

ESCULTURA

EN EL NUEVO REINO DE GRANADA
SIGLOS XVI-XVII

TEXTOS, FOTOGRAFÍAS Y

DISEÑO DEL LIBRO:

Jesús Andrés Aponte

APOYO EN LA DIAGRAMACIÓN:

Luis Alberto Narváez

Diego Maldonado

Diego Pardo

SILUETEO Y RETOQUES FOTOGRÁFICOS:

Angélica Borré

Luis Alberto Narváez

Teo Savelli

© Jesús Andrés Aponte, 2014

ISBN:

Queda totalmente prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin la autorización expresa del autor.

CONTACTO:

jandres32@hotmail.com

Esta publicación ha contado con ayuda de la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad de sus autores y no refleja necesariamente la postura de la AECID.

NIPO: 502-15-051-3

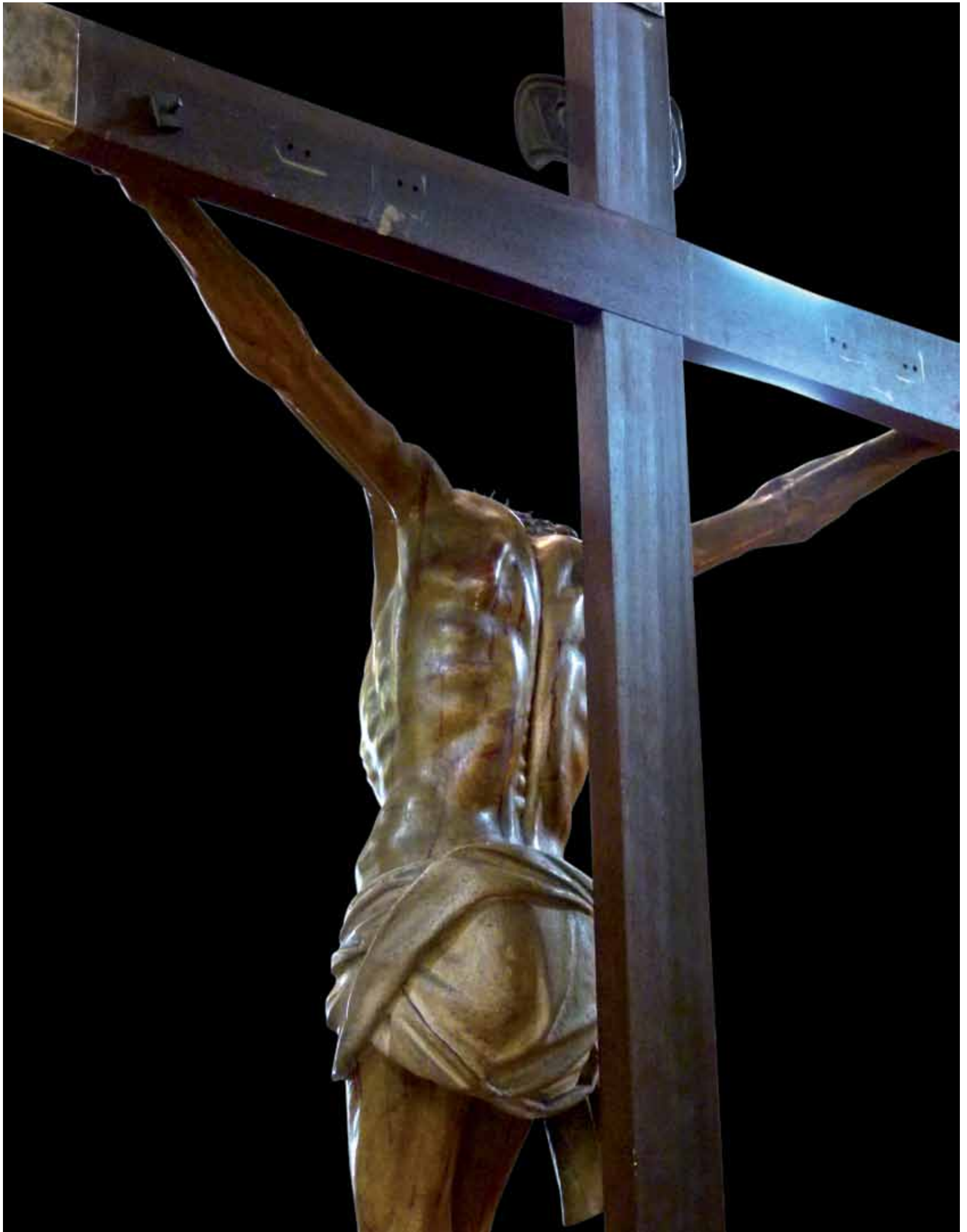
Depósito Legal: M-21065-2015

Catálogo general de publicaciones oficiales:

www.publicacionesoficiales.boe.es







ESCULTURA

EN EL NUEVO REINO DE GRANADA
SIGLOS XVI-XVII



JESÚS ANDRÉS APONTE



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN





CONTENIDO

INTROITO	11
AGRADECIMIENTOS	21
FORMACIÓN DE LA ESCUELA SEVILLANA DE ESCULTURA E INICIO DEL TRÁFICO ARTÍSTICO HACIA LAS INDIAS	25
PRIMEROS ENVÍOS DESDE SEVILLA: LA INFLUENCIA HISPANO-FLAMENCA	35
EL MANIERISMO FLORENTINO: JUAN BAUTISTA VÁSQUEZ “EL VIEJO” Y EL ENVÍO DE SUS OBRAS A ULTRAMAR	61
JERÓNIMO HERNÁNDEZ Y LA INTRODUCCIÓN DEL ROMANISMO EN ANDALUCÍA Y AMÉRICA	93
ESCULTORES PENINSULARES EMIGRADOS AL NUEVO REINO DE GRANADA A FINES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII	148
LA ICONOGRAFÍA DEL CRUCIFICADO DE VITTORIA COLONNA Y LA PROBABLE PRESENCIA DEL ESCULTOR MARCOS CABRERA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA	160
EL TRANSITO HACIA EL REALISMO: JUAN DE OVIEDO Y DE LA BANDERA Y LA PRESENCIA DE SU ARTE EN AMÉRICA A TRAVÉS DE SUS ENVÍOS A TIERRA FIRME	171

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y EL TRIUNFO DEL REALISMO	185
SAGRARIOS ENVIADOS POR MARTÍNEZ MONTAÑÉS AL NUEVO REINO DE GRANADA	192
LA ICONOGRAFIA DEL NIÑO JESÚS EN LA OBRA DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS	200
DISCIPULOS Y COLABORADORES DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS:DIEGO LOPEZ BUENO	211
FRANCISCO DE OCAMPO Y FELGUERA	219
JUAN DE MESA Y VELASCO Y LA INTRODUCCION AL BARROCO	227
OBRAS ANÓNIMAS IMPORTADAS RELACIONADAS CON EL ENTORNO DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS	245
ESCULTURAS INFLUENCIADAS POR LOS ESQUEMAS MONTAÑESINOS TALLADAS EN SUELO NEOGRANADINO	269
OBRAS RELACIONADAS CON ALONSO CANO Y SU TALLER	309
ESCULTURAS DEL CÍRCULO DE PEDRO ROLDÁN	327





INTROITO

A mis padres por su apoyo incondicional y a Teresa Gisbert por haberme inspirado a realizar esta investigación

Hace algunos años, mientras frecuentaba el curso de especialización en Restauración de Monumentos de la Universidad La Sapiencia de Roma, investigando en la biblioteca del ICCROM de esa ciudad acerca de restauraciones efectuadas en América Latina encontré un interesante artículo publicado en una revista boliviana. En él se reseñaba la forma como la arquitecta e historiadora Teresa Gisbert había rescatado la arquería de piedra del antiguo convento de la Concepción de la ciudad de La Paz. El mencionado convento fue bárbaramente derruido al inicio del siglo XX para dar paso a la construcción de un teatro, siendo utilizados en sus cimientos gran parte de las piedras que formaban la preciosa arquería del patio del monasterio labrada en estilo barroco mestizo.

En los años ochenta del siglo XX, al ser de igual forma demolido el referido teatro, se realizó el hallazgo de gran parte de las piedras que formaban las columnas y los arcos. Estas piedras fueron reubicadas por la arquitecta boliviana en el patio del Tambo Quirquincho, significativa edificación colonial que perteneciera al cacique homónimo y que funcionaba como sitio de llegada y alojamiento de viajeros durante la colonia. Convertido hoy en un riquísimo museo etnográfico, en el Tambo Quirquincho es posible contemplar en pie parte de la preciosa arquería esculpida con motivos florales y recuperada en un gran porcentaje de lo que fué gracias a un cuidadoso proceso de anastilosis.

La intervención de la arquitecta Gisbert y la historia del hallazgo de las piedras labradas me resultaron bastante interesantes, a tal punto que inmediatamente comencé a buscar, en los catálogos de las bibliotecas que frecuentaba, bibliografía de quien para mí era entonces una desconocida arquitecta.

Fue en la biblioteca del Instituto Ítalo Latinoamericano de Cultura de Roma en donde encontré la mayor colección de sus publicaciones, muchas de ellas realizadas en compañía de su esposo, el también historiador y arquitecto José de Mesa Figueroa. Los libros abordaban diferentes temáticas artísticas, como la arquitectura, la pintura y la escultura colonial, y de igual forma temas de antropología e historia de Bolivia y de otras partes de América Latina.

Tomé en préstamo varios libros. El titulado Escultura virreinal en Bolivia fue el que mayor interés me produjo. En esta monografía, sus autores hacen un recorrido por los distintos estilos y etapas que marcaron la evolución de la escultura en el antiguo virreinato del Perú y de la audiencia de Charcas,

llamándome poderosamente la atención los capítulos relacionados con obras enviadas desde España y lo determinante que estas y las realizadas por artífices españoles emigrados a estos territorios serían en la conformación de las escuelas escultóricas locales.

Fue así como inicialmente tuve conocimiento de las diferentes escuelas escultóricas que se dieron en España y de sus artífices más sobresalientes e influyentes, aprendiendo a diferenciar no solo las características singulares de cada uno de estos autores sino también las de cada época en particular, pudiendo comenzar a discernir cronológica y estilísticamente de lo que para mí hasta ese momento se trataba simplemente de esculturas de época colonial.

A través de esta publicación fué que me enteré de la presencia en Colombia de esculturas provenientes del taller de Juan Bautista Vásquez "el Viejo", influyente escultor castellano considerado el fundador de la escuela sevillana de escultura, y del trabajo del pintor manierista Angelino Medoro, quien viviera en la Nueva Granada y del que se sabe intervino en varias obras de escultura.

A través de ese maravilloso libro pude conocer la obra de los también escultores manieristas conocidos como los hermanos Galván en el antiguo virreinato del Perú y contemplar el maravilloso retablo de la iglesia de Ancoraimes, poblado boliviano localizado a orillas del lago Titicaca, con su magnífico apostolado de figuras idealizadas e inestables poses las cuales despertaron en mí el interés por el arte manierista. Allí también pude conocer la tenaz y conmovedora historia del indígena Tito Yupanqui, autor de la veneradísima Virgen de la localidad boliviana de Copacabana y su deseo de aprender el arte de la escultura. Interesante fue de igual modo enterarme de los hallazgos que de obras del gran escultor andaluz Juan Martínez Montañés realizaron la señora Gisbert y su esposo en compañía de otros investigadores.

Mientras leía este libro me preguntaba a menudo lo que habrían sentido estos investigadores al realizar tan gratificantes descubrimientos y del ánimo que los impulsaba a recorrer tan extensa geografía, por aquella época difícil de transitar, en búsqueda de conocer y catalogar el mayor número de esculturas posibles. Tal vez el capítulo que me pareció más importante para la historia del arte latinoamericano fue el que concierne a la fundación de la escuela limeña de escultura a manos de grandes escultores formados en Sevilla, quienes emigraron a la poderosa capital virreinal en donde protagonizaron un ya famoso y novelesco pleito por la adjudicación de la ejecución de la sillería de la catedral de esa ciudad, y las positivas consecuencias que este concurso generó en la evolución del arte escultórico en el gran virreinato del Sur.

No obstante me encontrase en Italia, maravilloso país cuna de gran parte de los movimientos artísticos que han engrandecido la cultura global y territorio de maravillosas ciudades llenas de monumentos arquitectónicos y obras artísticas hitos del arte universal, fue gracias a esta humilde pero significativa publicación sobre la escultura virreinal en Bolivia que logré interesarme a fondo por el tema del arte renacentista y barroco que se vivió en Europa, pero muy en especial por el que se dio en España con su natural influencia sobre el arte colonial hispanoamericano. Sin duda es indescriptible el poder contemplar una obra maestra en un museo europeo, más aún contemplarla in situ en el mismo sitio para el cual fue realizada: en alguna iglesia, al interior de un palacio, o en alguna calle o plaza haciendo parte de un gran museo al cielo abierto, que en buena medida es en lo que se han convertido para fortuna del mundo entero las antiguas ciudades europeas. Pero contemplar una obra de arte remitida desde Europa a tierras

Círculo de Juan Bautista Vásquez y
Jerónimo Hernández
Virgen con el Niño
Iglesia de Sora





americanas, desde mi óptica, tiene un sabor más especial al poseer una historia mucho más compleja. Esta iniciaba desde el momento en que la obra era concertada con su creador en alguno de los talleres que proliferaban en los distintos centros artísticos, seguida de su registro y embarque en la nave que la conduciría a través del océano Atlántico en un viaje plagado de infortunios hacia tierras americanas, el cual continuaría con el periplo de su traslado por cientos y muchas veces miles de kilómetros a través de ríos, selvas y montañas, desde el puerto americano donde fue desembarcada hasta su localidad de destino.

Una vez terminé de leer los textos de Gisbert y de Mesa, en gran parte motivado por haberme enterado de la presencia en Colombia de las magistrales esculturas remitidas por Juan Bautista Vásquez "el Viejo", y por una enorme curiosidad por conocer lo que teníamos de este acervo, comencé a buscar libros que trataran sobre la escultura colonial en Colombia. Comprobé que no existía una publicación que afrontara el tema en forma profunda como sí la había en otros países latinoamericanos, por lo que decidí, una vez regresara a mi país, hacer un recorrido similar al que realizaron los investigadores bolivianos, fotografiando y analizando las esculturas conservadas de estética andaluza y principalmente sevillana, encontrándome en esta búsqueda, a pesar de múltiples dificultades, con maravillosas sorpresas y enormes satisfacciones.

Gracias a esta investigación he podido constatar que Colombia, no obstante su patrimonio colonial haya sido y continúe siendo en gran medida espoliado, es uno de los países más afortunados en América Latina en cuanto a contar con un gran y selecto número de esculturas de madera policromada salidas de los talleres o círculos artísticos de los más prestigiosos escultores que residieron principalmente en Sevilla a partir del segundo tercio del siglo XVI hasta finales de la siguiente centuria.

Puedo afirmar que en todo el continente Colombia es el país que posee el mayor número de esculturas manieristas del siglo XVI provenientes de España, siendo de igual forma el territorio donde se registran el mayor número de envíos en esa época, por lo que es fácil deducir que la sociedad colonial neogranadina, por lo menos a la concerniente a aquella de fines del siglo XVI y principios del XVII, estuvo en buena parte conformada por una sofisticada élite de grandes pretensiones en sus gustos artísticos, poseedora además de una gran capacidad adquisitiva, capaz de auspiciar costosos encargos a los prestigiosos talleres sevillanos.

Puedo de paso asegurar, contrariamente a lo que generalmente se ha pensado, que el Nuevo Reino de Granada, durante este periodo de estudio, tuvo una relación mucho más cercana a la metrópoli española que territorios mucho más ricos, al igual que una mayor dependencia artística. Lamentablemente, este riquísimo y único patrimonio permanece en gran medida en mal estado de conservación, desconocido, poco estudiado, en muchos casos sumido en una desacertada catalogación y en gran riesgo de desaparecer.

Sé de sobra las dificultades que presenta el estudio de la escultura colonial, pues las pruebas documentales en muchos casos se han perdido o las que existen son de difícil consulta y en la mayor parte de los casos se trata de obras sin firmar que se encuentran ocultas o almacenadas al interior de sacristías, casas parroquiales o conventos de clausura, cuando no expuestas en lugares de difícil contemplación, debiendo además ser rastreadas en un amplio espectro del territorio nacional.

Está demostrado que el desconocimiento y poco estudio de estas imágenes ha contribuido a la poca valorización de las mismas, reflejándose esto en las desafortunadas intervenciones en muchas de sus restauraciones, las cuales en gran parte de los casos, lejos de mejorar sus aspectos, terminan por arruinar irreversiblemente sus calidades artísticas. El desconocimiento y la desacertada catalogación de este acervo cultural alienta además la infame práctica de su robo y tráfico ilícito, trayendo la pérdida irreparable de un excepcional y significativo patrimonio que hace parte de nuestro devenir como nación. Se sumó a este flagelo la desidia, sobre todo en los años sesenta y setenta del siglo XX, de algunas autoridades encargadas del cuidado y protección de este invaluable patrimonio cultural de todos los colombianos quienes, con ignorancia y cierta ingenuidad en algunos casos, terminaron por vender o intercambiar por nuevas piezas las antiguas tallas policromadas del periodo colonial, como he podido constatar. En la gran mayoría de las ciudades o poblaciones fundadas en el periodo colonial es posible contemplar magníficos retablos de traza manierista y barroca desprovistos de sus tallas originales de madera, cobijando ahora sus hornacinas imágenes de yeso, tal vez de advocaciones más de moda dentro de la feligrería pero de poco o ningún valor artístico en sus realizaciones.

Es imposible poder constatar lo que se ha perdido del patrimonio artístico colonial que poseíamos, pero aún hoy podemos hacernos una idea visitando alguna de las numerosas tiendas de antigüedades que existen, sobre todo en Bogotá, en donde todavía es posible apreciar magníficas pinturas y particularmente esculturas de primera línea, en muchos casos del periodo manierista tan raras y escasas en el resto del continente. Resulta tremendamente entristecedor el escuchar los relatos de los propietarios de algunos anticuarios sobre la gran cantidad de preciosas esculturas que poseyeron, en su mayoría provenientes de iglesias rurales, y que vendieron a coleccionistas locales y principalmente a extranjeros en los años en que aún se podían extraer obras coloniales del país. Ello además sin haber dejado para la posteridad algún registro fotográfico que hoy nos hubiese permitido realizar análisis de obras artísticas que en su momento fueron de gran significación e importancia pues participaron activamente de la vida religiosa, social y cultural de las poblaciones a las que pertenecieron.

Afortunadamente hoy existe una mayor sensibilidad y compromiso hacia estas obras por parte de las autoridades religiosas y civiles quienes tratan, en la medida de sus facultades, de crear conciencia en la población sobre un patrimonio religioso y cultural que debe ser preservado para las futuras generaciones, a pesar de las limitaciones económicas que impiden eficientemente su puesta en valor y el garantizar su protección, para evitar de paso su desaparición no fortuita.

No obstante, justificándose en los robos y desapariciones, hoy en día algunas comunidades religiosas encargadas del cuidado de este patrimonio colonial ejercen sobre él una exagerada vigilancia, impidiendo en muchos casos su contemplación y estudio. Argumentan que su conocimiento podría atraer la atención de bandas de traficantes ilegales de arte. Nada más alejado de la realidad, pues es sabido que la difusión y catalogación de este patrimonio es la mejor arma contra el tráfico ilícito pues facilita a las autoridades competentes un mejor control e identificación de las obras perdidas y ayuda a disuadir a los potenciales clientes a comprar una obra ilegalmente sustraída que ya es públicamente conocida.

Anónimo
Crucificado (detalle)
Iglesia de Santo Domingo, Cartagena





El propósito de esta publicación es analizar las muestras más significativas de aquellas tallas de raigambre española, en particular las de filiación sevillana, que se conservan en Colombia pertenecientes a los siglos XVI y XVII, al igual que las realizadas en suelo neogranadino durante el mismo período. Busco realizar a través de ellas un recorrido cronológico por las distintas etapas que caracterizaron la producción del foco artístico sevillano el cual, por razones geopolíticas y estéticas, fue el que con mayor fuerza caló e impactó en la mentalidad y sensibilidad de la población colonial hispanoamericana.

Analizaré las pocas imágenes documentadas y ya conocidas, aquellas documentadas pero aún desconocidas y aquellas esculturas consideradas anónimas pero de clara filiación sevillana, bien sea por haber llegado desde ese puerto o por haber sido producto de escultores formados en su foco artístico emigrados a estas tierras.

Si bien el Nuevo Reino de Granada comprendía, en los siglos XVI y XVII, a todo el territorio de la actual Colombia, a Panamá y parte de lo que hoy son las repúblicas hermanas de Ecuador y Venezuela, centraré mi investigación, por razones de tiempo, en lo que corresponde al territorio colombiano del presente.

Espero que esta publicación, además de mostrar una maravillosa parte del acervo artístico colonial con el que todavía contamos, sirva como punto de partida a futuras investigaciones mucho más profundas y especializadas relacionadas con el fascinante tema del comercio artístico entre el puerto de Sevilla y el Nuevo Reino de Granada, en especial en lo concerniente a la difusión ultramarina de su escuela de escultura policromada. Se contribuiría de este modo a la valoración y conservación de un patrimonio en gran medida desconocido y en grave peligro de desaparecer que debemos apreciar y proteger.



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más grande agradecimiento a todas las autoridades tanto de instituciones religiosas como civiles y personas particulares por toda la colaboración brindada en la realización de esta monografía, la cual no hubiese sido posible de no haber tenido acceso a los distintos conventos, catedrales, iglesias parroquiales, museos y casas de familia en donde pude realizar las respectivas reproducciones fotográficas de sus colecciones artísticas.

Mis especiales agradecimientos a: Rvdo. Padre Edison Sahamuel, Delegado para el Patrimonio Artístico de la Arquidiócesis de Bogotá; Rvda. Madre Piora del convento de Santa Clara de Pamplona; Rvda. Madre Ana Lucía Alba Burgos, Piora del convento de Santa Clara de Tunja; Rvda. Madre Elvira Consuelo de Jesús, Piora del convento de Nuestra Señora del Topo, Tunja; Fray Tito Belisario Murcia, Rector del colegio Jordán de Sajonia de Bogotá; Fray Evaristo Acosta Maestre, Superior Provincial de la Orden de los Frailes Menores Capuchinos, Bogotá; Monseñor José Ramón Páez Reyes, Párroco de la Catedral de Tunja; Fray Omar Sánchez, Párroco de la iglesia de Santo Domingo de Tunja; Fray Luis Ángel Estrada, Párroco de la iglesia de San Francisco de Tunja; Fray José Manuel Ortega, Ex-Rector y Superior de la iglesia de San Francisco, Bogotá; Padre Astolfo Moreno, Ex-párroco de la Catedral Primada de Bogotá; Padre César Augusto Baracaldo, Ex-párroco de la iglesia de la Veracruz, Bogotá; Monseñor Sergio Pulido, Rector del santuario de Monserrate, Bogotá; María Constanza Toquica, Directora del Museo Colonial y del Museo Santa Clara de Bogotá; Pablo Vargas, Conservador del Museo Colonial y del Museo Santa Clara de Bogotá; Lina Beltrán, Instituto Carlos Arbeláez Camacho; Jhonnys Vega Árias, Custodio del Santo Ecce Homo de Valledupar; Biblioteca del Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma (ILLA); Biblioteca del ICCROM de Roma; Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia; Academia Boyacense de Historia; Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán; Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Pamplona; Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced de Cali; Museo del Chicó Mercedes Sierra de Pérez de Bogotá; Jesús Abades y Sergio Cabaco, de la página web La Hornacina.

A todos los investigadores colombianos y extranjeros quienes han contribuido a esclarecer la historia de la escultura en el antiguo reino de la Nueva Granada.

De igual forma, mis agradecimientos para algunos de mis grandes y entrañables amigos y parientes por todo su apoyo y motivación durante todos estos años de investigación:

Caterina Marolda, Marco Mason, Anna Turqui, Federico Torrecillas, Edgardo Tonca, Waldo Rivero, Mónica Pacheco, Margarita Bautista, Angélica Borré, Francesco Muscau, Martha de La Rosa, Juan Vicente Burgos, Pablo Barros, Denis Escrigas, John Córdoba, Rafael Díaz, Alex Quessep, Carmen Gutierrez, Adela Fonseca, Neyla Madero, Juan Miguel Berbesi, Clemencia Ovalle, Alvaro Perez, César Vásquez, Alonso Ariza, Teo Savelli, Holbert González, Cesar Méndez, Mauricio Molano, Deysiris Hernández, Juan José Fonseca, Frezzia Díaz, Reynaldo Melo, Marietta Daza, Leonardo Campy, Ronald Mendoza, Efraín Rojas, Orlando Blanchar, Juan Berrio, Fabián Vidal, Nany Cadavid, Pura Rey, Delfin Graffe, Marlene Ávila, Delia Socarrás, Carlos Montes, Alejandro Palomino, Alejandro David, Constanza Lemus, Nora Marina Ferreira, Zulma Buendía, Rafael Castro y Leyla Milián.





FORMACIÓN DE LA ESCUELA SEVILLANA DE ESCULTURA E INICIO DEL TRÁFICO ARTÍSTICO HACIA LAS INDIAS

Una vez terminada la fase de conquista de los nuevos territorios americanos, la corona española impulsó la fundación de poblaciones y la consecuente evangelización de los indígenas, sus originales pobladores.

Las riquezas de las Indias atrajeron a un sinnúmero de gentes, provenientes no solo de España sino de buena parte de Europa, ávidas de enriquecerse o mejorar sus calidades de vida gracias a las posibilidades que las Indias prometían. Debido a esta masiva inmigración, los recién fundados centros se expandieron aceleradamente con la consecuente llegada y afincamiento en ellos de un gran número de órdenes religiosas deseosas de formar parte, como protagonistas, de la gesta evangelizadora. Poco a poco se configuraron las fisionomías de las poblaciones americanas, se fundaron monasterios y se erigieron las primeras iglesias y catedrales, así como las sencillas capillas doctrineras.

Con el fin de satisfacer los deseos devotos de los colonos y de servir como instrumento didáctico en el adoctrinamiento de los indígenas a la nueva fe, se hizo necesario el importar obras artísticas desde la metrópoli, dando con esto inicio a una de las más ricas e interesantes facetas de lo que fue el tráfico comercial entre España y las Indias durante el periodo colonial.

Estas obras consistían, casi en la totalidad de los casos, en pinturas, esculturas, pequeños retablos y objetos litúrgicos de platería, siendo las obras de escultura policromada, por su seductor aspecto físico tridimensional, las que de manera más eficaz ayudarían a acercar a los indígenas a la nueva fe. Es así como desde el puerto de Sevilla, a partir del siglo XVI y hasta finales del siglo XVII, y luego en menor medida desde el puerto de Cádiz, hasta finales del siglo XVIII, se exportaron hacia América un sinnúmero de esculturas originarias en su gran mayoría de los prolíficos talleres de escultura andaluza. Además, arribaron a tierras americanas escultores provenientes de ese foco artístico que se instalarían en los nuevos territorios y darían inicio a las escuelas escultóricas locales.¹

La ciudad de Sevilla y su puerto, desde poco después del descubrimiento, se convirtió, merced a la presencia en ella de la Casa de Contratación, en el puerto español que capitalizó con casi total exclusividad el comercio ultramarino, incluyendo el tráfico artístico, si bien no contase por aquellos años con una escuela artística relevante.

La escuela escultórica y artística en general más renombrada en aquella época era la desarrollada en la región de Castilla con epicentro en la

Anónimo
Santa Ana (detalle del vestuario)
Iglesia de San Ignacio, Tunja

¹Las siguientes monografías abordan sobradamente el tema de las transacciones comerciales entre España y América: José Torres Revello, "Obras de Arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", *Anales del Instituto Americano de Investigaciones Estéticas I* (1948), 81-96; Pedro José González García, "El comercio artístico en Sevilla y América (1580 - 1620)", Memoria inédita de licenciatura, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 1983; Pierre Chaunu, *Sevilla y América: siglos XVI y XVII*, traducc. Rafael Sánchez Mantero (Sevilla: Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, 1983).



Anónimo
Crucificado (detalle)
Iglesia de San Roque, Cartagena

ciudad de Valladolid. Allí se encontraban maestros de escultura como Alonso Berruguete, quien conocería la obra de artistas como Donatello y Miguel Ángel Buonarrotti en Italia, introduciendo su estilo italianizado en España no obstante se nos muestre como un escultor de intenso dramatismo alejado de estereotipos de armónica serenidad, y extranjeros tales como el francés Juan de Juni y el flamenco Duquesnoy, quienes serían los encargados de hacer evolucionar los últimos atisbos de goticismo al renacimiento en la escultura castellana.² Es con toda seguridad de esta zona de donde debieron provenir la mayoría de los primeros envíos de esculturas a las Indias remitidos a través del puerto sevillano.

(Página siguiente)
Anónimo
Relieve del Retablo Mayor
Iglesia de San Francisco, Bogotá

² Margarita Estella Marcos, "La escultura castellana del siglo XVI", en *Cuadernos de Arte Español*, Colección Historia 16, No. 8 (Madrid 1991).





(Página anterior)
 Círculo de Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Virgenes Martires (Detalle)
 Museo Colonial, Bogotá.



Tipo de regiones auríferas del Perú (1574)
 Archivo General de la Nación- Colombia.
 Sección: Mapas y planos, Mapoteca 4 Ref.:X 64.

Lamentablemente, de esos primeros años pocos ejemplos de esculturas se conservan en el continente debiendo conformarnos con saber de su existencia a través de actos protocolarios que dan fe de algunas transacciones.

Sin embargo, durante el segundo tercio del siglo XVI la estratégica posición de Sevilla como llave de entrada al Nuevo Mundo y el hecho de ser la gran receptora de los tesoros provenientes de ultramar la transformarían en una cosmopolita y opulenta ciudad, capaz de atraer gentes de toda Europa llegadas en gran parte con el afán de realizar el atractivo viaje a las Indias o participar del sugestivo tráfico comercial que allí se vivía. Sevilla experimentó de este modo una monumental transformación urbana y económica que repercutiría en la creación de un movimiento cultural de enorme proyección que abarcaría todas las artes.³

³ Antonio García-Baquero González, *La carrera de Indias: suma de contratación y océano de negocios* (Sevilla: Algaída – Sociedad Estatal para la Exposición Universal, 1992); José Hernández Díaz, "La escultura Andaluza del siglo XVII", en *Summa Artis: Historia General del Arte*, Vol. XXVI (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), 27.

Los territorios americanos, ricos en recursos naturales, demandaban productos manufacturados en Europa al fin de mantener y desarrollar los recién fundados centros urbanos, por lo que el puerto de Guadalquivir, quien ostentaba la hegemonía de ser sede de la carga y descarga de este comercio intercontinental, se transformaría por razones obvias en el centro productor de los bienes demandados al otro lado del Atlántico, incluyendo las obras de arte. Es así como destacados artistas, algunos provenientes de la misma España y otros de países europeos, se asientan y fijan taller en la ciudad del Betis satisfaciendo los requerimientos artísticos de la población de una portentosa ciudad y remitiendo desde allí las obras que monasterios, templos y colonos demandaban desde América.⁴

De esta forma los vientos de modernidad renacentista se introducen en una urbe cuya fisonomía respondía a las numerosas aportaciones de diferentes movimientos como judíos, musulmanes, cristianos y mudéjares y de la mano de artistas provenientes de Italia, Francia y Flandes, a demás de la constante importación de obras de esculturas de estos territorios.⁵

Entre los escultores provenientes de estos focos artísticos que más sobresalieron en Sevilla podemos citar el nombre de Pietro Torrigiano, condiscípulo de Miguel Ángel, a quien se debe la realización en 1525 del san Jerónimo penitente del Museo de Bellas Artes de Sevilla, magnífica escultura de estudiada anatomía convertida en referente obligatorio para los escultores posteriores de la ciudad.⁶

De igual modo se establecieron en Sevilla los también escultores italianos Fancelli, Aprile, Gazini, Florentino y los flamencos Giralte y Balduque. Estos artistas, junto a pintores, arquitectos, artesanos, letrados e intelectuales, cambiarían la percepción ideológica y social de toda una región cuyas autoridades, motivadas por las doctrinas tridentinas, se empeñaban como en toda España en combatir la herejía reformista.⁷

No obstante los citados escultores desarrollaran una fecunda actividad en la capital andaluza produciendo obras de calidad excepcional, sus valores estéticos de marcado individualismo carecieron de esa homogeneidad estilística que caracteriza a las obras representativas de una determinada escuela. No es sino hasta la llegada del salmantino Juan Bautista Vázquez a la ciudad en 1561 que se puede hablar del inicio de una verdadera escuela sevillana de escultura.

Juan Bautista Vázquez, apodado "el Viejo", nacido en la población salmantina de Pelayos, fue un prestigioso y polifacético artista quien además de escultor se desempeñaría como pintor y grabador. Su arte de fuerte formación italianizante refleja las líneas sansovinescas del manierismo florentino. Dotado de un estilo sereno, elegante y preciosista, al decir de la docta investigadora Margarita Estella Marcos, llega a Sevilla enormemente acreditado procedente de Castilla, llamado a terminar el retablo de la Cartuja de las Cuevas, inconcluso a causa de la muerte de Isidro Villoldo, escultor encargado de su realización.⁸

Vázquez no llegaría solo. Lo acompaña gran parte de su taller. Entre los escultores que lo acompañan se destacan su propio hijo Juan Bautista Vázquez, apodado "el Mozo", Miguel Adán, Gaspar del Águila, Juan de Oviedo el Mayor y el más avezado de todos, el abulense Jerónimo Hernández, quien finalmente terminaría por consolidar la escuela, introduciendo el romanismo de estirpe miguelangelesca e influenciando de paso a su propio maestro en la etapa final de su obra.⁹

⁴ Los siguientes textos abordan este tema: Luciano Comellas, *Sevilla, Cádiz y América: El trasiago y el tráfico* (Sevilla: Arguval, 1992); Antonio Bernal, *La financiación de la Carrera de Indias (1492-1824)* (Sevilla: Fundación El Monte, 1992).

⁵ Hernández Díaz, "La escultura Andaluza del siglo XVII", 27.

⁶ José Camón Aznar, "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI", en *Summa Artis: Historia general del arte*, Vol. XVIII (Madrid: Espasa Calpe, 1961), 17.

⁷ Jesús Hernández Pereda, *Escultores florentinos en España* (Madrid: Instituto Diego Velázquez – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957); Torres Revello, "Obras de Arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII".

⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de las Ciencias, 1972), 30–31; Hernández Díaz, "La escultura Andaluza del siglo XVII", 28 y 29; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América* (Madrid: C. S. I. C., 1990), 19–21.

⁹ Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*, 21.



Al llegar Vásquez y sus colaboradores a Sevilla se topan con una opulenta y poderosa ciudad, plena de encargos y necesitada de aires renovadores en la ideología estética de su plástica. Prosperidad esta, como ya he anotado, alentada por la preponderante posición de la ciudad con respecto al comercio con las colonias de ultramar. Semejantes condiciones no podían ser menos que suficientemente sugestivas e invitantes para que nuestro artista y sus colaboradores decidiesen radicarse en ella.

Ellos impactaron trascendentalmente el arte escultórico de Sevilla al romper con el influjo del nórdico manierismo expresivo, que se había introducido por escultores flamencos como Balduque y Giralte, implantando un italianismo delicado y reposado pero a la vez pleno de valentía en su interpretación de clara estirpe florentina. Este estilo casi de inmediato evolucionó, a través de su discípulo Jerónimo Hernández, hacia un consolidado manierismo de rasgos romanistas, que desembocó en el realismo establecido por Juan Martínez Montañés y con el que se fijaron definitivamente los matices e ideales que definieron la personalidad de la escuela local de escultura.¹⁰

La escultura sevillana, al igual que la de toda España, se especializaría en la utilización de la madera, siendo su característica más acentuada la policromía que la recubre. Con la policromía la imagen lograba un aspecto mucho más estético y naturalista, lo que la hizo mucho más sugestiva y cercana ante los ojos devotos del fervoroso pueblo español y de los recién sometidos indígenas.

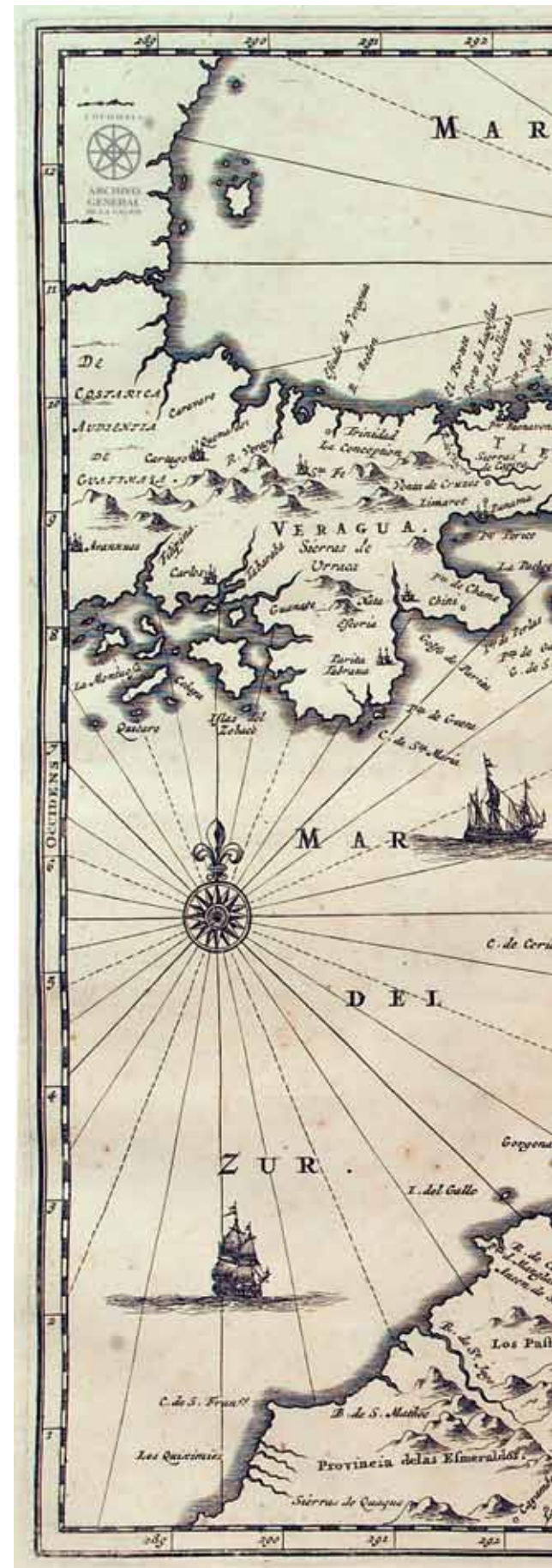
Esta relación con la madera, debida en un principio a la escasez de materiales nobles como el mármol y a lo costoso de las realizaciones en bronce, fue enraizándose en la mentalidad del pueblo hasta convertirse en una de las principales manifestaciones culturales que identifican la historia del arte español. La elaboración de esculturas en madera policromada poseía en España una larga tradición cultural proveniente de la Edad Media. Pero es a partir del siglo XVI, con la llegada del renacimiento y su evolución hacia el barroco, que las técnicas de elaboración llegan a su máxima expresión, convirtiéndose los tipos de madera como el cedro, el roble, el nogal y el pino de Flandes, por sus calidades de durabilidad y facilidades para el tallado, en los preferidos por escultores y clientes.

Siendo ya bastante explorado el estudio de las técnicas y características que definen la escultura sevillana y española en general, evitaré profundizar en él concentrándome en describir y analizar las obras pertenecientes a la escuela hispalense presentes en el antiguo territorio del Nuevo Reino de Granada.

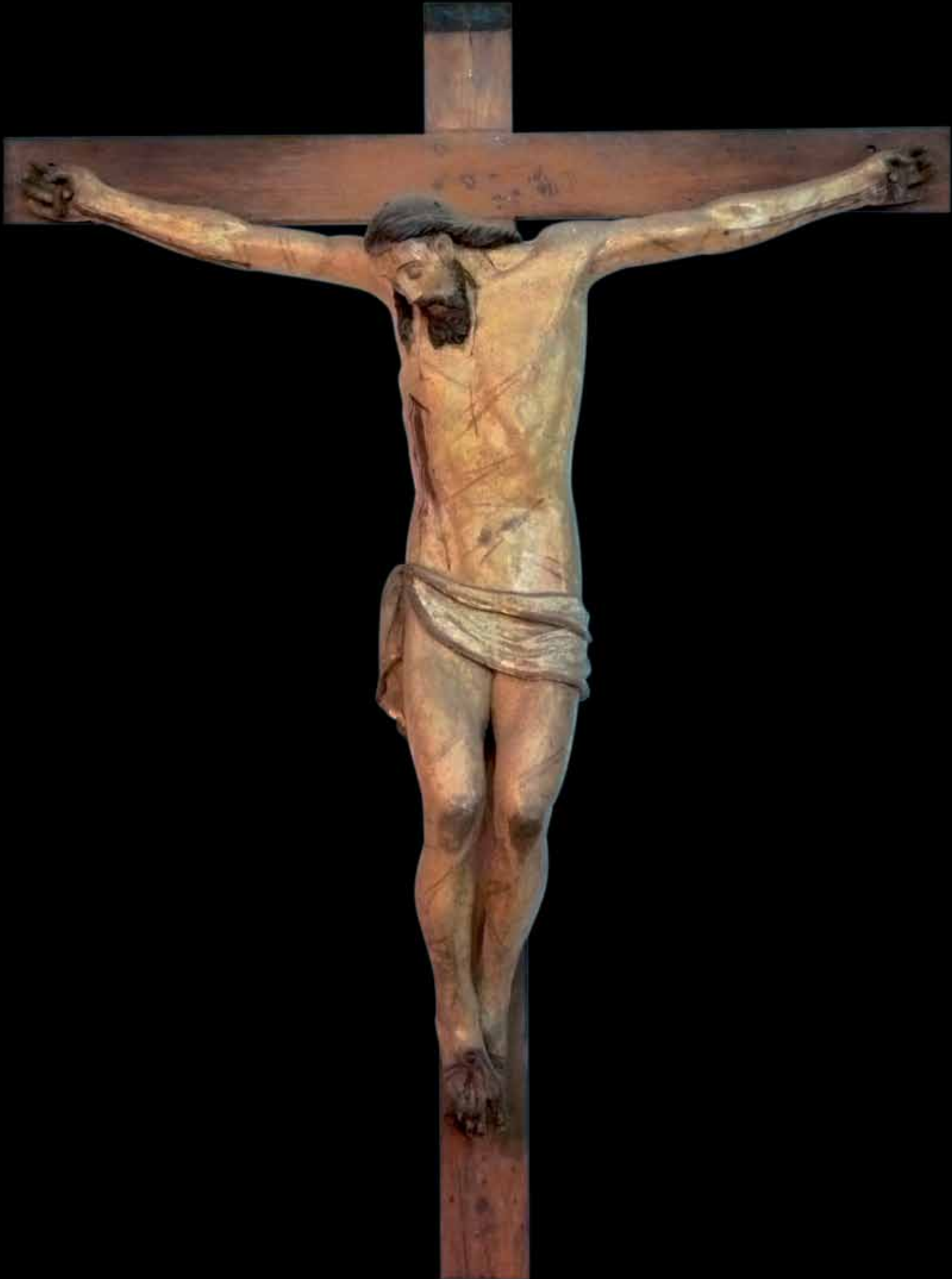
*Terra firma et novum regnum granatense
et popayan*

Archivo General de la Nación- Colombia.
Sección: Mapas y planos, Mapoteca 4 Ref.; X 27.

¹⁰ Agustín Bustamante García, *El siglo XVII: Clasicismo y barroco* (Madrid: Silex ediciones, 1993), 15 y 128; José Hernández Díaz, "Martínez Montañés: El Lisipo andaluz (1558-1648)", *Arte Hispalense* 10 (1976); María Elena Gómez-Moreno, *Escultura del siglo XVII*, tomo XVI de *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1958).







PRIMEROS ENVÍOS DESDE SEVILLA: LA INFLUENCIA HISPANO-FLAMENCA

El territorio de la Nueva Granada durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII estuvo adscrito administrativamente al gran virreinato del Perú antes de convertirse en virreinato autónomo. La Nueva Granada pudo mantener una activa y cercana relación con la Península Ibérica gracias a su estratégica posición en el extremo nor-occidental de Sudamérica, y a la localización en su territorio de los puertos caribeños de Cartagena y Portobelo, comunicados con las principales ciudades del interior del Nuevo Reino a través del río Magdalena.

El Gran Río de la Magdalena, nombre que le dio el conquistador Rodrigo de Bastidas el día de su descubrimiento al mayor de los ríos colombianos, es una gran arteria fluvial que discurre de sur a norte en aproximadamente 1.540 kilómetros antes de verter sus aguas en el Mar Caribe. Su importancia histórica radica, aparte de en su notable dimensión, en que fue el medio de comunicación que permitió el poblamiento y desarrollo de las principales villas y poblados que formaban el Nuevo Reino de Granada.

Gracias a este gran río, navegable en 990 kilómetros ininterrumpidamente desde su desembocadura hacia el interior de un difícil territorio, fue que los asentamientos allí establecidos pudieron mantener un contacto relativamente cercano con la metrópoli, permitiendo un nutrido intercambio comercial y el flujo de pasajeros que venían a poblar las recién colonizadas tierras. El río discurre en su mayor parte por lo que fue un caluroso y selvático valle circundado de dos abruptas ramificaciones de las tres en las que se divide la cordillera de los Andes al llegar a tierras colombianas. Su navegación es troncada en los denominados saltos de Honda, razón por la que en ese sitio, donde ya existía un caserío de los indios hondamas, se funda la villa de San Bartolomé de Honda, la cual se constituiría en el principal puerto fluvial y sitio de distribución de mercancías para las principales poblaciones del interior del Nuevo Reino.

Una vez atracaba la flota de tierra firme proveniente de Sevilla en el puerto de Cartagena de Indias, numerosas pequeñas embarcaciones, que ya habían descargado las mercancías recogidas en Honda y demás poblaciones ribereñas, consistentes en su mayoría en la plata, el oro y las esmeraldas extraídas de las minas del interior que luego se llevarían a España, cargaban sus bodegas con los productos enviados desde la capital

hispalense destinados al comercio con los colonos asentados al interior del territorio. Gran parte de los bienes llegados desde España eran obras artísticas, siendo un gran número de ellas obras de escultura destinadas a ornamentar templos y servir como mecanismos de conversión y adoctrinamiento para los indígenas sometidos.

La masiva llegada de esculturas a este reino debió responder en gran medida, entre otros factores, a la relativa riqueza del territorio, el grado de cultura y refinamiento de las familias pudientes y, muy especialmente, las facilidades que el transporte por el río ofrecía. Es bastante significativo el que ciudades como Bogotá, Tunja y las poblaciones del altiplano central, tan distantes del mar, hayan recibido un mayor número de esculturas importadas desde la metrópoli con respecto a Quito, Cusco, Charcas o Potosí. Estos centros eran mucho más prósperos y ricos pero, por su situación geográfica, el tráfico de esculturas hacia ellos presentaba una dificultad mayor.

Esta dificultad era una de las razones por las que estas importantes ciudades recibieron un gran número de escultores formados en los centros escultóricos peninsulares quienes llegaron a formar las escuelas locales. Las relativas facilidades del tráfico escultórico entre el puerto de Sevilla y la Nueva Granada es tal vez la causa de que no haya existido en este último territorio una verdadera escuela escultórica, no obstante un considerable número de escultores peninsulares se hayan establecido en él. Después de la ciudad de Lima en Perú, es en las ciudades colombianas del altiplano central donde se conservan el mayor número de esculturas españolas en todo el continente, siendo de igual forma, como ya se mencionó, hacia donde se registran el mayor número de envíos.

De las primeras obras de escultura que debieron llegar con los conquistadores a la Nueva Granada, pocas han sobrevivido hasta nuestros días, debiendo conformarnos con algunos documentos que cuentan del envío temprano de esculturas desde la metrópoli. Se trata de imágenes que debieron ser de pequeño formato y de influencia flamenca, territorio del que provenían la mayoría de escultores afincados en el puerto del Guadalquivir en la primera mitad del siglo XVI.

Esas características se pueden evidenciar en una escultura de la Virgen con el Niño que el político e historiador colombiano Álvaro Gómez Hurtado presenta en su obra *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá*. Gómez Hurtado, acertadamente, la cataloga como obra de filiación flamenca del siglo XVI.¹ En efecto, la imagen presenta atisbos del nórdico manierismo aún poseído de un halo de goticismo propio de la escultura flamenca de esa época pero con un avance hacia caracteres más naturalistas propios de los escultores presentes en Sevilla.

Estos detalles le recuerdan a la investigadora española Margarita Estella Marcos algo de la estética de Jorge Fernández Alemán, escultor nórdico colaborador de Pedro Millán. Fernández fue un artista de gran prestigio de quien se sabe se insertó tempranamente en el tráfico artístico hacia las Indias con el envío en 1513 de varias obras de escultura a la isla de La Española.²

Lamentablemente, el autor colombiano en su publicación no proporciona el dato de la ubicación de esta escultura ni de sus propietarios, por lo que no podemos deducir si se trata de una imagen llegada al país en época colonial y si hizo parte de un establecimiento religioso participando históricamente de la evolución de la escultura en este territorio o si por el

¹Álvaro Gómez Hurtado, *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá* (Bogotá: Banco Cafetero, 1970), s. p.

² Margarita Estella Marcos, "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas", en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: C. S. I. C., 1990), 76-85.

contrario se trata de una obra adquirida en el pasado siglo en Europa por algún coleccionista bogotano.

Más fiables son las noticias del envío realizado en 1533 por parte del mismo Jorge Fernández a la catedral de la ciudad de Santa Marta de las esculturas de la Virgen con el Niño y un Crucificado, por las cuales el escultor recibiría la suma de 6.000 maravedíes.³ Estas obras aún no han sido identificadas, creyéndolas perdidas.

Constituye el caso de la remisión de estas esculturas, traídas a Santa Marta por el fraile mercedario Juan de Chávez y compradas por la Casa de Contratación a instancias de la reina Juana "la Loca",⁴ la referencia documental más antigua de las registradas en el nutrido tráfico artístico efectuado entre el puerto de Sevilla y la Nueva Granada.

El segundo documento conocido hasta ahora da cuenta del Crucificado que el escultor sevillano Pedro de Heredia remite a la catedral de Cartagena de Indias en 1538.⁵ El puerto caribeño fundado en el año de 1533 por el conquistador español Pedro de Heredia, curiosamente homónimo de nuestro escultor, debido al hallazgo de riquísimas tumbas indígenas en sus cercanías, a las bondades de su puerto natural y a la relativa cercanía al río grande de la Magdalena, pronto se convertiría en el principal puerto de entrada al subcontinente sudamericano. Fue por ello escogido como punto de llegada de la llamada "Flota de Tierra Firme", lo que le permitió mantener

Anónimo
Crucificado
Iglesia de San Roque, Cartagena



³ Luis Duque Gómez, Colombia: *Monumentos Históricos y Arqueológicos*, tomo II (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2005), 34; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo III (Sevilla, 1899–1909), 395.

⁴ Margarita Marcos Estella, "Sobre escultura española en América y Filipinas".

⁵ Torres Revello, "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII", 87-90; Duque Gómez, *Colombia: Monumentos históricos y arqueológicos*, 186–191; Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 509.

un estrecho contacto comercial y humano con el puerto de Guadalquivir. El escultor Pedro de Heredia, de probable origen sevillano, nace en fecha cercana al inicio del siglo, debiendo su formación artística al escultor francés Diego Guillén Ferrant, cuya obra se circunscribe en la tradicional estética gótica flamenca de la escultura practicada en Sevilla por aquella época.⁶ Gracias a los numerosos documentos contractuales sabemos que Heredia fue un escultor muy solicitado. Desgraciadamente poco de su trabajo se ha conservado en España por lo que siempre se ha mantenido a la sombra de escultores contemporáneos suyos.

Se conoce de su participación en la magna obra del retablo de la catedral hispalense, portentosa estructura iniciada en 1482 por el flamenco Pedro Dancart, considerado el mayor retablo de la cristiandad. Su realización se prolongó por más de 80 años, siendo terminada en 1564, contando a lo largo de su ejecución con la participación de los mejores escultores que laboraron en la ciudad, por lo que es posible advertir en él la huella de diversos estilos y corrientes artísticas.⁷ El retablo catedralicio está conformado casi en su totalidad por paneles de relieves tallados con escenas del Viejo y el Nuevo Testamento, dos de las cuales, la Multiplicación de los panes y los peces y la Transfiguración de Jesús, son atribuidos a Pedro de Heredia.⁸ Con seguridad de su mano son las imágenes de san Miguel y san Jorge localizadas en los pilares del mismo retablo.⁹

No he encontrado en la catedral de Cartagena de Indias, estructura que aún conserva mucho de su tipología renacentista, un Crucificado que concuerde con el enviado por Heredia. El único que existe es de estética muy posterior, de finales del siglo XVII o principios del XVIII.

No obstante, en la iglesia de san Roque del barrio de Getsemani de la misma ciudad he observado un Crucificado que en sus características formales remite a la estética manierista nórdica de la primera mitad del siglo XVI en la que debió transcurrir el arte del escultor sevillano.

La iglesia de san Roque es un pequeño templo construido en el segundo tercio del siglo XVII,¹⁰ por lo que la imagen del Crucificado, de clara ascendencia de la primera mitad del siglo XVI, debió llegar allí por trasiego desde otra iglesia de la ciudad. El Crucificado, representado muerto, colgado al madero, de tamaño ligeramente inferior al natural, posee una anatomía resuelta con blando modelado y cubierto por corto perizoma de simplificados pliegues que se anuda a su costado derecho dejando ver parte de la cadera. Su cabeza, que se inclina hacia el lado derecho, cae apoyada sobre su pecho y muestra en su rostro la serenidad propia del arte escultórico sevillano. No hay documentación que me permita afirmar que esta obra fuese la misma remitida por Heredia desde Sevilla, pero observando detenidamente su cabeza y detalles en su anatomía y paño de pureza encontramos suficientes grafismos similares para poder relacionarla, sino con el propio escultor, sí con su entorno artístico.

En efecto, se nota un extraordinario parecido entre aquellas figuras de Jesús presentes en los paneles que se le atribuyen a Heredia en el retablo mayor de la Seo hispalense y la cabeza del Crucificado de Cartagena. Las similitudes se perciben sobre todo en aquel relieve que representa la Transfiguración, advirtiendo una muy similar ejecución en la forma de modelar el cabello, pegado al cráneo y compuesto de gruesas hebras, en la composición de la barba, forma de la cara y detalles de las facciones del rostro, resultando de igual modo familiar la resolución de los pliegues del

⁶ Fernando Araujo Gómez, *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia* (Madrid, 1885), 112; Esteban Mira Caballos, "Una obra del escultor Pedro de Heredia para la Cofradía de la Concepción de San Juan de la Palma (1550)", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 431 (1995), 35-39.

⁷ Manuel Giménez Fernández, "El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía I* (1927), 50-51; José Hernández Díaz, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento* (Sevilla: C.S.I.C., 1951), 13 y "Exegesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras VIII* (1980), 7.

⁸ Araujo Gómez, *Historia de la escultura en España*, 112.

⁹ Giménez Fernández, *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas* 31.

¹⁰ Tulio Aristizábal, *Iglesias, conventos y Hospitales en Cartagena Colonial* (Bogotá: El Áncora Editores, 1997).



Roque Balduque (atribuido)
Retablo
Catedral de Tunja

escueto sudario con los de las vestiduras de los personajes de los relieves. Lastimosamente, como he anotado, no se conocen otras obras de lo que debió ser el extenso legado de Heredia con las que podamos establecer paralelismos, debiendo por el momento conformarnos con lo poco que existe, mereciendo la interesante imagen cartagenera un profundo análisis que arroje más luces sobre su segura filiación.

Otro de los grandes escultores que trabajaron en el retablo catedralicio sevillano es el flamenco Roque Balduque, escultor nacido en Bois-le-Duc, cuyo estilo nos muestra a un artista influenciado por la mezcla de aires manieristas italianos y primitivismo flamenco. Se afincó en Sevilla desde 1534 hasta 1561, año de su muerte, tiempo en el cual descollaría como uno de los más solicitados escultores de la ciudad y poblados aledaños en donde se

conserva gran parte de su prolífica producción.¹¹ De igual forma sería Balduque uno de los primeros escultores sevillanos en remitir obras a las Indias.

Prueba de ello son las magníficas vírgenes conocidas como "de la Evangelización" enviada hacia 1551 a la catedral de Lima y aquella del Rosario del templo de Santo Domingo de la misma ciudad, que por sus grandes cualidades artísticas y gran semejanza a obras suyas, le es acertadamente atribuida. Además se conservan hoy día en Perú otras obras consideradas anónimas que acusan las características de su arte.¹²

La actual Colombia no fue ajena al influjo de este maestro. La ciudad de Tunja, población fundada en 1538 por Gonzalo Suárez Rendón en la cordillera occidental, fue asiento de ricas familias de encomenderos holgadamente en capacidad de acometer los más sofisticados encargos a la metrópoli española. En la catedral de esta ciudad podemos contemplar un pequeño tabernáculo que, aunque mutilado, evidencia las maneras de Balduque.

Originalmente constaba de dos puertas pintadas con las imágenes de san Sebastián y san Laureano, tablas que sin duda constituían las muestras pictóricas más antiguas con las que contábamos en Colombia, hoy lamentablemente perdidas. Cumplía la función de retablo portátil de la cruz que aloja en su interior, la cual tradicionalmente se cree fuese la utilizada por el agustino Vicente de Requexada al celebrar la misa fundacional de la ciudad.¹³ Este pequeño mueble, mandado a hacer por Lázaro López de Salazar y su mujer María Cerón, según inscripción localizada en la parte superior de las puertas,¹⁴ ha sido acertadamente atribuido a Balduque por Jesús Palomero Páramo al encontrar en él las características estilísticas propias del maestro flamenco.¹⁵

No sería esta la única vez que Balduque enviara trabajos pictóricos a las Indias. Del año de 1560 es la noticia de un retablo con cuatro tablas de pintura que el escultor envió al virreinato del Perú entre el equipaje de Fernando González de la Cuesta, quien venía a ejercer su cargo de obispo de Chuquisaca, falleciendo desafortunadamente en Panamá antes de llegar a su destino.¹⁶ Se desconoce el paradero de esas obras que debían ser vendidas por parte del obispo González de la Cuesta a su llegada a tierras americanas para luego enviarle el dinero de su venta al escultor en Sevilla. Al parecer hay indicios de que se vendieron en la capital del Perú no teniéndose certeza de su paradero definitivo. No obstante, Bernal Ballesteros plantea la posibilidad de que las tablas en mención fuesen relieves policromados creyendo poder identificar una de ellas, dadas sus calidades y características afines a la obra de Balduque, con un relieve de la Última Cena perteneciente a una colección particular limeña.¹⁷

Otra obra que en Tunja podríamos relacionar con el flamenco o su entorno es la Virgen de las Nieves, pequeña escultura a la que le ha sido sustraída la figura del Niño, la cual corona el retablo mayor de la iglesia homónima. En efecto, sus grafismos no dejan duda del influjo del maestro en la composición del vestuario, el modo de cubrir la cabeza con toca y banda que desciende y cruza en diagonal por delante del busto, además de la forma ovalada y las facciones del rostro. De esta manera, esta talla puede encuadrarse en el estereotipo de *Madonna* creada por Balduque en Sevilla que fue referente obligado en las creaciones de los escultores manieristas de la escuela local.

Círculo de Roque Balduque (atribuido por el autor)
Virgen María
Iglesia de las Nieves, Tunja

¹¹ José Hernández Díaz, *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1944), 17-26.

¹² José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, 30; Jorge Bernal Ballesteros, "Esculturas de Roque Balduque y su círculo en Andalucía y América", *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 34 (1977), 349-371.

¹³ Santiago Sebastián López, *Álbum de arte colonial en Tunja: Arquitectura religiosa* (Tunja: Secretaría de Educación, 1963) e *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada* (Cali: Academia del Historia del Valle del Cauca, 1965), en *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 84.

¹⁴ "ESTE RETABLO MANDO HAZER LAZARO LOPEZ DE SALAZAR Y MARIA CERON SU MUJER. S. SEBASTIAN ORA PRO NOBIS. SAN LAUREANO ORA PRO NOBIS".

¹⁵ Jesús Palomero Páramo, "Retablos y esculturas en América: Nuevas aportaciones", en *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol.2 (La Rábida: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1983), 433.

¹⁶ Archivo Nacional de Bolivia, Sucre, Escrituras notariales, Tomo 4, fol. 1012, citado en José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, 30.

¹⁷ Jorge Bernal Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVII", en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), 29.



Igualmente advierto ecos de estirpe flamenca propias de Balduque y sus seguidores en esculturas pertenecientes a parroquias de la misma Tunja y de Santafé de Bogotá. El Crucificado de la capilla del fundador de la catedral de Tunja es una imagen de tamaño natural, de carácter algo arcaizante y manifiesta verticalidad. Su voluminosa cabeza se desploma ligeramente sobre el lado izquierdo, habiendo sido cubierto su cabello, originalmente tallado, por una peluca de pelo natural que dificulta su lectura. La expresión de su rostro es serena, propia del gusto sevillano, y su barba es bastante poblada y esquemática. Las similitudes con obras de igual iconografía pertenecientes



Anónimo
Crucificado
Capilla del Fundador, Catedral de Tunja



Anónimo
Crucificado
Convento de Santa Clara La Real, Tunja

al círculo de Balduque se acentúan en la talla de los relieves del tórax, su estrecha cintura y su estómago hundido, al igual que en su paño de pureza de sinuosos y simples pliegues que se anuda a través de un lazo en la cadera.

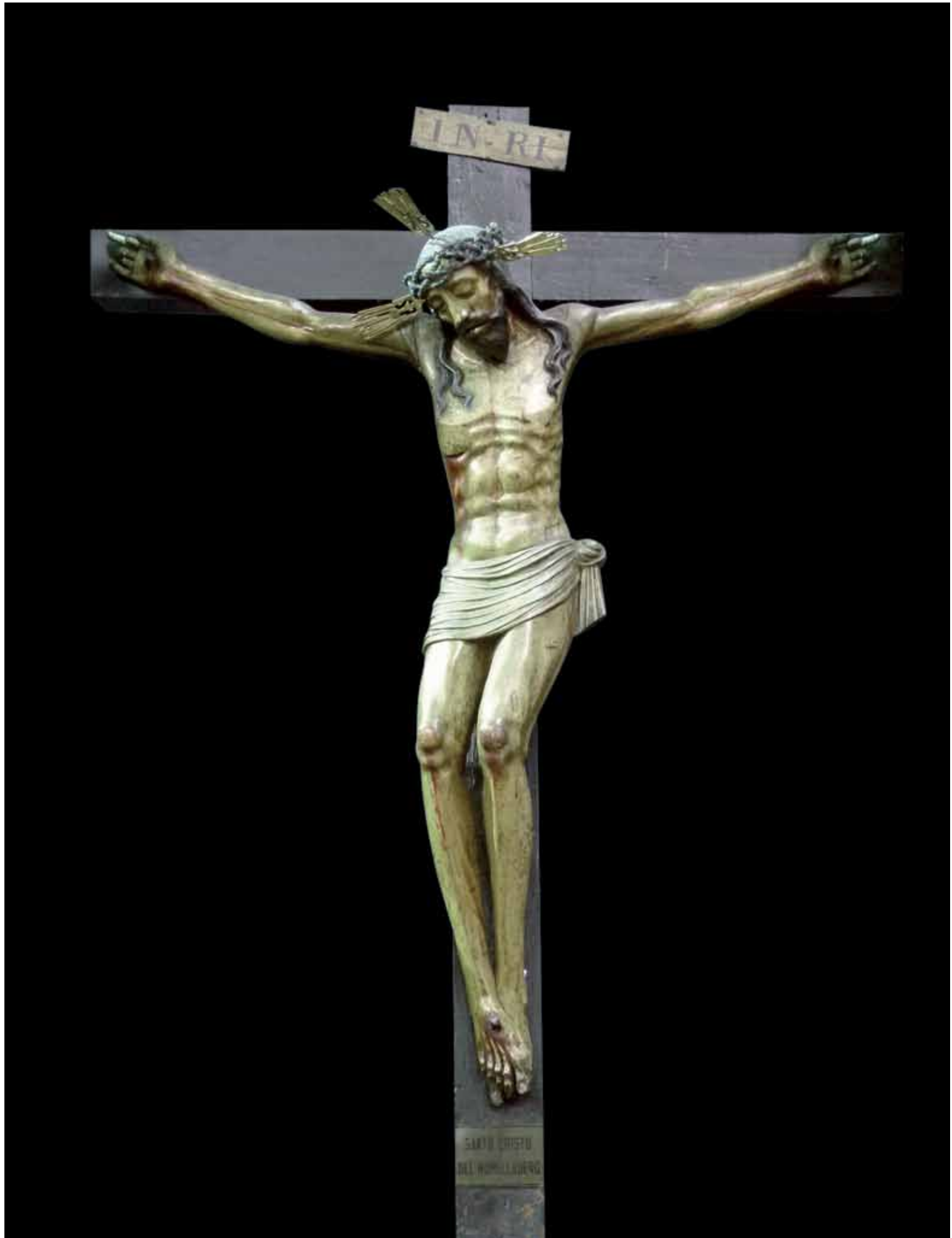
Muy cercano al crucificado del fundador de la catedral de Tunja es aquél del templo de Santa Clara de la misma ciudad, en el que se observa similar resolución en el sudario y cabeza. Parece ser obra ya realizada en la ciudad.

El simulacro de san Juan Bautista de la iglesia de San Lázaro de Tunja es una estupenda imagen de igual forma deudora del manierismo flamenco. No obstante su deplorable estado de conservación, es una estupenda escultura que en su marcado ascetismo y composición recuerda notablemente al santo de la misma advocación labrado por Donatello en 1438 para la iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia. Esta última maravillosa escultura debió



Anónimo
Crucificado
Iglesia de la Tercera Orden, Bogotá

haber sido conocida en España gracias a la circulación de algún grabado con su representación, algo muy común en la difusión por toda Europa de las obras maestras del renacimiento italiano. El santo precursor de la iglesia tunjana viste la tradicional túnica corta de pelo de camello que deja al descubierto sus huesudas rodillas y delgadas piernas, rompiendo su rígida frontalidad al avanzar hacia adelante con la pierna izquierda. Flexiona su brazo derecho a la altura del pecho para señalar con su dedo el Cordero que debió existir sobre el libro que sostiene en su mano izquierda, mostrando su demacrado rostro con pequeños ojos hundidos, y el semblante de melancólica expresión propia del círculo balduquiano.





(Página anterior)
Anónimo
San Juan Bautista
Iglesia de San Lázaro, Tunja



Anónimo
Virgen del Rosario (detalle)
Colegio Jordán de Sajonia, Bogotá

¹⁸ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 509.

¹⁹ Carlos Arbeláez Camacho y Francisco Gil Tovar, *El arte colonial en Colombia* (Bogotá: Editorial Sol y Luna, 1968).

²⁰ Fray Alonso De Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada* (Caracas: Editorial Sur América, 1930), 63.

²¹ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 509.

²² *Esculturas de la Colonia: Colección de Obras Museo de Arte Colonial – Bogotá D. C.* (Bogotá: Ministerio de Cultura – Museo de Arte Colonial – Asociación de Amigos del Arte Colonial, 2000), 11.

Una escultura relacionada recientemente con el ámbito sevillano de Balduque es la antigua Virgen del Rosario del injusto y bárbaramente demolido templo de Santo Domingo de Bogotá, hoy custodiada por los dominicos en el colegio Jordán de Sajonia de la misma ciudad.¹⁸ Soberbia imagen de vara y media de alto, conocida popularmente como la Virgen de la Conquista.¹⁹ Es una de las pocas imágenes de las que han sido tenidas en cuenta por la historiografía colombiana y de la que se tiene cierto conocimiento de la cronología de su llegada al territorio neogranadino, la cual es fijada por fray Alonso de Zamora en el año de 1555.²⁰ No obstante las agresivas intervenciones que ha sufrido en su fisionomía, es posible apreciar en la tipología de su hermoso rostro sonriente y en las características del plegado de sus vestiduras el influjo del incipiente manierismo sevillano aún apegado a las últimas manifestaciones goticistas.²¹

Otra imagen que adeuda el influjo flamenco es la santa Clara del Museo Colonial de Bogotá, bella escultura considerada en el museo capitalino como de origen castellano,²² pero que bien podría responder al primitivo manierismo nórdico introducido por Balduque en Sevilla en sus primeros

años, el cual estaba impregnado de ciertos ecos propios de la escultura practicada en Castilla. La delicada y nostálgica expresión del rostro de la imagen recuerda al de las ya citadas madonnas del maestro.

Una escultura de igual iconografía, perteneciente al templo de San Francisco de Tunja, debió haber sido tallada en Sevilla o en la Nueva Granada por algún seguidor cercano a Balduque. La escultura tunjana, presenta el típico rostro característico de sus creaciones femeninas, de forma ovalada, facciones planas, boca pequeña, nariz alargada y ojos de párpados superiores abultados. De igual forma, la composición y plegado de su vestuario responde a lineamientos balduquianos, concretamente en la forma de cubrir la cabeza con la toca y en las ondas que forma el manto sobre la frente.



Anónimo
Santa Clara
Museo Colonial, Bogotá



Los ecos de la estética flamenca afincada en Andalucía no sólo llegarían a las ciudades de Santafé de Bogotá y Tunja. Localizado en una capilla lateral del lado de la Epístola de la catedral de Popayán, importante ciudad colonial poblada por ricos mineros y hacendados y emplazada en el camino que comunicaba a la capital Santafé de Bogotá con las también ciudades capitales Quito y Lima, se encuentra un Crucificado expirante que adeuda, en su simétrica y rígida composición, las características propias de la escultura del bajo renacimiento practicado en Flandes en la primera mitad

Anónimo
Santa Clara
Iglesia de San Francisco, Tunja





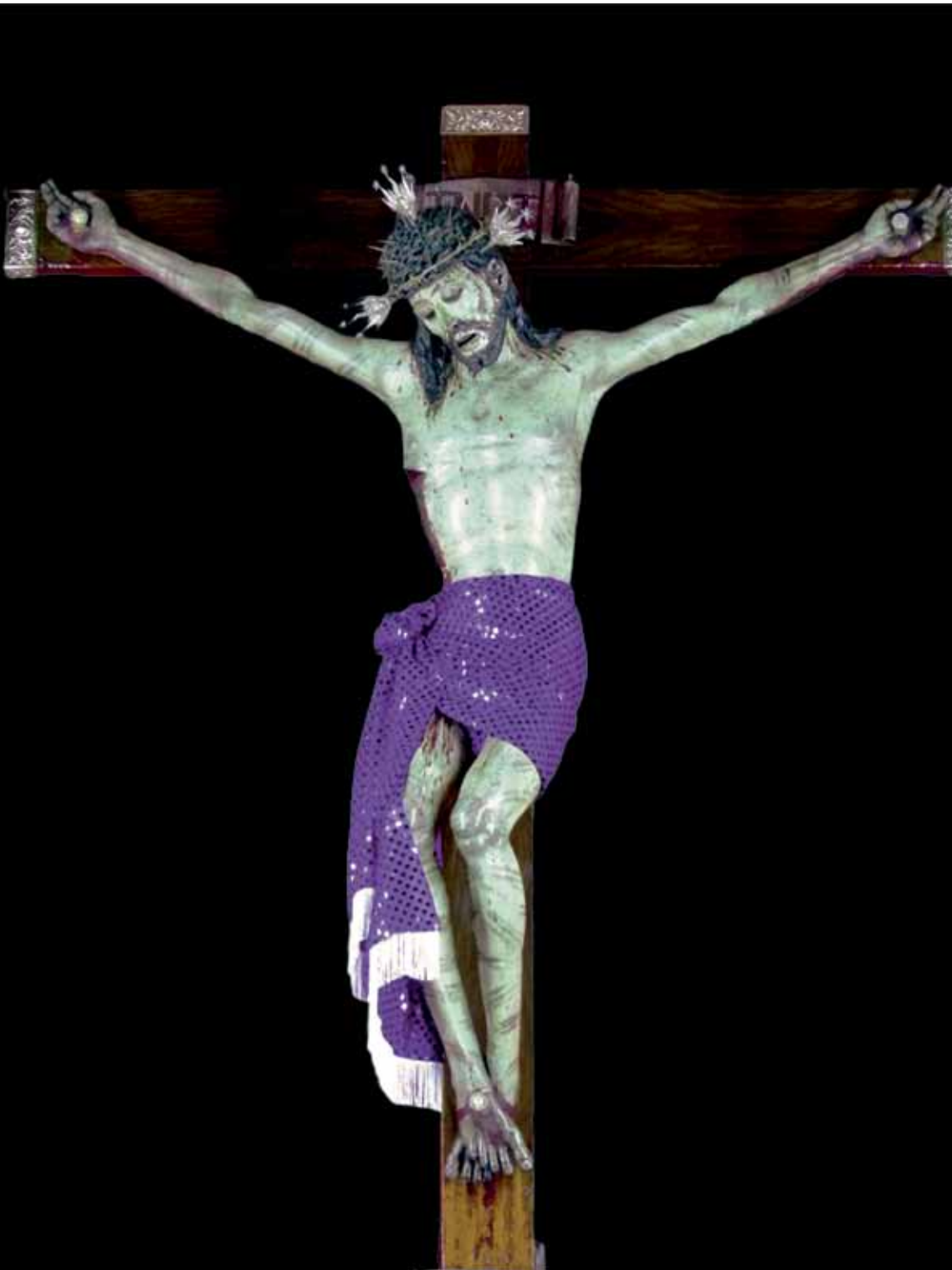
Anónimo
Crucificado
Catedral, Popayán

del siglo XVI. Bien puede ser una obra debida a las gubias de algún escultor de segunda fila llegado a esta ciudad en los primeros años de su fundación o simplemente remitida desde el puerto del Guadalquivir.

En la ciudad de Pamplona, población fundada por los españoles Pedro de Ursúa y Ortún Velázquez de Velasco en el año de 1549, la cual fuera durante el siglo XVI importante centro minero y punto de partida en la fundación de la mayoría de ciudades del oriente colombiano y de la zona

andina de la actual Venezuela, concretamente en el templo del Humilladero se encuentra un soberbio Crucificado representado muerto y tallado sin perizoma, al cual cubren con un paño de tela. Este Crucificado se puede encuadrar en la órbita de la escultura flamenca. En Pamplona consideran, merced a la tradición oral, que la imagen proviene de Inglaterra de donde se supone fue rescatado de ser quemado por parte de la furia iconoclasta que destruyó las imágenes sacras en ese país.

En la iglesia colonial del Carmen de la misma ciudad encontramos un magnífico Crucificado de tamaño natural en que de igual forma se encuentran ecos de la estética del mismo momento artístico. Similar impresión nos produce el Crucificado de la iglesia de Ubaté en el departamento de Cundinamarca. En el retablo mayor de lo que fuera su templo doctrinero, hoy transformado en una enorme fabrica neogótica, se encuentra este magnífico Crucificado, considerado como obra anónima del siglo XVII, que en su conjunto remite



Anónimo
Crucificado
Iglesia del Humilladero, Pamplona



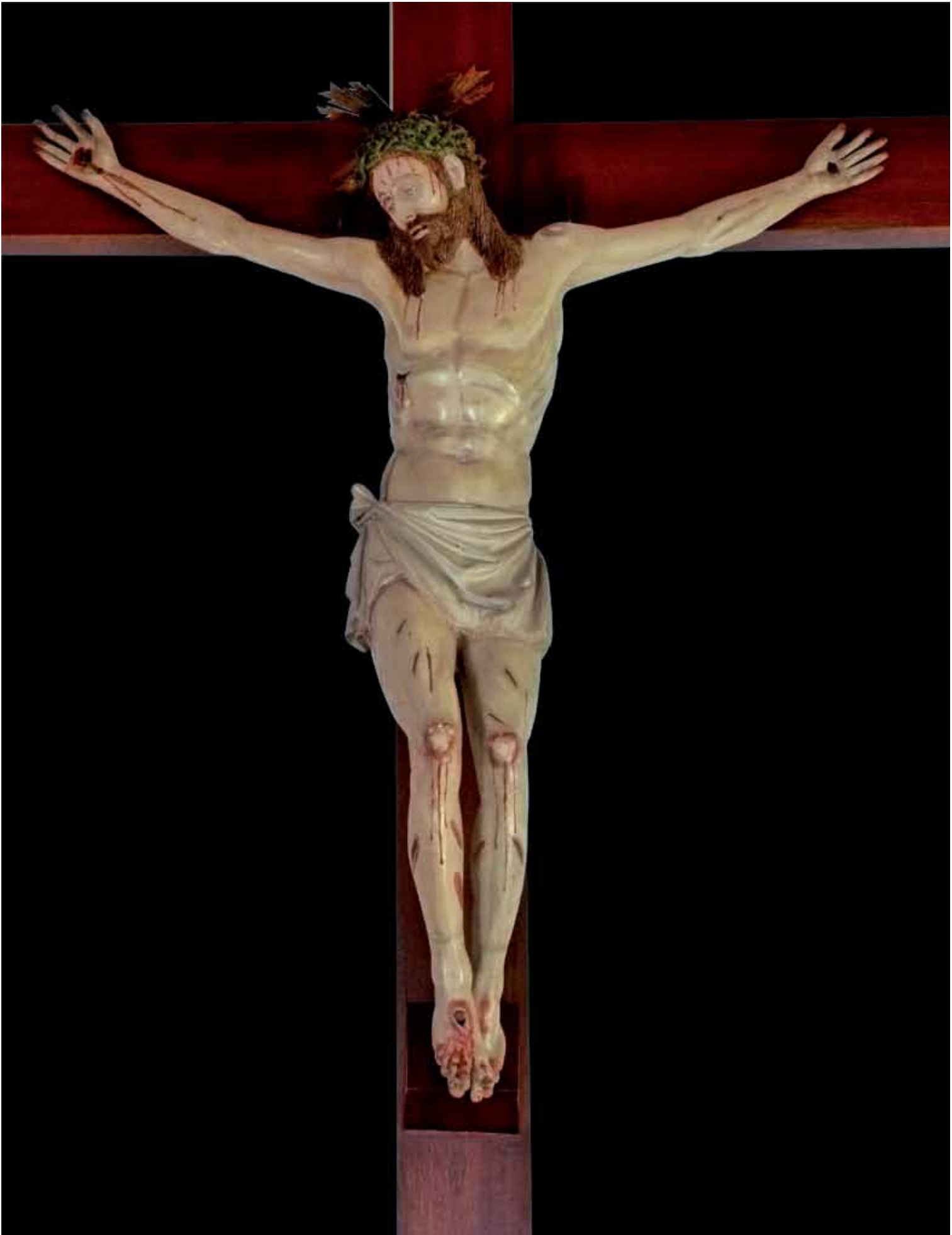
al Cristo del Amparo que integra el calvario del Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Santa Cruz de la Palma. Puede fecharse la imagen de Ubaté, al igual que aquella canaria, en el segundo tercio del siglo XVI.

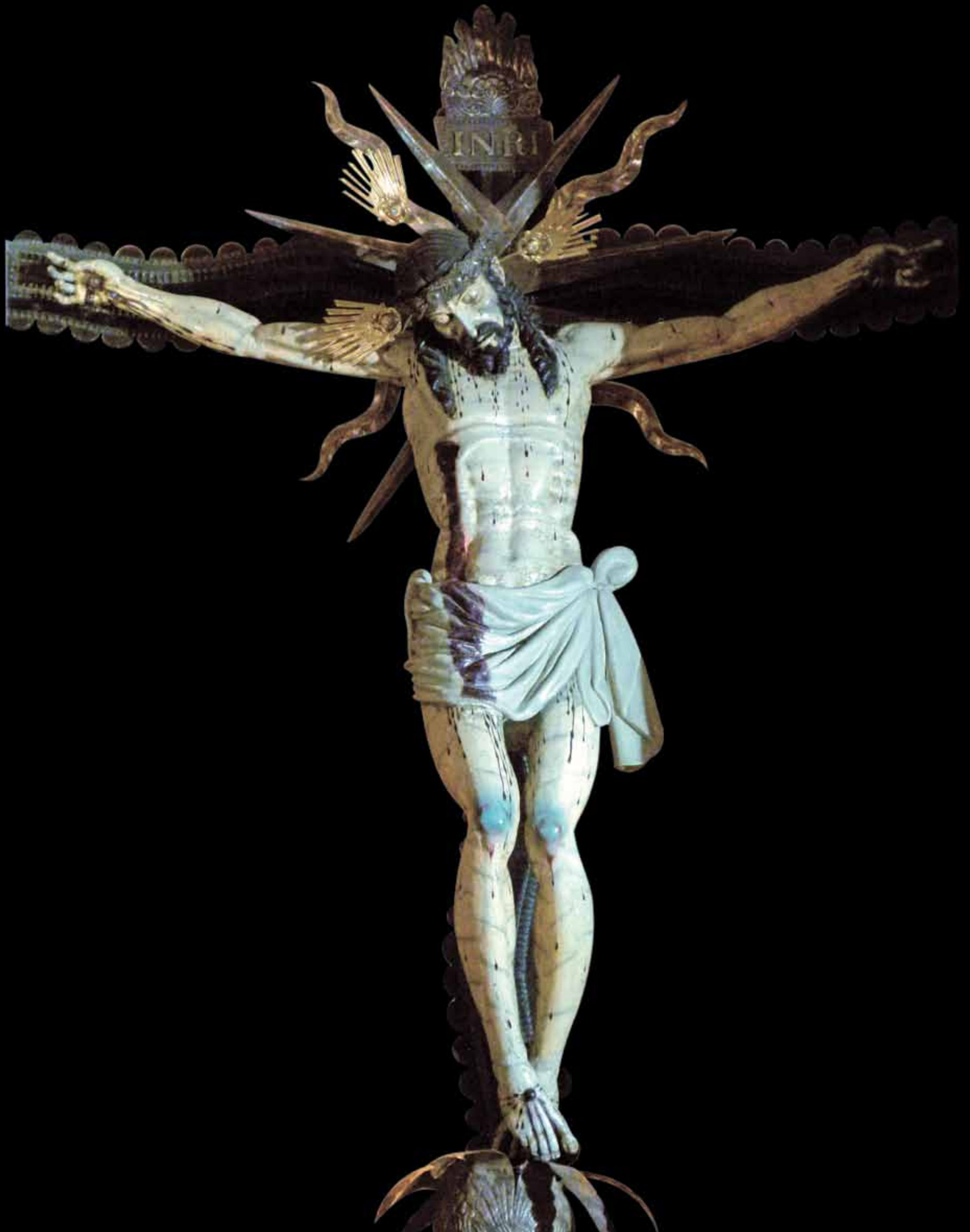
Muy cercano estilísticamente al anterior Crucificado es el encontrado en una de las capillas ubicadas en el deambulatorio de la basílica de Nuestra Señora de Chiquinquirá en el departamento de Boyacá. Magnífico Crucificado representado muerto que a diferencia del anteriormente descrito es de una serenísima expresión en su rostro pero siendo muy cercano a él en su canon anatómico, composición del sudario y tallado de barba, bigote y cabellera.

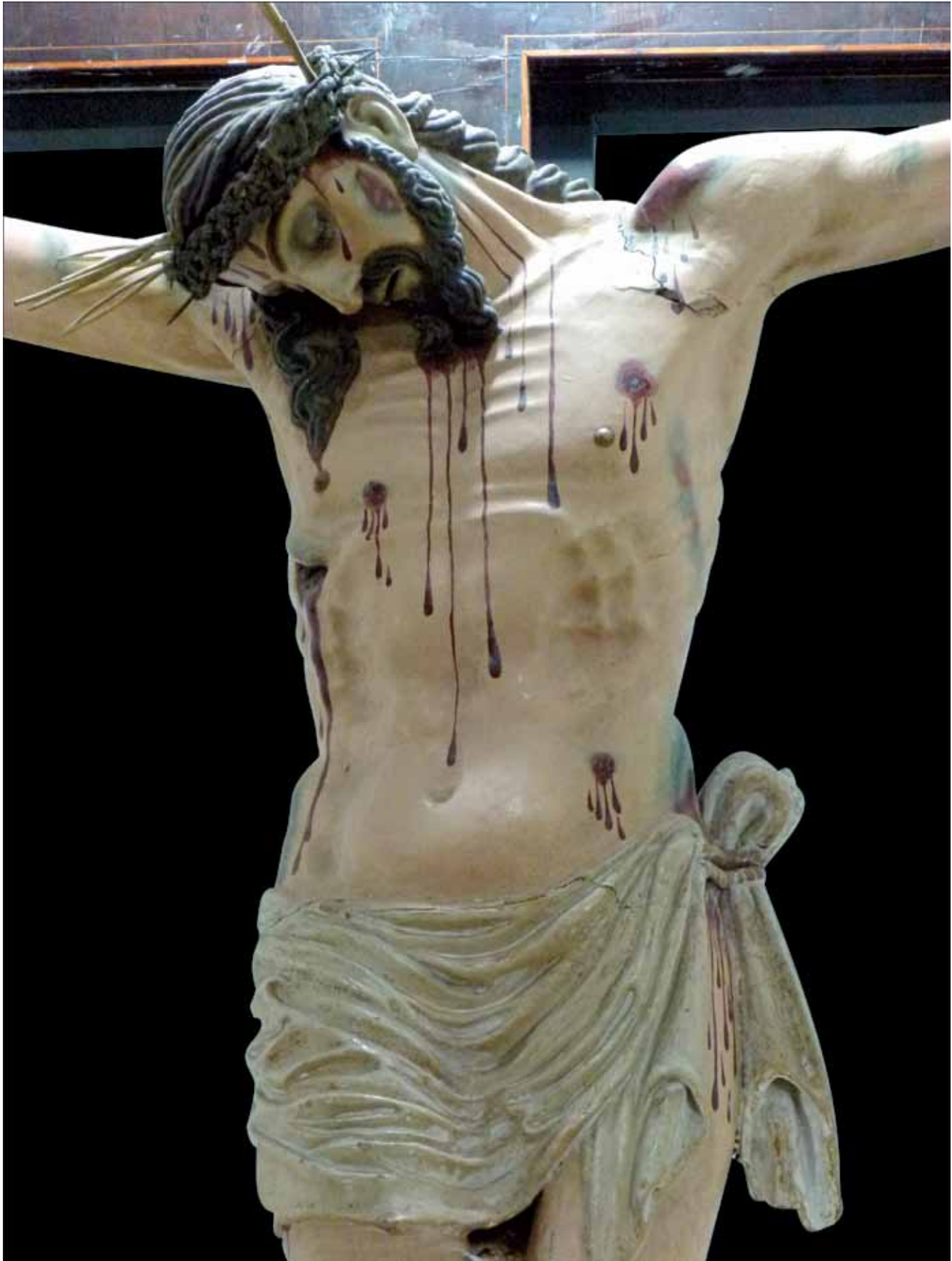


Anónimo
Crucificado
Iglesia del Carmen, Pamplona

En este apartado de igual forma debemos incluir al Crucificado de la iglesia de la Ermita de la población tolimense de Mariquita, estupenda escultura de la que, con algo de fantasía y poco fundamento, la tradición popular señala que perteneció a una nave que participó en la batalla de Lepanto. Presenta esta imagen tallada la sangre que sale a borbotones de la herida del costado, elemento muy utilizado en la estética gótica cuyos ecos pervivieron en la escultura de influencia flamenca.







Anónimo
Crucificado
Iglesia de Ubaté

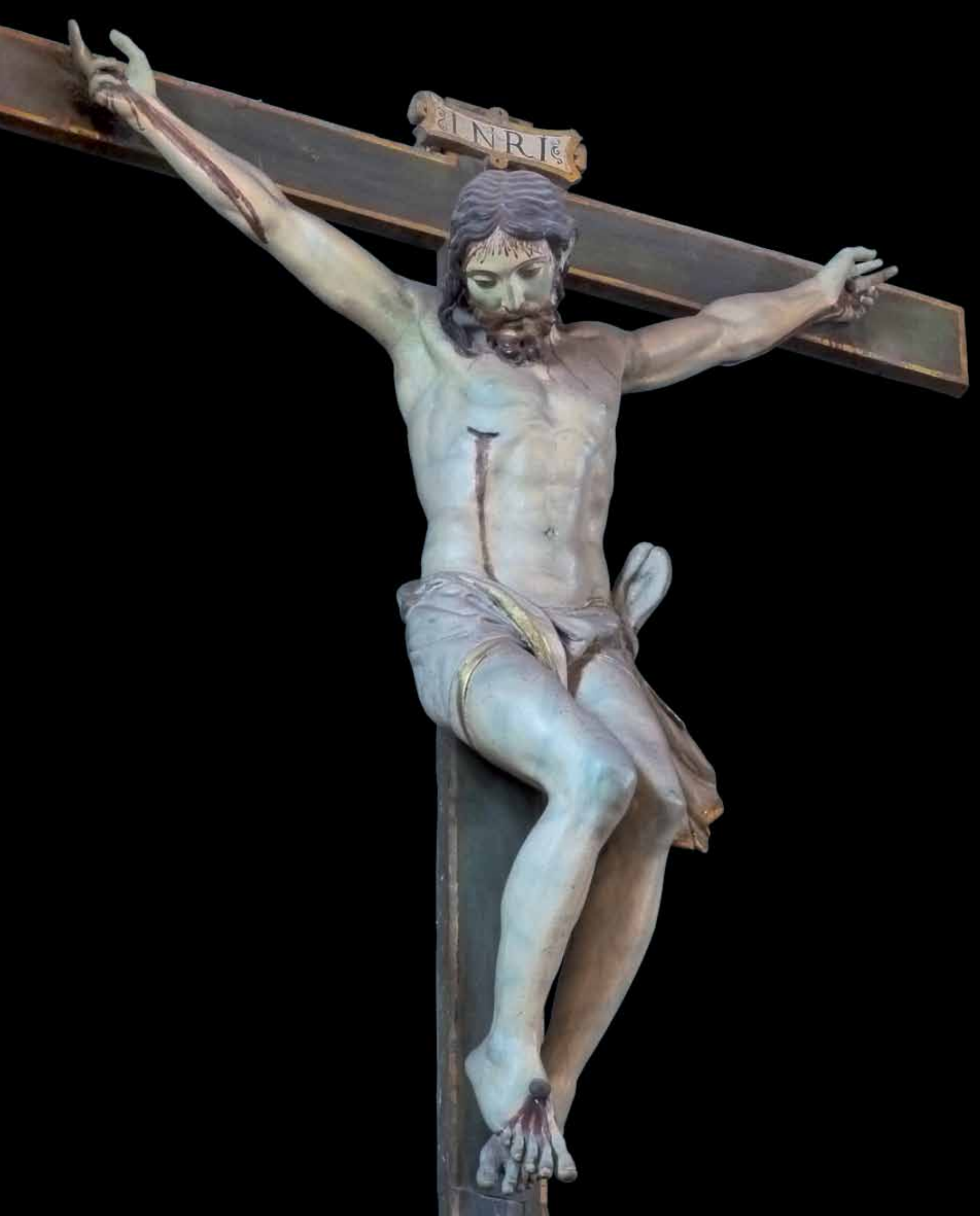
Anónimo
Crucificado
Basílica de Chiquinquirá



Anónimo
Crucificado
Iglesia de la Ermita, Mariquita

(Página siguiente)
Anónimo
Crucificado
Iglesia de Ubaté





EL MANIERISMO FLORENTINO: JUAN BAUTISTA VÁSQUEZ “EL VIEJO” Y EL ENVÍO DE SUS OBRAS A ULTRAMAR

Concuerda la llegada de Vásquez a Sevilla en 1561 con el momento de mayor auge en las exportaciones artísticas desde esta ciudad hacia las Indias. Era la época en la que en los nuevos territorios colonizados se consolidaban los centros urbanos con la consecuente erección de iglesias, capillas doctrineras y lugares de culto necesarios para colmar las devociones de los colonos y esenciales en la agresiva avanzada de evangelización de los indígenas por parte del gobierno español.

Como ya es conocido, con el ánimo de adornar y surtir de imágenes devocionales los recién construidos recintos y al no contar aún los nuevos territorios con escuelas artísticas, no obstante uno que otro artista emigraba a estas tierras, se hizo necesario importar desde la metrópoli obras de arte, en especial pinturas y esculturas. Las obras importadas en gran medida sirvieron de modelos tanto a los artistas emigrados como a los criollos e indígenas iniciados en estas artes, dando origen, en los centros donde los indígenas representaban un mayor porcentaje en sus poblaciones, a las escuelas mestizas de singular personalidad que tanto renombre han dado al arte colonial hispanoamericano. Es el caso de México, Puebla, Antigua Guatemala, Quito, Lima, Cuzco, Potosí y La Paz, entre otros.

Justamente Bautista Vásquez, una vez asentado en Sevilla y tal vez empujado por la constante competencia representada por sus discípulos o por los nada despreciables beneficios económicos generados por una nueva rica clientela, se inserta en el comercio artístico con América, constituyéndose junto al ya estudiado Roque Balduque en uno de los primeros escultores de renombre que desde Sevilla remitirían imágenes y retablos a los territorios de ultramar.¹ Se conoce además su participación en otros aspectos de carácter comercial con esos territorios.²

Iniciando el año de 1582, en compañía del pintor Pedro de Villegas, realiza Vásquez el retablo para la Cofradía del Rosario del templo de Santo Domingo de Lima, estructura de gran porte lamentablemente no llegada hasta nuestros días.³ Se conservan de aquella época, en un retablo decimonónico de la misma advocación, la Virgen del Rosario de Balduque, que originalmente fue la titular del retablo que enviara Vásquez, unos relieves muy retocados y un Crucificado que corona el ático los cuales, por sus características formales,

Juan Bautista Vasquez "el Viejo"
Crucificado
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja

¹ Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 83.

² Jesús Palomero Páramo, "Juan Bautista Vásquez, el Viejo, mercader de arte y ropa con Indias. Aportaciones biográficas y artísticas en su IV centenario", en *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)* (Madrid: Deimos, 1987), 895-903.

³ Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez Giménez, 1929), 110-111.

Juan Bautista Vasquez "el Viejo"
Crucificado (detalle)
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja



(Página siguiente)
Juan Bautista Vasquez "el Viejo"
Calvario
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja

⁴Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVII", en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), 36.

⁵Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*, 93.

⁶Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVII", 36.

⁷Héctor Schenone, "Esculturas españolas en el Perú", en *Anales de Arte Americanos e Investigaciones Estéticas*, 14 (1961), 67; José de Mesa y Teresa Gisbert, "El hermano Bernardo Bitti-escultor", en *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (La Rábida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 427.

⁸Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México: Azabache, 1992), 207.

son relacionados por Bernales Ballesteros con aquellos que debieron hacer parte del retablo desaparecido.⁴

No sería este del templo de Santo Domingo el único encargo remitido por Vásquez a la ciudad de los Reyes, pues al año siguiente envía otro retablo también desaparecido.⁵ En el Perú subsisten obras que acusan su personalidad, tales como el relieve de la Virgen con el Niño de la Universidad Católica de Lima, que le ha sido atribuido,⁶ y el san Juan del templo de San Pedro de Acora, poblado ribereño del lago Titicaca relacionado con el entorno de Vásquez por el profesor Héctor Schenone pero que a los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert les recuerda las formulas del italiano Bernardo Bitti, pintor y escultor de intensas labores en esas comarcas.⁷

Igual suerte que lo s retablos citados debió correr el tabernáculo de escultura y pintura que enviara en 1584 a la ciudad mexicana de Puebla de los Ángeles, pues aún no ha sido identificado, existiendo en el convento de Santa Mónica de la misma ciudad una santa Ana con la Virgen y el Niño que le relacionan.⁸

Donde sí se encuentran obras documentadas de Vásquez en América es en la ciudad colombiana de Tunja. Allí, en la capilla de los Mancipe de la catedral de esa ciudad, podemos contemplar un pequeño tabernáculo que cobija un maravilloso Calvario integrado por el Crucificado, la Dolorosa, san Juan y María Magdalena, que no figuraba en el contrato, además de un magnifico san Pedro Mártir de Verona exento. Estas obras corresponden a las convenidas entre Bautista Vásquez y el vecino de Tunja Gil Vásquez en 1583, ya sobradamente estudiadas por investigadores españoles y latinoamericanos quienes en su gran mayoría las consideran como las obras maestras del bajo renacimiento hispánico en América.









(Páginas 64-65)
Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Dolorosa y San Juan Evangelista
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja

Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Putto
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja

(Página siguiente)
Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
María Magdalena
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja







Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
San Pedro Martir
Capilla de los Mancipe, Catedral de Tunja

Con destino a la misma ciudad neogranadina concierta Vásquez con Miguel Gerónimo vecino de Tunja en 1584 la realización de un Cristo resucitado y otro crucificado, ambos de seis palmos y bulto redondo.⁹ Al respecto la historiadora Margarita Estella Marcos plantea la posibilidad de relacionar con este envío la escultura de un Resucitado propiedad del santuario de Monserrate de Bogotá, aclarando que sus dimensiones de 80 cm son inferiores a lo convenido.¹⁰

Efectivamente, al interior de la casa parroquial de este santuario se encuentra la estupenda efigie del resucitado en mención acompañada de dos soldados romanos en los que es evidente la magistral impronta del escultor abulense. La autora española advierte sobre las calidades técnicas de estas esculturas y las relaciona, al igual que aquellas documentadas de Tunja y las atribuidas en Perú y México, con la estética de Vásquez en su etapa toledana, cuando cronológicamente deberían estar más cercanas a las creaciones algo sugestionadas por la plástica de su discípulo Jerónimo Hernández de su etapa sevillana.¹¹ Ante estas apreciaciones creo que posiblemente Vásquez, muy a su pesar, se vio forzado a adaptar su estilo a las renovadoras y solicitadas fórmulas artísticas introducidas por Hernández en Sevilla, presentándosele a través de los encargos de la menos exigente clientela americana la oportunidad de expresar en total libertad su verdadera personalidad.



Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Grupo del Resucitado
Santuario de Monserrate, Bogotá

⁹Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, 112-113, y *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldan* (Sevilla: Rodríguez Giménez, 1932), 143.

¹⁰Margarita Estella Marcos, "Dos esculturas probables de Vásquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1987, 58-63, y *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*, 95.

¹¹Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*, 88.





Si bien concuerdo con la investigadora española en su acertada relación de estas obras con Vásquez el Viejo, la presencia de los dos soldados romanos no reflejados en el contrato, de otras dos esculturas que representan a san Pedro y san Pablo y de un pequeño retablo, estilísticamente muy próximos a nuestro escultor en el mismo santuario, fundamentan nuestra percepción acerca de que sin lugar a dudas estas obras corresponden a un envío del escultor abulense aún no determinado con certeza. Esto no sería aventurado pensarlo, pues se sabe que en 1586 remite este artista a través de Juan Núñez de Tapia un lote de esculturas con destino a Tierra Firme,¹² como era llamada la parte norte de Sudamérica, y cuya puerta de entrada era el puerto neogranadino de Cartagena de Indias.

Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Soldado romano
Santuario de Monserrate, Bogotá

(Páginas 74-75)
Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Resucitado y Soldado romano (detalles)
Santuario de Monserrate, Bogotá

¹²Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*, 94-95.







Hasta mediados de los años setenta de la centuria anterior existían en el santuario de Monserrate, aparte de la esculturas del grupo del resucitado, dos estupendos simulacros de san Pedro y san Pablo desafortunadamente catalogados en las monografías que se han encargado de ellas como obras anónimas santafereñas o europeas del siglo XVII,¹³ cuando evidentemente se trata de ejemplares del más puro manierismo peninsular de la segunda mitad del siglo XVI. Ambas imágenes aparecen poseídas de la elegancia, dibujo y gracia de composición propias de la técnica del mejor Vázquez, guardando estrecha relación con obras que le son conocidas.

La talla de san Pablo, la mejor lograda de las dos, es muy cercana a la imagen de san Lucas del desaparecido retablo de Mondéjar (Guadalajara, España) y más aún a una figurilla que representa a un evangelista en el facistol de la catedral de Sevilla, con la que es posible advertir una casi idéntica composición en su inestable y amanerada postura que obliga al cuerpo a contorsionarse en espiral, la forma de gesticular las manos, en los plegados de los ropajes de aires clasicistas, que en ambas figuras cubren en parte la cabeza, y en los rasgos del rostro, barba y cabellera. En las imágenes de san Pedro y san Pablo se aprecian las excelsas calidades artísticas encontradas en el resucitado y los berruguetescos soldados romanos, por lo que las considero del mismo autor.



Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
San Pedro y San Pablo
 Colección particular (antes en el santuario de
 Monserrate, Bogotá)
 Fotografías: Banco de la República de Colombia

¹³ Álvaro Gómez Hurtado, *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá* (Bogotá: Banco Cafetero, 1970), s. p.



Estas magníficas esculturas pasaron a una tienda de antigüedades de Bogotá en donde fueron felizmente adquiridas por un coleccionista colombiano, en cuya colección las he localizado,¹⁴ evitando con ello que tan magníficas piezas fueran a parar al extranjero en una época en la que en Colombia no se ejercían controles apropiados contra la exportación ilícita del patrimonio colombiano.

En el mismo santuario, en una de las capillas del lado del Evangelio, he observado un curioso retablo de pequeñas dimensiones, incompleto pero recientemente restaurado al igual que el grupo del resucitado, el cual evidencia en su traza y ejecución las fórmulas del bajo renacimiento español. Es de un extraordinario valor por ser único dentro del repertorio de retablos coloniales existentes hoy día en la ciudad de Bogotá. No obstante los evidentes faltantes, es posible relacionar este mueble con la personalidad de Vásquez y su taller.

Taller de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Retablo
 Santuario de Monserrate, Bogotá

¹⁴ Banco de la República (Bogotá), *La mirada del coleccionista: El ojo crítico de Hernando Santos* (Bogotá: Casa de Moneda del Banco de la República, 2000), 115.



Anónimo
Retablo (detalles)
Iglesia de Santa Clara, Tunja



Consta este retablo de un solo cuerpo, predela y tres calles faltando lo que seguramente debió haber sido el ático. Las columnas de orden jónico que separan las calles son decoradas en su tercio inferior con figuras de querubines, escudos y flores, así como con cintas, frutas y cabezas de ángeles en su parte superior, de manera similar a las columnas del retablo del convento de Almonacid ejecutado por Vásquez. La predela se adorna con hercúleos y macizos ángeles que sostienen cartelas, tan propios de Vásquez y de igual forma presentes en el tabernáculo del Calvario de la capilla de los Mancipe de Tunja.

Esta estructura posee tres hornacinas, desprovistas de las esculturas originales que debieron cobijar y que han podido ser las anteriormente reseñadas, alojando actualmente esculturas de poco valor artístico. Sobre las hornacinas laterales resaltan dos magníficos relieves alusivos a la Anunciación. Justo encima de aquella de la izquierda está el relieve de san Gabriel, de gran parecido en su cabeza con la del san Miguel de Burgo de Osma, mientras que sobre la del lado derecho está el relieve alusivo a la Virgen María, envuelta en los ropajes de aires clásicos y el rostro redondeado con la gracia y belleza de las creaciones femeninas de Vásquez. Recorre todo el entablamento un friso decorado con grupos de cabezas de querubines entrelazados por guirnaldas.

(Página anterior)
Taller de Juan Bautista Vásquez "El Viejo"
Retablo (detalles)
Santuario de Monserrate, Bogotá.



No he tenido la oportunidad de investigar en los archivos de este santuario si existen fotografías antiguas en las que podamos apreciar si tuvo alguna relación este mueble con las imágenes descritas y la composición que pudieron haber conformado.

Es seguro que, al proceder estas obras del siglo XVI, hayan llegado por trasiego desde alguna otra iglesia del centro de la vieja Santa Fe hasta este santuario fundado en el siglo XVII sobre la cima de una montaña a 200 metros arriba de la ciudad. El santuario de Monserrate ha sufrido no pocos avatares y destrucciones en su historia que han obligado a reconstruirlo en varias ocasiones, sobreviviendo hasta hoy una estructura moderna de la primera mitad del siglo XX.

Este pequeño retablo, a pesar de no conservarse íntegramente como ya lo dijimos, es de capital importancia a la hora de conocer la evolución de este tipo de estructura lignea en Colombia, constituyéndose en una estupenda muestra de lo que debieron haber sido los primitivos retablos que adornaron los templos santafereños en los primeros años de colonización. Colombia posee un gran número de retablos de la primera mitad del siglo XVII, tan escasos en el resto del continente, pero en cuanto a aquellos del siglo XVI es bastante pobre. Hasta ahora de esa época solo he podido observar el tabernáculo del Calvario de Vásquez en la catedral de Tunja, el que acabo de describir en Monserrate y uno pequeño y poco estudiado en la iglesia de Santa Clara de Tunja, de un solo cuerpo y ático, que subsiste de igual forma incompleto.

Regresando al tema de las obras enviadas en 1584 por parte del escultor salmantino, creo poder identificar una de ellas, el resucitado, en una iglesia de Tunja, ciudad que por aquellos años aventajaba sobradamente, en cuanto a pujanza económica y refinamientos artísticos de su población, a Santa Fe de Bogotá. En la iglesia del Convento de Nuestra Señora del Topo de esa ciudad, en el retablo de su única capilla lateral, se puede contemplar un magnífico simulacro de Cristo resucitado de rostro aguzado, nariz recta, pómulos pronunciados, barba bífida y cabello suavemente rizado que recuerda en su morfología corpórea y los un tanto ampulosos pliegues del manto que lo cubre a un Vásquez un poco influenciado por Jerónimo Hernández. Concuera en su dimensión con aquellos seis palmos que debería medir el Resucitado enviado por el Viejo a Tunja en 1584, que a mi parecer se corresponde con el realizado por nuestro escultor, quedando aún por identificar, si es que existe, el crucificado.

Al respecto he observado en una fotografía antigua de la sacristía del convento dominico del Ecce Homo, en cercanías de Villa de Leyva, un soberbio crucificado que en su composición y morfología presenta los inequívocos postulados de Vásquez, guardando un enorme parecido con el crucificado del Calvario de la capilla de los Mancipes de la catedral de Tunja en la resolución de los detalles de su cabeza, anatomía del torso y la idéntica forma de anudar el sudario al lado de su cadera izquierda.

Lamentablemente esta magnífica obra se encuentra hoy en paradero desconocido. Se espera que esté a buen reparo en alguna de las dependencias de los dominicos en Boyacá, tal vez en el museo del convento dominicano de Chiquinquirá, lugar en el que por viejas fotografías y relatos de algunos frailes pude saber que se hallan magníficas obras del periodo colonial, entre las que sospecho estén algunas esculturas de ascendencia sevillana de gran calidad.



Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Resucitado
Santuario del Topo, Tunja



Lastimosamente en seis años de intentos me ha sido negada cualquier posibilidad de visita a este sitio por parte de sus encargados. Espero en un futuro y en aras de la difusión del patrimonio de todos los colombianos le sea permitido a algún investigador acceder a tan resguardada e injustamente desconocida colección.

Otra noticia refuerza el argumento de que las obras remitidas en 1584 por parte de Vásquez debieron llegar a Tunja. El escultor se vio forzado a apoderar a Gil Vásquez, vecino de esa ciudad con quien ya había concertado el retablo de la capilla de los Mancipes, para que cobrase al mercader Miguel Jerónimo, de igual forma vecino de Tunja, lo que le adeudaba por la venta de las dos imágenes. Este pago al parecer no lo percibió pues, al redactar Vásquez su testamento cuatro años después, daba cuenta de la existencia de esta deuda.¹⁵

Otras obras exentas del siglo XVI relacionables con la órbita del insigne escultor salmantino con que cuenta el patrimonio artístico de Colombia son dos relieves de vírgenes mártires pertenecientes al Museo Colonial de Bogotá pero procedentes del citado cenobio de las clarisas de Tunja, ya relacionados con Vásquez por otros autores, y la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Popayán.¹⁶

Guarda el Seminario Mayor de Bogotá una magnífica santa Lucía de unos 90 cm, en aceptable estado de conservación, considerada por la historiografía colombiana acertadamente como obra anónima del siglo XVI,¹⁷ la cual encontramos muy cercana a las figuras femeninas del retablo mayor de Mondéjar.

También considero influenciado por la órbita de Vásquez el tondo con el relieve anónimo de Dios Padre que custodiaba el museo de la Catedral de Tunja, hoy localizado al interior de las dependencias de la casa parroquial, el cual puedo relacionar con el que debió coronar el tabernáculo de la capilla de los Mancipe.¹⁸

Juan Bautista Vásquez "el Viejo" (atribuido)
Santa Lucía
Seminario Mayor, Bogotá
Fotografía tomada de: Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia

¹⁵ Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 112-113 y *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 143; Jesús Palomero Páramo, "Retablos y esculturas en América. Nuevas aportaciones", en *Andalucía y América en el siglo XVI: Actas de las II Jornadas de Andalucía y América* (La Rábida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, 431-432).

¹⁶ Santiago Sebastián López, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada" (Cali: Academia del Valle del Cauca, 1965), en *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 161.

¹⁷ Gabriel Giraldo Jaramillo, *Arte religioso en la Nueva Granada: Catálogo de exposiciones XXXIX Congreso Eucarístico Internacional* (Bogotá: Sol y Luna, 1968), pieza no. 3 del catálogo "Escultura y talla decorativa"

¹⁸ Jesús Aponte Pareja: "Juan Bautista Vásquez el Viejo. Sus envíos al Nuevo Mundo y posibles nueva obras en la Nueva Granada". *La Hornacina*, Septiembre de 2010 (Acceso: 17 de marzo de 2014). <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia5.htm>; Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica* (1580-1625) (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 515.



Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Virgenes mártires
Museo Colonial, Bogotá



(Página siguiente)
Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Virgen del Rosario
Iglesia Santo Domingo, Popayán



En las hornacinas del retablo mayor del mismo recinto religioso se encuentra un apostolado de bulto redondo realizado en yeso con excepción de la talla que representa al apóstol san Pedro que es en madera. Esta escultura no sólo se diferencia de las otras tallas en el material de su confección sino también en su dimensión inferior y en las características estilísticas que la acercan más al manierismo introducido por Vásquez y su taller en Sevilla en el último tercio del siglo XVI que a la estética del segundo cuarto del siglo XVII, época de la elaboración del maravilloso retablo y de las toscas imágenes de yeso con las que también guarda una enorme distancia en las evidentes calidades técnicas de su hechura.

Conserva esta imagen de san Pedro una inscripción en la que se encarga a Agustín Chinchilla Cañizares de su confección en el año de 1636,¹⁹ ante lo que me inclino a creer, a la luz de las diferencias entre esta obra y las conocidas de este escultor, a quien se le atribuyen las restantes esculturas del retablo mayor, que su intervención en ella se debió a un simple aderezo.



Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo".
San Pedro Apóstol
Catedral, Tunja

¹⁹ Gustavo Mateus Cortés, Tunja: *El arte de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989).

El profesor Santiago Sebastián, quien al parecer da a conocer a Estella Marcos el grupo del resucitado del santuario de Monserrate, sostiene haber visto en el mismo santuario un crucificado de estupenda calidad estilísticamente próximo a Vásquez, comentario que seguramente alentó en la investigadora la posible relación de estas obras con el envío de 1584.²⁰ No he podido ver la escultura señalada por el profesor Sebastián en dicho santuario. A lo mejor ha desaparecido al igual que el san Pedro y el san Pablo.

No obstante, donde sí existe un soberbio crucificado de tamaño natural de múltiples matices vasquenses es en la iglesia bogotana de la Veracruz, obra considerada anónima sevillana del siglo XVII,²¹ que en composición y grafismos de su cabeza, cabellera y rostro se acerca al crucificado de la Buena Muerte de Lebrija y al Cristo de Reconciliación y Paz de la iglesia de San Juan de Dios de Medina Sidonia en los caracteres anatómicos del tronco y extremidades, crucificados estos últimos que se le atribuyen. En el dibujo y composición de los pliegues del sudario guarda gran similitud con el desaparecido crucificado

Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Crucificado
Iglesia de la Veracruz, Bogotá



²⁰ Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*, 95.

²¹ Álvaro Gómez Hurtado, *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá*, s. p.



Círculo de Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Virgen del Rosario
Iglesia de Turmequé, Boyacá



del retablo homónimo de la catedral de Toledo, realizado por Nicolás de Vergara, gran colaborador de Vázquez.

En la iglesia de Sáchica, poblado doctrinero del departamento de Boyacá, en su retablo mayor podemos observar un magnífico grupo escultórico de la Virgen con el Niño de pequeño formato que concuerda con las obras realizadas por Vázquez en su última etapa sevillana. En la pequeña Madonna de tamaño académico es posible advertir el ideal de belleza femenina propio del escultor salmantino, observando en sus características formales tales como forma redondeada y dulce expresión de su rostro, composición y plegados de su vestidura, al igual que su policromía de motivos fitomorfos, y en la hercúlea anatomía del pequeño infante de dorada cabellera, características similares que acercan este grupo escultórico con aquel de la Virgen de la Piña de la iglesia de la Oliva de Lebrija en Andalucía, obras esculpidas por el viejo Vázquez.

(Página anterior)
Círculo de Juan Bautista Vázquez "el Viejo"
Crucificado
Iglesia de la Veracruz, Bogotá

Otras imágenes conservadas en Colombia que acusan relación con el salmantino en sus resoluciones, no obstante transiten en sus morfologías hacia los nuevos aires romanistas introducidos por Jerónimo Hernández, son la Virgen del Rosario de Turmequé, poblado encomendero del altiplano boyacense; una Virgen con el Niño de tamaño académico localizada en un retablo lateral del lado de la Epístola del templo de San Francisco de Bogotá, la santa Lucía que corona el retablo mayor de la iglesia de la Ermita de Mariquita y una santa no identificada, probablemente una santa Lucía localizada a gran altura, en el retablo mayor de la iglesia de la población boyacense de Sora, de subida calidad en su ejecución, siendo esta última una de las mejores muestras del momento escultórico en estudio conservadas en Colombia no obstante su pésimo estado de conservación.

(Página siguiente)
Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Virgen con el Niño
Iglesia de Sáchica



Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Santa Lucía
Iglesia de la Ermita, Mariquita

Círculo de Juan Bautista Vásquez "el Viejo"
Virgen con el Niño
Iglesia de San Francisco, Bogotá







JERÓNIMO HERNÁNDEZ Y LA INTRODUCCIÓN DEL ROMANISMO EN ANDALUCÍA Y AMÉRICA

Círculo de Jerónimo Hernández
Cristo atado a la columna
Iglesia de La Inmaculada Concepción, Valledupar

¹ Diego Angulo Iníguez, "Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua." A.A.F., 4 (1952), 113-120; José Hernández Díaz, "Los Ocampo, imagineros giennenses del Siglo de Oro." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 103 (1980): 93-115; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vásquez el viejo en Castilla y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

² Celestino López Martínez, *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1943); José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 32-33.

³ José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI-XVIII)* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929), 152-156.

⁴ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, 31.

El abulense Jerónimo Hernández de la Estrada, llegado desde Castilla al gran puerto del Guadalquivir a la edad de 16 años haciendo parte del séquito de ayudantes y oficiales del taller de Juan Bautista Vásquez "el Viejo", de quien fue su alumno más aventajado, es considerado el escultor que termina por consolidar la naciente escuela de escultura sevillana. Su estilo se aparta del manierismo delicado de estipe florentina de su maestro y opta por las maneras grandilocuentes y monumentales de las fórmulas creadas por Miguel Ángel en su periodo romano.

Sin embargo, resulta cuanto más extraño el hecho de que, siendo una de las figuras más señeras de la escuela sevillana de escultura, no se tenga conocimiento hasta ahora de obras documentadas que le pertenezcan en tierras americanas. Caso contrario de quien fuera su maestro, Juan Bautista Vásquez "El viejo", quien gozó, como ya hemos visto, de un significativo número de encargos, y, en menor medida, del de algunos de sus compañeros y discípulos como Gaspar Núñez Delgado y el jienense Andrés de Ocampo.¹ También se destacan los encargos al sevillano Juan de Oviedo y de la Bandera, con participaciones documentadas en tan sugestivo comercio.²

No obstante, la personalidad y plástica de Hernández llegaron hasta las Indias a través de alumnos formados en su círculo emigrados a estas tierras o de obras que acusan las características de su estilo, remitidas desde Sevilla probablemente por el mismo escultor o por parte de sus referidos seguidores.

Uno de sus alumnos que emigró a tierras americanas fue Diego de Robles, autor de las vírgenes ecuatorianas del Quinche, el Cisne y la desaparecida del santuario de Guapulo, entre otras obras,³ vírgenes estas de gran inspiración y veneración por parte del pueblo del Ecuador, siendo de gran importancia y referencias obligadas en el estudio del origen de la escuela quiteña de escultura.

Otras tallas llegadas desde la metrópoli o bien realizadas en América por escultores salidos de la órbita de Hernández son el magnífico Cristo yacente del convento de san Agustín de Quito, que en esa ciudad le atribuyen, la hermosa Virgen con el Niño de la catedral de la Paz, Bolivia, ya relacionada con el escultor abulense por los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert,⁴ y la soberbia Virgen del Rosario de la ciudad peruana de Jauja, de origen incierto pero que a mi modo de ver se encuentra



muy comprometida con el quehacer de Hernández, pudiendo relacionarla con la Virgen del Prado de la iglesia de San Sebastián de Sevilla, imagen insistentemente atribuida a nuestro escultor.

Colombia cuenta con un selecto número de esculturas que claramente reflejan la plástica romanista acuñada por Hernández en su taller de Sevilla, muchas de ellas injustamente desconocidas. Valledupar, población fundada en 1550, hoy capital del departamento del Cesar en la región caribeña de Colombia, conserva dos estupendas imágenes que sobradamente acusan las maneras del abulense considerándolas a mi parecer como sus obras más cercanas en todo el continente.

Me refiero a la Virgen del Rosario y al Cristo atado a la columna, esculturas de bulto redondo de tamaño algo menor que el natural. Ambas de inestimable aprecio por parte de la población que las venera

como patronos haciéndolas parte de numerosas leyendas populares ligadas a la evolución histórica de la ciudad.

La magnífica *Madonna* recibe culto en la catedral de la ciudad, templo de moderna construcción que vino a reemplazar a la antigua capilla del templo de Santo Domingo. Allí, en un templete adosado al muro del testero, se encuentra entronizada la monumental escultura de notable técnica en su ejecución. Imagen estante que por su arrogante apostura, composición y severo empaque romanista podría vincularse con las vírgenes de la O de Ubrique y de la Granada de Guillena, obras originales de Hernández.

Al igual que aquellas, la Virgen valduparense cruza el manto de izquierda a derecha sosteniendo al Niño al costado derecho de su cuerpo. De rostro ovalado, cubre su cabeza con el velo, dejando ver parte de las suaves ondas que componen su cabello, muy similares a las de la Virgen con el Niño de la iglesia de Santa Cruz de Écija, escultura también atribuida a Hernández. El Niño, vestido con túnica talar, es sostenido en pie, aferrándose a su madre con su brazo izquierdo, levantando el derecho en actitud de bendecir, en composición similar al de algunos conjuntos ejecutados por Juan Bautista Vázquez "el Viejo" (por citar un ejemplo, el de la Virgen de la Paz del retablo de Almonacid de donde seguramente derivan las creaciones de Hernández con el Niño estante).

También la composición estante del Niño está presente en aquellos de las vírgenes sevillanas de la Paz, pertenecientes a la Hermandad de la Santa Cruz, y del Rosario de la capilla del Museo de Sevilla, obras documentadas de Jerónimo Hernández con cuyos niños guarda el infante de la Virgen colombiana gran similitud en cuanto al gubiado del cabello, forma de las orejas y morfología del rostro.

Círculo de Jerónimo Hernández
Virgen del Rosario
Catedral Nuestra Señora del Rosario, Valledupar





Círculo de Jerónimo Hernández
Virgen del Rosario
Catedral Nuestra Señora del Rosario, Valledupar

Lamentablemente el grupo de la Virgen del Rosario de Valledupar evidencia intervenciones en su policromía, especialmente en las encarnaduras, las cuales sería preciso corregir para mejorar la lectura de tan magnífico conjunto.

Cuenta la leyenda, recogida por José Nicolás de La Rosa, que los indios Tupes, enardecidos por los inhumanos tratos a que eran sometidos por parte de los conquistadores españoles, asaltaron la villa de los Reyes del valle del cacique Upar, dando fuego al templo de Santo Domingo, primitiva edificación de paja y bahareque en donde los españoles veneraban la imagen de Nuestra Señora del Rosario, traída por ellos unos años antes. Mientras los indígenas atizaban el fuego disparando lanzas y flechas incendiarias contra la precaria edificación, de esta surgió una hermosa y radiante mujer que, apartando con su manto las flechas y extinguiendo el fuego al pasar sobre las llamas, espantó a los indígenas que, aterrados por tan sobrenatural visión, huyeron hacia las praderas.⁵

La leyenda de la aparición de la Virgen en defensa de los españoles, curiosamente muy similar a la protagonizada en la ciudad peruana de Cusco por la conocida Virgen del Milagro del Sunturhuasi, fue recogida por los cronistas como acaecida el 28 de abril de 1576.⁶ Ello da una idea de la cronología de la confección de la imagen, la cual se puede colocar como directa predecesora de las vírgenes sevillanas de la Hermandad de Santa

⁵ José Nicolás de la Rosa, *Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad y provincia de Santa Marta* (Barranquilla: Publicaciones de la Biblioteca Departamental del Atlántico, 1945), citado en Álvaro Castro Socarras, *Episodios históricos del Cesar* (Valledupar: Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura del Cesar, 1997).

⁶ José Nicolás de la Rosa, *Floresta de la santa iglesia catedral*

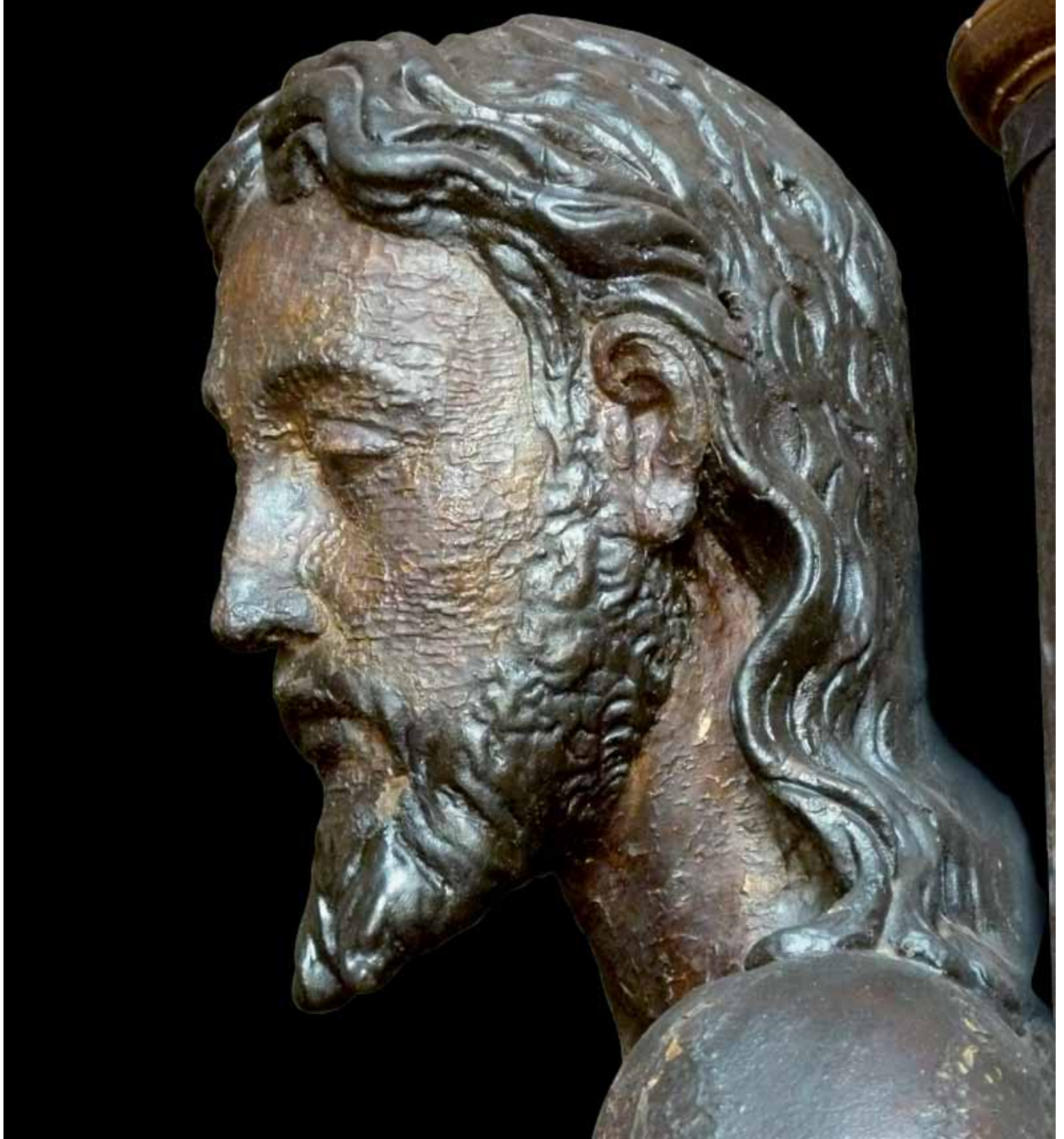


Círculo de Jerónimo Hernández
Cristo atado a la columna
Iglesia de La Inmaculada Concepción, Valledupar

Cruz y aquella del museo creadas por Hernández con las que comparte numerosos grafismos. Por ello, bien cabría la posibilidad de ser una obra salida de la gubia del propio escultor abulense.

Esta leyenda, de gran arraigo en la población, es rememorada cada 29 de abril, cuando la Virgen del Rosario es sacada en procesión y escoltada por la representación de un pelotón de soldados vestidos a la usanza española del siglo XVI, en tanto que penitentes, disfrazados de indígenas, danzan delante de la Virgen ofrendándole panes y frutas durante su recorrido por las céntricas calles de la ciudad en hermosa manifestación de sincretismo folclórico religioso.

No menos magnífica es la escultura del Cristo atado a la columna conservada en la iglesia de la Inmaculada Concepción que en Valledupar veneran erróneamente como un Santo Ecce Homo, lo cual ya ha sido advertido por otros autores. La escultura se encuentra en pésimo estado de conservación: acusa graves problemas estructurales además de la pérdida y alteración de gran parte



de su policromía. Según testimonios recogidos en la población, a la imagen se le aplicaba aceite sistemáticamente días antes del inicio de la Semana Santa, el cual era absorbido por la madera para luego ser expulsado al calor de las velas que durante años le fueron colocados a sus pies por parte de los fieles, dando con esto la impresión de que la imagen "transpiraba". No dejaba de ser este un efecto bastante sugerente en la mentalidad de los fieles pero lamentablemente conllevando las nefastas consecuencias que hoy podemos observar en la magnífica efigie.

Círculo de Jerónimo Hernández
Cristo atado a la columna (detalles)
Iglesia de La Inmaculada Concepción, Valledupar

A pesar de todo, es posible advertir en su monumental y bien concebida anatomía, de acentuados músculos y apostura en sinuosa curvatura, los postulados estéticos manieristas del gran escultor italiano Miguel Ángel Buonarroti, de quien Jerónimo Hernández y su escuela asumirían las características romanistas de sus obras.⁷ Este Cristo podría relacionarse, en su concepción de marcado *contrapposto*, con el Cristo resucitado de la iglesia de Santa María Sopra Minerva en Roma, obra de Miguel Ángel, imagen que por su iconografía fue un referente obligatorio durante el periodo manierista en gran parte de Europa.

La escultura valduparense guarda gran similitud con el relieve de igual iconografía presente en el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Osuna, obra de Hernández, y un gran parecido en el rostro, gubiado del bigote, barba bifida y ondas del cabello con el estupendo resucitado perteneciente a la Cofradía de la Quinta Angustia de Sevilla, escultura realizada por el escultor abulense en 1583 y de igual forma sensiblemente inspirado en el resucitado romano de Miguel Ángel.

El origen de esta escultura es desconocido. La tradición popular, según he indagado, considera que es proveniente de Quito. Si bien en la capital ecuatoriana floreció a fines del siglo XVII, durante el siglo XVIII y primer cuarto de la siguiente centuria una de las mejores escuelas escultóricas de toda América, de la cual se exportaron gran número de obras a diferentes regiones del continente, en especial a los territorios de la Nueva Granada, el lenguaje estético de sus imágenes se ubica en los periodos barroco y rococó. El Cristo atado a la columna de la iglesia de la Concepción de Valledupar, junto con la Virgen del Rosario de la misma ciudad, son a todas luces imágenes manieristas sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI y magníficos exponentes de la difusión en América de la plástica del gran escultor Jerónimo Hernández y su escuela.

Otra soberbia imagen, muy cercana en sus características a las del gran escultor abulense y a su maestro Juan Bautista Vázquez "el Viejo", es la Virgen con el Niño que atesora el templo doctrinero de Sora, población del departamento de Boyacá muy cercana a la ciudad de Tunja. Boyacá es el departamento de Colombia donde se conservan las mayores y mejores muestras de arte colonial de los siglos XVI y XVII. Ello se debe a que es la región que, por haber sido cuna de poblaciones con significativa presencia indígena, necesitada de ser adoctrinada y, rica en recursos minerales y agrícolas, fue asiento de encomenderos con grandes posibilidades económicas capaces de actuar como patrocinadores de encargos litúrgicos de gran



⁷ Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía, 1929).



Círculo de Jerónimo Hernández y Vázquez
"el Viejo"
Virgen con el Niño (detalle)
Iglesia de Sora

calidad manufacturados en Andalucía y de respaldar la llegada de escultores provenientes desde la metrópoli.

La *Madonna* en cuestión se relaciona de cerca en su composición con aquella del facistol de la catedral de Sevilla realizada por Vázquez, pero se manifiesta ya arropada por las rotundas formulas romanistas introducidas por Hernández. La figura de la Virgen, que sostiene con su mano izquierda apoyándolo contra su pecho al pequeño infante de dinámico escorzo y fuerte anatomía en sus formas hercúleas, levanta el brazo derecho en actitud de sostener, de igual forma que aquella de la catedral sevillana, una pera la cual viene a simbolizar el misterio de la Concepción, rompiendo la frontalidad del conjunto escultórico al inclinar levemente su cabeza hacia la izquierda en elegante contrapposto. Aunque presenta un regular estado de conservación con faltantes en su talla y ha sido lamentablemente repintada, es esta obra una de las mejores muestras marianas de raigambre bajo-renacentista que se conservan en América advirtiéndose en su iconografía, corrección de dibujo,

(Página siguiente)
Círculo de Jerónimo Hernández
Niño Jesús
Iglesia de la Veracruz, Bogotá



exquisito modelado y airoso canon, los rasgos estilísticos y el quehacer propio de Vásquez en sus últimas creaciones cuando ya evidenciaba haber sido influenciado por su alumno Jerónimo Hernández, por lo que no descarto una probable colaboración entre los dos.

De igual forma se encuentran suficientes grafismos que remiten a las directrices de la corriente romanista sevillana en la escultura del llamado Niño del Pajarito que se conserva en el refectorio de la casa parroquial de la iglesia de la Veracruz en Santa Fe de Bogotá. Estupenda imagen manierista, catalogada en el Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia desafortunadamente como obra anónima del siglo XVIII.⁸

De hercúlea anatomía, está representado en heroica postura de acusado contrapposto, levantando su mano derecha, a la que le han adosado una pequeña ave en época posterior, desvirtuando la actitud de bendecir con la que originalmente fue concebido, mientras que sostiene un globo terráqueo con su mano izquierda. Levanta la pierna izquierda y la apoya sobre una calavera, representando con esto el triunfo de la vida sobre la muerte, motivando con esta postura el movimiento de incurvación de su cadera derecha que rompe la frontalidad de la imagen en recurso plástico



Círculo de Jerónimo Hernández
Niño Jesús
Iglesia de la Veracruz, Bogotá

⁸Ficha de la obra del Banco de la República – Museo de Arte Religioso, Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia, Colección: Iglesia de La Veracruz Bogotá, Título: Niño Jesús, Autor: Anónimo, Época: Siglo XVIII, Elaboró: Claudia Camargo Beltrán, Fecha: Julio de 1987.



Círculo de Jerónimo Hernández
San Pedro Apóstol
Catedral Primada de Bogotá

utilizado por Hernández en el Niño Jesús de la parroquia de la Magdalena de Sevilla. Es con este Niño de la parroquia de la Magdalena con el cual Hernández se convierte, a tenor de los documentos encontrados, en pionero de esta iconografía del Niño triunfante que será muy repetida en los sucesivos periodos de la escuela sevillana.⁹

La imagen bogotana es sin duda una de las representaciones más antiguas del tema de las conservadas en Andalucía y América. Lastimosamente, no podemos precisar, ante la inexistencia hasta ahora de documentos que arrojen datos sobre su precisa cronología, si es más antigua que la célebre escultura ya citada de la Magdalena de Sevilla, lo que no descartamos del todo, pues sus formas sugieren igualmente el arte de Vásquez "el Viejo". Acusa esta imagen el evidente influjo derivado de obras miguelangelescas, siendo muy probable encontrar su fuente de inspiración en algún grabado realizado de la famosa escultura de Perseo sosteniendo la cabeza de Medusa localizado en la Loggia della Signoria de la ciudad de Florencia, Italia, obra ejecutada en bronce por Benvenuto Cellini, artista fuertemente influenciado por Miguel Ángel.

⁹ Jesús Miguel Palomero Páramo, *Gerónimo Hernández* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981), 111-113.



En la Catedral de Bogotá, en una capilla del lado de la epístola se conserva una magnífica imagen de san Pedro, que es considerada, al igual que el crucificado de la sacristía del mismo templo, perteneciente al escultor Juan Cabrera.¹⁰

La imagen del apóstol, a mi entender, refleja sobradamente el grandilocuente empaque romanista de raigambre sevillana pudiendo encuadrar su hechura en el último tercio del siglo XVI, por lo que, hasta no realizarse el hallazgo de algún documento que con certeza la filie con el quehacer de Cabrera, la considero perteneciente al círculo cercano de Jerónimo Hernández. No obstante, debo aclarar el hecho de que las fórmulas manieristas sevillanas pervivieron anacrónicamente en la escultura practicada en la Nueva Granada durante bien entrado el siglo XVII, por lo que no descarto del todo la intervención de Cabrera o de algún otro escultor de ese siglo en la realización de esta y otras esculturas que por sus morfologías consideramos del periodo abordado.

De gran impacto en Sevilla fueron las novedosas fórmulas introducidas por Hernández, quien moriría prematuramente en 1586 a la edad de 44 años, al punto de influenciar a su propio maestro, Vásquez "el Viejo", y a compañeros y alumnos, logrando que su estética impregnara la escultura practicada en Sevilla y América durante el último tercio del siglo XVI continuando, aunque en menor medida, perceptible durante toda la siguiente centuria.

Miguel Adán, Gaspar del Águila, Gaspar Núñez Delgado, Juan de Oviedo "el Viejo" y Juan Bautista Vásquez "el Mozo" serían solo parte del grupo de escultores compañeros de Hernández que junto a él llegarían desde tierras castellanas comandados por Vásquez "el Viejo" dando vida al llegar a Sevilla a su particular escuela escultórica y en la cual de igual forma tomarían parte alumnos ya nacidos en suelo andaluz como Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo y de la Bandera y el joven Juan Martínez Montañés. Estos escultores últimos fueron los encargados de hacer evolucionar la plástica manierista de estirpe romanista hacia fórmulas más naturalistas propias del realismo proto-barroco que dominaría la escultura sevillana durante el primer tercio del siglo XVII. Numerosas son las esculturas de primera y segunda línea que remiten a la estética de aquellos febriles años de producción sevillana conservadas en Colombia. Estas esculturas, junto a las significativas transacciones comerciales encontradas en los registros de contratación, dan cuenta de las dependencias estéticas del territorio neogranadino con la plástica de ese foco artístico, imágenes que inequívocamente remiten a las triunfantes fórmulas artísticas introducidas por Jerónimo Hernández, algunas de tan estupenda factura que bien podrían pertenecerle a cualquiera de sus principales seguidores.

De Gaspar Núñez Delgado, escultor castellano documentado en Sevilla a fines del siglo XVI, y quien probablemente muere en 1606, año en que firma su testamento,¹¹ se sabe por comentarios de Francisco Pacheco, quien policromaría muchas de sus obras, que fue alumno de Jerónimo Hernández.¹² Núñez Delgado trabajaría sus obras en madera, marfil y barro cocido siendo uno de los más influyentes escultores de fines del siglo XVI en Sevilla.¹³ Muchos de sus bocetos y esculturas en barro serían copiados por numerosos escultores. Entre ellos se encuentra el joven Juan Martínez Montañés con quien tendría oportunidad de participar en la ejecución de las esculturas del túmulo levantado en la Catedral de Sevilla con motivo de la muerte del rey Felipe II en 1598.¹⁴

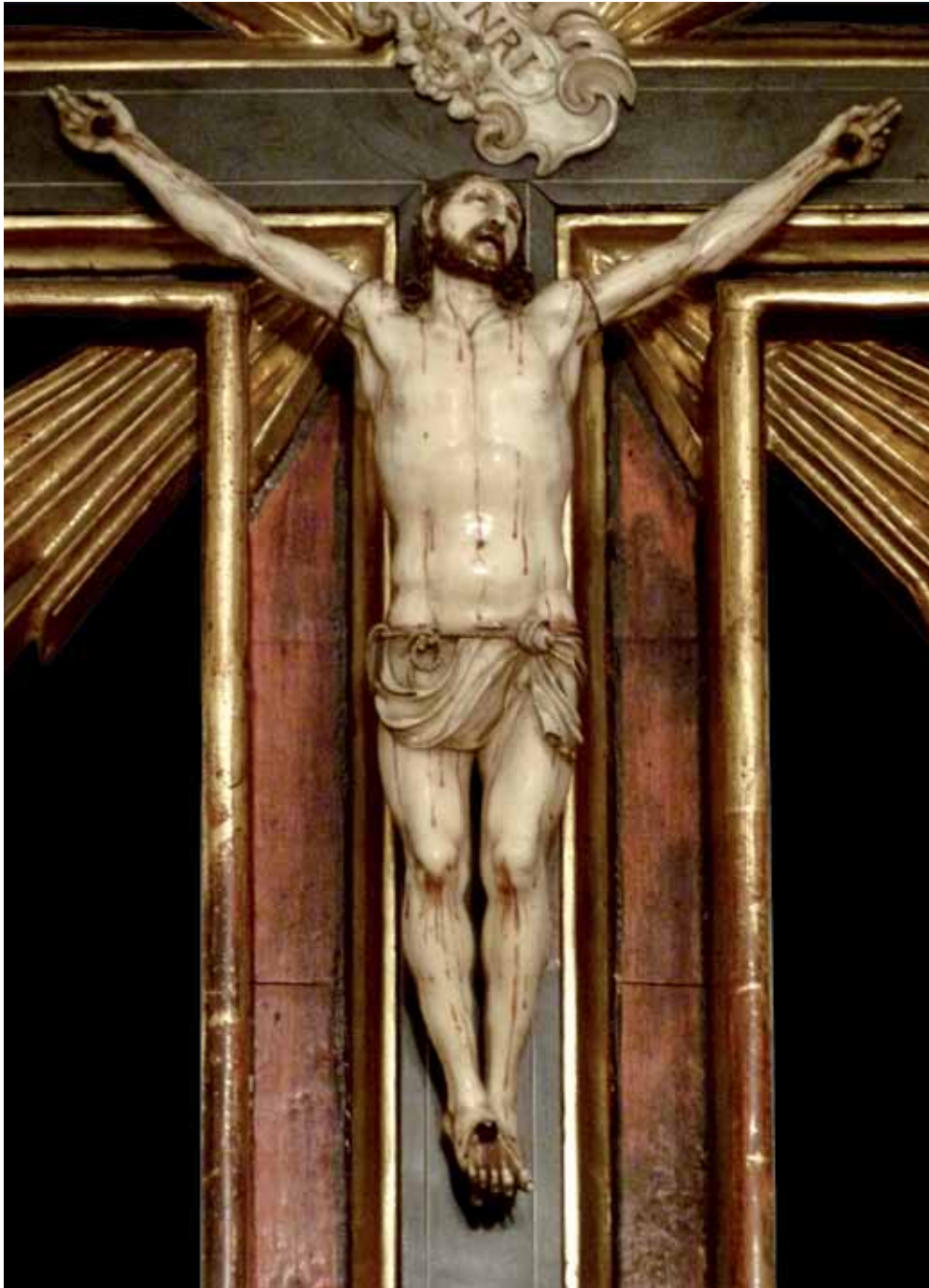
¹⁰ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en Lázaro Gila Medina (coord.), *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 544.

¹¹ Celestino López Martínez, *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad. Trabajo de investigación.* (Sevilla: Imprenta Provincial, 1948), 18.

¹² Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (Madrid: Cátedra, 2001 [Sevilla, 1649, III]), 406.

¹³ José Hernández Díaz, *Imaginería hispánica del Bajo Renacimiento* (Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto "Diego Velázquez", 1951), 74; Jesús Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución* (Sevilla: Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 386.

¹⁴ Víctor Pérez Escolano, "Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 185 (1977), 149-176.



Círculo de Gaspar Núñez Delgado
Crucificado
 Iglesia de la Veracruz, Bogotá

Se han localizado obras suyas en América. Hasta hace unos años se podía contemplar un busto de eccehomo elaborado en barro cocido en el convento de la Concepción de la ciudad de La Paz, Bolivia, lamentablemente hoy en paradero desconocido, que sin duda le pertenecía.¹⁵ En las colecciones del Museo Bello en Puebla y en la colección Sotomayor de Ciudad de México se encuentran dos crucificados elaborados en marfil, material en el que realizó la mayor parte de sus originales realizaciones en esta iconografía, que se encuentran todavía impregnados del canon alargado y manierista característico de las obras de su primer periodo.¹⁶

En el refectorio de la casa parroquial de la iglesia de la Veracruz de Bogotá, junto a la escultura del Niño triunfante del que ya nos hemos ocupado, se encuentra, entre otras obras, un pequeño crucificado de marfil representado al momento de expirar muy cercano al estilo de este escultor,

¹⁵ Teresa Gisbert, José de Mesa y Héctor Schenonne, "Una escultura de G. Núñez Delgado en Bolivia", *Archivo Español de Arte*, 154-155 (1966), 200.

¹⁶ Juan José Martín González, *Escultura barroca en España: 1600-1770* (Madrid: Cátedra, 1983), 123.



Anónimo
Crucificado
Iglesia de La Tercera Orden, Cartagena

que ostenta en su anatomía, de proporciones menos alargadas, las señas de un incipiente naturalismo que concuerda con la estética de la última etapa de sus obras. Según Gómez Hurtado, se trata del crucificado que sostenía san Francisco de Borja al estar moribundo, siendo luego traído a la Nueva Granada por su nieto Juan de Borja cuando fue presidente de este territorio. Es un relato un tanto fantasioso de dudosa corroboración, el cual podemos encuadrar en aquel grupo de leyendas urbanas que durante el periodo colonial se tejieron alrededor de ciertas imágenes religiosas.



Anónimo
Crucificado
Iglesia de La Tercera Orden, Cartagena

El historiador colombiano relaciona este pequeño crucificado de alguna manera con Núñez Delgado al afirmar que:

De no estar un tanto deteriorada la policromía, este Cristo se compararía con otros de marfil tenidos en grande aprecio en España, como el de Núñez Delgado, de la colección Banza en Madrid.¹⁷

A mi parecer su cabeza es muy similar a la del crucificado del Palacio del Pardo en Madrid, presentando la misma expresión dramática de su rostro al exhalar su último aliento y el giro decidido de su cabeza hacia la izquierda, en su corta y esquemática barba y en sus cabellos que caen lisos sobre sus hombros enroscándose en las puntas. Es sin duda la pieza de eboraria más importante conservada en Colombia.

Otra escultura que de igual forma remite en sus características a su influencia es el soberbio crucificado de la iglesia de la Tercera Orden

¹⁷ Álvaro Gómez Hurtado, *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá* (Bogotá: Banco Cafetero, 1970), s. p.



Franciscana de Cartagena de Indias, escultura que por estar a gran altura no me fue posible determinar el material de su hechura. Cuando realicé la visita a dicha iglesia, los encargados de la misma me aseguraron que se trataba de una escultura de madera del periodo colonial. De tamaño superior al natural, presenta en su hercúlea y musculosa anatomía de arranques naturalistas (en lo que también encontramos relación con los crucificados de Juan de Oviedo El Mozo) y grafismos de su cara y cabeza (como forma de la barba, bigote y resolución de la corona de espinas) paralelismos con aquella presentada en los bustos de eccehomo del museo del Instituto Gómez Moreno y el ya reseñado y perdido de la ciudad de La Paz, Bolivia. La forma de sus brazos, colocados horizontalmente al madero, sus manos clavadas con las palmas extendidas y los pliegues angulosos del sudario son muy similares a las del crucificado marfileño del Museo de Arte de Indianápolis realizado por Núñez Delgado en 1599.

Ciertos rasgos de su rostro como los ojos cerrados de párpados hinchados y su serena expresión recuerdan de cerca a los de la cabeza decapitada de san Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla, esculpida en barro por Núñez en 1591 y en donde expone novedosos conceptos de sensibilidad naturalista.¹⁸

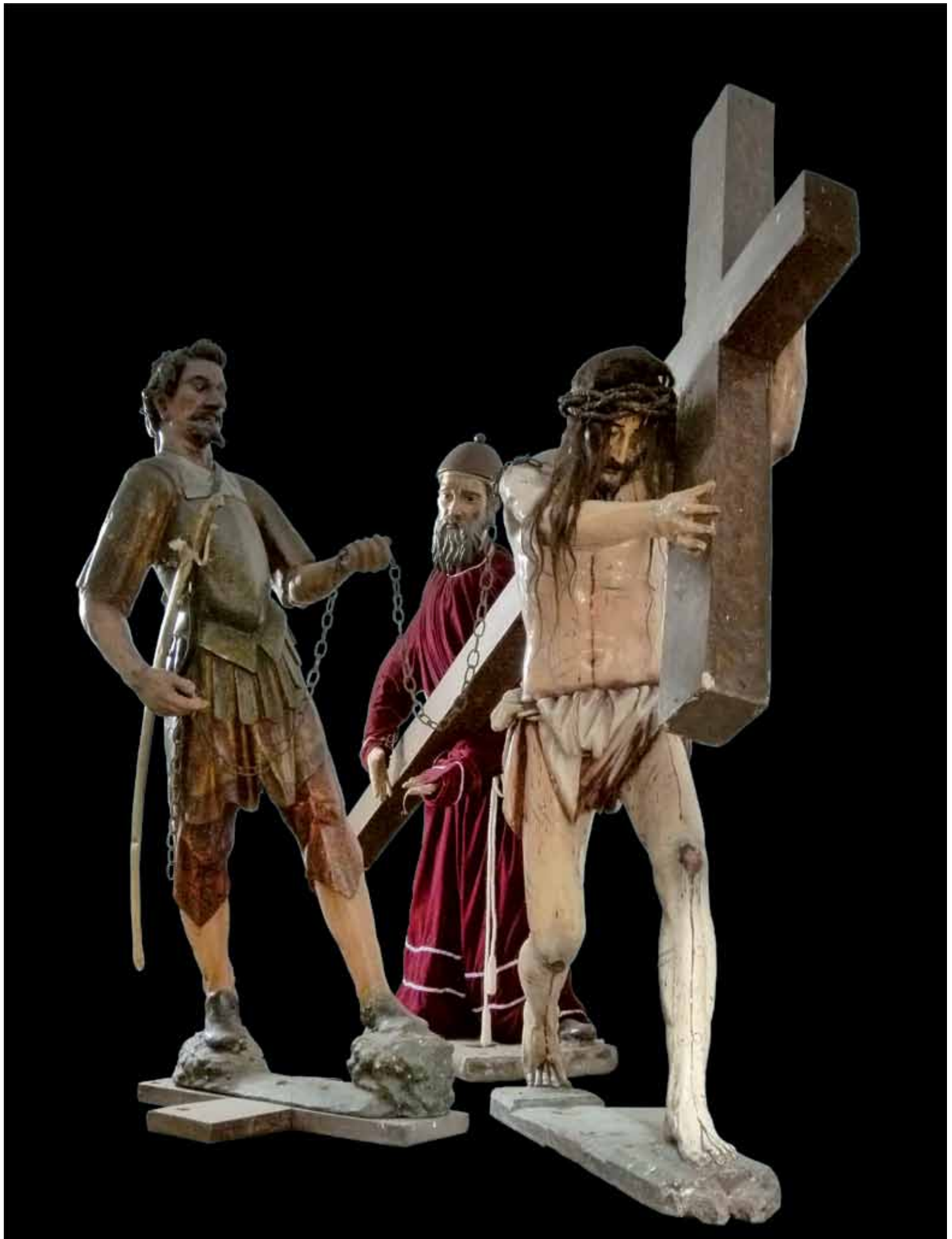
Próximo a Gaspar del Águila es el Cristo atado a la columna del convento de Santa Clara la Real de Tunja. Magnífica escultura en la que su autor expresa, no obstante en su aún amanerada concepción, ya detalles naturalistas en la bien cuidada anatomía de su cuerpo surcado por latigazos y en su expresivo y suplicante rostro en el que se refleja el enorme sufrimiento causado por el tormento al que es sometido. Veo en la cabeza de este atado un enorme parecido con aquella del crucificado de la Sangre

Anónimo
Cristo atado a la columna
Convento de Santa Clara la Real, Tunja



¹⁸ Juan José Martín González, *Escultura barroca en España*, 123-124; Roberto Alonso Moral, "La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 337-338.





de la ciudad de Écija, obra de Gaspar del Águila. Poseen ambos el mismo tipo humano en las facciones del rostro y muy similar concepción en la forma de componer la cabellera, dividida a dos aguas y moña que cae sobre su hombro derecho, y en la forma de resolver la barba y el bigote.

Similar ejecución del sudario de esta escultura la percibo en aquella del Nazareno que integra el grupo escultórico popularmente conocido como del "judío errante" del templo de Santo Domingo de Tunja, imágenes asociadas a una de las más antiguas y pintorescas leyendas coloniales de la Nueva Granada. Es probable que este grupo escultórico, en el que se evidencian varias manos, haya sido realizado en algún taller neogranadino.¹⁹

De igual forma podemos encuadrar en el momento escultórico del romanismo introducido por Hernández en Sevilla al relieve que representa a "La Piedad", propiedad del Monasterio de Santa Clara de Tunja. Preciosa obra realizada en técnica mixta y en iconografía frecuentemente representada en España a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. La obra tunjana, al igual que aquellas similares españolas, está muy seguramente inspirada en el dibujo del mismo tema realizado por Miguel Ángel Buonarroti para Vittoria Colonna que hoy reposa en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, el cual debió haber sido conocido fuera de Italia en forma de grabado.

En el mismo año de la muerte de Hernández, 1586, se registra el envío a la Nueva Granada por parte de Francisco Delgado Gutiérrez de:

*Un retablo de Nuestra Señora estibado en unos papeles de Nuestra Señora, que todo costo 10 ducados se mando de limosna para una iglesia de las minas de las esmeraldas de la ciudad de los musos.*²⁰

Sin duda se refiere este envío, consignado en la nao la Salvadora con destino a Cartagena de Indias, al retablo que debió cobijar a la Virgen del Rosario que con el apodo de "La Naval" se venera actualmente en la población boyacense de Muzo. Hermosa imagen que presenta un buen estado de conservación y evidencia de cerca en su morfología la estética romanista propia de la escuela sevillana de fines del siglo XVI.

Del mismo año de 1586 es el registro del envío desde Sevilla por parte del doctor Luis de Medina de una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción y su tabernáculo dorado y pintado, obras cuyo costo fue de 6000 maravedís, planteando los profesores españoles Gila Medina y Herrera García la posibilidad de que tuviera como destino el convento bogotano de la Concepción.²¹ Dicho convento, comenzado a construir en 1583, es el más antiguo entre aquellos femeninos fundados en la capital neogranadina.²²

Actualmente se conserva su templo de sobria arquitectura con algunas pocas modificaciones, pero su antiguo convento fue lastimosamente demolido y fraccionado en lotes, en uno de los cuales se ha habilitado el moderno convento de los frailes capuchinos. No existe en este templo una imagen de la Concepción que remita a la etapa manierista. La actual titular del templo es una escultura de factura de finales del siglo XIX o principios del XX.

¹⁹Rosa María Otálora de Corsi, "El judío errante en Tunja", en *Ambiente tunjano* (Tunja: Talleres El Vigía, 1939), 146-150.

²⁰Archivo General de Indias (en adelante A.G.I.), Año 1586, CONTRATACIÓN, L.1085, fol. 269, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 511.

²¹Iván A. Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*, 8 (2000), 104; Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 512.

²²Santiago Sebastián López, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada" (Cali: Academia del Valle del Cauca, 1965), en *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 74.



Anónimo
Inmaculada Concepción
Iglesia de San Francisco, Bogotá



Anónimo
Inmaculada Concepción
Iglesia de San Francisco, Bogotá

Anónimo
Virgen de las Nieves
Iglesia de las Nieves, Bogotá





Para encontrar esculturas con la iconografía de la Inmaculada en Bogotá, provenientes de aquel periodo artístico, se debe ir al templo de San Francisco donde se pueden contemplar dos ejemplares. El primero de ellos es la imagen venerada en la capilla de igual advocación adosada al presbiterio, del lado de la Epístola. De tamaño algo inferior al natural y muy modificada por repintes y adiciones, no obstante es posible advertir en su postura, de acusado contrapposto al adelantar la pierna izquierda, sus manos levemente unidas y el plegado de sus ropajes, plano y ceñido al cuerpo, las conexiones estilísticas que la ligan a la escuela sevillana de fines del siglo XVI.

El segundo ejemplo corresponde a una pequeña escultura localizada en el ático de uno de los retablos laterales del lado del Evangelio que presenta igualmente un mal estado de conservación. Le ha sido mutilado gran parte del manto y repintado las carnaciones. Sin embargo, conserva buena parte de su policromía original en las vestiduras. Advierto en su composición general un tratamiento similar al de la Inmaculada Concepción del retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena, Córdoba, obra realizada por Hernández

(izquierda)
Anónimo
Inmaculada Concepción
Iglesia doctrinera, Toca

(derecha)
Anónimo
Virgen con el Niño
Comercio del arte, Bogotá



Anónimo
Inmaculada Concepción
Iglesia de Tópaga, Boyacá



y su maestro Vásquez "el Viejo" entre los años de 1570 y 1579.²³

Con destino al ya citado convento de la Concepción de Bogotá están inventariados una hechura de san Jacinto vestido y un san Juan Bautista de bulto que corren por cuenta de Diego Maldonado y Juan de Guevara, obras no conservadas actualmente.²⁴

En muchos casos, al no dar cuenta los protocolos notariales del destino exacto de las obras remitidas desde la península, se torna muy difícil poder rastrear el actual paradero de estas en caso de que hayan llegado a su meta y soportado el clima malsano, el paso del tiempo y los cambios de gusto.

Al respecto, de 1598 es la remisión a nombre de Luis López Ortiz, fundador y patrono del convento de la Concepción de Bogotá y muerto dos años antes, de:

*Una imagen de la limpia concisión con su tabernáculo dorado y pintado, costó todo 6000 maravedíes... para una iglesia de indios y va en un caxon tosco que costó 12 reales.*²⁵

Esta imagen con gran seguridad fue destinada a alguna de las numerosas iglesias doctrineras establecidas en el altiplano cundiboyacense, por lo que tratar de localizar la escultura en mención, en caso de haber llegado a su destino, con los escasos datos que aporta el documento, será tarea difícil.

He encontrado varias imágenes con esa iconografía en distintas iglesias doctrineras que responden en su plástica a la estética del momento. Una de las que presenta mejor calidad en su hechura es aquella localizada en el nicho principal del retablo mayor de la iglesia de Tópaga, poblado de fundación jesuítica en el departamento de Boyacá. La imagen representada en su clásica iconografía estante sobre una nube cuajada de cabezas de querubines y las manos juntas a la altura del pecho en posición de rezar es muy cercana en sus grafismos a otra figura mariana, la Virgen con el Niño de propiedad de una tienda de antigüedades de Bogotá, también proveniente de una iglesia jesuítica en la región de Paya y que fuera lastimosamente vendida por los mismos encargados de la parroquia a su actual propietario.²⁶

Es una imagen bastante conocida y que ya hemos relacionado con el círculo de Jerónimo Hernández en anterior publicación, por su empaque romanista de gran prestancia y composición de la figura del Niño colocada de forma inusual al costado derecho de la madre como frecuentemente lo acostumbraba Hernández, entre otras de sus características formales.²⁷

Anónimo
Santa Lucía
Iglesia doctrinera, Toca

(Página siguiente)
Círculo de Jerónimo Hernández
San Juan Bautista
Iglesia de San Francisco, Tunja

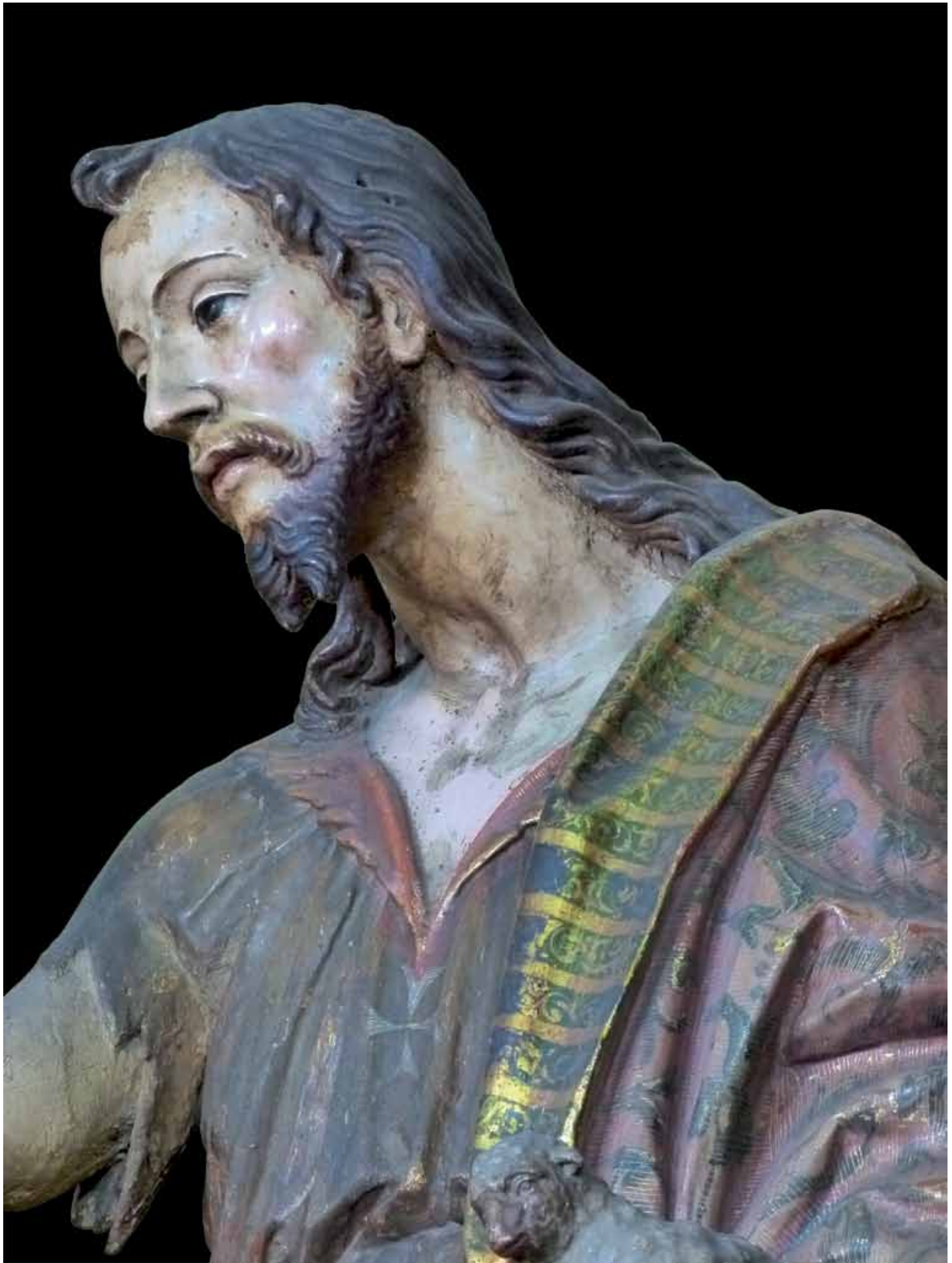
²³ Francisco Herrera García, "El Retablo Sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 318.

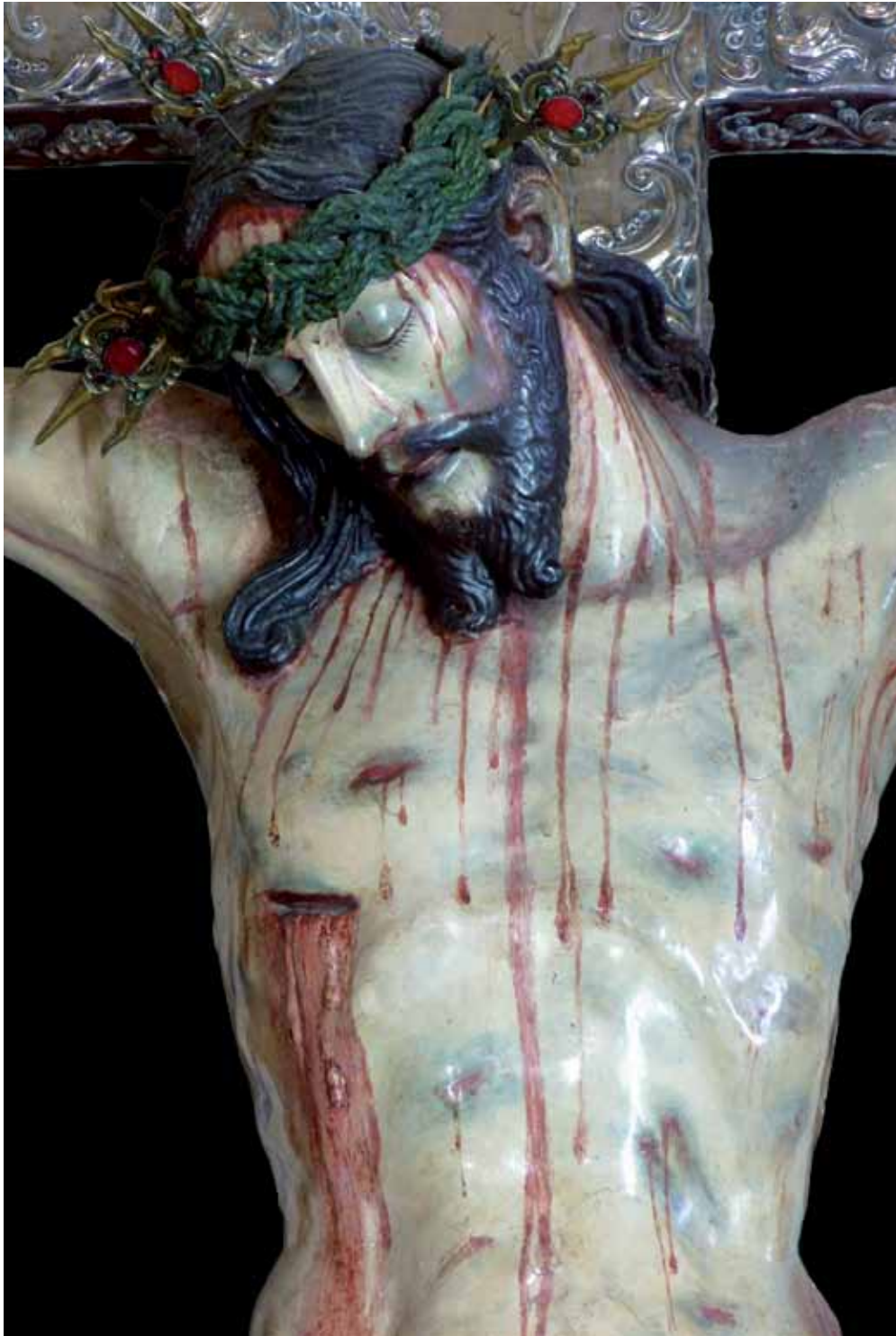
²⁴ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 512; A. G. I., Año 1598, CONTRATACIÓN, L. 1130, fol. 104.

²⁵ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 512 y A. G. I. Año 1598, CONTRATACIÓN, L. 1084, fol. 71.

²⁶ Carlos Arbeláez Camacho y Francisco Gil Tovar, *El arte colonial en Colombia* (Bogotá: Sol y Luna, 1968), 118; Gabriel Giraldo Jaramillo, *Arte religioso en la Nueva Granada: Catálogo de exposiciones XXXIX Congreso Eucarístico Internacional* (Bogotá: Sol y Luna, 1968), pieza no. 4 del catálogo "Escultura y talla decorativa" (sin página).

²⁷ Jesús Andrés Aponte Pareja, "Una escultura del círculo de Jerónimo Hernández en una tienda de antigüedades de Bogotá". *La Hornacina*, Enero de 2010 (Acceso: 11 de diciembre de 2013).
<http://www.lahornacina.com/articuloscolombia.htm>





Anónimo
Cristo de la Veracruz (detalle)
Iglesia de San Francisco, Popayán

Esperamos que esta última escultura de gran significado histórico y estético, la cual aún reposa en la tienda de antigüedades en muy mal estado de conservación, sea en un futuro cercano adquirida por el Estado colombiano para ser destinada a algún museo en donde pueda ser científicamente estudiada y puesta en valor para la contemplación de todo el público. En ambas imágenes se encuentran suficientes paralelismos como composición de plegados en las vestiduras, formas y caracteres de los rostros de las vírgenes y cabeza del pequeño Jesús con aquellas de los querubines de la peana, por lo que me inclino a pensar en la responsabilidad de un mismo escultor en sus hechuras

(Página siguiente)
Círculo de Jerónimo Hernández
Virgen de la Granada
Catedral de Santiago Apóstol, Fontibón





(Página anterior)
Círculo de Jerónimo Hernández
Virgen de la Merced
Iglesia de la Merced, Cali

pudiendo probablemente haber sido realizadas en suelo neogranadino por alguno de aquellos escultores emigrados a estas tierras.

Otra buena imagen de la Inmaculada conservada en un antiguo pueblo de indios es la existente en el retablo mayor de la antigua iglesia de la población boyacense de Toca. El templo doctrinero de este poblado se encuentra abandonado y cerrado al culto al haber sido construido un nuevo templo a su costado. Bárbaramente modificado en su fachada, conserva en muy mal estado su interior original. No obstante haya perdido gran parte de su ajuar litúrgico conserva, aunque bastante maltrecho y con faltantes, su maravilloso retablo mayor de traza manierista en el que está dispuesta la Inmaculada en mención, en conjunto con otras esculturas del mismo periodo de igual modo en pésimo estado de conservación y con distintas calidades en sus hechuras, por lo que se puede notar la mano de más de un escultor.

Círculo de Jerónimo Hernández
Virgen de la Granada
Catedral de Santiago Apóstol, Fontibón

Anónimo
Virgen de la Paz
Seminario Mayor de Cartago, Valle







Anónimo
Virgen del Rosario
Palacio Arzobispal, Ibagué

Anónimo
Virgen
Museo Colonial, Bogotá

Se destacan de todo el conjunto de esculturas la de la Inmaculada, aquella que representa a santa Lucía y, en menor medida, la del Cristo resucitado de menor tamaño. La imagen de la santa, a pesar de su frontalidad, presenta al igual que la Inmaculada un magnífico plegado de paños de fuerte claroscuro, conservando, aunque oculta por la acumulación de polvo y algunas abrasiones, buena parte de su policromía original. He podido ver en estas piezas una relación estilística con obras salidas del taller de Juan Bautista Vázquez "el Mozo", quien fuera alumno de su propio padre de igual nombre el cual, como hemos visto, fue el fundador de la escuela sevillana. Sin embargo, bien podrían pertenecerle a cualquiera de los muchos escultores formados en la escuela sevillana de

finales del siglo XVI quienes mantuvieron entre sí similares puntos de contacto, y tampoco se puede descartar el que hayan sido realizadas directamente en suelo neogranadino por alguno de los tantos escultores formados en Sevilla que emigraron a estas tierras a fines del siglo XVI y principios del siguiente. En cualquier caso, es clara la estética sevillana de todas las esculturas.

Numerosos son los documentos que testimonian el frenético trasiego de obras escultóricas desde el puerto de Sevilla con destino a la Nueva Granada. En la Casa de Contratación sevillana figura el registro, del año de 1592, del envío al puerto de Cartagena en la nao San Pedro de un lote de esculturas por parte de Martín Salazar. Este último funge de comitente de Juan Porras Marquina, vecino de la ciudad de Tunja, el cual pasa a la Nueva Granada después del año 1579 como criado de Juan Ruiz, luego deviniendo rápidamente en rico comerciante muy seguramente gracias a su matrimonio con Isabel de Melgarejo, nieta de Juan Rodríguez Gil, personaje que hizo parte del grupo de conquistadores que acompañó a Gonzalo Jiménez de Quesada en su tránsito por el altiplano. El envío de Salazar consistió, como lo transcriben Gila y Herrera, en:

*Dos retablos de ntra Sra y otro de Sant Juan Baptista con cuatro figuras de Nuestra Señora y Snt Juan y San Diego y Sancta Ana y dos ángeles todo para el convento de la ciudad de Tunja y la Sancta Ana va por cuenta de María de Onora, que la da de limosna al dicho convento.*²⁸

Anónimo .
San Pedro y San Pablo.
Iglesia Museo de Santa Clara, Bogotá.

²⁸A. G. I., Año 1592, CONTRATACIÓN, L. 1096, s/f., citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 512.



Círculo de Jerónimo Hernández
San Diego de Alcalá
Iglesia de San Francisco, Tunja



Gila Medina y Herrera García han relacionado las dos esculturas de san Juan Bautista y san Diego del envío en cuestión con sendas imágenes localizadas en un pequeño retablo lateral del templo al que fueron enviadas, constatando que la imagen de santa Ana, se encontraba en la ciudad de Quito expuesta en el museo del Banco Central del Ecuador.²⁹

Las espléndidas imágenes de san Juan Bautista y san Diego, el primero de ellos ya relacionado por quien esto suscribe con el círculo artístico de Jerónimo Hernández,³⁰ muestran evidentemente los grafismos propios del círculo de este artista, especialmente la del santo precursor en su sinuosa postura, largo cuello, plegado del ropaje y composición de cabellera, barba y bigote. El San Diego muestra, por el contrario y no obstante su encuadre manierista, notas de mayor naturalismo como la serena expresión de su rostro de bien dibujada anatomía.

²⁹ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 520-524.

³⁰ Jesús Andrés Aponte Pareja, "Presencia del círculo artístico de Jerónimo Hernández en Colombia (II)", *La Hornacina*, diciembre de 2010. (Acceso: 26 de agosto de 2014). <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia6.htm>





Repatriada hace pocos meses desde la hermana República del Ecuador, la magnífica imagen de Santa Ana del contrato en mención, ha sido representada en la iconografía conocida como triplex o "mettertia" como se le denomina en latín. La Santa se encuentra sentada sobre un banco en forma preponderante y monumental en contraposición de su hija la Virgen, representada de reducidas dimensiones sentada en su rodilla derecha llevando al Niño Jesús en su regazo. Tan curiosa iconografía estuvo muy de moda a partir del siglo XIV especialmente en la zona de los Países Bajos, hasta el Concilio de Trento cuando viene suprimida por no figurar su representación en los Evangelios.

No obstante en Andalucía su popularidad iconográfica llega hasta principios del siglo XVII. El grupo escultórico tunjano se enmarca, al igual que el resto de las imágenes del mismo encargo, en la plástica del grupo de seguidores de Jerónimo Hernández; no obstante, presenta acentuados detalles de mayor naturalismo que en las otras esculturas. Haciendo de lado su composición deudora de un modelo medieval se observan en sus bien logrados semblantes y el estupendo plegado de vestiduras la mano de un escultor ya en tránsito del manierismo al realismo que el joven Martínez Montañés introducía por aquel tiempo en Sevilla. La expresividad del rostro de la santa es de un extraordinario realismo y la virgen presenta en su cuello el característico pliegue que será como un sello distintivo de las creaciones de la escuela montañesina.

El Niño por su parte muestra, aunque algo incipiente, la típica cabellera leonina compuesta en tres masas de igual modo, propuesta por el escultor alcalaíno. Muy seguramente fue realizada por un escultor distinto al que ejecutara las restantes esculturas del mismo encargo, sin duda alguien cercano a Martínez Montañés.

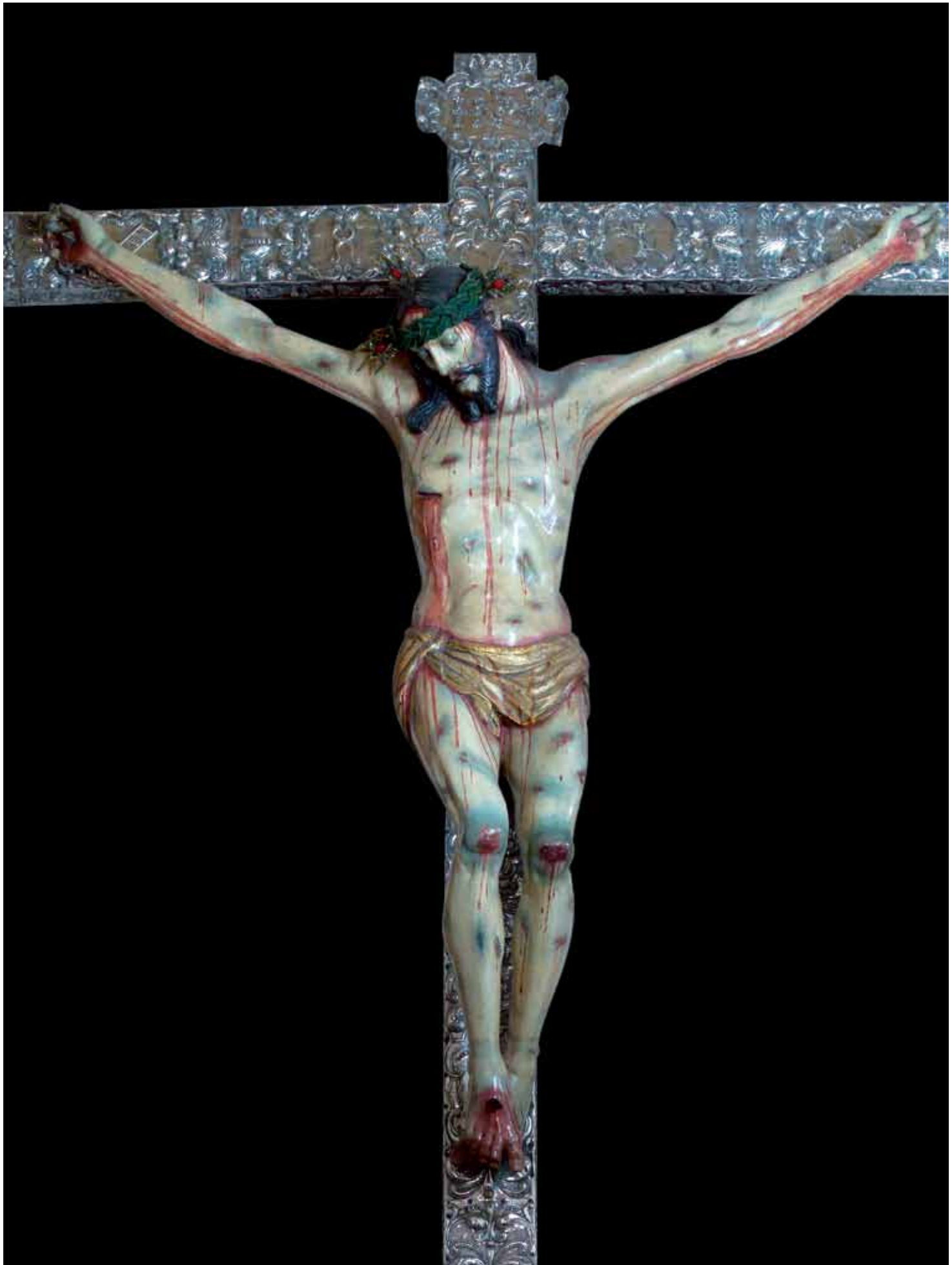
De los dos ángeles que figuran en el mismo envío, no se sabe nada. No obstante, en una antigua fotografía del retablo de los pelícanos de la Iglesia Franciscana de Tunja se observan dos grupos de ángeles que en sus morfologías distan mucho de la estética rococó de fines del siglo XVIII que posee el retablo. Los dos localizados en la parte superior los encuentro claramente relacionables con las imágenes del San Diego y el San Juan. En efecto, sus afectadas posturas incurvadas, el magnífico plegado de sus vestiduras, las anatomías de sus largos cuellos y la morfología de sus finos cabellos que caen pegados a la nuca dejando ver el cuello de igual forma que en el San Juan Bautista, invitan a pensar que estas imágenes manieristas sean las imágenes faltantes del referido envío.

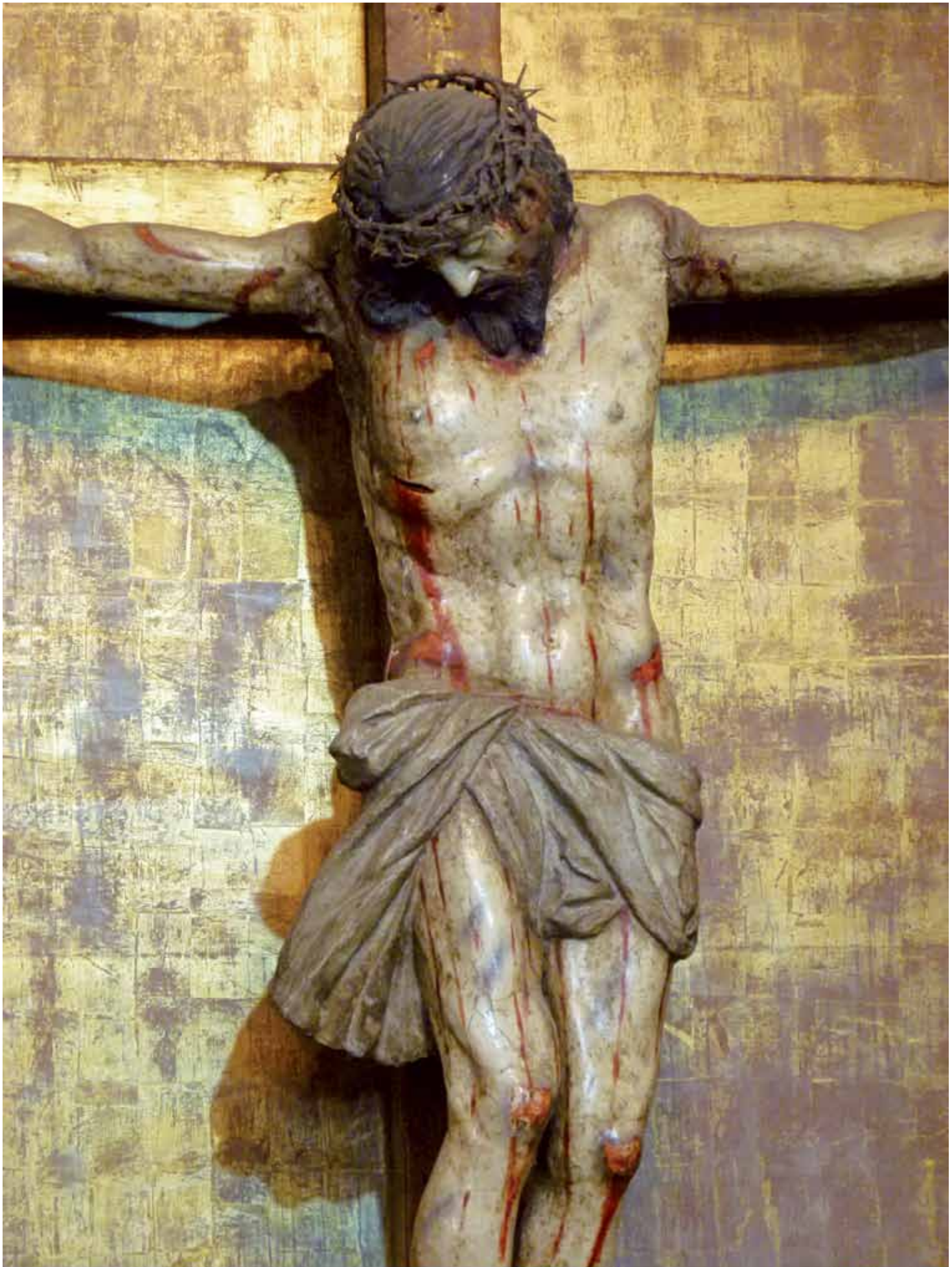
Lamentablemente en la actualidad no se encuentran haciendo parte del retablo, por lo que no es posible realizar un análisis en profundidad, siendo probable el que se encuentren al interior de la casa parroquial de la misma iglesia, lugar al que no me fue permitido ingresar pero del que por algunas noticias sé que guarda un gran número de piezas artísticas coloniales.

Otra de las esculturas de filiación hispalense y del periodo artístico en cuestión presentes en Colombia es la Virgen de la Granada que otrora recibiera culto en la Catedral de Bogotá. Actualmente se encuentra en una hornacina del retablo mayor de la iglesia de Fontibón, antiguo poblado doctrinero de fundación jesuítica hoy conurbado con la capital colombiana. Esta imagen puede vincularse sobradamente, por todos sus detalles de composición y ejecución, a la misma corriente romanista.

Anónimo.
Santa Ana "Triplex"
Antiguamente en la iglesia de San Francisco,
Tunja.
Fotografía tomada de:
Museo Nacional del Banco Central del Ecuador,
catálogo de la sala de Arte Colonial, Quito 1995.









(Página 132)
Anónimo
Cristo de La Veracruz
Iglesia de San Francisco, Popayán

(Página 133)
Anónimo
Crucificado
Santuario de Nuestra Señora de la Salud, Bojacá

Anónimo
San Vicente Ferrer
Iglesia de Santo Domingo, Tunja



Anónimo
Santa Catalina de Alejandría
Iglesia de Santo Domingo, Tunja

A talleres sevillanos del mismo periodo artístico pertenecen las Vírgenes con el Niño de La Merced de Cali y de la Paz de Cartago ambas en el departamento del Valle del Cauca. La virgen caleña, de precioso rostro, es una interesantísima escultura que ha sido, como en muchos otros casos, lastimosamente mutilada en el tallado de su ropaje para poder ser cubierta con vestidos de tela. La Virgen de la Paz de Cartago se cree fuese un regalo del monarca español Felipe III en 1602.³¹ De tamaño natural y menor calidad

³¹ Sebastián López, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, 172.



(Página anterior)
Anónimo
Santa Catalina de Alejandría (detalle)
Iglesia de Santo Domingo, Tunja



Anónimo
San Miguel
Catedral de Tunja

que aquella caleña, lamentablemente le han sido colocados ojos de vidrio e intervenido su policromía, no obstante conservan la prestancia y monumentalidad de las mejores obras de ese periodo. De igual manera podríamos incluir en el grupo de esculturas romanistas a la Virgen con el Niño localizada en el retablo mayor del templo de San Pedro de Buga la cual presenta una intervención poco afortunada en su hombro y brazo derecho.

Custodia el Museo Colonial de Bogotá una preciosa imagen que allí consideran sea una Virgen María de procedencia andaluza.³² Rezuma esta escultura en su amanerada postura, leve inclinación de su cabeza y forma ceñida de los ropajes, el gran influjo que la corriente escultórica romanista ejerció sobre la escuela sevillana. Esta Virgen María es muy cercana en su concepción a la Santa Lucía del museo del Seminario Mayor a la que nos hemos referido en las obras de Vásquez "el Viejo" con la que comparte elementos compositivos y actitudes. No obstante presente una menor calidad en sus resoluciones que aquella del museo del Seminario Mayor, se puede considerar como una buena obra importada desde Sevilla, realizada por algún seguidor de Vásquez y de Jerónimo Hernández.

En un retablo lateral del Museo Santa Clara de Bogotá se encuentran dos esculturas de tamaño académico con las representaciones de san Pedro y san Pablo que son consideradas en dicho museo como obras de fines del siglo XVIII y concretamente fechadas en 1795.³³ Sin embargo, por sus actitudes, gesticulaciones, rostros serenos, composiciones y plegados de sus ropajes y policromía, es más apropiado encuadrarlos cronológicamente a fines del siglo XVI o principios del XVII. Muestran estas esculturas, realizadas al parecer en yeso, los caracteres iconográficos propios de este momento artístico y muy alejadas de los modelos barrocos y rococó de fines del siglo XVIII, sobre todo la imagen de san Pablo la cual presenta en su afectada postura y la forma de plegar el manto sobre el vientre una resolución muy similar a las de santa Lucía del Seminario y de la Virgen del Museo Colonial que acabamos de citar. Es muy probable que hayan llegado a esta bellísima iglesia, hoy convertida en museo, provenientes de alguna donación particular o de otra iglesia, caso de algunas de las obras que hoy integran su maravillosa colección.

En el Palacio Arzobispal de Ibagué se aprecia la imagen de la Virgen del Rosario que otrora hiciera parte de la colección artística de la demolida iglesia dominica de esa localidad. A esta, que debió haber sido una magnífica imagen, le han sido mutilados parte de la talla de sus vestiduras en el pasado habiendo sido recientemente repolicromada. Sin embargo, aún es posible ver en ella restos de magnificencia en su majestuosa postura, en su hermoso rostro y en los plegados de sus vestiduras que aún se conservan, en los cuales se manifiestan los postulados de Hernández y en cierta medida ecos balduquianos.

Otra imagen de igual iconografía y representante del momento artístico en estudio es la entronizada en la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Tunja, escultura traída de España siendo una donación del rico comerciante andaluz establecido en Tunja Félix del Castillo,³⁴ habiendo sido relacionada por parte de Santiago Sebastián con algún escultor del círculo de Gaspar del Águila.³⁵

En el templo franciscano de Popayán se conserva el crucificado de la Vera Cruz que ha sido relacionado con el quehacer de Andrés de Ocampo (hacia 1550-1623), escultor jienense considerado por algunos autores como el encargado de dar el paso del manierismo clasicista a las conmociones barrocas.³⁶

³² Museo de Arte Colonial, *Esculturas de la Colonia: Colección de obras. Museo de Arte Colonial Bogotá D. C.* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Ministerio de Cultura, 2000), 14.

³³ Museo Iglesia Santa Clara, *Iglesia Museo Santa Clara 1647*, Jaime Gutiérrez Vallejo (Estudio iconográfico y textos) (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995), 101 y 102.

³⁴ Juan Flórez De Ocariz, *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*, 196.

³⁵ Santiago Sebastián, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada," 116.





Anónimo
Niño Jesús
Convento de Santa Clara, Pamplona

(Página siguiente)
Anónimo
Santa Ana
Iglesia de San Francisco, Bogotá



El historiador Santiago Sebastián encuentra numerosos puntos de contacto entre el crucificado payanés y el enviado por Ocampo a la catedral de la ciudad de Comayagua, Honduras, en el año de 1623, año del óbito del escultor, advirtiendo sensible inspiración en la composición de sus cabezas, inclinadas hacia el costado derecho, con la estética del realismo de Juan Martínez Montañés.³⁷

De indudable influjo sevillano en su morfología es el Cristo de la villa de San Benito Abad (Sucre), imagen próxima a los crucificados de Ocampo, protagonista de una tumultuosa romería de fieles que llegan de distintas zonas del país a esta población caribeña debido a su fama de milagroso. Desafortunadamente, le cubren su cabellera tallada original con pelucas de pelo natural y con paños de tela el perizoma, con lo que se dificulta la contemplación de su estética.

Presenta igualmente ecos de Ocampo el crucificado venerado en la iglesia de Bojacá, población de la sabana cundinamarquesa, en detalles como su voluminosa cabeza, barba espesa y poco detallada, cabellera de

Angelino Medoro
Virgen de los Remedios
Iglesia de la Merced, Cali



Anónimo
Virgen de los Remedios
Catedral de Riohacha

³⁶ Juan José Martín González, *Escultura barroca en España*, 124; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería española del siglo XVI*, Summa Artis, vol. XXIV (Madrid: Espasa Calpe, 1961), 277.

³⁷ Santiago Sebastián López, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada", 188.



Anónimo
Virgen María
Convento del Ecce Homo, Boyacá



Anónimo
San Vicente Ferrer
Iglesia de Santo Domingo, Tunja

talla apurada, detalles anatómicos del cuerpo y composición del sudario anudado al lado derecho de la cadera. No obstante, es muy probable que sea una imagen ya realizada en la Nueva Granada siguiendo directrices sevillanas.

De 1596 data el envío desde Sevilla hacia la ciudad de Tunja de una escultura de san Vicente Ferrer. La escultura embarcada en la nao La Magdalena, y cuyo destinatario era Diego Fernández o en su ausencia Hernando Domínguez, estaba avaluada en diez ducados,³⁸ siendo estos los escasos datos con los que contamos. En el templo de Santo Domingo de esta ciudad encontramos un simulacro de esta misma iconografía de tamaño académico y gran calidad en su ejecución, cuya morfología y estética coinciden con el momento en que la imagen de igual advocación fue enviada desde España a Tunja.

En la misma iglesia tunjana podemos contemplar una imagen de santa Catalina de rica policromía localizada en un pequeño retablo enviado desde Sevilla por el escultor Francisco de Ocampo a principios del siglo XVII y del que nos encargaremos más adelante al reseñar las obras que ese prestigioso escultor andaluz enviara a la Nueva Granada. Esta imagen tampoco tiene historia registrada pero de igual forma se puede relacionar con la estética sevillana finisecular del quinientos al igual que el simulacro de san

³⁸ A.G.I., Año 1596, CONTRATACIÓN, L. 1114, fols. 27-31, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 512-513.



Anónimo
San Sebastián
 Colección Enrique Sanchez, Bogotá

Miguel arcángel de la catedral de la misma ciudad de 1,74 cm, el cual ha sido considerado erróneamente por la historiografía local como un san Jorge y perteneciente al siglo XVIII.³⁹

Aunque sea una imagen sin historia, por la forma de algunos de los paños que conforman su vestidura, ceñidos al cuerpo, y características del idealizado rostro, muy similares a los de la santa Catalina que acabamos de citar, considero más conveniente encuadrarlo en el periodo artístico del que ahora me ocupo.

Al interior del monasterio de las clarisas de Pamplona se encuentran un pequeño simulacro del Niño Jesús dormido de unos 35 cm de longitud y una escultura de madera dentro de un ataúd de hierro que representa un esqueleto humano de unos 25 cm de dimensión. Ambas esculturas han

(Página siguiente)
 Anónimo
Santa Ana
 Colección particular, Bogotá

³⁹ Santiago Sebastián López, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada", 84-85.



sido fechadas a fines del siglo XVI, siendo la última de estas de las pocas muestras de escultura funeraria que se conservan en Colombia del periodo artístico en estudio.

Continuaré con las imágenes de santa Ana de la iglesia de San Francisco de Bogotá, de innegable filiación sevillana en sus características morfológicas y técnicas, y con la Virgen con el Niño de la iglesia de las Nieves de la misma ciudad, llegada de España en reemplazo de la antigua titular de esa parroquia, desaparecida en el incendio que destruyó el primer templo a fines del siglo XVI.⁴⁰

La *Madonna* evoca en sus lineamientos los postulados de la escuela tardo-renacentista sevillana de fines del siglo XVI y principios del XVII, participando de cierto naturalismo en la forma más ampulosa de sus vestiduras y sus pliegues más redondeados, no obstante presente algunas durezas en ellos. Mantiene de igual forma la influencia del círculo de Hernández, entre otros detalles, en el Niño Jesús dormido que, si bien localizado en el lado derecho de su madre, guarda una composición similar a la del Niño de la Virgen de la O del municipio gaditano de Ubrique (Andalucía).

En un compartimiento del baptisterio de la iglesia de la Veracruz en Bogotá se guarda durante todo el año, exceptuando los días finales de la Semana Santa, la estupenda efigie del Cristo resucitado, imagen catalogada como obra del siglo XIX,⁴¹ cuando es clarísima su estética manierista del último tercio del siglo XVI o principios del XVII.

A pesar de las reformas sufridas, como las evidentes intervenciones en su policromía e inclusión de ojos de vidrio que en cierta forma logran mermar sus calidades, se pueden observar los inequívocos elementos que la enlazan con la obra del gran escultor salmantino y su entorno.

No podemos evitar traer a colación al contemplarla al ya referido resucitado de la Quinta Angustia, aunque presente un modelado menos robusto en su anatomía y tenga detalles de mayor naturalismo como su paño de pureza que es sostenido por una sogá y deja ver parte de su cadera derecha.

La Virgen de los Remedios de la ciudad de Riohacha, no obstante no conste documentalmente sino merced de la tradición popular, se tiene como obra española del siglo XVI. La imagen lamentablemente ha sufrido infinidad de intervenciones a lo largo de su devenir histórico que han desvirtuado su calidad artística. No obstante, conforma junto con el precioso Niño que porta en su brazo izquierdo un interesante grupo escultórico en el que la figura de la Virgen, de actitud y porte romanista no exenta de elementos balduquianos, se enlaza, gracias a la figura del Niño y en especial de su cabeza leonina de estirpe montañesina, con las tendencias artísticas que primaron en la escultura sevillana del primer cuarto del siglo XVII.

Otras esculturas que incluiré en este apartado son: El san Sebastián de la colección de Enrique Sanchez en Bogotá, una virgen del museo del convento del Ecce Homo en Boyacá a la cual lastimosamente le han mutilado las vestiduras y repintado las encarnaciones, el crucificado de la Iglesia de San Ignacio de Tunja, el crucificado de la sacristía de la Iglesia de San Francisco de Popayán y la no menos estupenda imagen de Santa Ana de colección particular Bogotana.

⁴⁰ José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1956), 138.

⁴¹ Ficha de la obra del Banco de la República – Museo de Arte Religioso, Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia. Colección: Iglesia de La Veracruz Bogotá, Título: Cristo Redentor Coronado, Autor: Anónimo, Época: S. XIX, Elaboró: Claudia Camargo Beltrán, Fecha: Julio de 1987.



ESCULTORES PENINSULARES EMIGRADOS AL NUEVO REINO DE GRANADA A FINES DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

No es solo gracias a la asidua remisión de esculturas desde el puerto del Guadalquivir que la estética de la escuela sevillana se impregna en el arte colonial neogranadino. De igual modo debemos reseñar los constantes intentos por parte de escultores formados en ese foco por pasar a las Indias, concretamente a la Nueva Granada, tratándose en su mayoría de escultores de segunda línea que, ante la constante competencia y poca fortuna lograda en Andalucía, han optado por la aventura en tierras americanas, en muchos casos, como ya he reseñado, alentados por la misma población colonial necesitada de ornamentar sus templos y oratorios.

Es así como existe una noticia de 1565 que da cuenta del paso de un oficial para hacer retablos al Nuevo Reino de Granada, concretamente a Santa Fe de Bogotá, a instancias de la Casa Real, satisfaciendo con esto la solicitud de un comerciante asentado en esa localidad.¹

En 1573 se registra el paso a este territorio del carpintero entallador Alonso Rodríguez, a instancias del mercader Marcos García,² y de 1583 es la súplica lastimera del también entallador Diego Leal quien desea permiso para pasar a Cartagena de Indias motivado por su hermana Juana, residente en aquella ciudad.³

No se ha podido aún determinar si algunos de estos escultores lograron establecerse en estas tierras ni identificar sus posibles obras. Lo cierto es que se conservan en Colombia un gran número de imágenes que militan en la estética de este periodo que, si bien denotan en sus hechuras la mano de maestros de segunda fila, acusan en sus características formales su innegable aire sevillano, pudiendo haber sido realizadas, al igual que algunas esculturas ya mencionadas anteriormente, en suelo neogranadino por algunos de los referidos escultores emigrados desde la metrópoli.

En el templo del humilladero de Pamplona se localizan las esculturas de los dos ladrones que fueron crucificados junto a Cristo en el Gólgota realizados en 1590 por el escultor Juan Bautista de Guzmán.⁴ Nada más se sabe de este artífice seguramente peninsular que se muestra, por la musculosa anatomía y dramática expresión de las esculturas de Dimas y Gestas, como un escultor fuertemente influenciado por la estética monumental de Miguel Ángel.

¹ A.G.I., Indiferente, 1966, L.15, fol.363, Fecha: 1565-09-27, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 510 y 511.

² A. G. I., Indiferente, 2085, L. 94, Año 1572; A.G.I., Indiferente, 1968, L. 19, fol.116, Fecha: 1573-3-29, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 511.

³ A. G. I., Indiferente, 1952, L.2, fol. 156, Fecha: 1583-11-29, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 511.

⁴ Ficha de la obra del Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio Ministerio de Cultura de Colombia, Colección Iglesia El Humilladero Pamplona – Norte de Santander. Elaboró: Hildegard de Otto, Fecha: Julio de 1998.



Juan Bautista de Guzmán
Dimas y Gestas
Iglesia del Humilladero, Pamplona

A pesar de algunas durezas en sus composiciones y modelado, estas esculturas suscitan un especial interés por ser de las primeras obras realizadas ya en suelo neogranadino que se encuentran documentadas. En este apartado podemos incluir a la bella imagen de la Virgen con el Niño del Museo de la Casa del Marqués de San Jorge en Bogotá, al san Pedro Apóstol de la iglesia doctrinera de Tópaga y al san Antonio de Padua del retablo mayor del mismo templo, estas dos últimas probablemente realizadas en los primeros años del siglo XVII.

Otra obra realizada ya en la Nueva Granada con evidentes características del manierismo sevillano es la Virgen de los Remedios, patrona de la ciudad de Cali. Fue tallada en piedra y supuestamente policromada por el famoso pintor manierista italiano Angelino Medoro,⁵ artista inquieto quien viviera en este territorio dejando numerosas muestras de su arte en ciudades como Tunja, Cali y Bogotá y de quien también se sabe realizó labores de escultura durante su estancia en el virreinato del Perú.⁶

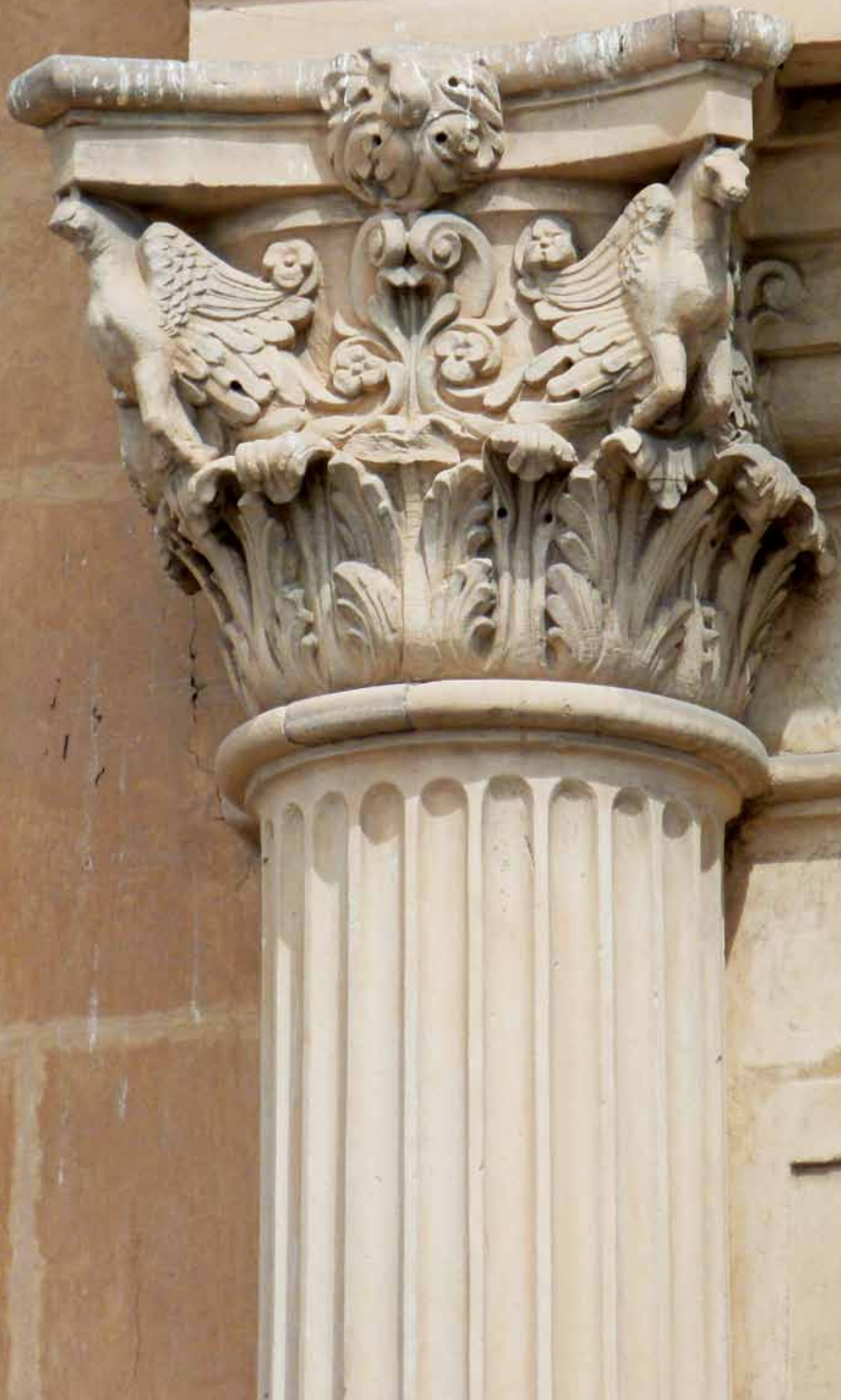


Bartolomé de Carrión
San Pedro
Portada de la Catedral de Tunja

(Página siguiente)
Bartolomé de Carrión
Portada de la Catedral de Tunja (detalle)

⁵ Santiago Sebastián López, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, 155.

⁶ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, 61 y siguientes.





Gonzalo de Carvalho
San Nicolás de Tolentino
 Iglesia de San Agustín, Bogotá

Al arquitecto y escultor español Bartolomé de Carrión debemos la maravillosa portada de la catedral de Tunja, obra muy renombrada en su tiempo. Fue iniciada en 1597 siendo terminada tres años después y en la que debemos resaltar las esculturas manieristas de san Pedro Apóstol, san Pablo y la Inmaculada que adornan su entablamento.⁷

Otro escultor del que se tiene noticias trabajara en la Nueva Granada en este periodo es Gonzalo de Carvalho, de quien se sabe autoriza a Juan de la Cerda a tomar un préstamo de 500 ducados en el año de 1600.⁸

⁷ Enrique Marco Dorta, "La Arquitectura del Renacimiento en Tunja", *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 81 (Septiembre de 1957), 137-154.

⁸ Archivo General de la Nación (en adelante A. G. N.), Bogotá D.C., Colombia. Escribanía 1ª, Protocolo 24, folios 669-670, fecha 14.VII.1600, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 546.



Amador Pérez y Francisco Velásquez
Silla de coro
Catedral de Tunja

Hasta ahora no se conocían obras de su mano pero tuve la fortuna de haber encontrado una escultura de san Nicolás de Tolentino firmada por este escultor y fechada en 1604. La escultura, en buen estado de conservación, se encuentra localizada en un retablo lateral del lado de la epístola del templo de San Agustín de Bogotá, evidenciando en su hechura el idealismo manierista propio de la escultura sevillana de las postrimerías del Quinientos.

Los maestros de carpintería Amador Pérez y Francisco Velásquez conciertan el 30 de marzo de 1598 con Juan de Leguizamón la realización de la sillería de la Catedral de Tunja por la suma de setecientos treinta pesos de oro de trece quilates.⁹ El coro estaría compuesto por ocho sillas de igual diseño y la principal o prioral de mayor dimensión y diferente composición, logrando un conjunto de gran calidad en su realización caracterizado por el uso de elementos decorativos de inspiración serliana.

La lista de escultores manieristas peninsulares o criollos que laboraron en la Nueva Granada por los años finales del Quinientos y primer tercio del Seiscientos es larga. Sin embargo, los detalles de sus vidas y obras siguen siendo en gran medida desconocidos. Maestros registrados en este período de transición son Ignacio García de Ascucha, Luis Márquez de Escobar y Francisco López, de los cuales, no obstante se conozcan algunos trabajos y documentos, se espera una mayor revisión de sus biografías y obras. Al primero de ellos se debe la realización de la magnífica sillería del coro de la Catedral de Bogotá que, aunque no es considerada obra de escultura, la reseño aquí por su importancia dentro del arte colonial neogranadino. Esta obra al parecer fue contratada en 1604 por el referido Márquez de Escobar prolongándose



Luis Márquez de Escobar
Sillería de coro
Catedral Primada de Bogotá

⁹ Santiago Sebastián López, *Álbum de Arte Colonial de Tunja* (Tunja: Imprenta Departamental, 1963), 9.





su dilatada elaboración hasta el año de 1620 a tenor de la carta de finiquito entregada al Cabildo mayor por parte de Agustín Avalos León hijo de Luis Márquez el 6 de diciembre de ese año.¹⁰ Debió haber sido una de las mejores obras de su tiempo en América. Está realizada en cedro con algunas incrustaciones de otras maderas preciosas, encontrándose hoy en día incompleta y localizada detrás del altar mayor, lejos de su emplazamiento original al inicio de la nave central, como era lo impuesto en las catedrales españolas. Es de resaltar en lo escaso de su talla escultórica las cariátides y soportes antropomorfos de inspiración serliana localizados en algunos reposabrazos de la sillería.¹¹

Otro maestro es Juan de Cabrera, nacido ya en suelo neogranadino y al que se le atribuyen sin mucho fundamento un gran número

de esculturas que lo ubican como uno de los escultores más solicitados de la Santa Fe colonial.

A Cabrera le son relacionadas en la Catedral de Bogotá las imágenes del crucificado de la sacristía y el san Pedro Apóstol al que ya me he referido, así como las esculturas pétreas de san Pablo, san Pedro y la Inmaculada que exornan la fachada.¹² Para la recoleta de San Diego se cree realizó la escultura de la Virgen del Campo, imagen de gran veneración ligada a numerosas leyendas populares, y en el templo jesuítico de San Ignacio se le atribuyen una serie de bustos relicarios de gran factura y el magnífico busto de san Pedro como primer papa, los cuales responden a modelos manieristas sevillanos.¹³

Como ya he advertido, durante la primera mitad del siglo XVII en la Nueva Granada continuaron en boga los modelos del manierismo de Sevilla, sobre todo en las poblaciones pequeñas y alejadas. Entre este grupo se pueden encuadrar muchas esculturas sueltas desperdigadas en algunas iglesias de grandes centros como Tunja, Bogotá o Pamplona, y también en algunos templos doctrineros del altiplano central escapados del expolio y las reformas, especialmente en el departamento de Boyacá. Así, por ejemplo, en el retablo mayor del poblado de Tuta se aprecian un san Pedro Apóstol y una santa Bárbara al momento de su martirio. En Motavita se hallan las esculturas de una Virgen con el Niño, un san Juan Bautista y, la mejor de todas, un magnífico Jesús Salvador del Mundo, de buena realización especialmente en la ejecución del plegado de sus vestiduras, encontrándose en él características afines a las ya descritas esculturas de la Inmaculada concepción, santa Lucía y el Jesús resucitado del templo de Toca. De igual modo, en el templo del poblado de Siachoque, concretamente en su retablo mayor, se localizan el que se constituye como el programa iconográfico original

Anónimo
San Antonio
Iglesia de Tópaga

Anónimo
Virgen con el Niño
Museo Arqueológico Casa del Marqués
de San Jorge, Bogotá

¹⁰ A. G. N., Notaría 3ª. Protocolo 14, folios 42-44, Fecha 16.XII.1620, citado en Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 548.

¹¹ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 548.

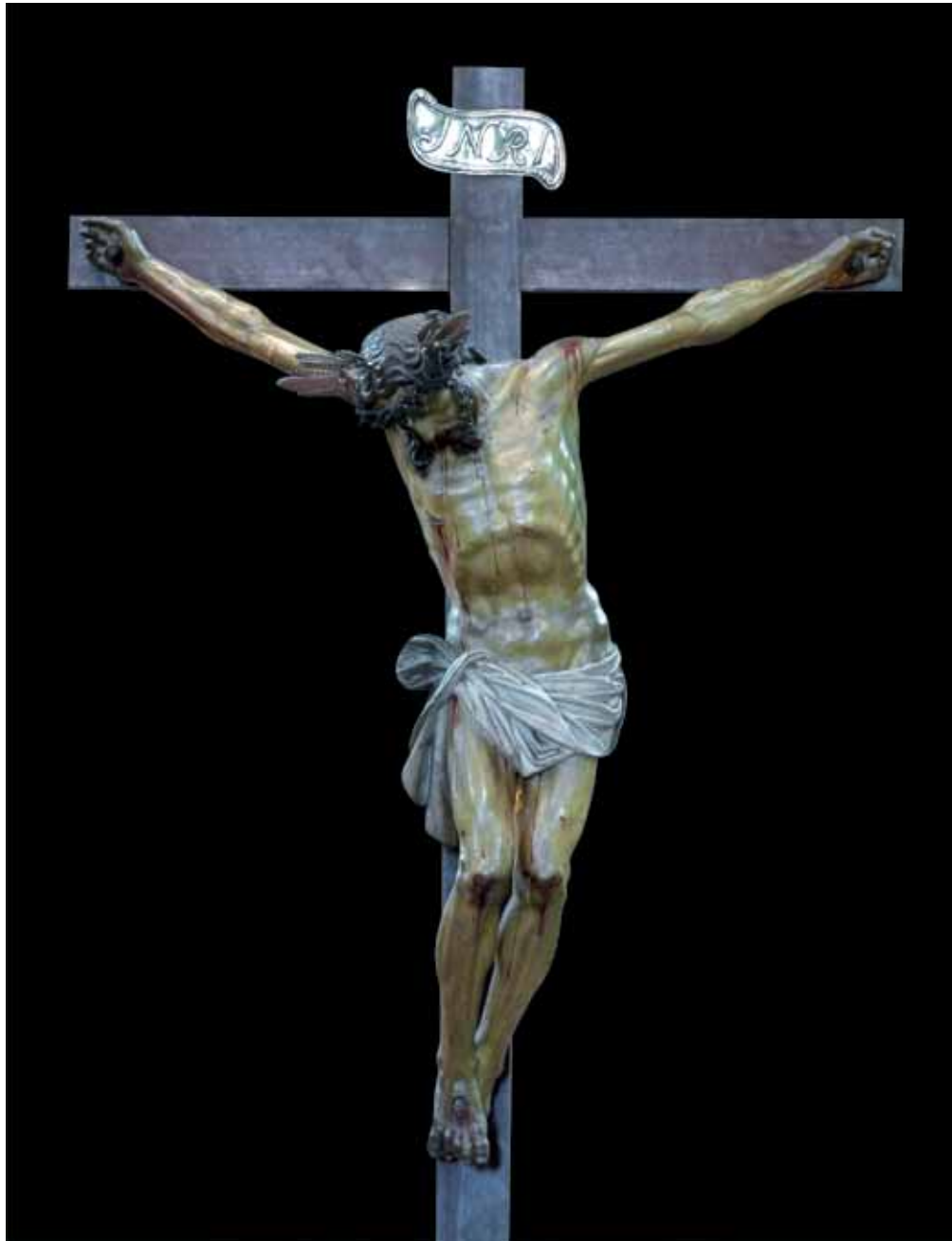
¹² Camilo Pardo Umaña, "Las Catedrales de Bogotá", *Boletín de Historia y Arqueología*, XXXIV, núm. 396-397 (1947), 694-733; Carlos Arbeláez Camacho y Francisco Gil Tovar, *El arte colonial en Colombia*, 122-123.

¹³ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 544; Luis Alberto Acuña Tapias, *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá* (Bogotá: Editorial Cromos, 1932), 29-32.



más completo del encontrado en todas las iglesias doctrineras del altiplano cundiboyacense, destacándose entre ellas las esculturas de la Virgen con el Niño, santa Lucía y San Miguel arcángel.

Un crucificado encuadrable en el mismo periodo de transición es el de la sacristía de la Catedral de Bogotá. Muestra una estupenda calidad en su hechura y un gran avance estilístico en sus detalles anatómicos y en los pliegues pronunciados de su paño de pureza. Esta imagen viene siendo atribuida al escultor de mediados del siglo XVII Juan Cabrera por parte de la historiografía colombiana¹⁴ y es relacionada por expertos españoles al círculo de Juan Bautista Vázquez.¹⁵ La encuentro más próxima a algún escultor de formación sevillana de fines del siglo XVI, pudiendo clasificarla de pre-montañesina por sus detalles anatómicos naturalistas. Sin embargo, no descarto del todo su atribución a Cabrera, pues muchos de los escultores que trabajaron en la Nueva Granada, hasta bien entrado el siglo XVII, se mantuvieron fieles a fórmulas estéticas de la centuria anterior, como ya reseñé al referirme a las esculturas de las iglesias doctrineras del altiplano en este apartado y a la imagen de san Pedro Apóstol de la Catedral de Bogotá, obra de concepción romanista de igual forma atribuida al mismo escultor.



Anónimo
Crucificado
Catedral Primada de Bogotá

¹⁴ Luis Alberto Acuña, "Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá", en *Iniciación de una guía de arte colombiano* (Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934), 213-214.

¹⁵ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 516-517.

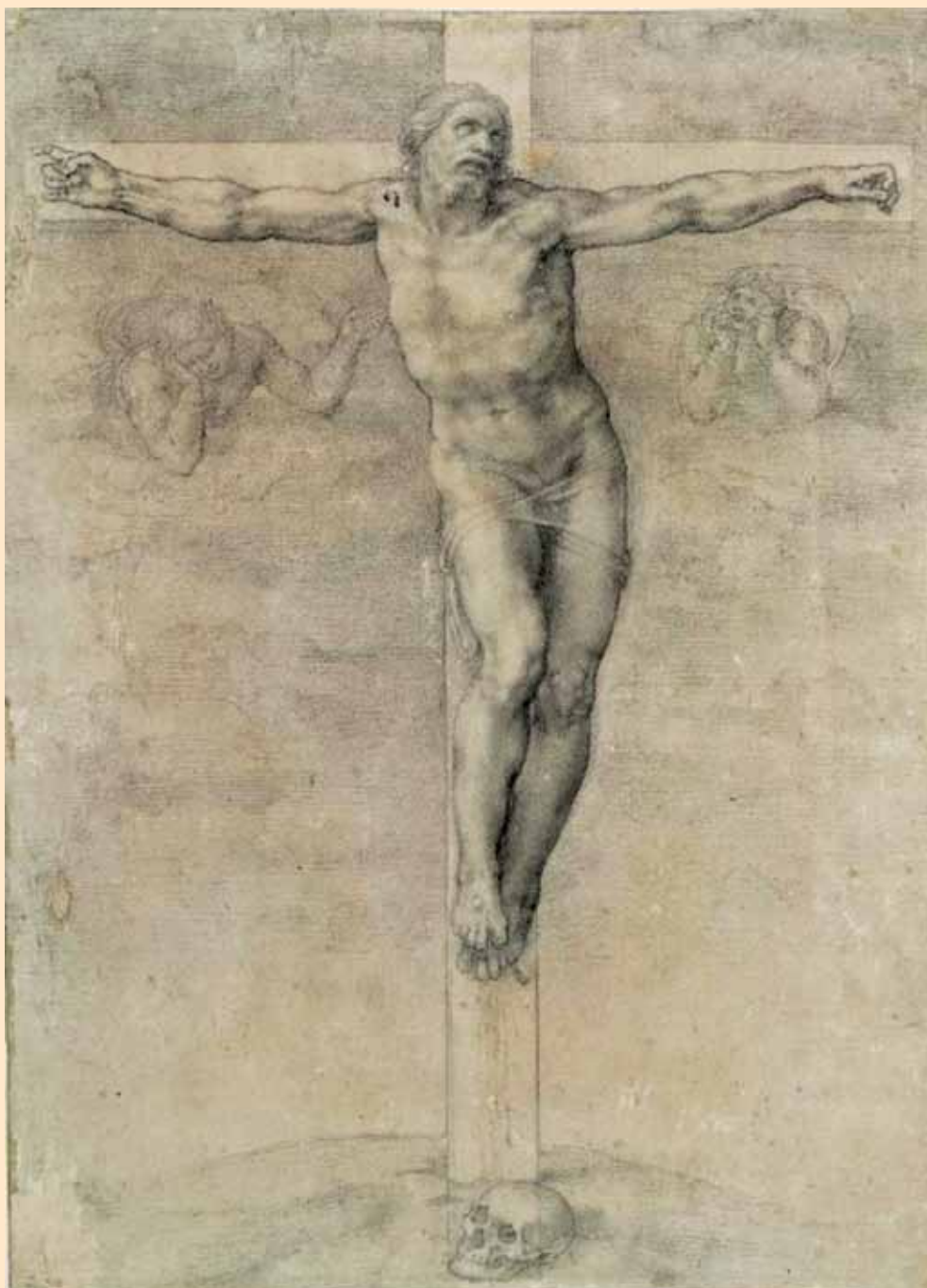


LA ICONOGRAFÍA DEL CRUCIFICADO DE VITTORIA COLONNA Y LA PROBABLE PRESENCIA DEL ESCULTOR MARCOS CABRERA EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

Un escultor sevillano, de quien sostienen algunos autores que se estableció aunque temporalmente en las Indias y concretamente en la Nueva Granada, es Marcos Cabrera. Al parecer, además de laborar como artista plástico, se desempeñaba como marino de la Carrera de Indias ejerciendo el cargo de Capitán de Barco.¹ Cabrera es un escultor del que se desconoce gran parte de los aspectos de su vida y obra incluso en la misma España. Se cree que fue formado en el círculo romanista de Jerónimo Hernández,² conociéndose con seguridad pocas de sus obras: el famoso Crucificado concertado en 1575 para la Hermandad de los Plateros, hoy parte de la colección del Museo de Sevilla, el Jesús Nazareno de la Iglesia de San Bartolomé de Utrera realizado en 1597 y el busto del rey don Pedro I el Cruel, localizada en la antigua calle sevillana

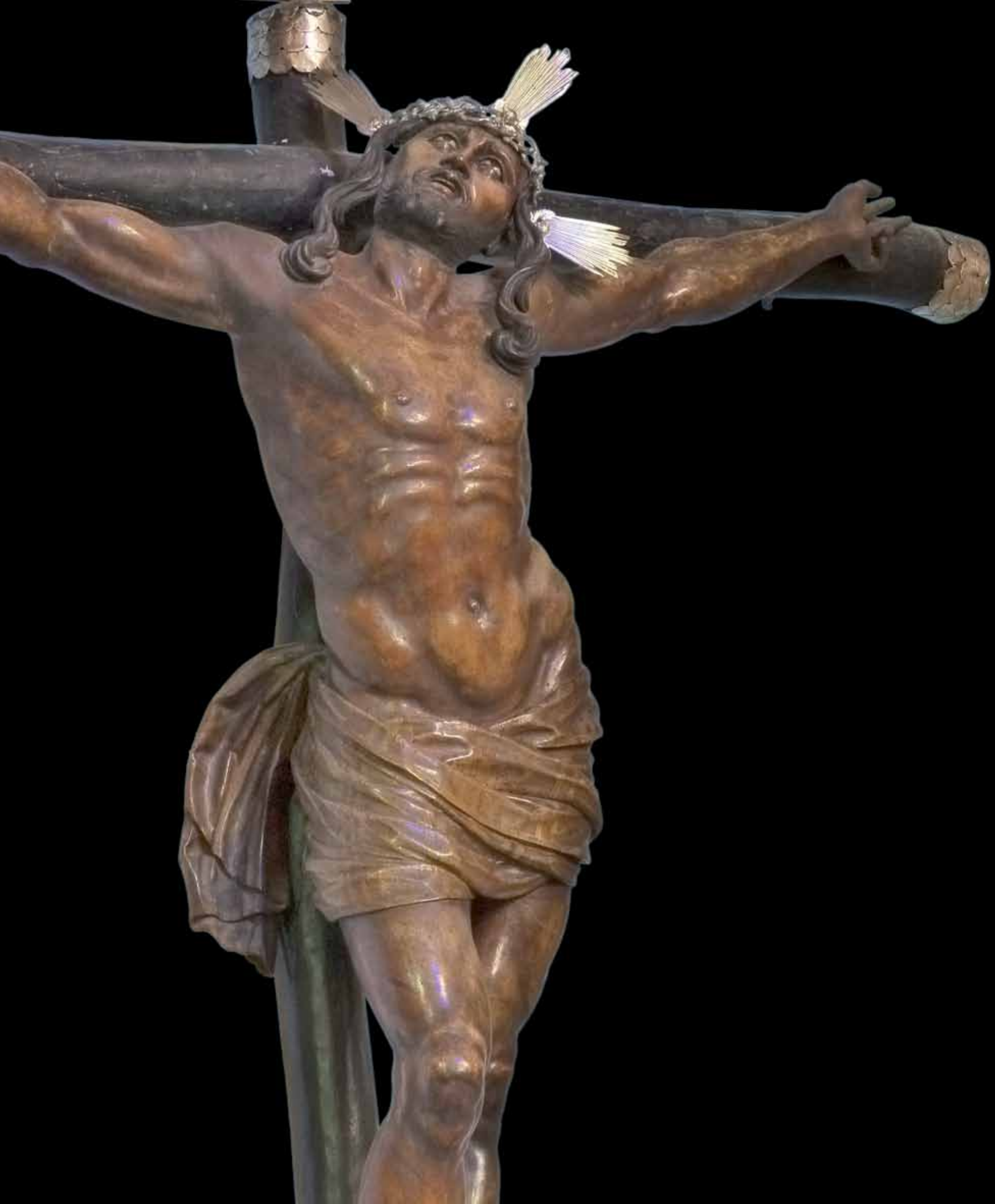
¹ Pablo Francisco Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales, "El sevillano 'capitán' Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor", *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 13-14 (2007-2008), 83-98.

² Juan Agustín Cean Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo I* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800), 185-186.



Miguel Ángel Buonarroti
Crucificado
British Museum
Fotografía tomada de: Web Gallery of Art





Anónimo
Crucificado.
Iglesia de Santo Domingo, Cartagena de Indias.

del Candilejo. Se le atribuye el Cristo de las tres caídas de la Hermandad de la Esperanza de Triana.

Su obra más importante, la que por sí sola le ha valido a Cabrera el estar en un sitio de honor dentro de la historia de la escultura sevillana, es el citado Crucificado de la Hermandad de los Plateros, magnífica escultura de tamaño natural realizada en el año de 1575 en pasta de madera. El escultor sevillano recrea a Jesucristo en el momento de expirar en una innovadora iconografía para el medio sevillano que se cree se inspiró en un grabado realizado por Giulio Bonasone con base a su vez en un dibujo que el artista italiano Miguel Ángel Buonarrotti realizara para la poetisa romana Vittoria Colonna, marquesa de Pesacara, con quien éste último mantendría una apasionada y legendaria amistad.³

Vittoria, quien frecuentaba grupos de literatos y eclesiásticos reformistas, por su carácter, belleza e intelecto, ejercería sobre el malgeniado y ya anciano genio florentino una extraña mezcla de magnetismo y fascinación, convirtiéndose en más que su amiga, en su musa, su diva, dedicándole el artista numerosos sonetos y dibujos.⁴

Uno de esos dibujos, solicitado al artista por la misma Vittoria en 1540, tenía por tema la crucifixión de Jesús. Miguel Ángel, muy influenciado por el reciente hallazgo del grupo escultórico grecorromano que representa al sacerdote troyano Laoconte y sus hijos mientras eran estrangulados por la serpiente marina en dramático dinamismo, creó para ella un singular crucificado moribundo, de fuerte musculatura, con los brazos perpendiculares al madero, el cual se contorsiona dramáticamente en su característica "línea serpentinata". Dirige la mirada hacia lo alto y entreabre la boca como queriendo exhalar el último aliento. Fue tal el impacto en la poetisa al contemplar esta pintura que en una carta enviada al artista le expresa:

*He recibido vuestro escrito y he visto el crucifijo que, ciertamente ha crucificado en mi recuerdo todo lo que he visto en imágenes de este género. No se puede encontrar una imagen mejor, más viva ni más acabada y en verdad nunca podría explicarme lo delicada y maravillosamente que está hecha. Confiaba yo sobremanera que Dios os daría una gracia sobrenatural para hacer este Cristo; después de verlo tan admirable que supera, en todos los aspectos, cualquier expectación; porque, animada por vuestros prodigios, deseaba lo que ahora veo maravillosamente realizado y que es la suma de la perfección, hasta el punto que no se podría desear más, y ni tan siquiera a desear tanto.*⁵

Vittoria moriría siete años después dejando al artista sumido en la tristeza, recuperando éste el cuadro que le regalara a la poetisa, el cual lamentablemente se perdería con el tiempo. Sin embargo, la pintura y los bocetos previos que hiciera el artista (estos últimos en el British Museum y en el Museo del Louvre) fueron profusamente copiados por sus seguidores y alumnos, circulando por toda Europa en forma de dibujos y grabados, pasando muy seguramente a través de Sevilla al continente americano.

En Colombia, en el Templo de Santo Domingo de Cartagena de Indias y en la Iglesia de San Francisco de Tunja, se conservan dos crucificados expirantes de evidente impronta manierista, cuyas dramáticas expresiones obedecen al ya referido modelo migelangelesco. Monumentales crucificados

³ José Roda Peña, "La Escultura Sevillana a finales del Renacimiento y en los Umbrales del Naturalismo", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 295.

⁴ Frank Zollner, "Dibujos de regalo y El Juicio Final, 1534-1541", en *Miguel Ángel: Obra completa* (Taschen, 2008), 266-267.

⁵ Frank Zollner, "Dibujos de regalo y El Juicio Final, 1534-1541", 266-267.



Anónimo
Crucificado
Iglesia de San Francisco, Tunja

tallados en madera que, a pesar de que en ambos la composición del sudario y la "línea serpentinata" de su postura es muy parecida, guardan notables diferencias. El Cristo cartagenero es de musculatura más vigorosa y acentuada y gira la cabeza a la derecha, a la inversa del Crucificado tunjano de modelado más blando, quien gira levemente la cabeza a la izquierda. Se encuentran diferencias también en la composición y gubiado de barbas y bigotes. Desafortunadamente, en la imagen de Tunja la cabeza está cubierta con un postizo de pelo natural, que solo deja entrever parte de su cabellera tallada original, por lo que no podemos realizar comparaciones formales con aquella de Cartagena, en la cual el cabello, dividido a dos aguas, cae en forma de mechones ligeramente rizados.

De estos crucificados, al igual que de la gran mayoría de las esculturas del siglo XVI y XVII presentes en el país, se desconocen sus orígenes, figurando la talla de Tunja como obra anónima del siglo XVII.⁶ Por otro lado se le atribuye al Crucificado de Cartagena un origen divino, fruto de la leyenda popular en la que está envuelto.

⁶Gustavo Mateus Cortés, *Tunja: El arte de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989), s. p.



La leyenda dice que fue realizada de un madero que flotaba en el mar por un enigmático forastero que llegó hasta el Convento de Santo Domingo ofreciendo sus servicios como escultor, encerrándose en una celda del convento y pidiendo como única condición el no ser molestado durante el tiempo en que estuviese trabajando.

Cuentan que los monjes diariamente le pasaban alimentos a través de una pequeña ventana, sabiendo de su presencia por el sonido de los golpes que aquel infringía sobre el madero. Un buen día estos ruidos cesaron por lo que los curiosos monjes decidieron abrir la clausurada celda, encontrándose solos ante la magnífica escultura del crucificado ya realizada y los recipientes con la comida intacta, sin rastros del escultor, por lo que inmediatamente atribuyeron la hechura de la imagen a la mano de un ángel.

Pero esta es simplemente una leyenda cliché muy difundida por toda Hispanoamérica, en donde el mismo relato con pequeñas variaciones viene adjudicado a imágenes precizadas de milagrosas y de las cuales no se tiene conocimiento de su origen.

Es muy probable que estas tallas hayan llegado hasta el puerto de Cartagena de Indias, remitidas desde Sevilla, inspiradas directamente en el crucificado ejecutado por Cabrera quien, como hemos visto, hace eco de la representación del Cristo expirante que Miguel Ángel realizara para la dama romana.

El crucificado de Cabrera es considerado por Jorge Bernal Ballesteros "como uno de los más dramáticos y singulares del manierismo hispalense". En efecto, se trata de la muestra escultórica más cercana en Andalucía de la composición que hiciera el artista italiano, además de tener el abolengo de ser el primero de esta iconografía en la serie de crucificados expirantes sevillanos y

con la que su autor logró un sitio de honor dentro de la historia de la escultura sevillana. Su aparición en la ciudad fue de gran impacto en la población, constituyéndose en objeto de copias, algunas de las cuales posiblemente fueron a parar a las Indias.

Ante este panorama, resulta curioso el hecho de que algunos historiadores españoles insistan en la posible presencia de Marcos Cabrera en la Nueva Granada, como ya he señalado. Creencia reforzada por el conocimiento documental de la muerte del hijo del escultor, acaecida antes de 1631 en la población colombiana de Zaragoza, departamento de Antioquia,⁷ y por algunas publicaciones en donde se sostiene que el escultor Marcos de Cabrera recibió como aprendiz al menor Alonso de Salinas en su taller de Santa Fe de Bogotá en 1587.⁸

También es curioso que en Colombia se encuentre un gran número de buenas esculturas cuyas formas remiten a fórmulas tardo-manieristas sevillanas, realizadas justamente en pasta de madera, material usado por Cabrera y escultores coetáneos a él en España en donde es conocido como técnica de "papelón". Se pueden

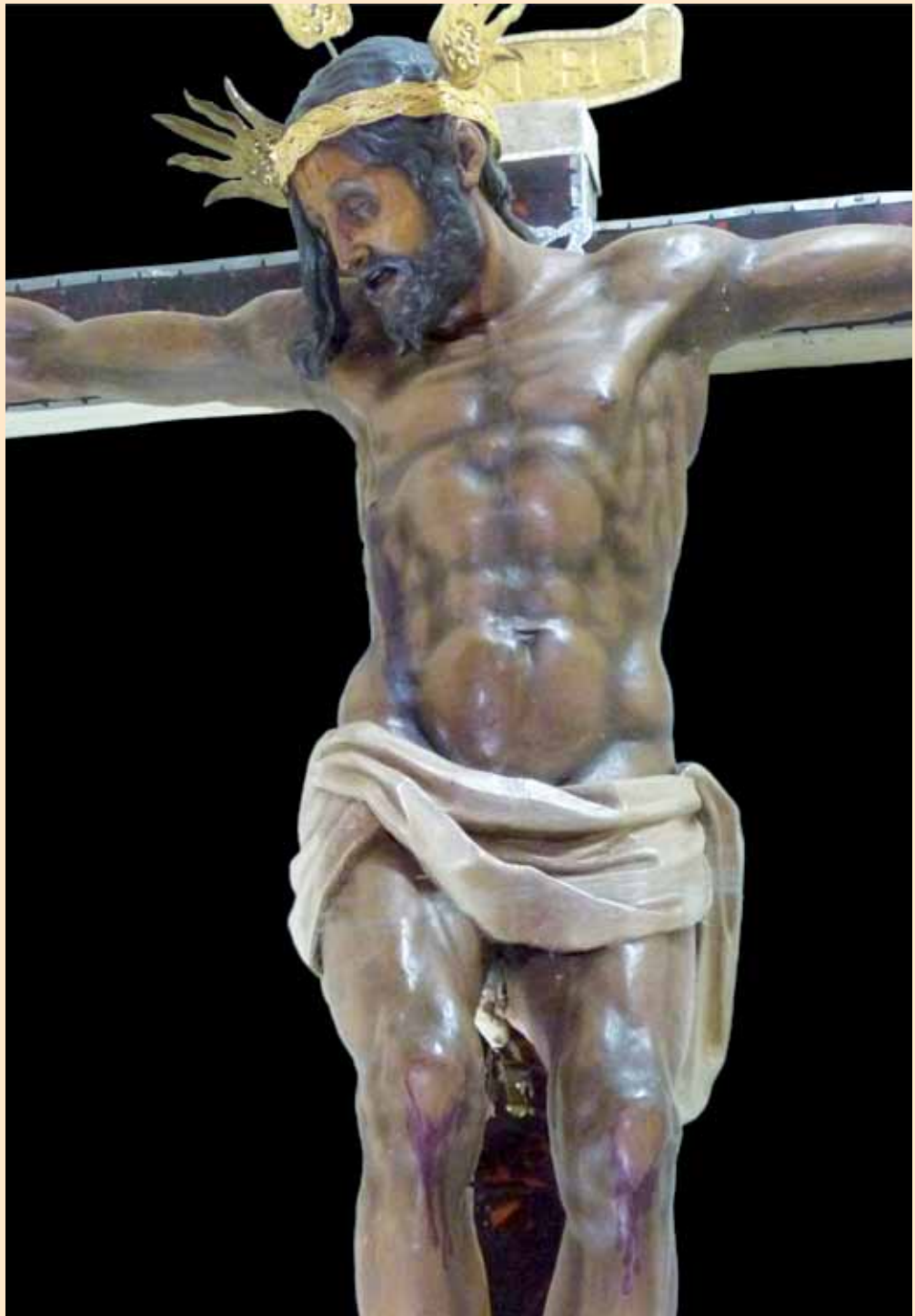


Anónimo
Crucificado
Iglesia de Santo Domingo, Cartagena de Indias

⁷ Félix Machuca, "Un Cristo sevillano con entrañas aztecas", en *ABC*, 27 de marzo de 2007 (Acceso: 23 de marzo de 2014). <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2007/03/27/025.html>

⁸ Marina González de Cala, "Diccionario. Oficios y artesanos en la Colonia y la República", en *Revista Credencial Historia*, 87 (1997). Disponible también versión electrónica en la Biblioteca Virtual del Banco de la República (Acceso: 24 de marzo de 2014): <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1997/mar972.htm>.

Anónimo
Santísimo Cristo de Mompox
Iglesia de San Agustín, Mompox



citar como ejemplos el relieve de La Piedad, obra del siglo XVI del Convento de Santa Clara de Tunja, y las imágenes del retablo mayor de la iglesia de las Aguas de Bogotá. Estas imágenes de las Aguas han sido fechadas como de la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo, en su concepción obedecen a modelos manieristas tardíos que podrían relacionarse de alguna manera con talleres sevillanos o, en caso de confirmarse la presencia de Cabrera en estas tierras, con la escuela surgida de las enseñanzas impartidas por él en su taller.

Pero este es un asunto que bien merece un análisis más profundo, incluyendo comparaciones técnicas y estilísticas a ambos lado del Atlántico manteniendo, claro está, las reservas del caso pues sigue siendo Marcos de

Cabrera, en cierta forma, un desconocido en la misma España y bien podría ser el escultor documentado en la capital colombiana un homónimo de él, algo muy común por aquellas épocas.

De igual forma, dilucidar el origen de los crucificados de Tunja y Cartagena requerirá un mayor estudio, siendo hasta ahora lo único claro de su filiación el que son magníficos exponentes en América de aquella gloriosa composición fruto de la apasionada amistad sostenida entre dos de las personas más singulares, talentosas e influyentes de su tiempo.

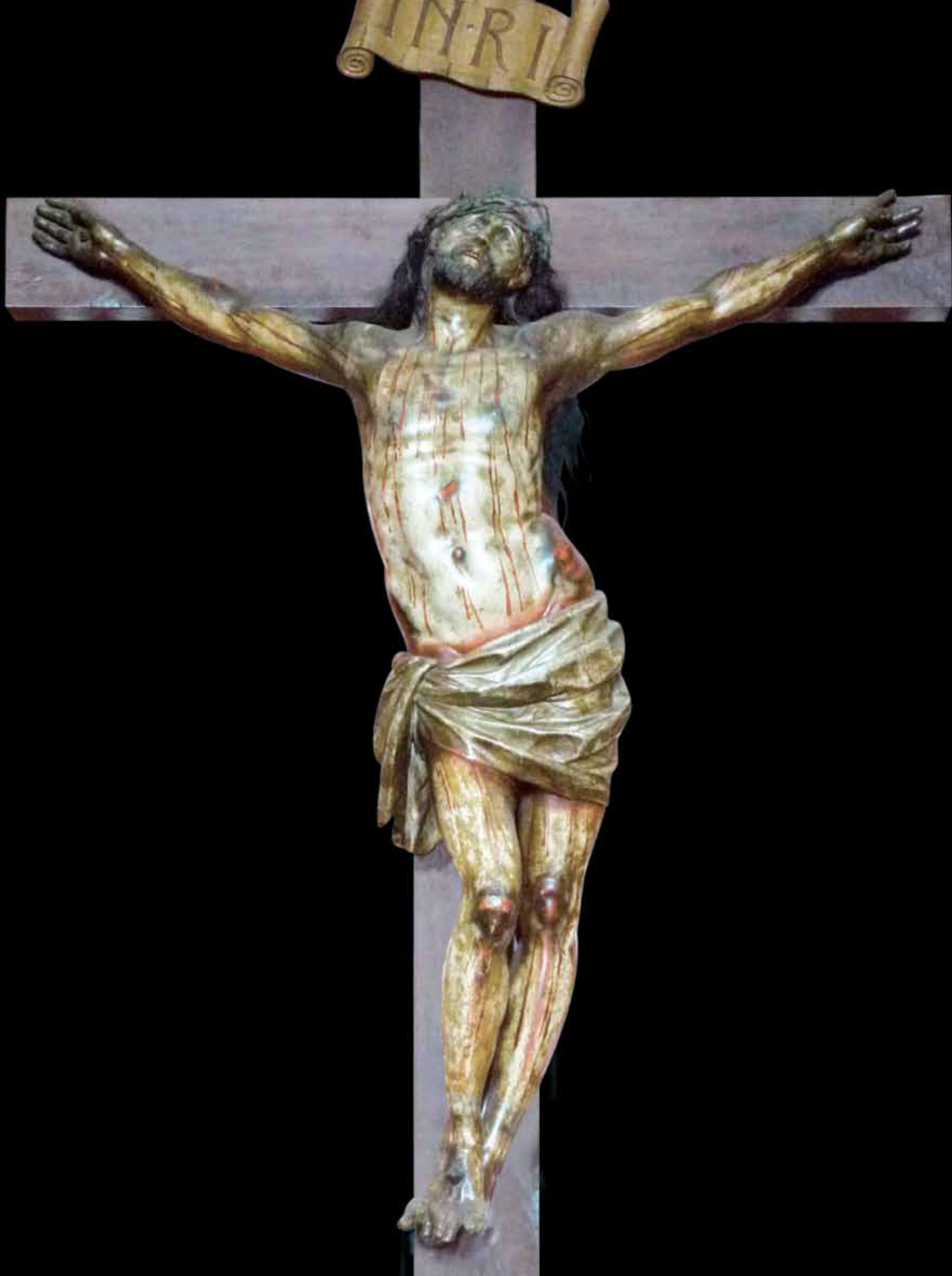
Si bien no esté del todo claro la presencia física de Cabrera en América, sí está documentado el que realizó labores de esculturas desde Sevilla para este continente. Del 6 de noviembre de 1596 es el acta en el que los afamados escultores Gaspar Núñez Delgado y Juan de Oviedo tasan y evalúan tres escudos que Cabrera había realizado en piedra para el capitán García de Barrionuevo sobre modelos traídos por este desde "las Indias".⁹ El hecho de que el referido capitán aparezca en 1577 como vecino de la ciudad de Santa Fe de Bogotá del Nuevo Reino de Granada sugiere el que esos escudos en piedra hayan podido tener como destino alguna de las ciudades de éste territorio.¹⁰

El crucificado de la iglesia de San Agustín de Mompox es una escultura que podemos encuadrar claramente entre la producción escultórica sevillana del último tercio del quinientos. Está realizado en madera y no se poseen datos certeros sobre su origen.

Si bien su concreción anatómica dista mucho de la abocetada del crucificado custodiado hoy día en el Museo de Sevilla, encontramos un gran parecido con este en la composición de la cabeza así como en las características y expresión del rostro. No obstante, seré prudente al atribuir con seguridad el crucificado momposino con las manos de Marcos Cabrera, escultor del que, como ya dije, se conoce bien poco de su vida y obra hasta la fecha.

⁹ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldan* (Sevilla: Rodríguez Giménez, 1932), 27-28.

¹⁰ Archivo General de Indias (Sevilla). Indiferente 2089, N.74. Citado en Amador Marrero y Pérez Morales, "El sevillano 'capitán' Marcos de Cabrera", 92.





EL TRANSITO HACIA EL REALISMO: JUAN DE OVIEDO Y DE LA BANDERA Y LA PRESENCIA DE SU ARTE EN AMÉRICA A TRAVÉS DE SUS ENVÍOS A TIERRA FIRME

Juan de Oviedo y de la Bandera
(atribuido por el autor)
Crucificado
Iglesia de Soracá

En los años finiseculares del quinientos, la estética de la escuela sevillana de escultura, en gran parte consolidada por la incorporación de nuevos escultores formados en el círculo castellano de Vázquez el Viejo y Jerónimo Hernández pero ya nacidos en suelo andaluz, definió con mayor claridad su personalidad y carácter impregnándose de los rasgos que caracterizan al movimiento realista. En este movimiento, la inspiración proviene de lo natural idealizado buscando reflejar el estado anímico interior y espiritual de los personajes, movimiento del cual el escultor jienense Juan Martínez Montañés fue su principal difusor.¹

Entre los escultores más sobresaliente de ese momento encontramos a Juan de Oviedo y de la Bandera. Nació este artífice en Sevilla en mayo de 1565, hijo del también escultor abulense Juan de Oviedo el Viejo, quien llegara a Sevilla de la mano de su cuñado Vázquez "el Viejo", y hermano del también escultor Martín de Oviedo.²

Creció de esta manera el joven Oviedo en inmejorable ambiente artístico familiar. Hombre refinado y culto dotado de singular talento, como muchos de los grandes artistas del renacimiento, canalizaría sus habilidades en el ejercicio de varias artes siendo, además de escultor, retablista, arquitecto e ingeniero militar, campos en los que desarrollaría una fructífera carrera que lo llevaría a ocupar cargos de gran prestigio como el de Maestro Mayor del Ayuntamiento de Sevilla desde 1603, Caballero de Montesa en 1617 e Ingeniero Mayor Militar de España.

Es sin duda una de las personalidades más sugestivas y polifacéticas dentro de la escuela sevillana de escultura, gozando en vida de inmejorable fama y prestigio al punto de figurar ensalzado por el mismo Miguel de Cervantes.³

Oviedo, quien moriría en Bahía Brasil en marzo de 1625 durante una acción militar en contra de los holandeses, realizó un gran número de obras en Andalucía lo que da fe del aprecio de su labor. De sus principales trabajos arquitectónicos en Sevilla se conservan la portada del Convento de la Madre de Dios realizada en 1590, la portada de la fachada de la iglesia de Santa María de Jesús y su relieve de la Virgen con el Niño, y la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Merced, actual Museo de Bellas Artes de Sevilla. Por desgracia, de su obra escultórica pocos ejemplos han llegado

¹ María Elena Gómez Moreno, *La escultura del siglo XVII* (Madrid: Plus Ultra, 1963), 12; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 109.

² Celestino López Martínez, *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1943); José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura Virreinal en Bolivia*, 32-33.

³ De Celestino López Martínez: *Maestros Mayores del Concejo Hispalense* (Sevilla: Mejías y Susillo, 1927), *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1928) y *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1929), 72; Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, eds. (Sevilla: Diputación Provincial, 1985), 145-149.

hasta hoy debiendo conformarnos con saber de su prolífica labor gracias a documentos contractuales, fotografías antiguas de obras destruidas durante la Guerra Civil Española, a algunos relieves escultóricos sobrevivientes de lo que seguramente fueron conjuntos más amplios y a ciertos crucificados que se le atribuyen. Estas sobrevivencias lo sindicaron como un artista de transición el cual parte del romanismo de Hernández pero avanza decididamente hacia formas de mayor naturalismo.

Al igual que muchos de los escultores de su época, por citar a su hermano Martín de quien se sabe ejerció como escultor en los virreinos de Nueva España y del Perú,⁴ participa Oviedo en el tráfico artístico ultramarino siendo conocidos sus envíos de obras a las Indias, en especial a los territorios de la Nueva Granada.

Tempranamente en 1590, cuatro años después de haber alcanzado el grado de maestro escultor, entallador y arquitecto, da poder a su cuñado Rodrigo de Vera, próximo a realizar el viaje a las Indias, para que cobre al



⁴ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 32-33; Jorge Bernal Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVII", en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), 47-49.



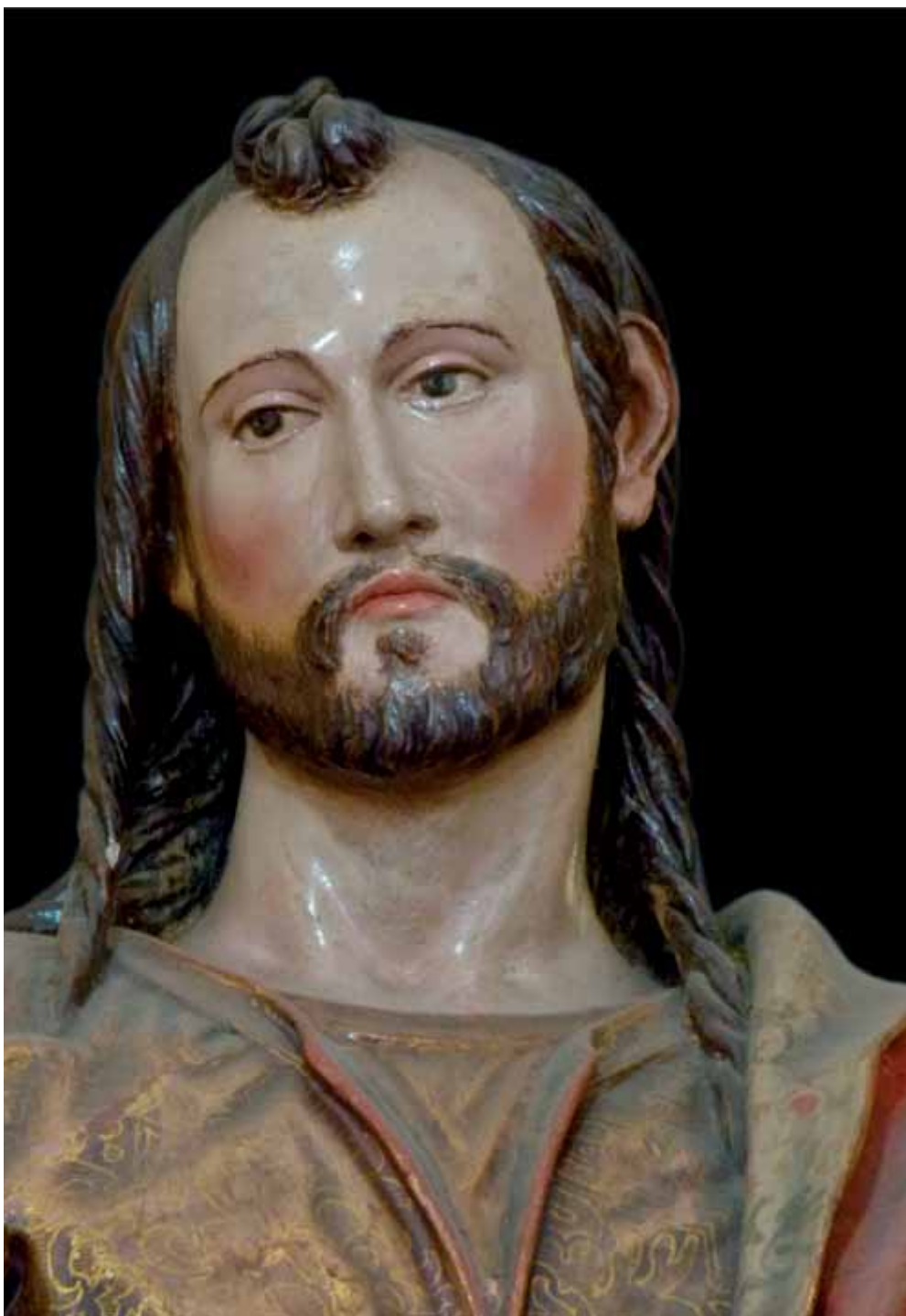
Círculo de Juan de Oviedo y de la Bandera
San Francisco de Asís
Iglesia de Santa Clara, Pamplona

⁵ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1932), 114; Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura montañésina en América", *Anuario de estudios americanos* 38 (1981): 520.

vecino del puerto de Cartagena de Indias Miguel Cartón lo procedido de todo lo que de él llevaba para vender en Tierra Firme.⁵ Ello confirma que obras suyas de escultura pudieron ser comercializadas desde el puerto caribeño con localidades del interior de la Nueva Granada.

Se conservan en Colombia un puñado de imágenes en las cuales, a través de un análisis formal comparativo, encuentro suficientes puntos de contacto con la obra de Juan de Oviedo o su taller. Claro está: lo escueto de la noticia del envío, al no aportar datos precisos sobre el tipo de las obras remitidas, sus iconografías y destino final definitivo, me impide ser contundente a la hora de hacer atribuciones. Dificultad acrecentada por lo complicado que resulta discernir entre la obra de los escultores de fines del siglo XVI, época a la que pertenecen las esculturas que analizaré a



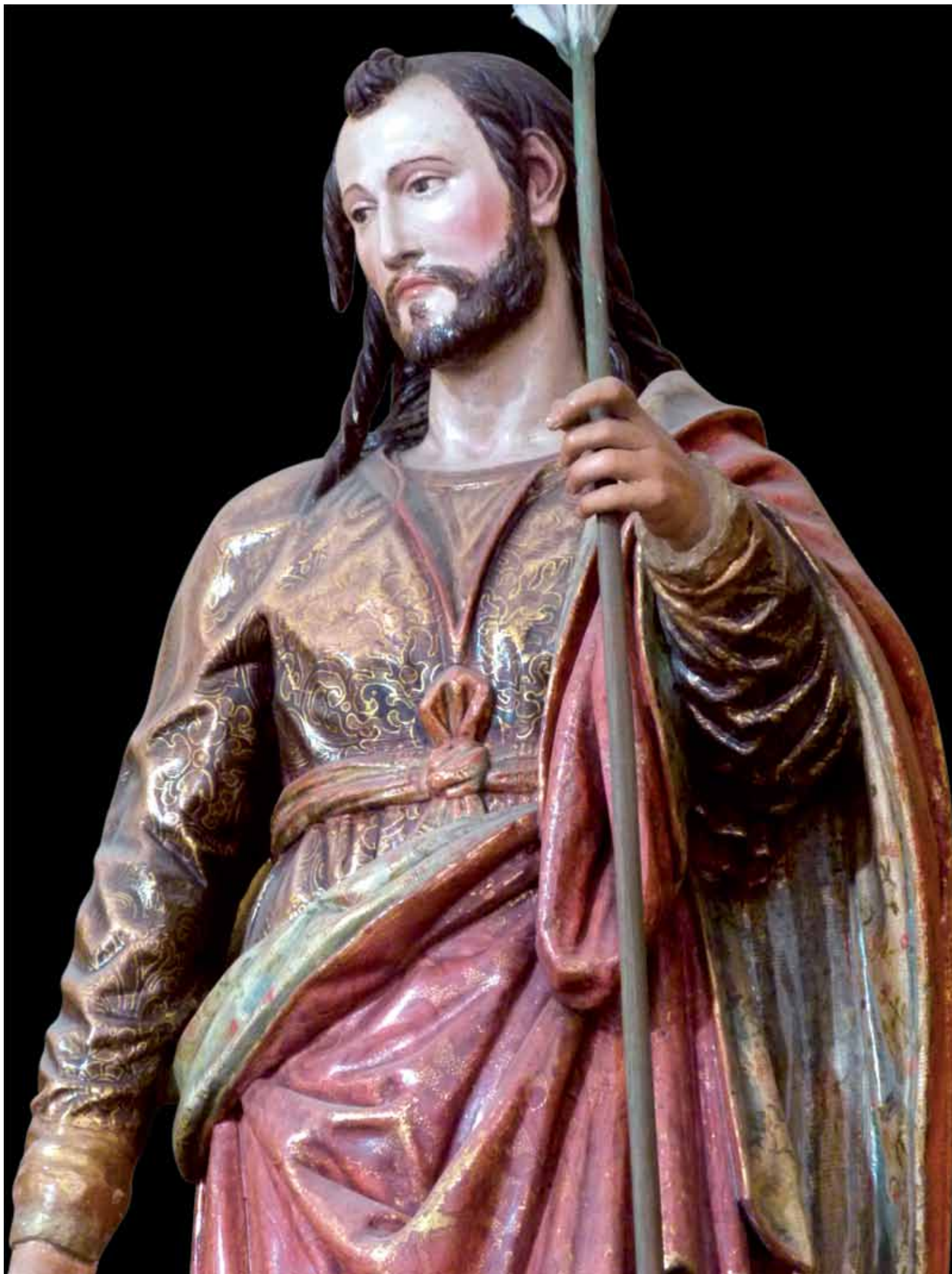


Círculo de Juan de Oviedo y de la Bandera
San José
Catedral de Pamplona

continuación, pues dichos escultores en su gran mayoría giraban en torno a las formulas estéticas introducidas por el jienense Juan Martínez Montañés.

En la Iglesia de Santa Clara de la ciudad de Pamplona, existe un simulacro de san Francisco de Asís de estirpe romanista representado en su iconografía postridentina. Insistentemente lo atribuyen a las gubias del escultor jienense Francisco de Ocampo como obra del siglo XVII,⁶ atribución esta muy seguramente alentada por existir en el mismo recinto dos esculturas documentadas dicho escultor y por presentar en sus características formales, como puedo advertir, ciertos grafismos comunes a los escultores del círculo de Martínez Montañés en su periodo inicial.

⁶ Antonio Martín Macías, *Francisco de Ocampo: Maestro escultor (1579-1639)* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1983), 182.





Círculo de Juan de Oviedo y de la Bandera
Imposición de la casulla a san Ildefonso
 Museo Arquidiocesano de Arte Religioso,
 Pamplona



Ahora, al observar de cerca al santo seráfico, noto grandes diferencias con las tempranas obras conocidas de Ocampo en Pamplona, de arranques más realistas, mientras que por el contrario advierto enormes relaciones formales entre este santo y las pocas obras conocidas de Oviedo.

Guarda la escultura pamplonesa en la afectada y manierista postura de su cuello, forzado hacia su lado derecho, igual composición que aquella presentada por uno de los personajes que integran el conjunto del relieve de la adoración de los pastores de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla, realizado por Oviedo entre 1609 y 1615. En las facciones de su rostro, grafismos de la barba, bigote, composición del cabello, amplia frente y pliegues angulosos del sayal encuentro suficientes puntos de contacto con el san José presente en el mismo relieve, no dejando dudas en cuanto al influjo del propio escultor sevillano o su taller en esta escultura.

De igual forma existe relación con la estética de Oviedo en el san José localizado en un retablo lateral de la catedral de la misma ciudad colombiana. La catedral de Pamplona era la antigua iglesia del convento de las clarisas antes de que estas fueran desalojadas a fines del siglo XIX.

Es de allí de donde provienen todas las esculturas que se contemplan en la moderna iglesia de Santa Clara, incluyendo al ya descrito san Francisco. La interesante imagen del santo patriarca, de tamaño algo inferior al natural,

Círculo de Juan de Oviedo y de la Bandera
San José
 Catedral de Pamplona



está representada en su iconografía itinerante sin el pequeño Jesús que debió acompañarlo, hoy perdido. Presenta un buen estado de conservación con su policromía original intacta gracias a que en el pasado fue totalmente cubierta por repintes. Hoy, magníficamente restaurado, viene siendo atribuido de igual manera a las gubias de Francisco de Ocampo.⁷

Esta escultura presenta los mismos pliegues angulosos de las obras del primer periodo de Juan de Oviedo, pudiendo apreciar con nitidez la impresionante similitud de los rasgos faciales, la mirada ensimismada, la composición de la cabellera, que cae en mechones sobre los hombros, y el escaso copete sobre su amplia frente con los presentados en la figura de Jesús del relieve del Resucitado conservado también en la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla.

En este sentido, esta escultura romanista, fechable a fines del siglo XVI o principios de la centuria siguiente, precede a aquellos magníficos simulacros de igual iconografía salidos de las manos de Francisco de Ocampo, Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, esculturas estas últimas aún manieristas pero ya más avanzadas en su estética, con una gran carga de elementos naturalistas y realistas próximas al incipiente barroquismo que comenzaba a aflorar en la escultura sevillana del primer cuarto del siglo XVII.

En la bodega del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de la misma ciudad se encuentra un relieve en madera, proveniente de una iglesia no especificada, que representa la imposición de la casulla a san Ildefonso, el cual no se encuentra en exposición y está sin catalogar. En él he querido ver conexión con la obra de Juan de Oviedo y su taller.

La composición del conjunto y detalles, como los pliegues de los ropajes, las cabezas de los querubines, la tipología del santo arrodillado, pero sobre todo la figura de la Virgen, muy similar a la del relieve de la adoración de los pastores de Oviedo ya mencionado, conectan esta obra con su estética.

Bien podría deberse al trabajo de un seguidor. El relieve, que se encuentra en muy mal estado de conservación, ha sido totalmente cubierto con burdos repintes dejando ver parte de su policromía original en los lugares donde la capa pictórica del repinte se ha desprendido. No obstante su lamentable estado, es de gran interés por su calidad técnica y enorme valor histórico, mereciendo una minuciosa restauración que permitiese una mejor conservación y realizar un análisis formal más detallado.

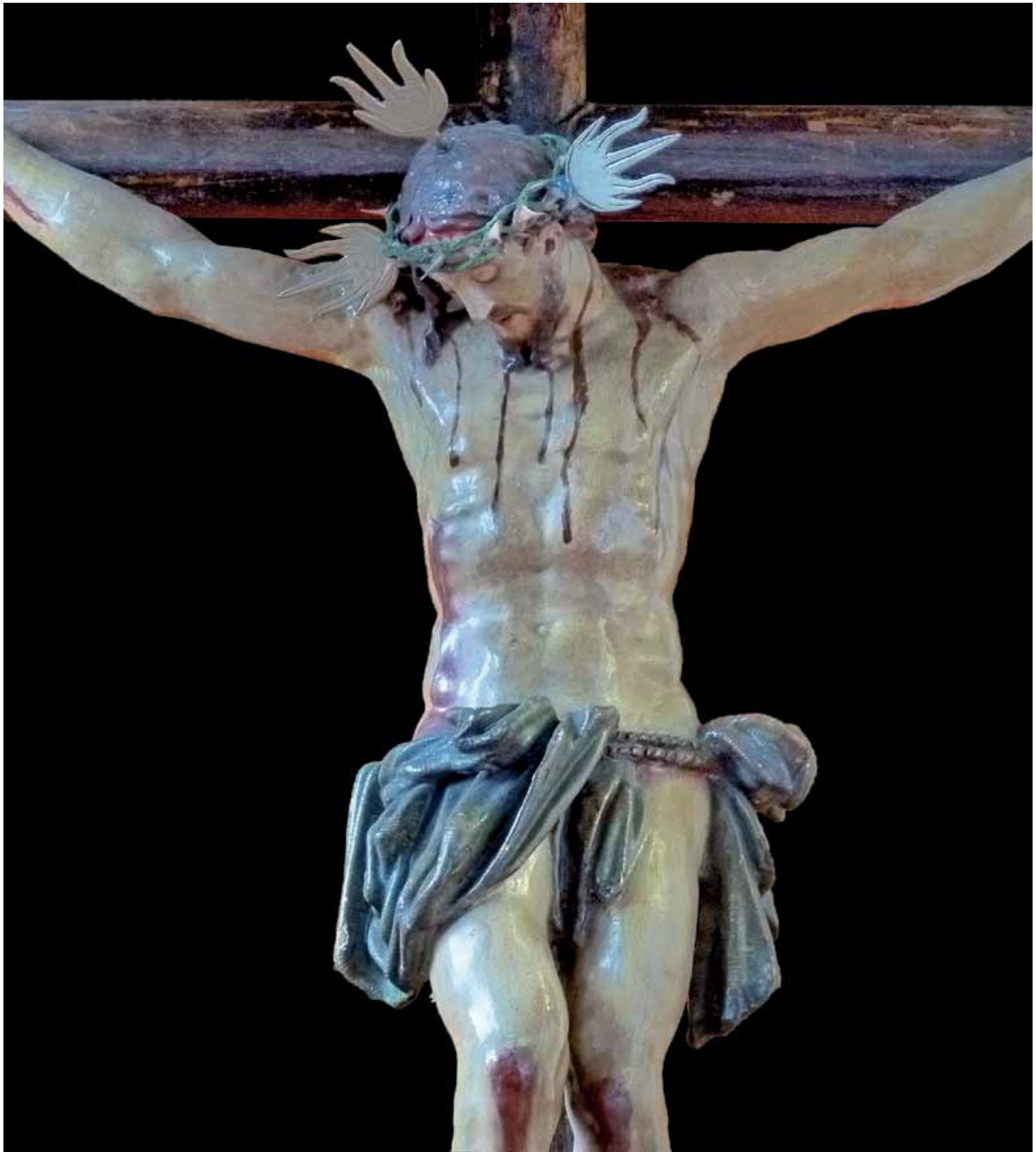
Proveniente de la desmantelada iglesia del antiguo convento de la Concepción de Tunja llegaron al monasterio de Nuestra Señora del Topo de la misma ciudad un gran número de estupendas obras de arte. Muy seguramente una de ellas es el pequeño crucificado que se encuentra localizado en el altar mayor de la iglesia de este monasterio.

La imagen en mención, no obstante su pequeña dimensión, presenta una estupenda resolución técnica, siendo una muy cercana representación a pequeña escala del crucificado del Mayor Dolor de la Hermandad del Dulce Nombre de Sevilla.

Pero sin duda la obra más próxima a Juan de Oviedo o su taller, entre las que he podido contemplar hasta ahora en América, es el magnífico crucificado de la iglesia doctrinera de Soracá, población boyacense localizada en cercanías de Tunja. La escultura presenta una extraordinaria similitud en su composición y grafismos generales con el crucificado de la Misericordia de San Juan del Puerto, esculpido por Oviedo en 1591, y más

⁷ Hildegart Herzog de Otto, "Tesoros artísticos de Pamplona", *Lámpara*, 93 (1984), 11-15.





Círculo de Juan de Oviedo y de la Bandera
Crucificado
Iglesia del Topo, Tunja

todavía con el ya citado Cristo del Mayor Dolor perteneciente a la Hermandad del Dulce Nombre de Sevilla, que le es atribuido por gran parte de la crítica especializada.⁸ No puedo precisar, ante la inexistencia de documentos que den luz sobre la cronología del crucificado colombiano, cuál de todos fuese la composición original que diera vida a sus similares.

Se trata de uno de los crucificados del periodo de transición entre el romanismo y el realismo más interesantes que se conservan en Hispanoamérica. Ha sido recientemente repintado de modo burdo, a juzgar por fotografías que lo muestran con la que podría haber sido su policromía original. De robusta anatomía en la morfología de su torso y extremidades, resalta el decidido giro de su cuello y cabeza hacia su costado derecho, de igual forma al san Francisco de Pamplona.

Representado muerto, expresa en su rostro la serenidad propia de la escultura sevillana de ese periodo. Su cabeza cae desparramando los mórbidos pelos de su barba bífida sobre su pecho y su cabello está dividido a dos aguas que se vuelcan sobre su hombro derecho, dejando al descubierto el lado izquierdo de su cuello.

El elemento de mayor avance naturalista en esta imagen, con el que su autor se aleja de los cánones manieristas, se encuentra en la composición de su paño de pureza, el cual está resuelto con ampulosos pliegues de fuerte claroscuro que se anudan en una moña sujeta con rústicas cuerdas a su costado izquierdo, dejando al descubierto parte de su cadera en audaz detalle compositivo. Este detalle será muy popular en los crucificados sevillanos de estirpe barroca de la siguiente centuria.⁹

El envío de obras efectuado a Cartagena de Indias en 1590 no fue el único realizado por Juan de Oviedo a tierras americanas. Se conoce de la remisión a la América meridional por parte suya de una Virgen de la Candelaria y otras esculturas en el año de 1600 que de igual manera restan por identificar.¹⁰ Sugiere el historiador peruano Jorge Bernales Ballesteros que este lote de esculturas haya tenido como destino final la capital del Virreinato del Perú.¹¹ No obstante la mención a "Tierra Firme" en el documento de envío, nos hace pensar en la posibilidad de que las obras en cuestión se vendiesen en la Nueva Granada.

Juan de Oviedo y de la Bandera muere a los sesenta años en la cúspide de su fama y talento durante una acción bélica en las costas brasileñas. Muy seguramente fue llevado hasta allí por su espíritu aventurero y el deseo de servir a su país, habiendo influenciado notablemente el arte de Andalucía y de igual forma, aunque en menor medida, el de América.

⁸ Jesús Andrés Aponte Pareja, "Esculturas del círculo de Juan de Oviedo en la Nueva Granada", *La Hornacina*, Septiembre de 2012 (Acceso: 30 de agosto de 2014). www.lahornacina.com/articuloscolombia14.htm

⁹ José Roda Peña, "Antiguas imágenes titulares de las Cofradías sevillanas", en *Las Cofradías de Sevilla en el Siglo de las Crisis* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991), 200-202.

¹⁰ Víctor Pérez Escolano, *Juan de Oviedo y de La Bandera* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1977), 86

¹¹ Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVII", en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), 36.





JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y EL TRIUNFO DEL REALISMO

Juan Martínez Montañés es sin duda el escultor que mejor define la estética de la escuela sevillana de escultura. Su extensa obra fue de enorme repercusión en los ámbitos artísticos de España y América. Nace en 1568 en Alcalá la Real y muere en Sevilla en 1649 luego de desarrollar una intensa y exitosa carrera que lo llevaría a influenciar rotundamente la plástica de su tiempo. Dotado de extraordinario talento creativo, después de iniciarse como escultor en el círculo granadino de Pablo de Rojas, llega a Sevilla a la edad de 20 años. En esta ciudad Montañés termina su formación en el entorno clasicista de Jerónimo Hernández y sus discípulos y desarrolla la mayor parte de su excelsa y prolífica producción.

No obstante el claro influjo recibido de otros escultores que le precedieron, supo como ninguno dotar sus obras de original personalidad y gran calidad estética, apreciable en la exquisitez y perfección de su talla y en la honda espiritualidad interior que emana de ellas. Produjo de este modo prototipos de tal popularidad y aceptación en el ámbito cultural sevillano que terminaría por contagiar con su arte no solo a la gran mayoría de escultores contemporáneos suyos, al punto de poderse hablar dentro de la escuela sevillana de escultura de una escuela montañésina, sino también a pintores tan prestigiosos como Francisco Pacheco, Francisco de Zurbarán y más adelante a Bartolomé Esteban Murillo, quienes encontrarían inspiración en los arquetipos producidos por el alcalaíno.

Las esculturas de Montañés están caracterizadas por su gran belleza y perfección en el dibujo, de una anatomía valerosamente tratada en los desnudos, rostros expresivos y serenos en su gran mayoría y vestuarios de plegados minuciosos que caen pesadamente en composiciones de gran equilibrio y naturalidad, aunque no alejándose del todo de las formas renacentistas.

Sus magistrales realizaciones le ganaron el respeto y la admiración de sus contemporáneos, al punto de recibir en vida epítetos tan encumbrados como "El dios de la madera" o "El Lisipo andaluz" y encargos de gran valía como fue el de desplazarse en 1635 a la corte en Madrid a realizar la cabeza en barro del rey Felipe IV, que posteriormente sería enviada a Florencia para ser fundida en bronce en la estatua ecuestre del monarca por el escultor italiano Pietro Tacca. Estos hechos muy seguramente ayudaron a acrecentar la personalidad egocéntrica y perfeccionista marcada por fuerte complejo de superioridad y carácter irascible de quien se sabía poseedor de una gran genialidad.

Tan enorme prestigio no podía menos que materializarse en una gran demanda de sus obras, razón por la cual Montañés mantendría un activo taller en el que recibiría gran número de aprendices y aceptaría la ayuda de escultores independientes, ensambladores y pintores prestigiosos, necesarios estos últimos en las labores de policromía.

Conocidas son sus sociedades con los acreditados escultores y ensambladores Juan de Oviedo y de la Bandera, Francisco de Ocampo y Diego López Bueno, y con los pintores Juan de Uceda Castroverde, Baltasar Quintero, Gaspar Raxis y Francisco Pacheco, tal vez el más importante de todos.

Entre sus discípulos y aprendices conocidos podemos citar a Ambrosio Tirado, Alonso Díaz, Francisco de Villegas, Juan Gregorio, Diego Antúnez, Marcos Suarez, Sebastián García, Juan Martínez Castaño y, el más avezado de todos, el cordobés Juan de Mesa y Velasco, verdadera figura de brillante labor. Juan de Mesa marcaría un punto de inflexión en la evolución de la escuela sevillana de escultura al hacerla evolucionar del reposado realismo de Montañés a formas más naturalistas y barrocas de una trascendencia tal que llegaron a influenciar a este último en la etapa final de su producción, tal como lo hiciera años antes Jerónimo Hernández con su maestro Juan Bautista Vásquez.

La plástica de Montañés llegaría hasta las colonias americanas a través de esculturas remitidas por el propio artista, por aquellas remitidas por sus alumnos y colaboradores y por la llegada a estas tierras de escultores contemporáneos suyos formados en los ámbitos sevillanos quienes sembrarían los pilares de lo que serían las escuelas escultóricas en Hispanoamérica las cuales, durante todo el siglo XVII y parte de la siguiente centuria, se expresarían en las personalísimas fórmulas de inspiración montañesina. La llegada de escultores desde Sevilla durante los primeros años del setecientos contribuye a la evolución de la escultura en la Nueva Granada, no obstante muchos de ellos continúen, hasta mediados de siglo, fieles a fórmulas extraídas del bajo Renacimiento.¹

El primer documento que habla del envío de esculturas por parte de Montañés a las Indias data de 1590, refiriéndose a ocho vírgenes del Rosario que el escultor realizó para el dominico fray Cristóbal Núñez con destino al reino de Chile.²

Los historiadores bolivianos Teresa Gisbert y José de Mesa, junto al historiador argentino Héctor Schenone, han relacionado una de estas vírgenes con la Virgen del Rosario que se venera en el templo de Santo Domingo de Chucuito, poblado ribereño del Lago Titicaca en el lado peruano.³ La imagen, de 1,50 m y peana con dos cabezas de querubines, concuerda con la descripción de una que figura en el contrato, percibiendo de igual forma en los rostros de la Virgen, el Niño y los ángeles elementos comunes encontrados en esculturas realizadas por el maestro alcalaíno en periodos más avanzados de su producción.

El segundo envío conocido se refiere a la imagen de san Francisco de Asís de madera de pino policromada que Montañés concertó con Luis Martín de Cáceres en el año de 1591 con destino a los reinos de Perú.⁴ La escultura, cuyo precio pactado fue de veinte ducados, sería de carácter procesional, debería tener el tamaño de un hombre mediano y portar un crucifijo en las manos. No ha sido aún localizada.

Perú, y concretamente su fastuosa capital, es el lugar donde se encuentra la casi totalidad de la producción para América del maestro. Repartidas

¹ De la extensa bibliografía existente sobre este excelso escultor podemos destacar: Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* (Sevilla: Graficas del Sur, 1985); María Elena Gómez Moreno, *Juan Martínez Montañés* (Madrid: Ediciones Selectas, 1942); de José Hernández Díaz las siguientes referencias: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento* (Sevilla: Instituto Diego de Velasquez, 1951), *Juan Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987) y "Martínez Montañés: El Lisipo andaluz (1558-1648)", *Arte Hispalense 10* (1976); de Celestino López Martínez los siguientes libros: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1928), *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1929), *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1932) y *Maestros Mayores del Concejo Hispalense* (Sevilla: Mejía y Susillo, 1927); de Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Escelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1983); y de Jaime Passolas Jauregui, *Vida y obra de Martínez Montañés* (Sevilla: Rosalibros, 2005).

² José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987), 89.

³ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 117-118.

⁴ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1932), 228.



en diferentes templos de la ciudad, existen diez esculturas documentadas del artista y una cantidad igual que se le atribuyen, pero es en la catedral limeña en donde es posible contemplar su obra magna para las Indias. Se trata del magnífico retablo dedicado a san Juan Bautista que las monjas del convento de la Concepción le encargaron en 1607. La magnífica estructura, de la cual Montañés solo se encargaría de la parte escultórica, contaría con veintiséis imágenes, entre relieves y esculturas de bulto, habiendo sido realizada su parte arquitectónica por Diego López Bueno, también artista sevillano y frecuente colaborador de Montañés.⁵

Para el territorio neogranadino también realizó encargos el maestro alcalaíno. En 1598 concierta con Sebastián Hernández las esculturas de Nuestra Señora de la Encarnación y san Miguel con destino al convento de Santo Domingo de Tunja.⁶

En el año 2006, durante una visita que efectué al museo que la congregación dominica acababa de organizar en la sede de la Universidad Santo Tomás de Tunja, en edificio anexo al templo de Santo Domingo, pude felizmente constatar la existencia de las imágenes que enviara el gran escultor andaluz a esa ciudad que durante años se creyeron perdidas.⁷



⁵Rubén Vargas Ugarte, "El Monasterio de la Concepción de la ciudad de Lima", *Mercurio Peruano*, XXV (1942); José Hernández Díaz, "Juan Martínez Montañés en Lima", *Anales de la Universidad Hispalense* XXV (1965), 108; Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de Estudios Americanos* 38 (1981): 510.

⁶Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 232; Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura montañesina en América*, 509.

⁷Jesús Andrés Aponte Pareja, "Juan Martínez Montañés. Obras desconocidas en Colombia". *La Hornacina*, Febrero de 2009. (Acceso: 4 de diciembre de 2013). <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia.htm>



Las esculturas, que perviven en muy mal estado de conservación, durante mucho tiempo fueron colocadas en la sacristía del templo ocultas al público, desconociéndose que eran obras documentadas de Martínez Montañés, siendo catalogadas como obras anónimas del siglo XVI por parte de algunas publicaciones y del catálogo del Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia.⁸

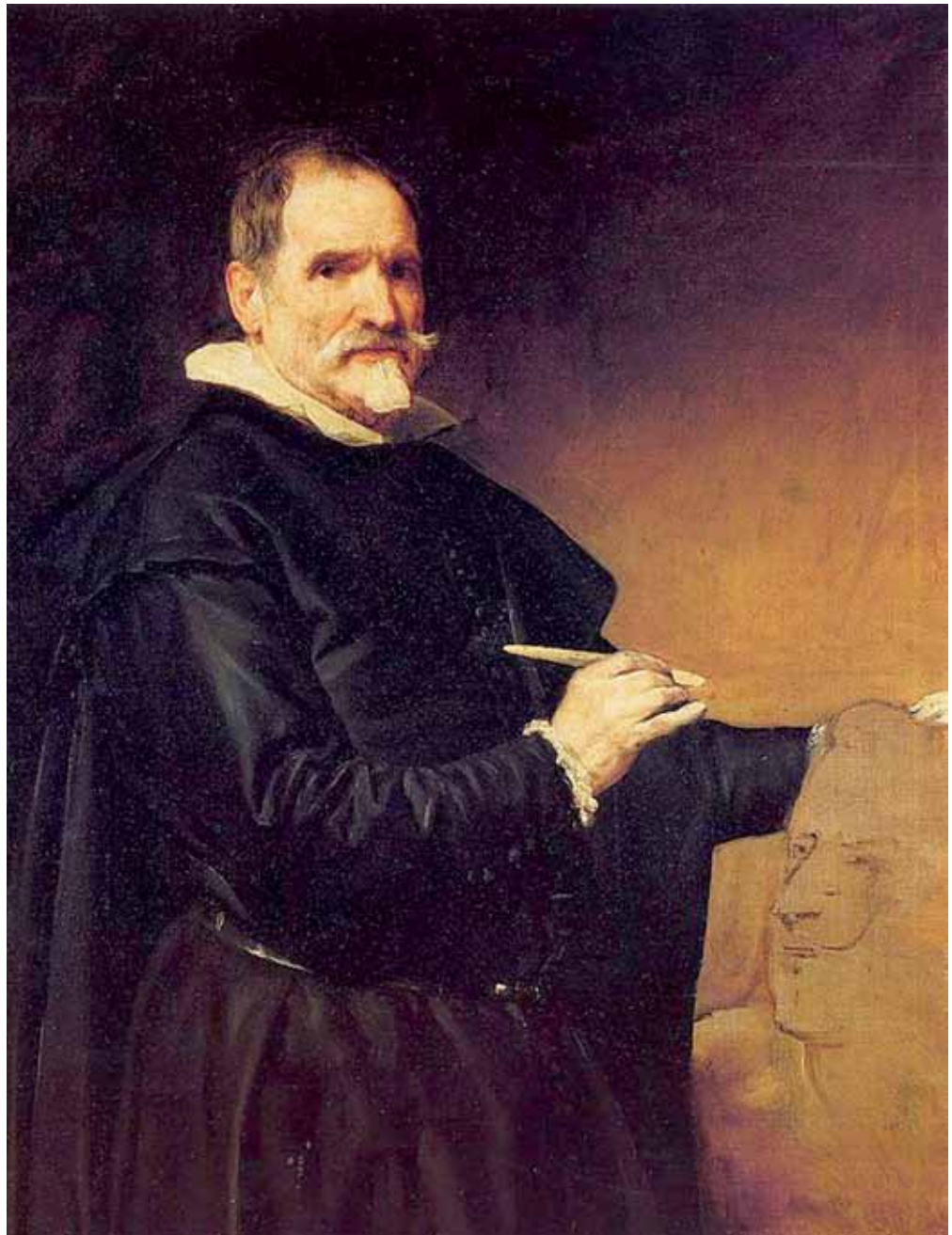
Las imágenes de 1,28 m, no obstante el deplorable estado en que se encuentran, muestran muchos detalles magistrales en sus ejecuciones. La figura de la Virgen de la Encarnación es la más deteriorada, mutilada en la parte superior del manto, la blusa y parte de la cabellera y habiendo perdido los dedos de las manos de igual modo. Cuesta imaginar la belleza original de esta imagen de cuyo ropaje sólo se conserva en regular estado la parte inferior del manto, el cual cae pesadamente en minuciosos pliegues ejecutados con gran calidad técnica, conservando restos de su policromía original. Descansa sobre peana de líneas sencillas y corte renacentista, pudiéndose leer en ella la inscripción: "Mando hazer Doña Isabel de Leguizamo. Ntra Señora de la Encarnación".

⁸ Gustavo Mateus Cortés, *Tunja: El arte de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989), s.p.; Ficha de la obra del Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio Ministerio de Cultura de Colombia, Colección Iglesia de Santo Domingo – Tunja, Título: La Encarnación, Autor: Anónimo, Época: Siglo XVI, Elaboró: Luis Fernando Romero Álvarez, Fecha: Octubre de 1987.

La escultura del arcángel es mucho más grandiosa y mejor conservada. De interesante iconografía, presenta faltantes en los dedos de las manos y su policromía está sucia y abrasionada. Está representado erguido sobre el demonio a sus pies, en actitud heroica, con el brazo levantado que muy seguramente sostenía una lanza, notándose visiblemente sugestionado por la monumental escultura del emperador Carlos V y el Furor, actualmente propiedad del Museo del Prado de Madrid, obra fundida en bronce por el escultor milanés Leone Leoni en 1549 y que muy probablemente vio Montañés en aquella época a través de algún grabado. Su rostro, de rasgos adolescentes, denota la idealizada belleza de actitud reposada buscada por Montañés en sus obras. La cabellera, a base de bucles, recuerda de cerca la del Niño Jesús que porta en hombros el magnífico san Cristóbal tallado por el alcalaíno en 1597 por encargo del gremio de los guanteros y que hoy reposa en la Iglesia del Salvador de Sevilla. Se encuentra vestido con una túnica y capa que sujeta a través de una banda que le cruza en diagonal por el pecho rompiendo con la tradicional iconografía de representarlo vestido a la romana con coraza, casco y faldellín.

Juan Martínez Montañés
San Miguel Arcángel
Museo de la Universidad Santo Tomás, Tunja





Diego Velázquez
*Retrato de Juan Martínez Montañés realizando
en barro la cabeza del rey Felipe IV (1635)*
Museo del Prado, Madrid
Fotografía tomada de: Web Gallery of Art

El ampuloso ropaje, magistralmente tratado en todas sus dimensiones es de gran revoloteo y líneas angulosas a fines a ciertas partes del atuendo del San Cristóbal y la túnica del niño. El demonio a sus pies presenta anatomía andrógina de valiente dibujo y gran técnica en su ejecución mostrando en su vientre los pliegues presentes en obras de Montañés como son el santo Domingo penitente del Museo de Sevilla y el san Jerónimo del convento de Santa Clara de Llerena (Badajoz, España). Interpretado en clave manierista es un claro predecesor de los ya barrocos demonios existentes en el retablo de san Miguel de Jerez de la Frontera, finalizado por Montañés en 1641.

SAGRARIOS ENVIADOS POR MARTÍNEZ MONTAÑÉS AL NUEVO REINO DE GRANADA

Sobradamente son conocidos los envíos de varias series de sagrarios o tabernáculos que el propio Juan Martínez Montañés realizara con destino al antiguo territorio de la Nueva Granada. El mismo año en que concertó las imágenes del arcángel y la Virgen para Tunja, realizó diez para los dominicos y doce para los agustinos,¹ y ya en 1604 trece para los franciscanos.²

Estas obras debieron ser de líneas sencillas a juzgar por lo que se conoce del maestro. Por desgracia, no se sabe qué fin tuvieron, dificultando su búsqueda el hecho de no conocerse sus destinos definitivos, las someras descripciones del contrato y que eran muebles pequeños susceptibles de ser removidos o transformados de acuerdo a las modas.

Sin embargo he observado ciertos sagrarios que parecieran proceder de la época en cuestión, muy relacionados en su concepción con aquellos que enviara el maestro alcaíno.

¹ Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en América", 509; José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, 49.

² Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en América", 510; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 338.





Anónimo
Sagrario
 Iglesia de Santa Bárbara, Tunja

En el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Pamplona, existe uno incompleto y en mal estado al que le falta la puerta, contando con dos columnas dóricas de fustes estriados y decoración fitomorfa. El del retablo mayor de la iglesia de Santa Bárbara de Tunja está en muy buen estado, consta de columnas estriadas en espiral y adorna su puerta un relieve en metal que representa las Negaciones de san Pedro apóstol.

En el retablo mayor del templo de San Diego de Bogotá, antigua recoleta franciscana, se puede observar un sagrario de planta trapezoidal muy similar a sagrarios pertenecientes a retablos ejecutados por Martínez Montañés de columnas dóricas de fuste estriado y a sus lados hornacinas con figuras de santos en pequeño formato en composiciones de sugerentes líneas montañesinas. Posee este mueble en su puerta una pintura manierista de la Virgen y el Niño de estética nórdica. En este punto debemos aclarar que, según Bernal Ballesteros, en los sagrarios remitidos a los franciscanos en

(Página anterior)
 Juan Martínez Montañés
Sagrario (Detalle del escudo de Felipe III)
 Palacio Arzobispal, Bogotá



Círculo de Juan Martínez Montañés
Sagrario
Iglesia de San Diego, Bogotá

Círculo de Juan Martínez Montañés
Sagrario
Museo Diocesano de Arte Religioso Julio Franco
Arango, Duitama

1604 Montañés solo intervendría en su diseño, encargándose de su ejecución el pintor manierista flamenco Artus Jordan, y que serían cinco pequeños, cinco medianos y tres grandes.³

Al respecto, en el Museo Diocesano de Arte Religioso Julio Franco Arango de Duitama se encuentra expuesto un sagrario de sencillas líneas manieristas que presenta planta cuadrada y frontón curvo, recurso común en retablos del maestro, en el medio del cual se encuentra el anagrama del nombre de Jesús y en su puerta, adornada con agallones, figura la pintura de una custodia, lo que concuerda en muchos aspectos con la descripción de los sagrarios medianos realizados para los franciscanos según el contrato.

³Bernales Ballesteros, "Escultura montañesina en América", 510.







De los doce sagrarios realizados por Montañés para los agustinos, los dos más grandes contarían con cuatro columnas y relieves alusivos a san Agustín de Hipona y san Nicolás de Tolentino.

En el Palacio Arzobispal de Bogotá he encontrado un magnífico sagrario que, aunque no concuerda del todo con lo descrito en el contrato concerniente a los sagrarios destinados a los agustinos reseñado por Bernales Ballesteros, podemos en sus características y hechura ver la mano del maestro alcaíno o su taller. El mueble de planta irregular presenta en su parte central el escudo real de los Austrias y a ambos lados las pequeñas esculturas de los santos italianos aludidos por Bernales Ballesteros en la descripción de los sagrarios más grandes para los agustinos. No obstante las reducidas dimensiones de estas esculturas y su evidente carácter abocetado, presentan en su estupenda composición los inequívocos postulados del maestro alcaíno.

Juan Martínez Montañés
Sagrario (Vista general y detalles)
Palacio Arzobispal, Bogotá



Según el documento hallado por el investigador peruano, las armas reales irían pintadas en los frontispicios de los sagrarios enviados a los franciscanos, los cuales serían realizados por el pintor Gaspar de Ragis, quien figura en varias oportunidades como policromador de las esculturas de Martínez Montañés.

Es muy probable que el escultor en el transcurso de la ejecución de estos sagrarios haya cambiado el diseño mediante acuerdo verbal con los comitentes, lo cual era bastante común en la época, por lo que sostengo esta relación entre el maestro y esta maravillosa pieza.

Juan Martínez Montañés
Sagrario (Vista general)
Palacio Arzobispal, Bogotá

(Página siguiente)
Anónimo.
Sagrario.
Iglesia de Santa Barbara, Tunja.



LA ICONOGRAFÍA DEL NIÑO JESÚS EN LA OBRA DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Iglesia de Tópaga

Uno de los temas iconográficos de mayor demanda por parte de los fieles de Andalucía y las colonias americanas fue el de Jesús Niño bendiciendo, del cual es bien conocido su origen en el modelo que Jerónimo Hernández creara hacia 1580 para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y Primera Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.¹ Este modelo sería imitado por algunos de sus alumnos y por el propio Juan Martínez Montañés, del que se conoce, gracias a documentos contractuales, que trató este asunto en su etapa juvenil a fines del quinientos en obras que hoy no se han identificado con total certeza.² Sin embargo, el apogeo en el éxito de este tema llegaría con la creación que el escultor jienense ejecuta en 1606 para la Cofradía del Sagrario de la Catedral hispalense.³ En ella, plasma los caracteres que definirán la estética de esta iconografía de tan amplia repercusión en la escuela sevillana y en aquellas americanas del primer cuarto del siglo XVII, siendo fuente de inspiración para todos los escultores de su generación. Entre éstos, se contarían su colaborador Francisco de Ocampo y, de manera especial, quien luego se revelaría como el más avezado de sus alumnos: el escultor cordobés Juan de Mesa y Velasco.

Enorme sería la difusión y aceptación de este modelo de Niño Dios triunfante concebido desnudo para ser cubierto con vestidos de tela y en actitud de bendecir el cual transmite a los fieles, a través de su dulce expresión, ternura, respeto y misericordia. Es la representación de Dios en su forma más humana y desprotegida lo que atrajo a los espectadores hacia la devoción de esta exitosa y elocuente iconografía producto del pensamiento contrarreformista de la sociedad española. Dicha iconografía, como era de esperarse, impactó profundamente la psicología de la población colonial iberoamericana tan necesitada de reafirmar su fe, golpeada frecuentemente por diferentes adversidades como epidemias y desastres naturales, razón por la que fueron nutridos los encargos a los talleres hispalenses y en especial al de Montañés.⁴

Fue tanta la demanda de este modelo tan del gusto de la piedad popular, preferido por las hermandades eucarísticas y por las clausuras conventuales, especialmente las monjiles, que para abaratar los costos se hicieron numerosas copias de plomo. La difusión de estas copias estaría principalmente a cargo del flamenco Diego de Olivier, personaje pendenciero, sagaz e inescrupuloso que, a partir de 1615, valiéndose de sobornos al criado

¹ Jesús Miguel Palomero Páramo, *Gerónimo Hernández* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981), 111-113.

² Jorge Bernal Ballesteros, "La escultura en Lima: Siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991).

³ José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés* (1568-1649), 123.

⁴ Jesús Miguel Palomero Páramo, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México", en *Escultura Museo Nacional del Virreinato*, (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007), 107-108.





Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
 Iglesia de San Ignacio, Bogotá
 Fotografía tomada de: Centro de Documentación
 de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de
 Cultura de Colombia

Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
 Iglesia de Tópaga

de un rico personaje de Sevilla, logra apoderarse en calidad de préstamo de una escultura del Niño Jesús realizada por Martínez Montañés de tres cuartos de vara de largo con el fin de realizar un molde para ser vaciado en plomo, amasando luego una considerable fortuna gracias al plagio y masiva comercialización de tan apetecido tema escultórico.⁵

Como ya expresé, alumnos de Montañés recrearon el prototipo de Niño triunfante. Al pedido de Francisco López, maestre de la nao de la Carrera de Indias, quien fungía como testafarro de Olivier, el escultor Juan de Mesa se compromete el 14 de julio de 1618 a realizar un niño modelado en barro de una vara de altura, el cual permitiría al astuto flamenco realizar copias vaciadas en metal con las cuales supliría la demanda de su clientela americana, deseosa de niños más cercanos al tamaño natural.⁶

⁵ Palomero Páramo, "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España", 111.

⁶ *Ibid.*, 111; José hernández Díaz, "Materiales para la Historia del Arte Español". en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II (Sevilla: Laboratorios de Arte, 1928), 30.

Numerosos serían los envíos que sobre esta iconografía se realizarían desde Andalucía al puerto de Cartagena de Indias, los cuales dan cuenta del gran agrado que la sociedad neogranadina profesó a tan carismática representación, muchos de ellos anteriores a la magistral creación de Montañés para la seo hispalense.

En 1584 se registra el envío al puerto caribeño por parte de Alonso de Merlo de "quatro hechuras de niños Jesús".⁷ De 1586 es la remisión de igual forma a Tierra Firme de cuatro figuras del Niño Jesús y una figura de Nuestra Señora de Peltre por parte de Pedro Cabrio de Casaus.⁸ Luego, en 1592, el mercader Juan Gabriel Rodríguez embarcaba en la flota de Tierra Firme una "caxita con hechuras de niños jhesus".⁹ En 1596, Francisco López Maruel, médico sevillano, consigna a Sebastián Arias Crespo en la flota de Tierra Firme un cargamento en el que irían, entre otras esculturas, un tabernáculo de un Niño Jesús.¹⁰ Embarcadas en la nao San Pedro vendrían a cargo de Martín Salazar, en 1598, "18 hechuras de Niños Jesús con sus caxas pequeñas a 3 reales", junto a 2 figuras de Xtos. en sus caxas", tal como lo transcriben Gila y Herrera.¹¹ Y ya en siglo XVII, concretamente en la primavera de 1619, es el envío por parte de Olivier en el Galeón de Francisco López, de veintiséis niños con destino a "Tierra Firme de las Yndias".¹²

Actualmente se conservan en Colombia varios simulacros con esta iconografía realizados en distintos materiales que enfrentan el arquetipo de Niño Jesús creado por Martínez Montañés. Entre los primeros sobresale el que corona el retablo de san José del templo bogotano de San Ignacio, catalogado erróneamente como perteneciente al escultor dieciochesco Pedro Laboria por Gómez Hurtado¹³ y como obra del siglo veinte según los registros del Centro de Documentación del Ministerio de Cultura de Colombia.¹⁴

Es evidente, a través de su análisis, que se trata de una escultura fácilmente encuadrable entre fines del siglo XVI y principios del XVII. El Niño, de unos 90 centímetros de dimensión, levanta su mano derecha en actitud de bendecir mientras que con la izquierda sostiene un globo terráqueo. Se encuentra de pie sobre un cojín y peana de tipología manierista con agallones y asas tal como figura en las mejores representaciones del tema y como le fue exigida a Martínez Montañés en contrato del Niño Dios de la Cofradía Sacramental de Sevilla en 1607.¹⁵

Esta escultura actualmente se encuentra parcialmente cubierta por lo que parece ser una tela encolada, muy seguramente adicionada en el siglo XVIII, la cual parte del hombro izquierdo y cruza por delante de su cuerpo en diagonal, con lo que distorsiona en parte su estética. Pareciera ser esta escultura la síntesis entre el modelo de Jerónimo Hernández y Juan Martínez Montañés. El pequeño del templo bogotano apoya su cuerpo sobre la pierna derecha tal como lo hace el Jesús del Dulce Nombre de Hernández, en lo cual se diferencia del Niño Jesús del Sagrario de Martínez Montañés, no obstante los detalles de su cabeza como forma de ojos, nariz, boca y cabellera, así como los detalles anatómicos del cuerpo, lo acercan contundentemente al entorno del escultor jienense.

Otra escultura del Divino Infante similar en dimensión y grafismos a la del templo jesuítico bogotano es una localizada en el altar mayor de la iglesia doctrinera de Tópaga en el departamento de Boyacá. Lamentablemente, esta escultura se encuentra vestida con ropajes de tela que dificultan un estudio formal más detallado de su anatomía, no habiendo podido constatar si se trata de una escultura realizada en madera o fundida en metal.

⁷ Pablo Francisco Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales: "Un debate sempiterno: Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México", *Encrucijada*, Revista Digital del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad nacional Autónoma de México No. 2 (2010), 11; Archivo General de Indias, Sevilla (de ahora en adelante A. G. I.), Registro del navío "Nuestra Señora de la Candelaria", Año 1584, CONTRATACIÓN, 1081, N.2, R.1, folio 43v.

⁸ Iván Quintana Echeverría, "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*, 8 (2000), 105.

⁹ Pablo Francisco Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales, "Un debate sempiterno," 11; A. G. I., Sevilla, Registro del navío "San Juan", Año 1592, CONTRATACIÓN, 1096, N.3, folio 122v.

¹⁰ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coord. Lázaro Gila Medina (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 511-512; A. G. I., Año 1596, CONTRATACIÓN, Legajo 1114, folios 63-65.

¹¹ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas," 511; A. G. I., CONTRATACIÓN, Legajo 1127, s/f. (1598).

¹² Jesús Miguel Palomero Páramo, "El mercado escultórico," 111.

¹³ Álvaro Gómez Hurtado, *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá* (Bogotá: Banco Cafetero, 1970).

¹⁴ Ficha de la obra del Centro de Documentación de la Dirección de Patrimonio Ministerio de Cultura de Colombia, Colección Iglesia de San Ignacio Bogotá, Título: Niño Jesús, Autor: Anónimo, Época: Siglo XX, Elaboró: María Patricia García, Fecha: Agosto de 1987.

¹⁵ José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, 119.

En la Catedral de Tunja, en un pequeño baldaquín de corte manierista colocado en una hornacina al lado de la capilla de los Mancipes, se encuentra un simulacro del Niño Jesús tallado en madera de voluminosa cabeza y espesa cabellera leonina, que en algunos de sus rasgos faciales recuerda las maneras de los hermanos García, escultores granadinos de estilo muy similar al de los primeros años de Martínez Montañés quien, como ya es conocido, se formó inicialmente en el mismo círculo artístico de la ciudad de La Alhambra. En el retablo mayor de la iglesia de Las Nieves de la misma ciudad se encuentra una representación del mismo tema de gran factura en su ejecución que, por estar localizada a gran altura, no pude precisar el material en que ha sido ejecutada. Destaca entre las obras realizadas en madera el magnífico Niño de la colección del anticuario Enrique Sánchez de Bogotá. De dorada cabellera realizada a base de grandes bucles, bello rostro enmarcado por cálida sonrisa y tronco y extremidades felizmente resueltas, es sin duda una de las mejores representaciones del tema en Colombia.

Entre las obras plúmbeas del mismo tema se destacan la del Niño popularmente conocido como "El Huerfanito" perteneciente a la iglesia de Santa Clara de Pamplona en donde es objeto de gran veneración por parte de la población, la del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de la misma

(Página siguiente)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Colección Sánchez, Bogotá

(Izquierda)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Catedral de Tunja

(Derecha)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Iglesia de las Nieves, Tunja









Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Catedral de Duitama

ciudad y aquella de la capilla de la Virgen del Pilar de la iglesia de Santa Bárbara de Tunja, amén de algunas muy buenas replicas localizadas en colecciones particulares y religiosas que no he podido fotografiar.

Actualmente no se han esclarecido del todo las diferencias que existen entre los niños creados por Montañés y su discípulo Mesa. Evidentemente aquellos pertenecientes a este último beben directamente del modelo impuesto por su maestro en el Sagrario de Sevilla. Claro está, la tendencia más naturalista que Mesa imprime a su obra da como resultado una tipología levemente distinta.

En el Museo de La Merced de Cali se encuentra un Niño vaciado en plomo en muy mal estado de conservación que debió medir unos 80 centímetros, antes de que fuese decapitado en lamentable acto vandálico ocurrido al interior del citado museo.

Realizando un estudio formal de su cuerpo y extremidades se advierte que es una copia salida de una matriz muy parecida a aquella del

(Página anterior)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Museo de La Merced, Cali



Niño Jesús de la colección Uvence de San Cristóbal de Las Casas, México, el cual, por sus particulares características morfológicas, ha sido atribuido a Juan de Mesa.¹⁶ Es muy probable, a tenor de lo expuesto, de que se trate de uno de aquellos niños de plomo de una vara de dimensión embarcados en el galeón del citado Francisco López en 1618 con destino a Tierra Firme.

Otra pieza del mismo tema deudora del círculo de Juan de Mesa es la conservada en el Museo Colonial de Bogotá.

De unos 70 centímetros de dimensión, no obstante algunas durezas en su anatomía, reproduce en su cabeza un tipo humano cercano al de los ángeles del relieve de la Asunción de la iglesia de la Magdalena de Sevilla, obra ejecutada por Mesa en 1619.

En la catedral de la ciudad de Duitama es venerado como patrón un magnífico Niño Jesús modelado en barro que de igual forma es posible relacionar muy de cerca en todos sus detalles formales con Juan de Mesa, siendo una de las mejores representaciones del tema en Colombia. No debemos olvidar que el escultor cordobés ya se había empeñado a pedido del maestro Francisco López a realizar en barro esta iconografía.

(Izquierda)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Iglesia de Santa Clara, Pamplona

(Derecha)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Museo Colonial, Bogotá

(Página siguiente)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Dios
Iglesia de Santa Bárbara, Tunja

¹⁶ Pablo Francisco Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales, "Un debate sempiterno," 13-18.





DISCÍPULOS Y COLABORADORES DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS: DIEGO LOPEZ BUENO

Al puerto fluvial de Honda debía llegar, a mediados de 1610, el joven jiennense Alonso de Padilla residenciado en la villa minera de Mariquita, distante a escasos 20 km de allí, en reemplazo de su vecino Gaspar Mena Loyola, con la misión de recoger una caja que contenía una escultura de san Juan, la cual debía llevar al convento de la Concepción de Santa Fe. La escultura embarcada en el puerto de Sevilla en la nave "Jesús, José y María" habría zarpado meses antes en la flota de Tierra Firme de ese año con destino a Cartagena de Indias.¹

Nada tendría de raro que un joven español fuese a este puerto en busca de un encargo remitido desde España, si no fuese porque se trataba del yerno de Diego López Bueno (¿1568?-1632), escultor, retablista y arquitecto sevillano, uno de los artistas más completos e influyentes del primer cuarto del siglo XVII en la península. Esta noticia hace plantear a los investigadores españoles Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez la posibilidad de que la talla del san Juan pudiese ser una obra remitida por el mencionado artista. No obstante, los datos que ofrece el documento son muy escuetos, no figurando en él la descripción de la imagen y el tipo de advocación juanina a la que pertenecía. El descubrimiento de esta importante documentación me permitirá relacionar un simulacro de san Juan Evangelista, conservado al interior del que fuera el Convento de la Concepción de Bogotá, con la que considero sea la imagen remitida en 1610.

La escultura de 161 cm representa a un san Juan joven e imberbe apoyando un libro abierto en su cadera izquierda mientras alza su brazo derecho, en cuya mano seguramente figuraba una pluma, con la mirada en alto, absorto ante las visiones y revelaciones que experimentó en la isla de Patmos mientras escribía el Apocalipsis. Esta imagen, que en su empaque, composición y plegados de la indumentaria tiene el estilo de las esculturas clásicas del periodo grecorromano, a primera vista bien podría haber sido tallada por cualquiera de aquellos escultores sevillanos todavía influenciados por las fórmulas de Jerónimo Hernández y formados muy cerca de Andrés de Ocampo y Martínez Montañés, círculo al que López Bueno pertenecía, teniendo mucho que ver con el arte de este último en su aspecto general al guardar un enorme parecido en las facciones y expresión del rostro con la imagen del evangelista integrante del calvario que remataba el desaparecido retablo mayor de san Juan Bautista de la localidad andaluza de San Juan del

Diego Lopez Bueno
San Juan Evangelista
Convento de los Capuchinos, Bogotá

¹ Alfonso Pleguezuelo Hernández y José María Sánchez Sánchez, "Diego López Bueno y su obra Americana", *Anales del Museo de América* 9 (2001), 275 y 286 y Archivo General de Indias (A. G. I.), Contratación 1/55ª, no 6, año 1610, fols. 194 r./v.



Diego Lopez Bueno
San Juan Evangelista
Convento de los Capuchinos, Bogotá

Puerto (Huelva, Andalucía), obra documentada como de Diego López Bueno, y en la forma de anudar el manto sobre el hombro con la pequeña escultura de san Pedro del sagrario de la iglesia de Santa María de Gracia de Espera, también de López. Ello me sugiere que la imagen santafereña pueda estar comprometida con el escultor sevillano o su taller.

La imagen ha perdido la figura del águila que debió estar a sus pies, uno de sus atributos, pero en líneas generales presenta un aceptable estado de conservación contando en gran parte con su policromía original. De confirmarse documentalmente la paternidad por parte de Diego López, vendría a ser hasta ahora la única obra escultórica conservada en toda Latinoamérica de este insigne artista.

Diego López Bueno, como es bien sabido, fue uno de los artistas más emblemáticos de la escuela artística sevillana de finales del manierismo e inicios del barroco. Si bien fue escultor, descolló principalmente como constructor de retablos. Esta actividad le valdría el poder trabajar junto a lo más selecto de la pléyade de artistas residenciados en Sevilla por aquellos años. Una gran máquina estructural como lo es un retablo viene siempre acompañada de decoración, bien sea escultórica o pictórica. Es así como en muchos de sus trabajos nuestro artista contó con la colaboración de pintores de la talla de Francisco Pacheco, Alonso Vázquez, Juan de Uceda, Gerolamo de Lucente Corregio y Francisco de Zurbarán o con los escultores y ensambladores Juan de Mesa, Juan de Remesal, Andrés y Francisco de Ocampo, Miguel Cano y Juan Martínez Montañés, participando de paso en sus labores como arquitecto junto a Asensio de Maeda, Vermondo Resta, Juan de Oviedo y de la Bandera y Miguel Zumárraga.²

López Bueno, cuya formación artística se debe a su pariente Andrés de Ocampo, en sus primeros años como escultor se mueve en el ámbito bajo-renacentista de Sevilla, desplazando luego su estilo, al igual que la mayoría de los escultores de esa ciudad, al realismo idealizado de Martínez Montañés con el que trabajaría en varios proyectos, desarrollando una prolífica labor en España y América. Lamentablemente muchos de sus trabajos se han perdido o fueron modificados con las nuevas modas artísticas, siendo algunas de sus principales obras en España, en lo que respecta a retablística y escultura, el retablo mayor para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, las tallas de san Pedro y san Pablo de la iglesia de Santa María de Gracia de Espera y el retablo de san Pedro de la catedral hispalense. Como arquitecto destacan la portada norte de la iglesia de San Lorenzo y aquella lateral de la de San Pedro, ambas en Sevilla. De su obra retablística dirigida a América lastimosamente solo se conserva el magnífico retablo de san Juan Bautista de la iglesia de la Concepción de Lima realizado en compañía de Martínez Montañés y del que solo se encarga de la parte arquitectónica.³

Los otros encargos documentados por él realizados para las Indias fueron el retablo de san Andrés y santa Úrsula del Convento de la Concepción de Panamá, contratado en 1598,⁴ y los del Convento de Santo Domingo de la misma ciudad, realizados entre 1610 y 1614 y consistentes en un pequeño retablo con pinturas de Juan de Uceda, un sagrario tabernáculo para el altar mayor y el retablo de la Cofradía del Rosario.⁵ Ninguno de ellos está identificado hasta el momento, por lo que es posible que hayan sido destruidos en el asalto y quema de la ciudad de Panamá efectuado por el pirata Henry Morgan en 1670.

²Fátima Halcón, "Diego López Bueno, Arquitecto de Retablos: Nuevas aportaciones", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 21(2008-2009), 89-102.

³Celestino López Martínez, "Retablos y esculturas de traza sevillana", en *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez Giménez, 1928), 55-56.

⁴Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldan* (Sevilla: Rodríguez Jiménez, 1932), 232-233.

⁵Alfonso Pleguezuelo Hernández y José María Sánchez Sánchez, "Diego López Bueno y su obra Americana", 275 y 286; Miguel de Bago y Quintanilla, "Aportaciones documentales en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 2 (1930), 83.





Anónimo
Retablo Mayor
 Iglesia de San Diego, Bogotá

El último de los encargos documentados de López Bueno dirigido a tierras americanas fue la realización del retablo mayor para la catedral de Comayagua en Honduras en 1620, el cual sería un regalo regio de Felipe IV para esa ciudad. Constaba esta estructura de pinturas realizadas por Francisco Varela, un relieve de Dios Padre rematando en el ático y un bulto representando a la Inmaculada supuestamente realizada por el escultor Francisco de Ocampo, obsequio del mismo monarca.⁶

Pero este retablo también desapareció en años del siglo XVIII siendo reemplazado por un monumental retablo churrigueresco en el cual se dispuso a la Inmaculada proveniente del primitivo retablo realizado por López Bueno y a otros santos, algunos de los cuales están documentados como de Francisco de Ocampo. Sin embargo, es curioso que remate este nuevo retablo un relieve de Dios Padre, por lo que merecería estudiarse este detalle y determinar si proviene del antiguo retablo realizado por López Bueno, al igual que, por la misma razón, merecen un análisis algunas pinturas y elementos escultóricos que decoran los retablos colaterales de la misma catedral.

Por lo que hemos visto, López Bueno fue uno de los artistas sevillanos que más presencia tuvo en las Indias. Sin embargo, al igual que en España, su posible influencia en las artes locales se ve opacada por la monstruosa genialidad de Montañés, por lo menos en cuanto a escultura se refiere. En Colombia existe un gran número de tallas sevillanas aun sin catalogar, algunas de las cuales, no obstante aparezcan imbuidas de lo montañesino, presentan detalles propios de López Bueno.

⁶Diego Angulo Iñiguez, "Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua", en *Arte en América y Filipinas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1952), 118-120.

Es el caso de un pequeño Crucificado propiedad del Museo del Convento de Santo Domingo de Tunja de unos 85 cm, que en la composición del plegado del sudario, modelado de la anatomía, resolución de la barba bífida y la cabellera, recuerda justamente al Crucificado del Amor del ya citado calvario de San Juan del Puerto (Huelva). De igual forma advierto relación con su influjo en la traza del retablo mayor de la iglesia de San Diego en Bogotá, estructura ligera que aún no ha sido estudiada, la cual probablemente fue realizada en la capital colombiana por algún ensamblador y escultor formado en Sevilla y conocedor de las fórmulas utilizadas por López.



Círculo de Diego López Bueno
Crucificado
Museo de la Universidad Santo Tomás, Tunja



Círculo de Diego López Bueno
Crucificado
Museo de la Universidad Santo Tomás, Tunja





FRANCISCO DE OCAMPO Y FELGUERA

Uno de los maestros más personales de la generación de Martínez Montañés es el escultor Francisco de Ocampo y Felguera. Nació en Villacarrillo (Jaén) en 1579 pero se formó en la ciudad de Sevilla en el taller de su tío Andrés de Ocampo y en el de Juan de Oviedo y de la Bandera, asimilando luego el estilo impuesto por Martínez Montañés. Francisco de Ocampo fue uno de los artistas más destacados en la Sevilla del primer cuarto del siglo XVII, ciudad en la que murió en 1635. Prueba de su valía son las sucesivas colaboraciones efectuadas a Martínez Montañés, quien repetidamente solicitó de su participación al recibir encargos de gran magnitud. Nunca abandonando su formación clásica, evolucionaría Oviedo hacia fórmulas más expresivas que las del escultor jienense y, si bien hasta hoy su figura, como la de la mayor parte de escultores de su generación, permanece a la sombra del "dios de la madera", poco a poco su arte se ha ido revalorizando, reconociéndosele sus contribuciones al desarrollo de la escultura policromada en Andalucía y América.¹

En 1607 realiza Ocampo el envío de dos esculturas de bulto redondo al Convento de Santa Clara en la población neogranadina de Pamplona consistentes en una Virgen con el Niño y otra de la santa patrona del cenobio, realizadas en madera de cedro y de vara y tres cuartas de alto. Las imágenes fueron concertadas por Ocampo, en unión al pintor Blas Martín Silvestre, con García Escobedo del Río, representante de las clarisas de Sevilla y quien fungía de comitente del capitán Cristóbal de Arraqui.² En el moderno convento de las clarisas de Pamplona se conservan ambas imágenes en aceptable estado, aunque con repintes en la policromía que originalmente ejecutara Martín Silvestre. Estas obras están entre las primeras en la producción de Ocampo y las más antiguas de sus obras documentadas conocidas.³

La imagen de la Virgen con el Niño, interpretada por el escultor de Villacarrillo en el Misterio de su Pura y Limpia Concepción como Madre de Dios, rompe con la iconografía de la Inmaculada en boga por aquellos años en la escuela sevillana, en la cual la Virgen María era representada como una joven doncella con las manos en actitud de orar, tema del cual Francisco de Ocampo, realizará varios modelos en etapa posterior de su producción, la mayoría destinados a poblaciones americanas. La Virgen se encuentra de pie sobre una media luna sosteniendo a su hijo con la mano izquierda. Cubre su cabeza con una toca que

Francisco de Ocampo
Santa Clara
Iglesia de Santa Clara, Pamplona

¹Antonio Martín Macías, *Francisco de Ocampo: Maestro escultor (1579-1639)* (Sevilla: Graficas del Sur, 1983), 43-47.

²Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, 103-104 y "Retablos y esculturas de traza sevillana", 32-33.

³Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", *Archivo Español de Arte* 206 (1979), 169-174; Martín Macías, *Francisco de Ocampo: Maestro escultor*, 180, 181 y 182.





deja ver parte de la cabellera, viste túnica que se anuda con curioso cordón franciscano y el manto que pasa por delante del cuerpo de derecha a izquierda en estupendo plegado y composición de estirpe montañesina. Recuerda esta *Madonna* en su rostro de forma ovalada a la Virgen de la Cinta de Juan Martínez Montañés, obra de 1610.

La imagen de Santa Clara está de pie, representada en su clásica iconografía: vestida con el hábito de la congregación franciscana fundada por ella, cubriendo su cabeza con toca blanca y velo negro. Sostiene con la mano derecha la custodia con la que enfrentó a los sarracenos en las puertas del convento de San Damián, y con la izquierda el báculo que acredita su rango de abadesa. Si bien en su empaque perviven aún el esquema formal de la escultura practicada a fines de la centuria anterior, es ya posible percibir en los movidos y ampulosos pliegues del hábito cierta libertad y sensación de ligereza propia de la estética naturalista que Ocampo desarrollara en posterior periodo de su producción escultórica. La imagen se asienta sobre una peana

en donde se puede observar inscritos, entre otros detalles, los nombres de su tallador y policromador.

En 1608 se compromete Francisco de Ocampo, de nuevo junto al pintor Blas Martín Silvestre, a realizar por 190 ducados un pequeño retablo de 3,5 por 4,5 varas, con destino al altar que Juan Rodríguez de Castro poseía en la capilla del Rosario del templo dominico de Tunja. El retablo sería enviado a la ciudad de Tunja al año siguiente de haber sido concertado, conservándose en el templo de Santo Domingo de esa ciudad en una capilla



Francisco de Ocampo
Santa Clara
Iglesia de Santa Clara, Pamplona



Francisco de Ocampo y Blas Martín Silvestre
Retablo (reconstrucción gráfica)
Iglesia de Santo Domingo, Tunja

distinta a la que originalmente fuera destinado, evidenciando habersele realizado algunas modificaciones a la traza estipulada en el contrato por parte de sus realizadores. No obstante hoy se encuentre con faltantes, es de gran interés por ser de los primeros retablos del siglo XVII conservados en Colombia y de los pocos llegados desde Sevilla que aún subsisten en todo el continente.

De simple traza arquitectónica, responde en su concepción a modelos de arquitectura clásica conocidos en España a través de trataditas italianas como Sebastiano Serlio.⁴ El pequeño retablo, encuadrable en aquellos de tipo "tabernáculo", está conformado por una predela en donde figuran las firmas de Ocampo como ensamblador y Martín Silvestre como pintor, además de una inscripción conservada incompleta.

Desde la predela parten dos pares de columnas estriadas de orden corintio que forman entrecalles y enmarcan lo que debió haber sido una gran

⁴Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 529.



hornacina o caja central, todo esto rematado por un frontón triangular con la figura del Padre Eterno. Sobresale la labor escultórica de esta figura de Dios Padre, de bien logrado naturalismo en la angustiada expresión de su rostro así como en los detalles de su cabellera y poblada barba. En los intercolumnios se encuentran pintadas las figuras de las beatas dominicas Lucia de Narni en el de la izquierda y Columba de Rieti en el de la derecha y sobre ellas en pequeños recuadros pictóricos las santas Catalina de Siena y de Alejandría, las cuales reemplazaron a las figuras de media talla con las representaciones de san Pedro Mártir y santo Domingo de Guzmán que inicialmente figuraban en el contrato. Lastimosamente el retablo

Anónimo
Nazareno
Iglesia de Santo Domingo, Cartagena de Indias

se encuentra mutilado en su parte central, no habiéndose determinado aún si hubiese albergado una hornacina, un cuadro pictórico o un relieve escultórico.

En el retablo mayor de la capilla del Rosario de la misma iglesia se encuentran dos tablas colocadas a modo de puertas en el camarín de la Virgen, con las representaciones pictóricas de dos santos dominicos. Las pinturas de las tablas en sus características estéticas y técnicas admiten cercana relación con aquellas presentes en el retablo realizado por Ocampo y Blas Martín Silvestre, lo que, sumado a su dimensión, me invita a pensar que bien pudiesen ser la parte faltante del retablo en cuestión. Este es un asunto que merece un análisis más profundo.

Existen otras obras en Colombia que podemos enmarcar en la directa influencia de Francisco de Ocampo como son el Jesús Nazareno de la iglesia de Santo Domingo de Cartagena, al que de igual forma le encontramos grafismos cercanos a Gaspar de la Cueva, artista de gran valía y tal vez el mejor de todos los escultores de la generación de Montañés que pasan al virreinato del Perú y a la audiencia de Charcas, en donde moriría y desarrollaría una prolífica labor.⁵ El Santo Cristo de la población de Zaragoza, Antioquia es otra escultura que se le puede relacionar. Este magnífico crucificado, a la que lamentablemente en épocas pasadas le han sido mutilados sus brazos para adaptarlo a la ceremonia del Descenso y cubierta su policromía original con repintes que ocultan en parte su calidad artística, posee un extraordinario parecido con el crucificado de la Salud de la Carretería de Sevilla que le es atribuido a Ocampo. De ser acertada la atribución del crucificado sevillano, se podría afirmar que la apolínea escultura de rostro dramático y realista de la población colombiana sea una obra personal del gran escultor de Villacarrillo.

La influencia de Ocampo en la Nueva Granada no sólo estaría supeditada al envío de sus propias obras. Se sabe que Juan de Remesal, uno de sus mejores discípulos, envía a este territorio la figura de un Niño Jesús poco antes de su muerte, lo que pone de manifiesto todavía más su cercana relación artístico-mercantil con este territorio.⁶

(Página siguiente)
Francisco de Ocampo
Dios Padre (detalle de retablo)
Iglesia de Santo Domingo, Tunja

⁵ José de Mesa y Teresa Gisbert, "El escultor Gaspar de la Cueva y su círculo", *AEA* 125 (1959), 59-68.

⁶ Jorge Bernal Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de estudios americanos* 38 (1981), 527.





JUAN DE MESA Y VELASCO Y LA INTRODUCCIÓN AL BARROCO

Juan de Mesa
San Pedro Apostol
Catedral de Pamplona

Juan de Mesa y Velasco, nacido en Córdoba en 1583 y fallecido en Sevilla en 1627, es el imaginero que con su genio y talento hizo evolucionar la escuela sevillana de escultura hacia una etapa plenamente barroca, contribuyendo a llevarla a su máximo apogeo.

Mesa es autor de imágenes mucho más expresivas, dramáticas y realistas, cargadas de gran fuerza pasional, en contraposición de los estereotipos serenos y equilibrados postulados por su maestro el gran escultor jiennense Juan Martínez Montañés. Características estas últimas en las que estaba imbuida la referida escuela escultórica, hasta su revelación como escultor independiente.

Moriría el escultor cordobés a la edad de 44 años, a causa de una enfermedad crónica que le aquejó durante mucho tiempo, siendo en vida muy solicitado tanto en España como en las Indias, gozando de fama y prestigio.

Sin embargo al morir, la historia misteriosamente durante casi 300 años logró sumir en el olvido el nombre de tan sobresaliente escultor, yendo el mérito de su obra a parar en manos de la arrogante figura de su maestro, quien le sobrevivió veintidos años y del cual algunos sospechan fuese el causante, movido por los celos profesionales hacia su alumno más aventajado, del absurdo y misterioso ocultamiento de su legado, ocurrido irónicamente en una época y en una ciudad en la que todo era obsesivamente notificado y cronificado.

No fue sino hasta finales del siglo XIX que el nombre de Juan de Mesa, para fortuna de la historia del arte, sale nuevamente a la luz de la mano de un grupo de historiadores andaluces, dando inicio a la fascinante tarea de investigación y catalogación de su obra.¹ Hoy no cabe duda de que el gran imaginero cordobés fue el máximo representante de la corriente realista en la escultura andaluza del siglo XVII, así como tampoco es motivo de dudas el que este escultor cordobés se considere hoy en día como el más carismático de todos los escultores que trabajaron en la Sevilla del Siglo de Oro. Su bien merecida fama debida a la maestría y originalidad con que dotaba a sus obras, sobre todo en aquellas de tipo pasional, la mayoría de las cuales han sido y siguen siendo de enorme veneración y aprecio por parte del pueblo andaluz lo han convertido ya en una figura de tintes legendarios. Imagen acrecentada por su prematura muerte, por el absurdo y hasta hoy incomprensible olvido al que fue sometido por parte de una apática Sevilla y

¹ Los siguientes son algunos de los textos que tratan la figura de Juan de Mesa: Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez Giménez y cía., 1932); Jorge Bernal Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de estudios americanos* 38 (1981): 499-566; José Hernández Díaz, "Juan de Mesa, imaginero andaluz: Interpretaciones iconográficas", *Goya: Revista de arte* 111 (1972): 134-145, *La escultura andaluza del siglo XVII*, Volumen XXVI de *Summa Artis* (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983) y "El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 58 (1984): 25-76; José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972); Santiago Sebastián López, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Volumen XXVIII de *Summa Artis* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988); Jaime Passolas Jáuregui, *Vida y obra del escultor Juan de Mesa* (Sevilla: Jirones de Azul, 2007).

por el aún desconocimiento por parte sus biógrafos e historiadores de arte, de múltiples facetas de su vida, lagunas que no han hecho sino acrecentar la fascinación por tan insigne escultor.

Actualmente el realismo barroco introducido por Mesa en la opulenta Sevilla de la primera mitad del siglo XVII se encuentra perfectamente valorado y muy en boga en la inspiración de los escultores andaluces contemporáneos. Observando las nuevas esculturas creadas en esta parte de España, sobre todo en aquellas de tipo pasional, podemos encontrar en la mayor de los casos múltiples matices de la atemporal influencia mesina.

No obstante, en la época del escultor su influencia fue más bien corta, pues al morir Mesa, si bien su estilo fue asimilado por su maestro Martínez Montañés y sus seguidores, rápidamente fue cediendo terreno ante las nuevas corrientes de aires italianizantes introducidos por el flamenco José de Arce, las cuales dominarían los dos tercios restantes de la escultura del Siglo de Oro español. Por otra parte autores como Jaime Passolas Jauregui, sostienen el hecho de que Mesa no creara escuela, de que ninguno de sus alumnos continuase con las características estilísticas por él introducidas, lo cual parece ser cierto pues ni siquiera Felipe de Ribas, quien es considerado el que fuera su mejor alumno, escaparía a la seducción del arte del citado Arce, abandonado tempranamente las enseñanzas de su mentor. Aunque este haya sido el panorama del importante pero corto influjo de Mesa en el arte andaluz, el ejercido por él en tierras sudamericanas al parecer fue bastante más duradero.

A pesar de su muerte prematura, su frenética actividad laboral plena de encargos lo convirtió en un escultor prolífico legando un gran número de esculturas, muchas de ellas documentadas y localizadas, otras de segura atribución y algunas documentadas y aun no encontradas.

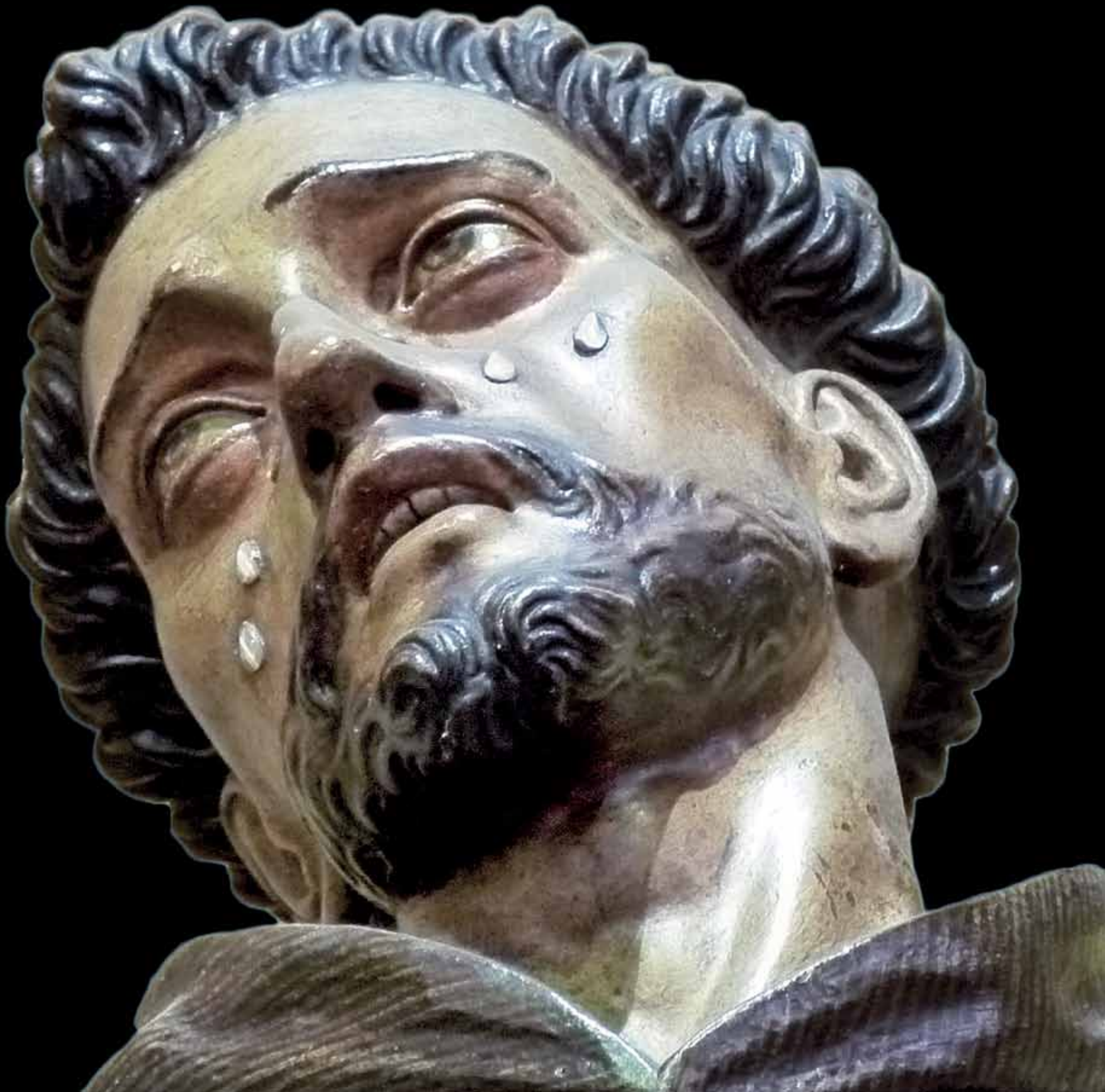
Colombia es en Iberoamérica un país afortunado al contar entre su patrimonio con una obra documentada de este insigne escultor. Se trata del san Pedro Apóstol de la Catedral de Pamplona, obra concertada el 9 de diciembre de 1619 en Sevilla con Bartolomé de Cáceres, personaje residenciado en esa ciudad neogranadina.² La soberbia imagen de 1,70 m, se encuentra entronizada en el altar mayor de la que fuera la iglesia del monasterio de las clarisas, hoy convertido en catedral de la población.

Según el contrato original, fue concertada en blanco, es decir sin policromar, pero hoy exhibe una estupenda policromía evidentemente realizada en Sevilla. Su vestuario magistralmente realizado consta de una túnica marrón, la cual cae pesadamente en profundos pliegues verticales dejando ver los pies calzados con sandalias. El manto, estofado en rojo y motivos fitomorfos, se apoya en el hombro izquierdo, plegándose en forma abultada al cruzar en frente de la imagen por debajo del brazo opuesto, describiendo sinuosas concavidades de avanzado barroquismo al caer en diagonal. Su cabeza posee rotunda fuerza expresiva, mostrando una magistral realización en su encrespada melena de minuciosa talla y en su curtido rostro de recias líneas de expresión acorde con la difícil y austera condición de un humilde pescador, manteniendo la boca abierta y la mirada implorante dirigida hacia el cielo en gesto de gran dramatismo. Levanta su brazo derecho enérgicamente hacia lo alto sosteniendo unas llaves de plata, aludiendo a su estatus de ser el guardián de las puertas del cielo, provocando con esto el fuerte plegado de la manga, mientras sostiene con la mano izquierda un libro apoyado sobre la cadera.



² Antonio Muro Orejón, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla, 1932), 79.





La magnífica escultura del "príncipe de los apóstoles", catalogada por el profesor español Enrique Marco Dorta,³ sería entregada a su comitente a finales del mes de enero de 1620, partiendo hacia la Nueva Granada en "la flota de Tierra Firme" de ese año.⁴

³ Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", Archivo Español de Arte 206 (1979), 170-173.

⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Sevilla, Oficio 1, Legajo 396.

La influencia de Juan de Mesa llega hasta tierras americanas a través de obras remitidas directamente por este artista o por sus seguidores más cercanos y por la presencia en estos territorios de escultores formados en círculos sevillanos de aquella época. Existen en los países andinos un gran número de esculturas provenientes del siglo XVII y XVIII que remiten a fórmulas mesinas.

Es así como en la ciudad peruana del Cusco imagineros descendientes de los incas, como Melchor Huaman Mayta y Diego Quispe Curo, reinterpretan las fórmulas del escultor cordobés llevándolas hasta la escultura practicada en los primeros años del siglo XVIII en la antigua capital imperial. Quito y su renombrada escuela escultórica tampoco escapan a este influjo: allí muchas de las obras atribuidas al no menos enigmático escultor conocido como "el padre Carlos", y fechables en el último tercio del siglo XVII, acusan de igual forma algunas de las características formales empleadas por nuestro escultor.

La actual Colombia cuenta con algunas esculturas que podríamos catalogar como del propio escultor así como otras a las que podemos clasificar como mesinas por beber cercanamente de sus postulados.

No es fácil relacionar una pieza con un escultor como Mesa del que todavía no se ha podido determinar cuál fuera su participación en las obras realizadas en compañía del taller de Montañés y aún no se sabe lo que realizó en solitario en los cinco primeros años una vez lograda su emancipación de su maestro, además de tener en cuenta lo desigual de su producción, hechos que han llevado a confundir a más de uno a la hora de asignarle una pieza.

Una de las más cercanas a su entorno es la escultura de san Francisco de Asís localizada en el retablo mayor de la iglesia de la orden franciscana de Tunja. La imagen, de bulto redondo elaborada en madera, mide 1,66 m incluyendo la peana. Representa al santo de Asís de pie en la popular iconografía postridentina impuesta a fines del siglo XVI: la pierna izquierda en reposo, la mano derecha sostiene un crucifijo y el brazo izquierdo se pega al tronco apoyando un libro sobre su muslo, mientras el largo cuello y la cabeza giran a la derecha queriendo contemplar el crucifijo, rompiendo la frontalidad de la talla en elegante contrapposto. La escultura, con el tradicional sayal franciscano de color marrón ceñido a la cintura con un cordón de varios nudos, se descompone en planos y finos pliegues de estupenda factura, los cuales se agrandan y prolongan verticalmente hasta la altura de los tobillos, dejando al descubierto los huesudos y descalzos pies en los que es posible observar, aparte del excelente modelado anatómico, un detalle muy mesino: el de representar el dedo segundo del pie mucho más largo que el primero, característica presente en la mayoría de sus crucificados.

Pero es en la cabeza donde las fórmulas escultóricas de nuestro artista se hacen más patentes. El gubiado y composición de la cabellera, a modo de cerquillo, se relacionan directamente con los que Mesa realizó en el san Nicolás de Tolentino del Museo de Mérida en Venezuela. La imagen muestra un estupendo estudio anatómico de la estructura ósea de la cara, dando una apariencia demacrada, muy realista, acorde con el ascetismo del santo seráfico, transmitiendo una expresión de profundo dolor y tristeza al contemplar el crucifijo, expresión que recuerda de cerca la del rostro del crucificado de la Agonía de la iglesia de San Pedro en Vergara Guipúzcoa tallado por Mesa en 1622 y considerado por la crítica como su obra cumbre. Los ojos grandes enmarcados por párpados abultados y ojeras, las cejas fruncidas en ángulo, los pómulos pronunciados, la nariz recta, la barba escasa, pero finamente modelada, el bigote que le cubre parcialmente el





Juan de Mesa (atribuido por el autor)
San Francisco de Asís
Iglesia de San Francisco, Tunja

labio superior, la boca entreabierta que deja ver los dientes y el carnosio labio inferior, son todos recursos del más puro naturalismo que emparentan esta escultura con obras documentadas de nuestro artista. Muestra los estigmas en pies, manos y costado, los cuales han sido recubiertos por rubíes además de lágrimas de cristal en la cara, accesorios de posible colocación posterior.





Círculo de Juan de Mesa
San Francisco de Asís
Iglesia de San Francisco, Tunja



De esta escultura, considerada anónima, solo se conoce el dato de su fecha de ejecución, la cual fue encontrada por el historiador y escritor tunjano Gustavo Mateus Cortés, cuando hizo bajar la imagen desde el altar mayor para fotografiarla de cerca, pudiendo ver inscrita en la peana la fecha de 1618.⁵ Coincide este año con el que el historiador José Hernández Díaz considera sea el del inicio del lustro magistral de Mesa en la ejecución de su arte.

Luego de la prematura muerte de Mesa, su plástica fue bastante asimilada por algunos de los escultores que laboraban en Sevilla, incluyendo a su maestro Martínez Montañés, como ya he anotado, pero la temprana fecha de 1618 presentada por la escultura tunjana, cuando Mesa era aún un escultor poco conocido, sus notables calidades artísticas y las ya descritas características formales observadas en la escultura tunjana no dejan dudas acerca de su atribución al escultor cordobés.

Similar consideración merece otra escultura que representa a san Francisco de Asís del mismo templo homónimo de la ciudad de Tunja. La efigie en cuestión es una talla de 125 cm localizada en un retablo en la

⁵ Gustavo Mateus Cortés, *Tunja: El arte de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989), s. p.





Anónimo
Inmaculada Concepción
Catedral de Santa Marta

nave del lado de la epístola. La escultura presenta un estupendo estudio en su cabeza y el cuello, con el típico cabello realizado a base de grandes bucles, la expresión dramática en su rostro y síntomas de ascetismo de gran realismo. Flaquea sin embargo en la talla del cuerpo que es de menor calidad, por lo que lo consideramos como obra del taller, aunque no desdeñamos la participación del propio Mesa en la ejecución de la magnífica cabeza.

La Inmaculada Concepción de la catedral de la ciudad de Santa Marta es una bella efigie que representa a María con dulce y juvenil rostro de mirada baja, con las manos en posición de rezar, de pie sobre una media luna escoltada por la cabeza de un querubín. La imagen, si bien deriva del prototipo de las inmaculadas creadas por Montañés, se acerca más a aquellas de igual advocación gubias por Mesa.

El manto que la cubre en su composición es muy similar al de la Inmaculada carmelitana del templo de las teresas de Sevilla. La túnica cae en complejos pliegues verticales de estupenda ejecución y fuerte claroscuro similares a los del san Blas del templo de Santa Inés y al san Pedro apóstol de Pamplona.

A estos también se le acerca en la forma como el manto cubre los pies formando un singular pliegue en forma de espiral. Dicho pliegue está presente en obras seguras de Mesa como el ya referido san Pedro Apóstol, aunque fue un recurso también utilizado por Francisco de Ocampo, compañero de trabajo de Mesa, mientras este último realizaba su aprendizaje en el taller de Montañés.

Se ha dicho muy seguido de que la estética de Ocampo fluctúa entre las influencias de Montañés y de Mesa, pero observando las tempranas obras remitidas por Ocampo al templo de las clarisas de Nueva Pamplona en 1606, se aprecian numerosos precedentes de lo que más adelante serán las características estilísticas de Mesa, inclinándome a pensar que fue este último quien se dejara influenciar por el escultor jiennense. Mesa, al ingresar al taller de Montañés como aprendiz, pudo haber tomado mucho de la estética de un ya consolidado Ocampo, perfeccionándola y llevándola hasta su magistral y personal interpretación.

La inmaculada colombiana ya ha sido relacionada con Ocampo por parte del historiador español Enrique Marco Dorta,⁶ si bien a mi modo de ver encontramos notables diferencias con las esculturas de igual iconografía ejecutadas por el escultor de Villacarillo para las localidades de Andalucía, con aquellas que se tienen de su mano localizadas en la catedral de Comayagua, Honduras, y las que le son atribuidas en otras partes de América. La imagen desconcierta un poco en la talla de las manos resueltas



Círculo de Juan de Mesa
Santo Domingo
Iglesia de Santo Domingo, Cartagena de Indias

⁶Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", *Archivo Español de Arte* 206 (1979), 169-174.







con impericia, abocetadas y desproporcionadas, que contrastan enormemente con el estupendo estudio y dibujo presentado en los detalles de la cabeza y talla del vestuario. Es posible que sea una obra del taller del artista.

La inmaculada samaria, al igual que la mayor parte de las esculturas coloniales de gran devoción en Colombia, presenta una historia bastante curiosa, fruto del ansia de dotar a las imágenes de un abolengo y aurea legendaria que las hiciera mucho más respetables y sugestivas en la mente de los fieles de esta parte del mundo. La tradición popular la señala como un regalo de la reina Isabel la Católica, hecho que viene refrendado por una placa colocada al ingreso de su capilla del lado del evangelio de la catedral en donde se afirma la presencia de la imagen en la ciudad desde el día de su fundación. No podría ser esta más que una historia sin fundamento y por demás disparatada, pues mal habría hecho la soberana española, quien pasara los últimos días de su vida cuando aún pervivían los últimos rezagos del arte gótico, en enviar una imagen protobarroca, claramente fechable en el primer tercio del siglo XVII, a una ciudad fundada en 1525, es decir veintiún años después de su muerte.

Anónimo
San Antonio de Padua
Museo Arquidiocesano de Arte Religioso,
Pamplona



Anónimo
San Antonio de Padua
Museo Arquidiocesano de Arte Religioso,
Pamplona

En la hornacina superior de la portada principal del templo de Santo Domingo de Cartagena de Indias durante mucho tiempo se encontraba un simulacro de santo Domingo de Guzmán que se creía fuese de piedra. Hoy, luego de una rigurosa restauración, se ha podido determinar que es de madera. La imagen de tamaño natural se encuentra actualmente en un altar lateral de la iglesia, en donde es posible apreciarlo y advertir en sus características formales los postulados mesinos.

La escultura, que hoy se encuentra en crudo sin policromar, estuvo cubierta por una gruesa capa de yeso que pudo ser parte del aparejo de su posible policromía. No obstante el precario estado de su conservación, salta a la vista lo deudora en sus características de la plástica mesina.

La talla de su cabeza es de gran calidad. Su ensortijado cabello en forma de cerquillo remite al del san Ramón Nonnato del Museo de Sevilla. La expresión de su rostro con la boca abierta y mostrando los dientes es de patética abstracción y su barba y bigote de finas hebras son muy similares a los del Nazareno de la Rambla de Córdoba y del crucificado de la Agonía de Vergara, entre otros crucificados. El vestuario de igual forma ofrece paralelismos con obras del escultor cordobés.

La composición y plegado de la capucha descansando sobre los hombros del santo es bastante singular y resuelta de forma similar que en el san Nicolás de Tolentino del Museo de Arte Colonial de Mérida, Venezuela, obra segura de Mesa, y los pliegues de la túnica presentan similares caracteres a los de la Inmaculada samaria antes descrita, no dejando de ser, aunque no conserve sus manos originales y su policromía, una estupenda efigie que bien pudiese haber sido realizada por algún oficial de su taller o algún escultor formado cerca de él.

En la iglesia franciscana del centro histórico de Bogotá se encuentra una mediana imagen de san Eligio que, si bien no presenta las calidades de las obras acabadas de describir, en su conjunto sí ofrece los ecos del arte de Mesa y concretamente los de su más aventajado discípulo, el escultor cordobés Felipe de Ribas, encontrando numerosos puntos de contacto con algunas de sus obras, como el san Bernardo de Claraval del Monasterio de San Clemente de Sevilla, por citar un ejemplo.

En el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Pamplona se localiza un simulacro de san Antonio que, no obstante algunas durezas en el plegado del sayal, podemos considerar de algún escultor familiarizado con el realismo de Mesa, lo mismo que el santo de igual iconografía del retablo mayor del templo de Fontibón, de rostro amable y sonriente y buen tratamiento en el sinuoso plegado de sus paños.

Aún quedan en Colombia otras imágenes que he observado a través de viejas fotografías, las cuales considero pertenecientes a la órbita mesina y a las que no he podido acceder por encontrarse al interior de conventos de clausura o por desconocerse su actual paradero.

En otros países andinos se encuentran magníficas efigies que la tradición señala como obras montañesinas que, a través de un análisis, podrían emparentarse más con Juan de Mesa, gran escultor al que cada día la historia trata poco a poco de conferirle, por tantos años de misterioso ocultamiento, un justo resarcimiento a su imagen como uno de los más importantes e influyentes maestros de su época en Europa y América.

(Página siguiente)
Anónimo
San Antonio de Padua
Iglesia de Fontibón





OBRAS ANÓNIMAS IMPORTADAS RELACIONADAS CON EL ENTORNO DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Existen en los fondos conventuales, en iglesias y colecciones privadas algunas esculturas anónimas de clara procedencia sevillana que se relacionan de cerca con la estética del maestro Martínez Montañés y algunas otras anónimas de igual forma sugestionadas por lo montañésino que se sabe fueron realizadas en el territorio neogranadino.

Entre las esculturas presentes en Colombia más cercanas al maestro y de indudable filiación sevillana se encuentra la Virgen del Rosario de Villa de Leyva. Soberbia escultura de 1,30 m en cuya desconcertante estética se recogen ecos romanistas en transición al realismo montañésino pudiendo encuadrar su hechura a fines del siglo XVI.

Entronizada en el altar mayor de la Catedral de esta población como patrona, la Madonna presenta en su riquísimo atuendo de complicados pliegues cercana relación en su ejecución con aquél del arcángel san Miguel enviado a Tunja por el maestro alcalaíno. Su rostro de severa expresión es muy similar al de la efigie de doña María Alonso de Coronel, escultura labrada por Montañés después de 1609, para la iglesia del convento de Santiponce, municipio de la provincia de Sevilla. El Niño que sostiene la Virgen, de hercúleas formas, presenta en su vientre el tradicional pliegue que Montañés imprime en algunos de sus desnudos masculinos, encontrando de igual forma puntos de contacto con obras suyas en el gubiado de los cabellos y forma de la cara muy cercana al Niño del ya nombrado san Cristóbal y a algunos de los putti que adornan el retablo mayor de Santiponce.

En un retablo lateral del mismo templo leyvano encontramos dos relieves representando a san Miguel y a san Martín en muy mal estado de conservación que consideramos tengan relación cronológica y estilística con la Virgen del retablo mayor. Los relieves se componen de dos partes: en la parte superior del arcángel encontramos la representación de la Virgen mientras que en encima de san Martín encontramos la del arcángel Gabriel. La imagen de la Virgen María tiene muchos puntos de contacto en su fisionomía con la Virgen del Rosario, acusando los relieves de igual modo en sus composiciones y características formales el influjo de las obras juveniles de Martínez Montañés.

El relieve del arcángel, el mejor logrado de los dos, lo muestra, a diferencia del san Miguel del museo tunjano, vestido a la romana en actitud de atacar al demonio vencido a sus pies. Ha perdido su mano izquierda,

Círculo de Juan Martínez Montañés
Virgen del Rosario (detalle)
Iglesia Parroquial de Villa de Leyva



dejando entrever que sostenía una lanza con ambas manos. Presenta un estupendo dibujo en la anatomía de su tórax y los detalles de sus alas son de gran realismo, mostrando en su rostro el semblante sereno de las obras montañesinas. Las garras del demonio presentan igual resolución a las de aquel del museo tunjano, exhibiendo un desnudo valerosamente interpretado con un encogimiento de hombros y acusada musculatura, en los que se apuntan los detalles compositivos que el escultor alcalaíno empleará en los demonios del ya citado retablo de San Miguel de Jeréz de la Frontera. El relieve del santo de Tours presenta defectos de perspectiva pero el plegado de los paños de las vestiduras está bien definido. La barba y cabellera ensortijada del mendigo, quien cubre de igual forma parte de su cabeza con una cinta, se relacionan con las del san Cristóbal del Salvador de Sevilla.

Los relieves en cuestión obedecen a composiciones usadas por Martínez Montañés en etapas más maduras de su producción por lo que,

Círculo de Juan Martínez Montañés
Relieves de San Martín de Tours y
San Miguel Arcangel
Iglesia Parroquial de Villa de Leyva









junto a los ya reseñados grafismos similares en sus hechuras, me inclino a relacionarlo con algún escultor de su círculo más inmediato. Es probable que fueran elaborados en su propio taller por algún oficial bajo su atenta mirada. No obstante, resulta difícil relacionar obras con los primeros años del escultor alcalaíno pues es muy escaso el conocimiento de su producción en aquella etapa de su vida y su estilo pudo sustancialmente variar con el cambiar del siglo. Ya advertía el historiador español José Hernández Díaz, gran conocedor de la obra de Montañés, al referirse al san Cristóbal de la iglesia del Salvador, una de sus pocas obras conocidas de las que realizara en el siglo XVI, lo atípico que le resultaba esta monumental escultura en la producción del maestro.¹

Hasta ahora la Virgen del Rosario ha sido vinculada con el escultor Diego López Bueno y fechada en la segunda década del siglo XVII por Gila y Herrera, quienes no la han asociado con los relieves. No obstante, creo poder relacionar estas obras como parte de un envío efectuado desde Sevilla en 1598 a nombre de Martín de Salazar con destino a la Catedral de Tunja, el cual constaba de una Virgen del Rosario y dos tableros que representan a san Miguel y san Martín, los cuales irían en dos cajones y su precio estaría tasado en treinta ducados.²

Círculo de Juan Martínez Montañés
Relieves de Dios Padre
Casa Parroquial de Villa de Leyva

(Páginas 248 - 249)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Relieves de San Martín de Tours y San Miguel Arcángel (detalles)
Iglesia Parroquial de Villa de Leyva

¹ José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1949), 32.

² Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en Lázaro Gila Medina (coord.), *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 513 y Archivo General de Indias (A. G. I), Contratación, L. 1130, fol. 93 (1598).

Seguramente las esculturas en cuestión llegaron a su destino pasando luego al templo mayor de la por aquel entonces privilegiada población recientemente fundada en honor de Andrés Díaz Venero de Leyva, primer presidente de la Nueva Granada.

Otra obra ligada íntimamente a las recientemente citadas es la maravillosa cabeza de Dios Padre custodiada al interior de la casa parroquial del mismo templo leyvano.

La pequeña escultura, que hemos localizado en el descanso de la escalera que da al segundo piso de la edificación, recuerda de igual modo tanto en detalles como en la distribución y forma angulosa de los pliegues del ropaje, anatomía de la cara y trazado de barba y cabellera, a las juveniles obras del escultor alcaláino. Seguramente hizo parte de algún retablo hoy desaparecido y, a pesar de su mal estado de conservación, es de una gran calidad y enorme valor artístico, mereciendo una pronta restauración y puesta en valor que garantice su conservación como parte del patrimonio artístico de Colombia.

En el refectorio del Palacio Arzobispal de Ibagué hemos encontrado una curiosa imagen de la Virgen y el Niño en la que, pese a los absurdos repintes con que han sido cubierta su policromía original, se aprecian



Círculo de Juan Martínez Montañés
Virgen con el Niño
Palacio Arzobispal, Ibagué



Círculo de Juan Martínez Montañés
Virgen con el Niño
Museo Colonial, Bogotá

Círculo de Juan Martínez Montañés
Dolorosa
Iglesia de la Tercera Orden, Cartagena de Indias

evidentes esquemas montañesinos. Las imágenes, concebidas para ser vestidas, presentan sus carnaciones ennegrecidas resaltando en la Virgen las facciones de su hermoso rostro de características comunes a las de obras marianas creadas por Montañés en sus primeros años. La cabeza del pequeño Jesús es aún más fiel al esquema impuesto por el alcalaíno en sus niños, presentando unas muy bien labradas manos, bello y cándido rostro y la singular cabellera rematada por el característico copete.

A esta lista podemos añadir un pequeño ángel arrodillado de colección particular, escultura en muy mal estado de conservación, con faltantes en su volumetría y ennegrecimiento de su policromía, pero en la que aún se perciben las calidades compositivas y técnicas de su hechura. Las facciones del rostro y la composición volumétrica de la cabellera de esta imagen siguen de cerca el ideal montañesino de las figuras infantiles de Jesús.

Otras imágenes dignas de mención son el san Antonino de Florencia del Museo Colonial de Bogotá y la pequeña Virgen con el Niño del mismo

(Página siguiente)
Círculo de Juan Martínez Montañés
San Antonino
Museo Colonial, Bogotá



museo, las cuales entroncan en sus estéticas con el estilo del círculo del maestro alcalaíno tanto en sus composiciones como en algunos de sus elementos formales. Lo mismo sucede con la estupenda imagen de la Dolorosa de la iglesia de la Tercera Orden de Cartagena que ha sido lamentablemente repintada. Imagen de vestir de sereno semblante muy distante del expresivo patetismo que Juan de Mesa imprimirá en sus creaciones de igual iconografía.

En un negocio de antigüedades de Bogotá se encuentra un estupendo simulacro del Cirineo que ayudó a Cristo a portar la cruz camino al calvario. De talla completa pero algo esbozada, por lo que muy seguramente fue pensado para ser vestido, en el que su magnífica cabeza calva de nariz aguileña denota enorme influencia del realismo montañésino, no pudiendo dejar de traer a colación al contemplarlo las magníficas imágenes de san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja, talladas por Montañés en 1610 y 1625 respectivamente, para la iglesia de la Anunciación de Sevilla.

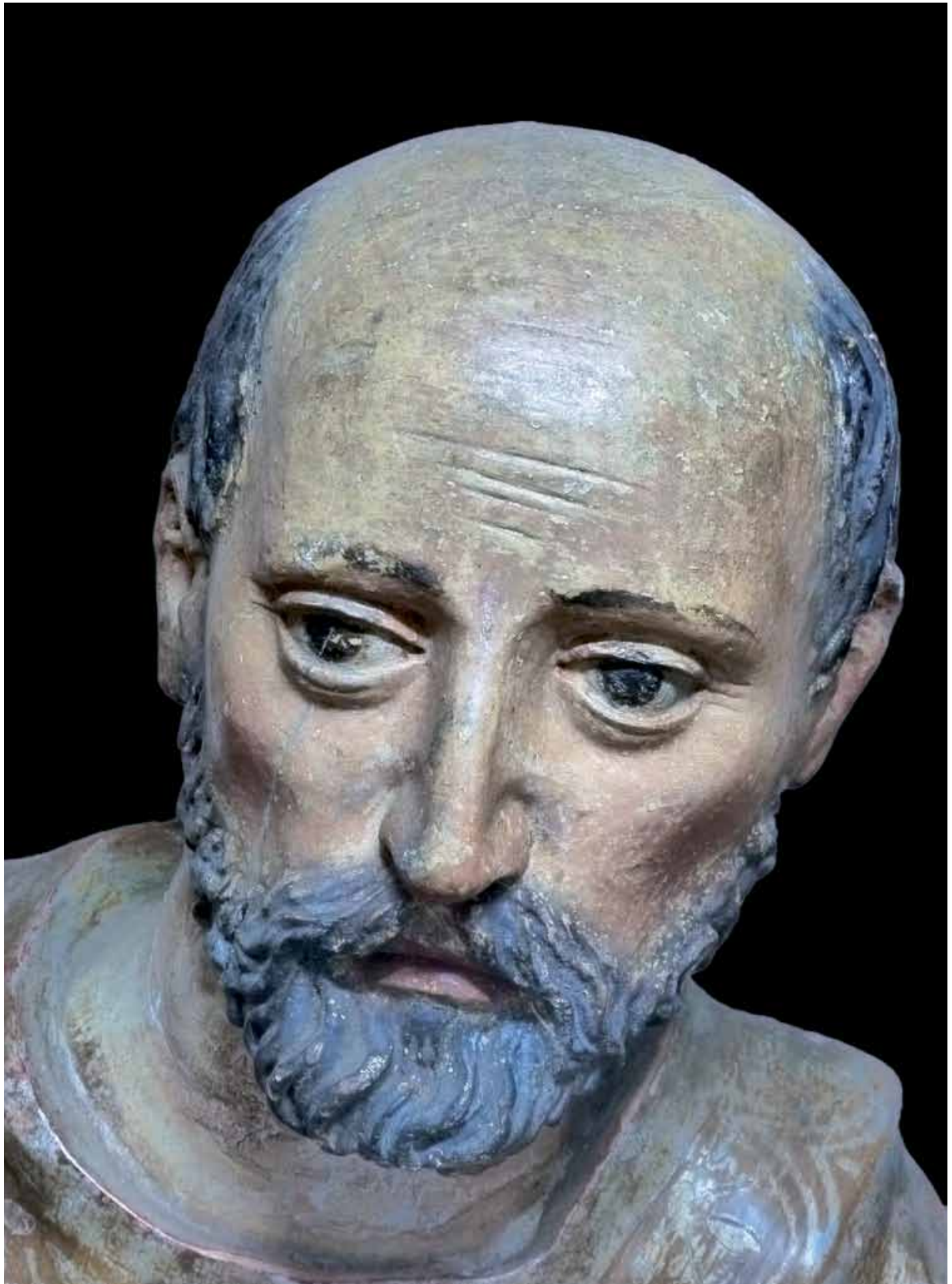
Conserva el moderno cenobio de las Clarisas de Pamplona, dos imágenes dignas de mención. Se trata de los simulacros de San Antonio de Padua y San Buenaventura que se pueden incluir en este apartado. Sobresale de entre las dos, aquel de San Antonio y el Niño por el semblante realista del santo, el bien ejecutado vestuario y la graciosa figura del Niño Jesús. Muy seguramente estas dos imágenes ocuparon las hornacinas del retablo mayor de la actual catedral, la cual como ya sabemos fue la antigua iglesia de la orden. Es probable que la escultura del santo portugués sea aquella imagen de igual iconografía, que remitida desde Sevilla en el año de 1601, debía ser consignada en el Puerto de Cartagena de Indias al vecino de Pamplona, Pedro de Cáceres.³

Sin embargo, existen en Pamplona dos imágenes de igual iconografía que remiten a la estética de aquellos años: La del Museo Arquidiocesano de Arte Religioso que ya he señalado en el capítulo concerniente a Juan de Mesa y ésta que acabo de presentar por lo que habrá que continuar investigando sobre este asunto.

Círculo de Juan Martínez Montañés
San Antonio y San Buenaventura
Monasterio de Santa Clara, Pamplona

³ José Carlos Pérez Morales, San Francisco de Asís en la plástica andaluza del Siglo de Oro: hitos iconográficos e impulsos estéticos., Publicado en *Actas del XVI Curso de verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco Solano en la historia, arte y literatura de España y América, Córdoba, 2011, págs. 393-409*, A.G.I., Registro de navío "Nuestra Señora del Valle". 1600-1601. CONTRATACION. 1137.N.9.f., 70r.







(Página 255)
Círculo de Juan Martínez Montañés
Ciríneo
Comercio del arte, Bogotá

El malogrado patrimonio artístico de Cartagena de Indias aún conserva algunas piezas destacables que remiten al lenguaje formal empleado por el maestro. Debidas a algún escultor formado en su círculo, se trata de las interesantes imágenes de san Agustín y de un santo de su misma orden no identificado conservadas en el convento agustino de La Popa de Cartagena de Indias, imágenes que acusan igualmente repintes que enmascaran sus aún notables calidades estéticas. Representan sin duda el ideal montañésino en sus equilibradas y reposadas composiciones, destacando en ellos las tallas de manos, pies y sus enmarañadas barbas y cabelleras.

Las esculturas que ocupan las hornacinas del retablo mayor de la catedral de Cartagena de Indias son de mediana calidad exceptuando a la santa titular, pudiendo constatar en ellas la intervención de varios escultores y diversa cronología en sus hechuras. La efigie de santa Catalina presenta una gran confección en su empaque montañésino. Debió provenir de un buen taller de Sevilla.

Círculo de Juan Martínez Montañés
San Agustín
Convento de la Popa, Cartagena de Indias

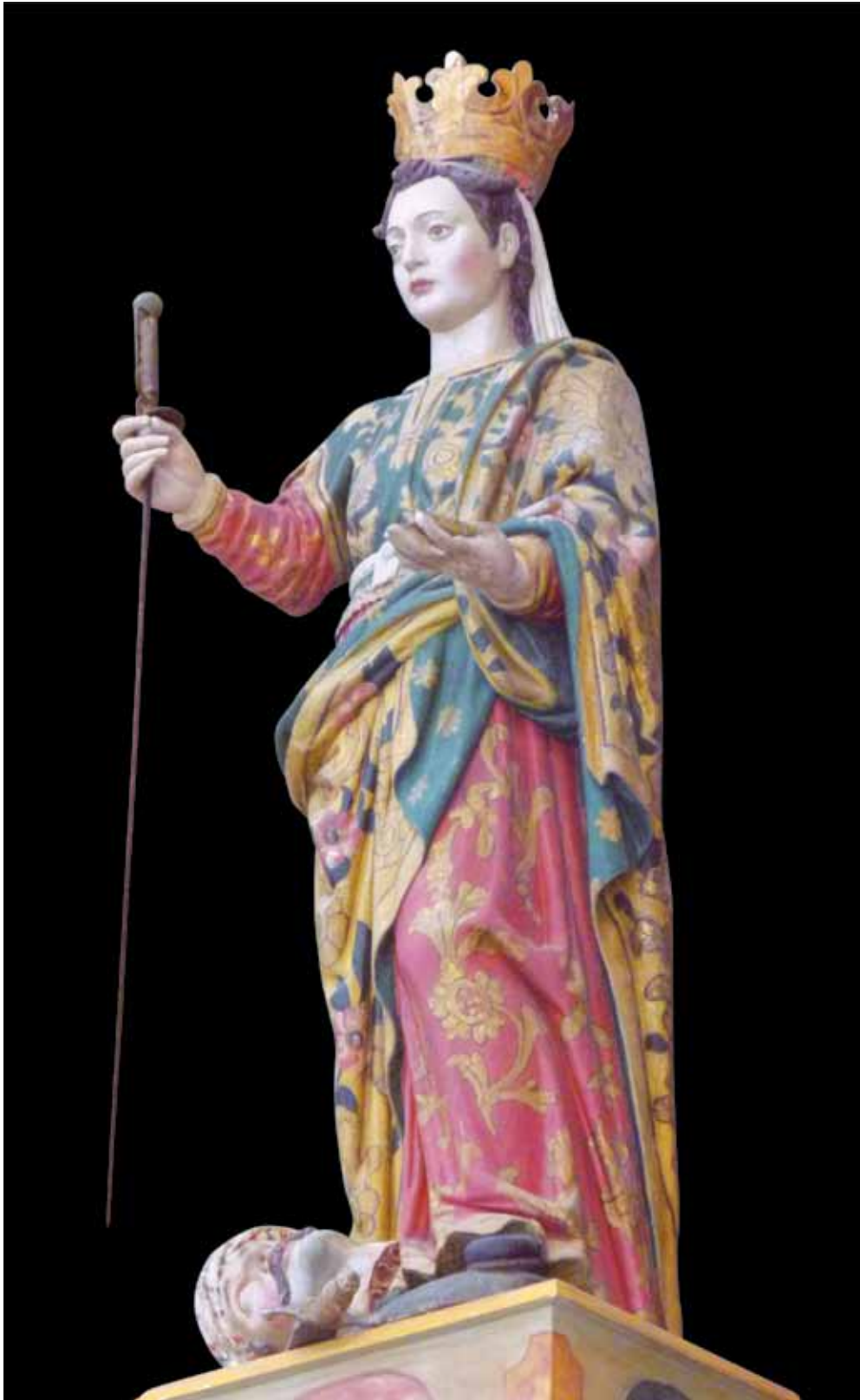


(Página anterior)
Círculo de Juan Martínez Montañés
San Sebastián
Catedral de Cartagena de Indias





Círculo de Juan Martínez Montañés
Santo Agustino
Convento de la Popa, Cartagena de Indias



Círculo de Juan Martínez Montañés
Santa Catalina de Alejandría
Catedral de Cartagena de Indias

De estética montañesina es también la escultura de san Pedro Apóstol del mismo templo. Empero su menor calidad, pareciera ser del mismo taller de donde provino la santa Catalina. El san Sebastián es muy cercano al santo de igual iconografía del retablo de santa Catalina de Sevilla, obra de Diego López Bueno, mereciendo las restantes esculturas, de menor valor artístico, un detenido análisis, pues a primera vista podrían haber salido de cualquiera de los talleres de escultura que trabajaron en Sevilla por aquella época.



Tanto el crucificado como la escultura del Santiago el Mayor no parecen corresponder cronológicamente con el retablo, perteneciendo sus estéticas a un periodo más avanzado de la escuela sevillana. El crucificado es un poco desproporcionado para la caja del retablo y algunas personas en Cartagena sostienen que en su lugar existía uno pintado sobre lienzo.

Este monumental crucificado, de agitado paño de pureza, movida cabellera y aires ya propiamente barrocos, fue atribuido por quien esto suscribe hace un tiempo al quehacer del escultor cordobés Felipe de Ribas (Córdoba, 1609 – Sevilla, 1648),⁴ otro de los grandes escultores y retablistas que contribuyeron a la evolución e introducción del barroco en el arte sevillano.⁵

No obstante, al verlo de cerca he reparado en las notables diferencias que existen entre este y la obra del escultor cordobés por lo que desestimamos nuestra anterior atribución. Tanto el Santiago como el crucificado parecieran



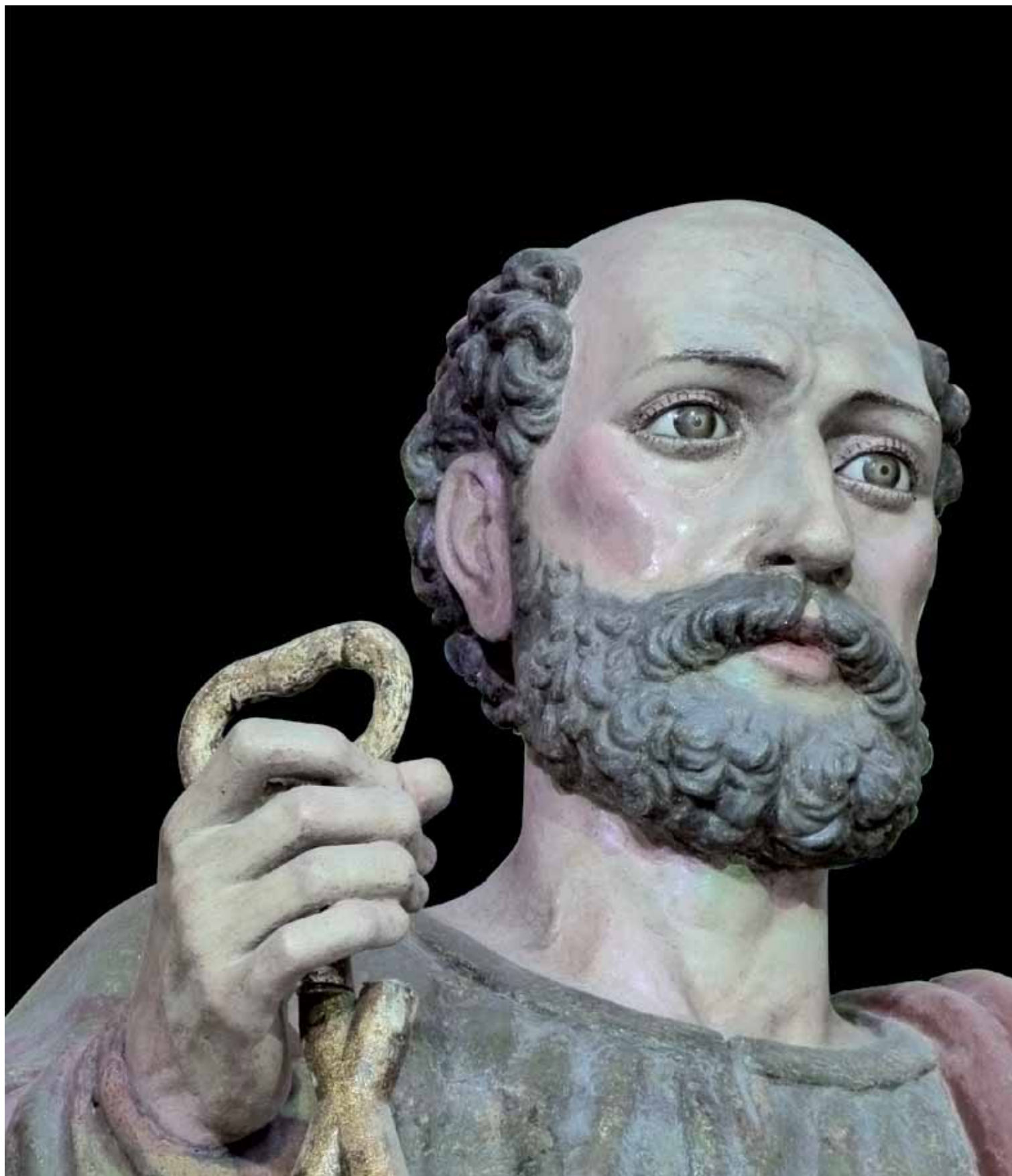
Círculo de Juan Martínez Montañés
San Sebastián
Catedral de Cartagena de Indias

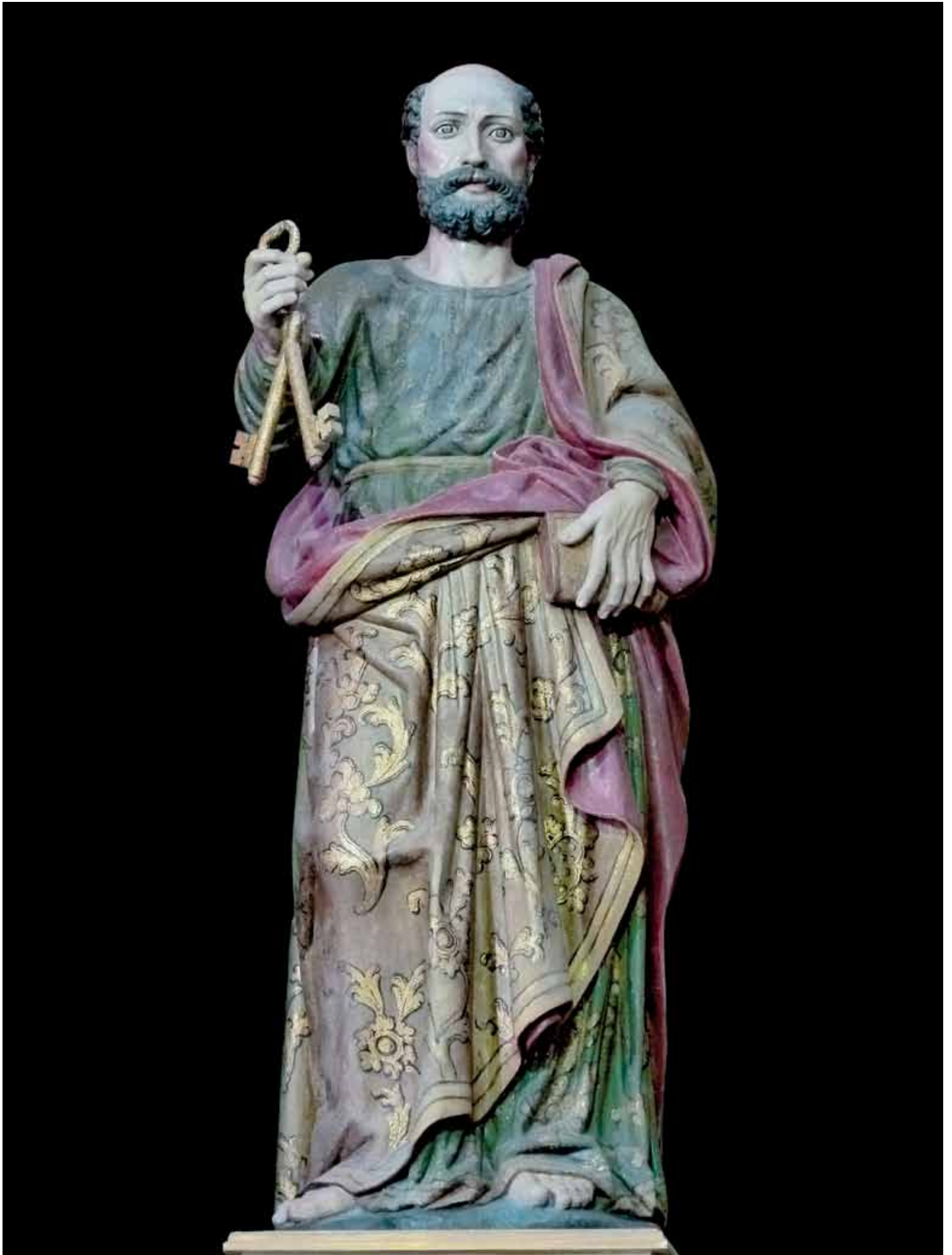
⁴ Jesús Andrés Aponte Pareja, "El Retablo mayor de la Catedral de Cartagena de Indias", *La Hornacina*, Abril de 2011 (Acceso: 14 de abril de 2014) <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia8.htm>

⁵ María Teresa Dabrio González, "La impronta estilística de Juan de Mesa en Felipe de Ribas", *Apotheca* 3 (1983): 37-55.

Círculo de Juan Martínez Montañés
San Pedro Apóstol
Catedral de Cartagena de Indias

ser obras realizadas a fines de la segunda mitad del siglo XVII por algún escultor que en líneas generales aún mantiene cierta fidelidad a esquemas introducidos por Montañés, lógicamente procurando un desenfadado cambio de ritmo y un mayor dinamismo.

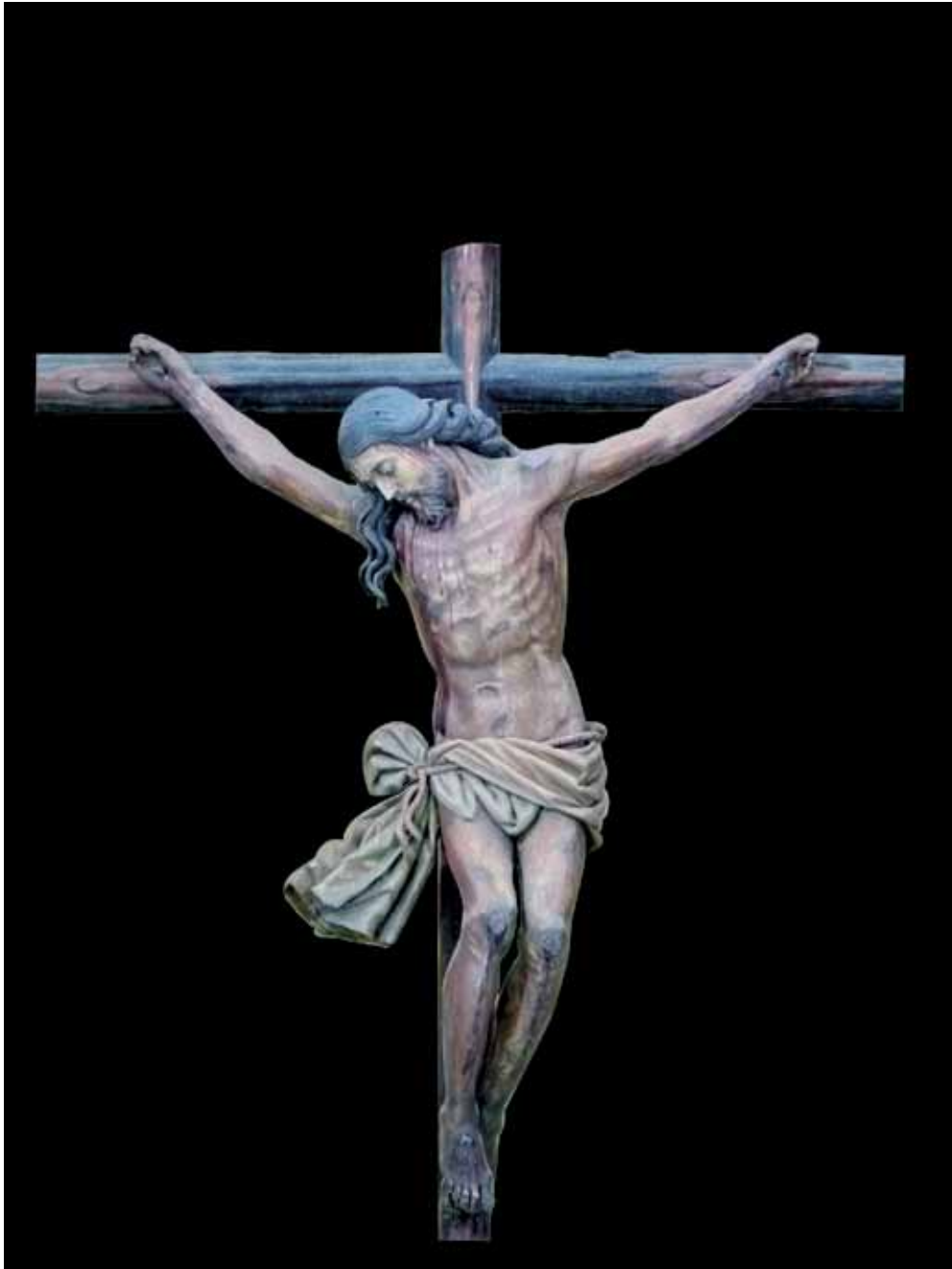




(Página anterior)
Círculo de Juan Martínez Montañés
San Pedro apóstol
Catedral de Cartagena de Indias



Anónimo
Santiago el Mayor
Catedral de Cartagena de Indias



Anónimo
Crucificado
Catedral de Cartagena de Indias

En este grupo de escultores de raíces montañesinas ya evolucionados hacia las formulas introducidas por el flamenco José de Arce en Sevilla podemos encuadrar la figura del escultor Alonso Martínez (1612-1668), nacido en Palencia, Castilla, y muerto en Sevilla en donde se forma y alterna su actividad con Cádiz.⁶

Este artista, poco conocido aún en la misma España, envía a Tierra Firme a mediados del siglo XVII un grupo de esculturas de temáticas desconocidas, obras que debieron llegar a su destino pues en 1660 el artista reclamaba el pago de las mismas.⁷ No se sabe qué destino tuvieron estas obras y si aún se conservan. Lo cierto es que debieron ser de un estilo muy próximo a las esculturas del Santiago y el crucificado del templo mayor cartagenero.

⁶ José Roda Peña, "El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 178.

⁷ Jorge Bernal Ballesteros, "Escultura montañesina en América", *Anuario de estudios americanos* 38 (1981), 529.





ESCULTURAS INFLUENCIADAS POR LOS ESQUEMAS MONTAÑESINOS TALLADAS EN SUELO NEOGRANADINO

Numerosas son las esculturas realizadas ya en suelo neogranadino, conservadas en templos y museos colombianos que en sus estéticas reflejan la gran influencia del arte de Martínez Montañés y en general de la escuela sevillana del momento en cuestión. Sin embargo, resulta difícil relacionarlas puntualmente con algún artista en particular.

Destacables dentro de este apartado son las soberbias imágenes de san Pedro y san Pablo que coronan el retablo mayor de la iglesia de San Ignacio de Bogotá. Esculturas de gran prestancia y monumentalidad que presentan un cuidadoso dibujo en la anatomía de sus rostros y un esmerado tratamiento de los detalles de sus barbas y cabellos, no obstante lo rígido y anguloso de algunos pliegues de sus ropajes. Han sido estas obras atribuidas a los talleres de Francisco de Ocampo o Diego López Bueno por parte de Margarita Estella.¹ Sin embargo, en vista de que en sus hechuras y planteamiento general comparten múltiples detalles formales con numerosas obras encontradas en Bogotá y localidades aledañas, las consideramos más propias del taller de algún escultor desconocido instalado en tierras neogranadinas. Ya Gómez Hurtado las relaciona con el jesuita Juan Bautista Coluccini, autor del altar mayor del templo de San Ignacio, no obstante sea un dato difícil de precisar.

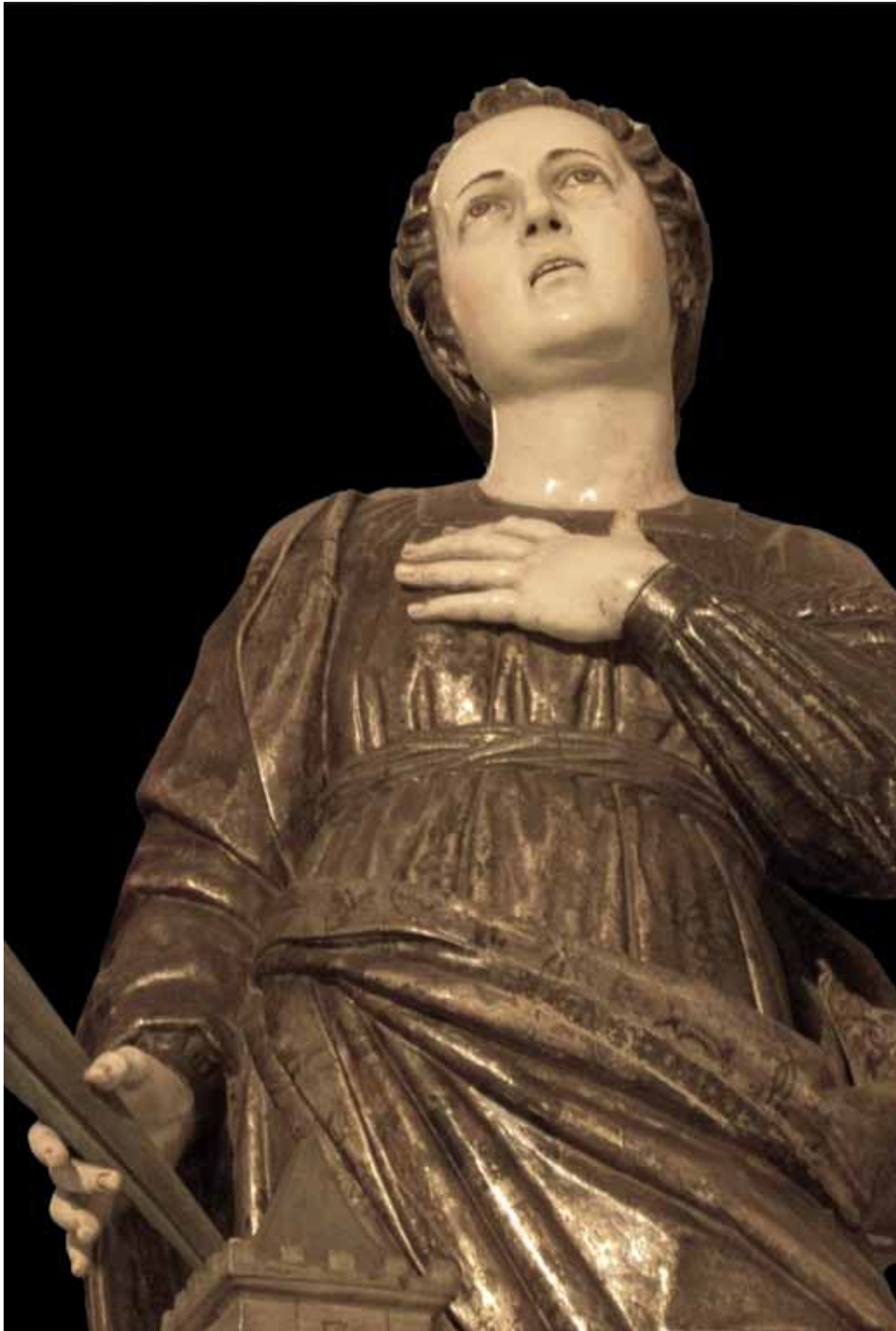
Pautas similares a las presentes en las anteriores esculturas se encuentran en la Inmaculada de la catedral de Bogotá y en la Inmaculada entronizada en el mismo retablo mayor del templo jesuítico, hermosas esculturas muy representativas de la fiebre concepcionista desatada en España a inicios del siglo XVII. Imágenes muy cercanas a estas son un simulacro de san Juan Bautista localizado en el retablo mayor del templo doctrinero de la población cundinamarquesa de Suesca, de indudable mérito, y la santa Bárbara del retablo mayor del templo de Fontibón, la cual posee el mismo extraño recurso de mostrar los pliegues de la manga de su camisa producidos por los puños fruncidos a la muñeca, recurso presente de igual forma en las anteriores Inmaculadas.²

Al magnífico simulacro de san Juan Bautista del retablo de Fontibón le han sido colocados ojos de vidrio. Remite en su pose heroica a la raigambre todavía miguelangelesca de las obras del círculo de Jerónimo Hernández pero encuadrable por su mayor naturalismo en este apartado de obras del siglo XVII. Se encuentra esta imagen del santo precursor, representado en su clásica iconografía mientras predicaba durante su estancia en el desierto,

Anónimo
San Pedro apóstol
Iglesia de San Ignacio, Bogotá

¹ Margarita Estella Marcos, "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas", en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 94-96.

² Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 2010), 531-532.



Anónimo
San Pablo
 Iglesia de San Ignacio, Bogotá

Anónimo
Santa Bárbara
 Iglesia de Fontibón

vestido con ropaje realizado con piel de camello, con el brazo izquierdo extendido señalando al Cordero, en este caso localizado a sus pies, mientras que con el brazo derecho sostiene el callado con la inscripción *Ecce agnus dei* (He aquí al cordero de Dios).

No se puede dejar por fuera de este apartado la estupenda escultura sedente de Jesús de la coronación de espinas de la iglesia de la Veracruz de Bogotá. Imagen de gran riqueza técnica en la resolución de su valerosa anatomía, pliegues del paño de pureza, traza del cabello compuesto por retorcidos bucles y rostro sumido en angustiada patetismo.

(Página siguiente)
 Anónimo
Inmaculada Concepción
 Catedral de Bogotá

(Página 272)
 Anónimo
San Juan Bautista
 Iglesia de Suesca

(Página 273)
 Anónimo
San Juan Bautista
 Iglesia de Fontibón









Muy afines a todas estas obras se encuentran algunas de las figuras de los relieves que componen el magnífico retablo mayor de la iglesia de san Francisco de la capital colombiana, y algunas obras exentas de la misma iglesia tales las dos imágenes localizadas sobre los tornavoces de los pulpitos, entre los que sobresale el simulacro de San Jacinto de Polonia.

El retablo, magna obra de la retablistica americana tuvo una accidentada historia que no ha sido del todo esclarecida, evidenciándose en su hechura diversas manos y estilos y llegando incompleto hasta hoy. Se sabe que el 24 de agosto de 1623 los frailes franciscanos daban mil trescientos pesos y cinco tomines al ensamblador Luis García de Ascucha por la obra del retablo mayor, comprometiéndose este último a dar como fianza las hipotecas de su casa en la Parroquia de las Nieves y de tres esclavos africanos de su propiedad.³

La siguiente noticia del retablo la da el mismo García de Ascucha en su testamento firmado el 10 de octubre de 1628 por motivos de enfermedad, en el que consta el hecho del traspaso por parte suya de las labores

Anónimo
Relieve del Retablo Mayor
Iglesia de San Francisco, Bogotá



(Página anterior)
Anónimo
Jesús de la Coronación de Espinas
Iglesia de la Veracruz, Bogotá

³ Guillermo Hernández de Alba, "El retablo mayor de San Francisco", *Hojas de Cultura Popular Colombiana* 21 (1952), 1-6.



Anónimo
Relieves del Retablo Mayor
Iglesia de San Francisco, Bogotá

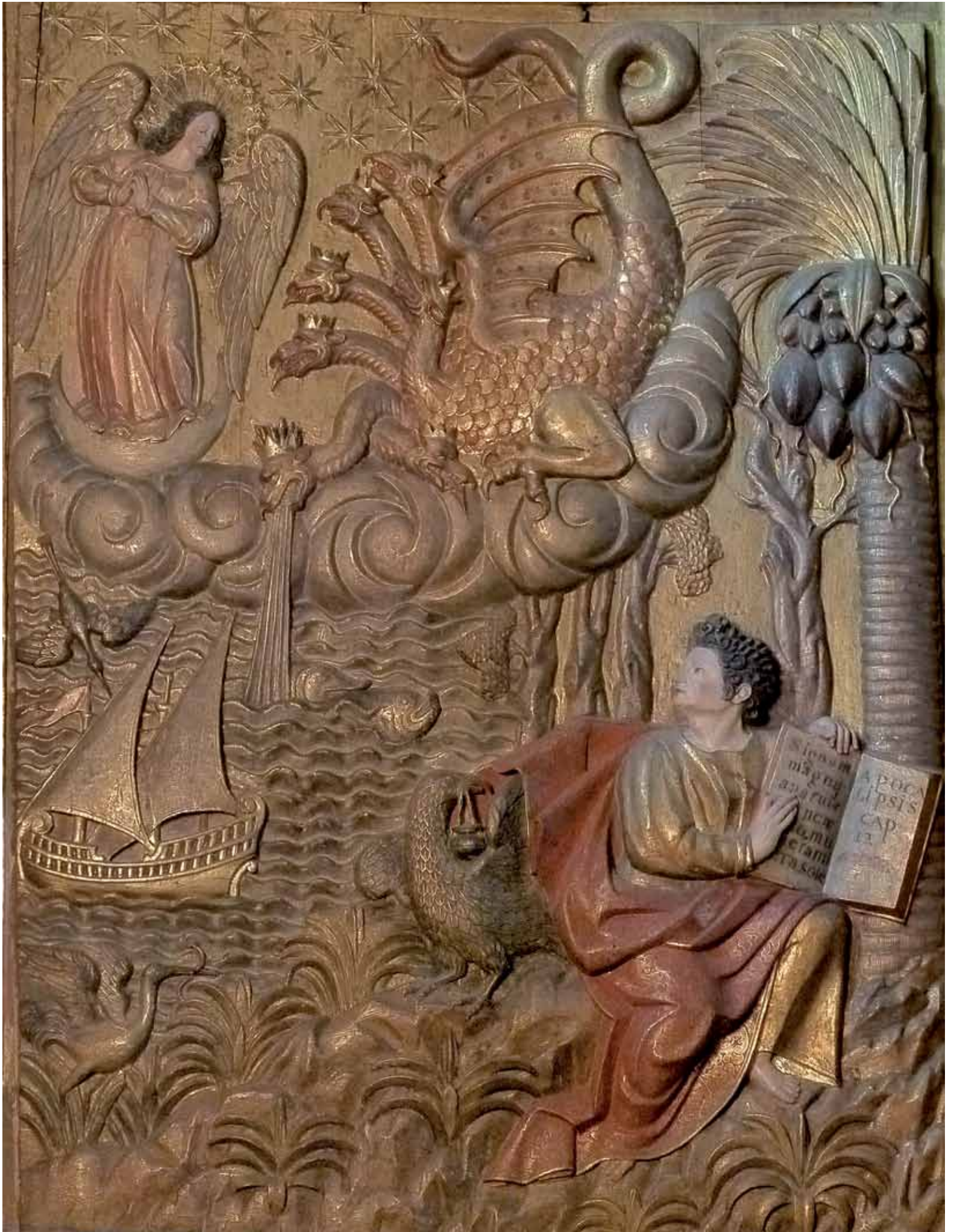
de confección del retablo hacia Luis Márquez, quien a su vez, luego de haber ejecutado algunas labores y por motivos desconocidos, se lo había traspasado nuevamente a él, por lo que en vista de su inminente muerte les sugiere a la comunidad de franciscanos el nombre de Antonio Rodríguez como continuador de las obras. García de Ascuha muere seis meses después de haber firmado su testamento dejando inconcluso el retablo, pues hay noticias de que el 2 de octubre de 1633 el pintor Lorenzo Hernández se comprometía a realizar labores de estofados en algunas partes de esta obra.⁴ No es el interés de este estudio hacer un detallado análisis de la arquitectura y composición del retablo, más aún cuando es evidente la participación en él de varios artistas y el hecho de haber sido intervenido en el siglo XVIII, cuando le es sustituido gran parte del testero por una estructura de estilo rococó que rompe con la unidad estilística del monumental retablo que, en forma envolvente, cubre la totalidad de los muros de la capilla mayor.

Debemos reconocer, sin embargo, que lo queda de la traza original propuesta por García de Ascuha es de enorme significación para el arte colonial americano puesto que son muy escasos los ejemplos de retablos de la primera mitad del siglo XVII, en especial de uno mayor, que subsisten en todo el continente.

El retablo en gran parte está conformado por paneles escultóricos en los que, como dijimos, se aprecian diversos ejecutores y técnicas. Resaltan por sus calidades los monstruosos mascarones que decoran el banco y

⁴ Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 558.







Anónimo
Relieves del Retablo Mayor
Iglesia de San Francisco, Bogotá

algunos relieves del primer piso, principalmente aquellos correspondientes al lado del Evangelio, realizados algunos en estuco policromado o madera y sus composiciones inspiradas en grabados norte-europeos, no obstante sus ejecuciones aparezcan sugestionadas por las pautas del realismo sevillano.





Anónimo
Relieve del Retablo Mayor
Iglesia de San Francisco, Bogotá

Anónimo
Encuentro entre el Niño Jesús y San Juanito
Museo Colonial, Bogotá

Similar ejecución a la de estas obras la encontramos en el plegado de los ropajes un tanto rígidos y tratamiento de la anatomía de las figuras que componen el relieve del encuentro entre san Juanito y el Niño Jesús custodiado por el Museo Colonial de Bogotá. El relieve está magníficamente conservado, presentando en su composición y detalles del paisaje la misma mano ejecutora de las piezas del retablo mayor de San Francisco que acabo de comentar.

Las fórmulas tardomanieristas sevillanas las encontramos magníficamente representadas en las esculturas que adornan la portada del templo bogotano de la capilla del Colegio Mayor del Rosario de Bogotá, pequeño templo fundado por el dominico fray Cristóbal de Torres en 1651.⁵

Las imágenes concebidas en marcado idealismo manierista, más propias de la escultura practicada en Sevilla a principios de la centuria y realizadas en barro cocido, ponen de manifiesto, como ya lo hemos acentuado, la pervivencia tardía de modelos renacentistas sevillanos en el Nuevo Reino de Granada, aunque no están exentas del todo de las influencias montañesinas. Representan a la Virgen del Rosario sentada sobre nube cuajada de cabezas de querubines, sosteniendo al Niño Jesús, de movido escorzo en su pierna izquierda, en el centro de una composición en la que viene escoltada escalonadamente, a su derecha, por santo Domingo de Guzmán y la imagen del fundador del Colegio del Rosario en el plano inferior y, del lado izquierdo, por santa Catalina de Siena y santo Tomás de Aquino.

El grupo de imágenes que se encuentra inserto en un frontispicio de medio punto es de una extraordinaria calidad en su ejecución. Este grupo escultórico está atribuido a Antonio Pimentel, artista del que poco se sabe, siendo fechada su realización la de 1654.⁶ Otros autores relacionan estas esculturas con el mismo escultor que realizó la mayor parte de los relieves del retablo mayor del templo de San Francisco de Bogotá.⁷ Propuesta que no desechamos del todo pero, si bien sus composiciones responden tal vez a estampas europeas de igual procedencia, encontramos en las esculturas de la capilla del Rosario un superior tratamiento en la forma de plegar los paños, mucho más redondeados que aquellos angulosos y hojalateados

Antonio Pimentel (atribuido)
Relieves
Capilla del Colegio Mayor del Rosario, Bogotá



⁵Diego Ortiz de Zárate, "La fachada de la capilla de 'la Bordadita' ", en *Historia y arte en el colegio Mayor del Rosario de Bogotá* (Bogotá: Ediciones Rosaristas, 1992), 92-95.

⁶Luis Alberto Acuña Tapias, *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa fe de Bogotá* (Bogotá: Cromos, 1932), 33-36; Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, tomo I (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá – Tercer Mundo Editores, 1952), 197.

⁷Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", 545.







Anónimo
Retablo de Santiago
Iglesia de Fontibón

de los relieves del templo franciscano. Mantendremos por el momento la relación de estas esculturas con Antonio Pimentel sosteniendo las reservas del caso pues, al igual que la gran mayoría de escultores que vivieron en la Nueva Granada, se trata de una figura enigmática de la que casi nada se conoce de su vida y obra.

El pequeño retablo de Santiago Apóstol del templo de Fontibón presenta una muy similar composición en su estructura y en los relieves que lo decoran con la portada rosarista. Debemos resaltar de todo el conjunto la calidad del par de angelotes de inestables posturas manieristas colocados en los intercolumnios.



Anónimo
San Jacinto de Polonia
Iglesia de San Francisco, Bogotá.

(Página siguiente)
Anónimo
San Francisco de Asís
Iglesia de San Diego, Bogotá.





(Página anterior)
Anónimo
Martirio de San Lorenzo
Iglesia de San Agustín, Bogotá.



Anónimo
Santa Dominica
Iglesia de Las Aguas, Bogotá.



Anónimo
San José
Iglesia de Las Aguas, Bogotá

Anónimo
San Bruno
Iglesia de Las Aguas, Bogotá



Similar empleo de las trasnochadas formulas del tardío manierismo sevillano las encontramos en las estatuas que decoran el retablo mayor de la iglesia de Las Aguas de Bogotá, templo comenzado a construir en el año de 1644 gracias a los aportes de Juan Cotrina de Valero, quien de paso donó la pintura que representa a la Virgen del Rosario,⁸ la cual curiosamente presenta idéntica composición de la Virgen y el Niño de la portada de la capilla del Rosario de Bogotá. Las esculturas del retablo mayor, realizadas en pasta de madera y de las que hemos ya reseñado al referirnos al escultor del siglo XVI Marcos Cabrera, a tenor de lo expuesto, si es que no llegaron de acarreo procedentes desde alguna otra iglesia de la ciudad, debieron ser realizadas en la segunda mitad del siglo XVII, que es cuando se termina la decoración de la iglesia. Sobresalen las representaciones de san José, san Bruno, de afectados escorzos manieristas, y las cuatro santas restantes, de rostros dulces e intimistas.

⁸ Santiago Sebastián López, "Itinerarios artísticos de la Nueva Granada" (Cali: Academia del Valle del Cauca, 1965), en *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 60-61.







(Páginas 292)
 Agustín Chinchilla Cañizares (atribuido)
Santa María Egipciaca
 Iglesia del Topo, Tunja

(Páginas 293)
 Agustín Chinchilla Cañizares (atribuido)
Santiago el Mayor
 Iglesia de las Nieves, Tunja

Lorenzo de Lugo y Francisco de Sandoval
Relieve del retablo de la Capilla del Rosario
 Iglesia de Santo Domingo, Tunja

La iglesia del Topo de Tunja conserva una santa María Egipciaca penitente de gran patetismo que en su dramática expresión recuerda el realismo de Juan de Mesa. Esta imagen viene siendo atribuida al escultor Agustín Chinchilla Cañizares, al igual que la figura ecuestre de Santiago Apóstol de la iglesia de las Nieves de la misma ciudad, en donde la figura del caballo exhibe un estupendo dibujo anatómico y los típicos ojos humanizados característicos de las representaciones equinas durante el período manierista.

El que los esquemas montañesinos hayan tenido larga vida en la Nueva Granada se comprueba en los relieves que adornan la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo de Tunja, realizados ya en las postrimerías del siglo XVII.

Los de mejor calidad son aquellos localizados en el retablo mayor, relieves que habrían sido pactados en enero de 1688 con Lorenzo de Lugo por la suma de 240 pesos y de los cuales, al parecer debido a su óbito al año siguiente, sólo terminaría los tres localizados en el segundo cuerpo del retablo, siendo Francisco de Sandoval el encargado de concluir los cinco restantes por el precio de 45 pesos cada uno.⁹

Al imaginero santafereño Pedro Lugo de Albarracín, escultor que en muchos casos realizó sus obras en técnica mixta de plomo y pasta de madera le son atribuidas algunas obras, no obstante es mucho lo que resta por investigar sobre este artífice pues los datos sobre su vida y obra no son del todo concluyentes. De ser ciertas las atribuciones que le son realizadas, todas de gran calidad, estaríamos delante de uno de los mejores escultores de la segunda mitad del siglo XVII en toda la América española.

⁹Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, "El retablo escultórico del siglo XVII en La Nueva Granada (Colombia): Aproximación a las obras, modelos y artífices", en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 363-364.









¿Pedro Lugo de Albarracín?
Jesús de la Coronación de Espinas
 Iglesia de Santa Clara, Pamplona

¿Pedro Lugo de Albarracín?
Jesús de la Coronación de Espinas
 Catedral de Pamplona

Según parece tuvo gran afición por las representaciones de la pasión de Cristo, siendo muy originales sus creaciones de Jesús caído y aquella de Jesús sentado en la escena del pasaje conocido como de la coronación de espinas o los Improperios.

Entre las esculturas del primer grupo que le son atribuidas sobresale el conocido como Señor de Monserrate, imagen que recibe culto en el santuario

(Páginas 296 - 297)
 Pedro Lugo de Albarracín (atribuido)
Jesús caído
 Iglesia de la Veracruz, Bogotá



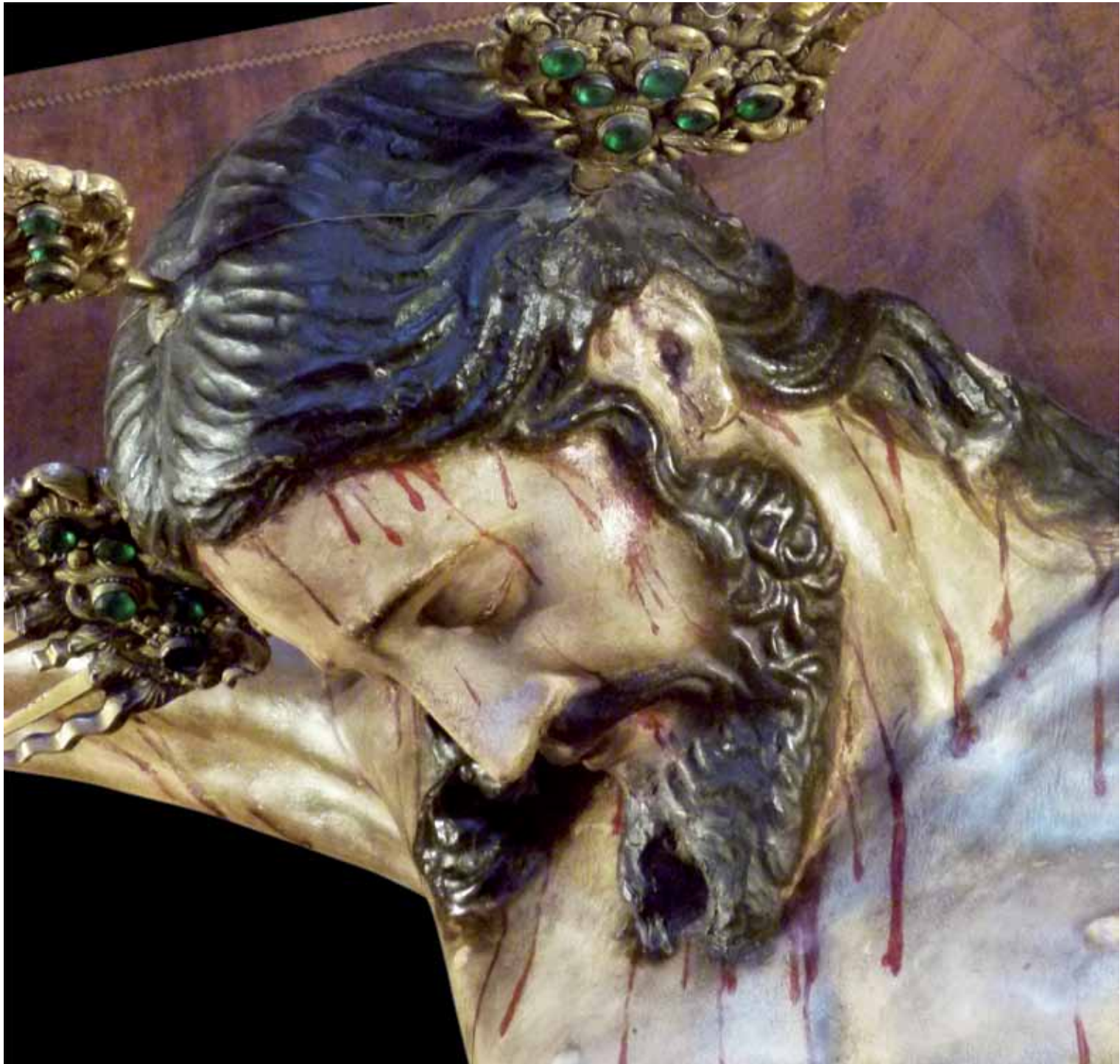
¿Pedro Lugo de Albarracín?
Jesús de la Coronación de Espinas
Iglesia Museo de Santa Clara, Bogotá

homónimo bogotano. Muy venerada imagen fechada hacia 1656 a la que desafortunadamente cubren su cabeza con peluca natural y con ropajes de tela su cuerpo por lo que su estética original es de difícil estudio.¹⁰ Sin embargo podemos hacernos una idea de su composición al contemplar la escultura de igual iconografía del templo de la Veracruz de Bogotá, imagen colocada en urna de madera y vidrio al interior de su única capilla lateral y en la cual se evidencia la mano del mismo artífice que labró el caído de Monserrate.



¿Pedro Lugo de Albornoz?
San Francisco de Asís "el Chapetón"
Iglesia de San Francisco, Bogotá

¹⁰ Santiago Sebastián López, *Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada*, 63.



Anónimo
Crucificado
Iglesia de las Nieves, Bogotá

Entre las representaciones de Jesús sentado, las encontradas en la catedral de Pamplona y el cenobio de las clarisas de la misma ciudad son de gran calidad, sobretodo la última de estas que se encuentra en aceptable estado de conservación a diferencia de la primera a la cual le ha sido mutilado parte de su cabellera tallada. De igual modo podemos considerar del mismo taller a la escultura de igual iconografía del templo de Santa Clara de Bogotá, hoy Museo Santa Clara, la cual está realizada en pasta de madera y representa a Jesús totalmente desnudo.

Otras esculturas relacionables a Lugo de Albarracín o su taller bogotano son las esculturas consideradas anónimas de Jesús Nazareno del templo doctrinero de Tenjo y el magnífico san Francisco de Asís del templo franciscano de Bogotá, en donde es popularmente conocido como

"el Chapetón" por creérsele obra venida de España. No obstante, considero esta patética y expresiva escultura, en la que se evidencia la influencia de Juan de Mesa, como obra realizada ya en la Nueva Granada. La imagen se encuentra de pie cubierta por sayal confeccionado en tela dejando ver las manos los pies y la cabeza, aunque al parecer se trata de una imagen de talla completa.

De igual modo vinculables a las anteriores obras atribuidas a Lupo de Albaracín son algunos crucificados anónimos que se conservan especialmente en la ciudad de Bogotá y algunos poblados cercanos.

Todos presentan características del periodo romanista y algunos pocos avances hacia el naturalismo por lo que a primera vista parecieran ser obras de fines del siglo XVI o principios del siguiente, siendo evidentes en ellos algunos elementos procedentes del arte del viejo Vásquez y Jerónimo Hernández. Son todos estos crucificados extraordinariamente muy similares entre sí en cuanto a dibujo, composición de sus detalles anatómicos, dimensión y anacronismos estéticos, presentando sólo pequeñas variantes

(Página siguiente)

Anónimo

Crucificado

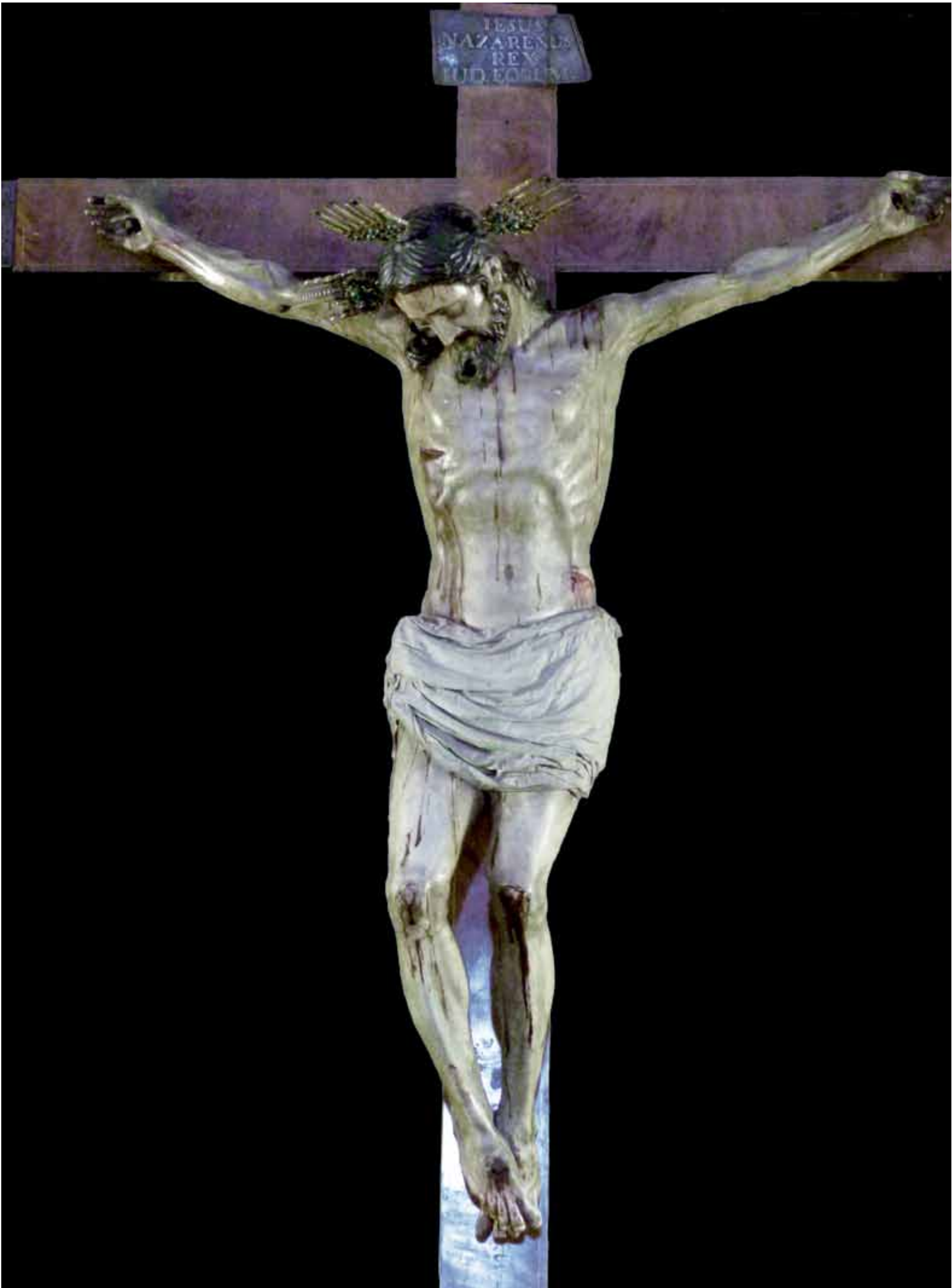
Iglesia de San Francisco, Bogotá



Anónimo

Crucificado

Iglesia de San Francisco, Bogotá



en sus hechuras. Los considero obras de algún diestro maestro conocedor de la escultura sevillana afincado en la vieja Santa Fe a mediados del siglo XVII el cual se mantuvo fiel a formulas manieristas del siglo anterior.

Uno de estos crucificados es el conservado en la iglesia de Las Nieves de la capital colombiana, al cual lastimosamente le ha sido cubierto su perizoma tallado con una tela encolada. El crucificado de la sacristía de la iglesia de San Francisco de Bogotá es uno de los mejores logrados de la serie, denotando un mayor avance al presentar detalles más naturalistas y una mejor definición en su talla. Su cabeza es de gran belleza, ya muy próxima a Martínez Montañés, pudiendo ver en este crucificado ecos del arte de su maestro Pablo de Rojas, escultor granadino que ejerció notable influencia en la escuela sevillana de escultura especialmente a través de la iconografía del crucificado. La composición de su paño de pureza de pliegues muy planos y la particular forma de anudarlo al costado de la cadera derecha es muy similar al presentado en el crucificado de la Sangre de la antigua iglesia de la Merced de Granada (España), hoy en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de la Casería de Montijo.



Anónimo
Crucificado
Iglesia de San Alfonso María de Liguorio , Bogotá



Anónimo
Crucificado (detalle)
Iglesia de San Alfonso María de Ligorio, Bogotá

Casi idéntica resolución a la presentada por este crucificado bogotano se encuentra en aquel del templo doctrinero de Tenjo y una muy similar en el crucificado que integra un calvario en un altar lateral de la iglesia de la recoleta de San Diego de Bogotá. A este último le ha sido mutilado parte del paño de pureza, con la ligera variante en relación con los anteriores crucificados del decidido giro de su cabeza hacia el costado derecho y la expresión más dramática de su rostro representado muerto con los ojos y la boca entreabiertos.

Completan la serie el antiguo crucificado de la demolida iglesia del monasterio de Santa Inés de la capital colombiana, hoy en el moderno templo de San Alfonso María de Ligorio, el cual hace parte de un calvario pintado sobre tabla y en el que constan la Dolorosa y san Juan Evangelista, muy bien ejecutados en su concepción manierista, y el crucificado que recibe culto en capilla lateral del lado de la epístola del templo parroquial de Nemocón, en muy mal estado de conservación y con notorias diferencias en la composición del sudario con respecto a los comentados.







OBRAS RELACIONADAS CON ALONSO CANO Y SU TALLER

La mayor parte de las esculturas exportadas hacia las Indias, como ya es bien conocido, provenían de la escuela sevillana, bien sea por las obvias facilidades de embarque desde el puerto del Guadalquivir o por la gran calidad artística alcanzada en sus talleres, no dejando por estas razones de ser requeridas esculturas provenientes de otros centros de producción.

La ciudad de Granada desarrolló paralelamente a Sevilla una gran escuela escultórica, contando entre ambas con muchos puntos de conexión a lo largo de sus etapas evolutivas. Ya se ha visto que el gran imaginero Juan Martínez Montañés, antes de llegar a Sevilla, realiza su aprendizaje en círculos escultóricos de la ciudad de la Alhambra a fines del siglo XVI. De igual forma, en el siglo XVII encontramos nuevamente un enlace entre la escuela sevillana y aquella granadina, esta vez encarnado en la figura de Alonso Cano de Almansa (1601-1667), pintor, escultor, arquitecto, retablista y grabador, tal vez el más completo de los artistas que protagonizaron el llamado "Siglo de Oro" del arte español.¹

Cano nació en Granada, ciudad en donde durante su niñez inicia sus conocimientos artísticos en el taller de su padre, el ensamblador Miguel Cano. En 1614 se trasladó con su familia a la portentosa ciudad de Sevilla en donde ingresó al prestigioso taller del pintor Francisco Pacheco, que en muchas ocasiones se encargaría de la policromía de las obras de Martínez Montañés y fue autor de un tratado de pintura que influyó en la mayor parte de los pintores andaluces.² Allí trabajó amistad con Diego Velásquez, de igual modo alumno de Pacheco, y muy seguramente conoció a Juan Martínez Montañés, de quien se dejaría influenciar en la primera etapa de su obra escultórica.

Luego de permanecer más de veinte años en Sevilla, donde ejecutó un gran número de obras y ocupó cargos importantes como el de alcalde veedor del gremio de la pintura, se trasladó a la corte madrileña convirtiéndose en pintor de cámara gracias a su gran talento y a su protector el conde-duque de Olivares. Allí, y gracias a la amistad formada en Sevilla con Velásquez, tuvo acceso a las colecciones reales y con ello al arte de los grandes maestros europeos.

Después de una azarosa permanencia en la que fue acusado del asesinato de su segunda esposa en 1644, siendo por ello torturado y absuelto por falta de pruebas, marcha luego hacia Valencia en donde permanecería poco tiempo para luego regresar a Madrid y de allí pasar en 1652 a Granada, en donde logró los cargos de Racionero y Maestro Mayor de la Catedral, desarrollando

Círculo de Alonso Cano
San Antonio de Padua
Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge, Bogotá

¹ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Tomo II (Madrid: C. Bermejo Impresor, 1933), 333 y 377.

² Harold Wethey, *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto* (Madrid: Alianza, 1983), 24; Agustín Bustamante García, *Introducción al Arte Español: El siglo XVII: Clasicismo y barroco* (Madrid: Sílex, 1993), 140 y 141.



su más fecunda y personalísima labor, ejerciendo de paso una gran influencia en todos los movimientos artísticos de esa ciudad.

Poseedor, al igual que Martínez Montañés, de un carácter fuerte, irascible y pendenciero, la estética de su arte escultórico no obstante es un compendio de su formación manierista e idealizada de su etapa sevillana, matizada en su etapa granadina por la influencia barroca italiana, desarrollando un estilo singular pleno de dinamismo, muy alejado del realismo practicado por Mesa y por Martínez Montañés en sus últimas obras.³

En Granada, en donde la influencia de Cano será decisiva en la revitalización de su escuela artística, entre otros recibió por ayudante al joven escultor Pedro de Mena y Medrano (Granada 1628-Málaga 1688), hijo del famoso escultor Alonso de Mena (1587-1646), quien a su vez fuera alumno de Pablo de Rojas, maestro de Martínez Montañés. Mena se convierte en colaborador del ya veterano Cano antes de alcanzar su total formación y personalidad artística, ejecutando numerosos diseños y composiciones de su genial maestro.⁴ Es por esta razón que numerosas obras les han sido atribuidas indistintamente a ambos.

En Colombia se encuentran algunas piezas escultóricas que podrían derivar de esta afortunada relación artística. En el Museo de la Casa del Marqués de San Jorge de Bogotá se encuentra el estupendo simulacro de san Antonio que, a pesar de su pequeña dimensión, advierte en su elegante composición y exquisita técnica en la resolución de sus detalles la mano de un artista genial. Es atribuida, en el catálogo de obras coloniales del Museo, erróneamente a un tal Antonio de Mena, seguramente queriendo referirse a Pedro de Mena.⁵ En todo caso, lo encontramos influenciado por la estética de Cano adoptada por Mena en sus primeros años como escultor.

El santo, de 47 cm de dimensión, se encuentra como en otras versiones canescas representado de pie e itinerante vestido con el hábito franciscano sobriamente policromado y los brazos extendidos, mostrando la magnífica ejecución de sus manos con las cuales debió sostener al pequeño Jesús hoy desaparecido. La mística expresión de su bello rostro de íntima abstracción al contemplar al Niño es característica del realismo barroquista

Círculo de Alonso Cano
San Antonio de Padua
Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge, Bogotá

³ Bustamante García, *Introducción al Arte Español*, 140 y 141.

⁴ José Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII", en *Summa Artis*, volumen XXVI (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 154-159; José Luis Romero Torres, "Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 24, 1 (2012): 253.

⁵ Ana Dolores García Collino, "Expresión colonial arte religioso objetos domésticos", en *La Casa del Marqués de San Jorge Santa Fe de Bogotá: Colección de arte y objetos coloniales* (Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura, 1993).

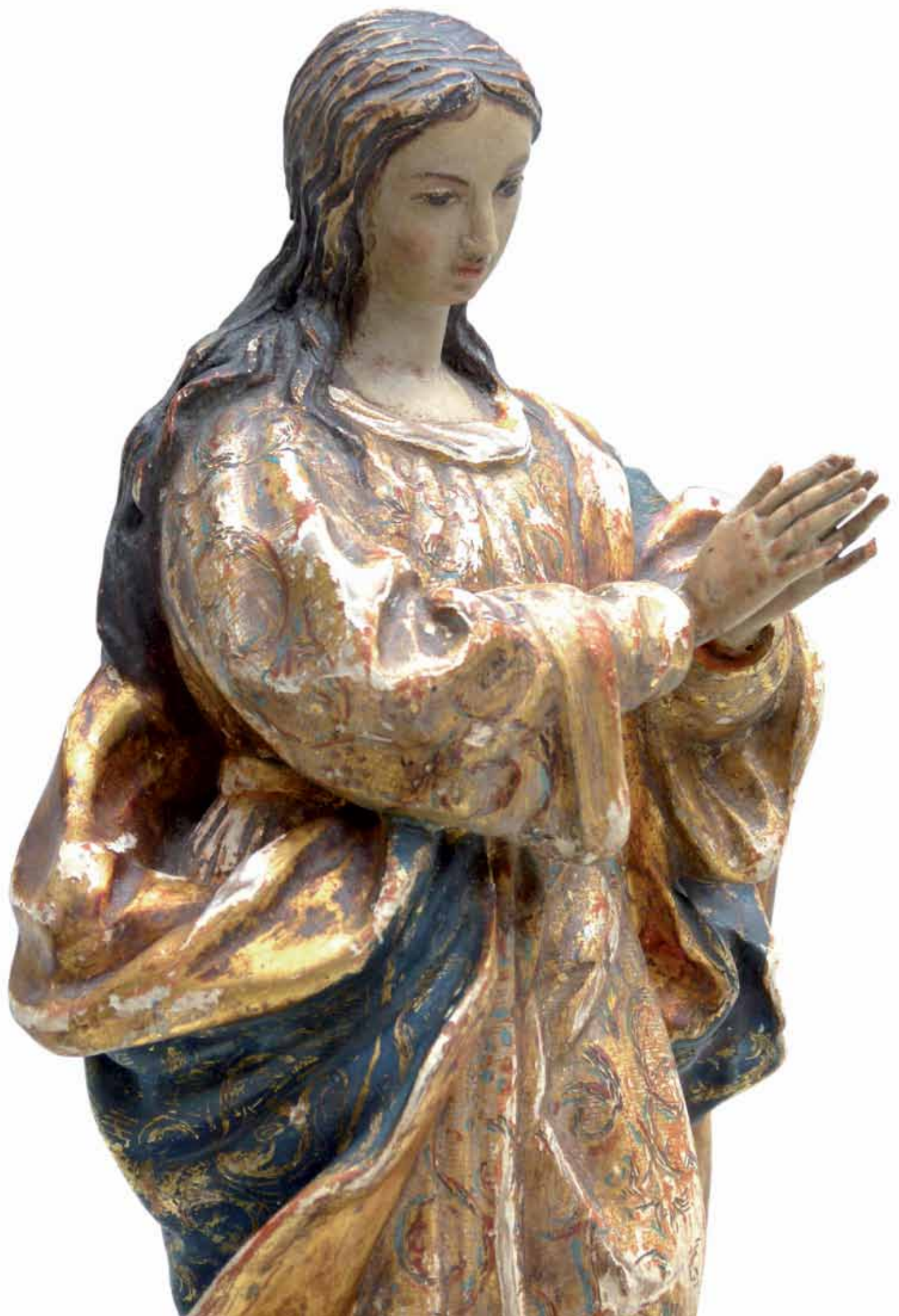


introducido por Cano en Granada y de la cual bebe en sus inicios la estética de Pedro de Mena y demás escultores de la escuela, pudiendo encontrar esas mismas características en la composición trapezoidal de la figura y pliegues minuciosos y quebrados.

La pequeña Inmaculada de colección particular es otra pieza que rezuma la influencia de Cano. De escasos 31 cm, incluidos el cúmulo de nubes y las cabezas de serafines, es sin duda deudora del modelo que el racionero creara para el facistol de la catedral de Granada y que hoy reposa en la sacristía de ese mismo templo. La pequeña escultura de la colección colombiana, de infantil y ovalado rostro, curvilíneo *contrapposto*

Círculo de Alonso Cano
Inmaculada Concepción
Colección particular, Bogotá









Alonso Cano
Inmaculada Concepción
Museo del Prado, Madrid
Fotografía tomada de: <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=942>

(Página anterior)
Influencia de Alonso Cano
San Diego de Alcalá
Iglesia de San Francisco, Bogotá.

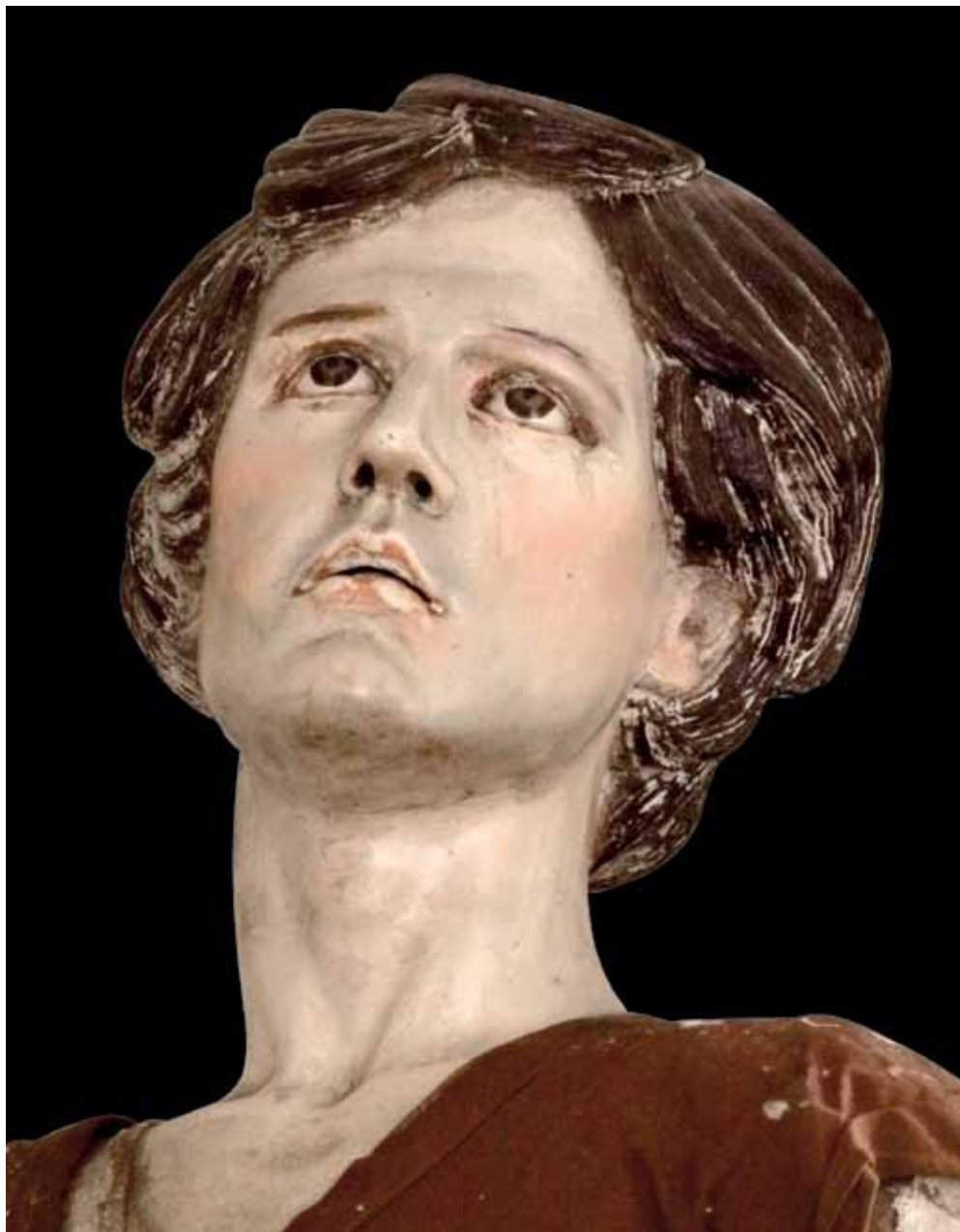
Influencia de Alonso Cano
Inmaculada Concepción
Iglesia de San Francisco, Bogotá.







Círculo de Pedro de Mena
San Francisco de Asís
 Seminario Mayor, Bogotá
 Fotografía tomada de: Centro de Documentación
 de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de
 Cultura de Colombia



Anónimo
San Juan Evangelista
 Iglesia de Nemocón

y forma ahusada, muestra los inequívocos rasgos de influencia canesca en detalles como el volumen y forma de su cabeza, facciones de la cara, trazado del cabello, plegado del vestuario y en la talla de las exquisitas y delicadas manos. Se levanta esta pequeña pero magnífica imagen sobre nubes en las que figura una media luna con los picos hacia abajo, como en la mayor parte de las inmaculadas realizadas por Cano tanto en pintura como en escultura, acompañada de tres cabezas de querubines resueltos un tanto abocetados, inexpresivos en sus rostros y con el característico peinado del cabello de las obras del círculo de Cano y Mena. Lamentablemente, al provenir esta pieza del comercio de obras de arte en Bogotá es imposible poderla relacionar con total seguridad con la evolución artística de la plástica colonial neogranadina.

Diferente es el caso de la majestuosa Inmaculada Concepción que corona el retablo mayor del templo franciscano de Bogotá de la que no he hallado hasta el momento documentación que arroje luz sobre su origen, no obstante es bien sabido que proviene del periodo colonial . La arrogante

(Página anterior)
 Anónimo
Niño Jesús
 Iglesia de la Veracruz, Bogotá

imagen de tamaño natural bebe directamente de los modelos pictóricos que el racionero granadino realizara del mismo tema. Al parecer se trata de una escultura realizada en técnica mixta presentando las manos y cabeza realizadas en madera mientras que parte de los ropajes corresponden a telas encoladas. Es probable que sea una obra realizada ya en suelo neogranadino por algún seguidor de Cano.

En el templo parroquial de la población cundinamarquesa de Nemocón se encuentra un simulacro de san Juan Evangelista de vestir en muy mal estado de conservación, que recuerda en la expresión y facciones de su rostro a la santa Teresa de Jesús realizada en el año de 1628 por Alonso Cano para la iglesia de San Alberto de Sevilla conservada hoy en la Iglesia del Buen Suceso de esa misma ciudad. Veo en la escultura colombiana relación con el círculo artístico de Cano en su voluminosa melena realizada en grandes masas compactas.

Grandes analogías en cuanto a iconografía y rasgos con obras del círculo de Cano se pueden ver en la preciosa figura de un niño propiedad



Círculo de Pedro de Mena
Crucificado
Iglesia de San Francisco, Bogotá



de la casa parroquial de la iglesia de la Veracruz de Bogotá. Se trataba de una imagen de vestir con brazos articulados y de la que solo se conserva el busto en regular estado.

A diferencia de su maestro, inclina Mena su estética a la representación de arquetipos ascéticos y dramáticos así como pasionales. Entre sus temas de mayor difusión se encuentran las parejas de bustos de la dolorosa y el Ecce homo. De estas parejas se conservan numerosos ejemplos en España y otras se enviaron a las iglesias jesuíticas americanas de la profesa en Ciudad de México y de san Pedro en Lima. Son sus únicas obras hasta ahora identificadas en este continente.

En Colombia se encuentran algunas pocas tallas que parecieran pertenecer a su entorno. Una de ellas es el magnífico crucificado de 1,65 m que se encuentra oculto al público en la antesacristía del templo de san Francisco de Santa Fe de Bogotá.

No obstante cuenta Mena en su producción con un gran número de representaciones de asunto pasional, en lo que respecta al tema del crucificado es muy poco lo que se le conoce.

Muchos crucificados le han sido atribuidos, pero con certeza se conocen dos de su mano: el pequeño que porta la Magdalena del Museo de Valladolid y el que perteneciera a la iglesia de Santo Domingo de Málaga, desafortunadamente desaparecido en los sucesos de 1931, en donde ardió junto a la mayor parte de los enseres de ese templo. Dentro de los crucificados que se le atribuyen sobresale, por la gran cercanía con su plástica, el Cristo del Perdón de la Catedral de Málaga relacionado con gran acierto por José Luis Romero Torres.

El crucificado franciscano de Bogotá es una estupenda escultura que posee no pocos elementos formales que lo relacionan con el entorno de Mena. De forma similar a los crucificados mencionados, está representado colgando desplomado del madero conservando la morbidez de un cuerpo que acaba de morir, pero se distancia de ellos al no presentar el defecto en la desproporción de los brazos con respecto al cuerpo.

Como los crucificados españoles, el colombiano inclina la cabeza sobre el hombro derecho, mostrando en la composición de su cabellera, en el peculiar gubiado de la barba bífida, en su nariz aguileña de tipología parecida a la del crucificado de Santo Domingo de Málaga y en la serena inexpresividad de su rostro, características formales muy personales del maestro granadino.

La relación con Mena también es patente en la anatomía de este estilizado Cristo. El tórax aparece hinchado y sus elementos anatómicos poco detallados, la policromía, conservada en aceptable estado, es mate, de tonos suaves. El abdomen está ligeramente hundido y el paño de pureza viene sujeto por un cordón de forma similar al del crucificado de Santo Domingo de Málaga, solo que en este caso deja ver la cadera izquierda y se anuda al lado derecho, agitándose al caer a la manera como Felipe de Ribas, colaborador de su maestro Cano, lo haría en Sevilla.





En la misma iglesia bogotana se encuentra en un retablo lateral del lado del evangelio el simulacro de san Diego de Alcalá. Es una imagen de vestir que presenta cabeza, manos y pies estupendamente tallados y en los que la influencia estética del círculo de Pedro de Mena y de Alonso Cano se manifiesta entre otros detalles en el ascético rostro de sereno e íntimo recogimiento.

El pequeño simulacro de san Francisco de Asís del convento de las clarisas de Pamplona es una espléndida talla no obstante su reducido tamaño en la que el tratamiento de los pliegues del sayal, forma de manos y detalles de la cabeza mantienen paralelos formales con obras de Mena.

En la sureña ciudad de Popayán, en la iglesia de San Francisco, podemos contemplar la maravillosa imagen de candelero de san Pedro de Alcántara. La talla de 170 cm ha sido considerada, en las pocas monografías que en Colombia se han ocupado ligeramente del tema escultórico del periodo colonial, como la más sobresaliente de las esculturas que el realismo sevillano del siglo XVII enviara a este país. La escultura presenta tallados la

Círculo de Pedro de Mena
Santo Franciscano
Iglesia de San Francisco, Popayán



Círculo de Pedro de Mena
San Pedro de Alcántara
Iglesia de San Francisco, Popayán

cabeza, las manos, antebrazos y la punta de los dedos de los pies, habiéndole sido tallada como soporte una esbozada túnica destinada a ser cubierta por vestiduras de tela. El profesor Santiago Sebastián lo considera cercano, por la temática ascética de su aspecto, al taller de Pedro de Mena.⁶

Esta estupenda escultura fue relacionada por quien esto suscribe en un primer instante con el círculo de Juan de Mesa. No obstante, al verla de cerca coincido con las apreciaciones del profesor Santiago Sebastián. En su concepción están patentes estilemas comúnmente encontrados en obras del escultor granadino y su círculo. El rostro es de gran fuerza expresiva y honda espiritualidad y sus recias manos son de gran descripción naturalista en venas y tendones, al punto de reflejar las palabras de santa Teresa que dijera de este santo que estaba "hecho de raíces de un árbol". Emplaza esta

⁶ Santiago Sebastián López, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada* (Cali: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965), en *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria, 2006), 185.



Círculo de Pedro de Mena
San Pedro de Alcántara
Iglesia de San Francisco, Popayán

escultura en algo del aspecto de su rostro al san Juan de Dios del Museo de Bellas Artes de Málaga, escultura de la que solo se conserva su cabeza, la cual fue relacionada durante mucho tiempo con Mena y hoy con el escultor dieciochesco Fernando Ortiz, seguidor de aquel último.⁷

Otras esculturas que aedeudan el influjo de Pedro de Mena en Colombia son una Inmaculada de la iglesia de San Juan de Dios de Bogotá y un san Francisco de Asís que se encuentra en la casa parroquial del templo de la Veracruz de la misma ciudad, de hábito de tela encolada y cabeza y manos talladas en madera. Este último deriva en su composición del famoso santo de igual iconografía de la Catedral de Toledo con el que Mena logró una de sus más sobresalientes esculturas.

⁷ "Fernando Ortiz", *La Hornacina* (Acceso: 9 de marzo de 2014) <http://www.lahornacina.com/semblanzasortiz.htm>.





ESCULTURAS DEL CÍRCULO DE PEDRO ROLDÁN

Pedro Roldán (1624-1699) es considerado el último de los grandes escultores sevillanos del siglo XVII. En la capital hispalense estableció un enorme taller, el cual absorbió la mayor parte de los encargos de iglesias y conventos de su ciudad y provincias cercanas durante el último tercio del siglo XVII.

Aunque no se conocen envíos suyos hacia Las Indias, tal vez porque en aquellos territorios en la época del mayor apogeo de su taller ya se habían conformado las escuelas de escultura locales propiciadas por las migraciones de artistas formados principalmente en los focos andaluces, sí se percibe un poco la influencia de su estética en la escultura hispanoamericana de aquel periodo.

Roldán, sevillano de nacimiento, se formaría en Granada al lado de Alonso de Mena, padre del prestigioso escultor Pedro de Mena y Medrano, regresando luego a Sevilla en donde evolucionaría su estilo de formación naturalista a uno más barroquista, expresivo y dinámico, mucho más cercano a las exitosas fórmulas de inspiración berninesca introducidas en la capital del Betis por el escultor flamenco José de Arce. En su exitoso taller trabajarían gran parte de sus hijos, yernos y aprendices de diferentes localidades, dejando al morir una gran influencia en el arte escultórico andaluz.¹

Tal vez su principal alumno sería su hija Luisa Ignacia, conocida popularmente como La Roldana. Partiendo del estilo aprendido de su padre, poco a poco decantaría su original personalidad en su prolífico arte, brillando con luz propia y logrando gran prestigio artístico y reconocimiento social en su época al punto de ser nombrada escultora de cámara de los monarcas españoles Carlos II y Felipe V, además de obtener el título de académica de la prestigiosa Academia de San Lucas de Roma.²

Su obra esta imbuida, al igual que la de su padre, de las características generales del barroco europeo. Sus rasgos personales son su desenvoltura y dinamismo así como esos matices femeninos y las tipologías infantiles y pintorescas que acercan su obra a la del pintor Bartolomé Murillo, de quien se sostiene fue alumna en la academia de dibujo por él fundada, en la que también figuró su padre Pedro Roldán como profesor de dibujo escultórico.³

En la Nueva Granada, en donde durante todo el siglo XVII pervivirían con gran fuerza las formulas escultóricas montañesinas, la influencia de Pedro Roldán al igual que la de Cano y Mena sería más bien poca. Sin embargo, se encuentran algunas tallas que acusan su influjo o el de su círculo.

Círculo de Pedro Roldán
Querubín
Museo de la Merced, Cali

¹ José Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII", en *Summa Artis*, volumen XXVI (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 120-133.

² Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII", 133-136; Catherine Hall-Van den Elsen, "Luisa Roldán, 'La Roldana': Aportaciones documentales y artísticas", en *Roldana (Catálogo de la exposición): Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007*, coord. José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz (Sevilla: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2007), 19-32.

³ José Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII", 133-136.







Pedro Laboria (atribuido)
Niño Jesús (detalle)
Museo Colonial de Bogotá

Comenzaré por describir dos grupos de esculturas presentes en dos museos bogotanos que, si bien sus estéticas responden en líneas generales a las características propias de cualquiera de los escultores de la escuela roldanesca, nos inclinamos a pensar que en particular se encuentran muy próximas al arte desarrollado por el círculo específico de Luisa Roldan. Se trata de un Niño Jesús del Museo Colonial y el arcángel san Miguel del Museo del Chicó.

El pequeño Jesús del Museo Colonial es una escultura de cerca de 70 cm de altura, incluida la base de cabezas de querubines sobre la que se apoya. Fue catalogado por dicho museo como obra de Pedro Laboria, escultor gaditano residenciado en la Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII,⁴ de gran talento y cuyo estilo se circunscribe en mayor medida a la estética de la escultura de la escuela gaditana genovesa desarrollada en Cádiz y sus provincias en época más tardía. No encuentro relación entre esta escultura y las obras conocidas de Laboria en Bogotá.

Si se observan los ángeles del retablo de la capilla del Rapto de la iglesia de San Ignacio se pueden notar grandes diferencias con el pequeño Jesús y las cabezas de querubines del museo. No obstante, no es de extrañar que en su arte se encuentren ecos de la gran influencia que Luisa Roldán dejaría en la ciudad de Cádiz y su entorno en el tiempo en que la escultora residió en esa ciudad.

El Niño, de rollizas formas y desenvuelto movimiento, seguramente está inspirado en el realizado por Francisco de Ribas para la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. Se encuentra de pie en dinámica actitud, cubierto por túnica corta de movidos y largos pliegues de marcadas oquedades y fuerte claroscuro muy del gusto del círculo roldanesco. Su infantil rostro de humanizada belleza posee ojos claros, algo común en las esculturas del propio maestro Roldán, conformando su cabello los apelmazados mechones tan característicos de la escuela, guardando un enorme parecido en su cabeza con los niños Jesús que se le atribuyen a La Roldana en el Museo de Valladolid y en el Monasterio de Santa María de Gracia de Huelva, aunque este último sea considerado por Pedro Lastra y Jesús Abades como obra más cercana al escultor Benito Hita y Castillo.

El pequeño Jesús del museo bogotano se erige sobre un grupo de cinco cabezas de mofletudos querubines de excepcional gracia y belleza en su risueña expresión que recuerda de paso, no obstante se muestren tristes y melancólicas, al grupo de cabecitas sobre las que se apoya el Niño del Dolor de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, obra que durante mucho tiempo se atribuyó al quehacer del granadino Alonso Cano pero que se sabe pertenece con seguridad a la escultora sevillana.

Otra escultura a tratar en este apartado es el simulacro de san Miguel Arcángel victorioso sobre el demonio del Museo del Chicó de 72 cm de dimensión, obra que en ese museo capitalino es atribuida al taller de Pedro Roldán. San Miguel está representado de pie sobre el demonio vestido como un soldado romano con altas botas que dejan ver los dedos de los pies, coraza protectora, banda que le cruza el torso en diagonal, faldellín y casco con cimera de plumas. Lleva en sus manos un escudo y la espada de fuego. Iconografía ésta varias veces representada por miembros del taller, incluido el propio Pedro Roldán.

⁴ Museo de Arte Colonial, *Esculturas de la Colonia: Colección de obras. Museo de Arte Colonial Bogotá D. C.* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Ministerio de Cultura, 2000), 38.





Círculo de Pedro Roldán
San Miguel Arcángel
Museo del Chicó Mercedes Sierra de Pérez,
Bogotá.
Fotografía tomada de: Museo del Chicó
Mercedes Sierra de Pérez, Bogotá.

A mi parecer, sin excluir la participación directa de su padre o de algún otro escultor del taller, nuevamente me remite a la influencia directa de La Roldana o de algún escultor cercano a ella por la dulce expresión añorada y algo femenina del rostro, el tratamiento de su cabello, la delicadeza de los acabados de la vestidura y policromía del arcángel, así como también por la dramática y teatral expresión del antropozoomorfo demonio de bien lograda anatomía.

El tema de igual iconografía fue tratado por nuestra escultora en el año de 1692 al realizar por encargo real la talla de tamaño superior al natural perteneciente al Monasterio del Escorial, considerada por muchos estudiosos de la escultura andaluza como su obra cumbre y en la cual la tradición popular señala haber utilizado su propio retrato para dar vida al rostro del arcángel y el de su esposo, quien la maltrataba, al del demonio.

(Página anterior)
Anónimo
Nazareno
Iglesia de San Agustín, Bogotá

El origen de las esculturas de los museos colombianos es bastante complejo. En ambos casos se trata de donaciones realizadas por coleccionistas privados por lo que no se sabe si llegaron al país durante la colonia o si por el contrario fueron adquiridas por estos directamente en Europa en época más o menos reciente.

Lo cierto es que son de las pocas obras que en nuestro país acusan la genial estética del círculo del gran escultor sevillano Pedro Roldán y, concretamente, en el caso del arcángel, la de su hija Luisa Ignacia, genial escultora que sólo gracias a su increíble talento pudo lograr, en una época en la que su condición de mujer era un enorme obstáculo, sobresalir por encima de muchos escultores y colocarse en la cúspide de un arte que, si bien le proporcionó en vida un gran reconocimiento social y respeto, no le evitó el sufrimiento y las penalidades. Luisa moriría en Madrid el 10 de enero de 1706 a la edad de 54 años, firmando injustamente una declaración de pobreza.⁵

Otras dos esculturas que remiten en sus esquemas formales a la órbita de Pedro Roldán son el Nazareno de la iglesia de San Agustín de Bogotá y un querubín del Museo de la Merced de Cali, piezas de estupenda calidad.

Con la muerte de Pedro Roldán la gran época de la escuela escultórica sevillana en gran parte llega a su fin. Sin embargo, como ya se ha dicho, su influencia, por lo menos en lo que concierne a la Nueva Granada, fue más bien poca. Durante el tiempo en que desarrolló su inmenso talento en Sevilla y alrededores gran parte de los focos artísticos de la América hispana aún se mantenían fieles a los acusados influjos sevillanos de la primera mitad del siglo XVII. Dichos focos a su vez comienzan a exportar esculturas a sus áreas de influencia, por lo que muy pocas obras se remitieron desde el puerto del Guadalquivir a fines del siglo XVII con destino a las colonias americanas.

Sumado a esto, los avatares políticos que en España habían propiciado el traslado de la Casa de Contratación de Indias hacia Cádiz en detrimento del puerto de Sevilla, poco después de la instauración de los Borbones en la monarquía española, lograron en buena medida interrumpir cualquier influencia de la escultura sevillana contemporánea hacia los focos artísticos allende el Atlántico.

Como era de esperarse, ya en los inicios de la siguiente centuria la escultura barroca de la escuela de la ciudad italiana de Génova permearía, al igual que lo hizo con Cádiz y gran parte de Andalucía, la estética de la mayor parte de las escuelas escultóricas de Hispanoamérica. No obstante, como he insistido, aún pervivirían en estos territorios trasnochados esquemas sevillanos de la primera mitad del siglo XVII, los cuales, fusionados con las nuevas corrientes europeas en boga y los materiales y gustos locales, contribuirían a dotar de personalidad propia a sus significativas escuelas de escultura.

⁵ "Luisa Roldán", *Sevillapedia*, 22 de noviembre de 2010 (Acceso: 10 de diciembre de 2013). http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Luisa_Roldán



