

Las pujas por el segundo retablo mayor de la Catedral de Bogotá y su reforma en el siglo XVIII: un rosario de datos inéditos sobre arte neogranadino

The Bidding for the Second Main Altarpiece of the Bogotá Cathedral and its Renovation in the 18th Century: A Set of Previously Unpublished Data on New Granada Art

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Calle Profesor Clavera, s/n. 18011 Granada

contreras@go.ugr.es

ORCID: 0000-0001-9391-5469

CAMILO ANDRÉS MORENO BOGOYA

Academia Colombiana de Historia, Calle 10 #8-95, Bogotá D.C.

camiloamorenobogoya@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0121-6941

Recibido/Received: 31/12/2024 – Aceptado/Accepted: 30/04/2025

Cómo citar/How to cite: Contreras Guerrero, Adrián / Moreno Bogoya, Camilo Andrés: “Las pujas por el segundo retablo mayor de la Catedral de Bogotá y su reforma en el siglo XVIII: un rosario de datos inéditos sobre arte neogranadino”, *BSAA arte*, 91 (2025): 357-378. DOI: <https://doi.org/10.24197/cb2fm386>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El hallazgo de un documento donde se recogen las diferentes pujas hechas en 1708 por diferentes artistas neogranadinos para la ejecución del nuevo retablo mayor de la Catedral de Bogotá, nos deja un rosario de datos inéditos sobre ensambladores, escultores, doradores, pintores y plateros, así como de varias obras que estos artífices realizaron. Además, esta documentación nos permite trazar la evolución de los diferentes retablos que ha tenido el templo bogotano e identificar la procedencia de varias piezas que a partir del siglo XIX se dispersaron tanto por el templo como por otras colecciones externas.

Palabras clave: arte virreinal; Barroco; Agustín García Zorro de Useche; Alejandro Pérez del Barco; Jácome de Oliveros.

Abstract: The discovery of a document that records the different bids made in 1708 by different artists from the New Granada for the execution of the new main altarpiece of the Bogotá

Cathedral, leaves us with a string of previously unpublished data on assemblers, sculptors, gilders, painters and silversmiths, as well as various works that these craftsmen produced. In addition, this documentation allows us to trace the evolution of the different altarpieces that the Bogotá temple has had and to identify the origin of several pieces that from the 19th century onwards were dispersed both throughout the temple and in other external collections.

Keywords: colonial art; Baroque; Agustín García Zorro de Useche; Alejandro Pérez del Barco; Jácome de Oliveros.

ANTECEDENTES: EL PRIMER RETABLO CATEDRALICIO

El primer retablo que tuvo la iglesia matriz de Bogotá fue encargado en el taller sevillano de Juan Bautista Vázquez el Viejo gracias a la mediación del mercader extremeño Cristóbal Rodríguez Cano, quien cubría de forma asidua la Carrera de Indias.



Fig. 1. *Primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá*. Juan Bautista Vázquez el Viejo. Ca. 1561. Reconstrucción digital que muestra las partes conservadas del conjunto en color y las perdidas en blanco y negro. Imagen de los autores

De la parte arquitectónica de este retablo solo queda hoy el primer cuerpo seccionado y ubicado en la nave lateral de la Basílica de Monserrate, mientras que del conjunto escultórico, también ejecutado por Vázquez, sobreviven el grupo de la *Resurrección de Cristo*, ubicado en la casa cural del mismo santuario, la *Virgen de la Granada*,¹ hoy en la Catedral de Fontibón, y los *Santos Pedro y Pablo* en colección particular.² Gracias a la reconstrucción digital del conjunto, basada en las piezas conservadas, en las descripciones recogidas en el documento de encargo y en los inventarios posteriores que lo nombran, podemos hacernos una idea bastante aproximada de su aspecto original (fig. 1). Se trataba de una estructura ortogonal, de tipo “casillero”, con dos cuerpos y un ático. Tanto el sotobanco, como las columnas y las cornisas seguían el estilo propio del maestro y de los retablos sevillanos del momento, con recursos manieristas como tarjas, *putti* y casetones.

EL SEGUNDO RETABLO DE IGNACIO GARCÍA DE ASCUCHA

En 1618, en tiempos del arzobispo Hernando Arias de Ugarte (1618-1625), el cabildo catedralicio de Bogotá convocó concurso público para realizar un nuevo retablo mayor. La razón era que el primer retablo se había quedado pequeño en la cabecera de la catedral y había “muchísima necesidad” de conseguir “un retablo grande para el altar mayor de ella, que llene todo el hueco de la testera de la capilla”.³ Por la documentación capitular sabemos que tres fueron los artífices que se presentaron a la convocatoria, aportando sus “plantas y modelos para ello”: el fraile agustino Alonso Sánchez, el escultor y ensamblador Luis Márquez de Escobar e Ignacio García de Ascucha, el cual acababa de llegar ese mismo año al Nuevo Reino de Granada.⁴ Desgraciadamente, estos dibujos no se conservan, pero sí aparecen referidos en la documentación posterior, como cuando el mismo Ascucha presentó su postura en agosto de 1618, refiriéndose a “aquella traza que tengo yo hecha en una piel de pergamino”.⁵ La primera postura la hizo Luis Márquez, y,

¹ También llamada *Virgen de los Remedios*. La presencia de la granada en la escultura más temprana de la iglesia matriz de la ciudad puede encontrar explicación en la vinculación de Gonzalo Jiménez de Quesada con la ciudad de Granada y la nominación que le dio a estos territorios. Paniagua Pérez / Moreno Bogoya (2025): 90.

² Sobre este retablo véase Contreras-Guerrero / Moreno Bogoya (2023): 174-179.

³ *Pujas por el retablo mayor de la Catedral de Bogotá*, VIII/1618, Archivo General de la Nación (AGN), Colonia (C), Notarías Bogotá (N. B.), n. 3.^a, tomo 7, f. 473r.

⁴ Sobre este artífice véase Gila Medina / Herrera García (2011): 68-100. En este mismo trabajo los profesores Gila y Herrera hablaron de la participación de Ascucha en “una dura puja” para la adjudicación del retablo, citando a pie de página el documento en el que se basa esta investigación. No obstante, no llegaron a analizar la rica información que contiene, lo que justifica esta nueva publicación. Cfr. Gila Medina / Herrera García (2011): 77.

⁵ AGN, C., N. B., n. 3.^a, t. 7, f. 468r.

seguidamente, Ascucha hizo lo propio, demostrando una gran seguridad en sí mismo al autoproclamarse “ensamblador, entallador, arquitecto y escultor”, y comprometerse a ejecutar el retablo “conforme a buena arquitectura y ensamblaje a vista de los peritísimos en el arte”.⁶ A continuación, pugnaron por el encargo tanto Ascucha como el fraile agustino Alonso Sánchez, manteniéndose Márquez al margen. Finalmente, el 30 de septiembre de 1618, se reunió el cabildo catedralicio y se decidió comisionar al arcediano, Leonel Cervantes de Carvajal, y al tesorero, Gaspar Arias Maldonado, para que “juntos sienten, consienten y capitulen con cualquiera de los dichos escultores la manufactura del dicho retablo y hagan sobre ello todas las diligencias y escrituras necesarias conforme a la mayor utilidad de esta santa iglesia”.⁷ Así, el 3 de diciembre siguiente, firmaban ante notario la escritura de obligación con Ascucha, que ganó la puja por 3695 pesos.⁸

Como parte del contrato firmado con Ascucha se consignó una descripción muy minuciosa del retablo que nos permite conocer su aspecto (fig. 6). La estructura sería, de nuevo, de cuadrícula, tendría ocho columnas puestas por parejas en los dos primeros cuerpos, mientras que el tercero solo llevaría dos pares de columnas flanqueando la calle medial y en los extremos se remataría con dos pirámides de tipo escurialense. Además, se adoptaba la clásica superposición de órdenes en altura, presentando columnas dóricas en el primer cuerpo, jónicas en el segundo y corintias en el tercero. Es llamativo que en el documento se usa una terminología muy específica propia de un artífice instruido como era Ascucha, con términos como “mutilos”, “gotas” o “enjutas”. Incluso se muestra una gran preocupación porque se guarde la ortodoxia de la arquitectura, pidiendo que los elementos de cada cuerpo sean los suyos propios. Un buen ejemplo es cuando se pide que el primer cuerpo, de estilo dórico, lleve en su cornisa “modillones resaltados conforme lo demanda” dicho orden. Por último, conviene resaltar que mientras que las calles laterales estarían ocupadas por lienzos, la calle medial estaría compuesta por tres hornacinas superpuestas, la primera para ubicar el sagrario, la segunda para colocar la escultura de “la Madre de Dios que al presente esta en el retablito que esta en el mismo altar mayor”, es decir, la citada *Virgen de la Granada* de Vázquez, y una última para alguna imagen indeterminada que no se consigna. Finalmente, sobre los frontones de las hornacinas del primer y segundo cuerpo se colocarían sendos cuadros “de los que tiene la iglesia”.⁹ Esta última declaración consigna la preexistencia y reutilización de una serie de pinturas ya existentes.

⁶ AGN, C., N. B., n. 3.^a, t. 7, f. 468r. Un detalle interesante es que aquí el maestro firma como “Ignacio de Escucha y Solorzano”.

⁷ AGN, C., N. B., n. 3.^a, t. 7, f. 473r.

⁸ AGN, C., N. B., n. 3.^a, t. 7, ff. 468r-480v.

⁹ AGN, C., N. B., n. 3.^a, t. 7, ff. 551-552v.

La obra debió estar concluida con rapidez, ya que en 1621 se estaba dorando a manos del pintor Manuel Martínez, a quien el cabildo catedralicio terminaba de pagar el 30 de mayo de 1623.¹⁰ Entre octubre de 1620 y noviembre de 1621, Sebastián Solo, batihoja, recibió ciertos pagos por la obra de dorado de manos del mayordomo Bohórquez.



Fig. 2. *Serie de la Pasión y muerte de Cristo*. Maestro de la serie de la Pasión. ¿Heredia? Ca. 1620. Foto: Óscar Monsalve Pino – LEAP, Universidad de los Andes

Pero además de la estructura retablística, ¿qué imágenes se exhibieron en ella? La mención más temprana, después de la ejecución del retablo, la hallamos en el inventario catedralicio de 1632, conservado en su archivo, donde se consigna la presencia de una *Inmaculada*,¹¹ que debió ocupar la hornacina más alta. Este documento, además, habla de “Un retablo grande dorado que está en el altar mayor y coje todo el frontispicio de alto a bajo con ymagineria de la pasion al olio”.¹² Esta “ymagineria de la pasion al olio” era un conjunto de 6 cuadros que existían con anterioridad a la construcción del retablo y que se disgregaron del conjunto original, que al menos tenía otros 3. Se trata de las

¹⁰ Gila Medina / Herrera García (2011): 77.

¹¹ Se trata concretamente de la escultura atribuida a Francisco de Ocampo que hoy está ubicada en la capilla de la que es titular, al norte del crucero. Su cronología (es decir entre 1621 y 1632) cuadra con su hipotética llegada a Bogotá para ser ubicada en este lugar. Sobre esta pieza véase Contreras-Guerrero (2023): 161.

¹² *Inventario de 1632*, 8/I/1632, Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico (F. C. E.), Fábrica (F), Inventarios (I), f. 8v.

siguientes obras conservadas actualmente (fig. 2): *Flagelación de Cristo* (190 x 114 cm); *Cristo humillado por la guardia* (188 x 102 cm); *Cristo condenado a muerte* (183 x 103 cm); *Cristo despojado de sus vestiduras* (181 x 114 cm); *Crucifixión de Cristo* (181 x 114 cm); *Cristo muere en la cruz* (181 x 114 cm); *Descendimiento de Cristo* (263 x 152 cm, incluyendo la ampliación del siglo XIX); *Entierro de Cristo* (262 x 150 cm, incluyendo la ampliación del siglo XIX); *Resurrección de Cristo* (298 x 166 cm, incluyendo las ampliaciones, y 189 x 107 cm, solo la resurrección).



Fig. 3. *El descendimiento de Cristo* (izquierda) y *El entierro de Cristo* (derecha). Maestro de la serie de la Pasión. ¿Heredia? Ca. 1620 (retocados por Agustín García Zorro de Useche entre 1708-1710 y ampliados por un tercer autor entre 1807 y 1823). Catedral de la Inmaculada, Bogotá. Las líneas grises-marcan la superficie original de las pinturas que luego fueron ampliadas.
Foto: Óscar Monsalve Pino – LEAP, Universidad de los Andes

Los tres últimos lienzos (figs. 3 y 4) fueron precisamente los que se separaron de la serie, y debieron quedar instalados en otro lugar. Esto explica que hacia la segunda década del siglo XIX fueran ampliados para ubicarlos en los nichos de yeso situados en los muros altos de la cabecera. Además, a la

Resurrección se le adicionó un *Padre Eterno* que corresponde a una mano de inferior calidad, lo que unido a la forma redondeada que presenta este fragmento en la parte superior (que hoy se marca claramente en la superficie pictórica), nos hace pensar que pudo hacer parte del ático de un retablo.



Fig. 4. *Resurrección de Cristo*. Maestro de la serie de la Pasión, ¿Heredia? Retocado y ampliado posteriormente. Ca. 1620.
Foto: Óscar Monsalve Pino – LEAP, Universidad de los Andes

Dos siglos después Fernando Caycedo y Flórez, promotor de la construcción de la cuarta catedral, volvió a describir la estructura en 1802 como un “retablo mayor de madera dorada con otros varios repartidos en las capillas, y colocadas en ellos varias pinturas y estatuas de santos”.¹³ Pero aún hay más, pues en sus *memorias*, Caycedo, quien debió consultar documentos de archivo

¹³ *Inventario 1802*, 24/XI/1802, AHCB, F. C. E., F., I., f. 3r.

hoy desaparecidos, adjudicó la serie de la Pasión a un pintor llamado “(N.) Heredia”, mismo personaje que la historiografía ha vinculado con alguno de los pintores de la familia Fernández de Heredia:

En la testera del presbiterio se hallaba colocado un hermoso retablo adornado de muy buenas pinturas que representaban pasajes de la vida y pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo, ejecutadas por (N.) Heredia, célebre pintor de aquel tiempo. Estas y el retablo mayor fueron costeadas de las rentas de fábrica, siendo mayordomo de élla D. Bernabé Ximenes de Bohorques.¹⁴



Fig. 5. *Cristo condenado a muerte* (reverso del cuadro). Maestro de la serie de la Pasión. ¿Heredia? Ca. 1620. Foto: Óscar Monsalve Pino – LEAP, Universidad de los Andes

Respecto a este enigmático pintor llamado “Heredia” del que habla Caycedo, no sabemos nada. La atribución a alguno de los hermanos Alonso y Tomás Fernández de Heredia, que tienen un apellido similar y están activos en la región, resulta problemática por una cuestión de fechas. De Alonso solo se conocen dos obras en Tunja firmadas y fechadas:¹⁵ la *Virgen del Carmen* (1679) perteneciente a la Catedral y la *Predicación de San Francisco Javier* (1682) de la Iglesia de san Laureano, así como una *Adoración de la Trinidad* (1670) perteneciente a la orden de San Agustín en Bogotá. Por su parte, de Tomás se conservan dos *Virgenes de Monguí*, ambas fechadas en 1672, una en el Palacio

¹⁴ Caycedo y Flórez (1824): 37.

¹⁵ Mateus Cortés (1989): s.p., figs. 142-143.

Arzobispal¹⁶ y otra en la colección de los agustinos,¹⁷ y una *Santa Inés ante la Trinidad* de 1676 en el Museo Colonial.¹⁸ Como se ve, la producción firmada de estos pintores se sitúa entre las décadas de 1670 y 1680, muy distantes de 1621 cuando se ejecuta el retablo o 1632 cuando se menciona la serie por primera vez, aunque si bien, estos pintores pudieron vivir al momento en que se ejecutaron, creemos que serían muy jóvenes para merecer un encargo de tal importancia. Por eso, es más plausible pensar en algún otro miembro de la familia que los anteciedera, sobre todo teniendo en cuenta que Caycedo es muy preciso en los datos que aporta —lo mismo que el mayordomo que comisionó la serie— y es improbable que sea un error suyo.



Fig. 6. Hipótesis del aspecto que debió tener el segundo retablo mayor de la Catedral de Bogotá según su contrato de ejecución. Ignacio García de Ascucha (ensamblador) y Manuel Martínez (dorador). 1618-1621. Se incluye en el tercer cuerpo la *Inmaculada* comisionada entre 1621 y 1632. Foto: Recreación digital de los autores

¹⁶ Sahamuel Ortiz (2012): 173.

¹⁷ Vallín / Gálvez (1995): 27.

¹⁸ AA. VV. (2016): 183.

Esta serie fue restaurada a finales del siglo XX por Rodolfo Vallín, y es evidente que los seis cuadros que hoy se ubican en la capilla de la Soledad sufrieron mayor deterioro que los que fueron ampliados y ubicados a gran altura en la segunda década del siglo XIX.¹⁹ Además, el reverso del cuadro correspondiente a *Cristo condenado a muerte* muestra cómo ciertas partes del lienzo fueron dobladas hacia atrás (fig. 5), lo que confirma que todos los cuadros han sufrido modificaciones en sus dimensiones. De hecho, a la vista de las medidas que actualmente presentan todas las pinturas, es muy probable que toda la serie se aproximara a los 190 x 115 cm.

Con base en toda esta información, y conociendo bien otros retablos de la época que se han conservado, es plausible reconstruir la imagen que debió tener el retablo mayor de la catedral (fig. 6), de modo que empezamos a vislumbrar cómo fue este conjunto, que, con seguridad, debió constituirse en un importante modelo para la región durante todo el siglo XVII.

EL MANIFESTADOR BARROCO

En el siglo XVIII el fomento y auge del culto eucarístico se tradujo en Nueva Granada en la comisión de grandes estructuras como manifestadores y sagrarios que se adosaron a los retablos preexistentes, así como de suntuosas piezas de platería destinadas a exponer la sagrada forma. En el caso de los citados manifestadores, eran a veces muy opulentos, pudiendo citarse los ejemplos conservados de los templos de San Francisco y Santa Clara de Bogotá, o en los de Santiago—hoy catedral— o San Francisco de Tunja.

En esta línea, las actas capitulares de la Catedral de Bogotá del día 23 de abril de 1706 detallan la historia del gran sagrario que fue costeadado por el arcediano Salvador López Garrido:

dijeron que por cuanto el señor doctor don Salvador López Garrido arcediano de la dicha santa iglesia y comisario juez apostólico general subdelegado de la Santa Cruzada, ejercitando su devoción y celo del mayor culto de Dios Nuestro Señor, ha hecho fabricar a su costa un sagrario grande de madera en que se coloque Nuestro Señor Sacramentado, y sobre el dicho sagrario [hay] un nicho para la imagen de Nuestra Señora de los Remedios adornándole a los lados dos ángeles de bulto y diferentes arcos muy bien labrados, cuya obra por su arte, primor y aseo ha dado realce del altar mayor de dicha santa iglesia, y lo tendrá mayor estando dorado, y por ser materia digna del fervor del dicho señor arcediano, y correspondiente a la grandeza que pide la autoridad de dicha santa iglesia, y haber causado notable complacencia no solo a los dichos señores, sino generalmente a los fieles. Acordaron los dichos señores que deben dar, como con efecto dieron, al dicho señor arcediano las debidas gracias, y que tendrá el premio

¹⁹ Hay que tener en cuenta que los tres cuadros que fueron ampliados en el siglo XIX por un artista anónimo también debieron ser retocados para dar una unidad estética al conjunto.

de Dios Nuestro Señor. Y así mismo acordaron que el sagrario que estaba en el dicho altar mayor y el nicho de Nuestra Señora por ser dos cuerpos, se pongan en los lados colaterales de la sacristía mayor, y para que haga obra perfecta, lo dispondrá el licenciado don Jácome de Olivera, persona inteligente en el arte, por dirección y orden del dicho señor arcediano y el coste que tuviera se saque del efecto y género de sobras, por ser para el culto divino, y el señor juez general de las rentas decimales despachará libranza, y en el dicho sagrario y nicho se colocarán las reliquias de santos que hay en dicha santa iglesia, y se advertirá al dicho licenciado para que disponga la obra para este efecto, así lo acordaron, mandaron y firmaron.²⁰

Es interesante resaltar cómo las partes del retablo mayor que habían sido sustituidas durante la reforma, es decir, las que coincidían con los dos primeros cuerpos de la calle medial, se quisieron reutilizar en la sacristía, siendo colocados cada uno de los segmentos a cada extremo de la sala. Al mes siguiente, el 14 de mayo de 1706, el cabildo catedralicio daba cuenta de los avances de las obras, constando que el ensamblador Jácome de Oliveros [Olivera en el texto], a quien se menciona en el texto como presbítero y “persona inteligente”,²¹ había realizado “una montea” para explicarles a los capitulares cómo quedaría el proyecto en su estado final. Entendemos que este diseño de adaptación era necesario al tratarse de dos fragmentos desligados del conjunto original, los cuales necesitarían unas nuevas terminaciones y remates. Asimismo, en esta reunión se autorizó el libramiento del dinero necesario para acometer la obra, incluyendo parte de las rentas dejadas por el arzobispo don Ignacio de Urbina.²²

Como vemos, en este momento se volvió a introducir la imagen de la *Virgen de los Remedios* (o de la Granada) en el retablo mayor, concretamente encima del nuevo manifestador, al modo de lo que se hizo en el retablo mayor de Santa Clara. Adicionalmente, el inventario de 1762 menciona que la imagen de esta virgen y su niño contaban con sus propias coronas,²³ mismas que debieron ser vendidas en el siglo XIX o comienzos del XX, ya que en la fotografía más temprana de esta talla ya no aparecen. No se debe descartar que Oliveros fuese el autor de los dos ángeles de bulto que se mencionan en la citada acta y que, como veremos enseguida, fueron objeto de disputa.

²⁰ *Libro 2º de actas 1705-1716*, 23/IV/1706, AHCB, F. C. E., Secretaría (S), Actas de Cabildo (A. C.), ff. 25v-26r.

²¹ Conviene recordar que a Jácome Olivera –u Oliveros– ya se le conocía la autoría del retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara, cuyo contrato se firmaba el 13 de octubre de 1707 para “hazer el tabernaculo para el altar mayor de Señora Santa Barbara y ponerlo en toda perfeccion segun el mapa que esta firmado de mi mano (...) un año o antes si antes se acabare”. Contreras-Guerrero (2020b): 138-139.

²² *Libro 2º de actas 1705-1716*, 14/V/1706, AHCB, F. C. E., S., A. C., f. 27.

²³ *Inventario 1755-1854*, 1762, AHCB, F. C. E., F., I., f. 45r.

Posteriormente, se procedió a contratar el dorado del tabernáculo, presentándose, entre otros, el escultor y dorador Alejandro Pérez del Barco. Según los datos suyos que nos han llegado, este artífice debía tener muy mal carácter ya que, años después (1734), cuando el artista ya debía ser muy mayor, fue denunciado por el escribano Juan Sánchez de León porque se había comprometido a enseñarle el oficio de escultor a su hijo Manuel Sánchez, pero, en lugar de eso, lo había despojado de sus pertenencias y lo había maltratado.²⁴

En su postura para la catedral, Pérez del Barco también dejó ver su arrogancia, pues llegó a afirmar que había “reconocido que las estatuas que están en madera blanca les falta la perfección que pide el arte de la escultura”, de forma que se comprometía a mejorar “las estatuas con la misma madera y no con yeso, y encarnados los rostros y estofados con calidades que piden las artes, para que tenga el viso necesario de lo bajo”. Resulta interesante esta mención a que las imágenes se harían de madera y no de yeso, sobre todo teniendo en cuenta la tendencia que hubo durante este periodo a utilizar el yeso en la imagería santafereña.²⁵ Automáticamente, este comentario, que no dejaba en buen lugar al escultor Jácome de Oliveros, provocó las protestas del mismo ante el cabildo:

[...] digo que ha llegado a mi noticia que Alejandro del Barco ha hecho cierta postura al dorado del retablo de la Iglesia Metropolitana con cargo de reformar las estatuas que supone están imperfectas, y porque la dicha obra corrió por mi disposición y lo opuesto por el susodicho se dé en detrimento de mi crédito, para que yo pueda pedir lo que convenga a mi derecho, se ha de servir vuestra señoría y lo suplico de mandar, que el dicho Alejandro del Barco declare y especifique cuales estatuas son las que están imperfectas con toda distinción y claridad, y dicho, se me de traslado para pedir lo que me convenga.

No sabemos cuál fue la respuesta de Pérez del Barco, pero sí es interesante ver que Oliveros se identifica como el autor de las esculturas y, probablemente, también de la traza del tabernáculo. Lo que sí queda claro en la documentación es que Pérez del Barco no se salió con la suya. De hecho, el ganador de la subasta fue Agustín García Zorro, quien a su vez venía avalado por Oliveros como fiador, comprometiéndose este al “abono de toda la obra del dorado, estofa y encarnación”. Este hecho puede leerse como una clara revancha hacia Pérez del Barco.

Sobre García Zorro, quien aparece nombrado como “maestro en el arte de pintura, escultor y dorador”, sabemos que era miembro de una familia principal de Santafé iniciada por el capitán Gonzalo García Zorro (h. 1500–1566). Este último había sido compañero del conquistador Jiménez de Quesada, y padre de

²⁴ Triana y Antorveza (1965): 739.

²⁵ Sobre este asunto véase Contreras-Guerrero (2018a): 127-157.

dos hijos ilegítimos que tuvo con una indígena: el canónigo Gonzalo García Zorro (1550-1617) y Diego, regidor de Santafé. Probablemente Agustín descendiera de Diego y de ahí que tuviera la condición de alferez que se cita en el documento analizado. Sobre su actividad, sabemos que el polifacético artista había sido uno de los encargados de ejecutar un retrato póstumo de sor Francisca María del Niño Jesús, religiosa carmelita de Bogotá, que había muerto en 1708 en olor de santidad,²⁶ y que actuó como tasador de bienes en Santafé por aquellos mismos años.²⁷

El importe ofrecido por García Zorro en esta postura fue de seis mil doscientos patacones, comprometiéndose asimismo a limpiar y retocar las pinturas que adornaban el retablo y a “hacer dos lienzos nuevos”. Al tiempo de recibir el encargo, el cabildo le exigió que se empleara azul de la Grita en los estofados,²⁸ pigmento que se extraía en territorio de la actual Venezuela y que aparece en otros documentos del momento.²⁹

La obra se ejecutó entre octubre de 1708, cuando se había escriturado, y febrero de 1710, cuando fueron requeridos tres maestros doradores para inspeccionar la obra ya acabada. Consta como uno de ellos, el dorador Antonio de Santana, después del requerido juramento de decir verdad, se subió al andamiaje del retablo y fue “tocando todas las partes de las columnas” con una piedra de bruñir para comprobar que se había hecho un buen trabajo. También se le pidió que certificara que el oro aplicado en el retablo era “del mismo color, virtud y quilates” que el de la muestra que había ofrecido García Zorro durante el proceso de la subasta.³⁰

Conviene añadir, además, que dentro del listado de fiadores, aparece el nombre de Juan Francisco de Ochoa, “maestro de pintor” quien fiaba en ciento y cincuenta patacones, y además abonaba “el estofó y encarnaciones”. De este artista se conocen pocas obras, y también fue otro de los llamados a retratar a la citada monja carmelita Francisca María del Niño Jesús en su lecho de muerte.³¹

En cuanto a la obra de García Zorro de Useche, tradicionalmente se le han atribuido los cuadros que originalmente pertenecieron al retablo mayor de la ermita de Belén, hoy propiedad del Museo Santa Clara y que corresponden a la *Estigmatización de San Francisco* y el *Éxtasis de Santa Teresa*.³² También los

²⁶ *Inventario y tasación de bienes por parte de Francisco de Useche*, 4-IX-1709, AGN, N. B., n.º 3, t. 137, ff. 144r-145v.

²⁷ Pérez Pérez (2015): 63-64.

²⁸ *Posturas, pagos, inspección y finiquito del dorado del retablo mayor de la Catedral de Bogotá*, 25/09/1708-11/03/1710, AHCB, F. C. E., Mayordomía de Fábrica, f. 18v.

²⁹ Cfr. Contreras-Guerrero, 2020a: 135, 139 y 141.

³⁰ AHCB, F. C. E., Mayordomía de Fábrica, M. F. *Posturas, pagos, inspección y finiquito del dorado del retablo mayor de la Catedral de Bogotá*, fol. 25r. 25/09/1708-11/03/1710.

³¹ En el Archivo General de la Nación se conserva su testamento fechado en 1712. AGN. N., n. 1.^a, v. 128, ff. 379r-381r.

³² Hernández de Alba (1938): 149.

retratos de la madre *Francisca del Niño Jesús* pertenecientes al convento de las Carmelitas Descalzas y un *Tránsito de San Francisco de Asís* propiedad de la iglesia de San Francisco en Rionegro, Antioquia, obra que claramente comparte rasgos estilísticos con las obras procedentes de la ermita de Belén.

Pero volviendo al retablo catedralicio, sabemos que García Zorro hizo un par de obras más para completar la serie de la Pasión, al tiempo que retocó las obras ya existentes, trabajo por el que el cabildo le pagó cien patacones. Examinadas las pinturas de la serie en su conjunto, pensamos que los pasajes añadidos, tanto por factura como por el carácter más secundario que presentan, fueron las de *La oración en el Huerto de los Olivos* (190 x 116'5 cm) y *El beso de Judas* (190 x 116 cm) (fig. 7), las cuales a primera vista son obra de un mismo autor.



Fig. 7. *La oración en el Huerto de los olivos* (izquierda) y *El beso de Judas* (derecha).

Agustín García Zorro de Useche. 1708-1710.

Foto: Óscar Monsalve Pino – LEAP, Universidad de los Andes

Adicionalmente, unido al lienzo de la *Resurrección*, se encuentra la obra de distinto autor que representa al *Padre Eterno*, y que debió hacer parte de un ático de retablo, debido a su forma arqueada, aunque no necesariamente del retablo mayor. Lo que sí es casi seguro es que esta obra puede atribuirse a la

mano de García Zorro. De hecho, esta obra y *La oración en el Huerto* comparten rasgos estilísticos en los ángeles y en los rompimientos de gloria con los presentes en el *Éxtasis de Santa Teresa* y el *Tránsito de San Francisco de Asís*, por tradición atribuidos a García Zorro. También si cotejamos la figura del *Padre Eterno* con la de San Pedro en *La Oración* podemos ver que se trata de figuras casi idénticas, lo que plantea varias interrogantes acerca del momento en que fue ampliado y si García Zorro tuvo participación directa o la ampliación fue realizada en el siglo XIX para ubicarla en su marco de yeso de la nave central.

Como colofón a todas las actuaciones realizadas en torno al retablo, el cabildo catedralicio acordó la realización de dos piezas de plata:

A la estatua de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, sita en dicho tabernáculo, se le haga corona de plata sobredorada y media luna de plata, y que para saber los marcos que serán necesarios, se tomó parecer del maestro de platería Victorino de Cifuentes, y se le computó su hechura, que uno y otro importa doscientos patacones.



Fig. 8. Corona de la Inmaculada. Victorino de Cifuentes. Ca. 1710. Catedral de la Inmaculada. Bogotá

Lo más probable es que sean las mismas obras que aún se conservan en la catedral, concretamente la corona que porta la *Inmaculada* (fig. 8) y la media

luna o creciente (fig. 9) que acompañó a la misma imagen hasta que fue retirada del remate del tabernáculo –el del siglo XIX– en la década de 1880, durante las obras del arquitecto italiano Felipe Crosti.³³ Actualmente la media luna forma parte del paso procesional de la *Virgen de la Soledad*.



Fig. 9. *Creciente lunar*. Victorino de Cifuentes. Ca. 1710. Catedral de la Inmaculada. Bogotá

UNA ADICIÓN POSTERIOR Y EL REEMPLAZO DEL RETABLO BARROCO

Aún nos consta otra intervención más en el retablo durante el periodo barroco, consistente en la adición, en 1761, de un sagrario pagado por el arzobispo José Javier de Araúz, tal como lo relató en su diario el secretario del cabildo eclesiástico José Vargas Jurado:

El día 8 de diciembre de 1761, que celebra la Iglesia el misterio de la Pura y Limpia Concepción, hubo cosas muy notables que por menor diré. Para la fiesta de este día en la catedral, como titular y nueva Patrona, se estrenó un sagrario de madera, muy curioso, con láminas romanas y espejería, que hizo a su costa el

³³ Con el desmonte del retablo mayor virreinal hacia 1805 toda la obra de caballete y escultórica se dispersa por el templo y depósitos cuando no es vendida. Sin embargo, como se puede observar en la primera toma fotográfica de la catedral, la Inmaculada y los dos ángeles que flanqueaban a la imagen de la *Virgen de los Remedios*, fueron incluidos por Nicolás León en el remate del tabernáculo que construyó en el presbiterio, en esta fotografía además se puede observar la creciente, la corona y un resplandor que por su tamaño parece no corresponder al que actualmente se conserva.

Illmo. Sr. Dr. José Javier de Araúz, dignísimo arzobispo de esta ciudad (Q. D. G.)
Dicen le importa todo 6,000 pesos, fuera de otras muchas alhajas que ha dado.³⁴

Aunque desconocemos el destino de este sagrario, puede que algunos de sus elementos, como las “láminas romanas”, hayan sido reutilizadas en otros sagrarios o convertidas en obras independientes. En todo caso, Fernando Caycedo menciona en sus *Memorias* que el sagrario del retablo mayor del siglo XIX tuvo como puerta “una bellísima lámina de la Concepción con marco de plata, y cantoneras de oro, que sirve de puerta de sagrario donde se guarda la custodia pequeña de filigrana, de oro y piedras preciosas”. Esta pintura, a diferencia de las otras puertas de sagrarios descritas por Caycedo (correspondientes a los retablos de la Inmaculada y San Pedro que se conservan aún en la colección catedralicia), fue vendida a finales del siglo XIX con la demolición del retablo mayor y comprada por la Orden de San Agustín.³⁵



Fig. 10. *Fotografía del interior de la Catedral donde aparece el tabernáculo decimonónico.*
1868. Impresión sobre papel.
Archivo Histórico de la Catedral de la Inmaculada.
Bogotá.
Fotografía: Luis García Hevia

³⁴ Vargas Jurado (1902): 61. En realidad el texto original data del siglo XVIII.

³⁵ Mide 54 x 44 cm con marco y 45 x 34 cm sin él.

Posteriormente, a comienzos del siglo XIX, se emprendió la construcción de una nueva catedral en estilo neoclásico bajo la dirección del fraile capuchino Domingo de Petrés. En 1805 el maestrescuela Manuel de Andrade ordenó “quitar todos los altares”,³⁶ y, aunque no conocemos el destino del retablo mayor, sí hay constancia de que las esculturas y pinturas que lo ornaban pasaron a otras partes de la catedral. La estructura que vino a reemplazarla fue proyectada por el mismo arquitecto, pero muerto en 1811, fue su alumno Nicolás León quien la llevó a cabo, seguramente con algunas modificaciones. La estructura se concibió como una torre tabernáculo completamente exenta (fig. 10), elaborada en mampostería, misma solución aplicada al resto de los retablos laterales. Coronando la estructura se mantuvo la imagen de la *Inmaculada* y dos arcángeles que la flanqueaban, probablemente los *ángeles de bulto* comisionados en 1706 para acompañar la imagen de la *Virgen de los Remedios*.

OTROS DATOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE NEOGRANADINO

La documentación analizada, más allá de aportar datos sobre el retablo mayor de la catedral, también nos proporciona nuevos datos acerca de los postores que intervinieron en su adjudicación, de las obras que éstos realizaron y de los artífices que les sirvieron de fiadores.

La primera postura inserta en el legajo es la de Francisco Pérez del Barco, maestro dorador, quien en sus abonos aclara que dos de las personas que hicieron posturas, Alejandro Pérez del Barco “maestro de escultor, de la escultura y pintura, de ensamblar y dorar” y Manuel Pérez del Barco³⁷ “maestro de dorador”, eran sus hermanos. Es probable que todo este grupo familiar descienda de un dorador anterior, Dionisio Pérez del Barco, a quien Guillermo Hernández de Alba cita como autor del dorado del retablo mayor de Santa Inés en 1668,³⁸ siendo discípulo de Lorenzo Hernández de la Cámara.³⁹

Por otro lado, en esta misma postura, Francisco Pérez indica que es autor del dorado de varias piezas ejecutadas para el desaparecido convento de Santo Domingo, concretamente del tabernáculo de la capilla de Jesús Nazareno, otros cuatro retablos de la iglesia –sin especificar cuales–, el arco toral de la capilla de Nuestra Señora del Rosario y su embovedado y sacristía. En esta declaración también reconoce haber realizado otros trabajos en la iglesia de la Compañía de Jesús (¿su embovedado?), así como el dorado del retablo de San Antonio de la

³⁶ Caycedo y Flórez (1824): 52.

³⁷ Manuel Pérez aparece en 1713 como tasador de los bienes de Joseph Ramírez. Vargas Murcia (2012): 249-250.

³⁸ Actualmente se encuentra en la iglesia de San Alfonso María Ligorio.

³⁹ Hernández de Alba (1938): 121.

iglesia de San Francisco de Bogotá, y, en la misma catedral, trabajos de dorado en la sacristía mayor y el coro.



Fig. 11. *Retablo de la Virgen de Loreto*. Ensamblador no identificado y Alejandro Pérez del Barco (dorador). Ca. 1708. Iglesia de San Ignacio. Bogotá

Respecto al ya mencionado Alejandro Pérez del Barco, hay que señalar que el mérito más importante que aduce es haber dorado “con toda perfección” el retablo de Nuestra Señora de Loreto de la Iglesia de San Ignacio (fig. 11). Este dato viene a confirmar que dicho retablo fue hecho en los primeros años del siglo XVIII, y si bien se había estimado inicialmente entre 1700 y 1709,⁴⁰ ahora podemos precisar una horquilla de tiempo más ajustada que abarcaría hasta 1708, año de la declaración del mérito. Sobre este mismo autor, y en relación al proceso de adjudicación de las obras, conviene señalar que aportó varias piezas de vajilla doradas por él –concretamente un vaso de vidrio y un “mageporos”⁴¹– como ejemplo de su pericia.

⁴⁰ Contreras-Guerrero (2020b): 139-142.

⁴¹ No se ha encontrado la palabra “mageporos” o “majeporos” en el diccionario de autoridades. No obstante, es probable que se trate de algún tipo de recipiente hecho con la totuma o vaina de

Otro testimonio interesante es el del postor Juan o Diego de Quiñones (que de ambas formas aparece en la documentación),⁴² quien se definió como “maestro del arte de dorar tabernáculos y obras públicas” y requirió que el debate sobre el proceso de encarnado y estofado de la esculturas se dejase fuera del concurso, y ello por entender que dicha tarea “es aparte del arte de los doradores”.⁴³ Es llamativo este alarde de especialización técnica, sobre todo sabiendo como sabemos que todos los artistas neogranadinos tuvieron un marcado carácter polifacético, sin que estuvieran sometidos a la implacable regulación de las ordenanzas artísticas que regía en otros centros productivos de América. Aun así, de ser necesario, Quiñones se comprometía a “grabar y estofar las estatuas de pulimento”, acabado este último que siguió practicándose en América a pesar de que en España se había sustituido por las encarnaciones mates desde época de Francisco Pacheco. Datos adicionales sobre este artífice nos los ofreció, de nuevo, Hernández de Alba, quien lo cita como uno de los autores del primer retablo de la ermita de Monserrate en compañía de Francisco de Ascuha, hijo de Ignacio García de Ascuha.⁴⁴

Para finalizar, en la documentación analizada se citan los nombres de otros artífices no identificados hasta ahora, como el de Tomás de Acero y Cañola “maestro de dorar, encarnar, colorir y estofar”; Antonio de Santana y Félix García de la Cámara, “personas de sabiduría en el arte de dorar”, Antonio de Almansa, maestro del “arte de batir oro”; Melchor de los Reyes, “maestro de batihojas”, José Florián, “maestro de sastre” y Luis de la Barrera, “maestro de herrero”,⁴⁵ entre otros.

CONCLUSIONES

En resumen, en 1618 se convocó un concurso para la realización de un nuevo retablo mayor para la Catedral de Bogotá, debiendo sustituir el anterior, que había sido manufacturado en Sevilla por Vázquez el Viejo. Tres artistas presentaron propuestas, incluyendo a Ignacio García de Ascuha, quien acababa de llegar a Indias, ganando el encargo por 3695 pesos. El retablo se

alguna semilla, ya que el Diccionario de la Real Academia recoge que la palabra “poro” en Bolivia y Argentina procede del quechua “púru” que significa “calabaza en forma de pera y con cuello, que sirve para diversos usos, especialmente para cebar mate”. Lo cual tendría sentido en el contexto en el que lo usa Pérez del Barco.

⁴² Quizá su nombre fuera Juan Diego de Quiñones, lo que explicaría esta ambivalencia. Este dorador debía ser familia de Damián de Quiñones, quien estaba entrando como aprendiz en el taller del maestro carpintero Juan de Vargas en Tunja en 1637. Cfr. Contreras-Guerrero (2018b): 93.

⁴³ *Posturas, pagos, inspección y finiquito del dorado del retablo mayor de la Catedral de Bogotá*, 25/09/1708-11/03/1710, AHCB, F. C. E., M. F., f. 9r.

⁴⁴ Hernández de Alba (1938): 121.

⁴⁵ *Posturas, pagos, inspección y finiquito del dorado del retablo mayor de la Catedral de Bogotá*, 25/09/1708-11/03/1710, AHCB, F. C. E., M. F., ff. 15r-v.

completó con pinturas preexistentes que ilustraban la historia de la Pasión de Cristo, ejecutada presuntamente por un pintor cuyo apellido era Heredia. La serie original tenía al menos nueve lienzos, aunque algunos de ellos fueron retirados y modificados con el paso del tiempo.

El propio retablo también sufrió modificaciones, pues en 1706 el arcediano Salvador López Garrido le agregó un gran sagrario. El dorado de este sagrario fue realizado por Agustín García Zorro, quien también retocó las pinturas existentes y añadió al menos dos lienzos nuevos a la serie de la Pasión, concretamente *La oración en el Huerto de los Olivos* y *El beso de Judas*. Durante estas obras de reforma también se encargaron una corona y una media luna para la escultura de la *Inmaculada* ubicada en el retablo. Más tarde, en 1761, el arzobispo José Javier de Araúz sustituyó el sagrario, y, finalmente, la construcción de una nueva catedral neoclásica llevó a la retirada de todos los antiguos altares y la estructura del retablo mayor fue reemplazada por una torre tabernáculo.

Creemos que la secuencia de retablos mayores que tuvo la Catedral de Bogotá ilustra a la perfección la dinámica que hubo en la creación artística neogranadina, especialmente en el ámbito de la escultura y el ensamblaje de retablos: un primer momento de importaciones –representado por el retablo de Vázquez el Viejo–, un segundo estadio con la llegada de maestros peninsulares y su magisterio in situ –Ascucha y su estela–, a continuación, la conformación de los talleres locales –el proceso del tercer retablo, plagado de artistas santafereños–, y finalmente la sustitución de los retablos virreinales de madera por otros de estética neoclásica en vísperas del proceso independentista.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2016): *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Caycedo y Flórez, Fernando (1824): *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá*. Bogotá, Imprenta de Espinosa.
- Contreras-Guerrero, Adrián (2018a): “Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 2, 127-157. DOI: <https://doi.org/10.25025/hart02.2018.07>
- Contreras-Guerrero, Adrián (2018b): *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada.
- Contreras-Guerrero, Adrián (2020a): “El color de la escultura. Una aproximación al estudio de los pigmentos en Nueva Granada”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 7, 123-144. DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.07>
- Contreras-Guerrero, Adrián (2020b): *Historia del retablo neogranadino 1550-1800*. Córdoba, UCOArte.
- Contreras-Guerrero, Adrián (2023): “Ayer y hoy del acervo de escultura virreinal”, en Edison Sahamuel Ortiz (dir.): *Pintura y escultura en las colecciones de la*

- Catedral de Bogotá y su Capilla del Sagrario*. Bogotá, Arquidiócesis de Bogotá, pp. 158-173.
- Contreras-Guerrero, Adrián / Moreno Bogoya, Camilo (2023): “Juan Bautista Vázquez el Viejo y el primer retablo mayor traído desde Sevilla”, en Edison Sahamuel Ortiz (dir.): *Pintura y escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su Capilla del Sagrario*. Bogotá, Arquidiócesis de Bogotá, pp. 174-179.
- Gila Medina, Lázaro / Herrera García, Francisco J. (2011): “Ignacio García de Aschua, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra”, *Anales del Museo de América*, 19, 68-100.
- Hernández de Alba, Guillermo (1938): *Teatro del arte colonial*. Bogotá, Litografía colombiana.
- Mateus Cortés, Gustavo (1989): *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá, Litografía Arco.
- Paniagua Pérez, Jesús / Moreno Bogoya, Camilo Andrés (2025): *Representaciones alegóricas de la Nueva Granada. Época virreinal y transición republicana*. Berlín, Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b21172>
- Pérez Pérez, María Cristina (2015): “Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 144, 55-82. DOI: <https://doi.org/10.24901/rehs.v36i144.44>
- Sahamuel Ortiz, Edison (dir.) (2012): *Arte Sacro. 450 años*. Bogotá, Arquidiócesis de Bogotá.
- Triana y Antorveza, Humberto (1965): “El aprendizaje en los gremios neogranadinos”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 8, 735-742.
- Vallín, Rodolfo / Gálvez, María Victoria (1995): *Arte y fe. Colección artística agustina Colombia*. Bogotá, Provincia de Nuestra Señora de Gracia.
- Vargas Jurado, José Antonio (1902): “Tiempos coloniales”, en AA. VV.: *La Patria Boba*. Bogotá, imprenta Nacional, pp. 1-71.
- Vargas Murcia, Laura Liliana (2012): *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.