora de Chiquinquirá). San Bernardo. Anónimo. Óleo sobre tela.
- 206 Santa Fe de Antioquia. Iglesia de Jesús Nazareno. *Santa Rita de Casia*. Óleo sobre tela. Gegorio Vásquez. Siglo XVII o principios del XVIII.
- 207 Cali. Sebastián de Belalcázar. *Sebastián de Belalcázar*. Bronce fundido. Victorio Macho. 1936.
- 208 Cali. Catedral. Fachada. Siglo XVI. Reedificada por Antonio García en 1772. Finalizada por el arquitecto P. Ortiz en el siglo XIX.
- 209 Cali. Iglesia de La Merced. Fachada. Siglos XVI - XVII.
- 210 Cali. Iglesia de La Merced. Retablo mayor, siglo XVIII. Imagen de la Virgen de las Mercedes, madera tallada, encarnada, anónimo sevillano, siglo XVI.
- 211 Cali. Iglesia de La Merced. *Virgen de los Remedios*. Talla en piedra, anónimo sevillano, atribuida su policromía a Angelino Medoro. Siglo XVI.
- 212 Cali. Iglesia de San Antonio. Fachada. Siglo XVIII.
- 213 Cali. Iglesia de San Antonio. *San Pablo el ermitaño*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVII.
- 214 Cali. Claustro de San Francisco. Claustro de San Francisco y La Torre Mudéjar. Siglo XVIII.
- 215 Cali. Iglesia de San Francisco. Fachada. Arquitecto Marcelino Pérez de Arroyo y fray Pedro Herrera. 1800 - 1828.
- 216 Jamundí. Iglesia parroquial. Fachada. Mateo Córdoba. Siglo XIX.
- 217 El Cerrito. Hacienda El Paraíso. Vista exterior. Siglo XIX.
- 218 Guacarí. Casa Cural. Vista exterior. Siglo XVIII.
- 219 Guadalajara de Buga. Basílica. Fachada.
- 220 Guadalajara de Buga. Basílica. *El Señor de los Milagros*. Talla en madera, encarnada. Anónimo. Siglo XVI.
- 221 Guadalajara de Buga. Iglesia Matriz de San Pedro. Fachada.
- 222 Guadalajara de Buga. Iglesia Matriz de San Pedro. *El bautismo de Cristo*. Pintura mural. Anónimo.
- 223 Cartago. Iglesia de San Francisco. Fachada.
- 224 Cartago. Iglesia de San Francisco. *Virgen de la Pobreza*. El pigmento ha desaparecido de la tela, sólo se observa su dibujo. Anónimo.
- 225 Cartago. Casa de Marisancena o del Virrey. Vista exterior. Siglo XVIII.
- 226 Cartago. Casa de Marisancena o del Virrey. Portada. Siglo XVIII.
- 227 Cartago. Iglesia de Guadalupe. Fachada. Construcción dirigida por Mariano Ormaza y Matute, finalizada en 1810.
- 228 Popayán. Catedral. Fachada. 1590-1609. Examinada luego de los sismos por: Simón Schenherr, José Aguiló, Venancio Gandolfi, Antonio García y Fr. Antonio de San Pedro, siglo XVIII. Diseñaron planos de reedificación: Antonio García (1786), la Academia de San Fernando (1788), Marcelino Pérez de Arroyo y Valencia, José María Mosquera, Fr. Serafín Barbetti y Adolfo Dueñas, que la terminó en 1906.
- 229 Popayán. Catedral. Vista exterior.
- 230 Popayán. Catedral. Vista interior de la nave central. Siglo XVI.
- 231 Popayán. Catedral. *Cristo de la Buena Muerte*. Madera tallada, policromada y encarnada. Potencias de plata. Anónimo.
- 232 Popayán. Catedral. Tenebrario. Madera tallada, policromada y dorada. Maestro de 1756.
- 233 Popayán. Catedral. *Virgen del Tránsito*. Madera tallada, policromada, esgrafiada y estofada. Taller de Caspicara. Siglo XVIII.
- 234 Popayán. Iglesia de La Ermita. Fachada. Siglo XVII.
- 235 Popayán. Iglesia de La Ermita. Vista interior.
- 236 Popayán. Iglesia de La Ermita. *San Gregorio*. Óleo sobre tela. Anónimo.
- 237 Popayán. Iglesia de La Ermita. Custodia. Plata dorada y piedrería. Francisco Paredes. 1788.
- 238 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. Fachada. Siglo XVII. Reconstruida por Antonio Causí en el siglo XVIII.
- 239 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. Portada y detalle. Piedra tallada. Atribuida a Gregorio Causí. 1741.
- 240 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. Retablo de Santo Domingo. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.
- 241 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. Retablo de Santo Tomás. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.
- 242 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. *Virgen del Rosario*. Madera tallada, encarnada, policromada y esgrafiada. Anónimo andaluz. Siglo XVI.

- 243 Popayán. Iglesia de Santo Domingo. Púlpito. Construcción dirigida por el Sabio Francisco José de Caldas. Siglo XVIII.
- 244 Popayán. Iglesia de San Francisco. Fachada, 1788. Iglesia diseñada por el arquitecto Antonio García, construida entre 1775 y 1795.
- 245 Popayán. Iglesia de San Francisco. Vista interior de la nave central con arcos de medio punto y pilastras corintias. Siglo XVIII.
- 246 Popayán. Iglesia de San Francisco. Soporte antropomorfo del púlpito. Canéfora atribuida al "Maestro de 1756".
- 247 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *Santo Tomás*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 248 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *Santiago El Menor*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 249 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *San Simón*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 250 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *San Juan*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 251 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *Santo Mateo*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 252 Popayán. Iglesia de San Francisco. Apostolado del "Maestro de Calibío". *San Pedro*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 253 Popayán. Iglesia de San Francisco. Retablo del Señor de la Coronación. Madera tallada, policromada y dorada. Atribuido al "Maestro de 1756".
- 254 Popayán. Iglesia de San Francisco. *San Pedro Alcántara*. Madera tallada, encarnada y policromada. Anónimo español. Siglo XVII.
- 255 Popayán. Iglesia de San Francisco. *Santa Cena*. Óleo sobre tela. Bernardo Rodríguez. 1780.
- 256 Popayán. Iglesia de La Encarnación. Portada. Iglesia reconstruida por el arquitecto Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 257 Popayán. Iglesia de La Encarnación. Retablo mayor. Traza atribuida a Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 258 Popayán. Iglesia de La Encarnación. Vista de los retablos. Siglo XVIII.
- 259 Popayán. Iglesia de Belén. Cruz de piedra. Miguel Aguilón, cantero. 1789.
- 260 Popayán. Iglesia de Belén. *Político de la Adoración de los Magos*. Madera tallada, dorada y policromada; plata repujada. Anónimo. Siglo XVIII.
- 261 Popayán. El Carmen. Portada. Gregorio Causí. Siglo XVIII.
- 262 Popayán. El Carmen. Retablo de San Joaquín. Madera tallada y dorada.
- 263 Popayán. Iglesia de San Agustín. Vista lateral exterior. Siglos XVI - XVII. Reconstruida por Gregorio Causí en el siglo XVIII.
- 264 Popayán. Iglesia de San Agustín. *El Señor del Perdón*. Madera tallada y encarnada. Plata repujada. Anónimo quiteño.
- 265 Popayán. Iglesia de San Agustín. Púlpito.
- 266 Popayán. Iglesia de San Agustín. Custodia. Plata dorada y piedrería. Antonio Rodríguez, platero de plata, y Álvarez, platero de oro. 1673.
- 267 Popayán. Iglesia de San José o La Compañía. Fachada. Reconstruida por Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 268 Popayán. Iglesia de San José o La Compañía. Vista interior. Siglo XVIII.
- 269 Popayán. Iglesia de San José o La Compañía. Retablo de San José. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.
- 270 Popayán. Casa Mosquera. Fachada.
- 271 Popayán. Casa Mosquera. Patio.
- 272 Popayán. Casa Mosquera. Gaveta enconchada. Madera tallada con incrustaciones de carey y nácar y aplicaciones de bronce. Siglo XVII - XVIII.
- 273 Popayán. Casa Mosquera. Pesebre. Madera tallada, policromada, esgrafiada y estofada. Atribuido al taller de Caspicara. Siglo XVIII.
- 274 Popayán. Casa Valencia. Fachada.
- 275 Popayán. Casa Valencia. *Salvator Mundi*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 276 Popayán. Casa Valencia. *San Jerónimo*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 277 Popayán. Casa Valencia. *Cristo de los Valencia*. Aparecen los donantes: Joaquín Valencia Sáenz y Joaquina Valencia de Valencia. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 278 Popayán. Palacio Arzobispal. Fachada.
- 279 Popayán. Palacio Arzobispal. *San Jerónimo*. Óleo sobre tela. Vicente Albán. 1785.
- 280 Popayán. Palacio Arzobispal. *La Visitación*. Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.
- 281 Popayán. Palacio Arzobispal. *Los Desposorios*. Cortés o Cortez. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 282 Popayán. Palacio Arzobispal. *La humanidad honrando a María*. Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.
- 283 Popayán. Palacio Arzobispal. *La Virgen del Rosario y el Purgatorio*. Óleo sobre tela. Manuel Sepúlveda. Siglo XVIII.

Índice de planos

- 1 Toro. Plano de la ciudad de Toro. 1623
Archivo General de la Nación, Mapoteca
SMP4, REF. 486 A, 40 x 29 cm.
- 2 San José de Nare. Plano de Nare 1790
Archivo General de la Nación, Mapoteca
SMP4, REF. 289 A, 29 x 40 cm.
- 3 Santa Fé de Bogotá. Croquis de Bogotá y sus
alrededores. Detalle. 1797 Levantado por Carlos
Francisco Cabrer y reducido a la cuarta parte
por Antonio Dussán. Colegio Militar de Bogotá,
septiembre de 1853. Archivo General de la
Nación, Mapoteca SMP6, REF. 142, 32 x 40 cm.
- 4 Medellín. Plano de Nuestra Señora de
la Candelaria de Medellín. Detalle 1791
Archivo General de la Nación, Mapoteca
SMP4, REF. 256 A, 31 x 63 cm.
- 5 Popayán. Casa de Moneda de Popayán.
Detalle. 1771 Archivo General de la Nación,
Mapoteca SMP4, REF. 348 A, 47 x 82 cm.
- 6 Popayán. Edificio del Tesorero Oficial
de Popayán, 1780, Archivo General
de la Nación, Mapoteca SMP4, REF.
353 A, 18 x 20 cm.
- 7 Popayán. Casa del Tesorero Oficial de
Popayán, 1780, Archivo General de la
Nación, Mapoteca SMP4, REF. 353

Índice de figuras

- 1 Detalle del presbiterio de la Concepción. Bogotá
- 2 Almizate de la techumbre del presbiterio de San Juan. Pasto.
- 3 Detalle del almizate de la techumbre del presbiterio de San Francisco. Bogotá
- 4 Almizate en el presbiterio de la Catedral. Tunja.
- 5 Detalle del almizate del presbiterio de Santo Toribio. Cartagena.
- 6 Detalle del artesonado de la Capilla de los Mancipe en la Catedral. Tunja.
- 7 Detalle de la techumbre del presbiterio de Santa Bárbara. Tunja.
- 8 Detalle de la techumbre de San Agustín. Bogotá.
- 9 Detalle de la techumbre de la Concepción. Bogotá.
- 10 Detalle de la techumbre de la Venerable Orden Tercera. Bogotá.
- 11 Detalle del artesonado del sotocoro de la Candelaria. Bogotá.
- 12 Detalle de la techumbre de San Juan de Dios. Bogotá
- 13 Detalle de la techumbre de San Ignacio. Bogotá.
- 14 Detalle de la techumbre de la Capilla del Chapetón, en san Francisco. Bogotá.
- 15 Tríptico de San Laureano y San Sebastián. Catedral de Tunja. (c. 1550)
- 16 Columna del patio de la Casa de los Mancipes. Tunja (c. 1597)
- 17 Columna de la Casa de los Mancipes. Tunja (c. 1597)
- 18 Portada de Santo Domingo. Popayán. (1741)
- 19 Retablo de San Blas en Santa Bárbara. Santafé de Antioquia.
- 20 Portada de la Veracruz. Medellín. (1791 – 1802)
- 21 Tipo de columna toscana de los claustros de Tunja y Bogotá.
- 22 Fachada de la Atarazana. Tunja.
- 23 Portada de Luque. Tunja (1620)
- 24 Portada de San Ignacio. Tunja.
- 25 Portada de las Casas reales. Cartagena.
- 26 Portada de la Capilla del Sagrario. Bogotá. (1689)
- 27 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672)
- 28 Portada de Santa Inés, hoy en la Soledad. Bogotá.
- 29 Retablo del Nazareno. San Agustín. Bogotá.
- 30 Retablo Mayor de San Ignacio. Bogotá.
- 31 Retablo de San José. En San Agustín. Bogotá.
- 32 Retablo de Jesús Nazareno, en San Agustín. Bogotá.
- 33 Retablo Mayor de San Ignacio. Bogotá
- 34 Portada del colegio Mayor del Rosario. Bogotá. (1654)
- 35 Retablo Mayor de San Ignacio. Bogotá.
- 36 Retablo Mayor del Topo. Tunja.
- 37 Retablo de Santo Domingo. Popayán.
- 38 Retablo Mayor del Topo. Tunja.
- 39 Retablo de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja.
- 40 Sillería de la Catedral de Tunja. (1598-1603)
- 41 Retablo de San José en San Agustín. Bogotá.
- 42 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672)
- 43 Sagrario de la Iglesia de las Nieves. Tunja.
- 44 Púlpito de San Francisco. Popayán.
- 45 Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Bárbara. Mompox.
- 46 Sagrario de la Iglesia de la Encarnación. Popayán.
- 47 Sagrario de la Colección Buenaventura. Cali.
- 48 Sagrario de la Merced. Cali. (1765)
- 49 Retablo de la Inmaculada en la Catedral de Tunja.
- 50 Púlpito de la Candelaria. Bogotá.
- 51 Retablo lateral de Tópaga. Boyacá.
- 52 Retablo de San Francisco de Paula, en San Juan de Dios. Bogotá.
- 53 Columna de Monguí. Boyacá.
- 54 Retablo antiguo de Gámeza, hoy en la Hacienda García. Cauca.
- 55 Retablos de San Antonio y del Carmen en el Topo. Tunja.
- 56 Retablos de San Luis Gonzaga y de San Cayetano en El Carmen. Popayán.
- 57 Portada del Sagrario. Bogotá. (1689)
- 58 Sagrario de los Franciscanos. Cali.
- 59 Políptico de la Adoración, en la Capilla de Belén. Popayán.
- 60 Retablo de la Inmaculada de la Encarnación. Popayán.
- 61 Retablo de San Francisco de Paula, en la Encarnación. Popayán.
- 62 Retablo de la Capilla de San Antonio. Cali.
- 63 Retablo Mayor de la Encarnación. Popayán.

- 64 Laterales de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja.
- 65 Retablo Mayor en la Iglesia de Monguí. (Boyacá).
- 66 Retablo lateral de la Iglesia de Monguí. (Boyacá)
- 67 Retablo lateral de la Compañía. Popayán.
- 68 Retablos laterales del Topo. Tunja.
- 69 Torre de Santa Bárbara. Mompox.
- 70 Parte central del Retablo Mayor de San Francisco. Bogotá. (1789).
- 71 Columna del Museo Colonial. Bogotá.
- 72 Expositorio de la Casa Mosquera. Popayán.
- 73 Altar Mayor de las Aguas. Bogotá
- 74 Portada de Antonio Bravo Maldonado. Tunja.
- 75 Portada de San Francisco. Tunja.
- 76 Portaditas de San Ignacio. Bogotá.
- 77 Laterales de la Capilla del Rosario. Tunja.
- 78 Laterales de la capilla del Rosario. Tunja.
- 79 Retablo lateral de San Ignacio. Bogotá.
- 80 Arco toral de Santa Inés, en la Soledad. Bogotá. (1667)
- 81 Laterales de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja.
- 82 Retablo lateral de San Francisco. Tunja.
- 83 Museo Colonial. Bogotá.
- 84 Retablo de la Capilla del Chapetón en San Francisco. Bogotá.
- 85 Portada lateral de la Candelaria. Medellín.
- 86 Púlpito de San Francisco. Bogotá.
- 87 Portada del Sagrario. Bogotá.
- 88 Púlpito de San Francisco. Popayán.
- 89 Retablo de Santa Ana, en el Carmen. Popayán.
- 90 Retablo de Santo Tomás, en Santo Domingo. Popayán.
- 91 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672).
- 92 La Virgen del Campo. Recoleta de San Diego. Bogotá.
- 93 Museo Colonial. Bogotá.
- 94 Camarín de la Virgen del Campo. Bogotá.
- 95 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá.
- 96 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá.
- 97 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá.
- 98 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá.
- 99 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá.
- 100 Dosel. Palacio de los Virreyes. Museo Colonial. Bogotá.
- 101 Expositorio de Santo Domingo. Tunja.

*

ITINERARIOS ARTÍSTICOS DE LA
NUEVA GRANADA

LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA
EN LA NUEVA GRANADA

ARTÍCULOS

*

INTRODUCCIÓN

Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después

JORGE SEBASTIÁN LOZANO
PABLO SEBASTIÁN LOZANO

En sus escritos, Santiago Sebastián gustaba de traer a la memoria el famoso pasaje de Horacio sobre la *Græcia capta*.¹ Era una forma de explicar la vivencia de tantos y tantos españoles llegados al Nuevo Mundo a lo largo de la Edad Moderna. Sin duda, Grecia había sido conquistada por el genio militar y político de los romanos, pero a su vez devino dominadora –cultural, artística, incluso moral– de sus nuevos dueños. Algo así sucedió a tantos castellanos, asturianos, extremeños y otros súbditos de la monarquía hispánica al tomar contacto con los pueblos y la naturaleza de América. Llegados como conquistadores, la exuberancia de las nuevas tierras y el calor de sus gentes se impusieron sobre ellos y se adueñaron de su espíritu. La nueva sociedad resultante de esa fusión ha aportado a la humanidad testimonios insuperables de creatividad y excelencia artísticas, que la cultura occidental no siempre ha sabido juzgar con mirada desprovista de prejuicios.

En cierta forma, el citado pasaje horaciano reflejaba también la experiencia personal del propio Sebastián. Su marcha a Colombia fue menos avasalladora, ciertamente, pues llegó como estudiante. No obstante, rápidamente inició una inmensa labor de investigación y difusión de las riquezas del arte colombiano; labor que, a casi medio siglo de distancia, sigue resultando de una extensión y fecundidad sencillamente sorprendentes. No tan sorprendentes, pero sí igualmente dignas de mención, resultan la generosidad y el afecto que generaciones de amigos, colegas y discípulos colombianos siguen profesando hacia su figura y su legado. Al calificarlas así no hacemos sino señalar públicamente la perseverancia con que, una década después de la muerte de nuestro padre, nos siguen llegando muestras y testimonios vivos del recuerdo y la admiración que su querida Nueva Granada guarda todavía para él.

¹ *Græcia capta ferum victorem cepit, et artis intulit agresti Latio*
(*Epistulae*, II, 1, 156).

A instancias de algunos de esos amigos y colegas, impulsores hoy de este reconocimiento editorial a su tarea, nos gustaría aportar una semblanza sobre sus vivencias en aquella amada tierra. Esperamos que sirva para entender mejor su trayectoria personal y profesional.²

* * *

En otoño de 1961, tras doctorarse en historia del arte por la Universidad de Madrid, Santiago Sebastián se instaló en Cali y empezó a cursar estudios en la Universidad del Valle. Becado por el ICETEX colombiano, iba con la intención de ampliar estudios y especializarse en arte de la Nueva Granada, bajo la dirección de profesores e investigadores locales, y en la cercanía de las propias obras y monumentos objeto de su estudio.

La excepcionalidad de este hecho merece ser puesta de relieve. En un país que, como España, estaba empezando a salir de las estrecheces de una dilatada posguerra, completar estudios de postgrado en el extranjero era todavía una rareza. Caso de hacerse, requería financiación extranjera, pues difícilmente podían las instituciones españolas hacerse cargo de los costes académicos y de manutención de un becario en los centros de referencia más habituales, como eran las universidades y bibliotecas de Europa y Estados Unidos. De hecho, Sebastián ya había pasado por una etapa así, gracias a una beca del gobierno alemán (a través del Deutsche Akademie Austauschdienst, DAAD) que le permitió ampliar estudios en la universidad de Heidelberg durante el curso 1959-1960. Por otro lado, entre los investigadores españoles sobre temas iberoamericanos era infrecuente pasar a América durante largos períodos, aprovechando más bien los ingentes recursos documentales de temática virreinal en los archivos sevillanos y madrileños. Si tal proceder resultaba totalmente lógico y necesario en circunstancias tan difíciles, también es cierto que esta tarea de acopio documental quedaba un tanto incompleta sin el conocimiento directo de las obras ni la consulta de la documentación conservada en tierras americanas.

2 Agradecemos a Ramón Gutiérrez, Rodrigo Gutiérrez e Isabel Mateo la inestimable ayuda prestada para la preparación de este texto. Aquí nos hemos limitado a los aspectos de su biografía y sus investigaciones directamente relacionados con Colombia. Para una referencia de conjunto –lógicamente, mucho más amplia–, véase la publicada por José María de Jaime Lorén y José de Jaime Gómez en *Xiloca*, la revista del Centro de Estudios del Jiloca (nº 16, diciembre de 1995, págs. 39-86). Una excelente síntesis sobre el devenir metodológico de Sebastián en Gonzalo Borrás, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte español*, Eds. del Serbal, 2001, págs. 81-84.

En el plano de los intereses intelectuales –y de las ambiciones académicas– de un investigador, recién doctorado gracias a un análisis de los repertorios decorativos y los principales artífices del renacimiento en Burgos, no dejaba de resultar sorprendente un giro tan repentino y radical hacia la temática iberoamericana. Sin embargo, algunos factores lo hacen más comprensible. Cierta inclinación hacia lo americano se podía presuponer en la decisión de transferir sus primeros estudios de licenciatura desde Granada a Sevilla, de la filología árabe a la historia de América. Sin embargo, al curso siguiente había optado por trasladarse a Madrid, donde finalmente se decantó por la especialidad en historia del arte. Un precedente era también la publicación de un plano de una misión jesuítica en el Paraguay, hallado revolviendo papeles viejos en la biblioteca de un sacerdote aragonés.³ Este primer contacto, totalmente casual, con la realidad del Nuevo Mundo, debió suscitar nuevas inquietudes en un joven estudiante, de por sí dado a la búsqueda de intereses desconocidos y remotos.

En segundo lugar, y de forma muy marcada, estaba el magisterio de don Diego Angulo. Este ilustre investigador ocupaba durante los años 50 y 60 una posición central en las instituciones histórico-artísticas españolas (catedrático en la Universidad Complutense, director del Instituto Diego Velázquez del CSIC,⁴ responsabilidades varias en el Museo del Prado), corroborada además por sus ingentes publicaciones sobre historia de la pintura española, especialmente del Siglo de Oro. Pero es que, además, desde los años 30 había jugado un papel clave en el incipiente americanismo desarrollado en la universidad española tanto por catedráticos de Sevilla como de Madrid. Por encargo de la editorial Salvat había publicado la *Historia del Arte Hispanoamericano* entre 1945 y 1956, primera síntesis global de los conocimientos disponibles sobre el arte de la América hispana, contando con la valiosa colaboración de Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo.⁵

3 “Plano inédito de Candelaria (Misiones jesuíticas del Paraguay)”, en *Archivo español de arte*, 1957, nº 119, págs. 245-251.

4 Actualmente, Departamento de Historia del Arte del propio Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid.

5 Cf. Isabel Mateo Gómez, (coord.), *Diego Angulo Iñíguez, historiador del arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001. Para un balance general sobre el desarrollo de los estudios de arte iberoamericano en España, véase Rafael López Guzmán, (coord.), *La historia del arte en Iberoamérica y la Universidad española*, Universidad de Granada, 2004. Una valiosa visión de conjunto sobre los investigadores en arte y arquitectura iberoamericanos, esta vez sin restringirse al ámbito español, en Gutiérrez, Ramón (dir.), *Historiografía iberoamericana: arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas*, Buenos Aires, CEDODAL, 2004. Aporta además breves semblanzas biobibliográficas de muchos de estos investigadores, incluidos los aquí citados.

Por tanto, aunque Angulo había propuesto a su discípulo Sebastián una tesis de ámbito regional –o, como mucho, peninsular–, las inquietudes del maestro, las investigaciones en curso en el Instituto Velázquez, y los recursos bibliográficos al alcance del joven becario predoctoral debieron suponer otros tantos alicientes para ampliar los horizontes de sus trabajos. De hecho, Angulo puso a Sebastián en contacto con muchos de los investigadores más activos sobre temática iberoamericana, y le animó a continuar sus estudios en América.

Las esperanzas puestas por el joven doctor en la aventura colombiana no se mostraron infundadas. Al poco de llegar a Cali pasó de alumno a profesor de la Universidad del Valle. Semejante cambio de posición se debía a la calidad de su formación internacional, indudablemente, pero también al empuje con que abordaba sus tareas como investigador. Desde luego, no tardó en ofrecer a la imprenta los primeros resultados de sus pesquisas. A través de revistas como el semanario *Eco*, o del prestigioso diario *El Tiempo* –ambas de Bogotá– divulgó partes del patrimonio colombiano no suficientemente valoradas, así como nuevas tendencias en la interpretación del arte del pasado. Como investigador, sus trabajos encontraron rápidamente cobijo en las publicaciones de la Universidad de Bogotá –como el *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*– o del Instituto Caro y Cuervo. En Cali, estableció muy pronto contacto directo y amistoso con las instituciones culturales locales y regionales. Sus publicaciones son testimonio de la estrecha relación que tuvo con la Academia de Historia del Valle del Cauca y con la propia Universidad del Valle, a cuyos fondos editoriales contribuyó repetidamente. En 1961 y 1963 tuvo ocasión de acompañar a Mario Buschiazzi y Enrique Marco Dorta –junto con Angulo, las otras dos grandes figuras fundacionales para la historia del arte virreinal– en visitas a Cali y Popayán.⁶

Su actividad le empujó a recorrer iglesias, archivos, haciendas y colecciones privadas y públicas. Llevó a cabo trabajos de catalogación, como el realizado para la diócesis de Duitama. Dedicó sus esfuerzos principales a zonas poco conocidas y estudiadas, como el Valle del Cauca, Popayán, Antioquia.⁷ Tal orientación pudo deberse al hecho de que los principales conjuntos monumen-

6 De entre muchos ejemplos, y por no ser demasiado reiterativos, cf. tan sólo los agradecimientos al comienzo (pág. 11) del libro *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*, de 1965. Incluyen también menciones muy expresivas al rector de la Universidad, al presidente de la Academia de Historia del Valle, y al director del Archivo Central del Cauca.

7 En muchos de sus viajes por Colombia se hizo acompañar por Mario Ponce, un fotógrafo de Cali, que realizó gran parte de las fotografías que después ilustraban sus publicaciones. Véase “Relación de los monumentos de Mompo con el arte venezolano”, en *Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas*, nº 10, 1968, pág. 92

tales del país –Bogotá y Cartagena de Indias– ya contaban con investigadores, publicaciones e instituciones muy asentadas como para abrirse una línea de trabajo propia y personal.

La tarea era ingente. Sus primeras publicaciones alternaron o combinaron distintos tipos de trabajos: desde análisis muy concretos sobre repertorios decorativos arquitectónicos hasta inventarios monumentales y artísticos de ciudades o regiones, pasando por textos de reflexión historiográfica y metodológica, o por aportes documentales inéditos. El trabajo de archivo, la criba de la literatura artística e histórica local o la escasa pero estimable producción científica previa, el estudio de las fuentes gráficas y los repertorios de grabados, incluso la valoración formal y estilística:⁸ ninguna de estas tareas le fue ajena durante aquellos años.

Como ya hemos dicho, todas estas investigaciones hallaron rápidamente salida a través de publicaciones especializadas colombianas, pero también extranjeras. Ciertamente, publicar en Colombia era necesario, y muy importante para asentar su prestigio profesional en el medio nacional. Sin embargo, la distribución de tales publicaciones –a veces, muy humildes en ilustraciones y medios técnicos– se adivinaba hartó problemática, especialmente en lo referente a España, y no digamos ya a bibliotecas internacionales de Europa o Estados Unidos.⁹ Así, artículos suyos de tema neogranadino empezaron a aparecer por estos años en revistas de Buenos Aires, Caracas o México. En España, sus contribuciones fueron preferentemente a *Archivo Español de Arte*, la principal revista nacional de historia del arte, publicada desde el Instituto Diego Velázquez y dirigida a la sazón por Angulo.

Además, utilizó el camino habitual en muchas investigaciones: ofrecer primero los resultados más sobresalientes de su trabajo en un artículo de revista especializada (en algunos casos, si era un tema especialmente atractivo, podía

8 Como explicamos más adelante, su interés fundamental por la iconografía y el contenido de las imágenes le llevó más tarde a dejar de lado –hasta a criticar con dureza– el estudio formalista de la obra de arte, el más habitual en la historiografía desde comienzos del siglo XX. Esta actitud debe equilibrarse, por otra parte, con su propia afirmación de que “siempre que me ha sido posible he procurado hacer aportes en este campo de la investigación formal”, que estimaba “de gran utilidad cuando se pretende valorar la aportación artística de zonas provincianas”. Véase “La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá”, en *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n° 22, 1969, pág. 72.

9 A su vez, y en lógica correspondencia con el impulso de su maestro, Sebastián fue enviando muchas de sus publicaciones americanas a Angulo. En la biblioteca personal de éste, hoy incorporada a los fondos del Instituto de Historia del CSIC, hay no pocos de los artículos de la época colombiana de Sebastián, dedicados personalmente por el autor.

incluso precederlo un artículo periodístico en diarios o semanarios); y después incorporar ese mismo texto dentro de una monografía más amplia. Esto explica en parte que entre 1963 y 1966 publicase nada menos que seis libros,¹⁰ en los que podemos distinguir dos grupos. Los tres primeros son publicaciones de extensión moderada, con un importante peso de las ilustraciones –dos de ellas se titulan, significativamente, “álbum”–, y se centran en el importante legado artístico virreinal de tres ciudades colombianas no suficientemente conocidas ni valoradas: Cali, Tunja y Popayán.¹¹

En el segundo grupo alienta una mayor ambición científica, y va derivando desde el ámbito general de las artes hacia una dedicación preferente a la arquitectura y su decoración. Lo abre *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*, un volumen en que abandona el criterio descriptivo, geográfico, y adopta un hilo cronológico para destacar los principales monumentos del área estudiada. Publicado por la Universidad del Valle, el rector Mario Carvajal anuncia en el prólogo la próxima conclusión de una obra de conjunto sobre la antigua Nueva Granada. En efecto, los *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada* de 1965 remiten por un lado a las obras iniciales en que mantiene el enfoque geográfico –en este caso, proponiendo tres recorridos por el territorio nacional–, pero las rebasa al hacer del conjunto de Colombia su objeto, incluyendo también áreas que hasta entonces apenas había estudiado, como Bogotá o la costa atlántica. Como muestra de una mayor voluntad interpretativa, en la introducción al volumen Sebastián aborda cuestiones generales como la filiación estética del arte neogranadino, o su carácter mestizo, pero también algunas reflexiones sobre las constantes arquitectónicas del mismo, en continuidad consciente con la historiografía de Fernando Chueca Goitia, tan influyente entonces en todo el ámbito hispánico.

Cierra este segundo ciclo un sexto volumen, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, en el que recoge estudios particulares ya en parte publicados, más la noticia de un descubrimiento inédito. Casi todos ellos giran en

10 Probablemente, y con toda lógica, el primero en escribirse fue el dedicado a Cali, pues el propio autor señala que, aunque su publicación se demoró hasta 1964 por falta de mecenas, el manuscrito estaba preparado desde dos años antes. Por lo que se refiere al último, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, aunque lleva pie de imprenta de 1966, la dedicatoria del autor está fechada en 1965.

11 La *guía artística de Popayán colonial*, última de este grupo, revela el creciente esfuerzo y ambición de Sebastián, que aumenta el peso de la redacción respecto a las ilustraciones. Además, los agradecimientos muestran ya a un autor consolidado, que no esconde sus credenciales (contactos con Marco Dorta, Buschiazzo y Arbeláez) y cuyo *curriculum vitae* glosa cálidamente el prólogo del Director del Archivo Central del Cauca, José María Arboleda.

torno a la transmisión de fuentes ornamentales y figurativas en la decoración arquitectónica neogranadina, que permiten a Sebastián exponer su exhaustivo conocimiento de los repertorios decorativos renacentistas europeos y su transmisión al mundo hispánico. Como parte de esos estudios, ya había prestado atención a diversos conjuntos decorativos tunjanos; la Casa de Juan de Vargas el Escribano, que antes estudiaron Martín Soria o Erwin W. Palm, y para la que él había propuesto una nueva interpretación;¹² o las pinturas en la Casa de Gonzalo Suárez de Rendón el Fundador, cuya existencia era conocida pero que, ocultas bajo techos más recientes, no fueron fotografiadas ni estudiadas antes de hacerlo Sebastián, que las califica por ello de “casi un descubrimiento”.¹³ La riqueza de sus programas decorativos acreditaba su interés, así como la continuidad de un importante foco humanístico en Tunja. Lo que sí constituía un descubrimiento en toda regla era la revelación de unos frescos en la casa que debió ser de Domingo de Aguirre y más tarde de Juan de Castellanos, Cronista de Tunja.¹⁴ A este conjunto dedicó el apéndice del citado libro, que concluía la serie de sus monografías colombianas, y cuyo prólogo ya daba noticia de una nueva etapa en su vida, al situarle en New Haven.

Desde tiempo atrás, Sebastián venía procurando la forma de ampliar sus estudios, al calor de los mejores especialistas y de las excelentes bibliotecas universitarias norteamericanas. Eligió para ello la Universidad de Yale, en New Haven (Massachussets), que contaba entre su claustro con George Kubler, maestro de muchos especialistas en arte precolombino y virreinal. Tras diversas tentativas y pesquisas, optó con éxito a la beca de la fundación en memoria de John Simon Guggenheim, en su convocatoria para creadores e investigadores procedentes de Latinoamérica y el Caribe. Junto al enorme prestigio y reconocimiento que la consecución de la beca suponía, conviene no olvidar el hecho de que Sebastián

12 “¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* XX, 1965, págs. 3-12.

13 “Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)”, en *Archivo español de arte* 150, 1965, págs. 115-121. La casa fue poco después adquirida por el Patrimonio Nacional de Colombia, y en 1969 se restauraron los frescos de sus dos salas, con la colaboración del Instituto Central de Conservación y Restauración, que envió a dos de sus restauradores desde Madrid. Cf. al respecto los artículos de Carlos Arbeláez y Gabriel Uribe en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, nº 54, 1971, págs. 59-72. Sebastián reinterpreto más tarde este conjunto decorativo en clave emblemática: cf. n. 27.

14 En el artículo “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada” (*Príncipe de Viana* 102-103, 1966), pág. 17, n. 17, añadió algún nuevo dato sobre el mismo, resultado de un estudio más cuidadoso, sólo posible tras la eliminación del techo raso del siglo XIX que, también en este caso, había ocultado la decoración original.

optaba a la misma no ya por sus investigaciones de temática iberoamericana, sino por su arraigo en Colombia, de casi cuatro años de duración.¹⁵

El traslado a Estados Unidos para el curso 1965-1966 no supuso una desvinculación con las artes de la Nueva Granada. Desde Yale, Sebastián siguió publicando e investigando. Allí tomó cuerpo el trabajo que señalaba su consagración entre los especialistas de primer orden en la historia del arte y la arquitectura colombianas. Nos referimos al amplio volumen que escribió junto con Carlos Arbeláez, profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.¹⁶ El hecho de que, tan sólo tres años después de llegar a Colombia, se le hubiese invitado a ser coautor de dicho texto, habla por sí solo de su progreso en el medio académico y científico de tan generosa tierra de acogida.¹⁷ Si bien es posible señalar, de forma aproximada, qué capítulos redactó inicialmente cada autor, también está claro que cada uno modificó y completó las partes redactadas por el otro. En algún punto recogieron también sus divergencias interpretativas, como por ejemplo en torno al debate sobre el término “arte mestizo” (pág. 335 y ss.).

Conviene ahora retroceder un poco en esta narración para dar cuenta de otra empresa a la que Santiago Sebastián se dedicó durante sus años colombianos. No fue otra que la de fundar una familia, y en circunstancias más bien atípicas. Desde finales de la década de 1950, Sebastián mantenía una amistad con una joven maestra, Asunción Lozano Castro, a la que había conocido por amistades y lazos familiares comunes. Aunque de origen andaluz, Asunción se había criado en Valencia, y en esta provincia ejercía su trabajo como maestra de enseñanza primaria. La amistad se fue transformando en una relación más profunda, a pesar de las múltiples andanzas españolas y europeas del ya declarado pretendiente. En persona, pero también por carta, el romance fue sosteniéndose hasta que, en 1961, y desde Cali, Santiago le pide matrimonio a Asunción. Para más emoción, y dado que él no puede abandonar América por el momento, le propone que la

-
- 15 Así lo certifica el listado de becados por la Fundación (*The John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1925-2000. A Seventy-Fifth Anniversary Record*, Nueva York, 2001), pág. 458, al señalar a Colombia como país de origen para Sebastián. Desde España le habría resultado imposible solicitar esta beca. El suyo era un caso análogo al de Erwin W. Palm, alemán pero afincado en Santo Domingo, que disfrutó de la misma en 1952 y 1953.
- 16 *La arquitectura colonial*. Historia extensa de Colombia, volumen XX: Las artes en Colombia, vol. 4. Academia Colombiana de Historia, Bogotá, Ediciones Lerner, 1967.
- 17 En su reseña al volumen, Buschiazzo atribuye el rebrote de los estudios colombianos sobre arte y arquitectura virreinal tanto a Sebastián desde Cali como a Arbeláez desde Bogotá (*Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, n° 21, 1968, pág. 122).

boda se haga por poderes, y que la nueva esposa se reúna con él en Colombia.

Tan aventurado plan provocó las lógicas resistencias en la familia de la pretendida, que ésta supo vencer con paciencia y firmeza de carácter. Así pues, la boda se celebró el 4 de agosto de 1962 en Mislata –el pueblo, vecino a Valencia, donde residía Asunción–, representando al novio su hermano Félix. Pocos meses después, en noviembre, los ya esposos se reunieron en Bogotá, donde una nueva ceremonia religiosa confirmó su ya oficial matrimonio. Instalados en Cali, sus dos primeros hijos –Pablo y Jaime– nacerán en la misma tierra a la que Santiago dedicó tantos esfuerzos, y de la que tanto recibió. No cabe aquí olvidar la inestimable ayuda y cariñoso afecto que recibieron de parte de amigos, compañeros y colegas de la sociedad caleña. Ya hemos citado a algunos de los especialistas y responsables institucionales con los que Santiago trabó pronto una buena relación, tanto profesional como institucional; pero tanto él como Asunción contaron con amistades de las que duran una vida.

Ni estos lazos ni los estrictamente científicos se interrumpieron durante la estancia en Norteamérica de la familia Sebastián. Desde Yale, y bajo la dirección de Kubler, Sebastián siguió ahondando en los repertorios decorativos del Renacimiento, y a través de ellos en los mecanismos de transmisión e influencia artística, pero también en el aporte autóctono de las poblaciones americanas. Su proyecto intelectual e historiográfico venía de años antes, de su formación en Madrid y Heidelberg. Angulo, además de proporcionarle un armazón histórico-artístico general sobre España e Iberoamérica, le introdujo al trabajo con grabados, al cuidadoso análisis de las dependencias visuales y literarias que tantas veces subyacen en la creatividad plástica de la Edad Moderna. Su discípulo, Enrique Marco Dorta, también influyó directamente sobre Sebastián, no sólo mediante el generoso desprendimiento de datos inéditos de archivo, o mediante apreciaciones personales sobre determinadas obras colombianas, sino también facilitándole una copia del tratado de Serlio.¹⁸ El interés por las pervivencias populares hispanas en América, especialmente por los elementos mudéjares, respondía a la propia naturaleza de los estudios doctorales de Sebastián sobre el siglo XV castellano, pero también a su conocimiento personal y científico del patrimonio de Teruel. Ya hemos citado los orígenes de su interés por el urbanismo en Iberoamérica, que también aplicó al ámbito neogranadino.¹⁹

18 Tal como agradece explícitamente Sebastián en varios de sus artículos, “La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá”, en *Archivo español de arte*, 1964, nº 145, nota 2.

19 Cf. nota 3. Sobre Colombia, véase por ejemplo “Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la Nueva Granada”, en *Arte español*, tomo XXIV (tercer cuatrimestre

De su estancia en Heidelberg obtuvo un mejor conocimiento de la peculiar confluencia de tradiciones góticas y clásicas en el ámbito germánico a lo largo del siglo XV. Allí se introdujo también en la rica bibliografía centroeuropea sobre el manierismo, un tema que hizo recurrente en sus escritos, también los dedicados a arte virreinal.²⁰ Por ejemplo, los estudios de Erik Forssman sobre la carga semántica de los órdenes arquitectónicos clásicos le impulsaron a ir más allá del estudio formalista de los elementos constructivos, incorporando los contenidos iconográficos y las referencias literarias también al ámbito de la arquitectura, del que hasta entonces parecían ausentes.

En cierta forma, con Kubler consolidó intereses y aptitudes que ya traía desarrolladas. Junto a él reafirmó sus reparos al término “mestizo” aplicado a parte del arte virreinal, y que era objeto de un debate historiográfico durante las décadas de 1950 y 1960.²¹ Los estudios ya hechos por Sebastián sobre las tipologías de columnas y repertorios ornamentales tenían puntos en común con el tipo de análisis genético, a través de largas sucesiones tipológicas y formales, que poco antes había propuesto Kubler en su obra teórica más conocida.²² Lo que sí es seguro es que el profesor de Yale le animó y orientó en sus estudios sobre fuentes grabadas renacentistas y su transmisión a la América virreinal.²³

La aplicación de todo este bagaje científico al patrimonio artístico y monu-

de 1962), págs. 49-57. En la nota 6 viene un curioso *postscriptum*, que matiza tan temprana fecha de publicación. En realidad, el artículo se redactó en 1963, y no se imprimió hasta 1967.

20 Como extracto de un capítulo de su tesis, y balance historiográfico europeo, véase “El manierismo y la arquitectura manierista italiana”, en *Revista de Ideas estéticas*, julio 1968, n° 103, págs. 55-71. Es una cuestión muy presente en sus escritos colombianos, por otro lado: primero como divulgación de lo que ya traía estudiado (“Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina”, en *Eco* 40, agosto 1963, págs. 367-385) y luego como elaboración personal a partir de sus propias investigaciones (cf. bibliografía completa, y especialmente “La estética manierista en la Nueva Granada”, en *Revista de Ideas Estéticas* 98, 1967, págs. 35-40).

21 *La arquitectura colonial*, *op. cit.*, pág. 336. Sebastián ya había expuesto su punto de vista en “Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol. 1, n° 2, 1963, pág. 225.

22 George Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, 1962 (*La configuración del tiempo*, Alberto Corazón Editor, 1975, y Ed. Nerea, 1988).

23 Así lo reconoce explícitamente Sebastián: “Expreso mi reconocimiento al profesor George Kubler (...) que me permitió consultar el rico archivo del malogrado Martin Soria, y me estimuló para la búsqueda de grabados en las bibliotecas Sterling y Beinecke, de New Haven.” Véase “La importancia de los grabados en la cultura neogranadina”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n° 3, 1965, pág. 133.

mental colombiano dio los frutos que hemos venido mencionando, y algunos de cuyos mejores exponentes se recogen en el presente volumen. No es fácil valorar cuáles sean sus aspectos más destacables, y seguramente corresponde a otros especialistas precisarlos mejor que nosotros. Más allá del hecho, ciertamente llamativo, de sus descubrimientos de conjuntos decorativos en Tunja, queda su esfuerzo por documentar y valorar un patrimonio monumental multiseccular que, en Colombia como en muchos otros sitios, ha sufrido más por el desarrollo de las últimas décadas que por guerras e incurias de siglos anteriores. Además, su interés por el contenido de las imágenes, por el significado de los espacios, abrió una vía de interpretación nueva para muchas regiones del arte colombiano e iberoamericano, que hasta entonces sólo habían sido miradas desde perspectivas formalistas o técnicas.

En cualquier caso, la experiencia americana tocó a su fin en verano de 1966, cuando le alcanzaron noticias de que en Sevilla se convocaban oposiciones para dotar la cátedra de Arte Hispanoamericano, tras el traslado a Madrid de Enrique Marco Dorta. El final de la beca Guggenheim, la posibilidad de consolidación profesional, así como la presión familiar para regresar y asentarse en España, fueron motivos todos para abandonar el Nuevo Mundo en el que había pasado cinco años irrepetibles. Sin embargo, los comienzos en su tierra no fueron nada fáciles. Aunque los méritos de Sebastián por docencia e investigación quedaron más que evidenciados, la cátedra sevillana finalmente acabó en otras manos.

Por tanto, a comienzos de 1967 se encontró en España, con familia, sin trabajo y sin perspectivas de conseguirlo en el medio académico. En situación casi desesperada, por mediación de sus paisanos José Camón Aznar y Martín Almagro consiguió empleos parciales en el Museo Lázaro Galdiano y en el Instituto de Estudios Turolenses, mientras que su esposa Asunción solicitó reincorporarse a su puesto como maestra, pero aun así el sostenimiento familiar era más que precario. Testimonio de esa época de dificultades profesionales son dos obras publicadas en Colombia durante 1967, aunque gestadas con anterioridad. Una es la ya citada *La arquitectura colonial* para Lerner, en cuya portada consta simplemente como “Doctor en Historia de la Universidad de Madrid”; y una edición facsímil del tratado de arquitectura *Las medidas del romano*, por Diego de Sagredo (Toledo, 1526). Sebastián la presenta con un estudio bibliográfico, y aunque se ubica a sí mismo en el Museo Lázaro Galdiano, deja constancia de que la reproducción procede de las bibliotecas de Yale en las que investigó bajo la guía de Kubler.

Ante la falta de oportunidades en el panorama universitario español, aceptó una invitación para trabajar con Graziano Gasparini en Caracas. Esto implicaba la separación familiar, pues para entonces Asunción no veía factible

empezar otra aventura americana, con la responsabilidad añadida que suponían dos niños todavía muy pequeños. En circunstancias tan difíciles, y ya casi en vísperas de partir para Venezuela, llegó la noticia de que se creaba una nueva plaza de Historia del Arte en la naciente universidad de Palma de Mallorca, animándole Angulo a que se presentara. Así hizo, y esta vez con éxito, iniciando de esta forma su trayectoria en el claustro universitario español.²⁴

La publicación en 1969 de su tesis doctoral cierra en cierta forma la etapa colombiana de Sebastián. Y es así porque, paradójicamente, pese a contar ya con estabilidad y recursos en España, la publicó en Colombia. Más ilustrativo aún es el cambio que dicha publicación testimonia. Recordemos que el título de la tesis, tal como se escribió y defendió el 5 de junio de 1961 en la universidad madrileña, era *Arquitectura plateresca en Burgos*. Ocho años más tarde, la publicación se imprime en dos variantes, que comparten el mismo texto principal pero no el título ni la presentación. Una conserva el título original de la tesis, incluye información sumaria sobre el tribunal que la evaluó positivamente, y pasa directamente al texto principal del libro. La otra variante actualiza el título a *Arquitectura del protorrenacimiento en el mundo hispánico*, no hay mención alguna a que se trate de una tesis doctoral, y cuenta con unas páginas iniciales ausentes en la primera. No sabemos a ciencia cierta los motivos de este curioso proceder. Lo que está claro es que ni Sebastián ni su trabajo son los mismos en 1961 y 1969.

En otras palabras, de una investigación centrada en la autoría y el estilo de ciertas obras del renacimiento burgalés pasó a otra en la que se cuestionan las categorías historiográficas utilizadas –el plateresco– y se propone su sustitución por otras nuevas –el protorrenacimiento–.²⁵ Además, se maneja con extraordinaria soltura bibliografía internacional de muy variada procedencia, y se aportan ejemplos e ilustraciones de Burgos, pero sobre todo de Iberoamérica, como Antioquia en Colombia o Actopan en México. Después de su experiencia colombiana-

24 Profesor agregado en Palma de Mallorca (que administrativamente dependía de la Universidad de Barcelona) desde noviembre de 1967, fue después catedrático en Barcelona (febrero 1973 a diciembre de 1975), Córdoba (hasta mayo de 1978) y finalmente en Valencia (hasta su fallecimiento el 9 de febrero de 1995).

25 Una actitud crítica hacia el término “plateresco” ya se planteaba en la tesis de 1961. No obstante, esta postura avanzó y se consolidó mucho en los años siguientes, hasta formular una propuesta global sobre la asimilación del Renacimiento en España e Iberoamérica. Sobre el término “protorrenacimiento” como etiqueta para ese proceso, véase su texto de balance “En torno al primer Renacimiento”, en las actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, *Príncipe de Viana*, 1991, anejo 10, págs. 103-107. Cf. también el texto de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos en las mismas actas, págs. 95-98.

na y de sus estudios en Yale, publicar la tesis de 1961 ya no habría tenido sentido para Sebastián. Le resultaba mucho más interesante trazar la continuidad entre el Viejo y el Nuevo Mundo, ofrecer una perspectiva amplia sobre ese proceso de aculturación. El hecho de que procurase la impresión de una versión en la que titulaba su investigación de 1969 como la tesis de 1961 quizá pudo responder a un deseo de afirmar la continuidad entre ambos momentos, o a una necesidad burocrática de poder afirmar que su tesis doctoral había sido publicada.

En cualquier caso, lo cierto es que la publicó en Cali, bajo los auspicios de la Academia de Historia del Valle del Cauca, y no en España. En la versión “actualizada”, los agradecimientos del autor dan fe de que, efectivamente, Colombia había cambiado su vida para siempre. Menciona con gratitud a la institución editora y a su presidente, Camilo Molina, gracias a los cuales:

Mi relación afectiva y humana con Colombia se mantiene viva. Bajo el cielo colombiano nacieron mis hijos, y por ello es muy grato para mí no perder este contacto con ese hermoso país al que dediqué tantos esfuerzos para su conocimiento y comprensión. Ese raro don de la amistad sincera, que siempre me otorgó el Dr. Molina, hace posible que, aunque alejado, siga unido a la vida cultural colombiana.

Junto a la gratitud, sus palabras llevan el mensaje de la despedida. En efecto, para ese momento ya está claro que Sebastián había ampliado el objeto de sus intereses a otros países iberoamericanos –México, Bolivia, Ecuador– y que, además, se esperaba de él dedicación prioritaria a su entorno más cercano, tanto a nivel nacional español como en el ámbito mallorquín, al que consagró no pocas publicaciones. Su consolidación profesional corrió pareja con una creciente dedicación a las investigaciones iconográfico-iconológicas –como él gustaba llamarlas– en la estela de Erwin Panofsky, y que se convirtieron en el rasgo más característico de su producción científica posterior.²⁶ Más tarde, a partir de los años 80, dedicó una atención muy preferente al estudio de la literatura emblemática de la edad moderna, que veía como un terreno idóneo para el análisis de las relaciones entre cultura letrada y cultura visual. Desde estas inquietudes revisaría también algunas de sus investigaciones de temática colombiana, viéndolas con nueva luz.

Por supuesto, mantuvo activas sus relaciones con Colombia. Así, en septiembre de 1981 regresó para impartir un curso sobre iconografía;²⁷ en 1986

26 Su formación de una escuela española dedicada a estudios de iconografía y simbolismo en historia del arte la organizó en torno la revista *Traza y Baza*, que fundó y dirigió durante sus diez números.

27 Cf. “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)”, en la revista *Goya*, n° 166, 1982, pág. 178.

coordinó la exposición “Arte religioso en Popayán”, la primera del nuevo Museo de Arte Religioso de Bogotá. En la inauguración guió al presidente Betancur y demás autoridades presentes comentando las piezas más relevantes de la misma.²⁸ La exposición se llevó ese mismo año a Cali, que celebraba el 450 aniversario de su fundación, y donde él impartió un ciclo de conferencias.²⁹ También colaboró con otra exposición del citado museo bogotano, dedicada a la serie de arcángeles originaria de Sopó.

Su conocimiento extensivo del arte virreinal produjo resultados especialmente fructíferos, también desde la perspectiva estrictamente española. Algunos de sus libros más conocidos, como *Arte y humanismo* (1978) o *Contrarreforma y barroco* (1981), versaban sobre los contenidos teológicos, filosóficos y literarios de las artes en la edad moderna. En ellos introdujo ejemplos referentes a toda Europa, principalmente de España, pero también, y he aquí la diferencia, de Iberoamérica. Su directa experiencia del mundo americano le permitió visualizar la gran continuidad cultural que muestran las artes de los virreinos y la metrópoli durante esos siglos. Podía parecer evidente, pero no era frecuente salir del marco eurocéntrico que tan fuertemente impregna a la disciplina histórico-artística, para incluir obras de otros ámbitos. La autoridad con que Sebastián traía a colación iglesias italianas y colombianas, claustros españoles y ecuatorianos, palacios franceses y mejicanos, marcaba una clara diferencia respecto a otros investigadores españoles de su generación.

Además, también resultaron especialmente fructíferas dos obras de conjunto de temática iberoamericana. En primer lugar, los volúmenes sobre arte virreinal de la *Summa Artis* para la editorial Espasa-Calpe. En esta magna enciclopedia del arte, Sebastián coordinó sendos tomos dedicados al arte iberoamericano desde la colonización a la independencia, escritos conjuntamente con José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, dos reputados historiadores y arquitectos bolivianos con los que le unían lazos personales y científicos desde su época de becario en el Instituto Velázquez. Es significativo que solicitase a Angulo un prólogo a la obra, reconociendo así su condición de decano de los estudios sobre

28 Lo comenta con detalle en dos artículos de *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 1 (1986): “La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán”, pág. 65, y “¿Un Juan de Juanes en Colombia?”, pág. 107; también “El legado artístico de Popayán”, en el catálogo de *Arte religioso en Popayán*, págs. 10-23. Bogotá, Museo de Arte Religioso, 1986.

29 Cf. además el expediente personal de Santiago Sebastián en el Archivo de la Universidad de Valencia, esp. la comunicación escrita a la directora del Museo Arqueológico La Merced, de Cali, Dra. Hilda María Caicedo de Gómez. Agradecemos al personal del Archivo de la Universidad de Valencia las facilidades prestadas para su consulta.

arte iberoamericano. Su ya muy anciano maestro accedió, trazando brevemente un repaso por las publicaciones fundamentales de la especialidad, y glosando las figuras y trabajos de sus autores.

En segundo lugar, y de forma muy marcada, su texto sobre iconografía del arte iberoamericano, publicado en preparación de los fastos del quinto centenario. Esta obra, que él mismo recordaba con orgullo como la culminación de todos sus trabajos sobre América, contó además con el valioso apoyo de una campaña fotográfica encargada ex profeso por Ediciones Encuentro a Marc Llimargas, un prestigioso fotógrafo de arte. El resultado fue una obra excepcional, que iba mucho más allá de las circunstancias de la conmemoración, y que mereció una pronta reedición, además de traducciones al francés y al italiano.

Esta proyección nacional e internacional de su obra se mantuvo creciente durante los siguientes años, sus últimos. De temática específicamente colombiana, destacaba en 1992 su participación en la exposición de la Americas Society de Nueva York sobre el arte barroco de la Nueva Granada, comisariada por Marta Fajardo de Rueda y Alexandra Kennedy. Cursos, conferencias, congresos y exposiciones fueron testigo de su sostenida dedicación a los temas ya mencionados, así como a un renovado y tardío interés por la influencia de la liturgia en el espacio arquitectónico, o por la extensión de la devoción mariana por España e Iberoamérica.

En 1994, y junto con la alegría de la ordenación sacerdotal en Roma de su hijo Jaime, le llegó el diagnóstico de un avanzado tumor cerebral, que, pese a los tratamientos de urgencia, acabaría con su vida a los pocos meses. Era el 9 de febrero de 1995, casi treinta años después de que concluyese su vivencia colombiana.

* * *

Como hijos, pero también como historiadores del arte, somos testigos de primera mano de que Colombia tuvo siempre un lugar especial en el corazón y la cabeza de nuestro padre. Estamos igualmente seguros de que el impulso de amigos, colegas y discípulos colombianos para la realización de este volumen le habrá llenado de alegría, tanto como a la familia nos llena de orgullo y agradecimiento. Esperamos sinceramente que esta publicación sirva para mantener su legado vivo, y para estimular al mejor conocimiento de una tierra, unas gentes, y un patrimonio artístico a los que él tanto amó.

PRÓLOGO

La vocación americanista de Santiago Sebastián

RAMÓN GUTIÉRREZ

El recordar a Santiago Sebastián nos pone siempre ante el antiguo dilema de valorar todo lo que hizo y al mismo tiempo pensar en todo lo que podría haber hecho si su vida no se hubiese tronchado tan tempranamente y si las circunstancias de la misma le hubieran dado más alternativas.

Por supuesto, esta mirada parte desde la óptica del amigo y de quien piensa en todo lo que Santiago dio y lo que podría haber dado si las circunstancias universitarias españolas no hubiesen tenido las rigideces que lo llevaron a tener que reinsertarse en un contexto donde la posibilidad de continuar su tarea investigadora sobre los temas americanos se encontraba muy limitada.

Uno de los primeros artículos de Santiago se refirió a un plano –hoy lamentablemente extraviado– que tenía un amigo suyo en la región turolense sobre las misiones jesuíticas del Paraguay. Ese plano, que publicó en 1957 siendo estudiante, podría ser el original del que editara en 1791 el padre Peramás desde el exilio en Italia. Se trataba del plano de Candelaria, una suerte de “capital” de las Misiones pues allí residía el padre Superior, y que en el ejemplar que descubriera tiene sus textos parcialmente en guaraní, evidenciando la originalidad de su procedencia.

Puede interpretarse que fue casualmente este descubrimiento de un material histórico americano el que movilizó a Santiago Sebastián hacia una primera mirada, pero no caben dudas de que la proximidad de Diego Angulo Iníguez fue decisiva para que una vez que concluyó su doctorado (1961) se encaminara a la “aventura americana” que centraría inicial y preferentemente en Colombia.

Un hecho singular, como fue su radicación en Cali le permitiría a Santiago una rápida inserción que nunca es tan fácil cuando uno llega desde afuera a las

ciudades capitales. Una actitud de apertura, el desvanecimiento del ambiente de competitividad y una mayor facilidad de acceso a los coleccionistas y a las fuentes documentales inéditas han sido frecuentemente la experiencia de quienes han trabajado en “provincias”. La cálida acogida de los caleños, el descubrimiento de un universo artístico entre Cali y Popayán muy articulado con la producción quiteña pero, a la vez, muy poco estudiado, le habrían de brindar un amplio campo de estudio.

En ese primer año tuvo la suerte de tomar contacto en Colombia con Mario José Buschiazzo y luego con su antiguo colega de España, Enrique Marco Dorta, quienes habían colaborado con Angulo en la realización de la obra señera de la *Historia del arte hispanoamericano*. Buschiazzo estaba impulsando, junto con el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho, la fundación de centros de investigación en las universidades colombianas a semejanza del Instituto de Investigaciones Estéticas de México y al Instituto de Arte Americano que dirigía en la Universidad de Buenos Aires. De estas gestiones surgiría en su momento el Instituto de la Universidad Javeriana de Bogotá que hoy lleva el nombre de Arbeláez Camacho.

Santiago Sebastián, cuya formación erudita era notoria, fue rápidamente asimilado a la docencia y la investigación en la Universidad del Valle en Cali, donde abrió la compuerta a muchísimos estudios que le permitieron el reconocimiento de una vasta región colombiana que incluía no solamente el Valle del Cauca, sino también Popayán, Pasto hacia el sur y la región “paisa”, particularmente Santa Fe de Antioquia, una ciudad que valoró en la plenitud de su arquitectura popular.

Sin embargo, por su propia formación y centros de interés académico en la vinculación entre las relaciones artísticas de Europa-España y Nueva Granada dedicó muy importantes estudios a la ciudad de Tunja, un foco renacentista que Santiago Sebastián consideraba como excepcional. Ponderaba *el elevado ambiente humanístico de la sociedad tunjana que a nivel intelectual era comparable a la más exquisita de Europa*.

Entre 1961 y 1964 Santiago Sebastián permaneció en Colombia y, si bien su sede principal fue Cali, es evidente que recorrió el país como surge del conjunto de sus trabajos. Inicialmente parecen predominar las aproximaciones iconográficas de la flora y la fauna en las obras renacentistas de Tunja y los análisis sobre la influencia de los grabados europeos, la pintura de Rubens o de los retablos y arquitectura de Miguel Ángel. Luego los extiende a la escultura y la pintura quiteña (con obras de Vicente Albán, Bernardo Rodríguez) y hacia la obra del italiano Angelino Medoro.

Sin embargo, ya comienza a cuestionarse una serie de presupuestos historiográficos que se vinculan a la lectura formalista de la arquitectura y las artes y

comienza a decantarse por la necesidad de dar mayor precisión tanto a los conceptos estilísticos tanto del renacimiento como del mudéjarismo. Esta preocupación, que Santiago Sebastián desarrolla en el cambio de las últimas décadas del siglo, nos introduce a una relectura del manierismo, sobre todo a través de la influencia muy directa que Serlio y Palladio tuvieron en la retablística y en la arquitectura novogranadina.

Si bien Sebastián cuestiona el término del “mestizaje”, en la misma línea que lo realizan Graziano Gasparini y George Kubler, en la medida que sugiere confusión entre lo estético y lo étnico, no por ello coincidirá en la visión eurocentrista que desarrollaron los otros investigadores, reconociendo los aportes y la necesidad de una comprensión más directa de los valores expresivos de lo americano. Así ratifica que la arquitectura *expresa de la manera más intensa el medio que la produjo*. De todos modos, avanzando sobre la hipótesis de la circulación de las ideas artísticas desde Europa a España y su transferencia a América, una línea que enfatizaban Gasparini y Kubler, Santiago Sebastián analiza las influencias italianas en las artes novogranadinas (Serlio, Miguel Ángel) y la estética jesuítica a partir del padre Coluccini como *introducción directa del manierismo italiano*. Posteriormente analizaría las influencias de estampas germanas y flamencas y los aportes de Klauber y Vredeman de Vries entre otros tratadistas centro europeos.

Sin embargo, Sebastián sigue con atención las propuestas de Fernando Chueca Goitia en sus *Invariantes castizas* (1947) al analizar la formación de los espacios desde la visión occidental y la hispanomusulmana. Esta aproximación lo ayuda a comprender los espacios de los templos novogranadinos con sus valores de autonomía, sus saltos “cuánticos” y sus sistemas de techumbres. La valoración de los volúmenes le permite constatar para el siglo XVI hasta que punto las premisas de simplicidad y claridad condicionan la decoración, imponiendo un orden y respetando un sentido planista que luego habrá de alterarse en el apogeo barroco por una nueva sensibilidad en el dominio del espacio.

Indica con precisión cómo ciertos rasgos emergentes del barroco reconocen sus antecedentes directos en el desarrollo de los programas manieristas. Vincula muchos de ellos a las tradiciones medievales, algo que también reivindicará en el urbanismo americano en confrontación con algunas de las aseveraciones de Erwin Walter Palm.

En los años 1965 y 1966 Santiago Sebastián trabajó en Yale junto a Kubler mediante el otorgamiento de una beca Guggenheim. Allí pudo acceder a los archivos del malogrado historiador Martín Soria, cuyos trabajos de investigación sobre la pintura del siglo XVI en América (publicados en Buenos Aires en 1956) le abrieron nuevas puertas que habrían de transitar simultáneamente, en la

identificación de las fuentes de grabados y estampas Pál Kelemen en Estados Unidos, Francisco Stastny en el Perú y Héctor Schenone en Argentina. Estas lecturas iconográficas abrieron un profundo surco en la formación de Santiago Sebastián que las proyectó a un intenso conocimiento del campo de la emblemática con un asombroso dominio de las fuentes editadas durante los siglos XVI y XVII con su repertorio de grabados y textos, que muchas veces oscilaban entre poéticos y crípticos.

No menos importante fue la vinculación que le otorgó siempre en sus textos a la literatura de la época para transmitir los rasgos emergentes o ponderados por la sociedad en el tiempo histórico real. En esto es posible afirmar que sustentaba sus escritos con una profusión de fuentes, que incluía no solamente a sus colegas contemporáneos sino que recababa también los textos éditos originales. Quizás me animaría a decir que Santiago Sebastián fue más hombre de Bibliotecas que de Archivos. Hay constancia que concurrió a algunos repositorios como el Archivo Nacional en Bogotá o el parroquial de Tópaga, pero no parece ser éste el camino habitual de sus búsquedas. En cambio la frondosa bibliografía que manejaba lo muestra como un curioso y minucioso investigador de las fuentes que generaron la transculturación de Europa a América.

Otra cualidad notable de Santiago era sin duda su memoria gráfica, una virtud que le permitía relacionar no solamente los programas iconográficos, sino identificar con certeza sus posibles procedencias de libros, grabados o estampas. También, como era habitual en la escuela de don Diego Angulo, poseía esa soltura para percibir los rasgos característicos de un pintor o escultor y formular atribuciones que luego, muchas veces, las evidencias documentales ratificarían. En esto es indudable que Santiago Sebastián tenía definidos los límites de la accesibilidad de las manifestaciones artísticas novogranadinas pues al hablar de las tablas del templo de Yanacónas decía que *pieza de tan gran finura no pudo ser realizada en la Nueva Granada ni se puede asociar con el arte de Angelino Medoro, ni de Bitti, así que estamos ante una obra de arte importada*. La obra es adjudicada a Juan de Juanes por sucesivas aproximaciones estilísticas. En otra circunstancia, al referirse a la imagen del Niño Dios de un retablo de Tópaga dice *no creo que sea atribuible a ninguno de los maestros novogranadinos conocido*, por lo que indica que con certeza fue traída de España.

Otra de sus ponderables características era su inconformismo con aquello que parecía instalado. A pesar de su carácter tranquilo, tomaba con mucho empeño el cuestionar aquellos aspectos que le parecía necesario debatir. Esto lo hacía desde una perspectiva abierta y sin temor a rectificarse. Quizás el caso más notorio sea aquél que lo vinculaba a su propia tierra y en el cual puso peculiar énfasis: el de la definición del estilo mudéjar. Santiago había ponderado,

como había efectuado en su momento Enrique Marco Dorta, el mudejarismo novogranadino. Sin embargo, a su regreso a España, en feliz conjunción con Gonzalo Borrás, impulsaron los Simposios sobre el mudéjar comenzando en Teruel en 1975. En la oportunidad surgió un fuerte cuestionamiento a la validez de considerar al mudéjar como un estilo y a la identificación de los propios mudéjares, unos seres ideales que carecían de idioma propio y literatura, por ello se pronunciaban por considerar “lo mudéjar” como una prolongación de las manifestaciones del arte hispanomusulmán. Entendía Santiago que justamente la revalorización del concepto del manierismo, como otras convenciones acordadas para explicar determinados fenómenos artísticos, habrían de acotar la forma de utilización conceptual de lo mudéjar al incluir muchos rasgos formales dentro del espíritu de un tiempo de transición que incluiría a variados componentes. La lectura de sus artículos sobre la torre mudéjar de San Francisco de Cali va justamente tratando de definir los perfiles de singularidad del ejemplo respecto de las obras españolas, aunque nos informa, a la vez, sobre la existencia de otros casos documentados en la región como la torre de “El Salado” y otra en una hacienda cerca de Buga.

En esto, y en la valorización de los oficios tradicionales de la carpintería vinculados al ejercicio de una arquitectura popular, que maneja destrezas que son transmitidas por el sistema gremial o por los talleres familiares, es donde Santiago muestra esa capacidad de sintonizar no solamente el componente erudito de la arquitectura americana, sino también comprender la vertiente artesanal que articulaba la arquitectura con el mundo de las matemáticas y la construcción antes que con las “bellas artes”. La lectura inteligente de los cronistas le depara también fuentes de información importantes. Así, los relatos del jesuita Rivero le descubren la notable obra que los carpinteros indígenas realizan en San Salvador del Puerto bajo el influjo del padre Alonso de Neira. En efecto, allí se construye en un mes y medio una capilla cuadrada de cuatro naves por lado que culmina en el centro con una cúpula sostenida por una docena de horcones de madera. Una suerte de gran capilla abierta-cubierta, similar si se quiere, aunque en otra escala, a la Capilla Real de Cholula (México).

Santiago Sebastián se movió en un tiempo histórico donde la lectura formalista de la arquitectura había dado paso a una lectura “espacialista”. La traducción al castellano de la obra de Bruno Zevi *Saber ver la arquitectura* (1951) había abierto las compuertas a un debate que fue intensamente provocado por la actividad difusora de Graziano Gasparini desde el Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas que había creado en la Universidad Central de Venezuela. Desde Colombia, Santiago había tomado contacto con Gasparini, quien estaba muy vinculado a Kubler, y publicó algún artículo en el Boletín del CIHE.

Incluso en algún momento, cuando la situación de reinserción en la vida universitaria española parecía difícil de encauzar, analizó seriamente la posibilidad de radicarse en Caracas y trabajar con Gasparini.

Sin embargo, la circunstancia de que Gasparini tendía a cuestionar la obra de Angulo Iñiguez y Marco Dorta de una manera frontal, apuntando tanto a la lectura formalista como interpelando al mismo enfoque de la historia del arte al que consideraba meramente descriptivo, debió generar una situación difícil para Santiago Sebastián. Si él podía coincidir en esa crítica a la lectura formalista, e incluso aceptar la propuesta espacialista, su atalaya para el análisis partía del mundo de la iconografía y del mensaje icónico de las imágenes y no podía asumir la valoración negativa del conocimiento profundo y la descripción de las mismas. Tampoco veía una incompatibilidad radical en este tipo de análisis y las nuevas dimensiones sociales que los textos de Hauser habían desarrollado como nuevos caminos metodológicos para la comprensión artística. Por el contrario, su lectura buscaba penetrar en el mundo de la comunicación de una serie de lenguajes e imaginarios simbólicos que permitían una comprensión más cabal del mundo americano, sus mitos, sus heterodoxias y sus creencias.

El debate de la década de los setenta fue una suerte de dialéctica que terminó reduciéndose a la discusión sobre la génesis de ciertos elementos ornamentales y su singular procedencia europea o americanista, en un confuso cruce de artículos en los que participaron activamente Gasparini, Luks, Kubler, Mesa, Gisbert y Buschiazzo entre otros. Santiago Sebastián optó razonablemente por tratar de profundizar las líneas de acción de sus lecturas iconográficas que en la década del 80 le permitieron regresar a los temas americanos con un nuevo bagaje y realizar relecturas estimulantes.

Como Santiago era muy amigo de sus ideas pero respetuoso de las ajenas, no tuvo problemas en encarar justamente con el matrimonio de José de Mesa y Teresa Gisbert, el tomo de *Summa Artis* referido al arte colonial americano, sin por ello abdicar de su amistad y reconocimiento a Gasparini y Kubler. Luego sus textos sobre el Barroco americano y sobre iconografía vinieron justamente a poner en evidencia que su tarea autónoma en aquel tiempo de conflictos, que tendió a zanjarse en 1980 en el Congreso sobre el Barroco de Roma, había sido no solamente razonable sino notoriamente exitosa.

Había a la vez asumido el creciente papel que los historiadores del arte españoles tenían con referencia al urbanismo, un cambio de escala que había encontrado en Antonio Bonet Correa un impulsor decidido. Un primer texto suyo, realizado cuando todavía estaba en Colombia, pero que fuera publicado recién en 1967 en España, venía a discurrir sobre el origen de la traza del damero definida por las Ordenanzas de Poblamiento de Felipe II (1573) a partir de las

influencias previas de Hipodamos de Mileto. Santiago Sebastián se introduce en el tema no meramente desde los aspectos formales de la traza urbana sino en una lectura de raíz filosófica que intenta interpretar la decisión de tal diseño en las búsquedas de armonía entre la ciudad y el universo, una suerte de cosmovisión pitagórica que lo alejaba del discurso meramente racionalista del renacimiento.

Indaga por lo tanto, siguiendo a Torres Balbás, las raíces medievales, los antecedentes teóricos de Eximénic y la praxis urbana de Santa Fe de Granada, campamento de los Reyes Católicos que conociera Nicolás de Ovando el tracista de la segunda Santo Domingo en 1502. En ese contexto abarcante, las trazas de damero se veían como un intento de estructurar una sociedad ideal, sustentada en razones matemáticas y filosóficas.

En simultáneo estaba trabajando en el mismo tema el chileno fray Gabriel Guarda comparando el pensamiento vitruviano y el de Santo Tomás de Aquino para verificar el origen de muchos de los aspectos que hacían a las definiciones sobre el asentamiento y la selección del sitio en las Ordenanzas de Indias.

Santiago Sebastián analizaba también la influencia de los tratadistas y señalaba, con Hardoy, la casi inexistente influencia indígena en las fundaciones anteriores a 1520 e incluso algunas posteriores como Tunja (1539) a la que consideraba *casi un trasplante peninsular*. El ejemplo temprano de la traza de Toro (1573) según un plano del Archivo Nacional y un análisis pormenorizado de otras ciudades novogranadinas son retomados tres lustros más tarde en la *Historia urbana de Iberoamérica* que editara en varios tomos el Consejo Superior de Arquitectos de España y el CSIC, bajo la coordinación de Francisco Solano y María Luisa Cerrillos. En todos los casos, el ejemplo de Tunja es analizado con particular interés por la disponibilidad de fuentes históricas y la persistencia de ejemplos tempranos del siglo XVI tanto en la arquitectura religiosa cuanto civil. Los estudios arquitectónicos e iconográficos de la Casa del Escribano Vargas y la del Fundador Suárez Rendón serían otros temas que abordaría durante su estancia en Colombia y retomaría décadas más tarde.

El tema de la arquitectura fue afrontado por Santiago Sebastián desde diversos ángulos. Ya hemos mencionado su preocupación por reconocer la influencia de los tratadistas sobre todo de Serlio en la utilización de recursos compositivos y ornamentales en la región. Ayudó mucho y bien, a discernir sobre las vertientes que integró Serlio (eolípilas, soportes fajados, estípites), respecto de los aportes de Palladio y Vignola (el caso de las pirámides que recorren América desde el modelo herreriano del Escorial) y ello lo hace desde Colombia, en un tiempo en que el manejo de los tratadistas estaba limitado por la escasez de la bibliografía específica. Santiago Sebastián contribuye desde la Universidad

del Valle en Cali a una edición facsimilar de la obra de Diego de Sagredo (1526), primer tratadista que traslada los temas vitruvianos a América y cuyo original localizara en Estados Unidos durante su permanencia en Yale.

La capacidad de trabajo de Santiago Sebastián fue otra de sus múltiples virtudes. Durante los años que estuvo en Colombia fue un verdadero difusor e interpretador de las artes de la Nueva Granada. Impulsó los inventarios del patrimonio mueble e inmueble en la región del Valle del Cauca, en Popayán y en Tunja, donde realizó guías artísticas y posibilitó que el obispo Julio Franco Arango pudiese organizar con un sustento científico los museos de Duitama, Tópaga y Monguí que permitieron revalorar el patrimonio regional.

Sus avances sobre la clasificación e identificación de piezas notables se continuaron realizando desde España, cuando luego de tres lustros regresa a Colombia en 1981 y revisa las colecciones de museos y privadas que le permiten realizar nuevas aportaciones sobre esculturas (Villabrille) y pinturas (Albán, los Cortés, Medoro). Fueron también muy importantes sus aportes sobre la presencia del arquitecto Antonio García en Popayán, Cali y Quito, un profesional que eludió las reglamentaciones de la Academia de San Fernando de Madrid que exigían la aprobación de las obras públicas en España, realizando las obras de San Pedro en Cali (1772) y San Francisco en Popayán (1775) y proyectando la Catedral, la Casa de la Moneda y un Cuartel entre 1780 y 1783, antes de pasar a Quito donde trabajaría en el pórtico y cúpula de la Catedral que realiza por orden del Barón de Carondelet entre 1801 y 1806. Esta actitud de García sería compartida por fray Domingo Petrés quien construyó la Catedral de Bogotá y el Observatorio Astronómico a espaldas de los controles metropolitanos. Nueva Granada, en esto, fue más lúcida que otras regiones americanas que vieron demoradas e impedidas sus obras por la intervención morosa, interesada económicamente y autoritaria de los académicos madrileños, según denunciara el propio Goya en 1792.

En sus últimos trabajos, abordando el barroco novogranadino (1992), Santiago Sebastián profundiza los rasgos emergentes de una cultura de síntesis que transforma los espacios sobre aquel orden preexistente de un manierismo que ya prefiguraba las libertades decorativistas y el surgimiento de unas temáticas que oscilaban entre la mitología y las floras y faunas locales. Esa síntesis expresiva, que en definitiva venía a testimoniar un proceso de integración cultural como el que él mismo vivió en esos años colombianos que le depararon argumentos que llevaría en su corazón en forma permanente.

Vuelvo al comienzo. Si hay algo que los amigos americanistas de Santiago Sebastián sentimos fue el hecho de que no pudiera dedicarse a pleno a esta vocación que él sintió con profundidad. Somos concientes de que las posibilidades de

la vida le abrieron, gracias a sus méritos y esfuerzos, otros campos de trabajo en Baleares y en Valencia, donde desde la creación de “Traza y Baza” hasta su formación de grupos de estudio sobre emblemática dejó marcada una huella sustancial en la historia del arte español. Muchas veces hemos reflexionado, y no solamente quien esto escribe, cuál hubiera sido el destino del Laboratorio de Arte Americano de la Universidad de Sevilla, tan menguado en su producción americanista, si hubiese estado bajo la tutela de Santiago Sebastián con sus entusiasmos, sus impulsos, su deseo de abrir nuevos rumbos y plantear nuevos enfoques. La obra de Santiago Sebastián nos da la respuesta y debemos admitir que desde una cierta periferia continuó estando en el centro de la reflexión, el debate y la propuesta para comprender mejor nuestra América a través de sus manifestaciones artísticas.

Cabe por lo tanto solamente agradecerle y aprender en su ejemplo la capacidad de superar adversidades y dar testimonio de seriedad científica y amplitud de miras para consolidar las vocaciones con las oportunidades que el destino nos pone por delante. Este libro, que recoge sus textos sobre Colombia, es en definitiva el homenaje que un grupo de sus discípulos y amigos queremos ofrecer como forma de unir escritos dispersos realizados en los treinta años en que el arte de la Nueva Granada fue un tema cotidiano de sus reflexiones. Agradecemos con ello todo lo que Santiago Sebastián nos dio de su sabiduría y todo lo que su familia nos ha facilitado para hacer posible este homenaje.

*

ITINERARIOS ARTÍSTICOS
DE LA NUEVA GRANADA

*

.
La primera edición de
Itinerarios artísticos de la Nueva Granada
fue publicada por la Academia de Historia
del Valle del Cauca en la Imprenta
Departamental de Cali en 1965.
.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

CAMILO MOLINA OSSA

Presidente de la Academia de Historia del Valle del Cauca

Con limitados recursos, la Academia de Historia del Valle del Cauca encara su diario vivir; cura olvidos, casi centenarios, como los que pesaban sobre los retratos ordenados en 1872 y 1873 por el Cabildo de Cali para Mallarino y Murillo Toro, o el decretado para el doctor Teodoro Valenzuela con destino al Concejo de su ciudad natal, Buga, por Ley de 1928; dispone la construcción de una placa de mármol que reemplace la que elementos anárquicos destruyeron, conmemorativa del Grito de Independencia de Cali; auxilia la profusa ilustración del libro *La casa de la sierra* con la cuantía que el autor, Don Hernando Velasco Madriñán estima suficiente; o edita trabajos de carácter científico como el intitulado *Gusanos urticantes del Cauca* del Dr. Evaristo García y, prosigue sin detenerse, en la edición de la presente monografía *Itinerarios artísticos de La Nueva Granada* del profesor Santiago Sebastián, doctor en Historia por la Universidad de Madrid, profesor de Historia del Arte Hispanoamericano en la Universidad del Valle y distinguido Miembro Correspondiente de la Academia.

Salvo la breve guía que hace varios años publicó el doctor Guillermo Hernández de Alba sobre los monumentos de Colombia y el estudio sistemático de Marco Dorta, nada se ha hecho que supere en extensión y profundidad al presente trabajo. Sin embargo, Sebastián lo considera aún tentativo, por no haber alcanzado a investigar todo el territorio nacional.

Confirma el autor en este nuevo estudio –son varios los publicados dentro de su corta permanencia en el país– la riqueza que posee Colombia en tesoros artísticos, tanto en lo profano como en lo religioso, en arquitectura, talla y pintura. Advierte, por último, que el patrimonio artístico colombiano apenas es conocido y que por desventura se le menosprecia cuando en realidad supera, en algunos aspectos, al de países tan ricos como México y Perú.

Es posible que el manifiesto desvío de los colombianos en el aprecio de legado artístico neogranadino, se origine en la forma un tanto despectiva como trataron el tema algunas figuras del siglo pasado. Para el Gran General Tomás Cipriano de Mosquera, en su *Compendio geográfico general* (Londres, 1866), no

había nada digno de citarse fuera de lo que encerraban los ciudades de Popayán, Bogotá y Cartagena, hasta aseverar que en Boyacá “no hay edificios de alguna importancia”. Sin embargo, Tunja representa la meta de ciertos movimientos culturales del mundo occidental; así lo considera Martín Soria al establecer que “una línea recta nos lleva del Olimpo griego vía Pompeya y Fontainebleau a Tunja; perla imperecedera –si no la destruimos físicamente como estamos en trance de hacerlo– de la Nueva Granada Colonial”.

El poeta bogotano Hernando Domínguez Camargo, emocionado ante un techo mudéjar, exclama: “Artesón de cedro ardiente en oro” y, al referirse a una iglesia perdida en un pequeño poblado: “Una iglesia con talle de mezquita”, verso que según el profesor Sebastián, hay que considerar como el más remoto precedente literario de la interpretación mudéjar del arte neogranadino”.

La Academia de Historia del Valle del Cauca, fundada hace más de medio siglo, y la más antigua patrocinadora de la cultura en el Valle, continúa su vieja tradición y se pone a la altura de los tiempos actuales publicando esta serie de monografías sobre diferentes aspectos de la cultura patria. Ciertamente, con esta obra la Academia rompe el marco regional y se extiende a todo el ámbito nacional, gracias al concurso de uno de sus miembros más jóvenes.

Reconocimiento

Esta monografía no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de la Academia de Historia del Valle del Cauca, a la que me honro en pertenecer, y de cuyo Presidente he recibido numerosos estímulos.

La institución patrocinadora de este trabajo, bajo la presidencia del doctor Camilo Molina Ossa, está llevando a cabo una labor de difusión cultural que se sale del marco regional al que estuvo confinada desde su fundación; en razón de esta nueva política me fue solicitada la presente monografía que abarca todo el área de Colombia. Tanto la Academia como su Presidente han puesto gran empeño en hacer una edición lo más lujosa posible dentro de sus escasos medios. Ella es un modelo a imitar por las instituciones que verdaderamente están interesadas en la difusión y valoración de la cultura nacional.

A la Universidad del Valle, que tanto se preocupa por la catalogación del patrimonio artístico de Colombia, debo muchas facilidades para mis investigaciones.

La mayor parte del material fotográfico fue recogido por mi colaborador Mario Ponce, aunque también hay muestras de Mult, Salamanca, Collazos y otros.

La Imprenta Departamental se interesó vivamente en hacer una edición lo más pulcra posible, aportando valiosos elementos; a su director don Alfredo Zamorano G., a don Luis Carlos Dulcey y demás colaboradores, expreso mi gratitud.

Al doctor Camilo Molina Ossa

INTRODUCCIÓN

Constantes arquitectónicas

Este trabajo –guía del arte colonial colombiano– es posible porque los cronistas, viajeros, historiadores y críticos nos han preparado el camino. Del estudio y consideración de toda esa producción literaria, se deduce la necesidad de una orientación para comprenderlo mejor. En la Nueva Granada se interpretaron las diferentes modas estilísticas, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo, en un lapso temporal de tres centurias. A lo largo de este tiempo ya hubo una serie de comentarios estéticos que es preciso tener en cuenta para saber cómo sentían las obras y qué pensaron de ellas sus coetáneos; luego veremos lo que opinaron los hombres de los siglos XIX y XX.

Lo primero que hay que tener en cuenta son las disposiciones emanadas del gobierno peninsular, es decir, la ingerencia de la Corona en la estética neogranadina. El carácter funcional y sencillez de la arquitectura colonial de Colombia está determinado, en un principio, por una real cédula de 1550 que mandaba “que las casas sean humildes y no aya en ellas superfluidades más que aquello que forzosamente es necesario para su habitación y orden”.¹ Aunque en 1610 atestiguó el maestro Martín Archila acerca del convento de San Francisco de Tunja que “la traza que lleva... es muy humilde”, el Consejo de Indias concedió una ayuda de mil ducados, encargando a la autoridad civil que “tenga la mano en estos conventos para que no sean sumptuosos y sean decentes”.² Con esta política de austeridad se pretendía, sin duda, corregir los excesos cometidos en México. A fines de la Colonia se mantenía esta influencia real, como demuestra una cédula de 1788, en la que el Rey de España dice acerca del templo payanés de San Francisco que no se pongan “figuras extraordinarias en las paredes, de modo que ofusquen la

1 Diego Angulo Iníiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, vol. I, Barcelona, Salvat, 1945-56, pág. 528.

2 Enrique Marco Dorta, “La arquitectura del renacimiento en Tunja”, en *Historia de Tunja*, Ed. Correa, pág. 147.

buena arquitectura, que se asegura tiene la fábrica”³ Son interesantes estos documentos ya que nos permiten ver como ciertos caracteres de la arquitectura colonial en Colombia: sencillez, austeridad decorativa, etc., fueron sugeridos por la política peninsular.

A continuación debemos considerar las referencias de los cronistas y de los viajeros. Tunja, la sede poética de la Nueva Granada, albergó a un rimador monumental, el clérigo, Juan de Castellanos (1522-1607). El autor de las *Elegías* es el más americano de los cronistas antiguos, y nos interesa por su comprensión del Nuevo Mundo. Enamorado de la ciudad, describe así las riquezas del templo catedralicio:

Capillas hay en él particulares,
sepulcros de vecinos generosos,
con tales ornamentos que podrían
ser ricos en Toledo y en Sevilla;
retratos y dibujos que parecen
haber sido labrados por las manos
de Fidias, de Cimón y Policreto,
algunos de pincel y otros de bulto,
principalmente la que dejó hecha.
Pero Ruiz García, do su hijo
Antonio Ruiz Mancipe se desvela
en decoralla con preciosos dones,
y ansí parece ya piña de oro.⁴

[Íam. 93-94]

Hay aquí un sentimiento de lo que podríamos llamar la grandeza tunjana. Pondera su templo metropolitano de tal manera que surge la comparación con el Viejo Mundo para dejar bien patente lo singular de América. Que el sentimiento estético de Castellanos era plenamente renacentista lo confirma no sólo ese sentido de la grandeza sino también la alusión a Fidias y Policreto, ya que uno de los principios de la estética renacentista fue su relación con la Antigüedad clásica. Parece indiscutible el valor documental de Castellanos, pero nótese que aquí, siguiendo los postulados renacentistas, ha sustituido a Angelino Medoro, pintor italiano al que, sin duda, trató personalmente, autor de los cuadros que todavía decoran la histórica Capilla de los Mancipes, por los artistas clásicos citados.

3 Archivo Central del Cauca, *Colonia*, Sig. 8933. Debo una copia a la cortesía de mi amigo don José María Arboleda Llorente.

4 Joan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias IV*, Bogotá, Ed. ABC, 1955, pág. 422. Biblioteca de la Presidencia de la República.

Este sentimiento de grandeza se funde en Castellanos con el amor a la ciudad enaltecida por él dirigiendo la fábrica monumental de la iglesia metropolitana, así en un memorial dirigido al Corregidor en 1575 le decía que informe al Rey acerca de que “la dicha iglesia parroquial de la dicha ciudad de Tunja es la más principal de todo este Reino”.⁵ El fue el fiador de la magnífica portada, no es de extrañar que en su opinión fuera “la más suntuosa y bien acabada que hay en todas las Indias”, y pese a este amor paternal no andaba tan desviado ya que, según Marco Dorta, es la más bella obra que el Renacimiento produjo en Colombia. Este sentimiento de grandeza tunjana no fue único de Juan de Castellanos: en 1662, en el certamen poético organizado para festejar el nacimiento del Príncipe Carlos, dijo un poeta:

No llores siglos pasados
Tus pompas Tunja no acuerdes
que ya son pimpollos verdes
los que antes troncos ajados
... ..
¿Qué demostración mayor
ostentó tu antigüedad?

No pudo tener la ciudad blasonada mejor intérprete que Castellanos, todavía es hoy la ciudad renacentista de ayer; cuando el plateresco se había extinguido en España tuvo una tardía floración en esta ciudad encastillada en los Andes.

Lucas Fernández de Piedrahita publicó su *Historia General* en 1668. Cronológicamente pertenece al barroco, pero éste apenas influyó en él, no se dejó subyugar por la retórica gongorina. Su testimonio tiene un gran valor por tratarse de un criollo por cuyas venas corría sangre de la realeza incaica. En él se exagera el sentimiento de grandeza, así nos dice de San Francisco (Bogotá) que “su templo es antiguo, pero el adorno interior, el mejor de las Indias”. Del Colegio de la Compañía nos cuenta que “su fábrica de templo y casa es tan buena, que no tengo noticia de otra mejor de su religión, no sólo en Indias, sino en Flandes, España y Francia (fuera del Jesús de Roma)”.⁶ Pero dejemos aparte la deformación propia del momento, no andaba tan descaminado, personalmente creo que la fachada de San Ignacio de Bogotá es uno de los ejemplos más destacados del manierismo en Hispanoamérica.

[Íam. 11]

[Íam. 41]

5 Ulises Rojas, *Juan de Castellanos*, Tunja, Imprenta Departamental, 1958, pág. 125.

6 Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada II*, Bogotá, Biblioteca de Cultura Popular Colombiana, 1942, págs. 137, 138.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un cambio notable, la cultura barroca fue sustituida por la Ilustración. La mentalidad del hombre criollo fue diferente por la madurez del mundo hispanoamericano y por el impulso renovador que llegaba de Europa. Mutis fue uno de los introductores de la moda ilustrada y el autor de la empresa científica de la Expedición Botánica. Los dos focos creadores de la Nueva Granada estuvieron en Popayán y Bogotá; en el primero se destacó Caldas, que superó a los contemporáneos no sólo por la vastedad de sus conocimientos sino por su vuelo filosófico. Por lo que respecta a la arquitectura, el estilo neoclásico parece ser que surgió antes en Popayán, ya que en 1788 la Academia de San Fernando envió un diseño circular para la catedral. Allí nació el gran arquitecto neoclásico Marcelino Pérez de Arroyo. Tanto los neogranadinos como los viajeros del siglo XIX estuvieron imbuidos de la estética neoclásica y no comprendieron en su mayor parte el legado colonial.

Los viajeros del siglo pasado son casi la única fuente de comentarios estéticos, pero ninguno dedicó un estudio particular a las artes plásticas. Se interesaron más por el paisaje, la botánica, las costumbres, la política, etc., que por la estética de lo que veían; de una manera incidental algunas observaciones. Honradas parecen las impresiones del francés Mollien: “El arte de la arquitectura –dice– es el que más progresos ha hecho en Colombia; sus adelantos son tanto más sorprendentes cuanto en ese aspecto no ha tenido más maestros para dirigir sus pasos que los libros y las estampas”. Este viajero es uno de los más comprensivos y trata de dar una interpretación, aunque sea de tipo físico.

Los arquitectos de Bogotá siempre tendrán un pretexto para justificar la deformidad de sus edificaciones, y es que la constitución del suelo, con frecuencia sacudido por los temblores, les obliga a sacrificar la elegancia en aras de la solidez... Esa misma razón hace que se dé a los cimientos de los edificios públicos una enorme solidez, y que el fuste de los pilares de la iglesia guarde menos proporción con la nave que sostienen por las sacudidas que tienen que resistir.

Mollien sabe captar la característica más destacada de los templos bogotanos, que resplandecen de oro: “nunca hubo un templo de los incas más deslumbrante”.⁷

Edouard André fue el último gran viajero galo que incidentalmente se ocupó de hacer alguna observación artística; su formación neoclásica no le

7 Gaspard Mollien, *Viaje por la República de Colombia en 1823*, Trad. del francés. Bogotá, Imprenta Nacional, 1944, págs. 175, 182. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

impidió admirar obras de gusto popular, así, nos habla de la Torre Mudéjar de Cali como uno de los mejores ejemplares artísticos de Colombia; sus adornos “le prestan cierto aspecto árabe en extremo elegante, aparte de que el tiempo ha impreso a sus muros aquel tono dorado que recuerda no pocos monumentos del mediodía de España e Italia”.⁸ No puede ser más acertado su comentario acerca de esta obra mudéjar. [lám. 214]

Ya en el siglo XX, hace apenas dos décadas, viajó por Colombia el español don Enrique Marco Dorta, discípulo de Angulo, que nos ha dejado el primer estudio sistemático. Veamos lo que dice acerca del siglo XVI:

Iniciada la construcción de iglesias y conventos durante el último cuarto del siglo, no alcanzó el gótico a dejarnos algún monumento que íntegramente corresponda a ese estilo, que apenas pudo manifestarse tímidamente en algunos arcos como el de triunfo de la iglesia de Santa Clara y los formeros de la catedral de Tunja. Los estilos del Renacimiento tampoco alcanzaron un triunfo total en los monumentos religiosos, pues sólo la reacción herreriana llegó a tiempo para dejar en Colombia alguna portada de relativa importancia como la de Santo Domingo de Cartagena... En general el estilo predominante en el siglo XVI es el mudéjar, que triunfa en las cubiertas de las iglesias y en algunos claustros conventuales.⁹ [lám. 131]

El citado historiador, al tratar de la arquitectura neogranadina del siglo XVII, destaca la decoración interior como algo característico. Esta centuria fue la época de la más auténtica expresión colonial. Nos habla Marco Dorta de la manera especial de tratar el espacio interior:

...la mayor parte de las iglesias bogotanas del siglo XVII fueron concebidas para que retablos, tallas en madera y grandes lienzos ocultaran sus muros de ladrillo enlucido y sus cubiertas de madera... Tableros tallados y pinturas de vistosa policromía decoran las cubiertas de las iglesias, y, en algún caso, invaden los paramentos entre los retablos, sin dejar un solo espacio libre de esa policroma ornamentación, en la que el oro de las tallas destaca sobre el fondo blanco o brilla sobre el tono caliente del rojo. Lo mismo sucede en las iglesias de Tunja.

El eminente historiador de la arquitectura neogranadina admite la influencia indígena, que es la que matiza estas creaciones, destacando las decoraciones de la iglesia tunjana de Santo Domingo:

8 E. André, *L'Amérique Equinoxiale*, traducido en *La América pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente*, Barcelona, Ed. Montaner y Simón, 1884.

9 Angulo Iníiguez, *op. cit.* I, pág. 528.

La influencia local se manifiesta en algunos elementos decorativos: monos y frutas tropicales se encuentran en los valles cálidos cercanos a Tunja. Lo más curioso es que el sentido con que se han combinado todos esos motivos de labra barroca es todavía plateresco.¹⁰

[lám. 159, 244]

La centuria dieciochesca no tiene tanto interés, sin embargo, es la época de las grandes construcciones militares de Cartagena y de las monumentales fachadas de San Pedro Claver (Cartagena) y de San Francisco de Popayán. El auge económico cristalizó en ésta y otras grandes obras que representan a primera vista un cambio de gusto.

Constantes arquitectónicas

De las artes plásticas es la arquitectura la que muestra más afinidad con el suelo y el paisaje. De todos los testimonios que nos ha legado el pasado, solamente la arquitectura expresa de manera más intensa el medio que la produjo. Ella nos da los rasgos esenciales del alma nacional; el estudio de la arquitectura es una de las ventanas por donde podemos asomarnos a la “intrahistoria”. Esto no sólo tiene interés para los arquitectos, sino, especialmente, para los historiadores de la cultura. Hegel dijo que la arquitectura es el arte de la forma simbólica, de la forma pura por excelencia, por tanto es una ayuda eficaz para caracterizar la morfología de la cultura. Se comprenderá que nos interese sobremanera la forma en arquitectura como asiento de una posibilidad simbólica, ya que no podemos pensar en fondo y forma como disociados. Lo que se debe de perseguir con este tema es la búsqueda de la “tradición eterna”, ese vínculo fluyente y vivo que une el ayer al mañana. Lo fundamental radica en advertir a través de unos monumentos algo esencial, la “intrahistoria”, que es un suelo firme en el que se serenar las aguas turbias de la historia, del pasado y del futuro; en ese fondo está lo auténtico, lo original, que es lo originario, como ha destacado Chueca Goitia.¹¹ Es necesario analizar la arquitectura en su esencia, partiendo de valores puramente intrínsecos, para no ser ofuscados por consideraciones circunstanciales. Estos valores fundamentales son el sentido del espacio, del volumen y de la estructura decorativa.

El espacio

Al producirse el choque de dos culturas, los españoles impusieron el sentimiento del espacio propio de una cultura muy evolucionada a causa de los

¹⁰ Angulo Iníiguez, *op. cit.* II, págs. 95, 98.

¹¹ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1947, pág. 26.

numerosos contactos culturales. Los indios americanos, aun los más avanzados, carecían de un sentimiento del espacio. Verdad es que eran:

...habilísimos en el arte de tallar la piedra, de usar los colores, de trabajar minuciosamente la orfebrería o el jade, de hacer maravillosos mosaicos con plumas de pájaros o con piedras duras, pero totalmente ignorantes del espacio interior. Pueblos extravertidos, incapaces de concebir los ámbitos cerrados a que estaban acostumbrados los europeos. Pueblos a los cuales el penetrar bajo una bóveda debía de producir una sensación de claustrofobia, de terror cueviforme.¹²

Para los indígenas fue más difícil vencer el miedo al espacio interior que aprender la técnica de abovedamiento. El genio hispánico, al concebir el espacio, tendió a hacerlo en forma “cuántica”, dándonos un espacio compartimentado. Las iglesias coloniales en Colombia suelen tener el arco toral muy desarrollado, que viene a desempeñar el papel de una pantalla psicológica. Esa suma de “cuantos” espaciales se aumenta al crear tras el presbiterio un camarín, a veces de grandes proporciones como los de Santo Domingo y San Francisco, en Popayán; lo más frecuente en la Nueva Granada fue el desarrollo desmesurado de capillas laterales que llegaron a adquirir casi más importancia que el templo mismo del que formaban parte, siendo ejemplo notable la Capilla del Rosario, en la iglesia tunjana de Santo Domingo. En la Catedral de Bogotá se compartimentó el espacio, pese a tratarse de una obra neoclásica, de un modo semejante al empleado en las catedrales españolas, colocando el coro en la nave central y formando un espacio dentro del mismo espacio; por si esto fuera poco, la capilla del ábside ha quedado separada por la columnata llamada la platanera, que actúa a manera de pantalla. Algunos camarines, como los de San Francisco de Popayán constituyen composiciones arquitectónicas completas, que podrían vivir independientemente del cuerpo de la iglesia, con el que están en abierto contraste, por ser casi circulares, mientras que el templo es un rectángulo cuadrículado.

[lám. 140]

Esa sucesión de “cuantos” espaciales no sólo se produce en sentido horizontal, a veces también en vertical, formando como una estratificación espacial. Las armaduras mudéjares, tan ricas y abundantes en la Nueva Granada, dan la sensación de dividir el espacio hacia lo alto valiéndose de los cuadrales y, tirantes, faldones y almizates. Las techumbres en forma de artesa perduran en Colombia durante todo el siglo XVIII.

Veamos otra forma de analizar el espacio considerando la articulación de vastos conjuntos. En un complejo constructivo occidental existe, de una forma más o

12 Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1961, pág. 27.

menos clara, una ordenación axial; los conjuntos del barroco europeo y las catedrales góticas son los ejemplos más elevados de este sentimiento plástico de Occidente. En la arquitectura hispanomusulmana el camino es diferente, ya que la focalidad no existe, y el eje se transforma en una línea quebrada. La sucesión de espacios se resuelve por medio de saltos, que corresponden a los “cuantos” espaciales. Estas unidades espaciales se articulan formando composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada, según feliz definición de Chueca. Este tipo de disposición también se dio en la Nueva Granada al componer vastos conjuntos como conventos, casonas, etc. En Monguí,¹³ la directriz acodada tiene que hacer tres quiebres, que sobrarían si estuviera dispuesta axialmente; otros ejemplos pueden hallarse al observar cuidadosamente las edificaciones coloniales de Cartagena, Mompo, Santa Fe de Antioquia, etc.; el ejemplo más hermoso lo he hallado en la planificación de la Casa de Marisancena, en Cartago, que presenta tres patios unidos por una línea quebrada. Este tacto sutil, en la manera de articular los espacios sin recurrir a la trivial simetría axial, nos recuerda aquel verso del gran poeta barroco neogranadino Domínguez Camargo: “arquitecto gentil de laberintos” (*Poema Heroico*, lib. I. XXXIII), que bien podría aplicarse al anónimo maestro neogranadino, que inconscientemente creó esos conjuntos que hoy nos emocionan con su variedad de perspectivas.

[lám. 225]

El volumen

Espacio y volumen son el anverso y reverso de un mismo problema arquitectónico; ambos guardan una estrecha relación. En la arquitectura hispanomusulmana, a los interiores formados por una emanación de “cuantos” espaciales les corresponde una expresión volumétrica de gran simplicidad y pureza.

Algo semejante ocurre en la arquitectura neogranadina, en la que los volúmenes se manifiestan en sus formas más elementales. Esta voluntad de forma del arquitecto neogranadino tuvo en este suelo tan inestable su peor enemigo; por verdadero milagro se han salvado dos torres en el Valle del Cauca, pero por los grabados de André y por viejas fotografías sabemos que hubo más. La Torre Mudéjar de Cali es el mejor testimonio de ese amor fraternal que sintieron tanto el artista hispanomusulmán como el neogranadino por el volumen puro; su valor es mucho mayor por el carácter de arquitectura popular que tiene este capolavoro colombiano, y desde ahora su interés enorme, ya que no se trata de una obra importada, sino, al parecer, obra de un artista mulato, que con toda seguridad nunca conoció los maravillosos ejemplares de la España mudéjar. Siempre el pueblo ha sido el más fiel guardián de las tradiciones nacionales, no importa que use mate-

13 Carlos Arbeláez Camacho, “Nueva visión de la arquitectura colonial”, en revista Camacol n° 11, Bogotá, 1963, pág. 19.

riales humildes; los materiales serán pobres pero adecuados para que el pueblo exprese sus anhelos inconscientes de forma.

Dado el fuerte carácter mudéjar de la arquitectura colonial en Colombia, éste gustó de los cubos o poliedros pero eludió los cuerpos redondos, así que la cúpula casi no existe, las pocas cúpulas coloniales se encuentran en iglesias jesuíticas, ya que tan solo el dogmatismo de la Compañía hizo posible su implantación. La cúpula más hermosa es la cantada por Domínguez Camargo, hijo de la cultura jesuita, que sueña un paisaje imaginario cuando el protagonista del *Poema Heroico* se acerca a Roma.

¡Déjate hallar, oh cúpula elevada,
de la vista que Ignacio a tí encamina!
No así, de tus cimientos olvidada,
en los cielos te pierdas peregrina:
que penetra tras tí su vista alada,
por una esfera y otra cristalina,
por ver si ese tu globo temerario
es ya de piedra espacio imaginario.

(Lib. III, CIII).

La estructura decorativa

La decoración mural en la arquitectura hispanomusulmana depende de esa voluntad volumétrica de que hablamos. Como una decoración vigorosa destruiría la limpidez geométrica de los volúmenes, se impone por tanto una estricta planitud. La decoración hispanomusulmana –como destacó Chueca– es absolutamente planista, tiene el carácter de algo superpuesto, aplicado al haz del muro, y como en la mayoría de los casos, no podía abarcar toda la superficie mural, se concentró en los puntos de mayor significación o dignidad: las portadas.

Los más genuinos edificios neogranadinos despliegan sus paramentos desnudos de toda ornamentación para que los volúmenes se definan puros y rotundos. Y, ¡por favor!, no se piense que esa severidad franciscana y ascética del muro indica pobreza, como se ha pretendido, sino una manera esencial de concebir la superficie de acuerdo con el gusto profundo del pueblo. Los silencios decorativos y la austeridad mural son las notas características de la arquitectura colonial colombiana. Aquí no tuvieron aceptación los gongorismos arquitectónicos de Churriguera ni del ultrabarroco mexicano; recordemos cómo en 1788 se ordenó que el templo de San Francisco de Popayán no fuera ofuscado con decoraciones extraordinarias, tan normales en ese momento. El auge económico del siglo XVIII, que levantó las soberbias fábricas de Cartagena de Indias, de Popayán, etc., no permitió que las superficies de estos edificios se recargaran de elementos decorativos, tan corrientes en aquel momento de dominio del barroco; ellas muestran una

decoración parca, seca a veces, que no indica pobreza de recursos sino la decidida voluntad, tan corriente en lo neogranadino, de destacar las formas desnudas con valentía. Creo que vamos comprendiendo mejor el carácter del barroco en Colombia, ya que supuso la acentuación de las características nacionales apuntadas.

En relación directa con la estructura decorativa está el carácter del muro en la época barroca. Si el movimiento ha sido el generador del espacio barroco, el “espacio en marcha” (*Gehraum* de Schmarsow), aquí no existe dinamismo mural; tímidamente las portadas de Santo Domingo, de Popayán, y de la Compañía, de Cartagena, sobresalen un poco de la línea del muro, pero una fachada tan expresiva y ornamental como la de San Francisco, de Popayán, tiene el muro inerte; dado ese sentido de la planitud, parece más bien una obra renacentista. Tan sólo en una construcción foránea, como la iglesia de la Compañía de Popayán, obra del alemán Simón Schenherr, vemos algo de lo que es el movimiento estructural del muro barroco.

[lám. 267]

En cuanto a la estructura de la decoración de los muros interiores, advertimos desde el siglo XVII una tendencia de raigambre hispanomusulmana, la búsqueda del espacio cueviforme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar que recaman los techos y muros. El P. Pedro Pablo Villamor describía en 1720 este aspecto característico de los templos bogotanos, de tal manera

...que admira ver sus adornos, brillando en techos, y paredes de oro batido, y bien bruñido, en tallas, y cartelas; que labradas con varios artificios, abrazan entre sus ramas varias pinturas, o esculturas de los Santos, repartidos con artificiosa disposición muchos Altares, con tabernáculos dorados...; creciendo cada día, como por milagro estos adornos, en medio de la pobreza, que oy padece este Reyno.¹⁴

Los interiores neogranadinos se distinguen de sus similares en España o en México; nunca aquí se olvidó la medida, ni el rigor geométrico, es decir, el temperamento neogranadino rehuyó la fantasía delirante.

Marco Dorta calificó de mudéjar a Colombia con justa razón, pero el más remoto precedente literario de esta interpretación se halla en Domínguez Cargado, que dijo ya en su *Soneto a Guatavita* acerca de una construcción eclesiástica: “Una iglesia con talle de mezquita”.

El mestizaje artístico

Puesto que en este análisis entra en juego la autenticidad del arte neogra-

14 Guillermo Hernández de Alba, “La iglesia de San Ignacio”, en *Anuario de estudios americanos* V, Sevilla, 1948, pág. 11.

nadino es preciso tratar este problema tan fundamental. Pienso que el término de *arte mestizo* no es del todo adecuado por cuanto puede llevar a la confusión de lo estético con lo étnico, ya que se tiene demasiado presente el fenómeno biológico, y de la misma manera se quiere explicar el hecho artístico. Allí donde hay una forma mestiza se piensa en seguida en un artista indio o criollo. No debemos olvidar que un estilo se determina por sus características y no por sus artífices. Los primeros mestizos no fueron los hijos de blanco e india, sino los españoles que se sintieron embrujados por la tierra americana. También acá se repitió tímidamente –diríamos– el *Graecia capta* de Horacio, y los conquistadores fueron conquistados. Hubo que esperar hasta el siglo XVIII para que el arte mestizo nos diera contenidos más expresivos.

En América se produjo el choque de dos culturas: la europea y la india, de las que prevaleció la primera por estar mejor estructurada. La cultura aborigen no desapareció: pervivió en muchos aspectos y detalles al fusionarse con la foránea. Gasparini ha escrito que en el mestizaje cultural

... ¡cuántos y cuántos valores autóctonos fueron absorbidos por el español, hasta volverse parte integrante de su manera de ser y de vivir! Y se dieron casos – para limitarnos al campo del arte– en los que la expresión decorativa del indio, acoplada a las formas españolas, logró en ciertas construcciones americanas una arquitectura mestiza, en ella el aporte creativo de dos maneras de sentir se fundió en la misma obra, nacida de condiciones que sólo el medio ambiente podía producir. Por eso el historiador que trate de la arquitectura colonial americana no podrá realizar un trabajo completo si a los conocimientos histórico-estéticos no añade otros de carácter sociológico y antropológico, base indispensable para la comprensión de una expresión continental.¹⁵

El fenómeno, si se mira desde el punto de vista étnico, no es puramente mestizo, al menos en la Nueva Granada, donde hay obras de artistas mulatos, así que sería necesario buscar un término que nos expresase mejor este sincronismo cultural. De momento aceptamos el término de mestizaje, englobando en él no sólo la fusión de elementos y formas españolas e indias sino también de los otros componentes del mosaico racial de la sociedad colonial. Lo fundamental es el fenómeno artístico, prescindiendo del origen étnico del artífice.

Un análisis somero del repertorio ornamental del arte neogranadino nos lleva a la siguiente clasificación de tópicos americanos:

15 Graziano Gasparini, *La casa colonial venezolana*, Caracas, 1962, pág. 37.

Motivos zoomorfos

[lám. 138] El más antiguo que conozco que parece ser que data del año 1597 está en el capitel de una columna plateresca del patio de la casa tunjana de los Mancipes, se trata, al parecer, de un simio; dado el espíritu de los grutescos a *candelieri* que enmascaran el fuste, habrá que pensar seguramente en un cantero de la escuela burgalesa; sin duda, fue el primer artífice español que en la Nueva Granada sintió la sugestión del ambiente americano. Los monos del retablo de San Francisco de Bogotá plantean un problema, ya que, según el zoólogo Lehmann, se parecen más al tipo africano que al americano; también el tipo de elefante del mismo retablo es africano y no de la India, como el representado en los grutescos pictóricos de la casa de Juan de Vargas. ¿Cómo explica esta influencia africana? ¿Acaso intervino algún artista negro venido como esclavo?

Existen simios en las pilastras del arco toral de Santo Domingo de Tunja; el retablo bogotano de San Francisco tiene entre otros el guacamayo, el venado americano y la garza, esta última se halla también en el arco toral de Santa Clara de Tunja.

Motivos fitomorfos

Lo primero que tenemos que preguntarnos es: ¿Qué significan las frutas? Ante todo las frutas tienen una motivación religiosa y representan la contribución de América al mundo sensual del barroco. En las pilastras de Santo Domingo de Tunja vemos cómo sobre un esquema decorativo del plateresco, dos atlantes indios sostienen entre las manos y sobre la cabeza sendas cestas –la característica “petaca” de la comarca– repletas de frutas. Fue necesario que llegara el barroco para que América volcara sus cuernos de la abundancia sobre los elementos tectónicos, perdiendo éstos su valor fundamental. Y recordamos los bodegones poéticos del autor de las *Elegías*:

Hay caimitos, guanábanas, anones,
 En árboles mayores que manzanos;
 Hay olorosos hobos que en faiciones.
 Y pareceres son mirabolanos,
 Hay guayabas, papayas y mamones,
 Piñas que hinchen bien entrambas manos.
 Con olor más suave que de nardos,
 Y el nacimiento dellas es en cardos,
 Hay plátanos que es fruta codiciosa.¹⁶

16 Joan de Castellanos, *op. cit.* III, pág. 22.

Las mejores representaciones de palmáceas fueron realizadas por un artista anónimo que trabajaba en Bogotá hacia 1633, en la serie magnífica de bajorrelieves de la iglesia de San Francisco. La palma que no ofrece ninguna duda es el cocotero, *Cocos nucifera* L., magníficamente representada en el bajorrelieve de San Juan escribiendo el *Apocalipsis*. En otro panel del mismo retablo aparece muy especificado el género de *Guilielma*, al que los primeros cronistas españoles compararon con la datilera, aunque la semejanza fuera muy remota; entre su rica nomenclatura vulgar destacaremos los títulos de pijibay y chontaduro. En el mismo bajorrelieve queda otra especie de palmácea, en el centro, con el estipe dividido en cortes horizontales, que corresponde a la palma de cera del Quindío, *Ceroxylon*, que alcanza hasta 60 metros de altura. Todavía nos queda otro tipo de palma, la llamada de cobija o sombrero en Los Llanos, y calicá en el Valle del Magdalena, *Sabal dominguensis* Becc., que vemos en otro bajorrelieve del retablo; se emplea para cubrir chozas o casas de campo. Se ha pretendido ver en los racimos de frutos redondos del antepecho del púlpito de San Francisco de Popayán la presencia de la palma de corozo, *Aiphanes caryotifolia* Wendl, ya que los dichos racimos son muy ornamentales; por lo que a Popayán se refiere sabemos que Humboldt encontró allí cultivado el coquito de Chile, *Jubaca spectabilis* H.B.K. (1801), según refiere su compañero Bonpland en una carta a Mutis; las diligencias realizadas para comprobar la existencia de esta especie han sido infructuosas; lo único que se conoce allá es el coquito o coco cumbe, *Parajubaea cocoides* Burret, palma altoandina frecuente en el Ecuador y hasta en Pasto. Los frutos del famoso púlpito payanés no parecen ser corozos sino uvas.

El ejemplar más evidente de pasiflorácea parece ser el representado en los grutescos de los pilares de la colección Mary Eder, en Cali (1756); son pilares monolíticos de sección cuadrada, con los ángulos achaflanados. El ritmo de los vástagos vegetales de este bejuco parece denunciar la presencia de un artista de raigambre indígena, formado en la talla de la madera. De las diversas especies de pasifloráceas, llamadas por los autores antiguos granadillas, ésta parece referirse a la *Passiflora maliformis* L., que Cieza de León observó en Cali entre las frutas nativas.

La más importante del género de las bromeliáceas es la piña, *Ananas comosus* L. Si su patria originaria fue la planicie amazónica o la mesoplanicie brasilera pronto debió de ser aclimatada en la actual Colombia; su difusión en la época prehispanica se debió de hacer gracias a su fácil propagación. Es una de las frutas más representadas en el arte neogranadino; ya se la encuentra en el siglo XVII en Tunja, en la famosa Capilla del Rosario y en los pilares del arco toral de Santo Domingo; precisamente se mencionan en la jurisdicción de Tunja

(sin duda en valles templados) a principios del mismo siglo. En Popayán existen en retablos atribuidos al “Maestro de 1756”, siendo la más conocida la que porta la canéfora india del púlpito de San Francisco, aunque la actual no es la antigua sino una copia realizada hacia 1940 por el ebanista Juan León. La más bella estuvo coronando la fuente caleña conocida como la pila de Crespo, cuyo paradero se ignora.

[lám. 246]

Entre las lauráceas se destaca el aguacate, *Persea americana* Miller, que parece ser que procede de Guatemala, aunque a la llegada de los españoles se hallaba difundido. Se encuentra representado en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja, obra del siglo XVII, y no es de extrañar porque en 1610 se dice que existía en dicha ciudad. Según Pérez Arbeláez, de la semilla del aguacate se sacaba una tinta, empleada en muchos documentos antiguos del Archivo Central del Cauca.

De las musáceas, el plátano, *Musa paradisiaca* L., se halla representado en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja, obra del siglo XVII. Cieza de León es el primero que menciona el plátano en la cuenca del río Cauca; en 1547 había grandes platanales en la jurisdicción de Cali, la relación de Tunja de 1610 cita esta fruta en las cercanías de la ciudad.

La única caricácea representada parece ser la papaya de tierra fría, *Carica candamarcensis* Hook, que se halla en el mismo lugar que la anterior, en la petaca que porta el atlante superior.

En la cestilla que porta la canéfora india de San Francisco de Popayán hay hojas de tuna, *Opuntia*, que nunca fue cultivada por el fruto en la América equinoccial y siempre se dio con carácter espontáneo, empleándose frecuentemente en setos protectores de viviendas y cultivos.

Aunque un tanto exagerada, parece ser llantén, *Plantago lanceolata* L., una planta muy frecuente en las iglesias tunjanas, (especialmente en las techumbres y en los arcos), que presenta grandes hojas y racimos dispuestos en alternancia. El botánico Patiño niega que sea maíz como se ha pretendido; el maíz andino solo existió hasta Pasto y de él existen referencias muy tardías.

[lám. 241]

En los flancos del retablo de Santo Tomás en Santo Domingo de Popayán, obra del círculo del “Maestro de 1756”, hay una planta que parece pertenecer a la familia de las amarilidáceas. El hallazgo de una bomarea comestible llenó de alegría a Caldas, pero la especie que le dio más fama fue la *Bomarea Caldasii*, luego esculpida en el pedestal de su estatua de Popayán. Hoy día está casi extinguida en las montañas del occidente de Popayán.¹⁷

17 Santiago Sebastián, “La flora en la talla barroca neogranadina”, en Boletín de la Academia de Historia del Valle, Cali, 1965.

Motivos antropomorfos

Tanto las medias figuras atlantes de la pilastra de Santo Domingo de Tunja como la canéfora india de San Francisco de Popayán podrían reducirse al mismo tipo iconográfico. En cuanto a la archifamosa canéfora india de Popayán quiero destacar que es documento ilustrativo de un valor inapreciable para el tema del mestizaje que estamos tratando.

[lám. 142]

No me parece aceptable el término de *indiátide* que dio a esta forma y otras semejantes el apasionado arquitecto argentino Ángel Guido, uno de los que más se preocuparon por el conocimiento del arte mestizo, para él la *indiátide* era un símbolo de la insurrección social, decía:

...si las cariátides griegas fueron aquellas prisioneras, esclavizadas, que el artista transfigura en belleza ática en el Erección, también el quechua Condori, transfigura en belleza criolla toda su humana amargura, toda su sofocada angustia de Rebelión, ante la sangrienta esclavitud del mitayo, su hermano en sangre y en espíritu.¹⁸

No se conoce base documental artística para asignarle al soporte antropomorfo mestizo el contenido político social que pretendió Guido. Por lo que respecta a la magnífica canéfora de Popayán, que bien puede asimilarse a este tipo de soporte, he podido constatar que su modelo iconográfico, es prehispánico. Cuando Ampudia y Añasco llegaron, a principios de 1536, al Valle del Cauca acamparon cerca de la desembocadura del río Jamundí, entonces la tribu que vivía al otro lado cruzaba el río para cambiar baratijas por frutos de la tierra. La escena nos la pinta así Castellanos:

Y no solo varones acudían
A tales ferias y contracto pío,
Pero también mujeres se atrevían
A pasar a lo mismo por el río:
Diré de la manera que venían,
Que no será ficción ni desvarío,
Sino pura verdad y certidumbre,
Según en lo demás es mi costumbre.
En una gruesa caña cabalgando,
Y en ella de su vino cierta pieza
Como botija, con los pies bogando
Donde su voluntad las endereza;

18 Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, Ed.El Ateneo, 1944, pág. 173.

Con rueca y huso todas van hilando,
 Cesto, de fructa sobre la cabeza,
 Y así pasan el río más derechas
 Que por carreras llanas y bien hechas.¹⁹

Quizá más interesante que la canéfora de Popayán es un pilar de la colección de Mary Eder (1756), en Cali. Esta pieza tiene la novedad de ser poco conocida; ante todo hay que destacar que se trata de un *unicum*; no conozco en Colombia pieza comparable y resulta más extraña en el Valle del Cauca, donde los soportes fueron generalmente de madera o ladrillo. ¿Qué significa este vástago vegetal que sale de su boca? Quizá se trate de una alusión al lenguaje; al menos entre los mayas tuvo este significado la lengua arborizada. Para algunos pueblos hay plantas que tienen la virtud de hacer hablar, y la vid parece ser una de las más características, ya que el vino excita y da locuacidad (dice el adagio latino: *in vino véritas*). Tanto esta pieza como la canéfora payanesa creo que son los ejemplos máximos (en la Nueva Granada) de ese mestizaje de que estamos tratando; ambos son productos tardíos, fruto de la estética barroca, cuya libertad y naturalismo tanto se acomodaban al espíritu de una cultura en formación.

Motivos míticos

[lám. 132] El tópico de la cabeza con vástago vegetal es tan numeroso que pienso pueda tener un significado mítico, aparece con harta frecuencia en los retablos payaneses y en una piedra del cementerio de Yumbo. El sol aparece con halo dentado (frontal del altar de la Epístola en Santo Domingo de Tunja) o con rayos flamígeros (Santa Clara y San Francisco de Tunja). Kelemen juzga que la representación del sol en el arte tunjano es un recuerdo chibcha, mas conviene recordar que este símbolo también figura en el repertorio de la iconografía cristiana. Su forma nos denuncia la mano de un artista de raigambre indígena, pero en cuanto a su contenido diremos que era común a las culturas en fusión; hasta los mismos misioneros han debido de aprovechar esta coyuntura psicológica para que los indios no se sintieran tan extraños en la nueva religión.

Las influencias

Sobre el legado español, base y estructura del arte neogranadino, se fueron sedimentando las influencias más diversas que dieron un carácter peculiar al arte colonial. Es preciso subrayar esto, pues el vulgo suele generalizar cayendo en el lamentable error de llamar español a todo el arte colonial; pero, basta com-

19 Joan de Castellanos, *op. cit.* III, pág. 357.

pararlo con el arte peninsular para darse cuenta de que lo anima otro espíritu y que diferentes influencias lo han informado.

La más antigua muestra de una influencia europea, si es que llegó por los años en que está documentada, corresponde a una pieza de orfebrería, procedente de un taller de Augsburgo; se encuentra en el convento de La Merced (Cali), y a juzgar por una inscripción latina sabemos que fue realizada en 1574 por el artífice geómetra y astrónomo Cristóbal Ghissler. No pudo por menos que dejarse notar la huella de Durero, el pintor alemán que tanto influyó en el arte hispánico por medio de sus grabados. Lo curioso de este caso es que en la Nueva Granada no se sabe que sus estampas fueran copiadas sino que su influencia llegó por reelaboraciones de otros artistas: así el anónimo maestro de la Casa de Juan de Vargas, en Tunja, no copió el rinoceronte del grabado de Durero sino de una réplica que tomó de él Juan de Arfe en su tratado *De Varia Commensuración*. En la época barroca, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos repitió un sinnúmero de veces la *Virgo Modestissima* de Sasoferrato, inspirada a su vez en el modelo de Durero existente en Viena (1512). Los grabados germanos fueron muy estimados durante la segunda mitad del siglo XVIII. La escuela de Quito se sirvió de ellos para sus producciones en serie. Del taller de los Cortés llegó a Popayán un buen lote, que es el más rico legado que el estilo rococó dejó en Colombia. La serie payanesa del Palacio Arzobispal parece estar inspirada en los grabados de José Sebastián y Juan Bautista Klauber, sin olvidar la relación que guarda con los fresquistas de la escuela de Augsburgo, tales como Juan Bautista Zimmermann (1680-1758) y más estrechamente con la figura solitaria de Anton Franz Maulpertsche (1724-1796), cuyos personajes, en opinión de Brinckmann, tienen carácter dionisiaco. He conseguido identificar una copia de los grabados de los Klauber que ilustran las *Lauretanisehen Litanei* de Franz Xaver Dorn (Augsburgo, 1771), se halla en la basílica de Buga (Valle), y se trata de la *Mater inviolata*.

[Íam. 280-282]

La influencia germana directamente se llevó a cabo por medio de dos ilustres hermanos legos de la Compañía: Diego Loessing y Simón Schenherr. Al primero, castellanizado como Luisinch (1618-1675), se debe buena parte de la decoración de la iglesia bogotana de San Ignacio; su oficio de ebanista se prestaba más que otro para contagiarse del manierismo reinante; el día que se estudie detenidamente la decoración arquitectónica se verá la importancia que tuvo Loessing, al que el genealogista Flórez de Ocariz llamó “gran ensamblador”. Al siglo XVIII corresponde la obra de Schenherr en Popayán, donde hizo las portadas en piedra más evolucionadas del barroco colombiano, creando dos composiciones del más acentuado barroquismo y de tal movimiento que su carácter foráneo con respecto al arte hispánico queda bien patente.

Mientras los capitanes españoles combatían a sus vecinos enemigos, se dejaban cautivar por el arte manierista creado por la escuela real de Fontainebleau. El Renacimiento italiano tuvo en Francia un extraño florecimiento hasta personalizarse como un estilo eminentemente anticlásico. Para la decoración del fastuoso palacio de Fontainebleau fueron llamados los pintores italianos Rosso y Primaticcio. Fuera de la obra de Miguel Ángel y Ticiano, en este palacio francés se produjo la obra cumbre del arte decorativo europeo durante el segundo cuarto del siglo XVI. Los artistas citados trabajaron sobre diseños de Miguel Ángel, Giulio Romano y Parmigianino. Los lienzos fueron enmarcados en ricas decoraciones de estuco, pero lo más interesante que se produjo fue que este gran estilo oficial empezó a ser grabado hacia 1540 por un equipo de pintores italianos, franceses y neerlandeses. Entre los grabadores hay que citar a Pierre Milán, ocupado en la galería de Francisco I, discípulos suyos fueron el francés Boyvin y el flamenco Jorisz Verbucht. Fantuzzi, discípulo de Parmigianino, huyó de Italia llevándose numerosos dibujos de su maestro, grabó los marcos decorativos de la citada galería y publicó *Patrons et portraits en façon de grotesque* para uso de los pintores. El manierismo, por su enfoque de los temas clásicos e intelectuales, se extendió como dogma, casi con la misma rapidez que los modernos “ismos”. Los temas artísticos, gracias a la teoría impresa y a la ilustración grabada, fueron internacionalizados. Problemas tan interesantes como la representación del desnudo humano o la construcción de una columna fueron solucionados en toda Europa de un modo semejante y de acuerdo con las mismas reglas; la stampa jugó un papel decisivo difundiendo por los lugares más apartados la nueva moda estilística. Los documentos históricos y las modernas investigaciones críticas han dado a conocer que los artistas poseyeron grabados y que de ellos se sirvieron, ya para aprender a dibujar como Spranger, ya para inspirarse, lo que hizo la mayoría. Estas costumbres explican mejor la transmisión de formas. También es preciso evocar los viajes de los grabadores, como los hermanos Sadeler, que recorrieron gran parte de Europa. A fines del siglo XVI el grabador Goltzius difundió las obras de Praga. También los editores de estampas tuvieron carácter internacional, así que éstas circularon con gran facilidad. Las modernas investigaciones están dibujando la proyección cartográfica de aquellos centros difusores del arte manierista.

[lám. 123]

Precisamente los grutescos de la Casa de Juan de Vargas en Tunja, ciudad perdida en las inmensidades del Nuevo Continente que poco ha fue descubierto, son el mejor corolario de este cosmopolitismo del manierismo. La mayor parte de las decoraciones pictóricas son copia de grabados realizados por artistas educados en el gran foco manierista que fue la escuela de Fontainebleau. Júpiter,

Minerva y Diana fueron copiados de grabados de René Boyvin, hechos sobre obras originales del holandés Leonard Thiry, que pintó en Fontainebleau de 1535 a 1542. También está copiado el grabado del *Invierno*, creado por Marc Duval, muerto en París en 1581 e influido por la misma escuela. Sobre la interpretación de los grabados franceses ha escrito Soria:

[lám. 122]

El pintor tunjano cambió la proporción del modelo, demasiado alargada para el espacio que disponía. Pintó las caras mucho más personales, las figuras más musculosas y algunos otros detalles tal como los rasgos más evidentes. Simplificó otros detalles para dar más eficacia al dibujo, bastante precioso y cargado en el original. Sobre todo, y esto es quizás el encanto mayor del conjunto boyvicense, inventó los colores. En esto el grabado no podía servirle para nada. Los colores predominantes del techo son: amarillo, pardo, verde, oro y rojo sobre fondo blanco. Son colores de tierra disueltos en cola de retazo y pintados al temple sobre el estuco. Y los colores, tan frescos hoy como si se hubieran aplicado ayer, son de una alegría no solo propia de la época del humanismo sino que recuerda a los antecedentes lejanos de Thiry: los grutescos de Pompeya. Así es que una línea recta nos lleva del Olimpo griego vía Pompeya y Fontainebleau a Tunja, perla –imperecedera si no la destruimos físicamente como estamos en trance de hacerlo– de la Nueva Granada colonial.

La escuela manierista francesa continuó ejerciendo su influencia hasta el siglo XVIII. En la misma Tunja, el retablo mayor del Topo nos presenta estípites animados que parecen inspirados en muebles de la escuela borgoñesa, de la que fue cabeza el manierista Hughes Sambin, que publicó en las prensas lionesas una obra con magníficos grabados (1572).

El Renacimiento tuvo en la Nueva Granada un florecimiento; hasta Tunja, ciudad encastillada en los Andes, llegaron los aires renovadores de Italia. A fines del siglo XVI el aluvión renacentista penetró por todos los cauces: literatura, pintura, arquitectura, etc. A la ciudad de Suárez de Rendón llegó Angelino Medoro, pintor nacido en Roma, que decoró la Capilla de los Mancipes, dejando, en opinión de Castellanos:

Retratos y dibujos que parecen
Haber sido labrados por las manos
De Fidias, de Cimón y Policreto.

Sin duda alguna, Miguel Ángel fue la figura de la llamada época renacentista que más influyó en el arte hispánico. Por lo que respecta al área colombiana, su influjo se manifestó ya en el mismo siglo XVI en el retablo de los Mancipes, en la catedral tunjana. Don Juan de Castellanos quedó profundamente impresionado

[Íam. 6, 62]

por el aspecto de las figuras del citado retablo, e intuyó que los personajes de aquel escenario cristiano eran dignos de las manos de los escultores clásicos, cuyas obras estaba desenterrando el Renacimiento. La relación con Miguel Ángel no solo aparece expresa en los escorzos de las figuras sino también en el ensamblaje arquitectónico, donde la columna desempeña un papel semejante al de las que hay en la antesala de la Biblioteca Laurenziana. Recientemente he descubierto cómo el modelo de Miguel Ángel para la portada de la Villa Grimani determinó la creación de dos importantes portadas bogotanas del siglo XVII: San Agustín (1668) y el Sagrario (1689). A su debido tiempo, Marco Dorta señaló otras versiones del citado modelo miguelangelesco, en Quito y en Pasto. Hasta Bogotá, pues, llegó la prédica del Vasari: *Sforzatevi d'imitare Michelangelo in tutte le cose*.

Durante el último cuarto del siglo XVI los maestros canteros no consiguieron una obra de verdadero sabor italiano ya que pesaba sobre ellos la tradición con los resabios góticos y mudéjares. Más fácil que captar las estructuras fue la copia de los motivos ornamentales. Hacia 1580 apareció en la portada del convento cartagenero de Santo Domingo un friso convexo, cuyo precedente inmediato se hallaba en el repertorio herreriano, pero su fuente original era Palladio que dibujó los templos romanos de Marte y Baco con frisos de este tipo, y los llevó a la práctica en la basílica de Vicenza; este rasgo gustó a Palladio, precisamente por su artificio: era un motivo típicamente manierista que no le podía pasar inadvertido. El manierismo, siempre ansioso de la novedad, huía de la vulgaridad de las líneas rígidas y buscaba los contornos graciosos e imprevistos. Otros detalles manieristas de ascendencia italiana fueron las eolipilas y las pirámides que vemos en monumentos tunjanos de fines del siglo XVI. Es interesante hacer constar que estos detalles arquitectónicos no llegaron acá directamente desde Italia sino que procedían del repertorio de artistas españoles que conocían lo italiano de primera mano. La fuente más socorrida fue Herrera. En el campo literario sucedía algo semejante: el poeta de Alanís se obsesiona por *La Araucana* de Ercilla, llegando a enamorarse perdidamente de la versificación italiana, aunque el fruto cosechado no estuviera a la altura de sus entusiasmos ya que no logró captar perfectamente el ritmo del endecasílabo, y se atrevió a usar la octava real, la forma métrica más difícil. Hacía tiempo que Boscán había hecho la adaptación de estos formalismos italianos que fueron incorporados definitivamente por el gran Garcilaso, poeta y soldado como Castellanos. Lo importante es hacer notar que la Nueva Granada durante el último cuarto del siglo XVI participaba ya de formas italianizantes universales.

La época de auge de los influjos itálicos corresponde al siglo XVII; a ello

contribuyeron dos causas fundamentales: la presencia de arquitectos italianos y la circulación de los tratados de arquitectura, especialmente Serlio y Vignola; de esto último resultó la reincidencia en una serie de tipos y de libertades de clara ascendencia manierista. El templo de San Ignacio de Bogotá se debe al P. Coluccini, introductor directo del manierismo italiano. Según el genealogista Flórez de Ocáriz, fue “gran arquitecto y con inteligencia en astrología”, por esta afición a la astrología cabe pensar que estaba influido por el ambiente espiritual del manierismo, ya que Lomazzo y Zuccaro, los dos grandes teóricos de la estética manierista, hacen frecuentes alusiones astrológicas.

[lám. 41]

Mucho antes que Vignola, Serlio fue el primer italiano que concibió la idea de enseñar la arquitectura con dibujos. Sus escritos son extractos y comentarios de Vitruvio, apoyados con ilustraciones; para ello se sirvió de las enseñanzas de su maestro Peruzzi, fundador del primer manierismo romano. Al evitar el carácter dogmático de Vitruvio se convirtió fuera de Italia en el maestro indiscutible de varias generaciones: su manual fue el recetario deseado por los prácticos. Marco Dorta señaló copias de sus dibujos en algunas techumbres tunjanas, y nosotros hemos hallado su huella en ejemplares bogotanos. El portal V de Serlio parece haber sido una de las fuentes de la portada de la iglesia de la Compañía de Tunja; el fuste fajado, de clara estirpe manierista, apareció antes en las portaditas del presbiterio de San Ignacio de Bogotá, debidas al diseño de Coluccini.

Durante el siglo XVIII la corriente italiana persiste fundamentalmente en las construcciones jesuíticas de Cartagena y Popayán, que siguen la planta vignolesca del Gesú de Roma. Digno de recordarse es el caso de Antonio García, arquitecto español activo en Cali y Popayán a fines de la centuria. De él sabemos, según dijo Carondelet, que en él concurrían “todos los conocimientos del arte, adquiridos durante una larga residencia en Italia”. De los arquitectos españoles que vinieron a la Nueva Granada, probablemente fue el único que conocía Italia directamente.

El neoclasicismo supondría acá una vuelta sobre los tratadistas, especialmente Vignola, del que se copió la portada de la Caprarola en la bogotana Quinta de Bolívar, según la identificación de Buschiazzo. Otro esquema vignolesco diseñó Marcelino Pérez de Arroyo para la iglesia caleña de San Francisco (1800), pero por estar realizada en ladrillo nos dio una interpretación vignolesca rica en recuadros y policromías. Diríamos que el manierismo italiano, tan pujante en el siglo XVII, volvió con nuevos bríos en el XIX, aunque los artistas parecen haber perdido cierta libertad de interpretación.

[lám. 29]

La influencia flamenca aparece activa desde fines del siglo XVI, primero en el campo de la decoración arquitectónica, y luego en la pintura. Los grabados de

Vredeman de Vries en su obra *Caryatidura vulgus termas vocat sive athlantidum* (Amberes, 1565) influyeron en la concepción de los soportes antropomorfos que vemos en labores de talla; el primer hito de esta corriente es, sin duda, las cariátides que decoran la sillería de la catedral de Tunja (1598-1603); en los retablos bogotanos del siglo XVII aparece con frecuencia un tipo de pilastrilla vegetal coronada con un rostro femenino que parece derivar de los modelos del manierista Vredeman. Las mejores realizaciones son los estípites de la colección Martínez, en Santa Fe de Antioquia.

Siendo Amberes el centro principal de la imprenta a mediados del siglo XVI, las estampas y grabados creados por sus artistas para ilustración de libros fueron muy difundidos por Hispanoamérica ya que gozaba de un privilegio especial. Para comprender mejor este influjo flamenco no hay que olvidar que Flandes dependía de España, así que estaban estrechamente vinculados. Destacaré a continuación una serie de pinturas neogranadinas que derivan de modelos de Rubens y de su escuela. La obra que ha sido copiada directamente de una estampa grabada por Theodore Gaille sobre un diseño de la mano de Rubens es una *Adoración de los Pastores* (Col. particular de Medellín), realizada para el *Breviarium* y el *Missale Romanum* editados por Plantin-Moretus en 1614. Un lienzo de Vásquez, el *Retorno de Jerusalén* (col. Valenzuela de Bogotá), es copia de un grabado de Schelte de Bolswert; este tema, por sus implicaciones teológicas, suele ser conocido como la *Doble Trinidad*, pues tanto la terrestre como la celestial figuran en íntima conexión. Una *Anunciación* (col. Jota Martínez, de Cali), elaborada toscamente, parece estar inspirada en un grabado de Abraham Van Diepenbeeck con el que se ilustró el Misal plantiniano de 1650. Este colaborador de Rubens se sirvió de ideas de su maestro, que había desarrollado en la pintura existente hoy en el Museo de Historia del Arte, en Viena. De Gerhard Seghers conocemos varias imitaciones en Colombia: *La Flagelación* de Gaspar de Figueroa, (Museo de Arte Colonial) está tomada directamente de un grabado de mala calidad, según Giraldo Jaramillo; inspirada en Seghers es una *Sagrada Familia* en la colección caleña Camacho de Lloreda (en forma de *Doble Trinidad*), pero derivada de un grabado que hizo sobre el original Schelte de Bolswert en 1631. El modelo de Seghers del que he hallado más imitaciones es un *San Sebastián*; la versión más interesante, superior a todas las que se conocen en Hispanoamérica, es la de Popayán, en la colección Carlos Valencia, pues vemos cómo el grabado fue aprovechado con talento, no para figurar un San Sebastián sino un Eccehomo; en tierras antioqueñas he hallado dos versiones más, fieles al modelo de Seghers, siendo la más cercana la de la iglesia de la Chinca, en Santa Fe de Antioquia; más cambios se notan en la interpretación existente en una colección particular de Medellín. Seghers hizo su estampa sobre un modelo de

[lám. 52, 75]

Van Dyck existente en el Hofmuseum de Viena, y fue grabada en cobre por Paul Pontius.

Ya estamos viendo que la Nueva Granada no fue una zona tan aislada como suele decirse. Más que los documentos históricos, los testimonios artísticos nos indican cómo lejanas influencias europeas pronto repercutieron en los nacientes focos urbanos de la actual Colombia; los hombres, los libros, los tratados, las estampas, el trasiego mismo de las obras, etc., permitieron que los fenómenos culturales de Europa tuvieran acá su influjo. Formas y elementos de procedencia española, italiana, francesa, germana, flamenca, etc., se embarcaron en la gran aventura ultramarina, dejándonos el testimonio de su paso, que ha sido más duradero que el de cualquier dominación política. Lo que ahora quiero poner en evidencia es cómo se relacionaron algunas de aquellas provincias ultramarinas del Imperio Español ejerciendo influencia unas sobre otras, según los casos. Concretamente voy a analizar las pertinentes a la Nueva España y la Nueva Granada.

Al producirse el contacto de las culturas indígena y española se manifestaron algunos fracasos en las Antillas, pero luego en la tierra mejicana se lograron los primeros frutos positivos de aquel mestizaje. Uno de los éxitos alcanzados fue la creación de las capillas abiertas y de las “posas”; aunque los historiadores del arte hayan investigado las posibles fuentes europeas de esta composición arquitectónica, hay que reivindicar su originalidad para el medio americano que determinó su creación. La capilla abierta o capilla de indios no se hizo porque fuera imposible albergar a aquella masa indígena bajo un espacio cerrado, sino porque el indio no concebía el espacio interior; la solución del templo doctrinero con atrio, capilla abierta y posas presentaba una gran analogía con el *teocalli* azteca; ha escrito Toussaint

...en ambos la religión se practica al aire libre, los sacerdotes son los únicos que ocupan el espacio cubierto y los fieles se encuentran en el gran patio cercado, exactamente como en los adoratorios indígenas.

Conocido este tipo de construcción eclesiástica en México, Perú y Bolivia, recientemente lo ha descubierto en Colombia el arquitecto Carlos Arbeláez. El detalle más curioso de la fundación de doctrinas en la Nueva Granada se deduce de una licencia obtenida por el Vicario General de los dominicos –noviembre de 1566–, la cual ordenaba “que se tuviese (en el Nuevo Reino) el orden, que se tenía en la Nueva España”.²⁰ Así se trató de aprovechar en tierras colombianas el experimento realizado en el área mexicana.

20 Dato desconocido que debo a la cortesía de mi amigo y colega Carlos Arbeláez Camacho.

¿Ha existido influencia mexicana en el campo pictórico? El ejemplo más directo que conozco de esta influencia es un lienzo de Santa Teresa (col. Baca, en Cali). El cuadro está firmado por Cortés (Cortez pinxit) y llama la atención por su sabia composición; no es creación original, pese a que Cortés supo interpretar el modelo, sino una copia muy interesante de un modelo del mexicano José de la Nava, que fue el más fecundo y mejor grabador de Puebla (1735-1817).

También en la talla se presenta un nuevo punto de analogía entre México y Colombia, según parece mostrar la iglesia bogotana de la Venerable Orden Tercera, cuya decoración tallada se atribuye a Caballero. Tal derroche de fantasía, tal recargamiento de detalles, son extraños al devenir del arte colonial colombiano y dan la impresión de ser importados; aunque sin estudiar la obra de Caballero, parece a primera vista relacionada con el ultrabarroco mexicano.

[lám. 20-21]

PRIMER ITINERARIO

Zona Central

BOGOTÁ

La urbe metropolitana ha sufrido mucho en su perfil colonial, conservado casi intacto hasta principios de siglo; hacia el sur y al oriente se encuentran todavía viejas calles empedradas que nos evocan el pasado colonial. No pocas de las modernas construcciones se han levantado a costa del sacrificio de venerables monumentos; un equivocado sentido del progreso hizo que la piqueta acabase con joyas cuya desaparición lamentamos. Pese a todo esto, todavía conserva Santa Fe un buen conjunto de iglesias, ricamente decoradas con el aporte de otras artes coloniales: pintura, talla, orfebrería, etc.

Los vestigios de la Bogotá del siglo XVI han quedado relegados prácticamente a las crónicas. Como casi única excepción hay que citar el artesanado de la Concepción, procedente de la derruida mansión de Jaramillo en Tocaima. La época dorada de la ciudad corresponde al siglo XVII, tanto en literatura como en las artes plásticas. La fuerte raigambre mudéjar de la arquitectura neogranadina hizo que se desarrollara un sentido singular del espacio interior, de característica cueviforme, que tendió al ocultamiento de los muros revistiéndolos con retablos, tallas de madera y grandes cuadros; este aspecto fastuoso de los interiores bogotanos, resplandecientes de oro y color, nos lo pinta el cronista dieciochesco Basilio Vicente de Oviedo así:

Al querer decir algo de la piedad y cristiandad que se ve resplandecer en los templos, tan magníficos en todo el religioso culto, con tanto costo y adorno en medio de la pobreza y escasez del Reino, brillando en techos y paredes sobrepuestos de oro bruñido en tallas y carteles labradas con tanto artificio que abrazan entre sus ramas tanta multitud de primorosas pinturas de imágenes de santos y muchas de sobresalientes escultura, sus tabernáculos, sus altares en tanto número, primor y aseó, todo dorado... (*Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada*).

[Iám. 68-70]

Las techumbres bogotanas presentan una gran variedad de soluciones. Además de los diseños típicamente mudéjares, se aceptaron otros el manierismo italiano, que pervivieron casi hasta fines de la Colonia y se entremezclaron con las novedades formales del barroco aunque sin llegar a producir una obra de acusado barroquismo. Dentro del ambiente neogranadino, la escuela santafereña fue la más evolucionada, cosa que resalta cuando se la compara con las obras dieciochescas de Cartagena de Indias, Mompoix o Santa Fe de Antioquia. Una vez más el escaso dinamismo del barroco neogranadino se manifestó en los diseños arcaizantes de las techumbres bogotanas, que son las más interesantes de la Colonia por su variedad.

El arte de Bogotá, tan apegado a la tradición y afecto a los arcaísmos, no produjo obras novedosas que llamaran la atención y merecieran un puesto de honor en la evolución estética de los elementos formales de la arquitectura. Este tradicionalismo en los gustos arquitectónicos no sólo se manifestó en los soportes sino también en otros aspectos, tal como en la decoración mudéjar, que persistió hasta el siglo XIX reiterando sus fríos esquemas geométricos. Sin embargo, en la evolución del retablo, se produjo a fines del siglo XVIII un verdadero milagro, cuyo autor parece ser la figura poco conocida del entallador Pedro Caballero, a quien se atribuyen los retablos de la iglesia de la Orden Tercera, que quedaron sin terminar de tal manera que contrasta su color de madera de cedro frente a los conjuntos dorados de las otras iglesias. La estructura arquitectónica de estos retablos es movida, de acuerdo a los ideales de la época, pero nada especial hay en ella; lo que sí nos interesa de la aportación de Pedro Caballero es su variedad de soportes en cuyo diseño dio rienda suelta a su fantasía que no cesaba de transformar los elementos legados por la tradición barroca bajo el impulso de una voluntad evidentemente anticlásica.

[Íam. 20-21]

De no haber sido por la figura de Caballero, la evolución del soporte hubiera quedado trunca en Colombia. El soporte columnario llevó a cabo en Bogotá un cielo bastante completo, así que a su historia podíamos aplicarle aquellas palabras de Díez del Corral:

Las columnas, que a la par de los mitos y fábulas helénicos atraviesan la historia entera de Occidente, padecen igual que ellos tremendas experiencias, que torturan, desgarran y aniquilan sus *corps éclatants*.

Después de la figura iconoclasta del entallador Pedro Caballero vino a Bogotá un arquitecto español, el neoclásico Petrés, que antes de terminar la Colonia dejaría muestras de soportes que recordarían el arte grecorromano, pasado por el tamiz “purificador” del Renacimiento italiano.

Vemos, pues, que la arquitectura fue la directora de las otras artes, que tuvieron como misión complementarla. La pintura, a mediados del siglo XVII, consiguió liberarse con la figura señera de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el mejor pintor de la Colonia en Hispanoamérica, si se exceptúa al mexicano Echave El Viejo.

Comentario especial merece el bogotano del siglo XVII, Hernando Domínguez Camargo, primer gran poeta gongorino de la América Hispánica. Fue un espíritu ecléctico que participó de las corrientes manieristas y barrocas. Como otros artistas manieristas sintió predilección por los paisajes llenos de arquitecturas fantásticas, adecuados para poner de relieve su capacidad imaginativa. En su poema a Cartagena trazó así el perfil de la ciudad: “Esta pina de excelsos edificios”, de acuerdo con ese diseño fantástico de su mente manierista. En su eclecticismo no pudo sustraerse a los artificios metafóricos de tipo “ar-chimboldeco”; especialmente el canto IV del libro V del *Poema Heroico* presenta algunas muestras dignas de antología por su calidad y variedad. Un jesuita de fe dudosa ve así el retiro eremítico que busca:

Mongibelo centelloso, la cimera,
en humosos torrentes escondido,
en la tonsa oprimía cabellera
un turbio Marañón, que dividido
en torvas crines, en la frente austera
y en el rostro escolloso descogido,
en ondas anegó de austeridades
fatal concurso de monstruosidades.

Si en este caso el artificio buscado fue de tipo antropomórfico, el mismo canto cuarto se inicia con la descripción de un paisaje metafórico, convertido en elefante, que fue una de las maravillas de la naturaleza y tópico muy querido de los manieristas:

Eminente a Basán, monte membrudo,
émulo en sus cervices al de Atlante
(rocas sus miembros, si su pelo rudo
el encino a los siglos más constante),
en uno y otro risco comilludo
se engreía a sus campos elefante,
de quien era, en su esfera convecina,
el Meduaco su trompa cristalina.

Esta deformación de la naturaleza con fines estéticos parece haberse llevado a cabo con cierto cálculo de locura. El vate santafereño, en su deseo de crear una “naturaleza artificial”, desfiguró un paisaje, que era un “cerro alto y muy ameno, de donde se descubre un valle muy apacible” (según Ribadeneyra) y lo convirtió en una montaña mágica, cual monstruo gigantesco. Camargo creó con sortilegios verbales un mundo poético que sólo podía ser entendido por una minoría.

El arte bogotano, tan pegado a la tradición, se salvó de la mediocridad por obra de unos pocos artistas, que actuaron como figuras aisladas.

LA CATEDRAL

[lám. 1-4]

La obra de la primera catedral, que vino a sustituir al templo de bahareque, fue emprendida por los alarifes Baltasar Díaz, Pedro Vásquez y Juan Rey; éste último concluyó la obra en 1565, pero la víspera de la consagración la obra se desplomó. La segunda construcción se empezó en 1572 bajo la dirección del maestro mayor Juan de Vergara. Afectada la iglesia por el terremoto de 1785, hubo que encargar al P. Domingo de Petrés, que antes había realizado la magnífica sacristía, la elaboración de nuevos planos, dirigiendo la construcción de 1807 hasta 1811, año en que murió. Sucedió a este arquitecto ecléctico de gusto neoclásico el maestro mayor Nicolás León, que terminó la estructura de la obra en 1823. En las hornacinas de las portadas laterales se colocaron dos estatuas de la catedral anterior, obra del escultor criollo Juan de Cabrera, que trabajó a principios del siglo XVII.

Al fin Bogotá pudo tener una catedral comparable hasta cierto punto con las de México y Puebla, modelos inspirados, al parecer, en la planta de la de Valladolid. Con respecto a la metropolitana de Bogotá se ha exagerado su semejanza con la de Valladolid: ni en planta ni en alzado tienen parecido; tan solo en la fachada hay cierta similitud, pero es justo precisar que la semejanza no es con el modelo de Juan de Herrera sino con las modificaciones que introdujo Alberto Churriguera en su proyecto para terminar la fachada que había quedado inconclusa (1729). De la grandiosa idea de Herrera al proyectar la catedral vallisoletana podemos darnos cuenta a través de los planos, ya que murió a poco de empezarla. La idea herreriana, de acuerdo con su voluntad platónica, era hacer un conjunto claro, simétrico y perfecto. En la supuesta versión bogotana no se siguió la planta rectangular con cuatro torres en los ángulos, ni el crucero simétrico, ni la separación de las naves por pilares, ni el sistema de abovedado, ni la sobria fachada con resalte del cuerpo central. El arquitecto capuchino quiso hacer un modelo reducido, pero su obra resultó un producto híbrido, ecléctico, falto hasta de monumentalidad; defecto éste más notorio al interior porque la nave central no es más alta que las laterales, y la cúpula carece de magnificencia. Siguiendo la moda

española se interpuso el coro en la nave central, formando un espacio dentro del mismo espacio; por si esto fuera poco se fragmentó más el espacio, separando la capilla central de la cabecera por medio de la columnata llamada la *platanera*.

Entre las joyas coloniales que alberga la iglesia metropolitana hay que citar en la nave central la sillería del *coro capitular*, tallada en nogal con taraceas de caoba, trabajo realizado por Luis Márquez de Escobar a principios del siglo XVII, por orden del Arzobispo Lobo Guerrero; bajo el dosel del prelado se encuentra la *Virgen de la Rosa*, de Vásquez Ceballos. En el trascoro hay cuatro lienzos de este mismo pintor: el *Niño de la Espina*, *San Juan Bautista*, *Santa Rosa de Lima* y un *Apóstol*. En la capilla del testero se venera el lienzo de *Nuestra Señora del Topo*, advocación criolla del siglo XVII, representada por un modelo de la Piedad, inspirada en un cuadro del pintor español Luis Morales, *El Divino*, cuyo original se halla en el convento de Las Teresas (Sevilla). Sobre la puerta mayor de esta capilla se halla el cuadro de la *Anunciación*, del pintor bogotano del siglo XVIII, Antonio García.

En la nave del Evangelio hay que destacar la capilla de Nuestra Señora de las Mercedes, en la que hay bajo la antigua imagen un lienzo de Gaspar de Figueroa sobre *Santa Ana*. La capilla de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro está decorada con los siguientes cuadros de Ceballos: *Josué deteniendo el sol*, *La entrega de Sevilla a San Fernando*, *San Victoriano* y *San Agustín acompañado por dos ángeles*. La capilla de la Soledad guarda el santo sepulcro, de carey y plata, realizado por Acuña. Sobre la puerta de la sacristía de los capellanes, al fin de la nave, se encuentra el cuadro de Andrés Callejas, la *Anunciación*.

En la nave de la Epístola sobresale la capilla de *San Juan Nepomuceno*, que guarda una imagen del titular, obra magnífica de Pedro Laboria; a los lados están dos de los *Artículos de la fe*, del quiteño Miguel de Santiago. La capilla siguiente, dedicada a San José, no sólo tiene una imagen del titular, por Pedro Laboria, sino también cuatro cuadros de Vásquez. Dos lienzos más de este famoso pintor se hallan en la capilla de Nuestra Señora del Carmen: *Santiago en la batalla de Clavijo* y *Los mártires Justo y Pastor*. El altar de la capilla de San Pedro es obra de Petrés. La capilla de Santa Isabel de Hungría guarda la imagen antigua de la *Inmaculada*, que estuvo en el altar mayor; de los muros cuelgan un *San Pedro*, copia de Ribera, y un *San Luis Beltrán*, de Vásquez. Finalmente, en la capilla de Nuestra Señora del Socorro, se halla seguramente, al pie del retablo de Nuestra Señora de Chiquinquirá, el cuerpo del inmortal santafereño Gregorio Vásquez Ceballos; el *confesionario*, barroco, es uno de los modelos más interesantes del mueble eclesiástico de Bogotá; sobre él está la *Adoración de los pastores*, por Vásquez.

La sacristía mayor guarda joya tan venerable como el *Cristo de la Conquis-*

ta, ante el que celebró la primera misa fray Domingo de las Casas. En la galería de pintura hay que destacar la *Inmaculada*, de Pablo Caballero, y el retrato del constructor del templo. Finalmente, la sala capitular guarda valioso mobiliario, antiguos documentos, los planos de Fr. Domingo de Petrés y las hermosas miniaturas de Francisco de Páramo en los libros corales (c. 1612). No debe olvidarse la custodia, trabajo de oro afilegranado por el orfebre Nicolás de Burgos (primera mitad del siglo XVIII).

Todavía guarda la catedral dos piezas flamencas dignas de atención. En la sacristía hay un *San Jerónimo*, que no es del siglo XV como se ha dicho, sino una centuria posterior o quizá más tardío; deriva de un original de Joos van Clef (c. 1530) en la colección madrileña de Fernández Araoz. Existen otras versiones del mismo tema en Quito, Lima y México.

La otra pieza es un óleo sobre cobre titulado *La lanzada de Longinos*, que es igual a una *Crucifixión* de Rubens, *Le coup de lance*, del Museo de Amberes (1620). Se ha dicho que es una réplica del taller de Rubens y que la mano de Van Dyck no parece estar ausente de la pieza bogotana; frente a esta hipótesis opino que la obra procede de un grabado ya que el original de Rubens fue tomado como modelo por los grabadores Boetius de Bolswert, Ragot, P. Nolphe y Kilian, entre otros; diferentes versiones del grabado sobre Rubens hay en el Museo de Arte y en la colección Lavalle, ambas en Lima.

CAPILLA DEL SAGRARIO

[lám. 5-8]

Las palabras proféticas del P. Diego de la Puente (1633) encontraron eco en la persona del caballero español Gabriel Gómez de Sandoval, que aplicó sus caudales a la devoción del Santísimo Sacramento, levantando esta grandiosa capilla junto a la catedral. Su planta cruciforme de tipo latino muestra cúpula en el crucero. Desde la plaza puede contemplarse la interesante fachada, lo único que puede hoy ver el visitante por hallarse el templo en restauración. Dado lo estrecho de la fachada tuvo ésta que desarrollarse en altura, coronándose con dos espadañas, motivo que se convertirá en característico de la arquitectura neogranadina del siglo XVIII. La portada está inspirada en un modelo de Miguel Ángel para la Villa Grimani, y como la de San Agustín de la misma ciudad presenta un almohadillado plano, muy superficial. Teniendo muy acentuado el carácter de portada-retablo no se han usado columnas de fuste liso sino con estrías en espiral, como las que el maestro García de Ascucha empleó, en 1623, en el ensamblaje del retablo de San Francisco de Bogotá. En la portada del Sagrario, como en la de la Villa Grimani, las dovelas almohadilladas irrumpen en el entablamento, ocupando casi todo el friso; pero hay más, su fuerza es tal que obligan a la cornisa a quebrarse de tal manera que forma como un alfiz. ¿Cómo explicar esta su-

peración del modelo manierista? No hay que olvidar la presencia de dos fuerzas: una tradicional, muy hispánica, el mudejarismo, que se manifestó espléndidamente en la techumbre de esta hermosa capilla, y en ella encajaría perfectamente ese supuesto alfiz que forma la cornisa; y la otra fuerza, que se manifiesta aquí con gran tensión es el barroco, pese a ser una obra de transición. Muy pocos años separan su construcción de la portada de San Agustín, ya que en la clave del arco está la fecha de 1689; sobre su carácter barroco conviene recordar el hecho anotado por Marco Dorta de que en ella aparece por primera vez en América del Sur, un elemento típico del estilo: la columna salomónica. Siendo esta obra en conjunto, de transición, presenta detalles decorativos barrocos en una estructura manierista debido al principio del “aislamiento” que destacó las verticales en forma exagerada.

Otra huella de la influencia de los tratados italianos se advierte en la techumbre, decorada con diseño tomado de Serlio: una combinación de casetones cruciformes, octogonales y hexagonales, ornamentados con las supuestas plantagináceas, tan corrientes en los techos de Tunja y Bogotá.

Fue muy celebrado el tabernáculo del altar mayor, decorado con carey, concha de nácar y aplicaciones de bronce; había sido construido por Miguel de Acuña, pero lo destruyó el terremoto de 1827. Pieza excelente es la *mampara*, rematada por bellos ángeles oferentes. Completan la valiosa decoración interior la serie de lienzos de Vásquez colocados en los arcos de los muros laterales y otros, donados por Francisco Maguregui y Jacinto Roque Flórez. El *púlpito*, obra del tallista santafereño Marco Suárez, está decorado con la pintura de los *Evangelistas* por Ceballos.

SAN FRANCISCO

La orden franciscana quedó establecida en Bogotá a mediados del siglo XVI. Después de la construcción pajiza se procedió, durante el último cuarto del siglo XVI, a la construcción de la iglesia, quedando terminada en su estructura durante las dos primeras décadas del siglo XVII. Siendo guardián Fr. Pedro Simón, el célebre cronista franciscano, en 1617, la obra tuvo un gran impulso, cuando las capillas fueron cedidas a nobles particulares que las enriquecieron en estimulante competencia. El terremoto de 1785 dañó de tal manera la iglesia que tuvo que ser reconstruida en buena parte por el arquitecto neoclásico Fr. Domingo de Petrés, que fue muy respetuoso con la techumbre, dejando solamente en las arcadas, pilastras y entablamentos de la nave central su huella; la *torre*, reconstruida en el mismo año del terremoto, fue obra del ingeniero militar Domingo Esquiaqui. La *portada de los pies*, con el perfil polilobulado de su frontón, nos recuerda la de San Francisco de Tunja, con la que guarda cierta semejanza

[Íam. 9-16]

compositiva; a juzgar por las tarjas de tipo rococó que decoran la parte inferior de las columnas y la inscripción de la arquivolta se infiere que tal fachada es posterior al famoso terremoto; sí queda manifiesto su arcaísmo.

Las cubiertas de madera correspondientes a la nave central son los mejores ejemplos de par y nudillo existentes en Bogotá, y dignos de compararse con ejemplares tan logrados como el modelo de San Juan de Pasto, de fecha anterior. Deben de corresponder a la terminación de la iglesia, es decir, hacia 1620. El almizate muestra una sabia combinación de nudillos perpendiculares partiendo del cupulín central, con sendos racimos de mocárabes a los extremos, que son muy curiosos, como ya indicó Marco Dorta, por la fecha tardía. Como anotó el doctor Guillermo Hernández de Alba, esta techumbre guarda cierto parecido con la del Hospital Real de Granada, que data de los primeros años del siglo XVI, pero si se considera bien el almizate del monumento granadino se observará que tiene nudillos diagonales de lado a lado, que faltan en el ejemplar santafereño, y que éste muestra una serie de cuadrados a ambos lados del eje longitudinal, los cuales faltan en el modelo español. En general se puede afirmar que las techumbres de pares y nudillos de la Nueva Granada están relacionados con los ejemplares andaluces de Granada y de Sevilla, entre otros.

El presbiterio, decorado con el retablo que cubre los paramentos laterales, es un conjunto deslumbrante, del que únicamente desentona el absurdo y lujoso pavimento moderno. Gracias al veterano investigador don Guillermo Hernández de Alba sabemos que la estructura arquitectónica se debe a Ignacio García de Asucha, “ensamblador y arquitecto”. Se desconoce al escultor que hizo estos bajorrelieves, aunque una crónica franciscana de 1680 alude a “un religioso que hubo en esta provincia y que talló en madera los tableros de medio relieve que adornan el altar del templo de su convento”. Acuña bautizó a este anónimo como Maestro de San Francisco.

En 1633, el aludido maestro estaba trabajando en esta labor, pues Lorenzo Hernández de la Cámara se comprometió a dorar y estofar a medida que el escultor fuera terminando los bajorrelieves. Por las imperfecciones técnicas y los arcaísmos se ha juzgado que el Maestro de San Francisco procedía de algún taller santafereño; a este anónimo artífice se atribuyen las piezas mejor logradas, como la *Huida a Egipto* y el *Bautismo de Cristo*, siendo las restantes producto del taller que trabajaba bajo su dirección.

Comenta Marco Dorta:

Los fondos vegetales, poblados de animada fauna que emplea en sus relieves constituyen la nota más distintiva de su estilo y de su única originalidad, así como también la más fiel expresión de su inconfundible temperamento barroco, en lo que el barroquismo tiene de imitación y de amor a la naturaleza... El

Maestro de San Francisco parece sentir la nostalgia del trópico, que tanto atrae e impresiona a los santafereños cuando cruzan el cerco de montañas que rodea la sabana de Bogotá y bajan a las ubérrimas comarcas de tierra caliente.

Ante todo nos interesa su documental sobre la flora, representada con magníficos ejemplares de palmáceas: el cocotero, *Cocos nucifera* L., en el bajo-relieve de San Juan escribiendo el Apocalipsis; el género *Guilielma*, al que los primeros cronistas españoles compararon con la palmera datilera, pero que vulgarmente es conocida como chontaduro o pijibay, se encuentra en el bajo-relieve de San Francisco con los animales; en este mismo bajo-relieve hay otra especie de palmácea, la palma de cera del Quindío, *Ceroxylon*; en el bajo-relieve de San Francisco recibiendo los estigmas está la palma de cobija, *Sabal dominguensis* Becc. Entre la fauna se encuentran los venados, colibríes, guacamayos, perros, etc., pero los más notables son el unicornio y el elefante, fantásticos y extraños; su representación en el bajo-relieve de la Magdalena puede considerarse como excepcional, ya que estos atributos no figuran en la iconografía de la Santa Penitente.

No sería extraño que algunas de estas composiciones derivaran de grabados, hasta ahora sólo se conoce que en el relieve del martirio de San Lorenzo el artista copió el mismo modelo seguido por Juan Bautista Vásquez Ceballos en su lienzo de la iglesia de Las Nieves: una stampa del cuadro de Rubens que se conserva en la Pinacoteca de Munich (Marco Dorta). Según Martín Soria, el San Jerónimo deriva de la obra de Pietro Torrigiani (c. 1525) del Museo de Sevilla. El mismo crítico ha llamado la atención sobre el bajo-relieve de una puerta lateral, obra de un seguidor del Maestro de San Francisco, y que representa a Hércules matando la Hidra; este tema, tan insólito en una iglesia, alude a un tópico franciscano, San Miguel aplastando los Pecados Capitales, que están representados en otro bajo-relieve por medio de las siete cabezas de la bestia del Apocalipsis.

La parte central de este enorme retablo fue sustituida en 1789 por un nuevo retablo de tres cuerpos, en estilo rococó, de planta muy movida, alternando curvas cóncavas y convexas; el mayor interés de las columnas no radica en las guirnalda que cubren su fuste sino en que la curvatura de éste se impone también al trozo de entablamento que la corona. Podemos reconocer el ensamblaje de la parte desaparecida gracias a las columnas “melcochadas” de los paramentos laterales; tienen un gran interés por la aceptación que gozaron en los talleres bogotanos del siglo XVII, según he demostrado en mi estudio sobre la evolución del soporte en la Nueva Granada.

En la adjunta sacristía puede verse en el testero el altar de San José, con el

titular en la hornacina, flanqueada por columnas salomónicas; dos cuadros de Vásquez, la Anunciación, el Padre Eterno, angelitos y numerosos motivos tallados. Más interesante resulta el altar del muro frontero por su retablo-tabernáculo con sendos bajorrelieves de la Magdalena, semejantes a las pinturas que hay en la capilla próxima del Chapetón. La primorosa cajonería con labor de taracea data de 1618. Entre los lienzos hay que destacar un *San Francisco con el Niño*, de inspiración manierista, según los Mesa.

La **Capilla del Chapetón** es una obra del primer cuarto del siglo XVII; al tratarse de una planta cuadrada, el espacio, mediante trompas, queda convertido en octogonal, así la techumbre de par y nudillo adquiere cierta forma cupular. Como los ejemplares de la nave, está emparentada con modelos andaluces, y de nuevo surge el recuerdo del Hospital Real de Granada, donde hay una techumbre de estructura cupular, aunque más complicada. El retablo de San Pedro de Alcántara tiene ensamblaje de la segunda mitad del siglo XVIII, que no está de acuerdo con el estilo flamenco de las pinturas, quizá de los primeros años del siglo XVII; cabe pensar que el retablo sufrió una reestructuración durante la segunda mitad del siglo XVIII. Gracias a reciente publicación de Gil Tobar sabemos que dos de los lienzos tienen la firma de Geert de Lavallée, al que se ha pretendido identificar con un pintor activo en Malinas a fines del siglo XVI y muerto en Roma, probablemente, en el segundo decenio del siglo XVII. Se aprecia en estos óleos la influencia de la composición italiana, pero mantienen la calidad del excelente paisaje flamenco. Los temas tratados son los siguientes: *Piedad, Misa de San Gregorio, Milagro de las Bodas de Caná, Santo Domingo, San Liborio, San Pedro en penitencia, Santiago en la Batalla de Clavijo y San Francisco recibiendo los estigmas*.

La **Capilla de la Inmaculada** guarda una serie de lienzos del pintor quiteño Miguel de Santiago, conocida por las Oraciones del Rosario. Los pintores santafereños del siglo XVII también contribuyeron con sus obras a enriquecer esta hermosa capilla. La techumbre es una variante tardía sobre el esquema de Serlio que veremos en el sotocoro; tiene la novedad de que el hexágono ha venido a quedar reducido a un rombo.

Finalmente, en el coro se encuentra el magnífico facistol, de cuya base columnaria arrancan cuatro leones rampantes que hermocean este mueble, tallado en Bogotá en 1621. De la misma época parecen ser la sobria sillería y el facistol de las sierpes, lo mismo que los atriles-águilas. La techumbre del sotocoro, si es de la misma época sería el primer hito de la influencia de un modelo de Serlio, formado por la combinación de casetones octogonales, hexagonales y cruciformes. Quien sabe si sea obra del ensamblador Luis Márquez, entonces activo en el convento.

LA VERACRUZ

Siendo prior del convento franciscano Fr. Pedro de Aguado, el año de 1571, la cofradía de la Veracruz recibió de parte de la comunidad un terreno para levantar su iglesia, que se empezó el año de 1631. Dado el fin de la cofradía, la iglesia tiene un gran valor histórico. Desgraciadamente ha sufrido una serie de reformas que le hicieron perder su carácter colonial, siendo la más desafortunada la de 1910; menos mal que la restauración de 1960, proyectada por los arquitectos Álvaro Sáenz y Álvaro González Canal, puede considerarse como aceptable. La serie de Cristos no tiene un valor artístico especial.

[lám. 17]

LA VENERABLE ORDEN TERCERA

Gracias a la generosidad del virrey José de Solís, la Venerable Orden Tercera Franciscana empezó la construcción el 25 de enero de 1761, estando presentes los alarifes Isidro Díaz de Acuña y Esteban Lozano. Lo más importante radica en la labor ornamental de talla, realizada en madera de cedro y nogal; se atribuye esta labor decorativa a Caballero, al parecer el máximo representante del estilo rococó de la Nueva Granada. Tal derroche de fantasía, tal recargamiento de detalles son extraños al *devenir* del arte colonial neogranadino y dan la impresión de ser importados; aunque sin estudiar la obra de Caballero, parece a primera vista relacionada con México y con el rococó europeo. Nos interesa ante todo la serie de soportes: columnas salomónicas de espiras muy resaltadas, anástilos con profundos astrágalos e incrustación de rocalla, cabezas y guirnaldas vegetales, y estípites de perfil bulboso sobrecargados de ornamentos. Lástima fue que Caballero no pudiera completar su obra con esculturas ultrabarrocas de acuerdo con el marco arquitectónico, así que entonan del conjunto las imágenes comerciales colocadas en nuestros días.

[lám. 18-22]

A Caballero pueden atribuirse los restos de un retablo que hay en San Francisco y los expositivos de la catedral (c. 1775) y el de Santo Domingo, todos ellos en la ciudad de Tunja. De su mano debe de ser el magnífico dosel del antiguo Palacio de los Virreyes, hoy en el Museo de Arte Colonial.

LAS NIEVES

En su origen fue una ermita, levantada por uno de los fundadores de Bogotá, el conquistador Cristóbal Bernal. El Arzobispo Fr. Luis Zapata de Cárdenas, en 1585, la convirtió en sede parroquial. Restos de su antigua belleza se ven dispersos en los paramentos de la moderna fábrica, así cuadros de Acero de la Cruz, Vásquez, Camargo y los Figueroas; en imaginería lo más valioso es la estatua de la titular, de escuela española del siglo XVII, colocada en el retablo mayor, formado con restos del antiguo altar.

[lám. 23-24]

Bien merece la atención el problemático lienzo del *Martirio de San Lorenzo*, firmado por Juan Bautista Vásquez Ceballos, según Urdaneta, lo que ha sido puesto en tela de juicio por Giraldo Jaramillo y Marco Dorta; el pintor siguió una estampa de un tema idéntico en la Pinacoteca de Munich, cuadro atribuido a Rubens.

LA RECOLETA DE SAN DIEGO

[lám. 25]

El sitio de La Burburata, donde el generoso señor don Francisco Maldonado de Mendoza poseía una finca de recreo, fue el lugar elegido por los franciscanos para guardar su regla “con estrechosa y rigor”. En 1608 el Arzobispo Lobo Guerrero bendijo el retirado convento. Pieza de más valor histórico que estético es la venerada *Nuestra Señora del Campo*, esbozada, al parecer, en la primera década del siglo XVII, por el escultor Juan de Cabrera. Abandonada la pieza, sirvió de puente no lejos del convento hasta que se advirtieron en ella señales divinas, siendo, al fin, trasladada a la iglesia de San Diego, donde el recoleto Juan Dome a Dios la retocó. El año de 1629 la imagen fue trasladada a la capilla propia que se construyó adjunta a la iglesia en terreno que regalara el oidor Juan Ortiz de Cervantes. La imagen no es de tan “gran perfección y hermosura” como juzgara el P. Zamora. Opina Marco Dorta:

Bien por las limitaciones que impusiera el material pétreo o por la escasez de recursos técnicos del artista la Virgen del Campo es obra muy arcaizante. El óvalo del rostro y la expresión de su fisonomía recuerdan aún los tiempos del Bajo Renacimiento, y el manto queda pegado al cuerpo, sin formar los pliegues amplios de las Inmaculadas sevillanas de la época.

El techo de la capilla es una bóveda de medio cañón recubierta con motivos mudéjares en madera de puro sabor bogotano. En 1761 el Virrey Solís donó valiosas joyas a la capilla y por entonces se debió de llevar a cabo la construcción del camarín, ornamentado con motivos de estilo rococó interpretados a la manera local. En esta capilla se halla la *Inmaculada* del español Martín, en marco muy rico.

En un altar lateral se halla el retablo del *Cristo de la Expiración*; la ornamentación pudiera pertenecer al siglo XVIII y los motivos triangulares de la arquivolta nos recuerdan otros de la portada lateral de la iglesia bugueña de San Pedro. La imagen del Cristo está dentro de la tendencia del maestro Lugo, pero dudo de que se le pueda atribuir.

NUESTRA SEÑORA DE LAS AGUAS

[lám. 26-28]

Gracias a la piedad de Juan de Cotrina Valero se empezó su construcción en 1644. Fracasado en su deseo de crear allí un retiro conventual, cedió la

iglesia, casa y huerta a los dominicos en 1665. El templo fue reedificado, terminándose el año de 1690, bajo la dirección del famoso historiador P. Zamora.

La fachada responde a una motivación de carácter urbanístico, por el deseo de dar un fondo monumental a la plaza. Como anotó Marco Dorta, su composición se relaciona con la fachada del Sagrario, que es contemporánea, por la disposición de un cuerpo bajo liso, con sólo el vano de ingreso, y un segundo cuerpo con dos espadañas flanqueando la calle central, que alberga una hornacina rematada con un campanario. La arquitectura dieciochesca de Colombia y Venezuela recurrió con frecuencia a levantar fachadas monumentales que no responden a la estructura del templo y desempeñan el papel de una “máscara”.

A mediados del siglo XVII, el licenciado Juan de Cotrina decoró la ermita con dos pinturas valiosas. La *Virgen del Rosario con San Ignacio y San Francisco*, sita en la parte superior del retablo, es obra de Antonio Acero de la Cruz; la figura central es casi igual a la que modeló el escultor Antonio Pimentel en el tímpano de la portada del Colegio del Rosario. “Sería interesante –comenta Marco Dorta– conocer la fecha exacta de la pintura para precisar si Acero imitó la obra de Pimentel o si éste copió la pintura, aunque parece más probable que alguna estampa sea el modelo común”. El otro lienzo se refiere al *Bautista con donante*, obra de Baltasar de Figueroa, correspondiente a la llamada segunda manera de su producción; la figura de la donante es uno de los mejores retratos de la pintura neogranadina. Esto es lo que resta de aquella fastuosa ermita que dejara el fundador.

LA QUINTA DE BOLÍVAR

La antigua Quinta de Portocarrero está cargada de evocaciones sentimentales e históricas de los primeros tiempos de la República. En la planificación de la casa vemos dos épocas: la colonial, representada por las habitaciones interiores, tras el comedor, con un patinillo muy agradable; a este núcleo primitivo, en los primeros años del siglo XIX, se debió de añadir la portada neoclásica, la entrada principal, las habitaciones anteriores y el comedor; todo ello dispuesto según una rigurosa simetría axial, lo que nos denuncia un cambio de gusto, apartado de las invariantes coloniales.

Junto a tradicionalismos de profundo sabor hispánico hay que destacar el italianismo de la portada, rasgo manierista que nos acusa la influencia de Vignola, puesto que reproduce un modelo de la Caprarola, según identificación reciente del crítico argentino Mario Buschiazzo. En el pavimento de la entrada principal se buscó una decoración refinada al combinar el empedrado de pequeño canto redondo con hueseillos blancos de res.

[lám. 29]

SANTA MARÍA DE LA CRUZ DE MONSERRATE

[lám. 30] Cerca a la hermosa Quinta de Bolívar se halla este santuario, al que se llega fácilmente utilizando el funicular. La vieja ermita fue construida desde 1650 por el bachiller Pedro Solís Valenzuela, encargándose del claustro, refectorio y biblioteca el generoso clérigo Bernardino de Rojas. La joya colonial más hermosa es el *Señor de Monserrate*, labrado por el imaginero santafereño Pedro Lugo de Albarracín hacia 1656; es una patética imagen de gran realismo, según el gusto de la época; el Maestro Lugo fue un experto fundidor de imágenes de plomo, logrando con esta pieza su obra maestra, en opinión del historiador Guillermo Hernández de Alba.

COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

[lám. 31-33] En el año de 1653 quedó abierto este centro académico por obra del arzobispo Fr. Cristóbal de Torres. Todo el conjunto ha sido muy restaurado y tan solo la capilla merece la atención del visitante interesado por lo artístico. La magnífica *portada* fue labrada en 1654, aunque con sabor renacentista ya que el frontón curvo nos evoca los frontispicios de vuelta redonda del plateresco toledano, como ha sugerido Marco Dorta; el ingreso de medio punto queda flanqueado por sendas parejas de columnas corintias, con el tercio inferior del fuste decorado con elementos vegetales estilizados, lo mismo que en los retablos de la época. Más interés presentan las esculturas del tímpano, que representan a la Virgen del Rosario entre Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, que, según se deduce de las Constituciones que dejó escritas el fundador, estaban ya colocadas en 1654; a los extremos quedan las imágenes de Santo Tomás de Aquino y la del Arzobispo fundador, que, según don Guillermo Hernández de Alba, pudieron ser colocadas en 1683, fecha que consta en la arquivolta del frontispicio. Se trata de piezas en terracota cubiertas de estuco para imitar el mármol. En opinión de Acuña e Ibáñez se trata de obras atribuibles al santafereño Antonio de Pimentel. Al tratar de la iglesia de Las Aguas indicamos la semejanza de esta obra con la pintura de Acero.

En la capilla se venera La Bordadita. El *púlpito*, que perteneció a la catedral, es sencillo y original; su mudejarismo queda bien patente. En el presbiterio se halla el mausoleo de Fr. Cristóbal de Torres, obra neoclásica casi ignorada, una de las primeras que realizó Fr. Domingo de Petrés el año de 1793, a poco de su arribo a Bogotá.

En la galería pictórica del Aula Máxima hay dos obras valiosas: el *Retrato del rector* Enrique de Caldas, por Vásquez Ceballos, y el *Retrato del fundador*, debido al pincel de Gaspar de Figueroa, que logró una de sus mejores obras, sobre todo la cabeza, dotada de honda espiritualidad.

LA CANDELARIA

El Hospicio de San Nicolás Tolentino fue fundado por los agustinos recoletos en 1635, pero el edificio fue renovado a fines del mismo siglo. Cerrada la primitiva iglesia por orden real, en 1680 fue suprimido, pero cuatro años más tarde los padres candelarios Fr. Gabriel y Fr. Lucas consiguieron en la Corte nuevos derechos de fundación, bendiciendo la primera piedra de la iglesia en 1686; fue realizada según planos del maestro mayor de la ciudad, Diego Sánchez de Montemayor. Esta iglesia tiene una nave central comunicada con las laterales de capillas por medio de arcos de medio punto; los muros altos de la nave central se abren con ventanales y se decoran con cuadros. La construcción duró hasta 1703. Luego de una excomunión en 1889, los frailes se posesionaron empezando una serie de reformas que culminaron en 1915, así que la primitiva cubierta quedó oculta por un cielo raso y la fachada fue transformada. Todavía se conservan los claustros del Colegio de San Nicolás Tolentino, construidos probablemente con diseños, de Sánchez de Montemayor; responden al tipo corriente en la arquitectura conventual de la Nueva Granada.

[lám. 34-38]

Nada más entrar en la iglesia se puede apreciar el artesanado del sotocoro, que es la techumbre de más avanzado barroquismo en Bogotá y que todavía parece acusar una derivación de un modelo de Serlio, que tuvo en Bogotá varias interpretaciones, al parecer fue la primera en el sotocoro de San Francisco. En su diseño hay octógonos de lados alternativamente rectos y de doble curva, que forman un conjunto mixtilíneo de perfil muy movido. Antes de 1704 fue realizado el enorme retablo mayor, a cargo del notario Juan de Obando; no presenta ninguna novedad para fecha tan tardía y lamentablemente fue completado con imaginería comercial.

En el presbiterio se halla una *Inmaculada* de Vásquez (1710), la última, según la tradición. (La casa del gran pintor santafereño aún se conserva, es la que ocupa la esquina frente a esta misma iglesia). Entre la imaginería hay que destacar una *Piedad*, anónima, labrada en el tercer cuarto del siglo XVII por un maestro que recuerda las creaciones de los imagineros de la escuela castellana, en opinión de Marco Dorta. No hay que olvidar el rico tesoro de orfebrería, formado por un sagrario, atril, sacras y frontal de plata repujada y afilegranada, de estilo barroco, quizá de algún taller santafereño del siglo XVIII.

LA CASA DE LA MONEDA

Es uno de los ejemplares más excelentes de arquitectura doméstica del Bogotá colonial; fue restaurada felizmente, en 1951, por el Maestro Acuña. La fundación de una casa para la amonedación data de 1627, pero la actual fue construida durante el gobierno del Virrey Solís (1753), bajo la dirección del ingeniero español

[lám. 39-40]

Tomás Reciente. La capilla con sus pinturas al fresco y la sala de audiencias, cubierta con techumbre mudéjar, merecen la atención del visitante.

LA CASA DEL FLORERO

Este otro ejemplar de la arquitectura doméstica del Bogotá colonial se ha salvado por verdadero milagro. Dado el valor histórico de la mansión, ha quedado convertida en “Museo del 20 de Julio”, previa una acertada restauración. Un patio interior muestra galería con antepecho decorado con motivos ornamentales procedentes de los famosos balcones de Pasto, ya desaparecidos.

SAN IGNACIO

[Íam. 41-48]

El templo bogotano más importante del siglo XVII sería realizado por un jesuita italiano, el P. Juan Bautista Coluccini, nacido en Luca y llegado a Bogotá en 1604. No parece ser cierto que la planta fuera traída de Roma, como afirma Ocariz; más seguro es el testimonio del P. Mercado: él nos dice que el P. Coluccini fue llamado de la doctrina de Fontibón para hacer el dibujo de la planta de la iglesia. El P. Coluccini murió en 1641 sin llegar a terminar la obra, y veinte años más tarde faltaban todavía la capilla mayor, el crucero y la cúpula. En 1691 estuvo la obra lista pero la cúpula se desplomó teniendo que ser restaurada por el hermano Juan Milán cinco años más tarde, y el terremoto de 1763 nuevamente la destruyó. En la obra del siglo XVII colaboraron los hermanos jesuitas Pedro Pérez, Rafael Ramírez, Marcos Guerra y Diego Loessing (Luisinch).

La fachada de los pies responde en su composición general a un esquema de arco de triunfo con tres vanos, que se corresponden con las tres naves de la iglesia. En la fachada de Alberti para San Andrés de Mantua (1470) diríamos que se encuentra en germen lo que luego desarrollará el P. Coluccini en Bogotá, más las implicaciones impuestas por el manierismo. La imposta del arco central se continúa a través no sólo de las pilastras que lo flanquean sino también de las alas, determinando así el juego de un orden gigante con otro menor. La interrelación de dos sistemas –fachada de templo antiguo con frontispicio, y arco de triunfo–, ya incompatible en la antigüedad, trató de combinarlos en una nueva unidad Alberti en su fachada de San Andrés de Mantua. La solución preparada por Alberti no escapó a una mente manierista como la de Coluccini y así encontramos en Bogotá un eco de las composiciones ideadas por el gran arquitecto del Renacimiento italiano. Pero no terminaría aquí la influencia albertiana, pues el ventanal que rompe el friso y la cornisa nos está recordando una solución semejante de Alberti para la fachada de San Sebastián, de Mantua, solución albertiana que parece inspirada en la arquitectura clásica más heterodoxa. Conviene señalar algo más acerca del manierismo de la portada: la forma de componerla

con esas series apretadas de hornacinas, impuestas por las interferencias de dos arcos de triunfo de diferente tamaño, confirma el origen toscano de su autor, Coluccini; otro rasgo manierista es la estrecha banda horizontal del cuerpo central, a manera de *mezzanino*, cuyo valor estructural no parece claro.

Al interior se presenta como un ejemplar típicamente jesuítico, con amplia nave central provista de crucero y cúpula, balcón corrido a la altura de los ventanales y capillas laterales. Las aplicaciones en madera de la bóveda muestran el diseño más feliz de cuantos se hicieron en Bogotá con base en el círculo; como ya observó Marco Dorta estas ornamentaciones pudieran corresponder al último tercio del siglo XVII. Los casetones mixtilíneos están relacionados con los de la Concepción, probablemente de la misma época, aunque no existe la variedad de motivos que hay en la actual iglesia capuchina. Bien se ve que estas aplicaciones en madera son posteriores a la terminación de la iglesia y no forman parte del diseño que diera Coluccini; tales decoraciones posteriores constituyen el sello local, muy bogotano, que da personalidad propia y singular a la estructura universal derivada del Gesú romano. Los florones insertos en los casetones presentan un mayor avance naturalista, con respecto a los que vemos en otras techumbres bogotanas.

En el presbiterio hay sendas portaditas, típicamente manieristas, que presentan sus lados flanqueados por pilastras de sillares alternativamente grandes y pequeños, cual si estuvieran fajas. El hacer del soporte un elemento meramente decorativo, destruyendo su sentido vertical de apoyo fue un fenómeno típicamente manierista, muy frecuente en Vignola. Oportunamente, Marco Dorta indicó la semejanza que presentan estas pilastras con grabados del tratadista Serlio.

Con razón ha señalado Arbeláez que del estilo manierista hay que salvar el tambor y la cúpula, obra del hermano Milán (1696), realizada en pleno período barroco.

Al hermano Diego Loessing se debe el retablo mayor (1635-1640), así como otras labores de talla de la misma iglesia. El ensamblaje a base de tres cuerpos y cinco calles es el mismo que el del retablo mayor de la iglesia tunjana de la Compañía, en ambos se repiten también los mismos tipos de columna en cada uno de los cuerpos y hasta el diseño decorativo de los frisos. Las imágenes del cuerpo central en ambos retablos parecen ser de la misma mano. Como señaló Marco Dorta, este tipo de ensamblaje corresponde al de la escuela de Montañés, y la decoración revela influencia de la obra de Ascuha en San Francisco. Desentona el tabernáculo del cuerpo inferior, obra barroca de fines del siglo XVIII, con columnas recubiertas de festones y guirnalda dispuestas en sentido helicoidal así como frisos curvos, como en el retablo del testero de San Francisco.

El otro gran imaginero de San Ignacio fue el andaluz Pedro Laboria, autor de la magnífica composición barroca de la *Capilla del Rapto*, de la muy excelente estatua yacente de *San Francisco Javier* (1739) en el altar del crucero, y de *San Francisco de Borja* (tercer altar de la nave occidental).

El tesoro pictórico está formado por varios cuadros de Vásquez Ceballos: la *Predicación de San Francisco Javier* (1698), los *Evangelistas* de las pechinas, la *Investidura de San Ildefonso* y el *Calvario* (inspirado en Rubens), (estos dos últimos en el altar de San Francisco de Borja), *San Francisco recibiendo los estigmas*, un *San Francisco Javier* (de medio cuerpo), *San Ignacio* y las puertas del altar de las reliquias con los santos *Damián*, *Esteban*, *Cosme*, *Fortunato*, y los martirios de *Santa Polonia*, *San Sebastián*, *Santa Ursula*, *San Lorenzo*, *Santa Lucía* y *San Clemente*. Una *Magdalena*, atribuida a Guido Reni, y un *Apostolado* y serie del *Viacrucis*, atribuida por Acuña al padre jesuita de origen portugués, Domingo Vasconcelos, influido por el manierismo de Rosso.

De su riqueza en orfebrería destacamos únicamente la valiosísima *custodia*, conocida por “La Lechuga”, realizada por el maestro José Galaz de 1700 a 1707; tiene un total de 1.758 piedras preciosas entre esmeraldas, perlas, amatistas, diamantes, rubíes, topacios y zafiros.

CASA O MUSEO COLONIAL

[lám. 49-57]

Este hermoso edificio tiene un claustro, conocido en la época colonial como Las Aulas. Se ha pensado que Coluccini pudo haber realizado la planificación del claustro juntamente con la iglesia, pero aquí no vemos italianismos sino tradicionalismos tanto en el tipo de columna como en el ingreso acodado con respecto a la escalera. El bello claustro representa dos pisos con sendas galerías de arcos de medio punto en el piso bajo y carpaneles en el alto, como en el claustro franciscano de Tunja. El tipo de columna toscana y las enjutas resaltadas responden a un modelo tradicional en Colombia desde fines del siglo XVI. El “mono de la pila” que hoy vemos estuvo antes en la plaza mayor.

Desde 1942 quedó constituido en Museo de Arte Colonial, con aportes del Estado y donaciones particulares. Ha escrito Marco Dorta:

No he visto en los países americanos que he recorrido un museo semejante, en el que se reúnan tantos exponentes del arte del virreinato. Cuadros, esculturas, orfebrería, muebles, telas, etc., componen esta magnífica exposición que da idea del gran desarrollo que alcanzaron todas las manifestaciones artísticas en Santa Fe, durante la época colonial.

Aparte de algunas piezas de origen europeo, atesora buena parte de la obra de Vásquez Ceballos, incluso los dibujos, de los maestros Acero de la Cruz,

Gaspar y Baltasar Figueroa, Camargo y otros. Dado el carácter general de este trabajo no es posible enumerar y comentar las obras más importantes de cada sala.

CASA DEL MARQUÉS DE SAN JORGE

Es un modelo de la segunda mitad del siglo XVIII que nos ha llegado casi intacto. Destaca su austera portada con ingreso adintelado y vano superior guarnecido con la reja más hermosa de la ciudad. La columna esquinera suele encontrarse en pueblos coloniales de Cundinamarca, pero el balcón corrido en esquina fue más corriente. Al interior, el patio muestra en el costado del ingreso un pórtico en cada piso, ambos provistos de tres columnas monolíticas con la central en el eje de la puerta y del patio para establecer una neta separación entre el vestíbulo y el patio. Sobre el descanso de la escalera una hermosa labor de celosía mudéjar completa la decoración de esta deliciosa mansión, felizmente bien conservada.

[lám. 58]

SANTUARIO DE LA PEÑA

Una empinada carretera nos lleva hacia el Sur de Bogotá hasta el pintoresco santuario de Nuestra Señora de la Peña; no lejos de este lugar, según piadosa tradición, el 10 de agosto de 1685, Bernardino de León tuvo una visión de la Sagrada Familia, acompañada de dos hermosos ángeles. Derribadas por los vientos las ermitas levantadas en 1686 y en 1715, tuvo que ser construida la actual iglesia en lugar más accesible por el albañil Dionisio Peña, llevando a cabo la traslación de las imágenes en 1716. La sencilla iglesia carece de retenciones tanto en la fachada como en el interior. Lo más valioso es el grupo escultórico de la titular de la capilla, sito en el camarín; fue retocado en 1730 por el gran escultor barroco Pedro Laboria, según reza en una inscripción de la piana. La fachada, si bien tiene un sello provinciano, parece haberse inspirado, en alguna manera, en la de San Ignacio.

SANTA BÁRBARA

La fundación de esta vieja iglesia se remonta al año de 1565, cuando don Lope de Céspedes cedió el solar de su casa para erigir un templo en honor de la Protectora contra las tempestades. Después de las reformas sufridas, su arquitectura no tiene mayor interés; solamente las tallas y pinturas merecen nuestra consideración.

[lám. 59-60]

El *retablo mayor* es curioso por los tipos de soportes empleados; el tabernáculo fue reconstruido a principios de este siglo empleando los elementos que ornaban el interior del camarín central, en el que se veneraba la excelente

imagen de *Santa Bárbara* (hoy en la hornacina del lado del Evangelio), obra magnífica tallada y estofada en 1740 por Pedro Laboria. A ambos lados del presbiterio hay dos lienzos alusivos al *Martirio de la santa*, debidos al pincel de Baltasar de Figueroa, hijo de Gaspar.

En la nave de la Epístola hay una obra de Gregorio Vásquez, *Santa María la Mayor*, que es réplica de su cuadro de la iglesia de Las Nieves; en la adjunta sacristía se halla una *Inmaculada*, por Acero de la Cruz. El hermoso *púlpito*, tallado y policromado parece pieza del siglo XVII y está decorado con un *Ecce Homo* de Gaspar de Figueroa, autor también de *San Roque*, en la nave del Evangelio, obra que ocasionó la ruptura con su aventajado discípulo Ceballos, según la tradición; en la misma nave hay un lienzo dedicado a *María Auxiliadora* con los donantes, dos personajes indígenas, obra realizada por Antonio Acero de la Cruz; y finalmente una talla de *San Nicolás Tolentino*, atribuida a Pedro Laboria por el doctor Guillermo Hernández de Alba.

SAN AGUSTÍN

[Íam. 61-63]

La iglesia del antiguo convento de San Agustín fue empezada en 1637 por el maestro José de la Cruz, mas el empuje constructivo fue dado desde 1650. Conocemos los nombres de los artistas que trabajaron en la iglesia y en el convento: los albañiles Bartolomé de la Cruz y Lorenzo Rodríguez, y los carpinteros Juan Velásquez, Juan Moreno y Nicolás Rico. La portada de los pies (1668) fue levantada casi al mismo que en Pasto se copiaba el mismo modelo de Miguel Ángel que sirvió también aquí de fuente inspiradora. Hay que advertir que el ejemplar de Bogotá no sigue tan de cerca el modelo grabado de la Villa Grimani. La edícula fue sustituida por una ventana, el almohadillado ha desaparecido de la arquivolta y el friso muestra una decoración que no existe en el ejemplar de Miguel Ángel. En San Agustín persiste el almohadillado de las retropilastras, aunque muy suave, y las ánforas que flanqueaban la edícula han sido sustituidas por bolas. La principal libertad anticlásica radica en que las dovelas penetran en el entablamento como lo hacen las de la puerta de la Villa Giulia y sucede en otras obras de Vignola. Es curioso observar cómo un modelo grabado de Vignola, la portada de la Caprarola, que tiene también la misma licencia manierista, aportó los adornos del friso, que no existen en el ejemplar de Miguel Ángel.

La decoración del interior es aproximadamente de los mismos años que la de la Capilla del Rosario de Tunja; fue realizada después de 1675, por mano de tres artífices, dos de los cuales habían trabajado en la ornamentación de la capilla tunjana. Además de diversos motivos vegetales, tomaron fundamentalmente el esquema de Serlio con casetones octogonales, hexagonales y cruciformes, y

con ciertas modificaciones lo aplicaron en el intradós de la bóveda falsa y rebajada.

En el ángulo derecho de la girola se halla el altar del famoso *Jesús Nazareno*, con un retablo de dos cuerpos y tres calles, que atestiguan el mismo taller que trabajó en el retablo mayor de San Francisco. El lienzo más valioso es la *Huida a Egipto*, de Vásquez. No debe olvidarse la visita al coro para apreciar la labor de taracea de los ensambladores santafereños.

EL OBSERVATORIO ASTRONÓMICO

La Ilustración, que tan ubérrimos frutos produjo en el campo científico bajo la dirección de Mutis, nos dejó como recuerdo este templo dedicado a Urania, el primero levantado en la zona equinoccial. Empezado en 1802, su construcción duró poco más de un año bajo la dirección del capuchino Petrés, el introductor del neoclasicismo en Bogotá. El edificio presenta sobre planta octogonal dos cuerpos más un ático; pilares dóricos refuerzan los esquinales, y los recuadros en resalte nos muestran la dependencia de Petrés de los manierismos de Vignola, el tratadista que más influyó en el neoclasicismo de la Nueva Granada.

SANTA CLARA

La fundación de este convento se debe al Arzobispo bogotano don Fernando Arias de Ugarte, en 1629. El maestro Matías de Santiago hizo la traza, pero murió sin ver acabada la obra, que se dilató a lo largo de cincuenta años. Como tiene espadaña en chaflán y los ásperos muros de mampostería al descubierto se ha pensado que el arquitecto quiso hacer algo semejante a los templos fortificados de México, lo que es inadmisibles. En 1672, según la referencia de Ocariz, todavía se hallaba sin terminar, aunque debía de referirse a la decoración interna. La portada lateral, de piedra y ladrillo, presenta pilastras que cruzan sus dos cuerpos; el frontón se rompe para albergar una hornacina rematada con un frontón triangular.

La abrumadora decoración mudéjar contribuye a crear un espacio interior de tipo cueviforme, semejante al de algunos templos tunjanos. La tribuna fue realizada después de 1639 por la abadesa Gregoria de Jesús, pero la disposición de todo el conjunto debe de ser posterior a 1672, según la referencia de Ocariz. El arco toral y los paramentos del templo presentan elementos vegetales simétricamente colocados cubriendo los espacios que dejan los retablos y cuadros; el coro, a los pies, se halla sobre triple hilera de canecillos y antepecho de celosía mudéjar, lo mismo que la tribuna, y en su techumbre hay florones pentafoliados de madera dorada, dispuestos a tresbolillo. La gran bóveda falsa y los lunetos se decoraron con dos tipos de flores, unas pintadas sobre tela, alternadas con

[lám. 64-66]

pentafolias de madera dorada en resalte... Sin duda alguna, el interior de Santa Clara es el más logrado de Bogotá, y uno de los más expresivos del arte neogranadino del siglo XVII.

En 1647 José de la Barrera donó el *Retablo de San Martín*, por Gaspar de Figueroa; al año siguiente, Gaspar Arias Maldonado legó al convento un retablo de la *Virgen de Chiquinquirá* y una imagen de *Cristo Caído*. Otras donaciones aportaron el lienzo de Baltasar de Figueroa, *Institución de la indulgencia de San Gregorio en favor de las ánimas*, y otro de Vásquez, *Visión de San Ignacio de Loyola*, así como muchos lienzos de pinceles desconocidos. El *altar mayor*, cuya estructura data de 1672, fue enriquecido en 1764 con nuevas imágenes. El maestro oribe Juan Clavijo labró en 1761 una rica *custodia*.

LA CONCEPCIÓN

[lám. 67-70]

La fundación de este convento, el primer monasterio bogotano de monjas, se debe a la generosidad del comerciante Luis López Ortiz. En 1592 el Arzobispo bendijo a las primeras religiosas de la ciudad. El maestro Juan Sánchez García hizo la iglesia, que tiene la fecha de 1585 en su puerta principal. A su antigüedad se une el mérito de poseer el más hermoso y rico artesonado de la ciudad, que antes fue de la fastuosa casa de Juan Díaz, vecino de Tocaima y yerno del fundador. Destruída la rica mansión de Tocaima por una inundación del río Patí, las techumbres y azulejería pasaron a embellecer la iglesia del monasterio bogotano. Este tipo de artesonado tiene una forma poco común ya que faltan los maderos entrecortados; está constituido por maderos enrasados, que parten de un artesón decorado con un gran racimo de mocárabes; artesones octogonales o cuadrados con octógonos inscritos ocupan el centro de la composición y quedan separados por medio de ejes de cruces interpuestas de nudillos. Ya observaron Rozo y Bernal que era “poco menos que imposible llevar a cabo la reconstrucción de aquel laberíntico techo con piezas ya cortadas y traídas en la confusión que debió de producir el desastre de la inundación”, y por ello se ven algunas fallas en la composición que se aprecian al considerarlo con atención; más evidentes son estas faltas en el ensamblaje de la superficie central con el friso que la une a las molduras. Una limpieza reciente del artesonado ha puesto a la vista los delicados motivos florales, que no son de tipo estilizado, como es tan frecuente en lo mudéjar, sino de carácter naturalista, muy de acuerdo con el espíritu de la época en que fue hecho. El sello renacentista queda manifiesto en los motivos ornamentales de las tabicas; cabezas de querubines, estrellas, flores, ovas y guirnalda de telas con tarjas de tipo manierista. En las molduras de los artesones se encuentran también las ovas de sabor clásico. La moldura en forma de cordón, según Rozo y Bernal, fue añadida recientemente.

Interesante resulta este artesanado, no solo por su temprana fecha sino por su forma plana sin maderos entrecortados así como por la rica policromía que dan una serie de motivos florales, faltos de la estilización propia de lo mudéjar; si estas decoraciones inscritas en la complicada geometría son de la época, será preciso reconocer la gran libertad de los primeros artesanos mudéjares de la Nueva Granada, que dieron un carácter singular a las fórmulas llegadas de España. Más que en Juan Sánchez García, constructor de la iglesia, habrá que pensar en la posible intervención del pintor Simón de Salas, que en 1592 pintó el “cielo de la capilla mayor” de la catedral bogotana, e hizo diseños con un racimo de moras, aves, signos y estrellas.

El artesanado de la nave es una de las últimas consecuencias de la influencia italiana, pero ya con aspecto muy barroco, aunque todavía persisten los hexágonos y pequeños artesones octogonales así como racimos de mocárabes. Lo importante es señalar la transformación del esquema de Serlio, así los octógonos han tomado lados curvilíneos y los elementos cruciformes han perdido los ángulos rectos del crucero, como en la capilla del Sagrario, pero ambas figuras se han interrelacionado formando conjuntos mixtilíneos típicamente barrocos. No me parece aceptable la fecha de 1619 que se ha sugerido, ya que parecen corresponder a fines del siglo XVII. Formas emparentadas con las de esta techumbre se ven en el sotocoro y presbiterio de San Agustín de Bogotá, las que vendrían a confirmar la fecha de fines del siglo XVII que he dado a la techumbre de la Concepción.

SAN JUAN DE DIOS

El prior de los hermanos de San Juan de Dios fundó, en 1723, un hospital, hoy demolido. Nos ha llegado la iglesia, que tiene tres naves, con la central cubierta de bóveda falsa, pero decorada pobremente con motivos mudéjares realizados en madera tallada y dorada; el diseño pertenece al grupo bogotano hecho con base en el círculo, es pobre y no muestra ninguna novedad estilística propia de la fecha en que fue realizado. Interesante es la serie pictórica de lienzos dedicados a *San Juan de Dios*, pintados por Vásquez Ceballos (1638-1711), que decoran los paramentos de la nave central; en las pilastras hay un apostolado de sabor zurbaranesco, y en la sacristía se guardan algunos lienzos sobre la vida de san Juan de Dios, pintados por el maestro colonial Joaquín Gutiérrez (c. 1750). La mejor pieza de imaginería es el *San Francisco de Paula*, obra excelente del andaluz Pedro Laboria; el retablitto que lo enmarca tiene un gran interés en la evolución de este elemento arquitectónico en Bogotá.

[lám. 71-72]

LA ERMITA DE EGIPTO

[Íam. 73-77]

Fundada a mediados del siglo XVII. Sabemos que en su decoración intervino el dorador Jacinto de Rojas. El fundador don Jerónimo de Guevara y Troya, al morir en 1657, dejó una rica colección de pinturas con algunos Vásquez y una serie mariana de veinticuatro óleos sobre latón, que ya Roberto Pizano atribuyó a Franz Wouters o a un discípulo de Rubens, tesis mantenida hasta nuestros días por Guillermo Hernández de Alba y Gil Tobar. Creo que tal conjunto merece un estudio crítico para ver hasta qué punto los cuadros están originados por grabados, así no habría que pensar en el taller o escuela de Rubens, sino en un taller bogotano que se sirvió de grabados flamencos. Digo esto porque el óleo de *Santa Ana y la Virgen* procede de un grabado de Rubens muy popular, del que existen reelaboraciones en el Museo de San Francisco de Quito y dos en Bolivia: en Peñas (La Paz) y en Las Mónicas de Potosí (obra del pintor dieciochesco Mariano Peñaranda). En cambio, el óleo del *Retorno a Jerusalén* no es copia de un grabado de Rubens, sino de su discípulo Schelte de Bolswert; el mismo grabado sirvió para un lienzo del mismo tema atribuido a Vásquez Ceballos y existente en la colección Paulina de Venezuela hace unos años. A ese supuesto taller bogotano quizá pertenezca el óleo *La lanzada de Longinos* del templo metropolitano, y que es copia de un grabado inspirado en un lienzo de Rubens.

MUSEO DEL SEMINARIO

[Íam. 81-82]

En esta residencia de El Chicó se ha reunido una rica colección pictórica, con obras de Vásquez Ceballos. La famosa *Cocina flamenca*, que se ha querido identificar con un lienzo del mismo tema inventariado en Mérida de Yucatán como de Rubens, dentro del equipaje del Arzobispo Caballero y Góngora; Gil Tobar ha cuestionado esta atribución con razones atendibles. Hay una tabla flamenca, una *Virgen* (c. 1510), atribuida por Soria al taller de Quentin Massys; no hay que olvidar la puerta de un sagrario (c. 1600), de ascendencia sevillana.

HONDA

Su importancia colonial radicó en que fue el puerto terminal del Magdalena, aquí se desembarcaban las mercancías que iban con destino a Quito, Popayán y Santa Fe. En 1621 los jesuitas establecieron una doctrina, cuyo templo de paja fue devorado por un incendio correspondiendo al P. Beltrán de Lumberri la construcción de uno nuevo, que fue reparado hacia 1659 siendo rector el P. Mercado. De esta época pudiera ser lo que nos muestra la actual iglesia del Rosario, que tiene planta de tres naves y crucero tan ancho como la nave central. La techumbre moderna conserva algunos canes de la anterior. La fachada, que acusa la estructura, termina en una espadaña, según es norma muy frecuente en Colombia.

Digno de consideración es el tesoro de orfebrería que guarda la iglesia: atriles, sacras, coronas, etc.

El conjunto urbano de la vieja Honda es de gran interés por el marco topográfico que le da personalidad. Calles como la de las Trampas nos evocan las tortuosas de Toledo. Asimismo, las muestras de arquitectura doméstica merecen un detenido estudio.

GUADUAS

En el camino de Honda a Santa Fe se encuentra esta villa, que tuvo desde 1610 un curato franciscano, elevado en 1696 a parroquia a cargo de los hijos de San Francisco hasta 1805. Cuatro años más tarde se puso la primera piedra del edificio de la nueva iglesia proyectada por Petrés, quien murió en 1811 dejando la obra inconclusa, pero a pesar de esto aun conserva lo existente la severidad de su gusto neoclásico.

[lám. 83]

FONTIBÓN

La iglesia parroquial fue ampliada en 1619 según planos del P. Coluccini, que cambió el antiguo testero ochavado por otro plano. La obra fue realizada por el maestro albañil Francisco Delgado, que la terminó en 1632. Otra obra del ilustre arquitecto italiano Coluccini es el llamado Puente Grande sobre el río Funza, proyectado en 1640; hoy subsiste transformado, aunque con arcos, tajamares y estribos de la época. Bajo el mandato del Virrey José de Solís y Folch de Cardona se hizo el Puente de San Antonio a la entrada de esta población.

[lám. 84]

CHÍA

Por la carretera del Norte, a la altura de este lugar, se halla el hermoso Puente del Común, construido de 1791 a 1795 por el ingeniero militar Domingo Esquiáqui. Nos ha llegado casi intacto y por verdadero milagro.

[lám. 85]

ZIPAQUIRÁ

Hacia 1604 el albañil Rodrigo Lláñez parece ser que levantó la primera iglesia de teja en el viejo poblado indígena dedicado a la explotación de las todavía inagotables minas de sal. Sólo tuvo una nave por lo que en 1799 se pensó en ampliarla con dos más. Se pidió consejo a fray Domingo de Petrés, que se hallaba de paso hacia Chiquinquirá, y al fin manifestó que lo mejor era la construcción de un nuevo templo para el que dio planos; en él se trabajó de 1805 a 1810, pero la guerra de independencia y la muerte de Petrés los paralizaron. Por las dimensiones de la planta no desmerece de los de Bogotá y Chiquinquirá, la fachada no parece ser de él y acusa eclecticismo. Tanto en la Plaza Mayor como en las calles pueden

[lám. 86]

verse interesantes muestras de arquitectura doméstica que sobreviven a la invasión de burdas imitaciones y de discordantes modernismos.

TUNJA

La ciudad fundada por Suárez de Rendón fue la primera en la Nueva Granada que tuvo conciencia artística. Los versos de Juan de Castellanos nos transmiten un sentimiento de lo que podríamos llamar la grandeza tunjana. Pondera de tal manera la catedral que surge la comparación con el Viejo Mundo para dejar bien patente lo singular de América. Que el sentimiento de Castellanos era plenamente renacentista lo confirma no sólo este sentido de la grandeza sino también la alusión a Fidias y Policeto, ya que uno de los principios de la estética renacentista fue su relación con la antigüedad clásica. Su entusiasmo se desborda cuando trata de la iglesia metropolitana, de cuya fábrica ha sido promotor; en su opinión era “la más suntuosa y bien acabada que hay en todas las Indias”.

Pese a las dentelladas del tiempo, todavía nos muestra la ciudad rasgos de esta grandeza. Los conquistadores castellanos encontraron en el triste paisaje tunjano el marco que más les recordaba la patria vieja y lejana. Muchos “se avezindaron en ella... juzgando que aquella nueva ciudad avía de ir en tanto crecimiento que fuese el emporio del Nuevo Reino”; y pronto empezaron a construir sus mansiones, y las hicieron “tan costosas y bien labradas” que a Fernández de Piedrahita le parecieron “de las mejores de las Indias”. Y con aquella vanidad –dice el mismo historiador– que “obliga a los hombres a eternizar su fama en la posteridad, sembraron las portadas de costosos escudos de armas, que al presente se ven muchos de las ilustres familias que las habitan”.

Ninguna ciudad del Nuevo Reino nos refleja mejor la coexistencia de varias corrientes estilísticas, arcaizantes y modernas. El fenómeno no fue exclusivo de las artes plásticas, también en el campo literario observamos esa lucha de estilos, reflejo de la que existía en España. Los dos estilos característicos del final de la Edad Media tuvieron en Tunja un fuerte influjo. Caracteres del gótico-isabelino vemos en las portadas de amplio dintel adovelado, con sus columnas estiradas cual si fueran baquetones góticos; los postigos de las puertas dibujan caprichosos arcos conopiales; el detalle ornamental más típico es una vara nudosa con una cinta enrollada en espiral, en una portada anónima de la carrera 10 n° 21-04. En la catedral, ambas tendencias se fundieron, como fue tan frecuente.

El otro estilo fue el mudéjar, que, solamente considerado como estilo nacional, se comprende su proyección histórica. Tan hondas raíces echó en España que rara será la forma que no surja tocada de mudejarismo. Asociado al gótico tardío cristalizó en una forma tan peculiar como lo isabelino; tampoco los formalismos renacentistas desdeñaron su compañía, cuajando en un estilo tan

característico como lo cisneriano. Lo mudéjar siguió la trayectoria política española, y hasta Italia, la purista, sufriría influencia con la obra de Guarini. Sólo así se comprende el fenómeno del mudejarismo hispanoamericano.

Don Enrique Marco Dorta ha señalado los detalles mudéjares en su magistral estudio de la arquitectura tunjana, especialmente en los patios, tan relacionados con el arte andaluz; ha destacado los arcos encuadrados por pilastrillas, que hacen a manera de alfiz, los listeles paralelos y los arcos de herradura. Las magníficas techumbres de los templos constituyen la nota más distinguida; probablemente, bajo su sugestión el insigne poeta bogotano habló de un techo con “artesón de cedro, ardiendo en oro”; no en vano dijo, en su soneto a Guatavita, acerca de una construcción eclesiástica: “Una iglesia con talle de mezquita”, verso que hay que considerar como el más remoto precedente literario de la interpretación mudéjar del arte neogranadino. También es mudéjar la manera especial de concebir el espacio interior; desde el siglo XVI hasta el XVIII se advierte la misma tendencia de raigambre hispanomusulmana, la búsqueda del espacio cueviforme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar que recaman techos y muros. En los retablos del siglo XVII hay un rico repertorio de motivos mudéjares.

Aunque suele decirse que Tunja es una ciudad renacentista, este término no puede aplicarse con justeza a sus manifestaciones artísticas. Hablando con más precisión clasificaríamos la arquitectura tunjana dentro del plateresco y del manierismo, fenómenos formales que, a veces, se han dado al mismo tiempo. Los contrastes y los hibridismos son manifiestos y de lo más extraños. ¿Cómo clasificar las columnas de la Casa de Juan de Vargas? Muestran evocaciones clásicas, detalles ornamentales del gótico isabelino y unos capiteles que traen sugerencias del prerrománico. ¿Y la Casa de los Mancipe? En el patio hay detalles mudéjares y columnas platerescas; por contraste, la portada tiene recuerdos herrerianos, rasgos manieristas y arcaísmos gotizantes. En la portada anónima de la carrera 10 n° 21-04 se combinan detalles del gótico isabelino con un tipo de pilastra del plateresco andaluz de la escuela de Vandelvira.

No es de extrañar que el manierismo informe buena parte del arte tunjano, ya que, como fenómeno surgido en una época de crisis, participa de lo gótico, de lo renacentista y de lo barroco, estilos que hasta en algunas partes de Europa se desarrollaron paralelamente. La génesis especial del arte hispanoamericano hizo que éste presentara no pocos puntos de contacto con la época de transición del manierismo. El mundo en formación de Hispanoamérica se prestaba a estas indecisiones estilísticas y a los artificios propios del fenómeno manierista. Por lo que respecta a la arquitectura tunjana señalaremos algunos de sus detalles más significativos: frisos convexos (retablo de Francisco de Estrada, en la catedral,

1593), eolipilas (portadita de Santo Domingo), pirámides vigneolascas, estípites, soportes fajados (portada de San Ignacio), etc.

[lám. 138]

Para completar este panorama del arte tunjano es obligatorio destacar el mestizaje artístico que alcanzó en esta ciudad obras muy logradas. Aquí se encuentra, al parecer, el motivo mestizo más antiguo de la Nueva Granada: es el capitel de una columna plateresca de la Casa de los Mancipes que está decorada con cabezas de simios y datado hacia 1597. Las mejores muestras se hallan en las

[lám. 142]

pilastras del arco toral de Santo Domingo, donde vemos, en un esquema decorativo del plateresco, dos atlantes indios sosteniendo sendas cestas repletas de frutos. Esta contribución tunjana al mundo sensual del barroco nos hace recordar los bodegones poéticos de Castellanos.

Ninguna ciudad de Colombia nos ofrece una visión tan completa del desarrollo del arte colonial. Es verdad que el neoclásico no está representado, pero hay muestras muy elocuentes del gótico isabelino, del mudéjar, del plateresco, del manierismo, del barroco, del rococó y del arte mestizo. La época dorada corresponde al siglo XVII, cuando el maridaje de formas mudéjares, manieristas y barrocas cobró personalidad propiamente tunjana bajo la fuerte raigambre indígena de la tierra boyacense.

LA CATEDRAL

[lám. 93-101]

La construcción de la primera iglesia parroquial fue contratada con el vecino Juan Sánchez (1540). La segunda construcción se empezó en 1567, terminándose siete años más tarde en su estructura; solamente, al morir Castellanos (1607), restaba por levantar la torre, a cuya construcción contribuyó Felipe III.

El templo mayor de Tunja tiene tres naves que dibujan una planta rectangular, a la que se han añadido capillas y dependencias. El crucero no se destaca en planta pero sí en altura; en él se colocó modernamente una cúpula. El testero central es plano y se comunica con los colaterales como en la catedral de Cartagena. Los soportes (hoy desfigurados) que separan las naves, descansan en plintos circulares, como en el convento mejicano de Cuilapan, pero su fuste es casi cilíndrico. En el crucero se agrupan medias columnas adosadas a los pilares, que son de sección cuadrada. Ha escrito Marco Dorta:

Por sus desaparecidas techumbres de alfarje y por sus arcos apuntados, la iglesia mayor de Tunja es un templo gótico-mudéjar, cuyo precedente se encuentra en las iglesias andaluzas de la Baja Edad Media, si bien en éstas se empleó siempre el pilar, a veces con columnas adosadas, pero nunca exentas. En el templo tunjano, los soportes cilíndricos no mitigan la nota gótica, ya que no son propiamente columnas clásicas, sino del tipo de transición que, sosteniendo

bóvedas de crucería, se encuentran en España en la colegiata de Lerma y en Indias, también sobre plintos circulares, en la Catedral de Santo Domingo.

El diseño de la *portada* se debe al maestro de cantería Bartolomé Carrión, que tuvo como fiador al poeta Castellanos (1598). Si el esquema de la obra es renacentista, hay aspectos en ella que nos la presentan como un producto de transición, ecléctico; contrasta la decoración imbricada gótico-isabelina de la arquivolta y enjutas con las pirámides vignolescas y las jambas decoradas con motivos geométricos, unido esto al gusto libre del plateresco que se gozó en colocar unos capiteles anticlásicos, quizá inspirados en los del templo romano de Marte, publicado por Palladio; libérrima es también la interpretación del entablamento.

En la *techumbre del presbiterio* intervinieron los carpinteros Francisco Abril y Bartolomé Moya, pero todavía en 1600 no estaba terminada. Siendo el almizate de planta cuadrada, su composición resulta muy fácil al colocar en su centro un cupulín de mocárabes, de cuyos ángulos parten los ejes de los nudillos, pero solamente los que se corresponden con los ejes diagonales aparecen ornamentados con racimos de mocárabes. Actualmente el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho está llevando a cabo una profunda restauración del templo y en una primera exploración de las techumbres, oculto por el moderno y absurdo cielo raso ha encontrado restos de las techumbres viejas, como era de esperar. Confiamos que la restauración sea completa para que el templo recobre su viejo aspecto gótico-mudéjar en su totalidad.

La magnífica *sillería*, en el presbiterio, fue encargada en 1598 a los carpinteros Francisco Velásquez y Amador Pérez. Por lo que respecta a las cariátides es la primera muestra de la influencia manierista de Vredeman de Vries en la Nueva Granada, sin duda a través de su obra *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum*, publicada en Amberes en 1565 por P. de Jode; también, como anotó Soria, las cartelas manieristas del respaldo procederían de Cornelis Floris.

Más que el retablo mayor hay que destacar el *expositorio*, obra monumental relacionada con el arte rococó de Caballero; pieza tan hermosa se debe al mecenazgo del insigne tunjano Agustín Manuel de Alarcón y Castro (c. 1775), según investigaciones de don Guillermo Hernández de Alba; hermano menor de éste es el expositorio de Santo Domingo, debido, sin duda, al mismo artífice. El *Retablo de la Capilla del Fundador* y el *Retablo de la Inmaculada*, ambos en las capillas laterales del testero, son obras típicamente tunjanas, de la primera mitad del siglo XVIII; parecen emparentadas con la Capilla del Rosario.

En el lado del Evangelio se añadió la Capilla de Hernando Domínguez Camargo, el insigne poeta bogotano, por disposición de su testamento (1659).

En el testero, sobre la tablazón del abovedamiento se han desplegado los tallos de una carnosa vid con numerosos racimos y abundantes hojas, sistema decorativo muy original que no llegó a cuajar en el ambiente neogranadino, tan dado a los esquemas geométricos. En una columna de este mismo lado, frente al púlpito, se halla la reliquia de más venerable antigüedad de cuantas guarda el templo metropolitano: el tríptico de *San Laureano* y de *San Sebastián* con la cruz del P. Requexada, ante la que celebró la primera misa. La obra fue donada hacia 1550 por Lázaro López de Salazar y las pinturas son las mejores muestras del arte renacentista de mediados del siglo XVI que se conocen en Colombia.

Casi al mismo tiempo que se levantaba la obra de la iglesia mayor se empezó a construir la *Capilla de los Mancipes*, que no sólo es la más antigua sino la más rica de Colombia, pese al saqueo que sufrió. La obra de carpintería corrió a cargo de Alonso de León, actuando como dorador y pintor de la techumbre Juan de Rojas. El bellissimo artesonado es joya de valor inapreciable, no sólo por lo delicado y minucioso de la talla, sino por la policromía y dorado, que se conservan en su frescura primitiva. En su diseño alternan casetones octogonales y espacios romboidales decorados con florones; como destacó Marco Dorta, el esquema recuerda un dibujo de Serlio. La hermosa capilla fue comenzada en 1569, cuando el encomendero Pedro Ruiz García era alcalde de la ciudad; murió al comenzar la techumbre por lo que fue terminada por su hijo Antonio Ruiz Mancipe en 1598. El retablo de la capilla es una de las obras más hermosas del Bajo Renacimiento hispalense en tierras americanas, según anotó Marco Dorta; parece referirse a esta obra el contrato celebrado entre el escultor Juan Bautista Vásquez “El Viejo” y el tunjano Gil Vásquez (1583). La noble familia de los Mancipes quiso hacer de su capilla una obra de excepción hasta convertirla en “una piña de oro”, como escribió Castellanos, por ello se la decoró en 1598 con dos lienzos del magnífico pintor italiano Angelino Medoro: el *Descendimiento* y la *Oración del Huerto*, que dentro de su evolución estilística representan su fase más vigorosa, en opinión de Martín Soria. En un altar lateral está el lienzo de la *Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Simón Stock*, firmado por Alonso Fernández de Heredia (1679). Dentro de la imaginería barroca hay que destacar un *San Jorge*, de autor desconocido, fechable en la segunda mitad del siglo XVIII, y superior a la *Inmaculada*, que hace pareja con él.

Al lado de la Epístola está la *Capilla de la Hermandad del Clero*, empezada hacia 1642 por el arquitecto Cristóbal de Morales Piedrahita. El retablo, de mediados del siglo XVIII, es obra floja; en él se representan en bajorrelieves las escenas del Nacimiento de la Virgen, la Presentación en el Templo, los Desposorios y una figuración del misterio de la Inmaculada, muy interesante por su rareza iconográfica. La imagen de San José, según Hernández de Alba,

perteneció al poeta Domínguez Camargo. La serie pictórica de los muros laterales carece de interés.

LA ATARAZANA

Se halla adjunta a la catedral ya que desempeñó el papel de almacén del templo metropolitano. No vivió en ella el versificador Castellanos, como se creyó. Su fachada es la más singular de la arquitectura civil tunjana, con su galería abierta sobre la plaza, que recuerda la disposición típica de los ayuntamientos castellanos. Los arcos encuadrados a la manera mudéjar y las columnas traen el recuerdo de una galería semejante de la parte alta de la fachada de la Casa de Pilatos, según señaló Marco Dorta.

[lám. 93]

CASA DE DON GONZALO SUÁREZ RENDÓN

En el mismo costado de la plaza mayor se encuentra la interesante mansión del Fundador, con portada de dintel adovelado, como en las casas de Holguín y Luque; en los arcos del patio aparece de nuevo la pujante influencia mudéjar. Recientemente descubrí los frescos que hay en las techumbres de las salas superiores, ocultos por modernos cielos rasos. Lamentablemente, la techumbre de la sala mayor se encuentra en un estado vergonzoso de ruina; la de la sala pequeña todavía podría ser restaurada, antes de que las lluvias la destruyan. Poco en concreto podemos decir sobre la datación de los frescos, que con seguridad son posteriores a la época de construcción de la casa. Si los escudos pertenecen a los sucesores del Fundador, como juzga Ulises Rojas, habrá que pensar en una fecha del primer tercio del siglo XVII. Además, si los grabados de Mateo Merian “El Viejo” sirvieron de inspiración, no olvidemos que debieron de llegar a Tunja con posterioridad a 1616. El carácter estilístico de estos frescos es de tipo manierista-barroco y muestran una fauna, a veces exótica, en animadas escenas, dentro de un paisaje sumario.

[lám. 102-113]

CASA DE DON JUAN DE VARGAS

Esta mansión es monumento inapreciable por las decoraciones pictóricas que alberga; sin duda, las más interesantes del siglo XVI en toda Hispanoamérica. La portada actual no perteneció a la casa y es producto de una moderna restauración. El *patio* está claustreado en un solo costado con arcos de medio punto ligeramente peraltados en el primer piso, y galería superior arquitrabada; basas y capiteles muestran el sabor arcaizante de una obra realizada durante el último cuarto del siglo XVI para mansión del escribano Juan de Vargas, cuyo escudo figura en el salón principal. En la *antecámara* aparece el escudo de España entre tenantes salvajes, a manera de Hércules. La techumbre de la *sala*

[lám. 114-123]

central presenta un gran repertorio de motivos ornamentales manieristas en el harneruelo, donde hay una cartela central dedicada a María; la jaldeta del norte se decora con temas mitológicos: Diana, Júpiter y Minerva; la cacería de elefantes, el rinoceronte, el escudo, el mono y el caballo se encuentran en la jaldeta meridional; un sol con el anagrama de Jesús destaca en la jaldeta original, mientras en la occidental hay un medallón alusivo a san José. Los temas no fueron colocados al azar, sino que parece ser que obedecen a un complicado programa de tipo simbólico, según demostró Martín Soria. La caza de elefantes está inspirada en un grabado de Ioannes Collaert que hay en las *Venationes* de Giovanni Stradanus; el rinoceronte fue identificado por Alberto Acuña como derivado del libro de Arfe, inspirado a su vez en el grabado de Durero. Los frescos de Júpiter, Minerva y Diana fueron copiados de grabados de René Boyvin, hechos sobre obras originales del holandés Leonard Thiry, que pintó en Fontainebleau de 1535 a 1542; también está copiado el grabado del *Invierno*, creado por Marc Duval, muerto en París en 1581 e influenciado por la misma escuela. Una cartela con el monograma de María deriva del grabado ornamental compuesto por Jan Vredeman de Vries hacia 1565 y publicado por Hieronymus Cock, en Amberes.

El aspecto más interesante es la interpretación del gran conjunto simbólico, tarea que han intentado hasta ahora Martín Soria y Erwin Walter Palm, a cuyos trabajos remitimos al lector interesado. En un trabajo reciente he negado la paternidad intelectual que se atribuyó al poeta Castellanos, y he pensado que el candidato pudiera ser un sucesor de don Juan de Vargas, el canónigo don Fernando Castro de Vargas, del que se conoce su riquísima biblioteca como índice de su cultura humanística. La fecha de su realización no sería a fines del siglo XVI, sino durante la primera mitad de la centuria siguiente.

EL MONO DE LA PILA

[lám. 130]

En la cercana plazoleta, el rincón urbanístico más bello de la ciudad, se halla esta obra del maestro cantero Diego de Morales (1573), que durante más de tres siglos se levantó sobre la fuente de la Plaza Mayor; dañada en 1872, hubo de ser rehecha a principios de nuestro siglo.

SANTA CLARA

[lám. 131-132]

Este monasterio se debió a la generosidad de Francisco Salguero. En 1574 estaba completamente terminado. El *claustro* tiene gran semejanza con el de Santo Domingo, del que se diferencia por el uso de columnas de tipo toscano en la galería superior; ambos están relacionados con modelos sevillanos de la misma época. La *iglesia* conventual es de una sola nave, con testero plano y arco toral apuntado, que pudiera derivar de San Francisco de Quito, en opinión de

Buschiazzo; la primera piedra fue colocada en 1571 por fray Juan Bélmez, al que ayudó en sus trabajos fray Antonio de Alcántara. El mudejarismo aparece pujante en las techumbres y en los adornos que cubren los muros. El techo más hermoso es el del presbiterio, decorado con octógonos y cabezas de serafines de seis alas; sobre el harnero destaca un sol, quizá como alusión a la Eucaristía, a la que Santa Clara profesó una especial devoción.

De los retablos, el más interesante es el *mayor*, emparentado con el de la Capilla del Rosario no sólo por las entrecalles sino por los detalles de la hornacina del expositorio. Probablemente se trata de una pieza de principios del siglo XVIII, aunque las guirnaldas recubren los fustes sin dirección determinada, como en el retablo de la Inmaculada, de la catedral. Lo más característico radica en el festón que exorna las cornisas.

SAN LAUREANO

Es una capilla de escaso interés arquitectónico. La primera construcción se llevó a cabo en 1566. Allí se venera un lienzo muy interesante de *San Bartolomé*, mandado a hacer por Juan de Betancur en 1623. Según ha demostrado Soria es copia con ligeras variantes de una lámina del libro del famoso anatomista español Juan Valverde y Hamusco, publicado en Roma en 1560. Esta transposición de un tema científico a lo divino es un artificio muy explicable dentro de la psicología del manierismo. Alonso de Heredia tiene en esta iglesia un cuadro sobre la *Predicación de San Francisco Javier* (1682), que es muy semejante a un lienzo de Vásquez sobre el mismo tema, que se halla en San Ignacio de Bogotá; posiblemente ambos se inspiraron en un mismo grabado. También hay un *Ecce homo*, similar a otro modelo de la capilla de Domínguez Camargo, en la catedral, ambos parecen inspirados por una estampa.

SANTA BÁRBARA

Varios presbíteros fundaron esta iglesia el año de 1599. Su planta rectangular tiene dos capillas que hacen a manera de crucero. La techumbre es muy sencilla, con tirantes semejantes a los de San Lázaro; la artesa ha perdido los encuadramientos geométricos y presenta flores cruciformes, grandes y pequeñas, sobre fondo rojo. El tramo del presbiterio es el que más recuerda a la Capilla del Rosario, tanto por la techumbre como por los revestimientos murales, pero carece del carácter unitario de la otra y no da semejante impresión de riqueza; en los muros de la nave cuelgan grandes lienzos de arcángeles, que nos recuerdan los del legado Mutiz Daza del Museo Nacional, muy emparentados con el arte de Zurbarán.

La capilla de la Epístola tiene una curiosa techumbre mudéjar y en ella se

[lám. 133-135]

venera *La Pilarica* de Zaragoza, consagrada como patrona en 1686; el retablo parece derivar de la Capilla del Rosario. Destacaremos dos lienzos de *San Ricardo* y de *Santa Ediverga*, que muestran interesante marco pictórico de sabor manierista, aunque están datados en la tardía fecha de 1750. La iglesia cuenta con un rico tesoro de orfebrería, con una custodia fechada en 1632; notable es un rico ornamento, el más viejo de la ciudad, bordado en oro y plata.

SAN IGNACIO

[lám. 136-137]

En 1611, el provincial Gonzalo de Lira ordenó la fundación del colegio. No parece admisible la afirmación del P. Cassani, que atribuye la obra de la iglesia al P. José Tobalina, como si él hubiera sido el autor de la traza. Según el P. Mercado corresponde al rector P. Sebastián Murillo (1615-1625) la iniciación de la obra y la construcción de la capilla mayor; su sucesor, el P. Tobalina (1625-1633), le dio un gran impulso. El verdadero autor de la obra parece haber sido el hermano Pedro Pérez, arquitecto español, que llegó a la Nueva Granada en 1612; murió en 1638 sin llegar a terminar la iglesia. El diseño sigue fundamentalmente el del templo jesuita de Bogotá, donde el hermano Pedro Pérez había trabajado bajo la dirección de Coluccini; en Tunja las naves laterales no son de capillas.

La *portada* sigue la corriente manierista de la iglesia bogotana, aunque en Tunja está más acentuada; el hacer del soporte un elemento meramente decorativo, destruyendo su sentido vertical de apoyo, fue un fenómeno típicamente manierista, muy frecuente en Vignola. El *retablo mayor* fue mandado a hacer por el P. Francisco Ellauri a mediados del siglo XVII; si algunas imágenes proceden de Bogotá, otro tanto debe decirse de la arquitectura del retablo, semejante al modelo del templo bogotano de San Ignacio. Desentona del conjunto la imagen de *San Antonio*, que se acercaba al barroquismo de Laboria.

CASA DE RUIZ MANCIPE

La portada de la hermosa mansión es adintelada, según norma corriente en la ciudad. La severidad herreriana contrasta con las columnas platerescas del patio. El frontón está desproporcionado y falto de relieve, teniendo en la pirámide de la coronación la fecha de 1597, que debe de corresponder a la terminación de la obra. Lo más interesante radica en la concepción anteclásica del entablamiento, de clara estirpe manierista, lo mismo que el recuadro que hay sobre el dintel. La embocadura de la puerta tiene sabor arcaizante.

Lo más curioso de la galería superior del patio radica en una columna que tiene el fuste recubierto de grutescos a la manera plateresca; los temas son trofeos, como alusión al constructor de la casa, que era capitán, y el repertorio tan corriente de los vasos, los cuernos de la abundancia y los delfines dispuestos en

eje de *candelieri*. Si bien el temerario de los grutescos es muy general, nos recuerda el protorrenacimiento burgalés, en el que Diego de Siloe introdujo a su vuelta de Italia el motivo de las zarpas o garras de león, en 1519, al proyectar el sepulcro del Obispo don Luis de Acuña. El capitel de la interesante columna muestra las cabezas de un animal que parece ser un simio, con guirnalda vegetal en la boca; capiteles animados son frecuentes en el plateresco español, pero si este fuera un mono sería la primera muestra de la influencia americana en el arte neogranadino. La galería inferior muestra rasgos mudéjares, tan corrientes en Tunja.

[lám. 138]

EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

El convento dominico fue fundado primeramente en el sitio que ocuparon luego los agustinos (1551), siendo trasladado en 1559 a las casas donadas por García Arias Maldonado, donde fray Francisco de Camargo inició la construcción definitiva. Se sabe que en 1568 la iglesia estaba en construcción definitiva y que por los años de 1574 y 1577 fray Pedro Verdugo solicitaba madera al Cabildo para la obra del convento. Según el P. Molano, gran parte de la construcción se hizo a fines del siglo XVI.

[lám. 139-143]

La portadita del vestíbulo del convento es un monumento decididamente manierista, con motivos característicos de Herrera, pero cuya fuente era italiana: las eolipilas o bolas de las que sale fuego y las pirámides vignolescas. El claustro es hermano del de Santa Clara, aunque quizá el último sea más elegante por la combinación de dos tipos de soporte; nota común es el mudejarismo de raigambre hispalense que tanta aceptación halló en Tunja.

Entre las piezas que guarda la iglesia hay que llamar la atención sobre las pilastras del *arco toral* y las plantagináceas que decoran el intradós de dicho arco; son muestra excelente del gran desarrollo que tuvo en Tunja el arte mestizo durante el siglo XVII. En el ensamblaje del *retablo mayor* observamos cierta semejanza con el retablo de San Ignacio, aunque el de Santo Domingo carece de monumentalidad; en cuanto a las imágenes, lo único digno de interés son los bajorrelieves superiores. El *expositorio* desentona del conjunto por tratarse de una pieza del último cuarto del siglo XVIII, quizá del mismo artífice que hizo el expositorio de la catedral. En el presbiterio, a la entrada de la sacristía, se halla un lienzo de *Santa Catalina*, por Vásquez Ceballos; es el lienzo más accesible al visitante, pues en el convento existen otros atribuidos al gran pintor colonial, de los que el más hermoso y de clara paternidad parece ser el de *San Francisco*.

La *Capilla del Rosario* fue fundada por el capitán García Arias Maldonado, cuya lápida sepulcral se halla a la entrada de la iglesia. El ilustre pintor quiteño

fray Pedro Bedón a fines del siglo XVI fundó la Cofradía del Rosario. Antes de 1681 el P. Escobar parece que había iniciado la construcción del tabernáculo o altar mayor, aunque se ignora con qué diseños; un año después se estofó y doró el camarín de la Virgen. El retablo fue encargado a José de Sandoval, que lo empezó en 1686, y al mismo tiempo se contrató con el maestro Lorenzo de Lugo la ejecución de los ocho relieves. En marzo de 1689 la talla y fuste de la obra estaban terminados y se pedía a Santa Fe el envío del dorador Diego de Rojas, que “doraba con los ojos”. El mejor retablo de Tunja tiene tres cuerpos y tres calles; en la central están las escenas de la *Protección de la Virgen a la Orden Dominicana*, el *Nacimiento del Niño* y la *Virgen del Rosario*; en la calle de la derecha: *Jesús discutiendo con los doctores*, *Nacimiento de la Virgen* y la *Aprobación de la Orden por la Virgen*; en la calle izquierda: la *Anunciación*, la *Visitación* y la *Virgen entregando el hábito a Santo Domingo*; de todos los relieves, el más hermoso es el de la *Anunciación*, por la belleza del mensajero celeste. Son muy oscuras las noticias sobre la imagen del Rosario, la más antigua de la ciudad; según Ocáriz y el P. Zamora, fue tallada por Roque Amador y traída de España por Félix del Castillo, personaje notable de Tunja a fines del siglo XVI y principios de la centuria siguiente. Parece ser pieza de filiación hispalense, del Bajorrenacimiento; su composición nos recuerda una *Virgen con el Niño* de la parroquia de Huévar (Sevilla), obra de Gaspar del Águila, superior a la pieza de Tunja.

Estamos de acuerdo con Marco Dorta en suponer que lo último que se hizo en esta famosa capilla fue el retablo central, teniendo que ser concluidos con anterioridad a 1681 los revestimientos de las paredes y la cubierta artesonada. No todos los bajorrelieves laterales tienen un interés semejante, los más valiosos son los del lado derecho; es probable que estampas o grabados hayan inspirado estas composiciones, que no están faltas de expresión y cuyos personajes se destacan por su exagerada musculatura.

La capilla no tiene semejante en todo el arte neogranadino; además de su interés como conjunto especial, hay en ella un rico repertorio decorativo de gran sabor mestizo. Es muy curiosa la serie de soportes decorados con guirnaldas que describen grandes ondulaciones de sabor naturalista; la desaparición del eje *a candelieri* en estos grutescos es el rasgo más acusado de su barroquismo y de su creciente influencia indígena. En la cubierta, que es una artesa a cuatro aguas, la decoración de madera tallada y dorada se distribuye, sobre fondo rojo, en un esquema geométrico en el que alternan las flores de las supuestas plantagináceas y cruces de hojas, encerradas en casetones octogonales y cruciformes; en los espacios vacíos se colocaron hexágonos. Estos diseños, en opinión de Marco Dorta, están inspirados en los techos dibujados por Serlio y publicados en la traducción castellana de Villalpando.

CASA DE BERNARDINO DE MUJICA GUEVARA

La mansión del dinámico gobernador está fechada en el mismo año que la de los Mancipes, pero la de Mujica Guevara parece de un estilo más avanzado por su creciente anticlasicismo. Nótese que el manierismo está aquí muy acentuado debido a que los recuadros, además del dintel, invaden las pilastras con lo que éstas quedan reducidas a puros elementos decorativos.

Hoy está convertida en Convento de Clarisas, y en su iglesia podemos apreciar un cuadro de Angelino Medoro, la *Anunciación* (1588), el más manierista de la serie de este pintor italiano, en opinión de Martín Soria. Otro lienzo importante es una *Sagrada Familia*, firmado por Ceballos, y finalmente un *San Jerónimo*, que no parece ser de Vásquez como se ha pretendido.

SAN FRANCISCO

En el año de 1550 fue fundado el convento, siendo inaugurada la iglesia un año más tarde. Según los datos recogidos por Ulises Rojas, se puede fechar la construcción de una iglesia más firme hacia 1572. A los últimos años del siglo XII debe de corresponder la fachada, (hoy embadurnada con gusto plebeyo). La portada de piedra de sillería es un producto tardío del manierismo; el anticlasicismo se acentúa en el frontoncito de la hornacina, que ha perdido su base. Como ha insinuado Marco Dorta, la influencia de San Francisco de Quito es explicable.

[Íam. 144-146]

La iglesia debió de tener en un principio una sola nave, con testero plano y arco triunfal de medio punto. Tanto la nave como el presbiterio se cubren con techumbre de par y nudillo, pintada de verde; la ornamentación es pobre en los faldones, pero tiene hermosos tirantes, y lazos de a ocho y racimos en el hornucuelo. El ensamblaje del retablo mayor denuncia su carácter tunjano. En las calles laterales se disponen los Santos Padres: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio, en altorrelieve, según composiciones de tipo triangular; en la calle central se hallan *San Francisco* y la *Magdalena*; en las calles medias se encuentran en hornacinas *San José*, *Santa Catalina*, *Santo Tomás* y *San Buenaventura*, teniendo en el remate los bajorrelieves de dos prelados desconocidos. Parece obra de mediados del siglo XVII.

El claustro es semejante al de San Agustín, así que su traza se debió hacer a principios del siglo XVII, probablemente su autor sea el maestro Rodrigo de Albear. Recientemente, el hermoso claustro estuvo a punto de ser destruido por la piqueta “progresista”; deseamos que se lo dignifique para que cumpla la función hotelera con lujo de excepción.

SAN AGUSTÍN

El establecimiento definitivo de los agustinos se realizó en 1585, y un año

[Íam. 147-148]

mas tarde el P. Lorenzo de Rufre presentó al Cabildo el plano de la iglesia; en 1603 se juzga terminada la obra de la iglesia y del convento. Desposeídos los frailes de sus bienes y casa en 1821, el inmueble fue profanado y no sabemos cuándo se lo dignificará. Lo único que resta de la iglesia es su bellísima espadaña, una de las primeras de la larga serie neogranadina; tiene un basamento decorado con recuadros manieristas para producir efectos de claroscuro y dos cuerpos con arcos de medio punto entre pilastras y pináculos piramidales terminados en bolas.

El bello ejemplar del claustro parece inspirado en modelos sevillanos. En las galerías se usa un mismo tipo de columna toscana, y en los ángulos un solo soporte sirve de apoyo a los cuatro arcos; las enjutas se destacan por reiterados resaltes. Un antepecho postizo hizo perder elegancia a las columnas de la galería superior. Estima Marco Dorta:

El mudejarismo tan arraigado en Tunja como en toda Colombia, tiene en este edificio una expresión rotunda. La escalera que arranca del ángulo norte del claustro, se bifurca en dos y desemboca en la galería alta, bajo otros tantos arcos de herradura encuadrados por pilastras.

EL TOPO

[Íam. 149]

La iglesia fue fundada por el presbítero José Osorio de la Paz, trasladándose a ella los Agustinos Recoletos el año de 1729. Como Santa Clara, es iglesia conventual de una sola nave, rectangular y con testero plano. Las guarniciones mudéjares de la techumbre son invención moderna del restaurador Alberto Acuña. El retablo mayor es la pieza más interesante de la iglesia por el tipo de soportes, que se mantiene dentro de la tradición tunjana al emplear un grupo de tres apoyos. Las columnas tienen la novedad de que su caña está hueca, pero el fuste estriado y tripartito es el que hemos visto en el retablo mayor de Santo Domingo y en el de la Compañía. El apoyo central deriva del tipo de soporte animado que hay en la Capilla del Rosario, pero aquí queda definido perfectamente como estípite, semejante a los que se ven en muebles de la escuela borgoñona, cuyo inspirador fue el manierista Sambin. Este retablo tardío nos muestra hasta qué punto arraigó el manierismo en Tunja y cómo los grabados llevaron a esta ciudad perdida en los Andes las influencias más lejanas. Los retablos laterales de San Antonio y de la Virgen del Carmen repiten el grupo de tres columnas, todas con su fuste recubierto de guirnaldas y pájaros.

La mejor imagen del templo se halla en su única capilla; aunque no tiene alas, el modelo responde a la estirpe quiteña de Legarda. Para destacar sus valores puede compararse con la que hay en la Capilla de los Mancipes.

Fuera de la capital del departamento, los lugares más interesantes son los siguientes:

VILLA DE LEIVA

Su fundación se remonta al año de 1572, y fue realizada a instancias del presidente Andrés Díaz Venero de Leiva. Durante el siglo XVIII tuvo una vida floreciente ya que el lugar, por sus condiciones climáticas, era “el mejor de este Reino”, pero ya en la siguiente centuria entró en la decadencia que cada día se acentúa más.

[lám. 150]

Destaca su hermosa plaza, cuyo edificio más viejo parece ser la Casa de Juan de Castellanos, que en 1607 se estaba construyendo, según reza en el testamento del ilustre cronista. Más que la parte alta, interesa el pórtico de columnas toscanas que tanto carácter da a la plaza, evocando al mismo tiempo sus similares de Castilla. Al interior se halla muy transformada.

La construcción de la actual fábrica de la *parroquial*, llamada desde antiguo la “catedral”, se inició el año de 1608, con planos del arquitecto Rodrigo de Alvear; aunque se ha dicho que Coluccini reformó los planos primitivos nada apreciamos que pueda atribuírsele. Se hace destacar su preeminencia con unas gradas, reconstruidas con cemento, con lo que han perdido buena parte de su sabor colonial. En conjunto destaca por su sencillez volumétrica, rasgo de su carácter mudéjar que vemos en los vanos del campanario, encuadrados según la vieja tradición almohade. Kelemen ha destacado el interés de la cabecera, con una cúpula en el crucero flanqueada por semicúpulas, según fórmula bizantina. El retablo mayor es una gran fábrica, vinculada al arte tunjano.

Aunque los Franciscanos parecen haberse establecido en 1575, sólo en 1613 el Cabildo aprobó la fundación del convento. La fachada de la iglesia es un buen ejemplar de arquitectura popular. Los solares para la fundación de las Carmelitas fueron comprados en 1633 por el presbítero Francisco Rincón y Morcillo, llevándose a cabo la fundación doce años más tarde. Incluimos también el templo de Nuestra Señora de Chiquinquirá, aunque su construcción se inició en 1845, porque se hizo siguiendo pautas coloniales, según puede apreciarse en el frontis; el ingreso no se colocó en el eje de la fachada sino en relación con la calle que limitan el convento de los Carmelitas y el monasterio del Carmen. Una serie de casas, de grato sabor colonial, completan el patrimonio artístico de esta villa inolvidable.

No lejos de Villa de Leiva se encuentra el Convento del Santo Eccehomo. Poco después de 1620 los dominicos edificaron el convento y la iglesia en el lugar donde indicó san Bartolomé cuando se apareció a Catalina de Mayorga. Allí se veneró un cuadro del *Eccehomo* (hoy se guarda en la iglesia de Sutamarchán),

[lám. 151]

que según la tradición fue tomado de Roma por Juan de Mayorga cuando la asaltó el Condestable de Borbón (1527). La portada de la iglesia destaca la calle central y acusa las rigideces del momento, tan cargadas de evocaciones manieristas. El patio muestra la arquería con arquivolta rehundida y las esquinas resueltas con pilares que tienen adosadas semicolumnas en los lados.

CHIQUINQUIRÁ

Este nombre parece significar lugar de continuas lluvias y nieblas, pero, según Piedrahita, a causa de la renovación de la Virgen se experimentó un cambio climático. El primer templo se comenzó a edificar en 1588. Los planos del templo actual serían realizados por el arquitecto español fray Domingo de Petrés, que está documentado en Chiquinquirá desde 1795. Se encargaron de la obra los maestros Manuel Zamorano y Nicolás León, pero la muerte sorprendió a fray Domingo en 1811 sin terminarla.

La monumental iglesia del santuario de Chiquinquirá destaca sobre unas gradas que dominan la plaza. La disposición general del templo nos recuerda las plantas de catedrales españolas y americanas construidas durante la segunda mitad del siglo XVI; por la girola de la cabecera el recuerdo más próximo parece ser el de la catedral de Granada. Tiene tres naves y dos de capillas hornacinas; los tramos de la nave central son rectangulares, mientras que los de las laterales, cuadrados; el crucero se destaca con una cúpula. Las naves laterales se cubren con bóveda de arista, mientras que la central es a base de bóvedas vaídas. Los soportes son pilares con medias columnas toscanas de fuste liso. En la fachada de los pies aparece un colosal orden dórico de pilastras que alberga dos cuerpos de vanos, pero las torres de flanqueo carecen de la masa suficiente para equilibrar la composición; el segundo cuerpo de la fachada resulta ridículo tanto en la terminación de las torres como en el centro. Si los planos de Petrés fueron así, veríamos, como en la metropolitana de Bogotá, su falta de talento en la composición de una fachada monumental. El arquitecto capuchino parece haber sido un técnico excelente, pero su eclecticismo artístico no logró cristalizar en un conjunto armónico.

En el altar central se venera la imagen de *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, obra del primer pintor conocido de la Colonia, Alonso de Narváez, español vecino en Tunja, donde pintó al temple, hacia 1555, la conocida imagen. Ha escrito Giraldo:

No fue Alonso de Narváez artista de alta inspiración; la obra que ha conservado su nombre para la posteridad, y por la cual se le pagaron veinte pesos de plata, nos trae por la aureola de leyenda que la rodea y por el prestigio místico que la amerita... como el Cristo de la Conquista, es una muestra viva de la fe y de la piedad española que nutrieron la vida toda de la colonia americana.

MONGUÍ

Cerca de Sogamoso se encuentra el grato lugar de nombre indígena: Monguí, que en chibcha significa “baño de la esposa, de la mujer”. Allí los franciscanos establecieron un lugar de reposo para los misioneros de las doctrinas de Casanare. Por real cédula de 1702 alcanzó categoría de convento, aunque ya antes se debió de pensar en construir el conjunto monumental que hoy asombra al viajero. La construcción de una de las torres está comprendida en el lapso 1699-1715. De las recientes investigaciones del arquitecto Carlos Arbeláez se deduce que aquel edificio no puede ser obra del arquitecto español Martín Polo Caballero, pues llegó sólo cuatro años antes de la terminación.

En el conjunto obró, sin lugar a dudas, la fuerte personalidad de fray José (Camero de los Reyes), la cual consiguió un cierto grado de unidad, sin que por ello dejen de apreciarse las distintas manos que allí intrevinieron, cada cual con formas, personalidad e inspiración propias. (Arbeláez)

La planta de la iglesia es un rectángulo, con testero plano, aunque abierto para albergar un camarín semioctagonal; sobre el crucero se levanta una cúpula. Al exterior presenta en el lado de la Epístola unos enormes contrafuertes y una portada decorada con recuadros manieristas. La fachada está flanqueada por dos torres, en cuyos cuerpos inferiores destacan los blasones de España y de la provincia de Tunja; las hileras de canes parecen haber estado destinadas a sostener sendos balcones en voladizo. El remate a base de un tambor octogonal con media naranja evoca las torres cuzqueñas de la segunda mitad del siglo XVII. El primer cuerpo de la fachada propiamente dicha muestra sobre el arco del ingreso un ventanal ajimezado, que se corona con un frontispicio abierto para albergar un crucifijo. El segundo cuerpo de la fachada no se trabajó con tanto esmero y denuncia la intervención de un maestro arcaizante, con evocaciones manieristas que tienden a producir un fuerte efecto claroscuro. Como sugirió Marco Dorta, la tradición tunjana del siglo XVI se dejó notar en esta obra.

En el interior de la iglesia debe admirarse el retablo mayor, de dos cuerpos y tres calles, con ensamblaje de un barroco muy contenido para su tardía fecha (segunda mitad del siglo XVIII). En la calle central se halla el histórico lienzo de la *Virgen de Monguí*, obra mestiza que no debe de ser anterior al siglo XVII. Lo más valioso de la iglesia es la colección de pinturas de Vásquez Ceballos; en opinión de Jorge Luis Arango esta serie de pinturas, hoy, no pasa de diez ejemplares: *La Anunciación* (1671), *El Bautismo de Jesús*, *La Muerte de San Juan Bautista*, *La Adoración de los Pastores*, *Los Desposorios de la Virgen*, *La Visitación*, *El Sueño de la Virgen*, *La Tentación del Señor* y *San Miguel Arcángel*.

Al lado del Evangelio de la iglesia se encuentra el famoso *claustro*, con ingreso dispuesto en un extremo, así que la directriz visual tiene que sufrir tres quiebres hasta alcanzar la escalera. La portada acusa la misma indecisión que la de la iglesia, siendo de un marcado anticlasicismo. En el piso bajo de la portería hay una curiosa columna monolítica, de fuste ligeramente bulboso y decorado con una hoja estilizada de laurel. El severo claustro presenta doble galería con arcos de medio punto, en los que la moldura de la rosca no alcanza la línea de la imposta, como se ve en ejemplos de Venezuela o en las ciudades andinas del Perú y Bolivia. La impericia del cantero se aprecia en la forma de resolver las esquinas, como medias pilastras.

TÓPAGA

[lám. 152] La iglesia de esta doctrina jesuita fue dedicada el año de 1642. Es iglesia de una sola nave, con crucero y cubierta sencilla en forma de artesa. Arbeláez ha descubierto que tuvo cuatro posas, caso que no parece ser insólito en Colombia. Lo más interesante del interior es la decoración. Reformas recientes le han restado parte su sabor colonial.

Nota: Cuando este trabajo estaba en prensa, hice un viaje especial a Duitama, Tópaga y Monguí, con el objeto de dedicarles un libro (actualmente en preparación), que irá ilustrado con sesenta láminas; en él se tratan minuciosamente muchos aspectos por lo que remitimos a dicho libro al lector interesado.

SEGUNDO ITINERARIO

Zona de la Costa Atlántica

CARTAGENA DE INDIAS

La Ciudad Heroica se asienta sobre el lugar de los bohíos del poblado indígena de Calamari. Juan de Vadillo (1535-1537) acometió el primer intento de ordenación urbana que conocemos. El plano debió de ser regular ya que en el juicio de residencia que se hizo a Vadillo se le acusó de haber hecho calles rectas, cosa fácilmente explicable por el espíritu medieval de la mayor parte de los conquistadores. El plano cartagenero más antiguo es el que levantó Antonelli en 1595 para ilustrar un proyecto de fortificación. Marco Dorta señala, con razón, que es imposible determinar hasta qué punto coincidiría esa traza con la primitiva, teniendo presente que el incendio de 1552 hubiera podido variar la traza. Sí queda claro que aquí se aplicó la disposición en cuadrícula, aunque la existencia de ángulos no rectos así como la forma irregular de las cuadras parecen indicar un trazado primitivo. Que Antonelli siguió un trazado primitivo parece claro, y que éste fue probablemente anterior a las Ordenanzas de 1573, pues nada del espíritu de éstas vemos reflejado en la obra del ingeniero italiano.

Los visitantes de Cartagena suelen tener más en cuenta el aparato defensivo de la gloriosa ciudad que sus monumentos. Es verdad que por su papel de “antemural de las Indias” y caja fuerte de Suramérica tuvo que ser fortificada hasta convertirla en la primera plaza militar de Hispanoamérica, tan codiciada fue por los piratas y los eternos enemigos de España. Pero lo que más nos interesa es la personalidad artística de tan pujante ciudad.

De los estilos medievales, el gótico no dejó un monumento y tan solo aparecen huellas accidentales por esa supervivencia de los arcaísmos, tan corriente en el arte hispanoamericano. La planta basilical de la catedral tiene un extemporáneo ábside ochavado, en abierto contraste con la fachada de los pies, que refleja ya la severidad herreriana. El gótico arraigó en el testero catedralicio pues la capilla mayor tiene además unas torrecillas voladas que guardan escaleras de caracol. La iglesia fortificada, de raigambre medieval, no dejó en Cartagena ningún ejemplar comparable a los mexicanos pero hay evocaciones de este tipo en

una estrecha azotea que circunda la catedral formando un camino de ronda, y lo mismo en el pintoresco ábside de Santo Domingo con sus enormes contrafuertes que dificultan el desarrollo de la acera en la calle de los Estribos.

Más fortuna tuvo el otro estilo medieval, el mudéjar. Las techumbres mudéjares cubrieron edificios eclesiásticos y civiles desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Rasgos moriscos, como el tipo de alfiz de la época de los Reyes Católicos, aparecen en varias portadas de dudosa cronología, tales como la del Marqués de Villalta, los ejemplares de las calles de Portobelo y Aurora, y lo mismo podría decirse del alfiz esquinero de estas dos calles. Pero, sin duda, la mayor influencia que dejó el mudejarismo en Cartagena fue el amor por las superficies desnudas, esa austeridad decorativa que tan bien se hermanaba con los recios paramentos de las construcciones militares. Ese ascetismo decorativo fue tan pujante que la iglesia jesuítica, dieciochesca y barroca, suprimió la lujuria decorativa en interiores y exteriores.

¿Qué huella dejó el Renacimiento en esta ciudad, que, según opinión del gobernador Pedro Fernández Busto (1579), estaba “ilustrándose con muchos edificios de cantería”? Poco, como veremos, pero los hombres del siglo XVI, imbuidos de la grandeza renacentista, nos la describen cuajada de torres, azoteas, chapiteles, almenas y edificios suntuosos (Alonso de Mendoza Carvajal, 1582). Tan solo el edificio de la Aduana (c. 1572), que ya no existe, y cuyo plano apareció en el Archivo de Indias es el único ejemplo de una construcción netamente renacentista. La versión española del Protorreacimientismo, es decir, el plateresco, tan bien representado en México y Perú, no dejó en Cartagena un solo grutesco. Marco Dorta achaca la sobriedad y la falta de ornamentación de la arquitectura cartagenera de todas épocas y estilos a la piedra de las canteras de la isla de Codego, que era blanda y fácil de labrar, pero “áspera y hoyosa”, en opinión de fray Pedro Simón, por tanto inapropiada para entallar menudas labores decorativas. Si no el Renacimiento, sí el Manierismo, amante de la sequedad y de lo artificioso, arraigó en esta ciudad dejando una obra bien expresiva en la fachada de la iglesia dominica, donde aparece un interesante friso convexo, el primero en la Nueva Granada. La espadaña, esa invariante de la arquitectura colonial colombiana, se forjó en Cartagena, donde tiene magníficos ejemplares hasta el siglo XVIII; el desacuerdo de la espadaña con la estructura del templo puede explicarse por el principio manierista del “enmascaramiento”. Finalmente, el siglo XVIII es la época de las grandes construcciones militares: baterías de San Felipe de Barajas, fuertes de Bocachica y del Pastelillo, malecón de Bocagrande, escollera de la Marina, etc. La obra que disuena de la tradición cartagenera y neogranadina es la portada de la Inquisición no sólo por el fuerte claroscuro sino por la libertad de la composición

barroca. Este ejemplo, como la lauda y aguamanil de la Orden Tercera, dan la impresión de importaciones, de modelos ajenos a la personalidad artística de la gloriosa ciudad.

Para hacer una visita completa a la ciudad de Heredia es preciso seguir un itinerario, ayudándose de un plano. Si el lector quiere seguirme tendrá que partir del Parque de Bolívar, en el corazón de la ciudad vieja. A un costado se halla el magnífico Palacio de la Inquisición.

PALACIO DE LA INQUISICIÓN

Su fachada presenta rejas de madera en la parte baja y balcones corridos en la alta, según característica de las mansiones coloniales de Cartagena. Lo más interesante es la portada, la más hermosa del barroco colombiano por la libertad de sus elementos formales. El frontón curvo y abierto nos recuerda los de las portadas barrocas de Lima, y el grueso moldurón mixtilíneo que la enmarca, los de las portadas madrileñas de principios del siglo XVIII. En la vena del remate se halla la fecha de 1770, la misma que reza en la tribuna del balcón interior que hay en el descansillo de la escalera. El monumento fue calificado por Marco Dorta como el ejemplar más espléndido que dejó en Cartagena la arquitectura civil del siglo XVIII. En el interior se encuentra el Museo, con pinturas y muebles de origen diverso, más interesante por su valor histórico que por el artístico. En una esquina del mismo Parque de Bolívar se halla La Catedral.

[lám. 153-154]

LA CATEDRAL

Erigida diócesis en 1534, la primitiva catedral fue pajiza, lo mismo que la segunda, construida en 1552. La nueva traza se debió al cantero Simón González (1575), pero fue casi desbaratada por el pirata Drake poco antes de terminarla. Las reconstrucciones posteriores reformaron poco el proyecto primitivo así que a él responde el edificio actual. Es iglesia de tres naves, separadas por columnas que sostienen arcos de medio punto, con más altura en la nave central para iluminarla con claraboyas. La techumbre, posiblemente, está decorada con labores de lazo, pero fueron ocultas por la invasión de mal gusto que no respetó nada al interior ni al exterior, dejándola convertida en un adefesio. Las esculturas que adornaron la portada de los pies, que dio nombre a la calle “Santos de Piedra”, quedaron arrinconadas en el patio que separa la catedral del Palacio Episcopal. Lo más interesante es el tipo de iglesia, de origen portugués y canario, que, según Marco Dorta,

[lám. 155-156]

Hizo fortuna en la costa del Caribe, pues el modelo con bóvedas o con artesones de madera en el presbiterio arraigó en Colombia y en Venezuela, donde tuvo larga vida. Sirvan de ejemplo la catedral de Coro (1583-1617), la iglesia de

la Asunción, en la isla Margarita (1599-1617), el templo episcopal proyectado en Santa Marta en 1647 y la parroquia cartagenera de la Trinidad.

El altar mayor es una gran fábrica de madera dorada, que repite en los tres cuerpos el orden corintio; fue importado de España y carece de valor. En la capilla mayor hay unas escaleras de caracol que permiten el acceso a una estrecha azotea que forma un camino de ronda y nos evoca las iglesias fortificadas de México, sin que esto presuponga que esta iglesia fue de ese tipo, aunque bien pudo serlo por vivir la ciudad en pie de guerra. El púlpito desentona del conjunto, es obra de gusto barroco, procedente quizá de algún taller italiano. La calle de Lozano Román nos lleva a la Puerta del Puente.

PUERTA DEL PUENTE

[lám. 157] Esta obra del ingeniero don Juan de Herrera y Sotomayor fue construida en 1704; responde a un modelo característico de la época, en que la portada militar pierde su aspecto defensivo para convertirse en monumento decorativo. Lamentablemente, en nuestro siglo se la coronó con la absurda torre que alberga el reloj.

Un corto paseo extramuros nos permite contemplar, por la Avenida de Blas de Lezo, a orillas de la bahía, un trozo de muralla que termina en el baluarte de San Ignacio. Y por la Puerta del Mar penetramos en la Plaza de la Aduana.

PLAZA DE LA ADUANA

[lám. 158] La antigua Contaduría fue proyectada por el ingeniero Cristóbal de Roda (1620) y realizada por Lucas Báez. Las arquerías son semejantes a las del Portal de los Dulces. Con respecto a los balcones corridos de la planta alta, estima Marco Dorta que son los más antiguos de cuantos se conservan en la ciudad y demuestran que este tipo de balcón se siguió utilizando durante el siglo XVIII sin sensible evolución en cuanto a forma y estilo. Siguiendo el camino de ronda llegamos ante San Pedro Claver.

SAN PEDRO CLAVER

[lám. 159-160] Pocas referencias documentales conocemos sobre el templo más monumental de Cartagena. Las crónicas tan solo nos permiten aseverar que la obra fue realizada durante el primer tercio del siglo XVIII por un hermano lego de la Compañía, que era “gran arquitecto”, probablemente de origen italiano o alemán. Su planta responde al modelo empleado por los Jesuitas en tierras americanas, tipo derivado del Gesú romano, creado por Vignola. El alzado se caracteriza por la presencia de un segundo piso sobre las capillas laterales, solución arquitectónica seguida en la catedral de Montevideo y en la iglesia

payanesa de la Compañía; los balcones que dan a la nave central parecen ser del último tercio de la centuria dieciochesca. La cúpula demasiado presuntuosa, no es la antigua, se debe al arquitecto francés Gastón Lelarge, ya en nuestro siglo. En abierto contraste con otros interiores de la misma época, observamos la carencia de elementos decorativos sobre los muros; la severidad de los paramentos se continúa por el empaque monumental y la serena sencillez de sus elementos arquitectónicos.

Esa austeridad decorativa se manifiesta claramente en la fachada, y como dice Marco Dorta, no sabemos si ese estilo desnudo responde al gusto del autor o a las limitaciones impuestas por la calidad de la piedra, impropia para las fantasías decorativas. Las torres contribuyen a acentuar las proporciones cuadradas del conjunto. La única nota barroca aparece tímidamente en el resalte del cuerpo central, que trata de dar cierta idea de movimiento.

El hermoso claustro, lleno de vegetación exuberante, tiene la severidad y monumentalidad de la iglesia; se parece al del Colegio de la Compañía de Ciudad Trujillo, antigua capital de la isla Española; en el primer piso se hallan las habitaciones del Apóstol de los Negros, San Pedro Claver. Actualmente se está organizando un museo con piezas traídas del Perú, Quito y otras partes.

Por la calle de San Juan de Dios alcanzamos de nuevo el camino de ronda, que nos permite la visita a los baluartes de San Francisco Javier, Santiago Apóstol, Santo Domingo y la Cruz. Penetrando por la calle de los Estribos llegamos a Santo Domingo.

SANTO DOMINGO

Contemplado el ábside desde la calle citada da la impresión de que hubiese sido concebido como una fortaleza. Poco antes de 1580 debió de ser empezada la obra, en la que intervino quizá el maestro mayor de las fortificaciones, Simón González. Consta la iglesia de una gran nave con capillas laterales, siendo la cubierta una bóveda de medio cañón con grandes arcos fajones. El esquema de la portada –ha señalado Marco Dorta– es muy parecido al de la primitiva portada del convento de Santo Domingo de Lima. El rasgo más interesante es el friso convexo, motivo típicamente manierista que procedía del repertorio palladiano, de donde pasó al acervo ornamental de Herrera. En Colombia existe otro ejemplo posterior al cartagenero, el retablo en piedra de la catedral tunjana, mandado a construir en 1593 por Francisco Estrada.

[Íam. 161]

El único retablo dominicano que merece la atención es el del *Cristo de la Expiración*, obra del artista cartagenero Hermenegildo José Ayala (1807).

Por la calle de la Factoría salimos de nuevo al camino de ronda, pero antes nos detenemos a contemplar aquella “suma de ventanajes y balcones volados”,

aspecto típicamente cartagenero que ya llamó la atención de fray Pedro Simón en 1628. Dice Marco Dorta con certero juicio:

El balcón cartagenero, volado sobre canecillos que prolongan las vigas del entepiso, tiene su antecedente remoto en el ajimez morisco. Los ajimeces, que eran balcones de amplio vuelo cerrados por celosías abundaban en las ciudades andaluzas hasta que las influencias de Italia, en la primera mitad del siglo XVI, pusieron de moda el balcón abierto con repisa de cantería y balaustre de hierro forjado. Los ajimeces llegaron a las Islas Canarias por la época en que se iniciaba su desaparición de las callejas de Sevilla y de allí pasaron a América... Al parecer en el siglo XVII el balcón canario perdió sus celosías, coincidiendo con la aparición de los cuarterones tallados y los balaustres en el antepecho. Es posible que el balcón entrara en América del Sur por Cartagena de Indias, puerta de acceso a los dilatados territorios del continente... En Cartagena, los balcones tienen balaustres torneados en toda la altura del antepecho para que la brisa circule sin obstáculo. Corridos a lo largo de las fachadas, a veces en esquina y con recortadas tornapuntas en el ángulo, estos artificios de madera dan gracia y carácter al recinto amurallado.

En esta calle de la Factoría se halla la magnífica Casa del Marqués de Valdehoyos.

CASA DEL MARQUÉS DE VALDEHOYOS

[lám. 162-163]

Combina la vivienda señorial con las necesidades de una casa comercial. Tiene un amplio salón con techumbre de artesa ornamentada de lacería morisca policromada.

Siguiendo por el camino de ronda alcanzamos la Plaza de La Merced. Lo que hoy es Teatro Heredia conserva parte del claustro del antiguo convento de La Merced, empezado a construir hacia 1625. Por las calles del Estanco del Aguardiente y Sargento Mayor podemos adentrarnos en el pintoresco barrio de San Diego, donde hallamos la iglesia de Santo Toribio.

SANTO TORIBIO

[lám. 164-166]

Comenzada a mediados del siglo XVII, quedó interrumpida hasta 1730, siendo terminada seis años más tarde. Es iglesia de una sola nave con arco toral muy acusado. Lo más interesante es la fachada, dentro de la sobriedad cartagenera, terminada en espadaña, según es frecuente en Colombia, y de forma semejante a la de la Orden Tercera, que había sido construida por los mismos años. Al interior muestra la pervivencia por la “carpintería de lo blanco” en diversos tipos de techumbres mudéjares, decoradas con labores de lazo. El retablo mayor

parece ser una tardía recreación barroca, a semejanza del de Santa Clara; se empleó en él como soporte el estípite, muy raro dentro del área neogranadina. En la cercana Plaza de San Diego se encuentra el Convento de Santa Clara.

CONVENTO DE SANTA CLARA

Empezado a construir poco antes de 1620, estaba terminado en 1621. La bella espadaña sigue la tradición cartagenera de la sobriedad decorativa. En cuanto a la planta de la iglesia es rectangular, con resalte del arco toral; la cubrición es de artesa sencilla. El retablo es lo más interesante, de tipo barroco con estípites, y muy emparentado con modelos venezolanos. El claustro es semejante a los de otros conventos cartageneros de la misma época. El vestíbulo del convento, hoy Hospital de la Caridad, tiene artesonado plano, como el del sotocoro de Santo Toribio, y la fecha de 1788.

Nuevamente, por la calle del Torno salimos al camino de ronda, junto a la plaza de las Bóvedas. En este ángulo del circuito murado tenemos los baluartes de Santa Catalina, San Lucas y San Pedro Mártir, donde termina la muralla, entre el lago del Cabrero y la laguna de Chambacú. Continuando nuestro periplo turístico seguimos por la avenida de Luis López visitando los baluartes de San Miguel, Santa Teresa y la Media Luna. En la confluencia de las calles del Espíritu Santo y de la Media Luna se halla la Ermita de San Roque.

ERMITA DE SAN ROQUE

Fue construida a mediados del siglo XVII, con motivo de una peste. Es iglesia de planta rectangular con cubrición de madera; la espadaña, de ladrillo, presenta un diseño de influencia mudéjar.

Continuando por la calle del Espíritu Santo, en el nº 29-93, se halla la que fue residencia de los Hermanos de San Juan de Dios. En opinión de Marco Dorta, este ejemplar es el más interesante de la casa cartagenera de un solo piso, el más representativo de la arquitectura barroca popular. Las semicolumnas de la portada continúan la convexidad de los fustes en el entablamento y terminan sobre la cornisa en unos remates cónicos con estrías verticales; en el centro el remate forma una hornacina que da gracia a la composición. Al terminar esta calle tomamos la del Carretero, que conserva una casa de portada adintelada y una pareja de ventanas con enrejado de madera volado sobre repisa barroca y un remate de bello tejazoz. Desembocamos en una plazuela donde está la Iglesia de la Santísima Trinidad.

IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Fue construida seguramente en la segunda mitad del siglo XVII. Deriva

de la catedral, a la que copia en algunos detalles, y como ella tiene tres naves.

Por la calle del Pozo podemos contemplar el más pintoresco sector del interesante barrio de Getsemaní, que parece arrancado de una ciudad andaluza. Ninguna callejuela más curiosa que el Callejón Angosto, de muros enjalbegados y ventanitas voladas. La calle Larga nos llega hasta el abigarrado sector donde está la Iglesia de la Orden Tercera.

IGLESIA DE LA ORDEN TERCERA

[lám. 167] Situada en la plaza del mercado. Fue construida durante el primer tercio del siglo XVIII, al parecer bajo el mecenazgo del brigadier don Antonio de Salas, cuyos restos allí se encuentran. La fachada se relaciona con la de Santo Toribio, levantada por los mismos años; no sin razón Marco Dorta ha sugerido que parece obra de un mismo arquitecto, tal es su semejanza. En la sacristía se conservan una lauda sepulcral (1756) y un aguamanil de la misma época, que parecen piezas de importación sevillana, por su parentesco con la producción del arquitecto Leonardo de Figueroa. Interesantes son las pilas del agua bendita, con soportes antropomorfos de basalto negro, pero dudo de que sean sevillanas como se ha dicho, dado su carácter de arte netamente popular. Muy cerca está el Convento de San Francisco.

CONVENTO DE SAN FRANCISCO

[lám. 169] Del antiguo convento queda únicamente el claustro ya que la iglesia fue convertida en salón de cine. La construcción definitiva se hizo hacia 1594. La fachada de los pies, aunque reformada, nos interesa por el remate, que es el más remoto precedente de la espadaña en Colombia. El claustro fue hecho a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, interviniendo artistas diferentes a juzgar por las formas de los capiteles. El peralte de los arcos denuncia influencia mudéjar, aunque la composición general así como las proporciones suscitan el recuerdo de modelos sevillanos como el claustro principal de la Universidad, antes Casa Profesa (Marco Dorta). El convento había sido fundado en 1555, en la isla de Getsemaní, que recibió este nombre por hallarse extramuros, como el histórico Huerto de los Olivos en Jerusalén.

EL CASTILLO DE SAN FELIPE DE BARAJAS

[lám. 170] Se halla fuera del itinerario que hemos trazado, dominando la entrada a Cartagena por el Oriente. Su construcción se debe al gobernador don Pedro Zapata de Mendoza, a mediados del siglo XVII, con planos, al parecer, del ingeniero holandés Ricardo Carr, pero dirigió las obras el maestro mayor Gaspar Mejía. Este castillo fue ocupado por el Barón de Pointis (1697) al abandonarlo la

guarnición, pero tan magnífico fortín salvó a Cartagena cuando el almirante inglés Vernon (1741) no pudo asaltarlo. A fines del siglo XVIII se dieron por terminadas las obras del ingeniero don Antonio de Arévalo, que hizo de este castillo “la obra de arquitectura militar más grande que el genio de España elevó en tierras de América”, según Marco Dorta. Después de varios años de abandono, hoy se presenta muy bien restaurado, pudiendo el visitantes entrar a las galerías subterráneas, que se pueden recorrer en una longitud de más de seiscientos metros.

No termina aquí la visita, ya que esta ciudad, además de poseer monumentos venerables, tiene algo, formado por la gente, el paisaje y las mismas reliquias históricas, constituyendo un conjunto hermoso que armoniza el pasado con el presente haciendo de toda la ciudad un monumento vivo. Si otras ciudades históricas de Colombia llevan una existencia melancólica, en Cartagena el glorioso pasado no ha sido obstáculo para un dinámico presente que adivina un futuro henchido de vida.

[lám. 168]

SANTA MARTA

El viajero que llega a esta ciudad recordando su intensa actividad en la época colonial queda defraudado ante la falta de monumentos que testimonien hoy su ilustre pasado. Parece haber sido la primera ciudad colombiana que tuvo un trazado de acuerdo a las Ordenanzas de 1573. Lo único interesante hoy es la catedral, construida durante la segunda mitad del siglo XVIII; aunque dirigida por el arquitecto español Antonio Merchante, los planos fueron proyectados por el ingeniero Juan Cayetano Chacón. Es iglesia de tres naves, con crucero tan ancho como la nave central y presbiterio de planta semicircular. Los diseños de Chacón no se siguieron exactamente, así vemos hoy la nave central cubierta con bóveda de medio cañón y lunetos, e intradós con recuadros y casetones en la nave central; en las laterales se usaron bóvedas de arista con molduras sobre las aristas y subrayando los ejes longitudinales y transversales, así que es la única evocación de una cubierta gótica en Colombia. Sobre el crucero se alza una cúpula con tambor y linterna. Tampoco en la fachada se siguieron los diseños de Chacón, basta compararlos con lo realizado para ver cómo la influencia neoclásica tuvo su influencia, aunque las torres todavía se remataron con chapiteles bulbosos de acuerdo con los planos originales.

[lám. 171]

MOMPOX

La ilustre villa parece ser que fue fundada el 3 de mayo de 1537 así que recibió el nombre de Santa Cruz de Mompox. Según Castellanos su tierra fue repartida entre nobles, por tanto fueron “sus vecinos, gente bien nacida, todos ellos

soldados escogidos”. Situada a orillas del Magdalena, fue punto clave del tráfico por el río desde 1572, cuando el presidente Venero de Leiva estableció la navegación por el río; hasta tuvo unos astilleros ya que allí los champanes eran cambiados por canoas que llegaban hasta Honda. Entonces se dice que recibió el título de villa quedando ennoblecida con un hermoso blasón: aquí llegaba el oro de Antioquia; el tabaco, de Ocaña; el azúcar, de Pamplona; y otros productos, de Bogotá y del Alto Magdalena. Su ruina se consumó cuando la naturaleza la aisló, desviándose el mayor caudal del Magdalena por el brazo de Loba, quedando así alejada del tráfico y llevando una vida melancólica por lo que presenta hoy un lamentable estado de abandono.

[lám. 172-174]

A lo largo de la Calle Real se encuentra una serie de casas patricias, con breve fachada y mucha profundidad; además de un patio suele haber un traspatio, articulados, generalmente, en directriz acodada con respecto al ingreso. Dignas de mencionarse son las ventanas, con repisa volada y reja de hierro, rara vez de madera; un pintoresco tejeroz suele guarecerlas de las lluvias. Pese al abandono, a los saqueos y a las transformaciones, todavía presenta la ciudad una serie de edificios que merecen una visita. Prescindimos de la Parroquia, donde nada quedó digno de consideración después de la modernización. Lo único que guarda es una custodia, regalo de don Pedro Martínez de Pinillos; es de oro fino, exornada con 121 esmeraldas, ocho rubíes y quince chispas de diamantes.

SANTO DOMINGO

[lám. 175]

Poco nos ha llegado del convento más antiguo de la villa, fundado en 1544. Reedificada la iglesia a mediados del siglo pasado, todavía se dispuso la fachada a la manera tradicional, con un gran piñón que subraya las vertientes de la techumbre; faltan únicamente los remates de cerámica, tan característicos de las fachadas eclesíásticas de Mompo. En la portada se ha conservado en buena parte la anterior, y su diseño responde a las reformas de los últimos años del siglo XVIII. Como San Agustín y Santa Bárbara tiene una torre en el lado del Evangelio, adosada a los pies y en línea con la fachada.

SAN FRANCISCO

[lám. 176]

Fray Pedro de Azuaga fundó este convento en 1580. La obra de la actual iglesia corresponde a la reedificación de 1781. Tiene tres naves separadas con pies de madera y techumbre a dos vertientes, aunque las naves laterales presentan falsas techumbres a dos aguas así que la parte superior de la nave central aparece oculta con una serie de tablas pintadas con temas de la vida de San Francisco. La *fachada de los pies* muestra, por excepción, la torre adosada al lado de la Epístola, y llama la atención la forma de componer el frontispicio de la portada central,

interesante libertad del barroco momposino de la que desconozco precedentes. En el desnudo muro del testero sobresale maciza la forma de un camarín, sin duda, resto de la construcción anterior. El retablo del *Sagrado Corazón* llegó a la iglesia al ser expulsados los Jesuitas, interesa por los soportes de forma estípitesca y por la ornamentación vegetal.

SAN JUAN DE DIOS

Lo único digno de interés es la fachada, que tiene espadaña en lugar de torre. La fachada sigue el esquema momposino con remates de cerámica en los laterales del piñón.

[lám. 177]

CASA DEL AYUNTAMIENTO

Lo más destacado es la torre, que presenta las pilastras de los esquinales del campanario rehundidas. Formó parte del Colegio de los Jesuitas, fundado en 1643; la construcción definitiva de la iglesia y del colegio se debió de llevar a cabo durante la segunda mitad del siglo XVII. Al ser expulsados, un retablo barroco fue acogido en San Francisco, donde hoy se halla dedicado al *Sagrado Corazón*.

[lám. 178]

En el otro costado de la plaza, en la Calle Real (8-02) se encuentra la portada de más acentuado barroquismo de la villa, no sólo tiene los pilares de flanco según ejes divergentes sino que la moldura mixtilínea del cuadro parece inspirada en la de la portada de la Inquisición de Cartagena.

SAN AGUSTÍN

En el año de 1606 ocurrió la fundación, gobernando la diócesis el dominico fray Juan de Ladrada. La iglesia actual responde a reformas llevadas a cabo en 1769. La fachada sigue el tipo momposino con aditamentos de cerámica en los laterales del piñón. Tiene tres naves separadas con pies y techumbre de madera a dos aguas. El tramo de la cabecera está acentuado por complicados arcos conopiales decorados con rocalla en su intradós.

[lám. 179]

SANTA BÁRBARA

Se empezó a construir como viceparroquia a principios del siglo XVII, pero quedó terminada en 1730. Al reedificarla en 1794 se trató formalmente de la construcción de la pintoresca torre, en la que estuvo muy interesado el rico vecino don Martín de Setuaín, pero sólo se acabó en 1808. La iglesia sigue el modelo de San Agustín que acabamos de ver, con tres naves separadas por pies de madera y fachada con gran piñón decorado con aditamentos de cerámica, según norma momposina, resultando el ejemplar más equilibrado por la disposición de los vanos.

[lám. 180-187]

El viajero Saffray fue el primero en destacar la torre octogonal, que sólo presenta decorados los lados que se ven desde la plaza y el río. Su base está formada por grandes molduras cual si se tratara de un pilar gigantesco; el primer cuerpo muestra las aristas subrayadas por columnas adosadas de fuste exornado con cinta dispuesta helicoidalmente, y sobre los capiteles hay unas cabezas de león, animal representado también en el segundo cuerpo de la portada; de los nichos avenerados, el central está abierto. El balcón corrido del segundo cuerpo muestra su barroquismo al disponer los pies en ángulo y al colocar balaustres de tipo salomónico en el antepecho; las torres del convento de Monguí también parece ser que tuvieron balcones volados. Las claraboyas del tercer cuerpo aparecen encuadradas con molduras de tipo mixtilíneo. El campanario presenta gruesas columnas de fuste estriado con capitel de grandes pencas, como el de las columnas inferiores, y ábaco casi esférico. El remate de la torre lo forma una bóveda semiesférica muy rebajada.

Este ejemplo de torre octogonal no fue único durante el siglo XVIII, no lejos de Mompox existe otro, en El Banco y en Venezuela se conocen los ejemplares de San Antonio de Maturín, Santa Ana de Paraguaná y Guaibacoa. Ninguno supera en gracia y belleza al modelo de Mompox, bien representativo del arcaísmo del barroco en esta zona en fecha tan avanzada. Ha escrito Marco Dorta:

La torre momposina es uno de los ejemplares más interesantes de esa arquitectura popular en ladrillo que se desarrolló durante el siglo XVIII a lo largo de las orillas del Cauca y del Magdalena. Sin relación concreta con otros edificios de Cartago o Santa Fe de Antioquia, por ejemplo, tiene de común con ellos su acento local y sus arcaísmos. Prueba del aislamiento de algunas ciudades colombianas respecto del foco artístico de la capital, es el hecho de que se labrara esta torre por los mismos años en que el arquitecto neoclásico fray Domingo de Petrés comenzaba sus trabajos en Santa Fe de Bogotá. Gracias a este aislamiento, el maestro de Santa Bárbara dejó en la vieja villa de Santa Cruz de Mompós, frente al famoso río Magdalena, una de las obras más bellas con que se despedía el barroco popular en los albores del ochocientos.

Al interior hay que destacar el retablo mayor, con columnas de fuste abombado en el primer cuerpo y hornacina de arco conopial en el segundo. Se trata de una obra de fines del siglo XVIII. El retablo de la nave de la Epístola, dedicado a santa Rosa de Lima, tiene la fecha de 1783, y parece ser del mismo que hizo uno que hay en San Francisco. El retablo de la otra nave está fechado en 1809, y todavía muestra rasgos de tipo rococó. En la sacristía se guarda, medio carcomida, una hermosa cruz de madera, con decoraciones vegetales (siglo XVIII).

COLEGIO DE SAN PEDRO APÓSTOL

Dentro de la arquitectura civil destaca este monumento por su magnífico patio, que recuerda en su arcaísmo modelos del siglo XVI. Se debe a la munificencia del español Pedro Martínez de Pinillos que a fines del siglo XVIII favoreció a Mompo con varias donaciones. En el año de 1794 empezó esta fábrica; el patio muestra arcos de medio punto en la planta baja y arcos rebajados en la galería superior, en ambos una línea de ladrillos subraya las arquivoltas. El tipo de columna, aunque más grueso, parece derivar del que vemos en claustros y pórticos cartageneros del siglo XVII.

[lám. 188]

TERCER ITINERARIO

Zona occidental

MEDELLÍN

El poblado de San Lorenzo de Aburrá fue trasladado en 1646 al ángulo formado por el río Aburrá y el riachuelo de Aná o Aguasal. Tres años más tarde hicieron una iglesia de teja dedicada a Nuestra Señora de la Candelaria. En 1675 alcanzó la categoría de villa, realizando el alarife Agustín Patiño una traza regular con la adición de nuevas cuadras y rectificación de las calles viejas; entonces cambió el nombre viejo por el de Medellín. Nueva transformación urbanística sufrió la villa en tiempos del oidor Mon y Velarde.

[Plano 4]

LA VERACRUZ

La primitiva iglesia (1682-1712) fue construida por un grupo de vecinos, mas reedificada de 1791 a 1802 por los albañiles José Ortiz e hijo. Su fachada es lo más interesante, ya que se solucionó el remate con la forma característica del barroco colombiano: la espadaña, acentuada con grandes pirámides de sabor arcaizante; grandes cartones establecen la transición entre los cuerpos inferiores y la espadaña. Las semicolumnas de la portada nos traen evocaciones del plateresco, pero de un gusto netamente criollo.

[lám. 189-190]

LA CANDELARIA

Esta iglesia se encuentra en el Parque Berrío y, como vimos, es la más antigua de la ciudad. Edificada en 1649, fue demolida en 1767. El plano de la actual fue proyectado por el gobernador José Varón de Chaves, llevando a cabo la realización los albañiles José y Juan María Holguín (1786). Todavía sufrió reformas ya que la cúpula se acabó en 1860 y las torres en 1887. Lo más interesante del exterior corresponde a la fachada lateral, cuyos muros aparecen desnudos denunciando por sucesivos resaltes los altares de la nave. La portada lateral acusa las soluciones de un barroco local muy tardío.

[lám. 191-192]

En la sacristía se guarda una pintura de la Inmaculada que parece ser de Vásquez y Ceballos. La tela de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad,

parece datar de los primeros años del siglo XVII; ya en 1630 se celebraba su fiesta.

Son más bien pocas las reliquias coloniales de esta ciudad moderna. Su auge lo predijo el oidor don Antonio Mon y Velarde cuando informó al Virrey en 1785: “Esta provincia, hoy la más atrasada de todo el reino, llegará algún día a ser la más opulenta”.

LA CEJA

[lám. 193]

En el año de 1789 fue creado este partido en un hermoso valle. La señora María Josefa Marulanda cedió los terrenos para la iglesia, plaza y calles. Erigido curato en 1815, hacia esta fecha hay que situar la construcción de la iglesia, en cuya monumental fachada, dentro de un estilo de transición barroco-neoclásico, pervive el gusto por la espadaña.

RIONEGRO

[lám. 194-196]

A mediados del siglo XVIII la población de Santiago de Arma, ciudad fundada por el lugarteniente de Belalcázar, López Muñoz, entró en plena decadencia así que algunos de sus vecinos se establecieron en el valle de San Nicolás de Rionegro, donde se había levantado una capilla en 1670. Al fin, en 1777, los habitantes de Rionegro hicieron la traslación oficial desde Santiago de Arma, llevando consigo la imagen milagrosa de la Inmaculada, que se dice había sido donada por Felipe II a la vieja población de Arma. Aunque la parroquial de Rionegro es moderna, conserva todavía la sacristía vieja, del último cuarto del siglo XVIII. Es construcción de planta cuadrada, cubierta con techumbre de madera con estructura cupular de ocho lados, decorada en su centro con temas vegetales y otros estilizados; resulta un conjunto digno de interés. Entre las joyas hay que citar un riquísimo expositorio, donado por la familia de Liborio Mejía en 1790; de la misma fecha debe de ser la bellísima custodia. Un cáliz con pie de plata dorada y copa de oro, y una corona barroca completan su rico tesoro. Entre el mobiliario no hay que olvidar los armarios empotrados (no todos son antiguos) y el sillón del obispo de Antioquia fray Mariano Garnica Dorjuela (1827), todavía bajo el influjo del gusto barroco.

SANTA FE DE ANTIOQUIA

Son muy pocos los viajeros que han dejado huella de su paso por la antigua capital de la gobernación antioqueña. A mediados del siglo pasado, el francés Saffray hizo una detenida visita pero no supo captar el interés artístico de esta vieja ciudad, se limitó a decir: las casas y los monumentos no ofrecen nada de notable. Prácticamente, el descubrimiento de Santa Fe fue obra de Marco Dorta.

Lo más interesante de Santa Fe es el conjunto urbanístico que permanece casi intacto; pocas ciudades colombianas conservan tan bien su aspecto colonial. En esta ciudad deliciosa la vida tiene otro ritmo; la soledad y el silencio, que tan vitales son para el desarrollo espiritual del hombre, se han remansado en sus calles soleadas y en la intimidad de los patios. Santa Fe es una ciudad con alma, que cautiva al viajero, y éste, acostumbrado a las ciudades en serie, conservará un recuerdo imborrable de su visita. Una mirada superficial haría pensar que la ciudad fundada por Robledo es hoy una urbe muerta, pero no es así, sino más bien un caso de supervivencia de formas culturales de épocas pretéritas; aquí la sociedad colonial estructuró con firmeza un cuerpo de pautas culturales que han pervivido a través de varias generaciones.

Todo el legado arquitectónico de Santa Fe tiene un carácter eminentemente popular. La capital de Antioquia, dado su aislamiento, hizo que el arte se desarrollara con sencillez y autenticidad, recurriendo a las posibilidades que ofrecía el ambiente, sin importaciones ni extrañas influencias; a este respecto es preciso hacer constar que no se conoce la actividad de un arquitecto académico o de formación europea.

La armonía de la vida colonial descansaba en el desarrollo parejo de la vida familiar y de la vida pública, con razón ha escrito Raúl Villanueva al tratar de la repercusión de las estructuras sociales sobre las urbanas: “La vida colonial se concentra alrededor de dos espacios fundamentales: el patio y la plaza”. En Santa Fe no existe iglesia que no esté provista de su correspondiente plaza. Las fachadas de los pies de la Basílica, la Chinca, Santa Bárbara y Jesús Nazareno, han motivado la creación de otros tantos espacios urbanos, con preeminencia de la Plaza Mayor ante la vieja iglesia matriz (hoy Basílica). Es digno de comentarse un claro contrasentido: estas construcciones tienen unos espacios interiores pequeños, mientras que sus fachadas muestran evidentes pretensiones de monumentalidad. El problema de la fachada que no corresponde a la estructura del edificio es difícil de explicar, aunque pienso que se pueda aclarar teniendo en consideración el principio del “enmascaramiento”, cuya significación dentro del mundo manierista estudiaron con profundidad Pinder y Weisbach en el campo pictórico. El genio hispánico, tan profundamente anticlásico, a veces se sirvió de la arquitectura, no para lograr puros valores estéticos, sino para impresionar. Esta monumentalidad no era para ornar la ciudad como prescribían las Leyes de Indias, sino para destacar el poder y la inmortalidad de la religión Católica. Este ejemplo fue imitado por los habitantes de la ciudad, aspecto que por razones políticas hasta recomendaba la legislación indiana, así se ordenaba que se construyeran “las casas de forma que cuando los indios las vean, les causen admiración, y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento”. Santa Fe fue uno de

esos centros donde más arraigó el orgullo español; a este respecto es interesante la impresión del viajero Saffray: “algunas familias se jactan de no tener en las venas sino sangre azul, por descendencia directa de los chapetones y por alianzas entre godos”.

Si en la creación de las plazas no predominaron los valores puramente compositivos, el artista local estuvo más afortunado al concebir los patios, y, en general, la casa de la cual formaban parte. No hubo esos prejuicios de carácter simbólico, y se logró un conjunto propio y auténtico. Ya la planta de la casa nos revela esa especial manera de articular los espacios, según fórmula de raigambre hispano-musulmana, formando composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada o acortada. Con ello se huyó de la trivial simetría axial, y no recuerdo una sola casa dispuesta así. Las casas poseen generalmente un patio y un traspatio, que se articulan con el ingreso siguiendo la fórmula aludida, muy frecuente en la Nueva Granada por el aspecto mudéjar de la arquitectura colonial.

Los patios de Santa Fe son los más hermosos que conozco en Colombia, y afortunadamente están intactos. Las zonas verdes no siguen esquemas geométricos. Un pavimento de grandes ladrillos suele cubrirlo, dejando tan solo unos espacios en los que crecen palmeras y arbustos cuajados de fragantes flores. Macetas y enredaderas completan la decoración vegetal de este rincón familiar. Es inevitable que el viajero piense en la ilustre ascendencia de este patio santafereño: primero recuerda los ejemplares de Andalucía y del Norte de África, y aguas arriba de la Historia, están los patios árabes y los romanos, levantados también en las riberas del Mediterráneo. El patio santafereño es inolvidable. Ha escrito Germán Arciniegas:

Aquí está la dulce paz de Antioquia, en este patio de las tinajas, en este rincón que evoca las grandezas y aún las conserva intactas; rincón que guarda y que vigila un silencio sereno de nobleza, un silencio macizo de dignidad. La sombra de los almendros y de los icacos, la sombra fresca de los limoneros tiene el encanto de la juventud inextinguible.

LA BASÍLICA

[Íam. 197-199]

Se levanta en un costado de la Plaza Mayor destacando monumental sobre las edificaciones de dos pisos. La primitiva capilla se incendió el año de 1656, pero tres años después ya se levantó una nueva, que fue demolida a fines del siglo XVIII para erigir la actual (1799-1837), que mereció el título de catedral en 1804. El constructor fue el maestro santafereño José Ortiz, que vimos trabajando en La Veracruz de Medellín, sucediéndole a su muerte un hijo del mismo nombre. No se ha podido documentar una tradición que afirma que los planos

fueron proporcionados por Petrés, tesis que con razón no admite Dorta. Alma de la obra fue don Juan Esteban Martínez, que superó las dificultades inherentes a los años críticos en que se levantó. Ha escrito Marco Dorta:

La catedral antioqueña repite el tipo frecuente en Colombia y en Venezuela de iglesia de tres naves con arcos de medio punto sobre columnas toscanas, notándose en planta el crucero por la agrupación de cuatro soportes. La fachada no está exenta de interés: un entablamento corrido divide sus dos cuerpos, salvándose la diferencia de anchura mediante aletas o cartones y pináculos piramidales. Las tres puertas están encuadradas entre pilastras, y el espacio comprendido entre las portadas y el entablamento, que es más estrecho en la calle central, se aprovecha para disponer hornacinas. En el segundo cuerpo se abre un óculo circular y unas pilastras pareadas sostienen el frontón de remate. El conjunto resulta esbelto, ya que iguala en altura a la torre adosada al lado del Evangelio. Esa elevación del cuerpo central para ocultar la cubierta, que tan feliz solución tuvo en San Francisco de Popayán, recuerda una de las notas típicas del barroco venezolano.

Son varias las piezas de orfebrería que guarda esta iglesia. En primer lugar la riquísima *custodia*, donada por los Jesuitas en 1766; tiene un hermoso pie barroco, adornado con piedras preciosas; parece ser que ya existía en 1722. La pieza más antigua es la lámpara de plata de la Capilla del Cristo, donada por el gobernador Juan Gómez de Salazar (1663). Del siglo XVIII parece ser un *tabernáculo* de plata de un altar de la nave del Evangelio, obra barroca, aunque arcaizante. El conjunto más rico se encuentra en el *altar mayor*, cuyo frontal es todo de plata, realizado por Francisco Correa en 1836. Más interesante es el *expositorio*, realizado por los hermanos Antonio Correa, carpintero, y Francisco, platero, en 1802; hicieron un templete cupuliforme de plata trapezoidal, en cuyas portezuelas figuran los evangelistas y los Santos Padres de Oriente y Occidente. Junto al sagrario, además de la vid y el trigo, está el pelícano y un tipo de Palmácea, que parece corresponder al corozo amolado, *Acrocomia aff. antioquensis*, cuyo significado, si es que lo tiene, me es desconocido.

De la serie de lienzos allí guardados destaca una *Santa Inés* (en la sacristía), de Ceballos. El grupo de imágenes más interesante es el de la *Santa Cena*, encargado, al parecer, por el oidor Mon y Valverde en Quito; según una tradición, el artista se vengó de su impaciente cliente, retratándole como Judas.

SANTA BÁRBARA

La primitiva iglesia de este nombre se remonta al año de 1636, fue pajiza y no estuvo precisamente en el lugar de la actual. Con motivo de la visita del

[lám. 200-203]

obispo de Popayán, Juan Gómez de Frías, éste echó en falta “una escuela de gramática, a pesar de la mucha riqueza de sus moradores y de las buenas capacidades de sus hijos”, por lo que pensó en fundar un colegio regido por los Jesuitas. Felipe V dio la cédula de fundación en 1722. Seis años más tarde el párroco les hizo donación de la iglesia de Santa Bárbara. Si los jesuitas, como parece, intervinieron en la obra de la iglesia, esto debió de ser a mediados del siglo XVIII.

Tiene tres naves, con la central más alta e iluminada por claraboyas semi-circulares. Sobre los arcos de medio punto de las naves hay un balcón corrido, semejante al de San Ignacio de Bogotá. Una reciente restauración ha dejado al descubierto sus muros de piedra y los arcos de ladrillo, pero fue lástima que el pavimento no se renovara. Entre las piezas interesantes del interior es necesario citar un retablitto de columnas platerescas, obra probable del siglo XVII. El *expositorio* del altar mayor fue donado en 1683 por el gobernador Diego Rovillo de Arce. En el camarín del altar mayor se venera una *Piedad*, que es el mejor grupo pasional de la ciudad. La Capilla del Señor Caído nos muestra un excelente ejemplo de imaginería bogotana; el artesonado de la capilla fue colocado en el muro de la nave del Evangelio, a la entrada. De los cuadros de Vásquez y Ceballos, el único seguro parece ser *La Aurora*. El púlpito fue decorado con pinturas muy toscas de los Padres de la Iglesia, inspiradas, sin duda, en grabados. El retablo de *San Antonio* tiene un tabernáculo de columnas barrocas con fuste formado por dos vástagos helicoidales. La pintura de la parte superior de este retablo referente a la *Dormición de la Virgen* parece ser de fines del siglo XVIII y deriva sin duda de una estampa.

Sobre la fachada ha escrito Marco Dorta que:

Por sus proporciones alargadas, el único punto de vista del conjunto es el frontal; no deja de ser curioso el hecho de que el arquitecto haya dispuesto las espadañas en tal forma que den la impresión de cuerpos de torres, si se las contempla de frente. El agudo piñón que las remata es demasiado ancho para ser pináculo y parece haber sido hecho para simular un chapitel. La solución, idéntica a la que se pretendería con un decorado de teatro, es de una ingenuidad que hace pensar en un maestro de escasos recursos artísticos, que en vano trataba de conseguir algo original fundiendo elementos aprendidos en otros edificios. Esos piñones de las espadañas, si bien más estrechos y usados como pináculos, se encuentran en la Veracruz de Medellín.

LA CHINCA

[lám. 204-205]

Hasta 1702 llevó el título de Ermita de los Mártires, y luego iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá. Su fundación correspondió al gobernador Mateo

Castrillón, antes de 1650 pero a fines del mismo siglo fue destruida. A mediados del siglo pasado fue reconstruida, en un estilo bastante falseado. Lo único que vale la pena son algunos cuadros, entre los que destacamos el de San Bernardo, inspirado en algún grabado de los Klauer. Hay un atril barroco en plata repujada, realizado en 1819 por Francisco Correa.

JESÚS NAZARENO

Esta iglesia se remonta también al siglo XVII, pero fue reconstruida a principios del siglo pasado, así que la fecha de 1828 de la fachada debe de corresponder a la terminación. La pieza más valiosa es un lienzo de Vásquez y Ceballos, *Santa Rita de Casia*. Hay una imagen del *Cristo de la Caña*, probablemente del siglo XVII; un cuadrito del tema de la Pasión (1798) y un atril barroco en plata repujada, completan la decoración de esta iglesia.

[lám. 206]

VALLE DEL CAUCA

Dentro de la geografía turística de Colombia, el Valle del Cauca tiene prestigio por su espléndido paisaje, pero el viajero culto no debe ignorar que en esta comarca privilegiada hay algo más que naturaleza. El viajero francés André descubrió la Torre Mudéjar y la Virgen de los Remedios, en Cali, pero sus notas de viaje cayeron en el olvido; hace apenas dos décadas que Marco Dorta realizó las joyas cartagüenas, y poco después Pal Kelemen hizo referencia a Cartago y Cali. La ciudad desconocida fue Buga, ni André, ni Saffray, ni Hamilton, ni Rivera y Garrido, se dieron cuenta del interés artístico de esta ciudad.

Como en siglos pasados esta zona fue eminentemente pastoril y agrícola, tuvo una vida económica muy lánguida, lo que motivó que el arte se desarrollara con sencillez y autenticidad, recurriendo a las posibilidades que ofrecía el ambiente, sin importaciones ni extrañas influencias, al menos en lo que se refiere a la arquitectura; la pintura y la escultura apenas tuvieron vida propia, así que la mayor parte de lo existente es “arte de aluvión”, procedente en gran parte del emporio quiteño. Aquí no hubo prácticamente yacimientos auríferos, la gran fuente económica que capitalizó los tesoros artísticos de la vecina Popayán.

Pienso que el mayor legado del Valle del Cauca a la cultura barroca neogranadina sea su arquitectura, original y sencilla, de sentimiento criollo. El hecho de que la arquitectura de esta zona tenga una personalidad se patentiza en la dificultad de analizarla con espíritu academicista: es difícil clasificarla concretamente en un estilo. Tan ingenuas y sencillas son algunas de sus formas que no es posible teorizar. Es un arte surgido de las exigencias de la tierra y del pueblo, formado con materiales deleznable, fundamentalmente madera y ladrillo. Por estas circunstancias diremos que la arquitectura del Valle tiene como

denominador común el mudejarismo, pero no como parcela limitada dentro de un cielo histórico sino como constante a lo largo del período colonial.

SANTIAGO DE CALI

La pujante ciudad actual despertó tardíamente su conciencia urbana, así que sus iglesias coloniales casi han desaparecido, y buena parte de sus tesoros museables pasaron a enriquecer colecciones particulares. La ciudad fue fundada en 1536 por Belalcázar, quien, siguiendo las primeras normas de tipo urbanístico (Pedrarias, 1513; Cortés, 1523), dispuso la traza de la ciudad de acuerdo con la fórmula hipodámica, empleada por los Reyes Católicos. Como la ciudad fue creada con otros módulos urbanísticos, su adaptación a la vida moderna la ha desvirtuado, muestra bien patente es el atrofiamiento sufrido por la vieja Plaza Mayor, hoy Parque de Caicedo; antes fue lugar de tertulia y escenario de la vida religiosa, política y festiva, pero destruidas sus proporciones, este espacio perdió casi todo su carácter.

[lám. 207]

El fundador de la ciudad fue inmortalizado por el escultor Victorio Macho con una estatua gigantesca realizada en 1936. El artista cuenta en sus memorias (1939):

El gobernador me llevó a una altura que dominaba la ciudad, para que viera mi Belalcázar bronceo. Esta estatua –aunque enérgica de movimiento– es inferior a la ecuestre de Popayán, la que es más hermosa por la conjunción del noble jinete y el soberbio caballo. Me agradó, sin embargo, enfrentarme a una obra mía sobre el grandioso fondo de las montañas andinas, elevándose y destacando arrogante y expresiva de ademán sobre la ciudad por él fundada.

Arciniegas ha notado que la cabeza de Belalcázar la copió el escultor de su obra anterior, el monumento a don Santiago Ramón y Cajal, que se halla en el Retiro madrileño.

LA CATEDRAL

[lám. 208]

Hasta la erección del obispado la actual catedral se llamó iglesia matriz de San Pedro, que fue la más antigua de la ciudad, fundada al parecer en el siglo XVI. En 1772 se la reedificó de nuevo bajo la dirección del arquitecto español Antonio García; de haberse concluido, Cali tendría hoy uno de los tres templos más importantes del barroco en Colombia. Al fin quedó terminada al gusto neoclásico por obra del arquitecto caleño P. Ortiz, a mediados del siglo pasado, pero nuevas transformaciones la dejaron en su anodina forma actual. Los únicos cuadros dignos de interés están en la sacristía y proceden de la destruida Capilla de la Gracia. Los más interesantes son el de *San Agustín con la Virgen y*

Cristo y el de la *Virgen de la Correa*; son obras anónimas de fines del siglo XVIII, el primero parece estar relacionado con el taller del artista quiteño Manuel Samaniego. El cuadro de San Agustín tiene especial interés por la rareza de su iconografía, que es una tosca materialización para significar el origen de la ciencia y del amor en San Agustín; según Werner Weisbach, tal recurso expresivo, en relación con el realismo de la época produce una fuerte expresión de repugnancia; se conoce otra versión del mismo pasaje en un fresco del coro de la iglesia de Indersdorf (1757), obra del pintor bávaro del rococó Matteus Günter.

CONVENTO DE SAN AGUSTÍN (VIEJA SANTA LIBRADA)

Ningún monumento caleño ha sido tan castigado por la incompreensión. La vieja iglesia fue empezada por el maestro cantero Gregorio Sánchez Medina a principios del siglo XVII. Los frailes, para continuar la obra, tuvieron que enajenar una imagen del artista italiano Angelino Medoro. Para la iglesia, demolida bárbaramente hace unos años, había dado el Capitán Zapata de la Fuente, en 1670, mil patacones para que fuera reedificada de teja y con “decencia”. A esta época debe de pertenecer el claustro, cuyo sencillo modelo con arcadas en la galería baja y pies de madera en la superior se repitió un siglo más tarde en el convento de San Francisco. La capilla fue derrumbada en 1945, sin consideración alguna al pasado de la ciudad; gracias al coleccionista Buenaventura se salvaron las imágenes de la fachada y una bella reja. Las esculturas en terracota representan a la titular de la capilla, *Virgen de la Correa*, a *San Agustín* y a *Santo Tomás de Villanueva*; tienen más aire de altorrelieve que de bulto redondo y pudieran relacionarse con las de la sillería de San Francisco del Cuzco, labrada a mediados del siglo XVIII por el hermano lego Fr. Luis Montes o con las arcaizantes del retablo mayor de Santa Clara de Bogotá, fechado en 1672; por efecto del material usado los plegados carecen de la dureza de la madera y el modelado tiene cierto aire impresionista. Las figuras tienen cierta rigidez y falta de gracia en su composición; la más lograda es la de la Virgen tanto por el gesto como por la posición del Niño, que tiene su mano sobre el pecho de la Virgen; muy elegante resulta el amplio plegado del manto. Los rostros de los santos están faltos de expresión, y la disposición de los cabellos en forma decorativa denuncia ingenuidad y primitivismo.

LA MERCED

La fundación de este convento se remonta al siglo XVI. El interior está muy desfigurado y tan solo tiene interés la visita para contemplar un retablo barroco y dos imágenes renacentistas. El cuerpo de la iglesia parece ser del siglo XVII y se proyecta quitarle el absurdo cielo raso para ponerle otro en forma de artesa.

[Íam. 209-211]

El *retablo mayor* se puede datar en la segunda mitad del siglo XVIII; es interesante su estructura por la presencia de unos estípites, muy raros en el barroco colombiano y que nos recuerdan algunos ejemplares mejicanos. La titular de este retablo es la *Virgen de las Mercedes*, imagen que debería de presentarse sin ropajes para que el viajero apreciara su bellísima talla. Como la *Virgen de la Paz* de Cartago denuncia ascendencia sevillana y pudiera fecharse a fines del siglo XVI. Tan orgulloso estaba el pueblo caleño de su imagen que, durante la Colonia, para ponderar la belleza de una muchacha se la comparaba con la *Virgen de las Mercedes*. El origen de la *Virgen de los Remedios*, patrona de la ciudad, está ofuscado por una hermosa leyenda piadosa. La imagen, situada en el camarín de la capilla adjunta, está tallada en piedra, al parecer policromada por Angelino Medoro a fines del siglo XVI, así que se podrá datar durante el último cuarto del mismo siglo. Por sus características de estilo está dentro de la escuela sevillana de Juan Bautista Vásquez; su tipo presenta evidente parentesco con los relieves de las *Virgenes Mártires*, que, procedentes del convento de Santa Clara de Tunja, se hallan hoy en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. En la sacristía se guarda una serie de cuadros ingenuos, de fuerte sabor indígena como el de *San José*. De sus joyas lo más valioso es un *copón* de oro, que antes fue una esfera astronómica, realizada en Ausgsburgo por Cristóbal Ghissler, el año de 1574. Pieza digna de considerarse es un *sagrario* de plata, que tiene forma de templete hexagonal; fue ejecutado por Toribio Balverde en 1765.

CAPILLA DE SAN ANTONIO

[lám. 212-213]

Es uno de los lugares menos desfigurados del Cali colonial; desde ella se divisa un magnífico panorama urbano. Erigida la capilla en 1747 como viceparroquia de San Pedro, poco después se pensó ubicar allí el convento misional de San Francisco. La espadaña presenta los vanos encuadrados según la vieja tradición almohade, y coronada por aditamentos de cerámica que deben de ser los más antiguos testimonios de su uso en el Valle del Cauca. Aunque su interior tiene cierto carácter, ha sufrido mucho con la restauración de 1944. El retablo puede pertenecer al último del siglo XVIII ya que muestra influencias del rococó; son muy interesantes los estípites, diferentes de los de la Merced. Parece este altar obra de un taller local derivado del foco payanés. El lienzo más interesante se refiere a *San Pablo El Ermitaño*, pintura de aire tenebrista, quizá del siglo XVII.

CONVENTO DE SAN FRANCISCO

[lám. 214-215]

Fue fundado por el infatigable misionero ecuatoriano Fr. Fernando Larrea. Empezado en 1757, se hallaba en buen estado, con la iglesia terminada en 1764. Esta fundación tuvo gran vigor y supuso para la ciudad una renovación intelec-

tual; el progreso urbano durante el siglo XIX está unido a las figuras de algunos franciscanos, hijos de la ciudad. La actual capilla de la Inmaculada fue la iglesia vieja, desfigurada y “embellecida” por una absurda restauración; nada hay en su interior para recomendar su visita al viajero culto y sensible. El *claustro*, del siglo XVIII, responde al modelo de San Agustín, pero una restauración reciente ha bastardeado los pilares.

Colombia, no sin razón ha sido llamada “La Mudéjar”. Las primeras muestras de este estilo conservadas son los artesonados de Tunja y Bogotá; las construcciones no siempre pudieron resistir el golpe de los sismos. La *Torre Mudéjar*, aunque monumento tardío, es uno de los más importantes del mudejarismo arquitectónico neogranadino, casi representa el punto álgido de este estilo en el Valle del Cauca. Con anterioridad el mudejarismo se manifestó en la misma ciudad en la fachada de la iglesia del convento agustino y en la espadaña de la capilla de San Antonio, ambos ejemplares fueron superados por esta pintoresca torre, ya que, en sus paramentos, el artífice usó un ladrillo cortado en forma especial, figurando curiosos losanges y logrando un notable efecto de claroscuro. Su altura de 23 metros está dividida en cuatro cuerpos por cornisamentos muy salientes, salvo el primero. El interés radica en los cuerpos superiores. Los cornisamentos tienen dos tipos de ladrillo: uno cortado en forma trapezoidal, de lados ondulantes, que también se emplea en los paramentos, y otro de forma semicircular. El tercer cuerpo tiene el paramento decorado con bandas formadas por la superposición de dos ladrillos trapezoidales, unidos por las bases mayores, así que forman series de arquitos trilobulados, de gran efecto claroscuro; en el centro de cada paño se abre un óculo, trasdosado de ladrillos, de tal manera que le da aspecto de una estrella de quince puntas; cada óculo está coronado por unas repisas de ladrillo, sin otra función que la meramente decorativa. El cuarto cuerpo o campanario tiene los vanos con arco trilobulado, con la singularidad de que el arquito central es conopial. El remate de la torre es semiesférico, revestido de azulejos verdes y azules, con unos pilotes de cerámica en las esquinas; esto no es raro, en la misma ciudad, en una obra anterior, la Capilla de San Antonio, hemos visto la espadaña coronada por un aditamento de cerámica.

Como sucede con otras obras singulares, no se conoce referencia documental sobre la Torre Mudéjar. Está adosada a los pies de la “iglesia vieja” de San Francisco, que fue terminada en 1764. Creemos que fue construida durante la segunda mitad del siglo XVIII, corroborándose así la referencia poco precisa del viajero parisino André; no en vano ha pasado el tiempo imprimiendo a “sus muros aquel tono dorado” de que hablaba el ilustre viajero galo. Dado su carácter mudéjar, la imaginación del pueblo se ha recreado inventando leyendas en

las que actúa como protagonista un alarife de ascendencia árabe. La intervención de moriscos debe desecharse mientras no esté documentada, ya que las “Leyes de Indias”, (Libro VII, título V, ley XXVIII) prohibían categóricamente la emigración de beberiscos o de moros conversos. Lo que sí parece ser verdad es una tradición local que atribuye la obra a un esclavo; existe base documental para pensar que tal esclavo fue el alarife mulato Pablo.

En la misma manzana se halla la iglesia de San Francisco, construida de 1800 a 1828, y representa el primer hito del neoclasicismo en el Valle del Cauca, de acuerdo con la moda ilustrada. Es el templo más monumental y hermoso de la ciudad, proyectado por el arquitecto payanés Marcelino Pérez de Arroyo y realizado por el franciscano caleño Fr. Pedro Herrera. Si la decoración interior estuviera de acuerdo con la estructura, formaría un conjunto lleno de unidad y armonía. La fachada acusa la fluencia de los tratados manieristas en los que se inspiró don Marcelino, especialmente del Vignola.

Al interior, lo más valioso es una Inmaculada legardiana que hay junto a la sacristía, pero no es obra del gran imaginero quiteño. En el pequeño museo de la sacristía se presentan notables piezas de orfebrería barroca y una interesante pintura de la *Inmaculada*, obra del pintor quiteño Vicente Albán (1787).

HACIENDA DE CAÑASGORDAS

En el siglo XVIII la histórica hacienda quedó vinculada a la familia prócer del Alférez Real. Ya perdió la capilla; la planta del conjunto tiene forma de Z y está circuida en sus dos pisos por una galería con pies de madera colocados en ángulo, rasgo que indica el espíritu de novedad que introdujo el barroco del siglo XVIII, en cuya época debió de ser reconstruida. De la serie de cuadros que alberga la casona el más interesante es el de *Cristo camino del Calvario*, obra que parece ser copia de un manierista flamenco, aunque tenga aditamentos como el alguacil a la española; el original pudiera datar de mediados del siglo XVI; no sería extraño que un grabado hubiera servido de vehículo. Otro lienzo interesante es la *Sagrada Familia*, fechado en 1790, de la escuela quiteña de Samaniego; en Popayán existe otro semejante en la colección de Álvaro Garcés.

JAMUNDÍ

Está hacia el sur del Valle, y no lejos de Cali; merece una visita este pueblo para contemplar la iglesia parroquial, terminada en 1808 por el maestro Mateo Córdoba. Aunque es obra tardía, interesa porque muestra la pervivencia de una arquitectura popular, cuyo epicentro fue Buga. Desfigurada en este siglo, estuvo a punto de ser derruida, pero se salvó gracias a mis insinuaciones; actualmente el arquitecto Viáfara trata de volverla a su sencillez y belleza primitivas.

[Íam. 216]

En las cercanías de Jamundí hay dos haciendas dignas de interés. *La Viga* tiene una curiosa planta en forma de T, pero su construcción, parece corresponder a los primeros tiempos de la República; su carácter es netamente colonial. La *Hacienda de Sachamate* muestra casona de dos pisos, de madera y balaustrada en torno; parece haber sido construida en dos etapas, aunque los pies en ángulo, como los de Cañasgordas y del claustro de Santo Domingo de Popayán, nos hablan de su origen dieciochesco.

EL SALADO

Lo más interesante de este pueblito, que dista 47 kms. de Cali hacia el occidente, es la Torre, situada junto a la Carretera del Mar. El sencillo volumen de su prisma queda dividido en dos partes iguales por una cornisa, decorada con un friso de dientes de sierra; la parte inferior contrasta con la superior, exornada con ladrillos que forman diseños en zigzag. No presenta relación alguna con la torre caleña de San Francisco. Conservada por verdadero milagro, es un buen testimonio de ese amor por el volumen sencillo que tuvo el pueblo neogranadino. La Hacienda de El Salado existió desde los primeros tiempos de la Colonia; allí se formó un caserío indígena, como posada y descanso de los arrieros que hacían la ruta del mar. En el año de 1770 Andrés Guillermo Collazos erigió la iglesia, a la que dotó de rentas suficientes. Hoy ya desapareció la vetusta casona y lo mismo la capilla dieciochesca, y únicamente puede contemplarse la sencilla torre desde un hermoso prado.

AMAIME

A dos kilómetros de este pueblo, situado en la carretera del Norte, se halla la *Hacienda de la Concepción*, la más hermosa de cuantas conozco en el Valle por la majestuosidad de la casona, por los originales pies de madera y por la capilla, que nos ha llegado intacta desde fines del siglo XVIII; en todo este conjunto no hubo reformas ni aditamentos. Aparte del logradísimo volumen de la casa, nos interesan especialmente los originalísimos pies de las galerías, de fuste abalaustrado, de rico perfil barroco, sin semejantes en toda la región. La capilla es una auténtica joya, verdadero monumento nacional. El retablo barroco es el más hermoso y original del Valle, expresa bien el dinamismo de su estilo. La columna constituye un tipo del que no conozco semejantes. Su vinculación a la escuela quiteña parece evidente. *La Inmaculada* legardiana de la hornacina central acentúa más la relación con Quito. El púlpito, compuesto con elegantes curvas, está muy de acuerdo con el conjunto, lo mismo que los confesionarios. En cuanto a la fachada llama la atención su composición tan planista que recuerda algunas creaciones del Protorenacimiento español; las flores de las jambas y de las

arquivoltas responden a un sentido decorativo arcaizante, de sabor plateresco; dentro del ámbito colombiano del siglo XVIII parecen evocarnos las decoraciones de la portada de Santo Domingo de Popayán. Los enrollamientos de la espadaña acusan más progreso que la portada.

EL CERRITO

[lám. 217] No lejos de este pueblo se halla la famosa *Casa de El Paraíso*, de ambiente colonial, aunque levantada hacia 1830 por Víctor Antonio Cabal Molina y su esposa María Petrona Borrero Costa, que la bautizaron con un nombre tan evocador, que más tarde inmortalizaría Jorge Isaac incluyéndola en la “geografía poética del universo”. Más que hacienda es una residencia campestre, que tiene el encanto de lo pequeño; los fundadores de la casa tuvieron la intuición de su poética y maravillosa ubicación. Entre la serie de obras allí reunidas destacaremos el cuadro del oratorio por su hermoso marco barroco de importación boyacense y el *Señor del Río*, lienzo que perteneció a la parroquia vieja de Palmira.

En las cercanías de El Cerrito está la *Hacienda del Trejo*, que guarda un lienzo con la Santísima Trinidad y la Virgen, obra de un anónimo quiteño, que siguió esencialmente una talla de Caspicara sobre la Asunción de la Virgen, en el museo de San Francisco de Quito.

GUACARÍ

[lám. 218] Entre los ejemplares de arquitectura civil conservados en el Valle del Cauca, la *Casa Cural* de esta localidad es el más original. Su planta nos recuerda la de un templo griego. El peristilo fue tapiado en el costado que da a la calle. Rasgo mudéjar es la arquivolta rehundida de la arquería de la fachada de la Plaza. La mayor parte de las habitaciones se cubren con techumbre en forma de artesa, guarnecida con tirantes y cuadrales. Los pies tienen el fuste con un cáliz floral estilizado en la parte superior, sobre el que se apoya la zapata. El antepecho de la galería muestra la típica celosía de la región. En el pavimento observamos una curiosa combinación de baldosas cuadradas con hexagonales alargadas. La casa parece ser obra de fines del siglo XVIII; son erróneos los datos consignados en una placa metálica.

GUADALAJARA DE BUGA

Gil de Estupiñán hizo la primera fundación de Buga a mediados del siglo XVI, pero pronto fue reducida a cenizas por los terribles pijaos. Renació la ciudad a orillas del río Guadalajara el 4 de marzo de 1570. Ya en 1588 el Cabildo dispuso la pavimentación de las calles y la construcción de acequias. Si los documentos nos hablan de Buga desde mediados del siglo XVI, la ciudad cuenta artística-

mente desde fines del siglo XVIII. Hay un fenómeno decisivo: el terremoto de 1766, que arruinó las casas y las iglesias; a principios de nuestro siglo la invasión del mal gusto europeizante destruyó joyas coloniales como la Ermita del Milagro o enmascaró otras como la iglesia de Santo Domingo. No pocas casas coloniales cayeron para ser sustituidas por modernismos faltos de carácter. La ruina no fue total y ahora vive la ciudad una era de recuperación artística bajo el entusiasmo del arquitecto Diego Salcedo, secundado por nobles mecenas amantes de su ciudad.

La pieza de más venerable antigüedad es el famoso *Señor de los Milagros*, que parece ser que data de fines del siglo XVI; no existen documentos de la época, son posteriores y muy oscuros: uno de 1605 y otro de 1665 hacen referencia a un visitador del Obispo de Popayán, el cual contempló la imagen y “viendo la hechura maltratada y que no provocaba a ninguna devoción mandó la consumiesen y que luego empezó a sudar este Señor y a ponerse en la perfección que hoy se ve”. Sin duda, aquel visitador debía de estar imbuido por el dogmatismo esteticista clásico impuesto por el Concilio de Trento y no comprendía el arte popular. Desde luego que examinada la obra con criterio académico se observan deficiencias anatómicas y una policromía tosca, sin matices ni delicadezas; mas sería injusto este punto de vista; para comprenderla hay que tener presente la estética popular que la creó. El arte popular es realista a su manera, sus formas derivan de la naturaleza, pero la relación que el pueblo tiene con ella está falta de los prejuicios de un arte profesional académico. Para su mejor comprensión recordaremos las palabras de Worringer: “Lo que hoy nos parece una extraña deformación, no es el resultado de una capacidad deficiente, sino de una voluntad artística orientada en una dirección distinta. No se pudo hacer otra cosa porque no se quiso hacer otra cosa”. La imagen está tallada en madera, al parecer, aunque reforzada con una pasta, por lo cual se conserva bien, pese a su antigüedad. Si se hizo en la comarca, como es posible, sería la primera obra de imaginería realizada en el Valle del Cauca. Es interesante para la historia social de la Colonia el valor folclórico que refleja la piadosa historia de su aparición.

[lám. 219-220]

Monumento cardinal es la iglesia matriz de San Pedro que nos ha llegado casi intacta por verdadero milagro, pese a que hace unos años hubo planos para reemplazarla por un “mastodonte” neogótico o neorrománico. Actualmente es objeto de una profunda restauración que trata de volverla a su sencillez colonial. Diego Salcedo ha sido afortunado no sólo en sus investigaciones en el archivo parroquial sino también en el análisis del monumento; tras varias capas de cal ha descubierto la primitiva decoración pictórica con diseños a base de guirnaldas vegetales y de motivos geométricos; la temática más interesante ha aparecido en el bautisterio donde se vislumbra el *Bautismo de Cristo*. Este descubrimiento de

[lám. 221-222]

pinturas al fresco en una iglesia colonial en Colombia es verdaderamente excepcional; yo no conozco otro semejante, aunque sí existen en construcciones civiles de Boyacá, siendo ejemplo notabilísimo las de la Casa de Juan de Vargas. Este hecho realza sobremanera el valor de la iglesia bugueña. La paternidad de estas sencillas pinturas parece recaer en los maestros Augusto Payán e Ignacio Fernández, activos en la iglesia en 1781.

Arruinada la iglesia por el terremoto de 1766, una década más tarde se hallaba reconstruida. Se hizo amplia, de tres naves, para lo cual se recurrió a una estructura de madera. Cabe preguntarse: ¿Por qué se usó este material? En ello ha debido de influir la naturaleza inestable del suelo, ya que las estructuras de madera son mucho más ágiles y resisten mejor los sismos. Este ejemplo no fue único, hubo más, unos desaparecidos y otros que hemos descubierto enmascarados con ropaje pseudoclásico, como la iglesia de Santo Domingo en la misma ciudad. La madera no sólo se empleó como material estructural, su uso más frecuente fue con carácter decorativo en ventanas, balaustradas, celosías, etc. La fachada de los pies es uno de los ejemplos más expresivos de arte autóctono, de fuerte raigambre popular. Alarifes con oficio, en su mayoría anónimos, crearon la estética de esta arquitectura sencilla, sin fantasías decorativas, entonces tan frecuentes por hallarse el barroco en auge. Los contrastes cromáticos se han buscado de acuerdo con el gusto pictórico del barroco, esto significan el ladrillo y la piedra gris junto al blanco del paramento mural. Suele decirse que el monumento más representativo del arte vallecaucano es la Torre Mudéjar de Cali o quizá la Casa de Marisancena de Cartago, pero nadie ha pensado que el monumento más completo como definidor de las constantes artísticas de la arquitectura colonial del Valle es la iglesia de San Pedro; además cuenta con la aportación de otras artes coloniales: pintura, imaginería, talla, orfebrería, etc.

El retablo mayor, realizado entre 1773 y 1794, ha sufrido mucho y ahora se trata de volverlo a su forma primitiva. Los retablos laterales responden al tipo de retablo-baldaquino, sencillo; parecen derivar de los retablos del crucero de la iglesia payanesa de la Compañía (1756), pero no pueden compararse ya que las piezas bugueñas tienen cierto aire artesano; fueron realizadas durante la última década del siglo XVIII. El actual púlpito perteneció a la destruida Ermita del Milagroso; lo más interesante es su pie, formado por la superposición de varios cogollos, y que nos evoca las columnas pseudoplaterescas de la portada de Santo Domingo de Popayán (1741). El actual expositorio es hermano en composición y detalles de los payaneses de Santo Domingo y San Francisco; fue terminado en 1776 por el maestro de Popayán, Sebastián Usiña, al que habrá que identificar seguramente con el “Maestro de 1756”; sin duda alguna, es el mejor expositorio del Valle del Cauca. No se debe de pasar por alto el renombrado cuadro de *San Antonio de Padua*, que

perteneció a los Jesuitas y muestra una directa influencia de Murillo. No falta una imagen legardiana. Varias casullas y unos atriles de plata, documentados en 1799 y 1815, completan el tesoro artístico de esta iglesia excepcional.

La iglesia de San Francisco perteneció a los jesuitas y debe de ser posterior, según está, al terremoto de 1766. Consta de una sola nave. La portadita de los pies acusa provincianismo, mientras que la lateral parece derivar de modelos europeos bajo-renacentistas. Al interior hay una galería con hermoso antepecho de celosía a base de cuadrados de lados mixtilíneos, característica de la región.

El desarrollo de Buga durante el siglo XVIII se debió, según Tascón, al asentamiento de familias procedentes de España. Pocas mansiones nos han llegado, merecen destacarse la Casa del P. Matías de la Peña, ilustre personaje cuya vida cabalga entre los siglos XVIII y XIX; además de su logrado volumen sobresalen los interesantes pies, con fuste ondulante de tres astrágalos. Adjunta está la Casa de los Santa Coloma, con patios de pies semejantes. Muy curiosa es la Casa de los Jaramillo que ocupa todavía un cuarto de cuadra y muestra una linda portadita.

En las cercanías de Buga hay haciendas muy transformadas, pero que todavía muestran interesantes tipos de pies de madera; entre ellas Pichichí y Asturias. Cerca del puente de Mediacanoa existió hasta hace un cuarto de siglo la capilla de la Hacienda de Pampamá; sus hermosas ventanas de madera pasaron a enriquecer algunas colecciones caleñas.

CARTAGO

La fundación de la ciudad se realizó el 9 de agosto de 1540 por obra del capitán Jorge Robledo. Datos muy respetables, recogidos por Peña Piñero, nos dan a conocer que el primitivo asiento de Cartago fue el actual de Pereira, cuya fundación se remonta al año de 1863. El peligro pijao hizo trasladar la ciudad al hermoso sitio que hoy ocupa, hecho que oficialmente se hizo el 21 de abril de 1691.

[Íam. 223-227]

El lienzo milagroso de la *Virgen de la Pobreza* se encuentra en el templo de San Francisco. Su origen es un tanto oscuro y es difícil precisar fecha; pertenece a esa serie de cuadros milagrosos realizados por artesanos anónimos. Los colores casi han desaparecido y únicamente se ve su dibujo, torpe e ingenuo. El anónimo autor copió posiblemente alguna estampa, inspirada quizá en viejos esquemas italogóticos; es una obra arcaica, más atrasada que los modelos de Chiquinquirá y de la Candelaria.

La iglesia matriz de San Jorge alberga la imagen de la *Virgen de la Paz*, la más bella del Valle. Denuncia ascendencia sevillana, según el estilo corriente a fines del siglo XVI, con esa elegancia, finura y sencillez tan patentes en el modelo cartagüeño. Fue donada por Felipe III en 1602, siendo proclamada dos años más tarde patrona del municipio.

La Casa de Marisancena, conocida popularmente como Casa del Virrey por el hecho, según la tradición, de haber sido construida especialmente por don Sebastián de Marisancena para recibir dignamente al Virrey en una visita que anunció a la ciudad. También el vulgo la bautizó como *Casa de la Cadena*, ya que su propietario recibió del Rey el privilegio de la “cadena”, consistente en poder indultar a todo condenado a muerte que, al pasar por el portón, pudiera asirse al aldabón. Dejemos a la imaginación del pueblo y nos adentramos en el campo de la Historia: según Peña Durán, Sebastián de Marisancena nació en Cartago, era hijo del español Tomás de Sancena y Mendinueta, que había contraído matrimonio en 1743. Don Sebastián se casó en la misma ciudad en 1783. Al parecer fue hombre dinámico y generoso, fundador de la población de Alcalá; el Rey le recompensó sus servicios concediéndole el 26 de septiembre de 1787 el privilegio de usar en su apellido cuatro letras más: el sustantivo mar y la conjunción copulativa, para indicar que había cruzado el Océano. En esta casa se alojaron Humboldt y Bonpland.

La hermosa mansión podría datarse durante el último tercio del siglo XVIII, como opina Marco Dorta. Es interesante la planta porque muestra tres patios articulados en una fórmula típicamente hispanomusulmana: la composición trabada y asimétrica de directriz quebrada. Los muros son de sillarejo como en Buga y Guacarí y se ha usado el ladrillo cortado en gran escala, formando pilastras, columnas, cornisas y flores estilizadas.

Como en la portada de los pies de San Pedro de Buga se ha sacado a los materiales todas sus posibilidades cromáticas. También merece atención el trabajo en madera de los pies de los patios. Los balcones no tienen semejantes en todo el Valle, para dar mayor impresión de riqueza los antepechos se cubrieron con tableros. Esta casona supera en riqueza decorativa y amplitud a los ejemplares bugueños. Es la primera mansión del Valle, afortunadamente restaurada y muy bien conservada.

La iglesia de Guadalupe fue terminada en 1810 y dirigida, al parecer, por Mariano Ormaza y Matute. Por ser una muestra tardía, es un ejemplo notable de la pervivencia de las prácticas y gustos mudéjares en la comarca. Tiene muros de sillarejo, con interesantes efectos cromáticos. No conozco edificio vallecaucano en el que el ladrillo cortado haya jugado tan gran papel como puede apreciarse en el retablo mayor.

POPAYÁN

Popayán pertenece a esa serie, muy reducida, de ciudades con personalidad propia, inconfundible. Recostada en los Andes, vive de espaldas al presente, ensimismada en la contemplación de su glorioso pasado. El viajero, acostumbrado a

las ciudades en serie, gusta de hallarse en esta ciudad melancólica, que ha sumergido su alma colonial en un profundísimo baño de silencio, como dijo Iriarte. En la ubicación de la ciudad la naturaleza fue pródiga en hermosos y extraordinarios dones. Belalcázar, aquel capitán con fortuna, fundador de ciudades, después de crear Cali en 1536, volvió hacia el Sur, y deleitado por la belleza del Valle de Pubén, decidió establecer aquí la sede de su gobierno. Primeramente se afincó en unas casas pajizas, hacia la parte de Tulcán, formando un pequeño fuerte para defenderse de los ininterrumpidos ataques de los indios. Conseguida la pacificación, trazó la nueva ciudad, según el esquema hipodámico.

Las riquezas que atesora la ciudad son el mejor corolario de su floreciente pasado económico. A causa de la guerra sin cuartel que desencadenó la tribu de los pijaos, el desarrollo económico sólo llegó a realizarse en la segunda mitad del siglo XVII y en la primera del siglo siguiente; cuando fueron derrotados los agresivos indios, se hicieron posibles las comunicaciones y la explotación de los recursos naturales. Los señores de Popayán, movidos por la riqueza aurífera, introdujeron varios miles de esclavos para el laboreo de las minas de la extensa provincia de Popayán, llegando a ser esta empresa la principal de las gentes payanesas, con lo que lograron una preponderancia en el mundo colonial.

El punto álgido del desarrollo económico se registró a fines del siglo XVII, cuando las viejas explotaciones de La Plata, Mariquita y Pamplona fueron abandonadas por su pobreza, centrándose la atención sobre el Occidente de la Nueva Granada. Aquellos empresarios payaneses unieron a su prestigio económico una destacada posición política y social. El escaso interés artístico del Occidente neogranadino se comprende al ver que toda la actividad económica se centró preferentemente en la explotación de las riquezas auríferas, así que dos centros: Santa Fe de Antioquia y Popayán, residencia de los empresarios de tan lucrativa actividad, nos han legado una riqueza artística verdaderamente sorprendente.

El legado arquitectónico payanés no es muy antiguo, ya que ha sido castigado duramente por los terremotos. Por la violencia sísmica la estampa colonial de Popayán es completamente barroca y neoclásica, al menos en sus edificios cardinales; solamente la Ermita quedó en pie después del terremoto de 1736. El primer sismo de que se tiene noticia ocurrió en 1566. La arquitectura payanesa de la época barroca no tiene un carácter uniforme y autóctono como la del Valle del Cauca; debido al auge económico, las influencias extrañas y la monumentalidad son manifiestas. Por un lado está la corriente mudéjar, arraigada posiblemente en la ciudad durante la centuria anterior, y acentuada por la presencia del maestro santafereño Gregorio Causí, arquitecto arcaizante de raigambre

[Íam. 238]

popular, que dejó su obra cumbre en la iglesia de Santo Domingo, en la que destaca su peculiar tratamiento de los materiales para conseguir el espacio místico, intuición popular verdaderamente ejemplar.

[lám. 267]

El arquitecto jesuita Simón Schenherr trajo al marco del barroco payanés una variante muy original, que respondía a su formación europea: frente al amor a la planitud, que fue constante del barroco neogranadino, él puso de manifiesto en la portada de la iglesia de la Compañía cierta idea de movimiento, patente en el deseo de encajar la portada bajo un arco abocinado, cual si se tratara de la hornacina central de un retablo; las pilastras que flanquean la puerta, cosa inaudita, se hallan colocadas según ejes divergentes. Schenherr tenía fama de ingeniero, no es de extrañar que su obra carezca de fantasías decorativas, encaja perfectamente dentro del marco austero y funcional, característico del barroco neogranadino. Alardes de su técnica ingenieril, resueltos con altura estética, son la sacristía de la Compañía y quizá el camarín en voladizo de La Encarnación.

[lám. 244]

La obra más monumental y tardía del barroco fue San Francisco, iglesia diseñada por el español Antonio García, que representa la corriente barroca “funcional” de Blondel, aunque sin desprenderse de ciertos rasgos de rococó; el diseño mediante puras formas geométricas era lo fundamental, por ello esta obra, producto tardío del barroco, encaja perfectamente en ese planismo “renacentista” tan común a otros monumentos neogranadinos. Diríamos que aquí se preludia ya la reacción neoclásica que dirigirán arquitectos nativos.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la Ilustración empezó a notarse y la cultura barroca, de inspiración hispánica, con espíritu criollo, entró en decadencia. La nueva generación ilustrada superó los intereses puramente estéticos del barroco, abriéndose paso al pensamiento científico y político. Los últimos años del siglo XVIII son de gran auge cultural, las nuevas ideas interesaron a varios círculos sociales, así que no sólo en Santa Fe, en Popayán también surgió un gran foco espiritual, creado por Félix de Restrepo, discípulo de Mutis y de Moreno, en el que se formaron Zea, Caldas, etc. Aquí nos limitamos a la consideración de los valores puramente artísticos, y en consecuencia afirmamos que la nueva tendencia neoclásica encontró en la austeridad y medida neogranadinas un terreno apropiado. En Popayán, el punto de partida de la tendencia neoclásica lo señala el obispo Velarde, que, en 1788, recibió el encargo de reconstruir la catedral, y para ello pidió planos a la Academia de San Fernando. Marcelino Arroyo, sacerdote payanés, parece haber dado ese aire de prestancia que tienen muchas casas patricias de la ciudad. El frío neoclasicismo no aplastó completamente el carácter criollo, que pervivió en el uso ininterrumpido de su material peculiar: el ladrillo.

[lám. 228]

La pintura y la escultura apenas tuvieron vida autónoma, así que la mayor parte de lo existente es “arte de aluvión”, procedente en gran parte del emporio

quiteño y de Europa. A Popayán no solamente llegaron cuadros quiteños en gran cantidad sino que algunos artistas de Quito parecen haber residido más o menos temporalmente en la ciudad. Varias tendencias de la pintura quiteña están representadas, y casi todos los lienzos corresponden al último cuarto del siglo XVIII. No ignoramos la presencia de una escuela local, formada por artistas payaneses que trabajaron en la Expedición Botánica, pero su obra no es desconocida.

El rasgo más usado del perfil moral de la ciudad es la celebración de la Semana Santa, que pretende emular a la de Sevilla. En Popayán se vive para la Semana Santa. Ya en el año de 1558 se realizaban estos desfiles religiosos, donde las personas más notables solían ir portando cruces, azotándose o ejecutando otras penitencias. Sobre estas procesiones, las más populares de Colombia, escribió el Maestro Valencia:

Nuestras procesiones son la reproducción de las tradicionales de Europa durante la Edad Media, y particularmente de las que celebró España con un fervor y una magnificencia que, por lo menos en su presentación aparente, han perdurado allí hasta la época en que vivimos... Popayán recorrió, lo mismo que las otras ciudades hermanas, ese tradicional camino hasta el punto en que pudo legarnos a nosotros, al finalizar el siglo XVII, un tipo de desfiles religiosos tan solemnes y bellos que, a pesar de innumerables vicisitudes y quebrantos, aún guardan restos de su antigua grandeza.

Ciudad dotada de tan gran espíritu levítico ha reunido a lo largo de los siglos una rica colección de imágenes y tallas. Piezas capitales de esta serie son la *Virgen del Rosario*, en Santo Domingo, que representa la corriente del clasicismo andaluz del siglo XVI; el *Cristo de San Agustín*, pieza valiosísima, que podría emparentarse con el arte expresivo de Diego de Siloe en su fase granadina; el *Cristo de la Veracruz*, obra arcaizante del primer cuarto del siglo XVII, cuya cabeza nos evoca los inicios del realismo en la escuela hispalense; el *San Pedro de Alcántara*, una de las representaciones más extremadas del profundo realismo del barroco español; el *Amo* y casi todas las obras del siglo XVIII pertenecen a la escuela quiteña, la de los Cristos ensangrentados y de las Inmaculadas graciosas, casi musicales. Esta labor de imaginería se ha visto completada por la talla barroca, tan rica que ninguna ciudad colombiana puede presentar en este estilo tal variedad de retablos; además, son tan numerosos que algunas iglesias conventuales, como la de la Encarnación y El Carmen, por no tener capillas laterales, presentan sus muros casi completamente cubiertos con estas fábricas de madera tallada y dorada. Esta labor se superó en una obra excepcional: el púlpito de San Francisco, el mejor de Colombia, sin duda.

[Íam. 254]

[Íam. 258]

LA CATEDRAL

[lám. 228-233]

El primer edificio monumental de la ciudad colonial carece hoy de interés arquitectónico. Popayán quedó erigida en obispado en 1546 por orden de Paulo III, pero la iglesia levantada en 1558 por el obispo Del Valle continuó siendo paji-za. Felipe II dio en 1590 una real cédula para levantar la que se ha llamado se-gunda catedral, que se vino a terminar en 1609 con un costo de 59,035 pesos de oro de veinte quilates. Tuvo la misma orientación y ubicación que la paji-za anterior. Resentida por los sismos, tuvo que ser examinada por arquitectos eminen-tes a lo largo del siglo XVIII: Simón Schenherr, José Aguiló, Venancio Gandolfi, Antonio García y Fr. Antonio de San Pedro. Para su reedificación diseñaron planos Antonio García (1786), la Academia de San Fernando (1788), Marcelino Pérez de Arroyo y Valencia, José María Mosquera, Fr. Serafín Barbetti y Adolfo Dueñas, que la terminó en 1906.

Pieza interesante, entre las que guarda, es el *Cristo de la Buena Muerte*, del que se desconoce su origen y antigüedad; parece ser que se trata de una obra arcaizante, siguiendo los cánones del siglo XVI, con cierto influjo gótico; lo más logrado es la cabeza, llena de noble expresión, con el rostro hacia arriba, como vemos en otras imágenes del siglo XVII, en cuya época probablemente fue he-cha. La imaginería quiteña cuenta con tres obras relacionadas con el taller de Caspicara: *San Joaquín*, *Santa Ana* y la *Virgen del Tránsito*, esta última parece hecha bajo la influencia de la *Asunción* del citado maestro, sita en el convento franciscano de Quito. Al círculo de otro gran imaginero quiteño, Bernardo de Legarda, pertenece la *Inmaculada*, que hasta el primer tercio de nuestro siglo estuvo dotada de una magnífica corona (1798-1801), pero desgraciadamente pasó al mercado internacional. El influjo quiteño también se manifiesta por medio de dos pintores: Pedro Tello, autor de un cuadro ecléctico, la *Pasión de Cristo* (1803), y Cortés, que firma y fecha un *San Miguel Arcángel* en 1771. Entre los muebles destacamos un *tenebrario* de madera dorada, cuyo repertorio decorati-vo pertenece al “Maestro de 1756”, y un *atril* de plata repujada, con diseño seme-jante a otro ejemplar de la colección caleña Buenaventura.

LA ERMITA

[lám. 234-237]

Se ha creído erróneamente que ésta fue la primera iglesia edificada en la ciudad; lo que sí se puede afirmar es que se trata de la más antigua de las exis-tentes ya que pudo resistir el fuerte sismo de 1736, pero últimamente ha sido desfigurada. Fue construida hacia 1612. De 1782 a 1784 desempeñó funciones catedralicias por hallarse la iglesia metropolitana en alarmante ruina. Guarda una copia de la *Inmaculada* de Soult, que debió de ser realizada antes de que fuera robado el hermoso lienzo de Murillo. En la sacristía hay un *San Agustín*,

que pertenece a la serie artesana de Santos Padres que hay en La Merced de Cali y en la colección Buenaventura de la misma ciudad, y también existe en Quito; todo esto nos hace suponer que fueron producidos por algún taller quiteño o inspirados por una serie de estampas; como en las piezas caleñas se ha centrado el interés en la figura y los defectos de dibujo se acusan en la forma del sillón. Digna de admirar es la custodia, muy rica en pedrería, que fue labrada en Popayán por el maestro Francisco Paredes, en 1788, por encargo de Lucas Tenorio.

SANTO DOMINGO

El convento dominicano parece ser una de las primeras fundaciones eclesiásticas de la ciudad, quizá el primero, establecido hacia 1552 por Fr. Francisco de Carvajal. Se desconoce la primitiva ubicación, pero Fr. Francisco de Miranda, en 1575, estableció la fundación ya en el lugar actual. El primer templo se elevó sobre paredes de tapia, con techumbre de paja. A principios del siglo XVII la iglesia fue cubierta con teja, y así permaneció hasta la fecha memorable del 2 de febrero de 1736, cuando el sismo la arruinó. La reedificación del convento e iglesia se hizo bajo el patronazgo de la familia Arboleda, ayudada por el deán Mateo Castrillón, que costeó la nave de la Epístola y el altar de Nuestra Señora del Topo, venerada en la ciudad desde 1728.

[lám. 238-243]

La iglesia fue reconstruida por el maestro santafereño Gregorio Causí, que antes hizo la del Carmen y luego intervino en la de San Agustín. Si la portada, fechada en 1741, es obra de Causí, cabe pensar que era un maestro muy arcaizante, como parecen indicar las columnas abalaustradas, o que al menos aprovechó elementos del edificio antiguo destruido por el terremoto, como sugiere Marco Dorta. La factura planiforme de la decoración no está muy de acuerdo con la fase barroca del momento, tan solo denunciada por el tímido movimiento de la portada. La hermosa torre de la esquina, rasante con la fachada, no es la antigua, ya que fue destruida por el terremoto de 1885.

Al interior muestra tres naves: las laterales cubiertas con envigado en pendiente, mientras que la central lo está en forma de artesa, provista de numerosos tirantes. Los arcos que comunican las naves laterales con la central y los pilares, son de ladrillo; los pilares, de sección cuadrada, presentan una pilastrilla frente a la nave central; la rosca rehundida destaca por el prominente extradós. Las enjutas se hallan decoradas con el adorno de un vaso terminado en venera, que parece ser de cerámica. Más que en otro aspecto, la personalidad de Causí, si fue el autor de la estructura, parece manifestarse en el empleo del ladrillo al que hace destacar sobre el muro blanco para lograr nobles efectos de color y de calidad. El interior de Santo Domingo es buena expresión de un arte autóctono, de raigambre popular. Esta iglesia es el mejor conjunto de la serie de obras que

se dicen de Causí; está resaltada por una restauración moderna verdaderamente ejemplar. El maestro santafereño intervino en la iglesia de San Agustín, pero sea por lo que fuere ésta carece de la gracia y belleza de Santo Domingo.

Las capillas de las naves laterales están decoradas con retablos antiguos dorados, de los que desentonan los modernos, situados junto al bautisterio. Los retablos de *Santo Domingo* y de *Santo Tomás de Aquino* presentan su arquitectura relacionada con la obra del supuesto “Maestro de 1756”; el segundo tiene soportes con base octogonal, como otros basamentos del retablo de la Hacienda de la Concepción (Valle); la parte superior es una pilastrilla de perfil curvilíneo, formado por roleo de vigorosa traza, con un querubín en su frente, detalle tomado, sin duda, del púlpito de San Francisco. Más interesante es el retablo con estípites, de carácter animado; quizá deriven de algún grabado o mueble francés de fines del siglo XVI; merecen atención porque este elemento es muy raro en el área quiteña y parecer ser muy tardíos, sin duda, de la segunda mitad del siglo XVIII. El retablo del Cristo alberga una hermosa imagen, de bella anatomía, que pudiera pertenecer al siglo XVII. El *púlpito* tiene más significación histórica que artística ya que fue dirigido por el sabio Francisco José de Caldas, posiblemente en los últimos años del siglo XVIII. La capilla de Nuestra Señora del Topo guarda un lienzo de esta famosa advocación criolla, que nos interesa para ver la influencia de los tipos iconográficos creados por el pintor español Luis Morales; de sus diversos tipos de Piedad fue éste el más repetido, su original se halla en el convento de las Teresas (Sevilla). En la misma capilla se halla el famoso *Santo Sepulcro*, valiosa pieza con incrustaciones de marfil, carey y plata. El *sagrario* fue donado al convento dominicano por Cristóbal de la Peña, en 1747; es obra en plata repujada, realizada por el maestro Francisco Javier de Guzmán. El *retablo mayor* fue diseñado por Arroyo, lo mismo que el *expositorio*, realizado por el maestro Camilo Guevara; la forma de este último quizá sea un recuerdo de la catedral neoclásica diseñada por el ilustre humanista payanés que acabamos de citar. Lo más interesante del retablo mayor son las figuras barrocas de *San Joaquín* y de *Santa Ana*, réplica de las ya citadas en la catedral; tienen una clara ascendencia quiteña.

La sacristía atesora varias piezas dignas de la atención del viajero. El *expositorio* barroco pertenece al círculo del “Maestro de 1756” por el repertorio decorativo de las portezuelas; lo más original radica en las columnas de los lados, de tipo berninresco, aunque con fuste de perfil bulboso; es semejante el modelo a los de San Francisco y de San Pedro de Buga. El lienzo de la *Virgen del Rosario* y las *Almas del Purgatorio* interesa más que por su valor estético por el iconográfico. Antes de abandonar la sacristía hay que admirar unas ricas vestiduras y una custodia de plata dorada.

[Íam. 283]

La pieza más antigua y valiosa de la iglesia está prácticamente oculta, para contemplarla es preciso subir al camarín desde la sacristía, allí está la *Virgen del Rosario*, que es casi el único resto del siglo XVI en la ciudad; traída de España a Cartago, de allí pasó a Popayán en 1589. Posiblemente es la mejor talla de esta época en el sur de Colombia, ya que la caleña *Virgen de los Remedios* está falta de la elegancia y finura del ejemplar payanés. Tan hermosa pieza puede encuadrarse dentro de la corriente andaluza del último cuarto del siglo XVI; su italianismo queda patente en la forma de plegar los paños y en la posición escorzada del Niño, pero afortunadamente se ha evitado el colosalismo falto de gracia y finura.

El antiguo convento dominicano comprendía los patios de la actual Universidad del Cauca. La galería superior del patio mayor parece ser que fue rehecha después del terremoto de 1736, ya que la forma de disponer los pies en ángulo acusa un indudable barroquismo, como vemos en la Hacienda de Cañasgordas (Valle). En un costado del citado patio se halla el Archivo Central del Cauca, institución ejemplar en su género por su magnífica clasificación.

SAN FRANCISCO

Esta iglesia es la más rica de la ciudad, tiene excelencias en todas las artes: arquitectura, pintura, imaginería y mobiliario, no sólo de la escuela española sino de la quiteña. Parece probable que la fundación franciscana la hiciera Fr. Jodoco Riquer hacia 1570. Durante el siglo XVIII el infatigable misionero quiteño Fr. Fernando Larrea convirtió la fundación en Colegio de Misiones de Nuestra Señora de las Gracias, aprobado por la Corona en 1753. El templo actual fue diseñado en 1775 por el arquitecto español Antonio García, que en 1772 apareció en Cali dirigiendo la reconstrucción de la iglesia matriz de San Pedro; el templo payanés fue comenzado el 14 de julio de 1775, durando los trabajos veinte años. Resultó la iglesia más capaz y hermosa de la ciudad. El ábside se enriqueció con tres camarines, obra del arquitecto español Fr. Antonio de San Pedro. La monumental fachada es la más interesante del barroco neogranadino. Debió de ser concluida hacia 1788, cuando Roque Navarrete terminó las esculturas de San Francisco y de Santo Domingo. Parece incuestionable que el diseño sea de Antonio García, pero no sabemos si el lego Fr. Antonio de San Pedro, llegado a Popayán en 1784, tuvo alguna intervención. Comenta Marco Dorta, el prestigioso historiador del arte neogranadino:

El interés artístico del templo se concentra en la hermosa fachada, que es la más monumental que dejó en la Nueva Granada la arquitectura del siglo XVIII. Construida totalmente de sillería, revela en su autor a un buen arquitecto y es fiel exponente del gusto por las construcciones ricamente costeadas que imperaba en

[lám. 244-255]

la culta ciudad de Popayán en esos años prósperos de la segunda mitad de siglo... Con su sobriedad decorativa y su traza renacentista, la fachada de San Francisco es bien expresiva de lo poco que avanzó la arquitectura neogranadina del siglo XVIII, en contraste con el grado de evolución que alcanzó el estilo en otras regiones de América del Sur.

En su interior consta la iglesia de una nave central y dos naves de capillas, que se comunican con la central por arcos de medio punto flanqueados por pilastras corintias de capitel muy abultado, y del que pende una guirnalda de talla adosada al cuerpo de la pilastra, que, además, está cajeadado con molduras mixtilíneas; este apilastrado de la nave central apoya un entablamento corrido. Bóvedas de medio cañón dispuestas en sentido transversal al eje del templo cubren los tramos de los pies, que tiene las bóvedas en sentido longitudinal y ceñidas por anchos arcos fajones. Las capillas colaterales del tramo de la cabecera tienen doble piso, que se abre a la nave central por medio de una tribuna de madera, posible obra de los hermanos Fr. Lorenzo y Fr. Joaquín Gironza, hábiles carpinteros, que profesaron en 1774 y 1779. Los empujes de la nave central son contrarrestados por contrafuertes de perfil barroco, apoyados en los muros de separación de las capillas. Los camarines de la cabecera casi constituyen cuerpos independientes, resultando los más originales y monumentales de la ciudad: el de San Antonio es semioctogonal, y los restantes son casi octogonales; todos ellos están cubiertos con cúpula. El presbiterio tiene unas gradas ovaladas, posiblemente relacionadas con las de Santo Domingo. El altar mayor y la decoración de los muros del presbiterio fue obra del ecléctico Dueñas. En conjunto, una solución semejante a la de San Francisco dio Schenherr cuando propuso, en 1763, la reconstrucción de la catedral vieja.

El *púlpito*, como ya señaló Marco Dorta, es el mejor de Colombia y está relacionado con el del Carmen Bajo de Quito. Esta obra, pese a su singularidad, tiene relación con la producción payanesa del momento. El pie de la canéfora, decorado con rosarios de perlas, se parece al fuste de las columnas del retablo de San Luis Gonzaga, en el Carmen; por los pámpanos de vid con pájaros, las pilas-trillas vegetales de perfil curvilíneo, las piñas, etc., es obra clasificable como creación del supuesto “Maestro de 1756”, siendo, sin duda, su mejor pieza. En las pilastras de la nave central se halla el *Apostolado*, del Maestro de Calibío, que parece ser un pintor de ascendencia quiteña, quizá discípulo de Nicolás Javier de Gorívar; su actividad puede datarse a mediados del siglo XVIII. Como el maestro quiteño citado representa la tendencia zurbaranesca en esa escuela; nota común es el carácter monumental de la figura, que destaca en primer término sobre una plataforma, en cuyo pie consta el nombre del personaje. Igual que en

Gorívar vemos al fondo escenas secundarias, aquí alusivas al martirio sufrido por los primeros discípulos de Cristo. Es posible que grabados europeos hayan inspirado esta serie de figuras. Dentro del marco payanés los conjuntos de obras del citado Maestro de Calibío y de Cortés, que luego veremos en el Palacio Arzobispal, representan el punto álgido de la pintura barroca: el primero bajo la influencia de Zurbarán y el segundo bajo los grabados de los hermanos alemanes Klauber. El Maestro de Calibío es un buen dibujante, con vigor y elegancia; algunas de las cabezas pueden emparejarse con las del apostolado del famoso santafereño Gregorio Vásquez.

La obra de talla más importante de la nave del Evangelio es el retablo del *Señor de la Coronación*, cuyo esquema compositivo es casi el mismo que el de los retablos del crucero de La Compañía, aunque desarrollado con más amplitud. La repetición del triple arco, de las piñas pinjantes y de las columnas salomónicas de fuste berninesco nos inclinan a atribuir esta obra al “Maestro de 1756”. En esta misma nave se halla la imagen de *San Francisco Javier*, que parece ser obra documentada de Caspicara; el crucifijo que lleva es un primor de talla; fue realizada en 1803, habiendo sido costeada por el deán de la catedral Javier de la Madrid. La primera imagen valiosa que encontramos en la nave de la Epístola al avanzar desde los pies es la de *San Francisco de Asís*, que es netamente quiteña y parece relacionada con el taller de Caspicara, al que recuerda en su feliz composición, lo mismo que en su carácter vagamente idealizado. Para ver la diferencia de escuela puede compararse con el *San Pedro de Alcántara*, español, situado en la capilla contigua. Esta pieza es, sin duda, la obra cumbre de la imaginería barroca en Colombia, digna de figurar en una antología del arte hispánico. Sabemos únicamente que fue comprada en España y costeada por el obispo Jerónimo Antonio Obregón y Mena (1758-1785), pero la obra pertenece a la centuria anterior. Dentro de la escuela española esta pieza presenta grandes semejanzas con la producción de Pedro de Mena, que tuvo especial interés por los santos ascetas. El tipo de Santo en éxtasis satisfizo un impulso de la religiosidad española. El famoso lienzo de *Jesús, María y el Cireneo* tiene la fecha de 1667 y parece obra de un pintor arcaizante, más relacionado con lo santafereño, que con lo quiteño; su posible autor quizá pueda identificarse con Juan Pérez Mexia Sorro, activo en Popayán durante el último cuarto del siglo XVII.

A la altura de la sacristía se halla una de las creaciones más graciosas de la escuela quiteña: la *Inmaculada*. Es preciso dejar en claro que el conocido tipo de Inmaculada, que se dice fue creado por Legarda, tenía antecedentes en España ya en el siglo XVII. Habrá que reconocer al ilustre tallista quiteño el mérito de crear una composición jugosa, llena de movimiento, casi musical; él no inventó ningún

tipo iconográfico, sino que supo plasmar el modelo en una composición feliz, que atrajo hacia sí la piedad popular, por ello se hicieron de él tantas repeticiones. La primera obra fue la *Inmaculada* de San Francisco de Quito, firmada por Legarda y fechada en 1734. ¿Por qué se inclinó Legarda hacia este modelo iconográfico? En ello han debido de influir sus clientes, que eran los franciscanos, unos de los propagadores del nuevo tipo iconográfico. Respecto del ejemplar payanés se ha creído que es uno de los más hermosos, y, aunque no está documentado, se ha atribuido al gran maestro quiteño Bernardo de Legarda, tesis que yo no admito. La obra más valiosa de las que existen en los camarines se encuentra en el de la Epístola, el famoso *Cristo de la Veracruz*, que parece un producto de la escuela sevillana en su fase de transición del clasicismo al realismo, y que debió de ser ejecutada durante el primer cuarto del siglo XVII. Tiene notables semejanzas con el *Cristo* de la catedral de Comayagua (Honduras), obra documentada como de Andrés Ocampo (1623), escultor sevillano, elegante y delicado, cuyo taller absorbía la escultura sevillana a principios del siglo XVII. Anatómicamente está estudiado, aunque los brazos resulten algo flojos; sus proporciones son armónicas; en los plegados del sudario se descubre al artista viejo que sigue formas del siglo XVI. Lo más logrado es la cabeza, serena, de inspiración montañesina, y este detalle nos permite dudar de la fecha de 1600 referida en una misteriosa inscripción. Repárese por un momento en el *expositorio* barroco del altar mayor, que desentona del conjunto, es muy semejante al de la sacristía de Santo Domingo y al de San Pedro de Buga (Valle), todos ellos dentro de la tónica del “Maestro de 1756”. En el centro de la sacristía hay un mueble muy original, un *calicero*, de estilo rococó; su planta dibuja curvas cóncavas y convexas. Es obra de los hábiles carpinteros payaneses, los hermanos Gironza, legos de este convento. La joya más valiosa de la sacristía es la custodia, que data de 1740 y fue construida por el español José de la Iglesia; Nariño le robó su hermoso pie, así que el ángel y la parte inferior, que son de plata dorada, fueron realizados después de 1814.

En la antesala del despacho parroquial hay un hermoso lienzo que representa a *Fray Joaquín*, firmado en 1786 por Manuel Sepúlveda, pintor desconocido. La pieza más interesante del museo es la *Santa Cena*, lienzo desarrollado en sentido horizontal ya que al tema central se le han añadido dos escenas de iconografía franciscana: los ángeles y Cristo alimentando a San Francisco; la obra está firmada en 1780 por el quiteño Bernardo Rodríguez; quizá algún grabado de los Klaber haya servido de fuente inspiradora. Entre las imágenes que alberga el museo es preciso destacar un *San Francisco*, sin terminar, y un *San Joaquín*, de escuela quiteña, réplica del que hay en la catedral y del que existen semejantes en Santo Domingo y en el Carmen.

[Íam. 255]

LA ENCARNACIÓN

Este convento también se cuenta entre las primeras fundaciones del siglo XVI, fue establecido por Fr. Agustín de la Coruña, segundo obispo de Popayán, para cuidar de las doncellas pobres. La iglesia no pudo resistir el fuerte sismo de 1736, así que la actual es la reconstruida por encargo de la Rda. M. Mariana de San Estanislao en el mismo lugar de la anterior; por las noticias consignadas en un retrato de esta dinámica monja se desprende que fue nombrada priora en 1764, empezando poco después la construcción de la iglesia, de la cual se encargó el arquitecto Schenherr; parece incuestionable que el arquitecto jesuita empezara la iglesia, pero dudo de que la terminara; a él puede atribuirse la mitad del muro longitudinal y la pared del testero con el pintoresco camarín en voladizo, mas el coro no está a la altura técnica y estética del que hizo la sacristía de la Compañía. Sin duda, al ser expulsado el jesuita germano en 1767, no hubo quien continuara la obra.

[lám. 256-258]

El *retablo* mayor es el mejor logrado de los grandes retablos barrocos de la ciudad. Destaca la calle central de arco abocinado, lo que nos hace pensar en Simón Schenherr, que también empleó arco de este tipo en la fachada de la Compañía de la misma ciudad; él dirigió la construcción de esta iglesia hasta 1767 y es posible que diera la traza del retablo.

El *expositorio*, incorporado al conjunto, es una pieza logradísima en sí. Por doquiera los medallones y la rocalla dan al conjunto un tono de riqueza que lo hace digno de figurar en una antología del barroco suramericano. El sagrario es el más interesante de la serie payanesa; resultan muy originales las portezuelas con dos soles, rematados por los símbolos de Jesús y María.

Hay en esta iglesia una serie de obras de tipo rococó que muestran características afines en composición y detalles; claramente se observa que pertenecen a un artista influenciado por lo quiteño, que debió de trabajar en las dos últimas décadas del siglo XVIII. Lo bautizamos como “Maestro de la Encarnación” por hallarse en este convento casi todas sus obras, dando a esta iglesia conventual un aire fastuoso. Este artífice señala el momento culminante del estilo rococó en Popayán. El retablo de la *Inmaculada* alberga al tipo de Virgen más próxima al arte del gran maestro Legarda, aunque está provista de unas alas insignificantes que le hacen perder gracia. Del retablo de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen*, salvo el frontón, lo demás pertenece al mismo artista del retablo anterior; quizá no pudo terminarlo, y entonces lo acabó el supuesto “Maestro de la Encarnación”. Por los detalles de rocalla este retablo parece pieza de fines del siglo XVIII, está relacionado con el retablo de la iglesia quiteña del Carmen Antiguo. Otra pieza hermana es el retablo del *Sagrado Corazón*, en la misma iglesia. Las piezas más características del “Maestro de la Encarnación” son

los retablos de *San Francisco de Paula* y de *San Francisco de Sales*, parecen derivar del retablo de la iglesia quiteña del Carmen Antiguo, pero mucho más evolucionados; de tal manera penetran las curvas del frontón roto que casi desaparece el tímpano. El frontón se divide en tres partes, destacando la central a manera de dosel, decorado con guardamalleta en su intradós. La imagen de San Francisco de Paula fue costeada por el obispo Jerónimo Antonio de Obregón y Mena (1758-1785), que la hizo traer de Nápoles. El retablo de la Virgen de la Encarnación, atribuible al mismo maestro, se caracteriza porque las aletas del frontón han adquirido cierto carácter orgánico, cual si se tratara de caracolas marinas.

BELÉN

[lám. 259-260]

Este santuario se debe a la generosidad del artesano Juan Antonio Velasco. En 1679 consiguió licencia del obispo Bernardo Quirós para llevar a cabo la fundación empezando la construcción dos años más tarde. Arquitectónicamente, esta construcción carece de interés por su carácter insignificante y por las transformaciones sufridas a lo largo de los siglos. En esta capilla, tan maravillosamente ubicada, se venera la imagen de Cristo más famosa de Popayán, el *Amo o el Señor de la Caña*; la pieza fue traída de Pasto “en bruto” por Juan Antonio Velasco, y en Popayán el capitán José Morales Fravega “la perficionó y la encarnó a su costa” (1680). En 1717 fue trasladada de una casa particular a la capilla de Belén. Se desconoce al autor de esta bella pieza, pero lo más probable es que sea un quiteño de la segunda mitad del siglo XVIII.

En una dependencia de la Casa de los Padres Sacramentinos se conserva una obra muy curiosa, el políptico de la *Adoración de los Magos*, que consta de un cuerpo central y cuatro alas. Es pieza artesana de gran sabor popular, fechable, probablemente, a fines del siglo XVIII.

Frente a la capilla hay una cruz de piedra con inscripciones en las que el pueblo colonial implora el favor divino contra los mortales enemigos de la ciudad: el comején, los rayos, etc., para que no sea total la ruina de Popayán. Consta la fecha de 1789, y el nombre del cantero que la hizo, Miguel Aguilón.

EL CARMEN

[lám. 261-262]

Los marqueses de San Miguel de la Vega pensaron destinar su gran capital a la fundación de un instituto reformado de Santa Teresa, para lo cual, en 1720, dieron a conocer sus propósitos a la Corte española. El convento fue dedicado a san José y la iglesia a san Joaquín. Dirigió la construcción el maestro santafereño Gregorio Causí, traído por la marquesa a raíz del terremoto de 1736, interviniendo también en las iglesias de Santo Domingo y San Agustín, abatidas por el

terremoto. La portada más interesante es la del convento, también de ladrillo. Acusa mudejarismo, y por la arquivolta rompiendo el entablamento revela el movimiento del barroco. Si fuera obra de Causí, su patente provincianismo la relacionaría con la portada de Santo Domingo, construida por los mismos años y posiblemente por el mismo artífice.

Entre la serie magnífica de retablos destacan dos gemelos: *San Luis Gonzaga* y *San Cayetano*, cuyo repertorio decorativo está dentro del círculo del “Maestro de 1756”, teniendo muchos puntos de contacto con el retablo del *Cristo de la Coronación de San Francisco*. La aportación más original de estos retablos son las monstruosas columnas; un precedente remoto de este tipo pudieran ser las columnas del retablo de la capilla de Santa Marta, en San Francisco de Quito. El retablo de *Santa Ana* está muy desarrollado en altura; del segundo cuerpo han desaparecido las columnas, sustituidas por pilastrillas de perfil curvilíneo, formadas por roleos de vigorosa traza. Es también obra relacionable con el círculo del “Maestro de 1756”. Los retablos de *San Joaquín* y del *Sagrado Corazón* no tienen nada que ver con el maestro acabado de citar y parecen ser de un artista de tono menor, casi artesano. La imagen de San Joaquín es una réplica de la que hemos visto en la catedral, existiendo otras semejantes en Santo Domingo y en San Francisco.

SAN AGUSTÍN

Se ignora la fecha de la construcción de la iglesia, pero ya existía a principios del siglo XVII. La generosa Marquesa de San Miguel aportó 10.000 pesos para la reconstrucción, que parece ser que dirigió el maestro Gregorio Causí, aunque pensamos que solamente debió de dar diseños. Las obras se continuaron hasta mediados del siglo pasado. El interior es semejante al de Santo Domingo, no en vano parece ser que fue proyectado por el mismo maestro. Si admitimos que Causí dejó planos, no siempre debieron de ser seguidos por los continuadores, por ello esta obra está falta de esa unidad y espíritu que tiene la iglesia dominicana.

El retablo de *Jesús Nazareno* es el más interesante, aunque de composición menos lograda de la serie del “Maestro de la Encarnación”, a la que pertenece; lo más valioso es el sillón del Señor, pieza excepcional. En la misma nave está el *Cristo*, pieza fundamental, de la que no se conoce documentación. En opinión del escultor Lamiel es la imagen más hermosa de la ciudad; más que obra de un imaginero parece de un escultor por el estudio anatómico, las calidades corpóreas y la expresión. Probablemente es la imagen de Cristo más antigua de la ciudad; de tratarse de una pieza de mediados del siglo XVI, lo cual es muy difícil, podría emparentarse con el arte expresivo de Diego de Siloe, que buscaba en la

[Íam. 263-266]

tradición gótica cierta sequedad técnica, muy afín con sus exageraciones patéticas; pese a esta sugerencia nada afirmamos en concreto sobre pieza tan excepcional; es muy posible que se trate de una recreación posterior. El *Señor del Perdón* es, indudablemente, una pieza de origen quiteño; en el Carmen Moderno de Quito hay otro semejante.

El *púlpito* parece obra relacionable con el autor del retablo de San Joaquín, en el Carmen. Se hizo teniendo presente el ejemplar extraordinario de San Francisco, del que toma algunos detalles decorativos, pero se resiente de falta de unidad. Lo más notable del altar mayor es el *expositorio*, todo él de plata repujada. Fue donado por don Pedro Agustín de Valencia, en 1759. El sagrario perteneció a la iglesia de Santo Domingo. La custodia de San Agustín es un caso excepcional por lo inusitado de la forma, de la que desconozco precedentes en España; constituye un nuevo tipo que podemos clasificar como custodia-heráldica. Tiene la forma del blasón austriaco: el águila bicéfala, cuyo cuerpo alberga el viril. La corona, las encrespadas alas, el mástil y la peana, de plata dorada, engastan algunas de las numerosas piedras que tuvo antaño, hoy sustituidas por ejemplares falsos. Son conocidos los artífices que la labraron el año de 1673: Antonio Rodríguez, platero de plata, y Álvarez, platero de oro. En el adjunto despacho parroquial hay un lienzo dedicado a *San Francisco Javier*, que posiblemente perteneció al extinguido colegio de la Compañía de Jesús; destaca por su profundo sabor indígena, manifiesto en la abigarrada composición y en la falta de profundidad.

LA COMPAÑÍA O SAN JOSÉ

[lám. 267-269]

La iglesia terminada a principios del siglo XVIII quedó arruinada por el fatal sismo de 1736. Ya empezada la reconstrucción, vino el excelente arquitecto Simón Schenherr, lego jesuita oriundo de la Alemania Superior, que trabajaba en Quito desde 1744. Hubiera hecho una iglesia grandiosa porque la comunidad tenía recursos, pero ya se encontró con los cimientos de una nueva iglesia, que, como eran muy sólidos y costosos, tuvo que sujetarse a ellos, levantando el templo que ha llegado hasta nuestros días; cuando la expulsión en 1767 faltaba por construir una torre. La planta responde al tipo seguido por los jesuitas en tierras americanas: tiene nave central y capillas laterales, cubiertas con bóvedas de medio cañón, aunque la central con adición de lunetos; el crucero se realza con hermosa cúpula dotada de linterna. El apilastrado jónico de la nave central presenta los capiteles decorados con un festón enguarnaldado, detalle que parece denunciar la mano de Schenherr. Las pilastras se coronan con trozos de entablamento, en los que se apoyan los arcos fajones. Entre los pilares del crucero hay unos espacios achaflanados, abiertos con hornacinas, rematadas por cornisas

mixtilíneas, que albergan a los evangelistas en bulto; con ello se rompe la idea tradicional de colocarlos en las pechinas. Como en la iglesia de la Compañía de Cartagena y en la catedral de Montevideo, se ha situado sobre las capillas laterales un segundo piso, aunque la solución payanesa es más modesta. Las típicas tribunas laterales se han resuelto aquí con arcos de medio punto, frenteados por una balaustrada y colocados a la altura del entablamento, haciendo desaparecer a éste en los paramentos murales.

En la *sacristía* tenemos que destacar, como detalle característico del maestro Schenherr, la enorme columna central, que recibe cuatro arcos y sostiene el pavimento de la cámara superior, esto fue ante todo un alarde de su técnica ingenieril, resuelto con altura estética. En la misma sacristía hay otro monumento de pequeño tamaño pero de gran interés por su acentuado barroquismo: el *lavamanos*, digno hermano de la portada principal por su movida planta, de pilastras en esviaje. El tercer detalle característico de Schenherr, y muy raro, es el elemento que forma el segundo cuerpo de las *portadas de las sacristías*; ese conjunto de molduras recuerdan un sencillo sarcófago renacentista; el motivo aparece en el repertorio manierista del francés Filiberto Delorme, que lo usó en forma semejante en el Castillo Anet. Tanto la portada exterior como el lavamanos de la sacristía son los monumentos más barrocos de Popayán por el movimiento de las plantas.

Las piezas más importantes son los retablos del crucero, los de fecha más antigua conocida; están datados en 1756, detalle que nos ha servido para bautizar a un tallista anónimo de ascendencia quiteña como el “Maestro de 1756”. 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.

Casas barrocas y neoclásicas

Si la arquitectura eclesiástica barroca está magníficamente representada, no sucede lo mismo con la arquitectura doméstica de la misma época. No nos ha llegado ninguna casa completa, así que tenemos que concretarnos al estudio de dos portadas. La de la calle 5-8-35 muestra jambas y arquivoltas con almohadillado, como la portada lateral de San Francisco de Buga (iglesia jesuita), y tiene unas ménsulas como las de las portadas de las sacristías de la iglesia de la Compañía, tan cercana; en la clave del arco reza la fecha de 1756. En mi parecer es lo único atribuible a Schenherr. La *portada de los Ibarra* (Cra. 6-3-82) está sobre el solar de la mansión de Belacázar y es la más importante muestra de estilo barroco. La fecha de 1786 concuerda con los formalismos estilísticos vigentes entonces

en Popayán; su diseño quizá pudiera pertenecer al arquitecto Antonio García, entonces activo en Popayán.

Entre las casas neoclásicas citaremos las de doña Carmen Pino, en la calle de Belén, y la Casa Angulo (Cra. 6-3-14), esta última tiene un hermoso patio con columnas de ladrillo; el ritmo de las arquerías y sus nobles proporciones lo convierten en el modelo más logrado de la serie payanesa. Es lástima que haya perdido tanto carácter al cambiarle el pavimento original; desgraciadamente el jardín tiene un imperdonable aire de “pastiche”. En la galería superior puede admirarse un lienzo de Pedro Tello, firmado y datado en 1799. La otra Casa Angulo (calle 4-4-62) tiene el patio más representativo de la serie neoclásica, y se atribuye a Pérez de Arroyo; presenta la novedad de colocar la escalera en un ángulo del patio, caso poco frecuente. Las casas de los Mosquera Mañosa (calle 3-8-61) muestran en los patios enormes pilastrones de orden jónico que abarcan en altura la doble arquería. En la Casa Arroyo (calle 5-8-13) destacamos la pervivencia de un arco conopial, merece visitarse porque el patio y las galerías conservan aún el pavimento primitivo de ladrillo y piedra.

HOTEL MONASTERIO

El antiguo convento franciscano ha sido adaptado para servir de hotel, resultando una residencia excelente que impresiona gratamente al turista; nada más adecuado para una ciudad de tanto sabor histórico. Consta que en el año de 1803 los frailes aportaron 14.000 pesos, con los que hicieron las galerías del claustro y se pudieron terminar los camarines de la iglesia. La moderna restauración fue feliz y respetó las estructuras y las proporciones que brillan en el patio mayor, noble y silencioso ámbito que nos evoca el mundo superior de la belleza.

Entre los objetos que decoran tan magnífica residencia hay que destacar dos cuadros situados en las escaleras claustrales. La *Inmaculada* es la que entre las pictóricas más se acercan al tipo escultórico de Legarda; merece subrayarse este ejemplar por la importancia concedida a lo decorativo, por su raigambre popular. El lienzo de la otra escalera se refiere a la *Dormición de la Virgen*, firmado por el pintor quiteño Pedro Tello, aunque la fecha no se puede leer (seguramente los últimos años del siglo XVIII). El mismo tema de la Dormición de la Virgen se encuentra en la Casa Angulo, aunque en lienzo sin firma y de proporciones menores. La obra debe de ser copia de alguna estampa ya que en la galería del convento bogotano de San Francisco hay otra versión así como en la iglesia de Santa Bárbara, en Santa Fe de Antioquia.

MUSEO O CASA MOSQUERA

[lám. 270-273]

La que fuera residencia del gran general fue transformada con gusto para

albergar dos museos: el etnológico y el de historia y arte colonial. Dado el fin de nuestra obra tan solo me referiré a las piezas artísticas que considere de mayor interés. La colección tiene un catálogo que puede ayudar al visitante.

Entre el mobiliario destaca un *expositorio*, de madera tallada y dorada, cuyo tamaño no pasa de un metro de altura. Se trata de una reducción del altar-tabernáculo del Señor de la Coronación de San Francisco; los roleos vegetales de los lados, los pinjantes y el festón del intradós son detalles del repertorio del “Maestro de 1756”. Las columnas luso-brasileñas presentan la típica fila de hojas en el imoscapo; posiblemente derivan del púlpito de San Francisco de Quito. Parece obra de la segunda mitad del siglo XVIII. La *gaveta* “enconchada” es un ejemplar sencillo con incrustaciones de nácar sobre carey y aplicaciones de bronce. Su forma trapezoidal es la misma que la de otro ejemplar existente en el convento de La Merced de Lima. Los detalles ornamentales son estilizaciones vegetales y motivos geométricos. Tal vez tenga origen filipino (XVII-XVIII). Notable es un bargueño con decoración en la tapa volcable que nos hace recordar la de un bufetillo de la colección Mejía (Cali), aunque no lo supere en calidad de colorido y finura de dibujo; está policromado al “barniz de Pasto”, que le da aspecto de tapiz. En la colección caleña de Greñas hay un bargueño muy semejante.

Entre las piezas pictóricas destaca un *San José y el Niño*, lienzo que encaja perfectamente en el círculo de Gregorio Vásquez; nada podemos afirmar sobre una atribución al maestro santafereño, pese a sus notables semejanzas. La *Sagrada Familia* parece ser una obra del siglo XVIII, aunque su esquema es más bien del siglo anterior, y tal vez pudiera emparentarse con el círculo de Miguel de Santiago. El modelo de la Virgen se puede relacionar con el de Samaniego. La presencia de lo italiano se muestra en el lienzo de la *Madre del Amor Hermoso*, al parecer de origen quiteño, aunque inspirado por alguna estampa. Pudiera fecharse en la segunda mitad del siglo XVIII. Otra pieza pictórica interesante es la *Inmaculada*, de gran interés por lo iconográfico: arriba, la Santísima Trinidad; abajo, San Ignacio de Loyola y San Juan Nepomuceno; todos ellos ensamblados en una jugosa composición.

Sin duda alguna, la pieza más notable e interesante de la colección es el *pesebre*, conjunto verdaderamente extraordinario. No es obra artesana, sino que las figuras, pese a su tamaño, están tratadas con gran cariño; las poses han sido estudiadas y las túnicas caen formando ángulos, como en la *Virgen del Tránsito* de la Catedral; los estofados están muy trabajados y son los más ricos que conozco en Colombia. No parece infundada la atribución a Caspicara, si no es de él debe pertenecer a uno de sus mejores discípulos. Perteneció al convento del Carmen.

CASA VALENCIA

[lám. 274-277]

La que fuera residencia del insigne poeta está convertida en museo con ricos fondos coloniales y modernos, pero dado el campo limitado de nuestra guía tan solo me ocuparé de las reliquias coloniales que heredara y atesorara el ilustre hijo de Popayán.

Al tratar de San Francisco hemos hablado de la importancia del Maestro de Calibío, que tiene en dicha iglesia un apostolado. Esta colección posee una obra directamente emparentada con aquella serie: el *Salvator Mundi*. También dieciochesca es una *Sagrada Familia*, de ascendencia quiteña, aunque de inspiración italianizante. Lienzo interesante es uno dedicado a *San Jerónimo*, que presenta semejanzas con otro cuadro del mismo santo que hay en el Palacio Arzobispal, firmado por Vicente Albán (1785). El ejemplar de la Casa Valencia tiene más acentuado el carácter miniaturístico. El llamado *Cristo de los Valencia* es obra pictórica más importante por el valor histórico que por el artístico; al pie están los donantes: Joaquín Valencia Sáenz y Joaquina Valencia de Valencia. Posiblemente es obra de algunos de los pintores payaneses activos en la ciudad a mediados del siglo XVIII. Aunque sencilla, no debe de olvidarse la cama, en la que expiró el poeta; es un modelo barroco, oriundo de Quito.

PALACIO ARZOBISPAL

[lám. 278-282]

En el salón de actos hay una excelente pinacoteca. La primera obra a considerar es un *San Jerónimo*, firmado por el pintor quiteño Vicente Albán (1785); en él demuestra que era un gran dibujante, especialmente miniaturista. En el convento franciscano de Cali hay otra obra de Vicente Albán, una *Inmaculada*, muy original por su iconografía. Otra pieza digna de interés es un *San Agustín*, muy representativo del barroco quiteño de fines del siglo XVIII; es posible que su composición se deba a inspiración europea.

Lo más valioso es la serie de Cortés, que representa el epílogo de la pintura dieciochesca en el área quiteña. La firma "Cortez pinxit" aparece en una serie de doce cuadritos, aunque se dice que primitivamente hubo quince del mismo autor. Mas, ¿quién fue Cortés? Creo que se trate de José Cortés y Alcocer, padre de una familia de pintores: Nicolás, Antonio y Francisco Javier. Se desconoce la procedencia de esta serie, pero seguramente fueron adquiridos en Quito; esto no se puede afirmar de una manera categórica ya que los hijos de Cortés vinieron a la Nueva Granada el año de 1786 para participar en el equipo de pintores botánicos que dirigía Mutis, y precisamente se demoraron en Popayán por enfermedad de Antonio y Nicolás; posiblemente para esa fecha la serie ya se hallaba en la ciudad de Belalcázar, pues, el lienzo del *Arcángel San Miguel*, citado ya en la catedral, lleva la fecha de 1771. Los temas son la *Presentación de la Virgen*, los

Desposorios, la Concepción, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Purificación, la Pasión, el Patrocinio de Cristo, la Asunción, la Humanidad honrando a María, Santo Domingo y la Virgen del Rosario.

Como características generales hay que señalar el aspecto monumental de las figuras y que rara vez suele haber más de tres en la composición. El escenario es una plataforma flotante de planta constituida por curvas cóncavas y convexas; los típicos detalles decorativos de rocalla casi no existen. Es interesante la concepción del espacio, que no es de tipo arquitectónico sino fantástico. Debido al movimiento y torsión de las figuras, el claroscuro en los plegados tumultuosos se emplea de una manera exagerada. Bajo un cielo tormentoso, un dinamismo supraterráneo mueve las figuras que parecen las olas espumosas de un mar encrespado. La primera impresión que se adquiere al ver estos cuadritos es que se trata de bocetos para frescos. Las obras quiteñas de este tamaño suelen ser miniaturas, pero nada de esto hay aquí. Muchas de ellas están realizadas de acuerdo con la perspectiva vertical, cual si se tratara de los frescos de una bóveda. Presentan alguna relación con los fresquistas de la escuela de Augsburgo, esta lejana influencia podría explicarse por los grabados de José y Juan Klauber, cuya presencia en Quito fue señalada por el P. Vargas.

La última obra a considerar es un lienzo de la antecámara del despacho arzobispal, que se refiere a un capítulo del cabildo payanés celebrado el 6 de agosto de 1778; lo que verdaderamente interesa es el rico marco de tipo rococó, el mejor de cuantos existen en la ciudad. Presenta evidentes semejanzas con el calicero de la sacristía de San Francisco y posiblemente es obra de los hermanos Gironza, legos franciscanos nacidos en Popayán.

En mi *Guía Artística de Popayán Colonial* he tratado de las casas que conservan lienzos y muebles de la época dorada de la ciudad. La colección más rica es la de Álvaro Garcés, con buenas piezas quiteñas entre las que se destaca la *Sagrada Familia*. En la colección Castrillón existe un magnífico *San Pedro*, emparentado con el arte de Ribera. Pieza excepcional es la cama barroca de la colección Montilla. Asimismo, en la colección Coronel hay un bargueño, dorado, con el fantástico unicornio.

PASTO

Fundada la ciudad en 1536, sólo cinco años después tuvo su primer párroco. Los conventos de mercedarios, franciscanos, dominicos y agustinos fueron establecidos en 1562, 1563, 1572 y 1585 respectivamente. La primera iglesia que se construyó fue la Matriz o de San Juan Bautista, que debió de sufrir graves daños con el terremoto del 7 de diciembre de 1580. Este mismo año fue edificada la iglesia de San Francisco; en 1591, la ermita de San Andrés; las ermitas de San Sebastián

y Santiago existían ya a principios del siglo XVII. Lo mismo que Popayán sufrió fuertemente la influencia quiteña, como atestiguan el estilo de algunos monumentos y los documentos.

SAN JUAN

¿Qué nos ha llegado de la primitiva construcción de la iglesia matriz a mediados del siglo XVI? Probablemente sólo el testero, incluyendo la cubierta de madera de la capilla mayor. Habla del primitivismo el arco triunfal apuntado y el ábside poligonal. El autor del bello alfarje mudéjar quizá sea el carpintero gallego Alonso López, que en 1564 dirigía la construcción del hospital de la Madre de Dios. El artesonado tiene lazos de a ocho y recuerda los de San Francisco de Quito, según Marco Dorta. El gran racimo del almizate tiene en lugar de los mocárabes ornamentación de ovas y otras molduras renacentistas.

En 1626 la iglesia se encontraba en estado ruinoso, con la torre y la cubierta en el suelo; solamente parece ser que estaba en pie el testero. En 1667 se dio licencia para demolerla con el fin de reedificar el cuerpo de la iglesia, lo cual fue posible por la colaboración del acaudalado cura Antonio Ruiz Navarrete, de tal manera que hacia 1668 estaba casi terminada; también atendió a la ornamentación dotándola de un órgano y de un retablo en el altar mayor para el cual trajo artistas de Quito. Lo más interesante es la portada que da a la Plaza Mayor, que, como Marco Dorta señaló, es igual a la del Colegio de la Compañía de Quito, y ambas, copias de la portada de Miguel Ángel en la Villa Grimani, extramuros de Roma. No sabemos si las hizo el mismo maestro, pero lo que sí es más fácil suponer es que un grabado haya sido el vehículo difusor de estas obras manieristas. Miguel Ángel rompió abiertamente con el clasicismo, pese a tratarse de un orden toscano no usó triglifos en el friso, y las dovelas penetran en el entablamento como lo hacen las de la puerta de la Villa Giulia y sucede en otras obras de Vignola. También la portada del Perdón o de los pies, de gran empaque clásico, muestra su relación con modelos quiteños, como atestiguan los ángeles que decoran las enjutas; el piñón termina en unos avolutamientos que dan la impresión de ser un aditamento del siglo XVIII. Quizá, entre los posibles autores habrá que mencionar al hermano jesuita Marcos Guerra.

LAS LAJAS

Cerca de Ipiales, ya en la frontera con Ecuador, se halla el santuario más pintoresco de Colombia, así lo cantó el poeta Albán:

Sobre un abismo gigantesco erguido,
del corazón del Ande
está el santuario de la Virgen ...

Tercer itinerario.
Zona occidental

Allí se descubrió en el año de 1754 la Virgen pintada sobre una roca, iniciándose la construcción de la primera capilla en 1795. Más importante que la obra arquitectónica es la ingenieril, y lo más feliz es su maravillosa ubicación sobre el Carchi, un afluente del Guáitara. No en vano dice una lápida: “Si buscas el monumento, mira en derredor”. Lo más interesante es la pintura sobre la roca, donde aparece la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo, y el Niño, el cordón a San Francisco. Parece un modelo derivado de alguna estampa, quizá, del siglo XVII. En Ecuador se conocen algunos variantes de este modelo iconográfico, y alguno como Nuestra Señora de la Peña, en Pungalá, está también pintada al óleo sobre una roca. No me parece atribuible al P. Bedón como se ha pretendido; es más, no creo que sea anterior al siglo XVIII porque el libro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Ipiales no habla de la Virgen de Las Lajas sino hasta bien entrado el citado siglo.

Bibliografía

- Angulo Iñíguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols. Barcelona, Salvat, 1945-56.
- Arbeláez Camacho, Carlos, “Nueva visión de la arquitectura colonial”, en *Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas* n° 2, Caracas, 1965.
- “Templos doctrineros y capillas ‘Posas’ en la Nueva Granada”, en *El Tiempo*, Bogotá, 10 y 17 de enero de 1965.
- “El conjunto monumental de Monguú: nueva visión crítica”, en *El Tiempo*, Bogotá, 23 de mayo de 1965.
- Berlín, Heinrich, *Historia de la imagería colonial en Guatemala*, Guatemala, 1952.
- Bossa Herazo, Donaldo, *Guía artística de Cartagena de Indias*, Bogotá, Ed. Información y Propaganda del Estado, 1955.
- Buschiazzo, Mario, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, 1944.
- Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1961.
- Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1947.
- Gasparini, Graziano, *La casa colonial venezolana*, Caracas, Ed. Centro Estudiantes de Arquitectura, 1962.
- Gil Tovar, Francisco, *La pintura flamenca en Bogotá*, Bogotá, Ed. Sol y Luna, 1964.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá, 1955.
- El grabado en Colombia*, Bogotá, Ed. ABC, 1960.
- Guastavino Gallent, Guillermo, “Concepto y extensión de lo mudéjar” en *De ambos lados del estrecho*, Tetuán (Marruecos), 1955.
- Hernández de Alba, Guillermo, *Teatro del arte colonial*. Bogotá, Ed. Ministerio Educación Nacional, 1938.
- Guía de Bogotá*. Bogotá, Ed. Voluntad, 1946.
- “La iglesia de San Ignacio”, en *Anuario de estudios americanos* V, Sevilla, 1948.

- Kelemen, Pal, *Baroque and rococo in Latin America*, New York, Mac Millan, 1951.
- Kubler, George; Soria, Martin, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Penguins Books, 1959.
- Marco Dorta, Enrique, *Historia del arte hispanoamericano*. La parte correspondiente a Colombia en el libro dirigido por Angulo.
- “La arquitectura del Renacimiento en Tunja” en *Historia de Tunja I*, Ed. Correa.
- Viaje a Colombia y Venezuela*, Madrid, Ed. Maestre, 1948.
- Fuentes para la historia del arte hispanoamericano II*, Sevilla, 1960.
- Cartagena de Indias*, 2ª ed., Madrid, Ed. Alfonso Amadó, 1960.
- Palm, Erwin Walter, “Dürer’s Ganda and a XVI Century Apoteosis of Hercules at Tunja”, en *Gazette des Beaux Arts*, noviembre de 1956.
- Sebastián López, Santiago, “Angelino Medoro, policromó una imagen en Cali (Colombia)”, en *Archivo español de arte*, Madrid, 1963.
- “La torre mudéjar de Cali (Colombia)”, en *Archivo español de arte*, Madrid, 1963.
- Álbum de arte colonial de Tunja*, Tunja, Imprenta Departamental, 1963.
- “Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina”, en *Eco*, Bogotá, 1963.
- “La arquitectura payanesa del siglo XVIII” en *Anales del Instituto de Arte Americano*, nº 16, Buenos Aires, 1963.
- Guía artística de Popayán colonial*, Cali, Ed. Pacífico, 1964.
- “Pinturas derivadas de grabados en Cali (Colombia)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 32, México, 1963.
- Álbum de arte colonial de Santiago de Cali*, Cali, Ed. El Mundo, 1964.
- “La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino”, en *Eco*, Bogotá, diciembre 1964.
- “Hacia una comprensión de la arquitectura colonial en Colombia”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura II*, Bogotá, 1964.
- “Un arquitecto español del siglo XVIII en la Nueva Granada”, en *Archivo español de arte*, nº 145. Madrid, 1964.
- “Notas sobre la arquitectura colonial del Valle del Cauca”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*, Cali, diciembre 1964.

Bibliografía

“El soporte antropomorfo de los siglos XVII y XVIII en Colombia”, en *Anales del Instituto de Arte Americano*, n° 17, Buenos Aires, 1965.

“La flora en la talla barroca neogranadina”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*, Cali, 1965.

“La decoración santafereña”, en *Arquitectura colonial de Bogotá*, Ed. Banco de la República, (en prensa).

“Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)”, en *Archivo español de arte*, Madrid, (en prensa).

“La influencia rubeniana en la Nueva Granada”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, (en prensa).

“¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?” en *Thesaurus*, Bogotá, Ed. Instituto Caro y Cuervo, (en prensa).

Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca, Cali, Ed. Norma, 1965.

Notas sobre la decoración arquitectónica en Colombia, Tunja, Ed. Imprenta Departamental, (en prensa).

Soria, Martin, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Ed. Instituto de Arte Americano, 1956.

Varios autores, *Vásquez (Gregorio) de Arce y Ceballos. Su vida. Su obra. Su vigencia*, Bogotá, Ed. Menorah, 1963.

*

LA ORNAMENTACIÓN
ARQUITECTÓNICA EN LA
NUEVA GRANADA

*

.
La primera edición de *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada* fue publicado por el Departamento de Extensión Cultura, la Secretaría de Educación de Boyacá y Ediciones Casa de la Cultura, Tunja, 1966.
.

EDUARDO TORRES QUINTERO

Las artes ornamentales en la Colonia

Prólogo a la primera edición

Con una nueva obra, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, viene el Maestro Santiago Sebastián a enriquecer una vez más nuestra no muy copiosa bibliografía arqueológica de la época colonial. Como en todos sus anteriores trabajos en materia de tanta significación científica y cultural, el profesor español hace ahora en éste un aporte de invaluable trascendencia para el cabal conocimiento de las realizaciones artísticas que el genio hispánico perpetuó en lo que fuera el Virreinato de la Nueva Granada.

En un rasgo auténtico de generosidad e hidalguía, Santiago Sebastián, siempre subyugado por los tesoros de arte que guarda en templos, capillas y mansiones la capital boyacense, cedió su obra a título gratuito, a la Extensión Cultural del Departamento, añadiendo a dádiva tan inapreciable la dedicatoria de ella a quien estas líneas escribe. Conducta semejante obliga en dúplice manera los sentimientos patrióticos de nuestro pueblo y la gratitud sincerísima de quien, como yo, carece de los méritos que pudieran justificar, pero ni siquiera explicar, tan señera y gallarda distinción. En un estudio tan denso como el que se ofrece en estas páginas a la ilustración erudita y a la curiosidad popular, Tunja ocupa un plano de sustancial categoría. Quizás mi fervor, mi admiración y mi entusiasmo por cuanto nuestra ciudad representa y guarda sea lo que, hermanándome con el autor de la obra, lo determinara a otorgarme el don de colocarla en cabeza mía. Si no son aquellos sentimientos –común denominador de las inquietudes del gran investigador y crítico y las del profano cordial– los que movieron a Santiago Sebastián para hacerme tan caballerosa merced, paladinamente confieso que no hay otro título que pudiese declararse en favor mío. Quede en estas palabras, tan veraces como agradecidas, el testimonio de mí reconocimiento por el favor que se me ha dispensado.

Naturalmente, es en fuerza de lo dicho como tiene que comprenderse que no pretendo prologar el texto del maestro Sebastián. Apenas si me atrevo a insinuar algunos de sus principales aspectos para mejor ponderar su importancia y

realzar el alcance que él encierra para posteriores exámenes o investigaciones.

Cinco partes, a cual más sugestiva y apasionante, constituyen la obra del Profesor Sebastián: Las techumbres mudéjares neogranadinas; la evolución del soporte colonial en Colombia; la fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII; la flora en la talla barroca neogranadina, y, a manera de apéndice de último momento, la presentación del reciente descubrimiento hecho por el autor de algunos frescos tunjanos, hasta el presente completamente desconocidos.

Un rápido pero sistemático examen del mudejarismo en las techumbres de los principales templos bogotanos y de los más representativos de Tunja, Pasto, Cartagena, Rionegro y Santa Fe de Antioquia, es lo que constituye la primera rama del provechoso trabajo que me ocupó. Definido el mudéjar español a luces más científicas y modernas, no es posible considerarlo ya como el conjunto de elaboraciones artísticas que realizó el genio arquitectónico de la morería para, tras los siglos de la Reconquista, venir a provecho de los cristianos. No es tal el sentido del mudejarismo, dice Santiago Sebastián. Es no ya el fruto exclusivo de la civilización musulmana ni el impacto que ésta marcarse en la evolución artística de la Península: Es, viene a ser, por las razones biológicas, sociológicas, económicas e históricas que mantuvieron en persistente y secular contacto a los habitantes indígenas de España con los invasores arábigos, un “arte autóctono”, una “herencia consanguínea” que “responde a las exigencias de la tierra y del pueblo”. Es decir, que tipificó a España colectivamente, marca algo inherente al genio nacional y es “el único estilo peculiarmente español de que puede envanecerse la Península Ibérica”. Revaluando tan profundamente este concepto, revisa el autor las huellas mudéjares que nos legó el arte colonial; y es así como sin riesgo de equivocación, puede hablarse del mudéjar como proyección españolísima en el arte arquitectónico, no simplemente de la Nueva Granada, sino de toda Hispanoamérica.

Fijando hitos en el tiempo, recostándose a múltiples testimonios históricos, con vigoroso espíritu crítico y apoyándose en una clasificación sistemática, desenvuelve el maestro Sebastián esta parte de su obra con claridad perfecta, y si no agotando documentalmente el tema, sí planteándolo en su sus términos justos y precisos.

La evolución del soporte, que se acompaña de múltiples gráficas bellísimamente fotografiadas o de acabado dibujo, es de tan conceptual contenido y de tan claros planteamientos, que aún el lector menos avisado se sentirá seducido por el ritmo de las palabras y lo exacto de las ideas. Porque es ésta precisamente una de las más limpias cualidades del escritor Santiago Sebastián: Como domina los temas, como se apoya en seguros criterios dialécticos, sus exposiciones resultan de una nitidez, de una firmeza y de una exactitud envidiables, en que lo perchudo del estilo nace de la propia seguridad en la doctrina.

A propósito del arte columnario en la ornamentación neogranatense, hácese en esta parte del libro una rigurosa clasificación estilística que va del plateresco a las expresiones del mestizaje, pasando por el manierismo, el barroco, la rocalla y el neoclasicismo, con examen de cuantas modalidades imitativas, de cuantas creaciones originales aplicaron a su finalidad ornamental los maestros del arte.

Elación, impulso hacia lo alto, liberación de la materia, la columna es un símbolo de nobles aspiraciones, de arrogantes ímpetus, de escape hacia la infinitud, de ansiosa exploración del misterio. Si en repetidos casos no ajusta estructuralmente dentro de una concepción arquitectónica determinada, no viene ello en demérito de su poderío estético ni tampoco deja de inquietarnos con el enigma de sus intenciones simbólicas.

No obstante la forzosa superficialidad a que me reducen mis escasos conocimientos y lo limitado de esta prelucción, el esbozo que hago de lo que constituye el meollo de los “Apuntes sobre la evolución del soporte”, quizá cumpla mi vehemente deseo de que mis compatriotas entren a la lectura de este libro con aquella “inteligencia de amor” que demanda el conocimiento de cuanto toca, nos acerca y nos compenetra con los legados de la historia y del arte.

En lo que dice relación a la tercera parte de la obra del maestro Sebastián, “La fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII”, es sorprendente la manera como, adueñándose del tema desde el doble punto de vista histórico y estético, presenta el autor las distintas manifestaciones manieristas que lucen en la portada de la Catedral y, especialísimamente, en las casas que fueron de los Mancipes, Juan de Vargas y Gonzalo Suárez Rendón, no sin el disertado análisis de distintos pasajes de las *Elegías* de Don Juan de Castellanos y la tinsa alusión a la obra descomunal de Domínguez Camargo. Así, hablando de los grutescos pictóricos que se admiran en las residencias de los dos últimos personajes, afirma el profesor Sebastián que “como conjunto manierista no tienen semejante en todo el arte hispanoamericano”. Sin pretender señalar la esencia misma del manierismo, concepto éste tan poco elucidado y de tan singular alcance en la evolución artística de las artes plásticas, no es posible, sin embargo, pasar de largo por frente a él, dándolo por suficientemente definido en la mentalidad de los lectores.

Queriendo escapar a la realidad, fugarse del mundo de los valores conocidos, ir en pos de nociones, de elementos, de fuerzas herméticas, de concepciones mágicas, los hombres manieristas, como dice Sebastián, llegaron “al mundo turbio del subconsciente”; y así, como en síntesis afortunada lo expresa él mismo, “se redescubrieron las formas antiguas y monstruosas de lo híbrido, conjugando lo vivo y lo inanimado, lo vegetal y lo animal, lo bestial y lo humano”. El manierismo es, pues, en tal sentido, un sueño delirante, una pesadilla febril en que la ima-

ginación se desboca y para en un mundo de seres absurdos que el pincel o el escoplo recrean tal como los forja la fantasía enloquecida que no acepta, que no quiere admitir las realidades circundantes. ¿Qué son sino representaciones manieristas los brutos y los “salvajes” que se ostentan en los muros de la Casa del Escribano?

Al pormenorizar y describir, tan sagazmente como lo hace, las distintas decoraciones manieristas de las casas de Juan de Vargas y del Fundador, el maestro Sebastián está mostrándonos su interés, su patriótico entusiasmo, casi podríamos decir, por las riquezas artísticas de Tunja, tan exóticas en su naturaleza, tan enigmáticas, en cuanto a sus posibles ejecutores, y tan a riesgo de perderse definitivamente. Porque esto hay que decirlo aunque resulte “una voz clamante en el desierto”: Fuera de las galerías pictóricas de la Casa de Juan de Vargas y del Beneficiado, lo demás está prácticamente destruido o a pique de estarlo, sin que valgan las protestas de tres o cuatro ilusos que seguimos creyendo que la ciudad que no guarda y conserva sus vejez está apostatando de su pasado, renegando de sus glorias y maldiciendo de sus épocas de oro.

Al entrar, ya para dar cima a su trabajo, que él llama simplemente informativo, al estudio de la flora como elemento ornamental, el maestro Sebastián se exhibe en interesantísima serie de consideraciones acerca de lo que la naturaleza americana, desde Colón en adelante, significó para los demás descubridores, exploradores y hombres de ciencia que han venido a conocer nuestras tierras, a extasiarse en su imponderable abundancia, en lo exquisito o extraordinario de los seres vegetales que las pueblan y en su inmensa y avasalladora belleza. Qué bien cita al padre Zamora cuando, hablando de las “obras de Dios” en la naturaleza americana, el fraile dominico exclama:

Las tiene con admiración en los montes, en las selvas, en los collados y en los valles que en todo este Reino se ven continua y vistosamente poblados de altísimos cedros, de fructíferas y hermosas arboledas que sustentan con sus frutos innumerables vivientes en la tierra, no con otro fin sino el de ofrecer a su criador infinitas alabanzas.

Si en un rápido repaso mental quisiese uno evocar las maravillosas riquezas naturales nada más que del territorio boyacense, qué fácilmente comprendería cómo y por qué los artistas neogranadinos, anónimos o conocidos, recogieron todo el aliento del trópico y lo proyectaron en los bajorrelieves de los retablos, en los grutescos, en los pilares de los arcos, en los cornisamentos, en pinturas murales y, en fin, en ese aluvión portentoso de las manifestaciones del gran barroco americano.

Santiago Sebastián, con su pericia de investigador bien orientado, nos

pasea en esta parte de su libro por la selva, el bosque, y el jardín que se reflejan en la ornamentación botánica de los templos de Bogotá y Tunja. Y, aunque él mismo acepta no haber agotado el tema, siembra de inquietudes toda la vasta zona de la ornamentación vegetal y deja nítidamente trazados sus lineamientos para el especialista capaz de enfocar acertadamente el panorama estético, sistematizar los elementos descubiertos, hasta el momento, y ampliar con nuevos hallazgos nuestra visión del fenómeno artístico.

A título de apéndice, incorpora el Maestro Sebastián a su obra el descubrimiento que él mismo realizara de los frescos que adornan el cielo de una de las salas de aquella casa que Domingo de Aguirre instituyó en capellanía en 1564; perteneció después al Beneficiado Castellanos y, según datos tradicionales todavía sin rigurosa confirmación histórica, estuvo habitada por la familia de sor Francisca de la Concepción Castillo y Guevara.

Trátase de un conjunto decorativo de muy “acusado barroquismo” que el maestro Sebastián analiza cuidadosamente al describir las figuras que exornan el almizate y las jaldetas, concluyendo con que toda la techumbre obedece a “un programa religioso de tipo eucarístico”. El pelícano simbólico, el Cordero de Dios que borra los pecados del mundo, el ciervo y el elefante que cifran la pureza y la castidad, alternan con bestias furibundas, reales o imaginarias, que representan vicios y pasiones. Pero no se conoce aún la mano que trazara las figuras ni la época exacta de su aparición. ¿Quién las pintaría? ¿Por qué y cuándo? He aquí un campo que quizás algún día quede despejado, y nos deje saber si fue el propio Beneficiado quien dispuso la hechura de estos frescos –que no resaltan por sus calidades pictóricas– o fue obra ordenada por alguno de sus sucesores en el Beneficio o, tal vez, por los padres de sor Josefa. Pese a tan explicables vacíos, lo que sí cabe afirmar es que los frescos de la Casa del Beneficiado son un hallazgo sensacional y que por ello, más que por nada, Tunja está en deuda de agradecimiento con quien los descubrió porque se nos puso así en posesión de un tesoro artístico casi ignorado. Y digo casi pues aunque de él teníanse algunas inciertas y vagas referencias, nuestra peculiar incuria habíase encogido de hombros ante su existencia, haciéndose cómplice de su muy posible desaparición. Gracias a la inquisitiva perspicacia de Santiago Sebastián y al celo y cuidado del actual poseedor de la Casa del Beneficiado, el distinguido caballero don Jacinto Castro Márquez, se mantiene poco menos que intacto este nuevo legado del arte colonial, que ha de acrecentar el interés de los investigadores por examinar a fondo la rica y palpitante herencia que dejaron a Tunja los maestros extranjeros e hispánicos y que tan hábil como inspiradamente aprovecharon y aumentaron nuestros artistas criollos.

Reseñado así, en síntesis inevitablemente veloz, el contenido del nuevo libro del Maestro Sebastián, muy ilustre discípulo de afamadas universidades

españolas y profesor de las Facultades de Arte de Cali y New Haven, cumple insistir en lo que su denodado tesón investigativo ha logrado fijar para la crítica de arte, la arqueología y la historia general en el dilatado territorio de la cultura española en nuestra patria. Sencillo, dinámico, infatigable, irrevocablemente enamorado de nuestras riquezas artísticas, Santiago Sebastián ha sido para Tunja lo que no hemos sido capaces de ser muchos de sus hijos más leales. Por tanto, la publicación de este último tratado es no tan sólo el reconocimiento de la magnitud de su obra sino el agradecido testimonio de aplauso que le rinde el gobierno de Boyacá por intermedio de la Secretaría de Educación y a través de los trabajos editoriales de la Extensión Cultural del Departamento.

LAS TECHUMBRES MUDÉJARES

NEOGRANADINAS

Si se tratara de señalar con un adjetivo la característica más imperante en su arte del siglo XVI, quizá sería preciso decir *Colombia la mudéjar*; y no precisamente por las influencias de origen morisco que ya hemos estudiado en patios y claustros, sino por el esplendor que en tierras colombianas alcanzó la “carpintería de lo blanco”. Los artesonados mudéjares fueron las techumbres preferidas durante los siglos XVI y XVII para cubrir los templos, y aun en pleno siglo XVIII se labraban cubiertas de lacería en Cartagena de Indias, prueba evidente de que la tradición de la complicada geometría decorativa no se perdió en el tiempo, sino que, arraigada profundamente en Colombia, formó escuela y prolongó la vida de un arte al que Diego López de Arenas dedicó en 1633 su famoso *Compendio de la carpintería de lo blanco*.

ENRIQUE MARCO DORTA

Introducción

Los manuales de historia del arte han repetido el manido concepto de llamar mudéjares a las manifestaciones artísticas de los musulmanes que vivieron bajo los cristianos vencedores, siendo lo singular de tales construcciones que estaban realizadas por los moros para uso de los cristianos. De nuevo se repitió el *Græcia capta*, de Horacio, y los vencedores fueron vencidos culturalmente. Aunque la palabra mudéjar existe en textos del siglo XIV, quedó cargada de contenido estético en el siglo pasado, cuando José Amador de los Ríos ingresó en la Academia de San Fernando. Esta idea tradicional ha sido revisada a la luz de modernas aportaciones históricas y estéticas, ya que se ha ligado lo estético con lo étnico, cuando un estilo se determina por sus caracteres propios y no por sus artífices.

Ha escrito Guastavino Gallent:

*

LA ORNAMENTACIÓN
ARQUITECTÓNICA EN LA
NUEVA GRANADA

*

No olvidemos que si bien el arte llamado mudéjar se inicia y desarrolla por medio de los artífices musulmanes de los reinos cristianos, no queda como patrimonio exclusivo de esta clase social, sino que es realizado también por manos no islámicas, y perdura a través de los tiempos, cuando no existían mudéjares en España, llegando a Hispanoamérica.¹

España ha sido campo de interacción de Oriente y Occidente, que ora aparecieron en dura lucha, ora en ambiente de fecunda paz. La convivencia de moros y cristianos durante varios siglos motivó la yuxtaposición de las formas artísticas de unos y otros hasta crear un arte autóctono muy original, que respondía a las exigencias de la tierra y del pueblo: Exhibición de volúmenes puros y de decoraciones planistas, dispuestas bajo rígida disciplina geométrica. ¿Cómo comprender esa simbiosis? Fácilmente. En el fondo no había más que un solo pueblo, coloreado diversamente por el matiz religioso. No fue, pues, algo exótico al alma peninsular, sino herencia consanguínea. “Los reinos cristianos –ha escrito Terrassa– larga faja de territorios pobres y sin unidad política, absorbidos a menudo en su esfuerzo de reconquista, no podían producir un arte que tradujera plenamente el temperamento artístico de la raza. Sólo en el territorio musulmán, que se había mantenido profundamente español bajo su vida islámica, los artistas pudieron dar la medida de su talento. El arte hispanomorisco es, por lo tanto, en una gran parte, el arte nacional de la España medieval”.² La más feliz intuición del maestro Menéndez y Pelayo fue considerar lo mudéjar como el único estilo peculiarmente español de que puede envanecerse la Península Ibérica.

Únicamente considerado como estilo nacional se comprenderá su proyección histórica. Tan hondas raíces echó en España que rara será la forma que no surja tocada de mudejarismo. Asociado al gótico tardío, cristalizó en una forma tan peculiar como lo isabelino; los formalismos renacentistas no desdeñarían su compañía cuajando en un estilo tan característico como el cisneriano. Las leyes indianas prohibirían categóricamente la emigración de berberiscos o de moros conversos, pero el mudejarismo se embarcaría en la gran aventura ultramarina, siempre ansioso de nuevas coyundas. Lo mudéjar seguiría la trayectoria política de España, y hasta Italia, la purista, sufriría influencia con la obra de Guarini. Sólo así se comprenderá el fenómeno del mudejarismo hispanoamericano. Los españoles no aportaron un estilo extraño sino el que consideraban propio: Una

1 Guillermo Guastavino Gallent, “Concepto y extensión de lo mudéjar” en *De ambos lados del estrecho*, Tetuán (Marruecos), 1955.

2 Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1947, pág. 50.

especial combinación gótico–mudéjar, que bajo el influjo de la tierra americana cobró profunda personalidad. “De antiguo –ha escrito mi maestro don Diego Angulo– se viene reconociendo que quienes construyeron la Capilla Real de Cholula tenían en su memoria los bellos efectos de perspectiva de las numerosas naves de la Mezquita de Córdoba, y si en el aspecto constructivo este caso debe considerarse excepcional, en lo decorativo las manifestaciones mudéjares son frecuentes. El alfiz que en algún caso se quiebra, es marco usual en las puertas de los monasterios mejicanos del siglo XVI, y los listeles paralelos de abolengo almohade son igualmente frecuentes. Estos listeles eran lo último que contemplaba el maestro cantero o el fraile misionero que, al embarcar en Sevilla, desde la popa de la nave que había de conducirlo a Indias, dirigía sus miradas a las torres de la bella ciudad andaluza”.³ La inestabilidad telúrica ha sido el peor enemigo de este arte humilde, hecho de materiales deleznable: Madera y ladrillo.

Las techumbres con sus complicados diseños geométricos responden a valores intrínsecos de la arquitectura, es decir, a la concepción hispanomusulmana del espacio y del volumen, los que determinaron también en una forma especial la estructura decorativa. El genio hispánico, al concebir el espacio, tendió a hacerlo en forma “cuántica”, según la terminología de Chueca, dándonos un espacio compartimentado. Las iglesias coloniales en Colombia suelen tener el arco toral muy desarrollado, que viene a desempeñar el papel de una pantalla psicológica, pero la suma de “cuantos” espaciales se aumenta al crear tras el presbiterio un camarín, a veces de grandes proporciones. Esa sucesión de “cuantos” espaciales no sólo se produce en sentido horizontal sino a veces también verticalmente, formando como una estratificación espacial. Las armaduras mudéjares, tan ricas y abundantes en la Nueva Granada, dan la sensación de dividir el espacio hacia lo alto, valiéndose de los cuadrales y tirantes, faldones y almizates.

Espacio y volumen son el anverso y reverso de un mismo problema arquitectónico; ambos guardan una estrecha relación. En la arquitectura hispanomusulmana, a los interiores formados por una emanación de “cuantos” espaciales corresponde una expresión volumétrica de gran simplicidad y pureza. Algo semejante ocurre en la arquitectura neogranadina, en la que los volúmenes se manifiestan en sus formas más elementales. Esta voluntad de forma del arquitecto neogranadino tuvo en este suelo tan inestable su peor enemigo. Dado el fuerte carácter mudéjar de la arquitectura colonial en Colombia, este gustó de los cubos o poliedros pero eludió los cuerpos redondos, así que la cúpula casi no existe.

3 Diego Angulo Iñíguez, *Historia del arte hispanoamericano I*, Barcelona, Salvat, 1945–56, pág. 144.

La decoración mural en la arquitectura hispanomusulmana depende de esa voluntad volumétrica de que hablamos. Como una decoración vigorosa destruiría la limpidez geométrica de los volúmenes, se impone por tanto una estricta planitud. Los más genuinos edificios neogranadinos despliegan sus paramentos desnudos de toda ornamentación para que los volúmenes se definan puros y rotundos. En cuanto a la estructura de la decoración de los muros interiores, advertimos desde el siglo XVII una tendencia de raigambre hispanomusulmana: La búsqueda del espacio cueviforme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar que recaman techos y muros. El P. Pedro Pablo Villamor describía en 1720 este aspecto característico de los templos bogotanos, de tal manera “que admira ver sus adornos, brillando en techos, y paredes de oro batido, y bien bruñido, en tallas, y cartelas; que labradas con varios artificios, abrazan entre sus ramas varias pinturas, o esculturas de los Santos, reparitados con artificiosa disposición muchos altares, con tabernáculos dorados...; creciendo cada día, como por milagro estos adornos, en medio de la pobreza, que oy padece este Reyno”.⁴ Los interiores neogranadinos se distinguen de sus similares en España o en México; nunca aquí se olvidó la mesura, ni el rigor geométrico, es decir, el temperamento neogranadino rehuyó la fantasía delirante. Marco Dorta calificó de mudéjar a Colombia con justa razón, pero, el más remoto antecedente de esta interpretación se halla ya en el *Soneto a Guatavita* de Domínguez Camargo, quien dijo así de una construcción eclesiástica: “Una iglesia con talle de mezquita”.

A principios del siglo pasado, el viajero francés Mollien supo captar este aspecto tan notable del interior de los templos bogotanos, que de tal modo resplandecen de oro que “nunca hubo un templo de los incas más deslumbrante”.⁵ Ya en el siglo XX, hacia 1940, viajó por Colombia el profesor español don Enrique Marco Dorta, quien al estudiar la arquitectura del siglo XVII, destacó la decoración interior como algo característico y subrayó la manera especial de tratar el espacio interior: “...la mayor parte de las iglesias bogotanas del siglo XVII fueron concebidas para que retablos, tallas en madera y grandes lienzos ocultaran sus muros de ladrillo enlucido y sus cubiertas de madera... Tableros tallados y pinturas de vistosa policromía decoran las cubiertas de las iglesias, y, en algún caso, invaden los paramentos entre los retablos, sin dejar un solo espa-

4 Cfr. Guillermo Hernández de Alba, “La iglesia de San Ignacio”, en *Anuario de estudios americanos* V, Sevilla, 1948, pág. 11.

5 Gaspard Mollien, *Viaje por la República de Colombia en 1823*, (Trad. del francés), Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Imprenta Nacional, 1944, pág. 182.

cio libre de esa policroma ornamentación, en la que el oro de las tallas destaca sobre el fondo blanco o brilla sobre el tono caliente del rojo”.⁶

Creo que no tiene mayor interés para la evolución estilística hacer una clasificación de las techumbres por su estructura. Más importante parece un análisis por la morfología del diseño, que nos permitirá ver mejor el desarrollo estilístico, para ello apoyaré la descripción con esquemas que dan idea de la composición y muestran al mismo tiempo una comprensión rápida. Los tópicos de la clasificación corresponden al carácter más singular que se observa en el diseño.

Cruces interpuestas de nudillos

Presbiterio de la iglesia de la Concepción de Bogotá

Este artesonado es el tipo de cubierta más antiguo que, al parecer, se ha conservado en Colombia. El ejemplar bogotano que consideramos primitivamente fue hecho para la casa de Juan Díaz de Jaramillo, uno de los fundadores de la ciudad de Tocaima (1554). Enriquecido, con sus minas y encomiendas, construyó una fastuosa mansión para la que trajo de España no sólo azulejos, rejas y artesones dorados, sino también artífices. Construida la casa hacia 1560, fue tal su lujo que, según Flórez de Ocariz, por ella “estuvo a punto de mudarse la Real Chancillería a aquella ciudad” desde Bogotá.⁷ Una inundación del río Patí devastó la ciudad de Tocaima en 1581, y no se libró la rica mansión de Juan Díaz de Jaramillo. Los artesonados derribados pronto hallaron acomodo en la iglesia bogotana de la Concepción, mandada a construir por Luis López Ortiz; la puerta principal del convento tiene grabada la fecha de 1585, que debe de corresponder a la terminación.

Este tipo de artesonado tiene forma poco común, ya que faltan los maderos entrecortados; está constituido por maderos enrasados, que parten de un artesonado decorado con un gran racimo de mocárabes; artesones octogonales o cuadrados con octógonos inscritos ocupan el centro de la composición y quedan separados por medio de ejes de cruces interpuestas de nudillos.⁸ Ya observaron Rozo y Bernal que era “poco menos que imposible llevar a cabo la reconstrucción de aquel laberíntico techo con piezas ya cortadas y traídas en la confusión que debió producir el desastre de la inundación”,⁹ y por ello se ven algunas fallas en la composición que se aprecian al considerarlo con atención; más evidentes

[fig. 1]

6 Angulo, *op. cit.*, II, pág. 95.

7 Darío Rozo; Cristóbal Bernal, “Alfarjes santafereños”, en *Iniciación de una guía de arte colombiano*, Bogotá, 1934, pág. 226.

8 Enrique Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, I, pág. 547.

9 Rozo; Bernal, *op. cit.*, pág. 227.

son estas faltas en el ensamblaje de la superficie central con el friso que la une a las molduras. Una limpieza reciente del artesanado ha puesto a la vista los delicados motivos florales, que no son de tipo estilizado, como es tan frecuente en lo mudéjar, sino de carácter naturalista, muy de acuerdo con el espíritu de la época en que fue hecho. El sello renacentista queda manifiesto en los motivos ornamentales de las tabicas: Cabezas de querubines, estrellas, flores, ovas y guirnalda de telas con tarjas de tipo manierista. En las molduras de los artesones se encuentran también las ovas de sabor clásico. La moldura en forma de cordón, según Rozo y Bernal, fue añadida recientemente.

Interesante resulta este artesanado, no sólo por su temprana fecha, sino por su forma plana sin maderos entrecortados, así como por la rica policromía que dan una serie de motivos florales, faltos de la estilización propia de lo mudéjar; si estas decoraciones inscritas en la complicada geometría son de la época, será preciso reconocer la gran libertad de los primeros artesanos mudéjares de la Nueva Granada, que dieron un carácter singular a las fórmulas llegadas de España.

Más que en Juan Sánchez García, constructor de la iglesia, habrá que pensar en la posible intervención del pintor Simón de Salas, que en 1592 pintó el “cielo de la capilla mayor” de la catedral bogotana, e hizo diseños con un racimo de moras, aves, signos y estrellas.¹⁰

Entramado de nudillos perpendiculares y diagonales medios

Presbiterio de la iglesia matriz de San Juan de Pasto

Fundada la ciudad de Pasto en 1536, sabemos que sólo cinco años después tuvo su primer párroco. La primera iglesia que se construyó fue la Matriz o de San Juan Bautista, que debió de sufrir graves daños con el terremoto de 1580. ¿Qué nos habría llegado de la primitiva construcción de la iglesia matriz a mediados del XVI? Probablemente sólo el testero, incluyendo la techumbre, de par y nudillo que vamos a considerar, habla de la primitiva construcción el arco triunfal apuntado y el ábside poligonal.¹¹ El autor del bello alfarje mudéjar quizá sea el carpintero gallego Alonso López, que en 1564 dirigía la construcción del hospital de la Madre de Dios, según datos de Sañudo.

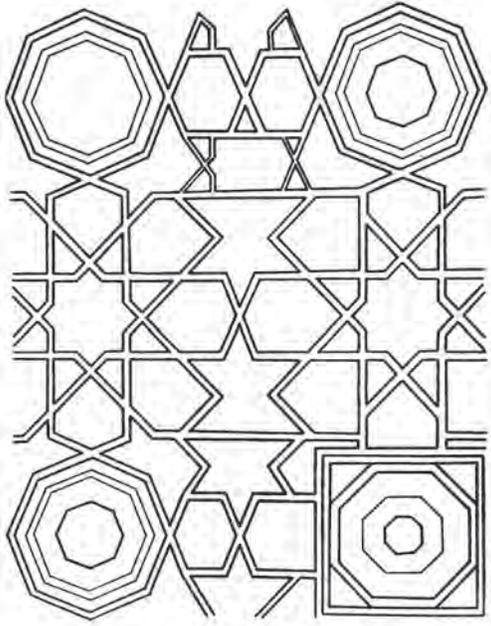
[fig. 2]

Partiendo del centro se desarrolla en el almizate un entramado a base de nudillos perpendiculares y diagonales medios, que forman un conjunto rico y variado. El perfecto ensamblaje demuestra la técnica del carpintero que lo hizo.

10 Gabriel Giraldo Jaramillo, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*, Bogotá, 1955, pág. 22.

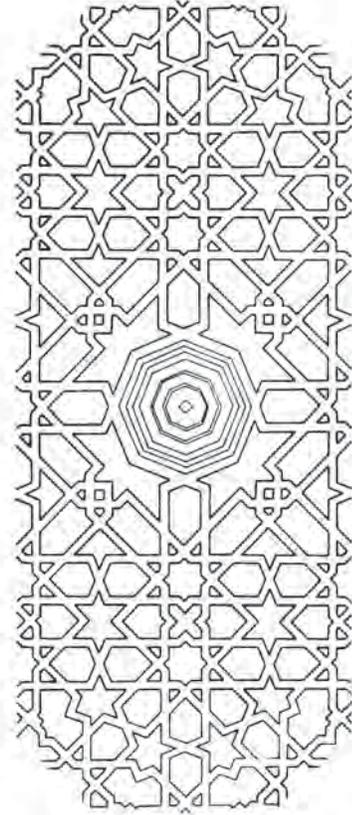
11 Enrique Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, III, pág. 252.

Las techumbres mudéjares
neogranadinas



1 Detalle del presbiterio de la Concepción. Bogotá. [lám. 69]

2 Almizate de la techumbre del presbiterio de San Juan. Pasto.



Sirve de centro a la composición un gran racimo con ornamentación renacentista. Como ya observó Marco Dorta¹² recuerda los alfarjes de San Francisco de Quito, pero la mayor semejanza: puede establecerse únicamente con los faldones del alfarje del coro de la citada iglesia quiteña.

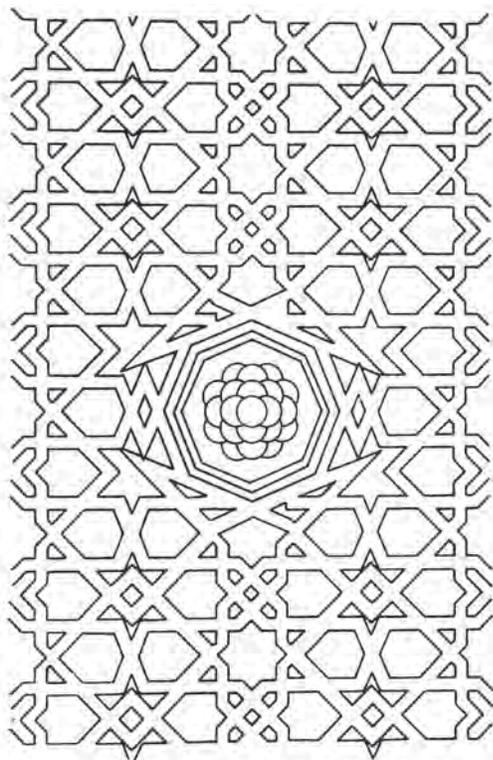
Entramado de nudillos perpendiculares y cuadrados

Nave central de San Francisco de Bogotá

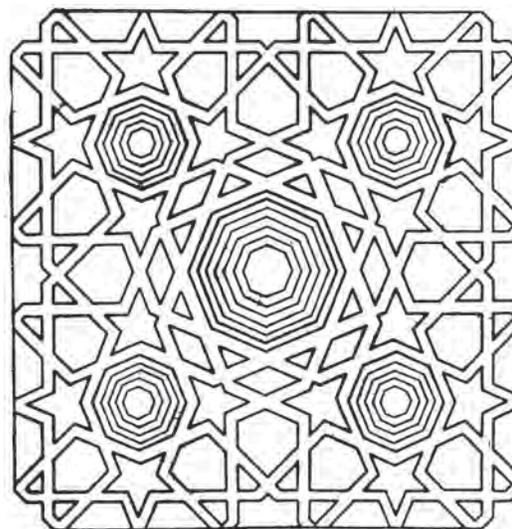
Las cubiertas de madera correspondientes a la nave central son los mejores ejemplos de par y nudillo existentes en la capital, y dignos de compararse con ejemplares tan logrados como el ejemplo pastuso antes citado. Deben de corresponder a la terminación de la iglesia, es decir, hacia 1615. Aunque maltratado el templo por el terremoto de 1785, el capuchino Petrés respetó la armadura en la restauración que llevó a cabo. El almizate muestra una sabia combinación de nudillos perpendiculares partiendo del cupulín central, con sendos racimos de

[fig. 3]

12 Angulo, *op. cit.*, I, pág. 547.



3 Detalle del
almizate de la
techumbre del
presbiterio de
San Francisco.
Bogotá.
[lám. 10]



4 Almizate
en el presbiterio
de la Catedral.
Tunja.

mocárabes a los extremos, que son muy curiosos, como ya indicó Dorta, por la fecha tardía.¹³ Como anotó el doctor Guillermo Hernández de Alba, esta techumbre guarda cierto parecido con la del Hospital Real de Granada, que data de los primeros años del siglo XVI,¹⁴ pero si se considera bien el almizate del monumento granadino se observará que tiene nudillos diagonales de lado a lado, que faltan en el ejemplar santafereño, y que éste muestra una serie de cuadrados a ambos lados del eje longitudinal, los cuales faltan en el modelo español. En general, se puede afirmar que las techumbres de pares y nudillos de la Nueva Granada están relacionadas con los ejemplares andaluces de Granada y Sevilla entre otros.

*Entramado de nudillos perpendiculares
y diagonales centralizados*

Presbiterio de la Catedral de Tunja

[fig. 4] Siendo el almizate de planta cuadrada, su composición resulta muy fácil al colocar en su centro un cupulín de mocárabes, de cuyos ángulos parten los ejes de los nudillos, pero solamente los que se corresponden con los ejes diagonales aparecen ornamentados con racimos de mocárabes. Aunque no conozco solu-

¹³ Angulo, *op. cit.*, II, págs. 83-84.

¹⁴ Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, Bogotá, 1938, pág. 80. J. F. Ráfols, *Techumbres y artesonados españoles*, lám. XLIV. Barcelona, 1945, pág. 85.

ciones andaluzas centralizadas, este tipo desde luego está emparentado con algunos ejemplares de aquella zona. Aparentemente es el único alfarje que nos ha llegado de la cubrición total de madera que tuvieron las tres naves. Actualmente el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho está llevando a cabo una profunda restauración del templo y en una primera exploración de las techumbres, oculto por el moderno y absurdo cielo raso ha encontrado restos de las techumbres viejas. Esperemos que la restauración sea completa para que el templo recobre su viejo aspecto gótico–mudéjar en su totalidad.

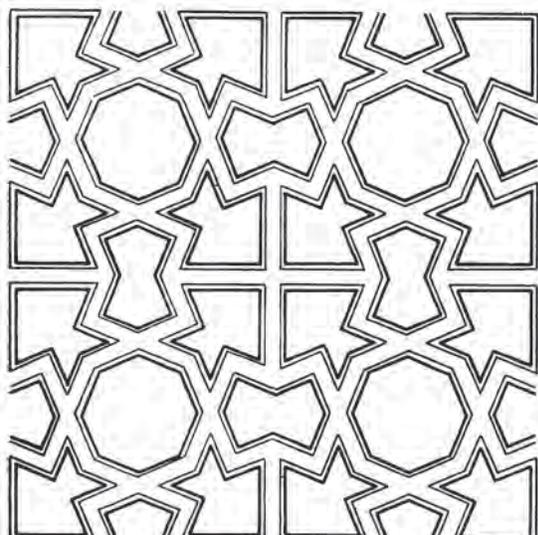
El año de 1567 se sacó a pregón las obras de carpintería del templo metropolitano, que remató Francisco Abril en 4.050 pesos, pero habiendo tenido como contrincante a Bartolomé Moya, éste alegó que era viejo en el oficio y que había hecho obras mucho más importantes y delicadas en Córdoba (España). Francisco Abril protestó en 1571 por el cambio, introducido al agrandar la construcción: Era “necesario que se hiciesen cuatro cimbras de madera con sus péndolas en todo el testero encima del arco toral, y no de mojinetes conforme a las condiciones anteriores”. Desgraciadamente en los primeros días del año siguiente murió Abril, haciéndose cargo de la obra su colega Bartolomé Moya, que también murió sin dar fin a su contrato como obrero mayor de la iglesia. El año de 1800 consta que no “estaba acabada de enmaderar porque faltaban muchos racimos y medias naranjas y otras cosas muy necesarias para el adorno y servicio *della ansi* de carpintería como de otras obras”.¹⁵

Presbiterio y nave de San Francisco de Tunja

A los primeros años del siglo XVII debe corresponder la terminación de la iglesia del convento tunjano de San Francisco, y en esas fechas habrá que situar la techumbre. Presenta en el centro del almizate correspondiente al cuerpo de la iglesia una composición centralizada, con nudillos en los ejes perpendiculares y en los diagonales, y racimos octogonales de mocárabes en el centro, siguiendo el ejemplo anterior que hemos considerado en el presbiterio de la catedral.

En el presbiterio de la iglesia se siguió el mismo esquema centralizado, pero enriquecido, ya que los racimos adornan los ocho ejes que salen de los ángulos del cupulín central. Su derivación del modelo catedralicio parece muy clara.

15 Ulises Rojas, *Juan de Castellanos*, Cap. V, Tunja, Imprenta Departamental, 1958.
E. Marco Dorta, “La arquitectura del Renacimiento en Tunja”, en *Historia de Tunja* I, Ed. Correa, pág. 138. S. Sebastián, *Album de arte colonial de Tunja*, lám. III, Tunja, Imprenta Departamental, 1963.



5 Detalle del
almizate del
presbiterio de Santo
Toribio. Cartagena.

Entramado centralizado y reticular

Presbiterio de Santo Toribio de Cartagena de
Indias

Estos diseños centralizados de pura raigambre mudéjar tuvieron una pervivencia digna de consideración en el siglo XVIII: La cubierta del presbiterio de la citada iglesia, terminada de construir hacia 1736.¹⁶ Presenta diferencias con respecto a los ejemplares centralizados que hemos visto en Tunja, ya que desaparece la noción de centro mayor, así que todos los arcos son iguales. Por influjo barroco los nudillos pierden su forma tradicional y están formados por una serie de octógonos regulares y alargados en alternancia. Como di-

seño barroco, dentro de la constante mudéjar, me parece un producto digno de tenerse en consideración.

Combinación de octógonos y cuadrados

**Diseño italiano: Capilla de la Veracruz o de los Mancipes,
en la catedral de Tunja**

Fue comenzada en 1569, cuando el encomendero Pedro Ruiz García era alcalde de la ciudad. Como murió al comenzar la obra de la techumbre, hubo de ser terminada por su hijo Antonio Ruiz Mancipe en 1598; según las cuentas dejadas por éste, la terminación, decorados y retablos alcanzó la suma de 6.130 pesos de oro de veinte quilates. La obra de carpintería corrió a cargo de Alonso de León, actuando como dorador y pintor del artesanado Juan de Rojas. El bellísimo artesanado es joya de valor inapreciable, no sólo por lo delicado y minucioso de su talla, sino por la policromía y dorado, que conservan su frescura primitiva. Su diseño, como indicó Marco Dorta,¹⁷ deriva de un grabado de Serlio y en él se combinan casetones octogonales profundos con cuadrados. Este mismo diseño se encuentra en el techo del Hospital Real de Granada, construido hacia 1530.¹⁸ Si esta fecha es segura para el artesanado, tendríamos el hecho

¹⁶ Marco Dorta, *Cartagena de Indias*, 2ª ed., Madrid-Cartagena, 1960.

¹⁷ Sebastián Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Lib. IV, fol. 196, Venecia, Giacomo de' Franceschi, 1619.

¹⁸ Ráfols, *op. cit.*, lám. LXV, pág. 98.

curioso de que en España se realizó un modelo igual al de Serlio, pero anterior a la publicación de su grabado en un lustro por lo menos (la primera publicación de Serlio data de 1537). Sería interesante averiguar si los carpinteros españoles hubieran inventado esta composición antes que los italianos, así podría haber ocurrido que tal modelo llegara a Tunja sin el vehículo de Serlio, pero el hecho de que exista allí otro modelo serliesco, como veremos a continuación, es la mejor apoyatura para suponer una influencia de los diseños del gran manierista italiano.

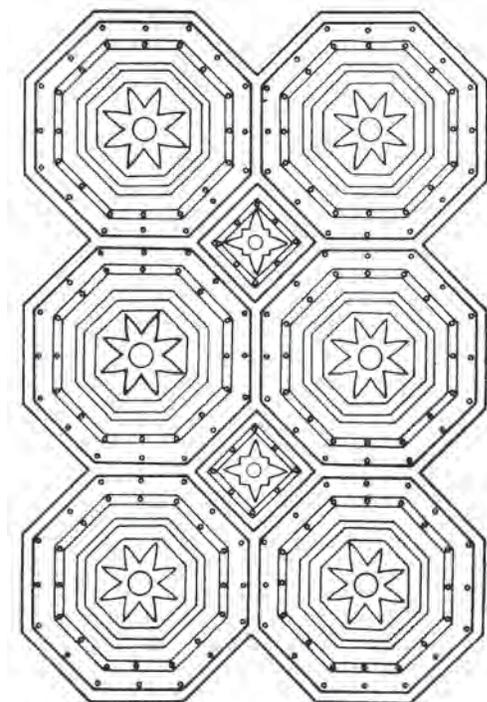
Combinación de casetones octogonales, hexagonales y cruciformes

Diseño italiano: Sotocoro de San Francisco de Bogotá

El diseño de Serlio que más fortuna tuvo fue el formado por un esquema en el que alternan casetones octogonales y cruciformes, con otros hexagonales a los costados. Tuvo, como vamos a ver, diversas versiones en Bogotá y Tunja. Ningún grabado de Serlio ejerció tanta influencia en las techumbres hispanoamericanas como éste. Posiblemente la primera muestra se encuentre en la capilla de indios de Actopan (México), obra inspirada con seguridad por fray Andrés de Mata (1546–1574), que vivió algún tiempo en Italia. También en Brasil se tuvo en cuenta al decorar la bóveda falsa de madera de la antigua iglesia de la Compañía, hoy catedral de Bahía (1657–72). (Angulo: II, figura 181).

Si la techumbre de madera del sotocoro de San Francisco de Bogotá es de la época como parece probable, en que se hizo la sillería del coro, hacia 1618, sería el primer hito de este modelo serliano.¹⁹ Quien sabe si sea obra del ensamblador Luis Márquez, entonces activo en el convento.

En la misma iglesia hay una variante del esquema de Serlio, en la techumbre de la Capilla de la Inmaculada, quizás obra del siglo XVIII; tiene la novedad de que el hexágono ha venido a quedar reducido a un rombo.



6 Detalle del
artesonado de
la Capilla de los
Mancipe en la
Catedral. Tunja.
[lám. 97-98]

19 Hernández de Alba, *Teatro del arte... op. cit.*, pág. 81.

.
La primera edición de *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada* fue publicado por el Departamento de Extensión Cultura, la Secretaría de Educación de Boyacá y Ediciones Casa de la Cultura, Tunja, 1966.
.

Capilla del Rosario en Santo Domingo de Tunja

Poco antes de 1680 debió de ser cubierta la famosa capilla, lográndose la mejor interpretación del esquema de Serlio al colocar la ornamentación de madera tallada y dorada sobre el fondo rojo de la techumbre en forma de artesa con tirantes sencillos. Como ya anotó Marco Dorta, el origen del diseño habría que buscarlo más que en el original italiano de Serlio, en la traducción castellana de Villalpando.²⁰

El modelo manierista italiano sufrió una interpretación de gran sabor local al exornar el interior de los casetones con hojas y flores de una planta local, quizá de una plantaginácea, el llantén, *Plantago lanceolata* L. Tanto por este naturalismo como por su carnosidad, el modelo manierista presenta ya el típico matiz barroco–mudéjar.

Presbiterio de Santa Bárbara de Tunja

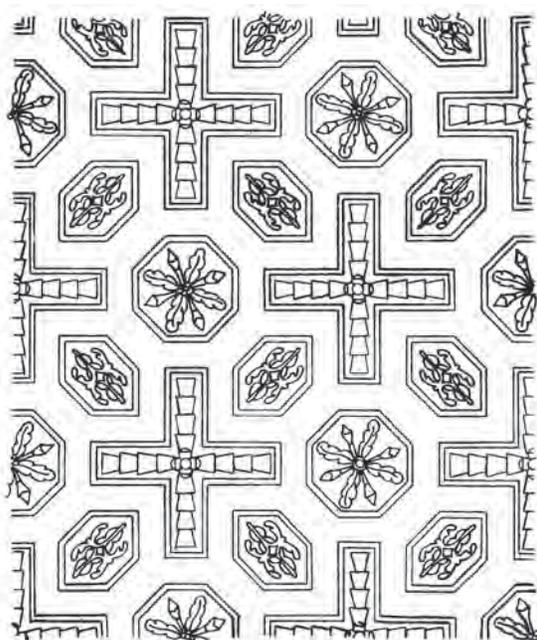
Probablemente a fines del siglo XVII se hizo esta copia de la techumbre de la Capilla del Rosario; aunque se repiten los motivos,

este techo carece del carácter unitario de la otra y no da semejante impresión de riqueza. Gracias a las ornamentaciones vegetales mantiene un sello típicamente local, con lo que el esquema de Serlio adquirió color nacional.

San Agustín de Bogotá

Aunque empezada esta iglesia en 1637, recibió un gran impulso sólo desde 1650. La decoración es aproximadamente de los mismos años que la de la Capilla del Rosario de Tunja; fue realizada después de 1675, por mano de tres artífices, dos de los cuales habían trabajado en la ornamentación de la capilla tunjana: Los escultores Lorenzo y Luis Lugo, que tallaron los florones de

7 Detalle de la techumbre del presbiterio de Santa Bárbara. Tunja.



20 Marco Dorta, “La arquitectura del Renacimiento... *op. cit.*”, pág. 154. Serlio, Tercero y cuarto libro de Arquitectura, fol. 74, Toledo, 1563.

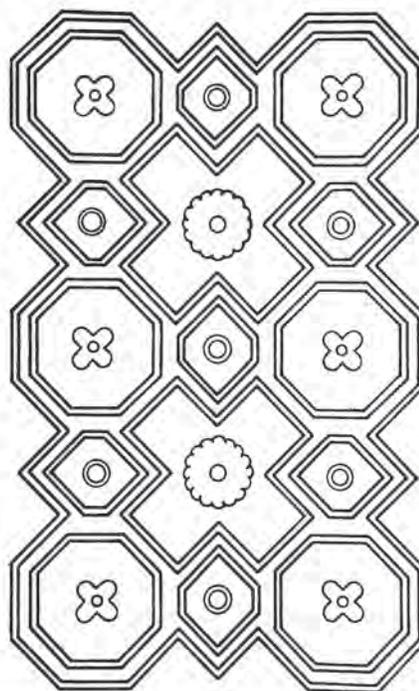
la bóveda, arco toral y arcos de las capillas, y el dorador Diego de Rojas.²¹ Además de los diversos motivos vegetales, tomaron fundamentalmente el mismo esquema de Serlio, con ciertas modificaciones, y lo aplicaron en el intradós de la bóveda falsa y rebajada.

El Sagrario de Bogotá [lám. 7]

Presenta una versión mucho más interesante del esquema de Serlio, y fue realizada hacia 1689. Tiene la variante de que el casetón cruciforme ha perdido los ángulos rectos del crucero, detalle que se repetirá también en las techumbres del cuerpo de la iglesia de la Concepción y de la Orden Tercera. El ejemplar del Sagrario probablemente fue realizado por los que trabajaron en San Agustín y en la capilla tunjana citada. Ellos difundieron el modelo de Serlio que empezó a perder su carácter manierista en el diseño geométrico de esta hermosa capilla bogotana.

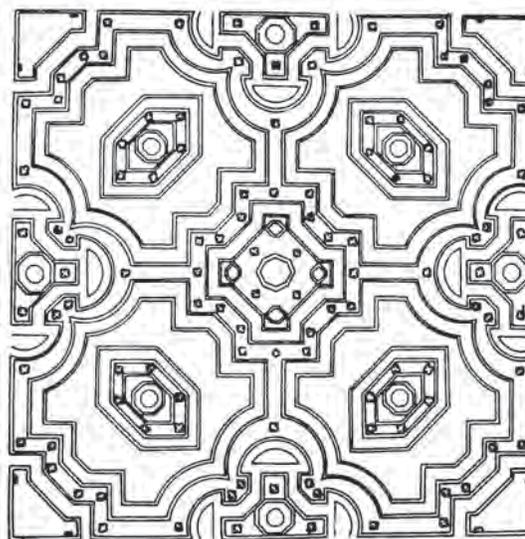
Nave de la iglesia de la Concepción en Bogotá

Es una de las últimas consecuencias de la influencia italiana, pero ya con aspecto muy barroco, aunque todavía persisten los hexágonos y pequeños artesones octogonales, así como racimos de mocárabes. Lo importante es señalar la transformación del esquema de Serlio, así los octógonos han tomado lados curvilíneos y los elementos cruciformes han perdido los ángulos rectos del crucero, como en la capilla del Sagrario, pero, ambas figuras se han interrelacionado formando conjuntos mixtilíneos típicamente barrocos. No me parece aceptable la fecha de 1619 que se ha sugerido,²² ya que parece corresponder a



8 Detalle de la techumbre de San Agustín. Bogotá. [lám. 63]

9 Detalle de la techumbre de la Concepción. Bogotá. [lám. 67]



21 Según Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, II, pág. 100.

22 Roza y Bernal, *op. cit.*, pág. 228.

finés del siglo XVII. Formas emparentadas con las de esta techumbre se ven en el sotocoro y presbiterio de San Agustín de Bogotá, las que vendrían a confirmar la fecha de fines del siglo XVII que he dado para la techumbre de la Concepción.

Iglesia de la Orden Tercera de Bogotá

Todavía se advierten ecos de la influencia del modelo de Serlio en la última techumbre bogotana, realizada después de 1771. Persiste en la bóveda falsa y rebajada el artesón cruciforme en la manera vista en el Sagrario y en la Concepción, pero se reitera con cierta monotonía al no alternarlo con el octógono, que queda relegado a los espacios intermedios; no deja de ser curioso que de esta última obra, ya en estilo rococó, hayan desaparecido los diseños mixtilíneos. Contrastan las grandes libertades formales que introdujo el entallador Pedro Caballero en los retablos con la pobreza de la techumbre. Sería cuestión de averiguar si él también la diseñó, cosa que no creo.

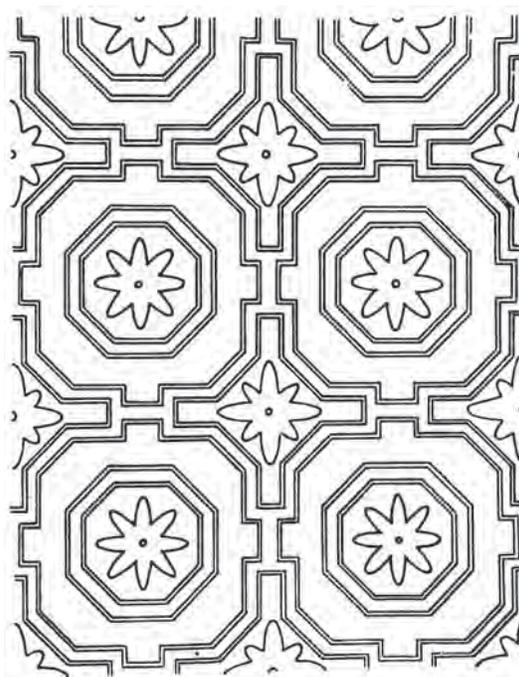
Sotocoro de la Candelaria de Bogotá

El más avanzado barroquismo corresponde a este artesonado, realizado como el anterior dentro de la influencia del modelo serliesco, pero anterior, ya de los primeros años del siglo XVIII. En su diseño hay octógonos de lados alternativamente rectos y de doble curva, que forman un conjunto mixtilíneo de perfil muy movido. Los grandes florones que ocupan los espacios medios, además de tener hojas mayores y menores, todas se incurvan con un mayor naturalismo, perdiendo cierta rigidez que se advierte en otros.

Composiciones con base en el círculo

Santa Inés de Bogotá

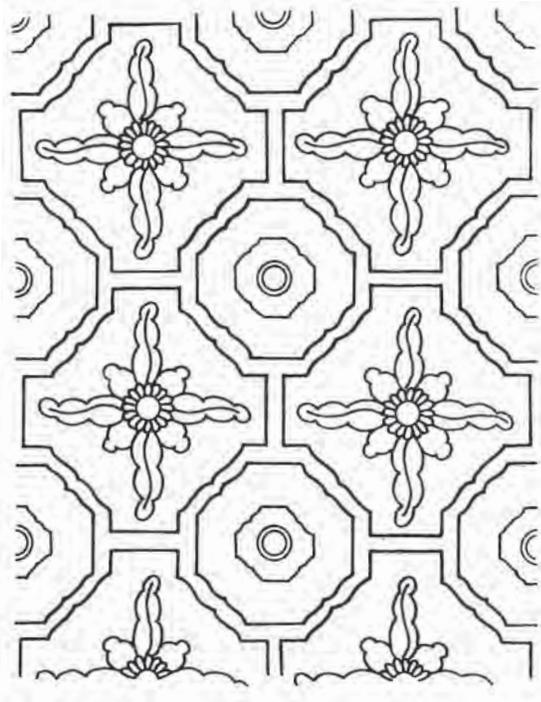
En esta iglesia desaparecida (hoy forma parte de la techumbre en la Soleidad) estuvo el punto de partida para otros diseños bogotanos. En ella trabajaron desde 1667 el arquitecto ensamblador Francisco de Ascuha, que fue el autor de



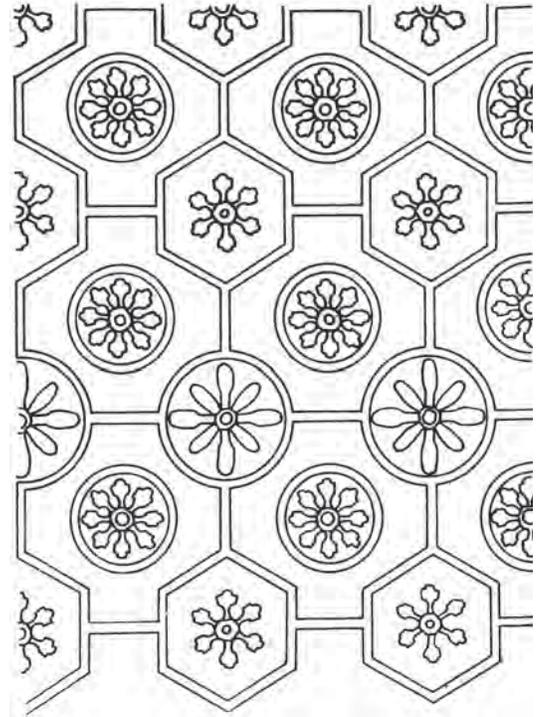
10 Detalle de la techumbre de la Venerable Orden Tercera. Bogotá. [lám. 19]

[fig. 11]

Las techumbres mudéjares
neogranadinas



11 Detalle del
artesonado del
sotocoro de la
Candelaria. Bogotá.
[lám. 37]



12 Detalle de
la techumbre
de San Juan de
Dios. Bogotá
[lám. 72]

la techumbre, y su colaborador Marcos Suárez, que hizo ciertos detalles decorativos.²³ Fue obra de transición, poco definida, que si bien se sale de las normas típicamente mudéjares, presenta todavía en esa fecha una serie de círculos tangentes, circunscribiendo a otros tantos octógonos con florones y grandes piñas. Si la solución no está inspirada en modelos anteriores, tendría la originalidad, dentro del ambiente bogotano, de relacionar los octógonos por medio de segmentos. Fue un esquema muy poco novedoso con respecto a la general evolución estilística, presentaba no obstante ciertos rasgos barrocos en la carnosidad y naturalismo de los elementos vegetales o en las pilastras de perfil salomónico que decoraban los pilares del arco toral.

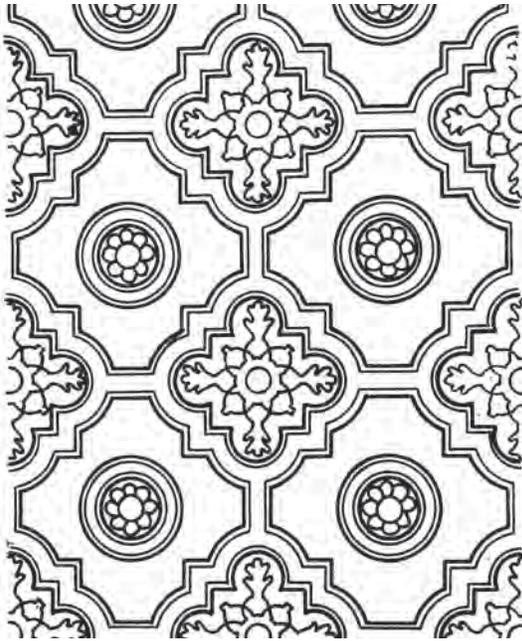
[lám. 78]

San Juan de Dios en Bogotá

Durante el tercer decenio del siglo XVIII se llevó a cabo esta obra, que muestra en su bóveda falsa aplicaciones de madera tallada y policromada, formando series de círculos y hexágonos con círculos más pequeños en los espacios medios. No podía pensarse en solución más pedestre y con menos imaginación

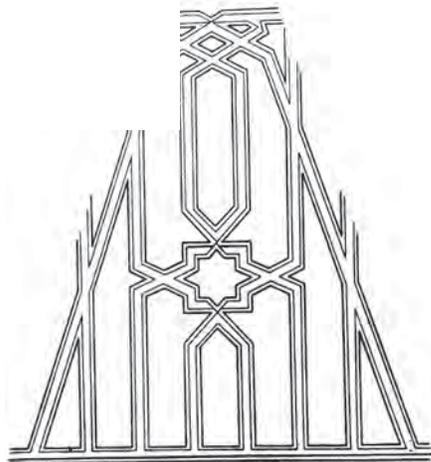
[fig. 12]

23 Hernández de Alba, *Teatro del arte... op. cit.*, pág. 121.



13 Detalle de la techumbre de San Ignacio. Bogotá. [lám. 43]

14 Detalle de la techumbre de la Capilla del Chapetón, en San Francisco. Bogotá. [lám. 16]



en el aspecto formal, en una época de pleno dominio del barroco. Sin duda alguna, es la más pobre de las techumbres bogotanas, que incluyo porque es una secuela del diseño de Santa Inés. Los florones presentan unas hojas muy anchas.

San Ignacio en Bogotá

Tiene el diseño más feliz de cuantos se hicieron con base en el círculo; las aplicaciones de madera cubren el intradós de la bóveda de medio cañón. Como ya observó Marco Dorta, pudieran corresponder al último tercio del siglo XVII.²⁴ Los casetones mixtilíneos están relacionados con los de la Concepción, probablemente de la misma época, aunque no existe la variedad de motivos que hay en la actual iglesia capuchina.

Bien se sabe que estas decoraciones en madera son posteriores a la terminación de la iglesia y no forman parte del diseño que diera Coluccini; estas aplicaciones posteriores constituyen el sello local, muy bogotano, que da personalidad propia y singular a la estructura universal derivada del *Gesú* romano. Los florones insertos en los casetones mixtilíneos presentan un mayor avance naturalista, no se encuentran tan estilizados como en los ejemplos anteriores.

Techumbres cupuliformes

Capilla del Chapetón en San Francisco de Bogotá

Anteriormente vimos las techumbres de la nave mayor de la iglesia; ahora vamos a considerar ésta, que debe ser de la misma época, es decir, del primer cuarto del siglo XVII. Al tratarse de una planta cuadrada, el espacio, mediante trompas, queda convertido en octogonal, así la techumbre de par y nudillo adquiere cierta for-

24 Angulo, *op. cit.*, II, pág. 102.

ma cupular. Como los ejemplares de la nave, está emparentada con modelos andaluces, y de nuevo surge el recuerdo del Hospital Real de Granada, donde hay una techumbre de estructura cupular, aunque más complicada.

Girola de San Agustín en Bogotá

De fines del siglo XVII debe ser este pequeño modelo, situado en el ángulo derecho de la citada girola. Presenta un octógono en el centro con 16 nervios, además su intradós aparece decorado con tres series de bandas quebradas y motivos vegetales. Por su estructura es la más cercana a la cúpula.

Sacristía de la iglesia matriz de Rionegro (Antioquia)

La actual sacristía parece haber sido el presbiterio de la iglesia vieja, cuyo espacio cuadrado, mediante la introducción de trompas planas, quedó cerrado con ocho secciones triangulares que le dan aspecto cupuliforme, con su centro profusamente decorado a base de tarjas, flores y otros elementos vegetales. El efecto decorativo barroco se completa con las tarjas de las trompas y el amplio friso que bordea la base, que al parecer repite una planta, la *Mutisia clematis*. La decoración barroca que se he añadido está muy de acuerdo con la época de la iglesia (fines del siglo XVIII), así se ha pretendido dar al espacio formas ligadas a los sistemas europeos de abovedamiento del siglo XVII. El ejemplar antioqueño supera a sus semejantes venezolanos del templo de San Cristóbal, en Barcelona, y de la capilla de Santa Ana, en Maracaibo.

[lám. 195-196]

Capilla de Domínguez Camargo en la Catedral de Tunja

Se trata de una forma ligeramente semicupular, por ello la incluyo al final, aunque su construcción debió de ser posterior a 1659, año que otorgó testamento el poeta. Sobre la tablazón del abovedamiento se han desplegado los tallos de una vid carnosa con numerosos racimos y abundantes hojas, sistema decorativo muy raro que no llegó a cuajar en el ambiente neogranadino, tan dado a dos esquemas geométricos.²⁵

[lám. 99]

Techumbre de estructura plana

Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia

La capilla del Señor Caído, de la iglesia de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia, tuvo hasta la no muy feliz restauración de una cubierta artesonada, que hoy día se exhibe como pieza museable a la entrada de la nave izquierda.

25 Sebastián, *op. cit.*, lám. XII.

Fue una techumbre plana, sencilla, pero original; tiene la superficie decorada con casetones cuadrados, exornados de cabecitas de querubines de seis alas, que aparecen dentro de conchas, cartelas de lados mixtilíneos y hexágonos pintados, y los ángulos vacíos se llenan con flores de lis. Es curioso anotar que los motivos iconográficos son los mismos que los de la techumbre del presbiterio de la iglesia conventual de Santa Clara, en Tunja. Esos motivos son los querubines de seis alas y la representación del sol con rostro humano circular y rayos, aunque el ejemplar tunjano parece ser anterior, no creo que exista relación entre uno y otro, al menos de tipo formal. Posiblemente se trata de una figuración del Cielo. El amor por los arcaísmos llevó a recordar un modelo iconográfico, el querubín de seis alas que vimos ya en el románico.

Considerado el ejemplar antioqueño desde el punto de vista formal, ya Marco Dorta señaló que su planismo tenía un “remoto abolengo renacentista, que prueba la persistencia de arcaísmos, tan frecuentes en el aislado medio artístico antioqueño”.²⁶ Quizá por este arcaísmo es un modelo de excepción.

Sotocoro de Santo Toribio en Cartagena

Siendo una obra dieciochesca, no presenta un diseño de acuerdo con la evolución estilística, sino más bien arcaizante. Las vigas se decoran con un ocho repetido indefinidamente, y los plafones muestran unos cuadrados con flor estilizada, de hojas alternativamente grandes y pequeñas.

Techumbres de par y nudillo sin harneruelo

Esta variante es muy tardía y únicamente conozco ejemplos en Mompo, pero deben hallarse más ejemplos en el área cercana al Caribe; en Venezuela existen soluciones muy parecidas.²⁷

[lám. 184]

La iglesia de Santa Bárbara, construida hacia 1730 y reedificada a fines del siglo XVIII, presenta una solución demasiado rústica y apenas insinuada, ya que los pares no se ensamblan directamente con los nudillos. Más interés tienen los tirantes. La iglesia de San Agustín parece responder a la misma estructura.

Las mismas soluciones de los templos fueron aplicadas a las construcciones civiles, siendo ejemplo de excepción el actual Centro de Historia (¿antes casa Ribón?) Frente a Santa Bárbara muestra una técnica carpinteril muy refinada,

²⁶ Marco Dorta, *Viaje a Colombia y Venezuela*, Madrid, Ed. Maestre, 1948, pág. 34.

²⁷ Graziano Gasparini, “Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas” en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 1, Caracas, 1964, pág. 97.

Las techumbres mudéjares
neogranadinas

con bellos tirantes, que merecen estudiarse en un capítulo aparte para ver su lugar en la evolución de este elemento.

* * *

NOTA

Los dibujos esquemáticos que ilustran este trabajo fueron realizados por el topógrafo Héctor Collazos; para evitar juicios temerarios, el autor declara que el dibujante realizó la tarea por su encargo y sin el mecenazgo de institución alguna.

Tengo que agradecer al profesor Enrique Marco Dorta, catedrático de Historia del Arte Colonial en la Universidad de Sevilla, el envío de las fotocopias de las ediciones de Serlio.

APUNTES SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL SOPORTE COLONIAL EN COLOMBIA

De los elementos formales de la arquitectura, ninguno es tan expresivo como el apoyo o soporte, columna o pilar; él nos revela claramente la diferencia de estilo y hasta el artifice que lo diseñó. Para la mejor comprensión de la evolución estilística es preciso analizar el valor del soporte; por desconocer este hecho se ha dicho que los órdenes no fueron comprendidos fuera de Italia. Lo que sucede es que Francia, Alemania, España, Hispanoamérica, etc., se interesaron más por el misterio y significación de los soportes que por su función. El soporte llegó a ser el más importante factor de las creaciones; se lo entendió como individuo dotado de carácter, pero no se lo supo tratar como miembro de un conjunto concebido estructuralmente.

Al realizar esta investigación sobre material colombiano de la Colonia, espero contribuir a esclarecer la evolución estilística del arte neogranadino. El análisis somero que llevo a cabo muestra la persistencia de ciertos tipos arcaizantes, mantenidos con escasas variantes; los tratados y los artistas extranjeros introdujeron los soportes manieristas. El barroco tuvo poca vitalidad, y sólo con el epílogo del rococó se inició una tendencia muy original que la reacción neoclásica truncó; no faltan las formas estipitescas y hasta el arte mestizo dejó muestras del mayor interés, que admiten la comparación con lo existente en otros países de la zona andina.

La columna plateresca

Antes de examinar los diversos ejemplos de este tipo de soporte, conviene tratar, a manera de introducción, sobre lo que es el plateresco; solamente así comprenderemos el significado de esta columna. el plateresco no es, como suele decirse, el Renacimiento español, sino más concretamente el protorrenacimiento. La designación de plateresco tiene un origen puramente literario,²⁸ y surgió en el siglo XVII cuando el analista sevillano Ortiz de Zúñiga calificó de

28 Earl Rosenthal, "The image of Roman Architecture in Renaissance Spain", en *Gazette des Beaux-Arts*, LII, New York, 1958, págs. 239-246.

“fantasía plateresca” la decoración de la capilla de los Reyes, en la metropolitana hispalense. Lope de Vega, en el mismo siglo, llamaría a los albañiles plateros de yeso. Los arquitectos del protorrenacimiento español no fueron tales en el sentido estricto de la palabra, sino más bien decoradores; sobre estructuras góticas derrocharon un repertorio decorativo de origen lombardo y toscano.

Es muy importante aclarar que el protorrenacimiento se inspiró para su repertorio decorativo en la tendencia ornamental de carácter anticlásico, existente ya en la Antigüedad, puesto que a Vitruvio ya le llamó la atención:

Pero todos estos cuadros –escribió– en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, ponen cañas; en vez de frontispicios, trace-rías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca.²⁹

Esta ornamentación de carácter heterodoxo se puso de moda durante los siglos XV y XVI, recibiendo el nombre de grutescos. Ha escrito Cellini:

Estos grutescos han adquirido tal nombre de los modernos, porque los encuentran los estudiosos en ciertas cavernas de la tierra, en Roma; estas cavernas eran antiguamente en Roma cámaras, estufas, estudios, salas, y otras cosas parecidas. Y como los estudiosos los han encontrado en aquellos lugares ahora cavernosos...; y porque en Roma suelen llamarse tales lugares bajos, grutas, de aquí les viene el nombre de grutescos. Pero no es éste su nombre; porque si es cierto que los antiguos se complacían en componer monstruos formados con cabras, vacas y caballos, por originarse de estas mezclas los llaman monstruos; y también los antiguos hacían con sus follajes esta clase de monstruos; y monstruos es su verdadero nombre y no, grutescos.³⁰

Tanto el protorrenacimiento como el manierismo sintieron especial predilección por este tipo de ornamentación; sólo así se comprende que hasta Miguel

29 Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, lib. VII, cap. V, Trad. del latín por A. Blázquez, Barcelona, Ed. Iberia, 1955.

30 Benvenuto Cellini, *La vida de Benvenuto Cellini*, Lib. I, cap. XXXI, (Trad. de Farrán y Mayoral), Barcelona, Ed. Hispanoamericana de Ediciones.

EDUARDO TORRES QUINTERO

Las artes ornamentales en la Colonia

Prólogo a la primera edición

Con una nueva obra, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, viene el Maestro Santiago Sebastián a enriquecer una vez más nuestra no muy copiosa bibliografía arqueológica de la época colonial. Como en todos sus anteriores trabajos en materia de tanta significación científica y cultural, el profesor español hace ahora en éste un aporte de invaluable trascendencia para el cabal conocimiento de las realizaciones artísticas que el genio hispánico perpetuó en lo que fuera el Virreinato de la Nueva Granada.

En un rasgo auténtico de generosidad e hidalguía, Santiago Sebastián, siempre subyugado por los tesoros de arte que guarda en templos, capillas y mansiones la capital boyacense, cedió su obra a título gratuito, a la Extensión Cultural del Departamento, añadiendo a dádiva tan inapreciable la dedicatoria de ella a quien estas líneas escribe. Conducta semejante obliga en dúplice manera los sentimientos patrióticos de nuestro pueblo y la gratitud sincerísima de quien, como yo, carece de los méritos que pudieran justificar, pero ni siquiera explicar, tan señera y gallarda distinción. En un estudio tan denso como el que se ofrece en estas páginas a la ilustración erudita y a la curiosidad popular, Tunja ocupa un plano de sustancial categoría. Quizás mi fervor, mi admiración y mi entusiasmo por cuanto nuestra ciudad representa y guarda sea lo que, hermanándome con el autor de la obra, lo determinara a otorgarme el don de colocarla en cabeza mía. Si no son aquellos sentimientos –común denominador de las inquietudes del gran investigador y crítico y las del profano cordial– los que movieron a Santiago Sebastián para hacerme tan caballerosa merced, paladinamente confieso que no hay otro título que pudiese declararse en favor mío. Quede en estas palabras, tan veraces como agradecidas, el testimonio de mí reconocimiento por el favor que se me ha dispensado.

Naturalmente, es en fuerza de lo dicho como tiene que comprenderse que no pretendo prologar el texto del maestro Sebastián. Apenas si me atrevo a insinuar algunos de sus principales aspectos para mejor ponderar su importancia y

Ángel defendiera este género decorativo.³¹ No era fácil para el temperamento anticlásico español la comprensión recta del Renacimiento. Entonces, al tratar de interpretarlo, se buscó una relación con la Antigüedad con base en la decoración de grutescos,³² que gozó en España de mucho prestigio, de tal suerte que, según Felipe de Guevara, a mediados del siglo XVI, hay “muchos que tienen por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura”.

El grutesco en manos de españoles sirvió para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición *a candelieri*, esto es, partiendo de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales, bichas o seres monstruosos, realizados casi siempre en bajorrelieve, y que son apenas el único elemento que da carácter renacentista a las construcciones así decoradas. Es difícil describir e interpretar el confuso mundo que palpita en el grutesco; pese a su carácter accesorio, meramente decorativo, se distingue en él la personalidad de los artistas geniales que supieron dar un ritmo propio a aquel torbellino de seres extraños, desvirtuando los modelos de Italia y superándolos en expresión y en sentido escultórico. Que todo esto fue así se comprende mejor cuando se ve en las primeras obras platerescas la falta de una verdadera articulación arquitectónica, de una estructura de acuerdo con las normas vitruvianas. Con razón ha escrito Chueca:

La arquitectura española –desconocimiento quizás de las leyes propias de este arte abstracto– es casi siempre un trasunto de las artes menores...En el fondo de toda obra arquitectónica típicamente española encontramos, como quien mira con unos gemelos al revés, algún pequeño y precioso objeto: Un mueble, una cerámica, un cofre de marfil, una tela, un bordado, una joya.³³

La arquitectura del protorrenacimiento en la Nueva Granada presenta pocos grutescos, sin duda, por haber florecido, cuando el estilo plateresco había entrado en decadencia y desuso en la metrópoli. Dos ciudades pudieran tener muestras de este estilo que tanto énfasis dio al vocabulario decorativo, olvidando la sintaxis arquitectónica. Nos extraña que Cartagena no guarde un solo grutesco, pues, según la opinión del gobernador Pedro Fernández Busto (1579), la ciudad estaba “ilustrándose con muchos edificios de cantería”. El único edificio que podría habernos legado unos capiteles interesantes hubiera sido la Aduana,

31 Jean Rouchette, *La Renaissance que nous a leguée Vasari*, Paris, Ed. Les Belles Letres, 1959, pág. 160.

32 Arnold von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich, Ed. Eugen Teutsch, 1947, pág. 37.

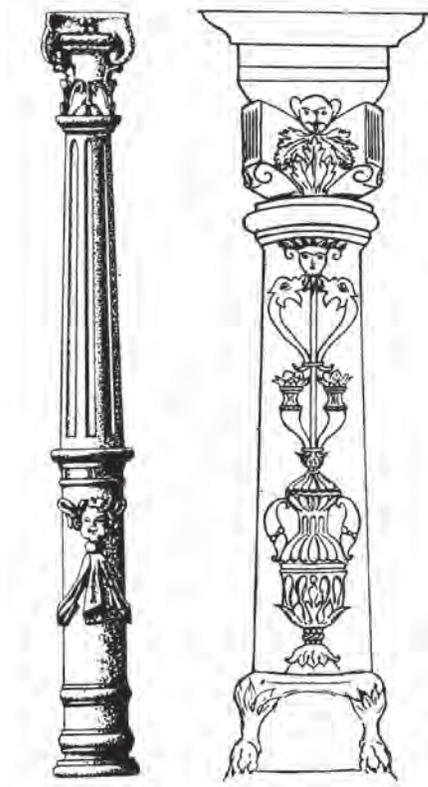
33 Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1947, pág. 83.

cuyo proyecto se encuentra en el Archivo de Indias y es fechable entre 1572 y 1575. Estos capiteles, decorados con estrías verticales, recuerdan los del famoso arquitecto sevillano Hernán Ruiz. Como no consta quien fue el autor del plano, Marto Dorta ha sugerido los nombres de Simón González, que era entonces maestro mayor de la ciudad y dirigía las obras de la Catedral, o de un cantero llamado Hernando Esteban, probablemente el mismo que en 1554 concertó unas

obras en la iglesia sevillana de San Vicente.³⁴ Marco Dorta ha buscado una hipótesis materialista para explicar esta ausencia de grutescos, ya que achaca la sobriedad y la falta de ornamentación de la arquitectura cartagenera de todas las épocas y estilos a la piedra de las canteras de la isla de Codego, que era blanda y fácil de labrar, pero “áspera y hoyosa”, en opinión de Fray Pedro Simón, por tanto inapropiada para entallar menudas labores decorativas.

Los grutescos tunjanos aparecen en dos obras fundamentalmente (aparte quedan los pictóricos): La casa de los Mancipes y la portada de la Catedral, realizadas ambas en los últimos años del siglo XVI. No se debe olvidar que la primera obra plateresca que nos ha llegado es el tríptico de San Laureano y San Sebastián, en la catedral tunjana (c. 1550), cuyas sencillas columnas poco pueden revelarnos aparte de su carácter plateresco (reproducido en mi *Álbum de Tunja*, lám. IV.) En la casa de los Mancipes hay que destacar una columna típicamente plateresca, que presenta su fuste completamente enmascarado de grutescos, que disimulan su función natural de soporte; estos grutescos dispuestos a *candelieri* figu-

[lám. 94]



15 Tríptico de San Laureano y San Sebastián. Catedral de Tunja. (c. 1550)

16 Columna del patio de la Casa de los Mancipes. Tunja (c. 1597) [lám. 138]

ran armas y trofeos, según corresponde a la mansión de un capitán, y candelabros, cornucopias, delfines y máscaras; las decoraciones más significativas se encuentran en la basa y capitel. En la parte inferior hay cuatro zarpas o garras de león, motivo documentado por primera vez en España en 1519, cuando Diego de Siloe, a su regreso de Italia, proyectó el sepulcro del obispo don Luis de Acuña para

Dorta, *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*, 2ª ed., Madrid, nadó, 1960, págs. 52, 72.

la metropolitana burgalesa; no deja de ser curioso que el mismo motivo se repitiera casi un siglo más tarde en la lejana Tunja (no olvidemos que en la portada de los Mancipes consta la fecha de 1597).

El capitel de la interesante columna muestra las cabezas de un animal que parece ser un simio, con guirnalda vegetal pendiente de la boca; los capiteles animados son frecuentes en el plateresco español, y, si el animal aquí representado fuera un mono, sería la primera muestra de la influencia americana en el arte neogranadino. El tópico del simio no se debe considerar insólito, ya que en la misma ciudad, en los repertorios pictóricos de las casas de don Juan de Vargas y de don Gonzalo Suárez Rendón, decoradas poco después, aparece el mismo animal. En cuanto al que trabajó la columna cabe pensar que fuera un cantero español, posiblemente contagiado por el medio americano, pero no hay que deducir que fuera castellano por la semejanza que hemos anotado con respecto a la escuela burgalesa.

Las restantes columnas del patio de los Mancipes nos evocan un plateresco arcaico en su fuste estriado, falta de proporciones, en las basas decoradas con zarpas y en los capiteles bárbaros que remedan al corintio o al compuesto. Otro tanto puede decirse de las columnas del patio, de la casa de Juan de Vargas, cuyas columnas inferiores presentan en la basa un recuerdo del gótico isabelino con las típicas bolas abulenses, que se repiten en los esquemáticos capiteles, alternando con rosetas; estos capiteles esquemáticos, bárbaros y caprichosos, nos recuerdan en su arcaísmo las creaciones de los canteros prerrománicos: A tal punto llegó la libertad del artífice del plateresco. En la galería inferior apoyó las basas en plintos estriados y diseñó unos capiteles que pretenden ser compuestos, aunque toscos; parecen tener el vaso muy estriado, con volutas muy rudimentarias.

La portada de la Catedral de Tunja está fechada en 1598. Gracias a los documentos conservados podemos apreciar hasta qué punto el plateresco se mantenía pujante, aunque las cláusulas del contrato abogaban por un creciente clasicismo:

Iten es condición que la altura de la dicha portada ha de tener la proporción que hubiere menester según su anchura, de tal manera que si fuese necesario aumentar el altura que anchura lo ha de tener de manera que en todo quede proporcionada.³⁵



17
Columna
de la Casa
de los
Mancipes.
Tunja
(c. 1597)

35 Ulises Rojas, *Juan de Castellanos, op. cit.*, pág. 333.

Al tratar del segundo cuerpo el artista tenía más libertad, ya que podía hacer unos “remates de cantería de pirámides o bolas, lo que le pareciere dar más gracia y ornato”. Las columnas de la edícula son corintias, pero de fuste liso, aunque decorado con máscara y guirnalda de telas a la manera de la escuela burgalesa de Juan de Vallejo. El arquitecto, Bartolomé Carrión parece ser que desfalleció en la realización del diseño, que presentó, e hizo una portada baja, entonces el mayordomo Juan de Leguizamón reclamó ante notario (1.II.1600), obligando al arquitecto a “desbaratar la obra que tiene hecha en la portada hasta donde convenga y la alce procurando que el defecto que agora tiene de estar baja se remedie y la ponga en perfección de forma que quede buena y bien acabada”.³⁶ Aunque ganada la batalla en pro del clasicismo por el mayordomo de fábrica, todavía pervivió el verbo del grotesco, aunque de matiz manierista, en los intercolumnios, arquivolta, metopas y columnas de la parte superior. Las preferencias manieristas de Carrión se pusieron en evidencia no sólo al colocar un friso que no corresponde al capitel sino que para los capiteles parece ser que se inspiró en un modelo romano anti-clásico, el templo de Marte.³⁷ Tal capitel hubiera sido calificado de monstruoso por Vitruvio; si este capitel fuera de ascendencia “palladiana”, como parece, podríamos pensar que el friso convexo del retablo en piedra de la catedral tunjana, mandado a construir en 1593 por Francisco de Estrada, procedería, seguramente, del mismo Palladio, que dibujó los templos romanos de Marte y Baco con frisos de este tipo, y posiblemente sería una obra atribuible al mismo Carrión.

Este aspecto plástico del arte tunjano del siglo XVI tiene su mejor contexto literario en la interesantísima obra del poeta cronista Juan de Castellanos. Esa mezcla de medievalismo y renacentismo, tan característica del protorrenacimiento, es la misma que vemos en el autor de *Elegías*. Castellanos recurre a los metros modernos creando desdichados versos, cuando hubiera sido mejor que tomara las formas de la antigua poesía épica que todavía mantenía su frescura, y que él mismo usó felizmente al componer la redondilla para la tumba de Juan Ponce de León. Si bien él pretendía ponerse a la altura de los nuevos tiempos empleando una métrica moderna, este formalismo renacentista estaba falto de la concordancia entre fondo y forma. Pese a las alusiones mitológicas, los mejores momentos de su poesía son, quizá, aquellos en que usa una abundante ornamentación lírica, que da un tono de miniatura o de pieza de orfebrería a su narración poética. Recordemos la descripción de la novia en unos desposorios indígenas:

³⁶ *Ibíd.*, pág. 167.

³⁷ Reproducido por Palladio, I *Quattro Libri dell'Architettura*, Lib. IV, cap. VII, Venecia, 1570, pág. 22.

18 Portada de
Santo Domingo.
Popayán. (1741)
[lám. 239]

Los cabellos cubrían las espaldas,
Tan largos que se vieron pocos tales,
La cabeza con róseas guirnaldas,
Rico collar de piedras principales:
De rubíes, turquesas y esmeraldas,
Una cinta de perlas y corales,
Las muñecas y piernas con chaquiras
Y entre ellas diamantes y zafiras.

Elegías



Vemos sobre una estructura moderna, una técnica detallista, como la del arte pictórico flamenco, o minuciosa y refinada, como la de los grutescos del plateresco. A veces, tanto en Bartolomé Carrión como en Castellanos, la relación con la Antigüedad que entrañaba el Renacimiento, se logró de una forma superficial, ya con meras alusiones mitológicas o copiando detalles de los monumentos antiguos, reproducidos en los tratados. En España como en Tunja se supo captar, durante el protorrenacimiento, el vocabulario decorativo, pero no la sintaxis arquitectónica.

Ejemplos arcaizantes. El plateresco no murió ante la aparición de nuevos estilos como el manierismo o el Barroco, él pervivió en la arquitectura popular, así que vamos a considerar varios ejemplos completamente arcaizantes. Decoración y columnas platerescas aparecen en la portada de Santo Domingo de Popayán, labrada en 1741, según consta en la clave del arco. Ya este tipo de columnas abalaustradas llamó la atención de Marco Dorta:

Los soportes que encuadran el vano constituyen una original creación en la que se combinan “las formas barrocas con otras arcaicas. Sobre base octogonal descansa un cuerpo de formas cúbicas y abultadas y encima de éste una especie de flor estilizada cuya corola, con grandes pencas de aspecto carnoso, recibe una columna abalaustrada que parece haberse inspirado en el soporte típico del plateresco...

Esta mezcla de elementos tan impropios de la fecha en que se labró la portada parece indicar la presencia de un maestro sumamente arcaizante que, a juzgar por lo que hasta ahora se conoce, no formó escuela en tierras de Colombia. La manera antinaturalista de tratar el relieve no fue corriente en Nueva Granada, y tal arcaísmo presenta la obra de referencia que cabría pensar si su autor aprovechó elementos del edificio antiguo destruido por el terremoto.³⁸ Examinando la

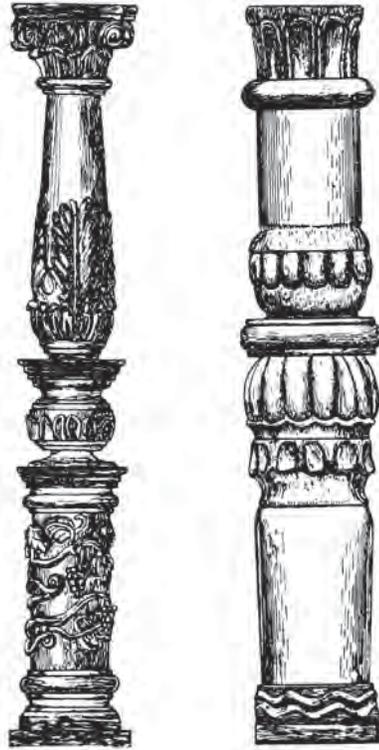
38 Angulo, *op. cit.*, III, págs. 244-245.

obra con cuidado se adquiere la convicción de que la portada hubiera sido compuesta de nuevo, utilizando elementos de la antigua con otros aditamentos de la época; si se llevó a cabo esta reestructuración se tuvo muy en cuenta el movimiento característico del barroco, que dio, aunque tímidamente, carácter de época a una obra de ornamentación verdaderamente arcaizante.

En tierras antioqueñas hay dos obras dignas de atención. En primer lugar, el retablo de San Blas, en la iglesia de Santa Bárbara de Santa Fe de Antioquia, de su composición renacentista persiste el planismo y el mismo número de soportes en ambos cuerpos, pero ya colocados sin guardar distancias los intercolumnios. Las columnas platerescas del primer cuerpo presentan en su tercio inferior unos pámpanos dispuestos helicoidalmente, de acuerdo a los gustos barrocos del momento. La hornacina del primer cuerpo está flanqueada por dos

estípites animados, semejantes a los de la colección Martínez de la misma ciudad, que pertenecieron a un retablo de fines del siglo XVII, cabe pues pensar si esta obra plateresco-barroca pudiera ser de fines de esa centuria.³⁹

La portada de la Veracruz de Medellín está flanqueada por sendos balaustres, con un anillo central y varios astrágalos; tiene además un capitel esquemático y basa con molduras onduladas que denuncian la época tardía en que fue realizada. Este arcaísmo se debe a un maestro provinciano, el santafereño José Ortiz, que trabajó en la iglesia de la Veracruz de 1791 a 1802.⁴⁰



19 Retablo de San Blas en Santa Bárbara. Santafé de Antioquia. [lám. 202-203]

20 Portada de la Veracruz. Medellín. (1791 - 1802) [lám. 189-190]

39 Erwin Walter Palm, "Estilo y época en el arte colonial", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 2, Buenos Aires, 1949, pág. 14. Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, III, pág. 268.

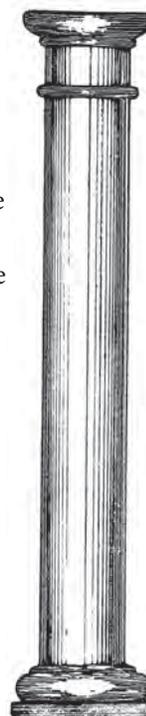
40 Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, III, pág. 239.

La columna toscana

Uno de los primeros tipos de columna toscana que penetró en la Nueva Granada fue el propio de la solución basilical andaluza, como en la iglesia de Santa María de Antequera; parece ser que este modelo se adoptó ya en el proyecto que hizo Simón González en 1575 para la catedral de Cartagena. Es soporte de fuste cilíndrico y está formado por varios tambores de piedra. Ejemplos americanos inmediatamente anteriores al cartagenero son las iglesias mejicanas de Zacatlán (1582–1567) y Tecali (1569). No es muy frecuente en España esta solución de planta basilical con soportes cilíndricos, pero cabe citar dos ejemplos del siglo XVI en las islas Canarias: San Juan, de Teide (Gran Canaria) y la Concepción, de La Laguna (Tenerife). La catedral de Cartagena hizo escuela, siendo una de las primeras imitaciones la catedral de Coro (1583–1617) y la iglesia mayor de La Asunción (isla Margarita) y otras; durante el siglo XVII este tipo de planta se difundió mucho en tierras venezolanas. En la misma Cartagena se hizo, un siglo más tarde, una copia del templo catedralicio: La iglesia de la Santísima Trinidad. En el crucero del ejemplo cartagenero y en otros suelen agruparse cuatro medias columnas que reciben unas pilastras para alcanzar altura en la nave central.⁴¹

[lám. 148]

La columna usada en los claustros de Tunja y de Bogotá es de fuste corto, generalmente falto de proporciones. Probablemente, el primero en que apareció este modelo fue el de Santa Clara (c. 1574), que tuvo numerosos modelos inspiradores en la arquitectura sevillana de la época, tal como la casa de los Mañara, en la calle de Levías.⁴² En los primeros años del siglo XVII se hizo el claustro de San Agustín, y poco después el de San Francisco, para el que el maestro Rodrigo de Albear, hacia 1606, se comprometía a labrar unos pilares de cantería, por ello cabe suponer que el autor de su traza sea él; este claustro se diferencia del de San Agustín por la solución de los ángulos mediante cuatro columnas, sistema seguido en San Francisco, de Cartagena de Indias, y con pilares octogonales, en los claustros tunjanos de Santa Clara y de Santo Domingo.⁴³ El ejemplo cartagenero de San Francisco sirvió de modelo para otros conventos de la misma ciudad, fechados a principios del siglo XVII: San Diego, Santa Clara, La Popa y San Agustín (hoy Universidad).⁴⁴



21 Tipo de columna toscana de los claustros de Tunja y Bogotá.

41 Marco Dorta, *Cartagena de Indias...*, *op. cit.*, págs. 95–99.

42 Marco Dorta, “La arquitectura del Renacimiento en Tunja”, en *Historia de Tunja* I, Ed. Correa, pág. 146.

43 *Ibid.*, pág. 148.

44 Marco Dorta, *Cartagena de Indias...*, *op. cit.*, pág. 70.

Correspondió a Bogotá el mejor claustro, el de Santo Domingo, desgraciadamente destruido hace algunos años. Los arcos de la galería superior se apoyaban en columnas pareadas, que producían un bello ritmo. Ha escrito Marco Dorta:

La cronología de este claustro resulta bastante imprecisa a la luz de los datos contenidos en las crónicas. Según Zamora, fue comenzada su construcción en 1557, pero a juzgar por el autorizado testimonio de Flórez de Ocáriz las obras estaban interrumpidas en 1630, pues las prosiguió el Provincial elegido en esta fecha y no pudo terminarlas durante su mandato.⁴⁵

22 Fachada de la Atarazana. Tunja.

23 Portada de Luque. Tunja (1620)

24 Portada de San Ignacio. Tunja. [lám. 136]

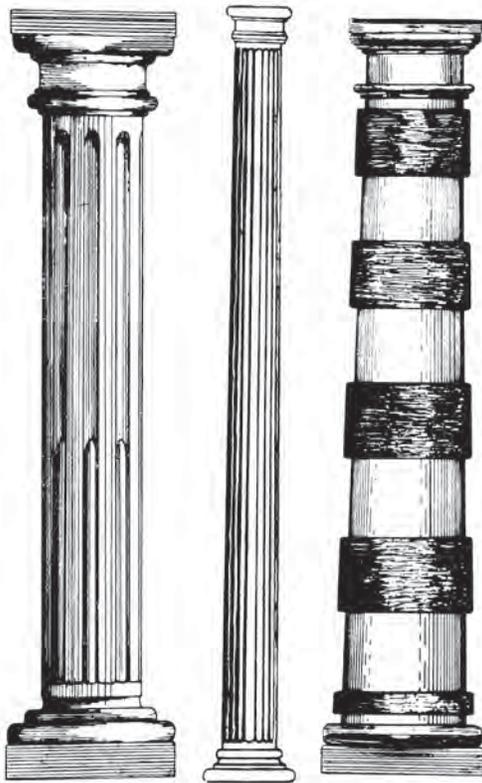
El antiguo colegio, de Las Aulas, hoy Museo Colonial, muestra en su patio [lám. 50] este tipo de columna en ambas galerías; tanto por el tipo de soporte como por los arcos tiene gran semejanza con el de San Francisco de Tunja, como indicó oportunamente Marco Dorta.⁴⁶ Dudo

[lám. 50]

que tanto la disposición del claustro como el tipo de columna sean del P. Coluccini, pues ambos en su diseño claman por una atribución a un arquitecto con gran sentido de lo hispánico.

Una ligera variante de esta columna toscana de los claustros es la que aparece en la fachada de la Atarazana, en Tunja, que presenta la novedad de tener su fuste acanalado, aunque con estrías a macho y hembra en la parte inferior.

Cuando los soportes no desempeñaban una función sino un papel meramente decorativo, entonces se acomodaron a los gustos y libertades manieristas. Sólo así se comprende el alargamiento de los fustes estriados con capitel toscano, como las de las portadas de Jerónimo Holguín (fines del siglo XVI) y de Luque (1620, desaparecida recientemente). A estos ejemplos tunjanos podrían asimilarse las columnas de la portada de Suárez Rendón, cuyos capiteles



45 Angulo, *op.cit.*, I, pág. 542.

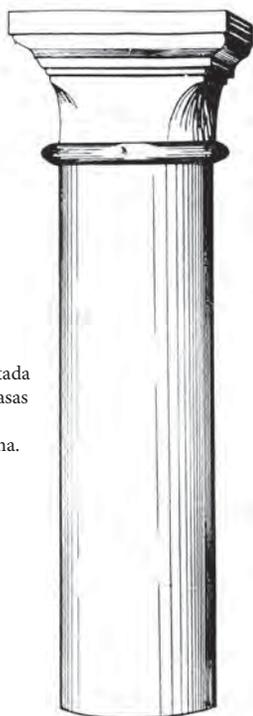
46 Angulo, *op. cit.*, II, pág. 80.

remedan el toscano, aunque desfigurado por unas hélices. El ejemplo más manifiesto de este tipo de soporte con sentido manierista es la portada de San Ignacio de Tunja, donde se usó la columna fajada, recordando seguramente los ejemplos de Coluccini en la iglesia hermana de Bogotá. (Ver mi *Álbum de Tunja*, lám.

[lám. 61-62] XLII).

La columna toscana tuvo sus más felices representaciones en las portadas de San Agustín, en Bogotá, y en la lateral de San Juan, en Pasto, ya que ambas fueron realizadas teniendo presente el modelo de Miguel Ángel para la portada de la Villa Grimani, –modelo que fue grabado y figura en las versiones castellanas de Vignola, del siglo XVI–. Realizada la portada de San Agustín en 1668, la de Pasto es aproximadamente de la misma fecha.⁴⁷

25 Portada
de las Casas
reales.
Cartagena.



El soporte cartagenero. Llamo así a un soporte característico de Cartagena de Indias y de la zona sometida a su influencia. Lo incluyo aquí por la relación que presenta con la columna toscana que acabamos de ver, como ella se usó en los claustros conventuales y en los patios de los edificios civiles. A veces la caña, que es lisa, se apoya directamente en el suelo; el capitel tiene la forma de un tronco de pirámide invertido, en el que por medio de cortes en bisel se ha pasado de la planta cuadrada del ábaco a la circular de la caña de la columna. Es posible que el cantero Bartolomé Téllez tenga alguna relación con la creación de este tipo de columna, ya que en fecha poco anterior a 1600 labró unas columnas “para la obra de San Francisco”.⁴⁸ El convento de San Diego conserva uno de sus claustros con columnas de este tipo, que parece ser el que, en 1611, labrara Simón

González.⁴⁹ Como se indicó, fue el modelo seguido en casi todos los claustros y patios de Cartagena ya desde el siglo XVII. La última huella de su repercusión en la zona Atlántica la he hallado en Mompox, en el patio del Colegio Pinillos, empezado a construir en 1794 bajo el mecenazgo del español don Pedro Martínez de Pinillos; el tipo de columna es un poco tosco, pero sí hermano del que vemos en la arquitectura cartagenera del siglo XVII.

[lám. 188]

47 Sebastián, “La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino”, en Eco, Bogotá, diciembre 1964.

48 Marco Dorta, *Cartagena de Indias...*, *op. cit.*, pág. 71.

49 *Ibid.*, pág. 114.

La columna melcochada, según Ignacio García de Ascucha

Afortunadamente conocemos un documento interesante: El concierto realizado entre el convento de San Francisco de Bogotá y el ensamblador y arquitecto Ignacio García de Ascucha, en 1623, para llevar a cabo la estructura arquitectónica de la parte frontal del retablo mayor, del que hoy sólo nos han llegado las calles extremas de las cinco que tuvo; con posterioridad se debieron de completar los lados del presbiterio, siguiendo lo ya hecho. Una de las cláusulas reza: “Yten las primeras columnas que bienen sobre este pedestal que son catorce an de yr melcochadas como todas las del dicho retablo...”⁵⁰ De esto se deduce algo que es preciso aclarar: El término de columna melcochada es muy vago y comprende por tanto algunas variantes morfológicas que especificaremos:

La columna de fuste decorado totalmente con estrías en espiral. Aparece por parejas flanqueando los paneles del primer cuerpo del retablo mayor de San Francisco, pues el “pedestal ba rresalteado de suerte que rreciba las columnas de dos en dos”.⁵¹ Esta novedad de colocar pares de columnas se hizo quizá antes en la galería superior del convento de Santo Domingo, en la misma ciudad. La novedad más importante que introdujo García de Ascucha en este retablo y que tendría una mayor trascendencia fue el hecho de colocar grupos de tres columnas flanqueando la calle central (hoy desaparecida), según especifica el susodicho contrato; el hecho de resaltar la calle mayor se debe a una manera tímida de manifestarse el barroco, pero el detalle hizo escuela en retablos tunjanos y bogotanos del siglo XVII. Este motivo del grupo de tres columnas parece derivar del foco hispalense, donde en forma semejante se hallaba en el retablo desaparecido de Cazalla de la Sierra (Sevilla), obra de Juan de Oviedo “El Joven” (1592); también se encontraba en un ejemplo anterior, el pórtico del Ayuntamiento de Colonia (1569–1573), obra de Wilhelm Vernukken.

Este tipo de columna, de fuste decorado con estrías helicoidales, figuró ya en el repertorio del plateresco, siendo usada hacia 1540 en la Sacristía Mayor de la catedral de Sevilla, quizá por sugestión de Diego de Siloe, que bien la podría haber traído de Italia. Allí existe en un ejemplo anterior al sevillano y sería interesante averiguar si hay otros ejemplos anteriores que hubieran podido inspirar a Diego de Siloe. El ejemplo italiano a que me refiero es la fachada del palacio de Bevilacqua, en Verona, empezado en 1530 por Sanmicheli.

El modelo de San Francisco de Bogotá tendría una primera repercusión en el primer cuerpo del retablo mayor de Santa Clara (1672), y una segunda en la

[lám. 11-12]

[fig. 27]

50 Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, Bogotá, Ed. Ministerio Educación Nacional, 1938. pág. 73.

51 *Ibíd.*

realzar el alcance que él encierra para posteriores exámenes o investigaciones.

Cinco partes, a cual más sugestiva y apasionante, constituyen la obra del Profesor Sebastián: Las techumbres mudéjares neogranadinas; la evolución del soporte colonial en Colombia; la fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII; la flora en la talla barroca neogranadina, y, a manera de apéndice de último momento, la presentación del reciente descubrimiento hecho por el autor de algunos frescos tunjanos, hasta el presente completamente desconocidos.

Un rápido pero sistemático examen del mudejarismo en las techumbres de los principales templos bogotanos y de los más representativos de Tunja, Pasto, Cartagena, Rionegro y Santa Fe de Antioquia, es lo que constituye la primera rama del provechoso trabajo que me ocupó. Definido el mudéjar español a luces más científicas y modernas, no es posible considerarlo ya como el conjunto de elaboraciones artísticas que realizó el genio arquitectónico de la morería para, tras los siglos de la Reconquista, venir a provecho de los cristianos. No es tal el sentido del mudejarismo, dice Santiago Sebastián. Es no ya el fruto exclusivo de la civilización musulmana ni el impacto que ésta marcarse en la evolución artística de la Península: Es, viene a ser, por las razones biológicas, sociológicas, económicas e históricas que mantuvieron en persistente y secular contacto a los habitantes indígenas de España con los invasores arábigos, un “arte autóctono”, una “herencia consanguínea” que “responde a las exigencias de la tierra y del pueblo”. Es decir, que tipificó a España colectivamente, marca algo inherente al genio nacional y es “el único estilo peculiarmente español de que puede envanecerse la Península Ibérica”. Revaluando tan profundamente este concepto, revisa el autor las huellas mudéjares que nos legó el arte colonial; y es así como sin riesgo de equivocación, puede hablarse del mudéjar como proyección españolísima en el arte arquitectónico, no simplemente de la Nueva Granada, sino de toda Hispanoamérica.

Fijando hitos en el tiempo, recostándose a múltiples testimonios históricos, con vigoroso espíritu crítico y apoyándose en una clasificación sistemática, desenvuelve el maestro Sebastián esta parte de su obra con claridad perfecta, y si no agotando documentalente el tema, sí planteándolo en sus sus términos justos y precisos.

La evolución del soporte, que se acompaña de múltiples gráficas bellísimamente fotografiadas o de acabado dibujo, es de tan conceptual contenido y de tan claros planteamientos, que aún el lector menos avisado se sentirá seducido por el ritmo de las palabras y lo exacto de las ideas. Porque es ésta precisamente una de las más limpias cualidades del escritor Santiago Sebastián: Como domina los temas, como se apoya en seguros criterios dialécticos, sus exposiciones resultan de una nitidez, de una firmeza y de una exactitud envidiables, en que lo perchudo del estilo nace de la propia seguridad en la doctrina.

LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA
EN LA NUEVA GRANADA

26 Portada de la Capilla del Sagrario. Bogotá. (1689) [lám. 5]

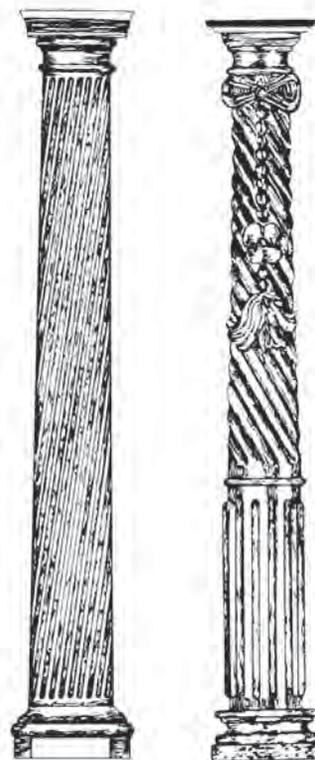
27 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672) [lám. 66]

[fig. 26] portada de la Capilla del Sagrario (1689), como anotó Marco Dorta.⁵² En el área tunjana hay dos obras que repiten este tipo de columna: El retablo de la capilla de la Hermandad del Clero (primer cuerpo) y el retablo mayor de San Francisco (tercer cuerpo); ambos dependen del foco franciscano de Bogotá y debieron de ser hechos, ya mediado el siglo XVII. Si el modelo inspirador del primer cuerpo de la fachada de la Capilla del Sagrario, antes citada, fue el grabado hecho sobre el original de Miguel Ángel para la portada de la Villa Grimani, es interesante observar cómo la fuerza hispánica de la portada-retablo hizo transformar las columnas toscanas de fuste liso del modelo italiano en columnas melcochadas en piedra, las únicas que hay en Bogotá. A fines del siglo XVII aún se producirían nuevas imitaciones en madera del modelo traído a Bogotá por el ensamblador García de Ascucha, tal en los retablos de la Virgen del Campo, en la Recoleta de San Diego, y en el mayor de Las Aguas, aunque este último presenta la novedad de tener el fuste revestido de cintas y guirnaldas de frutas. Pobre era el motivo de este último ejemplo, pero el avance barroco en Bogotá no traería mayores novedades sino enmascaramiento y recargamiento decorativos sin cambios en la estructura arquitectónica.

[lám. 27]

[lám. 145]

Columna con tercio inferior decorado con acanaladuras o molduras dispuestas verticalmente y el resto del fuste con estrías helicoidales. Esta variante de la columna melcochada apareció en el segundo cuerpo del retablo mayor de San Francisco de Bogotá, todavía existente en las calles laterales de la parte central; luego fue copiada en los cuerpos que cubren los laterales del presbiterio. El pie del facistol del coro de la misma iglesia franciscana está relacionado con este modelo. También aparece en el retablo mayor de San Francisco de Tunja (segundo cuerpo). Desconozco si existe en España un precedente de esta variante.



52 Angulo, *op. cit.*, II, págs. 93-94.

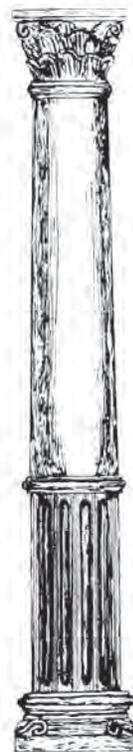
Sería imitada en el retablo mayor de Santa Clara de Bogotá (1672), donde aparece la misma forma, pero con la adición de una guirnalda bajo el capitel, en el tercer cuerpo. Nuevas imitaciones se harían en otros retablos que cubren las paredes de la citada iglesia conventual de Santa Clara, así sucedió en el primero y segundo cuerpos del retablo del Señor de la Humildad. Incorporado este tipo de soporte artesano, pronto apareció en el mueble, así lo vemos en las columnillas del púlpito de San Agustín. La conclusión más importante que se desprende es que el retablo mayor de Santa Clara, realizado en la segunda mitad del siglo XVII, fue una consecuencia del mayor de San Francisco, sin que se consiguiera en él avance alguno.

Una variante curiosa de este tipo parece ser una portada de la antigua Santa Inés, hoy reconstruida en La Soledad; se trata de una versión en piedra, realizada probablemente en la segunda mitad del siglo XVII, y por la dificultad del material empleado se debió de tallar la parte superior del fuste completamente lisa.

La columna melcochada, según Francisco Ignacio de Ascucha

Según las investigaciones del doctor Guillermo Hernández de Alba, se sabe que este maestro fue hijo de Catalina Rojas, pero se desconoce la relación que pueda tener con el ensamblador García de Ascucha, que hacia 1618 apareció en Bogotá, y dejó al morir, en 1629, cinco hijos: Inocencio, Marcos, Ambrosio, María y Juana; ninguno de los cuales, por razón de la edad, puede haber sido el progenitor de Francisco Ignacio, que destacó como maestro tallista entre 1658 y 1670.⁵³

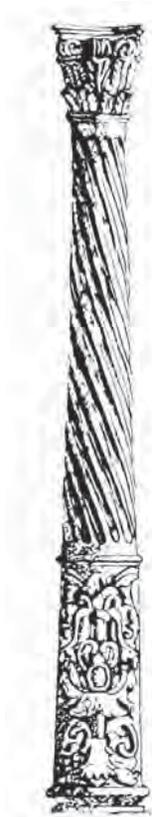
El tipo de columna melcochada que le atribuyo como característica se encuentra en el primer cuerpo del retablo mayor de la desaparecida iglesia del Carmen (1659), modelo que volvió a repetir en el primer cuerpo del retablo mayor de la desaparecida iglesia de Santa Inés, hoy en la Soledad de Bogotá (1668). Este modelo de columna derivaba de la empleada por el maestro García de Ascucha en el segundo cuerpo del retablo citado de San Francisco, pero el tercio inferior, decorado con un medallón más o menos circular y roleos vegetales, podría venir de una decoración semejante del retablo mayor de San Ignacio de Bogotá, exornado por Loessing al gusto manierista; las ornamentaciones vegetales del maestro Francisco de Ascucha tienen ya carácter barroco, aunque tímido; en los dos tercios superiores el estriado sigue siendo de tipo helicoidal. No



28 Portada de
Santa Inés, hoy en
la Soledad. Bogotá.

[Íam. 42]

53 Hernández de Alba, *op. cit.*, pág. 143.



29
Retablo del
Nazareno.
San Agustín.
Bogotá.

se puede atribuir de una forma categórica este tipo de soporte a Francisco de Ascuha, ya que en un retablo de San Ignacio de Bogotá aparece este mismo modelo. Como el tercio inferior tiene todavía resabios manieristas, habrá que pensar que se trata de una obra del hermano Loessing, pero desconocemos la fecha así que no se puede comparar con los modelos documentados de Francisco de Ascuha. Este tipo de soporte se repetirá en los dos retablos de San Agustín, atribuibles a este maestro: San José y Jesús Nazareno, que deben de ser posteriores a 1668. También aparece en el primer cuerpo del retablo mayor de Santo Domingo de Tunja, aproximadamente de la misma fecha que los de San Agustín, antes citados.

La columna melcochada, según Loessing

Aproximadamente, un decenio después de que Ignacio García de Ascuha trazara el retablo mayor de San Francisco, surgió en Bogotá otro gran ensamblador, el hermano coadjutor Diego Loessing, que fue castellano como Luisinch; era oriundo de Freissing (Alemania) y de 23 años de edad llegó al Nuevo Reino, en 1618; murió en Bogotá el 7 de febrero de 1675.⁵⁴ De él escribió Flórez de Ocariz que era:

...gran ensamblador, con que dio mucho provecho a su religión, de más del ahorro en sus propias obras de la fábrica de la casa, como de todos dos tabernáculos que tiene su iglesia y del altar mayor, púlpito, y aforros del coro y corredores, todo de muy buena obra, y sin embargo de haber cegado, continuó de superintendente de obras de su oficio, dando modo y disposición para ellas.⁵⁵

Dedicado el templo bogotano de San Ignacio en 1635, poco después se debió de empezar la decoración, creando Loessing el retablo mayor, que haría escuela, y del que a mediados del siglo se haría una réplica en San Ignacio de Tunja, por mandato del P. Ellauri;⁵⁶ cuando tratemos de los diferentes tipos de soporte que tiene el retablo bogotano se sobreentiende que el ejemplar tunjano posee los mismos.

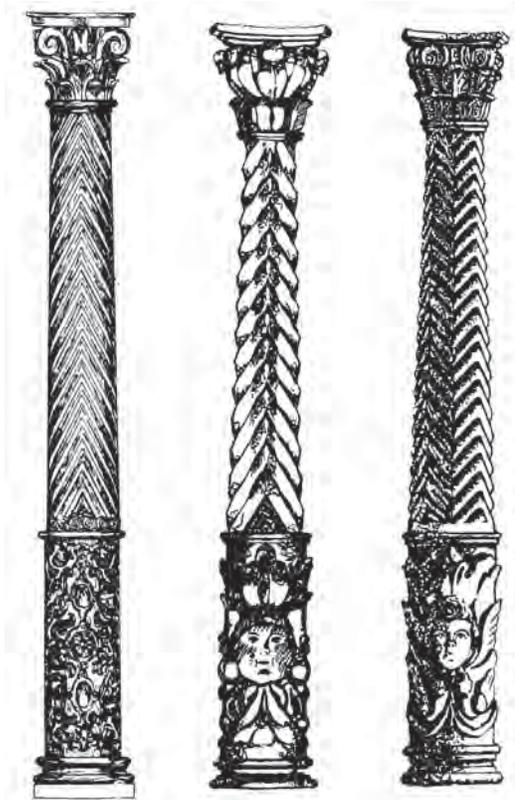
Columna anillada con el tercio inferior revestido de ornamentación manierista y dos tercios con estriado en espina. No tiene nada de extraño que Loessing

54 Juan Manuel Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, I, págs. 112–113.

55 Juan Flórez de Ocariz, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, III, pág. 66. Cfr. Pacheco, *op. cit.*, pág. 113.

56 P. Pedro Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, I, págs. 435–450. S. Sebastián, *Album de arte colonial de Tunja*, lám. XLIII, Tunja, Imprenta Departamental, 1963.

Apuntes sobre la evolución del soporte colonial en Colombia



30 Retablo Mayor de San Ignacio. Bogotá.

[lám. 42]

31 Retablo de San José. En San Agustín. Bogotá.

32 Retablo de Jesús Nazareno, en San Agustín. Bogotá.

se hiciera eco del manierismo puesto que vivía en un medio muy propenso a esta corriente estilística, y en Bogotá conoció a otro manierista, el jesuita italiano Coluccini. No sólo es manierista en el pequeño detalle ornamental sino hasta en la estructura misma del retablo, con esa típica falta de tensión barroca que manifiesta la calle central, contrarrestada en su avance por el de las calles laterales; solamente en el tercer cuerpo habría un mayor progreso hacia el barroco.

No conozco un preciso precedente español del tipo de columna descrito, que se halla en el primer

cuerpo del retablo mayor de San Ignacio. El modelo de Loessing tuvo pronto otras imitaciones dentro del mismo siglo XVII, así aparece en el segundo cuerpo de los retablos citados de San José y de Jesús Nazareno, en San Agustín (Bogotá). Estos soportes se diferencian del modelo de San Ignacio en cuanto que la decoración del tercio inferior tiene ya cierto aire barroco, y la ornamentación de gusto metálico ha sido sustituida por la cabeza de un serafín, rodeada de hojas muy carnosas; los retablos agustinianos citados deben de ser posteriores a la fecha de 1668, que figura en la portada de la iglesia y se toma como fin de la obra arquitectónica. Probablemente sea autor de estos retablos Francisco de Asucha, quien en 1668 se comprometía a labrar el mayor de Santa Inés (hoy en La Soledad de Bogotá),⁵⁷ donde usó el mismo tipo de soporte, aunque sustituyó la cabeza del querubín por una cartela barroca. Aproximadamente por esa fecha, en el primer cuerpo del retablo mayor de Santo Domingo de Tunja, se imitaría el mismo tipo de columna; y variando el tercio inferior, en el segundo cuerpo del retablo de la Hermandad del Clero, en la catedral de Tunja.

[lám. 139]

57 Hernández de Alba, *op. cit.*, pág. 121.

La versión más próxima al modelo de Loessing aparece en el marco del lienzo de Baltasar de Figuerola *La institución de la indulgencia de San Gregorio*, en la iglesia bogotana de Santa Clara (a mediados del XVII). Más tarde se haría en la misma iglesia una versión barroca, en el segundo cuerpo del retablo que hay junto a la escalera del púlpito.

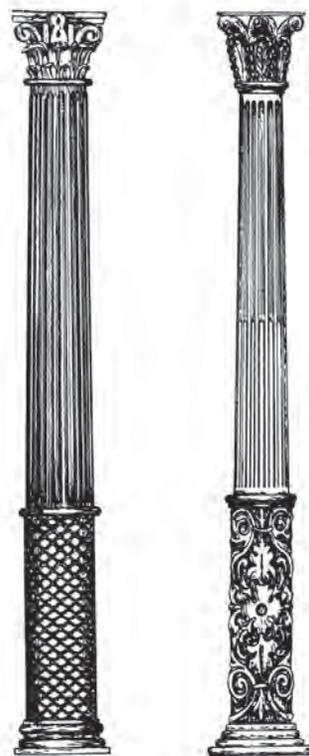
Columna anillada con tercio inferior decorado en forma imbricada y dos tercios de fuste estriado verticalmente. Solamente conozco una versión de este tipo de columna melcochada que Loessing usó en el segundo cuerpo del retablo citado: Me refiero a las columnas que flanquean el lienzo de Figuerola *San Martín partiendo la capa* (1647), en la iglesia bogotana de Santa Clara. Existe una imitación, aunque cambiando la dirección del estriado, en el tercer cuerpo del retablo tunjano de la Hermandad del Clero, de mediados del siglo XVII. El ornamento imbricado se repitió en otras obras artesanales, y este detalle nos interesa porque ese tipo de adorno puede relacionarse con otro semejante del gótico isabelino, que en forma diferente apareció a fines del siglo XVI en la portada de la catedral de Tunja, obra ya decorada al gusto manierista. Es un hecho de sobra conocido la relación que el manierismo presenta con algunos aspectos del gótico.

Una variante de este tipo podría ser el soporte que figura en la portada de la capilla del Colegio Mayor del Rosario (1654), donde la decoración imbricada ha sido sustituida, en el tercio inferior, por una composición vegetal con flor central y roleos vegetales de carácter estilizado en torno. Puesto que se trata de una portada-retablo, no es de extrañar que se haya interpretado, en piedra, con ligeras variantes, un modelo de soporte que existía en madera en los retablos de la época (Marco Dorta).⁵⁸ Realmente, de este modelo sí que existía un precedente semejante, importado de la misma España, en el retablo de la capilla de los Mancipes, en la catedral de Tunja (1583). Es obra de Juan Bautista Vázquez “El Viejo”, que labró columnas semejantes en otras obras, y un colaborador suyo, Diego de Velasco, contrató en 1582, el retablo principal del convento de Santo Domingo, en Osuna (España), que lo ensambló en su remate con columnas semejantes.⁵⁹

[lám. 100]

33 Retablo
Mayor de San
Ignacio. Bogotá
[lám. 42]

34 Portada del
colegio Mayor
del Rosario.
Bogotá. (1654)
[lám. 31, 33]



58 Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, II, pág. 91.

59 Marco Dorta, en Angulo, *op. cit.*, I, pág. 548. J. Hernández Díaz, *Imaginería*

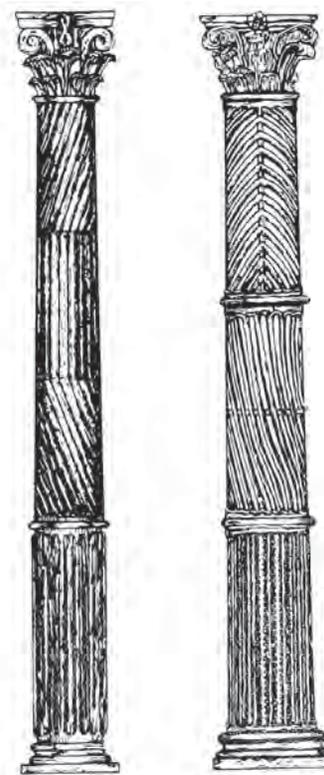
Columna anillada con dos tercios superiores de estriado en dirección cambiante. Loessing usó este tipo de columna en el tercer cuerpo del retablo mayor de San Ignacio. El tercio inferior lo copió del empleado por García de Ascuha en el segundo cuerpo del retablo mayor de San Francisco de Bogotá. El modelo del estriado de dirección cambiante: Helicoidal, vertical y helicoidal, es un rasgo más de esa ornamentación manierista que hemos visto en el retablo. En Tunja fue imitado en el segundo cuerpo del retablo mayor de Santo Domingo. Francisco de Ascuha hizo otra réplica en el segundo cuerpo del retablo mayor de la desaparecida iglesia del Carmen (1659), en Bogotá.

Igual que la ornamentación imbricada del soporte anterior, también la presente se relaciona con el arte del gótico final; así en la portada de San Francisco de Évora (segunda mitad del siglo XV) vemos que los soportes están formados por haces de baquetoncillos que cambian de dirección no sólo en el fuste sino también en la arquivolta, donde se continúan.⁶⁰ Estos rasgos del manuelino no se perdieron, ya que fueron acogidos dentro de las libertades del plateresco tardío y, a mediados del siglo XVI, aparecieron en los trabajos de Donzel y de Pedro de Salamanca en el trascoro de la catedral de León.⁶¹ No deja de llamar la atención el hecho de que la obra de un tallista germano presente tantos puntos de contacto con la tradición peninsular. El día que se conozca mejor la biografía y la obra del gran ensamblador, quizá puedan explicarse algunos aspectos de su obra.

Los experimentos de Loessing motivaron una creación tardía muy original (siglo XVIII): Las columnas que flanquean al soporte antropomorfo en el retablo mayor del Topo, en Tunja, muestran su fuste tripartito con estriado vertical, helicoidal y en espiral, con la novedad de tener la caña completamente vacía. El anónimo tallista, aunque arcaizante por el uso de estípites manieristas, fue un hombre dotado de habilidad técnica.

35 Retablo Mayor de San Ignacio. Bogotá. [lám. 42]

36 Retablo Mayor del Topo. Tunja. [lám. 149]



hispalense del Bajo Renacimiento, Sevilla, 1951, págs. 37, 40. Sebastián, *Álbum de arte colonial...op. cit.*, lám. VI.

60 Florentino Pérez Embid, *El mudejarismo en la arquitectura portuguesa*, lám. 24, Madrid, 1955, pág. 117.

61 José María Azcárate, *Escultura del siglo XVI*, vol. XIII, fig. 203, Col. Ars. Hispaniae, pág. 220.

El soporte antropomorfo

Por lo que respecta a la arquitectura moderna, el punto de arranque para una comprensión de la gran variedad de soportes que vemos en los tratados y en las creaciones arquitectónicas, es Serlio, quien vio lo esencial de Vitruvio en la idea del decoro y por ello se convirtió al momento en el teórico del manierismo. El vitruvianismo subjetivo de Serlio, basado en lo decorativo, se desarrolló preferentemente fuera de Italia. Su *Libro Quarto* (1537), fue la fuente en la que se inspiraron teóricos y prácticos durante mucho tiempo. Describió los cinco órdenes destacando el carácter y género de cada uno de ellos, y concibió la columna con sentido antropomórfico, ya que guardaba relación con el habitante del edificio, simbolizando su carácter.

Dagobert Frey ha estudiado las relaciones caóticas en que se movió el hombre del siglo XVI y quizá ha subrayado demasiado la influencia que pudo tener la teoría heliocéntrica al dejar de ser la Tierra el centro del Universo; en su opinión este trastorno fue tan grande que influyó sobre la composición plástica; sólo así se explicaría el carácter ambiguo que adquirieron algunos elementos arquitectónicos; parece como si la masa pétreo se hubiera metamorfoseado, adquiriendo formas humanas. Las cariátides, hermes y mascarones vinieron a encarnar las energías ocultas de la piedra.⁶²

Una de las características más acusadas del manierismo fuera de Italia fue la humanización de los apoyos, a semejanza de las antiguas cariátides. Se pueden distinguir dos grupos de figuras soportantes: Uno, en el estricto sentido antiguo, el cual deriva de las descripciones vitruvianas de las cariátides y de los persas, y, el otro, típicamente manierista, que sustituye a los hombres o mujeres por virtudes, vicios u otras personificaciones.

Entre los creadores de estos hermes-cariátides o “términos” hay que citar a Agostino Veneziano (1536), a Vredeman de Vries (1560), a Hughes Sambin (1572), que los hizo masculinos y femeninos, a Joseph Boillot (1592), que reaccionó contra el clasicismo de Sambin colocando dos animales contrapuestos en el mismo apoyo, y a Daniel Meyer (1609), cuya obra fue muy extendida por medio de grabados.⁶³

La influencia italiana. Se acusa claramente en unos ejemplares de un reta-

62 Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929.

63 En esta visión del Manierismo sigo la más reciente interpretación de E. Forssman, *Saule und Ornament*, Estocolmo, 1956. He divulgado sus ideas en dos trabajos: “En torno a la arquitectura manierista” y “Algunos rasgos manieristas de la arquitectura neogranadina”, en Eco, Ed. Buchholz, septiembre de 1961 y agosto de 1963.

blo de la iglesia de Santo Domingo de Popayán. A los extremos del retablo se han sustituido los típicos roleos vegetales por una figura femenina, colocada de perfil y de cuya boca pende un fruto como recuerdo de la máscara que tan frecuente es en los retablos de esta ciudad y que he atribuido al “Maestro de 1756”; pero lo que ahora vamos a analizar son los estípites antropomorfos que aparecen con las manos juntas, frente al espectador. El tallista anónimo que realizó esta obra, en la segunda mitad del siglo XVIII, cayó en un evidente arcaísmo. Los antecedentes más parecidos se encuentran en el mueble flamenco del siglo XVI, y en cuanto a los grabados con estípites semejantes hay que citar uno de Hans Holbein, “El Joven”, sobre Erasmo, pero el modelo más antiguo del cual derivaron muchas interpretaciones es el que puso Serlio en las portadas del *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* que aparecen tanto en el original italiano como en la versión castellana de Villalpando (Toledo, 1552). Justo es reconocer que, dada la difusión del manual de Serlio, sus estípites tuvieron una influencia decisiva. Nótese que el artífice de Popayán desconoció el valor estructural del soporte colocando sobre la cabeza de la figura las volutas del capitel jónico, y más arriba puso un gran capitel corintio. Si el tallista tuvo a mano un tratado arquitectónico, tan sólo le sirvió para inspirarse en los grabados.

La influencia francesa. Aparece claramente en el retablo mayor del convento tunjano de El Topo. Al parecer, el convento fue fundado durante el primer cuarto del siglo XVIII y la obra resulta de un arcaísmo muy acentuado para esta fecha, pero no es de extrañar. El retablo muestra en el primer cuerpo sendos grupos de tres soportes, de los que el central es un estípite muy esbelto con la parte inferior muy acentuada; de las manos de la figura penden una máscara humana y guirnalaldas vegetales. Estípites semejantes se ven en los muebles de la escuela de Borgoña del siglo XVI, cuyo inspirador fue el manierista Hughes Sambin, autor de un tratado de arquitectura ilustrado con magníficos grabados (Lyon, 1572). No debe de extrañarnos que

37 Retablo de Santo Domingo. Popayán.

38 Retablo Mayor del Topo. Tunja. [lám. 149]



un artífice del siglo XVIII reprodujera elementos arquitectónicos del siglo XVI; este ejemplo nos muestra de qué manera en el siglo XVIII se dejaba notar la influencia francesa, activa ya en la misma ciudad desde fines del siglo XVI, como demostró Soria al estudiar los grutescos pictóricos de la Casa de Juan de Vargas.

Soria opina que el diseño de este soporte de El Topo es copia de las ilustraciones manieristas impresas.⁶⁴

Sin embargo, un ejemplo anterior, el soporte central de las entrecalles del retablo de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo de Tunja, cuyo ensamblaje hizo José de Sandoval en 1686, muestra claramente la derivación de una misma fuente, pero el artista estuvo dotado de un talento creador y nos dio una versión netamente barroca. Persiste el atlante sosteniendo el capitel, pero la máscara ha sido transformada en un risueño querubín, y la parte inferior ha cambiado su base estípitesca por una gruesa macolla de hojas, de la que surgen otras más carnosas. Muestra relacionada también con este modelo es la columna central de las tres que sirven de flaqueo al Cristo de la capilla del Fundador, en la catedral de Tunja; es interesante la transformación sufrida, posiblemente bajo la influencia de un artífice de raigambre indígena, dado el carácter de arte mestizo que presenta la obra.

La influencia flamenca. Ésta, en lo que se

refiere al soporte antropomorfo, es deudora de Vredeman de Vries, nacido en Holanda (1527), aunque formado en Amberes bajo la dirección de Cornelis Floris. A la difusión de sus creaciones no sólo contribuyeron sus grabados sino sus largos viajes por Europa, ya que fue un artista típicamente manierista. Vehículo difusor de su producción fue su obra *Caryatidum vulgus termas vocat sive athlantidum*, publicada en Amberes en 1565 por P. de Jode. La primera muestra de su influencia en la Nueva Granada parecen ser las cariátides que decoran la sillería de la



39 Retablo de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja. [lám. 141]

40 Sillería de la Catedral de Tunja. (1598-1603)



64 George Kubler; Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Penguins Books, 1959, pág. 174.

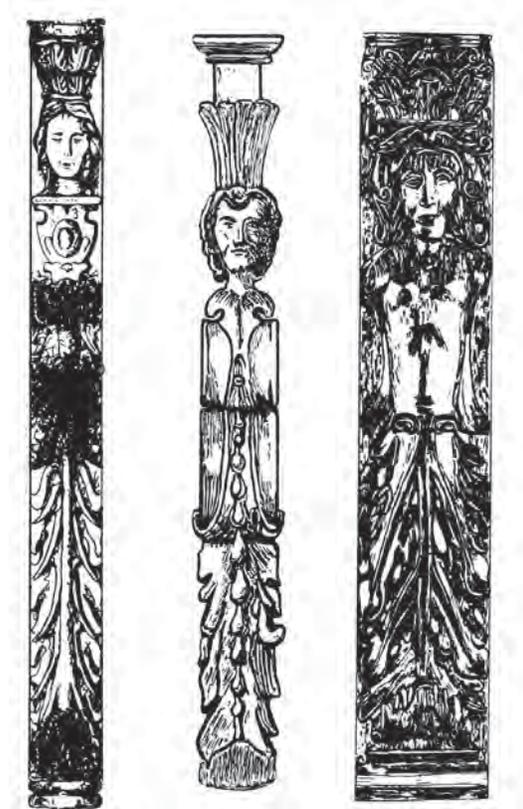
catedral de Tunja (1598-1603); también como anotó Soria, la cartela manierista del respaldo procedería de Cornelis Floris.⁶⁵

En los frontales del altar mayor de San Ignacio de Bogotá aparecen unos soportes de rostro femenino formado por una enorme hoja vegetal. Si son obra de Loessing, como parece, su realización quizá se pueda fechar durante el segundo cuarto del siglo XVII. Parecen como una reducción de un modelo de Vredeman de Vries. Estas pilastrillas de rostro femenino hicieron escuela y se repitieron en otros retablos de San Ignacio y de otras iglesias bogotanas, así las del retablo de San José, en San Agustín (posterior a 1668) y las del retablo mayor de Santa Clara (1672). El motivo pasó a la artesanía popular boyacense, por lo que lo vemos en marcos de cuadros muy tardíos, tal como los “Desposorios” del oratorio de la casa de campo llamada “El Paraíso”, en el Valle del Cauca; anteriormente se empleó en las decoraciones en madera de la Casa de Juan de Vargas, cuya fecha desconozco.

Al último cuarto del siglo XVII parecen pertenecer los soportes de la colección Martínez en Santa Fe de Antioquia, y los que flanquean el sagrario de la desaparecida iglesia de Las Nieves, en Tunja. Los ejemplares antioqueños se dice que pertenecieron al retablo de Santa Rosa de Lima (c. 1680), costeado al parecer por el Gobernador Diego Rovillo de Arce. Presentan cierta semejanza con unos ejemplares del siglo XVI que se guardan en el museo de Santo Domingo, en Quito.⁶⁶

Interpretaciones mestizas. Este tipo de soporte, que muestra ya la plena personalidad de un arte americano,

- 41 Retablo de San José en San Agustín. Bogotá.
- 42 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672) [lám. 66]
- 43 Sagrario de la Iglesia de las Nieves. Tunja.



65 Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano II*, Sevilla, 1960, pág. 257. Kubler y Soria, *op. cit.*, pág. 176.

66 Los reproduce en mi trabajo: “Notas sobre la arquitectura manierista en Quito”, en *Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas n° 1*, fig. 60, Caracas, 1964.

A propósito del arte columnario en la ornamentación neogranatense, hácese en esta parte del libro una rigurosa clasificación estilística que va del plateresco a las expresiones del mestizaje, pasando por el manierismo, el barroco, la rocalla y el neoclasicismo, con examen de cuantas modalidades imitativas, de cuantas creaciones originales aplicaron a su finalidad ornamental los maestros del arte.

Elación, impulso hacia lo alto, liberación de la materia, la columna es un símbolo de nobles aspiraciones, de arrogantes ímpetus, de escape hacia la infinitud, de ansiosa exploración del misterio. Si en repetidos casos no ajusta estructuralmente dentro de una concepción arquitectónica determinada, no viene ello en demérito de su poderío estético ni tampoco deja de inquietarnos con el enigma de sus intenciones simbólicas.

No obstante la forzosa superficialidad a que me reducen mis escasos conocimientos y lo limitado de esta prelusión, el esbozo que hago de lo que constituye el meollo de los “Apuntes sobre la evolución del soporte”, quizá cumpla mi vehemente deseo de que mis compatriotas entren a la lectura de este libro con aquella “inteligencia de amor” que demanda el conocimiento de cuanto toca, nos acerca y nos compenetra con los legados de la historia y del arte.

En lo que dice relación a la tercera parte de la obra del maestro Sebastián, “La fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII”, es sorprendente la manera como, adueñándose del tema desde el doble punto de vista histórico y estético, presenta el autor las distintas manifestaciones manieristas que lucen en la portada de la Catedral y, especialísimamente, en las casas que fueron de los Mancipes, Juan de Vargas y Gonzalo Suárez Rendón, no sin el disertado análisis de distintos pasajes de las *Elegías* de Don Juan de Castellanos y la tinosa alusión a la obra descomunal de Domínguez Camargo. Así, hablando de los grutescos pictóricos que se admiran en las residencias de los dos últimos personajes, afirma el profesor Sebastián que “como conjunto manierista no tienen semejante en todo el arte hispanoamericano”. Sin pretender señalar la esencia misma del manierismo, concepto éste tan poco elucidado y de tan singular alcance en la evolución artística de las artes plásticas, no es posible, sin embargo, pasar de largo por frente a él, dándolo por suficientemente definido en la mentalidad de los lectores.

Queriendo escapar a la realidad, fugarse del mundo de los valores conocidos, ir en pos de nociones, de elementos, de fuerzas herméticas, de concepciones mágicas, los hombres manieristas, como dice Sebastián, llegaron “al mundo turbio del subconsciente”; y así, como en síntesis afortunada lo expresa él mismo, “se redescubrieron las formas antiguas y monstruosas de lo híbrido, conjugando lo vivo y lo inanimado, lo vegetal y lo animal, lo bestial y lo humano”. El manierismo es, pues, en tal sentido, un sueño delirante, una pesadilla febril en que la ima-

apareció en Colombia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Quizá, sin el experimento anterior del soporte manierista no hubiera existido. No me parece aceptable el término de indiátide que dio a esta forma y otras semejantes el apasionado estudioso Ángel Guido, uno de los primeros en interesarse por el conocimiento del arte mestizo; para él la indiátide fue un símbolo de la insurrección social, así decía:

Si las cariátides griegas fueron aquellas prisioneras, esclavizadas, que el artista transfigura en belleza ática en el Erectión, también el quechua Condori transfigura en belleza criolla toda su humana amargura, toda su sofocada angustia de rebelión, ante la sangrienta esclavitud del mitayo, su hermano en sangre y en espíritu.⁶⁷

No se conoce base documental para asignarle al soporte antropomorfo mestizo el contenido político-social que pretendió Guido. Puesto que porta un capitel corintio, o un cestillo, que en un principio uno originó al otro, parece lo más lógico llamarle canéfora india. La versión de Vitruvio que relaciona la invención de las cariátides con las prisioneras de Caria en la época de las guerras médicas, ha sido rechazada, ya que desde mucho antes la figura humana se empleaba como soporte. Estudiado el asunto objetivamente y desde el punto de vista de la evolución artística, hay que reconocer que el antropomorfismo de los apoyos fue una de las características del manierismo. La humanización de los soportes tendía a destacar el valor expresivo de los apoyos. En la mal llamada indiátide o canéfora mestiza yo no veo sino la versión barroca de un precedente manierista, aunque ya con sello netamente mestizo.

Por lo que respecta a la magnífica canéfora de San Francisco de Popayán (que bien puede asimilarse a este tipo de soporte), he podido constatar que su modelo iconográfico es prehispánico. Cuando Ampudia y Añasco llegaron, a principios de 1536 al Valle del Cauca, acamparon cerca de la desembocadura del río Jamundí. En ese entonces la tribu que vivía al otro lado cruzaba el río para cambiar baratijas por frutos de la tierra. La escena nos la refiere así Castellanos:

Y no sólo varones acudían
A tales ferias y contracto pío,
Pero también mujeres se atrevían
A pasar a lo mismo por el río;
Diré de la manera que venían,

⁶⁷ Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1944, pág. 173.

Que no será ficción ni desvarío,
Sino pura verdad y certidumbre,
Según en lo demás es mi costumbre.
En una gruesa caña cabalgando
Y en ella de su vino cierta pieza
Como botija, con los pies bogando
Donde su voluntad las endereza;
Con rueca y huso todas van hilando,
Cesta de fructa sobre la cabeza,
Y así pasan el río más derechas
Que por carreras llanas y bien hechas.⁶⁸

He subrayado el verso que se refiere precisamente a este tipo indígena que unos dos siglos más tarde sería inmortalizado por un artista anónimo de formación quiteña en la canéfora del púlpito de San Francisco de Popayán. Realmente se trata de un indígena que presenta a la iglesia el *camarico* (vocablo muy usado antes en Colombia y que viene del quechua *camari*); era un regalo u ofrenda, o mejor, un tributo hasta cierto punto voluntario, que los feligreses ofrecían a sus párrocos o doctrineros; parece ser que derivaba de un tributo que los indígenas quechuas hacían a sus caciques. Fue famoso un pleito de 1671 entre los párrocos de Bucaramanga y Girón, que se disputaban los *camaricos* de cierta región limítrofe.⁶⁹

Nada sabemos sobre el autor que hizo esta excelente pieza, una de las más interesantes sin duda alguna, de cuanto se conoce del barroco mestizo. Marco Dorta señaló certeramente la relación que presentaba el púlpito payanés citado con los quiteños de mediados del siglo XVIII y precisó su mayor semejanza con el del Carmen Bajo de Quito.⁷⁰ Los detalles parecidos son un festón de triángulos de lados curvos, las grandes hojas verticales en que terminan las figuras, el rosario de perlas, y hasta la colocación de las manos guarda un cierto paralelismo. La diferencia más notable es que los soportes quiteños son netamente barrocos, mientras que el modelo payanés tiene un sello típicamente mestizo, mucho más original. En otra ocasión he bauti-



44 Púlpito de San Francisco. Popayán. [lám. 246]

68 Joan de Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, III, Bogotá, Ed. ABC, 1955. Biblioteca de la Presidencia de la República, pág. 357.

69 Enrique Otero, "Mestizajes del castellano en Colombia", en *Thesaurus*, VI, Bogotá, 1950, pág. 25.

70 Angulo, *op. cit.*, III, pág. 271.

zado al artista anónimo que hizo el púlpito como el “Maestro de 1756”, ya que esta fecha es el único dato que conocemos de una serie de obras con características semejantes. El único candidato identificable con el citado maestro pudiera ser el autor del expositorio de la iglesia de San Pedro de Buga (Valle), similar a otros de Popayán. El arquitecto Salcedo acaba de documentar al autor del expositorio de Buga, se trata de Sebastián Usiña, que se titula maestro de Popayán (1776).⁷¹

Piezas un tanto dudosas como creaciones mestizas son los apoyos de las pilas del agua bendita de la iglesia cartagenera de la Venerable Orden Tercera. El modelo de soporte es una figura masculina, desnuda, con los brazos reducidos a sencillas volutas, y lo mismo puede decirse del cabello, dispuesto simétricamente a ambos lados del rostro. Están realizados en basalto negro, al parecer. La iglesia fue construida a mediados del siglo XVIII y por el hecho de existir sobre las pilas sendas lápidas de mármol con los escudos franciscanos y la inscripción *Año de 1757 en Sevilla*, se ha supuesto que fueron importadas.⁷² No conozco en España piezas semejantes, más bien parece tratarse, por su evidente falta de proporciones, de una muestra excelente de arte popular. Sorprendería en Cartagena el hallazgo de una pieza mestiza, ya que los artistas indígenas no figuran en los documentos, y el arte de Cartagena está falto de ese espíritu mestizo que observamos en otras partes; tan sólo hacia 1609 se encuentra documentado en el convento de Santa Teresa (Cartagena) el esclavo mulato Gonzalo, cantero, que procedía de Angola. Dejamos, pues, las dos piezas cartageneras de La Tercera como productos dudosos del barroco mestizo.

A continuación incluyo dos ejemplos de soporte mestizo, que si bien no son enteramente antropomorfos, sí en ellos aparece el tópico humano reducido a la categoría de un mero grutesco, decorando el fuste de unas pilastras. El ejemplar del Museo Colonial, no guarda relación con el arte bogotano, ya que se trata de una de tantas piezas que el coleccionismo ha llevado a Bogotá; procede de Boyacá, lo que se explica fácilmente por la semejanza que tiene con las pilastras que decoran los pilares del arco toral de Santo Domingo de Tunja, aunque existen diferencias que es preciso destacar. En los ejemplares tunjanos hay dos medias figuras a manera de atlantes indios, que portan la típica “petaca” de la región cargada de frutas. La pilastra mestiza del Museo Colonial tiene en la parte inferior una máscara con los vástagos vegetales saliéndole de la boca; en la parte superior, la figura humana no es media sino entera. La “petaca” no es

⁷¹ Agradezco al doctor Salcedo su amable información.

⁷² Donaldo Bossa Herazo, *Guía artística de Cartagena de Indias*, Bogotá, Ed. Información y Propaganda del Estado, 1955.

llevada por la figura sino que ocupa el lugar del capitel. No es pieza de un barroquismo tan característico como los ejemplares de Santo Domingo de Tunja, ya que las aristas son quebradas en lugar de onduladas; su evocación del plateresco está más marcada que en los ejemplares tunjanos. Podrían datarse ambas en la segunda mitad del siglo XVII.

Este tímido barroquismo, que nos evoca aún el plateresco, fue superado a mediados del siglo XVIII con los grutescos que decoran un pilar monolítico de la colección Mary Eder de Garcés (1556), en Cali. Hay que destacar que se trata de una pieza muy rara, de tal manera que no hay en Colombia nada comparable, y resulta más extraña en el Valle del Cauca, donde los soportes fueron generalmente de madera o ladrillo. Lo más interesante es el rostro indígena, muy representativo de ese sincretismo racial y cultural de la Nueva Granada durante el siglo XVIII.⁷³ Tanto esta pieza caleña como la canéfora de Popayán son los ejemplos máximos del mestizaje artístico en Colombia y ambos son productos tardíos, fruto de la estética barroca, cuya libertad y naturalismo tanto se acomodaban al espíritu de una cultura en formación.

Dos muestras barrocas. Me refiero a las canéforas del Museo del Chicó, desgraciadamente sin documentar. Se dice que unas proceden de Boyacá y otras de San Francisco de Bogotá, pero nada conozco al respecto que me induzca a pensar en ello; como se verá más adelante, guardan mucha relación con modelos existentes en Quito. No sería de extrañar que algún grabado manierista hubiera sido el origen de ambas, ya que presentan muchos rasgos comunes entre sí y con los estípites que decoran la copa del púlpito de San Francisco de Quito. Los modelos bogotanos son más avanzados y muestran su base decorada con grandes roleos vegetales al gusto barroco, así que podrían fecharse a fines del siglo XVII. El ejemplar más próximo a ellas que conozco se encuentra en un retablo que hay en el claustro de Santo Domingo, en Quito, y en el segundo cuerpo del retablo mayor de San Francisco, en la misma ciudad. Sería interesante explicar su procedencia, ya que se trata de piezas capitales en la evolución del soporte antropomorfo.

Variedades de la columna barroca

Las libertades propias del barroco hicieron que éste se manifestara con la diversidad de tipos de soporte que veremos a continuación:

La columna panzuda. Este tipo de columna, por su curioso énfasis en la parte inferior o media, resulta interesante. Se desarrolló notablemente en el área venezolana, y el investigador germano Palm le dedicó su atención. Varias

73 Santiago Sebastián, *Album de arte colonial de Santiago de Cali*, Cali, Ed. El Mundo, 1964, Láms. LXXII y LXXIII.

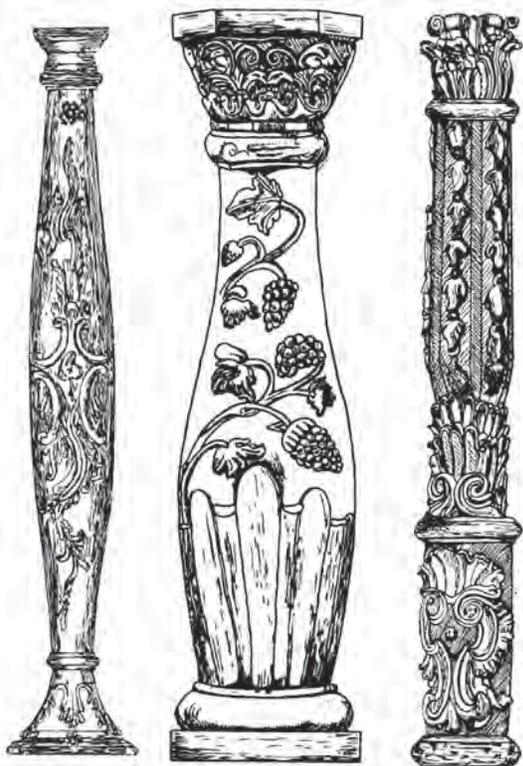
hipótesis se han dado para explicar su énfasis: Moller ve en ella una estilización fitomorfa, que vendría a ser una imitación del tronco de la ceiba. Navarro, por existir ejemplares en los claustros quiteños de San Francisco y de San Agustín, la juzga como creación ecuatoriana. Por lo que respecta a los ejemplares venezolanos del siglo XVIII es muy verosímil la hipótesis de Palm sobre la influencia holandesa, ya que no lejos de Coro, en las casas de Willemstand (Curazao),

durante el último tercio del siglo XVIII, fueron reemplazadas sus fachadas de madera por las actuales, que están decoradas con teorías de balaustres.⁷⁴ Los ejemplares venezolanos serían una burda traducción del balaustre a una proporción que no le es propia, como ha indicado Palm.

Por lo que respecta a Colombia, no conozco ejemplares en piedra, sino en madera. El más interesante corresponde al retablo mayor de Santa Bárbara, en Mompox, fechable a fines del siglo XVIII; más que columna panzuda hay que calificarlo como soporte de fuste abombado. Existen más ejemplos en las artes menores, tal como el pie del púlpito del Carmen, en Popayán, obra muy artesana, que presenta el fuste panzudo, con grandes hojas adosadas (segunda mitad del siglo XVIII); más interesantes resultan, los soportes del sagrario de la Encarnación, en Popayán, de fuste típicamente panzudo, y decorado en la parte inferior con una venera y el resto

con pámpanos que siguen un movimiento helicoidal. Si el sagrario hubiera sido hecho al mismo tiempo que el expositorio, habría que asignarle una fecha hacia 1765.⁷⁵

La columna de fuste enmascarado. El soporte melcochado impuso una norma casi general a la columna barroca posterior, es decir, un anillo que señala el tercio inferior, y que suele decorarse con un tipo de ornamento diferente al



45 Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Bárbara. Mompox. [lám. 184]

46 Sagrario de la Iglesia de la Encarnación. Popayán.

47 Sagrario de la Colección Buenaventura. Cali.

74 Erwin Walter Palm, "Estudios de arquitectura venezolana" en revista Nacional de Cultura n° 90-93, Caracas, 1952, págs. 76-83.

75 Sebastián, *Guía artística de Popayán colonial*, Ed. Pacífico, Cali, 1964, pág. 96.

empleado en los dos tercios superiores. Esa columna anillada, siguiendo la constante mudéjar de lo hispánico, revistió su fuste con elementos vegetales dispuestos en forma que no responde ni al grutesco a *candelieri*, característico del plateresco ni a las guirnaldas helicoidales, típicas de la más neta columna barroca. Uno de los modelos más antiguos parece ser el que presenta en el tercio inferior una máscara humana, que en el ejemplar del Museo Colonial parece tener carácter mestizo; esta muestra tiene los tercios superiores con guirnaldas sencillas que siguen uniformemente las estrías verticales. Es una pieza de importación boyacense, que está interpretada con un evidente gusto popular. Ejemplares del siglo XVIII encontramos en las artes menores, fruto también de talleres populares; citaré entre otras las del sagrario de la colección caleña de Buenaventura, y las que decoran otro sagrario en la

[lám. 57]

48 Sagrario de la Merced. Cali. (1765)

49 Retablo de la Inmaculada en la Catedral de Tunja.

50 Púlpito de la Candelaria. Bogotá.

misma ciudad, el de la Merced obra de Toribio Balverde (1765).⁷⁶

Ejemplares de gran finura de talla son las columnas laterales del retablo mayor de Santa Bárbara, en Bogotá (quizá de fines del siglo XVII), con una máscara en el tercio inferior, como el ejemplar del Museo Colonial,

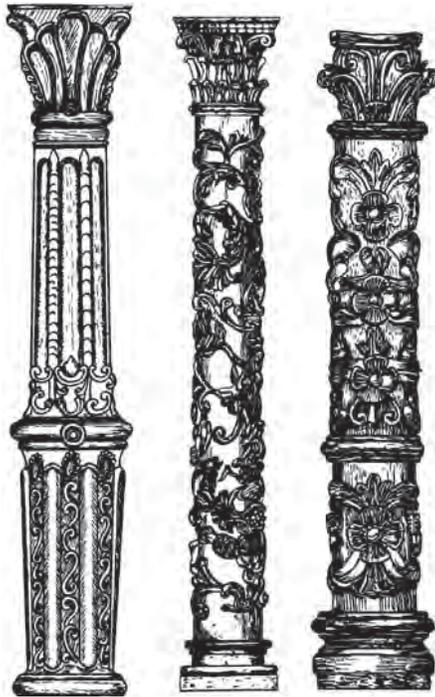
y en los dos tercios superiores del fuste aparece revestido con el tallo de una planta, pero sin seguir un ritmo determinado, tan sólo con el fin de enmascarar el fuste. El mismo efecto consiguen las guirnaldas de pámpanos del retablo de la Inmaculada, en la catedral de Tunja, que quizá sea obra del siglo XVIII.

[lám. 45]

A la segunda mitad del siglo XVII pertenece el retablo de Nuestra Señora de Loreto, en San Ignacio de Bogotá, donde hay un interesante modelo de columna anillada, pero la decoración no está superpuesta sobre la caña sino que se ha logrado rehundiéndola en la superficie de ésta. Lo excelente de la talla nos hace pensar en el maestro anónimo que hizo el retablo mayor de Santa Bárbara de Bogotá.

[lám. 59]

Modelo de columna anillada de tipo



76 Santiago Sebastián, *Album de arte colonial de Santiago de Cali, op. cit.*, láms. XVIII y LXXIV.

netamente artesano son las del púlpito de la Candelaria en Bogotá, que presentan tanto en el tercio inferior como en la parte superior la reiteración de una flor que le da un carácter mudéjar. Este mismo sentido estilístico tienen las columnas de un retablo lateral de la iglesia de Tópaga, de fuste reticulado, con flores y hojas repetidas o en alternancia.

[lám. 66]

Las libertades propias del rococó tendieron a la complicación de este tipo de soporte. Así en la hornacina central del retablo mayor de Santa Clara de Bogotá, reconstruido en 1764 se añadió a la columna anillada en su parte inferior un trozo, separado del anterior por medio de un profundo astrágalo y de una prominente fila de hojas. Siguiendo las tendencias estilísticas del rococó los elementos vegetales se iban transformando en rocalla. El artífice del rococó, en otros casos, en lugar de inventar más anillos los suprimió todos, y se limitó a enmascarar el fuste liso con elementos típicos de ese estilo, es decir, a base de rocalla. Tal es el caso de los so-

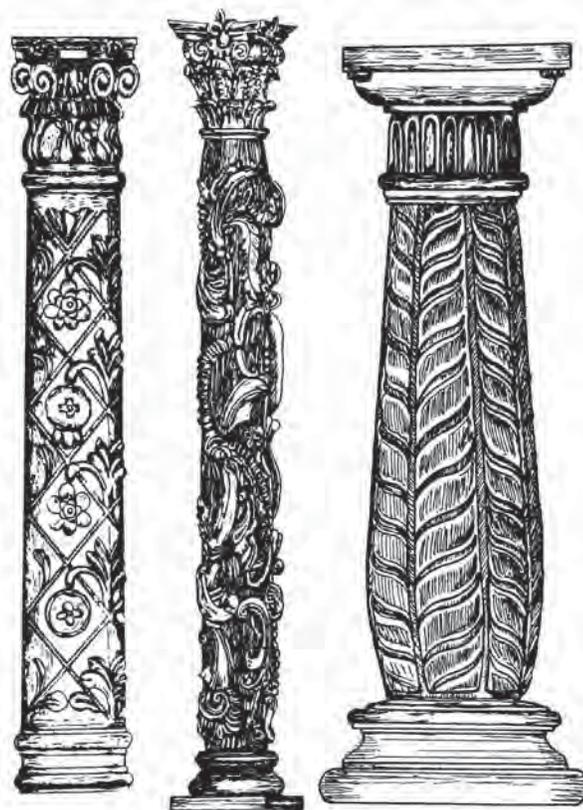
51 Retablo lateral de Tópaga. Boyacá.

52 Retablo de San Francisco de Paula, en San Juan de Dios. Bogotá.

53 Columna de Monguí. Boyacá.

portes del retablo de San Francisco de Paula, en el bogotano San Juan de Dios; en este caso la novedad del rococó cambió la estructura tradicional, colocando los soportes en ejes divergentes. A los últimos años del siglo XVIII debe pertenecer esta obra.

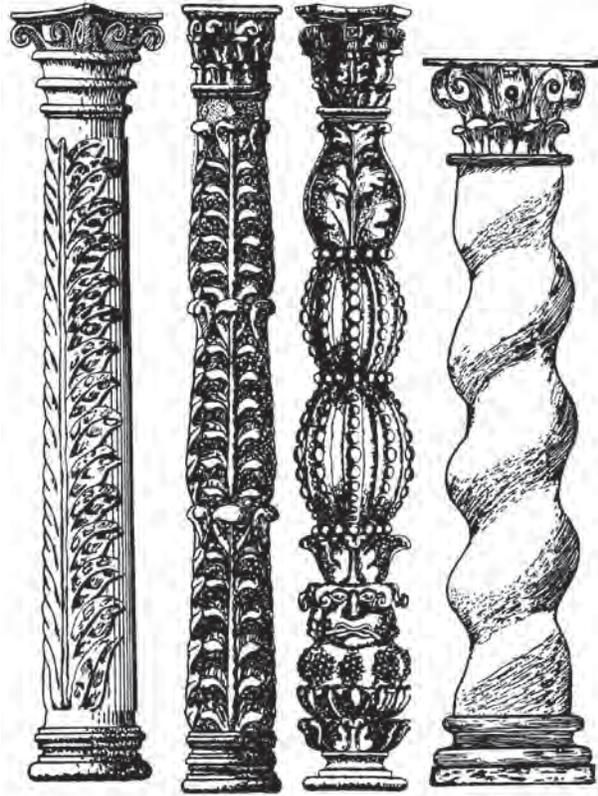
Columnas de fuste enmascarado, sin anillo en el tercio inferior, y realizadas con mentalidad mestiza, hay en Boyacá y en la ciudad de Popayán. En este grupo se puede incluir la famosa columna de Monguí, de fuste ligeramente panzudo y cubierto totalmente por una hoja estilizada. Desconozco si existe un precedente en la decoración indígena con el que pudiera compararse. El antiguo retablo de Gámeza, hoy trasladado a la Hacienda García (Cauca), muestra los frentes de las columnas totalmente cubiertos con una hoja gigantesca que va de la basa al capi-



tel; no es ejemplar único, ya que en la misma Tunja, las columnas del tercer cuerpo del retablo mayor de Santo Domingo guardan la misma decoración; parece ser esta una modalidad típicamente boyacense, pues no conozco algo semejante. Si estos ejemplos pudieran ser del siglo XVII, en la centuria siguiente se decoraron los retablos de San Antonio y del Carmen, en la capilla tunjana de El Topo, con un tipo de columnas de fuste totalmente cubierto con hojas superpuestas.⁷⁷ El ejemplar más logrado de este arte mestizo son las columnas monstruosas de los retablos gemelos de San Luis Gonzaga y de San Cayetano, en la iglesia payanesa del Carmen, que presentan un repertorio decorativo dentro del círculo del “Maestro de 1756”. La columna muestra una fila de hojas en el imoscapo, venera, máscara con sendos racimos pendientes de la boca, dos trozos de fuste cinchado y decorado con rosarios de perlas y la parte superior del fuste es de tipo bulbiforme, recubierto con hojas de acanto, un precedente remoto de este modelo extraño pudieran ser los soportes del retablo de la capilla de Santa Marta, en San Francisco de Quito.⁷⁸

La columna salomónica. Es difícil precisar cuando apareció este tipo de soporte. Existe en un retablo de la iglesia de San Ignacio de Bogotá, y si fuera del hermano Loessing, habría que fecharlo a mediados del siglo XVII. Lo único seguro que conocemos se refiere a las columnas en piedra de la portada de la Capilla del Sagrario de Bogotá, realizadas hacia 1689. Ha escrito Marco Dorta:

En ella aparece quizá por primera vez en toda América del Sur, un elemento típico del estilo: Nos referimos a la columna salomónica, cuyo em-



54 Retablo antiguo de Gámeza, hoy en la Hacienda García. Cauca.

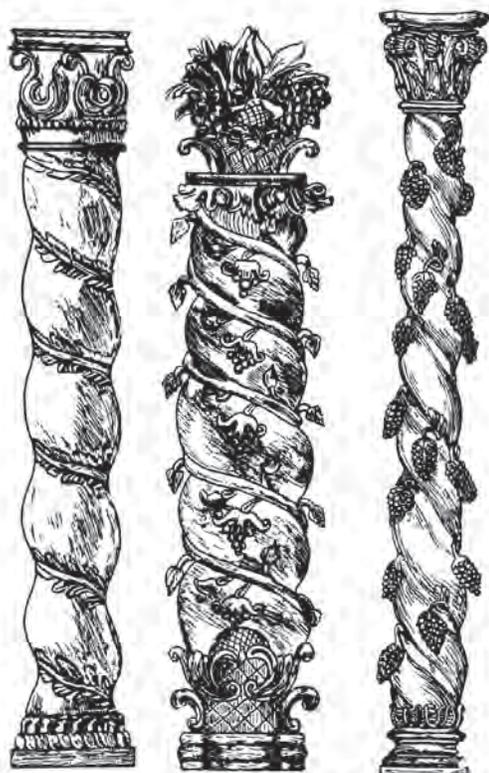
55 Retablos de San Antonio y del Carmen en el Topo. Tunja.

56 Retablos de San Luis Gonzaga y de San Cayetano en El Carmen. Popayán.

57 Portada del Sagrario. Bogotá. (1689) [lám. 5-6]

77 Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, op. cit., lám. L.

78 Sebastián, *Guía artística de Popayán colonial*, op. cit., págs. 108-109.



58 Sagrario de los Franciscanos. Cali.

59 Políptico de la Adoración, en la Capilla de Belén. Popayán. [lám. 260]

60 Retablo de la Inmaculada de la Encarnación. Popayán.

pleo se generalizaba en España por aquellos años. El arquitecto no las hizo con las seis vueltas típicas, según las labró Bernini; tal vez porque lo exigía así la escala de los dos últimos cuerpos, torció los fustes de las columnas con sólo cuatro espiras, dejándoles la superficie completamente lisa.⁷⁹

Realmente la columna salomónica de fuste liso no fue de los tipos que más atrajeron a los tallistas. Lo más frecuente es que tenga una guirnalda a lo largo de su garganta, aunque sostenida por una soga o cinta; esta variante es muy numerosa en la orfebrería, siendo ejemplos manifiestos el sagrario de los franciscanos de Cali⁸⁰ y el políptico de la Adoración, en la ermita payanesa de Belén: Ambas son piezas dieciochescas de plata repujada, pero la muestra pa-

yanesa tiene rasgos del rococó, con la libertad de haber sustituido el capitel por un cestillo con flores y frutas.

La columna salomónica en Popayán se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, presentando una estrecha vinculación con modelos quiteños; como característica general hay que destacar la presencia de la fila de hojas en el imoscapo, tomada de la columna berninesca. Los modelos payaneses a su vez fueron interpretados por maestros provincianos, con toda clase de libertades e incorrecciones, a ellos pertenecen los retablos laterales de San Pedro de Buga y el de la capilla caleña de San Antonio, ambos de fines del siglo XVIII. La mayor aportación de Popayán al desarrollo de la columna salomónica fue el retablo mayor de la Encarnación (fines del XVIII), cuyos soportes presentan el fuste tripartito por medio de dos anillos; por tanto hay una sección estriada, luego otra decorada con rocalla, y finalmente, una lisa de perfil salomónico. El tipo de columna con su sección

79 Angulo, *op. cit.*, II, pág. 93.

80 Sebastián, *Álbum de arte colonial de Santiago de Cali, op. cit.*, lám. XXXII.

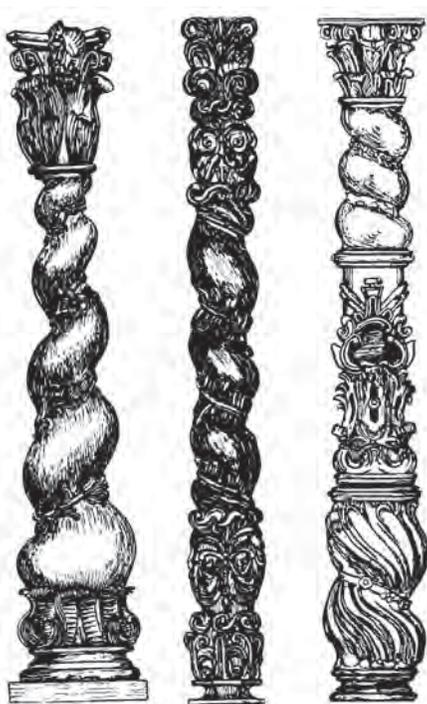
estriada, su fuste tripartito y capitel compuesto nos hacen pensar en su derivación de las de la portada de la Compañía de Quito. Menos afortunado estuvo el autor del retablo mayor del Carmen, también en Popayán, pues, aunque inspirado en la portada de la Compañía, no supo proporcionar el fuste ni dar algún movimiento a la estructura arquitectónica.

La columna salomónica, anillada y de fuste revestido de ornamentación vegetal, es la variante más numerosa. Dentro de este modelo hay dos tipos, que se diferencian por la decoración del tercio inferior. Ejemplifican al primero las columnas de los retablos del crucero de San Ignacio de Bogotá, que muestran en su tercio inferior un grutesco de media figura, a la que dos amorcillos pretenden colocar una flor en la cabeza; el fuste en sus dos tercios superiores es de tipo salomónico, pero revestido de pámpanos que siguen el movimiento del fuste; completan la decoración unos amorcillos que trepan por los pámpanos. No sabemos con certeza si el modelo fue diseñado por Loessing, pero con las consiguientes variantes fue seguido en dos retablos de San Francisco de Bogotá, uno situado al lado izquierdo y el otro en la sacristía. En todos estos tipos de fuste re-

vestido hay que señalar que la profundidad de las gargantas es mínima y que casi no se aprecia por la fronda que las recubre.

La otra variante de este modelo se diferencia por la ornamentación existente en el tercio inferior, que es una flor anillada, en lugar de la media figura. El primer ejemplar debe ser el que hay en un retablo de San Ignacio de Bogotá, que fue repetido en otros de Santa Clara y teniendo su último eco en los dos primeros cuerpos del retablo mayor de la Candelaria (1703), calificado por el gongorino Fray Carlos de San Diego como “ostentoso, gallardo, bien discurrido y majestuoso”.⁸¹ Pero, dicho sea de paso, nada

[Íam. 36]



61 Retablo de San Francisco de Paula, en la Encarnación. Popayán.

62 Retablo de la Capilla de San Antonio. Cali.

63 Retablo Mayor de la Encarnación. Popayán.

81 Hernández de Alba, *op. cit.*, pág. 157.

ginación se desboca y para en un mundo de seres absurdos que el pincel o el escoplo recrean tal como los forja la fantasía enloquecida que no acepta, que no quiere admitir las realidades circundantes. ¿Qué son sino representaciones manieristas los brutos y los “salvajes” que se ostentan en los muros de la Casa del Escribano?

Al pormenorizar y describir, tan sagazmente como lo hace, las distintas decoraciones manieristas de las casas de Juan de Vargas y del Fundador, el maestro Sebastián está mostrándonos su interés, su patriótico entusiasmo, casi podríamos decir, por las riquezas artísticas de Tunja, tan exóticas en su naturaleza, tan enigmáticas, en cuanto a sus posibles ejecutores, y tan a riesgo de perderse definitivamente. Porque esto hay que decirlo aunque resulte “una voz clamante en el desierto”: Fuera de las galerías pictóricas de la Casa de Juan de Vargas y del Beneficiado, lo demás está prácticamente destruido o a pique de estarlo, sin que valgan las protestas de tres o cuatro ilusos que seguimos creyendo que la ciudad que no guarda y conserva sus vejez está apostatando de su pasado, renegando de sus glorias y maldiciendo de sus épocas de oro.

Al entrar, ya para dar cima a su trabajo, que él llama simplemente informativo, al estudio de la flora como elemento ornamental, el maestro Sebastián se exhibe en interesantísima serie de consideraciones acerca de lo que la naturaleza americana, desde Colón en adelante, significó para los demás descubridores, exploradores y hombres de ciencia que han venido a conocer nuestras tierras, a extasiarse en su imponderable abundancia, en lo exquisito o extraordinario de los seres vegetales que las pueblan y en su inmensa y avasalladora belleza. Qué bien cita al padre Zamora cuando, hablando de las “obras de Dios” en la naturaleza americana, el fraile dominico exclama:

Las tiene con admiración en los montes, en las selvas, en los collados y en los valles que en todo este Reino se ven continua y vistosamente poblados de altísimos cedros, de fructíferas y hermosas arboledas que sustentan con sus frutos innumerables vivientes en la tierra, no con otro fin sino el de ofrecer a su criador infinitas alabanzas.

Si en un rápido repaso mental quisiese uno evocar las maravillosas riquezas naturales nada más que del territorio boyacense, qué fácilmente comprendería cómo y por qué los artistas neogranadinos, anónimos o conocidos, recogieron todo el aliento del trópico y lo proyectaron en los bajorrelieves de los retablos, en los grutescos, en los pilares de los arcos, en los cornisamentos, en pinturas murales y, en fin, en ese aluvión portentoso de las manifestaciones del gran barroco americano.

Santiago Sebastián, con su pericia de investigador bien orientado, nos

LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA
EN LA NUEVA GRANADA



64 Laterales de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja. [lám. 140-141]

65 Retablo Mayor en la Iglesia de Monguí. (Boyacá).

66 Retablo lateral de la Iglesia de Monguí. (Boyacá)

67 Retablo lateral de la Compañía. Popayán.

68 Retablos laterales del Topo. Tunja.

69 Torre de Santa Bárbara. Mompox. [lám. 181-182]

nuevo hay en la estructura ni en la decoración que justifique tal calificación; con razón se dejó en el anonimato al artesano que lo hizo.

Columna de fuste liso, aunque enguirnaldado. Las primeras muestras de este tipo de columna surgieron en la decoración de la famosa Capilla del Rosario, en Santo Domingo de Tunja, durante el último cuarto del siglo XVII. En aquel repertorio de motivos manieristas y barrocos vamos a destacar las enormes columnas, ornamentadas con guirnaldas helicoidales, de aire típicamente barroco. La Capilla del Rosario fue tenida en cuenta, y todavía, en la segunda mitad del siglo XVIII, las columnas del retablo mayor de Monguí, aparecieron con guirnaldas de ritmo semejante, es decir, onduladas. Otro altar de Monguí, uno lateral, a fines de la centuria dieciochesca, empleó grandes hojas de ritmo ondulado, muy parecido al que describen estas guirnaldas. Por la misma época se hizo en Popayán un

retablo en la iglesia de la Compañía con guirnaldas helicoidales en la parte superior. Los ejemplares más interesantes pertenecen al arte mestizo, que aparece en los retablos laterales de El Topo y en el de la capilla del Fundador, ambos en Tunja, doble cinta en el fuste, el típico movimiento helicoidal ascendente y los espacios vacíos no se cubren con pámpanos sino con aves o centauros, motivos que parecen prestados del plateresco. El único ejemplar en piedra de fuste enguirnaldado helicoidalmente con una cinta corresponde al cuerpo inferior de la torre de Santa Bárbara, en Mompo, ya en los albores del ochocientos. La ingenua muestra de arquitectura popular se remata con un capitel esquemático y la cabeza de un león, cuyo sentido desconozco.

Muy tardíamente las estructuras de diseño movido hicieron su aparición en Bogotá con la irrupción del rococó. El maestro que hizo esta innovación trabajó la parte central del retablo mayor de San Francisco de Bogotá, que había sido hecha antes por García de Ascucha, y que fue sustituida por un nuevo retablo, de tres cuerpos en 1789, según Marco Dorta.⁸² Allí se empleó un tipo de columna anillada en su tercio inferior, de fuste liso aunque enguirnaldado de flores. Presenta dos variantes: Una con la fila de hojas en el imoscapo, y otra con el anillo decorado de un festón de borlas, que parece ser un recuerdo, de la guardamalleta berninesca. El mismo tipo de estructura y soportes se repiten en la parte central del primer cuerpo del retablo mayor de San Ignacio de Bogotá, que es de la misma mano, como ya indicó Marco Dorta. El punto inmediato de partida de este modelo pudiera ser Quito, donde existen diversas variantes, entre ellas las del retablo del crucero de San Francisco.

Columnas caladas de vástagos helicoidales. Varios ejemplares de este modelo de columna barroca se encuentran en el Museo Colonial, y seguramente pertenecen a ese “arte de aluvión” que ha inundado las colecciones santafereñas. Es un tipo de soporte completamente extraño al medio bogotano. Realmente se trata de versiones muy pobres, realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, y deben proceder de algún centro rural. No dejan de llamar la atención tanto la basa bulbosa como el triple capitel. En estos ejemplares han desaparecido la fila de hojas en el imoscapo, que tan frecuente suele ser en este tipo de soporte. Las anomalías de basa y capitel se podrían explicar por esa libertad que insufló el rococó, manifiesto en el basamento en que se apoyan estos soportes.

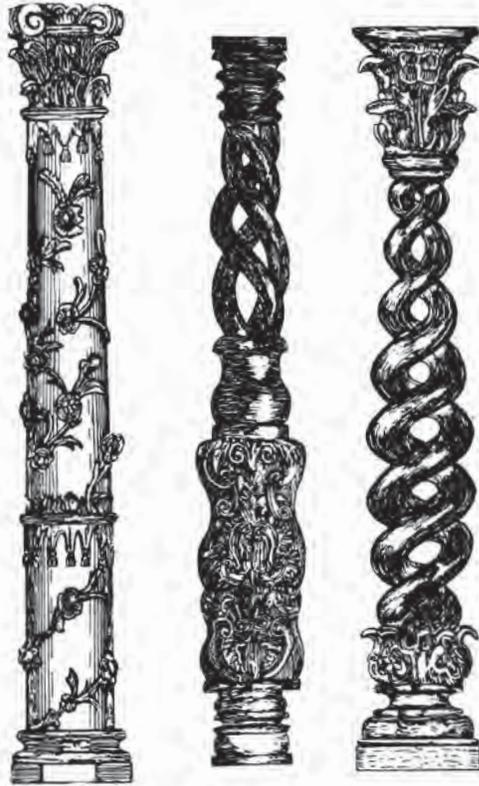
En Popayán hay dos modelos más logrados, ambos en piezas menores: El expositorio de la Casa Mosquera y el políptico de Belén, que muestran influencia de Quito, donde a mediados del siglo XVII hizo su aparición este soporte en el púlpito de San Francisco. El ejemplar de la Casa Mosquera parece ser pieza de

82 Angulo, *op. cit.*, III, pág. 269.

70 Parte central
del Retablo Mayor
de San Francisco.
Bogotá. (1789).
[lám. 11-12]

71 Columna del
Museo Colonial.
Bogotá.

72 Expositorio de
la Casa Mosquera.
Popayán.



origen local por la semejanza que presenta con el repertorio del Maestro de 1756. Estas columnas caladas, constituidas por dos o tres finas cañas helicoidales, en opinión de Marco Dorta, son semejantes a las que tanto se usaron en los muebles portugueses y brasileños del siglo XVII.⁸³

La columna estipitesca. Tanto en el altar mayor de Santa Bárbara como en un lateral de San Agustín, ambos en Bogotá, existe un original tipo de columna estipitesca, de fuste doblemente anillado y recubierto de guirnaldas. Ambos modelos responden al mismo diseño, pero dudo de

que sean de la misma mano; quizá se puedan fechar a fines del siglo XVII. ¿Fue imitado uno del otro? ¿O procederán ambos de un mismo grabado? El modelo no es completamente extraño, ya que en San Francisco de Quito, en el crucero existe también un tipo de columna estipitesca, con dos anillos y guirnaldas, aunque de diseño diferente. Si el modelo quiteño es anterior, como creo, habrá que pensar en una posible influencia de Quito en una fecha más bien temprana. Tampoco hay que descartar la existencia de una fuente anterior, de la que puedan derivar los ejemplares de Quito y Bogotá.

Dentro de este subgrupo hay que colocar un tipo de soporte de tamaño miniatura que hay en el altar mayor de la iglesia de Las Aguas, pero

73 Altar Mayor de
las Aguas. Bogotá.
[lám. 27]



83 *Ibíd.*, pág. 308.

que es muy tardío, probablemente, de fines del siglo XVIII. Ya puede observarse que la fuerte influencia del rococó lo estaba transformando en un producto híbrido que fluctúa de lo arquitectónico a lo vegetal.

Pilares, pilastras y pilastrillas

Pilares

No siendo posible establecer una evolución en este elemento funcional, tan sólo citaré los ejemplos más interesantes. En primer lugar están los soportes que separan las naves de la catedral de Tunja (1567–1574), lamentablemente desfigurados. Descansan en plintos circulares, como en el convento mejicano de Cuilapan. Marco Dorta ha escrito que

...la iglesia mayor de Tunja es un templo gótico–mudéjar, cuyo precedente se encuentra en las iglesias andaluzas de la Baja Edad Media, si bien en éstas se empleó siempre el pilar, a veces con columnas adosadas, pero nunca exentas. En el templo tunjano, los soportes cilíndricos no mitigan la nota gótica, ya que no son propiamente columnas clásicas, sino del tipo de transición que, sosteniendo bóvedas de crucería, se encuentran en España en la colegiata de Lerma y en Indias, también sobre plintos circulares, en la Catedral de Santo Domingo.⁸⁴

Esperamos que la actual restauración, que adelanta el arquitecto Carlos Arbeláez, desnude al templo de las florituras estucadas que se le adicionaron hace unos años, para “embellecerlo”; por lo que atañe a nuestro estudio será interesante ver cómo fueron los capiteles primitivos, hoy enmascarados por otros de orden corintio.

Falta de sentido columnario muestran los enormes pilares del arco toral de San Francisco de Tunja. Este enmascaramiento del pilar, semejando una columna corintia de fuste tripartito, decorado con imbricaciones, hojas y reticulado, según el gusto mudéjar, no creo que corresponda a fines del siglo XVI sino a una centuria más tarde; hay que relacionarlo con los retablos de la época y con las decoraciones de la iglesia de Santo Domingo, en la misma Tunja.

[lám. 145]

[lám. 139,142]

Dentro del área tunjana no hay que olvidar los soportes–pilares de los claustros, así los de Santo Domingo, que son octogonales, semejantes a los que empleaba la arquitectura sevillana de mediados del siglo XVI en el claustro alto del convento de Madre de Dios, y en los ejemplos medievales de San Isidoro del Campo y la Rábida. La galería baja del claustro tunjano de Santa Clara usó el mismo soporte. Continúa Marco Dorta:

84 *Ibíd.*, I, pág. 557.

Seguramente por influencia de los claustros, alguna vez se empleó el pilar octagonal en patios de edificios civiles. Sirvan de ejemplo el de la casa del capitán Mancipe en Tunja y el de la que habitó en Popayán, a fines del siglo XVIII, el último alférez real.⁸⁵

El más bello ejemplo del siglo XVIII nos lo ha legado el P. Simón Schenherr, quien, en la iglesia de la Compañía de Popayán, hizo descansar la sacristía alta sobre un enorme pilar cilíndrico, colocado en la baja, haciendo un alarde de

sus conocimientos técnicos sin perder altura estética; el enorme pilar tiene un esquemático y caprichoso capitel decorado con el motivo de la máscara de cuya boca salen vástagos vegetales.⁸⁶

La pilastra manierista. El hecho de carecer de una función de sostén se prestaba a que sirviera de elemento de gran valor expresivo y de una morfología bastante variada. Las

primeras muestras corresponden a la arquitectura civil de Tunja de fines del siglo XVI y principios de la centuria siguiente: Tales son la portada de la casa de Bernardino de Mujica Guevara (1597), con sus pilastras recubiertas de recuadros, faltas de sentido tectónico; las portadas de Antonio Bravo Maldonado y de la casa de la carrera 10 n° 21-04, de pilastras esbeltas e interrumpidas en su centro con un disco, que recuerdan las de la portada sur de la iglesia del Salvador de Ubeda, obra temprana de Vandelvira. A los primeros años del siglo XVII corresponde la portada de la iglesia de San Francisco, cuyas pilastras están interrumpidas por cabezas de clavo o puntas de diamante, motivo manierista que procede posiblemente de la portada de San Francisco de Quito.

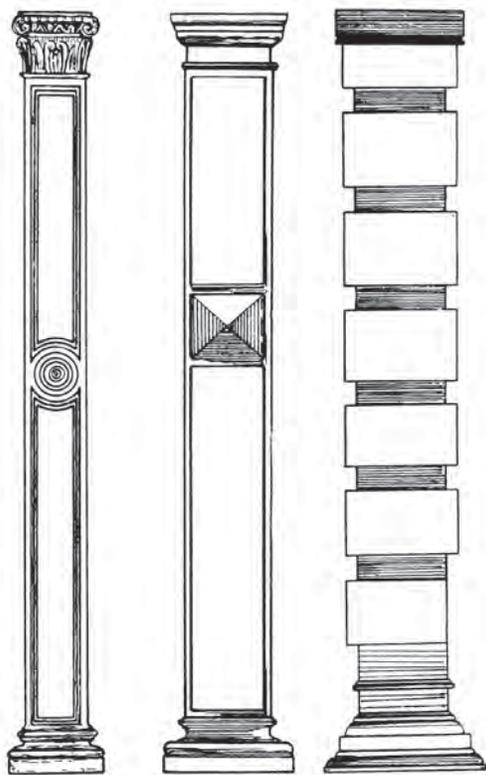
El P. Coluccini, que empezó la iglesia de San Ignacio de Bogotá en 1610, trajo de Italia un tipo de pilastra que colocó a ambos

74 Portada de Antonio Bravo Maldonado. Tunja.

75 Portada de San Francisco. Tunja.

[lám. 144]

76 Portaditas de San Ignacio. Bogotá.



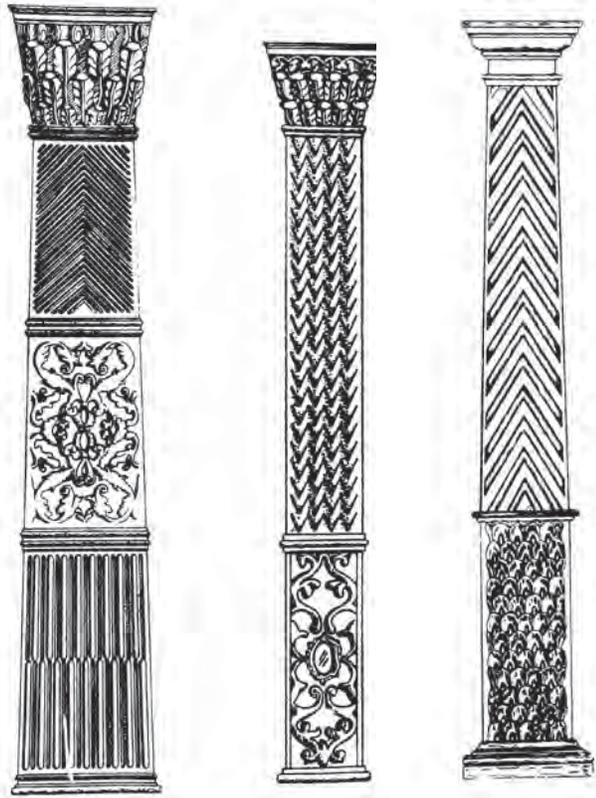
85 *Ibid.*, I, pág. 541.

86 Sebastián, "Arquitectura del siglo XVIII en Popayán" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 16, Buenos Aires, 1963, pág. 56.

lados del presbiterio, en sendas portaditas. Estas pilastras, de sillares alternativamente grandes y pequeños, hacen tomar al soporte un valor meramente decorativo, destruyendo su sentido vertical de apoyo, lo cual fue un fenómeno típicamente manierista, muy frecuente en Vignola. En otra construcción jesuítica, la iglesia de Tunja, se siguió la misma moda manierista, fajando las columnas de la portada. Con respecto al ejemplo bogotano, Marco Dorta recordó su semejanza con dibujos del tratadista Sebastián Serlio.⁸⁷

El modelo de pilastra manierista, que tuvo más aceptación en el medio boyacense, es un tipo de soporte en madera, puramente decorativo. Se empleó fundamentalmente para enmarcar bajorrelieves de retablos y para estructurar la decoración de los muros. Los ejemplares más logrados se encuentran en dos muros de la capilla tunjana del Rosario. La pilastra gigante que abarca los dos órdenes pequeños tiene en su repertorio decorativo motivos tomados de García de Asucha y de Loessing; la falta de concepción arquitectónica y el interés meramente decorativo llevó al artífice a superponer los motivos en el fuste tripartito, si fueran estratos ornamentales; fue la misma disposición que vimos en los pilares cilíndricos del arco toral de San Francisco, en Tunja. Las pilastras de los órdenes menores presentan la novedad de tener la parte superior con estriado quebrado colocado horizontalmente.

Las pilastras del retablo y muros de la capilla de la Hermandad del Clero, en Tunja, presentan variedades curiosas tanto en el tercio inferior como en la parte superior: Estriado en espina, como en el retablo de San Ignacio; las pilastras más interesantes se encuentran en el primer cuerpo del retablo citado, con tercio



77 Laterales de la Capilla del Rosario. Tunja.

78 Laterales de la capilla del Rosario. Tunja.

79 Retablo lateral de San Ignacio. Bogotá.

87 Angulo, *op. cit.*, II, pág. 80.

inferior imbricado y resto estriado en forma quebrada, aunque dispuesto verticalmente. En un retablo de la nave lateral derecha de San Ignacio de Bogotá hay un tipo de pilastra, que no sabemos si es creación de Loessing o procede del foco tunjano. Si fuera original de Loessing, como parece, las creaciones boyacenses serían deudoras de él. El modelo deriva de los tipos de columna empleados en el retablo mayor, combinando el tercio inferior imbricado del segundo: cuerpo con el fuste estriado en espina del primer cuerpo. Es un tipo emparentado con las pilastras que enmarcan los lienzos laterales de la Capilla de los Clérigos, en la Catedral de Tunja.

En la antigua iglesia de Santa Inés de Bogotá, hoy en La Soledad, hubo un tipo de portada con pilastras en las que aparece diseñada una flor de seis pétalos, inscrita en un círculo. Si hemos de considerar la fecha de 1770 que había en una inscripción, que hoy no se ve, habremos de pensar que no se trata de una creación muy tardía, ya que la portada tunjana de don Juan Agustín Niño y Álvarez, situada en la esquina sur de la plaza de Bolívar, y donde aparece el mismo motivo, pudiera ser de la misma época.⁸⁸ Este tipo de ornamento que no está de acuerdo con la evolución estilística, pudiera emparentarse con la decoración geométrica del manierismo, así que resultaría un producto arcaizante.

La pilastra de arista ondulada. La pilastra barroca de perfil salomónico parece ser que se deba al maestro Francisco de Ascucha, que en 1667 se comprometió a realizar diversos trabajos en la desaparecida iglesia de Santa Inés, entre ellos las pilastras salomónicas que decoran los lados de los pilares del arco toral.⁸⁹ Son pilastras de gran altura, conservadas hoy en la iglesia de La Soledad. Tienen el fuste decorado con pámpanos, racimos y pájaros. Es el primer ejemplo documentado que conocemos sobre el uso del soporte salomónico en Bogotá, ya que las columnas de la portada de la Capilla del Sagrario deben de fecharse en 1689, año grabado en la clave del arco de la puerta.

Por la misma época se debieron hacer las pilastras salomónicas con cinta dispuesta helicoidalmente que decoran los muros de la capilla tunjana del Rosario.

Versiones mestizas de aristas muy onduladas son las pilastras del retablo de Santa Ana con la Virgen y el Niño, en San Francisco de Tunja, donde la ondulación alcanza también a los vástagos vegetales que deco-

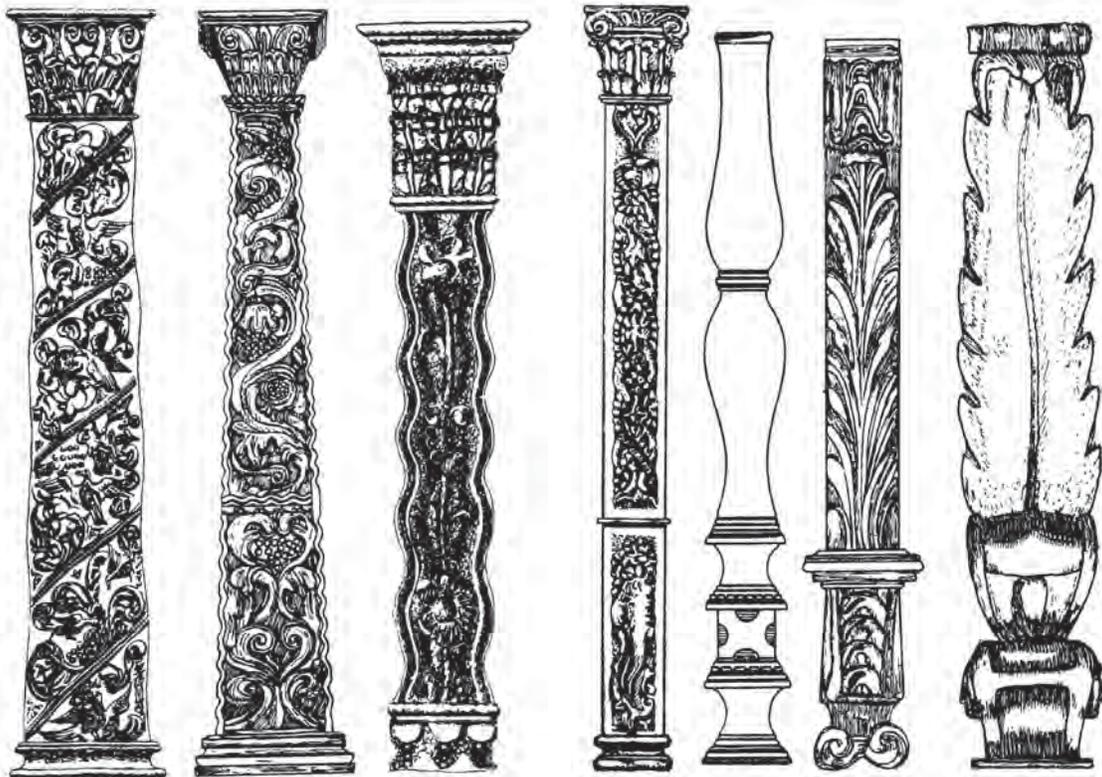


80 Arco toral de Santa Inés, en la Soledad. Bogotá. (1667) [lám. 79-80]

[lám. 5-6]

88 Ulises Rojas, *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, Tunja, 1939, pág. 93.

89 Hernández de Alba, *op. cit.*, pág. 121.



81 Laterales de la Capilla del Rosario, en Santo Domingo. Tunja. [lám. 140]

82 Retablo lateral de San Francisco. Tunja.

83 Museo Colonial. Bogotá.

84 Retablo de la Capilla del Chapetón en San Francisco. Bogotá.

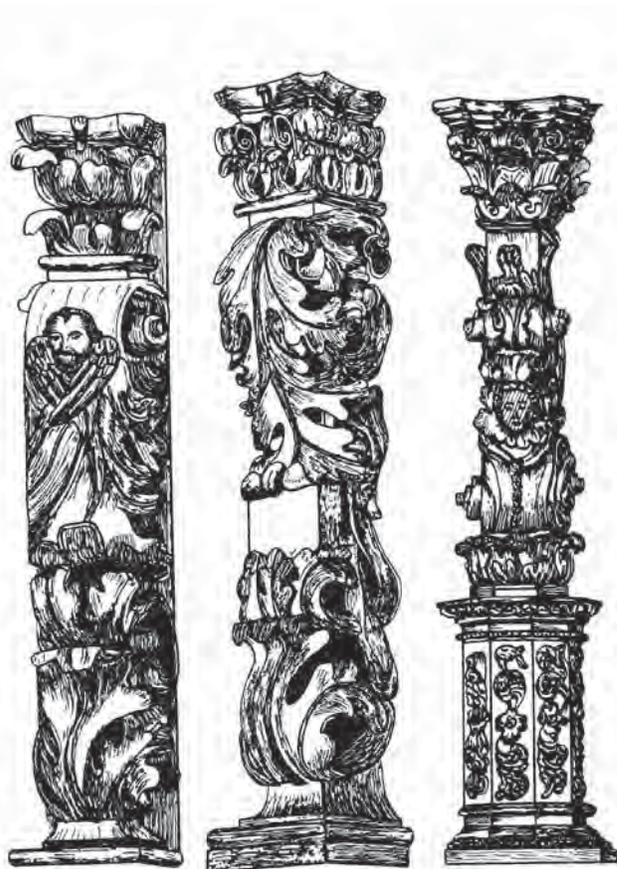
85 Portada lateral de La Candelaria. Medellín. [lám. 192]

86 Púlpito de San Francisco. Bogotá.

87 Portada del Sagrario. Bogotá. [lám. 6]

ran el fuste. Otra pilastra de fuste ondulado, aunque no salomónico, hay en la puerta del salón de actos del Museo Colonial, quo debe haber llegado a Bogotá como arte de aluvión, procedente de algún centro rural.

A la segunda mitad del siglo XVIII pertenece el ensamblaje del retablo de la capilla del Chapetón, en San Francisco de Bogotá. Las pilastras del cuerpo inferior presentan en su fuste adornos de rocalla superpuestos formando guirnaldas entrecruzadas de ritmo ondulado. Muestra arcaizante de pilastra con perfil de balaustra son las que flanquean la puerta lateral de la iglesia de La Candelaria (1786), en Medellín; nada presentan del espíritu estilístico vigente en tal fecha, y son dignas hermanas de las columnas abalaustradas, casi platerescas, con que se decoró por la misma fecha la portada de la Veracruz, en la misma ciudad antioqueña.



88 Púlpito de San Francisco. Popayán.

89 Retablo de Santa Ana, en el Carmen. Popayán.

90 Retablo de Santo Tomás, en Santo Domingo. Popayán.

[lám. 241]

Pilastrillas vegetales. Este tipo de soporte fue evolucionando desde los modelos manieristas, antes vistos, a otros de transición, como los que decoran las aristas de la copa del púlpito de San Francisco de Bogotá, logrando un tipo decididamente barroco en el segundo cuerpo de la portada de la Capilla del Sagrario de Bogotá (1689); en estos ejemplos ha desaparecido el rostro o máscara humana que vimos en los precedentes manieristas.

La pilastrilla plenamente barroca tuvo su más feliz representación en la talla payanesa del siglo XVII, surgida de la influencia quiteña. Aparece esta pilastrilla de perfil curvilíneo, formada por roleos carnosos de vigorosa traza, en el púlpito de San Francisco y en el retablo de Santa Ana, en el convento del Carmen; ambas piezas están ligadas al supuesto Maestro de 1756. Las pilastras del retablo de Santo Tomás,

en Santo Domingo de Popayán, presentan en su parte superior una pilastrilla semejante a la del púlpito de San Francisco, y un basamento octogonal, como los del retablo de la Hacienda de la Concepción (Valle).⁹⁰

La pilastra estipitesca. Es de sobra conocida la poca aceptación que tuvieron en Bogotá los soportes típicamente barrocos, como el estípite. En cuanto a la pilastra-estípite conozco un solo ejemplo, de forma un tanto tímida: Me refiero a las pilastras estipitescas que hay en el cancel o vestíbulo de San Agustín, y que no deben de ser del último cuarto del siglo XVII, cuando se decoró la iglesia, sino de un siglo posterior al menos. No olvidemos que los ejemplares de la Orden Tercera constituyen una excepción.

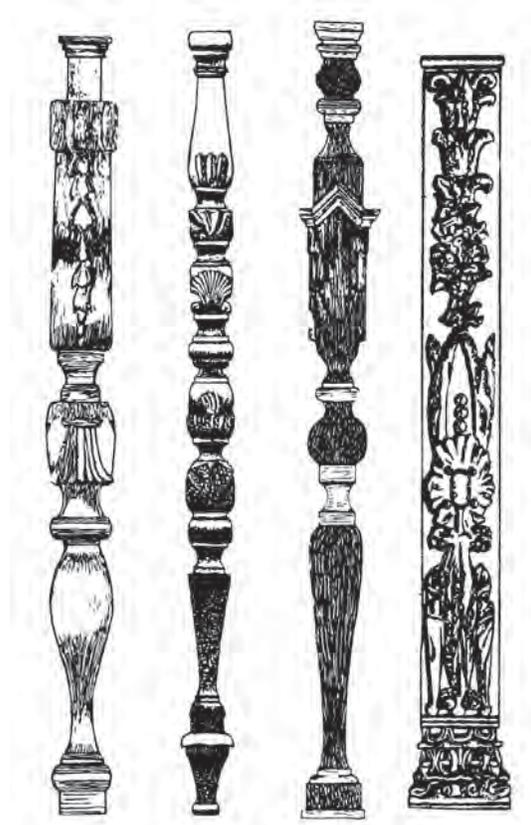
90 Sebastián, *Guía artística de Popayán colonial*, op. cit., págs. 58-59.

En cuanto a las pilastrillas estipitescas voy a destacar tres ejemplos bogotanos. Uno se encuentra en las hornacinas laterales del segundo cuerpo del retablo mayor de Santa Clara (1672), que tiene cierto carácter de balaustre con varios astrágalos; la parte superior está decorada con una guirnalda, como las columnas del tercer cuerpo del mismo retablo. Poco evolucionaron estos elementos, presentando a fines del siglo XVIII un fuste con más astrágalos y la adición de una ornamentación que recuerda la venera o rocalla. Ejemplos muy expresivos son los de la puerta de la sacristía de la capilla de la Virgen del Campo, en la Recoleta de San Diego. La tercera muestra es un ejemplar que hay en el salón de actos del Museo Colonial, que presenta varios astrágalos y partes bulbiformes, con adorno de un frontoncillo sin base y de un festón.

La pilastra enguirnaldada. Las guirnaldas que tan frecuentes fueron en las columnas, apenas se encuentran enmascarando el fuste de las pilastras. Un ejemplo importante son las del camarín de la Virgen del Campo, en la Recoleta de San Diego (c. 1761), que presentan su fuste enmascarado a impulsos de una voluntad barroco-mudéjar que tendió a decorar fastuosamente el pequeño recinto del camarín con cuadros, espejos, guirnaldas, etc. El avance del rococó, con su falta de tectónica, determinó la desaparición de la pilastra, que apenas aparece insinuada, y reducida a un mero adorno.

El ultrabarroco neogranadino

El arte de Bogotá, tan apegado a la tradición y afecto a los arcaísmos, no produjo obras novedosas que llamaran la atención y merecieran un puesto de honor en la evolución estética de los elementos formales de la arquitectura. Este tradicionalismo en los gustos arquitectónicos no sólo se manifestó también en otros aspectos, tal como en la decoración mudéjar, que persistió hasta el siglo XIX reiterando sus fríos esquemas geométricos. Sin embargo, en la evolución del retablo, se produjo a fines del siglo XVIII un



91 Retablo Mayor de Santa Clara. Bogotá. (1672).

[lám. 66]

92 La Virgen del Campo. Recoleta de San Diego. Bogotá.

93 Museo Colonial. Bogotá.

94 Camarín de la Virgen del Campo. Bogotá.

pasea en esta parte de su libro por la selva, el bosque, y el jardín que se reflejan en la ornamentación botánica de los templos de Bogotá y Tunja. Y, aunque él mismo acepta no haber agotado el tema, siembra de inquietudes toda la vasta zona de la ornamentación vegetal y deja nítidamente trazados sus lineamientos para el especialista capaz de enfocar acertadamente el panorama estético, sistematizar los elementos descubiertos, hasta el momento, y ampliar con nuevos hallazgos nuestra visión del fenómeno artístico.

A título de apéndice, incorpora el Maestro Sebastián a su obra el descubrimiento que él mismo realizara de los frescos que adornan el cielo de una de las salas de aquella casa que Domingo de Aguirre instituyó en capellanía en 1564; perteneció después al Beneficiado Castellanos y, según datos tradicionales todavía sin rigurosa confirmación histórica, estuvo habitada por la familia de sor Francisca de la Concepción Castillo y Guevara.

Trátase de un conjunto decorativo de muy “acusado barroquismo” que el maestro Sebastián analiza cuidadosamente al describir las figuras que exornan el almizate y las jaldetas, concluyendo con que toda la techumbre obedece a “un programa religioso de tipo eucarístico”. El pelícano simbólico, el Cordero de Dios que borra los pecados del mundo, el ciervo y el elefante que cifran la pureza y la castidad, alternan con bestias furibundas, reales o imaginarias, que representan vicios y pasiones. Pero no se conoce aún la mano que trazara las figuras ni la época exacta de su aparición. ¿Quién las pintaría? ¿Por qué y cuándo? He aquí un campo que quizás algún día quede despejado, y nos deje saber si fue el propio Beneficiado quien dispuso la hechura de estos frescos –que no resaltan por sus calidades pictóricas– o fue obra ordenada por alguno de sus sucesores en el Beneficio o, tal vez, por los padres de sor Josefa. Pese a tan explicables vacíos, lo que sí cabe afirmar es que los frescos de la Casa del Beneficiado son un hallazgo sensacional y que por ello, más que por nada, Tunja está en deuda de agradecimiento con quien los descubrió porque se nos puso así en posesión de un tesoro artístico casi ignorado. Y digo casi pues aunque de él teníanse algunas inciertas y vagas referencias, nuestra peculiar incuria habíase encogido de hombros ante su existencia, haciéndose cómplice de su muy posible desaparición. Gracias a la inquisitiva perspicacia de Santiago Sebastián y al celo y cuidado del actual poseedor de la Casa del Beneficiado, el distinguido caballero don Jacinto Castro Márquez, se mantiene poco menos que intacto este nuevo legado del arte colonial, que ha de acrecentar el interés de los investigadores por examinar a fondo la rica y palpitante herencia que dejaron a Tunja los maestros extranjeros e hispánicos y que tan hábil como inspiradamente aprovecharon y aumentaron nuestros artistas criollos.

Reseñado así, en síntesis inevitablemente veloz, el contenido del nuevo libro del Maestro Sebastián, muy ilustre discípulo de afamadas universidades

verdadero milagro, cuyo autor parece ser la figura poco conocida del entallador Pedro Caballero, a quien se atribuyen los retablos de la iglesia de la Orden Tercera, que quedaron sin terminar, de tal manera que contrasta su color de madera de cedro frente a los conjuntos dorados de las otras iglesias. Lamentablemente los retablos han sido completados con imágenes en serie, adquiridas en el comercio, verdaderos adhesivos que no se avienen ni en color ni en formas con los bellos marcos arquitectónicos que dejó Caballero.

Uso aquí un término muy discutido: ultrabarroco, acuñado por el doctor Atl, y que ha hecho fortuna entre los historiadores mexicanos. El estudio de la obra de Caballero viene a demostrarnos que el ultrabarroco no es un sello personal del arte mexicano del siglo XVIII, como pretenden algunos críticos de aquel país. Será preciso estudiar la vida y la obra de este entallador para ver hasta qué punto está emparentado con el arte mexicano o con el rococó europeo, o si es más bien una figura solitaria.

La estructura arquitectónica de sus retablos es movida, de acuerdo a los ideales de la época, pero nada especial hay en ella; lo que sí nos interesa de la aportación de Pedro Caballero es su variedad de soportes, en cuyo diseño dio rienda suelta a su fantasía que no cesaba de transformar los elementos legados por la tradición barroca bajo el impulso de una voluntad evidentemente anticlásica.

La columna salomónica fue el elemento que más respetó, ya que tan solo se limitó a acentuar las espiras con guirnaldas florales, pero estos elementos vegetales tienen una textura especial ya que su naturaleza es un tanto equivocada, fluctúa entre lo vegetal y lo inorgánico; otro tanto puede decirse de los capiteles, en los que adquiere una insólita proyección la doble fila de hojas del supuesto acanto, incurvándose éstas por sus extremos y formando voluminosos roleos (Marco Dorta).⁹¹

En los retablos laterales de la Orden Tercera se encuentra un tipo de soporte adosado, de forma abalaustrada, con dos astrágalos, y rematado por un prominente capitel corintio. Los soportes que flanquean los cuerpos superiores tienen el fuste cubierto, con grandes hojas y flores de tal forma que su naturaleza arquitectónica queda completamente enmascarada. Más extraños son los soportes laterales del primer cuerpo, cuyo fuste abalaustrado está formado por dos trozos bulbosos y uno central casi circular; el fuste carece de líneas de composición, puesto que parece formado al azar por acumulación de flores, hojas, rostros humanos, rocalla, etc. Hacía tiempo que la columna no desempeñaba sino una función meramente decorativa, pero todavía conservaba la forma. Sólo una mente en delirio ha podido crear unas formas tan inconexas, tan faltas de

⁹¹ Angulo, *op. cit.*, III, pág. 270.



95-99 Retablos laterales de la Tercera. Bogotá. [lám. 20-21]

lógica. Este movimiento irracional apuntaba los desvaríos del arte moderno, pero todavía el clasicismo no había perdido su prestigio y fue posible una reacción hacia la razón, el orden y la medida; el neoclasicismo, inspirado en la Antigüedad y en el Renacimiento, supuso una pausa en esa tendencia, que un siglo más tarde se pondría en evidencia completamente.

Del retablo mayor de la Orden Tercera es preciso destacar un tipo de columna corintia cuyo fuste semeja el tronco de un árbol cubierto de plantas trepadoras, cuyas hojas penden formando graciosas curvas; al fin el ultrabarroco, con su exacerbada inclinación a lo simbólico-expresivo, acabó proclamando la superioridad de esto sobre lo lógico-constructivo.⁹² En el retablo de la capilla profunda de la cabecera se llegó a la completa desintegración de ciertos elementos arquitectónicos, que parecen estar formados por los fragmentos recogidos

92 Manuel González Galván, "Modalidades del barroco mexicano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n° 30, México, 1961, pág. 57.

después de una explosión. Allí no existen elementos de una forma determinada sino que los ornamentos surgen esporádicamente como si la madera sudara una extraña resina que se hubiera petrificado. Es una decoración perfectamente antiarquitectónica que no acompaña ni exalta las líneas de la construcción, y sobre su naturaleza cabe decir que las decoraciones de la flora se han convertido en una abigarrada masa que no se sabe con certeza si pertenece al reino vegetal o al animal.

En el segundo cuerpo del retablo mayor aparece una forma estípitesca, poco conocida en el arte neogranadino, pero que bien puede servir de nexo con el arte mexicano al evocar los estípites bulbiformes de la iglesia del Carmen, en San Luis Potosí. En este caso Caballero fue bastante respetuoso de la forma arquitectónica, cuyas líneas geométricas conservó en buena parte, limitándose a superponer rocalla sobre las caras; más feliz estuvo en la parte superior, donde soslayó la composición geométrica y le dio cierto carácter orgánico; para evitar la sequedad de las aristas las recubrió con grandes hojas.

A la serie de soportes de la Orden Tercera hay que añadir uno muy singular que forma parte de un magnífico dosel, que decoró el Palacio de los Virreyes, y que hoy se encuentra en el Museo Colonial. Es pieza atribuible al maestro Caballero. Los dos soportes que flanquean el vano conforman un modelo estípitesco con astrágalos muy profundos en la basa y en el capitel. Aquí ha desaparecido todo rasgo geométrico que pudiera darle carácter arquitectónico, así pues que parece por la decoración de rocalla una formación arbórea. Al ejemplar mejicano que más recuerda es a un estípite del templo de la Valenciana, en Guanajuato (fines del siglo XVIII).

En Tunja también parece ser que trabajó Caballero, existiendo en la iglesia de San Francisco un retablo que bien merece ser de su mano; fue desmantelado hace unos años, y ahora ha sido montado con un gusto discutible. No conozco fotografías sobre su forma original. Otras dos obras tunjanas, los expositivos de la catedral (c. 1775) y el de Santo Domingo, presentan relación con el arte de Caballero, y quizá se le podrían atribuir; en



100 DoseL. Palacio de los Virreyes.
Museo Colonial. Bogotá.

101 Expositorio de Santo Domingo. Tunja.

ambos aparece un tipo de columna corintia, de fuste recargado con elementos de rocalla, veneras, flores, eses, etc., y un anillo, en el tercio inferior. Más logrado esta el ejemplar de la catedral que merece figurar en una antología del barroco hispanoamericano.

De no haber sido por la figura de Caballero, la evolución del soporte hubiera quedado trunca en Colombia. Si se exceptúa la columna plateresca, de la que existen pocos ejemplares en la Nueva Granada, casi todos los soportes están representados. Aquí el soporte columnario llevó a cabo un ciclo bastante completo; a su historia podríamos aplicarle aquellas palabras de Díez del Corral: “Las columnas, que a la par de los mitos y fábulas helénicas atraviesan la historia entera de Occidente, padecen igual que ellos tremendas experiencias, que torturan, desgarran y aniquilan sus *corps éclatants*”.⁹³ Después de la figura iconoclasta del entallador Pedro Caballero vino a Bogotá un arquitecto español, el neoclásico Petrés, que todavía antes de terminar la Colonia dejaría muestras de soportes que recordarán el arte grecorromano, pasado por el tamiz “purificador” del Renacimiento italiano.

* * *

NOTA

El autor agradece vivamente la colaboración de sus alumnos Da Cruz Santana y Josué Corredor, pues ambos tomaron de fotografías los dibujos que ilustran este trabajo; la mayor parte fue realizada por el señor Corredor.

93 Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Ed. Gredos, 1957, pág. 100.

LA FAUNA EN EL ARTE TUNJANO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Porque en el discurso de esta obra ha
de ser fuerza tratar muchas cosas tan
prodigiosas que a muchos les parecerán increíbles.

P. ALONSO DE SANDOVAL
De instauranda Aethiopia salute

Introducción

El casi reciente descubrimiento de las pinturas decorativas que hay en las techumbres de la casa del Fundador de Tunja permite ya escribir un capítulo sobre la zoología colonial tunjana. Es preciso divulgar la idea de que ningún país hispanoamericano tiene un conjunto tan rico en pinturas murales sobre fauna real o exótica como el que guarda todavía la ciudad de Tunja, en Colombia. Lástima es que estemos en trance de perderlo, como ha sucedido ya con buena parte de este valioso e irreparable legado artístico.

Colombia presenta en su arte colonial una iconografía decorativa realmente interesante. La fauna exótica apareció en la Nueva Granada a fines del siglo XVI y durante la primera mitad de la centuria siguiente, correspondiendo por tanto a un período cultural típicamente manierista. Una de las características del manierismo fue redescubrir las formas ambiguas y monstruosas de lo híbrido, conjugando lo vivo y lo inanimado, lo vegetal y lo animal, lo bestial y lo humano, todas ellas en constante metamorfosis; por este camino el hombre manierista llegó al mundo turbio del subconsciente, donde la fantasía jugó un papel decisivo. La crítica formal de la historia del arte ha establecido cómo llegaron a Tunja las representaciones de animales exóticos, completamente desconocidos en América, pero lo verdaderamente interesante es la mentalidad que propició estas representaciones ideales. Sin duda, el móvil se debió a una tendencia cultural de tipo idealista que se recreó en huir del medio ambiente, es decir, de la realidad. El mismo fenómeno se dio antes en el campo literario y Robert Curtius lo ha estudiado en la retórica medieval en su relación con la tardía Antigüedad. Al aparecer el manierismo, el hombre volvió hacia un mundo irreal, quizá con más fuerza que en épocas pasadas.

Considerando estas representaciones de monstruos en el arte neogranadino, he llegado a la conclusión de que su aparición en el ámbito colonial está relacionada, en buena parte, con el legado cultural jesuítico. Además del P. Coluccini, introductor directo del manierismo arquitectónico italiano, hay tres egregios representantes de la citada orden que muestran rasgos inequívocos de su vinculación al mundo manierista. Del P. Ellauri cuenta el cronista Rivero que hizo en Tópaga “maravillas, dispuso cosas nunca vistas”, pero los mayores deseos de novedad se advierten en el poeta Hernando Domínguez Camargo. El vate santafereño, en su deseo de crear una “naturaleza artificial”, desfiguró un paisaje natural, que era “un cerro alto y muy ameno, de donde se descubre un valle muy apacible” (según Ribadeneyra), y lo convirtió en una montaña mágica, que, como fantasma engañoso, parecía un monstruo gigantesco (*Poema heroico*, Lib. V, canto IV, LXXXI). Sobre la vinculación de Camargo al manierismo es muy expresiva la mención que éste hace en el párrafo cuarto de la *Invectiva Apologética* del libro de G. B. Della Porta, *Humana Physiognomonia* (1586). Della Porta fue un médico italiano que sostuvo frente a Galileo que los “secretos” de la Naturaleza sólo pueden darse a la luz por medio de las artes mágicas; su prestigio fue tan grande que Rodolfo II de Praga le encargó que buscara “experimentalmente” la piedra filosofal. Su fantasía manierista le llevó al absurdo. Della Porta, en la obra citada, establece analogías entre los hombres y los animales, y, según la referencia de Camargo, la fisonomía del Cristo del romance era tan compleja que no llegó siquiera a imaginársela aquel maestro napolitano de las maravillas de la Naturaleza.

Otro jesuita, el P. Alonso de Sandoval, ya citado, sería el representante teórico de este manierismo neogranadino. Sin conocer a Della Porta, él participa de aquella magia natural y hermetismo propios de la época, de tal manera que comprende perfectamente ese mundo de monstruos. “Así que –escribe– aunque nos maravillamos de las cosas secretas de naturaleza, que oyéremos o leeremos, no las calificaremos luego por fabulosas, pues consideradas bien, hallaremos ser verdaderas muchas cosas”⁹⁴ Y luego de haber tratado de todos los monstruos que se dice hay en Etiopía, añade:

De esto no me maravillo tanto como de lo demás referido, por haber yo visto en esta ciudad de Cartagena de Indias otro negro de casta arda, de la misma manera con pechos, cosa monstruosa, y que le iban a ver todos los del pueblo como a cosa jamás vista.⁹⁵

94 P. Alonso de Sandoval, *De instauranda Aethiopum salute*, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de la República n° 22, 1956, pág. 29.

95 *Ibid.*, pág. 166.

Esta digresión sobre los monstruos neogranadinos nos ha puesto en evidencia una corriente cultural en diversos tipos de hombres de la misma generación, pero ya algunos de ellos reaccionaron contra ese mundo irreal, gracias al naturalismo inherente al barroco.

El mayor interés de las decoraciones pictóricas tunjanas consiste en que pertenecen al manierismo, y son la más clara demostración de cómo los fenómenos culturales europeos repercutieron hasta en los lugares más apartados de la América recién descubierta. Los grutescos pictóricos de las casas del Escribano y del Fundador de Tunja constituyen un documental valioso sobre la influencia manierista a través de los grabados; como conjunto ilustrativo del manierismo no tiene semejante en todo el arte hispanoamericano. El manierismo, por su enfoque de los temas clásicos e intelectuales, se extendió como dogma por Europa, casi con la misma rapidez que los modernos “ismos”. Los temas artísticos, gracias a la teoría impresa y a la ilustración grabada, fueron internacionalizados por primera vez. Durante los siglos XVI y XVII la estampa jugó un papel decisivo, difundiendo por los lugares más apartados la nueva moda estilística. En Italia como en Francia, el arte del grabado no fue realizado por los grandes maestros sino por hábiles prácticos. El estilo oficial creado por la Escuela de Fontainebleau empezó a ser grabado hacia 1540, cuando un equipo de pintores italianos, franceses y neerlandeses se ocupó en tal tarea. Grabaron además dibujos de Miguel Ángel, Giulio Romano, Parmigianino, Primaticcio y Rosso. Los documentos históricos y las modernas investigaciones críticas han dado a conocer que los artistas poseyeron grabados y de ellos se sirvieron. No hay que olvidar los viajes de los grabadores, como los hermanos Sadeler, que recorrieron gran parte de Europa. También los editores de estampas tuvieron carácter internacional, así que estas circularon con gran facilidad. Las investigaciones están dibujando la proyección cartográfica de aquellos centros difusores del arte manierista durante los siglos XVI y XVII, la época en que la estampa fue utilizada con más frecuencia.

Precisamente las decoraciones pictóricas de las casas de Juan de Vargas y de Gonzalo Suárez Rendón en Tunja, ciudad perdida en las inmensidades del Nuevo Continente que poco ha fue descubierto, son el mejor corolario de este cosmopolitismo del manierismo.

Antes de tratar de los animales más importantes representados, es preciso dar unas notas informativas de los lugares donde aparecen las representaciones animalísticas que luego detallaremos.

La casa de los Mancipes

Un tanto oscura es la primera representación animalística de que tenemos noticia, aparecida hacia 1597, fecha grabada en el frontispicio de la portada. En

la galería superior del patio hay una columna de fuste recubierto de grutescos y al gusto plateresco, y capitel ornamentado con las cabezas de un animal que parece ser un simio, con guirnalda vegetal pendiente de la boca; los capiteles animados son frecuentes en el plateresco español, pero si el aquí representado fuera un mono, sería la primera muestra de la influencia americana en el arte neogranadino. [lám. 138]

La portada de la Catedral

Esta obra representa, por su repertorio decorativo, el tránsito del plateresco al manierismo. Ya en 1597 parece ser que el arquitecto Bartolomé Carrión presentó un diseño, pero se construyó en los dos últimos años del siglo XVI. Las preferencias manieristas de Carrión se pusieron en evidencia no sólo al colocar un friso que no corresponde al orden, sino que para los capiteles probablemente se inspiró en un modelo romano anticlásico, el templo de Marte⁹⁶. Tal capitel hubiera sido calificado de monstruoso por Vitruvio. Si como parece, está imitado del grabado de Palladio, el monstruo allí figurado sería un Pegaso, con respecto al cual quiero recordar las palabras del jesuita P. Alonso de Sandoval, antes citado, hijo de criolla limeña y de español, que vivió y escribió en la Nueva Granada durante la primera mitad del siglo XVII: “Plinio refiere que cría la Etiopía muchos animales semejantes a monstruos, como caballos con alas y armados de cuernos, que llaman pegasos”.⁹⁷ [lám. 94]

La casa de don Juan de Vargas o del Escribano

Las pinturas más interesantes se encuentran en la sala central de la casa, que mide aproximadamente 10 por 6 metros en planta. El harneruelo tiene como decoración central el monograma de María en una cartela de carácter manierista. La jaldeta norte se decora con temas de la mitología grecorromana: Diana, Júpiter y Minerva. La cacería de elefantes, el escudo, los monos, el rinoceronte y el caballo están en la jaldeta meridional. Un sol con el anagrama de Jesús destaca en la jaldeta oriental, mientras que en la occidental hay un medallón con la inscripción IO-SEPs. Parece ser que los motivos no fueron colocados al azar, sin duda se eligió a los elefantes y al rinoceronte por su significado simbólico. Dado su interés no es de extrañar que hayan sido comentadas por varios historiadores y de que todavía presenten problemas de difícil solución en cuanto a su interpretación. [lám. 114-124]

De las *Genealogías* de Juan Flórez de Ocáriz se desprende que en la misma

96 Reproducido por Palladio, *I Quatro Libri dell'Architettura*, lib. IV, cap. VII, Venecia, 1570, Edición facsimilar, pág. 22.

97 Sandoval, *op. cit.*, pág. 168.

época hubo en Tunja dos Juanes de Vargas, a los que se ha confundido.⁹⁸ El verdadero dueño de la casa, Juan Delgado de Vargas Matajudíos, llegó a Tunja en 1585, ya casado con Ana de Poveda, de la que tuvo por hijos a Alonso, Juan, Agustín y José. También tuvo, fuera de matrimonio, con María de San Juan Salazar, soltera e hija natural del capitán Lázaro López de Salazar, tres hijos, entre los que destacó por su cultura humanística don Fernando Castro y Vargas, que murió en 1664 siendo canónigo de Santa Fe. Juan Delgado de Vargas es conocido como “El Escribano” de Tunja, ya que en 1585 compró este oficio, cuyo título usó hasta su muerte, acaecida en 1622, según Flórez de Ocariz. Según Ulises Rojas, don Juan de Vargas tuvo este título de 1592 a 1614.

Sobre la datación de la casa, Martín Soria⁹⁹ llega a la conclusión de que, establecido Juan de Vargas en 1585 y mencionada su casa por Juan de Castellanos en la tercera parte de las *Elegías*, concluida en 1588, entre esas fechas debió de ser levantada. En cuanto a la decoración, el mismo crítico considera que las *Venationes* (de donde se tomaron los elefantes) aparecieron en 1578, y *De Varia Commensuración* de Arfe (de donde se copió el rinoceronte) salió en 1587, por tanto las pinturas, se debieron de ejecutar entre 1587 y 1607, con más precisión hacia 1590. Más tarde criticaremos esta razonable hipótesis del investigador norteamericano. El pintor Luis Alberto Acuña fue el primero en darse cuenta del valor que encerraban estas decoraciones de la casa de Juan de Vargas; además de su restauración, hizo el primer estudio crítico descubriendo que el anónimo pintor no tomó el rinoceronte del grabado de Durero sino de la copia hecha en el libro de Juan de Arfe.

Al tratar del simbolismo que encierran estas decoraciones estableció un parangón con la crónica versificada de don Juan de Castellanos. Dice así:

Singular sobremanera resulta a primera vista este al parecer híbrido conjunto; pero, ¿acaso no corren a través de los rebultados escritos del sacerdote cronista y en curiosa mezcolanza las citas de los padres de la Iglesia y las invocaciones a su santoral con las no menos frecuentes alusiones a las figuras de la mitología clásica y a sus paganos atributos? ¿Y no anduvieron igualmente confundidos y en no siempre bien discriminada categoría, cristianos y paganos pensamientos y acciones en la idiosincrasia de aquellos paladines que nuestra Conquista y Colonia consumieron? Hay en la obra de Castellanos, como en la

98 Rojas, *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, Tunja, 1939, pág. 81. En mi *Álbum de arte colonial de Tunja*, lám. LVIII, siguiendo a Rojas, incurrí en ese error.

99 Martín Sebastián Soria, *La pintura del siglo XVI en Suramérica*, Ed. Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1956, pág. 42.

extensa pintura de estos techos, un ingenuo alarde y obsesivo deseo de demostrar versación humanística mediante reiteradas referencias a los mitos grecolatinos y a sus simbólicas atribuciones; es esta una circunstancia que asemeja entre sí la más vasta empresa literaria y la más importante obra monumental, realizadas por raro sincronismo bajo el cielo de Tunja.¹⁰⁰

El malogrado profesor M. Soria ha llevado a cabo la más acertada labor crítica, identificando los grabados que sirvieron de modelos para las decoraciones pictóricas. Así, las composiciones de los dioses paganos Júpiter, Minerva y Diana, originalmente fueron inventadas por el artista holandés Leonard Thiry, que trabajó en Fontainebleau de 1535 a 1542, pero los grabados hechos sobre sus obras se deben al francés René Boyvin, que floreció de 1547 a 1580. La cartela central del almizate de la sala fue tomada de una estampa de la serie compuesta por Jan Vredeman de Vries, el mejor discípulo de Cornelis Floris. El modelo para los elefantes se dio cuenta que procedía de un grabado de las *Venationes ferarum, avium, piscium* (Amberes, 1578), inventado por el pintor flamenco Giovanni Stradanus. El escudo tiene detalles decorativos como la máscara, que procede de la serie Thiry-Boyvin, o los genios alados, que derivan del grabado del *Invierno* creado por Marc Duval.

No le pasó desapercibida la suposición de que aquel programa decorativo obedecía a un plan, cuya paternidad achacó a don Juan de Castellanos.

Nos preguntamos –ha escrito– si la selección y la distribución de los temas tratados en la techumbre del salón se hicieron al azar u obedeciendo a un plan. El pintor tunjano disponía, como vimos, de las ciento cuatro láminas de las *Venationes*, de diez y seis o veinte láminas de dioses paganos, y del libro de Arfe con sus muchas representaciones de animales. ¿Por qué se eligieron Minerva, Júpiter y Diana, rinocerontes y elefantes? Estoy convencido de que a Tunja llegaron, además de éstas, gran número de otras estampas europeas y que entre ellas los motivos de la casa de don Juan de Vargas se escogieron no sólo por fines decorativos sino porque había intervenido en la elección el docto sacerdote Juan de Castellanos a quien, como vimos, unía la más estrecha amistad con el dueño de la casa... Castellanos murió en 1607, es decir, como veremos, un decenio o dos después de haberse terminado la techumbre. Creo que podemos dar por sentado de que tuvo participación decisiva en la coordinación de los temas. Siendo hombre de gran cultura renacentista seguramente no se le escapó su significado simbólico, antes sí creo que los seleccionó guiado por el sentido contemporáneo que favorecía las

100 Luis Alberto Acuña, “Un tesoro de arte colonial. La casa de don Juan de Vargas en Tunja”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, XXXVII, Bogotá, 1950, pág. 630.

españolas y profesor de las Facultades de Arte de Cali y New Haven, cumple insistir en lo que su denodado tesón investigativo ha logrado fijar para la crítica de arte, la arqueología y la historia general en el dilatado territorio de la cultura española en nuestra patria. Sencillo, dinámico, infatigable, irrevocablemente enamorado de nuestras riquezas artísticas, Santiago Sebastián ha sido para Tunja lo que no hemos sido capaces de ser muchos de sus hijos más leales. Por tanto, la publicación de este último tratado es no tan sólo el reconocimiento de la magnitud de su obra sino el agradecido testimonio de aplauso que le rinde el gobierno de Boyacá por intermedio de la Secretaría de Educación y a través de los trabajos editoriales de la Extensión Cultural del Departamento.

interpretaciones emblemáticas y moralizadas. Bajo este aspecto se podía no solo explicar, sino justificar, la coexistencia, en casa de un caballero cristiano, de dioses paganos, de bestias salvajes y de nombres de la Sagrada Escritura.¹⁰¹

Manejando una rica bibliografía explicó el simbolismo que encierran los temas y trató de darles una explicación unitaria, pero su hipótesis, creo, se desorbitó un tanto. Así concluyó Soria:

Quizás, sin quererlo, Juan de Castellanos había sugerido un esquema que simbolizaba no sólo los valores cristianos sino que en el fondo se eslabonaba con las creencias más básicas de los naturales: La veneración del sol y de la luna, veneración que los indígenas continuaban por toda Suramérica colonial bajo la capa del cristianismo.¹⁰²

El investigador germano Palm, estudió y publicó, al mismo tiempo que Soria, una parte del programa decorativo de la casa de Juan de Vargas.¹⁰³ Se ciñó fundamentalmente al rinoceronte, a los elefantes y a la composición de Júpiter, que tomó como pie para su interpretación de la *apoteosis de Hércules*. Opina que allí estaría figurado el rey Felipe, en cuya época se hizo el techo, como el nuevo Hércules, portador del rayo de Júpiter, exaltado como Maestro del Universo. La interpretación astrológica de Hércules como el Sol vendría de la divisa de los Austrias, que hace alusión a la leyenda de que el Sol nunca se puso en su imperio. Sigue en su interpretación juzgando que el dueño de la casa colocó en el centro su escudo, enorgulleciéndose de pertenecer a aquella raza de superhombres que incorporó un continente a la civilización cristiana. Como luego subrayaré, es importante no olvidar que Palm intuyó ya que aquel sorprendente programa decorativo era superior a la mentalidad del soldado de la Conquista, así que su autor tuvo que ser un verdadero humanista.

Me parece necesario ya hacerse la pregunta: ¿Fue don Juan de Castellanos el inspirador? En la interpretación de Soria hemos visto que la paternidad del programa decorativo recayó en el cronista de Tunja, don Juan de Castellanos, pero esta atribución no fue razonada, sino concedida gratuitamente; Palm, incidentalmente, dice que el autor de las *Elegías* es un buen ejemplo del rango intelectual de los historiadores de Indias, pero antes afirmó que la historiografía

¹⁰¹ Soria, *op. cit.*, págs. 32–33.

¹⁰² *Ibid.*, pág. 42.

¹⁰³ Erwin Walter Palm, "Dürer's Ganda and a XVI Century Apoteosis of Hercules at Tunja", en *Gazette des Beaux Arts*, noviembre de 1956, págs. 70–71. Agradezco al autor la gentileza en conseguirme una copia de su trabajo.

española del siglo XVI no está llena de erudición clásica, a pesar de las citas ocasionales, cuyas fuentes pertenecen en gran parte a la herencia medieval.¹⁰⁴

Para aclarar el problema de la posible intervención de don Juan de Castellanos en la disposición de aquel complejo programa decorativo es preciso considerar el sentido mitológico que refleja a través de su ingente obra versificada.¹⁰⁵

Ojeando las *Elegías* se advierte claramente que casi no hay página en que no aparezcan las divinidades paganas, de tal manera que por ellas desfilan todos los dioses de la antigüedad clásica. Esa superabundancia de alusiones se puede ilustrar con este pasaje:

Ni me parece bien ser importuno
Recontando los celos de Vulcano
Ni los enojos de la diosa Juno,
Opuestos al designio del Troyano;
Ni palacios acuosos de Neptuno,
Ni las demás deidades del Oceano,
Ni cantaré de Doris y Nereo
Ni, las varias figuras de Proteo.

O con este otro abrumador:

Callen Tifis, Jason, Butes, Teseo,
Anfion, Echion, Erex, Climino,
Castor y Pólux, Testor y Tideo,
Hércules, Telamón, Ergino.¹⁰⁶

Isaac Pardo opina, al estudiar el aspecto mitológico en Juan de Castellanos, que en realidad no canta a los héroes de la mitología, “pero sí abruma al lector con inmensa carga de reminiscencias mitológicas”¹⁰⁷ Alguna vez, por esa herencia medieval de que habló Palm, aparecen los dioses del Olimpo y sus transposiciones cristianas, así dice de la Virgen:

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 73.

¹⁰⁵ En la revista *Thesaurus*, del Instituto Caro y Cuervo, aparecerá próximamente mi trabajo: “¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del Escribano de Tunja?” Agradezco al doctor Guillermo Hernández de Alba, las sugerencias que me hizo luego de leer cuidadosamente mi trabajo.

¹⁰⁶ Cfr. Mario Germán Romero, *Joan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra*, Bogotá, Ed. Banco de la República, 1944, pág. 179.

¹⁰⁷ Isaac Pardo, Juan de Castellanos, *Estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias*, Caracas, 1961, pág. 107.

Vos, del altitonante madre pía
Musa superior del monte sacro.

Como ha observado el sagaz crítico venezolano, el dar a Cristo un atributo de Júpiter, tiene antecedentes en Juan de Mena. Castellanos llama a la Virgen musa y compara el cielo (*monte santo*) con el Parnaso.¹⁰⁸ Debe quedar bien claro que este sentido translaticio, de la mitología aparece rara vez en Castellanos y no obedece a una profunda versación en la materia sino a las influencias indirectas de dos poetas de fines del siglo XV, como ha señalado la crítica.

Hay otro aspecto que considerar: ¿Extraña mucho que habiendo sido, como se supone, Castellanos el mentor de la decoración de la casa de, Juan de Vargas, haya un silencio sospechoso tanto en su obra como en los documentos? A la supuesta casa se refiere incidentalmente el cronista de Tunja:

Juan Meléndez
Que de presente tiene por posada
En este pueblo donde yo resido
La (casa) del noble vecino Juan de Vargas.¹⁰⁹

¿Cómo un talento tan observador y una memoria tan prodigiosa como la de Castellanos iban a olvidar este brillante repertorio de divinidades paganas y cristianas, que decoraban una casa situada a una cuadra de la suya? Parece increíble, fuese o no el inspirador.

Recordemos que las magníficas piezas de pintura y escultura de la catedral tunjana le hicieron ya exclamar, con un sentimiento de grandeza típicamente renacentista, un comentario lleno de evocaciones clásicas. Dice que hay en ella:

Retratos y dibujos que parecen
haber sido labrados por las manos
de Fidias, de Cimón y Policreto,
Algunos de pincel y otros de bulto.

Nótese que aquí, siguiendo los postulados renacentistas, ha sustituido a Angelino Medoro, pintor italiano, al que, sin duda, trató personalmente, autor de los cuadros que todavía decoran la histórica Capilla de los Mancipes, por los artistas clásicos citados. La riqueza con que fue decorada esta capilla le obligó a decir que “ansi parece ya piña de oro”.

Recordemos que Juan de Castellanos se sentía muy ufano de ser mayordo-

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 126.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 302.

mo de la fábrica de la catedral, así que no es de extrañar que en la relación de 1575 afirmase: “Que la dicha iglesia parroquial de la dicha ciudad de Tunja es la más principal de todo este Reino”. Afirmación que se ajustaba bastante a la realidad. Y también comentó en forma semejante la magnífica portada catedralicia, de la que fue promotor y fiador, asegurando que era “la más suntuosa y bien acabada que hay en todas las Indias”.¹¹⁰

Tanto por el sentido de lo mitológico de don Juan de Castellanos como por ese sospechoso silencio que hay en su obra acerca de la famosa mansión de su “noble vecino Juan de Vargas”, no sólo pongo en tela de juicio la paternidad del programa decorativo que le atribuyeron sin base, sino que ello me permite pensar en una datación más tardía, probablemente en la primera mitad del siglo XVII.

No quiero pasar por alto la semejanza que hay entre las decoraciones de la casa del Escribano y cierto pasaje de las *Elegías*. En el piso superior, la antecámara tiene una techumbre sencilla con el escudo de la Corona española en el almizate, sostenido por dos figuras de “salvajes”, colocados en las jaldetas opuestas. El motivo del salvaje es frecuente en el arte europeo del siglo XVI como tenante heráldico, y aún pasó a América, así en la fachada de la casa de Montejo (Mérida del Yucatán), a los costados de un escudo de Carlos V en Tlaxcala y con el mismo carácter se ve a los lados del blasón de los Hurtado de Mendoza representado en su libro genealógico (1718), hoy conservado en el Museo de Cartagena. La figura del salvaje aparece con frecuencia en las manifestaciones folclóricas de la España del siglo XVI.¹¹¹

Este raro modelo es el único al que Castellanos hace alusión cuando se refiere, sin duda, a uno de tantos mitos europeos que los conquistadores creyeron encontrar en el escenario del Nuevo Mundo. El cronista de Tunja refiere así el mito de los gigantes:¹¹²

Salvaje más crecido que gigante
Y cuyas proporciones y estatura
Eran según las pintan en Atlante,
De hombre natural la compostura,
En el hocico sólo discrepante,
Algo largo y horrenda dentadura.
El vello cuasi pardo, corto, claro,
Digo no ser espeso, sino raro.

110 Cfr. Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, op. cit., láms. I y II.

111 María Luisa Catarla, *Arte de épocas inciertas*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1944, pág. 93. Elizabeth Wilder Weismann, *Escultura mexicana 1521-1821*, México, 1950, pág. 27. M. Soria, op. cit., pág. 18.

112 Cfr. Romero, op. cit., pág. 365.

De ñudoso bastón la mano llena,
El cual sobrepujaba su grandeza,
Pues era como la mayor entena
Ya del cuerpo de un hombre la groseza;
Y aqueste meneaba tan sin pena
Corno caña de mucha lijereza:
Hermafrodito, porque los dos sexos
Le vieron no mirándolo de lexos.

Pese a la semejanza que tiene el salvaje de la antecámara de la casa de don Juan de Vargas con Hércules, que además es patrono de los Reyes de España, no creo que se haga aquí alusión. De haber existido estas decoraciones en la época en que Castellanos escribió las *Elegías*, con seguridad que habría hecho alguna alusión, y mucho más si hubiera sido el promotor intelectual de aquel repertorio humanístico.

Puesta en tela de juicio la candidatura de Castellanos, es preciso pensar en otra figura que haya sido un verdadero humanista, como ya intuyó Palm¹¹³ y parece muy lógico. Recientes investigaciones del doctor Guillermo Hernández de Alba nos permiten conocer con todo detalle la riquísima biblioteca de un vástago ilegítimo del escribano Vargas, el canónigo don Fernando de Castro y Vargas,¹¹⁴ del que hice mención antes. Se formó en el Colegio de la Compañía, en Santa Fe; luego fue preceptor de gramática en Mariquita, doctrinero en Turmequé y, desde 1648, desempeñó en la capital neogranadina el cargo de cura rector de la Catedral. Allí murió en 1664.

Aunque no conocemos ningún documento literario salido de su mano, el inventario de su biblioteca es bien elocuente, pues estaba formado por 1.060 cuerpos de libros. Ha escrito el investigador Hernández de Alba:

Tan abundante selección científico-literaria constituye valioso documento para el estudio del alto nivel que el cultivo de las humanidades alcanzó en los dominios españoles, de Ultramar, cuando apenas se numeraba un siglo de iniciada la colonización, y se cumplían algo más de diez lustros de la fundación, en 1605, del Colegio Seminario de San Bartolomé, instituto que constituye piedra sillar de la cultura clásica fomentada en el Nuevo Reino de Granada por la escuela jesuitica, de la que Fernando de Castro y Vargas, Lucas Fernández de Piedrahita o Hernando Domínguez Camargo, señalan el más sazonado fruto del siglo XVII.

113 Palm, *op. cit.*, pág. 73.

114 Guillermo Hernández de Alba, "La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas", en *Thesaurus*, XIV, Bogotá, 1959.

Rescatado el nombre del hijo de la ciudad de Tunja para incorporarlo a la historia de la cultura colombiana, corresponde ahora a los eruditos el estudio crítico de su célebre biblioteca para señalar al “hijo de ventaja” del escribano, Juan de Vargas, el lugar eminente a que es acreedor por su dilatada cultura en tan variadas provincias del saber.¹¹⁵

De esta rica biblioteca pudo tomar el humanista las ideas para establecer aquel complicado programa decorativo, que los historiadores Soria y Palm trataron de desentrañar, consultando numerosa bibliografía. Como desconocían este punto de referencia, la interpretación de los críticos citados no fue muy correcta, ya que carecían de esta base documental. Así que no es de extrañar que hayan basado su estudio interpretativo en libros que no figuran en la biblioteca, tales como el de Cesare Ripa: *Iconología* (1593) –citado por Soria– y el de Joachim Camerarius: *Symbolorum... animalibus quadrupedibus centuria altera* (Nuremberg 1590) –citado por Palm–. También la crítica formal de los modelos iconográficos ha establecido la presencia de otros libros que no figuran en la biblioteca, por haber pertenecido, sin duda, al anónimo pintor que realizó la obra, pues se trata de libros más bien técnicos, excelentemente ilustrados, que podrían prestarle una valiosa ayuda, como parece ser que ocurrió en la decoración singular de esta casa. Acuña puso en evidencia la existencia de la obra de Joan de Arphe y Villafañe: *De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura* (Sevilla 1585; el tomo III: “De las alturas y formas de los animales” salió a la venta en 1587),¹¹⁶ de esta obra fue copiado el rinoceronte. Y lo mismo debe decirse de las famosas *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum depictae a Ioanne Stradano, editae a Ioanno Gallaeo, carmine illustratae a C. Kiliano Duflaeo*,¹¹⁷ de este repertorio se tomaron los elefantes y otros motivos.

De los libros citados en el inventario voy a enumerar algunos que parecen relacionados estrechamente con el tema, así la *Silva allegoariarum* (f. 525 r.), los *Emblemas de Horosco* (f. 527 r.), los *Symbolos heroicos* (f. 535 r.) y tres ejemplares de la Declaración magistral sobre los *Emblemas de Andrés Alciato*, traducidos por Diego López (Nájera, 1615). Pero creo que los dos libros fundamentales, que seguramente fueron tenidos muy en cuenta, son los *Hieroglyphica* de Ioarinis Pierii Valeriani y la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya; ambos figuran en la biblioteca y de ellos solamente el primero fue considerado por Soria.

115 Hernández de Alba, *op. cit.*, págs. 7–8.

116 El primer ejemplar documentado que llegó a América fue en 1591. J. Torre Revello, “Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica”, en *Inter-american review of bibliography*, VI, No 1, Washington, 1956, pág. 7.

117 Amberes, ¿1566?, fol. 3, Sin embargo, Soria da la fecha de 1578.

Juan Pérez de Moya nació en Santisteban del Puerto (Jaén), hacia 1513, estudió en Salamanca y acaso Alcalá, pero no alcanzó otro título que el de bachiller. Poco se sabe de su vida, salvo que en 1594 obtuvo nombramiento para una canongía de la catedral de Granada, y allí llevó una vida sin relieve social, dedicado únicamente a sus lecturas. En su época fue conocido ante todo como matemático, así lo nombra Lope de Vega en *El peregrino errante*: “Moya es notable y celebre matemático”, no es de extrañar que su obra fuera editada varias veces. Rey Pastor estima –recordado por Gómez Baquero¹¹⁸– que Moya “formó parte de aquel grupo de hombres eminentes que luchó tenazmente en España, durante todo el siglo XVI, por vencer el odio, el desprecio o el temor al estudio de las Ciencias”.

Lo que más nos interesa de este publicista del siglo XVI son sus obras de erudición y moralidad, entre las que destaca la *Philosophia secreta*, que, en opinión de Gómez Baquero “es probablemente el libro de vulgarización de la mitología mejor escrito en castellano”. Parece que el libro desempeñó un papel importante en la creación de esta techumbre, pues ya el solo título de la primera edición es bien expresivo: *Philosophia secreta*, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Ídolos o dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas o historiadores (Madrid, 1585). Para establecer la genealogía de los dioses, Moya siguió a Boccaccio, pero la obra coetánea que tuvo más en cuenta fue la *Mythologia* de Natale Conti.¹¹⁹ Como su predecesor italiano distingue los diferentes tipos de interpretación que se pueden dar a cada fábula, el más interesante es el moral, pues como indica el título ve en la mitología una “filosofía secreta”, y todo un libro, el quinto, está dedicado al estudio de las fábulas “que exhortan al hombre a huir del vicio y a seguir la virtud”, y en el séptimo trata de las fábulas que fueron inventadas para “inspirar el temor de Dios”. Por esto y otros aspectos se comprenderá que el libro de Moya tuvo probablemente una importancia capital al idear el complicado programa decorativo de la casa del Escribano.

Pese a estas aportaciones y precisiones críticas, no me es posible intentar una nueva interpretación. Además de los libros de Juan Pérez de Moya y de Juan Piero Valeriano, hay que pensar que otros de la rica biblioteca del canónigo Castro y Vargas fueron tenidos en cuenta. Obvias limitaciones de orden bibliográfi-

118 Hizo una introducción en la última reimpresión J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta. Los Clásicos Olvidados*, vols. VI y VII, Madrid, 1928.

119 Jean Seznec, *The survival of the pagan gods. The mythological, tradition and its place in Renaissance humanism and art*, (trad. del francés), New York, Ed. Harper Torchbook, 1961, pág. 317.

co me impiden llevar a cabo una nueva interpretación, que es el aspecto más interesante. Espero haber contribuido a preparar el camino.

La casa de don Gonzalo Suárez Rendón o del Fundador

El conjunto pictórico de esta casa constituye casi un descubrimiento, pues es ahora cuando realmente ha venido a ser fotografiado y publicado.¹²⁰ Dado el difícil acceso, se comprende que no sea conocido, pues al colocar en las salas superiores los cielos rasos, probablemente a principios del siglo pasado, los frescos, que están situados en los techos en forma de artesa, quedaron completamente ocultos, en cámaras sin luz ni aire, por donde hay que caminar arrastrándose y bajo el temor constante de que se venga abajo el deteriorado techo. No se conoce ningún dato sobre la construcción de la casa, que muestra una fachada reformada, de la que solamente la portada y el patio pudieran ser de la época en que se reunía el Cabildo durante el último cuarto del siglo XVI. No deja de extrañar que la casa en donde vivió y murió el Capitán Gonzalo Suárez Rendón no tenga en la portada, como las de la mayoría de sus compañeros de armas, construidas en los siglos XVI y XVII, escudo alguno, y que tampoco exista en la capilla y altar que mandó construir en la iglesia mayor de Santiago, en Tunja. Según el eminente historiador tunjano Ulises Rojas, solamente el Capitán Suárez Rendón usó en su correspondencia un sello de anillo, que ostenta un caballero armado de lanza, como se ve en una carta que dirigió a Felipe II en 10 de diciembre de 1547.¹²¹

[lám. 102-113]

Sobre los blasones pintados en las jaldetas, ha escrito el doctor Ulises Rojas el siguiente comentario:

Muerto don Gonzalo en 1583, el segundo marido de su esposa doña Mencía de Figueroa, Juan Núñez de la Cerda, mandó pintar en el techo de la casa que perteneció al Fundador las armas de su apellido y las de doña Mencía su mujer, como allí se ve en un escudo circular y cuartelado, en donde en el primer cuartel

120 Además de dos artículos publicados en *El Tiempo*, próximamente aparecerá, en *Archivo español de arte* (Madrid), mi trabajo: "Los frescos de la casa del Fundador de Tunja (Colombia)". Agradezco vivamente a don Bernardo Lagos Mendoza su colaboración; por su gentileza fue posible poner en evidencia esta página inédita del arte neogranadino, que tanto honra a la ciudad de Tunja.

121 Publicada por don Ulises Rojas en la *Revista Boyacá* n° 21, diciembre de 1959. Todos estos datos y la investigación sobre la significación heráldica de los blasones que hay figurados en los frescos los debo a la gentileza de mi amigo y colaborador don Ulises Rojas; por la imposibilidad de conocer personalmente los blasones no pudo tener en cuenta los colores, y para su estudio se sirvió de unas copias fotográficas que le suministré. Quiero expresarle mis más expresivas gracias por su generosa colaboración.

o cuartel de honor, se ostenta una flor de lis y un león rampante en medio de los cuarteles. En efecto, el *Diccionario Heráldico* de apellidos españoles de Julio Atienza, refiriéndose a los Núñez de la Cerda, dice: NÚÑEZ DE ÁVILA. Castellano. Sus armas: En campo de azur una flor de lis de oro, acompañada de cuatro estrellas de lo mismo, una en cada cantón. Los Núñez también traen en su escudo un león natural, rampante y coronado. CERDA (De la). Castellano. Descendiente del Infante don Fernando de la Cerda, hijo primogénito del Rey don Alfonso el Sabio. Enlazó desde muy antiguo con la más alta nobleza española. Sus armas: Escudo cuartelado, 1º y 2º de Castilla, partido de León, 3º y 4º de Francia. En el segundo cuartel del escudo de que venimos tratando se ve una rama de higuera con cinco hojas, que corresponden al apellido Figueroa, según nota del mismo autor, quien dice: FIGUEROA. Apellido gallego. Sus armas: En campo de oro, cinco hojas de higuera de sinople, puestas en sotuer. En los cuarteles 3º y 4º de este escudo hay otras piezas heráldicas que seguramente corresponden o hacen relación a otros apellidos o ramas de los esposos Núñez de la Cerda y Figueroa.

Otro de los escudos que se halla en el techo de la casa del Fundador Capitán Suárez Rendón, también acuartelado y en forma circular como el anterior, parece ser de la alianza o matrimonio del Capitán Miguel Suárez, hijo mayor de don Gonzalo, quien casó con doña Beatriz de Alencastro, o de don Nicolás, otro hijo de don Gonzalo, quien contrajo matrimonio con doña Luisa de Alencastro, hermana de doña Beatriz. En el cuartel de honor de este escudo, se ven dos torres de piedra y saliendo del homenaje de cada una, un águila de sable, que eran las principales armas de Suárez Rendón, y en el segundo cuartel, seis roeles puestos de dos en dos, que son las armas de los Castro, españoles emparentados con portugueses y que los heraldistas describen así: En campo de plata de seis roeles de azur, puestos de dos en dos con bordura de plata, cargada de 8 escudetes de azur, sobrecargados de 5 basantes de plata, que son las quinas de Portugal.¹²²

Los frescos están en dos salas del piso superior. Lamentablemente la sala grande está casi completamente destruida, ya que las numerosas goteras abatieron paulatinamente la artesa, formada por un entramado de cañas revestido de estuco donde se aplicó la pintura. En la sala pequeña hay trozos de la artesa donde las goteras destruyeron el estuco dejando al descubierto el entramado de cañas, una jaldeta ha empezado a combarse y no sería de extrañar que después de una tormenta se desprendiera como lo han hecho las de la sala grande. Esta

122 Correspondencia, Tomo V, Tunja 1965, pág. 25.

última tiene unas dimensiones aproximadas de 15 por 5 metros. No es posible averiguar el diseño que hubo en el almizate, pues está completamente destruido en pequeños fragmentos sobre el entramado que se hizo para sostener el cielo raso. Las jaldetas pequeñas se encuentran en buenas condiciones, decoradas con los blasones citados. La jaldeta grande del costado de la plaza está semidestruida, pero algunos trozos permiten la identificación de ciertas figuras, que al parecer estuvieron aisladas bajo una arquería pictórica; entre ellas pude distinguir un elefante, dibujado con gran incorrección y que por la posición que guarda parece estar inspirado en otro de los de la casa de Juan de Vargas, aunque en este caso no existe el troglodita que lo va a cazar asido fuertemente a la cola del paquidermo; también se aprecian las figuras de un árbol, de una palmera y de un toro. En la jaldeta opuesta hay restos de animales que nos hacen pensar de nuevo en la relación que pudo tener esta techumbre con la de la casa de Juan de Vargas, y entre esos animales figuran un rinoceronte y un caballo; además se ven un perro persiguiendo a un venado y un tigrillo. Con los restos que nos han llegado es difícil pensar en que tal serie de figuraciones responde a un programa unitario de carácter simbólico, como parece que ocurre en la casa del Escribano, pues desconocemos lo que hubo en el almizate, y ello sería básico para tratar de descifrar su valor simbólico, si es que lo tuvo.

La sala pequeña tiene unas dimensiones de cuatro por siete metros. Pese a lo dañada que está, aún conserva la techumbre y no sería difícil restaurarla. En el almizate hay una cartela manierista, muy semejante a la existente en el mismo sitio en la sala central de la casa de Juan de Vargas, pero la que estudiamos está muy borrosa y no se aprecia la existencia de un anagrama o símbolo. El gusto por las decoraciones manieristas, tan manifiesto en la casa del Escribano, se ha continuado en la casa del Fundador, no sólo en las imitaciones que hemos visto en la sala grande, sino también en las jaldetas pequeñas de la sala que estudiamos ahora; en ambas jaldetas existe el motivo central de una cabeza humana sobre un dosel con cortinajes, y roleos vegetales que terminan en sendas máscaras de cuyas bocas penden pequeños doseles con trofeos; en la parte inferior hay un cestillo con frutos y sendas cornucopias; se completan los espacios murales con aves y otros animales. Parece claro que el diseño de ambas jaldetas deriva del mismo grabado, en el que se introdujeron pequeñas variantes. Este tipo de grotescos hace suponer que la fuente inspiradora pudiera ser la obra grabada de Mateo Merian "El Viejo" (1616).¹²³

Un cambio estilístico suponen las jaldetas grandes, en una de las cuales

123 Lamentamos no tener a la mano una serie de modelos ornamentales tan completa como la de Berliner; allí probablemente se encuentra el modelo directo.

LAS TECHUMBRES MUDÉJARES

NEOGRANADINAS

Si se tratara de señalar con un adjetivo la característica más imperante en su arte del siglo XVI, quizá sería preciso decir *Colombia la mudéjar*; y no precisamente por las influencias de origen morisco que ya hemos estudiado en patios y claustros, sino por el esplendor que en tierras colombianas alcanzó la “carpintería de lo blanco”. Los artesonados mudéjares fueron las techumbres preferidas durante los siglos XVI y XVII para cubrir los templos, y aun en pleno siglo XVIII se labraban cubiertas de lacería en Cartagena de Indias, prueba evidente de que la tradición de la complicada geometría decorativa no se perdió en el tiempo, sino que, arraigada profundamente en Colombia, formó escuela y prolongó la vida de un arte al que Diego López de Arenas dedicó en 1633 su famoso *Compendio de la carpintería de lo blanco*.

ENRIQUE MARCO DORTA

Introducción

Los manuales de historia del arte han repetido el manido concepto de llamar mudéjares a las manifestaciones artísticas de los musulmanes que vivieron bajo los cristianos vencedores, siendo lo singular de tales construcciones que estaban realizadas por los moros para uso de los cristianos. De nuevo se repitió el *Græcia capta*, de Horacio, y los vencedores fueron vencidos culturalmente. Aunque la palabra mudéjar existe en textos del siglo XIV, quedó cargada de contenido estético en el siglo pasado, cuando José Amador de los Ríos ingresó en la Academia de San Fernando. Esta idea tradicional ha sido revisada a la luz de modernas aportaciones históricas y estéticas, ya que se ha ligado lo estético con lo étnico, cuando un estilo se determina por sus caracteres propios y no por sus artífices.

Ha escrito Guastavino Gallent:

vemos, en una topografía ligeramente ondulada y cercana a una ciudad, la exhibición de una serie de animales exóticos y salvajes dentro de un escenario paisajístico decorado con grandes árboles: Un elefante y un ciervo enfrentados, dos simios trepando por las ramas de un árbol, una leona rampante que persigue un ave, un tigrillo (?), una jirafa y un camello recostado. En la otra jaldeta hay otro paisaje de topografía semejante, con un castillo en un extremo y una iglesia en el otro, y los mismos grandes árboles que dividen el escenario en zonas verticales; entre los animales hay monos, ciervos, un caballo y la escena de un caballero vestido a la usanza de la época y armado de una lanza que trata de cazar con la ayuda de varios perros un venado, aún existen otros animales junto a la iglesia, pero por estar dañada la techumbre no se pueden identificar.

Dentro de su carácter sumario e ingenuo, la aportación más interesante de estas dos jaldetas radica en la sensación de vida y de movimiento. Este paisaje, dentro de sus naturales limitaciones decorativas, sólo fue posible gracias al ambiente naturalista que trajo la libertad del barroco; una imaginación muy libre trató de acomodar unas escenas que sin duda complacían al dueño de la casa. Ahora está claro que no se copiaron grabados, y hasta algunos elementos parecen estar tomados del medio ambiente, pero juzgo que la fuente de donde proceden esos animales parece ser un grabado manierista del mismo Mateo Merian, antes citado. En su grabado titulado *Orfeo* (1616) se encuentran casi los mismos animales que tenemos en esta techumbre, naturalmente, colocados en posiciones diferentes; hasta el diseño de la supuesta iglesia pudiera proceder de la misma fuente.¹²⁴ Si en las jaldetas pequeñas el anónimo pintor se mantuvo fiel al modelo grabado, en las grandes, animado de otro espíritu estilístico, supo interpretar los modelos del grabado manierista para que aparecieran con la libertad y la originalidad de un nuevo estilo.

Poco en concreto podemos decir sobre la datación de los frescos, que con seguridad son muy posteriores a la construcción de la casa. Si los escudos pertenecen a los sucesores del Fundador, como piensa Ulises Rojas, habrá que pensar en una fecha del primer tercio o del segundo cuarto del siglo XVII. Además, si los grabados de Mateo Merián El Viejo sirvieron de inspiración, no olvidemos que debieron llegar a Tunja con posterioridad a 1616.

Posiblemente en esta debió de ser decorada la casona de la hacienda “Aposentos”, situada en la jurisdicción de Turmequé, y que perteneció a la familia del Fundador de Tunja; por las noticias que dio Giraldo Jaramillo acerca del repertorio decorativo, parece ser que fue muy diferente.

124 Véase reproducido en E. Forssman, *Saule und Ornament*, lám. 49, Stockolm, Almqvist & Wiksell, 1959.

Lo más interesante de estos frescos, dado su carácter de transición manierista–barroco, es la incorporación de una parte del medio americano al arte traído de Europa. El mismo fenómeno se produciría en la decoración de madera tallada que exorna las pilastras del arco toral de Santo Domingo, en la misma ciudad, y que fueron realizadas, al parecer, en la segunda mitad del siglo XVII; allí vemos unos monos que nos recuerdan los sátiros de la decoración grecorromana, y unos atlantes indios portando la típica “petaca” de la región cargada de frutos tropicales. Dada la fuerte raigambre indígena de la tierra boyacense, no sería de extrañar que estos anónimos artistas pudieran ser indios.

El mono

El animal más representado es el simio, que tiene por otra parte una variada figuración iconográfica en la decoración tunjana. Parece ser que la primera representación se hizo ya en la fecha de 1597, en el capitel de la columna plateresca de la casa de los Mancipes, donde tiene el carácter de un mero grutesco. No podía faltar en el repertorio de la casa de Juan de Vargas, donde aparecen los monos en un árbol que hay junto al rinoceronte. Soria ha tratado de darles una explicación simbólica, basándose en un cuento paralelo al de la caza del unicornio por una virgen: La caza del rinoceronte por una mona.¹²⁵ No se debe olvidar el papel que jugó este animal en el mundo manierista como símbolo de lo artificial, cuyos antecedentes puso en evidencia Robert Curtius en su elucubración del “mono como metáfora”. A fines de la Edad Antigua, según la retórica de Apolinar Sidonio, *simius* (el mono), es una simia (un remedo) de la humana naturaleza;¹²⁶ todos estos resabios retóricos aflorarían todavía en un sencillo prosista barroco, el sacerdote Basilio Vicente de Oviedo: “Dicen algunos autores –escribió– que en ciertas partes se crían monos que parecen hombres, pero en esto se engañan, y como se debe entender es que por el contrario, esto es, que en todas partes hay hombres que parecen monos; y esto es lo cierto”¹²⁷

[Íam. 110]

Los monos de la casa del Fundador es posible que estén tomados del medio ambiente, pero no hay que descartar la probable influencia del aludido grabado de Mateo Merian El Viejo, donde tantos animales hay, aunque en posiciones diferentes.

125 Soria, *op. cit.*, pág. 39.

126 Gustav René Hocke, *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el arte actual*, (trad. del alemán), Madrid, Ed. Guadarrama, 1961, pág. 140.

127 Basilio Vicente de Oviedo, *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada*, cap VI, Bogotá, Imprenta Nacional, 1930. Manuscrito del siglo XVIII.

El venado

[Iám. 111] Entre los animales más representados en la casa del Fundador hay que destacar a los venados, que podrían ser comentados con la prosa del cura Basilio Vicente de Oviedo, que tan bien conoció esta región.

De los animales silvestres montaraces propios de estas tierras, los más estimados y de grande utilidad son los venados, de que están llenas las sabanas de la tierra fría y siempre hacen grandes cacerías de ellos y también los matan con escopeta.... En los llanos los cazan a caballo y con garrote o lazos; matan sólo de ordinario los machos y dejan las hembras para que se multipliquen... Otros venados más pequeños hay en las tierras templadas y en las cálidas, que son bermejos y tienen las astas como cabro, y son también ligeros y los cazan con perros.¹²⁸

El elefante

[Iám. 105] Según ha demostrado Soria, el grupo de elefantes de la casa de don Juan de Vargas está inspirado en un grabado de las *Venationes* de Stradanus. La decoración tunjana reproduce fielmente el elefante más grande y al troglodita que lo quiere herir, lo mismo que el elefante del fondo y el troglodita que trepa por el árbol. Lo demás parece ser invención del pintor tunjano, que aumentó los contrastes de luz y sombra y, siguiendo las características de la pintura colonial, disminuyó la plasticidad; así que en el fresco aparecen mucho más planas y decorativas que en el grabado.

¿Qué significa aquí la presencia del elefante? En la Edad Media y en el Renacimiento el elefante simbolizó la Mansedumbre, la Fuerza, la Compasión, la Humanidad, la Templanza y, en fin, la Religión. Así, según la hipótesis de Soria, se explicaría la supresión del descuartizamiento del animal que hay al fondo del grabado; también simbolizaría la Sabiduría por lo que hace juego con Minerva, la diosa de las ciencias, letras y artes. Por su virtud de la castidad quizá se lo colocó cerca de una cartela que tiene el nombre de San José; no en vano al elefante se le ha llamado el *prototipo del esposo ideal cristiano*. Probablemente como símbolo de la Fuerza se lo colocó junto al blasón de don Juan de Vargas para expresar las cualidades de este hidalgo. Forma pareja con el rinoceronte, colocado al otro lado del escudo de don Juan, porque los dos animales se describían como enemigos mortales desde Plinio hasta Torcuato Tasso; el elefante simbolizaría el temperamento casto y frígido luchando contra el temperamento colérico del rinoceronte.¹²⁹

128 *Ibíd.*, cap V.

129 Soria, *op. cit.*, págs. 25, 34.

El elefante que figura en la sala grande de la casa del Fundador está dibujado con gran incorrección y parece inspirado del que reproducimos de la casa de Juan de Vargas; no es posible determinar si tiene aquí un valor simbólico. En la sala pequeña también hay una representación del elefante, que parece denunciar otra fuente, probablemente el grabado de Mateo Merian El Viejo (1616) titulado *Orfeo*. No fueron éstas las únicas figuraciones del elefante en Colombia. Durante el primer tercio del siglo XVII fue representado en el tablero de la Magdalena del retablo mayor de San Francisco de Bogotá. Allí, en primer término aparecen el elefante y el unicornio, con mero carácter de símbolos, pero la representación de la Santa penitente con estos atributos puede considerarse como excepcional, ya que no figuran en su iconografía. ¿Qué quiso expresar el lego franciscano, autor de esta talla? Sin duda, la lucha que devoraba a la Magdalena en la soledad; la guarda de la castidad, representada por el elefante, que tenía que enfrentarse a la lascivia simbolizada aquí por el unicornio. Como en Tunja, aparece bajo el anonimato, el artista que supo plasmar aquellos conceptos empleando símbolos de un rico contenido. Tampoco falta la imagen del elefante en el rico arsenal del *Poema Heroico*, del que es autor el poeta ecléctico manierista–barroco Domínguez Camargo. Precisamente recurrió a la imagen del elefante para la creación de un paisaje metafórico:

Eminente a Basán, monte membrudo,
émulo en sus cervices al de Atlante
(rocas sus miembros, si su pelo rudo
el encino a los siglos más constante),
en uno y otro risco colmilludo
se engreía a sus campos elefante,
de quien era, en su esfera convecina,
el Meduaco su trompa cristalina.

Poema Heroico, Lib. V, canto IV, LXXXI

La desfiguración de la naturaleza con fines estéticos parece haberse llevado a cabo con cierto cálculo de locura, pero tal recurso no era completamente novedoso, pues la imagen del elefante es frecuente en el mundo manierista, y no faltó en aquel antro del manierismo situado en las cercanías de Roma el llamado “bosque sagrado de Bomarzo” (fechado después de 1560); el creador de aquella naturaleza de maravilla probablemente fue Bartolomeo Ammanati.

El rinoceronte

[íam. 106] Soria consideró que era muy significativo que formara pareja con el elefante en la sala central de la Casa del Escribano, sin duda para destacar la fuerza, cualidad notable del dueño de la casa. No debe olvidarse que la confrontación de estos dos animales tenía precedentes inmediatos, así se los cita en el texto de la estampa del rinoceronte que hiciera Durero (1515); y precisamente en este mismo año se llevó a cabo en Lisboa una original pelea entre los dos animales exóticos, cundiendo la noticia por toda Europa; ambos animales, famosos por su fuerza desde la Antigüedad, fueron descritos como enemigos mortales. El ejemplar tunjano está tomado del grabado que hizo Juan de Arfe en su libro *De Varia Commensuratione para la Esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585–1587), quien a su vez lo tomó del grabado de Durero. Arfe describe así a la bestia:

Es el rinoceronte animal fiero
cuerpo grande y de conchas guarnecido.
Tan recias que resisten el azero
de suerte que no puede ser herido.
Un cuerno en la nariz ancho y somero
con que ofende y también es defendido.
Nada y corre veloz y sueltamente
y nace este animal en el Oriente.

En la *Vulgata* se confunde al rinoceronte con el unicornio. Según Physiologus, que escribió en el siglo IV de nuestra era, el unicornio sólo pudo ser cautivado por una casta virgen a la cual se acercó, colocando su cabeza en el regazo de ella. Esto nos hace pensar (según Soria) en Diana, diosa de la caza, la cual en el techo tunjano aparece frente al rinoceronte. San Isidro, Rabano Mauro, San Alberto Magno y otros escritores repiten este tópico de la caza del rinoceronte. No termina aquí la riqueza simbólica del unicornio, pues al correr del tiempo este animal fantástico se convirtió en uno de los más fascinadores símbolos de la historia del espíritu europeo. Para algunos manieristas fue una alegoría mágico-erótica, un símbolo capital de los emblemas pansexualistas. Sin embargo, un manierista neogranadino, el poeta bogotano Hernando Domínguez Camargo, mantuvo el significado tradicional, al comparar con este animal tan extraño a San Ignacio, que abandonaba sus arreos militares cuando visita a la Virgen en Monserrate; para simbolizar este pasaje de su vida recurrió al mito de la caza del rinoceronte (unicornio) por una virgen:

...depondrá la violencia más sañuda
cuando ilibada una doncella vea,
la planta inmoble, el pecho ya desnuda,

La fauna en el arte tunjano
de los siglos XVI y XVII

nuevo jayán de nueva Galatea.
En María depone aquella cruda,
aquella cruel y sanguinosa idea
a que Marte lo indujo, pues tal pecho
a su caricia se consagra lecho.

Poema Heroico, Lib. II, estrofa LIII.

Considerados los principales animales, dejamos constancia de la existencia de otros de menor interés en el estudio descriptivo de los lugares donde aparecen y figuran en los dibujos y láminas que ilustran este trabajo. Nuevas investigaciones enriquecerán esta fauna colonial, pero el número de animales existentes nos permite afirmar que ninguna ciudad de Hispanoamérica presenta un conjunto tan rico y variado. Lo triste es que estamos en trance de perderlo.

* * *

LA FLORA EN LA TALLA BARROCA

NEOGRANADINA

Si este trabajo es fundamentalmente informativo, nuestro propósito principal al hacer esta investigación es aportar algo de claridad sobre la génesis estética de lo americano. Desde 1492 hubo de pasar muchos años hasta que se descubriese la profunda realidad americana. El primero en intuir lo maravilloso del mundo tropical fue el mismo Colón, que en su *Diario* escribe acerca de los bosques de la Isabela: “May árboles de mil maneras, y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer”. No le pasó inadvertida la fauna; y así apuntó el mismo día 21 de octubre “Y las manadas de los papagayos, que oscurecen el sol; y aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla”. Balaguer¹³⁰ indica a este respecto que el espíritu y sentimiento cristianos del Descubridor han debido de influir en estas impresiones sobre la naturaleza tropical. Colón descubrió un amplio campo a la inspiración humana, pero hubo de pasar varios siglos hasta que esta realidad fuese redescubierta.

A mediados del siglo XVIII surge en Europa una revolución literaria que con su acendrado amor a la Naturaleza traerá una revisión de lo americano. Rousseau proclamó el retorno a la Naturaleza y a la vida salvaje en sus obras *El Emilio* y *La Nueva Eloísa* (1759), y Bernardino de Saint-Pierre presentó en *Pablo y Virginia* un escenario tropical. Pero la obra que revelaría la existencia de América como paisaje digno de interés por su originalidad fue *Atala* de Chateaubriand. Un cuarto de siglo más tarde aparecieron todos los escritos de Colón coleccionados.

Todas estas creaciones literarias subyugaron a un científico, el barón de Humboldt, que sintió la llamada de América, y acá vino para realizar el redescubrimiento real y efectivo de aquella fantasía intuida por Colón y presentida por Chateaubriand. En sus escritos americanos no sólo consigna observaciones científicas sino frases reveladoras de la profunda emoción que le produjo la contemplación de aquella naturaleza virgen. El ilustre sabio germano fue el primero

130 Joaquín Balaguer, “Colón, precursor literario”, en *Thesaurus V.* Bogotá, 1949, pág. 372.

–como ya indicó Giraldo Jaramillo– que expresó con toda claridad, fruto de su experiencia personal, que América es tierra con valor estético. A poco de su llegada escribió a su hermano Guillermo desde Cumaná:

¡Y qué árboles! Cocoteros de 50 a 60 pies de alto, la Poinciana pulcherrima, con macetas de flores de un magnífico rojo vivo, de un pie de alto; bananeros y una masa de árboles con hojas monstruosas y flores olorosas tamañas como una mano, de los que nada sabemos. Solamente recordaré que este país es tan desconocido, que un género que Mutis publicó hace solamente dos años, es un árbol de ancha copa de 60 pies de alto. ¡Cuán contentos estábamos de haber encontrado desde ayer esta magnífica planta cuyos estambres eran largos de una pulgada! ¡Cuán numerosas son también las plantas más pequeñas no observadas todavía! ¡Y qué colores poseen los pájaros, los peces y aun los cangrejos, de un color azul celeste y amarillo! Hasta este momento discurrimos como enloquecidos: En los tres primeros días no hemos podido determinar nada, pues desechamos siempre un objeto para apoderarnos de otro. Bonpland asegura que perderá la cabeza si no cesan pronto las maravillas. Pero lo que es más hermoso que esas maravillas tomadas en particular, es la impresión que produce el conjunto de esta naturaleza vegetal, poderosa, exuberante, y sin embargo tan apacible, tan dócil, tan serena. Comprendo que sería aquí muy dichoso, y que estas impresiones me alegrarían todavía a menudo en lo sucesivo.¹³¹

Esta era la realidad americana vista por los viajeros y científicos europeos, pero lo que nosotros queremos destacar es cómo el mundo americano fue tomando conciencia de sí mismo. Ya desde el siglo XVII la cultura barroca hispanoamericana, animada por un profundo sentimiento cristiano, empezó a darse cuenta del valor de lo autóctono, incorporándolo a la concepción mística del mundo. ¿Cuál fue el móvil de esos detalles vegetales tomados del medio ambiente? Sin duda tuvieron una motivación religiosa, no puramente naturalista, como suele decirse. Humboldt, que tan magníficamente estudió el sentimiento de la naturaleza según las razas y los tiempos, explica: “El cristianismo preparó los espíritus para que buscasen en el orden del mundo y en las bellezas naturales, el testimonio de la grandeza y excelencia del Creador”¹³² Uno de los precedentes más remotos de esta posición cristiana aparece ya en San Francisco:

131 Giraldo Jaramillo, “Humboldt y el descubrimiento estético de América”, en *El Farol* n° 181, Caracas, 1959.

132 Alejandro de Humboldt, *Cosmos*, (Traducción de JAP.), Buenos Aires, Editorial Glem, 1944, pág. 191.

LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA
EN LA NUEVA GRANADA

Laudato si, Mi Signore, per sora nostra matre terra
la quale ne sustenta et governa
et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.

Cántico del Frate Sole

Esto servirá a Alejandro de Hales para su teoría del optimismo estético; la idea del simbolismo universal de la Belleza se encuentra en Escoto Erígena y en los Victorinos, pero será desarrollada por Alejandro y sus colaboradores franciscanos en un sistema racional que se hallará después en todos los grandes autores.¹³³ Así, estas ideas pasarán a un cronista criollo neogranadino, Fray Alonso de Zamora, quien nos cuenta en el capítulo noveno, (*De los Montes, Selvas y frutos que hay en el Nuevo Reyno*), de su famosa obra:

Maravilloso es Dios en sus obras, y tan digno de alabanza, que no excluyendo David (Psal. 148) a las incapaces de razón, porque ninguna la tuviera, si no se empleara en las de su Divina Omnipotencia. Las tiene con admiración en los Montes, en las selvas, en los Collados, y en los Valles, que en todo este Reyno se ven continua y vistosamente poblados de altísimos Cedros, de fructíferas y hermosas arboledas, que sustentan con sus frutos innumerables vivientes en la tierra; no con otro fin, sino con el de ofrecer a su Creador infinitas alabanzas.¹³⁴

Es preciso tener en cuenta este punto de vista para una comprensión del barroco hispanoamericano. Reforzamos nuestra opinión con la autorizada voz del historiador mejicano Francisco de la Maza:

Esto de las frutas en el barroco es, como en el gótico, no sólo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios. Quien se quede en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea en esta integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el Barroco.¹³⁵

Para una mejor clasificación del material artístico, vamos a seguir una división de los tópicos por familias de plantas:

133 Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval III*, (Traducción de Fr. Armando Suárez), Madrid, Editorial Gredos, 1959, pág. 12.

134 Alonso de Zamora, *Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada I*, Bogotá, 1945, pág. 135.

135 Francisco de la Maza, "Cinco cartas barrocas desde Madrid", en *Cuadernos americanos*, XCIX, 1958, pág. 178. Cfr. Justino Fernández, *El retablo de los Reyes*, México, 1959, pág. 344.

Palmáceas

Las mejores representaciones fueron realizadas por un artista anónimo que trabajaba en Bogotá hacia 1633, en la magnífica serie de bajorrelieves de la iglesia de San Francisco. Ha escrito Marco Dorta:

El maestro de San Francisco parece sentir la nostalgia del paisaje del trópico, que tanto atrae e impresiona a los santafereños cuando cruzan el cerco de montañas que rodea la Sabana de Bogotá y bajan a las ubérrimas comarcas de tierra caliente.¹³⁶

La palma que no ofrece ninguna duda es el cocotero, *Cocos nucifera* L., magníficamente representada en el bajorrelieve de San Juan escribiendo el *Apocalipsis*, del citado retablo bogotano. Cook, basado en una oscura referencia de Cieza de León sobre la villa de Arma, pretendió demostrar el origen o al menos la existencia del cocotero en el Valle del Cauca a la llegada de los españoles. Pese a esto, dice Patiño, no puede considerarse en rigor como planta americana. Las informaciones del primer cuarto del siglo XVI determinan la existencia de esta palma en la costa panameña y en la llamada isla de los Cocos, desde donde se verificó su dispersión a otros lugares de América. A principios del siglo XVII penetró al interior del continente suramericano así el cronista Fr. Pedro Simón habla de los cocoteros situados a orillas del Magdalena entre Mompo y Tamalameque.¹³⁷ Humboldt, a principios del siglo XIX, habló de cocoteros a más de 100 leguas de la costa. Al Valle del Cauca parece haber penetrado a fines del siglo XVII. Su difusión fue tan lenta durante los dos primeros siglos de la Colonia porque no se la consideró útil. El P. Zamora parece recordar el bajorrelieve bogotano al escribir: “Las Palmas que llevan Cocos, fuera de su elevada hermosura, tienen la singularidad de producir un razimo, dando doce frutos al año, como aquel misterioso Árbol del Apocalipsis”¹³⁸

En otro bajorrelieve del mismo retablo aparece muy especificado el género de palmáceas *Guilielma*, al que los primeros cronistas españoles compararon con la datilera, aunque la semejanza fuera muy remota. Entre su rica nomenclatura vulgar destacaré los títulos de “pijibay” y “chontaduro”. El primer cronista que la menciona es Cieza de León en el Valle del Cauca, y Vargas Machuca, que visitó la cuenca del Magdalena a fines del siglo XVI, dice: “También la palma de pejibae o chontaduro es de mucho provecho, por ser muy gran sustento del

¹³⁶ Angulo, *op. cit.*, pág. 314.

¹³⁷ Víctor Manuel Patiño, *Plantas cultivadas y animales domésticos en América equinoccial I*, Cali, Imprenta Departamental, 1963, pág. 88.

¹³⁸ De Zamora, *op. cit.*, pág. 136.

indio su fruta, comiéndola cocida y es muy sana y abundosa”.¹³⁹ Fruta tan importante tiene una gran significación en la vida de algunas tribus. En la época de la cosecha los huitotos bailan para agradecer los frutos; también hay conjuros cantados para acelerar la madurez de los frutos. Según las regiones climáticas, la fruta viene una o dos veces, de aquí que sirva como base para contar el tiempo. Uno de los mitos más difundidos hace referencia a los habitantes de mundos diferentes del actual que se alimentan sólo con el olor de los chontaduros. Además de ser la palmera consagrada al amor tuvo un papel fundamental en sus creencias de ultratumba, así el leño de Guilielma era de un uso muy extendido en los ritos funerarios, quizá porque se le atribuían propiedades mágicas; y entre los indios del Darién este fruto era la única comida del mundo donde moran las almas.

En el mismo bajorrelieve del citado retablo bogotano queda otro género de palmácea, está en el centro, con el estipe dividido en cortes horizontales, corresponde a la palma de cera del Quindío, *Ceroxylon*, que alcanza hasta 60 metros de altura. Su tronco, según el P. Zamora, “resuda una resina de color amarillo, de la cual, derretida al fuego, se hacen unos hachones, como si fueran de cera”.¹⁴⁰ Hasta fines del siglo XIX se usó para hacer cera y bujías.

Todavía nos queda en este retablo otro tipo de palma, la llamada de cobija o sombrero en Los Llanos, y calicá en el Valle del Magdalena, *Sabal dominguen-sis* Becc., que vemos en otro bajorrelieve; se emplea para cubrir chozas o casas de campo.

[Íam. 246]

Se ha pretendido ver en los racimos de frutos redondos del antepecho de la escalera del púlpito de San Francisco de Popayán la presencia de la palma de corozo, *Aiphanes caryotifolia* Wendl, ya que los dichos racimos son muy ornamentales. El botánico Patiño se pregunta si sería de esta especie “un racimo de corozos y otro en flor”, pieza de oro desenterrada de una guaca en Huasanó (Valle). El juego de las “casas de corozo”, tradicional en el occidente colombiano, tiene todos los rasgos de una herencia indígena. Pero estos datos son insuficientes para documentar su cultivo en tiempos prehistóricos. Por lo que a Popayán se refiere sabemos que Humboldt encontró allí cultivado el coquito de Chile, *Jubaea spectabilis* H. B. K. (1801), según refiere su compañero Bonpland en una carta a Mutis. Las diligencias realizadas para comprobar la existencia de esta especie han sido infructuosas; lo único que se conoce allá es el coquito o coco cumbe, *Parajubaea cocoide* Burret, palma altoandina frecuente en Ecuador y hasta en Pasto. Los frutos del famoso púlpito payanés no parecen ser corozos sino uvas.

¹³⁹ Cfr. Patiño, *op. cit.*, pág. 130.

¹⁴⁰ De Zamora, *op. cit.*, pág. 138.

No sé qué significado pueda tener una palma, en plata repujada, que hallé en el sagrario de la Basílica de Santa Fe de Antioquia. Patiño cree ver en ella un ejemplar del corozo amolado, *Acrocoxia aff. antioquiensis*. El polígrafo Emilio Robledo quiere identificar al citado corozo con las palmáceas que halló Cieza de León cerca al río Cauca, en el segundo asiento de la villa de Arma. De la fruta, escribió Cieza, que “sacan leche, y aun hacen nata y manteca singular, que encienden lámparas y arde como aceite”. Patiño critica esto y se inclina mejor hacia el “táparo” o “almendrón”, *Attalea uberrima Dug.* como posible identificación de la palmácea descrita por el cronista del siglo XVI.

[lám. 199]

Pasifloráceas

El ejemplo más evidente de los que conozco parece ser el representado en los pilares de la que fue casa de los Otoyas, en Cali, hoy en la colección de doña Mary Eder. Son pilares monolíticos de sección cuadrada con los ángulos achaflanados. Afortunadamente uno de ellos está fechado, en su parte posterior reza: OI DIA SINCO DE AGOSTO ANO DE 1756; por si esto fuera poco el encuadramiento quebrado denuncia su barroquismo. El ritmo de los vástagos vegetales de este bejuco parece manifestar la presencia de un artista de raigambre indígena, formado en la talla de la madera.

De las diversas especies de pasifloráceas, llamadas por los autores antiguos granadillas, ésta parece referirse a la *Passiflora maliformis* L. Cieza de León observó en Cali, entre las frutas nativas una “muy gustosa y olorosa, que nombraban granadilla”.¹⁴¹ Más tarde, Guillén Chaparro habló de la granadilla de Cartago y de Cali, y a fines del período virreinal sabemos que en la segunda ciudad se cultivaban “unas granadillas de bejuco”, de tierra caliente. En el Ecuador se la conoce como granadilla de hueso, que Velasco describe así:

Es de los bosques calientes de Popayán, mucho menor que las otras, perfectamente redonda, y con la cáscara tan dura como el coco. La médula sobre semillas menudísimas y el agua, son de superior calidad a todas.¹⁴²

En el ejemplo caleño parece ser que el artista fundió la flor y el fruto en uno.

Otra es la especie de granadilla de Quijos, *Passiflora popenovii* Killip, que se cultivaba a principios del siglo XIX en las estribaciones de la cordillera Occidental próxima a Cali. A fines de la Colonia se daban en Cali y Cartago las badeas o *Passiflora quadrangularis* L. se daban en Cali y Cartago.

¹⁴¹ Cfr. Patiño, *op. cit.*, pág. 348.

¹⁴² *Ibid.*

Casi todos los autores antiguos se deleitan describiendo el simbolismo de la flor. Escribe el P. Zamora:

La Granadilla celebrada, porque de su hermosa y misteriosa flor, solo podía salir vna fruta de dulce tan suave, saludable y oloroso: se da en las tierras templadas, y también en las frías. Llévanlas vnos vejucos, que suben trepando por los árboles con vistosa hermosura, porque las ojas en forma de Adargas, son muy verdes y lustrosas: de la flor dixen grandes elogios los Historiadores, muy debidos a la propiedad, con que representa los instrumentos de la passion de Christo Señor nuestro, haziendo su memoria entre las flores, hasta en los matices dorados de su color.¹⁴³

Bromeliáceas

La más importante es la piña, *Ananas comosus* L. En opinión del P. Zamora ocupa lugar muy destacado “por lo grande, por el color, dulzura, suavidad y fragancia. Nace entre unos cardones, que llenos de espinas, sirven de Archeros a esta Reyna de las frutas de Indias”.¹⁴⁴ Si su patria originaria fue la planicie amazónica o la mesoplanicie brasiliana pronto debió de ser aclimatada en la actual Colombia. A mediados del siglo XVI la vio Castellanos en Cartagena:

piñas que hincen bien entrambas manos
con olor mas suave que de nardos,
y el nacimiento dellas es en cardos.

Y por la misma época las cita Cieza de León en Cali, aunque a fines de la misma centuria figura extendida por toda la gobernación de Popayán. Su difusión ya en la época prehistórica se debió hacer gracias a su fácil propagación. Su importancia en el mundo indígena se explica por el poder medicinal que se le atribuyó. Según Wavrin, citado por Patiño, los boras del Marañón creen que esta fruta es hija del Sol.

Es una de las frutas más representadas en el arte neogranadino. Aparece en el siglo XVII en Tunja, en la famosa Capilla del Rosario y en los pilares del arco toral de Santo Domingo; precisamente se mencionan piñas en la jurisdicción de Tunja (sin duda en valles templados y calientes) a principios del mismo siglo. En Popayán existen en retablos atribuidos al “Maestro de 1756”, siendo la más conocida la que porta la canéfora del púlpito de San Francisco, aunque la actual piña no es la antigua, sino una copia realizada hacia 1940.¹⁴⁵

[lám. 140-142]

¹⁴³ De Zamora, *op. cit.*, pág. 135.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ Comunicación personal del archivero Arboleda (Popayán).

A esta misma familia parece corresponder un quinche, *Guzmania musaica* [lám. 183] Mez., que adorna la portada de Santa Bárbara, en Mompox (fines del siglo XVIII). Aunque Pérez Arbeláez señala que en Colombia no ha existido interés por el cultivo artificial, a juzgar por este ejemplo podemos pensar que antes no fue así. Tengo entendido que en los hermosos patios de Mompox se cuida con mimo esta planta ornamental, como en la época de la Colonia.

Lauráceas

El aguacate, *Persea americana* Miller, parece ser que procede de Guatemala, aunque a la llegada de los españoles se hallaba difundido. Castellanos, siempre tan meticoloso observador, nos dice que:

es a similitud de pera verde,
aunque de mayor y de más largo cuello,
de gusto simple cuiasi de manteca,
ningún olor, mas tales hay que tienen
el de anís, y su sabor el mismo,
una pepita sola, y esa grande
poco menos que huevo de gallina:
es fructa sana, y es el árbol alto,
no muy hojoso, mas de buena vista.

Se halla representado en el pilar del arco total de Santo Domingo de Tunja, [lám. 142] obra del siglo XVII, y no es de extrañar porque en 1610 se dice que existía en dicha ciudad. Fruta muy difundida, constituyó uno de los alimentos básicos de la América intertropical. Los españoles la juzgaron fruta afrodisíaca, y algunos indios peruanos parecen haber asociado esta planta a un rito de fertilidad. Según Pérez Arbeláez, de la semilla del aguacate se saca una tinta, empleada en muchos documentos antiguos del Archivo del Cauca.¹⁴⁶

Musáceas

El plátano, *Musa paradisiaca* L., se halla representado en el pilar del arco [lám. 142] toral de Santo Domingo de Tunja, obra del siglo XVII. Cieza de León fue el primero que mencionó el plátano en la cuenca del río Cauca; en 1547 había grandes platanales en la jurisdicción de la ciudad de Cali. La relación de Tunja de 1610

¹⁴⁶ Enrique Pérez Arbeláez, *Plantas útiles de Colombia*, Bogotá, 1956, pág. 443. M. Germán Romero, "Plantas útiles en Don Juan de Castellanos", en Boletín cultural y bibliográfico VI, pág. 489. Fr. Juan de Santa Gertrudis, *Maravillas de la Naturaleza*, I, Bogotá, 1956, pág. 306.

cita esta fruta en la jurisdicción de la ciudad. Los cronistas se refieren al plátano como a una “fruta de la tierra”; dada su fácil propagación se lo encontró en todas partes, a ello debió de contribuir el carácter fermentable de la pulpa, de poder semejante a la chicha. Pese a los hallazgos en varios lugares de América de frutos o semillas fósiles de musáceas asimilables al plátano no se puede argumentar para defender el indigenismo de esta fruta, concluye Patiño.¹⁴⁷

Caricáceas

[lám. 142] La única representada parece ser la papaya de tierra fría, *Carica candamarcensis* Hook, que se halla en el mismo lugar que la anterior, en la petaca que porta el atlante superior.

Cactáceas

[lám. 246] En la cestilla que porta la canéfora india de San Francisco de Popayán hay hojas de tuna, *Opuntia*, que nunca fue cultivada por el fruto en la América equinoccial y siempre se dio con carácter espontáneo, empleándose frecuentemente en setos protectores de viviendas y de cultivos.

Plantagináceas

Aunque un tanto exagerada parece ser llantén, *Plantago lanceolata* L., una planta muy frecuente en las iglesias tunjanas, que presenta grandes hojas y racimos dispuestos en alternancia. Es planta medicinal muy común entre la gente del pueblo. El botánico Patiño no cree que sea maíz como se ha dicho.

Amarilidáceas

[lám. 241] En los flancos del retablo de Santo Tomás en Santo Domingo de Popayán, obra del círculo del “Maestro de 1756”, hay una planta que parece pertenecer a esta familia. El hallazgo de una bomarea comestible llenó de alegría a Caldas, pero la especie que le dio más fama fue la *Bomarea Caldasii*, que fue esculpida en el pedestal de su estatua de Popayán; los indios la empleaban para aumentar la fertilidad de las hembras (mujeres y bestias).¹⁴⁸

Puniáceas

La granada, *Punica granatum*, fue importada de España y pronto se convirtió en emblema heráldico del Nuevo Reino, de aquí que se la encuentre con

147 Víctor Manuel Patiño, “Plátanos y bananos en América equinoccial”, en revista Colombiana de Antropología VII, pág. 297.

148 Pérez Arbeláez, *op. cit.*, pág. 197.

frecuencia. Los ejemplares más hermosos se hallan en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja y en la cesta de la canéfora india de San Francisco de Popayán. Una real cédula dada en Valladolid en 3 de diciembre de 1548, concedía armas a la Provincia del Nuevo Reino de Granada, así:

[lám. 142, 246]

...que agora y de aquí adelante la dicha Provincia del dicho Nuevo Reino de Granada e cibdades e villas della hayan e tengan por sus armas conocidas un escudo que en el medio del haya una águila negra rampante entera, coronada de oro, que en cada mano tenga una granada en campo de oro, y por unos ramos con granadas de oro en campo azul.¹⁴⁹

Moráceas

El higo o breva, *Ficus carica* L., fue extendido por los españoles en tierras frías y templadas. La canéfora india de San Francisco de Popayán lleva un fruto cónico que parece ser un higo. El árbol está magníficamente representado en un bajorrelieve del famoso retablo de San Francisco de Bogotá. Sirva de comentario el que hace el P. Zamora: “Los árboles llamados Higuerones, de gruesísimos troncos, de elevada altura, y hermosa frondosidad en sus ramas: es de gran vitalidad, porque de su madera fortísima se hacen Canoas, Barquetas, Artesas y Barcos”.¹⁵⁰

[lám. 246]

Rutáceas y Rosáceas

Ambas aparecen en la cesta que porta la tantas veces citada canéfora de San Francisco de Popayán. Una de las frutas parece ser la lima, *Citrus limetta* Wight et Arnott, que es una excelente planta melífera, muy visitada por las abejas.

[lám. 246]

A las Rosáceas pertenecen el manzano, el durazno y el melocotón. La manzana, importada de Europa, es una de las frutas de mayor significación en la mitología clásica. El durazno y el melocotón, *Prunus persica* Stokes et Zucc., son originarios de la China y no de Persia. Fr. Pedro Simón refiere que en Santa Fe los buenos duraznos se rompían al peso de su fruta.

En un retablo bugueño de fines del siglo XVIII (iglesia de San Pedro) aparece pintado otro ejemplar de rosáceas, la zarzamora, *Rubus floribundus* H. B. K., que es muy común en Colombia. Su tallo es poliédrico, pero aquí aparece quebrado en lugar de estar en forma ondulante.

149 Pedro Ibáñez, *Crónicas de Bogotá I*, Bogotá, 1952, pág. 25.

150 De Zamora, *op. cit.*, pág. 146.

Aráceas

Las filodendroideas son una subfamilia de las Aráceas. Pueden ser terrestres y de pantano. Su valor más importante es el ornamental, mas Pérez Arbeláez se lamenta de que las desconozcan los jardineros colombianos actualmente.

[lám. 183]

El tipo *Philodendron* se cultiva en los hermosos patios de Mompos, siguiendo una vieja tradición, sólo así se explicaría su presencia en una de las pilastras de la portada de los pies de la iglesia momposina de Santa Bárbara (últimos años del siglo XVIII); aparece como el quinche en un hermoso ejemplar de cerámica local.

Compuestas

En otro bello ejemplar de cerámica momposina, en un retablo de la iglesia de San Francisco, aparece el inmortal *Helipterum manglesii* F. von Mueller, que recuerda el girasol.

[lám. 196]

A la mutisia, *Mutisia clematis* L., parecen corresponder unas flores en forma de borlones que decoran un festón de la sacristía de Rionegro (Ant.), de fines del siglo XVIII.

Nuestra investigación no ha agotado el tema, y bien merece que un especialista en botánica lo estudie a fondo. De los datos apuntados se puede deducir el gran interés que el artista anónimo de la Nueva Granada tuvo por la Flora, mucho antes de que llegara Mutis a organizar la gran empresa de la Expedición Botánica, que combinó el arte y la ciencia en una forma verdaderamente ejemplar.

* * *

NOTA

Quiero expresar mi reconocimiento al insigne botánico Víctor Manuel Patiño, que me identificó las plantas más dudosas y tuvo la gentileza de leer mi trabajo para proponerme algunas sugerencias; advertiré que la identificación es tentativa ya que el artesano no siempre reflejó la planta con objetividad científica sino que a veces fundió en una misma elementos tomados de varias. En Popayán recibí ayuda del doctor José María Arboleda y del arquitecto Jaime Coronel Arroyo, que me identificaron algunas frutas del púpito de San Francisco. Las fotografías son de mi colaborador Mario Ponce.

Anticipos de este trabajo aparecieron en las Páginas Dominicales de *El Tiempo* y en el *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca* (1965).

APÉNDICE

Reciente descubrimiento de frescos en Tunja

Ya en prensa este libro se produjo el interesante descubrimiento de estos frescos, por ello va en forma de apéndice y no incorporado a los capítulos precedentes. Parecen ser más tardíos que los de las casas de Juan de Vargas y del Fundador, pero forman parte de una tradición pictórica que tuvo en Tunja la más alta manifestación de todo el arte colonial de Hispanoamérica. Por este valor singular adicionamos el apéndice al libro ya en prensa.

Hace unos meses, cuando estuve estudiando los frescos de las techumbres de la casa del Fundador, el fotógrafo Waldo Cerda que me acompañaba, me dijo que en la casa donde él vivía se decía que también había pinturas ocultas. He regresado a Tunja y he podido llevar a cabo una primera exploración de esta otra techumbre, pero antes de exponer los resultados es necesario hacer una introducción histórica sobre la casa donde se hallan.

Gracias al eminente historiador tunjano, Ulises Rojas, sabemos que la casa perteneció a Domingo de Aguirre, uno de los fundadores de la ciudad. Muerto en 1564 sin sucesión, instituyó en su testamento una capellanía con base en la casa y solar en que vivía en la cuadra de la catedral, limitando con las “calles reales”. Dado que el plano de 1623 anota esta casa como de Juan de Castellanos, aunque ya había muerto, se supone que el Cronista de Tunja vivió en ella desde que entró en posesión de la capellanía hasta su muerte (1564–1607). En esta casa, pues, debió de escribir Castellanos la mayor parte de su ingente obra versificada. Sobre la clave del arco hay una cruz con una calavera y la siguiente inscripción, tomada del *Misal Romano* en el prefacio de Pascua: QUI MORTEM NOSTRAM MORIENDO DESTRUXIT ET VITAM RESURGENDO RERARAVIT (El que muriendo destruyó nuestra muerte y resucitando nos dio la vida).¹⁵¹

Esta casa ya llamó la atención de Marco Dorta, como “ejemplar típico de casa tunjana, de un solo piso con rejas en las ventanas y sencilla portada con

¹⁵¹ Ulises Rojas, *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, Tunja, 1939, pág. 127. *Don Juan de Castellanos*, *op. cit.*, págs. 172–177.

dintel sobre bellos modillones de perfil renacentista”.¹⁵² ¿Corresponde esta construcción a la casa en que vivió Domingo de Aguirre a mediados del siglo XVI? Estilísticamente no es posible saberlo, porque no nos ha llegado ninguna construcción civil de aquella época, y más lógico parece pensar que pueda ser fechada a fines del siglo XVI, cuando Castellanos la habitó; si él hizo una reconstrucción, entonces debió añadir la inscripción latina antes mencionada. Después del autor de las *Elegías* la casa tuvo que ser ocupada por los sucesivos clérigos que disfrutaron la capellanía fundada por Domingo de Aguirre.

Junto a los datos fehacientes de la historia, la tradición también ha aportado sobre esta casa noticias, que será preciso esclarecer o corroborar con documentos. Una tradición tunjana afirma que la casa, cuyos frescos acabamos de descubrir, fue morada de los padres de Sor Francisca Josefa de la Concepción, la escritora mística de la Nueva Granada. Poca luz a este respecto nos dan sus escritos, y tan sólo en su libro *Mi Vida* nos habla de la proximidad de su casa al convento de Santa Clara, pero este argumento es un tanto dudoso:

Me acuerdo que era tanto el horror que tenía, que aún las campanas del convento, que se oían en mi aposento, me daban pena; tanta, que a veces no la podía tolerar, y me iba al cuarto de mi madre por no oírlas.¹⁵³

Si bien históricamente no se puede vincular la casa a la Madre del Castillo, literariamente los escritos de la monja tunjana son el mejor corolario al programa decorativo–simbólico, de carácter eminentemente religioso. Frente a las decoraciones de las casas de Juan de Vargas y de Suárez de Rendón, evocadoras del repertorio ornamental y simbólico del manierismo, éstas destacan por la presencia de la flora americana. La representación de la fauna, salvo detalles de tipo naturalista, responde a las exigencias simbólicas propias del conjunto religioso. Es obra sin pretensiones de calidad, meramente artesana, pero el naturalismo que se observa en la representación de elementos decorativos tomados del medio ambiente americano habla de un acusado barroquismo.

Tanto el espacio del almizate como los de las jaldetas fueron compuestos colocando tres círculos de diferente diámetro en cada uno de ellos; los espacios intermedios fueron decorados con frutas y animales; y los círculos, con los anagramas de Jesús y María, y las figuraciones del tabernáculo y del Cordero Pascual.

En el almizate hay representaciones de dos aves, una claramente es el pelícano, y la otra también parece serlo a juzgar por este texto de la Madre del Castillo:

¹⁵² Marco Dorta, “La arquitectura del Renacimiento en Tunja”, *op. cit.*, pág. 151.

¹⁵³ Sor Francisca Josefa del Castillo, *Mi vida*, cap. VI. Biblioteca de la Cultura Colombiana, Bogotá, Imprenta Nacional, 1942, pág. 16.

Mira que dicen es símbolo de la imprudencia el pelícano; que anida en las eras más trilladas, y allí los labradores cercan el nido con heno, o paja, y le prenden fuego, él, viendo el riesgo de sus pollitos, baja a ponerse sobre ellos, viendo que el fuego se va acercando, bate las alas para apagarlo, pero esto sirve para encenderlo, hasta que, sorprendido en su ignorancia, el fuego le quema las plumas y allí muere cogido de los cazadores, él y sus polluelos...”¹⁵⁴

Es interesante la interpretación que la mística neogranadina da del pelícano, el cual aquí simbolizaría la imprudencia, en vez de a Cristo, por ello más adelante hace este comentario al texto que transcribimos antes: “Hijos tienes, pero guarda, ten cuenta, no los fíes; no des tu corazón al halago de ninguna criatura, mira no sean abrasados y vueltos en ceniza, con ese heno o paja que les haces nido...” No parece sino que Sor Francisca, al escribir esto, estuviera recordando las pinturas del almizate de esta techumbre, en el supuesto de que la casa hubiera sido la suya, como dice la tradición tunjana que mencionamos.

Veamos ahora la jaldeta oeste, que tiene en su centro el anagrama de Jesús. A los extremos están las figuras del león y del grifo, cuya relación con un tema eucarístico no parece clara. Ambos podrían figurar como defensores y centinelas del tesoro eucarístico; sin embargo, a juzgar por las referencias de la Madre del Castillo, dichos animales serían el símbolo de la ira. “No ignoraba el Señor – escribió la monja tunjana– cómo le habían de recibir, con garras como leones, con lenguas de áspides, con dientes de perros y de tigres, con furor de toros y de unicornios” (*Afectos espirituales*, tomo II, nº 64). Y poco más adelante, con base en su cultura bíblica, vemos cómo relaciona a Jesús con el león y el cordero, lo cual está muy de acuerdo con el espíritu eucarístico de toda la composición. “Mira al león de Judá –comenta Sor Francisca en el mismo *Afecto*– hecho cordero para que dejando los vicios y propiedades de león, le sigas por el camino de la mansedumbre”.

La jaldeta opuesta presenta el anagrama de María, y a los extremos dos animales: Un tigrillo y un dragón; este último sí tiene una relación con la Virgen y el otro es posible que sea una alusión a otro enemigo. La colocación del símbolo mariano frente al de Cristo y junto al tabernáculo tiene una completa justificación, pues ya:

En la Edad Media –ha escrito Trens– la Eucaristía fue plásticamente puesta en relación con la Virgen María, no ya de una manera descriptiva, sino con sentido profundamente dogmático. Este devoto y erudito empeño se afanó en acoplar los dos sagrados tabernáculos: El viviente de María y el material destinado a

154 Del Castillo, *op. cit.*, cap. XII.

guardar la Eucaristía. No se concibió lugar más adecuado para el sagrario que el interior de la imagen de la Madre de Dios, que llevó en sus entrañas a su divino Hijo.¹⁵⁵

También la Madre del Castillo nos da una justificación parecida, con su inevitable apoyatura bíblica:

Mirando el alma a mi Señor Sacramentado, y entendiéndolas como dichas de su dulcísima Madre mi Señora la Santísima Virgen: *Ego vitis fructificavi suavitatem odoris*. Este es el fruto de mi vientre; yo fui aquella hermosa vid, cuyo fruto es Jesús hijo del Eterno Padre, fruto de eterna vida, de suavidad y olor (*Afectos Espirituales*, tomo II, nº 27).

La jaldeta sur tiene en el centro una representación del Cordero Pascual, prefiguración del Antiguo Testamento que hace referencia muy patente al Cordero de Dios, que nos habría de librar de la esclavitud del pecado. No veo una fácil vinculación del Cordero Pascual con el oso, el perro y el dromedario; este último pudiera ser una representación incorrecta del camello, animal que la Biblia considera impuro; el oso y el perro pudieran hacer alusión a los animales violentos (las pasiones), enemigos del manso cordero.

La jaldeta norte muestra un tabernáculo con un cáliz, custodiado por dos querubines. Cristo es el Pan del cielo, figurado en la hostia sobre el cáliz. Los dos animales, el ciervo y el elefante, tienen una plena justificación: El primero como símbolo de la pureza, y el segundo, entre sus muchas alusiones, es posible que aquí haga referencia a la castidad. En cuanto a los ángeles que flanquean el tabernáculo, tienen ya una mención en el Antiguo Testamento en cuanto que el maná fue llamado *Pan de los ángeles*, por haber bajado del cielo. “Esta última expresión fue espontáneamente aplicada a la Eucaristía, que es el pan que Jesús prometió había de bajar del cielo. Pan de los ángeles y Eucaristía son sinónimos en la literatura mística y devota”.¹⁵⁶

El lector habrá observado que los escritos de la Madre del Castillo presentan mucha relación con el temario de esta techumbre, pero de ello difícilmente podría deducirse una mutua influencia. La razón de la concomitancia se explica porque la escritora mística de Tunja estaba transitando en su ascetismo por la *vía iluminativa*, en la cual es medio excepcional el sacramento de la Eucaristía, así muchos de sus *Afectos* le fueron inspirados, como dejó constancia, en el tran-

155 Manuel Trens, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Ed. Aymá, 1952, pág. 230.

156 *Ibid.*

ce eucarístico. Tan importante fue para ella el sacramento de la Comunión, que escribió: “Algunas veces pienso que está mi vida tan pendiente de Nuestro Señor Sacramentado, que si Él se acabara, se acabará ella. Esto no sé como es, porque en esto tiene vista el amor: Siente sin conocer” (*Afectos Espirituales*, tomo I, nº 2). La Eucaristía fue para ella una verdadera obsesión, así refiere que una noche se hallaba

...en sueños perseguida y acosada de muchos enemigos que me daban grita, y seguían, y yo llena de aflicción y espanto, buscaba algún refugio, y solo hallaba una custodia en que estaba el Santísimo Sacramento, y llegándome allí, quedaba consolada y segura, y huían todos mis enemigos, y yo quedé desde aquel día con más aliento y consuelo.¹⁵⁷

En conjunto la techumbre tiene un programa religioso de tipo eucarístico, con la fábula del pelícano como centro de la composición; periféricamente hay una serie de animales de difícil interpretación, cuyo significado no parece ser de tipo individualista sino genérico, así que se refieren más que a un vicio o a una virtud determinada, a las virtudes o, a los vicios. La misma tendencia se observa en los escritos de la Madre del Castillo: Para ella “las pasiones están figuradas por leones, dragones, áspides, basiliscos, culebras y viles y asquerosas sabandijas” (*Afectos espirituales*, tomo II, nº 38).

NOTA

Gracias a la colaboración del actual dueño de la casa don Jacinto Castro Márquez, fue posible dar a conocer este interesante conjunto pictórico.

157 Del Castillo, *op. cit.*, cap. V.

algunas calles. Entonces se ordenó edificar en los solares y los que no lo hicieran perderían los sitios asignados; también se empedraron las calles y se hicieron los correspondientes desagües. El plano que representamos parece corresponder a fines del siglo XVIII cuando el oidor Mon y Velarde cambió el aspecto de la ciudad y de la comarca; por lo que respecta a la pequeña urbe mandó romper las viejas cañerías y trajo agua potable, también decretó la construcción del primer puente sobre el río y asimismo la nomenclatura de las calles.¹ El presente plano lo hallamos en el Archivo Nacional y desconocemos que haya sido publicado. [PLANO 4].

¹ Luis Latorre Mendoza, *Historia e historias de Medellín*, Medellín, 1934, pág. 48. Otero Muñoz, *Hombres y ciudades*, Bogotá, 1948, pág. 368.

Un arquitecto español del siglo XVIII en la Nueva Granada

Archivo de arte español
Consejo Superior de
Investigaciones Científicas
Instituto Diego Velázquez
Números 145-148. Tomo XXXVII.
Madrid, 1964

Las primeras noticias que conocemos sobre la presencia de Antonio García en América se deben al padre Bueno, que realizó investigaciones históricas en la diócesis de Popayán hacia 1875. Según él, aparece en 1775 diseñando la iglesia de San Francisco de Popayán, pero lo cierto es que hacía algún tiempo que Antonio García se encontraba en la Nueva Granada. La primera información de su actividad data de 1772, entonces dirigía la reconstrucción de la iglesia matriz de San Pedro, en Cali. Lo único que conocemos de su vida antes de esa fecha es que en él “concurren –como dijo Carondelet– todos los conocimientos del arte adquiridos durante una larga residencia en Italia”.¹ Nada he podido averiguar sobre su actuación en España.

La iglesia matriz, de San Pedro, fue reconstruida en 1608 por el maestro Gregorio Sánchez de Medina, interviniendo en la obra de carpintería Pedro Chaparro. Esta construcción debió de ser muy humilde, por lo que se pensó sustituirla por otra de más vuelo, contando con la ayuda del Rey y la dirección de Antonio García. El 1º de septiembre de 1772 un delegado del obispo Obregón bendijo la primera piedra. Por un examen realizado en 1778 vemos que la iglesia se hallaba en la misma colocación que hoy, pero tenía en la cabecera un camarín circular; en la portada había piedras labradas y, al interior, parece ser que tuvo catorce columnas adosadas a los pilares para sostener los arcos del

cañón principal; también figuraban los cimientos de una torre.

Los inconvenientes económicos demoraron la obra. Los 44.000 pesos que donó Carlos III sobre las temporalidades y alcabalas de Cali no se llegaron a cobrar totalmente. En 1797 se habían agotado los recursos y, según informe de Antonio García, harían falta unos diez o quince mil pesos más para la terminación total, ya que faltaba una cuarta parte. El templo fue concluido en 1842 por el franciscano caleño padre José Ortiz, que, sin duda, introdujo modificaciones por ser hombre de formación neoclásica. En la portada, ya desaparecida, hubo unos frontones barrocos, recuerdo seguro del diseño de Antonio García que no se llegó a terminar. Algunos rasgos de la portada aparecían emparentados con la iglesia de San Francisco, en la misma ciudad, diseñada por Marcelino Pérez de Arroyo a principios del siglo pasado. El camarín del testero quedó convertido en ábside semicircular.² Esta primera obra de Antonio García quedó malograda.

La posible atribución de la Torre Mudéjar de Cali parece un problema insoluble por ahora. La tradición recogida por el viajero André en 1878 dice que tal obra data de 1773 y que fue construida por el arquitecto Pablo, venido de España. Suponiendo que esto sea verdad, tenemos que el único arquitecto documentado es Antonio García, en 1772. ¿Acaso la tradición había falseado ya el nombre? Si bien es posible en un arquitecto peninsular tal mudejarismo, nos resistimos a aceptarlo ya que no conocemos otras obras de Antonio García en tal sentido y, por otra parte, esa obra de arquitectura popular no concuerda mucho con su formación académica, precisamente adquirida en Italia. [LAM. 214].

El convento de San Francisco, de Popayán, fue fundado en el siglo XVI. Durante el siglo

1 Información del barón de Carondelet. José Gabriel Navarro, “El arquitecto español Antonio García y la catedral de Quito”, en *Boletín de la Academia de Historia*, xxxviii, Quito, pág. 198.

2 Arboleda, *Historia de Cali*, II y III, Cali, 1956. Santiago Sebastián, “Iglesia matriz de San Pedro”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle*, núm. 129, pág. 445.

XVIII el infatigable misionero quiteño, Fray Fernando Larrea, convirtió la fundación en Colegio de Misiones de Nuestra Señora de las Gracias, aprobado por la Corona en 1753. El templo fue diseñado por Antonio García y comenzado el 14 de julio de 1775, durando los trabajos veinte años. Resultó la iglesia más capaz y hermosa de la ciudad; el Rey de España decía en una Real Cédula de 1788 que era “de buena arquitectura” y por ello recomienda que no se la vaya a ofuscar poniendo en las paredes adornos o figuras extraordinarias.¹ La cabecera del templo se enriqueció con tres camarines, obra del arquitecto español Fray Antonio de San Pedro; bajo los camarines de Nuestra Señora de las Gracias, del Señor de la Veracruz y de San Antonio, están los correspondientes panteones de los religiosos, y de las familias Mosquera y Valencia, respectivamente. Con 14.000 pesos de oro que aportaron los frailes en 1803 se hicieron las galerías del claustro del Colegio y se pudieron terminar los camarines. El claustro grande, hoy Hotel Monasterio, está muy transformado; junto a la sacristía hay restos de otro, que presenta arcos de medio punto sobre pilastras toscanas con bases de piedra. [LAM. 244].

Marco Dorta ha hecho una completa descripción de la iglesia y un acertado comentario de la fachada principal². El problema más interesante radica en fijar hasta qué punto intervino en esta obra el franciscano Antonio de San Pedro, llegado a Popayán en 1784. La obra que hizo este fraile fue la de los camarines, pero no creo que el diseño fuera de él. Camarín semejante a éstos debió de ser el que trazó antes Antonio García para la iglesia matriz de San Pedro, en Cali, que los documentos dicen ser de planta circular. Más bien este fraile parece haber sido un práctico; además, se desconocen otras intervenciones. Terminada la fachada hacia 1788, cuando Roque Navarrete concluyó las esculturas de San Francisco y de Santo Domingo, bien pudo haber intervenido, pero no parece probable.

En la ornamentación del templo trabajaron los hermanos payaneses Fray Lorenzo y Fray

Joaquín Gironza, hábiles carpinteros que profesaron en 1774 y 1779;³ ellos parecen ser los autores de las tribunas que hay en el segundo piso, en el tramo del presbiterio.

El templo de San Francisco merece atención especial dentro del marco neogranadino ya que su fachada es una de las más importantes, la más monumental del barroco tardío. Antonio García, que conocía el movimiento estilístico europeo de última hora, parece estar influido por el barroco “funcional” de Blondel, aunque no consiguió liberarse de ciertos rasgos del rococó; el diseño mediante puras formas geométricas era lo fundamental, por ello esta obra encaja perfectamente en ese planismo “renacentista” tan común a otros monumentos neogranadinos. Diríamos que aquí se prelude ya la reacción neoclásica.

De nuevo se presentó a Antonio García la posibilidad de hacer una gran obra, pero resultó malograda: la catedral, edificio que tan solo proyectó. El terremoto de 1736 había dejado en mal estado a la vieja. En 1784 el obispo le encargó un examen de la obra. La revisión del templo catedralicio la efectuó en compañía de otro arquitecto español, Fray Antonio de San Pedro, franciscano, que acababa de llegar a Popayán. Ayudados por el maestro de albañilería Pablo Arriaga, tomaron medidas y observaron el desplome de los muros y el estado ruinoso de la techumbre. Como antes Schenherr y Aguiló, ambos estuvieron de acuerdo en la reedificación total del templo. Fray Antonio pensaba que la nueva iglesia tuviera setenta y dos varas de longitud en la nave central, y las demás medidas en proporción a éstas. Como los técnicos hablaban en su informe de que se clausurase el templo antes de que ocurriese una desgracia, los capitulares, asustados, persuadieron al obispo Obregón a que abandonase el palacio y que el cabildo se trasladase a la Ermita, y luego a la iglesia de la extinguida Compañía de Jesús. [LAM. 228-229].

El día 14 de mayo de 1785 las autoridades celebraron una junta con los arquitectos Fray Antonio de San Pedro y Antonio García para tratar sobre la demolición del templo, y si había tiempo elevarían consulta al virrey. Los arquitectos, como antes, aconsejaron que, sin pérdida de tiempo, se descargase la nave central, cuya techumbre corría peligro de

1 P. Manuel Bueno, *Compendio histórico y cronológico del obispado de Popayán*, Bogotá, 1945, pág. 108. Arboleda, *Popayán y la Semana Santa*, Popayán, 1958, pág. 52. Aragón, *Fastos payanenses*, II, 36.

2 Diego Angulo Iníiguez, *Historia del arte hispanoamericano III*, Barcelona, Salvat, pág. 248.

3 Bueno, *op. cit.*, pág. 67.

inminente desplome, por lo cual la Junta acordó que la ejecución de esta medida de precaución se llevase a efecto inmediatamente, sin aguardar a elevarla en consulta al virrey.¹

Entonces el Cabildo reunió los fondos para desmontar el templo y el Gobernador encargó a Antonio García que diseñara los planos de la catedral nueva; se comisionó al alarife Pablo Arriaga y al maestro mayor de carpintería, Ignacio del Campo, para que le ayudasen a calcular el coste de los materiales necesarios para la obra.

Antonio García entregó los planos en marzo de 1786, pero todavía no se habían realizado las obras de demolición acordadas. El auditor decía: “He visto el plan formado por don Antonio García de la nueva yglesia cathedral que se ha de construir en lugar de la arruinada y el perfil que por separado ha dibujado, cortado por la longitud de su nave principal”.² El arquitecto cobró 250 pesos por los planos, no en vano se dijo que era “sugeto que ha dado pruebas nada equivocadas de su perfecta inteligencia y pericia en la Arte de la Arquitectura, de levantar los Planos y formar los diseños de la Nueva Iglesia”.³ El auditor propuso que se hiciera un coste detallado en compañía de los dos alarifes comisionados y de los mayordomos de fábrica: Marcelino Pérez de Arroyo y don José María Mosquera, advirtiéndoles que tuviesen presentes las “juiciosas y sólidas advertencias que se hacen al pie del expresado plan, sobre el método de abrir y fabricar los cimientos con más consistencia y seguridad, y que procuren en todo la mejor economía”.⁴

En el ángulo superior derecho del plano recién descubierto reza:

Plano de la Yglesia Cathedral de la Ciudad de Popayán, y Capilla del Santmo. Sacramento, que por ruina de las que existían, se pueden fabricar, y cuyo costo se ha regulado por un cálculo prudencial por ser inconstante el trabajo de los oficiales en la cantidad de doscientos y sinquenta mil pesos. Longitud inte-

rior, 76 vs./ Longitud exterior, 83 vs. / Latitud interior, 38 1/3 / Latitud exterior, 43 1/2.

En la parte inferior consta:

“Como la firmeza de un edificio se deva computar, según el tiempo que deve servir, para el uso a que se destina, y su estabilidad dependa en gran parte de la condición de su materia, para que el Architecto que haya de poner en ejecución el que en este plano representa (si se aprueba por bueno) haga elección de la más durable y más útil, podrían ser importantes las siguientes advertencias, sacadas de la experiencia y acomodadas a las circunstancias territoriales del lugar. Examinado con cuidado el terreno y suelo de este lugar, he observado que con las humedades que recibe con las continuas llubias de la mayor parte del año, se exponja e incha, y al parecer se compacta y solida; pero con los ardores del sol en los tiempos de verano, se reseca, se desune y abre grietas. Este defecto del terreno y la mala elección de material, que aquí está en práctica, y se reduce a llenar las zanjias o fosos de toda clase de edificios con piedra morrallón, cogida de un Río, menuda, de forma imperfecta, y la mayor parte redonda, de ninguna porosidad y sin lecho ni sobrelecho, juzgo ser la verdadera causa de que la mayor parte de los edificios se venzan y cuarteen, pudiéndose precaver este daño en el edificio que se propone, formando sus cimientos de piedra sillar por la abundancia que ofrecen dos canteras, distantes menos de dos millas de esta ciudad, y cuyo costo se compensa bastantemente con el aorro de la cal que en la otra formación de cimientos es muy costosa. Me parece será bien que assi se pradique y para que se llebe a devido efedo, que así se mande.

Porque en este lugar se experimentan temblores en algunas estaciones del Año, será bien que al figurado edificio no se le limiten los Mazizos y que precisamte se cubra con tejado, assi por las muchas llubias que ha de sufrir como porque la trabazón de las maderas que en estos sitios son abundantes y exquisitas, conducirá en gran parte a su mayor subsistencia (viene una enumeración de cada parte de la iglesia).

1 Enrique Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano II*, pág. 29.

2 *Ibid.*, pág. 30.

3 Mario Buschiazzo, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*, pág. 69.

4 Dorta, *op. cit.*, pág. 30.

En las torres se pondrán escusar los pedestales, si assi conviniese, y el frontispicio se podrá adornar con el Orden Corintio, seguido en lo Interior, cuyo orden podrá también ponerse en el edificio de la Capilla número B. Antonio García.

Tanto esta documentación como la existente en Cali nos dan a conocer el gran interés que tenía García en el estudio de los materiales. A juzgar por el dibujo del alzado, el interior de esta iglesia debería de ser más o menos parecido al de San Francisco, con la diferencia de que la catedral tendría una cúpula con tambor y linterna. Sin embargo, parece ser que la portada no llegó a proyectarse, y a juzgar por lo que el plano nos refleja sería insignificante, mientras que en San Francisco es la parte más notable del edificio. Esta obra parece seguir la línea de austeridad decorativa que ya manifestó en San Francisco, que nos presenta evidentemente a Antonio García como un artista de transición.

Por fin, el 1º de mayo de 1786 se empezó la demolición. Un año más tarde se informaba a la Corte sobre el proyecto de la nueva catedral y se invocaba a la piedad real para que ayudase por la pobreza de la provincia. En el informe enviado al Consejo en 1787 se decía que los fieles de la diócesis payanesa apenas cubrirían el costo de la tercera parte. El virrey pidió informes más amplios, y tres años más tarde se supo que lo recaudado entre los vecinos ascendía a 100.000 pesos, mas de la tercera parte del costo calculado. El virrey José Ezpeleta envió estos informes en 1792, pero todavía el nuevo templo no se había empezado. Una vez más los inconvenientes económicos le impidieron llevar a cabo una obra digna de su prestigio y talento.

¿Qué hizo Antonio García en el campo de la arquitectura civil? Hasta el momento sólo conocíamos la noticia escueta de Marco Dorta sobre la construcción de un cuartel en 1783. Mis recientes investigaciones en el Archivo Nacional de Bogotá me han llevado al conocimiento de una obra anterior: la casa del tesorero real de Popayán, en el año 1780. Desde 1749 el título de tesorero recaía a perpetuidad en la familia Valencia. El diseño corresponde a un piso alto, donde habitaba el tesorero; en la parte baja estaban las oficinas, el cuarto de guardia y la fundición. [PLANO 6-7].

Hemos hallado también un plano muy amplio de la Casa de la Moneda, que está firmado por Antonio García, pero no tiene fecha. Debe de datar de los últimos años del siglo XVIII, cuando Antonio García trabajaba en la famosa casa en labores de talla y grabado; la parte que se dice existente en el momento de hacer el plano era un conjunto con cinco patios, habitaciones, cuartos industriales, oratorio, etc. Propone un aditamento con un gran patio para la fundición del oro y la enseñanza de aprendices. Si el plano de 1780 corresponde a la vieja Casa de la Moneda, puesto que habla de un cuarto de fundición, sería enorme el auge que tuvo la casa en los últimos años del siglo XVIII. Sospechamos que se trate de dos establecimientos de la misma casa. Sería interesante aportar nuevos documentos para esclarecer este punto de la historia de Popayán. [PLANO 5].

También hemos tenido la fortuna de hallar el plano del cuartel, proyectado exactamente en 30 de enero de 1783. La planta tiene forma de T, con dos enormes patios, provistos de galerías en dos de sus lados. No se olvide que Antonio García era teniente de milicias; subordinado suyo debió de ser el escultor Roque Navarrete, autor de las dos imágenes que decoran la portada de San Francisco. En un memorial que elevó éste al virrey Ezpeleta en 1788 dice que se halla inválido y sin recursos para él y su familia, después de haber servido durante diez años como soldado, por lo cual pide licencia para trasladarse a otra ciudad donde se aprecie su trabajo.¹

De la escasa arquitectura civil barroca que hay en Popayán, creo que lo único atribuible a García es la mansión de los Ibarra, cuya portada es la más importante y lo único digno de interés. La fecha de 1786 concuerda con los formalismos estilísticos vigentes entonces en Popayán. El vano de ingreso adintelado está flanqueado por pilastras cajeadas, apoyadas en basamentos decorados con pinjantes; en las jambas se proyectan los perfiles de los capiteles. A los extremos de las pilastras un baquetón arrolla sus extremos en espiral.² El friso se decora uniformemente con una serie de cuadrifolias. Las pilastras, cajeadas con acanaladuras

1 G. García. "Documentos inéditos tomados del archivo de la Universidad", Popayán, núm. 170, pág. 13.

2 Véase reproducida y comentada por Marco Dorta. Angulo, *Historia del arte hispanoamericano* III, pág. 259.

mixtilíneas, quieren recordar las pilastras de San Francisco.

La última intervención conocida de Antonio García está fuera de la Nueva Granada, es la portada de la catedral de Quito. Allí lo llamó el presidente de la Audiencia, barón de Carondelet, en 1801, comprometiéndose a pagarle 3.500 pesos por todo emolumento. El 6 de marzo de 1802 Antonio García hizo una revisión de la obra de acuerdo a “los preceptos de Vitruvio, Vignola y Palladio, y con arreglo a ellos y a la práctica”, la encontró llena de imperfecciones y falta de proporciones. Al fin tuvo que marcharse dejando encargado de la obra a Manuel Samaniego, “el más capaz de hacer ejecutar todos los diseños” (7-VII-1803). En 1806 se trató de que volviera a Quito, pero no lo hizo; únicamente remitió el diseño del alzado de la media naranja del atrio.¹ No sabemos cuándo murió este insigne arquitecto que dijo encontrarse débil de salud, tanto en Quito como en Popayán. García no aceptó una propuesta que le hizo Carondelet para que dictara una cátedra de Dibujo y Arquitectura, por tener su familia en Popayán, donde parece ser que se había casado.

¹ J. G. Navarro, “El arquitecto español Antonio García y la catedral de Quito”, en Boletín de la Academia de Historia, XXXVIII, Quito, pág. 206.

La importancia de los grabados en la cultura neogranadina

Anuario colombiano de historia social y de la cultura, n° 3, Volumen 2
Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia
Bogotá, Colombia, 1965

En la introducción de este trabajo, realizado únicamente sobre modelos de pinturas, quiero advertir que no ha sido mi propósito, al intentar esta investigación, poner en evidencia la falta de originalidad, aun de los pintores más talentados, al tratar de la invención de la composición. Realizar este trabajo con el fin exclusivo de desacreditar la capacidad creadora de éstos o aquellos artistas no serviría para otra cosa sino para desautorizar al historiador o al crítico de arte. Conocido es el caso en el campo literario, de Albrecht, quien dedicó toda su vida a escribir seis volúmenes bajo el título de *Lessing's plagiare* para reducir a Lessing a la categoría de un mero plagiario.¹ Ante estos resultados se comprenderá que haya caído en descrédito la llamada investigación de las fuentes porque lleva a la conclusión de que la riqueza de invención de los artistas es inferior de lo que se pensaba. El trabajo de investigación no debe limitarse a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada, pues con esto no se logra nada ni en favor de la comprensión artística ni en beneficio de la historia del arte. Las obras de arte deben ser juzgadas con perspectiva histórica y plantearse las cuestiones que nos permitan no sólo el mejor conocimiento del artista sino de la época. Así: ¿Por qué el pintor eligió este asunto? ¿Qué fue lo que le sedujo? ¿Cómo aprovechó la fuente?²

Es muy frecuente que el vulgo diga que los pintores coloniales no tienen valor, ya que carecieron de originalidad; para sus composiciones se guiaron frecuentemente por medio de

grabados. Llegar a esta conclusión denuncia miopía histórica en los supuestos críticos de arte. Es necesario que el historiador del arte esté desprovisto de prejuicios y trate de descifrar el oculto mensaje que llevan las obras artísticas como testimonio cultural de la época en que fueron realizadas. Sin esta observación detenida, los críticos detenidos, los críticos superficiales nos presentan el estado lamentable de no saber aprovechar la lección de los tiempos pasados.

Aunque son varias las enseñanzas que pueden derivarse del estudio y consideración de las fuentes grabadas que actuaron sobre los pintores neogranadinos, yo quisiera destacar principalmente su valor como índices reveladores de determinadas influencias culturales. Sus resultados, todavía no considerados en la historia literaria y de las ideas, pueden llevarnos a una concepción de la cultura histórica como algo dinámico.

Los inicios

La influencia de los grabados empieza, al parecer, con la primera obra pictórica de que tenemos noticia, el histórico *Cristo de la Conquista*, conservado en la Catedral de Bogotá. Se ha pensado que sea obra de importancia española,³ cosa sin duda muy natural puesto que se trataba del estandarte de un ejército que venía de España. Ya que los textos históricos nada permiten asegurar, he pensado que el único camino viable es un estudio formal, pese a tratarse de una obra demasiado artesana. Tengo el convencimiento de que mientras un documento no muestre que fue traído de España, dadas las características de la obra, me parece más natural pensar que fue hecha ya en América por un pintor improvisado que tuvo presente un modelo grabado, el cual pudo ser el que aparece en el libro de Durandus, *Rationale divinorum officio-*

1 Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 3ª ed., Madrid, Ed. Gredos, 1961, pág. 73.

2 Sigo las excelentes ideas de Kayser, *op. cit.*, pág. 74.

3 Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1948.

rum, publicado en Granada por Juan Varela de Salamanca, en 1504.¹ Dada la inexperiencia del pintor, prescindió de las figuras difíciles de san Juan y de la Magdalena y se concretó a lo esencial, el Crucificado. [LAM. 4].

Me parece más sugestiva la hipótesis de que esta obra pueda ser un producto americano, cuyo modelo pudo hallar el padre Las Casas o el anónimo artesano en un libro tan accesible como el de Durandus. Alguna de las leyendas que corren sobre la citada imagen pudiera revelar una tradición histórica que estuviera de acuerdo con la realidad. Nace, pues, el arte neogranadino bajo la influencia de los grabados y de esta fuente continuará sirviéndose para transmitirnos el mensaje cultural de los tiempos pasados. Seguramente bajo la impresión del libro religioso en Colombia; así llegaba a estas tierras, en trance de exploración y conquista, el mensaje del arte occidental.

Los grutescos pictóricos de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, constituyen un documental valioso sobre la influencia manierista a través de los grabados. Como conjunto ilustrativo de este estilo no tiene semejante en todo el arte hispanoamericano. Para comprenderlo mejor es preciso hacer una digresión: El manierismo, por su enfoque de los temas clásicos e intelectuales, se extendió como dogma en Europa, casi con la misma rapidez que los modernos "ismos". Los temas artísticos, gracias a la teoría impresa y a la ilustración grabada, fueron internacionalizados por primera vez. Problemas tan interesantes como la representación del desnudo o la construcción de una columna fueron solucionados en toda Europa de un modo semejante y de acuerdo con las mismas reglas. [LAM. 123].

El aire cosmopolita del manierismo permitió que las formas renacentistas atravesaran las fronteras italianas, produciéndose extraños florecimientos.

Durante el siglo XVI, la estampa jugó un papel decisivo difundiendo por los lugares más apartados la nueva moda estilística. En Italia como en Francia, el arte del grabado no fue realizado por los grandes maestros sino por hábiles discípulos. El estilo oficial creado por la Escuela de Fontainebleau empezó a ser grabado

¹ Reproducido en James Patrick Ronaldson Lyell, *Early book illustration in Spain*, Ed. Grafton. London, 1926, fig. 196.

hacia 1540, cuando un equipo de pintores, italianos, franceses y neerlandeses se ocupó en tal tarea. Grabaron además dibujos de Miguel Ángel, Giulio Romano, Parmigianino, Primaticio y Rosso. Entre los grabadores hay que citar en primer lugar a Pierre Milan, ocupado en la galería de Francisco I; discípulos suyos fueron el francés Boyvin y el flamenco Jorisz Verbucht. Fantuzzi, discípulo de Parmigianino, huyó de Italia llevándose numerosos dibujos de su maestro, luego grabó los marcos decorativos de la citada galería, publicó *Patrons et portraits en façon de grotesque* para uso de los pintores, en el que difundió varias obras de su maestro. Con el mismo propósito, el lionés Bernard Salomon grabó dos libros *Quadrins historiques de la Bible* (1553) y la *Métamorphose d'Ovide figurée*.

Los documentos históricos y las modernas investigaciones críticas han dado a conocer que los artistas del manierismo poseyeron grabados y de ellos se sirvieron, ya para aprender a dibujar como Spranger, ya para inspirarse, lo que hizo la mayoría. Estas costumbres explican mejor las transmisiones de las formas.²

Todavía es preciso evocar los viajes de los grabadores, como los hermanos Sadeler, que recorrieron gran parte de Europa. A fines de siglo, el grabador Goltzius difundió las obras de Praga. También los editores de estampas tuvieron carácter internacional, así que éstas circularon con gran facilidad. Las investigaciones están dibujando la proyección cartográfica de aquellos centros difusores del arte manierista durante el siglo XVI, la época en que la estampa fue utilizada con más frecuencia.

Precisamente las decoraciones de la casa de Juan de Vargas, en Tunja, ciudad perdida en las inmensidades del Nuevo Continente que poco ha fue descubierto, son el mejor corolario de este cosmopolitismo del manierismo. La mayor parte de las decoraciones pictóricas, gracias a la acertada labor crítica de Soria,³ sabemos que es imitación de grabados por artistas educados en el gran foco manierista que fue la Escuela de Fontainebleau. Júpiter, Minerva y Diana fueron copiados de grabados de René Boyvin, hechos

² Jean Adhemar, *Les graveurs français de la Renaissance*, París, 1946.

³ Martín Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, Ed. Instituto de Arte Americano, 1956.

sobre obras originales del holandés, Leonard Thiry, que pintó en Fontainebleau de 1535 a 1542. También está imitado el grabado *Invierno* creado por Marc Duval, muerto en París en 1580 e influenciado por la misma escuela. Una cartela con el anagrama de María deriva de ornamental compuesto por Jan Vredeman de Vries hacia 1565 y publicado por Hieronimus Cock, en Amberes; este artista fue discípulo de Cornelis Floris, uno de los renovadores del grutesco. [LAM. 114-124].

En un reciente estudio¹ he puesto en tela de juicio la candidatura de don Juan de Castellanos como supuesto mentor del complicado programa humanístico de esta famosa casa tunjana. En mi nueva hipótesis recaería la paternidad en el canónigo don Fernando de Castro y Vargas, que se formó en el colegio de la Compañía, en Santa Fe, donde acabó sus días como cura rector de la Catedral en 1664. Aunque no conocemos ningún documento literario salido de su mano, el inventario de su biblioteca es bien elocuente, pues estaba formada por 1060 cuerpos de libros.² De esta rica cantera bien pudo tomar el humanista las ideas del complicado programa decorativo, todavía no interpretado en forma satisfactoria. De los libros citados en el inventario voy a enumerar algunos que me parecen estrechamente relacionados con el tema, *Silua alegoriarum*, los *Emblemas de Horosco*, los *Simbolos Eroycos* y la *Declaración magistral de los Emblemas* de Andrés Alciato. Pero creo que los dos libros fundamentales que seguramente fueron tenidos muy en cuenta, son la *Hieroglyphica*, de Ioannes Pierius Valerianus y la *Philosophia secreta*, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores por Juan Pérez de Moya; ambos libros no faltan en la citada biblioteca.

De inapreciable valor ha sido el descubrimiento de la colección de libros del ilustrado canónigo de Bogotá, magnífico exponente de la Nueva Granada, durante la primera mitad del

siglo XVII. Con las ideas tomadas de esos libros y las estampas y los grabados de otros, se pudo crear un conjunto plástico y humanístico, que es único en América. Así, por otra parte, la crítica formal de los modelos iconográficos ha establecido la presencia de otros libros que no figuraron en la biblioteca del canónigo, por haber pertenecido, sin duda, al anónimo pintor que realizó la obra, pues se trata de libros más bien técnicos, excelentemente ilustrados, que podrían prestarle una valiosa ayuda. Acuña puso en evidencia la existencia de la obra del manierista español Joan de Arphe y Villafañe: *De varia commensuración para la esculptura y architectura*, de cuyo libro III (Sevilla 1587) fue copiado el rinoceronte, que a su vez derivaba del viejo modelo de Durero. Los elefantes y otros motivos fueron tomados de las famosas *Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum depictae a Ioanne Stradano, editae a Ioanne Gallaeo*, carmine illustratae a C. Kiliano Duffaeo.³

No importa que el artista haya copiado algunos grabados literalmente, quizá le convenía así, pues en otros introdujo innovaciones. Es de admirar el talento selectivo ante tantos grabados para formar un conjunto decorativo cuya interpretación se nos escapa. Además, en aquella época, la imitación no era algo desdeñable sino digno de encomio. Precisamente, Juan de Arfe, dice en el prólogo del libro que hemos citado:

Y así todos aquellos que sin ninguna erudición, ni letras labraron alguna materia, o fabricaron edificios, como fueron muchos de los que los Griegos llamaron Bárbaros, no solamente no fueron alabados en sus obras, mas reprehendidos por no tener imitación.

Sin duda, el pintor que decoró este techo, se leyó el prólogo y fue muy consciente de la imitación de los grabados que estaba. Gracias a las diversas ilustraciones se pudo conseguir una recreación mitológica realmente extraordinaria, al punto que Soria ha dicho que una línea recta va desde el Olimpo griego vía Pompeya y Fontainebleau a la ciudad de Tunja.

La reversión de las ilustraciones científicas

El fenómeno de la transposición de un

1 Santiago Sebastián, “¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?”, en *Thesaurus XX*, Bogotá, 1965.

2 Guillermo Hernández de Alba, “La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas”, en *Thesaurus XIV*, Bogotá, págs. 111-140.

3 Para los grabados véase la obra citada de Soria y Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, Tunja, Ed. Imprenta Departamental, 1963.

tema científico a lo divino fue un artificio muy explicable dentro de la psicología del manierismo. El tema que puede revelarnos mejor la crisis y la angustia que vivió el hombre manierista, es el de la concepción de la figura humana. Hasta en los retratos se ve una pasión forzada, donde una máscara o una armadura ocultan el cansancio o la resignación. Kauffmann,¹ al estudiar en el arte holandés las escenas mitológicas, comprobó la existencia de una tensión entre el goce y la pérdida de la vida, entre la voluptuosidad y la desesperación. Esta crisis también afectó a la concepción de la figura devocional en la que se buscó el sentimiento de lo horrible para conmover profundamente al cristiano.

Las imágenes de lo truculento y de lo escalofriante están ligadas a la Contrarreforma, inspirada por los Jesuitas. San Ignacio de Loyola incluye entre los ejercicios de la primera semana la meditación del Infierno, al que hay que seguir como proyectado en la cámara de la conciencia por medio de una serie de imágenes de horror. El jesuita español Juan de Ribero escribía en la Nueva Granada en el siglo XVIII, siguiendo la versión de los Ejercicios ignacianos y nos da esta representación del infierno:

Ya está encendido el horno, donde te han de arrojar; ya prevenidos los candados para cerrar la puerta; ya te llevan atado de pies y manos con cadenas de hierro y te despojan del vestido; ya ponen los ojos en las llamas y en las brasas del fuego; ya oyes los estallidos de la leña que arde y el pavoroso ruido de las chispas y llamas; empiezas a estremecerte y te cubres de horror y palidez mortal. Es llegada la hora y te arrebatan los verdugos para arrojarte en él. Empiezas a clamar entonces y a resistirte cuanto puedes con el natural espante. Arrójante por último dentro y cierran la puerta con candados y te ves en el fuego.²

En esta literatura la muerte se convirtió en una alucinación, pero no era un fenómeno que se producía únicamente en el campo religioso; según Hocke, durante más de cien años la sangre corrió en todos los escenarios teatrales de

1 Hans Kauffmann, "Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau", en *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlín, 1923, pág. 185.

2 Juan de Ribero, "Teatro del desengaño", Bogotá, Biblioteca de la Presidencia, 1956, pág. 340.

Europa, en macabras escenas de asesinatos y torturas. La misma literatura está llena de imágenes de muerte, así el poeta francés Lortigue (1627) se entusiasma ante "un delgado esqueleto hormigueante de gusanos, muriéndose de no poder morir". Quevedo escribe en 1630 sus *Sueños de la muerte y sus reinos*, donde dice otras cosas: "Vosotros mismos sois vuestra muerte" o "Vuestro rostro es la muerte".

El arte plástico no pudo sustraerse al espíritu de la época, y nadie mejor que Miguel Ángel representará esto en el "Juicio Final", gracias al arrebató de su fuerza expresiva, la terribilidad. El mejor corolario de sus imágenes de horror se encuentra en una de sus últimas poesías, en la que se autorretrata así: "Soy pellejo lleno de huesos y tendones, piedras tengo en el vientre. Los ojos turbios y enfermos; gastados los dientes, castañeteo al hablar. Mi rostro es un cuadro de horror"³

Hecho este preámbulo, voy a considerar una escalofriante pintura que existe en la iglesia de San Laureano de Tunja: se trata de *San Bartolomé*. Dados los gustos de la época se prefirió representarlo según la versión iconográfica que lo describe despellejado y con su piel colgada de un brazo. Lo único interesante que se ha dicho sobre esta pintura se debe al investigador Martín Soria, que vio su origen en una lámina del libro de Juan Valverde y Hamusco: *L'anatomía del corpo umano composta da Mecere Giovanni Valverde, novamente ristampata e con l'aggiunta di alcune tabole ampliata* (Venecia, 1586). La mayor parte de los grabados están copiados de las xilografías de Juan Calcas de la Anatomía de Vesalio, aunque la lámina imitada en Tunja no procede de esa fuente y parece ser un diseño original del Maestro NB.⁴

No cabe duda que el gusto por las imágenes macabras, introducido por ese deseo de la curiosidad malsana netamente manierista, está unido al desarrollo de la anatomía. Los avances naturalistas del Renacimiento italiano están ligados precisamente a ese mejor conocimiento del cuerpo humano, en el que rivalizaron anatomistas y artistas; dados los prejuicios de la época, aunque atenuados en Italia, la disección de cadáveres por parte de pintores manieristas,

3 Sebastián, "Notas sobre el manierismo en Colombia", en *El Tiempo*, Bogotá, 1965.

4 Soria, *op. cit.*, pág. 112.

como Rosso, fue una tarea clandestina, envuelta en una aventura macabra. Lo que se introdujo en el arte por el camino de la ciencia médica, pronto se convirtió en tópicos devocional al tratarlo a lo divino; sólo así se comprende la metamorfosis que sufrió, al parecer la lámina del libro de Valverde al ser interpretada por un anónimo pintor.

Como consecuencia del examen del lienzo puedo rectificar algún dato afirmado por Soria y otros. Por razón de una defectuosa lectura de la inscripción se ha llegado a ver el nombre del pintor Segundo Galveri, que desconocernos que existiera, donde realmente dice: “Mandó hacer este cuadro... Joan Betancur” (1623). Aparte del gran interés que tiene dentro de la historia del arte neogranadino, la pintura es buen testimonio de cómo se hallaba la cultura médica en la Colonia, ya que nos corrobora admirablemente la existencia del famoso *Tratado* de Valverde dentro del repertorio bibliográfico de los primeros médicos que llegaron a la Nueva Granada. El anatomista Valverde y Hamusco ocupa un lugar destacado entre sus colegas españoles y su libro fue uno de los más leídos y estudiados en su época; él se formó en Italia, donde fue discípulo de Realdo Colombo; la primera edición del *Tratado* fue en español (1556), se hizo otra latina (Venecia, 1589), pero la más reproducida fue la italiana.¹

De los grabados a la difusión de los ideales religiosos de la contrarreforma

El estudio de la pintura del siglo XVII en Colombia pone de manifiesto cómo numerosos lienzos derivan de composiciones grabadas. El fenómeno de la imitación no fue exclusivo de la Nueva Granada, sino de toda Hispanoamérica y naturalmente de Europa. Lo primero que salta a la vista al contemplar los grabados identificados es que en su mayoría son flamencos, especialmente del círculo de Rubens. Ello se debió principalmente, no a una preferencia estética, sino a la política catequizadora de la Iglesia de la Contrarreforma, y Rubens participó en este movimiento de difusión religiosa a las masas no sólo porque había hecho suyos los principios contrarreformistas sino porque vivió en Amberes.

La Iglesia Católica había establecido dos

frentes, uno en el norte de Europa, contra los reformados, y otro hacia las Indias, donde todo un continente, descubierto por España, estaba en trance de conversión.² No hay que olvidar que también la Iglesia abrió un frente misional en la China y en el Japón, pero tuvo poca importancia, así que los esfuerzos culturales, religiosos y artísticos del siglo XVII estuvieron dirigidos hacia las Indias Occidentales.

El punto elegido, Amberes, como centro de la difusión religiosa y cultural era realmente muy estratégico, principalmente por ser un foco comercial muy desarrollado, gracias al espíritu trabajador de los flamencos. En aquel punto clave se hallaba establecida la firma Plantin-Moretus, que fue la editora más importante del mundo en el lapso de 1550 a 1625. Plantin fue llamado el rey de los impresores y juntamente con su yerno Moretus, consiguió desde 1570 el privilegio especial para la venta de libros litúrgicos en España y en sus territorios de ultramar; también gozaron del monopolio para la venta de la *Vulgata* al norte de los Alpes, que refrendaron los Papas Pío V y Clemente VIII. Anexionando Portugal y su vasto imperio en Asia, África y América desde 1580 a 1640, se comprenderá el poder de difusión cultural que desempeñó la casa Plantin-Moretus. Con la distribución de los libros se difundían los grabados que los ilustraban. Felipe II pagó a Plantin subvenciones desde 1571 para las ediciones, pero nunca el editor pudo atender a las demandas del Rey, que pedía anualmente el envío de 100.000 breviarios, 200.000 diurnos, otras tantas horas y 60.000 misales. Nunca pudo pagar Felipe II las enormes cantidades que demanda tal volumen editorial y siempre estuvo en deuda con Plantin. De 1571 a 1576 el Rey recibió 19.000 breviarios, 17.000 misales, 9.000 horas, 3.200 himnarios, 1.800 oficios de San Jerónimo, 1.500 oficios de Santiago y 1.250 *Proprium Sanctorum Hispaniae*. “Son cifras extraordinarias –concluye Soria– para aquel tiempo y para el número de habitantes de España y de sus colonias”³

La campaña contrarreformista tuvo una indudable influencia estética, no sólo en el establecimiento de una iconografía sino en la crea-

¹ Si mal no recuerdo, creo haber visto un ejemplar en la rica biblioteca del doctor Briceño, en Bogotá.

² Francisco Stastny, “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, en Revista peruana de la cultura, n° 4, 1965.

³ Soria, *op. cit.*, págs. 86-88.

ción de un gusto derivado de lo flamenco, que pervivió durante el siglo XVII dado el carácter tradicionalista del arte hispanoamericano. El arte realizado en América estaba al servicio de una rígida ortodoxia espiritual que imponía casi los modelos a imitar como dogmas religiosos. Los artistas, como hombres de su época, difícilmente podían apartarse de las normas de aquella sociedad para la que producían. En general, sus obras nos interesan más como el testimonio social de una época que por su aporte estético, que indudablemente lo tienen. Si lo más importante era imitar los modelos que llegaban de Europa, se comprenderá que los artistas hayan vivido con frecuencia de espaldas al medio americano.

Si en Amberes se editaron tantos libros con grabados y estampas, es indudable que ellos llegaron a América. Luego señalaremos las pinturas, que son el testimonio vivo de ese movimiento cultural, pero antes tenemos que indicar algunos documentos históricos que vienen a corroborar lo expuesto. Cada artista tenía un verdadero archivo de estampas, que le eran muy necesarias para dar variedad a su taller; con frecuencia estas estampas pasaron de padres a hijos así que se las menciona en los inventarios y testamentarias. Por lo que respecta a Colombia citaré el caso del poeta Domínguez Camargo que tenía en su biblioteca “dos libros de estampas”; más elocuente es el inventario consignado a la muerte del pintor Baltasar de Figueroa, quien dejó “seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un libro de *Architectura*, necesario a el arte; más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce, otras a patacón y otras a cuatro reales; más de cuarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del difunto para pintar por ellas”.¹

En primer lugar voy a considerar un discutido lienzo, *El martirio de San Lorenzo*, existente en la iglesia bogotana de Las Nieves. Está firmado por Juan Bautista Vásquez de Arce y Ceballos, hermano del conocido pintor neogranadino, y tiene la fecha de 1611 y el lugar de datación es Sevilla. Con base en estos datos se llegó a pensar en un viaje del pintor a la capital del Guadalquivir, pero Giraldo Jaramillo² notó

1 Cfr. Giraldo Jaramillo, *op. cit.*, pág. 52.

2 Giraldo Jaramillo, “Notas y documentos sobre el

que para esa fecha el pintor no pudo llevar a cabo la obra; entonces sugirió que el lienzo debía ser de un pintor sevillano llamado Juan Bautista Vásquez, que trabajó durante la segunda mitad del siglo XVI en Sevilla. Pintado el cuadro allá y traído a Santa Fe, quedaría confirmado lo escrito en el lienzo. Ya el sagaz crítico colombiano se dio cuenta de que no era obra original y debía ser copia de algún grabado sobre un lienzo de idéntico tema que se conserva en la Pinacoteca Antigua de Munich. Afortunadamente he podido hallar el grabado que sirvió de modelo, que fue realizado hacia 1620 por los alumnos de Rubens, aunque retocado por él.³ Esto viene a demostrar que la fecha de 1611 es totalmente apócrifa, o quien leyó el dato –al parecer Alberto Urdaneta– no supo transcribir la verdad.⁴ El grabado hecho por Luc Vorsterman data de 1621, por tanto el lienzo tiene que ser posterior. Valdría la pena bajar el cuadro y proceder a una nueva lectura. Que la estampa de Luc Vorsterman circuló por Bogotá es evidente ya que el taller del supuesto Maestro de San Francisco se sirvió también de ella.⁵ [LAM. 24].

Consideramos ahora el caso de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el pintor más importante de la Nueva Granada. Pizano, en su estudio crítico señaló muchas influencias, pero fue una lástima que no publicara los grabados que señala o las fuentes donde los vio. El primero en señalar que Gregorio Vásquez se sirvió de grabados fue el historiador José Manuel Groot, quien al describir en 1859 el lienzo de *La Virgen y Santo Tomás* afirmó que era copia de una estampa que vio.⁶ Que ese desconocido grabado haya circulado por Colombia lo viene a confirmar el hecho de que el Museo de Cartagena posea un lienzo de mala calidad, igual al cuadro de Váz-

arte en Colombia”, cap. XV, vol IX, Biblioteca E. Santos.

3 Max Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens* II, Amberes, Ed. Jos Maes, 1888, págs. 317-318, fig. 158.

4 Marco Dorta pensó que Urdaneta leyó mal. Diego Angulo Iníiguez, *Historia del arte hispanoamericano* II, pág. 455.

5 Marco Dorta fue el primero en darse cuenta de que el bajorrelieve era el mismo que el cuadro de *Las Nieves*.

6 José Manuel Groot, “Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos”, en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, Bogotá, Ed. Menorah, 1963, págs. 12-13. Allí se reproduce el cuadro aludido.

quez. En este caso la copia fue realizada por un pintor artesano.¹

De las obras del primer período de Vázquez, he hallado el modelo inspirador del lienzo *El regreso de Egipto* existente en Tunja en el convento de las Clarisas (antigua casa de Mujica Guevara),² que está firmado.³ La fuente fue un grabado de Cornelius Galle sobre un original de J. B. Paggi. Que el grabado circuló por la Nueva Granada lo demuestra el hecho de que el Maestro de San Francisco⁴ se sirvió antes de la misma fuente. Cotejando el grabado con el bajorrelieve bogotano se aprecia que la personalidad del Maestro de San Francisco consiste en la manera como concibe el paisaje, que no tiene nada que ver con la receta suministrada por Galle.

Una tupida fronda de árboles con ramas – escribe Marco Dorta– cubiertas de hojas y frutas por las que se asoman los cuerpecillos de unos ángeles que contemplan el paso del grupo, sirve de fondo a la composición, como si el viaje de la Sagrada Familia se hubiese efectuado a través de una comarca selvática. Estos fondos que el maestro de San Francisco emplea en sus relieves constituyen la nota más distintiva de su estilo y de su única originalidad, así como también la más fiel expresión de su inconfundible temperamento barroco, en lo que el barroquismo tiene de imitación del natural y de amor a la naturaleza.⁵

Ahora que tengo un conocimiento más concreto del Maestro de San Francisco, lo juzgo como la figura más representativa del arte bogotano del siglo XVII; a la receta suministrada por una estampa supo darle su sello personal. Comparando las versiones de Gregorio Vázquez y del Maestro de San Francisco sobre un mismo tema se nota la mayor personalidad del escultor. Las

copias no sólo se hicieron en la Nueva Granada sino también en Alemania, así pues el mismo grabado de Galle fue imitado en 1643 por Achilles Kern en Münster zu Schöntal,⁶ en una interpretación tan insípida como la de Gregorio Vázquez.

En el convento bogotano de Santo Domingo hay un *San Sebastián*, que, como anotó Giraldo, reproduce un grabado de los hermanos Sadeler, hecho sobre un original de Palma El Joven.⁷ El mismo modelo fue copiado en otras partes, así se conocen dos réplicas de la escuela cuzqueña: una dada a conocer por Kelemen⁸ y otra, del pintor Diego Quispe Tito, publicada por los Mesa.⁹

Otro lienzo de Gregorio Vázquez, el *Retorno de Jerusalén*,¹⁰ es copia de un grabado de Schelte de Bolswert; en él aparecen la Virgen y san José tornando cariñosamente al Niño, que anduvo perdido durante tres días; encima el Dios, Padre y el Espíritu Santo los acompañan. Esta sencilla composición en forma de cruz fue muy popular en la pintura colonial. Además, el tema, por sus implicaciones teológicas, suele ser conocido como la Doble Trinidad, pues tanto la terrestre como la celestial figuran en íntima conexión.¹¹ Si el cuadro es de Vázquez, éste tan solo se limitó a variar la posición del Padre Eterno. En tres versiones que se conocen en el Perú, se invirtió la composición, según es norma muy corriente en la copia de estampas. [LAM. 52, 75].

1 Recientemente vi en el Museo Colonial otra copia del mismo grabado.

2 Reproducido por Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, lám. LXXIII.

3 Roberto Pizano, "Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos", París, Ed. Bloch. 1926, n° 222 del catálogo.

4 Ya Acuña, creo, notó la semejanza entre el lienzo tunjano y un panel del retablo de San Francisco llegando a pensar que Gregorio se formó en la copia de los bajorrelieves del citado retablo bogotano.

5 Diego Angulo Iníiguez, *Historia del arte hispanoamericano III*, Barcelona, Salvat, pág. 34.

6 Gertrud Gradman, "Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern", en *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Cuaderno 198, Strassburg, 1917, págs. 41-42.

7 Gabriel Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, Bogotá, Ed. ABC, 1960, pág. 91.

8 Pal Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, Ed. MacMillan Company, 1951, pág. 212, lams. 138 e y d. Reproduce el grabado de Sadeler.

9 José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1962, págs. 74-75, fig. 40.

10 Figuró en la colección Paulina de Valenzuela y está representado en la lámina XVI del libro citado de Roberto Pizano. Pintado el cuadro de Rubens después de 1620, luego de varias alternativas, llegó en 1872 al Metropolitan Museum of Nueva York. El grabado de Schelte de Bolswert difiere notablemente. M. Rooses, *op. cit.*, I, págs. 246-7.

11 C. G. Schnevoet, "Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens", Harlen, 1873., n° 116. Cfr. F. Stastny, *op. cit.*, pág. 21.

La obra más interesante de Gregorio Vázquez es una *Inmaculada*, firmada en 1683,¹ pues se trata de una copia literal de un grabado de Schelte de Bolswert, realizado sobre un cuadro de Rubens, cuyo paradero se desconoce, y que Rooses juzgó que podría fecharse hacia 1620.² *La Inmaculada* aparece en forma de la mujer apocalíptica. Desaparecido el original de Rubens, la réplica de Vázquez lo recuerda con bastante fidelidad. Con este lienzo terminamos nuestras consideraciones sobre la obra del conocido pintor santafereño.

Que los grabados de Rubens fueron muy tenidos en cuenta lo confirma un óleo en cobre *La lanzada de Longinos* existente en la catedral de Bogotá, que es igual a una *Crucifixión* de Rubens (*Le coup de lance*) del Museo de Amberes, fechada en 1620. Recientemente se afirmó que el cuadro bogotano era una réplica del taller de Rubens y que la mano del mismo Van Dyck no parecía estar ausente;³ frente a esta hipótesis opino que la obra procede de un grabado, ya que el original de Rubens fue tomado como modelo por los grabadores Boetius de Bolswert, Argot, P. Nolphe y Filian, entre otros; diferentes versiones del grabado de Rubens hay en el Museo de Arte y en la colección Lavalle, ambos en Lima. Una estampa de Teodoro Galle sobre un original de Rubens ilustró el *Breviarium* y el *Missale Romanum* editados por Plantin-Moretus en 1614. Sirvió de modelo para una *Adoración de los pastores* existente en una colección particular de Medellín.

En la bogotana ermita de Egipto hay un conjunto de cuadros que merecen un detenido estudio crítico. De momento destacaré *La educación de la Virgen* que es copia de un grabado sobre el original de Rubens pintado para el altar de Santa Ana, en la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Amberes, aunque hoy se encuentra en el museo de la misma ciudad. Es difícil fecharlo, aunque se lo juzga hacia 1625. La joven María es el retrato de Elena Fourment a la edad de 10 años aproximadamente, es decir, que la

1 Pizano, *op. cit.*, n. 276 del catálogo y la reproduce. Señala sus antecedentes en un lienzo de Pacheco y en otro atribuido al Caballero de Arpino. Nada dice de su relación con Rubens.

2 Rooses, *op. cit.*, I, pág. 178, fig. 45.

3 Francisco Gil Tovar, *La pintura flamenca en Bogotá*, Bogotá, Ed. Sol y Luna, 1964.

futura mujer del pintor posó hacia 1625.⁴ Reelaboraciones del grabado de Schelte de Bolswert existen en el Museo de San Francisco de Quito y varias en Bolivia; en Peñas (La Paz), en una colección privada de la capital boliviana y en Las Mónicas de Potosí (obra del pintor dieciochesco Mariano Peñaranda). [LAM. 74-77].

En la colección caleña de Jota Martínez hay una *Anunciación*⁵ elaborada toscamente, como un producto artesano; parece estar inspirada en un grabado de Abraham van Diepenbeeck con el que se ilustró el *Misal* plantiniano de 1650. Este colaborador de Rubens se sirvió de ideas de su maestro, que había desarrollado en la pintura existente hoy en el Museo, de Historia de Arte, en Viena. En el Perú existen numerosas versiones de este grabado, siendo la más elaborada la que se conserva en el Museo de Arte de Lima.⁶ El lienzo caleño demuestra que también por la Nueva Granada circuló el citado misal.

De Gerhard Seghers se conocen varias imitaciones en Colombia. *La Flagelación* de Gaspar de Figueroa, existente en el Museo Colonial, está tomada directamente de un grabado de mala calidad.⁷ Del mismo Seghers hay una *Sagrada Familia* (en forma de Doble Trinidad) en la colección caleña Camacho de Lloreda, que está inspirada en un grabado de Schelte de Bolswert de 1631. La obra de Seghers no es “sino un pastiche frío y sin gracia del diseño de Rubens”.⁸ En el Perú existen varias versiones. El modelo de Seghers del que he hallado más imitaciones es un *San Sebastián*, que circuló por Hispanoamérica, y el primero en intuirlo fue Kelemen⁹ publicandolos dos modelos semejantes: un lienzo cuzqueño y un bajorrelieve de una iglesia de León, en Nica-

4 Rooses, *op. cit.*, I, págs. 180-181, lam. 46.

5 Algunos de los lienzos de inspiración rubeniana podrá verlos el lector reproducidos en mi artículo: “Influencia de Rubens en la Nueva Granada”, en Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali, 1966.

6 Stastny, *op. cit.*, pág. 27. Reproduce el grabado de Diepenbeeck.

7 Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, *op. cit.*, pág. 91.

8 Stastny, *op. cit.*, pág. 28. Reproduce el grabado de Schelte de Bolswert.

9 Pal Kelemen, *Baroque and rococo in Latin America*, New York, The Macmillan Company, 1951, pág. 108, láms. 53 a y b.

ragua. Luego Berlin dio a conocer un lienzo anónimo del Palacio Arzobispal de Guatemala, que está muy emparentado con el bajorrelieve antedicho;¹ este historiador criticó con razón la tesis de Kelemen sobre la derivación de tal figura de algún grabado que debió hacer Van Dyck de un lienzo suyo dedicado al mismo santo; él opina que es más viable la teoría, la hipótesis de que el supuesto grabado de San Sebastián tuvo que ser realizado por algún artesano sobre el modelo de Van Dyck. Efectivamente, el artesano fue Seghers, que hizo una estampa sobre el modelo de Van Dyck que existe en el Hofmuseum de Viena; esta estampa fue grabada en cobre por Paul Pontius.² De la serie colombiana, la versión más interesante, superior a todas las que se conocen en Hispanoamérica, es la de Popayán, en la colección Carlos Valencia, pues vemos cómo el grabado fue aprovechado con talento, no para figurar un San Sebastián sino un Eccehomo; en él se mantuvo fiel la figura del protagonista no solo por la colocación sino por la disposición del paño: en el lugar del ángel se colocó una figura orante. En tierras antioqueñas he hallado dos versiones más fieles al modelo de Seghers, siendo la más cercana la de la iglesia de la Chinca, en Santa Fe de Antioquia; más cambios se notan en la interpretación existente en una colección particular de Medellín. En ambas versiones el artista invirtió el grabado que tenía como modelo.

Viraje hacia el rococó alemán

Durante el siglo XVIII pervivió la influencia de los grabados flamencos, pero ya con el rococó, al menos en el campo pictórico, nuevas influencias se dejaron notar en nuestro panorama estético. La pujante escuela de Augsburgo hizo ediciones de la Biblia y de otros temas religiosos, ilustrados con grabados de una concepción totalmente diferente del gusto flamenco. Los artistas responsables de esta nueva estética fueron los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber, que ilustraron el libro de devoción de Franz Xavern Dorn, *Lauretanische Litanei* (Augsburgo, 1771). A estos grabadores les asigna Soria la introducción del estilo rococó en

Quito por medio de las ilustraciones de la obra *Historiae Veteris et Novi Testamenti* (Augsburgo, 1748). Popayán, como sucursal de Quito, conserva un buen lote de lienzos del pintor quiteño José Cortés y Alcocer, que muestran rasgos inequívocos de su vinculación al mundo de los Klauber.³ Cortés y otros pintores quiteños emplearon una forma exquisita y minuciosa, y los efectos de luz de los neomanieristas.⁴

La aportación de que trato se basa únicamente en los grabados del libro *Lauretanische Litanei*, cuya cita en vano aparece en la literatura sobre los Klauber, como anota Vetter.⁵ Hay varios testimonios de que el libro circuló por Hispanoamérica. Por lo que respecta a Colombia he conseguido identificar una copia de la *Mater inviolata*, en la basílica del Milagroso, en Buga (Valle).⁶ Parece ser muy tardía, quizá ya de los primeros años del siglo XIX. En Quito se advierten huellas por doquiera de la influencia de los Klauber, pero copias de la *Lauretanische Litanei*, solo hallé visitando en Bolivia la iglesia rural de Laja, a unos treinta kilómetros de La Paz. Allí hay un cuadro con sendas copias de *Mater inviolata* y de la *Mater intemerata*, versiones bastante fieles ya que hasta las inscripciones figuran; frente a este cuadro, en el muro de la Epístola hay otro de proporciones similares, con temas cuya composición aparece relacionada con la manera de los Klauber.⁷

No quisiera olvidar que en el siglo XVIII se registró una influencia de grabados mexicanos como demuestra una *Santa Teresa* de la colección Barona, en Cali, firmada por Cortés, y que es copia de un modelo de José de la Nava, el más fecundo y mejor grabador de Puebla (1735-1817).⁸

1 Heinrich Berlin, *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*, Guatemala, Ed. Ministerio de Educación Pública, 1952, pág. 60, figs. 24 y 25.

2 Stastny, *op. cit.*, pág. 29. Reproduce el grabado de Pontius en lám. 19.

3 Véase pinacoteca del Palacio Arzobispal. S. Sebastián, *Guía artística de Popayán colonial*, Cali, Ed. Pacífico, 1964.

4 George Kubler y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Ed. Penguin Books, 1959, pág. 320.

5 Ewald M. Vetter, "Virgo in sole", en *Festschrift für Joannes Vincke*, Madrid, págs. 1962-63, pág. 376.

6 Agradezco al Dr. Vetter el envío de un microfilm sobre los grabados de Klauber.

7 Los Mesa me comunican que estas pinturas están sin fotografiar e inéditas.

8 Santiago Sebastián, "Pinturas derivadas de grabados en Cali" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 33, México, UNAM, 1964, pág. 41.

Estos datos nos permiten afirmar que el rococó alemán influyó, al menos en el campo pictórico; valdría la pena atestiguar la influencia gala que se viene dando como supuesta.

El escaso interés de la pintura neoclásica en Colombia, nada nos indica sobre un cambio en el panorama estético. El viraje sí lo indica la arquitectura, magníficamente representada, pero no fue hacia la antigüedad grecorromana sino hacia los ideales del manierismo, representados en los viejos tratados de Serlio y de Vignola. Es decir, un regreso y una afirmación en la tradición, precisamente en los días de mayor inquietud política e ideológica, en los albores de la nacionalidad. La conclusión es que el ideario estético vivió con cierto retraso en relación con las coetáneas ideas del mundo político, filosófico y científico, naturalmente, dentro de la misma Colombia.

* * *

NOTA

Gracias a la generosa ayuda económica de la Fundación John Simon Guggenheim fue posible llevar a cabo esta investigación.

Expreso mi reconocimiento al profesor George Kubler, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Yale, que me permitió consultar el rico archivo del malogrado Martín Soria, y me estimuló para la búsqueda de grabados en las bibliotecas Sterling y Beinecke, de New Haven.

La influencia de Rubens en la Nueva Granada

Folleto, Editorial Franciscana, Cali, 1966

RECONOCIMIENTO

Agradezco a la Academia de Historia del Valle del Cauca la publicación de mi trabajo en forma de monografía.

Una vez más, esta Institución cultural que tanto prestigia a la ciudad de Santiago de Cali, me estimula en la investigación sobre la Historia del Arte colombiano.

Al dedicar mi trabajo a doña Mary Eder de Garcés no pretendo sino rendir homenaje a su sensibilidad, a la que se debe la salvación de estimables obras coloniales.

Cada día se descubren más cuadros que responden a un modelo europeo. La mayor aportación llevada a cabo en el estudio de la influencia de los grabados se debe al profesor Martín Soria, que investigó el origen de las decoraciones pictóricas de la tunjana Casa de Juan de Vargas, dando a conocer cómo una buena serie de grabados de la escuela de Fontainebleau llegaron allá a fines del siglo XVI.¹ ² La fuente inspiradora de los grabados no dejó de ejercer su poder, introduciendo en el marco neogranadino las influencias más diversas.³ [LAM. 114-124].

En este trabajo voy a dar a conocer una serie de pinturas que derivan de diseños de Rubens o de grabados de sus discípulos. La publicación de pinturas derivadas de grabados nos

permitirá en un tiempo futuro conocer mejor la influencia de las diversas escuelas sobre el medio americano y hacer un estudio hasta cartográfico sobre la proyección de pintores o escuelas sobre el dilatado mundo hispanoamericano. En búsqueda de esa unidad voy a publicar únicamente una serie de pinturas neogranadinas que derivan de modelos de Rubens y de su escuela.

La única obra que ha sido copiada directamente de una estampa grabada por Theodore Gaille sobre un diseño de la mano de Rubens en una *Adoración de los pastores* existente en una colección particular de Medellín. La ilustración fue grabada para el *Breviarium* y el *Missale Romanum* editados por Plantin Moretus en 1614.⁴

Un lienzo de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos,⁵ el *Retorno de Jerusalén*, es copia de un grabado de Schelte de Bolswert; en él aparecen la Virgen y San José sujetando cariñosamente al Niño, que anduvo perdido durante tres días; encima el Dios Padre y el Espíritu Santo los protegen. Esta sencilla composición en forma de cruz fue muy popular en la pintura colonial. Además, el tema, por sus implicaciones teológicas, suele ser conocido como la Doble Trinidad, pues tanto la terrestre como la celestial figuran en íntima conexión.⁶ Si el cuadro es de Vásquez, éste se limitó a variar la posición del Padre Eterno. En tres versiones que se conocen en el Perú, se invirtió la composición según es norma muy corriente en la copia de estampas. [LAM. 52, 75].

1 Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, cap. I, Buenos Aires, 1956.

2 Santiago Sebastián, "Pinturas derivadas de grabados en Cali", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 333, México, UNAM, 1964, pág. 41. Acabo de descubrir una casa en Tunja con frescos inspirados en grabados de Mateo Merian el Viejo (1616); aparecerán próximamente en *Archivo Español de Arte*: "Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja".

3 Francisco Stastny, "La presencia de Rubens en la pintura colonial", en *Revista Peruana de Cultura* n° 4, Lima, 1965, pág. 26. Reproduce la citada estampa.

4 Figuró en la col. Paulina de Valenzuela (44 por 32 cms.) y aparece reproducido en la lámina XVI, con el título *La Sagrada Familia* en el libro de Roberto Pizano Restrepo: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, París, Ed. Camilo Bloch, 1926.

5 C. G. Schnevoet, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, n° 116, Harlem, 1873. Cfr. Stastny, *op. cit.*, pág. 21.

6 Stastny, *op. cit.*, pág. 27. Reproduce el grabado de Deipenbeeck.

En la colección caleña de Jota Martínez, hay una *Anunciación*, elaborada toscamente, como un producto artesano; parece estar inspirada en un grabado de Abraham van Deipenbeeck con el que se ilustró el *Misal* plantiniano de 1650. Este colaborador de Rubens se sirvió de ideas de su maestro, que había desarrollado en la pintura existente hoy en el Museo de Historia del Arte, en Viena. En el Perú existen numerosas versiones de este grabado, siendo la más elaborada la que se conserva en el Museo de Arte de Lima.¹ El lienzo que damos a conocer nos demuestra que también por la Nueva Granada circuló el *Misal* de 1650.

De Gerhard Seghers se conocen varias imitaciones en Colombia. *La Flagelación* de Gaspar de Figueroa, existente en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, está tomada directamente de un grabado de mala calidad, según Giraldo Jaramillo.² Del mismo Seghers doy a conocer una *Sagrada Familia* (en forma de Doble Trinidad) existente en la colección caleña Camacho de Lloreda; está inspirada en un grabado que hizo Schelte de Bolswert en 1631. La obra de Seghers no es “sino un pastiche frío y sin gracia del diseño de Rubens”.³ En el Perú existen varias versiones.

El modelo de Gerhard Seghers del que he hallado más imitaciones es un *San Sebastián*. Stastny publica un grabado recogido por Soria que ha puesto fin a una discusión que voy a exponer brevemente. El grabado de San Sebastián circuló por Hispanoamérica, y el primero en intuirlo fue Kelemen,⁴ publicando dos modelos semejantes: un lienzo cuzqueño y un bajorrelieve de una iglesia de León, en Nicaragua. Luego Berlín dio a conocer un lienzo anónimo del Palacio Arzobispal de Guatemala, que está muy emparentado con el bajorrelieve antedicho;⁵ este historiador critica con razón la tesis

de Kelemen sobre la derivación de tal figura de algún grabado que debió hacer Van Dyck de un lienzo suyo dedicado a San Sebastián; él opina que es más viable la hipótesis de que el supuesto grabado de San Sebastián tuvo que ser realizado por algún artesano sobre el modelo de: Van Dyck. Efectivamente, el artesano fue Seghers, que hizo una estampa sobre el modelo de Van Dyck existente en el Hofmuseum de Viena; esta estampa fue grabada en cobre por Paul Pontius. De la serie colombiana, la versión más interesante, superior a todas las que se conocen en Hispanoamérica, es la de Popayán, en la colección de Carlos Valencia, pues vemos cómo el grabado fue aprovechado con talento, no para figurar un San Sebastián sino un *Eccehomo*; en él se mantuvo fiel la figura del protagonista no sólo por la colocación sino por la disposición del paño y de sus pliegues; en lugar del ángel se ha puesto una figura orante.

En tierras antioqueñas he hallado dos versiones más fieles de Seghers, siendo la más cercana la de la iglesia de la Chinca, en Santa Fe de Antioquia; más cambios se notan en la interpretación existente en una colección particular de Medellín. En ambas versiones el artista invirtió el grabado que tenía como modelo.

* * *

NOTA

El autor agradece a la Fundación Guggenheim su generosa ayuda para el desarrollo de esta investigación. Universidad de Yale - 1966

1 Gabriel Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1960, pág. 91. Stastny, *op. cit.*, pág. 28. Reproduce el grabado de Schelte de Bolswert.

2 *Ibid.*

3 Pal Kelemen, *Baroque and rococo in Latin America*, New York, The Macmillan Company, 1951, pág. 108, láms. 53 a y b.

4 Heinrich Berlin, *Historia de la imaginaria colonial en Guatemala*, Guatemala, Ed. Ministerio de Educación Pública, 1952. pág. 60, figs. 24 y 25.

5 Stastny, *op. cit.*, pág. 29. Reproduce el grabado de Pontius en lámina 19.

¿Colombia la mudéjar?

Apuntes nº 18, Octubre 1981
Pág. 3-7

Revisión del concepto de estilo mudéjar¹

Los manuales de historia del arte han repetido el manido concepto de llamar mudéjares a las manifestaciones artísticas de los musulmanes que vivieron bajo los cristianos vencedores, siendo lo singular de tales construcciones que estaban realizadas por los moros para uso de los cristianos. De nuevo se repitió el *Graecia capta* de Horacio, y los vencedores fueron vencidos culturalmente. Aunque la palabra mudéjar existe en textos del siglo XIV, quedó cargada de contenido estético en el siglo pasado, cuando José Amador de los Ríos ingresó a la Academia de San Fernando. Esta idea tradicional ha sido revisada a la luz de las modernas aportaciones históricas y estéticas, ya que se ha ligado lo estético a lo étnico, cuando un estilo se determina por sus caracteres propios y no por sus artífices.

No olvidemos –ha escrito Guastavino– que si bien el arte llamado mudéjar se inicia y desarrolla por medio de los artífices musulmanes de los reinos cristianos, no queda como patrimonio exclusivo de esta clase social, sino que es realizado también por manos no islámicas, y perdura a través de los tiempos, cuando no existían mudéjares en España, llegando a Hispanoamérica.

A raíz del Simposio Internacional de Mu-

¹ El presente texto es la conferencia que el autor desarrolló durante el cursillo mantenido a lo largo del mes de septiembre en el centro Nacional de Restauración de Bogotá, gracias a la invitación cursada por el arquitecto Álvaro Barrera. El tema fue seguido de discusión y diálogo. El profesor Sebastián ha cedido este texto, gentilmente, para su publicación en Apuntes.

dejarismo, celebrado en la ciudad de Teruel (1975), se presentó la ocasión para plantear una visión de lo mudéjar de acuerdo con las exigencias científicas de nuestro tiempo. Sin duda, la cuestión clave es preguntarse si lo mudéjar tiene características de estilo, es decir, si el mudéjar es un estilo. De cierto tiempo acá las designaciones tradicionales de los períodos de la Historia del Arte, es decir, la sucesión de los diferentes estilos, ha sido sometida a crítica, especialmente el concepto de Renacimiento, que ha quedado limitado en beneficio del Manierismo; y no digamos del Barroco. Parece, pues, oportuno intentar ahora esta revisión que puede aclarar aspectos de la historia artística de Hispanoamérica.

Lampérez vio el mudéjar como estilo porque era para él “el estilo es la conformidad de la forma con el material”, pero esto hoy es inaceptable. Ciertamente que es difícil determinar la noción de estilo, como ha visto Bialostocki; para que sea eficaz en la historia de las artes no debe ser entendida como un mero conjunto de elementos formales. Meyer Schapiro escribió hace tres decenios sobre la noción de estilo. Lo definió como un

... medio de transferir valores dentro de los límites de un grupo, el cual hace aparecer y conserva ciertos valores de la vida religiosa, social y moral a través de la sugestión de las formas. Para un historiador de la cultura o un filósofo de la historia, el estilo es una expresión de la cultura que reúne el conjunto de signos visibles de su unidad.

Desde este punto de partida cabría preguntarse si la cultura española de los siglos XII al XV constituye un conjunto homogéneo. En manera alguna el supuesto estilo mudéjar carece de ese poder unificador. Es evidente que la palabra mudéjar tendría que estar dotada de una categoría estética de tal manera que quedase desligada de toda asociación étnica. Y por tanto dentro de la órbita cultural y estética mudéjar

deberían abarcarse hechos que hasta ahora no se habían incluido a causa del matiz social atribuido siempre a la palabra.

Hay que pensar que cada estilo abarca a una época y crea un clima general, es decir, responde a un ambiente espiritual. Tal cosa se ve en todos los estilos. Si el estilo llamado mudéjar existiera sería lógico pensar en ese clima general, extendido a otras manifestaciones de la vida y de la cultura medievales, es decir, que apareciera en otros campos, no sólo en las Bellas Artes. Debemos plantearnos ahora si lo mudéjar puede subsistir estilísticamente considerado. En ese sentido tendría que abarcar a toda la sociedad y no a un grupo marginado como fue el de los mudéjares. Como se sabe, no hay literatura propiamente mudéjar, y que obras como el *Poema de Yusuf*, el *Libro de Patronio*, etc., tienen una estructura occidental y elementos moriscos incrustados en mayor o menor abundancia. En el terreno filosófico, al examinar la brillante personalidad de Ramón Lull se ve la asimilación de fuentes orientales, pero no propiamente mudéjares. Claramente se ve que estos hitos y hechos son insuficientes, no pueden justificar una categoría estilística.

Puesta en tela de juicio la existencia de un estilo mudéjar no queda sino considerar a lo mudéjar como la continuación del arte hispanomusulmán, tras la desaparición del poder político de aquél. Este fenómeno de pervivencia es muy característico del mundo hispánico, es como una tradición medieval siempre presente en la cultura española desde la alta Edad Media hasta el siglo XVIII. De acuerdo con el sentir de la historiografía moderna habría que calificar el fenómeno mudéjar como una moda o un arte, no un estilo sino un subestilo, de un carácter netamente popular.

El profesor Gonzalo Borrás ha propuesto abrir nuevos cauces para la interpretación del mudéjar aragonés; de acuerdo con las directrices actuales pensó en el espacio interior; sólo así se podría superar la concepción del mudéjar como algo meramente ornamental, pero esto es tan extraño que nos parece un despropósito. El mudéjar, al carecer de categoría estilística, no ha tenido poder suficiente para crear nuevas estructuras, que necesariamente hubieran contemplado la creación espacial de un nuevo tipo de edificio al menos. Los alarifes mudéjares repitieron los espacios ya conocidos: los hispa-

nomusulmanes o los góticos. Parece obvio que haya que admitir lo mudéjar como un subestilo, como una tradición popular de raigambre hispanomusulmana vigente especialmente hasta el siglo XV. Desde el siglo XVI tanto en España como en Hispanoamérica esta tradición irá perdiendo cada vez más fuerza hasta quedar convertida en una supervivencia; es decir, se trata de un fenómeno popular; así podría interpretarse lo que vio Américo Castro en la literatura de los siglos XVI y XVII, cuando se produjo la floración de los temas islámicos en Lope, Calderón y Góngora.

El día que los historiadores tengan un concepto más preciso del Manierismo, estilo que en el mundo hispánico se desarrolla desde mediados del siglo XVI, se habrá limitado bastante la extensión de lo mudéjar pues muchos aspectos calificados de mudéjares se verá que son de raigambre netamente manierista y no exclusivos del arte hispánico propiamente dicho, sino comunes a todo el arte de Occidente según corresponde a la noción de estilo como algo unificador. Así, pues, desaparece ese carácter de estilo horizontal que pretendió darle al mudéjar Lafuente Ferrari, lo mismo que su proyección histórica al amparo de la política española. Por tanto, los españoles aportaron al medio americano un legado de formas vigentes en España, en las que lo mudéjar pasó ya como una pervivencia popular, como un arte puramente nostálgico.

Las pervivencias de un arte popular harán que fructifiquen en el medio virreinal las recreaciones especiales y los esquemas compositivos de acuerdo con modelos ejemplares vistos en la Península, y asimilados en Hispanoamérica por pura nostalgia. Así se explican estas palabras de mi maestro don Diego Angulo:

De antiguo, se viene reconociendo que quienes construyeron la Capilla Real de Cholula tenían en su memoria los bellos efectos, de perspectiva de las numerosas naves de la Mezquita de Córdoba, y si en el aspecto constructivo este caso debe considerarse excepcional, en lo decorativo las manifestaciones mudéjares son frecuentes. El alfiz, que en algún caso se quiebra, es marco usual en las puertas de los monasterios mexicanos del siglo XVI, y los listeles paralelos de abolengo almohade son igualmente frecuentes. Estos listeles eran lo último que contemplaba el maestro de cante-

Urbanismo hispanoamericano.

Datos sobre la Nueva Granada

Arte español
Revista de la Sociedad de Amigos del Arte
Tercer cuatrimestre. Madrid, 1962

Origen y significación del trazado hipodámico

Como la ciudad hispanoamericana deriva de la hipodámica, es interesante plantearse el problema de su origen. La planta urbana de tipo regular, con calles paralelas cortadas perpendicularmente por otras, formando un sistema de cuadrícula, no fue invención de Hipódamo de Mileto, ya existía con anterioridad. Casi todos los comentaristas están de acuerdo en que Hipódamo, más que un práctico, fue un teórico. Él representa el clímax del desarrollo de la escuela de urbanismo funcional de Mileto. Él no creó este tipo de urbanismo, como se admitió tradicionalmente, sino que recibió la herencia de una serie de investigaciones sobre este tema. La originalidad de la escuela funcional milesia está en relación con la evolución de su escuela filosófica. Ambas son expresión de investigaciones paralelas, dirigidas por un mismo espíritu y con la misma tendencia de asociar a las especulaciones teóricas una observación práctica. El plano en damero, por su regularidad, su claridad, su división matemática, respondía a las divisiones matemáticas y lógicas con las cuales estos arquitectos filósofos pretendían estructurar una sociedad ideal.¹

Son muy escasas y oscuras las referencias que tenemos sobre la personalidad de Hipódamo de Mileto. Ya hemos señalado que ante todo fue un teorizante. La noticia más interesante la refiere Aristófanes en *Los pájaros*, donde el célebre urbanista milesio aparece bajo el nombre de

Meton, tratando de combinar las plantas de ciudades circulares y rectangulares, lo que es tanto como intentar resolver la cuadratura del círculo. Dice que la ciudad en el centro “tendrá una plaza pública, donde terminarán las calles derechas, que convergen hacia el centro, y como de un astro redondo, saldrán rayos en todas las direcciones”.² Schuhl, el gran conocedor del pitagorismo, ha lanzado la hipótesis de que la ciudad hipodámica respondía a la preocupación de establecer una armonía entre la Ciudad y el Universo. Con esto se ha superado la teoría racionalista de Gomperz, que pretendía explicar el cambio hipodámico por la tendencia griega, cada vez más acentuada, de someter todas las cosas a normas racionales.

Por la referencia de Aristófanes vemos a Hipódamo tratando de resolver la cuadratura del círculo en el trazado de una ciudad ideal, lo que denuncia un origen religioso y místico, y no obedece a un móvil racionalista, como se creía. Entre la Ciudad y el Cosmos veían los pitagóricos una armonía, expresada materialmente en el trazado de una ciudad. Sin duda, por influencia pitagórica, durante el Renacimiento volvió a cobrar interés la interpretación matemática de Dios y del mundo que dieron los griegos, y así la figura de Vitruvio, inscrita en un cuadrado y en un círculo, se convirtió en símbolo de la simpatía matemática entre el microcosmo y el macrocosmo.³ Palladio especificó cuales eran las formas más adecuadas para la morada de Dios: “las más bellas y regulares, y de las cuales reciben las demás su medida, son la redonda y la cuadrangular”. El Renacimiento supuso una resurrección de la concepción pitagórica de que “todo es número”. Bajo el influjo de Platón y de los neoplató-

¹ Roland Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, París, 1956, pág. 15.

² Citado por Pierre-Maxime Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, París, 1949, pág. 269. Debo esta cita a la amabilidad del Dr. Antelo.

³ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo* (traducción), Buenos Aires, 1958, pág. 24.

ría o el fraile misionero que, al embarcar en Sevilla, desde la popa de la nave que había de conducirlo a Indias, dirigía las miradas a las torres de la bella ciudad andaluza.

Las pervivencias hispanomusulmanas fueron frecuentes en Hispanoamérica por el empleo muy generalizado de las techumbres de madera, ya que éste fue un material que abundaba y no la piedra; por otra parte, la inestabilidad telúrica del suelo americano recomendó las estructuras de madera por ser más ágiles para soportar los frecuentes sismos. En estas techumbres pervivieron los esquemas decorativos hispanomusulmanes, ya popularizados en el subestilo mudéjar, en la fase previa, la propiamente mudéjar, del siglo XII al XV.

Un artesano: los carpinteros

No se puede estudiar la arquitectura vi-reinal en Colombia sin hacer referencia al prestigio que tuvieron los carpinteros. Hay que observar que los recreadores de estas formas populares no fueron arquitectos sino carpinteros. Como fueron numerosos se constituyeron en gremios, de los que conocemos el de México, cuyas ordenanzas fueron dadas en 1568.

Más interesantes son las referencias de fray Andrés de San Miguel en su tratado, quien ve al carpintero como artífice mecánico, y después de citar a Platón, Aristóteles y Plutarco mantiene que es “nombre honroso”. Llega a concebir al carpintero como un maestro experto en toda buena arquitectura, pues ha de entender “con toda perfección la planta, perfil y techo, con todo su adorno, en que se encierra toda arte de edificar, y está obligado a saber el perfecto albañil y cantero”. Aún especula más el fraile carmelita, pero lo importante es la idea elevada que nos da del carpintero, visto como artífice y no como un simple artesano. Era lógica esta autovaloración.

He mencionado a fray Andrés de San Miguel y no se puede pasar por alto su labor como teórico del supuesto mudejarismo en América, aunque no influyera en Colombia, pues sus escritos sólo han sido publicados hace unos diez años por la Universidad Autónoma de México. Mas son pocos los tratados escritos sobre carpintería de lo blanco y ello valora mucho más la obra de este fraile teórico-práctico. Si se hubiera de buscar un paralelo en España

había de ser con la obra de Diego López de Arenas titulada *Carpintería de lo blanco*. Pero resulta, pese al desorden, más inteligible que López de Arenas, aunque coincidan en algunos modelos.

Si bien los carpinteros que trabajaron en Colombia no dejaron textos teóricos, sus realizaciones demuestran que por tradición seguían las mismas reglas, como demuestran los esquemas usados, de acuerdo con mi clasificación:

1. Las cruces interpuestas de nudillos.
2. El entramado de nudillos perpendiculares y diagonales medios.
3. El entramado con nudillos perpendiculares y cuadrados.
4. El entramado de nudillos perpendiculares y diagonales centralizados.

Revisión

Según el punto de vista que estoy proponiendo no se pueden incluir a continuación los artesonados derivados de los grabados del tratadista Serlio y entroncados con la tradición italiana. Estos modelos de diseño pertenecen al Manierismo, que también gustaba de los trazados geométricos; es decir, tales trazados no tenían nada que ver con las tradiciones hispanomusulmanas sino con los grabados ilustrativos que acompañaban a los comentarios de Vitruvio, de los que los más significativos fueron realizados por Serlio, que ya fue traducido al castellano en 1552.

El mayor problema viene de parte de la historia tradicional, que ha calificado de mudéjares a tantos aspectos de la arquitectura y decoración del siglo XVIII, especialmente en las zonas rurales como los valles del Cauca o del Magdalena; tal clasificación no ha tenido más fundamento que el uso de la madera o del ladrillo cortado, y se ha basado en la vieja definición del estilo mudéjar como “la conformidad de la forma con el material” y ya hemos subrayado que tal aserto es insostenible.

El arte de las zonas rurales fue de carácter eminentemente popular y como tal usó de los materiales del medio, que no requerían una determinada especialización. Sin duda el monumento más ambiguo es la torre de San Francisco de Cali, a la que una inveterada tradición calificó de “mudéjar” por antonomasia, pero basta compararla con las de España para darse cuenta de que otro espíritu la anima: tiene un no sé qué

diferente y característico que le da personalidad. Se trata de un monumento de arte popular, cuya génesis no ha sido estudiada; es un monumento que hay que ver en un contexto distinto de la rutinaria tradición mudéjar. Su probable autor fue el esclavo mulato Pablo, que no estuvo en España y vivió al margen de cualquier tradición morisca; por ello habrá que pensar que tal vez se inspiró en un modelo grabado, que será preciso identificar. La fecha del modelo habrá que fijarla en los inicios del último tercio del siglo XVIII. Tal vez un posible modelo grabado de procedencia oriental dio la pauta e inspiración a este mulato, que con su talento natural supo plasmar la original muestra de Cali, uno de los monumentos de arte popular más original, pero que nada tiene que ver con la socorrida calificación estilística. Nuevas investigaciones han de buscar el origen culto de tal muestra popular. [L.A.M. 214].

Bibliografía

Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, Ed. UNAM, 1969.

Diego López de Arenas, *Primera y segunda parte de las reglas de carpintería*, Introducción de M. Gómez Moreno, Madrid, Ed. Facsímil-Ed. Instituto Valencia de Don Juan, 1966.

Santiago Sebastián López, *Techumbres mudéjares en la Nueva Granada*, Cali, Ed. Universidad del Valle, 1965.

“Pervivencias hispanomusulmanas en Hispanoamérica”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1981, págs. 509-517.

La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja

Goya, Revista de arte
Número 166. Enero-Febrero 1982, págs. 178-183

Este artículo también aparece en la
Revista Apuntes
Vol. 16, nº 19, mayo, 1982)

A JAIME SALCEDO SALCEDO

De día en día vemos con satisfacción el creciente interés de los estudiosos por la literatura emblemática, y libros como el de Alciato, antes sólo consultado por contadas personas para ver los motivos decorativos desde un punto de vista puramente formal, ahora tal libro es conocido por casi todos los estudiantes de Historia del Arte gracias a la reimpresión castellana de la Editora Nacional (Madrid); la intención ahora se centra en el contenido y lectura de los emblemas. Abrigarnos la esperanza de que este interés siga en aumento y tal vez en un futuro próximo podamos contar con un repertorio de emblemas tan útil como el realizado en Alemania: la *Emblemata* de Henkel. A este cambio de perspectiva ha contribuido un libro tan útil como sugerente de Julián Gállego: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, aparecido primeramente en francés y posteriormente traducido al castellano (Madrid, Aguilar, 1972).

Por el momento quisiera centrarme en un programa del siglo XVII, que corresponde a las decoraciones murales de la casa del fundador de la ciudad de Tunja, Suárez de Rendón, y que por tanto está ubicada en un lugar preeminente de la Plaza Mayor, junto a la misma catedral. Es un conjunto rico y complejo, puesto en las techumbres de las dos salas del primer piso, que ya en el siglo XVIII, o con más seguridad el siglo XIX, fue oculto por cielos rasos, y ello explica que el autor de estas líneas tuviera en 1964 la oportunidad de descubrirlas y darlas a conocer a los estudiosos del arte virreinal. Este conocimiento

y la subsiguiente publicidad periodística puso en marcha el proceso de su recuperación por parte del Patrimonio Artístico de Colombia en colaboración con el Gobierno español, que envió al respecto a expertos restauradores del Instituto de Conservación y Restauración de Madrid, entre otros a José María Cabrera, a Roberto Arce y a Francisco Arquillo.¹

El año de 1965 marché de Colombia y sólo durante el mes de septiembre de 1981 pude volver a impartir un cursillo de iconografía gracias a una invitación de Doña Gloria Zea y del arquitecto Álvaro Barrera, ambos artífices de una encomiable tarea de recuperación del patrimonio artístico. Ahora pude apreciar cuanto se ha hecho en restauración y especialmente en la citada casa del capitán Suárez de Rendón; ahora recordé las penosas condiciones de mi exploración descubridora, cuando subí a las techumbres que amenazaban ruina. Esta visita me ha permitido valorar el conjunto con nuevos elementos de juicio, que dan una perspectiva más rica del tesoro pictórico allí conservado.

Recordaré que no se conoce ningún dato sobre la construcción de la casa, que muestra una fachada reformada, de la que solamente la portada y el patio pudieran ser de la época en que se reunía el Cabildo durante el último cuarto del siglo XVI. Es dudoso que la casa corresponda a la original del capitán Gonzalo Suárez de Rendón, que debió de tener en Tunja a mediados del siglo XVI; la mansión, en su arquitectura pudiera corresponder a fines del siglo XVI y las decoraciones son ya probablemente del siglo XVII. Los únicos elementos de valor histórico

¹ Carlos Arbeláez Camacho, *La Casa del Fundador en Tunja y su restauración*, en "Anales del Instituto de Arte Americano", núm. 24, Buenos Aires, 1971. Recoge toda la bibliografía anterior y varios artículos míos a raíz del descubrimiento. Para los aspectos técnicos, A. Díaz Martos; J. M. Cabrera; R. Arce, "Informe sobre el proyecto de restauración de las pinturas murales de la casa del Fundador de Tunja", en "Revista del Instituto de Conservación y Restauración", núm. 12, Madrid, 1972.

documental son los escudos de la sala grande, y uno de ellos, según Ulises Rojas, perteneció a los hijos del fundador, Miguel y Gonzalo; y el otro al padraastro de éstos, don Juan Núñez de la Cerda, que se casó con la madre viuda después de 1583. Por otra parte, parece que no todo se hizo de una vez, hay al menos dos fases: la primera es la de la sala grande, la propiamente emblemática, mientras que la sala pequeña corresponde a un estilo más avanzado, según veremos.

Si bien dudé en la primera y deficiente exploración que las pinturas de la sala grande constituyeran un programa unitario de carácter simbólico, como el que había en la casa de Juan de Vargas o del Escribano, hoy pienso que tal programa iconográfico existe y que es de carácter emblemático; antes como ahora hay una dificultad, no conocemos la decoración que hubo en el círculo central del almizate, donde posiblemente tendríamos la clave del conjunto. Pese a esto hay una clara alternancia de elementos de fauna y flora, que obedece a un programa emblemático de subido interés, por ser muy original, además de ser el primero que se realiza en Hispanoamérica y probablemente anterior a los que se llevan a cabo en Europa.

En estas decoraciones se puso de manifiesto el elevado ambiente humanístico de la sociedad tunjana, que a nivel intelectual era comparable a la más exquisita de Europa. Este elevado ambiente no desapareció durante el siglo XVII, ya que los medios intelectuales de Tunja siguieron leyendo los libros que durante los siglos XVI y XVII fueron los predilectos de aquella sociedad, que amaba los juegos de ingenio y las complicaciones retóricas: tal fue la sociedad barroca. Mas expliquemos un poco este lenguaje emblemático para que veamos, que, aunque pintado, era tan difícil como el escrito.

El lenguaje emblemático fue común para la Literatura y el Arte, y en el mundo occidental se puso de moda desde que Andrea Alciato publicó su famosísimo libro, la *Emblemata*, que fue como una cartilla de la cultura humanística, de una lectura y meditación recomendables a quienes desean penetrar en el ambiente y mentalidad del arte del Humanismo. Como es sabido, Alciato fue un jurista, pero se sintió cautivado por la moda de los libros de jeroglíficos del Renacimiento, como los de Piero Vale-

rano y Francesco Colonna, así que compuso su libro como un pasatiempo; lo elaboró en 1522 y desde entonces se multiplicaron las traducciones a todas las lenguas. La obra pronto interesó en España y Mal-Lara, Bernardino Daza, Diego López y otros tradujeron y comentaron el libro. Con este lenguaje emblemático se pretendían expresar verdades paradigmáticas, misteriosas y profundas, que habían sido formuladas en épocas remotas y a veces escritas en jeroglíficos. Perdido y desconocido el verdadero lenguaje de los egipcios, los humanistas trataron de redescubrirlo, aunque reinventándolo: aplicaron el simbolismo de la tradición medieval a las imágenes de la tradición clásica. Este conglomerado de formas y conceptos artístico-literarios fue la base de ese lenguaje emblemático, que entonces cautivó a los espíritus más preclaros.

Los humanistas de la sociedad virreinal americana vivían pendientes de los libros sobre la materia, entonces publicados en Europa. Por lo que respecta a Tunja, no sólo tenemos pinturas murales en varias casas de los siglos XVI y XVII sino que nos ha llegado el inventario de la biblioteca del canónigo Fernando de Castro y Vargas, que llegó a ser cura rector de la catedral de Bogotá (1648-64), por lo que sabemos lo que leía. Además de la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, tenía a los clásicos de la especialidad emblemática como a Piero Valeriano con su *Hieroglyphica* y nada menos que tres ejemplares de la *Declaración magistral sobre los emblemas de Alciato*, según, la traducción y comentario de Diego López, publicada en Nájera (1615) y reimpresa en Valencia en 1655, 1670, 1676 y 1684. Sin embargo, la obra recogida en el inventario como los “Emblemas de Horosco” corresponde realmente a los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y Orozco, publicada en Madrid en 1610.

Estudiemos ahora el programa.

El costado que va del escudo de los Suárez de Rendón al de don Juan Núñez de la Cerda contiene bajo sus arquerías figuradas o pintadas cuatro elementos vegetales y otros tantos animales. El primero es un *manzano*, cuyo fruto fue considerado como un atributo de Hércules, y que este héroe alcanzó en el Jardín de las Hespérides. El Renacimiento hizo de estas manzanas de oro la imagen de las virtudes más eminentes que poseyó Hércules, como señala

Valeriano en el capítulo LIV: “el dominio de la cólera, el freno de la avaricia y un generoso desdén hacia los placeres”¹ La segunda figura parece ser un *buey* y lleva sobre su cuerpo sendos agujones clavados, pese a ello aparece en actitud de reposo; por la pose nos sugiere que pueda relacionarse con un emblema de Montanea que nos presenta a un buey corpulento y pesado, junto a un campesino, que lo incita a moverse gracias al uso de un agujón; como indica el mote *Ex corpore ruina*, el buey es imagen del hombre rico que para despertar hacia Dios necesita del agujón del dolor, por lo que tal figura en conjunto puede interpretarse como la obstinación del rico.² Pero en este conjunto tal interpretación carece de sentido, aquí el buey debe aludir a una virtud y tal no puede ser otra que la paciencia, de ahí que el animal no se inmute pese a los agujones. [L.A.M. 102-107].

La tercera figura es una *palmera datilera*, cuyo origen tal vez se encuentre en un emblema de Sebastián de Covarrubias, y como este árbol tarda tantos años en dar fruto se lo torna como ejemplo de lo que debe hacer un padre cuando piensa en la herencia de sus hijos y aún de sus nietos, de ahí el mote virgiliano *Factura nepotibus umbral*.³ Y siguiendo la alternancia nos llega un animal salvaje, el *jabalí*, que excava la tierra de los campos barbechos buscando las raíces de las plantas silvestres. Tal imagen sirvió a Taurellus para su emblema sobre el hombre rico, que es el que hace regalos, de ahí el mote *Dantent data munera ditant*; no importa que los regalos sean insignificantes, como esas raíces que busca el jabalí y que a nadie interesan.⁴

En conexión con lo anterior está la imagen del arco quinto y que parece representar un *girasol*, la planta que crece y busca el sol, del que recibe sus dones con la flor abierta durante el día, dando la lección humana de corresponder a los favores con semblante alegre, de ahí el mote

Nuta benefacta rependit, que le puso Taurellus.⁵ Nuestro Sebastián de Covarrubias va más allá de la lección humana para sacar una moraleja cristiana, pues la flor de girasol cerrada por la noche será imagen del alma humana que perdió la gracia de ver al verdadero sol.⁶

Bajo el arco sexto vemos un *caballo* que está en actitud de marchar y que parece estar sugerido por el emblema 25 de las *Empresas morales* de Juan de Borja, en la que hace referencia a Bucéfalo, el conocido caballo de Alejandro Magno, que le llevó a tantas victorias, y que le guardó fidelidad hasta la muerte; en reconocimiento a estos servicios Alejandro perpetuó su memoria con la fundación de una ciudad llamada Bucefalia y le construyó una tumba suntuosa. Esta historia sirvió a Borja para presentar tal caballo como imagen del que presta sus servicios a un señor agradecido, de ahí el mote: *Domino servire grato*, es decir, servir a señor agradecido.⁷

La palmera que vemos en el arco séptimo no lleva dátiles. Tal vez se la podría ver como símbolo de la virtud y de la victoria, como señala Alciato en su emblema 26, con el mote *Obdurandum adversus urgentia*, es decir que se ha de resistir a lo que apremia.⁸ Lo más probable es que la palmera venga de un emblema de Sebastián de Covarrubias que nos presenta en un mismo grabado las figuras que tenemos bajo los arcos séptimo y octavo, con el mote: *Nil magnum longo nisi tempore*, para indicar que la grandeza y perfección requieren tiempo. Covarrubias lo sintetizó con estos versos:

Si el alma concibió un gran sugeto,
Maravilla izo es que el parto tarde,
Siéndole necesario estar secreto,
Y que sazón y tiempo, y orden guarde:
Un elefante no nace pertecto
De un año ni aun de dos, y nadie aguarde
El fruto de la palma, tari teinprano,
Como será del pero, o del manzano.⁹

1 Cfr. G. de Tervaren, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginebra, 1958, pág. 313.

2 Cfr. Arthur Henkel, *Emblemata*, Stuttgart, 1967. G. Montanea, *Monumenta emblematum christianorum virtutum politicarum, tum oeconomiarum chorum centuria una adumbrantia*, Frankfurt, 1619.

3 Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, núm. 59, centuria I, Madrid, 1610.

4 Nicolaus Taurellus, *Emblemata physico-ethica*, Nuremberg, 1595. Cfr. Henkel.

5 Taurellus, *op. cit.*

6 De Covarrubias, *op. cit.*, núm. 12, centuria II.

7 Juan de Borja, *Empresas morales*, núm. 25, Praga, 1584.

8 Andrés Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 77.

9 De Covarrubias, *op. cit.*, núm. 45, centuria II.

La figura del elefante viene del similar de la casa de Juan de Vargas, pero sin cazador colgado de la cola. De Covarrubias, *op. cit.*, núm. 25, centuria II.

La coincidencia que vamos viendo con los textos de Covarrubias es más que sospechosa, ello hace suponer que su famoso tratado fue muy tenido en cuenta; no sabemos si tal libro estaba en la biblioteca de los Suárez de Rendón, si hemos visto que figuraba en la biblioteca de los herederos de don Juan de Vargas, y que había pasado a poder del que fue canónigo de Bogotá, don Fernando de Castro.

Leamos ahora del otro costado

Partimos del arco frontero al manzano, y, el elemento allí figurado es un *granado*: no creo que haga referencia a la Nueva Granada, de la que vendría a ser un elemento de su heráldica el fruto de este árbol, la granada, que está lleno de simbolismo en la Biblia, con la significación de la unidad del universo; fundamentalmente, por su forma y estructura interna, la granada fue considerada como una adecuación “de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente”¹ Mas por el contexto general del programa habrá de buscar un mensaje moral, como el que da Zinggreff a su emblema 81 con la representación de esta fruta y el mote *Sunt mala mixta bonis*, es decir, que en los asuntos humanos no hay bondad sin malicia, de la misma forma que la granada, honra del más bello jardín, aparece entre espinas.²

El segundo arco cobija a un *ciervo* que huye perseguido por un perro, tal escena pudiera estar inspirada por una imagen similar de los Emblemas morales de Covarrubias (núm. 16, centuria III), con lo que se quiere significar la cobardía del que huye veloz ante el enemigo y sucede que de nada le sirve llevar armas, que en lugar de defensa le sirven de estorbo. El emblemista español concluye: “Este tal es semejante al temeroso ciervo, que huyendo de los perros le hazen embaraço sus cuernos”. Ello queda corroborado por el mote procedente de Ovidio: *Onus arma timori*. Bajo el arco tercero lo que hay es de fácil identificación: un esbelto y puntiagudo ciprés, árbol de gran significación en los contextos funerarios. El *ciprés* existe en Alciato y en otros, y para el tratadista de la emblemática

significa la belleza sin provecho por cuanto árbol de tan hermosa copa no da una fruta codiciada, pero destaca por su sentido funerario.³

Acostumbró a cubrir la sepultura
De los ilustres...

Para Sebastián de Covarrubias es símbolo de la tristeza y representa el valor del corazón, aunque esté herido y lastimado, de ahí que tenga el mote: *Spem vultu simulat*.⁴ Es la versión cristiana frente a la lectura de tipo humanístico.

Frenteando al jabalí hay un *felino* de difícil identificación, aunque tiene patas de gato montés; quedará aclarado cuando se encuentre el modelo del grabado que sirvió de punto de partida. Tampoco está claro el elemento vegetal del arco quinto, parece tratarse del *laurel*, árbol que Alciato pone en su emblema 210, con referencia al futuro y también al premio que merece el vencedor. Bajo el arco sexto hay un *rinoceronte* que parece derivar del representado en la casa de Juan de Vargas, que a su vez, a través de Arfe, declaraba su procedencia del famoso modelo grabado de Alberto Durero. El hecho de que aparezca con un cuerno enorme y afilado tal vez aluda a la leyenda que nos dice que lo afila en una roca cuando ha de luchar con un elefante, su enemigo tradicional; sin duda plantea el tema de la victoria o la muerte, es decir, que hay que vencer o morir dignamente, porque es vergonzoso volver de la batalla temblando de angustia, de ahí el mote con que lo presenta Camerarius: *Non ergo revertar inultus*.⁵

Tampoco está claro el árbol colocado en el arco séptimo, tal vez un *durazno*, del que no conozco su sentido emblemático; habría que ver si realmente se trata de tal árbol. Finalmente, la figura animal del arco octavo es un *caballo*, en posición igual a la vista en el otro costado, bajo el arco sexto. Debe de tener otra lectura a nivel emblemático, y bien pudiera ser la que nos presenta Sebastián de Covarrubias en su conocida obra para expresar que la virtud es difícil de alcanzar y hay que luchar con fuerza, como un caballo que quiere escalar una montaña, de ahí

1 Manfred Lurker, *Woerterbuch biblischer Bilder und Symbole*, Munich, 1973.

2 Julius Wilhelm Zinggreff, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, 1591. Cfr. Henkel.

3 Alciato, *op. cit.*

4 De Covarrubias, *op. cit.*, núm. 67, centuria II.

5 Joachim Camerarius, *Symbolorum emblematum ex animalibus quadrupedum desumptorum centuria altera collecta*, núm. 4, Nuremberg, 1595.

el mote: *Nulla nisi ardua virtus*, que glosa con estos versos:

Las virtudes heroicas más preciosas
Que todo, el que las fuere conquistando
Ha de sudar, velar y desvelarse,
Antes que por el vengan a alcanzarse.^{AF}

Concluida la lectura de los elementos vegetales y animales no es fácil encontrar la clave de una interpretación cerrada y coherente, entre otras cosas porque desconocemos lo que hubo en los círculos del almizate. Sólo en uno de ellos se encuentra en forma fragmentaria el anagrama IHS con clara referencia a Cristo. Si recordamos el techo principal de la casa de Juan de Vargas, en la misma ciudad, que juzgarnos que fue tenido en cuenta para las figuras del elefante y del rinoceronte, cabría suponer que al centro estuvo el anagrama de María y al otro extremo el nombre de san José; si esto fue así, hoy no se puede establecer una lectura tan coherente como la dada en la citada casa, con sendas versiones mitológicas y animalística, ambas en concordancia con los elementos situados en el almizate. Por el momento no vemos la posibilidad de establecer una lectura semejante. Hubo el deliberado propósito de hacer algo diferente, acogiendo las más diversas fuentes emblemáticas para montar un programa de claro contexto moral, con referencias a la virtud ya con sentido más cristiano que propiamente humanístico. La fuente dominante parece haber sido el libro de Sebastián de Covarrubias y Orozco, de neto sentido cristiano, lo que justificaría las alusiones a Cristo y probablemente a María y a San José, como incomparables modelos cristianos. Sería de gran interés conocer la biblioteca de la familia de los Suárez de Rendón y si hubo algún intelectual eclesiástico, buen conocedor de la literatura emblemática, al que se pudiera considerar como el mentor iconográfico. Fuera o no de la familia, si está claro que los intelectuales tunjanos tuvieron a su disposición las obras más importantes sobre emblemática publicadas en Europa. El programa de esta techumbre es de un interés enorme, supera con mucho a lo meramente estético.

Por lo que respecta a la sala pequeña de la casa del fundador de Tunja, ésta muestra en su techumbre cartelas y elementos decorativos de procedencia manierista como son los dibujos de los emblemistas citados; en las jaldetas exis-

te el motivo central de una máscara humana en un dosel de cortinajes, junto a cestos con fruta, cornucopias, aves y otros animales. En las jaldetas grandes se aprecia un cambio estilístico, y en la iconografía hay muestras de animales exóticos y salvajes en un paisaje de grandes árboles. Un elefante y un ciervo enfrentados, dos simios trepando, una jirafa, un camello, etc. [LAM. 108-113]

En la otra jaldeta se ven edificios como un castillo y hasta una iglesia; y entre los animales hay un caballero cazador. Dentro de su carácter sumario, no falta la sensación de vida y de movimiento. Tenemos la impresión de que algunos de los supuestos motivos naturalistas podrían derivar de los dibujos de libros de emblemas, como el de Camerarius. Con todo me parece muy significativo el conjunto de la casa de Gonzalo Suárez de Rendón, en sus dos fases: la emblemática de la sala grande, y la naturalista de la sala pequeña; hay un deseo manifiesto de pasar del Manierismo al Barroco, todo ello pese a la escasa capacidad técnica de los maestros anónimos que llevaron a cabo esta obra de tanta significación.

La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán

Cuadernos de arte colonial
Museo de América, nº 1, 1986, páginas 65-84

A SOFFY ARBOLEDA

Introducción

La provincia de Popayán, de notable extensión en la Nueva Granada, pronto se destacó por el laboreo de las minas de oro, en cuya actividad los señores de Popayán introdujeron varios miles de esclavos. La actividad aumentó a fines del siglo XVII cuando las viejas explotaciones de La Plata, Mariquita y Pamplona fueron abandonadas por su pobreza, centrándose la atención sobre el occidente de la Nueva Granada. Aquellos empresarios payaneses unieron a su prestigio económico una destacada posición política y social. El presidente de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada escribía en 1727 que “el oro que se saca del Chocó es parte de los dueños de minas, que todos son vecinos de Popayán”. El quinto que pagó la Provincia de Popayán al Rey, en 1778, alcanzó la suma de 18.070 pesos. Luego la liberación de los esclavos dio al traste con esta economía tan lucrativa.

Otra remuneradora actividad payanesa fue el comercio, ya que la ciudad se convirtió en centro activo tanto de los artículos de primera necesidad como de los superfluos. Prohibidas las comunicaciones entre el Chocó y Cartagena a causa del contrabando de oro, esta orden real obligó a los habitantes del Chocó a proveerse por medio de Popayán; casi un siglo duró esta difícil situación que trajo para los comerciantes payaneses cuantiosas ganancias; no es de extrañar que, a fines del siglo XVIII, se opusieran al levantamiento de la mencionada prohibición. Pese a la proximidad y antigüedad de la ciudad de Santiago de Cali, su caso fue diferente, por razón económica, ya que la ciudad fue el centro de una zona agrícola y ganadera como la del Valle del Cauca. Por esta diferencia económica,

el arte se desarrolló con sencillez y autenticidad, recurriendo a las posibilidades que ofrecía el ambiente, sin importaciones ni extrañas influencias.

Hace varios años que destaqué el legado de estas ciudades al arte del siglo XVIII, pese a la violencia sísmica, que tanto se ha ensañado a lo largo de la historia con la ciudad de Popayán. La arquitectura payanesa de la época barroca no tiene un carácter uniforme y autóctono como la del Valle del Cauca; por causa del auge económico, las influencias extrañas son manifiestas.¹ Hoy vuelvo a ocuparme de la pintura porque, pasados dos decenios, tengo nuevos elementos de juicio para analizar el legado pictórico que catalogué a raíz de mi estancia en la Universidad del Valle. Desde mi marcha de Colombia en 1966, he regresado por tres veces a este país, y dos de ellas en el presente año (meses de febrero y julio) para asistir a la inauguración del Museo de Arte Religioso de Bogotá y a los 450 años de la Fundación de Cali. Los cambios operados a nivel cultural son notables y ahora resulta más fácil acceder a las obras de arte, especialmente al arte mueble, gracias a la labor oficial y a la que realiza de forma ejemplar el Banco de la República.

El arte pictórico del siglo XVIII en Popayán y Cali tiene unos determinantes comunes: la relación con Quito, ya porque acogieron pinturas importadas, ya porque artistas formados en el foco quiteño, difundieron las característi-

1 Santiago Sebastián, *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*, Cali, Biblioteca de la Universidad del Valle, 1965, pág. 157. Sebastián, “La torre mudéjar de Cali”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1963, págs. 134-136. Sebastián, “La arquitectura payanesa del siglo XVIII”, en *Anales del Instituto de Arte Americano*, num. 16 Buenos Aires, 1963. Sebastián, “Un arquitecto español del siglo XVIII en la Nueva Granada”, en *Archivo Español de Arte*, num. 145, Madrid, 1964, págs. 67-74.

cas del estilo, y por la influencia de los grabados de origen germánico. Frente a la escuela de Santa Fe de Bogotá, que vivió apegada a las fórmulas de la técnica suave de Murillo y al influjo predominante de los grabados flamencos, en Quito y en el área de su influencia se buscó la monumentalidad afín a Zurbarán y el colorido de Ribera, aunque sin conocerlos directamente; el influjo llegó por medio de grabados que tenían esas mismas características. Otras de las características de la pintura de esta zona fue la dependencia de grabados europeos de origen germano, especialmente de la escuela de Augsburgo; es posible que tales grabados fueran primero a Quito y luego se dispersaran hacia el occidente neogranadino. En este estudio voy a prescindir de la importante serie mariana del Palacio Arzobispal de Popayán, que estudié en ocasiones anteriores.¹

El Apostolado del Maestro de Calibío

La gran novedad a raíz de las restauraciones del terremoto de Popayán ha sido este Apostolado de la sacristía de San Francisco, que hace 25 años conocí, y que atribuí a un artista anónimo, al que llamé como “Maestro de Calibío”, porque lo único que se sabía era que tal colección pictórica procedía de la famosa Hacienda de Calibío, en Cauca. Recientemente, al restaurar los cuadros, se ha descubierto por detrás de uno de ellos que la serie apostólica fue traída por un miembro de la familia Arboleda, pero no queda claro si se trajo de Quito o de Europa. [LAM. 247-252]

Nota común de todos ellos es el carácter monumental de la figura, que destaca en primer plano sobre la plataforma, y a sus pies tiene el nombre; como en los cuadros de Goríbar sobre los profetas de la Compañía de Quito vemos al fondo escenas secundarias, alusivas al martirio sufrido por los discípulos de Cristo. He vuelto a ver los cuadros restaurados en las Exposiciones de Bogotá y de Cali, y al examinarlos de cerca tengo mis dudas de que sean de la escuela de

1 Santiago Sebastián, “Un programa mariano realizado por los Cortés”, en *Historia del arte ecuatoriano III*, Salvat ecuatoriana, 1976, págs. 139–160. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1985, págs. 215–218. Sebastián, “Arte religioso de Popayán”, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Religioso, Bogotá, 1986.

Quito, tal es la finura que tienen en sus fondos que parecen piezas de importación europea. En cualquier caso para su composición se tuvieron en cuenta las series grabadas como las de Anton Wierix, tan semejantes a las del grabador Hendrik Goltzius (1558-1617), ambas realizadas sobre modelos diseñados por Martín de Vos. Cabe suponer que hubo otras series que fueron tenidas en cuenta, y por lo que respecta a las figuras de los protagonistas ha sido identificado el apóstol San Felipe; como derivado de un grabado de Agustín Carracci sobre el apóstol San Matías. Creo que ahora estamos en el buen camino de hallar los precedentes del excelente apostolado, que tal vez sea obra de un pintor europeo, pero que mientras no se descubra seguiremos atribuyéndolo al anónimo Maestro de Calibío.²

Dado el interés que tiene cada figura, vamos a realizar una lectura iconográfica de estos lienzos en estilo del siglo XVII, pero que tal vez sean obra del siglo XVIII. Empezamos por *San Pedro*, el príncipe de los apóstoles, pescador del lago de Genesareth; juntamente con su hermano Andrés fueron los primeros en unirse con Cristo; Pedro recibió el sobrenombre arameo de “kephas” o “petra” para significar que sería piedra angular de la Iglesia. Desde un principio estuvo ligado indisolublemente al Salvador viniendo a ser como su sombra: el estuvo en la Entrega de las llaves, en el Lavatorio de los pies y en la Cena, en el Huerto de los Olivos cuando cortó la oreja a Malco y luego vino su triple negación, en la Transfiguración y en las Apariciones de Galilea. Se quedó en Palestina hasta el año 44, y entonces habría pasado a Roma hasta el año 67, fecha de su muerte.

La leyenda hagiográfica ha tejido no pocos milagros como la Resurrección de Tabitha y su encarcelamiento bajo Herodes, cuando fue liberado por un ángel. Habría pasado en Roma los 23 años finales de su vida, venciendo primero los sortilegios de Simón el Mago, favorito del emperador Nerón; enviado a la cárcel Mamertina, huyó gracias a la complicidad de sus guardianes cristianos; temeroso de las persecuciones huyó de Roma y al salir por la vía Apia se le apareció

2 Agradezco a mi colega y amigo Alfonso Pérez Sánchez la identificación. El mismo acaba de publicar el citado grabado de Carracci en “Une nouvelle vision de la peinture espagnole du Siècle d’Or”, en *Revue de l’art*, París, 1985, pág. 57.

Cristo con la cruz a cuestas y Pedro le preguntó: *Quo vadis, Domine*. Y le respondió Jesús: “Voy a Roma a fin de ser crucificado de nuevo”. Entonces, Pedro, avergonzado de su debilidad, regresó a la ciudad, donde fue martirizado en la cruz como judío que era. Los Santos Padres enseñaron que san Pedro no quiso morir como su maestro, y por ello pidió humildemente ser crucificado cabeza abajo. Fácilmente se reconoce a san Pedro por su fisonomía y por sus varios atributos, de los que el más antiguo son las llaves, como alusión al poder que le otorgó Cristo, de atar y desatar, como Príncipe de los Apóstoles (*Tibi dabo claves regni coelorum*); a veces las llaves son tres pues simbolizan el triple poder que tiene sobre el cielo, la tierra y el infierno; por otra parte, ellas están en relación con el poder de San Pedro, en la creencia popular, como portero del cielo. Otro de sus atributos fue la barca como referencia a que fue pescador y a la imagen de la Iglesia como tal. El gallo sobre una columna recuerda su triple negación; a veces junto a él hay cadenas aludiendo a su azarosa vida por varias cárceles; finalmente la cruz triple es la insignia de su dignidad papal y recuerda el instrumento de su martirio, representado en este caso al fondo.

Seguimos con su hermano *San Andrés*, también pescador de oficio, y cuyo nombre en griego significa virilidad. Su vida tiene no poco de legendaria, ya que luego de la muerte de Cristo, fue enviado a evangelizar la Escitia, que corresponde a tierras de Rusia; en Grecia llevó a cabo una serie de milagros como arrojar de la ciudad de Nicea a siete demonios y apagar un incendio en Tesalónica; en la ciudad de Patras curó a la esposa del procónsul Egeas, y este le reprochó que hiciera proselitismo desobedeciendo al emperador, por ello le obligó a ofrecer sacrificios a los dioses ya que en caso contrario lo colgaría en una cruz, y a ello le respondió Andrés: “cuanto mayores sean los tormentos que me hagas padecer por Cristo, tanto más le agradeceré”. Veintidós hombres le azotaron y ataron de pies y manos a una cruz, y no lo clavaron para que tardara más en morir. Llegado al patíbulo, se despojó –refiere la *Leyenda Dorada*¹ de sus ropas y las regaló a los que iban a atormentar-

le. Enseguida los verdugos cumpliendo las órdenes que les habían dado, lo suspendieron del madero. Dos días tardó en morir. Durante ellos no cesó de predicar desde aquel púlpito a una concurrencia de unas veinte mil personas.

La tradición iconográfica nos lo presenta martirizado en una cruz en forma de X, la letra que recuerda la inicial del nombre de Cristo en griego, por ello es el atributo más popular de San Andrés.

Otro pescador fue el apóstol *Santiago el Mayor*, que también fue uno de los primeros en ser llamado; fue hijo del Zebedeo. Juntamente con san Pedro y san Juan asistió a la Transfiguración y a la Agonía en el Huerto de los Olivos. Su principal milagro fue la conversión del mago Hermógenes, lo que suscitó la ira de los judíos, que lo llevaron en presencia de Herodes Agripa, quien lo condenó a muerte. En el patíbulo había un paralítico, que yacía tendido en el suelo, e invocó al apóstol para que lo curara; éste lo hizo así y aquél se levantó sano. Estamos ante el apóstol vinculado a España, que habría introducido en ella la doctrina de Cristo, y que recibió la visita de la Virgen en el Pilar de Zaragoza, donde él se hallaba predicando. Según la tradición española, fue enterrado en Compostela (*campus stellae*), que vino a convertirse en centro de peregrinaciones de la Europa Occidental, por ello lo vemos en el grabado de Goltzius y en el lienzo de Calibío con cayado y bordón de peregrino.

Hermano de Santiago fue *Juan el Evangelista*, también hijo del Zebedeo. Siguió la predicación de San Juan Bautista, y fue llamado por Cristo al mismo tiempo que su hermano llegando a ser el discípulo preferido entre los doce; por ello asistió a las Bodas de Caná, estuvo en el Huerto de los Olivos y acompañó a Cristo en el Monte Tabor para la Transfiguración, y durante la Última Cena apoyó su cabeza en el pecho del Maestro, quien le confió la misión de cuidar de su madre. Muerta ésta, el llevó delante del féretro una palma que un ángel había tomado del Paraíso. Predicó el Evangelio en Judea y Asia Menor, y en Roma en la época de Domiciano, cuando al ser arrestado fue metido en una caldera de aceite hirviendo, pero le produjo el efecto de un baño refrescante; acusado de magia, fue desterrado a la isla de Patmos, donde él habría escrito el *Apocalipsis*. La escena del grabado

¹ Estas y las siguientes referencias a la *Leyenda Dorada* están tomadas de la traducción de fray José Manuel Macías, 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

nicos y al amparo de una cadena de teólogos se llegó a la convicción de que el universo respondía a una estructura matemática y armónica: “Si las leyes de los números lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa misma armonía”.¹

También en la comparación de la ciudad con una forma astral redonda hay influencia pitagórica. Esa era la forma perfecta de la ciudad, porque la urbe ideal debía de guardar una relación con la divinidad; la definición geométrica de Dios mediante un círculo parte de los poetas órficos. Parece evidente que esos trazados regulares tuvieron una motivación religiosa; con el tiempo se olvidó el origen místico de aquel trazado, que pervivió por sus ventajas de carácter utilitario.

El trazado regular durante la Edad Media en España

No se puede comprender el urbanismo hispanoamericano si no se tienen en cuenta los precedentes españoles. Hasta hace poco se admitió a priori que el plano reticulado de las ciudades americanas era consecuencia inmediata de las elucubraciones renacentistas, que trajeron a colación las consideraciones de los teorizantes clásicos, tanto griegos como romanos. Estamos de acuerdo con Palm² en excluir la influencia italiana del Renacimiento, tanto teórica como práctica, en el trazado urbano regular que desarrolla el mundo hispánico a fines del siglo XV y principios del siglo XVI. Sin embargo, nos oponemos a la tesis del crítico germano cuando afirma que los trazados regulares, derivados del castro militar romano, casi no existen en la Península Ibérica y que son apenas reconocibles.

Recientes investigaciones de Torres Balbás³ han puesto de manifiesto la tradición viva

1 Wittkower, *op. cit.*, pág. 34.

2 Erwin Walter Palm, “Los orígenes del urbanismo imperial en América”, en *Contribuciones a la historia municipal de América*, México, 1951, pág. 249.

3 Leopoldo Torres Balbás, “La Edad Media”, en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1954, pág. 50. *Nota postscriptum*: Este artículo fue escrito en la Universidad del Valle, Cali (Colombia) y se encontraba en la redacción de *Arte español* desde 1962. Al corregir pruebas el autor recomienda un

de las fundaciones urbanas de plano regular. Se levantaron “numerosas ciudades capaces de satisfacer plenamente a los más fanáticos teorizantes clasicistas del Renacimiento y del siglo XVIII”. El vehículo poderoso que conservó el plano regular a lo largo de la época medieval fue el campamento militar, con su ordenación de tipo eminentemente utilitaria.

Por el lado teórico, un fraile franciscano, profesor de ascetismo y moral política, se anticipó a los teorizantes italianos. Eximénic escribió en catalán, de 1381 a 1386, su famosa enciclopedia *El Crestiá*. Uno de los capítulos está dedicado a la ciudad bella y bien edificada. Esta ciudad ideal se

...asentará en llano –sintetiza Torres Balbás– para que pueda ensancharse sin trabas; su planta ha de ser cuadrada, de mil pasos de lado; en el centro de cada uno de éstos se abrirá una puerta principal, flanqueada por dos más pequeñas, fortalecidas como las de los castillos; las esquinas estarán igualmente fortificadas. De puerta a puerta, dos anchas calles la dividirán en cuatro cuarteles, cada uno de los cuales tendrá una hermosa y vasta plaza. El palacio del príncipe, fuerte y elevado, debe de levantarse en un extremo, con salida directa al exterior. En las cercanías del cruce de las dos calles mayores se emplazará la catedral; inmediata, una gran plaza con gradas en torno y el palacio episcopal; no se permitirán solaces deshonestos en ella, ni la instalación del mercado ni de la horca para el castigo de los delincuentes. Cada barrio tendrá conventos de frailes mendicantes (lo era el autor) y parroquias, carnicerías, pescaderías, almudís y varias tiendas. Los hospitales, leproserías, garitos, burdeles y desagües de las cloacas deberán emplazarse al lado opuesto de donde procedan los vientos reinantes. Las gentes de idéntica profesión vivirán agrupadas en el mismo barrio; si se trata de una ciudad marítima, las viviendas de los mercaderes, cambistas, etc., ocuparán la

reciente y sugestivo trabajo que subraya la tradición de la traza regular en la Edad Media y su importancia en la génesis del urbanismo hispanoamericano. Gabriel Guarda, *Santo Tomás y las fuentes del urbanismo indiano*. Academia Chilena de la Historia, Santiago, 1965. Gracias a José de Mesa y a Teresa Gisbert de Mesa puedo aportar esta nota (Madrid, 15-1-1967).

de Goltzius se refiere a sus andanzas por Asia, cuando una turba de idólatras se apoderó de él y lo llevó al templo de Diana, pero el rogó a la multitud que saliera del templo porque podría ocurrir una catástrofe, así que “inició su oración, y apenas comenzó a orar el edificio se desplomó y la imagen de la diosa quedó hecha añicos” (Vorágine). Entonces el pontífice Aristotemo soliviantando a la gente, le dijo: “si bebes de este veneno y no mueres, creeré en tu Dios”. Para atemorizar a Juan, dos reos que había en la cárcel fueron condenados a beberlo, y murieron. Juan lo tomó y nada le ocurrió, lo que produjo la sorpresa de las gentes con su conversión al cristianismo. No está claro por qué su atributo sea un águila, ave que aparece en la *Leyenda Dorada* con referencia a que vuela más alto que otras; su poder es tal que no teme acercarse al sol por lo que se ha comparado a veces con la altura y profundidad de su mensaje, especialmente en el *Apocalipsis*.

El apóstol *Felipe* nació en Betsaida, y después de la muerte de Cristo evangelizó la Escitia, donde fue apresado por los paganos para que ofreciese sacrificios ante una imagen de Marte; en ese momento salió debajo del ídolo un dragón que mató a un hijo del pontífice y a dos capitanes de los soldados que custodiaban al apóstol. Este exorcizó al dragón y resucitó a las víctimas pero les exhortó a destruir al ídolo y a erigir una cruz en su lugar. Con todo, él acabó martirizado en la cruz, por ello su atributo es una cruz de doble o triple transverso; lleva a veces una piedra simbólica con referencia a su lapidación.

Poco se dice en los Evangelios y en los Hechos de los Apóstoles de *San Bartolomé*, pero su leyenda es rica, ya que fue enviado a evangelizar Arabia, Mesopotamia y Armenia, donde entró en relación con el rey Polimio; estaba en el templo del palacio real donde había un endemoniado dentro de un ídolo, y ante la orden del apóstol salió de la escultura y rompió cuantas figuras idolátricas había en el recinto; el templo fue consagrado de nuevo y toda la familia real se convirtió. Pero el rey, al ver que se quedaba sin ídolos, “mandó que apalearan al apóstol y que tras propinarle una enorme paliza lo desollaran vivo”, según cuenta la *Leyenda Dorada*. Fue su martirio uno de los más cruentos e impresionantes, que llamó la atención de los artistas, de ahí la escena de Goltzius, y que el santo apare-

ca con un cuchillo como atributo. Estamos, pues, ante un Marsyas del cristianismo. Poco antes fue pintado en Tunja un San Bartolomé de los más impresionantes del arte occidental por cuanto se tomó de modelo un cuerpo humano despellejado tomado del tratado de anatomía de Valverde y Hamusco.

Si bien el nombre de *Santo Tomás* en griego significa gemelo, no se sabe de quien lo fue. Los dos trazos más populares de su vida se hallan en la *Leyenda Dorada*: su incredulidad, ya conocida, pues siendo discípulo de Cristo, y después de la resurrección de éste, no se lo creía y dudaba, entonces se le apareció Jesús y le invitó a poner su dedo en la llaga del costado. El otro aspecto, su marcha a la India, a la corte del rey Gondoforo para construir su palacio, pero lo puso en prisión, y consiguió poner de su parte a la reina, por lo que el rey irritado lo mandó al suplicio. Alude a este pasaje de su vida el grabado de Goltzius, quien pone personajes de la India, cual si se tratara de América, por aquello de que esta parte del mundo fue conocida en el siglo XVI como las Indias; para aludir a su martirio aparece a veces con una lanza, y con referencia a veces a ese palacio fantástico que construyó lleva en sus manos una escuadra.¹

El apóstol *San Mateo* es uno de los más importantes, porque como san Juan fue también evangelista. Antes de ir con Cristo se dedicaba a recaudar impuestos, predicó en Etiopía, donde tuvo que vencer a unos magos y encantadores; estando en Egipto, el rey quiso desposarse con su sobrina carnal Efigenia, a lo que se opuso San Mateo en un vibrante sermón, lo que llenó de ira al rey; al final de la misa bendijo a las vírgenes y en especial a Efigenia, y en ese momento “cuando aún estaba ante el altar orando con sus brazos extendidos hacia el cielo, un sicario enviado por el rey se acercó a él, le clavó una espada por la espalda, lo mató y lo convirtió en mártir” (Vorágine). En el grabado de Goltzius lo vemos como evangelista, ante la Escritura, pero lleva como atributo una escuadra o regla, que no es frecuente en él. El lienzo de Popayán nos presenta sencillamente el homicidio o martirio.

El apóstol *Santiago el Menor* fue hijo de Alfeo y de María Cleofás, y para distinguirlo de

¹ Para la serie completa de los grabados de Hendrik Goltzius, véase *The complete engravings and woodcuts I*, New York, 1977, láms 93–115.

su homónimo se le conoce con el apelativo del Joven o Menor; era primo hermano de Cristo y se le parecía mucho, y por tanto se le llamó a veces “Frater Domini”; por ello se cuenta que luego de la crucifixión de Cristo, su dolor fue enorme y tomó la decisión de ayunar hasta verlo revestido de gloria, por ello Jesús se le apareció y le relevó del voto que se había impuesto. Habiendo marchado San Pedro a Roma, quedó al frente de la Iglesia cristiana de Palestina, es decir, fue obispo de Jerusalén; intentó sin éxito convertir al gran sacerdote Caifás, y fue maltratado en el patio del templo, donde predicaba. El año 62 el Sanedrín aprovechó la ausencia del procurador romano para condenarle a ser apedreado, fue rematado de un golpe en la cabeza, que hizo saltar su cerebro, por ello su atributo suele ser esa maza o cachiporra de su martirio.

El apóstol *San Simón* es calificado en los Evangelios sinópticos como el Cananeo o el Celoso, porque procedía de Caná, la aldea donde el Señor convirtió el agua en vino al faltar éste en aquella boda; lo de Celoso se refiere al fervor con que se entregó a la salvación de las almas. Él aparece asociado al apóstol Judas Tadeo, y nos cuenta la *Leyenda Dorada* que ellos se marcharon de Babilonia para evangelizar la ciudad de Samir y en cuanto llegaron los habitantes los apresaron encerrándolos en un templo dedicado al Sol. Entonces ellos dijeron a sus esbirros “os vamos a demostrar que estos ídolos no son dioses, vamos a mandar a los malos espíritus que salgan inmediatamente de las imágenes que permanecen escondidos, y que cada uno de ellos destruya la estatua que hasta ahora le ha servido de escondite”. Y al momento salieron dos diablos que destrozaron las imágenes en cuyo interior estaban, y escaparon del lugar dando alaridos. Los pontífices paganos irritados maltrataron a los apóstoles y los despedazaron; y en el preciso instante de su muerte, el cielo se cubrió de nubarrones descargando una terrible tormenta. Sin embargo, aquí vemos al apóstol con su atributo habitual, una sierra, ya que según otra versión, él fue martirizado de una forma semejante al profeta Isaías, que estaba oculto dentro de un árbol hueco, y éste fue aserrado.

Nos restan por considerar a *San Matías* y a San Pablo, que no fueron llamados por Cristo. San Matías fue reclutado por el Colegio Apostólico para reemplazar al traidor Judas, y fue saca-

do por la suerte, aunque otra versión señala que fue designado el día de Pentecostés, por un rayo milagroso que emanaba del Espíritu Santo. *La Leyenda Aurea* nos lo describe así:

Era Matías doctísimo en la ley, limpio de corazón, ponderado, equilibrado y sutil en su análisis sobre las cuestiones relacionadas con la Sagrada Escritura; sumamente prudente en sus juicios, y de palabra fácil y elegante. Con su predicación, milagros y prodigios, convirtió a muchos en Judea. Esta fue la causa que movió a los judíos que lo odiaban a formarle proceso y a condenarle a morir apedreado... Después de haber sido apedreado, mientras con sus brazos extendidos hacia el cielo encomendaba su espíritu a Dios, acercose a él un soldado y, conforme a la costumbre romana, con una afilada hacha le cortó la cabeza.

El cuadro de Popayán se mantiene más cerca de la versión citada que el grabado de Goltzius.

Por último, *San Pablo* fue la figura más grande del cristianismo después de Cristo, personaje de origen judío, pero griego de cultura, y romano por su nacionalidad. Impropiamente fue apóstol, porque no conoció a Cristo, y aun después de la traición de Judas no formó parte del Colegio Apostólico. Este personaje nacido en Tarso tuvo formación intelectual rabínica bajo la dirección de Gamaliel, en Jerusalén, que fomentaba el odio a los discípulos de Cristo; y aun se afirma que pudo participar en la lapidación de San Esteban guardando los vestidos de los esbirros. Hacia el año 35 volvía de Jerusalén a Damasco y bajo los efectos de una tempestad cayó del caballo a tiempo que se producía un relámpago, y entonces oyó la frase: Pablo, Pablo ¿por qué me persigues? Quedó ciego, y fue curado por el cristiano Ananías, y vino a convertirse de perseguidor en defensor del cristianismo. Desde este momento, emprendido una actividad incansable como misionero itinerante por Damasco, Palestina, Asia Menor, Chipre y Grecia; vuelto a Jerusalén, fue amenazado de muerte por los judíos, de los que escapó gracias a la protección de los romanos. El año 60 se embarcó hacia Roma, a donde llegó, luego de naufragar en Malta; en la capital del mundo romano sufrió martirio y tuvo el privilegio de ser decapitado como ciudadano romano que era, mientras que San Pedro fue crucificado. Por ello

presenta como atributo una espada, y un libro en atención a su incansable actividad como escritor.

Los temas marianos

Tanto por la serie mencionada del Palacio Arzobispal de Popayán como por los lienzos que vamos a estudiar, esta temática fue la dominante, porque era la más solicitada por aquella sociedad. Los lienzos más finos que hallamos fueron realizados por pintores quiteños y entre los introductores se encuentra la familia quiteña de los Cortés, padre e hijos. El primero se llamó José Cortés y Alcocer y su vinculación a Popayán se remonta al año de 1771, cuando firmó el lienzo de *San Miguel*, hoy en el Palacio Arzobispal, y que parece inspirado por un modelo grabado de Martin de Vos, como los que señalaré para la serie del Maestro de Calibío. Quizá del mismo sea una *Virgen de la Luz*, de la misma colección; fue una devoción muy difundida en la América española, y se repite sin apenas variantes cual si de un ícono se tratara; tal vez se tuviera en cuenta el grabado español de Bustamante, fechado en 1738. Está por dilucidarse si los hijos de Cortés: Nicolás, Antonio y Francisco Javier, nacidos en Quito y llamados por Mutis para participar en las tareas científicas de la Expedición Botánica, dibujaron sólo las muestras botánicas o también llevaron a cabo obras de carácter religioso. Sabemos que en 1786 se demoraron en Popayán por enfermedad, y es posible que entonces realizaran los cuadros del Palacio Arzobispal que llevan su firma; si los hubieran realizado en Popayán habrá que dar por sentado que viajaron a la Nueva Granada llevando en el equipaje una colección de grabados por si surgía la oportunidad de algún encargo. Antonio se dedicó al comercio y a la pintura; y Nicolás murió en Bogotá en 1816. Pero lo que ha hecho famosos a los Cortés es que realizaron el mencionado ciclo mariano bajo la influencia de los grabados de Gottfried Bernhard Goetz (1708-1774), de la escuela de Augsburgo, artista que trabajó en estrecha colaboración con los hermanos Klauber, y que realizó una serie de grabados hacia 1750 en el tamaño de 135 por 90 mm. [LAM. 280-282].

El medio difusor de las imágenes de María desde mediados del siglo XVIII fueron las letanías lauretanas del rosario, que alcanzaron gran desarrollo en un centro editorial católico como

el de Augsburgo. Ya en 1732 se publicó allí la *Elogia Mariana* con textos de Redelio y grabados de Martin de Engelbrecht; el referido a la “Virgo Clemens” dio origen a un lienzo de la colección Nelly Domínguez, de Cali, que en otra ocasión catalogué como “Los pecados capitales”. El cuadro como el grabado presenta en el plano celestial a Cristo en actitud de Júpiter tonante dispuesto a lanzar sus flechas sobre el mundo, pero la Virgen aparece como escudo para desviarlas; la bola del mundo aparece flanqueada por los santos mendicantes San Francisco y Santo Domingo de Guzmán; el pintor convirtió a la bola del mundo en un núcleo del que salen siete cabezas de animales alusivas a los pecados capitales. Otra letanía lauretana fue publicada en Augsburgo en 1742 con grabados de los hermanos Klauber y textos del predicador Fridberg Franz Xavier Dornn. La excelencia de la “Mater inviolada” nos presenta el tema del rayo de luz reflejado en un espejo, al que no mancha, para explicar la Concepción de María. El lienzo se halla en la ermita del Milagroso, de Buga, ciudad próxima a Cali; es muy probable que los grabados que se tuvieran en cuenta fueran los de la traducción española de 1768, realizada en Valencia en la imprenta de la viuda de Joseph de Orga.¹

Otra composición relacionada con el arte de los Klauber es un lienzo de la *Sagrada Familia* en la colección payanesa de Álvaro Garcés; en la colección Victor Mena de Quito y en la hacienda de Cañasgordas, de Cali, hay cuadros semejantes tanto en las figuras centrales como en los medallones de rocalla que hay a los extremos, todo lo cual denuncia un origen común, aunque los pintores americanos han sido diferentes. El lienzo de Cañasgordas está fechado en 1790 y a esta época debe de pertenecer el cuadro payanés. A la misma fuente germana hay que atribuir el lienzo de la *Virgen de la Correa*, de la catedral de Cali, que presenta en sus medallones de rocalla referencia a San Agustín y a San Nicolás Tolentino porque procede del convento agustino desaparecido.²

La obra mariana más interesante es una *Inmaculada*, de la sacristía del convento franciscano de Cali, firmada en 1787 por Vicente Albán, y restaurada recientemente. Era un tema

1 Véase edición facsímil de 1978, editorial Rialp.

2 Sebastián, Contrarreforma y... *op. cit.*, pág. 208.

devocional reciente ya que la Inmaculada fue declarada patrona de las colonias españolas en 1760. La vemos apoyarse sobre la media luna, que tiene los cuernos hacia abajo; en la mano derecha enarbolaba una cinta con inscripción alusiva al teólogo Duns Scoto; bajo la Virgen está el monstruo infernal, que tiene en su boca las llaves de San Pedro, que hacen de brida y lo sujetan, y de ellas pende una cinta con inscripción alusiva al Papa Alejandro VII; dos cintas parten de las llaves a la mano izquierda de María, con las que parece domeñar al monstruo, y en ellas consta “Philippus Quartus” y “Ordo Seraphicus”. En el ángulo inferior izquierdo aparece la escena de Adán y Eva en el momento de la tentación, con la muerte amenazándoles. Las alusiones a Duns Scoto y a la Orden Franciscana nos recuerdan la vieja polémica que dividió a los teólogos, a las universidades y a los concilios, y a la que puso fin la definición dogmática de Pío IX. Todos admitían que María fue santificada antes de nacer, pero lo que se discutía era que lo fuese desde el momento de su concepción; la lucha estaba entablada entre la escuela dominica, dominada por la razón, y la franciscana, dirigida por el sentimiento. El monstruo aquí es un basilisco híbrido: serpiente, murciélago, grifo y toro. Los Papas Alejandro VII, Gregorio XIII y Paulo V fueron los propagadores de la iconografía concepcionista. El pintor Vicente Albán debió de tener a mano un grabado, todavía no identificado.

Uno de los méritos de la Exposición de Arte Barroco de Popayán en el Museo de Arte Religioso fue el descubrimiento de la firma de Manuel Sepúlveda en la restauración del gran lienzo de la iglesia de San Francisco y titulado *La Virgen del Rosario y el purgatorio*, y al examinarlo se advirtió que está pintado sobre un lienzo anterior. Aparecen arriba el Padre y el Espíritu Santo, al centro la Virgen con el Niño entre san José y santo Domingo, y abajo las almas; es composición muy equilibrada, sin dinamismo barroco apenas. Esta fechada en 1781. Manuel Sepúlveda trabajó al menos hasta 1786 para los Franciscanos de Popayán, ya que en esta fecha firmó un lienzo que representa a un franciscano muerto: se trata de fray Joaquín Marino Lucio, que en 1753 vino de Pomasqui a Popayán y en 1757 se marchó con el padre Larrea al colegio de Cali. Este lienzo del Museo de San Francisco es una obra interesante por la sencillez de la composición, y en él ha desaparecido todo rasgo accesorio, y la figura destaca monumental; es impresionante el rictus de muerte, de un realismo poco frecuente en la pintura neogranadina. Los detalles realistas se ven realzados por un magnífico estudio de telas, que recuerda los gustos de Zurbarán. [LAM. 283].

llez de la composición, y en él ha desaparecido todo rasgo accesorio, y la figura destaca monumental; es impresionante el rictus de muerte, de un realismo poco frecuente en la pintura neogranadina. Los detalles realistas se ven realzados por un magnífico estudio de telas, que recuerda los gustos de Zurbarán. [LAM. 283].

Temario cristológico

El cuadro más monumental del barroco en Popayán está en el Museo de San Francisco, y fue pieza importante de la Exposición del Museo de Arte Religioso; es apaisado, tiene 585 cms de largo por 213 cms de alto; se trata de un tríptico con la *Última cena* al centro y dos escenas franciscanas a los extremos, de iconografía un tanto rara, pero que hacen juego con el tema central. A la izquierda aparece San Francisco de Asís, servido a la mesa por dos ángeles; la otra escena a la derecha se refiere a la vida de San Pedro de Alcántara, cuando ayudó a Santa Teresa de Jesús a llevar a cabo la reforma de su orden, y habiendo ido el santo a visitarla, fue invitado a comer en el convento de la Encarnación de Ávila. Según cuenta Ribadeneyra, San Pedro estaba sentado a la mesa,

no quiso comer más que un escudilla de potaje, que era comida de las solemnidades; pero que Dios... se apareció visible a los dos santos en forma de un mancebo de maravillosa majestad y hermosura, y sentándose a la mesa al lado del santo padre partió el manjar que estaba en la mesa, y haciendo plato al santo le mandó que comiese. [LAM. 255].

Efectivamente, la escena del ala derecha parece referirse a este pasaje, aunque Santa Teresa no aparezca. Por otra parte, el tema central parece derivar de un grabado manierista pero los elementos arquitectónicos son de raigambre rococó a base de elementos de rocalla de gran riqueza y fantasía, combinados con guirnaldas, frutos y pájaros. Cabe destacar la vajilla de hermosa cerámica y jarros metálicos; los frutos dispuestos en las fuentes y platos del medio tropical con lo cual la escena adquiere un tono familiar. Firmó este cuadro monumental el pintor quiteño Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo, en 1786.

De nuevo hemos de volver sobre la influencia de los hermanos Klauber, que ilustraron la Biblia más fastuosa de todos los tiempos:

Historiae Veteris et Novi Testamenti (1748), y cuya lámina 83 inspiró el lienzo monumental de *Cristo camino del Calvario*. Vale la pena comparar el cuadro y el grabado para ver cómo un modelo rococó ha sido adaptado a una moda desfasada como era la del manierismo, y esta interpretación neomanierista explica la psicología de estos pintores artesanos de la escuela quiteña como vemos en este lienzo, hoy en la hacienda de Cañasgordas (Cali), que introduce la innovación del alguacil vestido a la moda española, y que está leyendo la sentencia de Pilatos. En relación con las estructuras de rocalla de los grabados de la citada Biblia hay un lienzo originario de Popayán, aunque hoy se halla en la colección caleña de Madriñán, tal es la *Fuente de la sabiduría*, aunque tal vez proceda de un grabado concreto, aun por identificar. Vemos en el lienzo un complejo programa iconográfico: Arriba, el Padre Eterno, y debajo, Cristo Resucitado, flanqueado por Moisés y Elías (Viejo Testamento), teniendo a sus pies a los Evangelistas (Nuevo Testamento), y en un plano inferior a los Padres de las Iglesias griega y latina; el agua brota de la llaga del pie derecho y se vierte en una taza conchiforme, de la que se desparrama por cuatro chorros, que, unidos, forman cascada; abajo, en torno a la cascada, se encuentran ensimismados en su estudio San Ignacio de Loyola, Santo Tomás de Aquino, San Isidoro de Sevilla, etc. A los extremos quedan dos santos predicadores: San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Del pintor quiteño Pedro Tello hay un cuadro sobre la *Pasión de Cristo*, en la catedral de Popayán, y que es copia de un modelo de Van Dyck.

Temas netamente de la Pasión son los siguientes: *La flagelación*, que existe en La Merced y en la colección Barona de Cali, y que son semejantes a otros que hay en Quito (Museo Jijón y Caamaño), derivando sin duda de un grabado el ejemplar de la colección Barona es de gran efecto plástico y parece ser una réplica más de un taller local, más que realizada sobre un grabado parece copia sobre otro lienzo semejante. Reza en la inscripción: “Por estos asotes y afrentas me daras estrecha cuenta”. Una variante si cabe más rica sobre el mismo tema es un ejemplar de la colección Jota Martínez, de Cali cuadro similar a otro del Museo Colonial de Quito. Además de los instrumentos evocadores de la Pasión está el texto latino: *Ego autem sum*

vermis et non horno, opprobium hominum et abjectio plebis. Pieza bien expresiva al respecto es el *Cristo de la Caña*, en la Ermita de Cali que ya figuraba como Eccehomo en un inventario de 1787. Responde a un tipo de imagen popular, de gran dramatismo, que refleja magníficamente la tortura física; además de la corona de espinas, lleva en la cabeza las tres potencias. Tal imagen iconográfica se desprende del texto de San Mateo sobre la Pasión.

Finalmente, hay que referirse a la curiosa pieza del políptico de la *Epifanía*, de la capilla de Belén, en Popayán. Consta de un cuerpo central con la escena de la *Adoración* y cuatro alas. Como es frecuente en este tipo de obras, los personales principales muestran ricas vestiduras, de orlas muy recargadas; la pintura queda encuadrada por un marco de plata repujada, con columnas salomónicas, que tienen en lugar de capitel un cestillo de frutas; el marco de plata se remata con un frontispicio de lados avolutados, que albergan en el tímpano el busto del Padre Eterno con la inscripción: “Gloria in excelsis Deo”, entre ángeles tenantes y el Espíritu Santo. El marco extremo es de madera tallada con sendas columnillas de doble vástago helicoidal; cobija al conjunto un marco trilobulado de intradós festoneado, también de madera. Es pieza artesana, de gran sabor popular, con pintura inspirada en grabado y fechable en la segunda mitad del siglo XVIII. [LAM. 260].

Los santos

Uno de los más representados fue *San Agustín*, que en la ermita de Popayán vemos en posición sedente y meditabundo con la inscripción: *Tria sunt difficilia mihi*, que parece proceder de una fuente grabada. Más compleja es la *Visión de San Agustín*, de la catedral de Cali, con inscripción alusiva al obispo payanes Velarde y Bustamante. Su iconografía nos muestra al Santo de Hipona recibiendo un chorro de sangre de la herida del costado de Cristo y un chorro de leche del seno de la Virgen (éste fue eliminado y el seno cubierto pudorosamente) en su corazón. Se cuenta en la vida de este santo que estaba en oración cuando de improviso sintió que el cielo se trasladaba a la tierra: Jesús con la cruz a un lado, y María, su madre, del otro, aparecieron ante sus ojos rodeados de incontables ángeles; en medio de tanta felicidad, sin saber a donde fijar la vista henchido de amor

divino, prorrumpió: “¡Oh, Jesús!... ¡Oh, María! ¡No sé a donde volver los ojos!”. En este instante los chorros de sangre y de leche se derramaron en su boca, según unos, en su corazón, según otros. Tal pasaje iconográfico parece ser una tosca materialización para significar el origen de la ciencia y del amor en San Agustín, y es poco frecuente, aunque se conoce otra versión en un fresco del coro de la iglesia del Indersdorf (1757), obra del pintor bávaro del rococó Mattheus Gün-ter.

Abunda la figura de *San Jerónimo*, ya de buen dibujo como el firmado por Vicente Albán en 1785, del Palacio Arzobispal, ya otro de corte popular, en la colección Barona, de Cali, realizado sobre un grabado de Sadeler, que a su vez procedía de un original de Jacopo Palma el Viejo, aunque cambiando la colocación de los atributos. Vemos al consejero del Papa San Dámaso como anacoreta, en posición sedente de violento escorzo, leyendo en la Biblia, con un crucifijo en la mano; no faltan otros atributos como el capelo cardenalicio, la calavera, el león, la trompeta del juicio final, las disciplinas, el tintero y la pluma. No falta la santa penitente como *La Magdalena*, lienzo de la colección Soffy Arbole- da, de Cali, tal vez sacado de un grabado, como otro de Riobamba, según ya vio su experta propietaria. [LAM. 279].

No faltan los lienzos inspirados en graba- dos flamencos como parece ser el lienzo de *San Dionisio Areopagita*, de la colección Soffy Arbo- leda, que procede de Popayán. El sabio ateniense está en su estudio y observa que algo extraordi- nario ha sucedido en el mundo: nada menos que la Pasión y Muerte de Cristo. Distinta es la fuen- te con respecto a la *Santa Teresa de Jesús* de la colección Jota Martínez, de Cali, que nos la presenta con birrete doctoral; está firmado por Cortés y tal vez fue de la colección del Palacio Arzobispal de Popayán. Lo interesante es que en este caso el vehículo fue un grabado original del mejicano José de la Nava (1735-1817). Pese a su tamaño, es obra monumental, con la protago- nista en primer término, que aparece como doctora y fundadora.

Finalmente, quedan aquí no todas, pero si las más representativas piezas de la pintura del siglo XVIII en Popayán y Valle del Cauca; siem- pre que me fue posible traté de buscar la fuente inspiradora.

[In 18th century, Popayán and Santiago de Cali, paintings share a common link with Quito, where artists sought a Zurbarán-like monumentality and also made wide use of German prints, particularly from the Augsburg school. A fine apostles' series is in the sacristy of San Francisco, Popayán. Its author might be European or a 'Calibio Master' working in Quito; he used the engravings Anton Wierix did after a model by Martin de Vos. Paintings of the Virgin Mary were popular; the Cortés family produced a great number, and they too used German prints (Goetz, the Klauber brothers). Vicente Albán signed the Immaculate Conception (1787) in the Franciscan convent of Cali. Finally, two paintings on the life of Christ: the great triptych by Bernardo Rodríguez (1786) in Popayán, and a large canvas in Cañasgordas, Cali, which also follows a Klauber print.]

Arcángeles de Sopó

Banco de la República
Museo de Arte Religioso
Bogotá, 1991

Origen y significado del ángel

Si bien los ángeles como emisarios divinos aparecen en la Biblia, su origen fue extranjero como parece atestiguarlo su propio nombre, que deriva del griego *aggelos*, origen de la palabra latina *angelus*, con el significado de mensajero. Siendo el hombre receptor de la Revelación, Dios ofreció su mensaje al pueblo de Israel, el elegido, por medio de estos emisarios con la idea de reforzar el monoteísmo –para superar el politeísmo dominante– poco a poco, para hacer ver que Yavé era el único Dios. Acabamos de señalar que Israel no creó este concepto de ser angélico para salvaguardar la trascendencia divina, sino que supo aprovechar elementos como éste de la tradición cultural del Oriente. El ángel de Yavé en la Biblia se caracteriza por ser un genio benéfico, que ofrece al hombre un mensaje agradable.

La corte celestial de Yavé como Rey es algo que los Israelitas tornaron del medio ambiente anterior a ellos, y al respecto parece oportuno recordar estas palabras de Cumont:

El hombre organiza siempre el ciclo a imagen de la tierra y la creencia en los mensajeros divinos la debió desarrollar en la época de los aqueménidas, cuando se representa a Dios como una especie de Gran Rey sentándose sobre un trono, rodeado de sus dignatarios, y enviando constantemente a través de su vasto imperio mensajeros encargados de transmitir sus órdenes. El reino celeste ha quedado fijado hasta en la tradición cristiana como una reproducción de la corte del rey de Persia.¹

De ahí que pese a la espiritualidad de los ángeles, éstos aparezcan como seres antropomorfos, por cuanto derivan de los genios de las

religiones orientales, especialmente del mazdeísmo. Justo es destacar que son muy diferentes, pues poco se parecen a esos monstruos alados, a veces con cuerpo de toro o león, ya que los ángeles, alados del cristianismo derivan directamente de las Victorias (o *nikés*) griegas, los angelotes aparecen relacionados con los pequeños Eros o Cupidos.

La Biblia no está concorde con el número de los ángeles, pero a partir del exilio de pueblo de Israel (siglo VI antes de Cristo) su testimonio será frecuente, los mencionan los profetas y la literatura apocalíptica, especialmente la apócrifa, que habla de un ejército celestial muy jerarquizado en dos categorías fundamentales: los ángeles superiores, que viven próximos a Dios para conocer los designios y ejecutarlos, y los ángeles inferiores, que desempeñan un papel modesto, y a su clasificación dedicará la literatura rabínica una compleja casuística.² El Nuevo Testamento enumera las categorías señaladas antes: arcángeles, querubines, tronos, dominaciones, principados, potestades y virtudes, citados principalmente por San Pablo en su deseo de que la redención de Cristo tenga un sentido cósmico.

La evolución del concepto angélico

Partiendo de los precedentes bíblicos hubo una serie de teóricos de la angelología, cuya doctrina de una forma u otra fue conocida por los monjes y teólogos de la Edad Media, así que son los eslabones precisos de una cadena ideológica, a los que vamos a referirnos de una manera breve.

El más antiguo fue Filón, situado entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, quien llevó a cabo un notable desarrollo de la angelología, gracias a su formación dentro de la filosofía griega, que aplicó a la interpretación de la Biblia, cuyo conocimiento secreto se alcanzaba

¹ Cfr. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* II, cap. 2, París, 1956.

² C. Gonzalo Rubio, *La angelología en la literatura rabínica y sefardí*, Barcelona, 1977. J. L. Cunchillos, *Cuando los ángeles eran dioses*, Salamanca, 1976.

por una especie de revelación, de tal manera que la lectura bíblica venía a ser como la celebración de un misterio. Dentro de este contexto Filón dio a los serafines una gran importancia, ya que eran seres a nivel cósmico por la relación que guardaban con el fuego; para este filósofo judío las alas de los serafines expresaban “los deseos de Dios”, de ahí que sus alas fueran necesarias a las almas que desean “subir” hacia Dios. La idea de Filón que ejerció más influencia fue la de que el cielo, donde están los ángeles, no está lejano del hombre sino que será la verdadera patria del hombre, porque éste es un exiliado en la tierra, y gracias a las virtudes y a su dominio de las pasiones puede alejarse de la tierra.¹

Hacia el siglo II se produjo un florecimiento extraordinario de la teología cristiana en la escuela de Alejandría, donde confluyeron los aportes de Oriente, de Grecia y de Egipto, de tal manera que el pensamiento del Antiguo Testamento se vio enriquecido con las ideas filosóficas de Platón, y el conjunto se animó con la doctrina revelada por Cristo. Clemente de Alejandría fue uno de los representantes más eximios, que examinó el tema de la creación de los ángeles en su obra *Stromatas*, y defendió la idea de que ellos fueron hechos por Dios con toda la creación, pero algunos rompieron la armonía y cayeron por un acto de incontinencia (lujuria). Importante fue su concepto de la jerarquía eclesiástica terrestre, hecha a imagen de la jerarquía celeste.

A mediados del siglo III el tema del ángel alcanzó un desarrollo muy original gracias a la preparación enciclopédica de Orígenes, que los vio dotados de un cuerpo glorioso, transfigurado y espiritual, pero que podía sucumbir ante la tentación, de ahí que para resistir tuviera que solicitarlo al Logos, que concedía su ayuda a los que permanecían fieles. Pero como los ángeles viven en relación con los hombres, él ya nos hablará de los ángeles de la guarda, que cumplen la función de llevar a Dios las oraciones de los hombres, presentando ante el trono de Dios las invocaciones de aquéllos. Orígenes concedió al ángel de la guarda un papel importante a la hora de la muerte, de tal manera que obra como psicopompo celeste, que recogía el alma a la salida del cuerpo en la hora de la muerte para llevarla al cielo. El demonio fue visto como sig-

¹ Aurélie Stapert, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, París, 1975, págs. 105-110.

no de lo terrestre, de la caída de un estado superior en otro inferior.

Época dorada fue la del siglo V, cuando las figuras de San Agustín y del seudo-Dionisio más influyeron en la configuración de la mentalidad estético-teológica del cristianismo medieval.² El obispo de Hipona afirmó el dogma de la creación de los ángeles, pero no se pronunció sobre el tiempo, que le pareció como un misterio insondable; no pensó en su corporeidad y se inclinó por el ángel que se adhiere a la luz divina creadora. Más importante fue la síntesis del seudo-Dionisio, en la segunda mitad del siglo V y en los inicios del siglo VI. Este autor partió de una concepción del cosmos desde la filosofía neoplatónica, de manera que aquél estaba regido por la armonía, bajo la idea de que la belleza es la luz, y ésta se hallaba simbolizada por el sol. Para el autor de la *Jerarquía Celeste (De coelesti hierarchia)* la armonía del cosmos era ante todo un orden jerárquico, cuyo centro era Dios, que formaba la Tearquía o Santísima Trinidad, y en torno a ella los círculos eternos de innumerables espíritus puros, que danzan en torno, con su belleza inmaterial, acorde con la música del universo.³ Partiendo del *corpus paulinum* y de su formación neoplatónica forjó su universo angélico, tratando de conciliar lo racional y lo extra racional a base de una serie de jerarquías armónicas, con las triadas de los coros angélicos:

1. Jerarquía asistente: serafines, querubines y tronos.
2. Jerarquía de imperio: dominaciones, virtudes y potestades.
3. Jerarquía ejecutiva: principados, arcángeles y ángeles.

Se llama *asistente* a la primera jerarquía porque los ángeles que la componen están rodeando siempre al trono de Dios, y representan los principales atributos de la divinidad: el amor, la sabiduría y el poder. Se llama de *imperio* a la segunda jerarquía porque sus componentes representan las perfecciones divinas más relacionadas con las criaturas, mediante las cuales se impone como Señor soberano sobre todos los seres del mundo. Y se llama *ejecutiva* a

² Juan Plazaola, “Influjo de la iconología del Seudo-Dionisio en la iconografía medieval”, en *Estudios Eclesiásticos*, No. 237, vol. 61, Madrid, 1986, pág. 152.

³ Edgar de Bruyne, *Historia de la estética II*, Madrid, 1963, págs. 244-250.

la tercera triada porque es la encargada de llevar a cabo las órdenes de Dios sobre las naciones o los individuos. Ya se aprecia que para el seudo-Dionisio este universo no es una mera jerarquización sino que la jerarquía es un orden sagrado o actividad que permite las iluminaciones para imitar a Dios en la medida de sus fuerzas, así que el fin de la jerarquía es tender hacia la divinización. La obra citada de la *Jerarquía celeste* fue muy comentada a lo largo de la Edad Media, y su fascinación mística influyó en la iconografía cristiana.

Convendrá ampliar algo más sobre el significado de los coros angélicos. En cuanto a la primera jerarquía, el nombre de *serafines* alude al fuego que los abrasa, ya que según san Bernardo arden con el fuego de Dios por caridad y brillan por sí mismos; en cuanto a los *querubines* significan plenitud de ciencia, por cuanto Dios como Señor de las Ciencias vive en medio de una luz inaccesible e inefable; por ello Ezequiel los representa llenos de ojos, que no son más que luz y sabiduría, que pueden transmitir; el nombre de *tronos* sirve para señalar que son ellos asiento de la gloria en la que se halla la majestad divina. En cuanto a la segunda jerarquía están en ella las *dominaciones*, llamadas así por el poder que ejercen sobre los coros inferiores para extender el reino de Dios, así que arden con deseos vehementes de llevar a todas partes el nombre divino; en el segundo coro están las *virtudes*, que son las que inspiran a las almas grandes los sentimientos que las hacen dignas de Dios, y por último las *potestades*, gracias al poder que tienen sobre los ángeles caídos o demonios. En la tercera jerarquía tenemos a los *principados*, que son los encargados de velar por el gobierno espiritual y temporal de los pueblos, por tanto los príncipes se hallan bajo su custodia. El coro de los *arcángeles* tiene los secretos divinos, por ello no sólo adoran los designios más elevados sino que se apresuran a realizarlos. Finalmente, los *ángeles* tiene la misión de guardar a cada pueblo o nación y a cada hombre en particular.

Esta clarificación del seudo-Dionisio se convirtió en canónica y fue introducida por el Papa San Gregorio el Grande, hacia 570, llegando a quedar sintetizada por santo Tomás de Aquino en su tratado de los ángeles, inserto en la *Suma Teológica*.¹ Quien dio más difusión a

esta doctrina fue Dante, que reservó un puesto del Paraíso a san Dionisio el Areopagita.

Devoción e iconografía

Tal como atestigua la Biblia, el culto divino fue el principal oficio de los ángeles, de ahí el papel fundamental que ocuparon en la liturgia cristiana. La visión más impresionante de la corte de Dios con la adoración de los ángeles es la que en forma tan brillante describió el vidente de Patmos:

Vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante ala piedra de jaspe y a la sardónice, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda. Alrededor del trono ví otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas, con coronas de oro sobre sus cabezas. (Apocalipsis 4, 2-4)

Tales ancianos de vestiduras blancas no podían ser sino ángeles en calidad de ministros del Señor, al que asisten para gobernar el cosmos. Visión tan grandiosa ha llenado la imaginación cristiana a lo largo de los siglos, especialmente durante la Edad Media, que vio a los ángeles oficiando el rito de la liturgia celeste, de ahí las palabras de San Basilio: “Glorificar a Dios es la ocupación de los ángeles; la única función de todo el ejército celeste es ensalzar al Creador”. Así que los ángeles fueron para los cristianos como los maestros del culto divino, de ahí que vayan vestidos con trajes litúrgicos o portando atributos al respecto.

En la Iglesia primitiva estuvo muy extendida la creencia de que los textos litúrgicos y la música usados en los templos eran de origen angélico, e incluso que los Salmos eran una oración angélica. Hay no pocas referencias al respecto como la visión de san Ignacio de Antioquia, al que se le aparecieron dos coros cantando himnos en alternancia, y por ello introdujo tal costumbre en su iglesia; San Juan Damasceno refiere que los ángeles revelaron a los fieles de Constantinopla el canto del trisagio, por otra parte Casiano relata que los doce salmos del oficio nocturno monástico fueron determinados en su número por un ángel

y ángeles en Santo Tomás de Aquino”, en *Estudios Filosóficos VIII*, 1959, págs. 359–382.

1 F. de Viana, “Motores de cuerpos celestes

zanjando una cuestión polémica. Todas estas leyendas piadosas nos revelan la profunda convicción cristiana de ser los ángeles maestros en la tarea de alabar a Dios.¹ De todo ello se infiere que los cristianos, especialmente los monjes, que desean hacer vida angélica en este mundo, han de imitar a los ángeles tanto en la contemplación de Dios como en su alabanza. En este sentido se expresan San Basilio de Cesarea, San Jerónimo y Evagrio Pontico, este último escribió con referencia al monje: “Durante el oficio divino recoge tu espíritu lejos de los pensamientos y ruega sin cesar, dando gracias a Dios que te ha sacado del mundo para el ministerio de los ángeles”. Fue muy común la idea de que los monjes con el canto del oficio divino imitaban a los espíritus celestes, así las palabras de San Atanasio sobre los religiosos de Nitria: “Hacia la hora de nona, puede uno pararse y oír las salmodias que salen de cada monasterio, de modo que uno se cree elevado al Paraíso”. Colombas ha visto cómo en la tradición cristiana (oriental y occidental) se considera al culto divino como obra de los ángeles, tal como demuestra la liturgia bizantina desde el siglo VI con el “Canto de los querubines”; pero será especialmente la liturgia de la misa donde mejor se manifieste el rito angélico por la continua epifanía del sacerdocio de Cristo ya que cielo y tierra vienen a constituir una idéntica realidad.

Ahora pasemos del plano general al particular de los representantes angélicos, de los que a través de la Biblia conocemos sus nombres: Miguel, Gabriel y Rafael; los dos primeros en el texto de Daniel, mientras que Rafael aparece en el Libro de Tobías. Los textos apócrifos nos dan cuatro nombres más de arcángeles, formando en total siete, lo que se explicaría por el carácter carismático de este número, así que habría que añadir los de Uriel, Barachiel, Jehudiel y Sea-thiel. Dado el espíritu de la Iglesia primitiva, tan afecto a las devociones angélicas, hubo excesos por lo que en el siglo VIII la Iglesia romana llamó la atención al respecto por las invocaciones sospechosas de un tal Adalberto a seis arcángeles; se comprende que el Concilio de Letrán de 756 limitara el culto a los tres arcángeles citados al principio. Sabemos pues que en el siglo VIII el culto arcangélico comprendió a los tres ya conocidos más Uriel, Raguhel y Tohibel. Pese al re-

¹ Dom García M. Colombas, *Paraíso y vida angélica*, Abadía de Montserrat, 1958, pág. 222.

chazo por parte del magisterio oficial, Uriel se mantuvo junto a la triada arcangélica, con referencia al fuego, corno señala su nombre hebreo, asumiendo a veces el papel de psicopompo; su devoción se mantuvo en Occidente hasta el siglo XV, y en Rusia se ha conservado hasta hoy entre los viejos creyentes. El culto a los arcángeles se llevó a cabo en la época carolingia en las capillas que rodeaban el atrio (*paradis*), y luego pasaron éstos a ocupar la fachada y las torres, la correspondencia más frecuente fue la de Gabriel y Miguel, y más rara la de éste con Rafael.

Tratemos ahora en particular de cada uno de ellos. *Gabriel* es fundamentalmente el ángel de la Anunciación, el portador del mensaje salvífico del hombre a través del misterio de la Encarnación. Sólo a partir del siglo XIV se inició su culto, aunque con anterioridad tuvo altares. Cuando se lo asoció con san Miguel, Gabriel ocupó la parte oriental, mientras que cuando se los situó en las puertas de la iconostasis bizantina se le dedicó la meridional reservando a san Miguel la del norte. Gabriel fue símbolo de la fuerza de Dios, y por ello manifiesta el poder y la gloria del que le envía, de ahí el aspecto de grande y terrible con que le vemos, pues de acuerdo con el texto evangélico inspiró terror.

El culto de *Rafael* se manifestó en Occidente a partir del siglo XV, aunque tuvo oratorios dedicados en la época carolingia en Centula y Saint-Gall. Fue puesto en relación con los otros arcángeles por razón honorífica, para completar la triada arcangélica. Su nombre en griego significa “medicina de Dios”, que sirve tanto para las enfermedades espirituales como las corporales. Dios es médico y Rafael es el arcángel encargado de esta misión cerca de los hombres, de ahí que aparezca en numerosos monumentos románicos.

El arcángel más importante ha sido *Miguel*, al que se supuso como una transformación cristiana del mito pagano de Mercurio, de tal manera que el culto al dios mitológico habría sido suplantado por el de San Miguel. Esta tesis tradicional ha sido rechazada desde los estudios de Olga Rojdestvenskys,² y no es argumento válido la extensión que tuvo el culto a Mercurio. El rango de Miguel como primer mensajero de Dios viene

² Olga Rojdestvensky, *Le culte de Saint Michel et le Moyen âge latin*, París, 1922. Sigo para el tema de los arcángeles la obra de Stapert, *op. cit.*, págs. 353-385.

parte más cercana al mar; las de los labradores deben de estar junto a la puerta que abra al campo; por todas partes se instalarán los comercios necesarios para la vida cotidiana. El interior de la ciudad será 'bello y deleitoso'. Habrá leyes que ordenen las edificaciones y derribos y gentes encargadas de su cumplimiento.

Está patente la influencia de los teorizantes clásicos. Es preciso destacar la preocupación que muestra porque la ciudad sea cómoda y bella. Es la misma *voluptas estetica* a la que aspirara León Bautista Alberti en su famosa obra *De re aedificatoria*, conocida desde 1452 y publicada en 1485.

El último hito de esa tradición urbana de la Edad Media es la edificación de Santa Fe, frente a Granada, el año de 1491. Allí se levantó un campamento militar que se convirtió en ciudad. Los Reyes Católicos habían estructurado así las últimas fundaciones: Foncea, Puerto Real y Cuevas de Vera. El cronista Hernando del Pulgar nos dice de Santa Fe que la "hicieron a la forma de Villa Real..., que se hizo para lo mismo con sus calles derechas, e quatro puertas una enfrente de otra, muy fuertes".¹ Ovando, el introductor del plano rectangular en América, era un cortesano, y seguramente debe de haber asistido a la fundación de esta ciudad, que es el más inmediato precedente del urbanismo hispanoamericano.

Primeras fundaciones en América

Según Palm, las ruinas de la Isabela no parecen estar orientadas en ejes referibles a un sistema de coordenadas, así que Santo Domingo, trasladado en 1502 a la orilla derecha del río Ozama, viene a ser la primera fundación donde se empleó el sistema de damero. Todavía no están explorados los emplazamientos de La Concepción de la Vega, Santiago y la Nueva Isabela, fechados de 1495 a 1498. Todos los historiadores atribuyen el plano de Santo Domingo a la intervención de Ovando.

Fernández de Oviedo ha escrito que "fue trazada con regla y compás y a una medida las calles todas". Su traza llamó la atención del verificador Castellanos, que pasó por Santo Domingo hacia 1535:

Está su población tan compasada
Que ninguna sé yo mejor trazada.

Elegía IV, canto I

El sistema de cuadrícula llegó al Continente cuando, en 1514, arribó Pedrarias Dávila a Castilla del Oro. Las instrucciones que llevaba para la fundación de ciudades, dadas en Valladolid en 4 de agosto de 1513, revelan un sistema de urbanización con trazado recto. Así se dice que los solares han de ser

de comienzo dados por orden; por manera que echos los solares, el pueblo paresca ordenado, así en el lugar que se dexare para la plaza como el lugar en que oviere la yglesia, como en el orden que tovieren las calles, porque en los lugares que de nuevo se fazen, dando la orden el comienzo sin ningunt trabajo ni costa quedan ordenados y los otros jamás se ordenan.²

Stanislowski³ cree que estas disposiciones fueron inspiradas por la influencia de Vitruvio, pero el tratadista romano fue conocido a mediados del siglo XVI; como advirtió ya Palm, Stanislowski no tuvo en cuenta los precedentes antillano y el de la España medieval.

La primera ciudad importante a la que se aplicaron las disposiciones de 1513 fue Panamá, fundada por Pedrarias en 1519. Entre los años 1523-1524, el "buen jumetrico", Alonso García Bravo, que vino en la expedición de Pedrarias, hizo la célebre traza de la Ciudad de México, que es el primer plano cuadrículado de la serie urbana que se levantará en tierras aztecas. El vencedor de Moctezuma recibió unas instrucciones iguales a las de Pedrarias el 26 de junio de 1523.⁴ Como ha subrayado Hardoy, los españoles fundaron ciudades con trazado en damero, antes de

2 *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*, Madrid, 1864-1884. En el volumen 31 se transcribe la instrucción entregada a Diego Colón en 1509; en el 23, la que recibieron tres frailes jerónimos en 1518; en el 39, la dada a Pedrarias Dávila en 1513 y un capítulo de una carta que el rey envió al conquistador en 1514.

3 Dan Stanislowski, "Early spanish town planning in the New World", en *Geographical Review*, XXXVII, pág. 95.

4 Gabriel Guarda Geywitz, "El urbanismo imperial y las primitivas ciudades de Chile", en *Finis Terrae* 15, Santiago de Chile, pág. 51.

1 Citado por Palm, *op. cit.*, pág. 243.

de su nombre griego, que significa: “quién como Dios”. Su imagen más común es la de jefe de los ángeles y capitán del ejército celestial, pero su misión más importante fue la de psicopompo, por ello lo vemos portando la balanza para la psicostasia en el momento del Juicio Final. Por otra parte, su culto es el más antiguo, como nacido en las comunidades cristianas del Egipto del siglo IV, por otra parte su culto en Constantinopla se remonta a la época de Constantino, y de esta capital del imperio romano oriental debió pasar a Italia y al resto de Europa.

Es preciso destacar que los templos antiguos dedicados a Miguel en Europa adoptan con frecuencia plantas centralizadas, ya octogonales o circulares. El culto a san Miguel se propagó no sólo por el papel de psicopompo que tuvo este personaje sino especialmente por un episodio que ocurrió en la Roma del Papa Gregorio el Grande (590), cuando éste ordenó procesiones para suplicar al cielo el término de una peste y al fin el Papa tuvo una visión en la que se le apareció este arcángel en lo alto del castillo de Santangelo con la espada envainada, indicando que la epidemia había concluido, lo que así fue. En memoria de este acontecimiento el Papa Bonifacio IV ordenó construir en lo alto del famoso castillo romano una capilla con una imagen del titular, que duró hasta el siglo XVIII, cuando fue sustituida por la actual, de bronce. No sabemos si la capilla fue circular, pero el recuerdo del castillo levantado sobre el mausoleo circular de Adriano motivó que estas capillas fueran circulares, como la cripta de la iglesia de los Hospitalarios de San Miguel de Mifaget, que se cubrió con cúpula. Quizá por esto, el oratorio de San Miguel de Aiguille (Velay), construido en forma centralizada en 962, fue rodeado en el siglo XI con una especie de deambulatorio ovoidal. El ejemplo más significativo es el de San Miguel de Entraygues (Charente), construido en 1137 para recibir a los peregrinos pobres de Santiago, tiene planta octogonal, con ábside en cada lado, y tal octógono viene a subrayar su carácter funerario. El modelo más famoso de Alemania es San Miguel de Fulda, de planta circular, sin duda por su vinculación con el modelo romano. Es probable que en su origen fuera de planta centralizada la iglesia catalana de San Miguel de Lillet, del siglo XI.

Otro de los aspectos de la influencia de San Miguel fueron las peregrinaciones a lugares privilegiados por la presencia del arcángel,

como el Monte Gargano, en cuya cima se apareció a fines del siglo V, lo que fue el inicio de una prodigiosa extensión del culto por toda Europa, llegando a ser este lugar un polo de atracción para los cristianos que viajaron a Italia, como los reyes lombardos y los emperadores del Sacro Imperio, y entre los franceses se recuerdan a San Odón, abad de Cluny y a Suger. El lugar estaba valorado por la misteriosa gruta del arcángel, en cuya puerta se leía: *Terribilis est iste locus*, y una escalera que descendía hasta el fondo, donde podían verse las huellas de los pies de San Miguel. Tal fue la importancia de este lugar que fue catalogado entre las peregrinaciones mayores, origen de otras menores a manera de sucursales en varios lugares del Sur de Italia, pero el más famoso fue el Mont St. Michel de Normandía, que como no tenía gruta hubo de hacerse artificialmente.

En cuanto a su iconografía, la Edad Media, desde tempranas fechas, optó por dos modelos de representación: San Miguel Psicopompo pesando las almas y atravesando con su lanza de capitán de la milicia celeste al dragón; en realidad estas variantes siguen prototipos que pertenecen al Egipto faraónico, ya que la psicostasia tiene su origen en el *Libro de los Muertos* y por tanto el arcángel queda equiparado al dios Thoth. Si en las representaciones medievales San Miguel lleva un libro, éste alude al *Apocalipsis* cuando dice: “entonces los muertos fueron juzgados según el contenido de los libros, cada uno según sus obras”, (XX, 12), como se ve en el capitel de Vezelay. Por otra parte, en la Edad Media estuvo muy arraigado el tema del origen egipcio de la lucha entre los ángeles buenos y malos, que venía a ser otra versión de la psicomaquia; este tema se recapitula en la iconografía de Miguel vencedor del dragón, siguiendo la inspiración del *Apocalipsis* (XII, 7-11): el ejemplo más logrado es el tímpano de San Miguel de Entraygues. El prestigio de este arcángel quedó testimoniado por los santuarios y ermitas que le dedicó el hombre románico; además de los citados están san Miguel de Frigolet, san Miguel de Monte Mercurio, san Miguel de Maurienne, san Miguel de Cuxá, etc., y las capillas de Aiguille, de Challe-les Eaux, de Montain, etc., colocadas en lugares elevados; y hubo iglesias monásticas con capillas en las torres dedicadas al arcángel como Gorze (1105), Cambrai (1152), etc.

Dentro de la España medieval hay que señalar un panorama parecido, viniendo san Miguel a dominar las alturas como señala la ermita de San Miguel in Excelsis, en la Sierra de Aralar, o el Puig de Pollensa, en Mallorca. Como ha señalado Llompart, fue el siglo XV la época de la floración del culto a los ángeles en España, presentando a Francisco Eiximenis durante su estancia en Valencia (1383-1408) como el creador de la fiesta del ángel custodio de las ciudades, el mismo autor ha señalado lo que supuso la obra del mencionado franciscano *Llibre dels Angels*, compuesto en 1392, y del que halló en bibliotecas mallorquinas hasta dieciséis copias. Al mismo tiempo, en Castilla hubo un interés devocional parecido, de ahí que el Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, ordene en su testamento (1454) que se ponga en la iglesia del Hospital del Salvador, de su villa de Buitrago, el retablo de los *Ángeles*, que mandó pintar a Jorge Inglés. Este retablo flamenco está hoy en el Palacio del Infantado, de Guadalajara, y presenta a los ángeles en número de doce en la parte superior, llevando en sus manos pergaminos escritos con los gozos de la Virgen; en primer término están los donantes, don Íñigo y doña Catalina, que rezan a la Virgen (ésta en bulto redondo) y a los ángeles y en la estancia del Marqués hay una cartela con uno de los gozos marianos que él mismo escribiera años antes.¹

La eclosión barroca del tema angélico

Este tema, de larga tradición, no fue ajeno a la Contrarreforma, aunque el obispo Abelly aún mantuvo la doctrina tradicional en un libro publicado en París en 1670, y en un lienzo que mandó pintar sobre el amor divino presentando las jerarquías angélicas en torno al corazón. Pero el ejemplo más llamativo dentro de esta tradición lo representa el pintor español Palomino, que a fines del siglo XVII decoró la iglesia valenciana de los Santos Juanes con un fresco en el ábside, donde aparecían la Santísima Trinidad y todos los coros angélicos con sus atributos: los arcángeles llevaban un sobre cerrado y pendiente de él un

¹ Está por realizarse el tema iconográfico de San Miguel en España, sólo cabe destacar los estudios de Llompart, *La pintura medieval mallorquina II*, Palma, 1977, págs. 113-115. A. Herrera Casado, *El retablo del Marqués de Santillana*, Guadalajara, 1986.

diploma; los principados presentaban una antorcha encendida, las virtudes portaban una vara con cabeza de serpiente por un lado y una luz por el otro, las potestades estaban aherrojando al dragón; las dominaciones con un cetro, los tronos llevaban a la altura del hombro el *Tétragrammaton* (un círculo luminoso con un triángulo inscrito); los querubines con un águila que miraba al Sol; y los serafines con una salamandra envuelta en llamas, en su mano, aunque tal animal no se quemaba al fuego.² No menos podía esperarse de un pintor tan sabio como Palomino.

Con todo, la piedad contrarreformista no se vinculó a los coros celestiales sino solamente a los ángeles y arcángeles. El origen de tal actitud se encuentra en un hecho ocurrido en 1516, cuando bajo el enlucido de los muros de la iglesia de San Ángel, en Palermo, apareció un fresco que representaba a los siete arcángeles, y una inscripción que daba a cada uno un apelativo, que explicaba su función y atributos: Miguel era el *victoriosus* por cuanto venció al dragón y era el príncipe de la milicia celestial; Gabriel era el *nuntius*, va que fue enviado para anunciar a la Virgen el misterio de que era portadora.

Rafael era el *medicus* puesto que curó los ojos del joven Tobías; Barachiel era el *adjutor* por cuanto precedía a Moisés como luz que le guiaba; Uriel era el *fortis socius* que animaba a Esdras, Jehudiel era el *remunerator*, ya que fue el preceptor de Sem, el hijo de Noé; y finalmente Seathiel era *orator*, pues detuvo la mano de Abraham cuando iba a sacrificar a su hijo. Además llevaban unos atributos característicos en esta forma: Miguel una palma y un estandarte blanco con una cruz roja, que eran símbolo de su victoria sobre Satanás, Gabriel presentaba la linterna de los viajeros y el espejo que reflejaba la luz divina; Rafael llevaba una píxide con ungüentos y era acompañado del joven Tobías, portador de un pez, con el que fue curado; Barachiel llevaba en su halda las rosas que aluden a su nombre significando la bendición de Dios; Jehudiel portaba una corona como recompensa, y en otra el látigo para el castigo; Uriel como aliado poderoso iba provisto de una espada ígnea, y finalmente Seathiel, con sus manos juntas en actitud piadosa se dirigía a Dios en acto de oración.

² Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, I, Buenos Aires, pág. 303.

El descubrimiento del fresco mencionado causó sensación y ya en 1523 en la misma ciudad de Palermo se dedicó una iglesia a los arcángeles, gracias al mecenazgo de Carlos V. En este momento surgió el hombre providencial, el sacerdote siciliano Angelo del Duca, que llevó a Roma la devoción convenciendo al Papa Pío IV, que en 1561 consagró las termas de Diocleciano como templo de Santa María de los Ángeles; luego hubo una reacción y se lamentó haber favorecido el culto de estos arcángeles de los que cuatro eran apócrifos. En algunos países como Alemania se impuso la devoción de los siete, llegando a pensar que inspiraban a cada uno de los siete electores, cual si se tratara de una idea mística medieval, para animar la majestad imperial, que había iniciado su decadencia.

Lo que más contribuyó a su difusión fueron los comentarios literario-doctrinales como el de Caietano: *Historia repertae imaginis septem Angelorum in urbe Pamo* (Palermo 1657) o el famoso texto de Cornelio Alipio, cuya descripción coincide en general con el grabado de Jerónimo Wierix, de fines del siglo XVI, así vemos a Miguel aplastando a Lucifer, a Gabriel con una antorcha en la mano derecha, a Rafael con el joven Tobías llevando en la mano un vaso de ungüentos, a Barachiel con un vaso lleno de llores, a Jehudiel con una corona de oro y un azote; a Uriel con una espada flameante y a Seathiel con un incensario en la mano. Otros grabados fueron los de Peter de Jode y Philippe Galle; los del primero fueron realizados sobre modelos de Martín de Vos, que nos presenta a los protagonistas en primer término y al fondo una escena significativa de su vida: Miguel aparece como guerrero victorioso, Uriel en su calidad de maestro de Esdras. Rafael dando vista a Tobías, al que presenta una vela; Gabriel sigue al Espíritu Santo, Jehudiel es el preceptor de Sem; Razlel fue el que arrojó a Adán del Paraíso; Teadkiel es el que interrumpió el sacrificio de Abraham; Piel, que luchó con Jacob; y Mittaron, que precedía al ejército de Moisés llevando una llama. Este conjunto por su riqueza formal tuvo mucho influjo posteriormente.

El fenómeno más típicamente barroco consistió en la aparición de ángeles y angelotes por todas partes, cual si de una invasión se tratara, tanto en la pintura como en la escultura, animando fachadas, bóvedas y cúpulas. Mâle nos ha señalado la invasión angélica que hay en los libros piadosos de la época: en la *Ciudad*

mística de María de Agreda, en los escritos de santa Teresa de Jesús, en la *Introducción a la vida devota* de san Francisco de Sales, y cómo no, en los frescos de la iglesia romana del Gesú. El mismo Mâle ha destacado que la gran novedad del momento consistió en la devoción al Ángel de la Guarda, que se propagó desde el siglo XVI, pese a las luchas religiosas y a la condena que de ella hicieron Lutero y Calvino, hasta que el Papa Clemente X la impuso a la Iglesia universal. Numerosos libros, algunos de ellos llenos de poesía, fueron consagrados al ángel de la guarda.

Esos libros nos cuentan que un ángel nos acoge al nacer y nos ama desde nuestra infancia; camina a nuestro lado, vela por nosotros, y cien veces, sin que lo sepamos, aparta de nosotros la muerte... Los encuentros decisivos de nuestra vida, los de un hombre, de un libro, de un gran pensamiento, son ángeles de Dios. El ángel de la guarda no abandona al cristiano después de la muerte; permanece cerca de él en el Purgatorio para consolarle, esperando la hora en la que podrá llevar su alma purificada al cielo; vela también por sus cenizas y las junta piadosamente en espera de gran día de la resurrección.¹

Nadie como los jesuitas promovió esta devoción, especialmente los padres Lefèvre y Cotton, que fueron seguidos por las almas piadosas.

En cuanto a su representación los artistas recurrieron en un principio a la imagen de Rafael y Tobías, tan frecuente desde el siglo XV, reproducida por numerosos grabados. Los modelos más conseguidos fueron los de Aníbal Carracci, Pedro de Cortona, Guido Reni, Carlo Bonone, el Domenichino, Andrea Sacchi, Murillo, Giovanni Baratta, etc. Las obras fueron destinadas a oratorios particulares de las familias importantes para que la madre pudiera indicar a los hijos por la mañana la oración correspondiente, otras fueron realizadas con destino a las cofradías del ángel de la guarda que había en tantos templos. Fue por tanto no sólo devoción privada sino pública, de ahí su importancia en la religiosidad del hombre barroco.

¹ Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 264. F. Albertino de Catanzao, *Tratado del angelo custode*, Roma, 1612.

El tema angélico en el Barroco virreinal

Tanto en España como en Hispanoamérica las series angélicas fueron frecuentes en conventos e iglesias, y hubo pintores que se especializaron en el tema. Por lo que a España respecta hay que destacar las dos series pintadas por Bartolomé Román (1596-1659) para los conventos madrileños de La Encarnación y de las Descalzas Reales; parecen tener cierta relación con los grabados de Peter de Jode. En Las Descalzas es notable un lienzo con los siete arcángeles, que unos atribuyen a Máximo Stanzione (1585-1656) y otros piensan que pueda ser de Francisco Guarino (1611-1654). La escuela sevillana hizo un aporte interesante a la iconografía arcangélica, especialmente Zurbarán y su taller, como ha señalado Lara para las series conventuales de san José y de san Roque, en Aguilar de la Frontera, que atribuyó a Bernabé de Ayala; el mismo autor ha recordado otras series andaluzas en el convento de Santa Clara de Carmona, la de los Carmelitas Descalzos de Sevilla, etc.¹

La escuela andaluza tuvo una prolongación en el Virreinato del Perú con ejemplos atribuidos a Zurbarán, a Bernabé de Ayala o a los Polanco, y hasta en la iglesia de san Pedro de Lima existe una réplica de los siete arcángeles de Bartolomé Román. Pero lo que es preciso destacar es un tipo de ángel criollo, que los Mesa han llamado “ángel andino”, porque se desarrolló principalmente en el Alto Perú. Es un tipo angélico distinto del conocido de la pintura europea, que presenta una vestimenta llamativa a base de amplias mangas, camisa y sobrefalda de ricos brocados. Destacan los de Calamarca, inventariados como existentes en 1728, y llamados “arcabuceros” porque van vestidos a la moda militar del siglo XVII, con valona y casacas de mangas acuchilladas, que dejan ver la camisa, chaleco largo y calzón corto, con medias y ligas, más zapatos con lazos. Estos ángeles recuerdan la moda militar del conocido cuadro de Holguín: “Entrada del Virrey Morcillo en Potosí”. Los ángeles de Calamarca guardan poca semejanza con la serie que hay en la ermita

1 M. T. Ruiz Alcón, “Los arcángeles en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación”, en *Reales Sitios* 40, Madrid, 1974, págs. 45-52. F. Lara Arrebola, “Bernabé de Ayala y la serie de ángeles del monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera”, en *Boletín Academia Córdoba*, No. 101.

de Allende, en Ezcaray, ya que al parecer fueron enviados desde el Perú en el siglo XVIII. Hay otra serie arcangélica con atuendo y poses militares en Challapampa, en las cercanías de Juli, que depende del foco de Calamarca, lo mismo que otra del pueblo de Peñas, en la diócesis de La Paz. Quedan todavía dos series en sendos lugares de la jurisdicción de Oruro, en Sorasora y Yarvicolla, más cuadros sueltos en el Museo Nacional y en la Pinacoteca de San Francisco, en la capital de Bolivia.

Gracias a los Mesa² conocemos el desarrollo de esta iconografía angélica en el Alto Perú, y si bien no han encontrado una respuesta satisfactoria a la profusión de estas series de ángeles militares o arcabuceros en la zona andina, si han visto que la fuente literaria ese libro apócrifo de Enoc, en sus capítulos XVI a XXXVI *Libro de los Ángeles* en los que se consignan estas funciones:

Baradiel es el ángel príncipe del granizo, Barahiel es el príncipe del rayo; Galgaliel es el príncipe de la rueda del Sol; Kokbiel es el ángel príncipe de la noche; Matariel es el príncipe de la lluvia; Ofaniel es el príncipe de la rueda de la Luna; Raamiel es el ángel príncipe del trueno; Raasiel es el ángel príncipe de los terremotos; Rhatiel es el príncipe de los planetas; Ruhtiel es el príncipe del viento; Salgiel es el ángel de la nieve; Samsiel es el príncipe de la luz del día; Zaamel es el ángel príncipe de la tempestad; Zaafiel es el príncipe del huracán, Zawael es el ángel del torbellino y Ziquiel es el ángel de los cometas. No se sabe por intermedio de qué fuentes pudo llegar el texto de Enoch al Nuevo Mundo, pero dada la corrupción de los nombres cabe suponer que hubo un texto vehicular que ofreció los nombres muy alterados, eso explica las extrañas grafías de las inscripciones.

La serie colombiana de Sopó

Era preciso establecer esta perspectiva para analizar la importante y original serie de Colombia, que hace más de veinte años fue expuesta en la Biblioteca Luis Ángel Arango, pero que ha pasado inadvertida a los historiadores del arte. Pese a esta falta de noticias, siempre

2 José de Mesa y Teresa Gisbert, “Las series de ángeles de la pintura virreinal”, en *Revista Aeronáutica*, nº 31.

fueron apreciados como un conjunto original y valioso, distinto del arte virreinal neogranadino y sin ningún punto de contacto con la iconografía andina antes comentada; sobre su estima cabe señalar que decoraron el Palacio de Nariño a raíz de la visita del Papa Juan Pablo II, ya que recientemente fueron restaurados por el Museo de Arte Religioso, donde los hemos contemplado durante el año de 1986. [L.A.M. 87-92].

Son lienzos de gran tamaño, que impresionan por su finura y elegancia, contrastando con lo que es habitual en la pintura virreinal; mas no por esto se ha de pensar que sean piezas importadas de Europa, como alguien ha pretendido. Soy de la opinión que estamos ante ejemplares virreinales, obra de un pintor anónimo, aunque no se sepa cómo pudieron llegar a Sopó. La diferencia de esta pintura del siglo XVIII con respecto a lo que era habitual en la Nueva Granada se explica por los modelos que tuvo el anónimo maestro, que se apartó de los habituales de la escuela andaluza y del grabado de Wierix para buscar su inspiración en una serie grabada dentro del gusto de Peter de Jode, que antes comentamos; cabría por tanto pensar en una serie intermedia, talvez de origen francés, que explicaría perfectamente estos admirables lienzos de Colombia.

Antes de extraer conclusiones, hagamos un análisis particular de cada pieza, ya que son un total de doce. En primer término está *San Miguel*, fácilmente reconocible, su composición viene en parte del grabado de Beatrizet, pero con la diferencia notable de que el tipo heroico se ha afeminado, y su traje corto de guerrero se cambió por largas faldas femeninas y paños volantes. En el Museo del Palacio Arzobispal de Popayán hay un San Miguel, firmado por Cortés, que aún mantiene el espíritu del grabado de Beatrizet. Sigue en interés el llamado *Ángel custodio*, que deriva del grabado de Jode, con algunos cambios; mas habrá que pensar en un grabado intermedio, ya que en Tunja hay otro muy semejante, aunque falto de la finura del modelo de Sopó. No falta en la serie el modelo de *Rafael*, cuya inscripción dice *Medisina Dei*.

El arcángel *Gabriel* es uno de los ejemplares más elegantes, que presenta en una mano el ramo de flores, y en la otra un pergamino con su mensaje; en la inscripción consta *Fortitudo Dei*, como es norma, pero en los atributos se apartó de lo que fue habitual. Composición muy seme-

jante es la de *Esriel*, cuyo nombre no aparece entre los mencionados antes, como lleva espada se explica que en la inscripción diga *Justisia Dei*; responde claramente a ese tipo de ángel militar, como los de Calamarca, pero a la manera europea. El arcángel *Barachiel* sigue composición similar a la ya analizada de Gabriel con flores en su halda, a los pies y en la cabeza de acuerdo con lo señalado por la inscripción *Benedictio Dei*. Uno de los de composición más dinámica es *Uriel*, en posición inspirada tal vez por el Gabriel del grabado de Jode, con los cambios habituales; lleva su atributo de la espada ígnea, de ahí que diga la inscripción *Ignis Dei*. Sigue el modelo anterior de Barachiel uno denominado *Piel*, que tal vez se refiera por corrupción a Peliel, el ángel que luchó con Jacob; aquí desfila como abandonado, de ahí que diga la inscripción *Decus Dei*.

La figura de *Seactiel* es una corrupción de *Seathiel*, salvo que en lugar de llevar las manos en actitud piadosa aparece con el incensario en acto de adoración, de ahí que diga la inscripción *Oratio Dei*; se parece en cierto modo al *Teadkiel* del grabado de Jode. Quizá el más elegante sea *Geudiel*, corrupción de *Jehudiel*, que desfila con un látigo en la mano izquierda, de ahí que diga la inscripción *Penitentia Dei*. Extraño resulta *Laruel*, tal vez semejante al *Laeiel* de la iglesia de Calamarca; en la inscripción consta *Misericordia Dei*. Por último, el lienzo más dañado, al punto que no ha podido ser restaurado, en el que borrosamente se lee *Leadh* (?), que tal vez se corresponda con el *Letiel* de Calamarca; en su mano derecha presenta el atributo de un sol, lo que correspondería con la inscripción *Potentia Dei*.

Tras de esta lectura me reafirmo en el carácter original de la serie de Sopó con respecto al medio virreinal. No se puede dudar del vehículo de los grabados y de que la fuente ya presentó algunos de los nombres arcangélicos muy alterados de ahí que algunos sean difíciles de identificar con respecto a las series antes mencionadas. Esperemos que nuevas investigaciones traigan luz sobre esta serie colombiana que publicamos por primera vez gracias al interés del Museo de Arte Religioso en dar a conocer la pintura colonial que tiene novedad e interés ya por su estilo o por su iconografía.

Acerca de la arquitectura en Tunja*

La Catedral

Las catedrales de Bogotá, Tunja y Cartagena de Indias siguieron en su desarrollo el mismo proceso histórico con la sucesión de dos y hasta tres construcciones a lo largo del siglo XVI, partiendo de unos orígenes humildes y provisionales, que pronto pasaron a obras más duraderas en cuanto hubo recursos. Por lo que respecta a Tunja, refiere fray Pedro Simón que en el acta de la fundación de la ciudad se “señaló sitio para la Iglesia”, bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe; luego el templo fue dedicado al apóstol Santiago. [LAM. 1, 93, 155].

El primer contrato se suscribió con el vecino Juan Sánchez, que no cumplió con sus obligaciones, y el carpintero Gregorio López continuó las obras por la cantidad de 250 castellanos, con inclusión de la decoración de los altares y del coro. El año de 1542 la Iglesia cumplía con los fines propios, y además servía para que el cabildo diera posesión a los alcaldes y regidores, y también celebraba en ella actos de relevancia. La construcción no podía ser duradera ya que se empleó madera para los muros y paja en los tejados. Por ello, en 1554 una real cédula autorizaba la cesión de los dos novenos correspondientes al monarca en el recaudo de los diezmos porque había que reconstruir la iglesia con piedra y ladrillo por causa de haberse incendiado la primera. Pese al mal estado de la primera construcción, se le siguió empleando hasta que el 29 de junio de 1574 pudo darse por concluido el nuevo templo con la solemne ceremonia del traslado del Santísimo Sacramento desde la capilla pajiza a la nueva fábrica.

No pocos inconvenientes se presentaron para la ejecución de las obras del segundo templo, pero hubo un sacerdote, el presbítero Juan de Castellanos, que desde 1561 fue beneficiado

de esta parroquia mayor, y se constituyó en el alma de la construcción. Para dar más suntuosidad al templo solicitó del cabildo autorización para cambiar la traza, pasando sin duda de la primitiva planta de una nave a otra de tres naves, como señaló Carlos Arbeláez. No sólo se amplió el espacio sino que se aumentó la altura. Tunja no fue una excepción, a fines del siglo XVI fueron corrientes en la Nueva Granada los templos de una nave, estrecha y muy larga, siguiendo las pautas de la arquitectura gótica tardía en España. Tal norma por la influencia de Castellanos y fue cambiada en una segunda fase del proyecto tunjano.

Las obras no pudieron avanzar por falta de recursos hasta que en 1567 se llegó a una etapa de gran actividad. El arzobispo fray Juan de los Barrios, de común acuerdo con el cabildo, sacó las obras a pública subasta, sin duda con una planta intermedia entre la que había y la que hoy tenemos. Pero los cambios debieron de ser frecuentes por la intervención de don Juan de Castellanos. Las obras de cantería y albañilería fueron adjudicadas al maestro albañil Pedro de Sosa, que siete años antes estaba activo en Bogotá en la segunda catedral santafereña; este maestro cobraría por su trabajo en Tunja la cantidad de 450 pesos en oro. Con todo, la contrata la alcanzó el albañil Pedro Gutiérrez al rebajar en 200 pesos lo propuesto por Sosa; a pesar de todo no quedó claro si la obra la realizó uno y otro, aunque Marco Dorta señaló a Sosa como el maestro encargado de los trabajos. La carpintería fue adjudicada al maestro Francisco Abril, quien pronto solicitó del cabildo la subida de los honorarios en atención a que era una obra de calidad y no convenían los mojinetes sino cimbras de mejor estilo. En estos cambios se ha querido ver la influencia de Juan de Castellanos, embarcado en la tarea de dar al proyecto catedralicio el mayor énfasis. Muerto Francisco Abril a principios de 1572 sin terminar su contrata, apareció en escena el maestro carpintero Bartolomé Moya, afirmando que era viejo en el

* Artículo inédito escrito por Santiago Sebastián y enviado al restaurador Rodolfo Vallin Magaña, a quien se agradece su colaboración. El título fue dado por el arquitecto Ramón Gutiérrez.

oficio y que había hecho obras más importantes en Córdoba (España); éste se comprometió a terminar la obra de madera por la suma de 2.000 pesos de oro corriente.

Como antes dijimos, el templo fue concluido en 1574, con inclusión del altar mayor, y fue inaugurado. Pero los trabajos siguieron, y Moya permaneció al frente hasta su muerte, acaecida a finales del siglo XVI, sin haber podido concluir su contrato; gracias a un documento de 1575, suscrito por Juan de Castellanos sabemos que la cubierta estaba casi terminada y que sólo faltaba por encalar el templo, y construir la tribuna del coro, la portada, las gradas de la puerta principal y la torre; el albañil Francisco Antonio Pérez, testigo de la época, afirmaba que la iglesia estaba cubierta de teja y que era la más importante de la Nueva Granada. Con respecto al coro sabemos que estuvo colocado en la nave izquierda hasta 1890 rompiendo con ello la fluidez espacial propia del templo tres naves; era una variante de la fragmentación del ámbito interior, tan frecuente en la arquitectura española. Los finales del siglo XVI fueron decisivos para la obra catedralicia que conocemos por los memoriales en solicitud de fondos para terminar las obras. En uno de ellos se nos dice que faltan detalles decorativos en las techumbres, y se afirma que la capilla mayor resultaba pequeña y oscura por lo que recomendaba agrandarla treinta pies al fondo para conseguir más luz. Una solicitud de 1600 pedía dinero al cabildo para acometer las obras de la torre. En cuanto a otras reformas sabemos que subsistió el arco toral apuntado, que tanto disgustaba al cabildo tunjano; sobre el testero se abrió otro arco similar para dar paso al nuevo presbiterio, que alcanzó la profundidad prevista de los treinta pies. Por todo esto, la antigua capilla mayor, cubierta con la techumbre del maestro carpintero Abril, vino a convertirse en un crucero no acusado en planta. Anexas a la nueva capilla mayor aparecieron las capillas colaterales, separadas por arcos apuntados, solución espacial utilizada también en la catedral de Cartagena de Indias, y que vino a ser corriente en templos del siglo XVIII en Colombia y Venezuela.

Concretemos los fenómenos estilísticos y los hechos cronológicos. A juzgar por la fecha en que se inició su construcción, estamos ante la obra arquitectónica más antigua de la etapa colonial en Colombia. Pese a estar bajo el domi-

nio estilístico del Renacimiento, este entrañable monumento tiene bastantes resabios de la Edad Media, siguiendo en ello un anacronismo característico del medio artístico hispanoamericano. Pese a todo, la sociedad tunjana, que hablaba por medio del poeta-cronista Castellanos, estaba muy ufana de aquel monumento: “y un templo que en ciudades mas antiguas, será numerado con los buenos”.

Esta iglesia apareció con un espacio interior de tres naves, con la central más alta y ancha que las laterales, de planta rectangular, con testero plano, capillas colaterales y un crucero sin cúpula. Marco Dorta señaló que los orígenes de tal modelo estaban en la arquitectura andaluza de la Baja Edad Media, por ello se usó el pilar y no la columna de sección circular, como se había hecho en la catedral dominicana en La Española; los soportes de la catedral tunjana recuerdan a sus gemelos de la basílica del convento de Cuilapan en la Nueva España. La muestra más clara de la persistencia del gótico la tenemos en el segundo cuerpo de la torre al que se llega por una escalera del caracol, construida en el siglo XVII, y que es la más cabal muestra de la estereotomía gótica, como indicó Carlos Arbeláez.

Desde hace dos decenios se emprendieron obras en la catedral de Tunja, y ahora asistimos a una remodelación global. Desaparecieron los estucos y las bóvedas postizas, y hoy podemos contemplar en la nave central una armadura de par y nudillo, con tirantes, adornada de bellísimos alfarjes; también las naves laterales tienen techumbres de madera. El presbiterio primitivo, luego convertido en crucero, se cubrió con la techumbre montada por el maestro Francisco Abril, presentando en el harnuelo, de planta cuadrada, un cupulín de mocárabes al centro, flanqueado por cuatro racimos del mismo tipo; para iluminar el altar se abrieron claraboyas entre las alfardas. Como se sabe, el año de 1567 se sacaron a pregón las obras de carpintería, de la iglesia mayor, que remató Abril en 4.050 pesos frente a su contrincante Bartolomé Moya. Todavía en 1600 no se había acabado de enmaderar.

No podemos pasar por alto la portada de los pies, obra de cantería de gran calidad, realizada por el arquitecto nómada Bartolomé Carrión, en 1598. Los documentos de su contratación hablan de que debía de realizarse con la debida

proporción, pero Carrión la hizo baja, lo que motivó una reclamación del mayordomo Juan de Leguizamón ante notario por lo que fue obligado a desbaratarla hasta corregir del clasicismo, pero las decoraciones de matiz manierista pervivieron en los intercolumnios, metopas y columnas de la parte superior. Las preferencias manieristas de Carrión se pusieron de manifiesto no sólo al colocar un friso que no corresponde al capitel sino que para los capiteles se inspiró en un modelo romano anticlásico, el templo de Marte, reproducido por Palladio en su conocido tratado. No fue esta la única huella palladiana en la catedral tunjana ya que el retablo en piedra, mandado a construir en 1593 por Francisco Estrada, tiene un friso convexo, que seguramente procedía del mismo Palladio, que dibujó los templos de Marte y Baco con frisos de este tipo.

En relación con el manierismo de la portada hay que citar la sillería del antiguo coro, antes mencionado. Fue contratada el 30 de marzo de 1598 con los maestros carpinteros Francisco Velásquez y Amador Pérez, vecinos de la Villa de Leiva, que se comprometieron a hacer nueve sillas de nogal, un facistol ochavado (éste embutido de naranjo) y un medio púlpito con su capitel seisavado y tallado, todo por la suma de 730 pesos de oro de trece quilates; en 1603 se les abonaron sus honorarios al hacer la tasación los maestros del mismo oficio Alonso de Valdeón y Melchor Fernández. La decoración de estos valiosos muebles neogranadinos es de tipo manifiesta, como evidencia claramente la gran cartela del respaldo con sus roleos de aspecto cartilaginoso, del tipo empleado en la orfebrería sevillana del tercer cuarto del siglo XVI, según ya señalara Marco Dorta. Lo más interesante es la presencia de las cariátides, quizá inspiradas en grabados de Serlio o mejor de Vredeman de Vries. Son los ejemplares más antiguos del arte colonial en Colombia. La silla arzobispal destaca por su baldaquino, sostenido por dos roleos a manera de ménsulas; en su respaldo campean las armas del primer arzobispo del Nuevo Reino de Granada, don Bartolomé Lobo Guerrero.

La reliquia artística de más venerable antigüedad del templo metropolitano de Tunja es el tríptico de San Laureano y de San Sebastián, hoy incompleto. Santiago Sebastián lo vio en un pilar del lado del Evangelio, frente al púlpito, en un nicho que había en el soporte. Al centro guarda la reliquia histórica de la cruz

sencilla de madera ante la que el padre agustino Vicente Requexada, según la tradición, celebró la misa el día de la fundación de la ciudad; este fraile fue el primer cura de la iglesia mayor y murió en 1575 en la Villa de Leiva, pero su cuerpo fue traído a Tunja y enterrado con toda solemnidad en la capilla mayor, al pie de las gradas. Lázaro López y su esposa mandaron a hacer este tríptico, que donaron hacia 1550 a la catedral, colocando al centro la citada cruz, en hornacina avenerada, sostenida por sendas columnas estriadas con anillo al medio; en las portezuelas estuvieron pintadas en tabla las figuras de los patronos de la ciudad; San Sebastián y San Laureano, que representan la mejor muestra de la pintura renacentista a mediados del siglo XVI en Colombia; destaca especialmente la figura de San Sebastián, con las flechas del martirio en su cuerpo, frente a la figura vestida de San Laureano decapitado, que muestra su cabeza en las manos; sus vestiduras caen formando pliegues de cierto empaque clásico. El anónimo maestro acusa en esta pieza una formación flamenca, no ajena a las tempranas influencias del rafaelismo en la escuela sevillana.

Casi al mismo tiempo que se levantaba la obra de las naves de la iglesia mayor, se empezó a enriquecerla con capillas añadidas al núcleo de la planta. La de los Mancipes es no sólo la capilla particular más antigua sino la más rica de Colombia, pese al saqueo que sufrió. Fue comenzada en 1569, cuando el encomendero Pedro Ruiz García era alcalde de la ciudad, pero murió al comenzar la obra de la cubierta, por lo que fue terminada por su hijo Antonio Ruiz Mancipe en 1598, y el coste total de obra y decoración alcanzó la suma de 6.130 pesos de oro de veinte quilates. La obra de carpintería corrió a cargo de Alonso de León, actuando como dorador y pintor del artesonado Juan de Rojas; los herrajes fueron realizados por Juan de Chinchilla, Miguel Cely y Pedro Pineda Herreros. El bellissimo artesonado es joya de valor inapreciable, no sólo por lo delicado y minucioso de su talla, sino por la policromía y dorado, que aún conservan su frescura primitiva. En su diseño alternan los casetones octogonales y los espacios romboidales decorados con florones, siguiendo en ello un grabado del famoso tratado de Serlio.

Del retablo se ha dicho que es una de las más bellas muestras que el manierismo sevillano exportó a tierras americanas; su filiación

artística la denuncian claramente las columnas dóricas de los extremos con el tercio inferior del fuste recubierto de grutescos y el friso con querubines en las metopas; acerca de su ensamblaje manierista no se ha destacado el papel preponderante que desempeña el marco, que ocupa el arquivado y que relega las columnas a una función meramente decorativa. Parece referirse a esta obra escultórica el contrato celebrado entre el escultor Juan Bautista Vásquez “El Viejo”, vecino de Sevilla, y el tunjano Gil Vásquez, mediante el cual se comprometía el primero a labrar en el plazo de un año “un tabernáculo de madera dorado y estofado y dentro de él un Cristo crucificado y nuestra señora y el señor san Juan a los lados sobre un calvario y un san Pedro mártir”. Esta escritura fue otorgada el 20 de enero de 1583, con la que encuadran las características formales de la obra. El coste total del retablo, incluido el flete desde Cartagena de Indias a Tunja, alcanzó la cifra de 1.020 pesos de oro de veinte quilates. Hernández Díaz ha escrito que esta obra puede muy bien formar parte de la producción artística de Bautista Vásquez. [LAM. 97].

La noble familia de los Mancipes quiso hacer de su capilla una obra excepcional hasta parecer una “piña de oro”, como dijo Castellanos. Por el acta fundacional de la capellanía sabemos que Antonio Ruiz Mancipe pagó dos lienzos: *La oración en el huerto* y el *Descendimiento de la cruz*, del pintor italiano Angelino Medoro, nacido en Roma hacia 1567. Pasó a Sevilla en 1586 llegando a Bogotá al año siguiente, donde casó con Luisa Pimentel en 1589. Su arte produjo gran impacto al punto que recibió el título de “insigne pintor” por parte del genealogista Flórez de Ocaíz. Para Tunja realizó tres lienzos, dos de los cuales están en esta capilla catedralicia, y representan la fase más vigorosa del pintor y más importante del primer manierismo en Suramérica. Esta capilla aún conserva otra pintura que pasa desapercibida ante las mencionadas obras de Medoro, nos referimos al lienzo de la *Virgen del Carmen con santa Teresa y san Simón Stock*, firmado por Alonso Fernández de Heredia y fechado en 1679; este pintor tiene otro lienzo en San Laureano de Tunja sobre la *Predicación de san Francisco Javier* (1682), que es muy semejante a un lienzo de Vásquez sobre el mismo tema, que se halla en San Ignacio de Bogotá; posiblemente ambos se inspiraron en un mismo grabado.

La capilla, la más amplia de cuantas se han agregado a la planta es la de la Hermandad del Clero, cuya construcción fue contratada por los mayordomos de la Hermandad con el maestro arquitecto Cristóbal de Morales Piedrahita por la suma de 400 pesos de ocho reales; la obra debió de iniciarse el 2 de enero de 1642 pero todavía el 13 de febrero de 1647 faltaba algún detalle. Lo más interesante de la espaciosa capilla es el retablo mayor de cinco calles y tres cuerpos; el segundo cuerpo se relaciona con el tercero mediante una venera, elemento ya conocido en el contrato de Ascuha para el retablo de San Francisco de Bogotá; por otra parte, las pirámides con bolas es un elemento anticuado para la fecha en que debió ser realizado, probablemente a mediados del siglo XVII. Las figuras más logradas son las de san Joaquín y santa Ana, en las hornacinas del primer cuerpo, aunque ambas repiten la composición. La imagen de san José, según Hernández de Alba, fue propiedad del poeta Hernando Domínguez Camargo y figuró en el retablo de su capilla en la misma catedral. Entre los bajorrelieves de las calles laterales destacan las escenas del Nacimiento de la Virgen, la Presentación en el Templo, los Desposorios y el Encuentro de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, lo que constituye la representación más clara de su intuición de la admirable concepción de María; ambos esposos no tenían hijos y vivían separados hasta que recibieron un mensaje celestial para dirigirse a esta puerta del templo, allí se encontraron y dieron un beso, siendo en ese momento concebida María; admirados de su propia paternidad, aparecen adorando a su hija purísima que es como una flor celestial brotada de los tallos que salen de sus pechos; en lo alto el Padre Eterno aparece en una nube para recibir a María. Es curioso anotar en este retablo la variedad de diseño de las pilastras, con estriado en zigzag de sentido vertical, inclinado o en espina. A la hornacina superior la flanquean dos cariátides. Se quiso imitar a la Capilla del Rosario de la misma ciudad, revistiendo los muros laterales con series pictóricas carentes de calidad y/o exenta de monotonía. El actual sagrario es del siglo XVIII, y no de la centuria anterior como a veces se ha dicho. [LAM. 100].

Al testero de la catedral tenemos sendas capillas; la de la Inmaculada al lado de la Epístola

la, y la del Fundador al lado del Evangelio. La primera tiene un altar dedicado a la Inmaculada, que es imagen moderna, pero lo que interesa es el retablo de clara filiación tunjana. Pudiera ser obra del siglo XVII, con las columnas revestidas de decoración vegetal; caben destacar las pilastras de los intercolumnios decoradas con unas guirnalda ondulante. Arriba hay piñas y veneras, como vimos en el retablo de la capilla de la Hermandad del Clero. También en la capilla del Fundador lo más interesante es su retablo, obra similar a la anterior, pero más lograda ya que incorpora al repertorio de las veneras columnas con anillo en el tercio inferior y decoraciones dispuestas en el fuste con sentido helicoidal y cariátides; lo más curioso es la disposición de tres soportes como en el retablo mayor de la capilla del Rosario del convento tunjano de Santo Domingo; otra semejanza guardan con los retablos del convento tunjano del Topo. [LAM. 140] [LAM. 149].

Otra capilla adosada al muro del Evangelio es la del poeta Hernando Domínguez Camargo, mandada a construir por éste según disposición de su testamento, otorgado el 18 de febrero de 1659. En su testero presenta arco toral de sillares fajados al gusto manierista, como vemos en la puerta de San Ignacio. Sobre la tablazón del abovedamiento se han desplegado los tallos de una vid carnosa con numerosos racimos y abundantes hojas, sistema decorativo muy original que no llegó a cuajar en el ambiente neogranadino, tan dado a los esquemas geométricos; dos angelotes ingenuos flanquean la hornacina central, que es un aditamento, lo mismo que ha imagen del Sagrado Corazón; primitivamente estuvo el san José que hoy se halla en el retablo de la Hermandad del Clero, según se ha señalado. Hay también un lienzo del Salvador, tal vez inspirado por algún grabado, ya que en la capilla de San Laureano existe otro igual; quizá fuera obra del pintor Jacinto Rojas, amigo del poeta, y que bien pudo inspirarse en los “dos libros de estampas” que figuraban en la biblioteca del poeta Domínguez Camargo. Podría comentarse recordando su poesía *Romance a la pasión de Cristo*:

Feo hermosamente el rostro,
a pesar de los rigores,
derrotada beldad nada
en náufragas perfecciones. [LAM. 99].

El gran aporte del siglo XVIII a esta catedral lo constituyen el *San Jorge* de la capilla de los Mancipes y el expositorio. El primero forma pareja con una Inmaculada legardina, pero la supera por su armoniosa composición y por la expresión de movimiento, detalles que no tiene la pieza mariana, ya que ésta es una más de la serie de los talleres de Quito. Por lo contrario el *San Jorge* es pieza más monumental de Colombia en su género, y se debe al mecenazgo del insigne tunjano Agustín Manuel de Alarcón pasó a rector del Colegio del Rosario en Bogotá. Gracias a su dinamismo como eclesiástico se debe la construcción de la iglesia de Sotaquirá, la casa cural de Sora (1765) y también dotó a la catedral de una custodia y de otras alhajas. Se desconoce al autor de tan magnífica obra, pero pudiera relacionarse con Caballero, quien hizo las magníficas tallas de la bogotana iglesia de la Orden Tercera; no fue la única obra de este artista para Tunja, realizó un altar para la iglesia de San Francisco de Tunja, pero se halla hoy desmontado. Del imponente expositorio catedralicio destacan los estípites; que parecen relacionados con el barroco mejicano. Pieza menor que ésta es el expositorio de Santo Domingo, debido sin duda al mismo maestro. [LAM. 19-21] [LAM. 146].

San Agustín

Si bien esta orden desde mediados del siglo XVI estuvo asentada en varias ciudades colombianas, solamente el convento de Tunja es el de mayor interés artístico por cuanto los agustinos fueron los primeros evangelizadores de la comarca, pues como señalamos al tratar de la catedral el agustino Requexada fue el primer cura de la ciudad y mereció los honores de ser enterrado junto a las gradas del presbiterio. Ya el 3 de noviembre de 1549 el agustino Bernardino de Minaga solicitó al cabildo la erección del convento en el lugar denominado Plaza de Abajo, dentro del perímetro urbano, pero el resultado fue negativo como la petición de 1574 por la hostilidad del padre Leguizamón. Pero un año después, había en Tunja agustinos misionando y el establecimiento definitivo fue en 1585, y en 1586 el padre Lorenzo de Ruffre presentó al cabildo el plano de la iglesia. El padre Sarmiento pidió auxilio al cabildo para la instalación de la pila del agua bendita.

entrar en contacto con los aztecas; sobre las experiencias logradas en Santo Domingo y Panamá debieron de haber basado sus posteriores fundaciones urbanas. Las leyes vinieron después, cuando ya existía la experiencia práctica de centenares de fundaciones nuevas. Quedaba, pues, descartada la influencia del urbanismo indígena en las primeras fundaciones urbanas anteriores a 1520. No debe olvidarse algo que ya apuntan las instrucciones de Pedrarias sobre la adopción de las formas rígidas, que son las preferidas por los pueblos que intentan una colonización en gran escala.

La reedificación de México por Cortés ha presentado el problema de la influencia del urbanismo azteca. En el caso de Santo Domingo queda descartada tal influencia, aunque Las Casas nos ha conservado una interesante noticia sobre el urbanismo rudimentario de los indígenas de la parte oriental de la isla: “Talaban los árboles cuanto era menester para hacer una plaza, según el pueblo era chico o grande, y hecha la plaza, ella en medio, talaban y hacían cuatro calles en cruz, muy anchas y de un tiro de piedra en largo” (citado por Palm). En México los aztecas desarrollaron una traza de ciudad rectangular: la plaza central estaba destinada a las reuniones del pueblo, allí se desarrollaba el mercado y también representaba el papel de patio del gran templo. Aunque Cortés destruyó la ciudad de Tenochtitlán, conservó su traza en líneas generales al erigir la nueva ciudad. Evidentemente, la vieja ciudad azteca no tuvo un esquema de cuadrícula, pero la ubicación y forma de la plaza central azteca se adaptó perfectamente al esquema urbano introducido por Cortés.¹ En tierras peruanas hubo trazados rectangulares, de origen prehispánico, tal como en

Chan Chan; en el caso del Cuzco prevaleció la traza indígena.

Ya que estamos tratando de la influencia indígena vamos a destacar las diferencias del urbanismo colonial portugués. En el Brasil, las primeras fundaciones (Olinda) son medievales por su emplazamiento y trazado. Hubo una reglamentación después de la conquista holandesa del Noroeste. Como carácter general hay que subrayar que prevalecieron los trazados desarrollados espontáneamente.²

Influencia de los tratadistas

El primer hito de la influencia humanista fue el plano de la ciudad de Santiago de los Caballeros, en Guatemala, trazado en 1542 por el ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli.³ Bien es verdad que se ve un espíritu de pureza en los diseños, pero en sí el plano no revela algo nuevo.

El mejor documento que tenemos para estudiar la influencia de los tratadistas en la política de urbanización son las famosas “Ordenanzas sobre descubrimiento nuevo y población de 1573”. Para Hardoy, estas disposiciones de Felipe II constituyen no sólo el primer esfuerzo integral por establecer una legislación amplia y completa sobre el planeamiento urbano, sino que también son una prueba evidente de que el problema de las poblaciones urbanas mereció detenida atención por parte de la Corona. Estas Ordenanzas tienen algunos antecedentes en la legislación española anterior, así el capítulo III precisaba el lenguaje confuso de las instrucciones de 1523:

... se haga la planta del lugar repartiéndola por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza Mayor, y desde allí sacando las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir en la misma forma.⁴

1 Peter Zucker, *Town and square*, New York, 1959, pág. 137. Diego Angulo Iníguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, 3 vols. Sevilla, 1933-39. Historia del Arte Hispanoamericano, I, capítulo VII. Toussaint y otros, *Planos de la ciudad de México*, 1938. George Kubler, “Mexican urbanism in the sixteenth century”, en *Art Bulletin*, XXIV, junio 1912; véase el cap. II de su obra *Mexican architecture of the sixteenth century*, Yale, 1948. Fernando Chueca Goitia y Leopoldo Torres Balbás, *Planos de ciudades iberoamericanas y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Madrid, 1951.

2 Haroldo Azevedo, “Vilas e cidades do Brasil colonial”, en *Geografía*, núm. 11, Sao Paulo, 1956.

3 Verle L. Annis, “El plano de una ciudad colonial en Guatemala”, en *Contribuciones a la historia municipal de América*, México, 1951, pág. 61. Robert Smith, “Colonial towns of Spanish and Portuguese America”, en *Journal of American Society of Architectural Historians*, vol. XIV, núm. 4, 1955.

4 Rafael Altamira y Crevea, *Ensayo sobre*

La obra de la iglesia, de una sola nave, se la juzga terminada en 1603. Es de notables proporciones y se tiene bóveda vaída y en la capilla de la derecha apareció la inscripción. Resta su bellísima espadaña manierista, una de las primeras de la serie neogranadina. Tiene basamento decorado con recuadros manieristas para producir efectos de claroscuro, y dos cuerpos en discordancia, dentro del juego manierista; es obra realizada en ladrillo y presenta en el remate pirámides con bolas. Como ya se dijo en otra ocasión, es la espadaña más hermosa entre las antiguas, y nos pone de manifiesto una constante de la arquitectura neogranadina: la ausencia de torre. Pese al amor de los artífices neogranadinos por los volúmenes puros y rotundos, no nos han dejado muestras de torres por el constante temor de los sismos; casi por verdadero milagro se conservan algunos ejemplares del siglo XVIII. Por doquiera, en aldeas, pueblos y ciudades vemos la típica espadaña ya en la fachada de los pies, ya en las laterales. Es frecuente, si la iglesia tiene delante una plaza que por razones urbanísticas adquiere la espadaña unas proporciones majestuosas para destacar la monumentalidad de la casa de Dios y de la plaza como centro cívico; la raíz de este artificio de falsedad obedecía a un principio de la arquitectura manierista; el enmascaramiento. [L.A.M. 147].

El claustro, luego de su restauración, ha quedado como uno de los más bellos, y parece inspirado en modelos sevillanos. Las dos grandes galerías presentan el mismo tipo de columna toscana, y en los ángulos hay un solo soporte que sirve de apoyo a las dos bandas de arcos; destacan las arquivoltas por sus reiterados resaltes. Al ser desposeídos los frailes en 1821 de su casa y bienes, este inmueble fue profanado para ser convertido en cárcel y en el piso superior se puso un antepecho postizo que hizo perder elegancia a las columnas, pero la reciente restauración lo ha devuelto a su belleza primitiva. La belleza del claustro se magnifica en la escalera del ángulo norte, es de gran amplitud y se bifurca en dos para desembocar en la galería alta; la reciente restauración descubrió pinturas murales del siglo XVIII sobre temática agustiniana, hay una que hace referencia, aunque muy borrosa, a la Ciudad de Dios; no son de calidad como las de la escalera, y deben de proceder de muestras grabadas. [L.A.M. 148].

Espadaña

Consta de dos cuerpos sin conexión, el inferior tiene tres vanos, mientras que el superior solamente dos. La forma de reposar los cuerpos es la que se ve en otras iglesias de Bogotá.

San Francisco

Los órdenes dominantes durante el siglo XVI en la Nueva Granada fueron los franciscanos, los dominicos y los agustinos, que nos ofrecen especialmente en las ciudades de Tunja y Cartagena construcciones de la época sólo en parte transformadas. La severidad y humildad del arte neogranadino dio a éste una tónica de austeridad propia del espíritu de la orden franciscana que no la hay en la Nueva España o en Quito. La disposición de los conventos franciscanos en Colombia en esta época fue la tradicional, la que distribuye las dependencias en torno al claustro y éste se sitúa al lado de la Epístola del templo. El más antiguo es el de Cartagena (1555); a juzgar por un plano de 1597 se ve que se proyectó como un templo de tres naves con la capilla mayor de cabecera ochavada, pero luego se construyó con testero plano; por el testimonio del historiador Jaspe, que lo vio a fines del siglo XVI, antes de su destrucción, sabemos que las naves estuvieron separadas por pilares de madera, como en la no lejana iglesia de Ocaña (1606).

Concretándonos en el caso de Tunja, su convento franciscano fue fundado en el año de 1550, siendo inaugurada la iglesia un año más tarde; según los datos recogidos por Ulises Rojas se puede fechar la construcción de una iglesia más firme hacia 1572, pero en los primeros años del siglo XVII la casa franciscana atravesaba una crisis económica, ya que caído el antiguo edificio, pese a haber echado los cimientos del nuevo, no se le podía empero levantar. Una información de 1610 señala que haría unos veinte años que se había empezado a levantar no sólo la iglesia sino también la casa de los religiosos, pero la obra no avanzaba; en 1608 Rodrigo de Albear hubo de suspender el contrato realizado con los franciscanos, y otro maestro, Martín Archila, evaluó en seis mil pesos de oro de veinte quilates la cantidad que se necesitaba para acabar la obra. El Consejo de Indias concedió una ayuda de mil ducados, pero encargando a la autoridad civil que tuviera “la mano en estos edificios de estos conventos para que no

sean sumptuosos y sean decentes”. Es significativa esta advertencia ya que el Consejo era consciente de los excesos cometidos especialmente en la Nueva España, y no quería que en la Nueva Granada se reprodujera el problema.

Aquí se aplicó la planta tradicional de la nave única, con testero plano y arco triunfal de medio punto, de sección poligonal, que se apoya en medias columnas de orden corintio, faltas de proporción. Importante es la techumbre, realizada por el carpintero Melchor Fernández hacia 1595 de haberse realizado, el convento de San Francisco tendría hoy una capilla con cúpula que debía de hacer Bartolomé Carrión (1595), según contrato que firmó con el capitán Juan de Porras Marquina con destino a la iglesia conventual. El documento determina cómo iba a ser construida la primera cúpula de la que se tiene noticia en la Nueva Granada; aunque la cúpula de la catedral mejicana de Mérida fue realizada en 1598, de ello no ha de deducirse que fuera posterior a la tunjana de San Francisco, ya que el arquitecto Juan Miguel de Agüero se encargó de las obras de la catedral meridense en 1585 y entonces debió de hacer los diseños de todo el conjunto catedralicio. La parte oscura del documento tunjano queda aclarada por un dibujo adjunto, por él vemos que era una cúpula sobre pechinas, coronadas de un friso circular que hacía de anillo, solución muy semejante a la de la catedral de Mérida. Que la cúpula no era un cimborrio queda bien claro no sólo por el dibujo sino por el documento donde consta que iba sin “cruzería” alguna; se había de rematar con una linterna de seis ventanas, coronada a su vez por una bola y una cruz. Esta cúpula hubiera sido semejante a la del crucero de la catedral mejicana de Mérida, ya que al exterior tendría unos contrafuertes piramidales y unos arquillos a manera de arbotantes; no parece fácil pensar en la influencia del modelo de Mérida sobre el de Tunja, mientras que no se demuestre la estancia en México de Bartolomé Carrión. Lo más interesante de este documento es que se pone de manifiesto la simultaneidad de soluciones técnicas tanto en la Nueva España como en la Nueva Granada. Por ello cabe preguntarse ¿dónde estaba la fuente común de soluciones análogas? Este problema lo resuelve cabalmente un monumento sevillano que tanto Agüero como Carrión debieron de conocer antes de embarcarse para las Indias; la sacristía de la catedral de

Sevilla, cuya cúpula se cerró en 1543 y es atribuida a Diego de Siloe. Por otra parte, no hay duda de que Carrión conocía los grabados de Palladio sobre el Panteón de Roma, pues al hacer tres años después (1598) la portada catedralicia de Tunja, imitó los capiteles del templo romano de Marte, tomándolos de un grabado del tratadista italiano. Observando el dibujo encontrado se advierte que está hecho de acuerdo con determinada proporción que, según indican los números, parece estar basada en el número siete, y determina, partiendo del lado, el diámetro del círculo, la profundidad y altura de la pechina.

La fachada de la iglesia debió de ser realizada en los primeros años del siglo XVII, tal vez sea poco posterior a 1610; su frontón de triple curva flanqueado por unos dados con remate piramidal fue visto por Marco Dorta como semejante al de la iglesia franciscana de Cartagena de Indias. La portada en piedra de sillaría es un producto tardío del Manierismo, derivado de Serlio, por el claro motivo de las puntas de diamante que al colocarlas en medio de las pilas-tras convierte a éstas en soportes meramente decorativos; este anticlasicismo se acentúa en el frontón de la hornacina, que ha perdido su base. Tanta vinculación al Manierismo ha hecho pensar que su autor bien pudo conocer un foco manierista tan importante como fue el convento franciscano de Quito. [LAM. 144].

El desventurado claustro merece un comentario, y los que lo conocimos hace un cuarto de siglo no podemos por menos que llorar cuando volvemos a Tunja y lo contemplamos desde el Parador de Turismo. Para poder recrearlo hay que visitar el de San Agustín, ambos hermanos por el empleo de columnas con basamentos y arcos carpaneles muy moldurados en las galerías altas, así como en la solución de los ángulos por la unión de cuatro columnas, sistema seguido en otros claustros tunjanos y cartageneros. Ya Marco Dorta vio estos detalles y su relación con el claustro franciscano de Quito. Por su semejanza con el claustro de San Agustín, puede suponerse que su traza se debió de dar a principios del siglo XVII, aunque la ejecución se realizara probablemente durante el primer cuarto del siglo, pero ya en 1606 el maestro Rodrigo de Albear se había comprometido a labrar unos soportes de cantería con destino al claustro. Sin duda este maestro debió de ser el responsable de la traza ya que residía en Tunja

desde hacia 18 años y era veedor de las obras públicas.

Después de la techumbre, lo único que queda realmente valioso es el retablo mayor, gran máquina fechable a mediados del siglo XVII; un siglo después se añadió un ostensorio.

San Ignacio

La historia arquitectónica de la Compañía de Tunja está relacionada con la del mismo templo de Bogotá, de la que viene a ser una réplica, aunque incompleta porque sus bóvedas no se decoraron y falta también el balconcillo a los lados de la nave central. El establecimiento de los jesuitas en Tunja fue una decisión del padre provincial Gonzalo de Lira en 1611; el templo se inició en 1615 bajo la dirección del lego Andrés Alonso hasta que en 1620 pasó a Arequipa y fue sustituido por el P. Tobalina, que dio gran impulso a la construcción de la nueva iglesia. Muerto en 1633, la obra pasó a manos del lego arquitecto español Pedro Pérez, al que se atribuye la cabecera del templo jesuítico; este nuevo arquitecto fue profesional de gran preparación ya que había trabajado en Andalucía junto al célebre lego Pedro Sánchez, quien a su vez colaboró con el insigne tratadista Juan Bautista Villalpando. Pedro Pérez estuvo en el colegio de Córdoba con orden del Acquaviva de pasar a Bogotá al año siguiente para colaborar con Coluccini, y en este cargo permaneció hasta 1620, siendo a partir de este momento el único director del templo bogotano hasta que en 1633 pasó a Tunja, donde permaneció hasta 1638, año de su muerte.

Parece claro que el autor del plano fue el hermano Andrés Alonso, que llegó a Cartagena en 1604, y desde 1611 se hallaba en Tunja construyendo el colegio. Él diseñó este templo como una típica iglesia jesuítica; una amplia nave central con crucero y con presbiterio de testero plano; la nave central se comunica por medio de arcos de medio punto con las naves laterales, que son más bajas. El presbiterio y los brazos del crucero se cubren con bóvedas de medio cañón, carentes de la decoración de madera que hay en el templo bogotano, faltan también en la iglesia de Tunja el balcón corrido o las tribunas a los lados de la nave central. El gran fracaso de esta iglesia es que como no se alcanzó un espacio interior adecuado, produce una impresión penosa.

Desde el punto de vista estilístico cabe destacar la portada, obra de una evidente ma-

nerismo, ya que su anticlasicismo queda bien marcado al tener que añadir doble cimacio a cada columna para alcanzar el entablamento; también el frontón está compuesto con esa desproporción que era una consecuencia de esa relación que tiene el monumento con el templo de Bogotá, donde vemos en una portada del presbiterio que las pilastras muestran sillares alternativamente grandes y pequeños, resaltados con pintura. El hacer del soporte un elemento meramente decorativo, destruyendo su sentido vertical de apoyo, fue un fenómeno típicamente manierista, muy frecuente en Vignola. En esta portada, obra probable del hermano Pedro Pérez, las fajas o cinchas de labor rústica dividen los apoyos y disminuyen la impresión de estabilidad, tan característica de lo clásico; Ammanati, en el Palacio Pitti, fue uno de los primeros en desvalorizar la significación estructural de la columna. El teórico más responsable de este tipo de soporte anticlásico fue Serlio, que diseñó no pocas portadas así; y por lo que respecta a la propia Suramérica no hay que olvidar el gran foco de manierismo que fue la fachada de San Francisco de Quito, donde hay unas bellas muestras al respecto. [LAM. 136].

Del retablo mayor interesa su ensamblaje arquitectónico, que viene a ser una réplica de retablo mayor de San Ignacio de Bogotá, realizado por el lego jesuita Luisinch (1635-1640), tal vez poco después se debió de realizar por el mismo taller esta obra de Tunja. Los entablamentos están quebrados de tal forma que tres calles van hacia adelante y dos quedan retraídas. Los modelos de columnas son los mismos, todos con anillo en el tercio inferior, pero se repiten los estriados en espina (primer cuerpo), o las imbricaciones (segundo cuerpo) o los estriados de dirección cambiante (tercer cuerpo). El remate del retablo es diferente de lo acostumbrado en Tunja, lo que prueba que el arquitecto tuvo que venir de Bogotá; la decoración en general es de carácter manierista. Lo que manifiesta el retablo es corroborado por las noticias del P. Mercado, quien afirma que las imágenes centrales del segundo cuerpo: san Ignacio, san Francisco Javier y san Luis Gonzaga fueron realizadas por un escultor de Bogotá. Las tres figuras del tercer cuerpo nos quieren recordar a los mártires del retablo mayor de San Francisco de Bogotá. El resto de las imágenes desentonan, y sólo cabría destacar el *San Antonio de Padua*, quizá la me-

por imagen barroca del siglo XVIII en Tunja. Como antes señalamos, la historia y arte de este templo es una prolongación de lo que hay en la Compañía de Bogotá. [L.A.M. 137].

Santa Clara

Cabe destacar la instalación de este monasterio de Santa Clara como el primero de monjas fundado en la Nueva Granada, gracias a la generosidad de Francisco Salguero, que donó sus casas al efecto; su esposa Juana Macías de Figueroa tomó el hábito siendo abadesa hasta su muerte. La monja más ilustre del monasterio fue la escritora mística Sor Francisca Josefa del Castillo, calificada como la “Santa Teresa colombiana”; en su libro *Mi vida*, nos habla de la proximidad de su casa al convento y de sus reticencias para ingresar de monja: “Me acuerdo que era tanto el horror que tenía, que aun las campanas del convento, que se oían en mi aposento, me daban pena; tanta que a veces no las podía tolerar, y me iba al cuarto de mi madre para no oírlas”. Todavía se muestra la austera celda de la monja escritora, situada estratégicamente, y que impresionará al visitante por el mobiliario que ofrece.

Lo más importante del conjunto es la iglesia, de planta muy sencilla, a base de una sola nave, con testero plano y arco toral, apuntado que tantos e podría relacionar con el de la catedral o con el de San Francisco de Quito. La primera piedra fue colocada en 1571 por fray Juan Bélmez, que fue ayudado en estos trabajos por fray Antonio de Alcántara, ambos franciscanos. El mayor interés del templo se halla en los revestimientos y adornos de madera tanto de los muros como de la techumbre; detalle capital sería conocer la fecha, pero dado que cubren un retablo en piedra datado en 1613, tienen que ser posteriores a esta fecha, pero, sin duda, anteriores a la solución magistral de la Capilla del Rosario, más conocida; como en aquella obra, aquí vemos el arco toral con los mismos motivos vegetales, y las hojas carnosas no parten de la arquivolta sino de la rosca. La nave longitudinal está cubierta por techumbre en forma de artesa a cuatro aguas, y sobre fondo rojo destaca una combinación de octógonos y rombos de madera, los cuales enmarcan las típicas mazorcas y cruces. [L.A.M. 131].

Mayor interés tiene la techumbre del presbiterio de Santa Clara en forma de artesa, con

las alfardas destacando sobre fondo blanco, decorado con guirnalda estilizada; el harnuelo presenta solamente nudillos a dos lados, y el tirante, como los de la nave, está muy bien elaborado. Posiblemente la cubierta es de fines del siglo XVI, aunque la decoración de octógonos y querubines de seis alas es posterior. Estamos ante una pieza excepcional, en la que sólo hasta ahora se han destacado sus efectos plásticos y estilísticos, pero no los iconográficos. Llama la atención el Sol del harnuelo dentro de un octógono, lo mismo que los ángeles de seis alas, como alusión a seres inmortales. Parece ser una versión muy original de la visión que el profeta Isaías tuvo en el Templo de Jerusalén acerca de la trascendencia divina, en el capítulo sexto de su libro:

Vi al Señor sentado en su trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él, cada uno tenía seis alas (símbolos de su espiritualidad); con un par se cubrían la faz (porque la mirada directa de Yahveh el Sol era insostenible), con otro parte se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Y se gritaban uno a otro: Santo, Santo, Santo; Yahveh Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria. [L.A.M. 132].

Estos serafines, que forman la corte celestial de Dios son fácilmente identificables por las seis alas, y proclaman maravillosamente que Cristo es Dios y que las manifestaciones de su gloria divina, que tuvieron lugar a lo largo del Antiguo Testamento, fueron anticipaciones de la propia gloria del Hijo de Dios (Champeaux). Especialmente la iconografía durante el románico empleó esta visión para destacar la divinidad de Cristo, y dentro de esta tradición hay que situar la versión barroca de Santa Clara de Tunja, tal vez con referencia ahora a Cristo como Sol eucarístico, pues a este sacramento la santa rindió especial devoción.

Nueva pieza en relación con la Capilla del Rosario es el retablo mayor, como se aprecia por el remate de los frontones y veneras y por los grupos de tres soportes en la separación de las calles. Probablemente se trata de una pieza de mediados del siglo XVII, a juzgar por los festones que exornan las cornisas; el detalle de los tres soportes apareció a finales del siglo XVI en el Ayuntamiento de Colonia, pero el precedente de

Tunja pudiera ser andaluz, pues existió en el retablo desaparecido de Cazalla de la Sierra (Sevilla), obra de Juan de Oviedo El Joven (1592); el tipo de columnas de fuste revestido con vástagos vegetales recuerda a los soportes del retablo de la Inmaculada, comentado en la catedral. Destacan en este retablo los lienzos de la titular, de la *Virgen entre San Francisco y Santo Domingo*, y el arcángel *San Rafael*; en lo alto hay dos relieves dedicados a los arcángeles Miguel y Gabriel.

Pieza notable de este convento fue el relieve de las *Virgenes Mártires*, hoy guardado en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Parece ser obra de fines del siglo XVI, realizada por un artista influido por el Bajo Renacimiento; en esta pieza Marcos Dorta quiso ver recuerdos de las creaciones del maestro sevillano Juan Bautista Vázquez; con todo resulta un tanto primitiva, con cierta monotonía en las poses y gestos, ya que las dos partes parecen haber sido inspiradas por un grabado directo e invertido.

No podemos olvidarnos del bello claustro, tal vez obra del mismo maestro que realizó el claustro de Santo Domingo de Tunja, o se inspiró directamente en él. Las galerías bajas son idénticas a las del modelo dominico, pero en el claustro alto de Santa Clara se emplearon columnas de tipo toscano y fuste corto, que descansan sobre un antepecho corrido; y los ángulos se resuelven mediante la unión de cuatro soportes. Marcos Dorta recordó numerosos modelos inspirados en la arquitectura sevillana, y otro tanto debe decirse de los arcos escárzanos peraltados.

Santo Domingo

El convento más importante de Tunja fue el de los dominicos, fundado primeramente en el lugar que luego ocuparon los Agustinos (1551), para ser trasladado en 1559 a las casas donadas por García Arias Maldonado, donde fray Francisco Camacho llevó a cabo la construcción definitiva. La iglesia, sabemos que estaba construyéndose en 1568, y que por los años de 1574 y 1577 fray Pedro Verdugo solicitaba madera para la obra del convento.

La iglesia sigue el tipo conventual propio de la orden en la Nueva Granada, a base de una amplia nave central, y dos laterales más bajas y estrechas, pero aprovechando la mayor altura de aquella para dotarla de ventanas con destino a la iluminación. La capilla mayor tiene testero plano y cubrición de jaldetas a cuatro aguas; el arco

triumfal es de medio punto y descansa sobre pilares, en cuyos basamentos aparecían los perros con antorcha en la boca, propios de la imaginería dominica. El elemento estilístico más avanzado es una portadita del vestíbulo del convento, obra decididamente manierista, con detalles característicos del repertorio herreriano, aunque su fuente era italiano; las eolipilas o bolas de las que sale fuego, y las pirámides vig-nolescas.

Es ya conocido que su claustro es hermano del de Santa Clara, aunque este último sea más elegante por la combinación de dos tipos de soportes, pero ambos tienen la nota común de su mudejarismo de raigambre hispalense, que tanto gustó en Tunja. La galería inferior tiene pilares octogonales recibiendo arcos de medio punto peraltados, de rosca lisa y sección cuadrada; en la galería superior los pilares son octogonales y se apoyan en antepecho corrido; el arco es rebajado y queda encuadrado entre listeles, a manera de alfiz. Como señaló Marco Dorta, era clara la vinculación de esta arquitectura con la sevillana de la Baja Edad Media, que tuvo claustros como los de San Isidoro del Campo y de la Rábida dotados de pilares octogonales.

La imagen de la *Virgen del Rosario* es la joya del convento no sólo por su antigüedad sino por su calidad estética, y recuerda a la similar de los dominicos de Popayán. Sobre ella, tanto Flores de Ocariz como el padre Zamora afirman que fue tallada por Roque Amador y traída de España por Feliz del Castillo, personaje notable de Tunja a fines del siglo XVI. Al realizar más tarde obras en la Capilla del Rosario fue colocada en 1682 en un trono de madera, pero siete años después de la sometió a la mala costumbre de vestirla olvidándose de la belleza propia de la obra en sí. Parece ser pieza de filiación hispalense, dentro de la tendencia del Bajo Renacimiento; su composición nos recuerda a una *Virgen con el Niño* de la parroquia de Huévar (Sevilla), obra de Gaspar del Águila, superior a la pieza tunjana; nada se sabe de la vida y obra de Roque Amador, presunto autor de la imagen tunjana. [L.A.M. 141].

Pieza ya de mediados del siglo XVII es el retablo mayor, dedicado a Santo Domingo. Tiene tres cuerpos y otras tantas calles, y como el retablo de Santa Clara presenta en las entrecalles un grupo de tres soportes, que alcanzaron su mejor formulación en la Capilla del Rosario;

este motivo parece derivar de foco hispalense, ya que estuvo en el desaparecido retablo de Cazalla de la Sierra (1592), realizado por Juan de Oviedo; un discípulo de éste, Francisco de Ocampo, quizá sea el que figura como autor de un retablito de la misma iglesia, aunque asociado al pintor Blas Marín, obra que tiene la fecha de 1609. En cuanto a la tipología de las columnas hay que señalar que las del segundo cuerpo tienen el fuste cuatripartito, con diversos tipos de estriado, como se ve en el retablo mayor de la iglesia tunjana de San Ignacio; y aun hay otros detalles en pilastras y frisos que relacionan a estos dos retablos, aunque el de Santo Domingo es menos monumental. En cuanto a las imágenes, lo más interesante son los relieves del tercer cuerpo. El expositorio rococó desentona del conjunto por tratarse de una pieza del último cuarto del siglo XVIII, quizá del mismo artífice que hizo el expositorio de la catedral. [LAM. 139].

El arco toral de presbiterio se adorna con sendas pilastras de madera, de perfiles laterales adornados de unas vírgulas un tanto extrañas, que hacen pensar en su derivación de una columna rostral. Cada pilastra muestra en su interior dos cariátides criollas portadoras de cestillos con frutas de la tierra, en clara alusión al camarico u ofrenda que los fieles hacían a los misioneros cual si de los frutos o primicias se tratar. [LAM. 142].

Más importante que la propia iglesia es la Capilla del Rosario, fundada por el capitán García Arias Maldonado, el gran mecenas de los dominicos, por ello su lápida sepulcral está a la entrada de la iglesia. Mentor religioso de la fundación mariana fue el fraile y pintor quiteño fray Pedro Bedón, creador de la Cofradía del Rosario. El que dio empaque a la obra que admiramos fue el reverendo maestro fray Agustín Gutiérrez, que la revistió de preciosas tallas y la doró. Hacia 1680 debía de estar concluida la fábrica de la capilla, ya que un año después el padre Escobar inició la construcción del retablo, aunque se ignora con qué diseños; también estaba terminado el camarín ya que en 1682 fue dorado y estofado, y entonces intervinieron los escultores Gonzalo Buitrago y Riveros. El ensamblador José de Sandoval empezó el retablo en 1686, pero al mismo tiempo se pidió colaboración al maestro Lorenzo de Lugo para la ejecución de ocho relieves, y tres años después la tallas y fuste de la obra estaba terminada, y se

solicitaba la presencia del excelente dorador Diego de Rojas, que debía de venir de Santa Fe de Bogotá.

Estamos de acuerdo con Marcos Dorta en suponer que lo último que se hizo en esta famosa capilla fue el retablo central (1682 - 1689), teniendo que ser concluidos con anterioridad los revestimientos de las paredes y la cubierta artesonada. Mas que la talla en sí, interesa el ensamblaje arquitectónico y los marcos de los bajorrelieves; en esa decoración suspendida, los soportes arquitectónicos no tienen más función que la meramente decorativa. Las pilastrillas tienen un estriado en zigzag en sentido horizontal, y las pilastras grandes muestran su fuste tripartito; con estrías en resalta y rehundidas, con eses vegetales y con estriado en espina. En los marcos, basamentos y frisos se repiten insistentemente un arabesco vegetal que nos recuerda los de la iglesia quiteña de la Compañía y las orlas del antifonario decorado por el P. Bedón. Los bajorrelieves laterales tienen menos interés y esta por averiguar qué estampas o grabados los hayan inspirado; son figuras monumentales de musculatura exagerada.

La maravilla de la Capilla del Rosario no está sólo en la preciosidad y riqueza de sus tallas sino especialmente en su estructura, que tiende al espacio compartimentado propio de la tradición hispanomusulmana. Los arcos corresponden a los tramos de las naves de la iglesia y obras como pantallas psicológicas. Fue tan desmesurado el desarrollo de esta capilla lateral que ha llegado a adquirir casi más importancia que el templo mismo del que forma parte, rompiendo así la estricta focalidad de un conjunto bien ordenado. Nótese que los arcos repiten un mismo modelo; intradós decorado con florones en los que alternan los racimos y hojas estilizadas; arquivolta con guirnaldas y pájaros de tipo naturalista; extradós con grandes hojas dispuestas radialmente; en las enjutas hay piñas con grandes hojas que recuerdan al maíz andino, en opinión de Marco Dorta. [LAM. 140].

Lo más valioso de la Capilla del Rosario se nos ofrece en una contemplación sesgada con bellos efectos de perspectiva, así como en la gran variedad de soportes empleados en la decoración de este capolavoro del arte neogranadino. Destacamos que, aunque las decoraciones son de poco relieve, sin embargo están dispuestas según esquemas barrocos; en las columnas

se aprecia una guirnalda de sentido helicoidal, cuyos vástagos y racimos cubren todo el fuste en caprichosos avolutamientos; también las pilas-tras corintias tiene rasgos barrocos en su cuerpo de perfil ondulante, decorado con una guirnalda que nos recuerda el movimiento helicoidal; en otras pilastras la guirnalda describe grandes ondulaciones de sabor naturalista; la desaparición del eje de candelieri en estas decoraciones es el rasgo más acusado de su barroquismo.

En cuanto a la techumbre de la capilla hay un tramo que es plana, pero el otro es una artesa a cuatro aguas. La decoración de madera tallada y dorada se distribuye, sobre fondo rojo, en un esquema geométrico en el que alternan los florones ya vistos (con hojas y racimos) y cruces de hojas, encerrados en casetones octogonales y cruciformes; en los espacios vacíos se colocaron hexágonos. Estos diseños están inspirados en los techos dibujados por el tratadista italiano Sebastiano Serlio en su *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, del que había traducción castellana de 1552 por Villalpando. La austeridad del barroco neogranadino hizo que estos motivos vegetales carecieran de la carnosidad característica del estilo, al punto que parecen detalles renacentistas. Este esquema decorativo se repitió en el tramo del presbiterio de la iglesia tunjana de Santa Bárbara. En las naves de la iglesia dominicana aparecen a veces motivos de esta capilla, y en cuanto a la nave del Evangelio consta que intervino como “aforador” (recubridor) Dionisio de Umaña en 1732, dorando la misma capilla un año más tarde Juan de Mesa.

El retablo de la Capilla del Rosario es el mejor de Tunja, tiene tres cuerpos y tres calles; en la central están las escenas de la Protección de la Virgen a la Orden Dominica, el Nacimiento de la Virgen y la Aprobación de la Orden por la Virgen; en la calle izquierda: la Anunciación, la Visitación y la Virgen entregando el hábito a Santo Domingo. Lo más importante del ensamble es la disposición de tres columnas para separar las calles, según cláusula del contrato, y como precedente podía mencionarse su presencia ya en el comentado retablo mayor de la misma iglesia; lo que hizo Sandoval de novedoso fue sustituir la columna central por un soporte antropomorfo netamente decorativo. De todos los relieves el más hermoso es el de la *Anunciación*, por la belleza del mensajero celeste. Por otra parte, el tema de la Disputa de Jesús con los

doctores se prestaba al desarrollo del interior de un templo, donde el artista tenía que dominar bien la perspectiva para lograr un conjunto hermoso, mucho más tratándose de un bajorrelieve; este difícil problema lo soslayó Lorenzo de Lugo poniendo su interés en las figuras del primer término, el Niño y los doctores; por lo que respecta al mobiliario debe tenerse en cuenta el sillón del Niño, el detalle más barroco del conjunto. El tema iconográfico de la Disputa fue poco tratado en el arte hispánico, así que esta representación tiene que emparejarse por su rareza con el Misterio de la Inmaculada Concepción del retablo de la Hermandad del Clero, de la catedral tunjana.

Se completa la decoración del retablo con la pieza exquisita del sagrario, documentado como obra de José de Sandoval, que realizó una obra plena de barroquismo por la carnosidad de los elementos vegetales y por la cartela del remate. Nada se sabe acerca del pintor que hizo la cabeza de la portezuela. No desentonan los candelabros y el bello atril. Por la obra del retablo y demás recibió José de Sandoval la suma de 450 patacones. Tal vez sea obra de este maestro el bello modelo de confesionario, coetáneo de las obras de la Capilla del Rosario, de original y sencilla concepción y con el detalle identificativo de la concha o venera.

Entre los lienzos de la iglesia hay que destacar el de *Santa Catalina, mártir*, obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, del que desconocemos la fecha real del cuadro en cuestión, pero es posible que corresponda al decenio 1680-1690, cuando trabajó tan tensamente para los dominicos de Bogotá. Tal vez su esposa Jerónima Bernal le hubiera servido de modelo. Vásquez tuvo una triste experiencia con los dominicos: celebraron un contrato para que decorara la iglesia, las estancias y los claustros del inmenso convento bogotano, pero luego vinieron las desavenencias y el ilustre maestro fue suplantado por un discípulo; entonces Vásquez, según Caicedo Rojas, juró no volver a enseñar a nadie ni permitir que persona alguna lo viese pintar.

La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá

Archivo español de arte
nº 152. 1965
Pág. 321-326

De los viajeros del siglo pasado ninguno tuvo la intuición del francés Mollien para descubrir valores arquitectónicos; lástima que sus comentarios sean tan breves y escasos. Voy a recordar una de sus observaciones: “El arte de la arquitectura es el que más progresos ha hecho en Colombia; sus adelantos son tanto más sorprendentes cuanto en ese aspecto no ha tenido más maestros, para dirigir sus pasos, que los libros y las estampas”.¹ Precisamente, el estudio de algunos monumentos bogotanos nos ha llevado a la conclusión de que los maestros tuvieron en cuenta los tratados italianos, de lo que resultó la reincidencia en una serie de tipos y de libertades de clara ascendencia manierista.

Raro hubiera sido que el modelo de Serlio, del que se hicieron versiones en otros países americanos, no hubiera sido interpretado en tierras neogranadinas. En el diseño de techumbre hecho por Serlio, al que me refiero, alternan casetones octogonales y cruciformes, con otros hexagonales a los costados;² ningún grabado serliesco ejerció tanta influencia en América como éste. Posiblemente, la primera muestra sea la techumbre de la capilla de Indios de Actopan (Méjico), obra inspirada seguramente por fray Andrés de Mata (1546-1574), que vivió algún tiempo en Italia; su derivación de Serlio fue notada por don Diego Angulo.³ El mismo mo-

delo italiano fue tenido en cuenta al decorar la bóveda falsa de madera de la antigua iglesia de la Compañía, hoy catedral de Bahía (1657-1672).⁴

Si la techumbre de madera del sotocoro de San Francisco de Bogotá es de la época, como parece, en que se hizo la sillería, hacia 1618, sería el primer hito del modelo italiano en Colombia. Quién sabe si sea obra del ensamblador Luis Márquez, entonces activo en el convento. Sin duda este modelo debió de inspirar otra variante tardía: la techumbre de la capilla de la Inmaculada, en la misma iglesia, y que quizá sea obra del siglo XVIII; presenta la novedad de que el hexágono ha venido a ser sustituido por un rombo.

El mismo esquema de Serlio sería imitado casi al mismo tiempo, c. 1680, y por los mismos artistas en la capilla del Rosario de Tunja y en San Agustín, de Bogotá. Ya Marco Dorta señaló la dependencia de Serlio del modelo tunjano.⁵ Queda difícil precisar cuál de los dos monumentos fue levantado antes. En ambos casos el modelo italiano adquirió color netamente local al exornar el interior de los casetones con hojas y flores de una planta de la tierra, quizá de una plantaginácea: el llantén (*Plantago lanceolata*). En San Agustín, de Bogotá, fueron aplicadas estas ornamentaciones de madera al intradós de una bóveda falsa y rebajada. [L.A.M. 63].

Unos años más tarde, hacia 1689, debió de ser cubierta la iglesia del Sagrario, de Bogotá, cuya techumbre, derivada de este esquema serliesco, tiene la novedad de que el casetón cruciforme ha perdido los ángulos todos del crucero. No terminó aquí la vitalidad de este modelo manierista; con grandes transformaciones pasó al barroco y de él se hicieron otras versiones muy libres en Bogotá, siendo la más

1 Gaspar Mollien, *Viaje por la República de Colombia en 1823*. 175. Trad. del francés, Bogotá, Imprenta Nacional, 1944, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

2 Sebastián Serlio, *Tercero y quarto libro de Arquitectura*, Fol. 74 v. Traducción de Villalpando. Toledo, 1563. Agradezco al Dr. E. Marco Dorta el envío de una fotocopia.

3 Diego Angulo Iníguez, *Historia del*

arte hispanoamericano, I, 272 y fig. 356.

4 Angulo, *op. cit.*, II, fig. 181.

5 Enrique Marco Dorta, “La arquitectura del Renacimiento en Tunja”, en *Historia de Tunja*, I, 154. Ed. Correa.

tardía la de la Orden Tercera, posterior a 1771. [LAM. 7] [LAM. 22].

Sin duda alguna, Miguel Ángel fue la figura de la llamada época renacentista que más influyó en el arte hispánico. Por lo que respecta a Colombia, su influjo se manifestó ya en el mismo siglo XVI en el retablo de la capilla de los Mancipes, de la catedral tunjana, y en el siglo siguiente (c. 1667) al construir la portada lateral de la iglesia de San Juan, en Pasto.¹ Marco Dorta señaló oportunamente cómo el modelo que hizo Miguel Ángel para la portada de la Villa Grimani, en las afueras de Roma, fue copiado en la portada del Colegio de la Compañía de Quito y en Pasto.² Ahora podemos indicar un hito más en el itinerario hispanoamericano que siguió este modelo del maestro de la Capilla Sixtina durante el siglo XVII. Hasta Bogotá llegó la prédica de Vasari, rendido admirador del Buonarrotti y manierista como su maestro: *Sforzatevi d'imitare Michelangelo in tutte le cose*. [LAM. 98].

La obra bogotana a la que me refiero es la portada de la iglesia de San Agustín, levantada en 1668, casi al mismo tiempo que en Pasto se copiaba el modelo de Miguel Ángel. Hay que advertir que el ejemplar de Bogotá no sigue tan de cerca el modelo grabado de la Villa Grimani. La edícula ha sido sustituida por una ventana, el almohadillado ha desaparecido de la arquivolta y el friso muestra una decoración que no existe en el ejemplar de Miguel Ángel. En San Agustín persiste el almohadillado de las retropilastras, aunque muy suave, y las ánforas que flanquean la edícula han sido sustituidas por bolas y en lugar de una aparecen tres en cada extremo. La principal libertad anticlásica radica en que las dovelas penetran en el entablamento como lo hacen las de la puerta de la Villa Giulia y sucede en otras obras de Vignola. Es curioso observar una variante, es decir, cómo un modelo grabado de Vignola, la portada de la Caprarola, que tiene también la misma licencia manierista, aportó los adornos de su friso, que no existen en el ejemplar de Miguel Ángel. El libro de Vignola está muy documentado en América por los envíos realizados ya durante el último tercio del siglo XVI, especialmente de la traducción que

1 Santiago Sebastián, "La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino", en Eco, Bogotá, diciembre de 1964.

2 Angulo, *op. cit.*, II, 108; III, 252.

hizo Patricio Caxés en lengua castellana, donde además del dibujo de la Caprarola estaba inserto el de la Villa Grimani.³ [LAM. 62].

Otra variante bogotana sobre el modelo de Miguel Ángel es el primer cuerpo de la portada de la capilla del Sagrario. Como San Agustín, presenta un almohadillado plano, muy superficial. Teniendo muy acentuado el carácter de portada-retablo no se han usado columnas de fuste liso sino con estrías en espiral, como las columnas "melcochadas" que el maestro García de Ascuha empleó, en 1628, en el ensamblaje del retablo de San Francisco de Bogotá. En este ejemplo, como en la Villa Grimani, las dovelas almohadilladas irrumpen en el entablamento ocupando casi todo el friso; pero hay más, su fuerza es tal que obligan a la cornisa a quebrarse de tal manera que forma como un alfiz. ¿Cómo explicar esta superación del modelo manierista? No hay que olvidar la presencia de dos fuerzas: una tradicional, muy hispánica el mudejarismo, que se manifestó espléndidamente en la techumbre de esta hermosa capilla, y en ella encajaría perfectamente este supuesto alfiz que forma la cornisa; y la otra fuerza que se manifiesta aquí con gran tensión es el barroco, pese a ser una obra de transición. Muy pocos años separan su construcción de la portada de San Agustín, ya que en la clave está la fecha de 1689; sobre su carácter barroco conviene recordar el hecho anotado por Marco Dorta de que en ella aparece, quizá por primera vez en América del Sur, un elemento típico de estilo: la columna salomónica.⁴ Siendo esta fachada en conjunto, una obra de transición, presenta detalles decorativos barrocos en una estructura manierista debido al principio de "aislamiento" que ha destacado las verticales en forma exagerada. [LAM. 5].

El último hito de la influencia de Vignola aparece en la llamada Quinta de Bolívar. En la planificación de la evocadora casita vemos dos épocas: la colonial, representada por las habita-

3 Jacome Vignola, *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*. Ahora nuevamente traducido del toscano en romance por Patricio Caxesi, pintor y criado de su Mag... Madrid, 1587. (Existe otra edición de 1593, en Madrid). Cfr. José Torre Revello: "Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI a XVII)", en *Interamerican Review of Bibliography*, VI, núm. 1. 1956, pág. 6.

4 Angulo, *op. cit.*, II, 93.

ciones interiores, tras el comedor; a este primitivo núcleo, en los primeros años del siglo XIX, se debió de añadir la portada neoclásica, la entrada principal, las habitaciones anteriores y el comedor. Junto a tradicionalismos de profundo sabor hispánico hay que destacar el italianismo de la portada, rasgo manierista muy viñolesco, puesto que reproduce un modelo de Caprarola.¹ Quizá por la presencia del neoclasicismo el arquitecto se mantuvo fiel al modelo de Vignola, y no dio una versión más personal, como hicieron los artistas del siglo XVI y XVII. [L.A.M. 29].

No sólo fueron los tratados y grabados el vehículo por el cual llegó la influencia manierista; además de este medio, que dio carácter internacional al estilo, en la Nueva Granada se radicó un arquitecto italiano que participaba del manierismo reinante en el país del que procedía. El padre Juan Bautista Coluccini era oriundo de Luca de Toscana, donde nació en 1569; llegó a Santa Fe en 1604, y luego de servir en algunas doctrinas fue llamado a Bogotá en 1609 para que dirigiera la iglesia de San Ignacio, donde trabajó hasta 1620, pero hubo de abandonar la obra durante siete años por la incompreensión del rector del colegio, y al fin se reintegró, terminándola en 1635.²

La planta de San Ignacio sigue el modelo viñolesco del *Gesú* de Roma, pero lo que ahora vamos a considerar son las portadas de la hermosa iglesia bogotana. La fachada de los pies responde en su composición general a un esquema de arco de triunfo con tres vanos que se corresponden con las tres naves de la iglesia. En la fachada de Alberti para San Andrés de Mantua (1470) diríamos que se encuentra en germen, lo que luego desarrollará el padre Coluccini en Bogotá, más las implicaciones impuestas por el manierismo. La moldura en que se apoya el arco central se continúa a través no sólo de las pilastras que lo flanquean, sino también de las alas, determinando así el juego de un orden gigante con otro menor; también se observa que las impostas de los arcos laterales se continúan a través de las pilastras conformando en ellas la creación de tres hornacinas. La interrelación de dos sistemas –fachada de templo antiguo con

1 La identificación se debe al profesor Mario Buschiazzo, que me la reveló en conversaciones tenidas cuando visitó la ciudad de Santiago de Cali (1963). Desconozco si ha publicado algo al respecto.

2 Juan Manuel Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, I, 578–580.

frontispicio y arco de triunfo–, ya incompatibles en la antigüedad, trató de combinarlos en una nueva unidad Alberti en su fachada de San Andrés de Mantua.³ La solución albertiana no escapó a una sensibilidad manierista como la de Coluccini y así encontramos en Bogotá un eco de las composiciones ideadas por el gran arquitecto del Renacimiento italiano. Pero no terminaría aquí la influencia de Alberti, pues el ventanal que rompe el friso y la cornisa nos está recordando una solución semejante de Alberti para la fachada de San Sebastián, de Mantua, solución albertiana que parece inspirada en la arquitectura clásica más heterodoxa. Conviene señalar algo más acerca del manierismo de la portada: la forma de componerla con esas series apretadas de hornacinas, impuestas por las interferencias de dos arcos de triunfo de diferente tamaño, confirma el origen toscano de su autor, Coluccini;⁴ otro rasgo manierista es la estrecha banda horizontal del cuerpo central, a manera de *mezzanino*, cuyo valor estructural no parece claro.⁵ [L.A.M. 41].

Al interior de San Ignacio, en el presbiterio, hay sendas portaditas típicamente manieristas, que presentan sus lados flanqueados por pilastras de sillares alternativamente grandes y pequeños, cual si estuvieran fajadas. El hacer del soporte un elemento meramente decorativo, destruyendo su sentido vertical de apoyo fue un fenómeno típicamente manierista, muy frecuente en Vignola. A su tiempo Marco Dorta apuntó la semejanza que presentan con grabados del tratadista Sebastián Serlio.⁶ Poco sabemos de la vida de Coluccini, introductor directo del manierismo italiano. Según el genealogista Flórez de Ocariz, fue “gran arquitecto y con inteligencia de astrología”. Por esta afición a la astrología cabe pensar que estaba influido por el ambiente espiritual del manierismo; Lomazzo y Zuccaro, los dos grandes teóricos de la estética manierista, hacen frecuentes alusiones astrológicas.

3 Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del humanismo*. 58. Traducción del inglés, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958.

4 George Kubler y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*. Penguin Books, 1959, pág. 88.

5 Santiago Sebastián, “Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina”, en *Eco*, número 40, Bogotá, 1963.

6 Diego Angulo Iniguez, *Historia del arte hispanoamericano*, II, pág. 80.

Veamos ahora con una serie de paralelos la influencia de la obra de Vitruvio, *De Architectura*, sobre las Ordenanzas. Al tratar de la ubicación de la plaza se estipula que la “Plaza Mayor, de donde se ha de comenzar la población, siendo en costa de mar, se debe hacer el desembarcadero del puerto; y siendo en lugar mediterráneo, en medio de la población”. Esto procede del libro I de Vitruvio, capítulo III: “Si la ciudad se encuentra situada a orilla del mar, es preciso que el sitio en donde se quiera construir el Foro esté cercano al puerto, mientras que si la ciudad se hallare tierra adentro, el Foro deberá encontrarse en el centro”.¹

Sobre las proporciones de la Plaza Central dice Vitruvio (libro V, cap. 1), que su “ancho debe de ser tal que dividiendo su longitud en tres partes, le correspondan dos; de esta manera tendrá forma alargada, disposición que le proporcionará mayor comodidad para los espectadores”. Las Ordenanzas no son sino una traducción: “La Plaza sea en quadra prolongada, que por lo menos tenga de largo una vez y media de su ancho: porque desta manera es mejor para las fiestas de a caballo, y cualesquiera otras que se hayan de hacer”. Mas téngase presente que estas proporciones aproximadas se han venido observando desde las fundaciones del siglo XII, como anota Palm, hasta las de Santa Fe y Santo Domingo, lo que demuestra que nunca se perdió en suelo español la tradición clásica. No sólo ocurre en la de un espacio urbano, sino que Herrera, el gran arquitecto que informa el arte de la segunda mitad del siglo XVI, compone las fachadas del Escorial y de la catedral de Valladolid con arreglo a la proporcionalidad del rectángulo sexquiáltero, cuyos parámetros son 3:2.² Es muy probable que Herrera haya intervenido en la estructuración de estas Ordenanzas, ya que por estos años ha sido nombrado primer arquitecto de Felipe II con la obligación de revisar planos y proyectos.

“Las plazas públicas –dice Vitruvio (libro V, cap. 1)– entre los griegos son cuadradas y

Felipe II, México, 1950. Tiene como apéndice el texto de las Ordenanzas de 1573.

1 León Homo, *La Roma Imperial y el urbanismo en la Antigüedad*, (traducción de Almoína), México, 1956. En el capítulo I hay un extracto de Vitruvio.

2 Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947, pág. 83.

están circuidas por doquier con amplios y dobles pórticos, cuyas columnas, muy próximas unas a otras, sostienen arquivadas de piedra o de mármol con galerías altas”. Las Ordenanzas prescriben: “Toda la Plaza a la redonda, y las cuatro calles principales que salen de ella, tengan portales, porque son de mucha comodidad para los tratantes que suelen allí concurrir”.

El apartado de las Ordenanzas que mejor refleja el espíritu renacentista que las concibió, se refiere a la concepción espacial del edificio principal: “Para el templo de la Iglesia mayor, parroquia o monasterio, se señalen solares; los primeros después de las plazas y calles; y sean en isla entera, de manera que ningún otro edificio se les arrime, sino el perteneciente a su comodidad y ornato”. En la Edad Media un edificio se levantaba formando un conjunto, ahora se exigía a la construcción carácter propio e independiente, según su función y valor estético. Es un viejo postulado formulado por Alberti; de inspiración albertiana parecen ser las ordenanzas 35, 37 y 41, y las 116 y 118 derivan de Palladio, según Hardoy. El espíritu general que caracteriza a estas disposiciones urbanísticas es una conjunción de valores simbólicos, estéticos y utilitarios. Este justo medio, de raigambre aristotélica y vitruviana, contrasta con las elucubraciones de los teóricos italianos: Filarete, Cataneo o Scamozzi, cuyos proyectos de ciudades inscritas en estrellas, polígonos, etc., fueron utopías meramente estéticas.

Trazados neogranadinos

Toro

Aquí trataremos únicamente de aquellos centros urbanos de los que conocemos planos. Algunas ciudades fueron fundadas en la primera mitad del siglo XVI, pero el primer plano completo urbano que he hallado en el Archivo Nacional de Bogotá corresponde a esta vieja ciudad del actual departamento del Valle del Cauca. El plano en cuestión tiene el gran valor de haber sido trazado con motivo de la fundación; se aprecian las cuadras delineadas torpemente y divididas cada una en los cuatro lotes de rigor; sobre cada parcela consta el nombre de uno de los conquistadores. El plano data de 1573 y no conozco semejante tan antiguo en Colombia. [PLANO 1]

La plaza y el patio en Santa Fe de Antioquia

El Tiempo
Bogotá, 12 de abril de 1964

El genio hispánico, tan profundamente anticlásico, a veces se sirvió de la arquitectura, no para lograr puros valores estéticos, sino para impresionar. Esta monumentalidad no era para ornar la ciudad como prescribían las leyes de Indias, sino para destacar el poder y la inmortalidad de la religión católica.

Son muy pocos los viajeros que han dejado huella de su paso por la antigua capital de la gobernación antioqueña. A mediados del siglo pasado, el francés Saffray hizo una detenida visita pero no supo captar el interés artístico de esta vieja ciudad, se limitó a decir: las casas y los monumentos no ofrecen nada de notable. Prácticamente, el descubrimiento de Santa Fe fue obra de mi colega don Enrique Marco Dorta, catedrático de Arte Colonial en la Universidad de Sevilla. Hace dos décadas visitó la ciudad y destacó en su famoso *Viaje a Colombia y Venezuela* los monumentos cardinales: la Basílica y la iglesia de Santa Bárbara. [L.A.M. 197,200].

Lo más interesante de Santa Fe es el conjunto urbanístico que permanece casi intacto; pocas ciudades colombianas conservan tan bien su aspecto colonial. En esta ciudad deliciosa la vida tiene otro ritmo; la soledad y el silencio, que tan vitales son para el desarrollo espiritual del hombre, se han remansado en sus calles soleadas y en la intimidad de los patios. Santa Fe es una ciudad, que cautiva al viajero, y éste, acostumbrado a las ciudades en serie, conservará en recuerdo imborrable de su visita, como imborrables son en su memoria Toledo, Brujas, Heidelberg, y pocas más. Una mirada superficial hace pensar que la ciudad fundada por Robledo es hoy una urbe muerta, pero no es así. Más bien un caso de supervivencia de formas culturales de épocas pretéritas aquí la sociedad colonial estructuró con firmeza un cuerpo de pautas culturales que han pervivido a través de varias generaciones.

Todo el legado arquitectónico de Santa Fe tiene un carácter eminentemente popular. La capital de Antioquia, dado su aislamiento, hizo que el arte se desarrollara con sencillez y autenticidad, recurriendo a las posibilidades que ofrecía el ambiente, sin importaciones ni extrañas influencias: a este respecto es preciso hacer constar que no se conoce la actividad de un arquitecto académico o de formación europea. La tradición que habla sobre la atribución de los planos de la Basílica al español neoclásico Petrés, no ha podido ser documentada; lo único que sabemos con certeza es su construcción por el alarife indio José Ortiz. Tan faltos de información debieron estar los maestros santafereños que ni los tratados más corrientes parecen haber consultado: así que el arte de Santa Fe, falto de pretensiones académicas, pasó inadvertido hasta la visita de Marco Dorta.

La armonía de la vida colonial descansaba en el desarrollo parejo de la vida familiar y de la pública, con razón ha escrito el venezolano Raúl Villanueva al tratar de la repercusión de las estructuras sociales sobre las urbanas: “La vida colonial se concentra alrededor de dos espacios fundamentales: el patio y la plaza”. En Santa Fe no existe iglesia que no esté provista de su correspondiente plaza. Las fachadas de los pies de la Basílica, la Chinca, Santa Bárbara y Jesús Nazareno, han motivado la creación de otros tantos espacios urbanos con preeminencia de la Plaza Mayor, ante la vieja iglesia matriz (hoy Basílica). Es digno de comentarse un claro contrasentido: estas construcciones tienen unos espacios interiores pequeños, mientras que sus fachadas muestran evidentes pretensiones de monumentalidad. El problema de la fachada que no corresponde a la estructura del edificio es difícil de explicar; en otra ocasión he pretendido aclarar esto partiendo del principio del “enmascaramiento”, cuya significación dentro del mundo manierista estudiaron en el campo pictórico con profundidad Pinder y Weisbahch. El genio hispánico tan profundamente anticlásico, a

veces se sirvió de la arquitectura, no para lograr puros valores estéticos, sino para impresionar. Esta monumentalidad no era para ornar la ciudad como prescribían las Leyes de Indias, sino para destacar el poder y la inmortalidad de la religión católica. Este ejemplo fue imitado por los habitantes de la ciudad, aspecto que por razones políticas hasta recomendaba la legislación indiana, así se ordenaba que se construyan “las casas de forma que cuando los indios las vean, les causen admiración, y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento”. Santa Fe fue uno de esos centros donde más se arraigó el orgullo español, a este respecto es interesante la impresión del viajero Saffray: “algunas familias se jactan de no tener en las venas sino sangre azul, por descendencia directa de los chapetones y por alianzas entre godos”. [LAM. 204].

Si en la creación de las plazas no predominaron los valores puramente compositivos, el artista local estuvo más afortunado al concebir los patios, y, en general, la casa de la cual formaban parte. No hubo esos prejuicios de carácter simbólico, y se logró un conjunto propio y auténtico. Ya la planta de la casa nos revela esa especial manera de articular los espacios, según la fórmula de raigambre hispano-musulmana, formando composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada o acodada. Con ello se huyó de la trivial simetría axial, y no recuerdo una sola casa dispuesta así. Las casas poseen generalmente un patio y un traspatio, que se articulan con el ingreso siguiendo la fórmula aludida, muy frecuentemente en la Nueva Granada por el aspecto mudéjar de la arquitectura colonial. En muchos casos el zaguán está limitado con el patio por el entreportón, que más que una puerta es una pantalla porosa, gracias a una interesante labor de celosía: a este respecto se ha dicho que la función del entreportón era permitir el paso del aire, pero yo pienso, considerando las magníficas soluciones de la casa santafereña, que, además de ese fin práctico, el artífice local buscó una compartimentación espacial, sin otro ritmo arquitectónico que el del asombro o deslumbramiento que ha de producir la mancha impresionista tropical del patio.

Los patios de Santa Fe son los más hermosos que conozco de Colombia, y afortunadamente están intactos. Las zonas verdes no siguen esquemas geométricos.

Un pavimento de grandes ladrillos suele cubrirlo, dejando tan solo unos espacios en los que crecen palmeras y arbustos cuajados de fragantes flores. Macetas y enredaderas completan la decoración vegetal de este rincón familiar. Es inevitable que el viajero piense en la ilustre ascendencia de este patio santafereño: primero recuerda los ejemplares de Andalucía y del Norte de África, y de aguas arriba de la historia están los patios árabes y los romanos, levantados también en las riberas del Mediterráneo. Cuando el viajero de marcha hace promesa de volver, porque el patio el patio santafereño es inolvidable. “Aquí está la dulce paz de Antioquia –ha escrito Germán Arciniegas–, en este patio de las tinajas, en este rincón que guarda y que vigila un silencio sereno de nobleza, un silencio macizo de dignidad. La sombra de los almen-dros y de los icacos, la sombra fresca de los limoneros tiene el encanto de la juventud inextinguible”.

Finalmente, vaya un recuerdo de mis amigos santafereños: el Excmo. señor Obispo, señorita Mercedes Gómez, don Miguel Martínez, el corresponsal de El Tiempo y otros. A ellos debo numerosas atenciones durante mis dos visitas a la ciudad inolvidable.

Nuevo Reino de Granada.

La ciudad barroca

Audiencia de Santa Fe
La ciudad barroca.

Análisis regionales 1573 / 1750

Director científico: Francisco de Solano

Coordinadora general: María Luisa Cerrillos

Testimonio, Madrid, 1990

Introducción

Casi todo el continente suramericano dependió durante los siglos XVI y XVII del virreinato peruano hasta que en 1717 se estableció el Virreinato de la Nueva Granada, que, suprimido en 1723, fue reimplantado definitivamente el año de 1739. Este virreinato comprendía los territorios de las audiencias de Santa Fe, Panamá y Quito más las provincias septentrionales entre la Guayana y el lago de Maracaibo, y sus islas adyacentes. Este trabajo, sin embargo, se ocupará del Nuevo Reino de Granada y de su Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá que comprendía desde Cartagena a Popayán, y desde Mérida al puerto de San Buenaventura en el Pacífico. Los gobiernos de la audiencia santafesina fueron Cartagena, Santa Marta, Antioquia, El Chocó, Los Llanos, San Juan Girón y Neiva. La potencial riqueza del territorio movió a la Corona a la creación del virreinato, para más cohesionar el país y realizar una política defensiva aún más decisiva que frenara presiones de piratas y contrabandistas a quienes no amedrentaban ni alejaban los fuertes muros.

Elementos étnicos constitutivos de la población fueron los blancos (peninsulares o criollos), los indios y los negros. Los blancos se han calculado para fines del siglo XVI en unos 50.000, los indios en unos 600.000, los negros en 60.000, los mestizos en 20.000, y otros tantos los mulatos. En cuanto a la población de los centros principales: Bogotá en 1650 tuvo más de 15.000 habitantes y a finales de siglo llegaba a

22.000. Cartagena contaba a fines del siglo XVIII, con unas 2.500 familias sin contar los esclavos. Santa Marta no tenía más de un centenar de vecinos en el siglo XVII, y Popayán en 1746 llegaba casi a 25.000 personas, según Antonio de Ulloa y Jorge Juan, distinguiendo a más de 50 familias, “conocidas y reputadas desde la antigüedad por nobles y ser oriundas de casas esclarecidas de España”. Finalmente, Santa Fe de Antioquia y el Chocó, donde la mayoría eran negros, mulatos y mestizos.

Interesa la población india, que en el siglo XVIII alcanza un bajo nivel, a pesar de ser escasas las encomiendas, a punto de su desaparición. Las encomiendas fueron ochenta en los distritos de Santa Fe y Tunja, diez para Cartagena, veinte para Santa Marta y 105 para Popayán. Los pueblos indígenas de la Nueva Granada tenían grandes y pequeñas ciudades con amplias residencias para sus jefes y caciques; algunos de estos poblados fueron base de futuras fundaciones españolas tanto para asentarse en los fértiles valles como para asegurar el dominio del altiplano. El reparto de las encomiendas determinó la creación de pueblos de indios así que a mediados del siglo XVI existían cerca de unos cuatrocientos pueblos. Es de gran interés comprobar las huellas artísticas del atrio o de las capillas posas de los templos doctrineros, que no sólo fueron privativas de la Nueva España, sino que también se construyen en Nueva Granada estudiadas por Carlos Arbeláez, quien ha encontrado en pueblos del distrito de Boyacá algunas en pueblos de indios. Hay una fachada del templo con antecapilla, espacios y cruces atriales, y aun a veces se puede notar la presencia de capillas posas, que hubo en tiempos pasados. Entre los ejemplos boyacenses clasificados se encuentran: Tópaga, Cucaita, Sora, Oicatá, Sáchica, Chíquira, Chivatá, Siachoque, Tutasá, Mongua, Monguí, Busbanzá, Tobasia, Gámeza, Socha, Tasco, Cuitiva, Betéitiva, Chiquinquirá, Sogamoso, Arcabuco y Samacá y en otras regiones: Mercadillo,

Ciénaga, San Pablo, Tame, Sutatausa, Zipacón, Bosa, Ubaque, Suesca, Monquirá, etc.

La economía de la Nueva Granada puede calificarse de pobreza relativa, pese a su potencial, sobre todo agrícola y ganadero. La explotación de las minas de oro proporcionó el dinero suficiente para atender a las necesidades de la defensa y a la importación de los productos necesarios para la población. Los productos de la Nueva Granada no resultaban competitivos frente a los del Caribe, así los barcos que llegaban a Cartagena lo hacían en tránsito hacia Cuba, cuyo azúcar era más atractivo desde el punto de vista comercial. Ulloa y Juan ponderaron las excelentes condiciones de la agricultura, especialmente en Cartagena donde una fanega de maíz daba más de cien; el azúcar en Ocaña y Cartagena; el trigo en Tunja; el arroz en Santa Marta y Cartagena, y el cacao en el valle del río Magdalena. Menos puede decirse de la ganadería, cuyos precios no resultaban competitivos, incluso había vacuno silvestre. En cuanto a la minería del oro fue la principal riqueza tanto en el valle del Cauca como en la costa del Pacífico; fue Popayán la ciudad que controló el comercio y donde vivían los dueños de las minas, lo que de alguna manera manifiesta su patrimonio artístico. La industria fue incipiente, basada en las transformaciones de productos naturales como el azúcar en trapiches y molinos; la industria del cuero, y la derivada de árboles resineros. El comercio exterior se hizo a través de Cartagena, puerto y plaza fuerte de gran importancia, donde se detenían las flotas de Castilla que iban con destino a Panamá. Los géneros desembarcados en Cartagena eran distribuidos por el interior a través de una red de comunicaciones fluviales con base en los ríos Magdalena y Cauca. Cuando no había armada con galeones, el comercio marítimo se hacía por medio de balandras que llegaban hasta las islas del Caribe.

El legado indígena en la arquitectura

La llamada arquitectura colonial, que dio forma y sentido al urbanismo hispanoamericano, no fue una mera importación de estilos y formas europeas, sino que en su desarrollo contó con el aporte indígena en cuanto al uso de ciertos materiales, así como con la numerosa mano de obra indígena, entrenada ya en el conocimiento de ciertas técnicas y materiales. Hasta que no llegaron constructores españoles,

la cubierta de paja fue la habitual de los bohíos y cabañas, y los muros se hicieron de bahareque, a base de una mezcla de caña y arcilla.

Para mejor comprender la importancia del legado será interesante decir algo sobre las condiciones generales de la arquitectura indígena, que se ha mantenido hasta nuestros días por el relativo aislamiento de sus tribus, que han podido conservar sus características sociales y culturales. Al norte de Colombia, en la Sierra Nevada de Santa Marta, están los kogi, que descienden de los grupos tairona, quienes alcanzaron una arquitectura lítica muy avanzada y distribuyeron sus viviendas alrededor de plazas ceremoniales. Sin embargo, los indios actuales agrupan sus viviendas en torno a una casa, dispuesta sobre una plataforma circular de piedra, que fue rellena con tierra; sus casas son generalmente redondas, con paredes de barro, techos de palma y pisos de tierra. Otro ejemplo excelente de adaptación al medio son las casas de los indígenas noamá y emberá del Chocó, que establecen sus viviendas a lo largo de los ríos para facilitar el transporte y en lugares elevados para evitar humedades e inundaciones. La casa llamada “tambo” se construye sobre pilotes de guayacán, presenta un gran techo cónico de hoja de palma sobre una planta cuadrada o poligonal. Otra vivienda es la maloca, que puede congrega hasta treinta personas, es propia de los indios tukano, y están colocadas en un eje paralelo al río.

Más interés tiene lo que ha sido el propio legado de la arquitectura, que aportó en un principio tanto los muros como la cubierta no sólo de las casas de los conquistadores sino hasta de las mismas iglesias. Por otra parte, los indios no desconocieron la arquitectura monumental, como sucedió en la actual sabana de Bogotá, llamada el valle de los Alcázares, precisamente, por su aspecto llamativo. Las dificultades que tenían los bohíos indígenas era su alto riesgo, tanto ante el ataque de los enemigos como ante el fuego. La seguridad estaba en los fuertes muros de mampostería o cantería. Lo más corriente fue hacer casas con muros de adobe o tierra, con entramado de madera en la cubierta, luego revestida de palmiche. Las crónicas y documentos de la primera época nos hablan de la extensión de los muros de bahareque con cubiertas de paja. Todavía hoy, la casa del campesino o rancho conserva los elementos básicos

de la choza indígena, con su interior dividido en dos o tres habitaciones. En cuanto al entramado de madera, las vigas y los tirantes sobresalen para dar margen a voladizos. Por lo que respecta a Colombia se ha usado la caña de bambú, que ha permitido la construcción con guadua, muy difundida en el siglo XIX y aún en la actualidad, que permite el desarrollo en altura y también cubrir la nave de una amplia iglesia. Ya se comprenderá que estas soluciones provisionales no eran las propias de una ciudad, por ello el Cabillo de Cartagena, antes de las ordenanzas de 1555, pide ya que se quiten los aforos de palma y bahareque, procurando “que la ciudad se ennobleciese de edificios”. El empaque de los edificios de cantería concedía a los edificios un valor simbólico, que impresionaba a los indios.

Personalidad histórico-artística de las ciudades

Vamos a destacar las ciudades neogranadinas de mayor interés, en ellas se concentró no sólo el devenir histórico sino también el desarrollo artístico, como consecuencia de su desarrollo social y económico.

Cartagena de Indias

En primer término se halla Cartagena de Indias, llamada la Ciudad Heroica, asentada sobre el lugar de los bohíos del poblado indígena de Calamarí. Juan de Vadillo acometió el primer intento de ordenación urbana que conocemos. El plano debió de ser de traza regular, ya que en el juicio de residencia que se le hizo se le acusó de haber hecho calles rectas, demanda fácilmente explicable por el espíritu medieval de la mayor parte de los conquistadores. El plano cartagenero más antiguo es el que levantó Antonelli en 1595 para ilustrar un proyecto de fortificación. Marco Dorta señaló al respecto que es imposible determinar hasta qué punto coincidiría esta traza con la primitiva, teniendo presente que el incendio de 1552 hubiera podido variar la traza. Sí queda claro que aquí se aplicó la disposición en cuadrícula, aunque la existencia de ángulos no rectos así como la forma irregular de las cuadras parecen indicar un trazado primitivo; parece claro que Antonelli siguió un trazado antiguo, y que éste fue probablemente anterior a las Ordenanzas de 1573, pues nada del espíritu de éstas vemos reflejado en la obra del ingeniero italiano.

Los visitantes de Cartagena suelen tener más en cuenta el aparato defensivo de la gloriosa ciudad que sus monumentos. Es verdad que por su papel como “llave del Reino de Nueva Granada, del Chocó y del Darién” y de caja fuerte en Suramérica tuvo que ser fortificada hasta convertirla en la primera plaza militar de Hispanoamérica, pero interesa más la personalidad artística de tan pujante ciudad.

De los estilos medievales, el gótico no dejó un monumento y tan sólo aparecen huellas accidentales por la supervivencia de los arcaísmos, tan corrientes en el arte hispanoamericano. La planta basilical de la catedral tiene un extemporáneo ábside ochavado, en abierto contraste con la fachada de los pies, que refleja ya la severidad herreriana. El gótico arraigó en el testero catedralicio pues la capilla mayor tiene además unas torrecillas voladas que guardan escaleras de caracol. La iglesia fortificada, de raigambre medieval, no dejó en Cartagena ningún ejemplar comparable a los mexicanos, pero hay evocaciones de este tipo en una estrecha azotea que circunda la catedral formando un camino de ronda; y lo mismo podemos decir del pintoresco ábside de Santo Domingo con sus enormes contrafuertes que dificultan el desarrollo de la acera en la calle de los Estribos. [L.A.M. 155] [L.A.M. 161].

Más fortuna que el gótico tuvo el otro estilo medieval, el mudéjar. Las techumbres mudéjares cubrieron edificios eclesiásticos y civiles desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Rasgos moriscos como el alfiz de la época de los Reyes Católicos, aparecen en varias portadas de dudosa cronología, tales como la del marqués de Villalba, los ejemplares de las calles de Portobello y Aurora, y lo mismo podría decirse del alfiz esquinero de estas dos calles. Pero, sin duda, la mayor influencia que dejó el mudejarismo en Cartagena fue el amor por las superficies desnudas, esa austeridad decorativa que tan bien se hermanaba con los recios paramentos de las construcciones militares. Este ascetismo decorativo fue tan pujante que la iglesia de los Jesuitas, dieciochesca y barroca, suprimió la lujuria decorativa en interiores y exteriores.

¿Qué huella dejó el Renacimiento en esta ciudad que según decía el gobernador Pedro Fernández Busto (1579), estaba “ilustrándose con muchos edificios de cantería”? Poco, como veremos, pero los hombres del siglo XVI, imbuidos de la grandeza renacentista, nos la describen

cuajada de torres, azoteas, almenas y edificios suntuosos, como Alonso de Mendoza (1582). Tan sólo el edificio de la Aduana (c. 1572), que ya no existe, y cuyo plano apareció en el Archivo de Indias es el único ejemplo de una construcción netamente renacentista. El protorrenacimiento español, tan bien representado en México, no dejó en Cartagena un solo grutesco. Marco achacó la sobriedad y la falta de ornamentación de la arquitectura cartagenera de todas las épocas y estilos a la piedra de las canteras de la isla de Codego, que era blanda y fácil de labrar, pero áspera y hoyosa, como decía fray Pedro Simón, por tanto inapropiada para entallar menudas labores decorativas. Si no el renacimiento, sí el manierismo, amante de la sequedad y de lo artificioso, arraigó en esta ciudad dejando una obra bien expresiva en la fachada de la iglesia dominica, en la que aparece un interesante friso convexo, el primero en la Nueva Granada. La espadaña, esa invariante de la arquitectura colonial colombiana, se forjó en Cartagena, donde tiene magníficos ejemplares hasta el siglo XVIII; el desacuerdo de la espadaña con la estructura del templo puede explicarse por el principio manierista del “enmascaramiento”. Finalmente, el siglo XVIII fue la época de las grandes construcciones militares: baterías de San Felipe de Barajas, fuertes de Bocachica y del Pastelillo, malecón de Bocagrande, escollera de la Marina, etc. La obra que disuena de la tradición cartagenera y neogranadina es la portada de la Inquisición, no sólo por el fuerte claroscuro sino por la libertad de la composición barroca. Este ejemplo, como la lauda y el aguamanil de la Orden Tercera, dan la impresión de ser importaciones estéticas, como modelos ajenos a la personalidad artística de la gloriosa ciudad. [LAM. 170].

Tunja

El capitán Suárez de Rendón fundó la ciudad de Tunja, la primera de la Nueva Granada que tuvo conciencia artística. Ella fue la sede del escritor y clérigo Juan de Castellanos (1522-1608), autor de las *Elegías de varones ilustres de las Indias*, el más americano de los primeros cronistas, y que nos interesa por su comprensión del Nuevo Mundo. Enamorado de la ciudad, describe así las riquezas de su templo catedralicio:

Capillas hay en él particulares,
sepulcros de vecinos generosos,

con tales ornamentos que podrían
ser ricos en Toledo y en Sevilla;
retratos y dibujos que parecen
haber sido labrados por las manos
de Fidias, de Cimón y Policreto,
algunos de pincel y otros de bulto,
principalmente la que dejó hecha
Pero Ruiz García, do su hijo
Antonio Ruiz Mancipe se desvela
en decoralla con preciosos dones,
y ansi parece ya piña de oro.

Hay aquí un sentimiento de lo que podríamos llamar la grandeza tunjana. Castellanos pondera el templo metropolitano de tal manera que surge la comparación con el Viejo Mundo para dejar bien patente lo singular de América. Que el sentimiento estético de Castellanos era plenamente renacentista lo confirma no sólo ese sentido de la grandeza sino también la alusión a Fidias y Policreto, ya que uno de los principios de la estética renacentista fue su relación con la antigüedad clásica. Parece indiscutible el valor documental de Castellanos, pero debe notarse que aquí, siguiendo los postulados renacentistas, ha sustituido a Angelino Medoro, pintor italiano al que, sin duda trató personalmente, autor de los cuadros que todavía decoran la histórica Capilla de los Mancipes, por los artistas clásicos citados. Este sentimiento de grandeza se funde en Castellanos con el amor a la ciudad enaltecida por él dirigiendo la fábrica monumental de la iglesia metropolitana, así en un memorial dirigido al corregidor (1575) le decía que informara al Rey acerca de que “la dicha iglesia parroquial de la dicha ciudad de Tunja es la más principal de todo este Reino”. El fue el fiador de la obra de la magnífica portada, no es de extrañar que en su opinión tal obra fuera “la más suntuosa y bien acabada que hay en todas las Indias”. Este sentimiento de grandeza tunjana no fue único de Castellanos: en 1662, en el certamen poético organizado para festejar el nacimiento del Príncipe Carlos, dijo un poeta:

No llores siglos pasados
Tus pompas Tunja no acuerdes...
¿Qué demostración mayor
ostentó tu antigüedad?

Pese a las dentelladas del tiempo, todavía nos muestra la ciudad rasgos de esta grandeza. Los conquistadores castellanos encontraron en

el triste paisaje tunjano el marco que más les recordaba la patria lejana. Muchos “se avezindaron en ella... juzgando que aquella nueva ciudad avia de ir en tanto crecimiento que fuese el emporio del Nuevo Reino”, y pronto empezaron a construir sus mansiones, y las hicieron “tan costosas y bien labradas” que a Fernández de Piedrahita le parecieron “de las mejores de las Indias”. Y con aquella vanidad –dice el mismo cronista– que “obliga a los hombres a eternizar su fama en la posteridad, sembraron las portadas de costosos escudos de armas, que al presente se ven muchas de las ilustres familias que las habitan”.

Ninguna ciudad del Nuevo Reino nos refleja mejor la coexistencia de varias corrientes estilísticas, arcaizantes y modernas. El fenómeno no fue exclusivo de las artes plásticas, también en el campo literario observamos esa lucha de estilos, reflejo de la que existía en España. Los dos estilos característicos del final de la Edad Media tuvieron en Tunja un fuerte influjo. Caracteres del gótico isabelino se ven en las portadas de amplio dintel adovelado, con sus columnas estiradas cual si fueran baquetones góticos; los postigos de las puertas dibujan caprichosos arcos conopiales; el detalle ornamental más típico es una vara nudosa con una cinta enrollada en espiral, en una portada anónima de la carrera 10 (nº 21-04). En la catedral ambas tendencias se fundieron como fue tan frecuente.

El otro estilo medieval fue el mudéjar, que, solamente considerado como estilo nacional, se comprende su proyección histórica. Tan hondas raíces echó en España que rara será la forma que no surja tocada de mudejarismo. Asociado al gótico tardío cristalizó en una forma tan peculiar como lo isabelino. Tampoco los formalismos renacentistas desdeñaron su compañía, cuajando en un estilo tan característico como los cisnerianos. Lo mudéjar siguió la trayectoria política española, sólo así se comprende el fenómeno del mudejarismo hispanoamericano. Las magníficas techumbres de los templos tunjanos constituyen la nota más distinguida y probablemente bajo su influencia el insigne poeta bogotano Domínguez Camargo habló de un techo con “artesón de cedro ardiendo en oro”. El mismo vate dijo en un soneto dedicado a Guatavita, acerca de una construcción eclesiástica: era “una iglesia con talle de mezquita”, verso que hay que considerar como el remoto

precedente literario de la interpretación mudéjar del arte neogranadino. También es mudéjar la manera especial de concebir el espacio interior: desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII se advierte la misma tendencia de raigambre hispanomusulmana, la búsqueda del espacio cuevi-forme, empleando para ello decoraciones de sabor mudéjar que recaman los techos y los muros. En los retablos del siglo XVII hay incluso un rico repertorio de motivos mudéjares.

Aunque suele decirse que Tunja es una ciudad renacentista, este término no puede aplicarse con justeza a sus manifestaciones artísticas. Hablando con más precisión clasificaríamos la arquitectura tunjana dentro del protorenacimiento y del manierismo, fenómenos formales que, a veces, se han dado al mismo tiempo. Los contrastes y los hibridismos son manifiestos y de lo más, extraños. ¿Cómo clasificar las columnas de la casa de Juan de Vargas? Muestran evocaciones clásicas, detalles ornamentales del gótico isabelino y unos capiteles que traen sugerencias del prerrománico. ¿Y la casa de los Mancipe? En el patio hay detalles mudéjares y columnas protorenacentistas, por contraste la portada tiene recuerdos herrerianos, rasgos manieristas y arcaísmos góticos. En la portada anónima de la carrera 10 (nº 21-04) se combinan detalles del gótico tardío con un tipo de pilastra del protorenacimiento andaluz.

No es de extrañar que el manierismo informe buena parte del arte tunjano, ya que, como fenómeno surgido en una época de crisis, participa de lo gótico, de lo renacentista y de lo barroco, estilos que hasta en algunas partes de Europa se desarrollaron paralelamente. La génesis especial del arte hispanoamericano hizo que éste presentara no pocos puntos de contacto con la época de transición del manierismo. El mundo en formación de Hispanoamérica se prestaba a estas indecisiones estilísticas y a los artificios propios del fenómeno manierista. Por lo que respecta a la arquitectura tunjana señalaré algunos detalles significativos: frisos convexos como los del retablo de Francisco de Estrada en la catedral (1595), eolipilas de la portadita de Santo Domingo, pirámides vignolescas, estípites, soportes fajados de la portada de San Ignacio, etc. [LAM. 136].

Para completar este panorama del arte de Tunja es obligado destacar el mestizaje artístico, con la muestra más antigua de la Nueva Granada:

el capitel de una columna del patio de la casa de los Mancipes, decorado con cabezas de simios y datado en 1597. Las mejores muestras se hallan en las pilastras del arco toral de Santo Domingo, donde se ven en un esquema decorativo del protorrenacentismo a dos atlantes indios sosteniendo sendas cestas repletas de frutas tropicales. Esta contribución tunjana al mundo sensual del barroco nos hace recordar los bodegones poéticos de Castellanos. Ninguna ciudad de Colombia nos ofrece una visión tan completa del desarrollo del arte colonial. Es verdad que el neoclásico no está representado, pero hay muestras muy elocuentes del gótico isabelino, del mudéjar, del protorrenacimiento, del manierismo, del barroco, del rococó y del llamado arte mestizo. La época dorada correspondió al siglo XVII, cuando el maridaje de formas mudéjares, manieristas y barrocas cobró personalidad propiamente tunjana, bajo la fuerte raigambre indígena de la tierra boyacense. [L.A.M. 138] [L.A.M. 142].

Santa Fe de Bogotá

La urbe metropolitana de Bogotá ha sufrido mucho en su perfil colonial, conservado casi intacto hasta principios de este siglo; hacia el sur y el oriente se encuentran todavía viejas calles empedradas que nos evocan el pasado colonial. No pocas de las modernas construcciones se han levantado a costa del sacrificio de venerables monumentos, un equivocado sentido de progreso hizo que la piqueta acabase con joyas cuya desaparición lamentamos. Pese a todo esto, todavía conserva Santa Fe un buen conjunto de iglesias y monumentos.

Los vestigios de la Bogotá del siglo XVI han quedado relegados prácticamente a las crónicas. Como casi única excepción hay que citar el artesonado de La Concepción, procedente de la derruida mansión de Jaramillo en Tocaima. La época dorada de la ciudad correspondió al siglo XVII, tanto en literatura como en las artes plásticas. La fuerte raigambre mudéjar de la arquitectura neogranadina hizo que se desarrollara un singular sentido espacial, de carácter cueviforme, que tendió al ocultamiento de los muros al revestirlos con retablos, tallas de madera y grandes cuadros, este aspecto fastuoso de los interiores bogotanos, resplandecientes de oro y color, nos lo pinta así en el siglo XVIII Basilio Vicente de Oviedo: [L.A.M. 67-70]

Al querer decir algo de la piedad y cristiandad

que se ve resplandecer en los templos, tan magníficos en todo el religioso culto, con tanto costo y adorno en medio de la pobreza y escasez del Reino, brillando en techos y paredes sobrepuestos de oro bruñido en tallas y carteles labrados con tanto artificio que abrazan entre sus ramas tanta multitud de primorosas pinturas de imágenes de santos y muchas de sobresalientes esculturas, sus tabernáculos, sus altares en tanto número, primor y aseo, todo dorado.

Las techumbres bogotanas presentan una gran variedad de soluciones. Además de los diseños típicamente mudéjares, se aceptaron otros del manierismo italiano, que pervivieron casi hasta fines de la colonia y se entremezclaron con las novedades formales del barroco, aunque sin llegar a producir una obra de acusado barroquismo. Dentro del ambiente neogranadino, la escuela santafereña fue la más evolucionada, cosa que resalta cuando se la compara con las obras dieciochescas de Cartagena de Indias, Mompo o Santa Fe de Antioquia. Una vez más el escaso dinamismo del barroco neogranadino se manifestó en los diseños arcaizantes de las techumbres bogotanas, que son las más interesantes de la colonia por su variedad.

El arte de Bogotá, tan apegado a la tradición y afecto a los arcaísmos, no produjo obras novedosas que llamaran la atención y merecieran un puesto de honor en la evolución estética de los elementos formales de la arquitectura. Este tradicionalismo de los gustos arquitectónicos no sólo se manifestó en los soportes sino también en otros aspectos, tal como fue la decoración mudéjar. Sin embargo, en la evolución del retablo se produjo a fines del siglo XVIII un verdadero milagro, cuyo autor parece ser la figura poco conocida del entallador Pedro Caballero, a quien se atribuyen los retablos de la iglesia de la Orden Tercera. Es evidente el papel director desempeñado por la arquitectura con respecto a otras artes, que la complementaron. La pintura a mediados del siglo XVII consiguió liberarse con la figura señera de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, uno de los mejores pintores barrocos en toda Hispanoamérica. En resumen, el arte bogotano, tan apegado a la tradición, se salvó de la mediocridad por obra de unos pocos artistas, que actuaron como figuras aisladas. [L.A.M. 19-21]

La fundación de Bogotá se produjo por causa del triple encuentro en la altiplanicie de tropas procedentes del Perú con las huestes de Jiménez de Quesada (1539) que procedía de Cartagena y las de Federmann que lo hacía desde Venezuela. El nombre escogido de Santa Fe provino del recuerdo del glorioso campamento cristiano levantado por los Reyes Católicos cerca de los muros de Granada, el último baluarte de la España árabe. Si bien se habla de una fundación primitiva en 1538, la fundación civil se llevó a cabo en 1539, y la ciudad creció tanto que en la segunda mitad del siglo escribía un testigo: “las casas son muchas de piedra y de ladrillo y de buen edificio”. El hecho más curioso de la primera fundación de Bogotá, según la interpretación del poeta cronista Juan de Castellanos es que está llena de simbolismo bíblico. Por ello escribió:

Y ansi fundaron luego doce ranchos
pajizos, que bastaban por entonces
para ser recoger la gente toda,
repartidos en doce camaradas,
por igualar las casas a las doce
tribus de los hebreos y a las fuentes
de la tierra de Elin por do pasaron,
y al numero doceno de las piedras
que del río Jordán fueron sacadas,
y en el suelo de Gálgala pusieron
para memoria de sus descendientes
y señal de las grandes maravillas,
que Dios obró por ellos, y principio
de posesión eterna, que los mismos
intentos se tuvieron en aquestos
ranchos por nuestra gente fabricados.

Santiago de Cali

Para ver la evolución de la ciudad de Santiago de Cali y su paulatino crecimiento no tenemos más puntos de referencia que los monumentos cardinales de ella: edificios públicos y construcciones religiosas, de las que existen numerosos datos históricos. La ciudad del siglo XVI, fundada por Belalcázar, tuvo su primer emplazamiento en otro lugar, trasladada al actual, tenía como punto local la plaza mayor (hoy de Caicedo), que precisamente no debió de ocupar el centro de la traza. Esta plaza tenía en la parte meridional la iglesia parroquial; al norte, el convento de los agustinos y al oriente, la casa municipal. La Caja Real, fundada en 1551 se localiza, a pesar de ser un organismo oficial, en

una esquina anodina (de la carrera cuarta, con la calle décima, actual) no lejos del convento de La Merced, fundado diez años antes. Poco se construyó en este siglo primero, a lo sumo las casas eran de tapia y las cubiertas de paja, por lo que no es de extrañar que los incendios fueran frecuentes y renovaran de vez en cuando el perfil urbano. La acequia urbana tomaba el agua del río y penetraba en la ciudad por la actual carrera cuarta, pero en 1574 su uso debió de ser reglamentado por las muchas desviaciones que se hacían de su caudal y por la necesaria limpieza de su cauce. [LAM. 207] [LAM. 209]

Durante el siglo XVII la ciudad creció poco relativamente, a fines de la centuria se levantó el templo de Santa Rosa al extremo de la traza, los agustinos abandonaron su posición en la plaza y se colocaron una cuadra más allá, donde estuvo el Colegio de Santa Librada. No se piense que todas las manzanas estaban ocupadas o edificadas, ya que el cabildo en 1660 quiso acabar con el gran número de solares vacíos, obligando a sus propietarios a construir o a sembrarlos; la maleza crecía por doquiera, y aquella maraña de limoneros, espinos y arbutos era escondrijo de “muchos pecados”. El cabildo a fines de siglo tomó enérgicas medidas exigiendo a los dueños de los solares a limpiarlos y edificar en breve plazo, si no querían que pasaran a poder de los que deseaban construir su casa y no podían hacerlo por falta de lotes. El servicio de agua hubo de ser aumentado y se distribuyó por medio de tres acequias, el alcalde Lasso (1674) construyó varios puentes de piedra sobre tales acequias.

En el siglo XVIII la ciudad dio un gran salto en su crecimiento: la traza hubo de ser ampliada por la parte oriental y se pidió más cantidad de agua, entre otras cosas, para apagar los frecuentes incendios. La ciudad seguía creciendo y desbordaba el sistema de la cuadrícula tan respetado por las autoridades. En 1770 hubo de ser reglamentado, ya que se edificaban “algunas casas con desarreglo a lo recto de las calles”, por tanto para construir se necesitaba pedir licencia. El centro de la ciudad se urbanizó más y más, así las calles inmediatas a la plaza fueron empedradas, por lo que este barrio recibió el nombre del Empedrado, para distinguirlo de los demás, que no lo estaban. A fines de siglo fue mejorando el servicio de agua, colocando cañerías, pues las acequias no eran recomendables

para la potabilidad del líquido elemento. La ciudad creció hasta la plaza de San Nicolás, donde se fundó la iglesia del titular, en la segunda mitad del siglo. En 1777 la población alcanzaba las 5.384 almas, y diez años más tarde casi llegaba a las seis mil, distribuidas en cinco barrios: San Agustín, San Antonio, San Nicolás, Santa Rosa y San Francisco.

Toro

Conviene reseñar ahora la ciudad de Toro, en el valle del Cauca, ya que su plano es el más antiguo de los que guarda el Archivo Nacional de Colombia: fue el trazado con motivo de su fundación. Se ven las manzanas delineadas a mano alzada y dividida cada una en los cuatro lotes de rigor, constando sobre dichos lotes el nombre del conquistador al que perteneció. La manzana central, que debía de ser la plaza, aparece aquí dividida en dos lotes: uno para la fábrica de la iglesia y otro para el capitán Velázquez, donde debían de estar ubicadas las casas reales. Este plano data de 1573. [PLANO. 1]

Santa Fe de Antioquia

Varios traslados fundacionales tuvo la ciudad de Santa Fe de Antioquia, hasta su actual y definitivo emplazamiento en 1546, desde el que desarrolló un prometedor crecimiento que protagonizó hasta fines del siglo XVIII, en que cede su papel promotor gracias al auge creciente de la próxima ciudad de Medellín (1675). Desde ese momento la ciudad de Santa Fe ha vivido en el remanso de una paz sin estridencias. Lo más interesante de esta bella ciudad está en su propio conjunto urbano: traza y volúmenes arquitectónicos. En esta ciudad deliciosa la vida tiene otro ritmo, la soledad y el silencio que tan vitales son para el desarrollo espiritual del hombre se han remansado en sus calles soleadas y en la intimidad de los patios. Santa Fe es una ciudad con alma, que cautiva al viajero, y éste, acostumbrado a las ciudades en serie, conservará un recuerdo imborrable de su visita. Una mirada superficial haría pensar que la ciudad fundada por Jorge Robledo en 1541 es hoy una urbe muerta, pero no es así, sino más bien un caso de supervivencia de formas culturales de épocas pretéritas. Aquí la sociedad colonial estructuró con firmeza un cuerpo de pautas culturales que han pervivido a través de varias generaciones.

Todo el legado arquitectónico de Santa Fe

tiene un carácter eminentemente popular. La capital de Antioquia, dado su aislamiento, hizo que el arte se desarrollara con sencillez y autenticidad, recurriendo a las posibilidades que ofrecía el ambiente, sin importaciones ni extrañas influencias; a este respecto es preciso hacer constar que no se conoce la actividad de un arquitecto académico o de formación europea. La armonía de la vida colonial descansaba en el desarrollo parejo de la vida familiar y de la vida pública, porque los dos espacios fundamentales en la colonia fueron la plaza y el patio. En Santa Fe no existe iglesia que no esté provista de su correspondiente plaza, así las fachadas de la Basílica, de la Chica, de Santa Bárbara y de Jesús Nazareno han motivado la creación de otros tantos espacios urbanos como preeminencia de la plaza mayor ante la vieja iglesia matriz. Es digno de comentarse un claro contrasentido: estas construcciones tienen unos espacios interiores pequeños, mientras que sus fachadas tienen evidentes pretensiones de monumentalidad. El genio hispánico, tan profundamente anticlásico, a veces se sirvió de la arquitectura, no para lograr puros valores estéticos sino para impresionar. Esta monumentalidad tanto servía para ornar la ciudad como para destacar el poder de la Iglesia católica. Este ejemplo fue imitado por los habitantes de la ciudad, aspecto que por razones políticas, hasta era fomentado en la legislación indiana, cuando se ordenaba que fuesen levantadas “las casas de forma que cuando los indios las vean, les causen admiración, y entiendan que los españoles pueblan allí de asiento”. Santa Fe fue uno de esos centros donde más arraigó el orgullo y la idiosincrasia españoles. Aspecto que recoge el viajero Saffray “algunas familias se jactan de no tener en las venas sino sangre azul, por descendencia directa de los chapetones y por alianzas entre godos”. [L.A.M. 197, 200, 204]

Si en la creación de las plazas no predominaron los valores puramente compositivos, el artista local estuvo más afortunado al concebir los patios, y, en general, la casa, de la cual formaban parte. No hubo esos prejuicios de carácter simbólico y se logró un conjunto propio y auténtico. Ya la planta de la casa nos revela esa especial manera de articular los espacios, según fórmula de raigambre hispanomusulmana, formando composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada o acortada. Con ello se huyó

La cuadra central, que debía de ser la plaza, aquí aparece dividida en dos: una para la fábrica de la iglesia y la otra para el capitán Velásquez, donde debían de estar las casas reales; no sé cómo explicar esta anomalía. Para completar al plano voy a reproducir parte del acta de fundación (3.VI.1573):

...el capitán Melchor Velásquez se puso en la plaza della e mandó traer un palo largo, e traído cavó en la tierra haciendo un hoyo y hecho el dicho hoyo puso e hincó en él el dicho palo hacia arriba diciendo que ponía e puso allí aquel palo para que sirva, de rollo e «picota e árbol de justicia donde paguen y sean ahorcados los malhechores, y hecho esto, estando en medio de mucha gente que en la dicha plaza estaba, derribó de los hombros un herrezuelo azul conque estaba cubierto, y echó mano a una espada que tenía ceñida en la cinta diciendo que su merced tiene poblada esta ciudad y puesto en ella rollo y horca en nombre de Su Majestad y la tiene puesto nombre de Nuestra Señora de Consolación de Toro e tomada la posesión y puesta en la Corona Real ..¹

Cartagena de Indias

Se asienta sobre el lugar de los bohíos del poblado indígena de Calamarí. Juan de Vadillo, juez de residencia de 1535 a 1537, acometió el primer intento de ordenación urbana de que tenemos documentación. No conocemos el plano, pero debió de ser ya regular, por lo cual, dado el espíritu medieval que abrigan aún los conquistadores, Vadillo fue acusado en el juicio de residencia de haber construido calles rectas.

El plano cartagenero completo más antiguo es el que levantó Antonelli en 1595 para ilustrar un proyecto de fortificación. Marco Dorta señala con razón que es imposible determinar hasta qué punto coincidiría esa traza con la primitiva, teniendo presente que el incendio de 1552 hubiera podido variar la traza. Sí queda claro que aquí se aplicó la disposición en cuadrícula, aunque la existencia de ángulos no rectos así como la forma irregular de las cuadras pare-

cen indicar un trazado primitivo.² Que Antonelli siguió un plano antiguo parece claro. Este plano era probablemente un trazado anterior a las Ordenanzas de 1573, pues nada del espíritu de éstas vemos reflejado en la obra del ingeniero italiano.

Santa Marta

Es el primer plano que muestra la influencia de los tratadistas, ya que está concebido siguiendo las Ordenanzas de 1573. Recordemos lo que prescribían acerca de la Plaza Mayor que, “siendo en costa de mar, se debe hacer (en ella) el desembarcadero del puerto”. Esta gran plaza era un recuerdo del foro prescrito por el tratadista Vitruvio para las ciudades marítimas, y al que las Ordenanzas de 1573 hicieron tomar carta de naturaleza en el extraño mundo americano.

Friede nos dice que el plano se halla en el Archivo de Indias sin documentación que ayude a fecharlo. Cree que puede datarse durante la cuarta década del siglo XVI, pero su explicación no es admisible desde un punto de vista urbanístico; más lógico parece pensar que es posterior a las famosas Ordenanzas de 1573, y la historia nos lo confirma: Lope de Orozco, en 1575, hizo una capitulación con la Corona para la reedificación de Santa Marta, teniendo que construir “un fuerte en el morro del puerto”, en el término de cuatro años. Siete años más tarde Lope de Orozco decía en una relación: “luego que llegué a la dicha ciudad de Santa Marta la reedifiqué e fortalecí con muchas trincheras e bestiones... e ansimismo hice hacer las casas de la dicha ciudad de teja, que solían ser de paja, y embarrar los bahareques e paredes de las dichas casas, para que con tanta facilidad no pudiesen recibir daño de incendio, de que se solía tener por tener enemigos tan cerca”³

San José de Nare

Aunque el plano descubierto es muy tardío, fines del siglo XVIII o principios del siglo XIX, lo incluimos a continuación de Santa Mar-

1 Diego Piedrahita, *Historia de Toro*, 2ª ed., Cali, 1954, pág. 34. Reproduce el plano que vimos en el Archivo Nacional sin resaltar su valor urbanístico.

2 Enrique Marco Dorta, *Cartagena de Indias*, 1960, pág. 13. Gracias a este estudio, es la ciudad mejor conocida en su evolución urbana.

3 Juan Friede, “Un plano de Santa Marta”, en *Hojas de Cultura Popular*, núm. 29. Documentos sobre reedificación de Santa Marta en Revista del Archivo Nacional, VI, Bogotá, 1944, págs. 7 y 8.

de la trivial simetría axial, y no recuerdo una sola casa dispuesta así. Las casas poseen generalmente un patio y un traspatio, que se articulan con el ingreso siguiendo la fórmula aludida, muy frecuente en la Nueva Granada por el aspecto mudéjar de la arquitectura colonial. Los patios de Santa Fe son los más hermosos de Colombia, y afortunadamente continúan intactos. Las zonas verdes no siguen esquemas geométricos. Un pavimento de grandes ladrillos suele cubrirlo, dejando tan sólo unos espacios en los que crecen palmeras y arbustos cuajados de fragantes flores. Macetas y enredaderas completan la decoración vegetal de este rincón familiar. El patio santaferense es inolvidable, tal como lo define Germán Arciniegas: “Aquí está la dulce paz de Antioquia, en este patio de las tinajas, en este rincón que evoca las grandezas y aun las conserva intactas, rincón que guarda y vigila un silencio sereno de nobleza, un silencio macizo de dignidad”.

Popayán

La traza de Popayán la identifica con el tipo de ciudad regular y su escala urbana es una de las más agradables que puedan verse en Colombia. Como en otras ciudades no está clara la fecha fundacional, pero lo más probable es que la fundación la llevara a cabo Sebastián de Belalcázar el día 13 de enero de 1537. Como las ciudades de Santa Fe de Antioquia y Mompox, expresa en sus espacios abiertos y cerrados, en sus volúmenes arquitectónicos, y en el espíritu de sus habitantes una personalidad bien marcada. El rasgo más acusado del perfil moral de la ciudad es la celebración de la Semana Santa, con clara emulación de la de Sevilla, pues en Popayán se vive para esta fiesta litúrgica y ya desde 1558 se celebraban tales desfiles. Es admirable el volumen casi uniforme de la ciudad, entendido en altura y extensión, con una arquitectura de claro sentido de la unidad, en armonía con el bello paisaje en que está enclavada. [LAM. 264]

Otras ciudades

La aislada ciudad de Mompox es un rico muestrario de los valores arquitectónicos del pasado. Fue fundada a orillas del río Magdalena (1537) bajo el nombre de Santa Cruz de Mompox. Y en esta dirección, al norte del país está la ciudad de Santa Marta, de la que Friede halló un plano sin fecha, que debe de ser posterior a las

ordenanzas de 1573, pues dos años más tarde sabemos que Lope de Orozco hizo una capitulación con la Corona para la reedificación de Santa Marta, teniendo que construir un fuerte en el morro del puerto. Siguiendo el espíritu de las ordenanzas, se construyó una gran plaza, para que sirviera al mismo tiempo de muelle. Finalmente, citaremos el caso de Medellín, la floreciente urbe de nuestros días, que ya en 1646 fue trasladada a la confluencia de los ríos Aburrá y Aguasal. Hacia 1675 el alarife Agustín Patiño hizo la traza regular de la ciudad, proyectando nuevas manzanas y rectificando algunas calles. [PLANO 4]

Dentro del Virreinato de la Nueva Granada hay que incluir las provincias venezolanas de Zulia, Mérida, Barinas y Táchira, que desde el siglo XVII dependieron de Bogotá hasta que en 1777 pasaron a la soberanía de la Capitanía General de Venezuela. Los restos artísticos de la época colonial en esta zona son pequeños porque el mal entendido “progreso” desde el siglo XIX fue renovando los edificios y hoy se conservan muy pocos. Mérida tuvo desde el siglo XVI conventos de franciscanos, dominicos, agustinos, clarisas y jesuitas desde 1628. También dependió de la Nueva Granada la ciudad de San Cristóbal, que fue muy afectada por los terremotos de 1610 y 1644.

La zona del lago de Maracaibo fue explorada desde los primeros años del siglo XVI, pero Nueva Zamora, origen de la actual ciudad de Maracaibo, desde 1676 pasó a depender de la audiencia de Santa Fe de Bogotá. El templo de más venerable antigüedad es la Capilla de la Soledad, en el templo de Santa Ana, adjunto al hospital del mismo nombre, aunque anterior, de los primeros años del siglo XVII. Tiene retablo salomónico del siglo XVIII con columnas revestidas de vid, y techumbre ochavada en la capilla mayor. El templo barroco más interesante es el de San Felipe Neri, pero tanto la catedral como la ermita de San Juan de Dios han sufrido transformaciones.

Barinas, luego de su fundación en el siglo XVI, fue trasladada numerosas veces. Su auge económico hizo de Barinas “la reina de Los Llanos”, alcanzando en 1790 los casi 20.000 habitantes. Tuvo tres templos, pero sólo ha llegado a nosotros la iglesia matriz, de planta rectangular con tres naves, separadas por pilares octogonales, con bellos tirantes en su techumbre

de madera. Sin duda, pese a la amplitud espacial, siguiendo la fórmula habitual en Venezuela, el mayor interés radica en el desarrollo horizontal de la fachada, en forma de pantalla, que resolvió los cuerpos laterales con sendos campanarios-espadañas. El planteamiento del cuerpo central en sus tres niveles es de un manierismo arcaizante. Sólo se acusa la presencia del barroco en el remate mixtilíneo. Es un caso manifiesto de lo que se puede llamar fachada pantalla que no corresponde a la estructura. La obra reciente del campanario le resta unidad estilística al conjunto. Próximo a Barinas se halla Obispos, con una historia paralela.

Finalmente Nutrias formó parte de la antigua provincia de Barinas, su fundación tuvo lugar en 1711, y aún quedan restos de su glorioso pasado. Gruesos pilares cuadrados separan las tres naves de la parroquial. Lo más interesante es la fachada con tres puertas y tres cuerpos independientes, con tres frontispicios de perfil sinuoso. Los rehundimientos en el friso y calles laterales del cuerpo central dan viveza de color al efecto pintoresco de la fachada.

Los focos urbanísticos de los pueblos de indios

La expresión más característica de la arquitectura neogranadina durante el siglo XVII habrá de ser la conformación de los pueblos de indios, en aras de la empresa evangelizadora pero con repercusiones en el desarrollo económico rural y en la organización social. La segunda etapa de la expansión de la fe cristiana en el suelo americano corresponde a la fase misional, que necesitó de la ayuda de la arquitectura y del urbanismo para sus fines. Los frailes, luego de haber planificado sus campañas, concibieron la disposición de sus centros de acuerdo con la psicología de los indios, aunque los espacios y las formas arquitectónicas fueran europeos. El hecho más significativo de la psicología indígena fue su amor por las fiestas al aire libre y su repulsa de los espacios cerrados a la manera occidental. Crear esos centros urbanísticos no sólo trajo beneficios en el orden religioso sino en el cultural. Los elementos esenciales de tales núcleos fueron el templo, el convento, la capilla abierta, las capillas posas, el atrio y la cruz situada en el centro. Es el esquema que conocemos por el gran desarrollo que tuvo en la Nueva España durante el siglo XVI, y que se llegó a creer que había sido

privativo del actual México, las más recientes investigaciones lo han puesto de relieve en Perú y Bolivia, y por supuesto en Colombia.

La clave del problema la suministró un documento: una licencia para nuevas fundaciones de doctrinas, fechada en noviembre de 1566, y en la que el rey Felipe II concedía a los dominicos un permiso siempre que “se tuviese el orden que se tenía en la Nueva España”. Era sencillamente una recomendación para llevar a cabo en la Nueva Granada la planificación y los métodos ya experimentados en México. Naturalmente, la realización no fue igual, y hay notables diferencias, pero se llevaron a cabo las mismas funciones, que era de lo que se trataba. El jesuita padre Ellauri nos cuenta acerca de la doctrina de Tópaga que:

Levantó y fabricó en las cuatro esquinas de la plaza, cuatro ermitas o capillas hermosas, que cubrió de teja, todo lo cual movía mucho los ánimos a frecuencia de Sacramentos que se introdujo en este valle por este venerable y fervoroso operario, y que tenía a sus indios santamente fervorizados que parecían religiosos en sus procedimientos.

Por una descripción de 1748 sabemos que la plaza de Sutatausa tuvo cuatro capillas o altares, que servían para las funciones del Corpus.

En cuanto al tipo de templo, Arbeláez concluye que son de una nave bien profunda, con relaciones proporcionales que varían de 1:5 a 1:8. En todos los ejemplares se evidencia la mayor altura dada al presbiterio, que suele estar cubierto con techumbre de par y nudillo, cubierta que a veces se extiende al resto. Las capillas de la plaza son pocas las que nos han llegado, lo mismo que las cruces atriales, y nunca alcanzaron el desarrollo y calidad artística que en Nueva España. En otra ocasión he puesto de manifiesto el texto del cronista Rivero sobre el pueblo de San Salvador del Puerto sobre un templo, levantado en mes y medio:

Fue muy aplaudido y celebrado de todos, y aun admirado también de los que vinieron a España. La iglesia del padre Neira componiase de cuatro naves en cuadro, largas y anchas, a proporción, en medio de las cuales sobresalía la capilla mayor, a manera de media naranja, que estribaba y se mantenía sobre doce vistasas columnas de madera, en el espacio de cincuenta pies de ancho y otros tantos de

longitud, en lo alto de la media naranja colocó por fuera una bien alta y curiosa cruz.

Y más adelante afirma que: “Toda esta obra de romanos y que parecía quimérica, la concluyeron los indios en mes y medio”. Construcción tan original se parecía a la Capilla Real de Cholula. De los templos doctrineros de los jesuitas, Tópaga es uno de los más ricos, sólo se conserva la iglesia y una capilla en la plaza (1642). En 1603 se contrataron los templos doctrineros de Tutasá, Mongua y Monguí. La cruz atrial de Sáchica está fechada en 1684. Y en Chiquinquirá, antes de que Petrés realizara su obra neoclásica, hubo en la plaza cuatro capillas.

Relieve de la arquitectura civil

El urbanismo neogranadino ocupa un lugar destacado por la relevancia de la arquitectura militar, que dio personalidad única a la ciudad de Cartagena de Indias, pues sus fortificaciones fueron un problema vivo desde el siglo XVI al XVIII. La historia de las fortificaciones comienza con la fundación de la ciudad en un lugar estratégico y que alcanzó una gran significación como puerto comercial. Pronto la Corte dictó medidas para fortificarlo, pero la ciudad vivió indefensa durante muchos años. Al fin, Felipe II la incluyó en un amplio proyecto de fortificación de los puertos de Indias, bajo la dirección de Juan Bautista Antonelli, italiano al servicio de España. A este último se debe el plan que convirtió a Cartagena en la principal plaza fuerte de las Indias, pero su mantenimiento fue una pesadilla para la Corona española a lo largo de todo el período colonial ya que hubo de invertir cuantiosas sumas. El emplazamiento de la ciudad en una bahía planteó problemas especiales para su defensa y fortificación, por el enemigo constante de los elementos naturales, que tanto daño produjeron en sus edificios. De los dos fuertes que tuvo en el siglo XVI, pasó a tener siete puntos estratégicos a mediados del siglo XVII: el castillo de San Felipe de Barajas y los fuertes del Boquerón, de Manga, del Manzanillo, de la Santa Cruz y de San Luis de Bocachica. Un siglo después las defensas exteriores de Cartagena eran el castillo de San Felipe de Barajas y los fuertes de San Sebastián del Pastelillo, del Manzanillo, de Santa Cruz, del canal de Bocagrande, y el castillo de

San Luis de Bocachica y la batería de San José. [LAM. 170].

Sin duda, estas fortificaciones son los monumentos más singulares no sólo de Cartagena sino de toda Hispanoamérica. Ya el fundador de la ciudad, Pedro de Heredia, levantó una fortaleza, y pronto la Corte se dio cuenta de lo que significaba el puerto como escala de la ruta de Indias, y comprendió la necesidad de construir una fortaleza, encargando de ello a Lope de Saavedra (1538). Luego ante el peligro pirático se construyó el fuerte del Boquerón, que tuvo aspecto medieval. Ante las reiteradas súplicas del cabildo, se dio en 1565 una real cédula para conocer el estado de la ciudad en cuanto a sus defensas y muralla. Se inició la construcción del fuerte de la Caleta, que fue el segundo para defender la entrada por el mar.

Cartagena fue creciendo en importancia tanto por el número de habitantes como por su movimiento comercial con la Tierra Firme continental y se vio la necesidad de rodearla con muralla de tres estados de alto y con los correspondientes torreones. Antes de 1570 todos los informes son favorables acerca de la importancia estratégica de la ciudad a la que había atacado por dos veces John Hawkins, y por tanto se precisa de terminar sus fuertes y dotarlos de piezas de artillería. Antes de que Felipe II tuviera noticia del saqueo del citado corsario inglés, el rey había ordenado al maestre de campo Juan de Tejada y al ingeniero Bautista Antonelli un magno proyecto para fortificar los puertos de la costa atlántica y del Caribe, y ahora se inició una etapa decisiva de la historia de las fortificaciones americanas. Antonelli tenía una gran preparación técnica y experiencia adquirida en España y África. En 1586 se empezó a fortificar la ciudad, y a orillas del canal de Bocagrande se hizo un fuerte de madera para impedir la entrada de navíos, como había hecho Drake. Antonelli hizo defensas de emergencia y calculó el coste caso de hacerlas de piedra. Atendida provisoriamente Cartagena, pasó Antonelli a otros puertos y lugares del Caribe para completar el magno plan trazado.

El peligro de los ataques subsistía, y Antonelli fue enviado de nuevo al Caribe para realizar lo proyectado. A éste siguió su sucesor Juan Bautista Antonelli, que siguió con las fortificaciones y con la reparación de las brechas, que consumían grandes caudales, concedidos

generosamente por la Corona, sabedora de la importancia estratégica de Cartagena. De las fortificaciones exteriores hay que destacar el fuerte de San Felipe de Barajas que defiende la ciudad desde el interior de la bahía. Cerrado fortuitamente el canal de Bocagrande, fue preciso fortificar el de Bocachica, que llegó a ser la llave de la ciudad y del puerto. El castillo de San Felipe fue mandado construir a mediados del siglo XVII con planos del ingeniero holandés Ricardo Carr, que antes estuvo al servicio de Inglaterra, luego intervino el ingeniero Antonio de Arévalo que hizo de este castillo “la obra de arquitectura militar más grande que el genio de España elevó en tierras de América”, según Marco. De lo más vistoso de las obras del siglo XVIII es la Puerta del Puente, obra del ingeniero don Juan de Herrera y Sotomayor (1704). Responde a un modelo característico de la época, en la que la portada militar pierde su aspecto defensivo para convertirse en monumento decorativo. [LAM. 157]

No fue Cartagena la única plaza fortificada de la Nueva Granada, en la costa norte hubo otro puerto notable, Santa Marta, donde se levantaron sus castillos para la defensa tanto de los piratas como de los feroces indios bondas. Fueron las obras del siglo XVII y apenas nos han llegado restos, mas pueden conocerse por la documentación del Archivo de Indias.

Otras obras entre la arquitectura y la ingeniería son los puentes, de los que el más importante que nos ha llegado es el Puente del Común, al norte de Chía, construido de 1791 a 1795 por el ingeniero militar Domingo Esquiagui, que ha sobrevivido por verdadero milagro. Anterior fue el Puente Grande sobre el río Funza, en Fontibón, que hoy subsiste transformado, aunque con arcos, tejamares y estribos de la época; fue obra del padre Coluccini en 1640. En el mismo Fontibón, a la entrada se hizo el Puente de San Antonio bajo el mandato del virrey José de Solís. [LAM. 85].

Buena parte de los edificios institucionales hay que conocerlos a través de la documentación, empezando por el palacio virreinal que hubo en Bogotá. Las más antiguas Casas Reales fueron las de Cartagena, en cuyas oficinas desde el siglo XVI se establecieron la Contaduría y la Caja Real. La nueva Contaduría la proyectó en 1620 el ingeniero Cristóbal de Roda, y fue realizada por Lucas Báez, sus arquerías son semejan-

tes a las del Portal de los Dulces, en la misma ciudad, y en cuanto a sus balcones corridos hay que señalar que son los más antiguos de cuantos se conservan en la bella ciudad caribeña. En cuanto a las primeras casas del cabildo cartagenero estuvieron situadas frente a la catedral y en ellas vivió el gobernador, pero a principios del siglo XVII se pidió licencia para hacer nueva casa, pero la obra sólo empezó en 1677. Este modelo repite el tipo frecuente de los ayuntamientos castellanos con galerías abiertas a la plaza.

Pese a las transformaciones, la ciudad de Cartagena conserva en su casco histórico buena parte de los edificios institucionales. Lamentablemente desapareció la Aduana, que fue construida hacia 1575, pero a juzgar por un dibujo antiguo sabemos que tenía aspecto de palacio renacentista, aunque el piso bajo era porticado; toda la fachada era de sillería y se remataba con almenas. Parecía obra de un seguidor del sevillano Hernán Ruiz. Sí se conservan en Cartagena la Casa de la Moneda, lo mismo que en Popayán. El edificio cartagenero de más empaque es la Casa de la Inquisición, cuyo tribunal fue instituido en Cartagena en 1610. Desde 1626 se pensó en construir un edificio apropiado y poco después fue proyectado por Lucas Báez. Lo que más nos interesa hoy es la portada, la más hermosa del barroco colombiano por la libertad de sus elementos formales, realizada hacia 1770. Este monumento ha sido calificado como el ejemplar más espléndido que dejó en Cartagena la arquitectura del siglo XVIII. [LAM. 153-154].

Los problemas de la sanidad estuvieron presentes y no faltaron las devociones a los santos sanadores como San Roque, al que se dedicó una ermita en Cartagena a mediados del siglo XVII, a raíz de una peste. Los Hermanos de San Juan de Dios tuvieron su residencia en la calle del Espíritu Santo, en Cartagena, pero su hospital en Bogotá fue fundado en 1723 y sólo nos ha llegado la iglesia, que tuvo interesante serie pictórica de Gregorio Vázquez sobre programa iconográfico del santo hospitalario luso-andaluz.

Cierro este apartado con una referencia a los edificios dedicados a la docencia. En la Nueva Granada como en otras partes de América la enseñanza estuvo a cargo de las órdenes religiosas, especialmente de los jesuitas. Sabemos que con motivo de la visita del obispo de Popayán a

Santa Fe de Antioquia echó en falta “una escuela de gramática a pesar de la mucha riqueza de sus moradores” por lo que pensó en traer a los jesuitas, y Felipe V dio en 1722 la cédula de fundación. El centro académico de mayor prestigio fue el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá, abierto en 1653 por obra del arzobispo dominico fray Cristóbal de Torres, y su magnífica portada con esculturas de la Virgen del Rosario, de Santo Domingo de Guzmán, de Santo Tomás de Aquino, de Santa Catalina de Siena y del mecenas fue labrada en 1654. Por último hay que recordar el Colegio de San Pedro Apóstol, en Mompox, debido a la munificencia de Pedro Martínez de Pinillos, a fines del siglo XVIII, mantiene la estructura docente tradicional con su patio interior. [LAM. 32] [LAM. 188].

Finalmente, hay que hacer referencia a la arquitectura doméstica que ofrece aún conjuntos de casas en muchos centros históricos urbanos como en Bogotá, Cartagena, Tunja, Mompox, Popayán, etc. Se mantiene la estructura tradicional con uno o varios patios según la importancia de la mansión. Son admirables las labores de madera, bien patentes en los soportes o pies, en las ventanas y techos, así como en las decoraciones de gusto mudéjar.

La función social del mecenazgo

El urbanismo está en función de la sociedad a la que sirve: los estamentos altos y el Estado encuentran su marco adecuado en la ciudad, mientras que las clases bajas y los que viven directamente de la tierra conforman el poblado rural. Cada estamento social ejerce el mecenazgo a su manera, siendo las catedrales y los conventos los preferidos de los rangos más elevados, quedará la parroquia para los artesanos y los elementos populares. Vamos a ver cómo en la Nueva Granada, de economía relativamente pobre, se manifestó la escala de los mecenazgos.

A la cabeza se sitúa el virrey, y sólo conocemos el caso del virrey José de Solís, que empezó en 1761 la construcción de la iglesia de la Venerable Orden Tercera, en Bogotá. Pese a tratarse de una humilde iglesia franciscana, destaca la decoración de madera tallada, que no se llegó a dorar, y que se atribuye tal ornamentación al artista Caballero, hombre de gran imaginación, que representa el punto álgido del rococó en Colombia. [LAM. 18-22].

Ya hemos indicado que la ciudad de Popa-

yán supo congregar en ella a las familias más distinguidas, lo que de alguna forma han reflejado sus iglesias. La generosidad de la marquesa de San Miguel aportó más de 10.000 pesos para la reconstrucción de la iglesia de San Agustín, de Popayán, dañada por el terremoto de 1736, y que al parecer dirigió el maestro de obras Gregorio Causí. No fue éste su único mecenazgo, otra iglesia como la conventual del Carmen se benefició de la ayuda de la citada nobleza. [LAM. 263].

Entre los funcionarios de más alto rango en el gobierno de Bogotá estaban los gobernadores, de los que en el siglo XVI hay que citar a Bernardino de Mújica Guevara, que favoreció el desarrollo urbano de Tunja, propuso que se construyera la ermita de San Roque y fomentó la construcción de la iglesia de Santa Bárbara. Consciente del prestigio que daban a la ciudad las casas blasonadas, él mismo levantó la suya con espléndida portada, decorada con sus armas. Más humilde fue el gobernador Mateo Castrillón, que antes de 1650 fundó en Santa Fe de Antioquia la ermita de los Mártires, conocida luego como la Chinca. [LAM. 133-135] [LAM. 204].

El estamento más conocido por sus obras fue el militar. De los muchos oficiales que vivieron en Cartagena, sólo es conocido en el siglo XVII el brigadier Antonio de Salas, que mandó construir la iglesia de la Orden Tercera para que le sirviera de sepultura. De los capitanes el más rico de todos fue Antonio Ruiz Mancipe, que patrocinó la decoración de la capilla más rica de la catedral de Tunja, encargando un retablo al escultor hispalense Juan Bautista “El Viejo” (1583) y lienzos al pintor manierista italiano Angelino Medoro. Obra tan suntuosa merecía cálidos elogios del poeta cronista Juan de Castellanos. También construyó para sí una noble casa de cantería, con patio de columnas pétreas. En la misma Tunja, el capitán García Arias Maldonado, devoto mariano, fundó en la iglesia de Santo Domingo la impresionante capilla del Rosario (siglo XVII), la más rica del barroco colombiano. Más humilde fue la aportación del capitán José Morales Fravega, que pagó la hechura de la imagen del Amo o Señor de la Caña, de la ermita de Belén de Popayán (1680). [LAM. 167] [LAM. 97] [LAM. 140].

Sin duda, el mayor mecenazgo corrió a cargo del clero fundamentalmente regular, ya que la construcción de templos y sostenimiento

de iglesias y clero corrió totalmente a cargo de la administración. En Bogotá, la primitiva ermita de Las Nieves se debió al arzobispo fray Luis Zapata (1585), que además la convirtió en parroquia. La obra de más suntuosidad realizada en el siglo XVII fue la del convento de Santa Clara, en Bogotá, empezada en 1629 por el arzobispo Fernando Arias de Ugarte, que murió sin ver acabada la obra. Ya hemos citado que a mediados de siglo el arzobispo dominico fray Cristóbal de Torres patrocinó la fundación del Colegio Mayor del Rosario. Más frecuente fue el mecenazgo del clero a veces colectivamente como hizo la Hermandad del Clero, para la que en 1642 construyó el arquitecto Cristóbal de Morales su capilla en la catedral de Tunja. En 1667 el acaudalado cura Antonio Ruiz Navarrete reedificó la iglesia de San Juan de Pasto, trayendo a los artistas de Quito. Después de 1650, el clérigo Bernardino de Rojas contribuyó a la construcción del claustro, refectorio y biblioteca del santuario de Santa María de la Cruz de Monserrate, en Bogotá; sin duda, a su mecenazgo se debe la hermosa talla del Señor de Monserrate, labrado por el imaginero Pedro Lugo de Albarracín, hacia 1656. El presbítero José Osorio de Paz fundó la iglesia del Topo, en Tunja, a la que se trasladaron en 1729 los agustinos recoletos. Finalmente, no falta una monja de gran disposición, Mariana de San Estanislao, que llevó a cabo la reconstrucción de la iglesia conventual de La Encarnación, en Popayán, cuando fue nombrada priora en 1764. [L.A.M. 23] [L.A.M. 64-66] [L.A.M. 100] [L.A.M. 30] [L.A.M. 256-258].

El elemento blanco como director de esta sociedad colonial estuvo al frente de estas tareas. Un caballero español realizó la que se conoce como capilla del Chapetón, en San Francisco de Bogotá, durante el primer cuarto del siglo XVII. En la misma Bogotá, otro caballero español, Gabriel Gómez de Sandoval (1633) siguiendo las palabras proféticas del padre Diego de la Puente, aplicó sus caudales a la devoción de la Eucaristía, y levantó la grandiosa fábrica de la capilla del Sagrario, adjunta a la catedral, con rica portada de cantería en la que aparece por primera vez en Sudamérica la columna salomónica. Al interior hay serie de lienzos de Gregorio Vázquez en un programa dedicado al Sacramento. [L.A.M. 16] [L.A.M. 5-8].

No faltaron los comerciantes piadosos y altruistas como Luis López Ortiz, quien en 1592

fundó el convento de la Concepción de Bogotá, donde ingresaron las primeras religiosas llegadas a la ciudad. En 1694, el rico vecino de Mompox, Martín de Setuain, no sólo construyó el colegio Pinillos sino que costeó la bella torre de la parroquia de Santa Bárbara, con rasgos decididamente barrocos, y hermoso balcón corrido ante la gran plaza del que fue famoso puerto fluvial. Hasta un literato como Hernando Domínguez Camargo, el mayor poeta barroco de la Nueva Granada, dispuso en su testamento (1659) la construcción de una capilla en la catedral de Tunja, y suya fue la imagen de San José que hay en la capilla de la Hermandad del Clero. Por último, hasta un humilde y piadoso artesano como Juan Antonio Velasco consiguió licencia (1679) del obispo Bernardo Quirós para fundar la ermita de Belén, en Popayán. Esta selección de ejemplos debe servir de muestra para ver en qué forma la sociedad colonial contribuyó al ornato de sus ciudades y templos. [L.A.M. 67-70] [L.A.M. 181] [L.A.M. 99] [L.A.M. 259].

Pero no todos los elementos contribuyeron de manera positiva, hubo otros de carácter negativo, ya fueran de carácter natural como los sismos, ya de tipo humano como los piratas, que ambos contribuyeron de manera notable a la destrucción y desorganización urbana. Los terremotos han sido frecuentes a lo largo de la historia colonial, pero los más conocidos son los del siglo XVIII: el de 1736, que afectó a la catedral y a varias iglesias de Popayán, algo semejante al reciente de 1984. Otro elemento devastador fueron los incendios, que durante el siglo XVI fácilmente destruyeron ciudades con casas e iglesias pajizas, como el que azotó a Cartagena en 1552. Los incendios por otra parte contribuyeron de manera decisiva a la renovación de la *facies* urbana.

BIBLIOGRAFÍA

- Esteve Barba, Francisco, *Cultura virreinal*, Barcelona, Ed. Salvat, 1965.
- Friede, Juan, “Un plano de Santa María”, en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, n° 29, Bogotá, 1953.
- Marco Dorta, Enrique, *Cartagena de Indias*, Madrid, 1960.
- Martínez, Carlos, *Apuntes sobre el urbanismo en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, 1967.
- Sagredo, Diego de, *Medidas del romano*. Edición facsimilar de la princeps de Toledo. 1526. Edición de Santiago Sebastián López, 1967. Cali: Academia de Historia del Valle del Cauca.
- Salcedo, D., “Doctrinas de indios, conventos y templos doctrineros en el Nuevo Reino de Granada”, *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n° 15. Resistencia, 1983.
- Sebastián López, Santiago, *Álbum de arte colonial de Santiago de Cali*, Cali, 1964.
- “Notas de viaje: La plaza y el patio en Santa Fe de Antioquia”, en *El Tiempo* 12 de abril de 1964, Bogotá.
- “En torno a la arquitectura manierista”, en *Eco*, diciembre 1961, págs. 167-82.
- Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, Cali, 1965.
- “El mudéjarismo en Colombia. La torre mudéjar de Cali”, en *Eco*, n° 5, septiembre 1962, págs. 533-42.
- “Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la nueva Granada”, en *Arte Español*, XXIV (Tercer cuatrimestre) 1962, págs. 49-57.
- “Iglesia matriz de San Pedro”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca* 129, diciembre 1962, págs. 445-52.
- “Arquitectura del siglo XVIII en Popayán”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 16, 1963, págs. 48-68.
- “Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina”, en *Eco*, n° 40, agosto 1963, págs. 367-85.
- “La torre mudéjar de Cali (Colombia)”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n° 142, 1963, págs: 134-36.
- “Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n° 2, 1963, págs. 219-38.
- “El urbanismo hispanoamericano”, en *Eco*, 1963, págs. 530-44.
- Álbum de arte colonial de Tunja*, Tunja: Imprenta Departamental, 1963.

“Una Inmaculada de Vicente Albán en Santiago de Cali (Colombia)”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n° 144, 1963, pág. 312.

“Angelino Medoro, policromo una imagen en Cali (Colombia)”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, n° 142, 1963, págs. 137-38.

Guía artística de Popayán colonial, Cali, Producciones Latinoamericanas, 1964.

“Pinturas derivadas de grabados en Cali”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, 1964, págs. 41-43.

“El soporte antropomorfo de los siglos xvii y xviii en Colombia”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 17, 1964, págs. 27-35.

“La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino”, en *Eco*, n° 1, noviembre 1964.

“Un arquitecto español del siglo xviii en la Nueva Granada”, en *Archivo Español de Arte* 145, 1964, págs. 67-74.

“Una elegía latina del siglo xviii”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, xix, 1964, págs. 3-4.

“Notas de viaje: La Plaza y el Patio en Santa Fe de Antioquia”, en *El Tiempo* (Bogotá), 12/04, 1964.

“Notas sobre la arquitectura colonial del Valle del Cauca”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca*, diciembre 1964, págs. 47-87.

Álbum de arte colonial de Santiago de Cali, Cali, Editorial El Mundo, 1964.

“La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá (Colombia)”, en *Archivo Español de Arte* 151-152, 1965, págs. 321-26.

“¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* xx, 1965, págs. 3-12.

“La importancia de los grabados en la cultura neogranadina”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3, 1965, págs. 119-33.

“La flora en la talla barroca neogranadina”, en *Boletín de la Academia de Historia del Valle del Cauca* 138, 1965, págs. 83-94.

Itinerarios artísticos de la Nueva Granada, Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965.

Techumbres mudéjares en la Nueva Granada, Cuadernos del Valle, vol. 1. Cali, Universidad del Valle, Facultad de Filosofía, Letras e Historia, 1965.

Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca, Biblioteca de la Universidad del Valle, vol. 10. Cali, Grupo Editorial Norma, 1965.

- “Notas sobre el manierismo en Colombia”, en *El Tiempo* (Bogotá), 16/05, 1965.
- “Los frescos de la Casa del Fundador de Tunja (Colombia)”, en *Archivo Español de Arte* 150, 1965, págs. 115-21.
- “La decoración santaferña”, en *Arquitectura colonial de Bogotá*, Banco de la República, 1965.
- “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada”, en *Príncipe de Viana* 102-103, 1966, págs. 11-31.
- La influencia de Rubens en la Nueva Granada*, Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca, 1966.
- La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Tunja, Secretaría de Educación de Boyacá. Departamento de Extensión Cultural, 1966.
- “La estética manierista en la Nueva Granada”, en *Revista de Ideas Estéticas* 98, 1967, págs. 35-40.
- Museo de Arte Religioso*, Bogotá, Diócesis de Duitama, Italgraf, 1968.
- “Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 10, 1968, págs. 73-92.
- “El retablo del siglo XVIII en Popayán”, en *Arte y arqueología. Revista del Instituto de Investigaciones Artísticas* 1, 1969, págs. 29-54.
- “La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 22, 1969, págs. 72-83.
- Arquitectura del protorrenacimiento en el mundo hispánico*, Cali, Imprenta del Departamento del Valle del Cauca, 1969.
- Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*, Cali, Imprenta del Departamento del Valle del Cauca, 1969.
- “Valoración del tesoro artístico colombiano: Tres nuevos museos en Boyacá”, en *Boletín Histórico - Fundación John Boulton*, Caracas, 1970, págs. 285-302.
- “La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 12, 1971, págs. 45-75.
- “La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 14, 1972, págs. 61-74.
- “Arquitectura del siglo XIX en Santa Fe de Antioquia”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 19, 1975.
- “¿Colombia la mudéjar?”, en *Apuntes del Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbeláez Camacho*, Bogotá 18, 1981, págs. 3-7.

ta para ver cómo todavía tenían vigor las Ordenanzas de 1573, y se construía la gran plaza aún cuando se tratara de un puerto fluvial. Nare fue hasta el siglo XIX uno de los puertos más importantes de Antioquia a orillas del Magdalena. Allí había que hacer escala para dirigirse a Medellín. [PLANO 2].

Tunja

Sobre las ruinas de la capital del Zaque, Gonzalo Suárez de Rendón fundó el día 6 de agosto de 1539 una ciudad netamente castellana, casi un trasplante peninsular. El Cabildo encargó a Alonso de Paniagua la distribución de las tierras entre los pobladores, lo mismo que los solares. Como en tantas partes se aplicó la fórmula hipodámica, con una gran plaza central, en la que se colocaron la iglesia mayor y las casas del Cabildo.¹

En menos de tres cuartos de siglo –ha escrito Ulises Rojas– Tunja es ya una hermosa ciudad con 432 casas; con diez templos que guardan altares ricamente tallados y dorados; con fuentes de agua para todos los sectores urbanos; con calles admirablemente trazadas y empedradas, todo lo cual demuestra de modo preciso el espíritu público, la cultura y dinamismo de sus primeros hijos.²

El plano es una copia simplificada del original de 1623, aunque destacando los monumentos cardinales. En el original constan sobre el plano los nombres de los vecinos que habitaban las casas, de aquí su gran valor histórico. El dibujante se olvidó de la iglesia de Santa Bárbara. Tres de los monumentos destacados en el plano ya no existen. También han sucumbido no pocas de las casas blasonadas. La fiebre destructora ha alcanzado hasta la Plaza Mayor; sus costados coloniales de balconaje corrido están siendo sustituidos por vulgares rascacielos de cristal, iguales a los que se encuentran en cualquier ciudad del mundo.

Santa Fe de Bogotá

La verdadera fundación se realizó el 29 de

abril de 1539, cuando se trazaron las calles y se hizo la repartición de los solares. El 27 de julio de 1540 el Emperador concedió al naciente núcleo urbano el título de ciudad. Juan López de Velasco, en su obra *Geografía y descripción universal de las Indias*, publicada en 1572, dice que

...la ciudad de Santa Fe de Bogotá es un pueblo de seiscientos vecinos españoles, los sesenta y cinco encomenderos y los demás pobladores y tratantes. Añade que, hay agua de pie por toda la ciudad, que se saca de los ríos que pasan por cerca de ella, y hay en la ciudad muchas huertas y en ellas muchas hortalizas y rosales de España; las casas son muchas de piedra y de ladrillo y de buen edificio; hay abundancia de buenos materiales en esta provincia.³

Fray Pedro Simón nos dirá en la segunda parte de sus *Noticias históricas* que la traza era capaz de tres mil vecinos, aunque no había tantos. Las calles eran anchas, largas y empedradas, hermoeadas con buenos edificios por la abundancia de materiales, así de madera como otros.

Los planos de Bogotá son relativamente recientes, del último cuarto del siglo XVIII. El más antiguo databa de 1772 y fue delineado por José Aparicio de Morata; desgraciadamente fue destruido por las turbas revolucionarias el 9 de abril de 1948. Mostraba una perspectiva de la ciudad destacando los templos, plazas, ríos, etc.; el dibujo no era correcto en ejecución y proporciones, pero daba la idea del Santa Fe dieciochesco.⁴ El segundo plano de que se tiene noticia fue levantado, en 1791, por el ingeniero español Domingo Esquiaqui, bajo orden del virrey Ezpeleta. Seis años más tarde, el ingeniero Carlos Francisco Cabrer hizo un nuevo trabajo topográfico sobre la urbe capitalina. [PLANO 3].

Medellín

En 1646 se hizo el traslado del viejo Medellín al ángulo formado por el río Aburrá y el riachuelo Aná o Aguasal. Hacia 1675 el alarife Agustín Patiño hizo la traza regular de la ciudad, proyectando nuevas cuadras y rectificando

1 Nicolás García Samudio, "Fundación de Tunja", en Boletín de Historia y Antigüedades, núm. 298, Bogotá, 1939.

2 Ulises Rojas, *Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, 1939, pág. 7.

3 Gustavo Otero Muñoz, *Apuntes sobre el arte colonial neogranadino en el siglo XVI*, Curso Superior de Colombia, V, pág. 214

4 Daniel Ortega Ricaurte, *Álbum del sesquicentenario*, Bogotá, 1960, pág. 3.

- “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja, Colombia”, en *Goya* 166, 1982, págs. 178-83.
- “La pintura emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”, en *Apuntes del Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbeláez Camacho*, Bogotá, 1982.
- “La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán”, en *Cuadernos de Arte Colonial* 1, 1986.
- “Nueva pintura de Angelino Medoro en Bogotá”, en *Cuadernos de Arte Colonial* 1, 1986, pág. 105.
- “¿Un Juan de Juanes en Colombia?”, en *Cuadernos de Arte Colonial* 1, 1986, pág. 107.
- “El legado artístico de Popayán”, en *Arte religioso en Popayán* 10-23. Bogotá, Museo de Arte Religioso, 1986.
- “La serie de los Cortés del Palacio Arzobispal”, en *Arte religioso en Popayán* 26-35, Bogotá, Museo de Arte Religioso, 1986.
- “Una escultura de Juan Alonso de Villabrille en Colombia”, en *Cuadernos de Arte Colonial* 2, 1987, pág. 85.
- “Las jerarquías angélicas de Sopó”, en *Arcángeles de Sopó*, Bogotá, Museo de Arte Religioso, 1987, págs. 3-19.
- El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990.
- “Nuevo Reino de Granada. Audiencia de Santa Fe”, en *Historia Urbana de Iberoamérica*, Vol. 11-2: *La Ciudad Barroca. Análisis regionales 1573/1750*, Madrid, Testimonio, 1990, págs. 285-317
- “European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada”, en *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art form Colombia and Ecuador*, New York, Americas Society, 1992, págs. 13-37.
- “Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela”, en *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona, Ramón Gutiérrez ed., 1997, págs. 277-90.
- Sebastián S., y Arbeláez, C., *Las artes en Colombia: La arquitectura colonial*, Historia extensa de Colombia, Vol. xx, Bogotá, Ediciones Lerner, 1967.
- Historia del arte colombiano*, tomo 3, Bogotá, Salvat Editores, 1975.
- Sebastián López, Santiago, José de Mesa Figueroa, y Teresa Gisbert De Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte)*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (segunda parte)*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

*

LÁMINAS

*



Catedral

- 1 Fachada. Domingo de Petrés y Nicolás León. Siglo XVIII.
- 2 Sillería del coro. Madera tallada. Luis Márquez de Escobar. Siglo XVII.

Bogotá y alrededores





Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria

- 34 Fachada. Diego Sánchez de Montemayor. Siglo XVII-XVIII.
- 35 Vista general de la nave central. Retablo mayor del siglo XVII-XVIII.
- 36 Retablo mayor. Madera tallada y dorada. Siglo XVII-XVIII.
- 37 Techumbre del sotocoro. Madera tallada, policromada y dorada.
- 38 Sagrario de plata. Plata labrada y filigrana. Siglo XVIII.





Casa de Moneda

- 39 Portada. Ingeniero Tomás Reciente. Siglo XVIII.
- 40 Patio interior.



Iglesia de San Ignacio

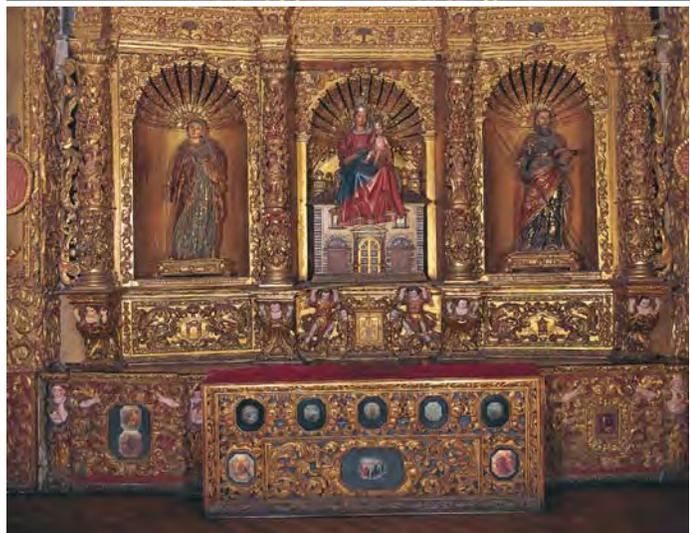
- 41 Fachada. Juan Bautista Coluccini. Siglo XVII.





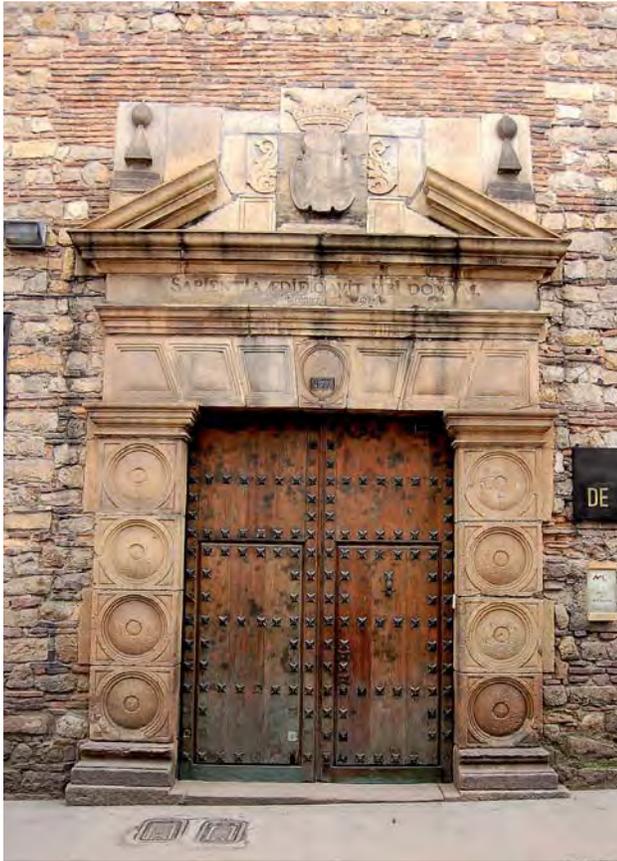
Iglesia de San Ignacio

- 42 Vista interior. Retablo mayor de Diego Loessing. Cúpula y pechinas con pinturas de Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 43 Bóveda. Techumbre de madera tallada, dorada y policromada. Siglo XVII.
- 44 Retablo de San José.
- 45 Retablo de Nuestra Señora de Loreto.



- 46 Columna del retablo de Nuestra Señora de Loreto.
- 47 Capilla del Rapto. Pedro Laboria. Siglo XVIII.
- 48 *La predicación de San Francisco Javier*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. 1698.
San Francisco Javier. Pedro Laboria. Madera tallada, policromada y dorada. 1739.





Museo de Arte Colonial

- 49 Portada. Siglo XVII.
- 50 Columna toscana del patio.
- 51 *Mono de la Pila*. Piedra tallada. Siglos XVI- XVIII.
- 52 *El retorno a Jerusalén*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.
- 53 *Santa Rosa de Lima con el Niño*. Dibujo. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.





- 54 *Coronación de la Virgen del Rosario.* Angelino Medoro. Temple sobre madera. Siglo XVI.
- 55 Canéfora. Taller boyacense. Madera tallada, policromada y estofada.
- 56 Portada tipo dosel. Anónimo. Madera tallada, policromada y dorada. Siglo XVIII.
- 57 Columna de fuste con decoración antropomorfa. Madera tallada y dorada. Siglo XVII.





Casa del Marqués de San Jorge

58 Vista exterior con columna esquinera. Siglo XVIII.

Iglesia de Santa Bárbara

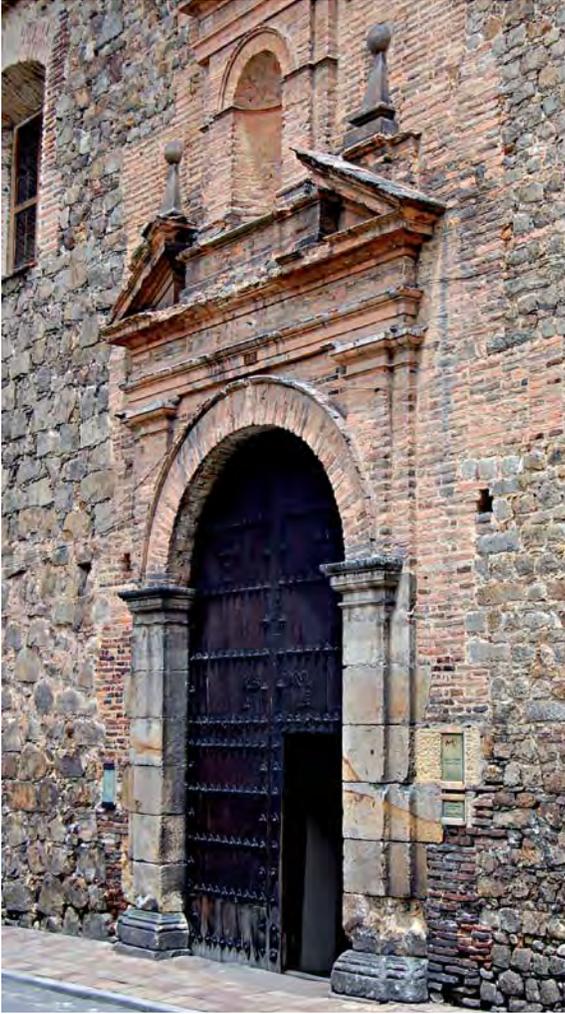
- 59 Retablo mayor. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII
- 60 *Santa Bárbara*. Pedro Laboria. Madera tallada, policromada, estofada y esgrafiada. Siglo XVIII.





Iglesia de San Agustín

- 61 Fachada. José de la Cruz, Bartolomé de la Cruz, Lorenzo Rodríguez, Juan Velásquez, Juan Moreno y Nicolás Rico. Siglo XVII.
- 62 Portada. Piedra. Siglo XVII.
- 63 Vista interior de la nave central y bóveda. Lorenzo y Luis de Lugo, talladores. Diego de Rojas, dorador. Siglo XVII.



Iglesia de Santa Clara

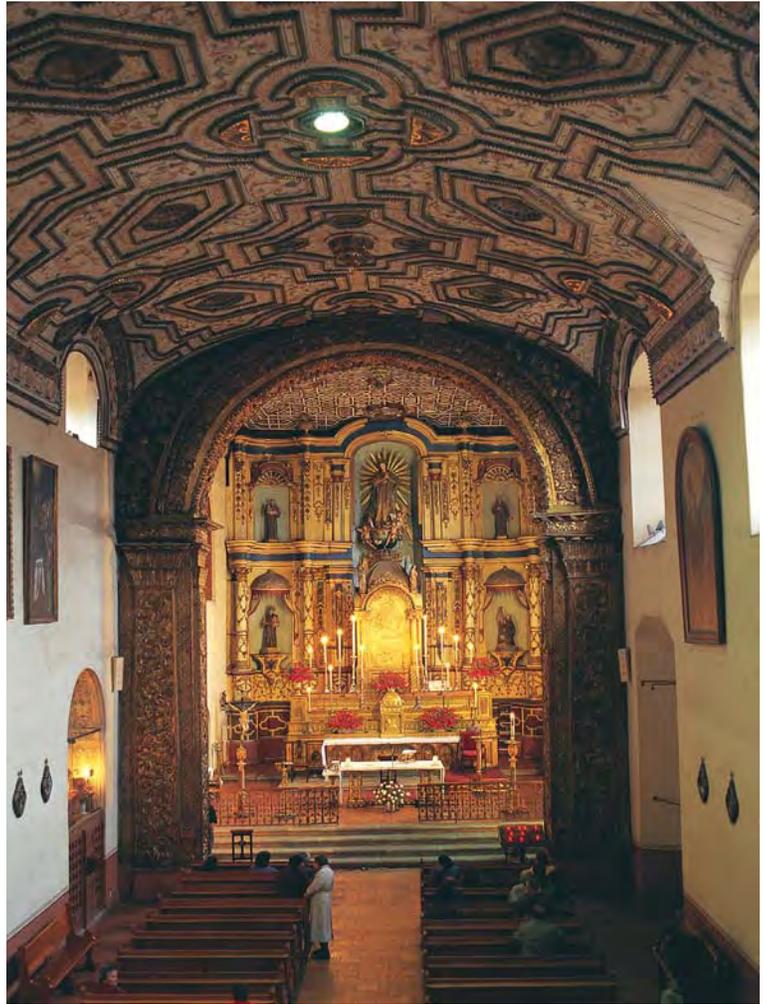
64 Portada. Traza de Matías de Santiago. Siglo XVII.

65 Vista del interior. Siglo XVII.

66 Retablo mayor. Siglo XVII.

Iglesia de la Concepción

- 67 Vista de la bóveda y del retablo mayor.
- 68 Detalle del artesanado del presbiterio. Siglo XVI.





Catedral

- 3 *Santiago en la batalla de Clavijo*. Óleo sobre tela. Gregorio Vásquez. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 4 *Cristo de la Conquista*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVI. Colección Arquidiócesis.



Capilla del Sagrario

- 5 Fachada Piedra Siglo XVII
- 6 Portada. Columnas melcochadas. Piedra tallada. Siglo XVII.





Iglesia de la Concepción

- 69 Casetones del presbiterio. Siglo XVI.
- 70 Detalle del artesanado de la nave central. Siglo XVI.



Iglesia de San Juan de Dios

- 71 Techumbre de la nave central. Siglo XVIII.
- 72 *San Francisco de Paula*. Pedro Laboria. Madera tallada, dorada, policromada, esgrafiada y estofada. Siglo XVIII.





Iglesia de Egipto

- 73 Fachada.
- 74 *Santa Ana y la Virgen*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 76 *Retorno a Jerusalén*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.
- 77 *Huída a Egipto*. Óleo sobre metal. Taller de Rubens. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.

- 75 *Retorno a Jerusalén*. Estampa a partir de un grabado de Schelte de Bolswert. Siglo XVII. Colección Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.





Iglesia de Santa Inés

Obras ubicadas en la Iglesia
San Alfonso María de Ligorio

- 78 Techumbre. Diseño de círculos tangentes, octógonos y florones. Francisco de Ascuha y Marcos Suárez. 1667. Arco toral.
- 79 Columna salomónica del arco toral. Francisco de Ascuha. 1667
- 80 Detalle de la columna salomónica. Pámpanos, racimos y pájaros. Francisco de Ascuha. 1667





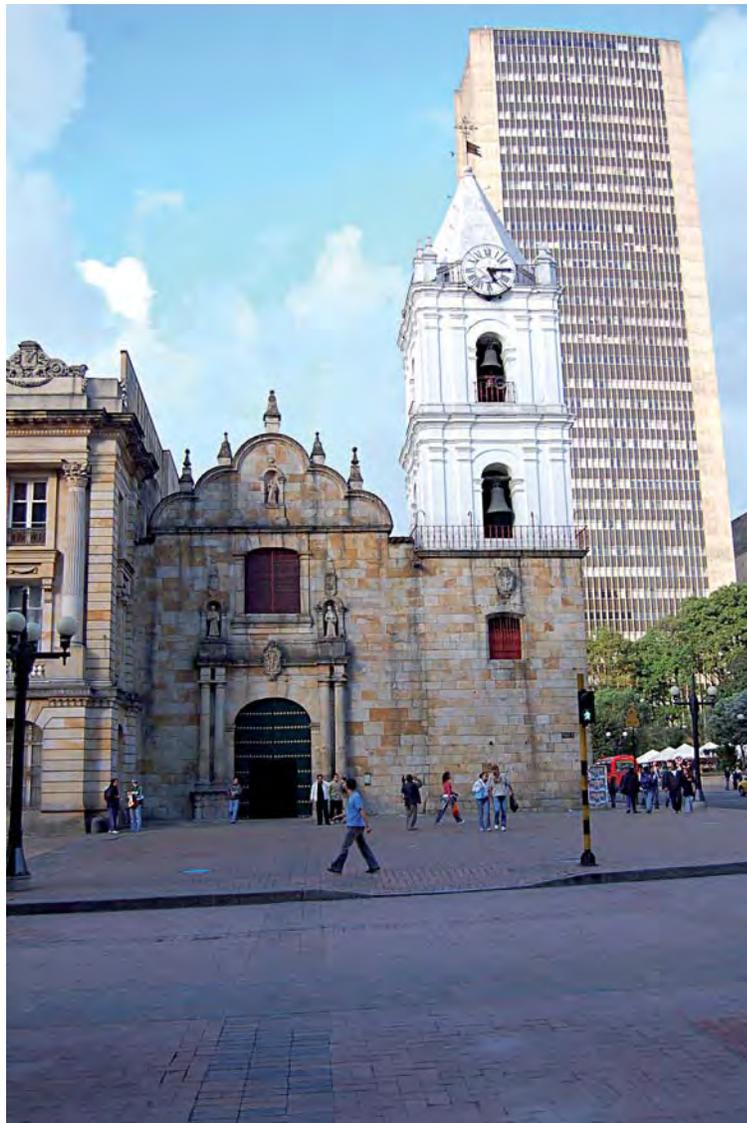
Seminario Mayor

- 81 *Cocina flamenca*. Óleo sobre tela.
Taller de Rubens. Siglo XVII.
Colección Arquidiócesis.
- 82 *Virgen orante*. Quentin Massys.
Óleo sobre madera. Siglo XVI.
Colección Arquidiócesis.



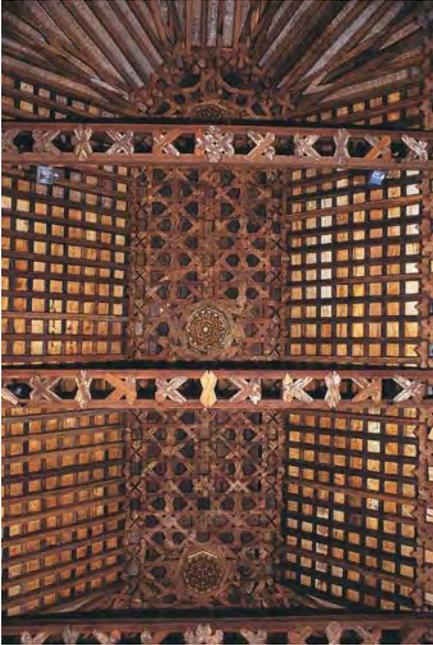
Capilla del Sagrario

- 7 Techumbre con casetones cruciformes, octogonales y hexagonales a partir de un diseño de Sebastián Serlio.
- 8 Púlpito. Marco Suárez. Madera tallada. *Evangelista*. Óleo. Gregorio Vásquez. Siglo XVII.



Iglesia de San Francisco

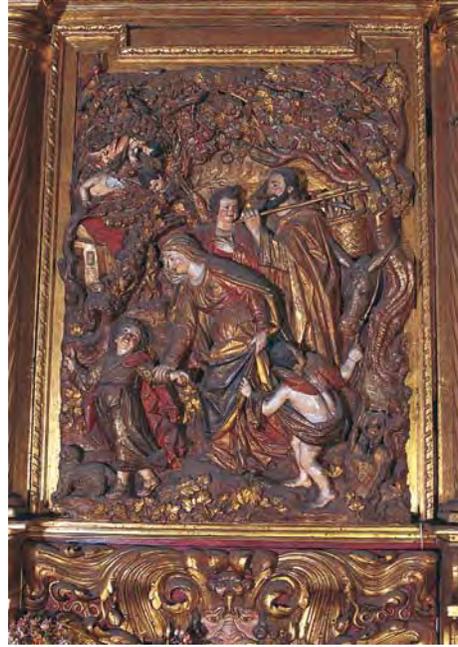
- 9 Fachada. Siglo XVII. Reconstrucción de Domingo de Petrés. Torre de Domingo Esquiaqui. Siglos XVIII - XIX.



Iglesia de San Francisco

- 10 Techumbre de par y nudillo. Siglo XVII.
- 11 Retablo mayor y presbiterio. Siglo XVII-XVIII.
- 12 Retablo mayor. Ignacio García de Ascucha. Talla en madera. Dorado por Lorenzo Hernández de la Cámara. Siglo XVII.





- 13 *Retorno de Egipto*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 14 *Bautismo de Jesús*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 15 *Magdalena penitente*. Detalle del retablo mayor. Anónimo. Siglo XVII. Talla en madera, policromada, esgrafiada y estofada.
- 16 Capilla del Chapetón. Techumbre con cúpula, par y nudillo. Siglo XVII.



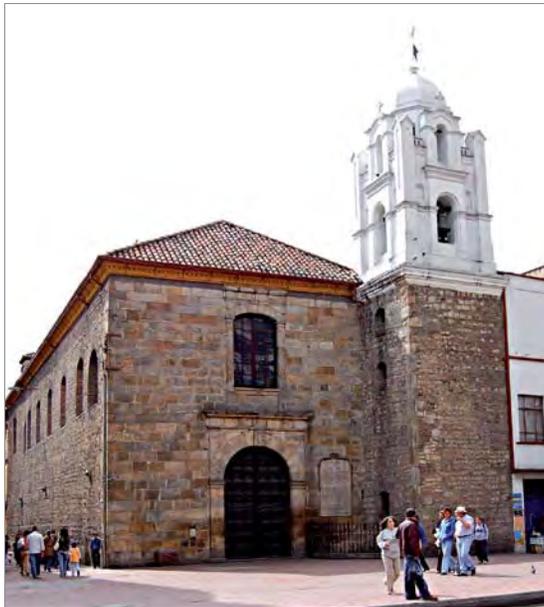
Iglesia de La Veracruz

- 17 Vista general exterior. Siglo XVII. Reformada en 1910.



Iglesia de la Orden Tercera

- 18 Fachada. Isidro Díaz de Acuña y Esteban Lozano. Siglo XVIII.
19 Vista interior.
20 Retablo mayor. Pedro Caballero. Siglo XVIII. Talla en madera.





- 21 Retablo lateral. Pedro Caballero. Siglo XVIII. Talla en madera.
- 22 Techumbre. Siglo XVIII.

Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves

- 23 Fachada.
- 24 *El martirio de San Lorenzo*. Óleo sobre tela. Siglo XVII.





Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas

- 26 Fachada. Siglo XVII.
- 27 Retablo mayor. Siglo XVII.
- 28 *Virgen del Rosario con San Ignacio y San Francisco Javier*. Óleo sobre tela. Antonio Acero de la Cruz. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis.



Recoleta de San Diego

- 25 *Virgen del Campo*. Madera tallada, policromada y estofada. Juan de Cabrera y Juan Dome. Siglo XVII.



Quinta de Bolívar
29 Portada neoclásica.



Iglesia de Monserrate
30 *Señor de Monserrate.*
Pedro Lugo de
Albarracín. Madera
tallada, encarnada.
Siglo XVII.



Iglesia de Nuestra
Señora del Rosario

- 31 Vista general exterior. Siglo XVII.
- 32 Detalle Portada. *Virgen del Rosario entre Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina.* Piedra tallada. Siglo XVII.
- 33 Portada. Columnas corintias. Siglo XVII.



GUADUAS

Iglesia

- 83 Vista general.
Diseñada por Domingo
de Petrés. Siglo XIX.



FONTIBÓN

Iglesia parroquial

- 84 Fachada. Planos del
Padre Coluccini.
Francisco Delgado,
albañil. Siglo XVII.

CHÍA

Puente del Común

- 85 Vista general. Domingo
Esquiaqui. 1791-1795.





ZI PAQUIRÁ

Iglesia

86. Fachada. Diseño de Domingo de Petrés.
Siglo XIX.

SOPÓ

Iglesia Divino Salvador

- 87 Serie de los Arcángeles. *Miguel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
88 Serie de los Arcángeles. *Miguel*. Detalle. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.





SOPÓ

Iglesia Divino Salvador

- 89 Serie de los Arcángeles. *Rafael*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 90 Serie de los Arcángeles. *Barachiel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 91 Serie de los Arcángeles. *Uriel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 92 Serie de los Arcángeles. *Piel*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.

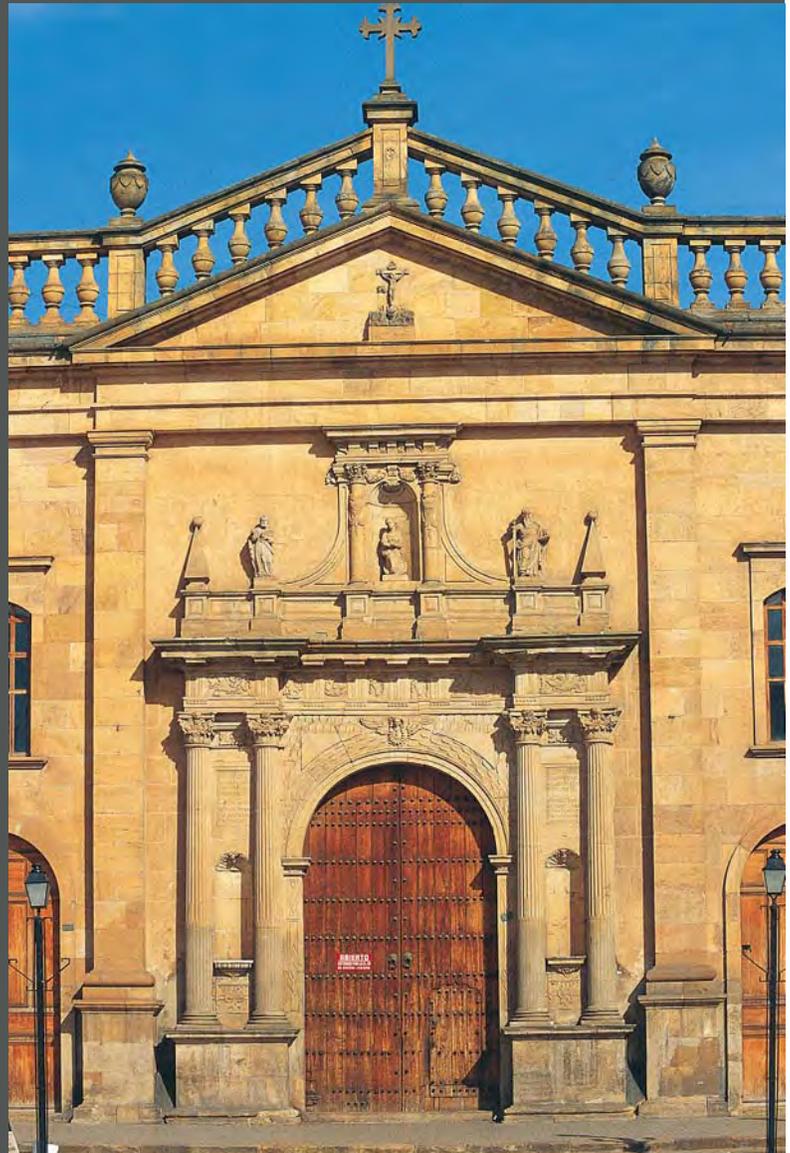




Tunja y Boyacá

Catedral

- 93 Vista general de la Plaza de Bolívar. Catedral. Siglos XVI - XVII. Atarazana a la derecha.
- 94 Portada. Piedra. Bartolomé Carrión. Siglo XVI.

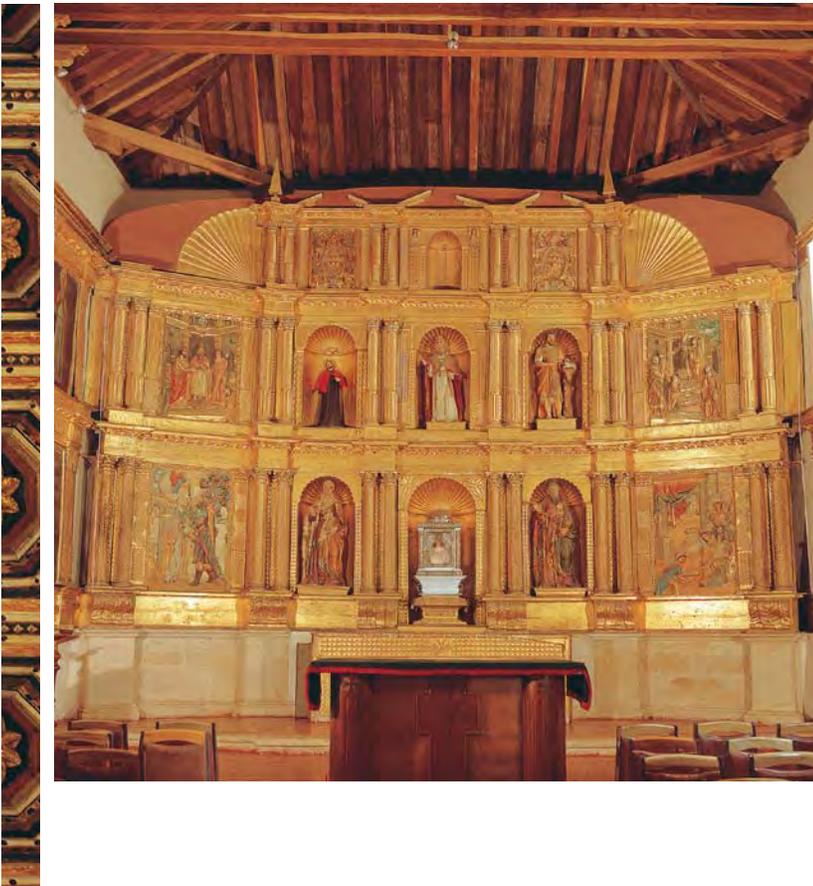






Catedral

- 95 Retablo mayor.
- 96 Expositorio. Madera tallada. Siglo XVIII.
- 97 Capilla de los Mancipe. Alonso de León, carpintería. Juan de Rojas, dorado y pintura. Siglo XVI. *El Calvario*. Juan Bautista Vásquez. 1583.
- 98 Capilla de los Mancipe. Techumbre con casetones octogonales, espacios romboidales y florones. Siglo XVI.
- 99 Capilla de Hernando Domínguez Camargo. Siglo XVII.
- 100 Capilla de la Hermandad del Clero. Arquitecto Cristóbal de Morales Piedrahita. Siglo XVII.
- 101 Detalle capilla. Figura antropomorfa. Madera tallada y dorada.





Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón.

102 Sala grande. Vista general. Siglo XVII.

103 Sala grande. Vista general de la pintura del techo. Anónimo. Siglo XVII.

ARRIBA

104 Sala grande. Detalle de una jaldeta. Escudo de Miguel o Nicolás Suárez. Siglo XVII.





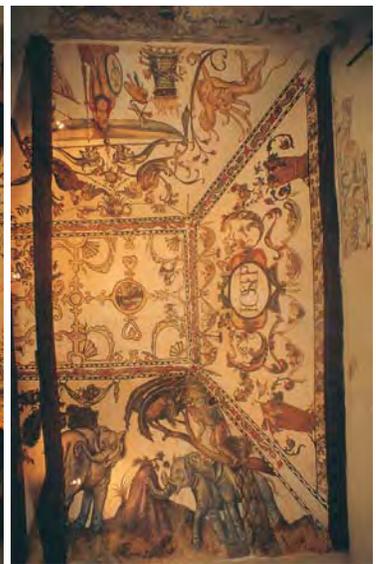
- 105 Sala grande. Detalle de una jaldeta. Elefante. Siglo XVII.
- 106 Sala grande. Detalle de una jaldeta. Rinoceronte. Siglo XVII.
- 107 Sala grande. Detalle de una jaldeta. Caballo. Siglo XVII.
- 108 Sala pequeña. Vista general de la pintura del techo. Siglo XVII.
- 109 Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Jirafa. Siglo XVII.
- 110 Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Mono y ave. Siglo XVII.
- 111 Sala pequeña. Detalle de jaldetas. Caballero cazando, ciudad, perro, ciervo y pavo real. Siglo XVII.
- 112 Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Cestos de frutas, máscaras, aves, cornucopias, jarrones y armas. Siglo XVII.
- 113 Sala pequeña. Detalle de una jaldeta. Cornucopia. Siglo XVII.

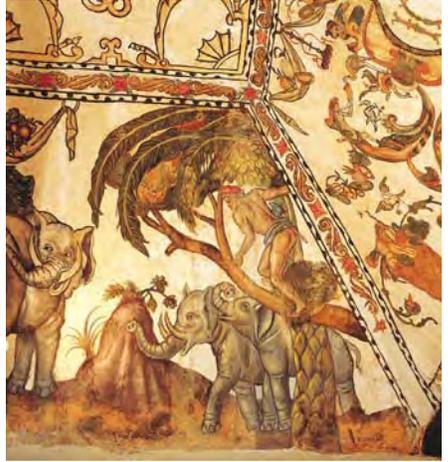




Casa del Escribano Juan de Vargas

- 114 Vista general de la sala central. Siglo XVI.
- 115 Sala central. Jaldeta con monograma de Jesús. Siglo XVI.
- 116 Sala central. Harneruelo con monograma de María. Siglo XVI.
- 117 Sala central. Jaldeta con monograma de San José. Siglo XVI.





- 118 Sala central. Escudo de Juan de Vargas. Siglo XVI.
- 119 Sala central. Detalle de una jaldeta. Rinoceronte. Siglo XVI.
- 120 Sala central. Detalle de una jaldeta. Cazadores y elefantes. Siglo XVI.
- 121 Sala central. Detalle de una jaldeta. Monos en un árbol y ave. Siglo XVI.
- 122 Sala central. Detalle de una jaldeta. Diana. Siglo XVI.
- 123 Antecámara. Grutescos. Siglo XVI.

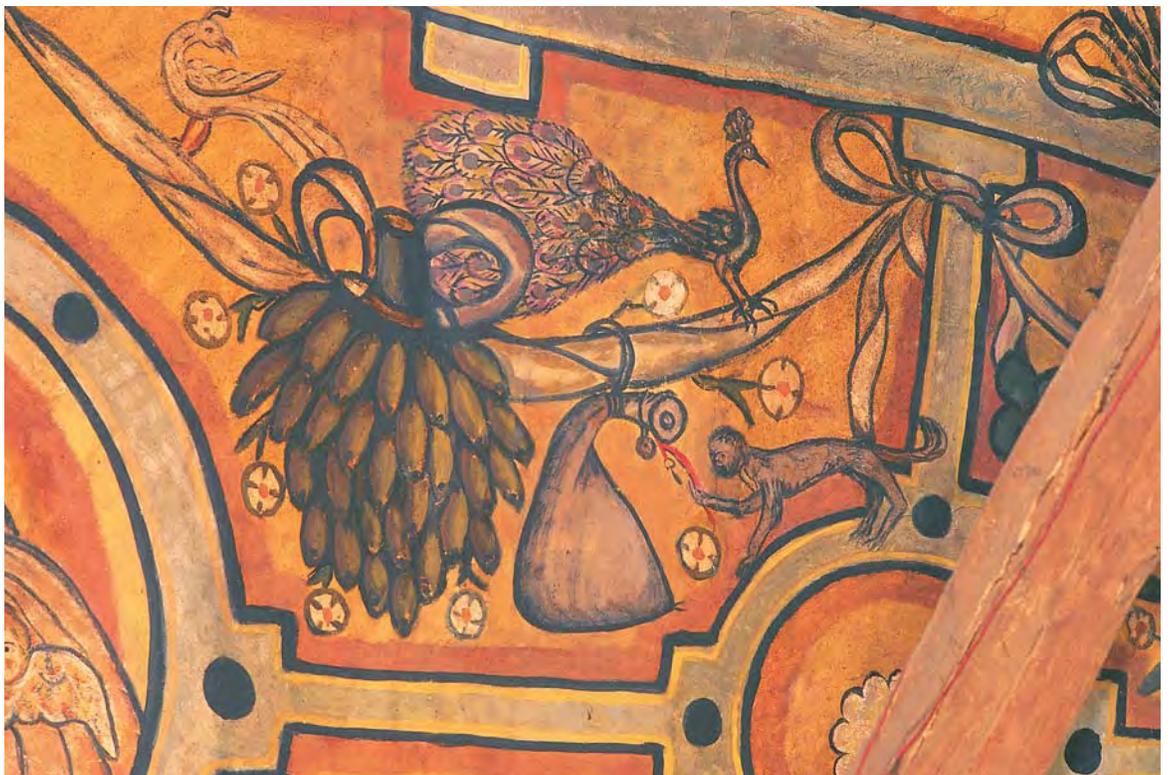


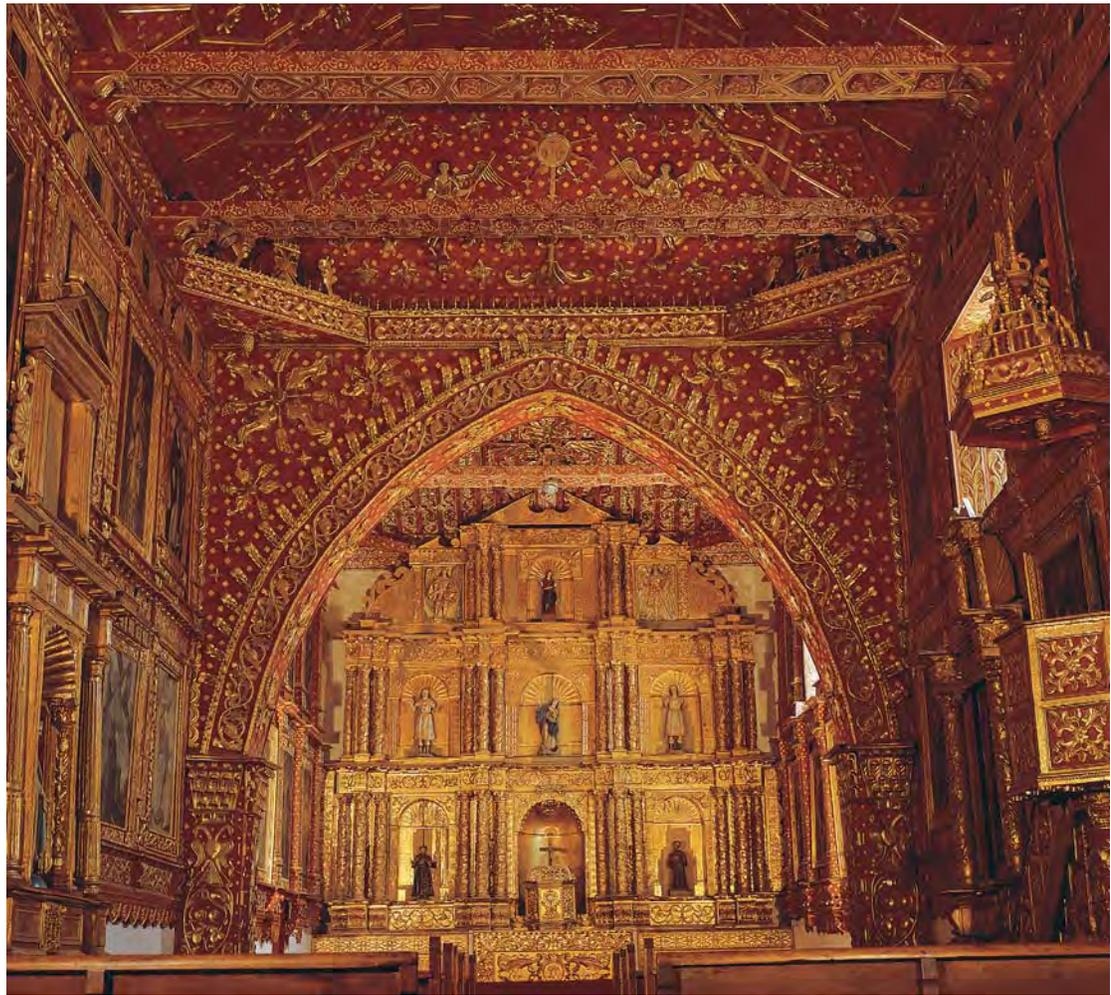


Casa de Juan de Castellanos

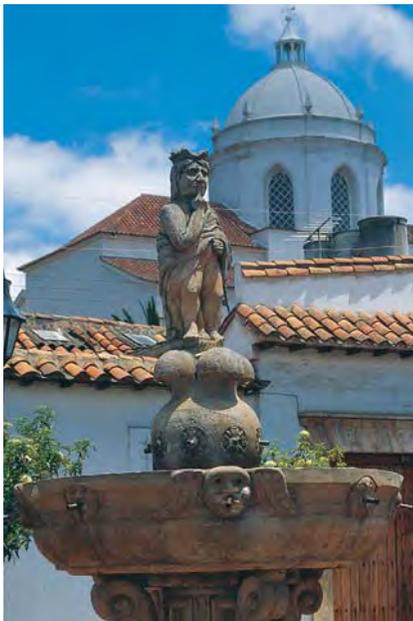
- 124 Jaldetas con monograma de Jesús, elefante y dromedario. Ave en el harneruelo. Siglo XVI.
- 125 Jaldeta con monograma de María. Siglo XVI.
- 126 Jaldeta con monograma de Jesús. Detalle. Siglo XVI.
- >
- 127 Detalle del harneruelo. Pelicano. Siglo XVI.
- 128 Detalle de una jaldeta. Canasta de frutas, ave y armadillo. Siglo XVI.
- 129 Detalle de una jaldeta. Racimo de plátanos, pavo real y mono. Siglo XVI.







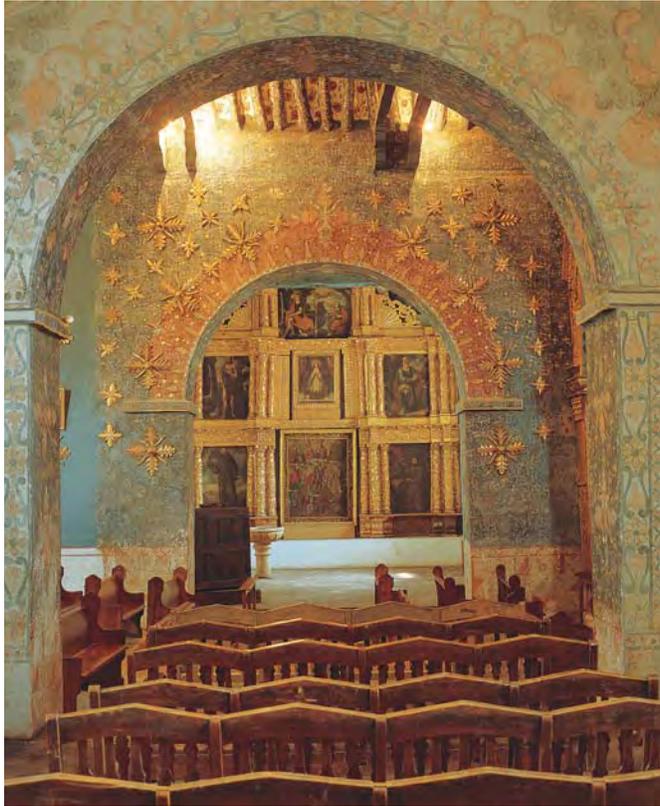
130 Mono de la pila. *Mono de la Pila*. Piedra tallada. Isidro Álvarez, 1915 a partir del original de Diego Morales, 1573.



Iglesia de Santa Clara

131 Vista general interior. Estructura, siglo XVI. Techumbre y arco toral, siglo XVII. Retablo mayor, siglo XVIII.

132 Detalle del harneruelo. Sol. Siglo XVII.



Iglesia de Santa Bárbara

133 Vista general interior.
Estructura, siglo XVI.
Techumbre y arco toral y
retablo mayor, siglo XVII.

<

134 Capilla de la Virgen del
Pilar. Siglo XVII.

135 Detalle de columnas
con decoración
vegetal. Siglo XVII.



Iglesia de San Ignacio

136 Portada con columna toscana. Piedra. Atribuido
al hermano Pedro Pérez. Siglo XVII.

137 Retablo mayor. Siglo XVII.



Iglesia de Santo Domingo

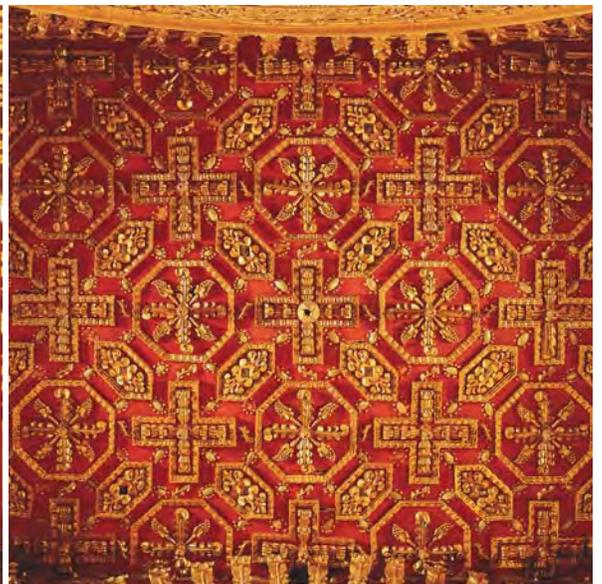
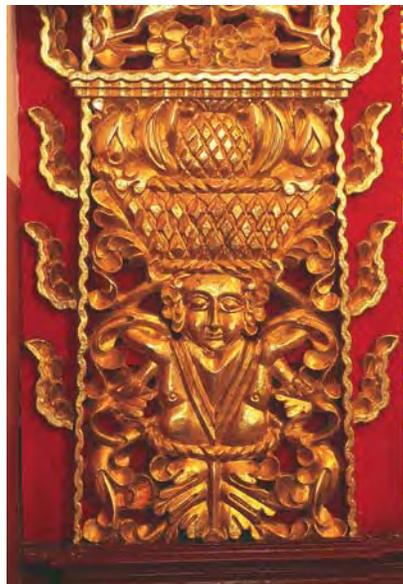
- 139 Retablo mayor y arco toral. Siglo XVII.
- 140 Capilla del Rosario. José de Sandoval, carpintero; Lorenzo de Iugo, tallador; Diego de Rojas, dorador. Siglo XVII.
- >
- 141 Detalle de la Capilla del Rosario. *Virgen del Rosario*. Madera tallada, policromada. Atribuida a Roque Amador. Siglo XVI.
- 142 Arco toral. Detalle de la pilastra. Indio atlante con petaca. Madera tallada y dorada. Siglo XVII.
- 143 Detalle techumbre. Capilla del Rosario. Siglo XVII.



Casa de Ruíz Mancipe

- 138 Columna con capitel de cabeza de simio. Siglo XVI.



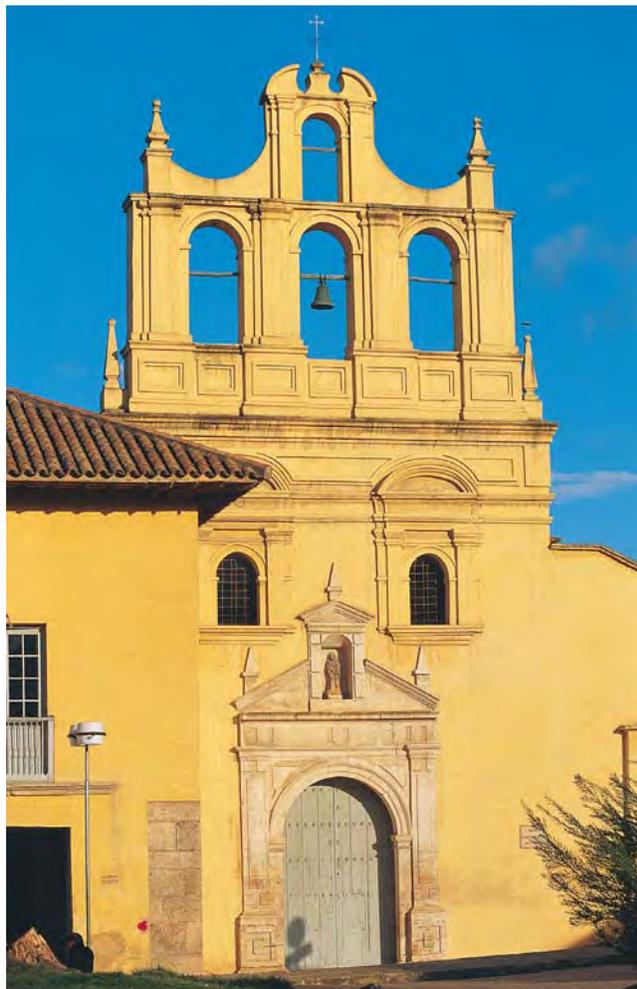




Iglesia de San Francisco

- 144 Fachada. Piedra. Siglo XVII.
- 145 Vista general interior. Techumbre, arco toral y retablo mayor. Siglo XVII.
- 146 *Altar de los pelicanos*. Pedro Caballero. Madera tallada. Siglo XVIII.





Iglesia de San Agustín.

147 Fachada. Siglos XVI-XVII.

148 Claustro. Siglos XVI-XVII.



Iglesia El Topo

- 149 Vista general interior.
Techumbre, retablo mayor
y celosía. Siglo XVIII.



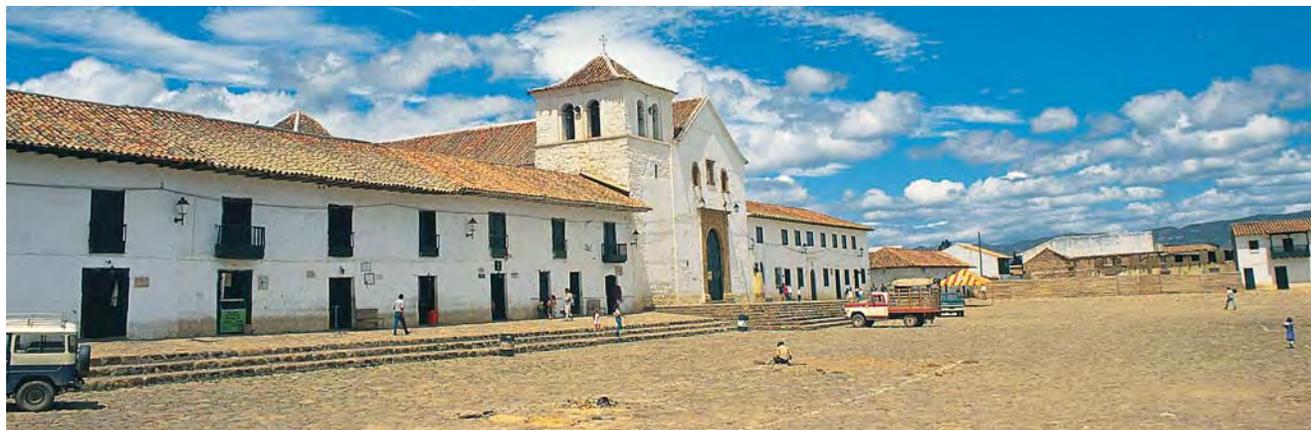
VILLA DE LEYVA

Iglesia parroquial

150 Vista general sobre la plaza. Diseñada por Rodrigo de Alvear. Siglo XVII.

Convento del Santo Ecce Homo

151 Fachada. Siglo XVII.





TÓPAGA

Iglesia

152 Arco toral y detalle. Demonio.
Talla en madera, dorada. Siglo XVII.



Palacio de la Inquisición

153 Fachada. Siglo XVIII.

Cartagena



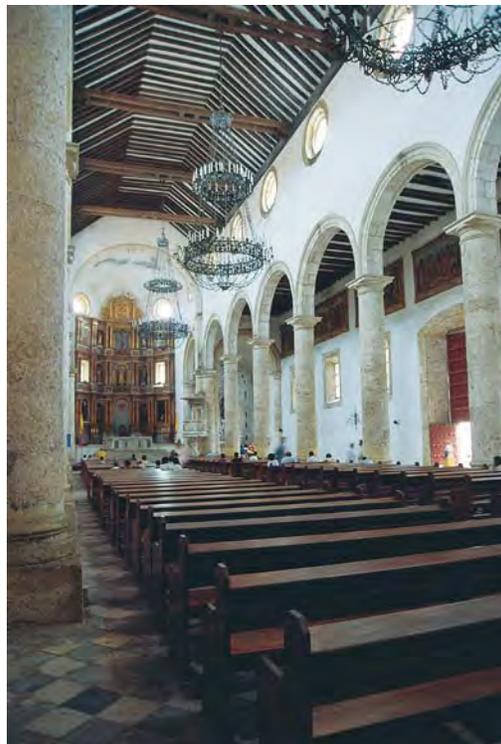
Palacio de la Inquisición

154 Portada. Siglo XVIII.

Catedral

155 Fachada. Siglo XVI.

156 Vista de la nave central. Siglo XVI.





Puerta del Puente

157 Vista general de la Puerta del Puente.
Juan de Herrera y Sotomayor. 1704.

Plaza de la Aduana

158 Vista de las arquerías. Cristóbal de
Rodas y Lucas Báez. Siglo XVII.





San Pedro Claver

- 159 Fachada de la iglesia. Siglo XVIII.
- 160 Claustro. Siglo XVIII.

Iglesia de Santo Domingo

- 161 Fachada. Siglo XVI.





Casa del Marqués de Valdehoyos

162 Vista exterior.

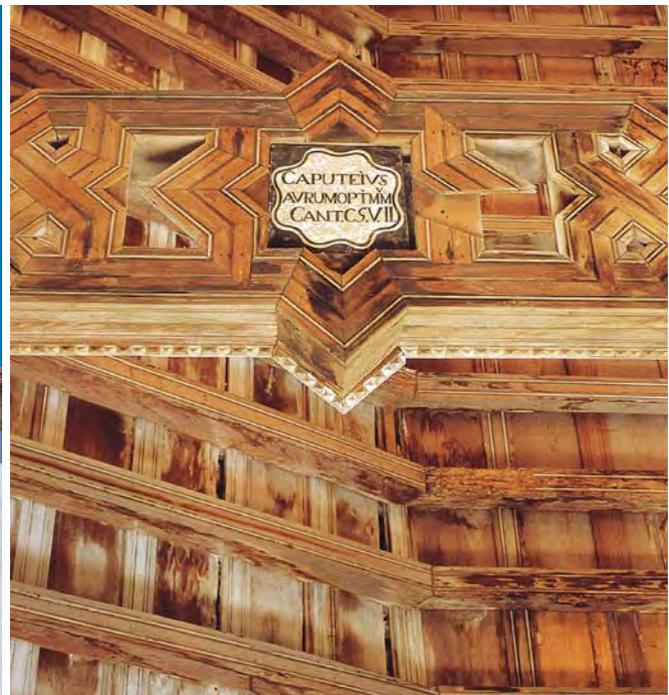
163 Patio.

Iglesia de Santo Toribio

164 Fachada. Siglos XVII - XVIII.

165 Techumbre con labores de lazo. Siglo XVIII.

166 Lacería. Detalle. Siglo XVIII.





**Iglesia de
La Tercera**

167 Espadaña.
Siglo XVIII.

168 Calle de la
ciudad. Balcón
cartagenero.

**Iglesia de San
Francisco**

169 Claustro. Siglos
XVI - XVII.

**Castillo de San
Felipe de Barajas**

170 Vista general del
Castillo de San
Felipe. Planos de
Ricardo Carr. Gaspar
Mejía, maestro.
Finalizado por
Antonio de Arévalo.
Siglos XVII - XVIII.



Catedral de Santa Marta

171 Fachada. Siglo XVIII. Planos del ingeniero Juan Cayetano Chacón.
Construcción dirigida por el arquitecto Antonio Merchante.

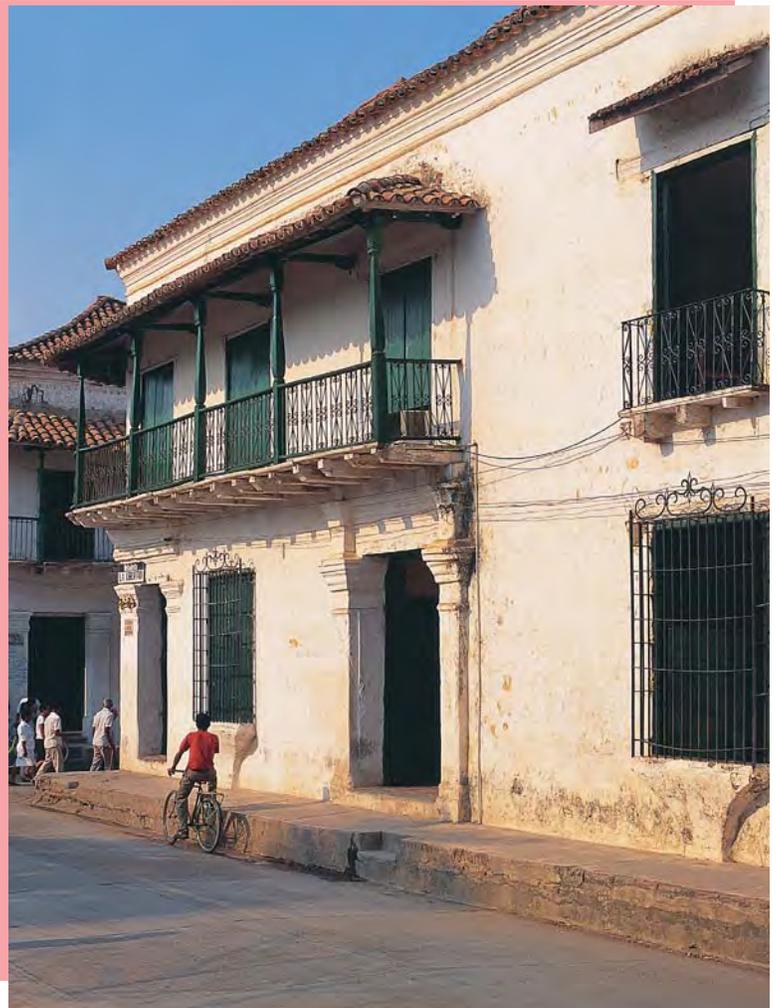




Calle Real del Medio

172 Vista de fachadas de casas.

173 Casa Alta.



Mompox



174 Calle de la ciudad. Casa con ventanas de repisa volada.

Iglesia de Santo Domingo

175 Fachada. Siglo XVIII. Reedificada en el siglo XIX.



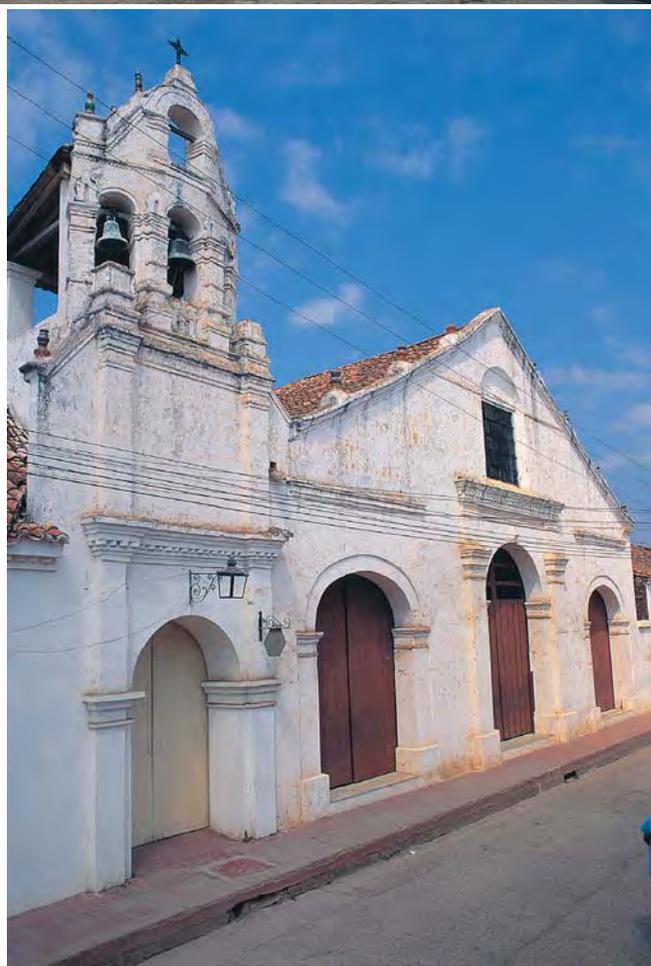


Iglesia de San Francisco

176 Fachada. Siglo XVIII.

Iglesia de San Juan de Dios

177 Fachada.





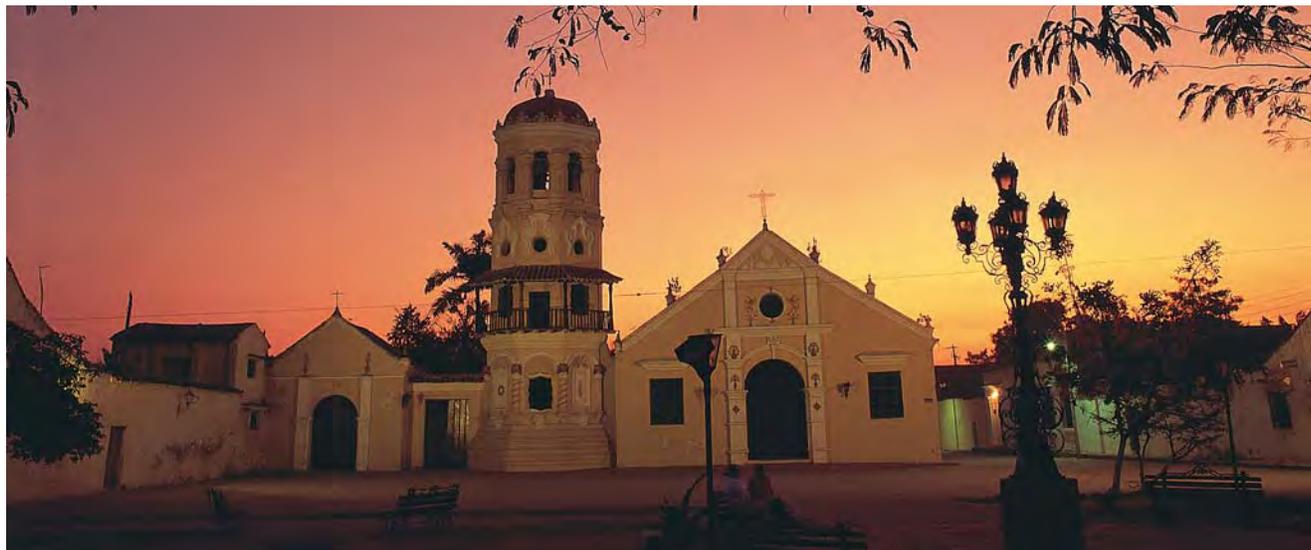
Iglesia de San Agustín

179 Fachada. Siglo XVII.
Reformada en el siglo XVIII.

Casa del Ayuntamiento

178 Vista general. Siglo XVII.





**Iglesia de
Santa Bárbara**

180 Fachada. Siglos
XVII - XIX.

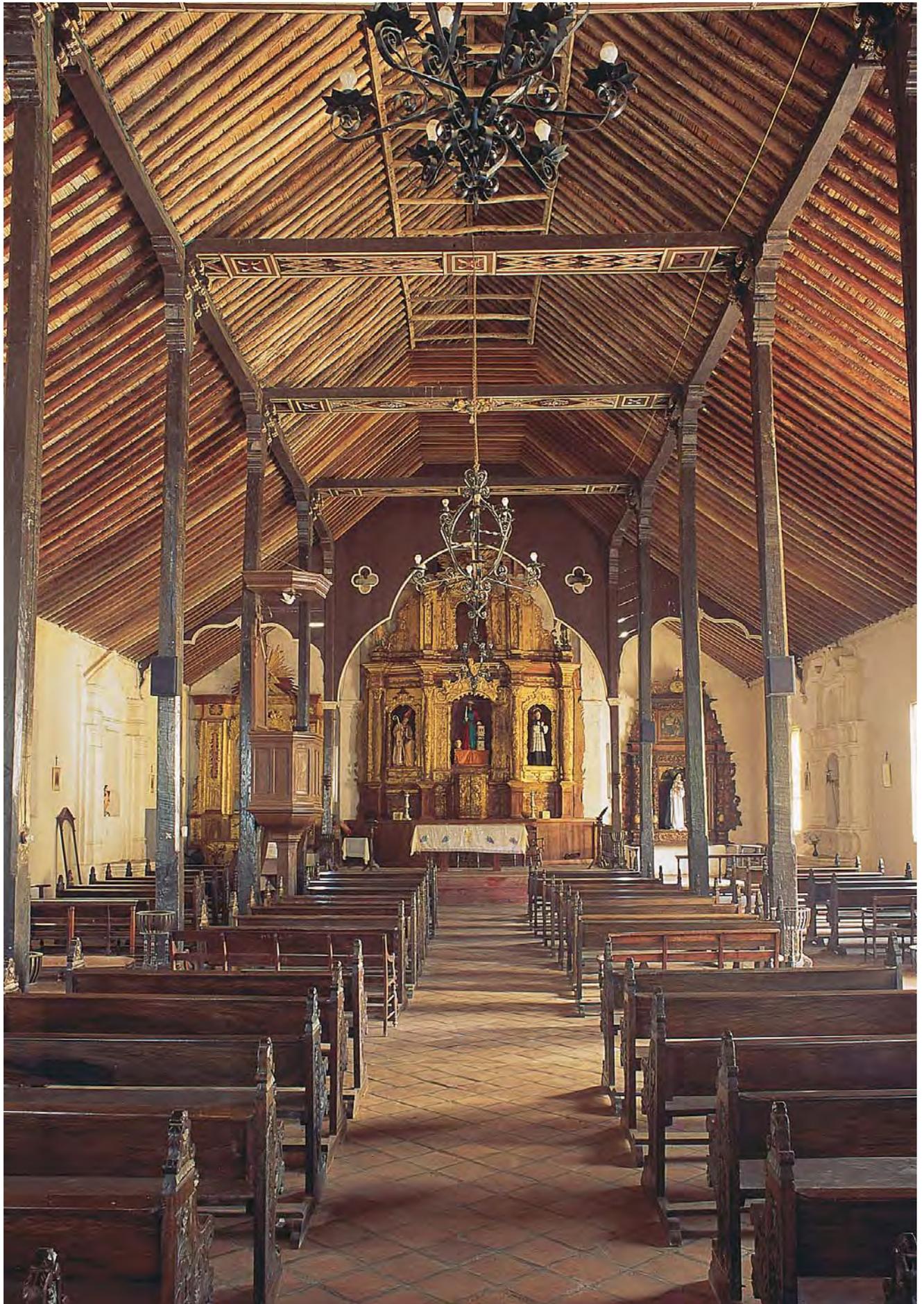
181 Torre octogonal.
1794 - 1908.



**Iglesia de
Santa Bárbara**

- 182 Torre. Detalle. Columnas con capitel con cabeza de león. Siglo XVIII.
- 183 Portada. Detalle. Columna con ornamentos vegetales. Arriba, planta de quinche *Guzmania musaica*. Abajo, *Philodendron*.
- >
- 184 Vista general interior. Techumbre y retablo mayor. Siglo XVIII.







Iglesia de Santa Bárbara

185 Techumbre. Detalle de la lacería.

>

186 Retablo mayor con columnas de fuste abombado en el primer cuerpo y hornacina de arco conopial en el segundo. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.

<

187 Retablo mayor. Detalle. San Emigdio. Madera tallada y encarnada.





Colegio Pinillos

188 Patio. Arquería y
columnas. Siglo XVIII.



Iglesia de La Veracruz

- 189 Fachada. Primera construcción, 1682 - 1712.
Reedificada por José Ortiz e hijo, 1791 - 1802.
- 190 Portada. Columna plateresca. Siglo XVIII

Medellín
y Antioquia



MEDELLÍN

Iglesia de la Candelaria

191 Fachada. Diseño de José Varón de Chaves; José y Juan María Holguín, albañiles, siglo XVIII. Cúpula y torres, siglo XIX.

192 Portada lateral. Siglo XVIII.



LA CEJA

Iglesia Nuestra Señora de Chiquinquirá "La Chinca"

193 Fachada. Siglo XIX.



RIONEGRO
iglesia Matriz

- 194** Vista general de la sacristía. Siglo XVIII.
- 195** Sacristía. Fragmento de la techumbre cupuliforme con tarjas. Siglo XVIII.
- 196** Sacristía. Detalle. Friso con flores de mutisia. Siglo XVIII.





SANTA FE DE ANTIOQUIA

Catedral

- 197 Fachada. Constructor José Ortiz, 1799 - 1837.
- 198 Altar mayor.
- 199 Sagrario. Plata labrada y madera. Francisco Correa, platero. Antonio Correa, carpintero. 1802.



SANTA FE DE ANTIOQUIA

Iglesia de Santa Bárbara

- 200 Fachada. Siglo XVIII.
- 201 La Piedad. Madera tallada y encarnada, imagen vestida. Anónimo.
- 202 Retablo de San Blas. Madera tallada, dorada y policromada. Anónimo. Siglo XVII.
- 203 Retablo de San Blas. Detalle. Columna plateresca. Madera tallada y dorada. Anónimo. Siglo XVII.





SANTA FE DE ANTIOQUIA

Iglesia de La Chinca

- 204 [Nuestra Señora de Chiquinquirá]. Fachada. Siglo XVII. Reconstruida en el siglo XIX.
- 205 [Nuestra Señora de Chiquinquirá]. San Bernardo. Anónimo. Óleo sobre tela.



Iglesia de Jesús Nazareno

- 206 *Santa Rita de Casia*. Óleo sobre tela. Gegorio Vásquez. Siglo XVII o principios del XVIII.



207 *Sebastián de Belalcázar.*
Bronce fundido.
Victorio Macho. 1936.

Cali y Valle del Cauca



Catedral

- 208 Fachada. Siglo XVI. Reedificada por Antonio García en 1772. Finalizada por el arquitecto P. Ortiz en el siglo XIX.

Iglesia de La Merced

- 209 Fachada. Siglos XVI - XVII.
- 210 Retablo mayor, siglo XVIII. Imagen de la Virgen de las Mercedes, madera tallada, encarnada, anónimo sevillano, siglo XVI.
- >
- 211 *Virgen de los Remedios*. Talla en piedra, anónimo sevillano, atribuida su policromía a Angelino Medoro. Siglo XVI.





Iglesia de San Antonio

- 212 Fachada. Siglo XVIII.
- 213 *San Pablo el ermitaño*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVII.





Claustro de San Francisco

214 Claustro de San Francisco y La Torre Mudéjar. Siglo XVIII.

Iglesia de San Francisco

215 Fachada. Arquitecto Marcelino Pérez de Arroyo y fray Pedro Herrera. 1800 - 1828.





JAMUNDÍ
Iglesia
Parroquial

216 Fachada.
Mateo Córdoba.
Siglo XIX.



EL CERRITO
Hacienda El Paraiso

217 Vista exterior.
Siglo XIX.

GUACARÍ
Casa cural

218 Vista exterior.
Siglo XVIII.





GUADALAJARA DE BUGA

Basilica

219 Fachada.

220 El Señor de los Milagros. Talla en madera, encarnada. Anónimo. Siglo XVI.

Iglesia Matriz de San Pedro

221 Fachada.

222 *El bautismo de Cristo*. Pintura mural. Anónimo.





CARTAGO

Iglesia de San Francisco

223 Fachada.

224 *Virgen de la Pobreza*. El pigmento ha desaparecido de la tela, sólo se observa su dibujo. Anónimo.

Casa de Marisancena o del Virrey

225 Vista exterior. Siglo XVIII.

226 Portada. Siglo XVIII.





CARTAGO

Iglesia de Guadalupe

227 Fachada. Construcción dirigida por Mariano Ormaza y Matute, finalizada en 1810.



Catedral

228 Fachada. 1590 - 1609. Examinada luego de los sismos por: Simón Schenherr, José Aguiló, Venancio Gandolfi, Antonio García y Fr. Antonio de San Pedro, siglo XVIII. Diseñaron planos de reedificación: Antonio García (1786), la Academia de San Fernando (1788), Marcelino Pérez de Arroyo y Valencia, José María Mosquera, Fr. Serafín Barbetti y Adolfo Dueñas, que la terminó en 1906.

229 Vista exterior.

Popayán





Catedral

- 230 Vista interior de la nave central. Siglo XVI.
- 231 *Cristo de la Buena Muerte*. Madera tallada, policromada y encarnada. Potencias de plata. Anónimo.
- 232 Tenebrario. Madera tallada, policromada y dorada. Maestro de 1756.
- 233 *Virgen del Tránsito*. Madera tallada, policromada, esgrafiada y estofada. Taller de Caspicara. Siglo XVIII.



Iglesia de La Ermita

- 234 Fachada. Siglo XVII.
- 235 Vista interior.
- 236 *San Gregorio*. Óleo sobre tela. Anónimo.
- 237 Custodia. Plata dorada y piedrería. Francisco Paredes. 1788.





Iglesia de Santo Domingo

238 Fachada. Siglo XVII. Reconstruida por Antonio Causí en el siglo XVIII.

239 Portada y detalle.
Piedra tallada. Atribuida a Gregorio Causí. 1741.





240 Retablo de Santo Domingo. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.

241 Retablo de Santo Tomás. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.

242 *Virgen del Rosario*. Madera tallada, encarnada, policromada y esgrafiada. Anónimo andaluz. Siglo XVI.

243 Púlpito. Construcción dirigida por el Sabio Francisco José de Caldas. Siglo XVIII.





Iglesia de San Francisco

- 244 Fachada, 1788. Iglesia diseñada por el arquitecto Antonio García, construida entre 1775 y 1795.
- 245 Vista interior de la nave central con arcos de medio punto y pilastras corintias. Siglo XVIII.
- 246 Soporte antropomorfo del púlpito. Canéfora atribuida al "Maestro de 1756".





- 247 Apostolado del "Maestro de Calbio". *Santo Tomás*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 248 Apostolado del "Maestro de Calbio". *Santiago El Menor*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 249 Apostolado del "Maestro de Calbio". *San Simón*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 250 Apostolado del "Maestro de Calbio". *San Juan*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 251 Apostolado del "Maestro de Calbio". *Santo Mateo*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 252 Apostolado del "Maestro de Calbio". *San Pedro*. Óleo sobre tela. Siglo XVIII.
- 253 Retablo del Señor de la Coronación. Madera tallada, policromada y dorada. Atribuido al "Maestro de 1756".
- 254 *San Pedro Alcántara*. Madera tallada, encarnada y policromada. Anónimo español. Siglo XVII.
- 255 *Santa Cena*. Óleo sobre tela. Bernardo Rodríguez. 1780.





Iglesia de La Encarnación

- 256 Portada. Iglesia reconstruida por el arquitecto Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 257 Retablo mayor. Traza atribuida a Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 258 Vista de los retablos. Siglo XVIII.





Iglesia de Belén

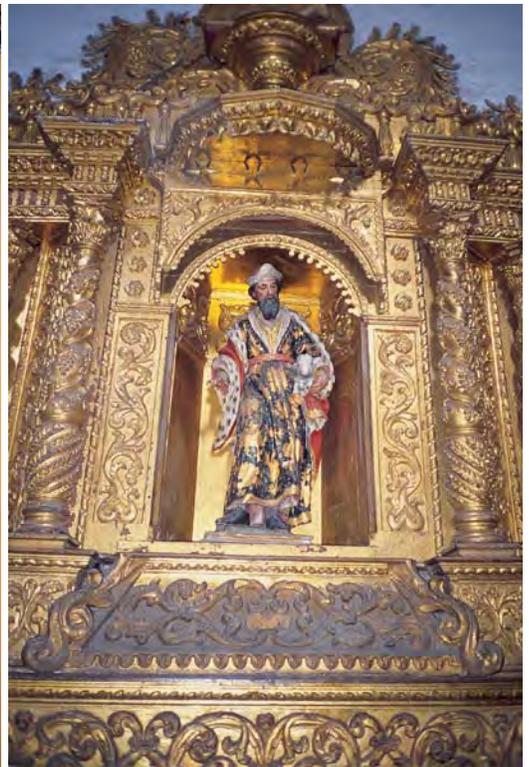
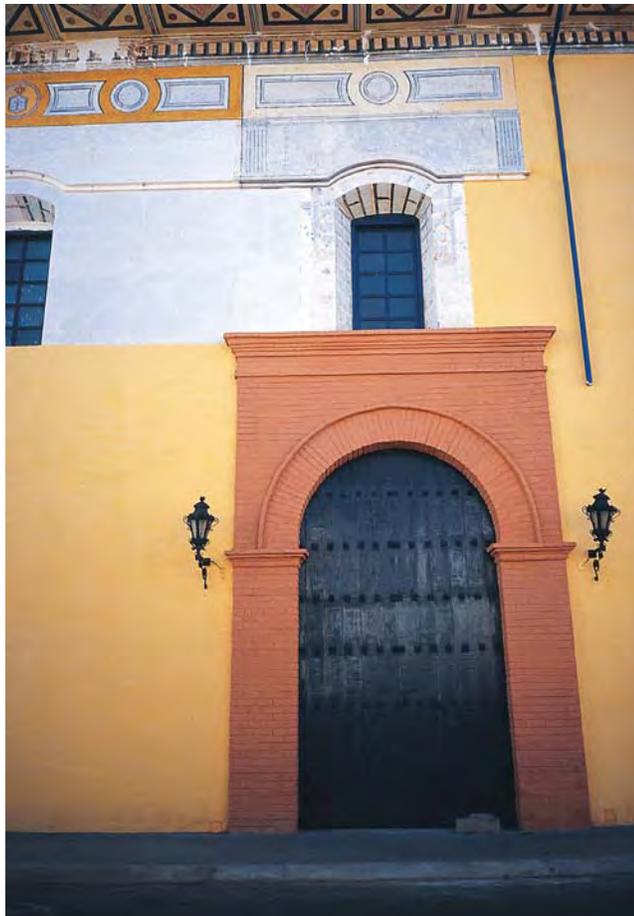
259 Cruz de piedra. Miguel Aguilón, cantero. 1789.

260 *Políptico de la Adoración de los Magos.*
Madera tallada, dorada y policromada y
plata repujada. Anónimo. Siglo XVIII.

El Carmen

261 Portada. Gregorio Causí. Siglo XVIII.

262 Retablo de San Joaquín. Madera tallada y dorada.





Iglesia de San Agustín

- 263 Vista lateral exterior. Siglos XVI - XVII. Reconstruida por Gregorio Causí en el siglo XVIII.
- 264 *El Señor del Perdón*. Madera tallada y encarnada. Plata repujada. Anónimo quiteño.
- 265 Púlpito.
- 266 Custodia. Plata dorada y piedrería. Antonio Rodríguez, platero de plata, y Álvarez, platero de oro. 1673.





Iglesia de San José o La Compañía

- 267 Fachada. Reconstruida por Simón Schenherr. Siglo XVIII.
- 268 Vista interior. Siglo XVIII.
- 269 Retablo de San José. Madera tallada y dorada. Siglo XVIII.





Casa Mosquera

270 Fachada.

271 Patio.

272 Gaveta enconchada. Madera tallada con incrustaciones de carey y nácar y aplicaciones de bronce. Siglo XVII - XVIII.

273 Pesebre. Madera tallada, policromada, esgrafiada y estofada. Atribuido al taller de Caspicara. Siglo XVIII.





Casa Valencia

- 274 Fachada.
- 275 *Salvator Mundi*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 276 *San Jerónimo*. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.
- 277 *Cristo de los Valencia*. Aparecen los donantes: Joaquín Valencia Sáenz y Joaquina Valencia de Valencia. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVIII.





Palacio Arzobispal

278 Fachada.

279 *San Jerónimo*. Óleo sobre tela. Vicente Albán. 1785.



[474] POPAYÁN

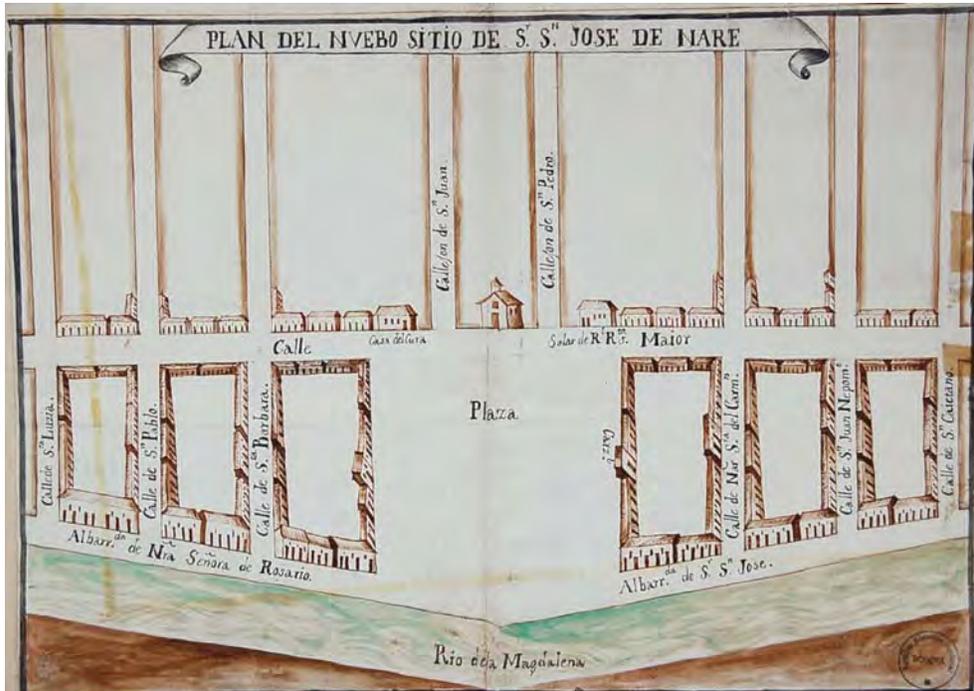


- 280 *La Visitación.* Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.
- 281 *Los Desposorios.* Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.
- 282 *La humanidad honrando a María.* Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.



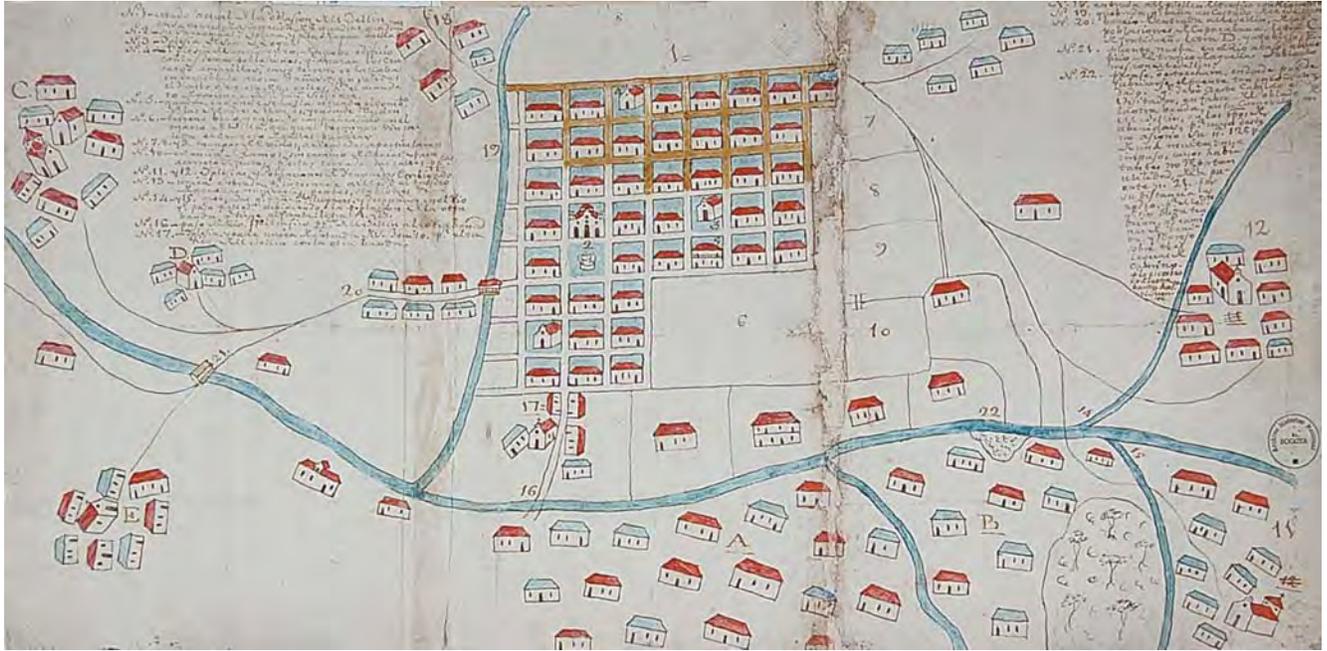


283 *La Virgen del Rosario y el Purgatorio*. Óleo sobre tela. Cortés o Cortez. Siglo XVIII.

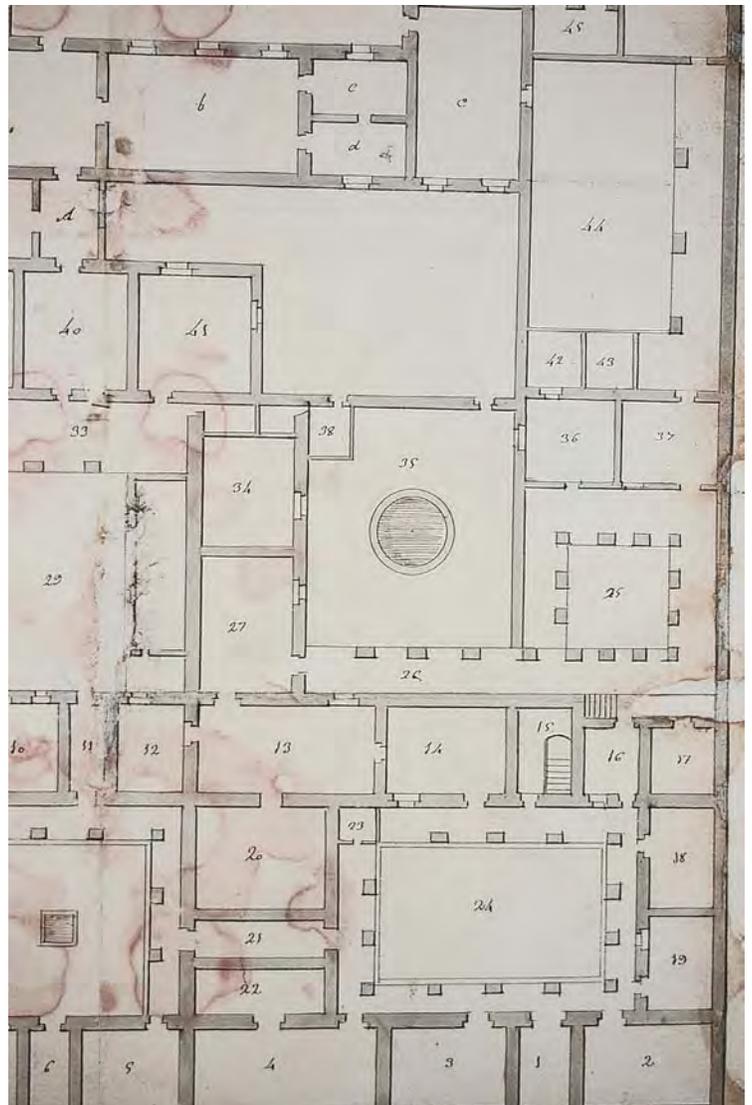


- 2 San José de Nare, 1790. Archivo General de la Nación, Mapoteca SMP4, REF. 289A. 29 x 40 cm.
- 3 Santa Fé de Bogotá. Croquis de Bogotá y sus alrededores. Detalle. 1797 Levantado por Carlos Francisco Cabrer y reducido a la cuarta parte por Antonio Dussán. Colegio Militar de Bogotá, septiembre de 1853. Archivo General de la Nación, Mapoteca SMP4, REF. 142. 32 x 40 cm.





- 4 Medellín. Plano de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín. Detalle. 1791. Archivo General de la Nación, Mapoteca SMP4, REF. 256A. 31 x 63 cm.
- 5 Casa de Moneda de Popayán. Detalle. 1771 Archivo General de la Nación, Mapoteca SMP4, REF. 348A. 47 x 82 cm.



Índice de nombres propios, obras y monumentos

ITINERARIOS ARTÍSTICOS DE LA NUEVA GRANADA

LA ORNAMENTACIÓN BARROCA

Índice de nombres propios

ARTÍCULOS

Nota: la letra n que acompaña algunos números indica que la referencia se encuentra en las notas de pie de página.

A

- Abraham, 343-44
Abril, Francisco, 109, 197, 347
Acero de la Cruz, Antonio, 91-4, 98, 100
Acuña, Luis Alberto, 95, 112, 118, 258-59, 265, 310, 314n
Acuña, Luis de, 115, 211
Acuña, Miguel de, 85, 87, 98
Adhemar, Jean, 309n
Adoración de los magos (Santuario de Belén), Popayán, 166 [Lám. 260] [Fig. 59]
de los pastores, pintura anónima sobre un grabado de Théodore Galle, Medellín, 78
de los pastores, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Adriano, 342
Afectos espirituales, por Francisca Josefa Castillo y Guevara (madre del Castillo), 291
Agreda, María de, 344
Aguado, Pedro de, 91
Agüero, Juan Miguel de, 353
Aguiló, José, 158, 304
Aguilón, Miguel, 166
Aguirre, Domingo de, 31, 187, 287-88
Alarcón y Castro, Agustín Manuel, 109
Albán Ramos, Teófilo, 174
Albán, Vicente, 42, 48, 148, 172, 334-35, 337
Albear, Rodrigo de, 117, 216
Alberti, Leon Battista, 96, 297, 299, 361
Albrecht, Paul, 308
Álbum de arte colonial de Santiago de Cali, por Santiago Sebastián, 233n, 235n, 238n
Álbum de arte colonial de Tunja, por Santiago Sebastián, 197n, 211, 218, 222n, 237n, 258n, 263n
Alcántara, Antonio de, 113, 355
Alciato, Andrés, 265, 310, 324-27
Alejandro Magno, 326
Alejandro VII, 335
Alencastro, Beatriz de, 268
Alencastro, Luisa de, 268
"Alfarjes santafereños", por Darío Rozo; Cristóbal Bernal, 193n, 201n
Alfonso X el Sabio, 268
"Algunos rasgos manieristas de la arquitectura neogranadina", por Santiago Sebastián, 226n
Alighieri, Dante, 340
Almagro, Martín, 35
Alonso, Andrés, 354
Altamira y Crevea, Rafael, 298n
Altar de la Capilla de San Pedro (Catedral de Bogotá), por Domingo Petrés, 85
Alvear, Rodrigo de, 119, 352-53
Amador de los Ríos, José, 189, 320
Amador, Roque, 116, 356
Ammanati, Bartolomeo, 273, 354
Amo (o Señor de la Caña), imagen anónima en el *Santuario de Belén*, Popayán, 157, 166
Ampudia, Juan de, 71, 230
Ananías, 333
André, Édouard, 60, 61n, 64, 143, 147, 303
Angulo Iñiguez, Diego, 27-9, 33, 36, 38, 41-2, 44, 46, 57n, 61, 62n, 191, (193-96)n, 199, 201n, 204n, (214-15)n, 217n, 220n, 224n, 231n, 238n, 241n, 279n, 298n, 304n, 306n, (313-14)n, 321, 359, (360-61)n
Annis, Verle Lincoln, 298n
Antike und Renaissance, por Arnold von Salis, 210n, 245n, 250n
Antonelli, Juan Bautista, 123, 298, 300, 366, 374
Anuario colombiano de historia social y de la cultura, por Santiago Sebastián, 28
Anunciación, pintura anónima sobre un grabado de Abraham van Diepenbeeck, Cali, 78
por Andrés Callejas, 85
por Angelino Medoro, 117
por Antonio García, 85
Añasco, Pedro, 71, 230
Aparicio de Morata, José, 301
Apóstol, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Apostolado, por 'Maestro de Calibío', 162
Aragón, Arcesio, 304n
Arango, Jorge Luis, 121
Arbeláez Camacho, Carlos, (30-1)n, 32, 42, 64n, 79, 80n, 97, 109, 121-22, 197, 243, 324n, 347-48, 364, 373
Arboleda, Gustavo, (303-304)n
Arboleda Llorente, José María, 30n, 58n, 286
Arboleda, Soffy, 329
Arce, Roberto, 324n
Archila, Martín, 57, 352
Archivo español de arte, 27n, 29, 31n, 33n, 267n
Arciniegas, Germán, 140, 144, 363, 372
Arévalo, Antonio de, 131, 375
Arfe y Villafañe, Juan de, 73, 112, 258-59, 265, 274, 310, 327
Arias de Ugarte, Fernando, 101, 377
Arias Maldonado, García, 115, 356-57, 376
Arias Maldonado, Gaspar, 102
Aristófanos, 295
Aristóteles, 322
Aristotemo, 332
Arquillo, Francisco, 324
Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca, por Santiago Sebastián, 28n, 30
del protorrenacimiento en el mundo hispánico, por Santiago Sebastián, 36
del siglo XVIII en Popayán, por Santiago Sebastián, 244
plateresca en Burgos, por Santiago Sebastián, 36
Arriaga, Pablo, 304-305
Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800, por George Kubler; Martín Soria, 228n
Arte de épocas inciertas, por María Luisa Catarla, 263
español, 33n
religioso en Popayán (catálogo), 38n
y humanismo, por Santiago Sebastián, 38
Artesonado de la Iglesia de la Concepción, Bogotá, 81 [Lám. 67-70] [Fig. 1, 9]
Artículos de la fe, por Miguel de Santiago, 85
Asunción de la Virgen, por 'Caspicara', 150, 158
Atala, por François Chateaubriand, 276
Atienza, Julio, 268
Ayala, Bernabé, 345
Ayala, Hermenegildo José, 127
Ayuntamiento de Colonia, 219
Azcárate, José María, 225
Azevedo, Haroldo, 298n
Azuaga, Pedro de, 132

B

Báez Macías, Eduardo, 323
 Báez, Lucas, 126, 375
 Balaguer, Joaquín, 276
Baluarde de la Media Luna, Cartagena, 129
de San Francisco Javier, Cartagena, 127
de San Lucas, Cartagena, 129
de San Miguel, Cartagena, 129
de San Pedro Mártir, Cartagena, 129
de Santa Catalina, Cartagena, 129
de Santa Teresa, Cartagena, 129
de Santiago Apóstol, Cartagena, 127
de Santo Domingo, Cartagena, 127
la Cruz, Cartagena, 127
 Balverde, Toribio, 146, 235
Barachiel, pintura anónima en la *Iglesia Divino Salvador*, Sopó [Lám. 90]
 Baratta, Giovanni, 344
 Barbetti, Serafín, 158
 Barrera, Álvaro, 320n, 324
 Barrera, José de la, 102
Basilica de Buga, 73 [Lám. 219-220]
de Santa Fe de Antioquia, 139-40, 281 [Lám. 197-199] *de Vicenza*, Italia, 76
Bautismo de Cristo, pintura en el bautisterio de la *Iglesia de San Pedro*, Buga, atribuida a Augusto Payán; Ignacio Fernández, 151 [Lám. 222]
de Cristo, por 'Maestro de San Francisco', 88 [Lám. 14]
Bautista con donante, por Baltasar de Figueroa, 93
 Beatrizet, Nicolás, 346
 Bedón, Pedro, 116, 175, 357
 Belalcázar, Sebastián de, 138, 144, 155, 169, 172, 370, 372 [Lám. 207]
 Bélmez, Juan, 113, 355
 Berlin, Heinrich, 316n
 Bernal, Cristóbal (conquistador), 91
 Bernal, Cristóbal, 193-94, 201n
 Betancur, Belisario, 38
 Betancur, Joan, 312
 Betancur, Juan de, 113
 Bialostocki, Jan, 320
 Bitti, Bernardo, 44
 Blondel, François, 156, 304
 Boccaccio, Giovanni, 266
 Boillot, Joseph, 226
 Bolswert, Boetius Adam de, 86, 315
 Bolswert, Schelte de, 78, 104, 314-15, 318, 319
 Bonet Correa, Antonio, 46
 Bonifacio IV, 342
 Bonone, Carlo, 344
 Bonpland, Aimé, 69, 154, 277, 280
 Borja, Juan de, 326
 Borrás, Gonzalo, 26n, 45, 321
 Borrero Costa, María Petrona, 150
 Boscán, Juan, 76
 Bossa Herazo, Donald, 232n

Boyvin, René, 74-5, 112, 259, 309
Breviarium, por Plantin; Moretus (edits.), 78
 Brinckmann, Albert Erich, 73
 Bruyne, Edgar de, 278
 Bueno, Manuel Antonio, 303, 304n
 Buitrago y Riveros, Gonzalo, 357
 Buonarrotti, Miguel Ángel, 42-3, 74, 76, 86, 100, 174, 209, 217, 220, 256, 309, 311, 360
 Burgos, Nicolás de, 86
 Buschiazzo, Mario José, 27-8, 30n, 32n, 42, 46, 63n, 77, 93, 113, 305n, 361n

C

Cabal Molino, Víctor Antonio, 150
 'Caballero de Arpino, El' (Giuseppe Cesari), 315n
 Caballero y Góngora, Antonio, 104
 Caballero, Pablo, 86
 Caballero, Pedro, 80, 82, 91, 109, 202, 250, 252-53, 351, 369, 376
 Cabrer, Carlos Francisco, 301
 Cabrera, José María, 324n
 Cabrera, Juan de, 84, 92
 Caicedo de Gómez, Hilda María, 38n
 Caicedo Rojas, José, 358
 Caifás, 333
 Calcar, Juan, 311
 Caldas, Francisco José de, 60, 71, 156, 160
 Calderón de la Barca, Pedro, 321
 Callejas, Andrés, 85
 Calvino, 344
 Camacho, Francisco, 356
 Camargo, Francisco de, 115
Camarin de la Virgen (Iglesia de Santo Domingo), Tunja, 116
 Camerarius, Joachim, 265, 327, 328
 Camón Aznar, José, 35
Cántico del hermano Sol, por San Francisco de Asís, 278
Capilla de Hernando Domínguez Camargo (Catedral de Tunja), 109, 113, 205 [Lám. 99]
de la Epístola (Iglesia de Santa Bárbara), Tunja, 113
de la Hacienda de Pampaná, Buga, 153
de la Hermandad del Clero (Catedral de Tunja), 110, 245 [Lám. 100]
de la Inmaculada (Iglesia de San Francisco), Bogotá, 90, 199
de la Soledad (Catedral de Bogotá), 85
de la Virgen del Campo (Iglesia de la Recoleta de San Diego), Bogotá, 249 [Lám. 25] [Fig. 92, 94]
de los Clérigos (Catedral de Tunja), 246
de los Mancipe (o de la Veracruz), Tunja, 58, 68, 75, 110, 118, 198-99, 224, 262 [Lám. 97-98] [Fig. 6]
de los Reyes (Catedral de Sevilla), 209
de Nuestra Señora de las Mercedes (Catedral de Bogotá), 85
de Nuestra Señora del Carmen (Catedral de Bogotá), 85
de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (Catedral de Bogotá), 85
de Nuestra Señora del Topo (Iglesia de Santo Domingo), Popayán, 160
de San Antonio, Cali, 146-47, 237, 239 [Fig. 62]
de San José (Catedral de Bogotá), 85
de San Juan Nepomuceno (Catedral de Bogotá), 85
de San Laureano, Tunja, 113
de San Pedro (Catedral de Bogotá), 85
de Santa Ana, Maracaibo, 205
de Santa Isabel de Hungría (Catedral de Bogotá), 85
de Santa Marta (Iglesia de San Francisco), Quito, 167, 237
del Chapetón (Iglesia de San Francisco), Bogotá, 90, 204, 247 [Lám. 16] [Fig. 14, 84]
del Cristo (Basilica de Santa Fe de Antioquia), 141
del Fundador (Catedral de Tunja), 109, 228, 241
del Rapto (Iglesia de San Ignacio), Bogotá, 98 [Lám. 47]
del Rosario (Iglesia de Santo Domingo), Tunja, 63, 70, 100, 109, 113-15, 118, 200, 228, 240, 245-47, 282 [Lám. 140-141] [Fig. 64, 77-78, 81]
del Señor Caído (Iglesia de Santa Bárbara), Santa Fe de Antioquia, 205
del Sagrario, Bogotá, 76, 86, 93, 103, 201-02, 220, 237, 246-48 [Lám. 5-8] [Fig. 26, 57, 87]
del Señor Caído (Basilica de Santa Fe de Antioquia), 142
Real, Cholula (México), 45, 191
Caprarola, la (Villa Farnesio), Caprarola (Italia), 77, 93, 100
 Carlos III (de España), 303
 Carlos V (de España), 344
 Carondelet, Luis Héctor barón de, 48, 77, 303, 307
 Carr, Ricardo, 130, 375
 Carracci, Agustín, 330
 Carracci, Anibal, 344
 Carrión, Bartolomé, 109, 213-14, 257, 348-49, 353
Cartagena de Indias, por Enrique Marco Dorta, 198n, 211n, 216n, 218n
Caryatidura vulgus termas vocat sive athlantidum, por Juan Vredeman de Vries, 78, 109, 228
 Carvajal, Francisco de, 159
 Carvajal, Mario, 30
Casa Angulo (Cll. 4 n° 4-62), Popayán, 170
Angulo (Cra. 6 n° 3-14), Popayán, 170

- Arroyo, Popayán, 170
colonial venezolana, por Graziano Gasparini, 67n
 Cural, Guacari (Valle del Cauca), 150 [Lám. 218]
de Antonio Bravo Maldonado, Tunja, 244
de Bernardino de Mujica Guevara, Tunja, 117, 244
de Domingo de Aguirre y (más tarde) *de Juan de Castellanos* (Tunja), 31
de doña Carmen Pino, Popayán, 170
de El Paraíso, El Cerrito (Valle del Cauca), 150 [Lám. 217]
de Gonzalo Suárez de Rendón el Fundador (Tunja), 31, 47, 111, 185, 212, 217, 254, 256, 267, 268-69, 271, 273, 287, 288 [Lám. 102-113]
de Jerónimo Holguín, Tunja, 217
de Juan de Castellanos (Tunja) [Lám. 124-129]
de Juan de Castellanos (Villa de Leiva), 119
de Juan de Vargas el Escribano (Tunja), 31, 47, 68, 73, 75, 107, 111, 152, 185, 186, 212, 228-29, 256, 257, 259-60, 262-64, 266, 269, 271-74, 287-88 [Lám. 114-123]
de Juan Díaz de Jaramillo, Tocaima (Cundinamarca), 193
de la Moneda, Bogotá, 95 [Lám. 39-40]
de la sierra, por Hernando Velasco Madriñán, 53
de los Jaramillo, Buga, 153
de los Mancipe, Tunja, 68, 107-08, 114, 117, 211-12, 256, 271 [Lám. 138] [Fig. 16]
de los Mañara, Sevilla, 216
de los Mosquera Mañosa, Popayán, 170
de los Padres Sacramentinos (Santuario de Belén), Popayán, 166
de los Santacoloma, Buga, 153
de Mariscena (Casa del Virrey o Casa de la Cadena), Cartago (Valle), 64, 152, 154 [Lám. 225-226]
de Montejo, Mérida (México), 263
del Ayuntamiento, Mompo, 133 [Lám. 178]
del Beneficiado, Tunja, 186
del Florero, Bogotá, 96
del Marqués de San Jorge, Bogotá, 99 [Lám. 58]
del Marqués de Valdehoyos, Cartagena, 128 [Lám. 162-163]
del Padre Matías de la Peña, Buga, 153
Mosquera (o Museo), Popayán, 170, 241-42 [Lám. 270-273] [Fig. 72]
Valencia, Popayán, 172 [Lám. 274-277]
 Casiano, 340
 ‘Caspicara’ (Manuel Chili), 150, 158, 163, 171
 Cassani, José, 114
 Castellanos, Juan de, 31, 58, 59, 69n, 71, 72n, 76-7, 106, 108-12, 131, 185, 187, 213-14, 230, 231n, 258-64, 282-83, 287-88, 297, 310, 347-48, 350, 367, 370, 376
Castillo Anet, Anet (Francia), 169
de San Felipe de Barajas, Cartagena, 124, 130 [Lám. 170]
 Castillo y Guevara, Francisca Josefa (madre del Castillo), 187, 288, 355
 Castrillón, Mateo, 153, 158, 376
 Castro, Américo, 321
 Castro y Vargas, Fernando de, 112, 258, 266, 310, 325, 327
 Castro Márquez, Jacinto, 187, 291
 Catanza, Albertino de, 344
 Catarla, María Luisa, 263
Catedral de Bahía (Brasil), 199
de Bogotá, 48, 63, 84, 120, 264 [Lám. 1-4]
de Cali, 144 [Lám. 208]
de Cartagena, 124-25, 211, 216 [Lám. 155-156]
de Comayagua (Honduras), 164
de Coro (Venezuela), 125, 216
de Granada, 120
de León, 225
de Montevideo, 126, 169
de Popayán, 158, 171 [Lám. 228-233]
de Quito, 48
de Santa Marta, 131 [Lám. 171]
de Santo Domingo, República Dominicana, 108, 243
de Sevilla, 219
de Tunja (Iglesia Mayor de Santiago), 61, 76, 78, 91, 107-08, 185, 196, 198-99, 211-12, 224, 228-29, 235, 246, 252, 257 [Lám. 93-101] [Fig. 4]
de Valladolid, 84
 Cattaneo, Danese, 299
 Causí, Gregorio, 155, 159-60, 166-67, 376
 Caxés, Patricio, 360
 Cellini, Benvenuto, 209
 Cely, Miguel, 349
 Cerda, Waldo, 287
 Cerrillos, María Luisa, 47, 364
 Céspedes, Lope de, 99
 Chacón, Juan Cayetano, 131
 Chaparro, Pedro, 303
 Chateaubriand, François, 276
 Chueca Goitia, Fernando, 30, 43, 62, 64-5, 190-91, 210, (298-99)n
Chiesa del Gesù, Roma, 77, 204, 344
 Chinchilla, Juan de, 349
 Churriguera, Alberto, 84
 Churriguera, José Benito de, 65
 Cieza de León, Pedro, 69, 70, 279, 281-83
 ‘Cinco cartas barrocas desde Madrid’, por Francisco de la Maza, 278n
 Cimón, 58, 75, 262, 367
 Clavijo, Juan, 102
 Clef, Joos van, 86
 Clemente VIII, 312
 Clemente de Alejandría, 339
 Clemente X, 344
 Cock, Hieronymus, 112, 310
Colegiata de Lerma, España, 109
Colegio de San Pedro Apóstol [Colegio Pinillos], Mompo, 135 [Lám. 188]
Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá, 93-4, 224 [Lám. 31-33] [Fig. 34]
Pinillos, Mompo, 218 [Lám. 188]
 Collaert, Ioannes, 112
 Collazos, Andrés Guillermo, 149, 207
 Colombás, García M., 341n
 Colombo, Matteo Realdo, 312
 Colón, Cristóbal, 186, 276
 Colón, Diego, 297
 ‘Colón, precursor literario’, por Joaquín Balaguer, 276
 Colonna, Francesco, 325
 Coluccini, Juan Bautista (‘padre Coluccini’), 43, 77, 96-8, 105, 114, 119, 204, 217-18, 223, 244, 255, 360, 375
Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte español, por Gonzalo Borrás, 26
Compendio de la carpintería de lo blanco, por Diego López de Arenas, 189
Compendio geográfico general, por Tomás Cipriano de Mosquera, 53
 ‘Concepto y extensión de lo mudéjar’, por Guillermo Guastavino Gallent, 190
 Condestable de Borbón, 120
 Condori, 71, 230
 Constantino, 342
 Conti, Natale, 266
Contrarreforma y barroco, por Santiago Sebastián, 38
Convento de Cuilapan, México, 108, 243
de La Concepción, Bogotá, 102
de la Encarnación, Popayán, 165
de La Merced, Cali, 73, 145
de La Merced, Lima, 171
de La Popa, Cartagena, 216
de las Teresas, Sevilla, 85, 160
de Madre de Dios, Sevilla, 243
de San Agustín (vieja Santa Librada), Cali, 145, 147
de San Agustín, Cartagena, 216
de San Agustín, Tunja, 117, 216 [Lám. 148]
de San Diego, Cartagena, 216, 218
de San Francisco, Bogotá, 170, 219
de San Francisco, Cali, 145, 146 [Lám. 215]
de San Francisco, Cartagena, 130, 216, 218
de San Francisco, Mompo, 132
de San Francisco, Tunja, 57, 117, 216, 217

de San Pedro Claver [Lám. 160]
 de Santa Clara, Bogotá, 101, 102, 216, 249
 de Santa Clara, Cartagena, 129, 216
 de Santa Clara, Tunja, 115, 146, 243, 288
 de Santa Teresa, Cartagena, 232
 de Santo Domingo, Bogotá, 217, 219
 de Santo Domingo, Cartagena, 76
 de Santo Domingo, Lima, 127
 de Santo Domingo, Mompo, 132
 de Santo Domingo, Osuna (España), 224
 de Santo Domingo, Popayán, 149
 de Santo Domingo, Quito, 233
 de Santo Domingo, Tunja, 149, 249
 del Carmen, Popayán, 166, 248
 e Iglesia del Santo Ecce Homo, Villa de Leiva, 119, 120 [Lám. 151]
 Córdoba, Mateo, 148
 Cornelio Alipio, 344
 Coronel Arroyo, Jaime, 286
 Correa, Antonio, 141
 Correa, Francisco, 141, 143
 Corredor, Josué, 253
 Cortés, Antonio, 48, 73, 172, 334
 Cortés, Francisco Javier, 172, 334
 Cortés, Hernán, 144, 298
 Cortés y Alcocer, José, 163, 172, 316, 334, 337, 346
 Cortés, Nicolás, 48, 73, 172, 334
 Cortona, Pedro, 344
 Cosmos, por Alexander von Humboldt, 277
 Cotrina Valero, Juan de, 92, 93
 Covarrubias y Orozco, Sebastián, 325-28
 Cristo, imagen anónima de la Iglesia de San Agustín, Popayán, 167
 camino del Calvario, pintura anónima en la Hacienda Cañasgordas, Cali, 148
 de la Buena Muerte, imagen anónima en la Catedral de Popayán, 158 [Lám. 231]
 de la Conquista, pintura anónima en la Catedral de Bogotá, [Lám. 4]
 de la Caña, imagen anónima en la Iglesia de la Chinca, Santa Fe de Antioquia, 143
 de la Veracruz, imagen anónima en la Iglesia de San Francisco, Popayán 157, 164
 de los Valencia, pintura anónima en la Casa Valencia, Popayán, 172 [Lám. 277]
 de San Agustín, pieza anónima en la Iglesia de San Agustín, Popayán, 157
 Crónicas de Bogotá, por Pedro Ibáñez, 285n
 Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada, por Basilio Vicente de Oviedo, 81, 271
 Curtius, Ernst Robert, 254, 271

D

Da Cruz Santana, 253
 Dávila, Pedrarias, 144, 297-98
 Daza, Bernardino, 325
 De ambos lados del estrecho, por Ambrosio Huici (edit.), 190n
 De Bruyne, Edgar, 339n
 De instauranda Aethiopum salute, por Alonso de Sandoval, 254, 255n, 257n
 De Jaime Gómez, José, 26n
 De Jaime Lorén, José María, 26n
 De la Cerda, Fernando, 268
 De la Coruña, Agustín, 165
 De la Cruz, Bartolomé, 100
 De la Cruz, José, 100
 De la Iglesia, José, 164
 De la Madrid, Javier, 163
 De la Maza, Francisco, 278
 De la Nava, José, 80, 316, 337
 De la Peña, Cristóbal, 160
 De la Peña, Matías, 153
 De la Puente, Diego, 86
 De las Casas, Domingo de, 86, 297, 309
 De los Barrios, Juan, 347
 De los montes, selvas y frutos que hay en el Nuevo Reyno, por Alonso de Zamora, 278
 De Orga, Joseph, 334
 De San Diego, Carlos, 239
 De San Juan Salazar, María, 258
 De San Miguel, Andrés, 322-23
 De San Pedro, Pedro, 158, 161, 304
 De varia commensuración para la escultura y arquitectura, por Juan de Arfe y Villafañe, 73, 258, 265, 310
 Del Águila, Gaspar, 116, 356
 Del Campo, Ignacio, 305
 Del Castillo, Félix, 116, 356
 Del Duca, Angelo, 344
 Del Pulgar, Hernando, 297
 Del Valle, Juan, 158
 Delgado, Francisco, 105
 Della Porta, Giovanni Battista, 255
 Delorme, Filiberto, 169
 Descendimiento, por Angelino Medoro, 110
 Diario, por Cristóbal Colón, 276
 Díaz Venero de Leiva, Andrés, 119, 132
 Díaz Martos, Arturo, 324n
 Díaz, Baltasar, 84
 Díaz de Acuña, Isidro, 91
 Díaz de Jaramillo, Juan, 81, 102, 193, 369
 Diccionario heráldico de apellidos españoles, por Julio Atienza, 266
 Diego Angulo Iníiguez, historiador del arte, por Isabel Mateo Gómez (comp.), 27n
 Díez del Corral, Luis, 82, 253
 'Doctor Atl' (Gerardo Murillo), 250
 Dome, Juan, 92

'Domenichino, el' (Domenico Zampieri), 344
 Domínguez Camargo, Hernando, 54, 64-6, 83, 109, 111, 185, 192, 255, 264, 273-74, 313, 350-51, 368, 377
 Donzel, Guillén, 225
 Dormición de la Virgen, pintura anónima en la Casa Angulo, Popayán, 170 de la Virgen, por Pedro Tello, 170
 Dorn, Franz Xaver, 73, 316, 334
 Drake, Francis, 125, 374
 Dueñas, Adolfo, 158, 162
 Dulcey, Luis Carlos, 55
 Durandus, Guillelmus, 308-09
 Durero, Alberto, 73, 112, 258, 274, 310, 327
 "Durer's Ganda and a XVI Century Apoteosis of Hercules at Tunja", por Erwin Walter Palm, 260n
 Duval, Marc, 75, 112, 259, 310

E

Ecce Homo, pintura anónima en la Capilla de San Laureano, Tunja, 113
 pintura anónima en la Iglesia de Sutamarchán (Boyacá), 119
 por Gaspar de Figueroa, 100
 Echave, Baltasar ('el Viejo'), 83
 Eder de Garcés, Mary, 69, 72, 233, 281, 318
 Egeas, 331
 El bautismo de Jesús, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
 El Calvario, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 "El legado artístico de Popayán", por Santiago Sebastián, 38n
 El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el arte actual, por Gustav René Hocke, 271
 "El manierismo y la arquitectura manierista italiana", por Santiago Sebastián, 34n
 El Mono de la Pila, Tunja, 112 [Lám. 130]
 El mudejarismo en la arquitectura portuguesa, por Florentino Pérez Embid, 225n
 El nacimiento, por José Cortés y Alcocer, 173
 El patrocinio de Cristo, por José Cortés y Alcocer, 173
 El peregrino errante, por Lope de Vega, 265
 El retablo de los reyes, por Justino Fernández, 278n
 El señor del Perdón, imagen anónima en la Iglesia de San Agustín, Popayán, 168 [Lám. 264]

El sueño de la Virgen, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
Elegías de varones ilustres de Indias, por Juan de Castellanos, 58n, 68, 69n, 72n, 185, 213-14, 231n, 258, 260-61, 263-64, 288
 Elías, 336
 Ellaury, Francisco, 114, 222, 255, 373
Emblemas de Andrés Alciato (Declaración magistral de los emblemas), por Andrés Alciato, 265, 310
Emblemas de Horosco, por Juan de Horosco, 265
Emilio, por Jean-Jacques Rousseau, 276
 “En torno a la arquitectura manierista”, por Santiago Sebastián, 226n
 “En torno al primer Renacimiento”, por Santiago Sebastián, 36n
 Engelbrecht, Martin de, 334
Epistulae, por Horacio, 25n
 Erasmo de Róterdam, 227
 Ercilla, Alonso de, 76
Ermida de Belén, Popayán, 155, 238
de San Andrés, Pasto, 173
de San Roque, Cartagena, 129
de San Sebastián, Pasto, 173
de Santiago, Pasto, 174
del Milagroso, Buga, 151, 152
 Escobar, padre, 116, 357
 Escoto Erígena, Juan, 278
Escudos de armas e inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja, por Ulises Rojas, 246n, 258n, 287n
Escultura del siglo XVI, por José María Azcárate, 225n
Escultura mexicana 1521-1821, por Elizabeth Wilder Weismann, 263n
 Esdras, 343, 344
 Esquiaqui, Domingo, 87, 105, 301, 375
Estatua de Francisco José de Caldas, Popayán, 71
 Esteban, Hernando, 211
 “Estilo y época en el arte colonial”, por Erwin Walter Palm, 215
 Estrada, Francisco de, 107, 127, 213, 349
 “Estudio de arquitectura venezolana”, por Erwin Walter Palm, 234n
Estudio de estética medieval, por Edgar de Bruyne, 278n
 Estupiñán, Gil de, 150
 Evagrio Pontico, 341
Evangelistas (Catedral de Bogotá), por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 87
(Iglesia de San Ignacio), Bogotá, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 Eximenic, Francisco, 47, 296
 Ezequiel, 340
 Ezpeleta, José de, 301, 306

F

Fajardo de Rueda, Marta, 39
 Fantuzzi da Trento, Antonio, 74, 309
 “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada”, 31n
 Federmann, Nicolás de, 370
 Felipe II (de España), 138, 158, 298-99, 312, 373-74
 Felipe III (de España), 108, 153
 Felipe V (de España), 142
 Fernández de Heredia, Alonso, 110, 113, 350
 Fernández de Oviedo, Gonzalo, 297
 Fernández, Ignacio, 152
 Fernández, Justino, 278n
 Fernández de Piedrahita, Lucas, 59, 106, 120, 264, 368
 Fernández, Melchor, 349, 353
 Fernández Bustos, Pedro, 124, 210
 Fidas, 58, 75, 106, 262, 367
 Figueroa, Baltasar de, 91, 93, 99, 100, 102, 223, 313, 315, 319
 Figueroa, Gaspar de, 78, 85, 91, 94, 99, 100, 102
 Figueroa, Leonardo de, 130
 Figueroa, Mencía de, 267
 ‘Filarete, Il’ (Antonio Averulino), 299
 Filón de Alejandría, 338, 339
 Flórez, Jacinto Roque, 87
 Flórez de Ocariz, Juan, 74, 77, 96, 101, 116, 217, 222, 257-58, 350, 356, 361
 Floris de Vriendt, Cornelis, 109, 228-29, 259, 310
 Forssman, Erik, 34, 226n, 270n
 Fourment, Elena, 315
 Franco Arango, Julio, 48
 Fray Gabriel, 95
Fray Joaquín, por Manuel Sepúlveda, 164
 Fray Lucas, 95
 Fray Pedro Simón, 87, 124, 128, 211, 279, 285, 301, 347, 367
 Frey, Dagobert, 226
 Friede, Juan, 300, 372
Fuentes para la historia del arte hispanoamericano, por Enrique Marco Dorta, 229
Fuerte de Bocachica, Cartagena, 124
del Pastelillo, Cartagena, 124

G

Galaz, José, 98
 Galilei, Galileo, 255
 Gallao, Ioanno, 265, 310
 Galle, Cornelius, 314, 315
 Galle, Philippe, 344
 Galle, Théodore, 78, 315
 Gallego, Julián, 324
 Galveri, Segundo, 312
 Gamaliel, 333
 Gandolfi, Venancio, 158
 Garcés, Álvaro, 148, 173
 García, Antonio (arquitecto español), 48, 77, 144, 156, 158, 161, 170, 303-07
 García, Antonio (pintor bogotano), 85
 García Bravo, Antonio, 297
 García, Evaristo, 53
 García de Ascuha, Ambrosio, 221
 García de Ascuha, Francisco Ignacio, 86, 88, 97, 202, 219-23, 225, 241, 245-46, 360
 García de Ascuha, Inocencio, 221
 García de Ascuha, Juana, 221
 García de Ascuha, Marcos, 221
 García de Ascuha, María, 221
 García Samudio, Nicolás, 301n
 Garcilaso de la Vega, 77
 Garnica Dorjuela, Mariano, 138
 Gasparini, Graziano, 35, 43, 45-6, 67, 206n
Genealogías del Nuevo Reino de Granada, por Juan Manuel Flórez de Ocariz, 222n, 257
 Ghissler, Cristóbal, 73, 146
 Gil Tovar, Francisco, 90, 104, 315n
 Giraldo Jaramillo, Gabriel, 78, 92, 120, 194n, 270, 277, 308n, 313, 315n, 319
 Gironza, Joaquín, 162, 164, 173, 304
 Gironza, Lorenzo, 162, 164, 173, 304
 Gisbert de Mesa, Teresa, 38, 46, 296n, 314, 345n
 Goetz, Gottfried Bernhard, 334
 Goltzius, Hendrick, 74, 309, 330-31, 332
 Gómez de Baquero, Eduardo, 266
 Gómez de Sandoval, Gabriel, 86, 377
 Gómez de Frías, Juan, 142
 Gómez de Salazar, Juan, 141
 Gómez Moreno, M., 323
 Gómez, Mercedes, 363
 Gomperz, Heinrich, 295
 Gondoforo, 332
 Góngora y Argote, Luis, 321
 González Canal, Álvaro, 91
 González Galván, Manuel, 251
 González, Simón, 125, 127, 211, 216, 218
 Gorívar, Nicolás Javier de, 162, 163, 330
Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, por Dagobert Frey, 226n
 Goya, Francisco de, 48
 Gregoria de Jesús, abadesa, 101
 Gregorio XIII, 335
 Groot, José Manuel, 313
 Guarda Geywitz, Gabriel, 47, 296, 297n
 Guarini, Guarino, 107
 Guarino, Francisco, 345
 Guastavino Gallent, Guillermo, 189, 190n, 320
 Guerra, Marcos, 96, 174
 Guevara, Camilo, 160

Guevara, Felipe de, 210
 Guevara y Troya, Jerónimo de, 104
Guía artística de Cartagena de Indias, por Donaldo Bossa Herazo, 232n
Guía artística de Popayán colonial, por Santiago Sebastián, 30n, 173, 234n, 237n, 248n
 Guido, Ángel, 71, 230
 Guillén Chaparro, Francisco, 281
 Günter, Matteus, 145, 337
Gusanos urticantes del Cauca, por Evaristo García, 53
 Gutiérrez, Agustín, 357
 Gutiérrez, Joaquín, 103
 Gutiérrez, Pedro, 347
 Gutiérrez, Ramón, (26-7)n, 41, 347n
 Gutiérrez, Rodrigo, 26n,
 Guzmán, Francisco Javier de, 160

H

“Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana”, por Santiago Sebastián, 34n
Hacienda Aposentos, Turmequé (Boyacá), 270
Asturias, Buga, 153
de Cañasgordas, Cali, 148, 149, 161
de El Salado, El Salado (Valle del Cauca), 149
de la Concepción, Amaime (Valle del Cauca), 149, 160, 248
de Pampaná, Buga, 153
de Sachamate, Jamundí (Valle del Cauca), 149
del Trejo, El Cerrito (Valle del Cauca), 150
La Viga, Jamundí (Valle del Cauca), 149
Pichichí, Buga, 153
 Hales, Alejandro de, 278
 Hamilton, John Potter, 143
 Harday, Jorge Enrique, 47, 297-99
 Hauser, Arnold, 46
 Hawkins, John, 374
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 62
 Henkel, Arthur, 324, 326n
 Heredia, Pedro de, 374
 Hermógenes, 331
 Hernández de Alba, Guillermo, 53, 66n, 88, 94, 100, 104, 109-10, 192, 196, 199n, 219n, 221, 223n, 239n, 246n, 261n, 264, 265n, 310n
 Hernández Díaz, José, 224n
 Hernández de la Cámara, Lorenzo, 88
 Herodes Antipas, 330-31
 Herrera Casado, Antonio, 343n
 Herrera, Francisco (‘el Mozo’), 76
 Herrera y Sotomayor, Juan de, 84, 115, 126-27, 299, 375
 Herrera, Pedro, 148
Hieroglyphica, por Ioarinis Pierii Valeriani, 265

Hipodamos de Mileto, 47, 295
Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica, por Mario José Buschiazzi, 63n
de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús, por Pedro Mercado, 222n
de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada, por Alonso de Zamora, 278n
de Tunja, por Ramón Correa (comp.), 57n, 197n, 216n
del arte hispanoamericano, por Diego Angulo Iníguez, 27, 42, 57n, 191, (193-96)n, 201n, 204n, (214-15)n, 217n, 220n, 224n, 231n, 238n, 241n, 245n, 250n, 279n
general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada, por Lucas Fernández de Piedrahita, 59
urbana de Iberoamérica, por Francisco Solano; María Luisa Cerrillos (comps.), 47
Historiografía americana: arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas, por Ramón Gutiérrez (dir.), 27n
 Hocke, Gustav René, 271, 311
 Hofmuseum, Viena, 79
 Holbein, Hans (‘el Joven’), 227
 Holguín, José, 137
 Holguín, Juan María, 137
 Homo, León, 299n
 Horacio, 25, 189, 320
 Hospital Real de Granada, 88, 90, 198, 205
Hotel Monasterio, Popayán, 170, 304
Huida a Egipto, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 101
a Egipto, por ‘Maestro de San Francisco’, 88
Humana physiognomonia, por Giovanni Battista Della Porta, 255
 Humboldt, Alexander von, 69, 154, 276-77, 279
 Humboldt, Wilhelm, 277
 “Humboldt y el descubrimiento estético de América”, por Gabriel Giraldo Jaramillo, 277

I

I Quattro Libri dell'Architettura, por Andrea Palladio, 213n, 257n
 Ibáñez, Pedro, 285n
Iconología, por Cesare Ripa, 265
Iglesia de Guadalupe, Cartago, 154 [Lám. 227]
de Guaduas [Lám. 83]
de Jesús Nazareno, Santa Fe de Antioquia, 139, 143 [Lám. 206]

de la Asunción, isla Margarita (Venezuela), 126, 216
de la Candelaria, Bogotá, 95, 202-03, 235 [Lám. 34-38] [Fig. 11, 50]
de la Candelaria, Medellín, 247 [Fig. 191-192] [Fig. 85]
de la Chinca, La Ceja [Lám. 193]
de la Chinca, Santa Fe de Antioquia, 79, 139, 142 [Lám. 204-205]
de la Compañía, Cartagena, 66, 169
de la Compañía (o de San José), Popayán, 66, 152, 156, 163, 165, 168, 240-41, 244 [Lám. 267-269] [Fig. 67]
de la Compañía, Quito, 239
de la Compañía, Tunja, 77
de la Concepción, Bogotá, 81, 103, 193-94, 201, 202, 204 [Lám. 67-70] [Fig. 1, 9]
de la Concepción, Tenerife (España), 216
de la Encarnación, Popayán, 157 [Lám. 256-258] [Fig. 46, 60, 61]
de la Ermita, Popayán, 158 [Lám. 234-237]
de la Merced, Cali [Lám. 209-211] [Fig. 48]
de la Recoleta de San Diego, Bogotá, 92, 220, 249 [Lám. 25] [Fig. 92, 94]
de la Santísima Trinidad, Cartagena, 126, 129, 216
de la Venerable Orden Tercera, Bogotá, 80, 82, 91, 201-02, 248, 250-52 [Lám. 18-22] [Fig. 10, 95-99]
de la Venerable Orden Tercera, Cartagena, 130, 232 [Lám. 167]
de la Veracruz, Bogotá, 90 [Lám. 17]
de la Veracruz, Medellín, 137, 142, 215, 247 [Lám. 189-190] [Fig. 20]
de las Nieves, Bogotá, 91 [Lám. 23-24] [Fig. 43]
de las Nieves, Tunja, 229
de Monguí, 121-22, 134, 240 [Fig. 53, 65-66]
de Nuestra Señora de Chiquinquirá, Villa de Leiva, 119
de Nuestra Señora de la Candelaria, Medellín, 137 [Lám. 191-192] [Fig. 85]
de Nuestra Señora de las Aguas, Bogotá, 92, 94, 242 [Lám. 26-28] [Fig. 73]
de Nuestra Señora del Topo, Tunja, 118, 240-41 [Lám. 149] [Fig. 55, 68]
de San Agustín, Bogotá, 76, 86-7, 100, 103, 200-02, 205, 218, 222, 242, 248 [Lám. 61-63] [Fig. 8, 29, 31, 32, 41]
de San Agustín, Mompos, 132-33, 166, 206 [Lám. 179]
de San Agustín, Popayán, 160, 167 [Lám. 263-266]
de San Agustín, Quito, 234
de San Agustín, Tunja [Lám. 147]
de San Andrés, Mantua (Italia), 96

- de San Antonio, Cali [Lám. 212-213]
de San Cristóbal, Barcelona, 205
de San Francisco, Bogotá, 59, 69, 87, 95, 97, 101, 195-96, 199, 233, 239, 242, 247-48, 273, 279 [Lám. 9-16] [Fig. 14, 70, 86]
de San Francisco, Buga, 153, 169
de San Francisco, Cali, 77, 147-49
de San Francisco, Cartagena [Lám. 169]
de San Francisco, Cartago, 153 [Lám. 223-224]
de San Francisco, Cuzco, 145
de San Francisco, Évora (Portugal), 225
de San Francisco, Mompox, 286 [Lám. 176]
de San Francisco, Pasto, 173
de San Francisco, Popayán, 48, 62, 63, 66, 69-71, 141, 152, 156, 160-62, 167-68, 172-73, 230-31, 241, 248, 280, 284-86 [Lám. 244-255] [Fig. 44, 88]
de San Francisco, Quito, 112, 117, 171, 174, 195, 233-34, 237, 241-42, 244
de San Francisco, Tunja, 72, 87, 91, 117, 197, 243-45, 247, 252 [Lám. 144-146] [Fig. 75]
de San Ignacio, Bogotá, 59, 66n, 73, 77, 96, 98, 113-14, 142, 192n, 204, 222-23, 229, 235, 237, 239, 244-46 [Lám. 41-48] [Fig. 3, 13, 30, 33, 35, 76]
de San Ignacio, Tunja, 108, 114, 217-18, 222 [Lám. 136-137] [Fig. 24]
de San Joaquín, Popayán, 166
de San Juan, Teide (España), 216
de San Jorge, Cartago, 153
de San Juan Bautista, Pasto, 173-74, 194-95, 218 [Fig. 2]
de San Juan de Dios, Bogotá, 103, 203, 236 [Lám. 71-72] [Fig. 12, 52]
de San Juan de Dios, Mompox, 133 [Lám. 177]
de San Pedro, Buga, 92, 151-52, 154, 160, 164, 232, 237, 285 [Lám. 221-222]
de San Pedro, Cali, 48, 161
de San Pedro Claver, Cartagena, 62, 126 [Lám. 159]
de San Sebastián, Mantua (Italia), 96
de San Vicente, Sevilla, 211
de Santa Bárbara, Bogotá, 99, 235, 242 [Lám. 59-60]
de Santa Bárbara, Mompox, 132-33, 206, 234, 240-41, 283, 286 [Lám. 180-187] [Fig. 45, 69]
de Santa Bárbara, Santa Fe de Antioquia, 139, 141-42, 170, 205, 215 [Lám. 200-203]
de Santa Bárbara, Tunja, 113, 200 [Lám. 133-135] [Fig. 7]
de Santa Clara, Bogotá, 224, 239 [Lám. 64-66] [Fig. 27, 42, 91]
de Santa Clara, Tunja, 61, 68, 72, 118, 206 [Lám. 131-132]
de Santa Inés, Bogotá, 202, 204, 221, 223, 246 [Lám. 78-80] [Fig. 28, 80]
de Santa María de Jesús, Antequera (España), 216
de Santo Domingo, Buga, 151-52
de Santo Domingo, Cartagena, 61, 124, 127 [Lám. 161]
de Santo Domingo, Mompox [Lám. 175]
de Santo Domingo, Popayán, 63, 66, 150, 152, 155, 157, 159, 160, 162, 164, 166-67, 168, 214, 227, 248, 284 [Lám. 238-243] [Fig. 18]
de Santo Domingo, Quito, 229
de Santo Domingo, Tunja, 61, 63, 68, 70-2, 91, 108-09, 115, 228, 232-33, 240, 243, 247, 252, 271, 283, 285 [Lám. 139-143] [Fig. 101]
de Santo Toribio, Cartagena, 128-30, 198, 206 [Lám. 164-166] [Fig. 5]
de Tópaga (Boyacá), 236 [Lám. 152] [Fig. 51]
del Carmen, Bogotá, 221, 225
del Carmen, Popayán, 157-58, 164, 234 [Lám. 261-262] [Fig. 56]
del Carmen, San Luis Potosí (México), 252
del Carmen Antiguo, Quito, 165-66
del Carmen Bajo, Quito, 162, 231
del Carmen Mendoza, Quito, 169
del Carmen Moderno, Quito, 168
del Salvador, Úbeda (España), 244
del Santuario de Chiquinquirá, 120
El Sagrario, Quito, 169
la Valenciana, Guanajuato (México), 252
Matriz de Rionegro (Antioquia), 205, 286 [Lám. 194-196]
Parroquial Santiago Apóstol, Fontibón [Lám. 84]
Parroquial, Jamundí (Valle del Cauca), 148 [Lám. 216]
Parroquial, Villa de Leiva (Boyacá) [Lám. 150]
de Zipaquirá [Lám. 86]
Imaginería hispálica del bajo Renacimiento, por José Hernández Díaz, 224
Inglés, Jorge, 343
Iniciación de una guía de arte colombiano, 193n
Inmaculada, imagen anónima en la Catedral de Bogotá, 85
pintura anónima en el Hotel Monasterio, Popayán, 170
pintura anónima en la Casa Mosquera, Popayán, 158
pintura anónima en la Catedral de Popayán, 158
pintura anónima en la Catedral de Tunja, 85
pintura anónima en la Hacienda de la Concepción, Amaime (Valle del Cauca), 149
pintura atribuida a Bernardo de Legarda en la Iglesia de San Francisco, Popayán, 163
pintura atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 137
por Antonio Acero de la Cruz, 100
por Bernardo de Legarda, 164
por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 95
por Martín, 92
por Pablo Caballero, 86
por Vicente Albán, 148, 172
de Soult, pintura anónima en la Iglesia de la Ermita, Popayán, 158
“¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?”, por Santiago Sebastián, 31n, 261n
Institución de la indulgencia de San Gregorio a favor de las ánimas, por Baltasar de Figueroa, 102
Invariantes castizos de la arquitectura española, por Fernando Chueca Goitia, 43, 62n, 190n, 210n
Invectiva apologetica, por Giovanni Battista Della Porta, 255
Investidura de San Ildefonso, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
Invierno, por Marc Duval, 75, 112, 259
Isaacs, Jorge, 150
Itinerarios artísticos de la Nueva Granada, por Santiago Sebastián, 30
- ## J
- Jesucristo, 112, 163, 255, 257, 262, 282, 288-90, 309, 328, 331-34, 336, 338-39, 341, 358
Jesús, María y el cireneo, pintura atribuida a Juan Pérez Mexía Sorro, Iglesia de San Francisco, Popayán, 163
Jiménez de Quesada, Gonzalo, 370
Joan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra, por Mario Germán Romero, 261n, 263n
Jode, Peter de, 228, 344-46
Josué deteniendo el Sol, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Juan, Jorge, 364
Juan de Castellanos, por Ulises Rojas, 44, 197n, 212n
‘Juan de Juanes’ (Vicente Juan Masip), 38n, 44
Juan de Santa Gertrudis, 283
Juan Pablo II, 346

K

- Kauffmann, Hans, 311
 Kayser, Elfgang, 308n
 Kelemen, Pál, 44, 72, 119, 314-16, 319
 Kennedy, Alexandra, 39
 Kern, Achilles, 314
 Kilian, Philipp Andreas, 86
 Kiliano Dufflaeo, Cornelio, 265, 310
 Klauber, José Sebastián, 73, 143, 163-64, 173, 316, 334-35, 337
 Klauber, Juan Bautista, 43, 73, 143, 163-64, 173, 316, 334-35
 Kubler, George, 31, 33-5, 43, 45-6, 228n, 298n, 316n, 317, 361n

L

- La adoración de los pastores*, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
La Anunciación, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
La araucana, por Alonso de Ercilla, 76
La arquitectura colonial, por Carlos Arbeláez Camacho; Santiago Sebastián, 32n, 34n, 35
 “La arquitectura del Renacimiento en Tunja”, por Enrique Marco Dorta, 57n, 197n, 200n, 216n
La Asunción, por José Cortés y Alcocer, 173
La Atarazana, Tunja, 110, 216 [Lám. 93] [Fig. 22]
La aurora, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 142
 “La biblioteca del canónigo don Fernando de Castro y Vargas”, por Guillermo Hernández de Alba, 264n, 310n
La Concepción, por José Cortés y Alcocer, 173
La entrega de Sevilla a San Fernando, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
La ermita de Egipto, Bogotá, 104 [Lám. 73-74, 76-77]
 “La estética manierista en la Nueva Granada”, por Santiago Sebastián, 34n
La Eucaristía en el arte español, por Manuel Trens, 290
 “La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá”, por Santiago Sebastián, 29n, 185
 “La fauna en el arte tunjano de los siglos XVI y XVII”, por Santiago Sebastián, 185
La flagelación, por Gaspar de Figueroa, 78
 “La flora en la talla barroca neogranadina”, por Santiago Sebastián, 71n
La función del mito clásico en la literatura contemporánea, por Luis Díez del Corral, 253
La historia del arte en Iberoamérica y la universidad española, por Rafael López Guzmán (comp.), 27n
La humanidad honrando a María, por José Cortés y Alcocer, 173 [Lám. 282]
 “La iglesia de San Ignacio”, por Guillermo Hernández de Alba, 66n
 “La influencia de Miguel Ángel en el arte neogranadino”, por Santiago Sebastián, 218n
 “La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá”, por Santiago Sebastián, 33n
La institución de la indulgencia de San Gregorio, por Baltasar de Figueroa, 224
La lanzada de Longinos, pintura anónima, copia de *Le coup de lance* de Rubens, 86
 “La Lechuga” (custodia), por José Galaz, 98
La muerte de San Juan Bautista, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
La nueva Eloisa, por Jean-Jacques Rousseau, 276
La pintura del siglo XVI en Sudamérica, por Martín Soria, 258n, 260n
La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada, por Santiago Sebastián, 30
La pasión, por José Cortés y Alcocer, 173
La Pilarica, pintura anónima en la *Capilla de la Epístola, Iglesia de Santa Bárbara*, Tunja, 114
 “La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán”, por Santiago Sebastián, 38n
 “La pintura emblemática de la *Casa del Fundador* de Tunja (Colombia)”, por Santiago Sebastián, 37n
La presentación de la Virgen, por José Cortés y Alcocer, 173
La purificación, por José Cortés y Alcocer, 173
La Renaissance qui nous leguée Vasari, por Jean Rouchette, 210n
La tentación del Señor, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
La vida de Benvenuto Cellini, por Benvenuto Cellini, 209n
La visitación, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
La visitación, por José Cortés y Alcocer, 173 [Lám. 280]
 Latoria, Pedro, 85, 97, 99-100
 Ladrada, Juan de, 133
 Lafuente Ferrari, Enrique, 321
 Lagos Mendoza, Bernardo, 267n
L’Amerique Equinoxial, por Édouard André, 61n
 Lamiel, José Asencio, 167
 Lampérez, Vicente, 320
 Lara Arrebola, Francisco, 345
 Larrea, Fernando, 146, 161, 304, 335
Las medidas del romano, por Diego de Sagredo, 35
 Latorre Mendoza, Luis, 302n
Lauretanisehen Litanei, por Franz Xaver Dorn, 73
 Lavallée, Geert de, 90
Le coup de lance, por Rubens, 86
 Lefebvre, Marcel, 344
 Legarda, Bernardo de, 118, 158, 163-65, 169
 Leguizamón, Juan de, 213, 349
 Leguizamón, padre, 351
 Lehmann-Nitsche, Roberto, 68
 Lelarge, Gastón, 127
 León, Alonso de, 110, 198, 349
 León, Bernardino de, 99
 León, Juan, 70
 León, Nicolás, 84, 120
 Lessing, Gotthold Ephraim, 308
Leyes de Indias, 148
 Lira, Gonzalo de, 114, 354
 Lláñez, Rodrigo, 105
 Llimargas, Marc, 39
 Llompарт, Gabriel, 343n
 Llull, Ramón, 321
 Lobo Guerrero, Bartolomé, 85, 92, 349
 Loessing [Luisinch], Diego, 73-4, 96-7, 221-25, 229, 237, 239, 245-46, 354
 Lomazzo, Giovanni Pietro, 77, 361
 López, Alonso, 174, 194
 López de Arenas, Diego, 189, 265, 322, 325
 López, Gregorio, 347
 López, Jacinto, 169
 López de Velasco, Juan, 301
 López de Salazar, Lázaro, 110, 258, 349
 López Ortiz, Luis, 102, 193, 377
 López Muñoz, Miguel, 138
 López Guzmán, Rafael, 27n
 Lortigue, Annibal de, 311
Los desposorios, pintura anónima en la *Casa de El Paraíso*, El Cerrito (Valle del Cauca), 229
Los desposorios, por José Cortés y Alcocer, 173 [Lám. 281]
de la Virgen, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
Los diez libros de arquitectura, por Marco Lucio Vitruvio, 209n
 “Los frescos de la *Casa del Fundador* de Tunja (Colombia)”, por Santiago Sebastián, 31n, 267n
Los jesuitas en Colombia, por Juan Manuel Pacheco, 222n
Los mártires Justo y Pastor, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85

“Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas”, por Graziano Gasparini, 203
 Lozano Castro, Asunción, 32-3, 35
 Lozano, Esteban, 91
 Lucio, Joaquín Marino, 335
 Lugo, Lorenzo de, 116, 200, 357
 Lugo, Luis de, 200
 Lugo de Albarracín, Pedro, 94, 377
 Luks, Ilmar, 46
 Lumbarri, Beltrán de, 104
 Lurker, Manfred, 327n
 Lutero, 344
 Lyell, James Patrick Ronaldson, 309n

M

- Macho, Victorio, 144
 Macías, José Manuel, 331n
 Macías de Figueroa, Juana, 355
Madre del amor hermoso, pintura anónima en la *Casa Mosquera*, Popayán, 171
 ‘Maestro de 1756’, 70, 152, 158, 160, 162-64, 167, 169, 171, 227, 231, 237, 242, 248, 282, 284
 ‘Maestro de Calibío’, 162-63, 172, 330-31, 334
 ‘Maestro de la *Casa de Juan de Vargas*, Tunja’, 73
 ‘Maestro de la Encarnación’, 165, 167
 ‘Maestro de San Francisco’, 88-9, 313-14
 ‘Maestro NB’, 311
Magdalena, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117
Magdalena, por Guido Reni, 98
Magdalena penitente, por ‘Maestro de San Francisco’ [Lám. 15]
 Maguregui, Francisco, 87
 Mal Lara, Juan de, 325
 Malco, 330
 Maldonado de Mendoza, Francisco, 92
 Mâle, Emile, 344
 Mallarino, Manuel María, 53
Maravillas de la naturaleza, por Juan de Santa Gertrudis, 283
 Marco Dorta, Enrique, 27-8, 30n, 33, 35, 42, 45-6, 53, 57n, 59, 61, 67, 76-7, 87-9, 92-5, 97-8, 107-08, 110-11, 116-18, 121, 123-31, 134, 138, 141-43, 154, 158, 161-62, 174, 189, 192, (193-94)n, 195-96, 197n, 198, 200-01, 204, 206-07, 211, 214, (215-16)n, 217-18, 220, 224, 229n, 231, 237, 241-43, 245, 250, 279, 287-88, 300, 304, 305n, 306, 313n, 314, 347-49, 353, 356-57, 359-62, 366, 375
 Mariana de San Estanislao, 165, 377
 Marín, Blas, 357
 Marisancena, Sebastián de, 154
 Marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza), 343
 Marquesa de San Miguel, 167, 376
 Martínez, Juan Esteban, 141
María Auxiliadora, por Antonio Acero de la Cruz, 100
 María de Nazareth, 112, 257, 288-90, 310, 328, 334-36
 María Magdalena, 273, 309
 Márquez de Escobar, Luis, 85, 90, 199
 Martin, Roland, 295n
 Martínez, Miguel, 363
 Martínez de Pinillos, Pedro, 132, 135, 218, 376
Martirio de San Clemente, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
de San Lorenzo, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
de San Lorenzo, por Juan Bautista Vásquez Ceballos, 92 [Lám. 24]
de San Sebastián, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
de Santa Bárbara (I y II), por Baltasar de Figueroa, 100
de Santa Lucía, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
de Santa Polonia, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
de Santa Úrsula, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 Marulanda, María Josefa, 138
 Massys, Quentin, 104
 Mata, Andrés de, 199, 359
 Mateo Gómez, Isabel, (26-7)n
Mater inviolata, pintura anónima en la *Basílica de Buga*, 73
 Maulpertsche, Anton Franz, 73
 Mayorga, Catalina de, 119
 Mayorga, Juan de, 120
 Medoro, Angelino, 42, 44, 48, 58, 75, 110, 145-46, 262, 350, 367, 376
 Mejía, Gaspar, 130
 Mejía, Liborio, 138
 Meléndez, Juan, 262
 Mena, Juan de, 262
 Mena, Pedro de, 163
 Mendoza Carvajal, Alonso de, 124, 367
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 190
 Mercado, Pedro, 96, 104, 114, 222n, 354
 Merchante, Antonio, 131
 Merian, Mateo (‘el Viejo’), 111, 269-71, 273, 318n
 Mesa Figueroa, José de, 38, 46, 90, 296n, 314, 345n
 Mesa, Juan de, 358
 “Mestizajes del castellano en Colombia”, por Enrique Otero Muñoz, 231n
 Meyer, Daniel, 226
Mezquita de Córdoba, 191
Miguel, pintura anónima en la *Iglesia Divino Salvador*, Sopó [Lám. 87-88]
Milagro de las bodas de Caná, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
 Milán, Juan, 96, 97
 Milan, Pierre, 74, 309
 Minaga, Bernardino de, 351
 Miranda, Francisco de, 159
Misa de San Gregorio, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Missale Romanum, por Plantin; Moretus (edits.), 78
 Moctezuma, 297
 “Modalidades del barroco mexicano”, por Manuel González Galván, 251
 Moisés, 336, 343-44
 Molano, padre, 115
 Molina Ossa, Camilo, 37, 53, 55-6
 Mollien, Gaspard Théodore, 60, 192, 359
 Mon y Velarde, Juan Antonio, 137-38, 141, 301
Monasterio de la Rábida, Huelva (España), 243
de Santa Clara, Tunja, 112, 115
de Santo Domingo, Tunja, 112
 Montanea, Georgius, 326
 Montes, Luis, 145
 Morales Piedrahita, Cristóbal de, 110, 350, 377
 Morales, Diego de, 112
 Moreno y Escandón, Francisco Antonio, 156
 Morales Fravega, José, 166
 Moreno, Juan, 100
 Morales, Luis, 85, 160
 Moretus, Jan, 78, 312, 315, 318
 Mosquera, José María, 158, 305
 Mosquera, Tomás Cipriano de, 53
 Moya, Bartolomé, 109, 197, 347-48
 Mujica Guevara, Bernardino, 376
 Murillo, Bartolomé Esteban, 153, 158, 330, 344
 Murillo Toro, Manuel, 53
 Murillo, Sebastián, 114
 Museo Colonial, Tunja, 217
 de Amberes, 86
 de Arte, Lima, 86
 de Arte Colonial, Bogotá, 78, 91, 98, 146, 232, 235, 241-42, 247, 249, 252 [Lám. 49-57] [Fig. 71, 83, 93, 100]
 de Cartagena, 263
 de Duitama, 48
 de Historia del Arte, Viena, 78
 de Monguí, 48
 de San Francisco, Quito, 104, 150
 de Sevilla, 89
 de Tópaga, 48
 del 20 de Julio, Bogotá, 96
 del Chicó, Bogotá, 233
 del Prado, 27
 del Seminario, Bogotá, 104 [Lám. 81-82]
 Lázaro Galdiano, 35
 Mutis Daza, Camilo, 113
 Mutis, José Celestino, 60, 69, 101, 156, 172, 277, 280, 286, 334
Mythologia, por Natale Conti, 266

N

- Nariño, Antonio, 164
 Narváez, Alonso, 120
 Navarrete, Roque, 161, 304, 306
 Navarro, José Gabriel, 303n, 307n
 Neira, Alonso de, 45, 373
 Nerón, 330
Niño de la espina, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
 Niño y Álvarez, Juan Agustín, 246
 Noé, 343
 Nolphe, P., 86, 315
 “Notas sobre la arquitectura manierista en Quito”, por Santiago Sebastián, 229
Notas y documentos sobre el arte en Colombia, por Gabriel Giraldo Jaramillo, 194n
Nuestra Señora de Chiquirá, por Alonso de Narváez, 120
Señora del Campo, por Juan de Cabrera, 92
Señora del Topo, pintura anónima sobre *El Divino* de Luis Morales, 85
 “Nueva visión de la arquitectura colonial”, por Carlos Arbeláez Camacho, 64n
 Núñez de la Cerda, Juan, 267, 268, 325

O

- Obando, Juan de, 95
 Obregón y Mena, Jerónimo Antonio, 163, 166, 303, 304
 Observatorio Astronómico de Bogotá, 48, 101
 Ocampo, Andrés, 164
 Ocampo, Francisco de, 357
Oración del Huerto, por Angelino Medoro, 110
Orfeo, por Mateo Merian (‘el Viejo’), 270, 273
 Ormaz y Matute, Mariano, 154
 Orozco, Lope de, 300, 372
 Ortega Ricaurte, Daniel, 301n
 Ortiz de Zúñiga, Diego, 208
 Ortiz, José, 137, 140, 215, 303, 362
 Ortiz, José Ignacio, 144
 Ortiz de Cervantes, Juan, 92
 Osorio de la Paz, José, 118, 377
 Otero, Enrique, 231n
 Otero Muñoz, Gustavo, 301n, 302n
 Ovando, Nicolás de, 47, 297
 Ovidio, 327
 Oviedo, Basilio Vicente, 81, 271-72, 369
 Oviedo, Juan de (‘el Joven’), 219, 356-57

P

- Pablo y Virginia*, por Bernardin de Saint-Pierre, 276
 Pacheco, Juan Manuel, 222n, 361n
 Paggi, Giovanni Battista, 314
Palacio Arzobispal, Popayán 73, 163, 172 [Lám. 278-283]
de Bevilacqua, Verona, 219
de Fontainebleau, 74-5, 112, 259
de la Inquisición, Cartagena, 125, 133 [Lám. 153-154]
de los Virreyes, Bogotá, 91, 252
 Palladio, Andrea, 43, 47, 76, 109, 213n, 257, 295, 299, 307, 349, 353
 Palm, Erwin Walter, 31, 32n, 112, 215n, 233-34, 260, 264-65, 296-97, 299
 Palma, Jacopo (‘el Joven’), 314
 Palma, Jacopo (‘el Viejo’), 337
 Palomino, Antonio, 343
 Paniagua, Alonso de, 301
 Panofsky, Erwin, 37
 Páramo, Francisco de, 86
 Pardo, Isaac, 261
 Paredes, Francisco, 159
 ‘Parmigianino’ (Francesco Mazzola), 74, 256, 309
Pasión de Cristo, por Pedro Tello, 158
 Patiño, Agustín, 137, 301, 372
 Patiño, Víctor Manuel, 70, 279-82, 284, 286
Patrons et portraits en façon de grotesque, por Antonio Fantuzzi da Trento, 74
 Paulo III, 158
 Paulo V, 335
 Payán, Augusto, 152
 Peña, Dionisio, 99
 Peña Piñeiro, Heliodoro, 153
 Peña Durán, Jorge, 154
 Peñaranda, Mariano, 315
 Peramás, Josep Manuel (‘padre Peramás’), 41
 Pérez Sánchez, Alfonso, 330n
 Pérez, Amador, 109, 348
 Pérez Arbeláez, Enrique, 70, 283, 284n, 286
 Pérez, Francisco Antonio, 348
 Pérez Embid, Florentino, 225n
 Pérez de Moya, Juan, 265-66, 310, 325
 Pérez Mexia Sorro, Juan, 163
 Pérez de Arroyo y Valencia, Marcelino, 60, 75, 148, 156, 158, 303, 305
 Pérez de Holguín, Melchor, 345
 Pérez, Pedro, 96, 114, 354
 Peruzzi, Baldassare, 77
 Petrés, Domingo de, 48, 82, 84-7, 94, 101, 105, 120, 134, 141, 253, 362, 374
Philosophia secreta. Los clásicos olvidados, por Juan Pérez de Moya, 265-66
 Physiologus, 274
Piedad, imagen anónima en la *Basílica de Santa Fe de Antioquia*, 142 [Lám. 201]
 imagen anónima en la *Iglesia de la Candelaria*, Bogotá, 95
 pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
 Piedrahita, Diego, 300n
Piel, pintura anónima en la *Iglesia Divino Salvador*, Sopó [Lám. 92]
Pila de Crespo, Cali, 70
 Pimentel, Antonio de, 93, 94
 Pimentel, Luisa, 350
 Pinacoteca de Munich, 89, 92
 Pinder, Wilhelm, 139, 362
 Pineda Herrera, Pedro, 349
 Pío IV, 344
 Pío V, 312
 Pío IX, 335
 Pizano, Roberto, 104, 313, 314n, 315, 318
Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias, por Fernando Chueca Goitia; Leopoldo Torres Balbás, 298n
Plantas cultivadas y animales domésticos en América equinoccial, por Víctor Manuel Patiño, 279
Plantas útiles de Colombia, por Enrique Pérez Arbeláez, (283-84)n
 “Plantas útiles en don Juan de Castellanos”, por Mario Germán Romero, 283n
 Plantin, Christopher, 78, 312, 318
 “Plátanos y bananos en América equinoccial”, por Víctor Manuel Patiño, 284n
 Platón, 295, 322, 339
Plaza de la Aduana, Cartagena, 126 [Lám. 158]
 Plaza Ola, Juan, 339n
 Plinio, 257, 272
 Plutarco, 322
Poema heroico, por Hernando Domínguez Camargo, 64-5, 83, 255, 273, 275
 Pointis, barón de (Bernard Desjeans), 130
 Policreto, 58, 75, 106, 262, 367
 Polimio, 332
 Polo Caballero, Martín, 121
 Ponce de León, Juan, 213
 Ponce, Mario, 28n, 55, 286
 Pontius, Paul, 79, 319
 Porrás Marquina, Juan de, 353
Portada de la casa de la calle 5 n° 8-35, Popayán, 169
de los Ibarra, Popayán, 169
 Poveda, Ana de, 258
Predicación de San Francisco Javier, por Alonso Fernández de Heredia, 113
de San Francisco Javier, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98, 113

Primaticcio, Francesco, 256, 309
Puente de Mediacanoa, Buga, 153
de San Antonio, Fontibón, 105
del Común, Chía, 105 [Lám. 85]
Grande, Fontibón, 105
Puerta del Puente, Cartagena, 126
[Lám. 157]

Q

Quevedo, Francisco de, 311
Quinta de Bolívar, Bogotá, 77, 93
[Lám. 29]
Quirós, Bernardo, 166, 377
Quispe Tito, Diego, 314

R

Rabano, Mauro, 274
Rafael, pintura anónima en la
Iglesia Divino Salvador, Sopó
[Lám. 89]
Ráfols Fontanals, José Francisco, 196n,
198n
Ragot, François, 86
Ramírez, Rafael, 96
Ramón y Cajal, Santiago, 144
“Rasgos manieristas en la arquitectura
neogranadina”, por Santiago
Sebastián, 34n
Réau, Louis, 338n
Reciente, Tomás, 96
Redelio, Casimiro, 334
Redescubrimiento de América en el arte,
por Ángel Guido, 71n, 230n
“Relación de los monumentos de
Mompóx con el arte venezolano”,
por Santiago Sebastián, 28n
Reni, Guido, 98, 344
Requexada, Vicente de, 110, 349
Restrepo, Félix de, 156
*Retablo de Jesús Nazareno (Iglesia de San
Agustín)*, Bogotá, 222, 223
[Fig. 29, 32]
*de Jesús Nazareno (Iglesia de San
Agustín)*, Popayán, 167
*de la Capilla de la Epístola (Iglesia de
Santa Bárbara)*, Tunja, 114
de la Capilla de San Antonio, Cali, 239
*de la Capilla de Santa Marta (Iglesia de
San Francisco)*, Quito, 236
*de Francisco de Estrada (Catedral de
Tunja)*, 107
de Gámeza (actualmente en la
Hacienda García), Cauca, 236
*de la Capilla de la Hermandad del
Clero (Catedral de Tunja)*, 110, 220,
224 [Lám. 100]
*de la Capilla de los Mancipe (Catedral
de Tunja)*, 76, 110 [Lám. 97]
de la Capilla de San Antonio, Cali, 146
[Fig. 62]
*de la Capilla del Fundador (Catedral de
Tunja)*, 109
*de la Capilla del Rosario (Iglesia de
Santo Domingo)*, Tunja, 116 [Lám.
140-141] [Fig. 39, 64]
de la Hacienda de la Concepción,
Amaimé (Valle del Cauca), 149
de la Inmaculada (Catedral de Tunja),
109, 113, 235 [Fig. 49]
*de la Inmaculada (Convento de La
Encarnación)*, Popayán, 165, 237
[Fig. 60]
*de la Virgen de Chiquinquirá (Convento
de Santa Clara)*, Bogotá, 102
*de la Virgen de La Encarnación
(Convento de La Encarnación)*,
Popayán, 166
*de la Virgen del Campo (Iglesia de la
Recoleta de San Diego)*, Bogotá, 220
[Lám. 25] [Fig. 92, 94]
*de la Virgen del Carmen (Iglesia de
Nuestra Señora del Topo)*, Tunja, 118
*de Nuestra Señora de Chiquinquirá
(Capilla de Nuestra Señora del
Perpetuo Socorro, Catedral de
Bogotá)*, 85
*de Nuestra Señora de Loreto (Iglesia de
San Ignacio)*, Bogotá, 235
[Lám. 45-46]
*de San Antonio (Basílica de Santa Fe de
Antioquia)*, 142
*de San Antonio (Capilla de Nuestra
Señora del Topo)*, Tunja, 118, 237
de San Blas (Iglesia de Santa Bárbara),
Santa Fe de Antioquia, 215
[Lám. 202-203] [Fig. 19]
*de San Cayetano (Convento del
Carmen)*, Popayán, 167, 237
*de San Francisco de Paula (Convento de
La Encarnación)*, Popayán, 166, 239
[Fig. 61]
*de San Francisco de Paula (Iglesia de
San Juan de Dios)*, Bogotá, 236, 285
[Lám. 72] [Fig. 52]
*de San Francisco de Sales (Convento de
La Encarnación)*, Popayán, 166
de San Joaquín (Convento del Carmen),
Popayán, 167 [Lám. 262]
*de San Joaquín (Iglesia del Carmen
Moderno)*, Quito, 168
*de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen
(Convento de la Encarnación)*,
Popayán, 165
de San José (Iglesia de San Agustín),
Bogotá, 222, 223, 229 [Fig. 31, 41]
*de San Luis Gonzaga (Convento del
Carmen)*, Popayán, 167, 237
*de San Luis Gonzaga (Iglesia del
Carmen Bajo)*, Quito, 162
*de San Martín (Convento de Santa
Clara)*, Bogotá, por Gaspar de
Figueroa, 102
*de San Pedro de Alcántara (Capilla del
Chapetón)*, Bogotá, 90
de Santa Ana (Convento del Carmen),
Popayán, 167, 248 [Fig. 89]
*de Santa Ana con la Virgen y el Niño
(Iglesia de San Francisco)*, Tunja, 246
*de Santa Rosa de Lima (Iglesia de Santa
Bárbara)*, Mompox, 134
*de Santo Domingo (Iglesia de Santo
Domingo)*, Popayán, 160 [Lám. 240]
[Fig. 37]
*de Santo Tomás de Aquino (Iglesia de
Santo Domingo)*, Popayán, 70, 160,
248, 284 [Lám. 241] [Fig. 90]
*del Carmen (Capilla de Nuestra Señora
del Topo)*, Tunja, 237
del Convento de Santa Clara,
Cartagena, 129, 219
del Cristo (Iglesia de Santo Domingo),
Popayán, 160
*del Cristo de la Coronación (Iglesia de
San Francisco)*, Popayán, 167, 171
*del Cristo de la Expiración (Iglesia de la
Recoleta de San Diego)*, Bogotá, 92
*del Cristo de la Expiración (Iglesia de
Santo Domingo)*, Cartagena, 127
*del Sagrado Corazón (Convento de La
Encarnación)*, Popayán, 133
*del Sagrado Corazón (Convento de San
Francisco)*, Mompox, 133
*del Sagrado Corazón (Convento del
Carmen)*, Popayán, 167
*del Señor de la Coronación (Iglesia de
San Francisco)*, Popayán, 163
[Lám. 253]
*del Señor de la Humildad (Convento de
Santa Clara)*, Bogotá, 221
del Testero (Iglesia de San Francisco),
Bogotá, 97
Mayor (Catedral de Tunja), 109
[Lám. 95]
Mayor (Convento de La Encarnación),
Popayán, 165, 237, 239 [Lám. 257]
Mayor (Convento de La Merced), Cali,
146 [Lám. 210]
Mayor (Convento de Santa Clara),
Bogotá, 145, 220-21, 229, 236, 249
Mayor (Iglesia de la Candelaria),
Bogotá, 95, 239 [Lám. 35-36]
Mayor (Iglesia de la Compañía), Tunja,
97, 118
Mayor (Iglesia de la Encarnación),
Popayán [Fig. 63]
Mayor (Iglesia de las Nieves), Bogotá,
91
Mayor (Iglesia de Monguí), 240
*Mayor (Iglesia de Nuestra Señora de las
Aguas)*, Bogotá, 220 [Lám. 27-28]
[Fig. 73]
Mayor (Iglesia de San Francisco),
Bogotá, 68-9, 86, 97, 101, 219-22,
225, 241-42, 273 [Lám. 11-12, 70]
Mayor (Iglesia de San Francisco),
Quito, 233

Mayor (Iglesia de San Francisco), Tunja, 220, 225 [Lám. 145]
Mayor (Iglesia de San Ignacio), Bogotá, 97, 223-25, 241 [Lám. 42] [Fig. 30, 33, 35]
Mayor (Iglesia de San Ignacio), Tunja, 114 [Lám. 137]
Mayor (Iglesia de Santa Bárbara), Bogotá, 99, 235 [Lám. 59]
Mayor (Iglesia de Santa Bárbara), Mompo [Lám. 186-187]
Mayor (Iglesia de Santa Clara), Bogotá [Lám. 66] [Fig. 27, 42, 91]
Mayor (Iglesia de Santo Domingo), Tunja, 115, 118, 222-23, 236 [Lám. 139]
Mayor (Iglesia de Santo Domingo), Popayán, 160
Mayor (Iglesia de Santo Toribio), Cartagena, 128
Mayor (Iglesia El Sagrario), Quito, 169
Mayor (Monasterio de Santa Clara), Tunja, 113 [Lám. 131]
Mayor del Topo (Iglesia de Nuestra Señora del Topo), Tunja, 75, 224-25, 227, 228 [Fig. 36, 38]
Retorno a Jerusalén (sobre un grabado de Schelte de Bolswert), 104 [Lám. 75]
de Egipto, por 'Maestro de San Francisco' [Lám. 13]
de Jerusalén [Doble Trinidad], Bogotá, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 78 [Lám. 52]
Retrato del fundador, por Gaspar de Figueroa, 94
Retrato del rector Enrique de Casas, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 94
 Rey, Juan, 84
 Rey Pastor, Julio, 266
 Ribadeneyra, Antonio de Solís y, 84, 255, 335
 Ribera, José de, 173, 330
 Rico, Nicolás, 100
 Ribero, Juan de, 311
 Rincón y Morcillo, Francisco, 119
 Ripa, Cesare, 265
 Riquer, Jodoco, 161
 Rivera y Garrido, Luciano, 143
 Rivero, Juan de, 45, 255
 Robledo, Emilio, 281
 Robledo, Jorge, 139, 153, 362, 371
 Roda, Cristóbal de, 126, 375
 Rodolfo II de Praga, 255
 Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, 36n
 Rodríguez, Antonio, 168
 Rodríguez de la Parra y Jaramillo, Bernardo, 42, 164, 335, 337
 Rodríguez, Lorenzo, 100
 Rojas, Bernardino de, 94, 377
 Rojas, Catalina, 221
 Rojas, Diego de, 116, 201, 357

Rojas, Jacinto de, 104, 351
 Rojas, Juan de, 110, 198, 349
 Rojas, Ulises, 59n, 111, 117, 197n, 212n, 246n, 258, 267, 270, 287, 301, 325, 352
 Rojdestvenskys, Olga, 341n
 Román, Bartolomé, 345
 Romano, Giulio, 74, 256, 309
 Romero, Mario Germán, 261n, 263n, 283n
 Rooses, Max, 313n, 315
 Rosenthal, Earl, 208n
 Rosso, Giovanni Battista, 74, 256, 309, 312
 Rouchette, Jean, 210n
 Rousseau, Jean-Jacques, 276
 Rovillo de Arce, Diego, 142
 Rozo, Darío, 193-94, 201n
 Rubens, Pieter Paulus, 42, 78, 86, 89, 92, 98, 104, 312-13, 315, 318-19
 Rubio, Gonzalo, 338n
 Rufre, Lorenzo de, 118, 351
 Ruiz Mancipe, Antonio, 58, 110, 244, 349-50, 367, 376
 Ruiz Navarrete, Antonio, 174, 377
 Ruiz, Hernán, 211, 375
 Ruiz Alcón, María Teresa, 345n
 Ruiz García, Pedro, 58, 110, 198, 349, 367

S

Saavedra, Lope de, 374
Saber ver la arquitectura, por Bruno Zevi, 45
 Sacci, Andrea, 344
 Sadeler, Aegidius, 74, 256, 309, 314, 337
 Sadeler, Johann, 74, 256, 309, 314
 Sáenz, Álvaro, 91
 Saffray, Charles, 134, 138, 140, 143, 362-63, 371
Sagrada Familia, pintura anónima en la *Casa Mosquera*, Popayán, 171
Familia, pintura anónima en la *Casa Valencia*, Popayán, 172
Familia, pintura anónima sobre una obra de Gerhard Seghers, 78
Familia, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 117
 Sagredo, Diego de, 35, 48
 Saint-Pierre, Bernardin de, 276
 Salamanca, Pedro de, 225
 Salas, Antonio de, 130, 376
 Salas, Simón de, 103, 194
 Salcedo, Diego, 151, 232
 Salcedo Salcedo, Jaime, 324
 Salguero, Francisco, 355
 Salis, Arnold von, 210n
 Salomon, Bernard, 309
Salvator Mundi, pintura anónima en la *Casa Valencia*, Popayán, 172 [Lám. 275]

Samaniego, Manuel, 148, 307
 Sambin, Hughes, 75, 118, 226-27
 San Agustín, 145, 336-37, 339
San Agustín, escultura anónima en el *Convento de San Agustín*, Cali, 145
Agustín, pintura anónima en el *Palacio Arzobispal*, Popayán, 172
Agustín, pintura anónima en la *Iglesia de la Ermita*, Popayán, 158
Agustín acompañado por dos ángeles, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Agustín con la Virgen y Cristo, pintura anónima en la *Catedral de Cali*, 144
Alberto Magno, 274
 Andrés, 331
Antonio, pintura anónima en la *Iglesia de San Ignacio*, Tunja, 114
Antonio de Padua, pintura anónima en la *Iglesia de San Pedro*, Buga, 153
 Atanasio, 341
 Bartolomé, 119, 332
Bartolomé (Capilla de San Laureano), Tunja, 113
 Basilio de Cesarea, 340, 341
Bernardo, pintura anónima en la *Basílica de Santa Fe de Antioquia*, 142 [Lám. 205]
Buenaventura, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117
Cosme, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 Dámaso, 337
Damián, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 Dionisio el Areopagita, 340
 Domingo de Guzmán, 334
 Esteban, 333
Esteban, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
 Felipe, 330, 332
Fortunato, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
Francisco, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117
Francisco, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 115
Francisco, por Roque Navarrete, 161
Francisco con el niño, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Bogotá, 90
 Francisco de Asís, 132, 164, 277, 334, 335-36
Francisco de Asís, imagen anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Popayán, 163
Francisco de Asís, pintura anónima en el Museo de la *Iglesia de San Francisco*, Popayán, 164
Francisco de Borja, por Pedro Laboria, 98
 Francisco de Paula, 166
Francisco de Paula, por Pedro Laboria, 103

- Francisco de Sales, 344
Francisco Javier, pintura anónima en la *Iglesia de San Agustín*, Popayán, 168
Francisco Javier, por 'Caspicara', 163
Francisco Javier, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Francisco Javier, por Pedro Laboria, 98
Francisco recibiendo los estigmas, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Francisco recibiendo los estigmas, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
San Gregorio, pintura anónima en la *Ermита*, Popayán [Lám. 263]
Gregorio el Grande, 340, 342
Ignacio de Antioquía, 340
Ignacio de Loyola, 274, 311, 336
Ignacio, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 98
Isidoro de Sevilla, 336
Isidro, 274
Jerónimo, 337, 341
Jerónimo, pintura anónima en la *Casa Valencia*, Popayán, 172 [Lám. 276]
Jerónimo, pintura anónima sobre un original de Joos van Clef, 86
Jerónimo, pintura atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 117
Jerónimo, por Vicente Albán, 172 [Lám. 279]
Joaquín, pintura anónima en el Museo de la *Iglesia de San Francisco*, Popayán, 164
Joaquín, pintura anónima en la *Catedral de Popayán*, 158
Jorge, pintura anónima en la *Catedral de Tunja*, 110
José, 112, 166, 328
José, pintura anónima en el *Convento de La Merced*, Cali, 117
José, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117
José, por Pedro Laboria, 85
José y el Niño, pintura atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 171
Juan, apóstol, 332 [Lám. 250]
Juan Bautista, 331
Juan Bautista, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Juan Damasceno, 340
Juan de Dios, 103
Juan Nepomuceno, por Pedro Laboria, 85
Judas Tadeo, 333
Liborio, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Luis Beltrán, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Martín partiendo la capa, por Baltasar de Figueroa, 224
Mateo, 332 [Lám. 251]
Matías, 330, 333
Miguel Arcángel, por Cortés, 158
Miguel Arcángel, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 121
Miguel Arcángel, por José Cortés y Alcocer, 158, 172
Nicolás de Tolentino, por Pedro Laboria, 100
Odón, 342
Pablo, 333, 338
Pablo el Ermitaño, pintura anónima en la *Capilla de San Antonio*, Cali, 146 [Lám. 213]
Pedro, (pintura, copia por Ribera), 85
Pedro, 330, 331, 335 [Lám. 252]
Pedro de Alcántara, 335
Pedro de Alcántara, imagen anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Popayán, 157, 163 [Lám. 254]
Pedro Claver, 127
Pedro en penitencia, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Ricardo, pintura anónima en la *Capilla de la Epístola, Iglesia de Santa Bárbara*, Tunja, 114
Roque, 375
Roque, por Gaspar de Figueroa, 100
Sebastián, pintura anónima sobre una obra de Gerhard Seghers, *Iglesia de la Chinca*, Santa Fe de Antioquia, 79
Sebastián, pintura anónima sobre una obra de Gerhard Seghers, Popayán, 78
Simón, 333 [Lám. 249]
Victoriano, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Sancena y Mendinueta, Tomás de, 154
Sánchez de Montemayor, Diego, 95
Sánchez de Medina, Gregorio, 145, 303
Sánchez García, Juan, 102-03, 108, 194, 347
Sánchez, Pedro, 354
Sandoval, Alonso de, 254-55, 257
Sandoval, José de, 116, 228, 358
Sanmicheli, Michele, 219
Santa Ana, pintura anónima en la *Catedral de Popayán*, 158
Ana, por Gaspar de Figueroa, 85
Ana y la Virgen, pintura anónima sobre un grabado de Rubens, 104
Bárbara, por Pedro Laboria, 100 [Lám. 60]
Catalina, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117
Catalina, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 115
Catalina de Siena, 94
Cena, imagen anónima en la *Basilica de Santa Fe de Antioquía*, 141
Cena, por Bernardo Rodríguez, 164 [Lám. 255]
Clara, 113
Ediverga, pintura anónima en la *Capilla de la Epístola, Iglesia de Santa Bárbara*, Tunja, 114
Inés, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 100
María la Mayor, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 100
Rita de Casia, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85 [Lám. 206]
Rosa de Lima, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
Teresa de Jesús, 335, 337, 344
Santiago, Matías de, 101
Santiago, Miguel de, 85, 90, 171
Santiago en la batalla de Clavijo, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Santiago en la batalla de Clavijo, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85 [Lám. 3]
Santiago el Menor, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Popayán [Lám. 248]
Santísima Trinidad y la Virgen, pintura anónima en la *Hacienda del Trejo*, El Cerrito (Valle del Cauca), 150
Santo Domingo, pintura anónima en la *Capilla del Chapetón*, Bogotá, 90
Domingo, por José Cortés y Alcocer, 173
Domingo, por Roque Navarrete, 161
Domingo de Guzmán, 94, 336
Tomás, 332
Tomás, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Tunja, 117 [Lám. 247]
Tomás de Aquino, 47, 94, 336, 340
Tomás de Villanueva, escultura anónima en el *Convento de San Agustín*, Cali, 145
Santuario de Belén, Popayán, 166 [Lám. 259-260]
de La Peña, 99
de las Lajas, Ipiales (Nariño), 174
de Nuestra Señora de la Peña, Pungalá (Ecuador), 175
de Santa María de la Cruz de Monserrate, Bogotá, 94 [Lám. 30]
Sarmiento, padre, 351
Sassoferrato, Giovanni Battista, 73
Saule und Ornament, por Erik Forssman, 226n, 270n
Scamozzi, Vincenzo, 299
Schenherr, Simón, 66, 73-4, 156, 158, 162, 164, 168-69, 244, 304
Schenone, Héctor, 44
Schmarsow, August, 66
Schneevogt, C. G., 318n
Schuhl, Pierre-Maxime, 295
Scoto, Duns, 335
Sebastián, Félix, 33
Sebastián Lozano, Jaime, 33, 39
Sebastián Lozano, Jorge, 25
Sebastián Lozano, Pablo, 25, 33
Seghers, Gerhard, 78-9, 315-16, 319
Sem, 343

Señor de los Milagros, Buga, 151
[Lám. 220]
de Monserrate, por Pedro Lugo de Albaracín, 94 [Lám. 30]
del Río, pintura anónima en la Casa de El Paraíso, El Cerrito (Valle del Cauca), 150
Sepúlveda, Manuel, 335
Serlio Bolognese, Sebastiano, 33, 43, 47, 77, 87, 90, 95, 100, 110, 116, 198n, 199-01, 226-27, 245, 322, 349, 354, 357, 359, 361
Setuain, Martín de, 133, 377
Seznec, Jean, 266n
Shapiro, Meyer, 320
Sidonio Apolinar, 271
Siloe, Diego de, 115, 157, 167, 211, 219
Silva allegoriarum, por Hieronymus Lauretus, 265
Simón el Mago, 330
Smith, Robert, 298n
Solano, Francisco de, 47, 364
Solís, José de, 91-2, 95, 105, 375, 376
Solís Valenzuela, Pedro, 94
Soneto a Guatavita, por Hernando Domínguez Camargo, 67, 192
Soria, Martín Sebastián, 31, 43, 53, 75, 89, 104, 110, 112-13, 115, 117, 228-29, 258-60, 265, 271-72, 274, 309-12, 316n, 317-19, 361n
Sosa, Pedro de, 347
Spranger, Barthomeus, 74, 309
Stanislawski, Dan, 297
Stanzione, Maximo, 345
Staper, Auselia, 339n
Stastny, Francisco, 44, 312n, 315, 316n, 318n, 319
Stradanus, Giovanni, 112, 259, 265, 272
Su vida, por Francisca Josefa Castillo y Guevara (madre del Castillo), 187, 288, 289n, 290-91
Suárez, Armando, 278n
Suárez de Rendón, Gonzalo, 31, 75, 106, 111, 185, 267, 270, 301, 324, 328, 367
Suárez, Marco, 87, 203
Suárez, Miguel, 268, 325
Suárez, Nicolás, 268
Suger, abad, 342
Summa Artis, tt. XXVIII, XXIX, "Arte español desde la colonización a la independencia", por Santiago Sebastián; José de Mesa Figueroa; Teresa Gisbert de Mesa; Diego Angulo Iñíguez (coords.), 38
Symbolorum... animalibus quadrupedibus centuria altera, por Joachim Camerarius, 265
Symbolos heroicis, 265

T

Tascón, Leonardo, 153
Tasso, Torcuato, 272
Taurellus, Nicolaus, 326
Techumbres y artesanados españoles, por José Francisco Ráfols Fontanals, 196n, 198n
Teatro del arte colonial, por Guillermo Hernández de Alba, 196n, 199n, 203n, 219n, 221n, 223n, 239n, 246n, 265n, 350
Tejeda, Juan de, 374
Télez, Bartolomé, 218
Tello, Pedro, 158, 170, 336
Tenorio, Lucas, 159
Templo de Yanacostas, Popayán, 44
Tercero y cuarto libro de arquitectura, por Sebastiano Serlio, 200n, 226-27
"The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain", por Earl Rosenthal, 208n
The John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1925-2000. A Seventy-Fifth Anniversary Record, 32n
The Shape of Time (La configuración del tiempo), por George Kubler, 34n
The Survival of the Pagan Gods. The Mithological, Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, por Jean Seznec, 266n
Thiry, Leonard, 75, 112, 259, 310
Tiziano, 74
Tobalina, José, 114, 354
Tobías, 343, 344
Torre mudéjar (Capilla de la Inmaculada Iglesia de San Francisco), Cali, 45, 61, 64, 143, 147, 152 [Lám. 214]
Mudéjar, El Salado (Valle del Cauca), 45, 149
Torre Revello, José, 265n, 360n
Torres, Cristóbal de, 94, 376, 377
Torres Quintero, Eduardo, 183
Torres Balbás, Leopoldo, 47, 296, 298n
Torrighiani, Pietro, 89
Toussaint, Manuel, 79, 298
"Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica", por José Torre Revello, 265n
Trens, Manuel, 289, 290
Triptico de San Laureano y San Sebastián (Catedral de Tunja), 110, 211 [Fig. 15]
Tutte l'opere d'architettura et prospettiva, por Sebastiano Serlio, 198n

U

Ulloa, Antonio, 364-65
Umaña, Dionisio de, 358

"¿Un Juan de Juanes en Colombia?"; por Santiago Sebastián, 38n
"Un tesoro de arte colonial. La casa de don Juan de Vargas en Tunja", por Luis Alberto Acuña, 259
"Urbanismo hispanoamericano. Datos sobre la Nueva Granada", por Santiago Sebastián, 33n
Urdaneta, Alberto, 92, 313
Uribe, Gabriel, 31
Uriel, pintura anónima en la Iglesia Divino Salvador, Sopó [Lám. 91]
Usiña, Sebastián ('maestro de Popayán'), 152, 232

V

Vadillo, Juan de, 123, 300, 366
Valdeón, Alonso de, 349
Valencia, Carlos, 316
Valencia, Guillermo, 157
Valencia Sáenz, Joaquín, 172
Valencia de Valencia, Joaquina, 172
Valenzuela, Paulina, 318
Valencia, Pedro Agustín de, 168
Valenzuela, Teodoro, 53
Valeriani, Ioarinis Pierii, 265-66, 310, 325-26
Vallejo, Juan de, 213
Vallín, Rodolfo, 317n
Valverde y Hamusco, Juan de, 113, 311-12, 332
Van Diepenbeeck, Abraham, 78, 315, 319
Van Dyck, Anton, 79, 86, 315-16, 319, 336
Vandelvira, Andrés de, 107, 244
Varela de Salamanca, Juan, 309
Vargas de Poveda, Agustín de, 258
Vargas de Poveda, Alonso de, 258
Vargas Machuca, Bernardo de, 279
Vargas de Poveda, José de, 258
Vargas, Juan de ('el Escribano' o Juan Delgado de Vargas Matajudíos), 31, 111-12, 258, 264-65, 325, 326n, 327-28, 368
Vargas de Poveda, Juan de, 258
Vargas, padre, 173
Varón de Chávez, José, 137
Vasari, Giorgio, 76, 360
Vasconcelos, Domingo, 98
Vásquez, Gil, 110, 350
Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, 73, 78, 83, 85, 87, 90-1, 95, 97-8, 100-01, 103-04, 113, 115, 117, 121, 137, 141-43, 163, 171, 313-15, 318-19, 350, 358, 369, 375, 377
Vásquez, Juan Bautista ('el Viejo'), 110, 146, 224, 376
Vásquez de Arce y Ceballos, Juan Bautista, 89, 92, 313, 350, 356

Vásquez, Pedro, 84
 Vega, Lope de, 209, 266, 321
 Velarde y Bustamante, Ángel, 156, 336
 Velasco, Diego de, 224
 Velasco Madriñán, Hernando, 53
 Velasco, Juan Antonio, 166, 377
 Velásquez, Francisco, 109, 349
 Velásquez, Juan, 100
 Velázquez, Melchor, 300
Venationes ferarum, avium, piscium, por Giovanni Stradanus, 112, 258-59, 265, 272
 Veneziano, Agostino, 226
 Verbucht, Jorisz, 74, 309
 Verdugo, Pedro, 115
 Vergara, Juan de, 84
 Vernon, Edward, 131
 Vernukken, Wilhelm, 219
 Vesalio, Andrés, 311
 Vetter, Ewald M., 316
Viaje a Colombia y Venezuela, por Enrique Marco Dorta, 206n
Viaje por la República de Colombia en 1833, por Gaspard Théodore Mollien, 60n, 192n
 Vina, F. de, 340n
 Vignola, Giacomo, 47, 77, 93, 97, 100-01, 114, 126, 148, 174, 218, 245, 307, 360-61
Villa Giulia, Roma, 100, 174
Grimani, Roma, 76, 86, 100, 174, 218, 220
 Villabrille, Juan Alonso, 48
 Villalpando, Francisco de, 116, 227, 354, 358
 Villamor, Pedro Pablo, 66, 192
 Villanueva, Raúl, 139, 362
Virgen con el Niño, por Gaspar del Águila, 116
de la Candelaria, pintura anónima en la *Iglesia de la Candelaria*, Medellín, 137
de la Correa, escultura anónima en el *Convento de San Agustín*, Cali, 145
de la Correa, pintura anónima en la *Catedral de Cali*, 145
de la Paz, escultura anónima en la *Iglesia de San Jorge*, Cartago, 146, 153
de la Pobreza, pintura anónima en la *Iglesia de San Francisco*, Cartago, 153 [Lám. 224]
de la Rosa, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 85
de las Mercedes (Retablo Mayor, Convento de La Merced), Cali, 146
de los Remedios (Retablo Mayor, Convento de La Merced), Cali, 145, 161 [Lám. 211]
de Monguá, pintura anónima en la *Iglesia de Monguá*, 121
del Carmen con Santa Teresa y San Simón Stock, por Alonso Fernández de Heredia, 110

del Rosario, imagen anónima en la *Iglesia de Santo Domingo*, Popayán, 157, 161 [Lám. 242]
del Rosario, por José Cortés y Alcocer, 173
del Rosario, por Roque Amador, 116
del Rosario con San Ignacio y San Francisco Javier, por Antonio Acero de la Cruz, 93 [Lám. 28]
del Rosario y las almas del purgatorio, pintura anónima en la *Iglesia de Santo Domingo*, Popayán, 160 [Lám. 283]
del Tránsito, imagen anónima en la *Catedral de Popayán*, 158, 171 [Lám. 233]
Virgo Modestissima, por Giovanni Battista Sassoferato, 73
Visión de San Ignacio de Loyola, por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 100
 Vitruvio Polión, Marco Lucio, 77, 209, 213, 226, 230, 257, 295, 297, 299, 300, 307, 322
 Vorsterman, Luc, 313
 Vos, Martín de, 330, 334, 337, 344
 Vredeman de Vries, Juan, 43, 78, 109, 112, 226, 228, 229, 259, 310, 349

W

Wavrin, Robert de, 282
 Weisbach, Werner, 139, 145, 362
 Wierix, Antón, 330, 337, 344, 346
 Wilder Weismann, Elizabeth, 263n
 Wittkower, Rudolf, (295-96)n, 361n
 Worringer, Wilhelm, 151
 Wouters, Franz, 104

Z

Zamora, Alonso de, 92-3, 116, 185, 217, 278-80, 282, 285, 356
 Zamorano G., Alfredo, 55
 Zamorano, Manuel, 120
 Zapata de Cárdenas, Luis, 91, 377
 Zapata de la Fuente, capitán, 145
 Zapata de Mendoza, Pedro, 130
 Zea, Francisco Antonio, 156
 Zea, Gloria, 324
 Zebedeo, 331
 Zevi, Bruno, 45
 Zimmermann, Juan Bautista, 73
 Zinggreff, Julius Wilhelm, 327n
 Zuccaro, Federico, 77, 361
 Zucker, Peter, 298n
 Zurbarán, Francisco de, 113, 163, 330, 335, 337, 345

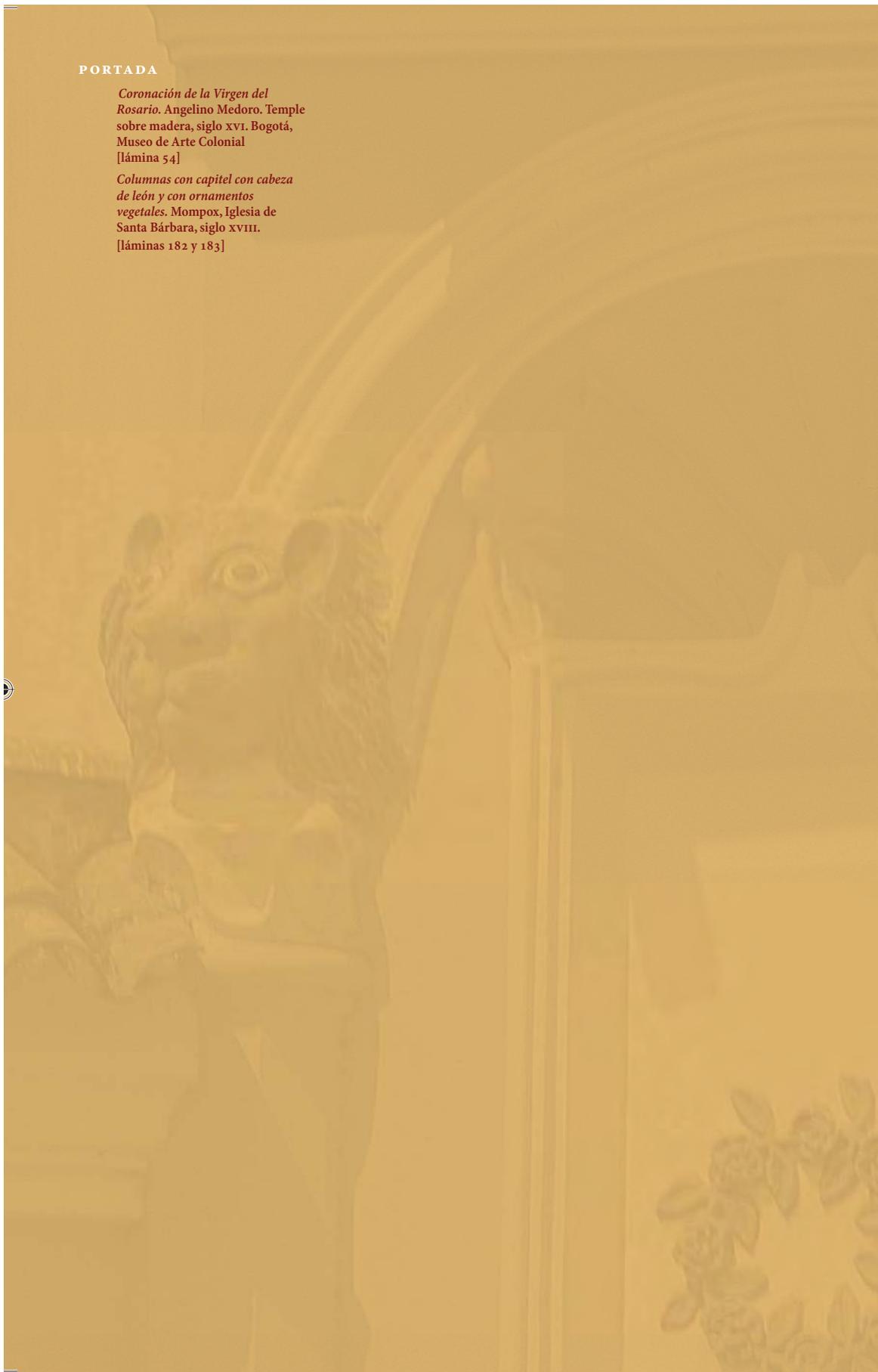
Índice de fotografías

Mauricio Osorio 1-9, 12-24, 26, 27-41, 49-51, 57-64, 67, 82-92, 151, 207-220, 223-232, 234-237, 240-244, 246 - 253, 255, 263, 266, 267, 269, 270, 272-283 y los planos n° 1- 7.
 Carolina Villegas 189 - 206.
 Rodolfo Vallin 83, 150, 221, 222, 233, 238, 245, 254, 258, 260-262, 265.
 Jorge Alberto Martínez 239, 256, 257, 259, 264, 268, 271.
 Alicia Solano 171.
 José Antonio Carbonell 169.
 Archivo Museo de Arte Colonial 54-56, 66.
 GRUPO OP GRÁFICAS
 Santiago Montes 65, 95-149, 153, 160, 162-164, 166, 170.
 Germán Montes 93, 94, 154-159, 161, 165, 167, 168, 172-188.
 Luis Cruz 10, 11, 13-15, 25, 42-48, 52, 53.
 Sello Editorial 152.

PORTADA

Coronación de la Virgen del Rosario. Angelino Medoro. Temple sobre madera, siglo XVI. Bogotá, Museo de Arte Colonial [lámina 54]

Columnas con capitel con cabeza de león y con ornamentos vegetales. Mompox, Iglesia de Santa Bárbara, siglo XVIII. [láminas 182 y 183]



Santiago Sebastián, cuya formación erudita era notoria, fue rápidamente asimilado a la docencia y la investigación en la Universidad del Valle en Cali, donde abrió la compuerta a muchísimos estudios que le permitieron el reconocimiento de una vasta región colombiana.

Entre 1961 y 1964 Santiago Sebastián permaneció en Colombia y, si bien su sede principal fue Cali, es evidente que recorrió el país como surge del conjunto de sus trabajos. Inicialmente parecen predominar las aproximaciones iconográficas de la flora y la fauna en las obras renacentistas de Tunja y los análisis sobre la influencia de los grabados europeos, la pintura de Rubens o de los retablos y arquitectura de Miguel Ángel. Luego los extiende a la escultura y la pintura quiteña (con obras de Vicente Albán, Bernardo Rodríguez) y hacia la obra del italiano Angelino Medoro. Durante los años que estuvo en Colombia fue un verdadero difusor e interpretador de las artes de la Nueva Granada. Impulsó los inventarios del patrimonio mueble e inmueble en la región del Valle del Cauca, en Popayán y en Tunja.

Sus avances sobre la clasificación e identificación de piezas notables se continuaron realizando desde España, cuando luego de tres lustros regresa a Colombia en 1981 y revisa las colecciones de museos y privadas que le permiten realizar nuevas aportaciones sobre esculturas y pinturas.

En sus últimos trabajos, abordando el barroco novogranadino, Santiago Sebastián profundiza los rasgos emergentes de una cultura de síntesis que transforma los espacios sobre aquel orden preexistente de un manierismo que ya prefiguraba las libertades decorativistas y el surgimiento de unas temáticas que oscilaban entre la mitología y las floras y faunas locales. Esa síntesis expresiva, que en definitiva venía a testimoniar un proceso de integración cultural como el que él mismo vivió en esos años colombianos que le depararon argumentos que llevaría en su corazón en forma permanente

RAMÓN GUTIÉRREZ



Bogotá sin indiferencia

**SANTIAGO
SEBASTIÁN**

Estudios sobre
el arte y la
arquitectura
coloniales en
Colombia

CONVENIO ANDRÉS BELLO



ALCALDÍA MAJOR
DE BOGOTÁ D. C.