

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

ESCULTURA EN COLOMBIA.
Focos productores y circulación de obras
(siglos XVI-XVIII)

GRANADA
2019

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
SECCIÓN ARTE

Directores: Ignacio Henares Cuéllar y Fernand Molina González.

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología: Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense de Madrid). Antonio Calvo Castellón (Universidad de Granada). Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears). Stéphane Castelluccio (Institut National d'Histoire de l'Art. París) Esperanza Guillén Marcos (Universidad de Granada). Lucía Lahoz Gutiérrez (Universidad de Salamanca). Rafael López Guzmán (Universidad de Granada). Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela). Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza). Marinella Pigozzi (Università di Bologna). Carlos Reoyo Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid). Franca Varallo (Università di Torino).

Esta investigación ha sido posible gracias a un contrato predoctoral para la formación de doctores del Subprograma Estatal de Formación del Ministerio de Economía y Competitividad (BES-2015-071379), ayuda que estuvo aparejada al proyecto de investigación «MUTIS. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur» (HAR2014-57354-P). Adicionalmente el autor fue beneficiario de una beca de movilidad de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) en el año 2016.

Este libro se ha realizado dentro de programa del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada de apoyo a la edición de las tesis realizadas por investigadores del mismo.



© ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ESCULTURA EN COLOMBIA.

FOCOS PRODUCTORES Y CIRCULACIÓN DE OBRAS

(SIGLOS XVI-XVIII)

ISBN. 978-84-338-6430-7

D. L. GR./437-2019

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja.

Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Diseño de portada: PerroRaro Design

Imprime: Imprenta Comercial. Motril, Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

PRÓLOGO	IX
PRESENTACIÓN.....	1
CAPÍTULO I. LA ESCULTURA PENINSULAR	
IMPORTADA. SEVILLA... SIEMPRE SEVILLA.....	7
Envíos documentados pero no localizados hasta 1600	11
En el origen de los tiempos. Las tallas hispanoflamencas.....	16
La irrupción de Vázquez el Viejo	25
El discipulado del maestro.....	37
Montañés y el periodo de entresiglos	52
La larga sombra de Francisco de Ocampo.....	70
Juan de Mesa y el pleno barroco	74
Los Roldanes	80
La singularidad de Pedro de Mena.....	82
Popayán y la escultura española	85
CAPÍTULO II. LA PRODUCCIÓN LOCAL.	
EXISTENCIA DE LA ESCUELA NEOGRANADINA	
A PESAR DE SUS LIMITACIONES.....	89
La escultura quinientista producida in situ	92
Determinantes estilísticos de la escuela neogranadina	109
El “Maestro del altar de San Francisco”	
y la tradición del relieve	119
La saga de los Lugo	130
Escultura popular, indigenismo y mestizaje	156

CAPÍTULO III. QUITO Y SU PROYECCIÓN	
DIECIOCHESCA, LA ESCULTURA DE “ALUVIÓN”	163
Transporte y sistema productivo	164
Artistas quiteños emigrados	172
El sur colombiano como prolongación natural de la escuela vecina	174
La recepción de la escultura quiteña en Santafé	191
Principales productos quiteños comprados en Nueva Granada.....	197
CAPÍTULO IV. OTROS FOCOS	
ESCULTÓRICOS MENORES.....	233
Escultura italiana en Colombia.....	233
La piedra de Huamanga peruana	251
La eboraria hispanofilipina	254
CAPÍTULO V. PEDRO LABORIA.	
EL BARROCO QUE BAILA	259
Fortuna crítica y trascendencia	259
Datos biográficos.....	264
Técnica y estilo	271
Huella estilística sin discipulado	276
Catálogo razonado de obras.....	276
EPÍLOGO.....	325
BIBLIOGRAFÍA.....	331

PRÓLOGO

EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA elaborada durante el periodo virreinal en América ha evolucionado, en los últimos años, tanto metodológicamente como en la sistematización positiva de los objetos conservados. La tarea documental de historiadores y archiveros ha ido incrementando la datación y razones de los contratos que estuvieron en la base de la creación. Igualmente, trabajos desde conceptos abarcantes de los fenómenos culturales han posibilitado un mejor conocimiento de las sociedades, ideologías, formatos, objetivos y fines de los encargos. No obstante, queda trabajo por hacer y, sobre todo, la aportación de puntos de vista alternativos, correctamente cimentados, vendrán a enriquecer este periodo histórico tan importante para las identidades hispanas y de los países actuales que comparten un pasado común.

Dentro de esta óptica de aportaciones metodológicamente nuevas, que aúnan distintas disciplinas de interpretación, documentación y trabajo de campo, se encuentra este libro que prologamos realizado por don Adrián Contreras-Guerrero.

Aunque derivadas de su tesis doctoral, de carácter internacional y calificada con “cum laude”, las páginas que tenemos entre manos analizan, de forma correctamente estructurada, la escultura que llega y que se produce en Nueva Granada a lo largo de los tres siglos virreinales. Lejos de caer en atribuciones fáciles o expertizaciones berensonianas, los capítulos que continúan están dominados por un gran rigor filológico en cuanto a la ubicación artístico-temporal de

las obras estudiadas, señalando, sin preferencias del investigador, los espacios donde se elaboran y donde se encuentran, así como las razones de esta migración. A la vez, trata de analizar la influencia que las obras, sobre todo las importadas, tienen en el entorno que las recibe, tanto a nivel iconográfico como cultural.

También, en este trabajo, la idea del viaje y tornaviaje como principios que rigen la comunicación cultural y económica entre el viejo y el nuevo continente se fisura en el análisis de la escultura colombiana ya que se precisan otros orígenes viajeros de importancia como la vecina audiencia de Quito o, incluso, otros más lejanos que nos llevarían a zonas como el Perú, Filipinas o Italia, sin minimizar otras producciones regionales que poseen características propias. Pero no sólo se queda nuestro autor en la identificación de estos objetos procedentes de otras latitudes, sino que profundiza en su significación y en las razones de su presencia en Colombia.

Estos análisis de carácter cultural e histórico no significan que no aparezcan en el libro capítulos dedicados a artistas concretos, nombres propios de la escultura en Colombia que configuran el horizonte más sobresaliente de lo producido en esos territorios. El análisis de la familia Lugo o la pequeña monografía, sin entusiasmo desmedido en el aumento de su catálogo de obras, del gaditano Pedro Laboria, definen a Adrián Contreras como un científico cauto y responsable en su relación con la documentación y el atribucionismo.

Claro está que todo es consecuencia de la completa formación del autor de esta monografía. Sus estudios de Bellas Artes, que le permiten acercarse a las técnicas con mayor solvencia, y de Historia del Arte, aportando la visión cultural del tema; así como su capacitación de posgrado en distintas universidades, que le abren diversas disciplinas y que le conducen a metodologías integradoras. Además, su amplio trabajo de campo en el territorio colombiano, construyen su identidad como investigador de largo e intenso recorrido, y con madurez suficiente para enfrentarse a un tema como la escultura neogranadina, muy complejo pero, a la vez, de enorme interés para la comunidad científica en tanto que nos ofrece comprensión de un fenómeno productivo que tiene un fin en sí mismo, pero que podemos extrapolar a otros territorios americanos con posible éxito.

No es, por tanto, un trabajo localista, sino una investigación modélica que supera las fronteras de su espacio cronológico, territorial y

objetual, ofreciéndonos resultados de excelencia y solvencia en cuanto a conclusiones culturales.

Pero, además, los capítulos que construyen este libro, con una redacción amable y de fácil lectura, muestran el deleite personal de su autor en la elaboración del trabajo. Entre sus líneas se vislumbran sus experiencias de campo, sus vivencias, sobre todo colombianas, y su nada común capacidad de apreciación estética. Este deleite es compartido con el lector, ofreciéndonos siempre la correcta valoración artística del objeto, y, en paralelo, sus conclusiones a favor de la conservación patrimonial, denunciando el expolio cuando se ha producido, y valorando el conocimiento como base fundamental para el mantenimiento de una producción cultural que es identitaria, como ya hemos señalado, de la cultura hispánica.

Razones que obligan a felicitar a las instituciones que editan esta obra. La Editorial Universidad de Granada, reconocida a nivel internacional y que aboga por el compromiso con investigaciones de excelencia, tanto las producidas en su ámbito universitario como las foráneas cuando su calidad lo avala. También al Departamento de Historia del Arte, por la iniciativa de dar a la imprenta aquellos trabajos realizados en su ámbito y derivados de tesis doctorales con la máxima calificación posible.

De Adrián Contreras ya hemos leído otros acertados trabajos sobre distintas temáticas en los que, independientemente del formato, su rigor científico siempre aflora. Quizás estemos en este caso ante su investigación más extensa y sólida, aunque, sin duda, pronto quedará eclipsada por nuevos trabajos. Y es que este estudioso incansable siempre se encuentra inmerso en nuevas aventuras intelectuales que evidencian su compromiso con la Universidad y con la sociedad a la que trasfiere generosamente sus conocimientos.

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

PRESENTACIÓN

ES CURIOSO OBSERVAR QUE A PESAR DE que la escultura es una de las manifestaciones artísticas que más información nos aporta acerca de la sociedad que la creó, suele ser la última de las tres grandes artes (arquitectura, pintura y escultura) a la que los investigadores dedican sus esfuerzos. En 1965, Héctor Schenone escribía que “el estudio de la estatuaria colonial es uno de los aspectos del arte hispanoamericano que con urgencia solicita la atención de los historiadores”¹. Otra queja en el mismo sentido que la anterior, pero ya centrada en el ámbito neogranadino, la lanzó Marta Fajardo a finales del SIGLO XX: “los historiadores del arte colonial privilegiaron tan sólo ciertos campos como la arquitectura y la pintura, pero no tuvieron mayor interés por otras expresiones tales como la escultura, la platería, el mobiliario o las llamadas artes decorativas”². Afortunadamente, esta tendencia parece que está remitiendo y cada vez son más frecuentes e intensos los intentos de sacar a la escultura virreinal de su largo letargo. El libro que ahora presento quiere sumarse a esta tarea, divulgando algunos de los resultados de la tesis doctoral que desarrollé en

1. SINNING TÉLLEZ, Luz Guillermina. *La escultura policromada colonial de la escuela santafereña durante los siglos XVII y XVIII: historia, características técnicas, estéticas y estilísticas*. Bogotá: Colcultura-ICETEX, 1996, p. 9.

2. FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello-Arte Dos Gráfico, 1999, p. 17.

el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada bajo la dirección del profesor Rafael López Guzmán³.

SOBRE LA METODOLOGÍA

La confección de este trabajo de investigación, como todos los que son de corte americanista, ha implicado el desarrollo de una metodología “a distancia”. Tres estancias de investigación en Colombia han posibilitado tanto la revisión bibliográfica y el trabajo de archivo, como el intenso trabajo de campo desarrollado en busca de nuevas obras, lo que me ha llevado a recorrer una buena parte de la geografía del país, haciendo más de 64300 kilómetros y visitando un total de 69 pueblos y ciudades⁴. Dos grandes rutas son las que he desarrollado en estos viajes, algunas varias veces repetidas. La primera partía desde Bogotá hacia el norte llegando hasta la costa caribeña. Una escala importante en este recorrido fue Tunja, ciudad en la que establecí mi base de operaciones durante un largo tiempo. La ciudad me interesaba por su gran patrimonio, porque en ella está establecido el Archivo Regional de Boyacá y porque desde allí es fácil llegar a una gran cantidad de pueblos boyacenses circundantes tales como Sora, Duitama, Oicatá o Sáchica por nombrar algunos de ellos. Desde Tunja seguí por carretera hasta Santander visitando pueblos como Mogotes, Guane, Confines o Barichara. A continuación continué hasta Pamplona y Ocaña desviándome para llegar a Mompo, algo verdaderamente complicado por la dificultad logística de llegar a este idílico enclave. Continuando

3. CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia* (tesis doctoral). Granada: Universidad, 2018. Esta tesis doctoral ha sido posible gracias al apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, organismo que me concedió una beca de formación predoctoral en el año 2015 (Referencia: BES-2015-071379).

4. La primera estancia de investigación en Colombia la realicé entre el 29 de junio y el 5 de septiembre de 2016 y los gastos de desplazamiento hasta Bogotá fueron cubiertos con una beca de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP). Volví de nuevo a Colombia entre los días 13 de junio y 13 de septiembre gracias a la ayuda de movilidad que el Ministerio de Economía y Competitividad contempla como parte de la formación predoctoral. Finalmente, la tercera estancia se desarrolló desde el 3 de julio hasta el 15 de agosto de 2018 por cuenta propia.

hacia el norte pasé a Valledupar y más tarde a las ciudades costeras de Santa Marta, Barranquilla y Cartagena. Finalmente el tornaviaje a Bogotá fue en avión. La segunda ruta, comenzó en el país vecino, Ecuador, donde tenía ciertos intereses investigativos dado el importante flujo de esculturas y artífices que llegaron desde Quito durante el siglo XVIII. Por carretera crucé la frontera a Ipiales y dirigiéndome de nuevo hacia el norte recorrí el suroccidente colombiano pasando por ciudades como Pasto, Popayán, Cali, Cartago y Medellín, aunque el camino estuvo salpicado de un gran número de pueblos

El material acumulado durante estas experiencias dio lugar a una verdadera “infoxicación”, requiriendo una labor de asimilación posterior que casi ha llegado hasta el momento mismo de esta publicación. Ahora bien, algunos de los frutos cosechados durante el proceso comenzaron a ver la luz a través de la publicación de artículos de revista⁵ y conferencias⁶.

SOBRE EL CONTENIDO

Las principales ciudades neogranadinas se desarrollaron durante la segunda mitad del XVI, por lo que los edificios más tempraneros estaban listos para ser alhajados en las dos últimas décadas del siglo. Sin embargo, el grueso de las fundaciones y sobre todo, la dotación litúrgica y ornamental de los templos se emprenden a partir de 1620,

5. Algunos de estos trabajos son: CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana)”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Universidad, 2017, pp. 17-29; CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana”. En *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (Bogotá), 2 (2018), pp. 127-157.

6. Me refiero a las siguientes conferencias: “No sólo pintura. Recuperaciones del grabado europeo en la escultura virreinal colombiana”, 20 de junio de 2017, Escuela de Arte y Letras Institución Universitaria, Bogotá; “Técnicas escultóricas de la Colonia”, 31 de agosto de 2017, Catedral de Santiago, Tunja; “Los escultores también copiaban estampas. Usos y abusos del grabado en el Arte Colonial”, 8 de septiembre de 2017, Museo Colonial, Bogotá; y el ciclo “Escultura quiteña en la Nueva Granada”, 11-13 de julio de 2018, Pontificia Universidad Católica de Ecuador, Quito. También se me solicitó una entrevista para el programa de radio “Vestigios de la Historia”, emitido el sábado 9 de septiembre a las 14:00 h. Universidad del Rosario, Bogotá.

lo que explica que la escultura neogranadina se desarrollara bajo el paraguas artístico, cultural y religioso de la Contrarreforma. La escultura jugó un importante papel dentro del proceso evangelizador americano, pues según las crónicas los indios “quedaban más seducidos por lo que es de bulto”⁷ que por la pintura bidimensional. La eficacia de la escultura residía en su poder para objetivar ese otro mundo intangible y trascendente al que se aludía en los textos sagrados. Como afirma Acuña, al indígena americano “debía impresionársele por el horror o la ternura, polos extremos de su sensibilidad. La Virgen Madre que cuida del Dios niño o el crucifijo sanguinolento propuestos ante sus ojos atónitos, debieron comenzar por admirarlo, para concluir por convencerlo”⁸.

En el primer capítulo de este libro expongo la importante transferencia escultórica que se dio entre la Península y el Nuevo Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII fundamentalmente. A la vista del gran número de obras y artistas que llegaron desde Sevilla durante los primeros momentos de la cristianización, será fácil entender por que la escultura neogranadina quedó instalada –casi anclada– en el manierismo como lenguaje estilístico predominante.

Por su parte, el capítulo II aborda el estudio de la producción escultórica local, es decir, la propiamente desarrollada en el territorio del Nuevo Reino de Granada. Planteado el contexto en el que surge la escuela y habiendo aludido a los primeros obradores que fueron instalados por artistas emigrados, se dará paso al análisis logístico de la profesión escultórica, prestando especial atención a cuestiones como la legalidad a la que estaban sujetos los artífices o el funcionamiento interno de los obradores. Finalmente, también tendrán cabida aquí asuntos como el gran desarrollo que obtuvo el género escultórico del relieve, la importancia de la saga familiar de los Lugo y la escultura popular.

El siguiente bloque está dedicado al arte quiteño, ese “arte de aluvión” que casi monopolizó el mercado de escultura durante el siglo XVIII. Partiendo del conocimiento de su sistema productivo, nos interesará dilucidar cuales fueron las principales tipologías escultóricas

7. GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes, 2002, pp. 42-44.

8. ACUÑA, Luis Alberto. *Historia Extensa de Colombia. La Escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, v. XXX, t. 3, p. 110.

que se llevaron a la Nueva Granada así como establecer su periodización y principales ejemplos.

Continúa un capítulo breve, el cuarto, dedicado a reseñar las esculturas llegadas más esporádicamente desde otras escuelas artísticas como la italiana, la peruana o la hispanofilipina. Para finalizar, dedicamos un análisis específico al escultor Pedro Laboria ya que su papel protagónico dentro de la escultura neogranadina bien merece un tratamiento individualizado.

Cabe señalar para orientación del lector que si bien esta publicación va ilustrada con multitud de imágenes en blanco y negro, al final de la misma encontrará una selección de ellas reproducidas a color.

UNAS PALABRAS DE GRATITUD

No me gustaría acabar esta presentación sin dedicarle unas palabras de agradecimiento a algunas personas que han hecho posible primero mi tesis doctoral y después este libro. En primer lugar a mis padres Puri y Modesto por el apoyo que siempre me han dado, sin ellos no habría llegado hasta aquí. A David, compañero en aquellos caminos colombianos, pues buena parte de esta tesis también es mérito suyo. A Debora, por su apoyo creativo. A todos mis amigos del otro lado del charco, lejanos en la distancia pero siempre cercanos en el corazón: Edison Sahamuel, Marco Vinicio, Camilo Moreno, Pilar López, Rodolfo Vallín, Adriana Pacheco y Ricardo Estabridis. A los miembros del tribunal de mi tesis, Ignacio Henares Cuellar, Cristóbal Belda Navarro, Juan Jesús López-Guadalupe, Paula Revenga Domínguez y Paula Matiz López. La altura intelectual de cada uno de ellos ha hecho que el aprecio manifestado por este trabajo sea aún más dulce. Finalmente, a Rafael, mi director, por sus siempre sabios consejos en mi orientación; su dedicación incansable es todo un ejemplo a seguir para mí. A todos, gracias.

CAPÍTULO I.
LA ESCULTURA PENINSULAR IMPORTADA.
SEVILLA... SIEMPRE SEVILLA

A PARTIR DEL AÑO 1525 los españoles emprendieron la conquista y ocupación del territorio colombiano, entonces llamado Tierra Firme y más tarde Nueva Granada, estableciendo una red urbana que daría lugar a una intensa actividad constructiva. Al mismo tiempo que surgían estas ciudades se levantaban como parte indispensable de ellas multitud de iglesias parroquiales, doctrineras y conventos cuya primera dotación estuvo supeditada a la importación de piezas desde la metrópoli. Son muy escasas las esculturas conservadas de las primeras décadas de cristianización pero su número crece progresivamente conforme nos acercamos al último cuarto del Quinientos, momento en que el protagonismo absoluto lo detentan las piezas manufacturadas en los activos talleres sevillanos del momento. Coincidiendo con el cambio de siglo, hacia 1600, este transvase se hace más esporádico y excepcional a partir de 1620 fecha en la que ya podemos hablar de un autoabastecimiento escultórico en la Nueva Granada una vez formados los talleres locales que darán sus mejores piezas durante el siglo XVII. Circunscribimos por tanto el periodo de formación de la escultura neogranadina al lapso temporal que va desde la conquista de los territorios del Nuevo Reino hasta 1600.

Como afirma Marco Dorta¹, el Gótico no alcanzó a dejar una huella significativa en el territorio neogranadino y ni siquiera el Renacimiento se mostró con suficiente entidad. Los estilos que realmente marcaron tendencia fueron dos: el Mudéjar y el Manierismo, ambos con una fuerte impronta en techos y ornamentaciones arquitectónicas, pero con claro protagonismo del segundo en la escultura figurativa. Es así como las formas de Vázquez el Viejo, Jerónimo Hernández o un primer Martínez Montañés sugestionaron a los incipientes obradores convirtiéndose en aliento palpitante y constante para todo el ciclo barroco en Nueva Granada. La influencia fue tal que la escultura quedó aprisionada, subyugada, seducida. Ya no pudo liberarse.

Los estilos posteriores, el Barroco, el Rococó y el Neoclásico, se transmitieron a América basados sobre todo en la stampa y en las piezas de importación. Sin embargo, la impronta dejada por el Manierismo y el Mudejarismo está claramente vinculada al tránsito de personas, concretamente a aquellas generaciones de artistas que se habían formado en la Península durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa del siglo xvi. Es así como los maestros activos en el periodo de entresiglos, además de producir sus obras en un lenguaje claramente manierista, también van a perpetuar sus esquemas artísticos a través de sus respectivos discípulos. De hecho, la educación de los nuevos artífices tuvo dos grandes pilares: los escultores y las esculturas de importación. Y en esto sí, no comulgamos con la opinión de Pál Kelemen según la cual los obradores sevillanos produjeron una obra de menor relieve para un mercado americano poco exigente². Más al contrario, a veces parece que los maestros se esmeraron en sus piezas para que actuaran como reclamo de una pujante clientela; aunque como en todo, la casuística es muy variada y el panorama no es uniforme.

Pero también hay otra razón clave que explica la llegada del rico corpus de imagería sevillana conservado en Colombia: el propósito evangelizador del estado y de las órdenes religiosas. Una imagen bella

1. MARCO DORTA, Enrique. "La arquitectura en Panamá, Colombia y Venezuela". En ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1945, v. 1, pp. 528-529.

2. KELEMEN, Pál. *Baroque and rococo in Latin America*. Nueva York: Macmillan, 1951, p. 57.

y a la vez creíble resultaba mucho más eficaz en términos religiosos. Gil Tovar³ lo explica así:

Los pueblos conquistados se identificaban con el conquistador al menos en una cosa: en la necesidad de visualizar lo sagrado y, por tanto, en la de conceder importancia suma a la imaginaria. Así, la conversión al cristianismo de todo un Continente se fue operando más con ella como instrumento que con la fuerza de la palabra: a unas imágenes hieráticas e impresionantes esculpidas en piedra sustituyeron otras más realistas y “vivas”, no menos impresionantes, en madera estofada y policromada, que aportaban un repertorio de signos culturales completamente distinto.

De hecho, la tradición española de la escultura policromada, no abandonada durante el Renacimiento, sino además, abonada con los principios emanados del Concilio de Trento, tuvo en América una de sus estibaciones más fecundas.

Dado el monto de las importaciones españolas, cabe hacer una reflexión de importancia a propósito de su transporte. ¿Cómo eran llevadas estas esculturas, a veces de gran tamaño, desde los talleres sevillanos hasta los rincones más alejados del Nuevo Reino de Granada? Pues bien, pongamos por caso la llegada a Pamplona del *San Pedro* de Juan de Mesa que estudiaremos más adelante, cuyo trasiego se encuentra documentado en el Archivo del Palacio Arzobispal de dicha ciudad⁴. El bulto fue embarcado en un galeón en el puerto del Guadalquivir de Sevilla, emprendiendo un largo periplo oceánico que lo llevaría hasta Cartagena de Indias después de varias escalas. Desde la costa del Caribe remontó el curso del río Magdalena hasta llegar al puerto de Ocaña donde llegó en julio de 1620. Finalmente, en los primeros días de agosto los mayordomos de la cofradía de *San Pedro*, Clemente Tercero de Vibar y el presbítero Andrés Morante, pagaron a Gaspar Álvarez la cantidad de 50 reales por su conducción

3. GIL TOVAR, Francisco. “El arte del periodo hispánico”. En AA.VV. *El arte colombiano a través de los siglos* (catálogo de exposición). Madrid: Dirección de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1976, s.p.

4. PÉREZ MORALES, José Carlos y DÁVILA ARMERO, Álvaro. “San Pedro Apóstol: el Juan de Mesa ‘no identificado’ de Colombia”. En *La Hornacina*. Recurso online, disponible en: <http://www.lahornacina.com/articulosmesa3.htm>, (14/05/2017).

a Pamplona por tierra. Como vemos, las rutas que emprendieron estos artefactos artísticos hasta recalar en los lugares de su reposo definitivo fueron caminos de largo kilometraje. Más fácil se antojaba la tarea cuando el destino final de las obras era una ciudad ribereña como Mariquita, enclave comercial fundamental durante todo el periodo virreinal. Allí era mandada en 1618 “una ymagen de bulto de ntra. Sra. de la Limpia concepción”⁵, con costo de seiscientos reales que era para el alguacil mayor de la ciudad, Hernando de Saucedo. La mayoría de las importaciones, no obstante, tenían como destino Santafé. Es el caso de la escultura de *San Victorino*, antiguo titular de su parroquia bogotana que fue traído de España hacia 1630 por el párroco Gaspar Núñez⁶. En otras ocasiones, desconocemos los lugares exactos a donde fueron enviadas ciertas esculturas, como el *Niño Jesús* que talló Juan de Remesal y que mandó a alguna ciudad del Nuevo Reino poco antes de fallecer en 1636⁷ o las esculturas de tema desconocido que Alonso Martínez enviaba a mitad de siglo a “Tierra Firme” cuyo cobro estaba reclamando en 1660⁸.

En otras ocasiones las órdenes religiosas aprovecharon los traslados de sus propios frailes para llevar esculturas a América. En 1655 el fraile jesuita Hernando Cabero llevaba entre su equipaje “quince cristos pequeños de bronce y uno mediano para las iglesias” además de “tres imágenes de bulto de nuestra señora pequeñas de piedra blanca, otra de santa Lucía y otra del ángel de la guarda de lo

5. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “Retablos e imágenes concepcionistas enviadas a Indias en el primer cuarto del siglo XVII”. En BANDA Y VARGAS, Antonio de la y AGUILAR DÍAZ, Jesús. (coord.) *Inmaculada. 150 años de Proclamación del Dogma*. Córdoba: Cajasur, 2004, p. 179.

6. FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro primero de las genealogías del nuevo Reyno de Granada*. Madrid: José Fernández de Buendía, 1674, p. 161. La iglesia fue destruida por los terremotos ocurridos los días 16 y 17 de noviembre de 1827 y la sede parroquial se trasladó a la Iglesia de la Capuchina. SAHAMUEL ORTIZ, Edison (dir.). *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013, p. 47.

7. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez Jiménez y Cía., 1928, p. 108; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Escultura montañesina en América”. *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 38 (1981), p. 527. Remesal fue discípulo de Francisco de Ocampo y también laboró en el taller de Montañés.

8. Bernal 1981, p. 529.

mismo”⁹. En otras ocasiones fueron los miembros del clero quienes trajeron esculturas por iniciativa propia. Un buen ejemplo de ello es lo ocurrido con el sacerdote Pedro Solís de Valenzuela. Este devoto de la *Virgen de Monserrat* viajó a España en 1638 acompañando a su hermano Fernando que fue comisionado para llevar los restos mortales del arzobispo fray Bernardino de Almansa a Madrid. A su regreso a Santafé trajo consigo una réplica en madera de la Moreneta conseguida en el monasterio benedictino que la custodia, la cual fungiría como titular de la ermita de Monserrate¹⁰.

ENVÍOS DOCUMENTADOS PERO NO LOCALIZADOS HASTA 1600

- No todas las imágenes importadas que conservamos se han podido confrontar con sus datos documentales —si es que los tuvieron—, y, del mismo modo, no todos los datos documentales encontrados se corresponden con piezas existentes, ya sea porque se han perdido, transferido o modificado en tal grado que son irreconocibles. Por eso, hemos decidido ofrecer en el siguiente listado otras informaciones rastreadas durante la investigación desarrollada por si algún día pueden ser de utilidad para otros autores.
- XI-1534. El mercedario fray Juan Chávez obtuvo de la reina doña Juana un donativo de imágenes para que le acompañaran en su paso a Indias. Según consta en las cuentas de la Casa de la Contratación “En 12 de Febrero de 1533 pagó el dicho tesorero [Francisco Tello] a Jorge Hernández, entallador, 6.000 maravedises por la hechura de un Crucificado grande, de bulto, de madera, que hizo e una imagen de un Nuestra Señora con un Niño Jesús, para llevar a Santa Marta el dicho P. Fray

9. AGI. Indiferente, 2871, L. 9, 1 f. 31v. *Autorización del rey para que Hernando Cabero que va al Nuevo Reino de Granada pueda llevar los libros y géneros necesarios para el culto divino y adorno de las iglesias y colegios de la Compañía*. 6-III-1655.

10. CUÉLLAR SÁNCHEZ, Marcela Cristina. “De la Virgen de Monserrat al Señor Caído de Monserrate. Misterio, fe y lugar”. *Atrio* (Sevilla), 18 (2012), pp. 45 y 48. Véase también MEJÍA, María del Pilar. “Monserrate, Guadalupe y la Peña: Vírgenes, naturaleza y ordenamiento urbano de Santafé, siglos XVII y XVIII”. *Fronteras de la Historia* (Bogotá), 11 (2006), pp. 241-291.

- Juan de Chaves”¹¹. En el mismo documento se especifica que se dieron otros 6.000 maravedíes a Antón Sánchez de Guadalupe por el dorado y policromado de las hechuras¹².
- 09-XII-1556. Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que paguen a Juan de la Isla, maestro vecino de Sevilla, lo que se le debe por el flete de una nao suya, en la que llevó a la provincia de Santa Marta, aderezos de iglesia, campanas y retablos¹³.
 - 22-III-1557. Real Cédula que ordena la compra por parte de la Casa de la Contratación y con cargo a los bienes de difuntos, de imágenes y retablos para la provincia de Cartagena¹⁴.
 - 4-XI-1569. Luis López otorga carta de donación para la fundación del colegio de Jesús en el Monasterio de San Francisco, expresando que “de lo que sobrare e restare de los dichos dos mil pesos se comprenden ornamentos e cosas necesarias para el dicho colegio e capilla para que en él se pueda celebrar el culto divino poniendo en el altar un crucifijo e sus imágenes de Nuestro Señor e de la bienaventurada santa María Magdalena enviando por todo esto a España para que se traiga muy cumplido e devoto”¹⁵.
 - 28-XII-1583. Real Cédula por la que se conceden al cacique indígena Pedro de Henao cierta cantidad de dinero que habrá de emplearse en la compra de ornamentos para la iglesia de Ipiales (actual Departamento de Nariño). Un año después la documentación nos aclara que Henao estante en España contactó con el escultor Mateo Merodio para hacer la contratación, sin

11. VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artifices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968, pp. 100-101.

12. La muerte de fray Juan Chávez antes del viaje planeado y su sustitución por el también mercedario fray Miguel de Orense que en 1634 ya estaba en Perú ha motivado que autores como el P. Ramón Serratos creyeran que el crucificado del Auxilio presente en el templo de la orden en Lima, fuera el manufacturado por Jorge Fernández cuando claramente es posterior y del círculo de Montañés, como bien se lo considera unánimemente.

13. AGI. Indiferente, 1965, L. 13, f. 244v-245r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 510.

14. AGI. Santa Fe, 987, L. 3, f. 167r-v. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 510.

15. HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938, pp. 80-81.

embargo, ésta recaería en el dorador Pedro Lorenzo, quién hizo una Virgen de la Antigua, una Virgen del Rosario, un Cristo Crucificado y varios ángeles a modo de ciriales, además de un órgano y un retablo. Al regresar a América, Henao no lleva consigo los encargos ejecutados “por la yncomodidad que abría de servirle” su conducción hasta el puerto de Nombre de Dios y luego por tierra hasta Ipiales. Finalmente, las imágenes se dispersaron, constando que al menos el crucificado acabó en el convento de carmelitas descalzas de Sanlúcar el Mayor¹⁶.

- 1584. El jurado Alonso de Merlo envía a Cartagena “quatro hechuras de niños jesus”¹⁷.
- 1586. Pedro Cabrio de Casaus envía a Tierra Firme cuatro esculturas de peltre del niño Jesús y una de Nuestra Señora¹⁸.
- 1586. Bautista Vázquez el Viejo manda un lote de esculturas a Tierra Firme a través de Juan Núñez de la Tapia¹⁹.
- 1586. Una “imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción con su tabernáculo dorado y pintado que costó 600 maravedíes” es enviada desde Sevilla por el Doctor Luis de Medina²⁰.
- 11592. El mercador Juan Gabriel Rodríguez trasladaba al puerto caribeño de Cartagena una “caxita con hechuras de niños Jhesus”²¹.

16. Véase la transcripción de todos los documentos en PÉREZ MORALES, José Carlos, “Un encargo escultórico de malograda fortuna: Pedro de Henao y el ornato de la iglesia de Ipiales (Colombia) a fines del siglo XVI”. *Encrucijada* (Ciudad de México), 0 (2008), pp. 26-39.

17. AGI. Contratación, 1081, N. 2, R.1, f. 43v. *Registro del navío Nuestra Señora de la Candelaria*. 1584. Citado en AMADOR MARRERO, Pablo Francisco. “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* (Ciudad de México), 2 (2010), p. 11.

18. AGI. Contratación, 1084, N. 2, f. 122v. 1586. Citado QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván. “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”. *Anales del Museo de América* (Madrid), 8 (2000), p. 105.

19. ESTELLA MARCOS, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1990, pp. 94-95.

20. Quintana 2000, p. 104.

21. AGI. Contratación, 1096, N. 3, f. 122v. *Registro del navío San Juan*. 1592. Citado en Amador 2010, p. 11.

- 1592. Martín de Salazar manda en la Nao San Pedro para el tunjano Juan de Porras Marquina: “dos retablos de ntra. Sra. y otro de Sant Juan Baptista con quatro figuras de Ntra. Señora y Sant Juan y Sant Diego y Sancta Ana y dos Angeles, todo para el convento de San Francisco de la ciudad de Tunja y la Sancta Ana va por cuenta de María de Onora, que la da de limosna al dicho convento”²². Como veremos más adelante, el San Diego y la Santa Ana acabaron recalando en el templo de San Francisco de Tunja. Respecto a los dos ángeles nombrados en la documentación se ha propuesto identificarlos con los que coronan el Retablo de los Pelícanos en algunas fotografías antiguas²³, hoy están desaparecidos.
- 1593. El mercader sevillano Francisco Vázquez cargaba con rumbo a Santa Marta “media docena de imágenes de pintura y escultura, pequeñas, guarnecidas de ébano”²⁴.
- 1596. El capitán Blas de Herrera encarga una imagen de Nuestra Señora para Cartagena de Indias²⁵.
- 1596. Se envían “doce hechuras de imágenes de Nuestra Señora de bulto, pequeñas, para doña María de Arellano”²⁶.
- 1596. El médico sevillano Francisco López Maruel envía a Sebastián Arias Crespo en Tierra Firme “una imagencita de Santo Domingo (...) una figura de San Roque de media vara de grandeza (...) un San Juan de Bulto puesto en un Calvario de octavo (...) y una figura de San Antón de alabastro”²⁷.
- 1596. En la Nao La Magdalena viajó para Tunja a nombre de Diego Fernández, o en su ausencia, de Hernando

22. AGI. Contratación, L. 1096, s.f. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 512.

23. APONTE PAREJA, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: autoedición, 2015, p. 134.

24. AGI. Contratación, 1797, f. 36v. *Memorial de las dos toneladas de mercaderías que Francisco Vázquez, vecino de Sevilla, quiere cargar en el navío nombrado Nuestra Señora de la Esperanza, que tiene por maestro a Tomás de Cardona y va a la provincia de Santa Marta*. 1593. Citado en VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 94-95.

25. AGI. Contratación, L. 1115, ff. 86r-v. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 511.

26. AGI. Contratación, L. 1117, ff. 47r-49r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 511.

27. AGI. Contratación, L. 1114, ff. 63r-65r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 512.

Domínguez, un San Vicente Ferrer “de bulto dorado”, tasado en diez ducados²⁸.

- 1596. Un San Dionisio fue enviado a Mariquita junto a otras mercaderías, a través del puerto de Cartagena²⁹.
- 1596. Se envía un San Diego para Antonio de Cetina en Mariquita, Tolima³⁰.
- 1598. Martín de Salazar envía en la Nao San Pedro “18 hechuras de Niños Jesús con sus caxas pequeñas a 3 reales” y “2 figuras de Xtos. En sus caxas”³¹.
- 1598. Se registran “una hechura de San Jacinto vestido” y un “San Juan Baptista de bulto” enviadas al monasterio de la Concepción de Bogotá siendo costeadas por Diego Maldonado y Juan de Guevara³².
- 1598. Envío a nombre de Luis López Ortiz, cuando ya había muerto, de “una ymagen de Nuestra Señora de la Limpia Conciación con su tabernáculo dorado y pintado, costó todo 6000 maravedies, ... para una iglesia de indios y va en un caxon toscoco que costó 12 reales”³³.
- Década de 1590-1600. También consta que en este lapso temporal Luis López Ortiz “natural de la Ciudad de Plasencia” y cuya “ocupacion era la mercancia (...) Donó al Convento de San Agustin desta Ciudad [de Santafé] su milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Altagracia, que traxo de España”. La escultura era “de bulto, como de media vara de alto; (...) milagrosa, y su Cofradia, que es de las mas antiguas, la tiene el gremio de los Sastres”³⁴.
- 1598. Para la ciudad de Tocaima embarcan dos esculturas, una de Santa Ana y otra de San Jacinto³⁵. Puede que este san Jacinto

28. AGI. Contratación, L. 1114, ff. 27r-31r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 513.

29. AGI. Contratación, L. 1115, ff. 117r-120r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 513.

30. AGI. Contratación, L. 1117, f. 72r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 513.

31. AGI. Contratación, L. 1127, s.f. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 511.

32. AGI. Contratación, L. 1130, f. 104r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 512.

33. AGI. Contratación, L. 1084, f. 71r. Citado en Gila y Herrera 2010, p. 512.

34. FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Por Ioseph Fernandez de Buendia, 1676, pp. 236 y 294.

35. TORRE RAVELLO, José. “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII”. En *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* (Buenos Aires), I (1948), p. 92.

español sea el que se consigna aún al momento de la extinción del convento dominico en 1822 como “la imagen de Nuestro Señor San Jacinto de cuerpo entero, efigie muy buena”³⁶.

EN EL ORIGEN DE LOS TIEMPOS. LAS TALLAS HISPANOFLAMENCAS

Es llamativo que la casi totalidad de las importaciones que enseguida analizaremos tuvieron como destino dos ciudades: Bogotá y Tunja. Si la primera debe su estatus a su condición de capitalidad, la importancia de Tunja durante los siglos XVI y XVII se explica por la gran concentración de encomiendas localizadas en la región de Boyacá, las cuales exigían la catequización de grandes masas indígenas, y, por tanto, la dotación de sus templos³⁷. Además, Tunja contaba desde su fundación con un importante número de linajudas familias que fueron determinantes en el fomento de estos intercambios comerciales y artísticos. Según la *Relación de Tunja* de 1610, había establecidos en la ciudad catorce o quince mercaderes que comerciaban productos textiles con España y Cartagena, aunque también se dice que trataban “otras mercaderías de Flandes y Francia y otras partes”³⁸, por lo que es probable que entre estos mercaderes de exquisitos contactos se encontraran algunos importadores de esculturas.

Las imágenes de la Virgen con el Niño fueron el artículo escultórico más demandado por los comitentes neogranadinos durante los primeros años de la ocupación hispánica. La amabilidad del tema y el proceso de evangelización que tenía lugar en Colombia mucho tienen que decir al respecto. Conservamos no menos de veinte esculturas sevillanas de este tipo iconográfico en Colombia cuya presentación conjunta es un elocuente documento gráfico que testimonia

36. APSLBC. San Antonino, Conventos, Tocaima, índ. 1638, vol. 1/1/1/1-3, f. 2v. Fray Francisco Lombana informa a su prelado acerca de los bienes y alhajas del Convento de Santo Tomás de Tocaima. 15-V-1822.

37. SINNING TÉLLEZ, Luz Guillermina. *La escultura policromada colonial de la escuela santafereña durante los siglos XVII y XVIII: historia, características técnicas, estéticas y estilísticas*. Bogotá: Colcultura-ICETEX, 1996, pp. 16-17.

38. *Relación de Tunja*, 1610. Transcrita en CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009, p. 336.

la evolución de la escuela sevillana de escultura en general, y de este tipo iconográfico en particular, entre 1530 y 1610 aproximadamente. Todas están elaboradas sobre un mismo modelo formal que imperaba durante el Quinientos, y, sobre esta base, se observan ligeros giros estilísticos según autor y año de ejecución. El esquema de base es el que presenta a la madre en pie y de forma frontal con la pierna derecha flexionada —excepto la Virgen de Roque Amador que libera el peso de la izquierda—, con el manto terciado sobre el hombro izquierdo donde descansa el Divino Infante, dejando libre el brazo derecho que separa del cuerpo para sostener un atributo. Se trata de un modelo muy concreto que tiene su origen en el norte de Europa y que fue trasplantado a Andalucía por los artistas que de allí vinieron en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. Cabe mencionar dos de los nombres más clarificadores al respecto dada su propia toponimia: el de Jorge Fernández Alemán y el de Ruperto Alemán. Éste último trabajó al servicio de los Reyes Católicos dejando dentro de esta tipología la conocida *Virgen de la Puerta de la Justicia*.

Precisamente a Jorge Fernández Alemán, atribuimos una *Virgen con el Niño* (fig. 1) que es la más antigua imagen de importación que hemos podido documentar en Colombia. Formó parte de la colección del Museo Colonial al menos hasta 1975, sin embargo, hoy se encuentra en paradero desconocido³⁹. Su estilo, muy relacionable con la estética del maestro, nos hace preguntarnos si se trata del simulacro mariano que envió a Santa Marta en 1533⁴⁰. Los datos de esta temprana importación, antes incluso de la fundación de Bogotá (1538) y Tunja (1539), nos informan también de otras esculturas que los artistas implicados en el magno retablo de la catedral hispalense enviaron a Indias: Jorge Fernández expidió junto a la citada virgen, un *Crucificado* para la Catedral

39. La foto que reproducimos fue publicada en GÓMEZ HURTADO, Álvaro. *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Banco Cafetero de Colombia, 1970, s.p.. Cinco años más tarde apareció de nuevo en GIL TOVAR, Francisco. *El Museo de Arte Colonial de Bogotá*. Bogotá: s.n., 1975, p. 58.

40. Torre 1948, pp.87-90; DUQUE GÓMEZ, Luis. *Colombia: monumentos históricos y arqueológicos*. Bogotá: Academia Colombiana de la Historia, 1955, pp. 186-191; Vargas Ugarte 1968, pp. 100-101; GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. "Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)". En GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco, 2010, p. 509.



Fig. 1. *Virgen con el Niño*, aquí atribuida a Jorge Fernández Alemán, ca. 1533. Escultura en madera tallada y policromada, en paradero desconocido (antes en el Museo Colonial). (Foto: Gómez Hurtado 1970, s.p.).

de Santa Marta, y Pedro de Heredia replicaba a su compañero de oficio con otro crucifijo para el mismo templo en 1538⁴¹. De esta parte a nuestra siguiente obra comentada pasarían dos décadas, cuando mediado el siglo, habría de intensificarse el flujo de piezas importadas desde Sevilla.

Hablamos de la imagen que se venera bajo la advocación de la *Virgen del Rosario*, arquetipo devocional que estuvo en auge durante la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo a partir del feliz desenlace de la Batalla de Lepanto en 1571. Entre las formulaciones que obtendría el tema en cuestión se encuentra la adaptación del modelo de la Virgen con el Niño de raigambre nórdica, al que sólo se le añade un rosario en alusión a su identidad. Es el caso de la capitalina *Virgen del Rosario* (fig. 2), hoy en la moderna iglesia del convento dominico de Bogotá, que

fue encargada en Sevilla por fray José de Robles cuando éste regresó al convento andaluz de San Pablo en 1553⁴². La escultura era enviada en 1555, año en que arribaba a Cartagena según lo refiere el posterior testimonio de fray Alonso de Zamora. El mismo cronista nos da también la noticia de que su cofradía fue organizada el primer domingo de octubre de 1558, inscribiéndose como primer cofrade el propio obispo Juan de los Barrios.



Fig. 2. *Virgen del Rosario*, atribuida a Roque Balduque, entre 1554-1555. Escultura en madera tallada y policromada, 139 cm, Iglesia de Santo Domingo, Bogotá.

41. Torre 1948, pp. 87-90; Duque 2005, pp. 186-191; Gila y Herrera 2010, p. 509.

42. ARIZA, Alberto. "Nuestra Señora del Rosario de la Conquista del Convento de Santa Fe de Bogotá". En *Anales de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia* (Bogotá), Octubre-Diciembre 1956, separata, pp. 7-8. Citado en ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2011, p. 227.