

Los primeros retablos mayores de Nueva Granada: Cartagena de Indias (1550) y Santafé de Bogotá (1562)

The first main altarpieces of New Granada: Cartagena de Indias (1550) and Santafé de Bogotá (1562)

*Adrián Contreras-Guerrero*¹

*Camilo Moreno Bogoya*²

Resumen

En este trabajo analizamos los dos retablos mayores más antiguos de Colombia, que por su cronología también son de los más antiguos en el conjunto del continente americano. Para ello partimos de la documentación relativa a la contratación de ambas piezas en Sevilla, así como de los restos que aún se conservan del de Bogotá. A la vista de esta información se proponen reconstrucciones digitales de ambos conjuntos que nos permiten hacernos una buena idea de cómo fueron ambos retablos, los cuales, sin ninguna duda alguna, marcaron un importante hito dentro de la disciplina en Nueva Granada.

Palabras clave: Arte sevillano; Manierismo; Vázquez el Viejo; Nueva Granada.

Abstract

In this work, we analyze the two oldest main altarpieces in Colombia, which, chronologically, are also among the oldest in the Americas. We begin with documentation relating to the commissioning of both pieces in Seville, as well as the surviving remains of the Bogotá altarpiece. Based on this information, we propose digital reconstructions of both altarpieces, allowing us to gain a clear understanding of their original appearance. These altarpieces undoubtedly marked a significant milestone in the field of altarpiece art in New Granada.

¹ Universidad de Granada, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9391-5469>

² Archivo de la Catedral de Bogotá, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0121-6941>

Keywords: Sevillian art; Mannerism; Vázquez el Viejo, New Granada.

Introducción

Una vez asentadas las tropas españolas en los territorios americanos, comenzaron a fundarse ciudades y a agruparse a la población indígena en doctrinas, las cuales requerían la construcción de templos. Estos, a su vez, debían estar dotados de los enseres básicos para el culto y la celebración de la Eucaristía. Como es de suponer, en un comienzo los medios fueron muy limitados, tanto para la edificación en materiales perdurables como para la adquisición de ornamentos, vasos sagrados y retablos. La pobreza o la carencia de estos elementos fue una queja recurrente.

Durante gran parte del siglo XVI se buscaron alternativas a los retablos de madera dorada, debido a sus elevados costos y a la falta de artesanos cualificados en estas latitudes durante los primeros años. Solo unas pocas iglesias pudieron permitirse la importación de retablos desde Europa, principalmente desde Sevilla, ciudad que se consolidó como el principal centro exportador con América. De estas primeras estructuras, pocas han llegado hasta nuestros días; de algunas solo se conserva el testimonio documental de sus conciertos o inventarios.

En este texto se abordarán dos casos tempranos correspondientes a los retablos de las catedrales de Cartagena y Santafé, en el Nuevo Reino de Granada. El primero se basa en el trabajo de Elena Escuredo, quien halló el protocolo del concierto en el Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla; el segundo es fruto de una investigación de los autores, que permitió localizar uno de los cuerpos del retablo y algunas de las imágenes que lo ornamentaban.

El retablo de Santa Catalina de la catedral de Cartagena de Indias (1550)

La diócesis de Cartagena de Indias se erigió en 1534, un año después de la fundación de la ciudad, desde este momento se emprendieron los esfuerzos para la construcción de una catedral, aunque como es lógico pensar en un comienzo solo se trataba de una modesta construcción que en nada se diferenciaba de cualquier otra iglesia. Para 1537 esta construcción ya contaba en el altar mayor con un “retablo pequeño de pincel con la imagen de nuestra señora y otros santos y encima un dosel”³, además de dos altares a los lados. La presencia del dosel de respeto, una especie de palio sobre el altar, fue un elemento constante en los primeros tiempos de las iglesias neogranadinas, mientras se conseguía dotar de mayor solemnidad al espacio.

Una década después el conquistador Jorge de Quintanilla, compañero de expedición del fundador Pedro de Heredia, aprovechaba su estadía en Europa para comisionar un retablo al entallador Bartolomé de Ortega⁴, mediante el concierto que se firma el 19 de abril de 1550, teniendo como fiadores al pintor flamenco Hernando Esturmio y al dorador Andrés Morin, artistas que también participarían en la fabricación de este retablo. Se establecieron tres meses y medio como plazo de ejecución, aunque la estructura fue realizada en un lapso menor. Sin embargo, solo hasta 1552 vino a embarcarse el retablo hacia Cartagena.

Según el concierto, el retablo debía estar elaborado en madera de castaño seco y borne, y tener las siguientes dimensiones: 18 palmos (4.11 metros) de alto por 12 (2.74 metros) de ancho y un banco de 7 (1.6 metros)⁵. En total serían tres

³ MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*. Cartagena: Alfonso Amadó Editor, 1960, pp. 28-29. Citado por ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte*, Bolonia, n. 12, 2023, p. 28

⁴ La primera noticia de este retablo se publica en: VILLA NOGALES, Fernando de la; MIRA CABALLOS, Esteban. *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI y XVIII*. Sevilla: s.n., 1993, p. 117 y 157.

⁵ Escuredo, Con destino a Cartagena, p. 27.

calles, ocupando la central una gran tabla con la representación de Santa Catalina de Alejandría, sobre esta una resurrección; a los costados de la santa, san Sebastián a la izquierda y san Cristóbal a la derecha, y la anunciación repartida entre la tabla de la Virgen María en su habitación y en la otra el arcángel san Gabriel; coronando las dos calles laterales dos tablas redondas con los apóstoles Pedro y Pablo, y en el centro un remate arqueado con una cruz.

Llama la atención que, en las especificaciones de las representaciones de las tablas, el comitente es muy específico sobre la forma y atributos en que deben ser pintados los santos, como por ejemplo el de santa Catalina, mientras que en la figura de san Sebastián deja en libertad al pintor de representarlo desnudo o con ropa. Al respecto Escuredo ha encontrado una representación de Santa Catalina perteneciente a la iglesia de santa Ana de Triana (Sevilla)⁶ cuya ejecución se ubica en una fecha cercana a la de Cartagena y se ajusta a las exigencias del comitente, por lo que se incluyó a manera de ejemplo en la reconstrucción hipotética del retablo que ofreció dicha autora. No obstante, a la vista tanto de la documentación como de otros retablos de la época, creemos que esta imagen se puede ajustar aún más, por lo que hacemos nuestra propia hipótesis, estilizando las proporciones, ajustando a ocho las pilastras y añadiendo el remate central de medio punto que se cita en la documentación. Para imaginar el aspecto completo hemos utilizado pinturas de Hernando de Esturmio sobre los mismos temas iconográficos señalados en el contrato, y, en caso de que no existan, de contemporáneos cercanos en estilo al pintor (Fig. 1). El retablo que hemos usado como referencia es el de San Lorenzo de la Iglesia de Santa María de Écija (Fig. 2).

⁶ ESCUREDO, Con destino a Cartagena, p. 28.



Figura 1. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Cartagena. Recreación digital en la que se marcan en blanco y negro las tablas pictóricas que se han recreado usando pinturas de Hernando Esturmio y otros artistas contemporáneos.
Elaboraron: Adrián Conteras y Camilo Moreno.



Figura 2. Juan Bautista Vázquez “el Viejo” (ensamblador) y Pedro de Villegas o Luis de Valdivieso (pintura), *Retablo de San Lorenzo*, 1566-1570. Iglesia de Santa María, Écija.
Fotouente: JI FilpoC. Wikimedia commons, CC BY-SA 4.0.

Aunque el retablo se finalizó en un tiempo menor al pactado, el embarque apenas se vino a realizar en 1552, mismo año en que un incendio arrasaba con la primitiva catedral y obligaba al cabildo catedralicio a emprender la construcción de una nueva edificación, que tampoco duraría mucho. El retablo finalmente viajó en la nao de *san Bartolomé* y para ese momento se describe así⁷:

Seis tableros de pincel que son: la Resurrección de Nuestra Señora⁸, y el ángel y santa Catalina y san Sebastián y san Cristóbal; y diez arquetes de la tabla y cuatro remates, y dos medios redondos de dos rostros de san Pedro y san Pablo, y ocho pilares entallados en una cruz por remate; y un banco para el retablo y una cornisa corre por medio del retablo, y otras dos cornisas pequeñas van por la parte de arriba que atan con el arco, más dos escuditos sueltos que se han [de] clavar en el banco a los cabos, y este retablo es para la Iglesia Mayor de Cartagena.

Es probable que el retablo efectivamente hubiera arribado a Cartagena, de lo que no se tiene certeza es que se utilizara en el nuevo templo y que sobreviviera a la catedral que finalmente se consolidó en el siglo XVII. Teniendo en cuenta sus pequeñas dimensiones, lo más seguro es que haya pasado a ocupar una capilla lateral o se haya vendido a alguna otra iglesia de la ciudad, tal como fue el caso del retablo de Vásquez del que se hablará a continuación.

El retablo de Juan Bautista Vásquez el Viejo (1560)

Los encargos realizados a Juan Bautista Vásquez el Viejo desde ciudades como Santafé y Tunja fueron usuales y algunos de estos se conservan actualmente. A pesar de que iglesias como la catedral de Bogotá, cuya construcción neoclásica corresponde a comienzos del siglo XIX, y que en su momento reemplazó toda la retablística de madera, algunas esculturas de la mano

⁷ VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813) Fuentes para la pintura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 77-78.

⁸ No sabemos si fue un error de transcripción o de redacción de quien consignó el contenido del embarque, pero claramente hace referencia a la resurrección y al cuadro de la virgen que hace juego con la tabla del arcángel san Gabriel.

de Vásquez permanecieron en el templo, permitiendo enlazar otras piezas atribuidas a este artista con documentos conservados en el Archivo catedralicio y en la Biblioteca Nacional.

Un documento fechado en 1560 y conservado en la Biblioteca Nacional de Colombia⁹ nos revela que la iglesia matriz de Bogotá¹⁰ encargó su primer retablo mayor en España gracias a la mediación del mercader de origen extremeño Cristóbal Rodríguez Cano¹¹. Aunque Rodríguez estaba especializado en el comercio transatlántico de géneros textiles, también se vio involucrado en este tipo de intercambios, e, incluso, llegó a facilitar la llegada a Santafé de un oficial de hacer retablos en 1565¹². Y aunque el documento no menciona en ningún momento al maestro que habría de realizar el trabajo, no hay duda de que este fue Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, como enseguida veremos.

El encargo lo formalizó el chantre de la catedral y estaba sujeto a una serie de condiciones, siendo la primera de ellas las medidas a las que se habría de ceñir el maestro ensamblador: el retablo habría de tener tres varas y tres cuartas de

⁹ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fols. 1r-v, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560. El documento procede en realidad del archivo de la Catedral de Bogotá, y, como su portada indica, fue compilado por el secretario del cabildo catedralicio José Vargas Jurado, quien unió varios legajos de diferentes épocas cuyo común denominador es que se refieren al retablo mayor de la catedral.

¹⁰ No podemos hablar de catedral en sentido estricto hasta 1564, cuando Bogotá es elevada a arzobispado.

¹¹ En varios archivos españoles hay una copiosa documentación sobre este comerciante originario de Plasencia (Cáceres), ciudad donde permanecieron sus dos hijas y donde fundó una memoria para el remedio de mujeres pobres de su linaje. Por dicha documentación sabemos que estaba avecindado en Santafé al menos desde 1557, año en que intentaba regresar a la ciudad desde la Península. Al año siguiente, en 1558, se le dio permiso para regresar de nuevo a Santafé con dos esclavos negros de su servicio. Murió hacia 1580. Véase, por ejemplo, AGI. Indiferente, 1965, L. 13, fol. 434. *Real Cédula para el paso a Indias de Cristóbal Rodríguez Cano*. 29/X/1557; ARCV (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2. *Ejecutoria del pleito litigado por Isabel y María Rodríguez, herederas de Cristóbal Rodríguez Cano sobre la entrega de bienes dejados en su testamento*. 14/VI/1580.

¹² AGI. Indiferente, 1966, L. 15, fol. 363. *Real cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que permitan a Cristóbal Rodríguez Cano llevar al Nuevo Reino de Granada a un oficial de hacer retablos*. 27/IX/1565. Citado en GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. *Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)*. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 510-511.

ancho. Además, el primer cuerpo habría de tener tres nichos, estando vacío el del centro, “porque se ha de poner en él una imagen de Nuestra Señora que está traída de España y está en dicha iglesia”¹³. Esta imagen que ya estaba en el templo, no puede ser otra que la que hoy conocemos como *Virgen de la Granada* o *Virgen de los Remedios*¹⁴ -de las dos formas se le ha llamado a lo largo del tiempo-, la cual se conserva actualmente en la Catedral de Fontibón¹⁵ (Fig. 3). En ese momento la escultura estaba “puesta en una peana cuadrada que tiene una tercia de larga”, siendo su altura total, con la peana y la corona, de una vara y tres cuartas, es decir, unos 146 centímetros¹⁶, lo que se corresponde totalmente con el estado actual de la imagen, que tiene 148 cm de alto, 52 cm de ancho y 33 cm de profundidad.

¹³ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, fol. 1r, *Relación y memoria de la forma, medida y tamaño que ha de tener el retablo que se ha de hacer para la iglesia del Nuevo Reino de Granada*. Sin fecha, h. 1560.

¹⁴ La existencia de esta advocación mariana en la catedral antes de su elevación a tal dignidad, y su ubicación en el nicho principal del retablo mayor, nos hace pensar que la iglesia matriz y única parroquia de la ciudad en inicio, debió estar dedicada a esta advocación.

¹⁵ Esta imagen fue trasladada a la entonces iglesia de Fontibón en los años sesenta del siglo XX cuando dicha iglesia aún pertenecía al arzobispado de Bogotá.

¹⁶ Una vara en Santafé correspondía a 83’5 cm. La equivalencia está tomada de PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019, p. 58.



Figura 3. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Virgen de la Granada*, 1560. Madera tallada y policromada, 148 x 52 x 33 cm, Catedral de Santiago Apóstol, Fontibón, Colombia.
Foto: Adrián Contreras.

Ahora bien, el hecho de que esta importante escultura ya estuviera en Santafé en 1560, echa por tierra la asentada atribución de la misma, que se venía achacando a alguno de los discípulos de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” como Gaspar del Águila¹⁷ o Jerónimo Hernández¹⁸. A la luz de este nuevo dato,

¹⁷ GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA. *Escultores y esculturas en el Reino*, p. 524; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 41-42.

creemos que la imagen debió ser una de las primeras obras sevillanas del propio Vázquez, cuyo rastro documental en la ciudad del Guadalquivir empieza en 1557. Por tanto, se descarta la posibilidad de que la imagen sea de alguno de sus discípulos, los cuales tardaron aún unos años en emerger. Siguiendo con nuestra teoría, una vez que la imagen llegó a su destino en Santafé, el cabildo catedralicio, satisfecho con el resultado, debió apresurarse a encargarse un retablo completo donde colocarla. Para ello se valieron del mercader Cristóbal Rodríguez Cano, quien cubría anualmente la carrera de Indias.

Más allá de esta suposición, lo que demuestra la documentación posterior es que el encargo llegó a buen puerto, cumpliéndose las condiciones estipuladas en él. Veamos por tanto qué otras condiciones definieron el encargo. A ambos costados de la hornacina central habría otras dos hornacinas, donde se ubicarían las imágenes de bulto de San Pedro, a mano derecha, y San Pablo, a mano izquierda, ambas labradas ex profeso con las mismas medidas que la Virgen. Pues bien, de nuevo es posible casar esta información documental con dos piezas aún existentes en Bogotá. Nos referimos a una pareja de esculturas de esta temática que proceden de la Basílica de Monserrate¹⁹ y fueron a dar a la colección privada de Hernando Santos²⁰. Estos dos santos ya han sido identificados como obras seguras de Bautista Vázquez “el Viejo” gracias a la comparación de uno de ellos, el *San Pablo*, con uno de los *Evangelistas* (Fig. 4) del facistol de la catedral sevillana²¹. Pues bien, ahora es posible concretar el origen de las piezas y su datación.

¹⁸ APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, pp. 125 y 127.

¹⁹ Se tiene la certeza que esta pareja de esculturas procede del Santuario de Monserrate, puesto que fueron publicadas por Álvaro Gómez Hurtado en 1970, aún en poder del templo y sumamente repintadas. Se sabe que fueron adquiridas posteriormente por Hernando Santos en un anticuario bogotano. Ver GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imagerie religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970, s.p.

²⁰ Cfr. *La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Banco de la República, 2000, p. 27-28.

²¹ CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 35-36.



Figura 4. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Santos Pedro y Pablo*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, colección particular. De: *La mirada del coleccionista*, 2000, pp. 27-28. // Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Evangelista del Facistol*, 1565. Escultura en madera tallada, Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla. Foto: Adrián Contreras.

Pero continuemos analizando la descripción que se hace del retablo en la documentación²²:

Y encima de estos tres tabernáculos [es decir, nichos] ha de haber otros tres, en los cuales ha de haber otras tres imágenes de bulto, que la de en medio será la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, y la de la mano derecha estará la imagen de san Juan Bautista o Evangelista, cual el maestro de la obra más quisiere, y a la mano izquierda la imagen de San Francisco, aunque el cuerpo de este tabernáculo de San Francisco tenga el frontón con los estigmas, y estas tres imágenes altas tengan los hermanos en alto y en ancho que al maestro de esta obra le pareciere convenir y a la proporción del retablo, porque se le dio el tamaño y medida en las imágenes primeras, fue habido respecto a que esta dicha imagen de Nuestra Señora que ha de estar en medio del retablo como esta dicho, y en el remate de todo este retablo ponga el maestro la figura que al tal maestro mejor le pareciere convenir para que mejor parezca y quede en perfección.

De todo lo señalado lo único que se conserva aún en propiedad de la Arquidiócesis es el conjunto de la *Resurrección*, que de nuevo nos vuelve a

²² BNC, Manuscritos, RM598, fol. 1v.

llevar a la Basílica de Monserrate, concretamente a su casa cural (Fig. 5). Más adelante explicaremos por qué acabaron allí varias de las piezas de las que venimos hablando. Por ahora únicamente conviene señalar la unanimidad de los historiadores respecto a la paternidad de la pieza, que se vincula de nuevo, a Vázquez “el Viejo”²³.



Figura 5. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Resurrección*, entre 1561-1586. Esculturas en madera tallada y policromada, 135 x 33,29 x 30 cm, Basílica de Monserrate. Foto: Adrián Contreras.

²³ ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*. Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 60-62; GILA MEDINA y HERRERA GARCÍA, Escultores y esculturas en el Reino, p. 516; APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, p. 77; CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 31-33.

Por su parte, la incorporación de la figura de San Francisco resulta del todo lógica si pensamos que en ese momento el obispo era el fraile franciscano Juan de los Barrios. Lo que sí llama la atención es que dicho San Francisco se representara en el episodio concreto de la estigmatización, pues más adelante se pedía que en “el campo” de su hornacina se pintara un “serafín de pincel” unido por unos “hilos” a la escultura. Otro aspecto interesante es la libertad que se daba al escultor en varios puntos, concretamente quedaba a su elección tallar un San Juan Bautista o un San Juan Evangelista –lo que indica que no había una preferencia entre ellos–, así como determinar el coronamiento más conveniente para el retablo, pues había “campo” suficiente “para el remate que quisiere hacer”²⁴.

No sabemos cuánto tiempo tardó Vázquez en ejecutar el retablo y sus imágenes, ni en qué fecha exacta llegaron a Santafé. Eso sí, existen varios datos documentales que nos hablan de envíos hechos por el maestro hacia Nueva Granada, y quizá alguno de ellos pueda corresponderse con las esculturas de este conjunto catedralicio. Nos referimos al envío de 1584, cuando mandaba un Cristo Crucificado y otro de la Resurrección, lo que podría casar con las iconografías que pudieron conformar la calle medial de nuestro retablo, y al envío de 1586, cuando mandaba un lote de esculturas sin identificar, lo que quizá podría vincularse con el resto de las hornacinas previstas²⁵.

Lo que sí parece improbable es que el retablo se llegara a colocar en la primera catedral de Bogotá, pues fue una obra efímera que se comenzó en 1553 y se derrumbó parcialmente en 1565, justo cuando se estaban acabando las obras e iba a ser inaugurada. Donde sí estuvo seguro fue en la segunda catedral, es decir, la que se proyectó en 1571 y se empezó al año siguiente²⁶, durante el periodo de sede vacante entre los arzobispos Juan de los Barrios y Luis Zapata de Cárdenas.

²⁴ BNC Manuscritos, RM598, fol. 1v.

²⁵ CONTRERAS-GUERRERO, *Escultura en Colombia*, pp. 32-36.

²⁶ Sobre este asunto véase CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. Traza, condiciones y subasta para la construcción de la segunda catedral de Bogotá (1571). En: *Catedral de Bogotá. Miradas y aportes sobre su historia*. Bogotá: Fundación Universitaria Monserrate, 2024.

Allí presidió el presbiterio del templo hasta 1619, cuando fue sustituido por el segundo retablo, y al ser sustituido, se reubicó en la capilla del templo que por entonces fungía como capilla del Sagrario. Así lo indica un inventario catedralicio del año 1632 que lo describe como “Un retablo dorado que solía estar en el altar mayor y ahora está en el Sagrario con la Resurrección de bulto, San Pedro y San Pablo, San Juan Bautista y San Francisco de bulto”²⁷. Este testimonio nos sirve para confirmar que Vázquez optó por tallar un San Juan Bautista y no un San Juan Evangelista. Por su parte, el sagrario de este primitivo retablo había sido desvinculado de él y en ese momento era usado en la Capilla de la Soledad²⁸.

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué pasó con el retablo a partir de entonces. Pues bien, no hemos localizado ningún otro documento que nos hable de él con posterioridad²⁹, pero debemos suponer que siguió en la referida capilla, que hacia el siglo XVIII había dejado de funcionar como sagrario³⁰, debido a la construcción de la Capilla del Sagrario, edificio independiente de la Catedral, por Gabriel Gómez de Sandoval y consagrado en 1700. Además, hacia 1790, el deán Francisco Martínez, había iniciado reformas en la Catedral, que incluyeron la reforma de las capillas de la Soledad y los Dolores. Al respecto, en el acta capitular del 28 de noviembre de 1794 el canónigo Felipe del Campo solicita al cabildo se le vendan los “sobrantes de los retablos que escogiere de N[uest]ra

²⁷ Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, Inventario de 1632, fol. 9r. 8/I/1632.

²⁸ AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*, fol. 8v. 8/I/1632.

²⁹ Lo que está claro es que el retablo no procede de Monserrate ya que el inventario hecho en 1711 a la muerte del promotor del santuario, Solís y Valenzuela, no lo consigna. Y eso que dicho inventario es bastante meticuloso, incluyendo incluso los colchones y el utillaje doméstico del lugar. Cfr. Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, n.º. 3ª, vol. 126, fols. 202-204. Testamento de Pedro de Solís y Valenzuela. 1711. También CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. *Atrio*, Sevilla, n. 18, pp. 43-60, 2012.

³⁰ De hecho, Caycedo y Flórez aclara que esta capilla en el siglo XVIII se encontraba bajo la advocación de la Virgen de la Misericordia, probablemente la del Callao de Lima, cuyo lienzo aún se conserva en el tesoro de la Catedral. CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824, p. 41.

Señora de los Dolores y Soledad”³¹. Dichas obras iniciadas por el deán Martínez se detuvieron por muerte de éste, hasta que el arzobispo Baltasar Jaime Martínez Compañón las reanuda, pero nuevamente son truncadas por la muerte del prelado. Finalmente, hacia 1805 el maestrescuela Manuel Andrade, ordena “quitar todos los altares y comenzar una obra hacía lo último de la capilla de Santa Ana”³², es pues, en este momento que el retablo debió salir con destino a la ermita de Monserrate.



Figura 6. Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, Retablo, h. 1561. Trabajo en madera tallada (repintado e incompleto), 227 x 290 x 130 cm, Basílica de Monserrate, Bogotá. Foto: Adrián Contreras.

El retablo en cuestión, o más bien lo que queda de él (Fig. 6), se ubica hoy en la capilla lateral del Santuario de Monserrate y está ocupado en su hornacina

³¹ AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*, fol. 48v-49r.

³² CAYCEDO Y FLÓREZ, *Memorias para la historia*, p. 52.

central por una imagen de la *Virgen de Monserrat*³³, allí donde habría estado la *Virgen de los Remedios*, y por las banderas de Colombia y Bogotá donde habrían estado los *Santos Pedro y Pablo*. Según el encargo hecho al mercader Rodríguez Cano, el retablo habría de medir tres varas y tres cuartas de ancho, lo que coincide, de nuevo, con las medidas del vestigio conservado³⁴. Además, cabe recordar que dicho retablo ya se había relacionado con Vázquez “el Viejo” gracias a la comparación de uno de sus elementos decorativos –las cartelas con los *putti* del banco– con otro retablo que es obra segura del mismo autor: el de la Capilla Mancipe de Tunja (1583)³⁵. Ahora podemos precisar su origen y establecer otras relaciones con la retablística del momento. Así, el retablo bogotano presenta recursos genuinamente sevillanos como son las hornacinas capialzadas, es decir, con las paredes en derrame, tal y como las hacía Roque Balduque en la década de los años cincuenta³⁶. Los querubines situados en la parte inferior de las columnas y en el friso del entablamento también se encuentran en retablos como el de Lucena del Puerto (Fig. 7). Por último, un retablo que también coloca un grupo de la Resurrección en la calle medial es el de San Mateo de Lucena, hecho entre Vázquez “el Viejo” y su discípulo Jerónimo Hernández³⁷.

Finalmente, gracias a todos estos datos, hemos podido reconstruir el hipotético aspecto que pudo tener este primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (Fig. 8). Para ello hemos recompuesto digitalmente todas las piezas que se conservan –el primer cuerpo del retablo y las imágenes de la *Virgen de los*

³³ Se trata de una escultura de factura reciente. La que se veneró en origen se extravió en el curso de los siglos a medida que su devoción fue reemplazada por la del Señor Caído.

³⁴ Ahora mismo el retablo mide 290 cm de ancho, faltando unos centímetros para llegar a los 313 centímetros que da la conversión al sistema métrico actual. Esta diferencia se debe a que los extremos de las cornisas están seccionados para poder encajarlo en el espacio actual.

³⁵ APONTE PAREJA, *Escultura en el Nuevo Reino*, pp. 81-85; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020, pp. 33-34.

³⁶ Cfr. RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009, pp. 102-106.

³⁷ Cfr. MIR, La versatilidad del Renacimiento, pp. 113-114.

Remedios, San Pedro, San Pablo y la Resurrección— y hemos imaginado las piezas del retablo que se han perdido —el segundo cuerpo y el ático— según la lógica presente en otros retablos labrados por Vázquez y su círculo. Las primeras van marcadas en color y las segundas en blanco y negro. Cabe señalar que hemos ubicado en el ático de esta recreación el *Crucificado* que aún se conserva en la sacristía de la catedral bogotana, pues creemos que este pudo ser su origen³⁸.



Figura 7. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, *Retablo de la Virgen de la Luz*, h. 1580. Madera tallada y policromada, Iglesia de San Vicente, Lucena del Puerto (Huelva). De: Halcón, Herrera y Recio, *El retablo sevillano*, 2009, p. 108.

³⁸ Aún no tenemos pruebas que demuestren esta teoría y por eso hemos preferido ponerlo en blanco y negro como el resto de suposiciones. Lo que sí hay son indicios que apuntan en esta dirección, como son su tamaño y su presencia en la misma catedral.

Con esta recreación, y a la luz de todos los datos aquí aportados, creemos que empiezan a encajar todas las piezas del rompecabezas. Por fin vislumbramos el aspecto que debió tener el primer retablo mayor, quién fue su autor y cuál su cronología, a la par que entendemos de donde proceden varias piezas sevillanas que hoy se encuentran desperdigadas por templos bogotanos.



Figura 8. Hipótesis del aspecto que debió tener el primer retablo mayor de la Catedral de Bogotá (recreación digital). Elaboraron: Adrián Contreras y Camilo Moreno.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría. Acuerdos Capitulares. *Libro 10 de acuerdos desde el mes de julio de 1794*.

AHCB, Fondo Cabildo Eclesiástico, Fábrica, Inventarios, *Inventario de 1632*.

Archivo General de la Nación (AGN). Notarías, Colonia, n^a. 3^a, vol. 126.

Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 1965, L. 13; 1966, L. 15.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCV). Registro de ejecutorias, caja 1418, 2.

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598

Bibliografía

APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición.

CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Historia del retablo neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: UCOPress, 2020.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Universidad de Granada, 2019.

CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar. En: *Atrio*, Sevilla, n. 18, 2012, pp. 43-60.

ESCUREDO, Elena. Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550). *Intrecci d'arte*, Bolonia, n. 12, 2023, pp. 23-40.

ESTELLA MARCOS, Margarita. Dos esculturas probables de Vázquez el viejo: un Resucitado en Bogotá y el San Jerónimo de Llerena. En: *Archivo Español de Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, n. 237, 1987, pp. 48-63.

GILA MEDINA, Lázaro; HERRERA GARCÍA, Francisco. Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010.

GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia Colonial en la imaginería religiosa de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970.

La mirada del coleccionista. El ojo crítico de Hernando Santos. Bogotá: Banco de la República, 2000.

MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte, Cartagena*, Alfonso Amadó Editor, 1960.

PINZÓN, José Alexander. *La catedral de Santafé. Cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

RECIO MIR, Álvaro. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. En: HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco; RECIO, Álvaro (coord.). *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.

VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

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