

LA IMAGEN DE LA PINTURA MURAL EN  
LA CASA DE GONZALO SUÁREZ RENDÓN

ARTE Y DEVOCIÓN

María del Pilar Espinosa Torres



**IMAGEN DE LA  
PINTURA MURAL**  
en la casa de Gonzalo Suárez Rendón  
Arte y devoción

María del Pilar Espinosa Torres

**IMAGEN DE LA PINTURA MURAL**  
en la casa de Gonzalo Suárez Rendón  
Arte y devoción

ISBN 978-958-48-8167-0

Primera edición: diciembre, 2019  
Publicación financiada por el Ministerio de Cultura  
Programa de Estímulos Departamentales, 2019  
Beca de investigación en patrimonio Biográfico Documental  
Secretaría de Cultura y Turismo de Boyacá  
Tunja - Boyacá, 2019

Fotografía de portada y contra portada: José Luis Pérez Flores, profesor  
investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

Imagen: un grifo, cenefa de la casa de Gonzalo Suárez Rendón

Diseño, Diagramación e Impresión  
Búhos Editores Ltda.

**CRÉDITOS:**

**FOTOGRAFÍAS**

**DISEÑO**

**APOYO DOCUMENTAL**

**TRABAJO DE CAMPO:**

Abel Fernando Martínez Martín

Ana Rosa Gustin Narváez

Antonio de Pedro Robles

Elkin Guillermo Colmenares Dulcey

Héctor Prieto Gordillo

José Luis Pérez Flores

Laura Liliana Vargas Murcia

Piedad Torres Barrera

Rodolfo Vallín

**PRÓLOGO**  
DE LA DRA. LAURA  
LILIANA VARGAS  
MURCIA **7**

**INTRODUCCIÓN** **9**

**HISTORIOGRAFÍA  
ARTÍSTICA** **13**

Enrique  
Marco  
Dorta

**15**

Gabriel  
Giraldo  
Jaramillo

**17**

Luis  
Alberto  
Acuña

**18**

Fray  
Alberto  
E. Ariza

**30**

Rodolfo  
Vallín

**31**

José Miguel  
Morales  
Folguera

**34**

**MIGUEL SUÁREZ DE  
FIGUEROA Y SU PAPEL  
PROTAGÓNICO COMO  
PERSONALIDAD CRIOLLA** **45**

Miguel Suárez  
de Figueroa,  
sucesor del  
Fundador

**46**

Miguel Suárez de  
Figueroa y sus  
responsabilidades  
familiares

**48**

**MIGUEL SUÁREZ DE FIGUEROA  
Y LA PINTURA MURAL DE LA  
CASA DEL FUNDADOR** **87**

Influencia de la devoción  
mariana en las pinturas  
murales de la Sala principal  
de la Casa del Fundador

**88**

**CONCLUSIONES** **127**

**ANEXOS** **131**

Anexo 1  
**131**

**BIBLIOGRAFÍA** **139**

# Contenido

Erwin  
Walter  
Palm

**21**

Martín  
Soria

**23**

Santiago  
Sebastián

**24**

Francisco  
Gil Tovar

**27**

Camilo  
Mendoza  
Laverde

**29**

José Manuel  
Almansa  
Moreno

**38**

Laura Liliana  
Vargas Murcia

**38**

Juan Camilo  
Rojas Gómez

**40**

Patricia  
Zalamea

**41**

Elkin Guillermo  
Colmenares  
Dulcey

**42**

Miguel y  
la Casa del  
Fundador

**52**

Los inicios de  
las pinturas  
murales de  
la Casa del  
Fundador

**55**

Los artesanos  
y oficiales en  
Tiempo de Miguel  
de Suárez de  
Figuerola

**58**

Miguel Suárez de  
Figuerola como hombre  
religioso y devoto de la  
Virgen del Rosario, hoy  
Virgen de Chiquinquirá

**65**

Interpretación de las  
pinturas murales de la  
Sala Pequeña

**118**

Anexo 2

**132**

Anexo 3

**134**

Anexo 4

**137**



# Prólogo

La devoción a la Virgen del Rosario en el altiplano cundiboyacense se ha mantenido durante siglos como una de las más fuertes dentro de las advocaciones marianas, y sabido es el papel decisivo que en ello tuvo Felipe II luego de la Batalla de Lepanto. La investigación documental realizada por María del Pilar Espinosa Torres permite establecer una estrecha relación entre la piedad rosarista de Miguel Suárez de Figueroa como reflejo del ambiente triunfal generado por la victoria de la Liga Santa y una posible lectura de los programas iconográficos de los artesanos de la casa de su padre, Gonzalo Suárez Rendón, fundador de la ciudad de Tunja. El lector encontrará el desarrollo de la hipótesis sobre la atribución del pago de la obra pictórica por parte de Miguel Suárez, una propuesta surgida en la tesis de Maestría en Historia de Espinosa Torres, llevada a cabo en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, bajo la guía de Antonio de Pedro y Abel Martínez, y que con ocasión de la merecida obtención de una beca de estímulos departamentales, ha profundizado gracias a las fuentes primarias del Archivo Histórico Regional de Boyacá.

Muchos han sido los autores que a lo largo de las últimas décadas se han interesado por las pinturas tunjanas del ámbito civil, estudios en los que se ha destacado el análisis iconológico de tipo emblemático, al que se suma este libro, pero a diferencia de los que le han precedido, su propuesta se construye a partir de hallazgos en fuentes primarias que sugieren posibles intereses devocionales de Suárez de Figueroa en la proyección de estas techumbres. La investigación documental de la Magíster Espinosa también nos brinda nuevos nombres de maestros, oficiales y aprendices de diversos oficios, así como muchos otros aspectos de la vida en la primera mitad del siglo XVII en la Provincia de Tunja.

Por otra parte, Miguel Suárez debe estar agradecido con la autora del libro al devolverle el reconocimiento que tuvo en su momento por el patrocinio de una de las obras más notables de Tunja en toda su historia: La capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo, cuyo mecenazgo se le ha atribuido solamente a su promotor inicial, García Arias Maldonado. El olvido a Suárez de Figueroa ensombreció su auspicio en la iglesia dominica -carga a su costa al que los padres de la Orden de Predicadores se refirieron como generador del “general aplauso de toda la ciudad”, pero esta publicación se encargará de darle el lugar que merece. Los manuscritos hallados corroboran las observaciones que los arquitectos Jaime Salcedo y Alberto Corradine hicieron sobre las diferentes etapas de construcción, así como de las dataciones de pintura mural hechas por el restaurador Rodolfo Vallín.

La lectura de este libro se recomienda no solamente a los especialistas dedicados a la historia del arte y la arquitectura del Nuevo Reino de Granada sino a quienes, como María del Pilar, se emocionan ante la riqueza artística de su ciudad y quieren llamar la atención en el cuidado de este patrimonio.

Laura Liliana Vargas Murcia

# Introducción

El presente trabajo tiene como fin primordial realizar un estudio histórico de las pinturas murales de la *Casa del Fundador*.

Se hace partiendo de la hipótesis de que las investigaciones realizadas al respecto, quizás, en parte, han adolecido de la suficiente rigurosidad, en cuanto a la cantidad de fuentes documentales primarias consultadas y a la forma en que han sido interpretadas; en cambio, han enfatizado en una serie de tópicos que, a fuerza de haberse repetido tantas veces, se han convertido en una “verdad” poco menos que inamovible, pero ante documentos, podrían derrumbarse por la falta de exactitud en su análisis.

En consideración a lo anterior, la investigación se centra en una figura muy importante en relación con la *Casa del Fundador*, Miguel Suárez de Figueroa, como hijo mayor y primer heredero de quien fuera su fundador, el Conquistador Gonzalo Suárez Rendón. El objetivo específico se encamina a un análisis riguroso de las fuentes de información relacionadas con la terminación de la obra, así como a las modificaciones que le fueron hechas, y al estilo artístico que era necesario plasmar en cada detalle, con lo cual se imprimió para la historia, la identidad y el origen de aquellos que fueron sus primeros propietarios. El protagonismo de Miguel Suárez, puede resultar novedoso dentro del trabajo, pues ninguna de las investigaciones consultadas se ha enfocado directamente en él, pero, en el presente caso, se ha considerado fundamental y determinante.

Es, también, por medio de Miguel Suárez de Figueroa, que se ha podido reconstruir el desarrollo cultural de la ciudad durante la época analizada, concretamente, el periodo comprendido entre finales del siglo XVI, una vez la traza urbana estaba completa, hasta mitad del siglo XVII. Dicho periodo, artísticamente, tiene mucho que ver con un estilo tardorrenacentista y manierista, con claras reminiscencias del mudéjar y el plateresco español, y en él resalta una fuerte impronta decorativa del llamado grutesco y/o “pintura a la romana”.<sup>1</sup>

La anterior, sin duda fue una etapa de gran esplendor, en la cual las fuentes de información permiten apreciar el protagonismo de este personaje en el Reino de la Nueva Granada; en ella, se dará el relevo generacional de los conquistadores

<sup>1</sup> La documentación española del siglo XVI denominó el grutesco “pintura a la romana” FERNÁNDEZ ARENAS, José. La decoración grutesca. Análisis de una forma. *Revista del Departamento de Historia del Arte*: Barcelona. 1979. Número 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader p. 5. agosto, 2012.

fundadores, a los hijos, ya asentados en esta sociedad. De manera que, Miguel va a responder con sus acciones a esa primera generación criolla, que tomará como referentes culturales e imaginarios los que correspondieron a sus padres, quienes conservaban la tradición española, los cuales se convierten en el insumo que inspiró los motivos artísticos de la *Casa del Fundador*. Dichos referentes se constituyen en emblemáticos y distintivos de esa élite encomendera, que creó un mundo urbano, tanto privado como público, que, con el paso del tiempo, vendría a conformar las bases históricas de la hoy conocida como muy noble y muy leal ciudad de Tunja.

Con este trabajo no se pretende ir en contra de lo que se haya podido decir hasta el momento y que, tal vez, pueda considerarse como tradicional, sino, plantear algunas inexactitudes halladas mediante la investigación de archivos referentes a esas “grandes verdades inamovibles”, que, lógicamente, deben ser, en algunos casos rebatidas y, en otros, modificadas.

Es apenas lógico que, si se pretende mostrar el patrimonio cultural de la ciudad mediante la palabra escrita, como aporte al patrimonio nacional, debe comenzarse por dotar de cierta rigurosidad investigativa y de estudios bien documentados la información pertinente. El atractivo y la importancia del arte tunjano no radica en llenarlo de fantasías, sino de ofrecer toda su grandeza e importancia en relación con otras manifestaciones del arte colonial del país.

Si algo caracteriza al arte tunjano en el período estudiado, va a ser la llamada pintura mural de paredes y techos, tanto en las construcciones religiosas, como en muchas de las más importantes casas de la ciudad. La pintura mural ocupó un lugar privilegiado en la decoración de templos, conventos, el cabildo y en casas particulares, convirtiéndose casi “en una moda” con específicas características y de una enorme riqueza cultural.

En el proceso investigativo se desarrollaron dos tipos de metodología: la primera, radicó en la labor de archivo, la segunda, fue la interpretativa, partiendo de lo que ya se ha dicho sobre el arte colonial tunjano y, en particular, sobre la pintura mural de la *Casa del Fundador*.

El tiempo histórico consultado comprende desde el año de 1583, en el cual fallece Gonzalo Suárez Rendón, fundador de la ciudad, y desde el momento en que su hijo mayor Miguel Suárez de Figueroa, fruto de su matrimonio con Doña Mencia de Figueroa, recibe el mayorazgo, y se extiende hasta el año de 1669, fecha del fallecimiento del último nieto del Fundador, Juan Suárez de Figueroa. Cabe decir que Miguel Suárez de Figueroa no tuvo hijos a quien legar su dote, será su sobrino Gonzalo, hijo primogenito de su hermano Nicolás, quien le heredará. Gonzalo tampoco tiene hijos, por ende le deja a su hermano Juan Suárez de Figueroa su herencia.

Para el estudio y análisis de dicho periodo, en relación con el trabajo de archivo, se tuvieron en cuenta algunos registros notariales clasificados en las Notarías Primera y Segunda, al igual que el archivo eclesiástico y los registros del Fondo Histórico, del *Archivo Regional de Boyacá*. En la Notaría Primera, se examinó un total de 107 legajos; en la Notaría Segunda, un total de 120 legajos y en el fondo eclesiástico se examinó un legajo y en el Fondo Histórico, un total de 62 legajos.

Asimismo, se seleccionó toda la documentación que estuviera relacionada con la familia del Fundador, especialmente la de Miguel Suárez de Figueroa. También se indagó y analizó la documentación relacionada con los oficiales locales de carpintería, pintura y cantería que trabajaron en este tiempo y estuvieron vinculados con Miguel Suárez de Figueroa y con el desarrollo del arte colonial tunjano. Se consultaron, además, poderes, censos, obligaciones, conciertos y los testamentos de los sucesores de Gonzalo Suárez Rendón y Miguel Suárez de Figueroa.

“Cabe anotar que a través del desarrollo investigativo fue necesario salvar algunos problemas que dificultaron un poco este trabajo, así: la consulta en el *Archivo Regional de Boyacá* fue un procedimiento complejo, ya que algunos legajos no están completos, o no llevan índice, lo que dificulta mucho la investigación, y ocasiona pérdida de tiempo; se citan algunos ejemplos”. El testamento del Fundador, quien fallece hacia 1583, testa en 1566 y nuevamente en 1579; las ampliaciones de su testamento, curiosamente, se encuentran en un legajo de 1659; los documentos del legajo 74 del año 1600 de Notaría Primera, en su gran mayoría, corresponden a los años 1596 y 1597. Por otra parte, hay algunos legajos con la numeración mal señalada; son los casos del legajo 69 de 1588 de Notaría Primera que no están numerados dentro del legajo 47, correspondiente a ese mismo año, siendo de la misma Notaría; allí sucede lo mismo con la numeración del legajo 84 del año 1600, que no está dentro de la numeración de los legajos 72 - 73 y 74, pertenecientes al mismo año.

Este trabajo investigativo consta de cuatro partes principales, a saber: la introducción, tres capítulos con sus respectivas divisiones y las conclusiones. El primer capítulo, consta de un estudio historiográfico sobre el tema, y en él se realiza un recorrido cronológico, sobre las investigaciones más destacadas, desarrolladas a mediados del siglo XX y principios del XXI sobre el arte y la pintura mural en Tunja y en algunas otras partes del departamento. Entre los estudios analizados, destacamos los de algunos historiadores españoles como Marco Dorta, quien trabajó lo relacionado con la arquitectura del siglo XVI en Tunja, y Santiago Sebastián, que hizo un análisis muy amplio sobre el arte colonial en Colombia y fue el primero en hacer una lectura iconográfica de la *Casa del Fundador* y de la casa de Juan de Castellanos; el trabajo del español José Miguel Morales Folguera, *Tunja, Atenas del*

*Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*<sup>2</sup> y, por último, el trabajo de la colombiana Laura Liliana Vargas Murcia<sup>3</sup>, historiadora de arte colombiano que hace un minucioso trabajo de archivo, en el que destaca la labor de una serie de pintores locales como Juan de Rojas y Juan Recuero, quienes trabajaron en la decoración del primer cabildo de la ciudad, por mandato del primer corregidor nombrado por la Corona española Antonio Jove.

El segundo capítulo, permite la comprobación de la hipótesis planteada; aborda con detenimiento el estudio de la pintura mural en la *Casa del Fundador* y el papel decisivo jugado por Miguel Suárez de Figueroa en estos trabajos, así como su participación en otras construcciones de esta ciudad, una de ellas, la capilla del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo.

En el tercer capítulo, con base en los referentes expuestos por Santiago Sebastián y José Miguel Morales Folguera, asimismo, se tendrá en cuenta la publicación realizada con los investigadores Abel Fernando Martínez Martín y Andrés Ricardo Otálora Cascante.<sup>4</sup> Para hacer una lectura iconográfica de las pinturas murales de la casa.

Luego, el trabajo presenta las conclusiones, las cuales contienen los aspectos más destacados a los que ha llegado esta investigación, tanto a nivel de recuperación documental, como de la interpretación iconográfica.

Finalmente se anexa, además, una serie de documentos que se consideran relevantes para la comprensión de la investigación llevada a cabo.

2 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*: Ediciones Universidad de Málaga.1998. Morales Folguera ha sido uno de los últimos historiadores de Arte Hispanoamericano, interesado en hacer una investigación sobre las pinturas murales de las casas civiles y sobre la arquitectura tunjana, definiendo dicha ciudad como la Atenas del Renacimiento.

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

4 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel; OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre, 2015 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

# Historiografía Artística



Detalle Mural (*Escudo de la familia del Fundador*<sup>5</sup>)

5 Escudo de la familia del Fundador, fotografía tomada del Fondo Fotográfico de Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

*“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido, consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro”*  
Walter Benjamin

La producción de pintura mural en la ciudad de Tunja, entre los siglos XVI y XVII, fue importante y significativa para el Nuevo Reino de Granada. Esta pintura abarca tanto el ámbito civil como el religioso. En el primero de los casos, son las paredes y techos de las casas de los más notables conquistadores y encomenderos, las que se ven colmadas de figuras y formas, muchas de ellas de carácter emblemático, sirviendo como referencia de un mundo y una cultura visual que tiene referentes en la pintura española y, en gran parte de la cultura europea.<sup>6</sup>

Tunja vivió en el último tercio de siglo XVI un momento que, sin duda, podemos catalogar de esplendor artístico. El paso por ella de artistas italianos de la talla de Francesco del Pozzo<sup>7</sup> y Angelino Medoro<sup>8</sup>, quien fuera discípulo del gran pintor Miguel Ángel<sup>9</sup>; igualmente, del pintor y fraile ecuatoriano Pedro Bedón;<sup>10</sup> la presencia de estos artistas y su participación en las obras que en ese momento se realizaban, resultó de gran importancia para la calidad de dichos trabajos.

Sin duda, el auge económico de la ciudad permite la inversión requerida para este fin. La encomienda, como base de la economía de la provincia de Tunja, ofrece abundante dinero para que, en dicho periodo, esta sea una ciudad que ejerza cierta hegemonía en el Nuevo Reino de Granada,<sup>11</sup> esta prosperidad permite calificar este tipo de arte como “arte de encomenderos,” ya que son las élites, tanto las contratantes de los trabajos artísticos para sus casas privadas, como las patrocinadoras de las distintas órdenes religiosas instaladas en la ciudad.<sup>12</sup>

- 6 FERNÁNDEZ ARENAS, José. La decoración grotesca, Análisis de una forma. *Revista del Departamento de Historia del Arte*, Barcelona, 1979. No 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader p. 5
- 7 ACUÑA, Luis Alberto. *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá. ICANH 1967. Artista italiano, conocido por pintar el lienzo de Nuestra Señora de la Candelaria venerada en el monasterio de los religiosos de San Agustín, p. 49.
- 8 ACUÑA, *Ibid.*, pp. 39- 40. Pintor italiano, en Tunja colabora con algunas iglesias y pinta su Anunciación, conservada en la capilla de Santa Clara, que data de 1588, hace su taller en Santa Fe de Bogotá y en 1598, pinta la Agonía del Huerto y el Entierro de Cristo, ambos en la capilla de los Mancipe.
- 9 ARROYO VALDEZ, María de Flor. *Las relaciones entre Perú e Italia antes de (1821 2002) Lima*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, p. 25.
- 10 ACUÑA, Luis Alberto. *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Pintor y arquitecto nacido en Quito, religioso de la orden de Santo Domingo y reconocido por la decoración del Claustro de la Recoleta en su ciudad natal. *Op. Cit.*, p. 16.
- 11 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá, D.C. Edición ABC. 1954, p. 17
- 12 ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *La Plaza Mayor de Tunja a través del tiempo*. *Revista Apuntes*. Bogotá, D.C. No. 8, 1973, p. 29.

## Enrique Marco Dorta

Los primeros estudios sobre el arte y arquitectura en la ciudad de Tunja, que quiero reseñar por su importancia, y que sirven de precedente de esta investigación, los llevó a cabo el historiador español Enrique Marco Dorta<sup>13</sup> en la década de los años 40 y se consideran de gran interés porque en ellos planteaba la tesis de la existencia de un tipo particular de arquitectura: “la arquitectura tunjana”, que se desarrollaría durante los siglos XVI y XVII; y que estuvo influenciada por la corriente arquitectónica ligada a los ideales del humanismo renacentista.

Es preciso decir que la ciudad que conoció Marco Dorta en 1940, dista bastante de la actual, ya que, muchas de sus edificaciones se han destruido, o, simplemente se han deteriorado por el paso del tiempo, pues no ha existido una auténtica política institucional de preservación y conservación<sup>14</sup> del patrimonio arquitectónico y artístico del casco histórico de la ciudad,<sup>15</sup> por lo cual, los estudios realizados en dicho ámbito, como en el caso de Marco Dorta, se ven condicionados: “El patrimonio se pierde porque dentro de las administraciones locales debería surgir una iniciativa en la que se apoyen a los propietarios de estas edificaciones para su mantenimiento, las conserven y las proyecten en el tiempo”<sup>16</sup>.

Aun así, lo que resaltamos del trabajo del profesor Marco Dorta son sus descripciones de algunas iglesias, conventos y edificaciones civiles, en las que destaca la decoración austera y sencilla, el trabajo de cantería en sus portadas y la distribución del espacio interior de las casas civiles:

Había en la comarca inmejorables materiales de construcción y se hacían los muros con tapias de tierra y las esquinas y portadas de cantería. Son las casas de Tunja de tipo netamente castellano, distribuidas a base de un patio central clausurado solamente en dos o tres frentes, con arcos en las galerías bajas y dinteles en las altas, al gusto toledano<sup>17</sup>.

De acuerdo con Marco Dorta, la bonanza económica que produjo la encomienda a finales del siglo XVI, dio lugar a la construcción de numerosas edificaciones que demostraban la hidalguía y nobleza de los conquistadores que habitaron estas tierras, ya que la ciudad, en los primeros años del siglo XVII, tuvo unos cambios de

13 MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Madrid. Grafías Yaguez, 1942

14 GUERRERO RODRÍGUEZ, Olga. *Patrimonio desmantelado*. Diario el Tiempo 6 de agosto del 2000 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1210266>

15 NULLVALUE. *Patrimonio cultural un monumento al abandono*. Diario El Tiempo. 7 de junio de 1998 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-752212>

16 *Según expertos ya no existirá en 30 años patrimonio arquitectónico colonial en la capital Boyacense*. Diario El Tiempo, 29 de junio de 2009 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5558927>

17 MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Óp. Cit., p. 32

estilo artístico en las iglesias y conventos que no lograron opacar el estilo establecido en el siglo anterior:

Los revestimientos de la madera tallada y policromada con que se decoraron los pobres muros de tapial de algunas iglesias, decoración que ocultó igualmente las cubiertas de vigas rollizas atadas con cueros e inundó, en algún caso, los alfarjes mudéjares del siglo XVI. Fue esta casi la única manifestación del barroco en Tunja, ya que en la arquitectura apenas se manifestó débilmente en algunas obras que, en lo esencial son del bajo Renacimiento, aunque construidas en el primer tercio del siglo XVII.<sup>18</sup>

Efectivamente, como señala el historiador español, lo predominante en la arquitectura tunjana fueron sus constantes referencias eclécticas, moviéndose entre los recuerdos del mudéjar -el llamado arte isabelino o de los reyes católicos - y un manierismo contenido, en el que predomina la decoración grotesca, más en pintura que en piedra. La iniciación del Barroco también fue tardía, a pesar de que existía una predilección local por hablar del “barroco tunjano”,<sup>19</sup> estilo que alcanzaría su auge hacia finales del siglo XVII, pero nunca con el mismo esplendor que el tipo de arquitectura y decoración anterior. Como bien afirma Marco Dorta, “la persistencia del renacimiento es bien patente, pues, aun los motivos vegetales no tienen las formas carnosas del barroco, sino las metálicas del último cuarto del siglo XVI”<sup>20</sup>.

En relación con la pintura mural, el investigador español no realizó su estudio con la misma profundidad que lo hizo con la arquitectura. Señala que la decoración mural inicial fue cubierta con ornamentos de carácter barroco del siglo XVII ocultando toda la pintura mural anterior. Es entendible que, cuando hizo su investigación no se había descubierto ni restaurado ninguna de las pinturas murales de las casas particulares tunjanas, todas ellas realizadas con posterioridad a la visita del historiador Dorta. La primera restauración la realizó el maestro pintor Luis Alberto Acuña en 1952,<sup>21</sup> en la *Casa del Escribano*; la segunda, se hizo entre 1965 y 1969<sup>22</sup> en la casa de Gonzalo Suárez Rendón, fundador de la ciudad.

18 *Ibíd.*, pp. 40-41.

19 Un ejemplo de ello que ha tenido mucha difusión por la Academia Boyacense de Historia es el de: CORSI OTÁLO-RA, Lucía. *Del renacimiento europeo al barroco tunjano*. Tunja. Publicación de la Academia de Historia, 2004 pp. 92-104.

20 MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Óp. Cit., p. 43.

21 GALLO, Lytia. *Acuña pintor de la Nacionalidad*. Diario El Tiempo, 11 de junio del 2004 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1557986>

22 NULLVALUE. *Pinturas Murales Coloniales*. Diario El Tiempo, 17 de agosto del 1999 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-870978>

## Gabriel Giraldo Jaramillo

También están los aportes en arte colonial de Gabriel Giraldo Jaramillo<sup>23</sup>. Este investigador colombiano, realizó algunos estudios sobre la pintura en Colombia publicados a finales de la década de los 50. Entre ellos se destacan: *Arte en Colombia - Colombia en 1850*, *Grabado en Colombia*, y *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*<sup>24</sup>. Giraldo no dice mayor cosa sobre las pinturas murales realizadas en las casas, iglesias y conventos de Tunja, y su valoración de la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada, siempre ha sido muy crítica hasta el punto de calificarla como “arte mediocre”:

Nos encontramos, por consiguiente, en presencia de un arte mediocre, no por ello menos interesante y valioso; de un arte pequeño, reducido y limitado en todas sus manifestaciones, pero lleno en sí mismo de contenido y significado y que nos muestra, muy a las claras, la mentalidad toda de la época en que apareció; no olvidemos que, como lo ha dicho un agudo observador, el arte resume lo que la historia narra<sup>25</sup>.

Además, Giraldo ha señalado: “El arte español pasó a las Indias no solo por ser España la conquistadora, sino por el sistema mismo de colonización, que se empleó, sistema de cultura cerrada y de monopolio absoluto en todos los aspectos de la vida material y cultural”<sup>26</sup>.

A pesar de sus apreciaciones negativas, y por qué no, cargadas de prejuicios sobre el arte colonial, Giraldo es el primer investigador en citar la presencia de pintores locales en la ciudad de Tunja:

Y en Tunja por los años de 1598 el Capitán Antonio Ruiz Mancipe declara que ha pagado a Juan Rojas “pintor de dorar” ciento ochenta y cuatro pesos de oro de ochenta quilates, por pintar los artesonados y dorar las rejas de fierro y hacer el letrero de la pila, de su famosa capilla en la catedral. Otro artista que trabajó en Tunja en los albores del siglo XVII, ha salvado su nombre para la posteridad: Blas Martín Silvestre, que pintó uno de los altares de la iglesia de Santo Domingo por los años de 1609<sup>27</sup>.

Dichos datos sobre los pintores locales son de sumo valor; desafortunadamente Giraldo no menciona fuentes primarias, porque en su bibliografía todas las fuen-

23 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México FCE, 1948

24 *Arte en Colombia- Colombia en 1850*. Bogotá, D.C. Librería Sur América, 1946. *Grabado en Colombia* Bogotá, D.C Edición. ABC. 1959. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá, D.C Edición. ABC, 1954.

25 GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia* Óp. Cit., pp. 13-14.

26 *Ibíd.* pp. 22-23.

27 *Ibíd.* p. 35.

tes son de carácter secundario y no están claras las fuentes de donde obtuvo esa información.

## Luis Alberto Acuña

El artista Luis Alberto Acuña merece mencionarse, pues, es uno de los pioneros en el estudio de los murales tunjanos. Su actividad se basó primordialmente en la conservación y restauración de algunas pinturas y edificios. En su texto “Los extraños paquidermos Tunjanos”<sup>28</sup>, considera que la pintura mural en Tunja muestra un trabajo artístico extraordinario, no solo en el campo religioso, sino también en el civil; siendo indiscutibles sus nexos con el renacimiento español. Como elemento emblemático para ello, elige la llamada *Casa del Escribano*: “Juan Delgado de Vargas Matajudíos hace pintar en el lugar más ostensible de su casa y a modo de fieros guardianes del blasón familiar, las bestias simbólicas que, colocadas a diestra y siniestra, garanticen la pureza de su linaje”<sup>29</sup>.

Acuña, señala, a su vez, la *tendencia orientalista*, al destacar entre los motivos pictóricos de sus paredes “animales exóticos” como el elefante y el rinoceronte<sup>30</sup>, y afirma que, en el caso del rinoceronte, es un modelo copiado del famoso grabado hecho por el artista alemán Alberto Durero en 1515, aunque no directamente, pues fue una versión de otro artista la que finalmente se trasladó a los techos de la *Casa del Escribano*:

Sin embargo, cuidadosamente observada la versión Tunjana, se advierte que ella no fue directamente hecha del grabado alemán sino mediante alguna transcripción de este, ejecutada con no muy rigurosa fidelidad. ¿Cuál pues, pudo haber sido esta transcripción? La satisfactoria respuesta a esta pregunta nos la da el celeberrimo platero y tratadista de su oficio don Juan de Arfe Y Villafañe, nieto de aquel otro maestro del mismo arte, Don Enrique, quien procedente de Alemania, su tierra natal, vino a España hacia 1505, atraído por los Reyes Católicos<sup>31</sup>.

Acuña identifica el rinoceronte de la *Casa del Escribano* como una versión del *Tratado De Varia Conmemsuración para el arte y la arquitectura* de Juan de Arfe<sup>32</sup>, la cual se había publicado mucho después de que el grabado de Durero circulase por toda Europa. Además, destaca que el rinoceronte está cargado de una fuerte

28 ACUÑA, Luis Alberto. Los extraños paquidermos Tunjanos en: *Siete ensayos sobre el Arte Colonial en la Nueva Granada*. Bogotá. Kelly, 1973., p. 99 -112. Cabe anotar que la primera publicación se realizó en 1952 en *Hojas de cultura popular colombiana*.

29 *Ibíd.*, p. 111

30 *Ibíd.*, p. 101

31 *Ibíd.*, pp. 108-109

32 ARCE, Juan de. *De varia Conmemsuración para la Sculptura y la Architectura*. Se divide en 4 libros el primero, Geometría y Proporciones; el segundo, Anatomía; el tercero, Animales; y el cuarto, Arquitectura. Primera edición en 1585

simbología que desde la antigüedad ha sido objeto de una extensa iconografía, asociándolo, entre otras referencias, a la figura del unicornio:

Corría el año de 1515 cuando un nuevo y exótico animal hace aparición en el repertorio de los naturalistas y simbolistas del Renacimiento: es el rinoceronte. Un grupo de colonos de cierta posesión portuguesa en el Asia, explorando la selva, dan de pronto con una especie de equino salvaje en cuya cara crece un único cuerno vigoroso. Para los ingenuos colonos no hay duda de que aquello que tienen ante sus ojos no es otra cosa que el unicornio de la leyenda medieval<sup>33</sup>.

De esta manera, Acuña narra el mito del unicornio y su relación con el rinoceronte, siendo el primer investigador que relaciona la pintura del rinoceronte de Tunja con el modelo realizado por Juan de Arfe. Relación que tendrá influencia en Soria<sup>34</sup>, Palm<sup>35</sup> y Santiago Sebastián<sup>36</sup>.

Luis Alberto Acuña también hizo un análisis de la presencia del desnudo femenino en dichas pinturas.<sup>37</sup> Señala que el desnudo en ese tiempo era escaso y velado debido, esencialmente, a las fuertes creencias religiosas de los conquistadores y, por ende, le parecieron excepcionales los que fueron hallados en la techumbre del salón principal de la *Casa del Escribano*. Asimismo, para el maestro, encontrar las iconografías de las deidades romanas de Minerva, Júpiter y Diana, fue extraño, aunque, consideró que los conquistadores tenían gusto por los clásicos latinos y la mitología griega:

Erguidas y en total desnudez aparecen allí ambas deidades, no como mera caprichosa invención sino como versión literal de sendos grabados ejecutados por el francés Rene Boyvin hacia 1540 al copiar las creaciones que por ese tiempo pintaba el artista holandés Leonard Thiry por encargo del rey Francisco I para decorar su palacio de Fontainebleau. Al difundirse por el mundo culto las paganas alegorías de Thiry llegaron con relativa prontitud a esa incipiente y remotísima fundación encaramada en una estepa de los Andes que fue Tunja, merced a las estampas que, como es dable suponer, traerían en sus alforjas aquellos jóvenes pintores italianos Francisco del Pozo y Angelino Medoro que procedentes de su tierra natal acababan de llegar a la ciudad. [...] Pues fue gracias a la adopción de los modelos citados en los que se revivía después de quince siglos el gusto por la decoración de los clásicos grutescos pompeyanos, según habíanse puesto recientemente en boga interiores decoraciones palaciegas de la Europa renaciente, a lo que se debió que nada semejante a las techumbres de la casa del escribano

33 Acuña. Op. Cit., p. 106.

34 KUBLER, George y SORIA, Martín. 1959 *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 1800*. Great Britain. Published Penguin Books, p. 164-183

35 PALM, Erwin Walter. "Dürer's Ganda and a XVI century apotheosis of Hercules at Tunja" en: *Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1956 pp. 65- 74

36 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá, D.C. Edición convenio Andrés Bello, 2006

37 *Ibíd.*, pp. 23 - 38

real se registrase, en punto de arte, en todo el ámbito cultural de España y sus ultramarinas posesiones, incluidos los fastuosos virreinos de Méjico y Perú<sup>38</sup>.

Acuña especula sobre el origen de estos modelos y también sobre cómo pudieron entrar de Europa los supuestos grabados<sup>39</sup>. Pero la investigación ha permitido establecer que es casi del todo improbable que Del Pozo y Medoro introdujeran esos grabados porque no existe ninguna referencia documental al respecto. Además, la búsqueda del maestro sobre la presencia del desnudo en el arte colonial es incompleta, porque en la Iglesia de Santo Domingo hay vestigios de desnudos en la representación del *Juicio Final* pintados en el último tercio de siglo XVI, y aún se pueden observar parte de ellos<sup>40</sup>.

Finalmente, vale señalar que siendo Acuña un investigador empírico, la falta de una formación académica sólida, va en detrimento de sus estudios investigativos; sus trabajos sobre el arte colonial no hacen referencia a sus fuentes documentales; tampoco realizó –hasta donde se ha podido averiguar– registros visuales, ni documentales sobre la restauración de las pinturas de la *Casa del Escribano*; lo que, sin duda, suscita inquietud, por no seguir los protocolos establecidos para restauraciones de este tipo. Se desconoce lo que realmente había en la *Casa del Escribano*, y lo que fue producto de su imaginación. De hecho, un estudio<sup>41</sup> reciente demuestra la desmesurada intervención del maestro Acuña en la Casa del Escribano. Llegando a recrear imágenes que distan de las que originalmente se encontraban allí. Trabajo que se citara más adelante.

A pesar de sus falencias investigativas, Luis Alberto Acuña fue el primero en destacar que en Tunja se había desarrollado un tipo de arte pictórico muy influenciado por la decoración grotesca, con unas calidades excepcionales, bien lo dice José Fernández Arenas en su texto *Análisis de una forma*. “Tres son los elementos determinantes de las formas renacentistas: La utilización de los órdenes constructivos romanos, la decoración grotesca y la renovación formal y temática de dioses, semidioses y mitos de la antigüedad con sentido alegórico”<sup>42</sup>. La decoración grotesca es muy característica en la arquitectura española del siglo XVI. Las figuras grotescas representan mundos mitológicos buscando un sentido moralizante:

La decoración grotesca no es, por tanto, un simple ornato caprichoso, sino que en él se mezclan temas mitológicos, y fábulas poéticas y, en ocasiones, hecho nor-

38 ACUÑA, Luis Alberto. Los extraños paquidermos Tunjanos, en: *Siete ensayos sobre el Arte Colonial en la Nueva Granada*. Óp. Cit., pp. 32- 34

39 *Ibíd.*, p. 33

40 Se hace referencia a las pinturas de la antigua capilla, del Juicio Final, que en la ubicación inicial de la iglesia quedaba situado al lado del altar y en la remodelación queda a la izquierda. Véase: VALLÍN, Rodolfo. *Imágenes bajo Cal y Pañete*. Bogotá. Sello editorial. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998 pp. 120-121.

41 COLMENARES DULCEY Elkin Guillermo. *Entre la falsificación y supervivencia del pasado Luis Alberto Acuña y la intervención de la casa del escribano Juan de Vargas*. Ediciones USTA Tunja, 2019.

42 FERNÁNDEZ ARENAS, José. La decoración grotesca. *Análisis de una forma*. *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Barcelona, 1979. No 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader, p. 5.

mal dentro de la concepción neoplatónica, se intercambian escenas y personajes bíblicos. El grutesco se asocia a un programa conceptual, muy complejo a veces del cual forma parte<sup>43</sup>.

## Erwin Walter Palm

Pues bien, siguiendo con los estudios sobre pintura mural. El historiador del arte Hispanoamericano, Erwin Walter Palm de origen alemán, tuvo particular interés por la lectura iconográfica de la *Casa del Escribano*. Publicó, en el año 1956, un interesante texto sobre el arte colonial tunjano. *Dürer's Ganda and an XVI Century Apotheosis of Hercules at Tunja*.<sup>44</sup> Palm, inicia su artículo refiriéndose al origen de la imagen del rinoceronte de la Casa del Escribano, siguiendo así la tesis de Acuña:

Durer's sheet has had a strange echo in the Spanish colonies, where the master's rhinoceros appears in mural size on the ceiling decoration of a late XVI Century house up in the highlands of Colombia, at Tunja (fig. 3). The fine learning of the restorer of the mural, the painter Luis Alberto Acuña, has recently shown that the vehicle by which knowledge of the *Ganda* travelled to the Andes, must have been the famous treatise of the Spanish goldsmith Juan de Arfe published in Seville in 1585, where the animal is reproduced (fig. 4) complete with verse and prose description. Since such secular subjects are extremely rare in Spanish colonial painting, the ceiling needs some further explanation<sup>45</sup>.

Palm, no solo está de acuerdo con Acuña en el origen iconográfico del rinoceronte, sino que también cree que los elefantes pintados en la techumbre corresponden a los grabados de Giovanni Stradanus, copiado por Collaert en Amberes a mediados del siglo XVI; aunque el modelo original haya sido alterado:

Acuña has already pointed out, the group undoubtedly reflects one of Giovanni Stradano's famous hunting scenes engraved by Collaert in Antwerp in the sixties of the XVI Century (fig. 7) Stradanus keen interest in fantastic hunts, which has found its well-known expression in the tapestries for the Medici Villa of Poggio a Caiano, has even gone so far as to portray the troglodytes mentioned by Pliny. The somewhat simplified Tunja version has not only eliminated the background with the dead elephant, but has moved the central scene to the left, reducing

43 FERNÁNDEZ ARENAS, José. La decoración grutesca. Análisis de una forma. *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Barcelona, 1979. No 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader, p. 10.

44 PALM, Erwin Walter "Dürero en la Nueva Granada en el siglo XVI Apotheosis of Hércules en Tunja" Traducción mía de Erwin Walter Palm de su publicación en: *Gazette des Beaux Arts*, París, 1956 p. 65- 74

45 "La lámina de Durero ha tenido un extraño eco en las colonias españolas, donde el rinoceronte del maestro aparece en tamaño mural en la decoración del techo de una casa de finales del siglo XVI en las tierras altas de Colombia en Tunja (fig. 3). El buen saber del restaurador del mural, el pintor Luis Alberto Acuña, ha demostrado recientemente que el vehículo por el cual el conocimiento del *Ganda* viajó a Andes, debe haber sido el famoso tratado del español orfebre Juan de Arfe, publicado en Sevilla en 1585, donde el animal es reproducido (fig. 4) completo con la descripción de verso y prosa. Ya que estos temas tan seculares son extremadamente raros en la pintura colonial española, la techumbre necesita alguna interpretación" Traducción mía de Erwin Walter Palm *ibid.*, p. 67.

and redistributing the number of hunters-an arrangements whereby much of the narrative freshness of the original has been lost<sup>46</sup>.

Palm también describe los monogramas que se hallan en el almizate y jaldetas, señalando que hacen referencia a José, María y Jesús<sup>47</sup>. La tesis de Palm apunta a que el conjunto de pinturas se inscribe en un conocimiento humanista que enlaza con este referente la personalidad del que allí habita, por lo demás, frecuente en la España del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII:

[...] the apotheosis of Hercules who is born to eternal glory by Jupiter's eagle. A crown of laurel is suspended above his head, while his lion's skin has been fastened elegantly to the concave inner side of an escutcheon beneath the canopy, and the bell of fame hangs from this newly won emblem. The two Atlantic figures that bear the canopy stretch forth their left hands to crown the benefactor of making with wreaths of laurels, holding the palms of victory in the other hand. Laurel boughs are to be seen also above the canopy, to the right and left of the solar eagle. In his left-hand Hercules holds a thunderbolt, whose ends have burst into flowers<sup>48</sup>.

Dentro de este contexto humanista, Palm destaca que la decoración está destinada a exaltar la figura de Hércules como héroe que salva al mundo de los errores, relacionando esta iconografía de origen pagano, con la cristiana de los monogramas de José, María y Jesús. Además, identifica a Hércules con el poder que en su momento representa Felipe II como Rey de España y Emperador del vasto imperio europeo y americano.

Asimismo, señala el grado de complejidad del programa pictórico, tanto conceptual como iconográfico, y que este no pudo ser la obra de un simple soldado o de un conquistador sin instrucción y conocimiento humanista: "This astonishing humanistic program by far exceeds the usual buoyancies of the soldiery of the con-

46 Acuña ya ha señalado que el grupo, indudablemente, refleja una de las escenas de caza del famoso Giovanni Stradanus, grabada por Collaert en Amberes en los años sesenta del siglo XVI (fig. 7) Stradanus demuestra su interés en cacerías fantásticas que han encontrado su expresión más conocida en los tapices de la Villa Medici de Poggio a Caiano, y ha ido tan lejos como para retratar a los trogloditas mencionados por Plinio. La versión algo simplificada de Tunja no solo ha eliminado el fondo con el elefante muerto, sino que ha movido la escena central a la izquierda, reduciendo y redistribuyendo el número de cazadores, un arreglo por el que gran parte de la fresca narrativa de la original se ha perdido Traducción mía de Erwin Walter Palm de su publicación *ibid.*, p. 68.

47 *Ídem.*, p. 68.

48 [...] la apoteosis de Hércules, que nace a la gloria eterna por el águila de Júpiter. Una corona de laurel se suspende por encima de su cabeza, mientras su piel de león se ha fijado elegantemente a un lado cóncavo interior de un escudo de armas bajo el dosel, y la campana de la fama cuelga de este recién conquistado emblema. Las dos figuras de los atlantes que llevan follaje extienden sus manos izquierdas para coronar al benefactor dando coronas de laureles, manteniendo las palmas de la victoria en la otra mano. Ramas de laurel se pueden ver también por encima de la cubierta, de derecha a izquierda del águila solar. En su mano izquierda Hércules, sostiene un rayo cuyos extremos han florecido Traducción mía. de Martin Soria *ibid.*, p. 70

quest”<sup>49</sup>. Por esa razón, el autor supone que dichas pinturas fueron de personas conocedoras de este tipo de pensamiento.

## Martín Soria

Curiosamente otro historiador que comparte las mismas impresiones sobre la *Casa del Escribano* es el investigador estadounidense Martín Soria, conocido por su obra: *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500 to 1800*<sup>50</sup>. Con relación a Tunja manifiesta que es una ciudad en la que los conquistadores expresaron su visión humanista del mundo. Este concepto, según el autor, estaría basado en su gusto por las historias de caballería, la mitología griega, los temas cinegéticos, sus creencias religiosas y las representaciones heráldicas<sup>51</sup>, por ejemplo, con respecto a la Casa de Juan de Vargas señala:

Rene Boyvin after the Netherlandish artist Leonard Thity (about 1540, active at Francis I's palace at Fontainebleau) south side: a rhinoceros accompanied by a small horse, and a monkey above, the scribe's escutcheon, and three elephants; east and west sides: monograms of Christ (IHS) and St Joseph (IOSEP) in rich ornamental cartouches of Antwerp estile. The rhinoceros was copied from a woodcut in Juan de Arfe's *De varia Commensuracion para la esculptura y architectura* (Seville, 1587), which in turn had been taken from Durer's woodcut of 1515 while the elephants were copied from a leaf in Loannes van der Straet's (Giovanni Stradano) *venationes* published at antwerp in 1578 among the other prints used by the anonymous Tunja painter, who was probably a local artist, was a grotesque engraving of winter by Marc Duval<sup>52</sup>.

Soria es también un seguidor de las tesis de Acuña respecto al origen iconográfico de las pinturas murales de la *Casa del Escribano* y considera que los temas expuestos, probablemente, fueron de importancia simbólica para Juan de Vargas, y que este, seguramente, empleó un artista local, hasta este momento desconocido. Aunque, considera que hubo un autor intelectual con conocimientos humanísticos: “These themes were of symbolic significance, and they were carefully selected by one of sur america foremost sixteenth century poets, Juan de Castellanos (1522-

49 “Este impresionante programa humanista de lejos excede la habitual capacidad de los soldados de la Conquista”. Traducción mía. *ibid.*, p. 72.

50 KUBLER, George y SORIA, Martín. 1959 *Arte y arquitectura en España y Portugal y sus dominios americanos 1500-1800*. Traducción mía de Martín Soria.

51 *Ibid.*, p. 317.

52 “René Boyvin, a partir del artista holandés Leonard Thiry (alrededor de 1540 trabajaba para Francisco I en el Palacio de Fontainebleau). Al lado sur: un rinoceronte acompañado de un pequeño caballo y un mono encima, el escudo del escribano y tres elefantes. A los lados este y oeste: Monogramas de Cristo (IHS) y San José en ricos cartuchos ornamentales al estilo de Amberes. El rinoceronte es una copia de un grabado en madera del *Varia Commensuracion para la esculptura y architectura* de Juan de Arfe (Sevilla, 1587) que a su vez se ha tomado de una xilografía de Durer de 1515, mientras que los elefantes fueron copiados de una estampa perteneciente a *Venationes* de loannes van der Straet (Giovanni Stradano), publicado en Amberes en 1578. Entre otras impresiones utilizadas por el anónimo pintor de Tunja, quien probablemente fue un artista local, estaba una estampa grotesca del *Invierno* de Marc Duval” Traducción mía *Ídem*. p. 317.

1607) an andalucian by birth and then the parish priest of Tunja”<sup>53</sup>. La creencia de Soria respecto a Juan de Castellanos como posible autor intelectual de la iconografía de las techumbres de la *Casa del Escribano*, es una tesis también compartida por Palm; aunque es bastante particular que hasta ahora no se haya encontrado documento alguno que reafirme esta hipótesis.

## Santiago Sebastián

Los estudios sobre la pintura mural y el arte colonial hispanoamericano, realizados por el especialista español Santiago Sebastián son dignos de mención especial en este recorrido historiográfico. El historiador considera, al igual que Dorta, que Tunja surgió como una ciudad de esplendor a nivel artístico: “Ninguna ciudad de Colombia nos ofrece una visión tan completa del arte colonial. Es verdad que el neoclásico no está representado, pero hay fuentes muy elocuentes del gótico isabelino, del mudéjar, del plateresco, del manierismo, del barroco, del rococó y el arte mestizo”<sup>54</sup>. Para Sebastián, los estilos arquitectónicos y artísticos que predominan en la ciudad son de carácter plateresco y manierista:

No es de extrañar que el manierismo informe buena parte del arte tunjano, ya que, como fenómeno surgido en una época de crisis, participa de lo gótico, de lo renacentista y de lo barroco, estilos que hasta en algunas partes de Europa se desarrollaron paralelamente. La génesis especial de arte hispanoamericano hizo que este presentara no pocos puntos de contacto con la época de transición del manierismo. El mundo en formación de Hispanoamérica se prestaba a estas indecisiones estilísticas y a los artificios propios del fenómeno manierista<sup>55</sup>.

Cabe resaltar que los análisis de Sebastián no solo están motivados por el estudio que desarrolló en Tunja, sino por las observaciones que realizó en otras ciudades de Colombia. Él buscaba un hilo conductor a nivel general en el arte granadino y tuvo dificultad para hacer el análisis de las techumbres de la *Casa del Fundador* en 1964 porque esta había sido entregada al municipio en 1957 y estaba en malas condiciones<sup>56</sup>.

Aun así, realiza dos lecturas sobre ella, una en 1964 y otra en 1981. El primer estudio quedó incompleto porque las pinturas de la techumbre no se podían apreciar bien, debido a que el techo estaba cubierto por un cielo raso en mal estado

53 Ídem. p. 317. “Estos temas son de importancia simbólica y fueron cuidadosamente seleccionados en Sur América por uno de los poetas más destacados del siglo XVI como lo fue Juan de Castellanos, un andaluz de nacimiento que luego fue párroco de Tunja”. Traducción mía.

54 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Óp. Cit., p. 108.

55 *Ibid.*, p. 107.

56 ROJAS, Ulises. Cómo se adquirió la Casa del Fundador. *Repertorio Boyacense de Historia*. Tunja, enero a Julio. No. 262 Academia Boyacense de Historia, 1970 pp. 3260- 3261.

por el que tuvo que arrastrarse corriendo el riesgo de que se le desplomara.<sup>57</sup> Aun así, encontró similitudes en la pintura con *la Casa del Escribano*, particularmente en la representación de una “fauna exótica” (elefantes y rinocerontes). Sebastián consideró que los animales estaban inspirados en las pinturas de esa casa<sup>58</sup>, y que el estado de deterioro de las pinturas, a diferencia de la *Casa de Juan de Vargas*, no dejaba ver la existencia de un programa unitario simbólico<sup>59</sup> y que además el almizate, ya había perdido sus pinturas cosa que dificultaba la lectura de su iconografía<sup>60</sup>.

Con relación a los dos blasones de la llamada *Sala Grande*, ubicados en las jaldetas, está de acuerdo con el historiador Ulises Rojas<sup>61</sup>, destacando que uno de los blasones corresponde al segundo matrimonio de Doña Mencia de Figueroa, viuda del fundador, con Juan Núñez de la Cerda; y el otro, corresponde al fundador Gonzalo Suárez Rendón y a los matrimonios de sus hijos Miguel Suárez de Figueroa y Nicolás Suárez de Figueroa, quienes se casaron con las hermanas Beatriz y Luisa Alencastro Grimaldos<sup>62</sup>.

Respecto a las pinturas de la *Sala pequeña*, contigua a la Sala grande, él las encuentra deterioradas; pero, aun así, señala que las pinturas del almizate pertenecen al estilo manierista: “Una de las características del manierismo fue redescubrir las formas ambiguas y monstruosas de lo híbrido, conjugando lo vivo y lo inanimado, lo vegetal y lo animal, lo bestial y lo humano”<sup>63</sup>. Reafirma que guardan semejanza con las de la *Casa del Escribano*. Según Sebastián, las pinturas son inspiradas en los grabados de Mateo Merian el Viejo, obra llamada “Orfeo” (1616)<sup>64</sup>; y considera que los animales que se encuentran representados en el techo, como el caballo, el rinoceronte, el elefante, el venado y el mono poseen un significado emblemático, teniendo en cuenta los grabados y diseños de Merian. Por la fecha de la obra “Orfeo”, para el autor es difícil determinar la datación de las pinturas, aunque, cree que son posteriores a la hechura de la casa, ya que los escudos pertenecen a los sucesores del fundador. Finalmente, considera que estas pinturas corresponden a una transición entre el manierismo y el barroco<sup>65</sup>.

Cabe destacar que gracias a Sebastián y sus publicaciones sobre dichas pinturas se puso en marcha el proceso de restauración que duró de 1964 a 1969 y que contó con el apoyo del Patrimonio Artístico Nacional y del Gobierno español. Al

57 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Óp. Cit., p. 267.

58 *Ibíd.*, p. 269.

59 *Ibíd.*, p. 269.

60 *Ibíd.*, p. 269.

61 *Ibíd.*, pp. 267- 268. La obra de Rojas Ulises citada textualmente por Santiago Sebastián es (Correspondencia Tomo V Tunja, 1965 p. 25)

62 *Ibíd.*, pp. 267- 268.

63 *Ibíd.*, p. 254.

64 *Ibíd.*, p. 270.

65 *Ibíd.*, p. 271.

frente de la restauración estuvieron expertos como: José María Cabrera, Roberto Arce y Francisco Arquillo<sup>66</sup>.

La segunda lectura de Sebastián tuvo dos fases: la primera se realizó en la *Sala grande* y la segunda en la *Sala pequeña*. Además, esta vez considera que sí hay un programa iconográfico unitario de carácter emblemático<sup>67</sup>. Las pinturas de la sala grande están inspiradas en el libro *La Emblemata*, de Andrea Alciato. Relaciona esta obra con el inventario de la biblioteca de un personaje ilustre de la época, el canónigo Fernando de Castro y Vargas, reconocido no solo por sus altos cargos, sino también por su vasta biblioteca, a la que considera como fuente de inspiración de las pinturas murales. En el inventario de este personaje ilustre, se hallaron tres libros de Alciato: *Declaración magistral sobre los emblemas* (1615), traducida y comentada por Diego López; y también se encontraron, *Los emblemas Morales* (1610) de Covarrubias y Orozco<sup>68</sup>.

No obstante, a Sebastián le parece desafortunado no conocer un inventario de los libros de Gonzalo Suárez Rendón para saber si su biblioteca sirvió como fuente de inspiración, o si hubo un pariente eclesiástico conocedor de la literatura emblemática. Asimismo, le parece complicado no tener completa la pintura del almizate para poder descifrar la clave del programa iconográfico. A pesar de ello, observó en las pinturas murales grutescos de valiosa influencia manierista<sup>69</sup>. De la *Sala pequeña* expresa: “Tenemos la impresión de que algunos de los supuestos motivos naturistas podrían derivar de los dibujos de los libros de emblemas, como el de Camerarius”<sup>70</sup>.

Lo que no supo Sebastián, por la falta de documentación es que el hijo mayor de Gonzalo; Miguel Suárez de Figueroa en su testamento dejó como albacea a su sobrino político el doctor Juan de Betancourt Alencastro<sup>71</sup> que, además, fue comisionado apostólico y delegado de la Santa Cruz<sup>72</sup>. El doctor Juan de Betancourt debió ser un hombre muy culto y con una amplia biblioteca que quizás sirvió de fuente de inspiración.

Finalmente, para Sebastián está claro que hubo un alto nivel de intelectualidad tunjana que sirvió para la construcción de dicha obra, ya que, no se puede observar como un simple valor estético.

66 SEBASTIÁN, Santiago. Las pinturas emblemáticas de la Casa del Fundador de Tunja. En *Revista Apuntes Bogotá*, D.C., 1982. No. 21. pp. 13- 20.

67 *Ibíd.*, p. 14.

68 *Ibíd.*, p. 16.

69 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Óp. cit., p. 256.

70 Óp. Cit., p. 328.

71 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja. 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios. 545 antigua.

72 Una obligación de Juan de Betancourt con el capitán Fernando de Mendoza. Tunja, año 1648. Legajo 138. En ARB Fondo Notarial I. Tomo II, años 1640- 1647 folio 503 antigua.

Las observaciones de Sebastián, respecto a la *Casa del Fundador* son importantes porque fue el primero que se animó a hacer un estudio sobre dichas pinturas con base en un método iconográfico que lo llevó a considerarlas como pinturas emblemáticas. Dejó unas bases sólidas investigativas, y abrió la posibilidad para nuevos estudios.

No obstante, sus apreciaciones en su última lectura, están determinadas por algunas imprecisiones históricas derivadas de no haber consultado exhaustivamente la documentación testamentaria. Gonzalo Suárez Rendón, el fundador, tuvo tres hijos, Isabel, Miguel y Nicolás con Doña Mencia de Figueroa, y una hija con Ana, una india del Perú, a quien llamó Isabel Suárez, tal como atestigua su testamento<sup>73</sup>. Miguel, por ser el mayor de los varones, fue el heredero del mayorazgo; Miguel y Nicolás se casaron con las hermanas Beatriz y Alicia de Alencastro. Miguel no tuvo hijos y dejó su herencia a su sobrino Gonzalo, hijo mayor de Nicolás<sup>74</sup>; a su vez, Gonzalo al morir sin descendencia, cedió la herencia a su hermano Juan<sup>75</sup>, hijo menor de Nicolás.

Sebastián se confundió con los escudos pintados en la pared de la *Sala grande*, como demostraremos en los próximos capítulos. Por ahora, basta decir, que el escudo del fundador no sería de este sino de su hijo Miguel, por haber sido el heredero del mayorazgo, jaldeta norte según lo establecido en el testamento de Gonzalo Suárez Rendón<sup>76</sup>; y el escudo de la jaldeta sur están representados Mencia de Figueroa, Nicolás e Isabel.

## Francisco Gil Tovar

Otro Investigador de origen español, Francisco Gil Tovar, residenciado en Colombia, en su texto escrito con Jorge Rueda, *El arte español en el siglo XV*<sup>77</sup>, dice que este, estuvo influenciado por todas las corrientes artísticas que dominaban el resto de Europa, incluida la musulmana, y tuvo al mestizaje como un sello de su identidad. Tales ascendientes se trasladarían a la arquitectura y el arte americano, por lo que señala que el arte americano no tuvo un “origen noble” sino más bien caballeresco.

73 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón Tunja, 1579 en ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659. folios 183- 199 antigua.

74 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios. 526 – 548 antigua.

75 Testamento de Juan Suárez de Figueroa. Tunja, 1669. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1669 folios. 173- 178 antigua.

76 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659 folios 183- 199 antigua.

77 GIL TOVAR, Francisco y RUEDA, Jorge. Reflejos del siglo XVI. *Historia de arte colombiano, enciclopedia* Salvat Vol. 3. Bogotá, D.C, 1977 pp. 781- 798

En cuanto a Tunja, ambos autores la describen como una ciudad en la que se encuentran rasgos de este mestizaje:

Este nuevo “estilo” se basaba en formas y elementos originarios del renacimiento italiano en su etapa inicial o primitiva, tales como mascarones y medallones con cabezas de guerreros fantásticos, o grutescos como también se les llamó, entrelazadas con las formas vegetales, formando un tapiz que, al igual que la decoración característica del periodo Isabelino, se colocaba sobre la fachada y otros elementos componentes de la arquitectura peninsular<sup>78</sup>.

Los autores establecen también que hay una fuerte influencia renacentista en las portadas de las casas tunjanas, y enfatizan en su apreciación sobre las pinturas murales de las casas civiles de Juan de Vargas y Gonzalo Suárez Rendón, señalando que en el siglo XVI Tunja tenía un estatus de ciudad principal dentro del Nuevo Reino de Granada, y era visitada por pintores de cierta importancia; además, residían en ella, personas de relevada importancia como Juan de Castellanos, quien, en sus escritos deja ver el alto grado de conocimiento sobre el mundo clásico; también, el canónigo Fernando Castro de Vargas, que llegó a tener alrededor de mil libros relacionados con el mundo clásico. Además, sostienen que el repertorio iconográfico tiene un mensaje simbólico unificado, de difícil interpretación en la actualidad, estando de acuerdo con la tesis de Acuña sobre el origen del rinoceronte, y con las de Sebastián sobre el programa iconográfico de la antecámara donde se encuentran dos salvajes sosteniendo un escudo.

Consideran también, que las pinturas de la *Casa del Fundador*, son ingenuas y las describen como decoraciones pre-barrocas, en las que se hallan formas grutescas, ornamentos y animales:

Aparte los blasones, cuyo interés se limita a la heráldica, hay orlas, grutescos, vegetación y animales de las faunas europea y africana localizadas en elementales paisajes, además de una escena que representa la cacería del ciervo a cargo de un lancero del siglo XVII; todo ello dibujado por mano poco experta y casi infantil, al punto de que algunas figuras - como la de un elefante cuyas patas semejan ser una sucesión de llantas a pesar de estar copiado de una lámina en la que aparecen en su forma natural- presentan un cómico aspecto<sup>79</sup>.

Igual que Sebastián, creen que esas pinturas murales se hicieron después de la muerte del Fundador y que la obra la ejecutó el segundo esposo de Doña Mencia de Figueroa, Juan Núñez de la Cerda:

78 Ibíd., p. 784.

79 Ibíd., p. 794.

Hay blasones en las jaldetas aunque no corresponden al Capitán Suárez, sino a su esposa Doña Mencía de Figueroa; al segundo marido de ella, Juan Núñez de la Cerda -con quien casó años después de enviudar en 1583 del fundador de la ciudad-, y a uno de los hijos de este. El hecho mismo de la ausencia del escudo de Suárez Rendón -quien, por supuesto, lo tenía- y de la presencia de su sucesor en el matrimonio con Doña Mencía ya denuncia, sino hubiera otras razones, que las pinturas fueron hechas con bastante posterioridad a la muerte del conquistador malagueño<sup>80</sup>.

## Camilo Mendoza Laverde

Igualmente, se ha contado con la experiencia del arquitecto y restaurador Camilo Mendoza Laverde, publicó el proceso de restauración llevado a cabo en las pinturas murales de la Iglesia de Santo Domingo en Tunja.<sup>81</sup> Mendoza inicia su estudio, haciendo referencia a las diferentes técnicas murales utilizadas: frescos en seco y temple; y también comenta que, infortunadamente, de la pintura mural de la Nueva Granada es poco el trabajo que se ha recuperado, ya que la mayoría de los templos han sido recubiertos posteriormente, sea por razones religiosas, estéticas o hasta políticas<sup>82</sup>; sin embargo, es importante la recuperación de las pinturas: “Es indudable que la presencia mural es un eslabón primordial en la cadena de hechos artísticos en nuestro país, independiente del valor que se le asigne dentro del panorama pictórico universal. Su verdadero valor radica en el hecho de haberse utilizado como elemento ornamental de la arquitectura”<sup>83</sup>.

Mendoza considera que las pinturas murales del templo de Santo Domingo corresponden a sus primeros años, (digamos primera centuria) y son muestra clara de lo que fue la iglesia en esas épocas remotas, llena de color e ingenuidad”<sup>84</sup>. Señala, además, que el convento de Santo Domingo en la actualidad está ocupado por -la Policía Nacional, como casino de oficiales-, y que aún se encuentran rastros de pintura mural. Asimismo, plantea la hipótesis sobre la autoría de las pinturas basándose en los relatos del padre Alonso de Zamora,<sup>85</sup> quien considera que quizá varios artistas intervinieron en las pinturas del Convento de Santo Domingo. Zamora<sup>86</sup> postula al pintor Pedro Bedón, como autor de las pinturas del refectorio de

80 *Ibíd.*, pp. 793- 794.

81 MENDOZA LAVERDE, Camilo. Restauración de las pinturas murales. *Revista Apuntes*. No. 12 Bogotá, D.C, 1976

82 *Ibíd.*, p. 80.

83 *Ibíd.*, p. 78.

84 *Ibíd.*, p. 80 El autor cuando habla de primera centuria se refiere al tiempo de construcción, entiéndanse (siglos XVI y XVII).

85 Zamora Alonso, O.P. Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada. Barcelona, 1701, *Ibíd.*, p. 99.

86 Fray Alonso de Zamora nació en Bogotá hacia la mitad del siglo XVII, recibió el hábito de religioso en el convento de Predicadores, en donde hizo sus estudios con lucimiento, siendo después empleado por sus prelados como misionero. De vuelta a Bogotá fue conocido como predicador distinguido, hábil teólogo y literato, mereciendo ser nombrado examinador sinodal del Arzobispado”. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/compendi/cap20oct.htm>

la iglesia, aunque también sugiere la posibilidad de que Angelino Medoro haya participado en algunas pinturas murales en el Convento, o que el pintor quiteño Bedón se vio inspirado por el pintor italiano Medoro por la obra que desarrolló en la capilla de los Mancipe, razón por la cual apropió algo de su estilo. Finalmente, contempla la posibilidad de que algún discípulo de Bedón se hubiese acogido a dichos estilos para trabajar en Santo Domingo y en otras iglesias de Tunja y Boyacá.

Como se observa, Zamora se mueve tan solo por meras especulaciones que no están basadas ni en fuentes, ni estudios iconográficos serios. Mendoza al hacerse divulgador de sus especulaciones, reproduce las fabulaciones que se han hecho en la historiografía de la pintura mural de Tunja.

## Fray Alberto E. Ariza

Complementa el trabajo del restaurador Mendoza haciendo una investigación más profunda y detallada sobre la historia de los dominicos en Colombia<sup>87</sup> en cuanto al templo de Santo Domingo<sup>88</sup>. En su estudio plantea varios interrogantes sobre las pinturas murales. El primero tiene que ver con las pinturas halladas en el Coro: no se sabe si realmente las hicieron para este lugar o fueron hechas para el altar mayor antes de cambiar la ubicación de la entrada de la iglesia. En esta investigación se comparte la opinión del restaurador Rodolfo Vallín<sup>89</sup>, referente a que hay varias etapas en estas pinturas<sup>90</sup>. Las más antiguas corresponden al Altar Mayor, y serían del estilo que aparece en la *Capilla del Juicio Final* mencionada anteriormente, y que aún, hoy día, se pueden observar sus restos. Las pinturas más recientes del Coro corresponderían a los temas de retratos de los padres dominicos, incluido el fundador de la orden.

Algo muy importante que aporta el estudio de Ariza es la realización de un plano en el que se señalan las distintas fases de construcción de la iglesia de modo cronológico; además, de un estudio descriptivo de cada uno de los pasos dados en esta edificación<sup>91</sup>.

87 ARIZA, E. Alberto. Los dominicos en Colombia. Tomo I. Santa Fe de Bogotá, 1992. Ediciones Antropos Ltda.

88 ARIZA, E. Alberto. Santo Domingo Tunja. *Revista Apuntes*. No. 15 Bogotá, D.C, 1978 p. 3- 70.

89 VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo de Santo Domingo de Tunja. *Revista Apuntes* No. 20 Bogotá, D.C, 1983 pp. 55- 63.

90 VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo de Santo Domingo de Tunja. *Revista Apuntes*. No. 20 Bogotá, D.C 1983. p. 55.

91 ARIZA, E. Alberto. Santo Domingo Tunja. *Revista Apuntes* No. 15. Bogotá, D.C, 1978, p. 9.

## Rodolfo Vallín

El estudio del restaurador mexicano Rodolfo Vallín es extenso y minucioso sin duda, un estudioso del arte colonial, ha realizado uno de los aportes más interesantes a la investigación de la pintura mural tunjana<sup>92</sup>. Su objetivo es dar valor histórico a la pintura mural realizada en la época de la colonia, y ampliar conceptos que se presten a nuevas lecturas de lo que los fundadores de la ciudad y sus sucesores desarrollaron artística y estilísticamente:

Las expresiones más antiguas de la pintura mural colonial corresponden al siglo XVI, cuando se inicia el proceso de trazado y urbanización de pueblos, generado por un plan de la Corona española para implantar su cultura y religión, cuyo reflejo va a encontrarse en las profusas ilustraciones de templos y capillas doctrineras. Tunja fue uno de los centros donde comenzó aquella expansión estética y devocional en la Nueva Granada, que constituyó el modelo de arte para la salvación<sup>93</sup>.

Vallín comparte con otros historiadores y estudiosos de este tema, ya señalados, que la ciudad de Tunja se posicionó, durante gran parte del siglo XVI y en menor parte del siglo XVII, como una de las urbes más esplendorosas del Nuevo Reino de Granada:

Para los historiadores y estudiosos no resulta extraño que el ambiente erudito de Tunja durante la Colonia propicia ese movimiento que condujo a engalanar las casonas de los prestigiosos habitantes, conquistadores y encomenderos, con emblemas heráldicos y exóticas figuras inspiradas en la mitología y la cultura clásica<sup>94</sup>.

Un ejemplo muy preciso al respecto de la anterior cita, lo encuentra Vallín en la *Casa del Escribano*. Señala que, gracias al artista Luis Alberto Acuña y otros historiadores, se evitó que la casa fuera demolida, ya que se encontraba en pésimas condiciones. Hace referencia al tipo de arquitectura y plantea la hipótesis que han publicado Martín Soria, Erwin Palm, Carlos Arbeláez y Santiago Sebastián sobre el repertorio iconográfico de la casa<sup>95</sup>. Con relación a la autoría de las pinturas murales señala: “Se piensa que, más bien fueron elaboradas por un pintor tunjano, formado por un artista extranjero, con ayuda de miembros de la población local, mestizos e indígenas, que intervinieron en su ejecución”<sup>96</sup>.

92 VALLÍN, Rodolfo *Imágenes Bajo Cal y Pañete*. Óp. Cit.,

93 *Ibíd.*, p. 38

94 *Ibíd.*, p. 91.

95 *Ibíd.*, p. 94.

96 *Ibíd.*, p. 93.

Además, relata de modo detallado el programa iconográfico de las techumbres de la casona, centrándose históricamente en el origen artístico y mítico del rinoceronte y dando valor a los estudios de Acuña:

La figura del rinoceronte es la que más ha llamado la atención de los historiadores y estudiosos de este conjunto pictórico. El pintor tunjano no la tomó directamente del grabado de Dürero, como lo descubrió el Maestro Luis Alberto Acuña. El rinoceronte parece ser, más bien, una copia del grabado de Juan de Arfe<sup>97</sup>, [...]

En cuanto a la *Casa del Fundador*, considera que su construcción fue realizada muy probablemente en el siglo XVI, y señala que “el artista realizó una compleja tarea de composición, integrando ciertos elementos del mundo americano dentro de ese gran espacio de la techumbre, logrando una unidad de gran riqueza estética”<sup>98</sup>. Destaca, asimismo, que las pinturas murales de las recámaras corresponden a dos épocas diferentes, compartiendo así la tesis antes señalada por Sebastián sobre el significado emblemático de las pinturas y el origen de sus grabados<sup>99</sup>.

Con respecto a la llamada casa de Juan de Castellanos, Vallín resalta la posible fecha de construcción de la casa: “Las pinturas alegóricas fueron realizadas en la mitad del siglo XVII por alguno de los clérigos. El mural está firmado con el apellido Otero, y está fechado 1636, pero no se sabe nada acerca del autor”<sup>100</sup>.

El estudio del templo de Santo Domingo, lo inicia describiendo el proceso de construcción de la iglesia paso a paso desde su origen, y recalca que el cambio más drástico fue el que se realizó a finales del siglo XVII cuando se invirtió la entrada del templo: siguiendo la tradición cristiana antigua, los templos fundados en la Edad Media debían tener su cabecera mirando al Oriente<sup>101</sup>. en función del Santo Sepulcro; esa tradición pasó a América, y la construcción de iglesias se hizo siguiendo ese patrón. No obstante, en el siglo XVII, la tradición dejó de ser determinante y las iglesias ubicaban su entrada y cabecera de acuerdo a los intereses de la traza urbana<sup>102</sup>. Así, en Tunja cambiaron de ubicación tanto Santo Domingo como San Francisco. La iglesia de San Ignacio, de la orden de los Jesuitas, fue la última en construirse en la ciudad, siempre tuvo la orientación de la cabecera hacia el Oeste.

También comenta que se han podido clasificar de manera cronológica las pinturas murales realizadas en la iglesia, igual que la técnica utilizada así:

97 *Ibíd.*, p. 97.

98 *Ibíd.*, p. 104.

99 *Ibíd.*, pp. 104-107.

100 *Ibíd.*, p. 112.

101 FULCANELLI, *El Misterio de las Catedrales*. España. Plaza & Jânes, S.A. Editores, 1974, p. 75.

102 ARIZA, E. Alberto. Santo Domingo Tunja. *Revista Apuntes*. No. 15 Bogotá D.C, 1978, pp. 21- 22

Los motivos murales realizados en distintas épocas, que se han encontrado en diversos sectores de la edificación, permitieron clasificarlos cronológicamente, según la tendencia de la pintura y la técnica empleada: La Capilla de Santo Domingo, siglos XVI y XVII; la capilla de las Ánimas, siglo XVI; la capilla de San Miguel, siglo XVII; La nave siglo XVII; la capilla del Rosario siglo XVII y el coro siglos XVI, XVII, XVIII<sup>103</sup>.

Las escenas de las pinturas son de carácter religioso, y algunas son de alta calidad artística. Especula sobre la posibilidad de que el autor de las pinturas hubiera podido ser Pedro Bedón, como lo sugiere la investigación del padre Ariza, anteriormente citada. Las pinturas murales acogen la vida de los apóstoles, la pasión de Cristo, pasajes sobre la resurrección de Cristo, el juicio final y sobre la vida de Santo Tomás de Aquino. Vallín, argumenta que el mantenimiento de las pinturas se ha dificultado no solo por las capas de pintura aplicadas sobre las pinturas murales a través del tiempo sino también por los cambios arquitectónicos que ha tenido el templo, abriendo arcos y ventanas donde estaban algunas escenas murales, haciendo imposible su recuperación<sup>104</sup>. Gracias a los hallazgos documentales de este trabajo, concuerdo con Vallín en el tiempo de realización de pinturas murales de la capilla del Rosario en el siglo XVII, ya que la capilla tuvo varias reformas desde el siglo XVI, más adelante hare ampliación sobre este punto.

Sobre el claustro de San Agustín hace un relato histórico de su construcción, la que fue inspirada en la arquitectura sevillana, y señala que, lastimosamente, el claustro perdió gran parte de sus obras al ser consecutivamente convertido en hospital, escuela y penitenciaría. Vallín encontró en la recuperación de este recinto, pinturas de muy alta calidad que revelan la vida de San Agustín y que, probablemente, fueron copia de grabados europeos; junto con pinturas de florones y frutas nativas. Para Vallín, las pinturas fueron culminadas en el siglo XVIII<sup>105</sup>.

Respecto al templo de Santa Clara la Real, también se detiene en su proceso histórico de construcción. Las primeras pinturas datarían del siglo XVI.

En el sector del convento, que hasta hace 20 años estuvo destinado como depósito de granos, la restauración permitió recuperar dos habitaciones donde se han encontrado pinturas murales en color azul y, en el piso alto, un friso con pintura a la "romana", que está emparentado con el friso en grisalla de la nave de la iglesia; sin embargo, el convento, presenta un dibujo torpe, aunque con motivos más interesantes. Uno de los diseños de los grutescos se asemeja a uno hallado en el retablo de la iglesia de San Francisco en Santa Fe de Bogotá<sup>106</sup>.

103 VALLÍN, Rodolfo *Imágenes Bajo Cal y Pañete*. Óp. cit., p. 120.

104 *Ibíd.*, p. 125.

105 *Ibíd.*, p. 132.

106 *Ibíd.*, p. 139.

También señala, que en el siglo XVII se daría un cambio por una pintura que imitaba el color azul y negro y geometrías ajedrezadas como las que aparecen en el Coro de la iglesia. Más adelante, en el siglo XVIII, las pinturas que se hicieron imitaban mosaicos con querubines<sup>107</sup>. Hoy en día esas indicaciones de Vallín son muy visibles, pero, puede agregarse que, en el interior de la nave de la iglesia también aparecen otros restos pictóricos, muchos de los cuales han sido tapados por el armazón de madera que cubrió las paredes en el siglo XVII.

En cuanto la iglesia de Santa Bárbara señala:

El estudio de los documentos del archivo parroquial de Santa Bárbara permitió evaluar su historia artística, su grandeza y su decadencia y su posible desaparición. La iglesia de Santa Bárbara se desarrolló gracias a las cofradías que se fundaron a su amparo, de las cuales las más importantes fueron la de Santa Bárbara, de la Virgen del Pilar y la de Las Ánimas. Hasta el final del siglo XVII, estas cofradías trabajaron en notoria competencia por mostrar su capilla en las mejores condiciones posibles.

En los primeros años, la iglesia fue decorada con pinturas de colores vivos, con motivos de vegetales y flores, de manera que toda la artesa, incluyendo el presbiterio, aparece adornada con flores que semejan un gran tapiz. Las paredes están cubiertas de manera similar y se complementan con figuras de arcángeles, que custodian la entrada a las capillas del crucero. El zócalo fue pintado imitando un mosaico de gran colorido y espontaneidad.<sup>108</sup>

Comenta, además, que hay varias escenas de pinturas murales unas superpuestas a las otras, aspecto que es bastante frecuente en la mayoría de las iglesias de Tunja, en las que la pintura mural tuvo un lugar muy destacado, respondiendo a los intereses del tardo manierismo que se instaló en la ciudad.

## José Miguel Morales Folguera

También es importante contar con los estudios de José Miguel Morales Folguera<sup>109</sup>. es hasta ahora, el último historiador español que ha estudiado con detenimiento el arte tunjano. Su obra se titula "Tunja, Atenas del Nuevo Reino de Granada", por su labor artística y arquitectura:

En este sentido, la ciudad de Tunja puede considerarse como uno de los ejemplos más importantes y mejor logrados de implantación

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 140.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 140.

<sup>109</sup> En la introducción de esta investigación ya se había citado este trabajo publicado en Ediciones Universidad de Málaga, España. MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*.

del modelo europeo de ciudad humanista y renacentista, habiéndolo conservado hasta nuestros días en gran medida, a diferencia de otras muchas urbes que lo han perdido por su mayor desarrollo socioeconómico y por su adaptación a modas imperantes<sup>110</sup>.

Sobre la *Casa del Escribano* comenta que debió ser una casa muy importante en los siglos XVI y XVII, por sus decoraciones pictóricas, siendo representativa de ese momento de esplendor que vivió Tunja:

A juzgar por la alta posición de su propietario y por las decoraciones que cubren sus techos, la casa que construyó en Tunja Juan de Vargas Matajudíos, se convirtió a finales del siglo XVI y comienzos del XVII en uno de los principales centros culturales de Hispanoamérica y en lugar de reunión obligado de la élite intelectual y humanista del Nuevo Reino de Granada<sup>111</sup>.

Morales, comparte los análisis de Francisco Gil Tovar con relación a los posibles autores intelectuales del repertorio iconográfico de las techumbres, señala que se desconocen. No obstante, especula sobre una posible participación de artistas ya mencionados, como Angelino Medoro, Fray Pedro Bedón y Francesco del Pozzo; considera que “El más importante de los tres es el romano Angelino Medoro, que estuvo en Tunja varias veces entre el 1587 y 1598, fechas con las cuales coinciden las pinturas murales de la casa”<sup>112</sup> y también comparte la tesis de Acuña, al señalar que los modelos pictóricos de la casa provienen de estampas europeas (Escuela de Fontainebleau) destacando los Grabados de René Boyvin como inspiradores de dichas pinturas:

Desde España el grutesco europeo, con la cultura humanista que lleva asociada, se exporta a Hispanoamérica, y lo encontramos tanto en el norte como en el sur, siendo el grabado su medio de difusión. Por medio de las estampas de Boyvin llega a Tunja en el Nuevo Reino de Granada, y a través de la ilustración de libros, como la portada del texto *Destrucción de las Indias*, accede a obras cumbres del arte renacentista hispanoamericano, como la escalera del convento agustino de Actopán<sup>113</sup>.

Asimismo, comparte las tesis de Sebastián y de Palm sobre el significado del programa iconográfico de la Casa del Escribano; pero considera que:

Siguiendo, pues el lenguaje humanista, se ha estructurado un programa que desarrolla la historia de la humanidad en tres tiempos o niveles: la Antigüedad pagana, representada por tres dioses protectores más importantes: Júpiter- Creación,

110 *Ibíd.*, p. 22.

111 *Ibíd.*, p. 171.

112 *Ibíd.*, p. 173.

113 *ibid.*, p. 193.

Diana- Naturaleza y Palas- Arte y Ciencia; la nueva Era Cristiana, representada por una triada divina, la sagrada familia- Cristo, la Virgen María y San José; y por último, el Nuevo Paraíso, que se pretende construir en América, en cuya conquista y creación ha participado de manera activa y principal el Escribano, quien, al igual que el Hércules clásico, ha cazado, matado y domesticado a las fieras salvajes<sup>114</sup>.

En cuanto al repertorio iconográfico de la casa de Gonzalo Suárez Rendón sigue la tesis de Sebastián sobre sus momentos de origen y su análisis respecto a las pinturas; pero difiere de Sebastián en cuanto a las fechas; y del estudio iconográfico, al señalar que el tiempo de las pinturas de la *Sala pequeña* es del siglo XVI, contemporáneas de las pinturas de la *Casa del Escribano*, ya que las dos utilizaron el mismo modelo inspiradas en la obra de Johannes Stradanus. Considera que las pinturas de la llamada *Sala Grande* corresponden a mediados del siglo XVII, y que están inspiradas muy probablemente en los grabados morales de Sebastián de Covarrubias<sup>115</sup>.

Por otra parte, Morales está de acuerdo con la tesis expuesta por Sebastián sobre las pinturas murales y su significado ético y moral, con base en los *Emblemas de Alciato* y los emblemas morales de Covarrubias; aunque también relaciona a otros grabadistas de la fauna exótica en las jaldetas: “Como ya se ha señalado con anterioridad, el programador no solo utilizó a Covarrubias como modelo, sino también a Alciato, Pérez de Moya, Montanea, Taurellus, Zincgreff, el Fisiólogo Juan de Arfe y Antonio Tempesta”<sup>116</sup>.

Asimismo, argumenta que la lectura de su mensaje es difícil porque no están completas las pinturas del almizate, pero cree seriamente que las pinturas de la *Casa de Juan de Vargas* sirvieron como patrón para estas representaciones pictóricas en otras casas civiles: “De nuevo, en esta obra nos encontramos con que el modelo temático y compositivo deriva de los grabados de Stradanus y son semejantes a las pinturas de la *Casa del Escribano*, lo que se observa espacialmente en el eje central, conformado por el almizate y las jaldetas pequeñas<sup>117</sup>.”

De nuevo en esta obra nos encontramos con que el modelo temático y compositivo deriva de los grabados de Stradanus y son semejantes a las pinturas de la casa del escribano, lo que se observa espacialmente en el eje central, conformado por el almizate y las jaldetas pequeñas<sup>118</sup>.

Con relación a la casa de Juan de Castellanos hace una breve reseña histórica y comenta que la fecha de “1636 Oter”, que se encuentra en el programa iconográ-

114 *ibid.*, p. 235.

115 *ibid.*, p. 253.

116 *ibid.*, p. 270.

117 *ibid.*, p. 271.

118 *idem.*, p. 271.

fico, seguramente guarda concordancia con alguna fecha de restauración, ya que, si fuera el autor, resultaría ser una obra arcaizante para su tiempo. Coincide con Sebastián sobre el mensaje eucarístico de la obra, aunque amplía su lectura:

Así pues, los autores de las pinturas de la casa de Castellanos, mezclando la realidad con la fantasía y la utopía, pretendieron conseguir una recreación de ese reino mesiánico, presidido por el templo divino, donde se hallan el tabernáculo con el cuerpo de Cristo, la Sagrada Familia y el Cordero Pascual, que alude a su carácter profético y a su extraordinaria riqueza en todo tipo de animales, plantas frutas y alimentos<sup>119</sup>.

Morales Folguera considera que las pinturas de las techumbres de la casa de Juan de Castellanos estuvieron inspiradas por las casas del Escribano y del Fundador, por la policromía y el tipo de fauna y flora utilizada, al respecto señala:

En este sentido, no parece caber duda de que el autor de las pinturas de la techumbre del salón principal de la casa de Juan de Castellanos utilizó como inspiración los esquemas compositivos, los animales y las plantas de las casas del Fundador y el Escribano. Lo mismo se podría decir del uso de los grabados de Giovanni Stradanus, con los que algunos detalles del techo de la casa poseen numerosas semejanzas. Por otro lado, aunque la obra de Tempestad (1650) es posterior a las pinturas son, notables las semejanzas con algunos de sus grabados<sup>120</sup>.

También le parece muy probable que las pinturas sean, por tiempo, más cercanas a las de la *Casa del Fundador*, que a las de la *Casa del Escribano*:

Sin embargo, por su temática religiosa y por el simbolismo ético de sus motivos decorativos, propios de la época barroca, en la que fueron realizadas, estas pinturas están mucho más próximas a las de la casa del Fundador que a las del Escribano<sup>121</sup>.

Habría que decir también, que Morales Folguera se une a las posturas de historiadores de arte anteriormente citados, lo curioso es que ninguno se pregunte ¿cuánto de certeza hay en ellas? ¿realmente artistas como Medoro, Bedón y del Pozo fueron los únicos artistas que ejecutaron grandes obras en la ciudad? Los nuevos trabajos historiográficos y los hallazgos documentales<sup>122</sup> en la presente investigación, demuestran que en Tunja hubo constante flujo de artistas, tanto locales como foráneos, infortunadamente no existía la costumbre de firmar sus obras, por tal razón desconocemos su autoría a no ser por demandas, obligaciones o conciertos notariales. Sin duda el paso de artistas notables en Tunja tuvo gran

119 *ibid.*, p. 323.

120 *ibid.*, p. 288.

121 *Ídem.*, p. 288.

122 Concierto de aprendizaje entre Pedro Larrea y Lucas González. Tunja, 1619. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 103. Tomo I folio 234-235 antigua.

importancia, pero es bueno empezar a reconocer otros nombres y autores en dichas obras.

## José Manuel Almansa Moreno

El investigador Almansa, hace un análisis de la *Casa del Fundador*<sup>123</sup> sobre su construcción y pintura mural continuando lo dicho por Francisco Gil, Sebastián y Morales. Por tal razón, considera que los escudos de la *Casa del Fundador* los patrocinó Juan Núñez de la Cerda, porque están sus inscripciones en la jaldeta norte y en la jaldeta sur están las de Mencia de Figueroa. Asimismo, hace referencia a la pintura de la Virgen a la entrada de la *Sala principal*, identificándola como la Virgen de Chiquinquirá y considera que el tiempo de esta pintura obedece más a las de la *Sala pequeña* por composición de color. En cuanto a la *Sala principal*, está de acuerdo en las posturas de Sebastián y Morales sobre el origen de los grabados. No obstante, propone a Juan de Borja, y también a Hernando de Soto. En relación a lectura iconográfica, hace algunas ampliaciones de sus posibles lecturas. Concluye acogiendo a las disertaciones de Sebastián. En cuanto a la *Sala pequeña*, le llama la atención el movimiento de las escenas de caza y el manejo del color y concuerda con Sebastián tanto en el origen del grabado como en las conclusiones.

## Laura Liliana Vargas Murcia

Los valiosos aportes de Laura Liliana Vargas Murcia<sup>124</sup>, investigadora colombiana; Su labor de archivo sobre el arte del Nuevo Reino de Granada es digno de elogio. Por primera vez, en relación con Tunja, salen a relucir nombres de artistas residentes locales, que participaron en la decoración de la pintura mural, como es el caso de Juan de Rojas<sup>125</sup> y Juan de Recuero<sup>126</sup>, quienes no habían sido mencionados por los demás autores aquí señalados. La autora destaca los estudios de pintura mural que han hecho investigadores como Acuña, Giraldo, Soria y Santiago Sebastián<sup>127</sup>, pero le causa intriga que no se haya contado con la obra de dichos pintores para consolidar las hipótesis expuestas sobre las pinturas murales en Tunja.

Vargas Murcia destaca la importancia de consulta de las fuentes primarias para poder llegar a comprender el arte pictórico desarrollado:

123 ALMANSA MORENO, José Manuel, Los Libros de Emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada. La casa del fundador en Tunja, 2009 Colombia <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/55/04almansa.pdf>

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

125 Poder de Juan de Rojas a Juan de Contreras. Tunja, 1619. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 87. Tomo I año 1619 folio 633

126 Compañía entre Juan de Recuero y Mateo Maldonado. Tunja, 1593. En ARB Fondo Notarial II. Tomo III. Legajo 54 folios 787 - 789.

127 VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552- 1813)* Bogotá, D.C., Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ICANH, 2012, p. 30.

La lectura de los documentos primarios permite ver la importancia que daban los pintores al dominio de principios técnicos de su oficio. Ejemplo de ello es la diferenciación que hacen de la técnica utilizada. (Oleo, temple, o dorado) al realizar un contrato o un avalúo. Igualmente, la existencia de libros específicos para el desarrollo de la pintura hace suponer acerca de la formación conceptual de los pintores, que no se limitaba a la propia del oficio, sino que se interesaría por lo religioso, lo mitológico, lo histórico, lo arquitectónico, etc<sup>128</sup>.

Sobre Juan Rojas y Juan Recuero rastrea su actividad como pintores, gracias al documento en el que se detalla un pleito que tiene Rojas con el primer corregidor de la ciudad designado por la Corona:

Juan de Rojas se declaraba pintor y vecino de la ciudad de Tunja a quien el corregidor y capitán Antonio Jove le mandó que hiciese algunas obras en las casas del cabildo pues pretendía pasarse a vivir allí. El encargo consistía en que pintara al óleo unas armas reales que estuviesen encima de las puertas de las mencionadas casas, con un letrero que dijera que él las mandaba hacer. También le encomendó que pintara en todas las casas de cabildo, dentro y fuera, romanos al temple con su ajedrezado debajo de éstos y que pintara más romanos en las vigas de los aposentos donde él dormía y las de las demás habitaciones, en sus ventanas, y así mismo que le pintara al temple la figura del rey don Felipe II “nuestro señor”, y unas armas reales debajo de la figura y además que le pintara cuatro reposteros al temple con un poco de oro para su servicio, estampando en ellos sus armas, cada repostero tenía tres mantas de la marca. Rojas afirmaba que, aunque le pidió el pago jamás se lo dio, alegando que además fue víctima de amenazas y calumnias del enojado Jove, así que no se había atrevido a cobrarle nada nuevamente, hasta que llegó el juez de residencia, ocho años después de haber hecho estas labores. El excorregidor, por su parte, dijo que había sido contratado por el cabildo y que se le había pagado con un sitio para poner un molino y dos estancias<sup>129</sup>.

La anterior cita detalla aportes muy interesantes para esta investigación. Ya que en ella se describe, el tipo de pintura mural, su acabado y las temáticas que por el momento estaban de moda, y que se han constatado en otras casas e iglesias de la ciudad. Sin duda, el trabajo de Vargas Murcia es uno de los más serios e importantes realizados hasta ahora en relación con la pintura mural en Tunja.

Recientemente Vargas Murcia sacó un artículo que amplía el conocimiento sobre pintores tanto locales como foráneos que fueron partícipes del esplendor artístico de Tunja en el siglo XVI y XVII con base en los testamentos, conciertos y obligaciones hace una relación de algunas de sus obras y para quienes trabajaban, al respecto dice:

128 *Ibíd.*, p. 55.

129 *Ibíd.*, p. 100.

Tunja se ha destacado dentro del Nuevo Reino de Granada como una de las ciudades más ricas en cuanto a presencia de pintura durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del XVII; sus pintores no solamente tuvieron proyección en esta ciudad sino en el resto de la Provincia, siendo las iglesias y museos boyacenses contenedores de imágenes que fueron elementos esenciales en la doctrina de indios. Las obras murales civiles tunjanas han sido objeto de estudios centrados principalmente en su interpretación y menos en las identidades<sup>130</sup>.

En su publicación aparecen nombres como: Sebastián de Aponte, Juan Martínez de Aponte, hermanos, también el quiteño Andrés Guauque, y Gonzalo Caraballo pintores hasta el momento desconocidos, a su vez complementa la pesquisa, con los hallazgos de la historiadora Magdalena Corradine que gracias a su trabajo de archivo identifica a los artistas Juan Recuero, Francisco Tenorio, Juan Bautista Castelo, Pedro de Aguirre Fadelano. Otra suerte es la que corre Juan de Rojas ya que había sido nombrado por los historiadores de arte Giraldo, Sebastián, pero sin ningún soporte documental.

Tales hallazgos son de gran importancia para la historia de arte colonial. Es apenas lógico que en ciudades principales como: Bogotá y Tunja fueran necesarios un gran número de oficiales para alcanzar a realizar las obras propias de unas ciudades en tiempo de construcción, contando, además, con los requerimientos de pueblos doctrineros que también solicitaban artistas. En el siguiente capítulo se hará una ampliación del tema.

## Juan Camilo Rojas Gómez

El historiador Juan Camilo Rojas Gómez<sup>131</sup> de origen colombiano, en su trabajo resalta la función social de la pintura mural como un referente de identidad colonial, y toma como ejemplo las techumbres de la casa de Juan de Castellanos, Juan de Vargas y la del fundador Gonzalo Suárez Rendón, el historiador señala que realizó una meticulosa búsqueda documental en el archivo regional, pero llegó a la conclusión de que los aportes en este aspecto no eran mayores:

A este respecto, en el proceso de investigación la búsqueda de fuentes en archivos fue infructuosa, y solamente en un par de casos excepcionales los documentos- testamentos, relaciones y méritos, ordenanzas reales, crónicas - aludieron a personas, objetos y prácticas cercanas al problema de investigación<sup>132</sup>.

130 VARGAS MURCIA, Laura. *Pintores en el esplendor de Tunja, artífices siglos para salir del anonimato (XVI y XVII)*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, enero- junio, año 2017. p. 49

131 Rojas Gómez Juan camilo. *Pintura alegórica y diferenciación social los techos artesonados de Tunja en el siglo XVII*. colección cuadernos coloniales. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá, 2017.

132 *Ibíd.* pp. 27-28.

Es una lástima que su pesquisa en el archivo hubiera sido vana, en la presente investigación por fortuna se pudo encontrar documentos que aportan algunos análisis que no se habían tenido en cuenta. No obstante, Rojas Gómez resalta el objetivo que tuvieron estas pinturas murales en las techumbres de las casas civiles dentro del referente colonial. Aunque no hace una lectura iconográfica de ninguna de las techumbres, las examina “como objetivos de persuasión”<sup>133</sup>. Esto quiere decir que dichas imágenes estaban cargadas de una intencionalidad frente al otro, al receptor, una forma de demostrar su manera de ver el mundo. Rojas a su vez comparte las observaciones de Sebastián sobre los grabados europeos que sirvieron como fuente de inspiración para la techumbre de la *Casa del Fundador*.

## Patricia Zalamea

La historiadora de arte Patricia Zalamea<sup>134</sup> hace una interesante publicación relacionando la influencia de los grabados europeos en algunas ciudades de Europa, África y América, y cómo estas urbes estuvieron influenciadas con las ideas humanistas. Así que, a Zalamea le llama la atención la repercusión de los grabados y las ideas humanistas en diferentes puntos del mapa, razón por la cual, habla de un Renacimiento Global. Un ejemplo de ello es la ciudad de Tunja, y su pintura mural. Resalta la casa de Gonzalo Suárez Rendón, la casa de Juan de Castellanos y la de Juan de Vargas, influenciadas por el arte renacentista. Asimismo, recalca sobre los grabados del rinoceronte de Juan de Arfe, el elefante de Joanne Stradannus, entre otros. A su vez, considera que el trabajo artístico de la ciudad en este tiempo demuestra su importancia como centro cultural:

La evidencia material y arquitectónica resalta la vitalidad de Tunja como un centro político y cultural del Nuevo Reino de Granada. Fundada como ciudad española en 1539 sobre las bases de una población muisca, buena parte de sus iglesias y conventos se construyeron en la segunda mitad del siglo XVI y se basaron en tipologías castellanas. Como puede constatarse en las primeras descripciones de la ciudad en 1610, en las calles principales había casas de dos pisos, lo cual “posibilita la estratificación de las actividades”<sup>135</sup>.

Así pues, Patricia Zalamea considera que la importancia económica de la ciudad repercutió en el arte, por tal razón propone que los próximos estudios sean sobre encuentros culturales, más que estilos artísticos, precisamente por su dinámico ideario humanista, que más que copia, reubicó el arte europeo adaptándolo a su estilo de vida.

133 Ibíd. p. 42.

134 ZALAMEA, Patricia Renacimiento global 2018 <http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n36/2357-4720-hiso-36-161.pdf>

135 ZALAMEA, Patricia Renacimiento global 2018 <http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n36/2357-4720-hiso-36-161.pdf> p. 178

## Elkin Guillermo Colmenares Dulcey

En último lugar, es necesario referirse al historiador colombiano Elkin Guillermo Colmenares Dulcey<sup>136</sup> citado anteriormente, Elkin, realizó un minucioso trabajo de archivo indagando paso a paso cómo la casa de Juan de Vargas se convirtió en museo de arte colonial, y cómo fue realizada dicha restauración. Los hallazgos de su investigación son muy importantes para la historia de arte colonial, no solo porque muestra la dejación administrativa y el poco conocimiento museográfico que existía al respecto, razón por la cual la intervención del maestro Acuña resultó desmesurada, como lo señala Colmenares:

Como resultado, el trabajo de restauración puso en evidencia otro aspecto, a nuestra consideración, el más importante, que fue evidenciar que la casa y las pinturas sufrieron cambios significativos con el trabajo de Luis Alberto Acuña en los años cincuenta, cuando el artista unas veces retocó y cubrió pinturas, y en otras creó otras, sustituyendo las originales con “falsas pinturas”. Para Vallín, la intervención de los años ochenta nunca alcanzó todos los objetivos formulados, ya que por razones presupuestales no pudo llevar a cabo toda la propuesta inicial, y agregó que es importante “para la historia del arte y para la preservación del Patrimonio Cultural, la recuperación de la lectura de este mensaje iconográfico y de la expresión plástica que permanecen aún ocultas en estos muros<sup>137</sup>.”

Como se puede observar, Colmenares no solo hizo una meticulosa labor documental, sino que además estudió y consultó al restaurador Rodolfo Vallín, quien pudo dar cuenta dentro del proceso de restauración las variaciones, las más significativas, se hicieron en la *Sala pequeña*, en las jaldetas de los tenantes, el león, el tigre, los tenantes, igualmente en las jaldetas que se hallan grutescos<sup>138</sup>, y finalmente en el almizate, donde se encuentra el escudo, al respecto Colmenares dice:

El último cambio que hizo Acuña de la antecámara se encuentra en el almizate, es decir, en el escudo. Para Soria, Palm y Sebastián, parte del significado iconográfico de la antecámara obedeció al escudo de España (Figura 47) que observaron desde 1950 hasta 1980. No obstante, cuando Rodolfo Vallín hizo la restauración, de su análisis estratigráfico concluyó que el escudo no era el original, por el contrario, era una pintura moderna la que lo componía. El proceso de recuperación de la pintura original se realizó removiendo las capas con bisturí; el resultado fue la aparición de otro blasón (Figura 48). Esta evidencia prueba que la intervención de Acuña además de los repintes y retoques en algunas partes de las techumbres, implicó sustitución de pintura original en otras, a borrar y crear otro discurso gráfico<sup>139</sup>.

136 COLMENARES DULCEY, Elkin Guillermo, Tunja. *Entre la falsificación y supervivencia del pasado Luis Alberto Acuña y la intervención de la casa del escribano Juan de Vargas*. Op. Cit.

137 *Ibíd.* p. 117.

138 *Ibíd.* pp. 131-133.

139 *Ibíd.* p. 133.

En relación con lo anterior, el historiador hace un aporte significativo en la lectura del escudo restaurado por Vallín, y comparte los análisis del Dr. Abel Martínez Martín quien señala que el escudo pertenece a la heráldica de los Quesada<sup>140</sup> por sus valores formales como el armiño que simboliza templanza y por la inscripción latina que aparece en el escudo. “*Antes morir que rendirse*” Colmenares, relaciona esta lectura teniendo en cuenta que gracias a la expedición de Gonzalo Jiménez de Quezada se fundó el Reino de Nueva Granada y que Quezada, facultó a Gonzalo Suárez Rendón para fundar la ciudad de Tunja.

En consecuencia, a este arduo trabajo investigativo a Elkin le causa mucha inquietud saber por qué quienes han tenido como objeto de estudio las pinturas murales de la *Casa del Escribano* no les causó curiosidad saber qué tan fidedigna había sido la restauración, o por qué su lectura partía siempre de las posturas de Acuña, sin la posibilidad de dilucidar el mensaje iconográfico de las dos salas, o si el mensaje estaba relacionado. En conclusión, considera que a los historiadores les faltó hacer labor de archivo.

En correlación con sus interrogantes, es imposible dejar pasar la función del reconocido historiador Ulises Rojas, quien como lo relata Colmenares: en 1937 fue el primero en conocer las pinturas murales de la casa de Juan de Vargas<sup>141</sup>. Esto quiere decir que Ulises pudo apreciar las pinturas como realmente fueron, es incomprensible que el ilustre historiador tunjano hubiera omitido los desmanes que hizo Acuña, sin hacer objeción alguna. Si bien no era su deber hacer una lectura iconográfica, sí era preservar o vigilar el patrimonio pictórico alterado por el artista santandereano. Actuar en concordancia como el historiador benemérito de la Academia Boyacense de Historia que fue. ¿Acaso no vio relevancia histórica en las pinturas originales? ¿o será que le pareció afortunada la intervención de Acuña? Interrogantes que quedan sin resolver.

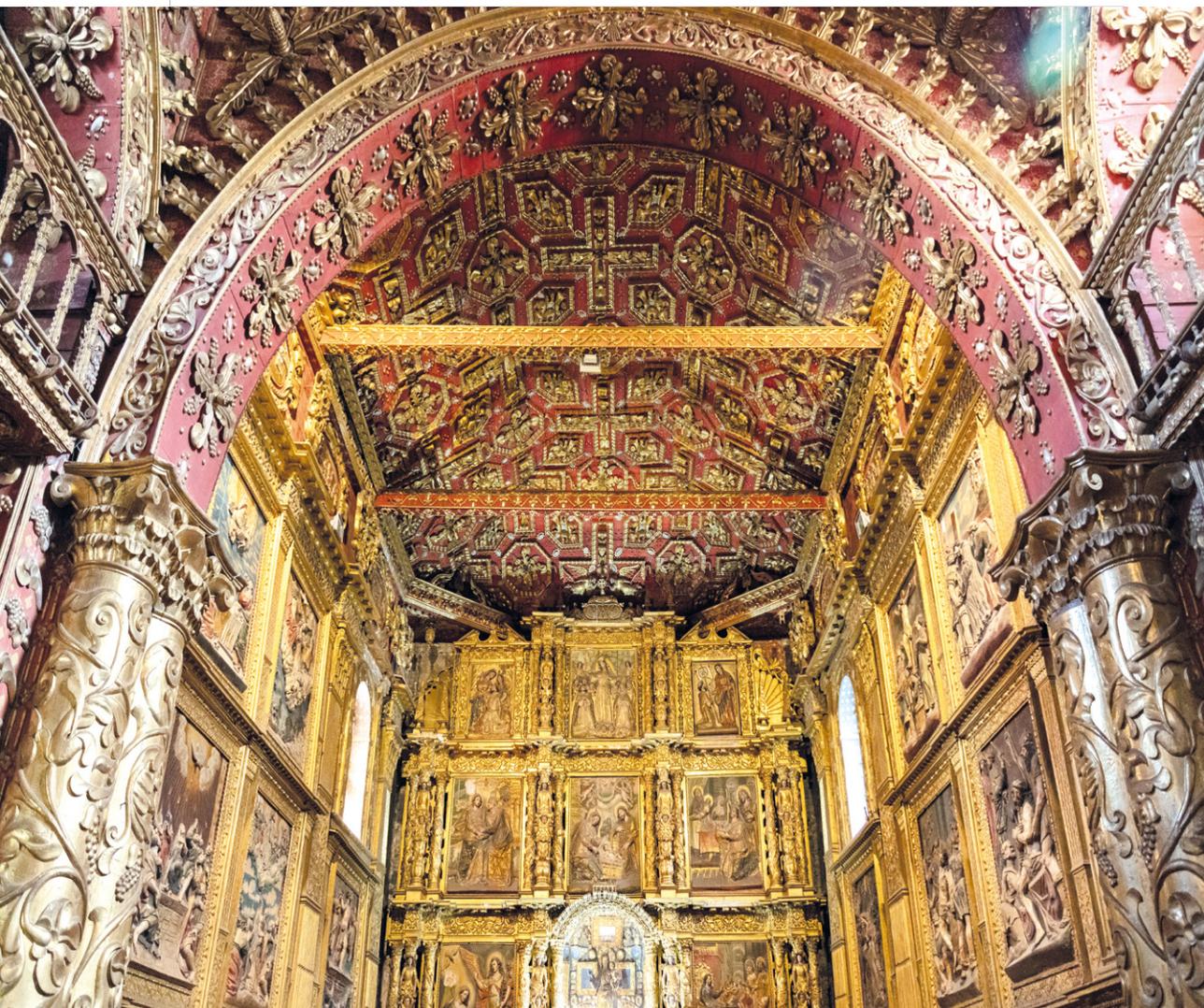
---

140 *Ibíd.* p. 138.

141 *Ibíd.* p. 27



# Miguel Suárez de Figueroa y su papel protagónico como personalidad criolla



(Templo de Santo Domingo. Tunja, Capilla del Rosario<sup>142</sup>)

142 Templo de Santo Domingo Capilla del Rosario, Tunja. Fotografía tomada del Fondo Fotográfico de Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador. Universidad Autónoma de San Luis Potosí México.

*“La historia, sin embargo, tiene indudablemente sus propios placeres estéticos, que no se parecen a los de ninguna otra disciplina. Ello se debe a que el espectáculo de las actividades humanas, que forma su objeto particular, está hecho, más que otro cualquiera, para seducir la imaginación de los hombres”.*

Marc Bloch

En el capítulo anterior se ha realizado un recorrido por los distintos aspectos relativos a los precedentes historiográficos con relación al arte tunjano del llamado periodo colonial, en particular, sobre las pinturas murales que se encuentran en diversas casas civiles de Tunja, además de abordar otros aspectos, relacionados a la pintura y a la arquitectura religiosa.

En el presente capítulo, se resalta el papel que ejerció Miguel Suárez de Figueroa, como hijo mayor de Gonzalo Suárez Rendón y como una de las figuras más influyentes en la sociedad tunjana y su relación con las pinturas murales de la *Casa del Fundador*, propias del estilo grutesco, con base en las interpretaciones que hasta ahora se han vertido en relación con la fecha de su ejecución, que aún no ha sido fijada de manera determinante por ningún investigador y a fijar claves explicativas sobre posibles autorías de las mismas.

Para ese fin, se han consultado diversas fuentes documentales que se encuentran en el Archivo Regional; y bibliografía relativa al estilo pictórico que se desarrollaba en América en los siglos XVI y XVII; y también al tipo de temáticas que estaban vigentes en Europa sirviendo como modelos de dichas pinturas. Todas estas fuentes están relacionadas tanto en las notas como al final de este trabajo.

## Miguel Suárez de Figueroa, sucesor del Fundador

Lo primero que se quiere destacar en esta investigación, es que se le ha cedido el protagonismo a un personaje poco menos que desconocido para la historiografía tradicional sobre este tema: Miguel Suárez de Figueroa, hijo legítimo de Gonzalo Suárez Rendón y Doña Mencia de Figueroa Godoy, y heredero del mayorazgo, a quien le correspondió en herencia la hoy llamada *Casa del Fundador*, situada en la plaza de Bolívar. El olvido de esta figura por parte de la historiografía tradicional ha sido, tanto lamentable como relevante, y no deja de llamar poderosamente la atención, ya que Miguel Suárez, como se ha podido comprobar, con algunas de sus documentaciones, tuvo un papel muy importante, tras la muerte del Fundador<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Escritura de la encomienda a Miguel Suárez y Mencia de Figueroa. Tunja, 1583. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 34 folios 916- 920 antigua. Obligación de Mencia de Figueroa y Don Miguel Suárez para ser tutores de Sebastián de Cepeda. Tunja, 1584. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 40 año 1584 folios 525 antigua, Obligación de Mencia de Fi-

Miguel Suárez de Figueroa, fue una figura central en su familia, y ejerció una notable influencia en la protección de su madre Mencia de Figueroa, de sus hermanos, Isabel Suárez y Nicolás Suárez de Figueroa y se ocupó de todos los gastos relacionados con su manutención al igual que de la dote matrimonial de sus hermanas, Isabel Godoy e Isabel Suárez y, hasta pagó los compromisos adquiridos por sus sobrinos. Al final de sus días, nombró como heredero de sus bienes a uno de ellos, Gonzalo Suárez de Figueroa, hijo mayor de su hermano Nicolás:

Ítem declaro y es mi voluntad, instituyo un vínculo de mayorazgo del pagado y santísimo dicho mandamiento y en el por mi universal hacer, Yo nombro a don Gonzalo Suárez de Figueroa, hijo legítimo de Don Nicolás Suárez de Figueroa, mi hermano y de Doña Luisa de Castro, primero llamado y nombrado al vínculo y mayorazgo que fundo y instituyo y a sus hijos descendientes legítimos o legitimados por el siguiente matrimonio y no es otra manera perpetuamente prefiriéndose del mayor al menor y al varón y a la hembra, debido a que don Gonzalo Suárez de Figueroa mi sobrino suceda este vínculo y mayorazgo a don Juan Suárez de Figueroa su hermano<sup>144</sup>.

Pero, si Miguel ejerció como patriarca y heredero mayor tras la muerte de su padre, su influencia no fue menor en la ciudad; son también relevantes las relaciones que va a tener con algunos artistas y talleres de la ciudad, que hasta ahora no se habían destacado, como el caso del taller de Juan de Rojas, o su relación con Bartolomé Carrión, cantero y escultor en piedra, autor de la portada de la Catedral de Tunja, antigua Iglesia Mayor, quien tiene su firma en la portada. Como se ha podido comprobar documentalmente,<sup>145</sup> fue una figura de autoridad en la ciudad, y desempeñó cargos de importancia en el Cabildo, según lo señala Flórez de Ocariz:

- 
- gueroa y Miguel Suárez. Tunja, 1584. En Fondo Notarial I. Legajo 41 año 1584 folios 236 antigua. Obligación de Doña Mencia de Figueroa como curadora de los bienes de Miguel Suárez Rendón. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74 año 1600 folios 507- 511 antigua Escritura de Doña Mencia de Figueroa como curadora de los bienes de Miguel Suárez Rendón. Tunja 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, folios 507- 511 antigua. Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo. 129, año. 1659, folios 183 – 198 antigua. Poder de Mencia Figueroa a favor de Miguel Suárez Figueroa. Tunja, 1596. Fondo Notarial I. Legajo 61, año 1596, folios 247 antigua. Concierto de Francisco Muños y Juan Galán con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, año 1600, folios 586 antigua. Inventario de Bienes de Doña Mencia de Figueroa Tunja, 1599. En ARB Fondo Histórico. Legajo 29. Tomo II, año 1599, folios 221- 223 antigua. Poder de Miguel Suárez de Figueroa a favor de Nicolás Suárez de Figueroa. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 57, año 1595, folios 162- 164 antigua. Poder testamentario de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 114, año 1624, folios 1235- 1236 antigua. Testamento de Nicolás Suárez de Figueroa. Tunja, 1632 En ARB Fondo Notarial II. Legajo 105, año 1633, folios 235- 247 antigua. Obligación de Miguel Suárez con el Convento de Santo Domingo. Tunja, 1636. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 108, año 1635, folios 182 antigua. Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637, folios 526 – 548 antigua. Fundación de la Capellanía de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 134, año 1638, folios 315- 320 antigua. Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa. Tunja, 1653. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 125, año 1625, folios 83- 88 antigua.
- 144 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637, folios 526 – 548 antigua.
- 145 Censo a favor de Santa Clara. Tunja, 1630 En ARB Fondo Notarial I. Legajo 123, año 1630 -1631, folios 38- 39 antigua. Capellanía. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, año 1625, folios 21-24 antigua. Censo del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y su mujer a favor de la capellanía de Baltasar García Castaño. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612, folios 489- 492 antigua. Censo en favor de Santa Lucía. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 93, año 1612, folios 182- 183 antigua. Censo en favor de Santo Domingo. Tunja, 1617. En ARB Fondo Notarial II, Tomo II. Legajo 85, año 1617, folios 489- 4 92 antigua.

Como hijo mayor sucedió a su padre en la encomienda de Ycabuco, Tibana, Chiriví, Ochanova, y Guaneca; desde tierna edad capitán de caballos en su patria, Sargento mayor Alcalde Ordinario, y de la Hermandad regidor, teniente de corregidor, cuatro veces de los corregidores Don Antonio Beltrán de Guevara, Juan Ochoa de Undajauregui, Don Fernando Ramírez de Berrío, y don Pedro Arrollo de Quezada. Acrecentó la capellanía instituida de su padre, con nuevo llamamiento a la religión de Santo Domingo, fundó y vinculó para sus parientes varones y falta de cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para cuyas fiestas de la natural tuvo preparado un hato de vacas, con que se han celebrado<sup>146</sup>.

Como buen encomendero, contribuyó a la fundación de capellanías, pago de cofradías y censos a favor de los conventos; cabe mencionar algunas de sus contribuciones al Convento de Santa Clara la Real<sup>147</sup>, a la Iglesia de Santa Lucía<sup>148</sup> y al Convento de Predicadores de Santo Domingo.<sup>149</sup> El hecho de ser hijo del fundador de la ciudad y nacido en ella, había creado en don Miguel un lazo emocional que lo hacía mantener y perpetuar la obra de su padre. En este sentido, resulta muy sorprendente que los investigadores anteriores, incluidos Sebastián y Morales, nunca lo hayan tenido en cuenta en sus investigaciones.

## Miguel Suárez de Figueroa y sus responsabilidades familiares

Es necesario, antes de emprender en profundidad la labor de Miguel Suárez de Figueroa, esclarecer algunos aspectos relativos a su biografía familiar que se han prestado para reiteradas confusiones. El fundador Gonzalo Suárez Rendón ha sido estudiado por varios historiadores locales, que aún no se ponen de acuerdo con su fecha testamentaria ni con la de su fallecimiento. Tal es el caso de Magdalena Corradine, quien señala. “*Hasta su muerte que fue en el año de 1579 con testamento del 14 de septiembre*”<sup>150</sup>, y el Historiador Ulises Rojas, señala que “El Capitán Suárez falleció en Tunja a fines del año de 1583, después de una vida llena de merecimientos y de haber prestado a la ciudad invaluable servicios;”<sup>151</sup>. Por su parte, el historiador García Zamudio no precisa la fecha de su fallecimiento, pero, con relación a su fecha testamentaria considera que data del 19 de septiembre de 1579<sup>152</sup>. Imprecisiones que hacen compleja la investigación.

146 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid, 1664, p. 431.

147 Censo a favor de Santa Clara. Tunja 1630 en ARB Fondo Notarial I Legajo 123. Año 1630 -1631 folios 38- 39 antigua.

148 Censo en favor de Santa Lucía. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 93, año 1612, folios 182- 183 antigua.

149 Censo en favor de Santo Domingo. Tunja, 1617. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 85, año 1617, folios 248- 251 antigua.

150 CORRADINE MORA, Magdalena. *Los Fundadores de Tunja Tomo I*. Tunja. Academia Boyacense de Historia, 2008, p. 139.

151 ROJAS, Ulises. *Corregidores y Justicias Mayores de Tunja y su provincia desde la fundación de la ciudad hasta 1817*. Tunja, 1964. Academia de Historia, p. 30.

152 GARCÍA SAMUDIO, Nicolás. *Crónica del muy Magnífico Capitán Don Gonzalo Suárez Rendón*. Bogotá, D.C, año 1939. ABC. p. 277.

La presente investigación de archivo lleva a compartir con Ulises Rojas la fecha de su fallecimiento, es decir 1583 y la testamentaria con Magdalena Corradine, es decir 14 de septiembre de 1579. Según la consulta archivística, Gonzalo Suárez Rendón tuvo una especial preocupación por hacer su testamento. Se parte del hecho de que la fecha testamentaria no supone el día de su muerte, así la primera fecha data de 1566<sup>153</sup>, en ella hace un testamento preciso, para ampliarlo en ese mismo año<sup>154</sup>; y después hace otro testamento extenso sin fecha<sup>155</sup> que está publicado y trascrito por la Academia de Historia en la revista del Repertorio Boyacense<sup>156</sup>; para finalmente, hacer una nueva ampliación que data del 14 de septiembre 1579<sup>157</sup>, es apenas lógico, que la muerte del fundador fue posterior a esta última ampliación.

Pero no va a ser el problema de la fecha del testamento y la muerte del fundador, lo único que ha estado envuelto en la confusión durante mucho tiempo. Juan Flórez de Ocáriz<sup>158</sup>, conocido por ser el primer archivero del Nuevo Reino de Granada<sup>159</sup>, ha sido fuente de frecuente y obligada consulta para la historia del reino. Y, si bien es cierto que Flórez de Ocáriz presta una valiosa información, también en casos como esta investigación, induce a la confusión, ya que mucha información en relación con el fundador y su familia, entra en franca contradicción con las fuentes primarias consultadas. En este sentido Flórez de Ocáriz señala:

Tuvieron Gonzalo Suárez Rendón y Doña Mencia de Figueroa, su mujer hijos a Don Miguel Suárez de Figueroa, Don Nicolás Suárez de Figueroa, María de la Trinidad, monja de la concepción de Tunja y Doña Isabel Godoy que casó con Christóbal Núñez de la Cerda, Caballero notorio, que pasó a Indias por el año de 1583. Y sirvió al rey y a la guerra de los Indios Pijaos, y fue alcalde ordinario de la ciudad de Tunja, y en su distrito tuvo encomienda, en que le sucedió su hijo Christóbal Núñez de la Cerda, que fue corregidor de Chita, de quien se tratará en otro lugar<sup>160</sup>.

Por su parte, Gonzalo Suárez Rendón, en su testamento señala:

Ítem que el dicho Miguel Suárez mi hijo mayor legítimo subcesor le encargo tenga especial cuidado de obedecer y servir a mi amada mujer doña Mencia de Figueroa su madre y serle muy obediente hijo en todo lo que pudiese procure darle

153 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1566. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 12, año 1659, folio 196- 202 antigua.

154 Ampliación del testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja. 1566 en ARB Fondo Notarial II. Legajo. 129. Año. 1659 folio 203- 206 antigua.

155 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, sin fecha. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 183 – 195 antigua.

156 ROJAS, Ulises. Testamento del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. *Repertorio Boyacense de Historia*. Tunja, de enero a julio No. 64 y No. 65. Academia Boyacense de Historia. 1923. pp. 792- 807 y pp. 863- 879.

157 Ampliación del testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 196- 198 antigua.

158 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit.,

159 HOMENAGE A FLÓREZ DE OCÁRIZ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/genrng/genrng1a.htm>

160 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada* Óp. Cit., p. 431.

contento como lo debe a obediencia, a sí mismo le encargo ruego y mando tenga especial cuidado de Nicolás e Isabel sus hermanos mis hijos Legítimos, de casarlos y honrarlos y ponerlos en buen estado con todo honor y descanso por todas las vías que fuere posible, pues la renta y aprovechamientos del repartimiento de indios que le dexo con ellos bastantemente lo puede hacer, y los mismo haga y cumpla con los demás hermanos y hermanas si los hubiere y lo mismo encargo y mando así lo hagan y cumplan con los demás hijos o hijas que fueren mis herederos y subcesores pues que toda obligación la tienen de socorrer y favorece a la dicha doña Mencía su madre y hermanos y hermanas y esto le reencargo muy muchísimo. Yo lo confió <sup>161</sup>.

Como se había señalado anteriormente, Gonzalo Suárez Rendón tuvo tres hijos con Doña Mencía de Figueroa, la hija mayor, Isabel, quien, en los escritos de don Gonzalo, aparece como Isabel de Godoy, que era el segundo apellido materno, y dos hijos varones, Miguel y Nicolás que, a diferencia de su hermana llevaban los apellidos del padre y la madre: Suárez de Figueroa. De todas maneras, Miguel Suárez habla en su testamento de su hermana Isabel Suárez:

Ítem declaro que así mismo quedo por nuestra legítima hermana, Doña Isabel Suárez a la cual en su vida los dichos nuestros padres casaron con don Cristóbal Núñez de la Cerda y le dieron gran parte de la hacienda que tenían en dote, la cual gastó el susodicho y a mí me obligó a muchas deudas las cuales pagué por él y demás de estos cobros todos los días que vivió que fueron más de treinta años las demoras del pueblo de Guaneca mi encomienda que cuando los tomó tenía trecientos indios y demás de lo cual me puso muchos pleitos injustos el susodicho Don Cristóbal de la Cerda en el que gasté mucho dinero hasta que murió<sup>162</sup>.

Isabel se casó en vida de sus padres, por lo que Miguel no tuvo que hacerse cargo de ella cuando heredó, como sí lo hizo de los otros hermanos.

Sobre los hermanos de la Cerda, también se han encontrado incongruencias. Cristóbal Núñez de la Cerda es hermano de Juan Núñez de la Cerda, segundo esposo de Mencía de Figueroa<sup>163</sup>. Ambos tuvieron una hija llamada María Trinidad, nombre que no se sabe si es el real o el que le asignan cuando su hermano Miguel, a cuyo cargo quedó la niña, la entra al convento de Santa Clara. Esta niña sería muy pequeña a la muerte de Doña Mencía en 1599<sup>164</sup>, y de Núñez de la Cerda en 1596<sup>165</sup>:

161 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 183 – 198 antigua.

162 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133 año 1637, folios 526 – 548 antigua.

163 ROJAS, Ulises. *Corregidores y Justicias mayores de Tunja y su provincia desde la fundación de la ciudad hasta 1817*. Óp. Cit., p. 30.

164 Inventario de Bienes de Doña Mencía de Figueroa Tunja, 1599. En ARB Fondo Histórico. Legajo 29. Tomo II, año 1599, folios 221- 223 antigua.

165 Poder de Mencía Figueroa a favor de Miguel Suárez Figueroa. Tunja, 1596. Fondo Notarial I. Legajo 61, año 1596, folio 247 antigua.

Ítem declaro que la dicha madre en el segundo matrimonio con Don Juan Núñez de la Cerda y tuvieron por hija a María de la Trinidad, mi hermana al igual que desde muy niña por haber muerto el dicho Don Juan y mi madre y dejándola muy pequeña en mi poder sin que le dejasen sus padres ninguna hacienda, la entré de monja en el convento de monjas donde está profesada y le di dote con que entró en el dicho convento que con lo que él y lo demás de preseas fueron más de cuatro mil patacones y a su dicho padre le di en el tiempo que vivió mucha cantidad de plata de oro y cuando murió lo enterré a mi costa y a mi madre por el amor que le tuve como lo es nuestro<sup>166</sup>.

Otra de las confusiones a las que dio lugar el testamento del fundador Gonzalo Suárez Rendón, fue el caso de su hija con la indígena peruana llamada Ana:

Ítem digo y declaro que yo tuve en mi casa dos o tres años poco más o menos una india del Perú que se decía Ana, la cual parió una hija mestiza que se dice Isabel que se ha dicho era hija mía lo cual yo no lo puedo saber ciertamente y pues si acaso lo fuera por haber sido obediente a mí y doña Mencia de Figueroa mi amada mujer por muchas vías, a la cual hemos sustentado y otras dos o tres indias que le servían y a la dicha mestiza le hemos dado vestidos, sayas y mantos de paños de castilla y otros aderezos vestidos y muchas mantas de algodón y de lana, la cual la hemos tenido en mi casa y doña Mencia mi mujer la a avezado a labrar y coser y digo que si algún tiempo pareciere haberle hecho yo alguna manda o mandas o donación en cualquiera manera lo revoco, todo ello y lo doy por ninguno y de ningún valor y efecto para que en juicio y fuera de él, quiero que no valga por tener como tengo hijos legítimos y usando de equidad, digo que por lo que sirvió en mi casa se informe los señores mis albaceas, si para mi descargo tengo alguna obligación para que se le dé mis bienes hacienda y alguna cosa, y digo y declaro que se le dé y pague sobre lo cual conforme a conciencia y justicia y descargo de la mía quiero que se haga y cumpla porque en todo deseo la seguridad de mi ánima y sobre todo encargo a los señores albaceas y a mi hijo sucesor la casen y le den un estado seguro como más convenga en su honor<sup>167</sup>.

Miguel cumple la voluntad de su padre pagándole la dote y demás menesteres para garantizarle buena vida a su hermana; pero no tenemos ninguna otra información al respecto. Por lo general, esta Isabel se suele confundir con la hija legítima del Fundador a quien se le conoce por Isabel Suárez o Isabel de Godoy. El historiador José Ignacio Avellaneda Navas, señala al respecto:

Suárez casó con Mencia de Figueroa y tuvieron a María Isabel, Miguel, y Nicolás Suárez de Figueroa. Después de haber testado, murió en 1583. Dejó las encomiendas de Icabuco, Tibaná, Chiriví, Ochonova, y Guaneca y sus cuantiosos bienes, a su mujer e hijos [...] Años atrás había tenido bajo su alar a Ana India peruana, con quien tuvo amores lo suficientemente intensos como para admitir la

166 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios 526 – 548 antigua.

167 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 183 – 198 antigua.

posibilidad comentada por la gente, de que Isabel hija de Ana también lo fuese de él. Esta fue sin embargo desheredada<sup>168</sup>.

Aunque la afirmación de Avellaneda Navas no es del todo precisa, ya que, en el testamento de Miguel Suárez de Figueroa, se nota un especial cuidado y preocupación por su hermana Isabel, acatando así las recomendaciones de su padre:

Ítem declaro que Isabel Suárez mi hermana de padre que la hubo antes se casara le di en dote de mi hacienda cuando se casó con Alonso de Ribera lo que aparecerá en la carta de dote y muchas las vendieron, casados les di más de la dote, muchas preseas, por el amor y voluntad que siempre les tuve y demás de esto cuando casaron a Doña María, su hija legítima con Diego García Tugoso le di para la dote mil trecientos pesos de buen quilate de oro y otras cosas, demás que cuando casaron los sucesores de su hija legítima con Sebastián de la Peña le di de mi hacienda y otras cosas y ochocientos pesos de oro corriente, por el amor y buena voluntad que a todos les tuve siempre<sup>169</sup>.

Miguel Suárez de Figueroa, estuvo al tanto de cumplir la voluntad de su padre en todo lo referente a sus obligaciones familiares. Su hermano menor Nicolás Suárez de Figueroa<sup>170</sup>, se casó con Luisa de Alencastro, hermana de su esposa Beatriz de Alencastro, con quien tuvo tres hijos: Gonzalo Suárez de Figueroa, el mayor, Juan y Clara:

Ítem declaro que tuve por mi hermano legítimo de los dichos padre y madre al Capitán Don Nicolás Suárez de Figueroa alguacil Mayor de esta ciudad el cual cuando murió nuestro padre quedó de ocho o nueve años y en su crianza como en procurar sus acrecentamientos gasté mucha cantidad de pesos de oro que pasarán de veinte mil pesos de oro reales con los presidentes de este reino así en el oficio de regidor que usó mucho tiempo y después de la compra de la baza de alguacil mayor, en dote de Doña clara su hija y deudas que pagué por él y dadas que le di como es público y notorio y así mismo muchas demoras que cobró de los indios de mi encomienda<sup>171</sup>.

## Miguel y la Casa del Fundador

Miguel Suárez, como sucesor del mayorazgo del Fundador, heredó su casa y sus encomiendas. Pero, revisando los testamentos de ambos, es decir de Gonzalo y de Miguel, su hijo, se han encontrado algunas cuestiones significativas en relación

168 AVELLANEDA NAVAS, José Ignacio. *La expedición de Gonzalo Jiménez de Quezada, el mar del sur, la creación del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, D.C, 1995. Banco de la Republica.

169 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637, folios 526 – 548 antigua.

170 Testamento de Nicolás Suárez de Figueroa. Tunja, 1532. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 105, año 1533, folios 235-247 antigua.

171 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios 526 – 548 antigua.

con la llamada *Casa del Fundador*, que son fundamentales para esta investigación. En primer lugar, hay que tener presente que Gonzalo -como ya se ha dicho- realizó un testamento unas ampliaciones posteriores, lo que nos permite rastrear, en cada momento de su redacción, información sobre la construcción de la casa:

Ítem digo y declaro que esta dicha ciudad de Tunja donde soy vecino tengo unas casas principales que son mías con dos cuartos que están hechos uno sale hacia la plaza pública de esta ciudad y el otro cuarto está incorporado y sale a la iglesia mayor parroquial de esta ciudad que tiene una portada grande de piedra blanca con mármol y unas puertas grandes con una elevación dorada para hacer y unos corredores, tengo veintidós mármoles labrados y cierta cantidad de vazas y capiteles y repisas de piedra grabada para hacer los dichos corredores y harta cantidad de madera y biga para hacer los dichos corredores<sup>172</sup>.

En la ampliación del testamento del 14 de septiembre de 1579, confirma que aún no ha hecho los corredores ni ha estructurado las columnas y mantiene la misma entrada accesoria que da a la iglesia mayor, hoy Catedral:

Ítem, digo que yo tengo y poseo unas casas principales y con dos solares de la iglesia mayor parroquial de ella y de Pedro Hernández mercader y por otra parte dos calles reales, la una donde vive Juan de Villanueva con solar de Diego de Patarroyo que antes fue del maestre escuela don Pedro García Matamoros, y en la otra calle vive Diego Rincón, y las dichas casas principales tienen dos cuartos el uno que sale a la plaza mayor de esta dicha ciudad y el otro cuarto sale frontero del solar de la dicha iglesia mayor y en los dichos dos cuartos hay seis piezas bajas y tengo para hacer corredores en las dichas casas veinticuatro mármoles labrados vazas y capiteles y ocho repisas para hacer los dichos corredores y dentro de los dichos solares tengo otras casas accesorias de piedra tapias y teja donde están dos hornos y una cocina de tapias y cimientos de piedra y de cuatro tapias y de tres tapias de tierra y los dichos dos solares están hechos y cubiertos de teja para cuatro tiendas las dos de ellas que estén debajo de la dicha casa principal. [...] Y nombro para la renta de la dicha capellanía seis tiendas de alquiler de cuatro de las que las puertas de ellas salen a la plaza mayor de la ciudad que están por hacer y acabar las otras dos tiendas para que sean seis, señalo y nombro la vuelta la esquina y va la dicha calle a las calles de Pedro Vázquez de Loayza, las dos tiendas primeras que están más cerca de la dicha esquina frontero del solar de Diego de Patarroyo que antes fue del maestre es la de Don Pedro García Matamoros y difunto que están antes de llegar a una puerta accesoria que tengo en dos solares míos en la dicha calle, para él las dos dichas tiendas y las otras cuatro que salen a la plaza mayor sacan y queden por renta perpetuamente de la dicha mi capellanía<sup>173</sup>.

172 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1566. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 196- 206 antigua.

173 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 183- 199 antigua.

Como se observa, estaríamos en tiempo de vida del Fundador, ante una casa que no estaría completa y sí en proceso de construcción. En este punto, cabe añadir el estudio de Alberto Corradine Angulo, sobre la arquitectura en Tunja, el arquitecto sugiere que la construcción de las galerías de la *Casa del Fundador*, fue posterior, esta idea, le surgió teniendo en cuenta la distancia de la casa al patio<sup>174</sup>.

Por otro lado, la historiadora María del Pilar López<sup>175</sup> realizó un minucioso trabajo documental sobre la *Casa del Fundador* y aporta datos muy interesantes que no se habían mencionado antes sobre la construcción de la casa, por ejemplo, considera que de 1566 a 1579 no se adelantaron obras por las siguientes razones:

De esto se pueden considerar dos cosas, la primera es que probablemente no pudo terminar la construcción debido al robo que sufrió de oro y piedras preciosas y esmeraldas, además de ser secuestrado y maltratado por el adelantado de Canarias Don Alonso Luis de Lugo en el año de 1543 la segunda es que en el cuerpo en forma de ele que forman los dos cuartos en construcción todas las habitaciones del segundo piso, están conectadas entre sí por medio de una puerta central, esto podría indicar que las personas circularon por el centro de las habitaciones a falta de corredores y se conectaron con la planta baja por medio de una escalera ubicada hacia un extremo de la ele hacia el lado este<sup>176</sup>.

En concordancia con López, es probable que Gonzalo hubiera hecho parte del segundo piso faltándole los corredores que fueron terminados en tiempo de su heredero Miguel, aunque Gonzalo Suárez haya dejado -como se observa en las citas anteriores- parte del material para su acabado. Miguel también habría eliminado la entrada lateral, para construir la entrada que aún existe, frontal a la Plaza de Bolívar. No se sabe si Miguel hizo otras ampliaciones, pues en su testamento, por lo menos en el que se encontró en el archivo, no lo menciona, como sí lo hace su padre en el suyo, tampoco aclara si las obras fueron terminadas. En este sentido, nos asaltan más interrogantes que respuestas: *¿Cuándo llevó a cabo la finalización de la casa de Miguel colocando parte de los materiales que dejó su padre? ¿Cuándo inició la obra de la portada actual que mira a la Plaza de Bolívar? ¿Qué paso con la portada lateral de la que Gonzalo Suárez habla en su testamento? ¿Acaso es la portada que se encuentra actualmente en el patio interior de la casa?* Hasta ahora son interrogantes que no pueden responderse completamente.

174 CORRADINE ANGULO, Alberto. La arquitectura en Tunja. Bogotá, 1990. Academia Boyacense de Historia, p. 39.

175 DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para dentro, la casa en los siglos XV y XVI*. López Pérez María del Pilar. Estructura y modos de organización en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637) casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón

176 *Ibíd*, p. 295.

Se debe destacar que Miguel Suárez de Figueroa señala en una obligación con el escultor y cantero, Bartolomé Carrión<sup>177</sup> haberle pagado un dinero por obras realizada:

Sepan cuantos vieren esta obligación como el Capitán Don Miguel Suárez Corredor de la ciudad de Tunja que en el Nuevo Reino de Granada de las Indias dicho otorgo y conozco por esta presente acta que debo y me obligo de dar y pagar y que daré y pagaré realmente y con efecto al dicho Bartolomé Carrión cantero residente en esta ciudad a quien le doy poder en cualquier manera lo diere de hacer y cobrar conviene así decir ciento trece pesos y cinco pesos de oro fino de mineral fundido enmarcado con la marca real del rey nuestro señor de ley darles de veinte quilates cada un peso de los cuales los debo y son por razón de otros tantos pesos de la misma ley y valor <sup>178</sup>.

En este sentido, los interrogantes siguen planteándose: *¿Sería Carrión el autor de la actual fachada de la casa?* Con base en los documentos consultados, esta hipótesis es más que posible, ya que para ese entonces Carrión era un escultor reconocido, quizás el más reconocido de la ciudad. Pero, además, si comparamos el trabajo que Carrión realizó en la fachada de la Catedral y la obra de la *Casa del Fundador*, se observan similitudes estilísticas: la buena factura de la talla de la piedra; el gusto por la decoración con elementos de tipo renacentista, aunque con toques de cierto manierismo como la cornisa quebrada que aparece en ambas obras, las columnas acanaladas y el remate de las mismas en capiteles; es decir, es más que probable que la obra de la *Casa del Fundador* sea también adjudicable a Carrión.

## Los inicios de las pinturas murales de la Casa del Fundador

Si para la muerte del fundador, su casa no estaba terminada en cuanto a algunas estructuras que hoy se pueden observar, cabría decir lo mismo para su interior y, en concreto en lo referente a la decoración pictórica de la casa, principal objetivo de esta investigación.

En el testamento de Gonzalo Suárez Rendón del año 1579, el Fundador solo hace alusión a unos escudos “en finos paños de pared”: “Ítem digo y declaro que

177 GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580- 1625*. Capítulo VII: Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia) Arco Libros S.L Universidad de Granada Sevilla, 2010 pp. 534- 536. De ascendencia española es también Bartolomé de Carrión, singular escultor y a la par arquitecto, quien, en la elegante portada de la catedral, nos dejó, muy a finales del siglo XVI, uno de los más logrados ejemplos de diseño arquitectónico y especialmente escultórico.

178 Obligación de Miguel Suárez de Figueroa para Bartolomé Carrión. Tunja, 1599. En ABR Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 75, año 1599, folios 58- 59 antigua.

tengo seis paños finos de pared unos escudos en ellos”<sup>179</sup>. Sin duda, esta falta de información sobre las pinturas murales puede ser debido a dos cosas: a que en ese momento no se hubiesen realizado; o bien, no tuviera importancia mencionarlas, pues, era una costumbre pintar los muros de las casas en la ciudad; esta última posibilidad resulta la más improbable, dado que el tipo de pintura que en ella se encuentra no es una pintura de características menores<sup>180</sup>. De acuerdo con la historiadora López es probable que en tiempo de vida del Fundador el segundo piso tuviera un mobiliario y un menaje muy sencillo<sup>181</sup>. No contaba por entonces con la pintura mural; aunque, hay que advertir que en ella se encuentran pinturas de distintas épocas, como ya lo han señalado varios investigadores; por ejemplo, los restos de pintura con motivos grotescos (Imagen. 1) que recorren la pared de la llamada *Sala principal*.

Esta es la pintura que se considera más antigua, junto con la de los escudos distintivos del Fundador. La decoración “a la romana” o con motivos grotescos, alcanzó en la ciudad un verdadero boom, ya que casas e iglesias recurrieron a estos motivos para su intensa decoración. Bien, teniendo en cuenta que el segundo piso lo terminó Miguel Suárez de Figueroa, es probable que la pintura mural hubiera sido realizada en su administración, ya que, la grisalla es un tipo de pintura que tiene su auge a finales del siglo XVI y principios del XVII, (Imagen 2) siguiendo por demás modelos ya perfectamente ensayados en España y Europa:

La decoración grotesca es algo esencial en la arquitectura española del siglo XVI. Hasta tal punto llega a definir la decoración nuestro arte renacentista, que se ha utilizado el término de Plateresco para denominarla. El fenómeno no se da únicamente en España; es un hecho que se extiende en los demás países europeos produciéndose el movimiento renacentista en cada nación según una manera propia de interpretar las formas ornamentales italianas<sup>182</sup>.

Dado que el gusto por dicho estilo artístico nace en el renacimiento, con el humanismo, el hombre del siglo XVI busca una manera de explicarse el mundo por medio de la pintura expresando mensajes encriptados en el que se exaltan mensajes de vicio o virtud<sup>183</sup>. Dicha pintura se encuentra en la techumbre de la Gonzalo Suárez Rendón con su carácter emblemático. Los escudos de las jaldetas ofrecen

179 Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 183- 199 antigua.

180 En todo caso, para esta investigación no fue posible encontrar el documento de contratación de la obra pictórica de ambas salas. Como es sabido, los contratos deben existir porque en la época los pintores y artesanos desarrollaban contratos por cada obra que realizaban como lo demuestra la demanda de Juan de Rojas con el Cabildo, Este documento indica que es posible encontrar los contratos, el misterio sobre la autoría y el patronazgo de la obra seguirán con un manto de duda.

181 DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para dentro, la casa en los siglos XV y XVI*. López Pérez María del Pilar. Estructura y modos de organización en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637), casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón. Óp. cit. pp. 306- 307.

182 FERNÁNDEZ ARENAS, José. La decoración grotesca. Análisis de una forma. *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Barcelona, 1979. No 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader, p. 5.

183 SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Italia, 1992. Editorial Diblo S.A de C.V p. 137.

otro tipo de lectura. Por su parte Sebastián comparte la tesis del historiador Ulises Rojas:

Muerto don Gonzalo en 1583, el segundo marido de Mencía de Figueroa, Juan Núñez de la Cerda, mandó a pintar el techo de la casa que perteneció al Fundador las armas de su apellido y las de doña Mencía, su mujer, como allí se ve en un escudo circular y cuartelado, en donde en el primer cuartel o cuartel de honor, se ostenta una flor de lis y un león rampante en medio de los cuarteles<sup>184</sup>.

Esta opinión también fue continuada por Morales<sup>185</sup>. La hipótesis que plantean ambos investigadores tiene ya una larga tradición entre los estudios de las pinturas murales en Tunja. No obstante, hay que señalar que dicha interpretación no ha estado nunca sustentada en ninguna documentación<sup>186</sup>, y no se comparte, en primer lugar, porque como se señala en la herencia de Gonzalo Suárez Rendón, la casa y demás bienes y encomiendas pasa a Miguel como hijo mayor, en condiciones de no haber sido terminada. Además, la costumbre de la época indica que Doña Mencía, al casarse con de la Cerda, abandonaría dicha casa para ir a vivir a la de este encomendero, cumpliendo así con el testamento y el mayorazgo otorgado a Miguel Suárez, lo que descartaría que fuese de la Cerda quien hizo las pinturas. Pero, se ha comprobado en la documentación, que Miguel Suárez se convirtió en el protector económico del marido de su madre, hasta el punto de costearle su propio entierro<sup>187</sup>, como anteriormente se había dicho.

Además, Miguel realiza la mortuoria de su madre, quien le debía bastante dinero:

Juró el dicho Capitán don Miguel Suárez no cambiar los bienes ni deberes y que cada vez y cuando asumo atrás miren este Inventario del dicho y dejo carta del tiempo dicho en el dicho capitán don Miguel Suárez tenga de manifiesto de consentimiento del dicho don Nicolás Suárez, el susodicho capitán dijo, que tiene embargo de los bienes, inventariados, y dicho en escritura de esta de ella publica dicha tenía y le tendrá de manifiesto para darse cada vez que se le fueren pedidas so pena de pagar su valor y lo firmo de saber y copio hacer y en poder Nicolás<sup>188</sup>.

Como se puede observar, tanto el testamento de Miguel como la mortuoria de Doña Mencía de Figueroa, quien fallece embargada, dejan en claro que Miguel solventó todos los gastos que produjeron en vida los hermanos de la Cerda, tanto

184 SEBASTIÁN, Santiago *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Óp. Cit., pp. 267- 268.

185 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada* Óp. Cit., p. 242.

186 Sebastián y Morales Folguera se basan en una cita textual del Historiador Rojas Ulises, señalada como: (Correspondencia Tomo V 1965 pág. 25) desafortunadamente no se ha podido hallar de dónde tomaron la cita porque, no aparece con esa referencia en ninguna de las reconocidas publicaciones del Doctor Rojas, y por otra parte la Academia Boyacense de Historia, no tiene la publicación, ni conoce su origen.

187 "Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637, folios 526 – 548 antigua.

188 Inventario de Bienes de Doña Mencía de Figueroa. Tunja, 1599. En ARB Fondo Histórico. Legajo 29. Tomo II, año 1599, folios 221- 223

Cristóbal como Juan, mientras estuvieron casados con su madre y hermana; lo que resulta bastante incomprensible que una persona con tantas deudas como de la Cerda pudiese cubrir los gastos de la decoración de una casa que además no era la suya, y sí demuestra el gran poder económico de Miguel, capaz de llevar a cabo obras de importante envergadura, como la decoración de esta casa, o las obras que emprendió en su encomienda de Icabuco y Tibaná en la hacienda Aposentos<sup>189</sup>, y hacienda Baza<sup>190</sup>. Casas de las que se hará referencia más adelante.

Por otra parte, de la Cerda falleció primero que Doña Mencía, y antes de 1596<sup>191</sup>. En este sentido resulta muy contradictorio que la tesis sostenida por Sebastián y otros, acerca de la decoración que ellos mismos referencian, relacionada con la de los modelos iconográficos establecidos en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias<sup>192</sup>, cuya edición es de 1610, y muy probablemente tardó en llegar a América dos años o más, hayan sido tomados como referencia por de la Cerda, cuando, para ese tiempo el marido de Doña Mencía ya estaba muerto. De esta manera, la tesis que se ha manteniendo hasta ahora, como explicación para el patrocinio de las pinturas ya no es creíble, no solo porque posee muchas contradicciones internas en relación con las fechas dadas para su posible realización, sino porque los resultados de la documentación que se ha hallado, la invalidan. Si bien, no se ha encontrado todavía un documento que lo pruebe, puede pensarse que es Miguel quien va a mandar ejecutar las obras, también, por otras razones que hasta ahora no se habían explorado y que afloran en la nueva lectura iconográfica de las pinturas, hecha a través de esta investigación

## Los artesanos y oficiales en Tiempo de Miguel de Suárez de Figueroa

Esta ciudad es y ha sido siempre desde su fundación una de las principales y más lustre y nombre de las que hay en el reino después de la Santa Fe cabeza de el y cómo tal. Desde su fundación y población siempre ha ido creciendo y aumentándose en población vecindad como por vuestra señoría se habrá visto entendido Y leal vuestra señoría contando de la visita general que ha hecho de tal manera que el día de hoy hay en ella mucha cantidad y acercamiento de vecinos y moradores que tienen sus casas y tiendas conocidas así mismo otras y muchas personas forasteras que ordinariamente acuden a esta ciudad a sus tratos y negociaciones así mismo los que acuden del campo en tiempo de necesidad y en entidades principales de por cualquiera y más Semana Santa<sup>193</sup>.

189 Concierto de Francisco Muños y Juan Galán con Miguel Suárez de Figueroa Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, año 1600, folios 586 antigua.

190 Testamento de Juan Suárez de Figueroa. Tunja, 1579. En ARB fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 177 antigua.

191 Poder de Mencía. Figueroa a Miguel Suárez Figueroa Tunja, 1596. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 61 año 1596, folios 247 antigua.

192 Covarrubias de Sebastián. *Emblemas Morales*. España, 1610.

193 Nicolás Suárez de Figueroa en sesión ante el Cabildo. ARB Fondo Eclesiástico 1613 y 1694. Legajo I, folio 2 antiguo.

Es necesario recalcar que Tunja fue una de las ciudades más representativas del Nuevo Reino de Granada, entre los siglos XVI y XVII, no es difícil imaginar una ciudad en pleno auge, colmada de oficiales, alarifes, canteros, artesanos trabajando constantemente. La descripción de Nicolás, hermano de Miguel lo denota, se sienten orgullosos de su ciudad y de su importancia en todo el Nuevo Reino. La construcción del casco histórico de Tunja como bien se sabe, finalizó a principios del XVII. Sirva de ejemplo la *Casa del Fundador* que para 1612 ya tenía el segundo piso<sup>194</sup>, y por ende ya estaban colocadas las columnas con sus respectivos corredores; fue por esta razón que la relación de Miguel con Carrión se debe tener en cuenta<sup>195</sup>.

Según esta nueva tesis, sería entonces para finales del siglo XVI cuando Miguel Suárez pagó a oficiales para terminar las obras inconclusas que dejó su padre. Carrión se había convertido en un artista muy valorado por las élites encomenderas que solicitaban sus buenos oficios. Recordemos aquí cómo Carrión, por entonces, estaba trabajando en distintas obras para las monjas del Convento de Santa Clara<sup>196</sup>, y también para otros encomenderos importantes como Juan de Porras Marquina, quien concierta con los monjes de la iglesia de San Francisco la creación de una capilla lateral, hoy el llamado Camarín de la Virgen<sup>197</sup>, según el documento hallado en el archivo:

Condiciones de la obra que tengo de hacer la capilla del señor Juan de Porras Marquina son las siguientes. Primeramente la he de hacer con pilastras de ladrillo y cajas de cantería las cajas toscanas y sus repisas entre talladas de hojas y sobre esto un Arco grande de ladrillo el cual dicho arco de tener ladrillo y medio de ancho y otro tanto de peralte todo lleno y sin moldura y muy bien labrado conforme la buena obra y terminado le obraré ocho repisas de piedra para los rincones donde tengo de mover cuatro formaletes del cuadrángulo donde tengo de labrar cuatro pechinas y los dichos formaletes han de llevar un papo de paloma con dos filas. Como está el margen las dichas y cuatro pechinas formar un rededor que tenga 21 pies de diámetro. Item más labrare sobre dichas estas dichas pechinas un arquitrabe friso y cornisa que hagan la propia figura del redondo sobre la que formaré una media naranja de albañilería Llana sin crucería ninguna con el cerramiento de cantería sobre él ha de ir asentada una lanterna<sup>198</sup> y por la parte de afuera llevará sus miembros y remates conforme en la traza todo labrado de cal

194 Especialmente y sobre las casas principales que nosotros los que somos tenemos en esta dicha ciudad en la plaza pública de las altas de tierra y piedra y cubiertas de teja linde con la Iglesia Mayor y calles reales al lado con casas de Juan de Vargas Escribano del Cabildo y Bartolomé Cepeda por un lado y otro con declinación que sobre las dichas casas están impuestos en mil doscientos pesos del dicho oro de veinte quilates el principal de dos censos en favor de los conventos de Santo Domingo y Santa Clara la Real de esta ciudad. "Censo del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y su mujer a favor de la capellanía de Baltasar García Castaño". Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612, folios 489- 492 antigua.

195 Obligación de Miguel Suárez de Figueroa para Bartolomé Carrión, Tunja, 1599 en ABR Fondo Notarial II. Tomo I legajo 75 año 1599 folios 58- 59 antigua.

196 Escritura entre del Convento de Santa Clara la Real con Bartolomé Carrión, Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 60 año 1597, folios 36- 38 antigua.

197 Este documento ya ha sido trabajado por los arquitectos, Alberto Corradine Angulo y Jaime Salcedo.

198 La palabra lanterna en el expediente está en idioma italiano, la palabra significa: linterna.

y ladrillo y el dicho remate de la lanterna y dejar una bola de madera conforme a esta traza y aforrada en hoja de Milán y la cruz ha de ser de hierro para que yo la asiente Ítem más llevará la media naranja por partes de afuera ocho pedestales con sus pirámides, cada pedestal correrá una arquilla por encima de la media Naranja que cuya incorporada con la dicha media naranja que vaya a confrontar con el dicho cerramiento de arriba como esta en la dicha traza y a los dichos pedestales a los arquillos han de correr unos estribos para ayudar a la empena de la media naranja y la dicha media naranja por la parte de dentro la tengo de pintar por crucería al fresco de colores y dejarla muy bien acabada conforme está en la traza.[...] Ítem más enclare la dicha bóveda por dentro para pintarla de pincel al fresco de florones y artesones y mascarones o toda la bóveda de azul estrellada a techos la de ancho y largo y esta capilla que ha de estar muy bien pintada como también la ha de estar la media naranja y demás partes necesarias de las dichas bóvedas<sup>199</sup>.

Este documento, aporta una valiosa información en relación con la figura de Carrión y de las obras que se ejecutaban en la ciudad de Tunja por aquella época, convirtiéndola en una ciudad muy dinámica en la realización de obras civiles y religiosas que demostraban el poder económico de las élites encomenderas, a las que Miguel Suárez pertenecía de manera muy destacada. Actualmente, la Iglesia de San Francisco solo conserva parte de la estructura de dicha capilla, hecha y dirigida por Carrión, desafortunadamente no conserva las pinturas murales mencionadas en el documento, las cuales nos podrían ofrecer más pistas sobre los modelos empleados en otras decoraciones de Tunja. Pero ese tipo de obras pictóricas seguramente seguían modelos que aún persisten en algunas partes de la Iglesia y Convento de Santa Clara la Mayor, la Iglesia de Santa Bárbara y, la antigua iglesia del Convento de San Agustín.

Por otra parte, algo muy particular del documento citado anteriormente es que tiene anexado el plano de la capilla hecho por Carrión. Es pertinente decir que, si bien, estas edificaciones obedecían a unas ordenanzas establecidas por la Corona, es poco usual encontrar planos de construcción en estos conciertos<sup>200</sup>.

También debe resaltarse que de ese periodo tan activo de construcciones en Tunja, se han podido rastrear algunos documentos en los que se señalan otros artesanos y artistas, tales como los carpinteros Alonso de León<sup>201</sup>, conocido por hacer la techumbre de la capilla de los Mancipe<sup>202</sup>; Hernán Rodríguez quien es concertado con el cantero Benito de Ortega para hacer la Iglesia de Siachoque<sup>203</sup>; Melchor

199 Concierto entre Juan Porras Marquina y la Comunidad de San Francisco. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 55, año 1595. 237- 239 antigua.

200 ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos indios en Nueva Granada*. Atrio. 2010, p. 55.

201 Poder de Alonso de León. Tunja, 1598. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 66, folio 634.

202 ACUÑA, Óp., cit., p. 35.

203 Concierto Benito Ortega. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612, folio 46 antigua.

Hernández, para hacer las obras de carpintería de la Iglesia de San Francisco<sup>204</sup>; Medero Palacios<sup>205</sup> citado en el trabajo de Romero Sánchez como oficial de la iglesia de Viracachá y de Ramiriquí<sup>206</sup>, Juan de Rojas, maestro de carpintería<sup>207</sup>, Gaspar Parada, quien trabaja asociado con Alonso de León<sup>208</sup>, y Bartolomé Hernández, carpintero oficial quien trabajó para el escribano Juan de Vargas<sup>209</sup>, también el carpintero Francisco Rodríguez que trabajó para Miguel<sup>210</sup>.

Cabe resaltar en este punto la publicación anteriormente citada en el primer capítulo de Vargas Murcia, *Pintores en el esplendor de Tunja, artífices siglos para salir del anonimato XVI y XVII*<sup>211</sup> porque gracias a sus hallazgos salen a relucir, pintores tales como: Gonzalo Caraballo, igualmente, Sebastián de Aponte y Juan Martínez de Aponte, hermanos, e hijos del pintor Juan Recuero, quien trabajó con el pintor Juan de Rojas reconocido por el pleito con el Cabildo<sup>212</sup>, que a su vez también tuvo un hijo dorador llamado Juan de Rojas<sup>213</sup> y es muy probable que los doradores Diego de Rojas, Jacinto de Rojas<sup>214</sup> y Melchor de Rojas<sup>215</sup> pertenezcan a la misma familia. Según lo que se ha podido hallar, los oficios como pintores, escultores y doradores se solían enseñar en la familia. La historiadora Laura, también menciona al pintor quiteño Andrés Guauque, de particular interés para esta investigación. Dicho Pintor tiene una obligación con el presbítero de Icabuco Manuel Vázquez, encomienda de Miguel Suárez de Figueroa.

Yo Andrés Guauque Indio pintor natural que soy de la provincia de san Francisco de Quito digo que por cuanto el licenciado Manuel Vázquez presbítero beneficiado y cura del pueblo de Icabuco encomienda del Capitán Don Miguel Suárez de Figueroa, vecino de esta ciudad me vendió por venta real, que en mi favor otorgo hoy día de la fecha de esta carta ante mí el escribano real y nuestro señor

- 204 Fray Pedro de Valencia concerta a Melchor Hernández. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 58, año 1595 folios 99 antigua.
- 205 Traspaso y declaración de Benito de Ortega maestro de cantería a Medero Palacios. Tunja, 1615. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 96, año 1615 - 1616, folios 7 antigua.
- 206 ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos indios en Nueva Granada* Óp., cit. 176.
- 207 Este Juan de Rojas es homónimo del pintor, no hay que confundirlos, no tiene ninguna relación con el taller de pintura de Juan de Rojas "Carta de Aprendiz". Tunja, 1615. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 96, año 1615- 1616, folio 284 antigua.
- 208 Demanda de Gaspar Parada a Alonso de León. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 62. Tomo III, folios 266- 267 antigua.
- 209 Concierto de Bartolomé Hernández, carpintero con Juan de Vargas. Tunja, 1635. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 109, año 1635, folio 74 antigua.
- 210 Yo, el capitán don Miguel Suárez de Figueroa, vecino y regidor perpetuo de la ciudad de Tunja, me obligo de pagar a Francisco Rodríguez, oficial carpintero vecino de la dicha ciudad y a quien tiene en su poder deo doscientos y sesenta y cinco pesos de oro real que debo por la compra de veinticinco botijas de vino" Poder de Miguel Suárez de Figueroa a favor del carpintero Francisco Rodríguez". Tunja, 1621. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 93, año 1629, folio 825 antigua.
- 211 VARGAS MURCIA, Laura. *Pintores en el esplendor de Tunja, artífices siglos para salir del anonimato (XVI y XVII)*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, enero - junio, año 2017
- 212 VARGAS MURCIA, Laura. Óp. Cit.,
- 213 Poder de Juan Rojas a Simón de Lora. Tunja, 1622. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 93. Tomo II, año 1621, folios 602 antigua.
- 214 Ortega Ricaurte Carmen. Diccionario de artistas en Colombia, año 1965. Biblioteca Virtual del Banco de la República. p. 371 <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2732>
- 215 Concierto entre las monjas de la concepción y Hernán de Castro ARB. Legajo 135 de Notaría Primera. Tomo II, año 1638, folio antigua.

una casa y solar cerrado por precio y cuantía de ciento ochenta pesos de plata corriente y aunque en la y en que la dicha venta Manuel Vázquez presbítero se dio por contento y pagado de los dichos ciento ochenta pesos de la dicha plata corriente y confiesa en la dicha carta de venta haberlos recibido la realidad de la verdad es que yo les pague solamente los ochenta pesos de ellos en la dicha plata corriente y los ciento de los debo al dicho licenciado Manuel Vázquez y el susodicho los debe al convento de mojas de santa Clara la Real de este dicho convento ciudad y en su nombre la sindicó al dicho mayordomo que de presente y adelante fuere del convento porque cuando entre le dicho Manuel Vázquez y yo hicimos el dicho concierto el susodicho me declaró tener cargados sobre las dichas casas<sup>216</sup>.

El anterior documento relata datos interesantes, el pintor quiteño compró una casa para quedarse en Tunja y como es comprensible trabajar en la ciudad, sin duda se debía al movimiento artístico de la misma y de la posibilidad constante de trabajo, ya que él se compromete a pagar su obligación en un lapso determinado. Por otro lado, la deuda se transfiere a las monjas de Santa Clara la Real. Esto quiere decir que Guauque ya tenía un reconocimiento social como persona y seguramente como pintor, es posible que Andrés hubiera trabajado para el cura de Icabuco, en la encomienda de Miguel. No hay que olvidar que tradicionalmente los canónicos solían proponer la temática pictórica en sus parroquias.

Hay que mencionar además a los oficiales Francisco Muños y Juan Galán quienes trabajaron para Miguel Suárez en la reconocida hacienda Aposentos, actualmente en la denominada Provincia de Márquez: (Anexo 1)

En la ciudad de Tunja a nueve días de mes de octubre de mil quinientos noventa y siete ante mí el escribano de su majestad y testigos susodichos escritos, Se convinieron y concertaron el capitán con Miguel Suárez vecino de esta dicha ciudad y francisco muñoz maestro de obra y Juan Galán carpintero están en ella en esa manera que el dicho francisco muñoz se obliga a estar y a asistir en un obraje y Galán que el dicho miguel Suárez tiene empezado a hacer y fundar en su aposentos de su encomienda de Icabuco y Tibaná en tiempo de un año, primeramente siguiente y de este primer día del mes noviembre próximo primer venidero de este dicho año en esta manera que lo primero que ha de hacer el dicho francisco muñoz ha de hacer acaban de carpintería el dicho obraje y Galán todo lo que está por para hacer y poner lo moliente y corriente y hacer todas las demás obras de carpintería y que el dicho Miguel Suárez asigne las herramientas y el dicho francisco muñoz y ha de hacer labrar sayetes finos y bastos y fresadas y frisas y carpetas y jerguetas y mochilas y al forjas y bayetas dándole el dicho don miguel Suárez de para todo esto el recaudo de lanas tintas y cardas y paila y mallas y cosas de hierro y el demás avío necesario y sustento y salario de indios a costa del dicho don Miguel Suárez<sup>217</sup>.

216 Obligación de Andrés Guauque, indio pintor con el presbítero de Icabuco Manuel Vázquez. ARB Fondo Notarial Primero. Tomo I. Legajo 99, años de 1616-1631, folio 36

217 Concierto de Francisco Muños y Juan Galán con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, año 1600, folios 586 antigua.

Como se puede observar, Miguel Suárez de Figueroa estuvo a cargo de la construcción de la hacienda y del trabajo de la encomienda. Aposentos (Imagen 3) fue utilizada como fábrica para urdir lanas y hacer mantas de algodón. Asimismo, sucedió con la hacienda Baza<sup>218</sup>. (Imagen 4) Propiedad igualmente de la familia del Fundador. Dicha hacienda está a ocho kilómetros de Aposentos, las dos compartían un molino de agua para batanar. Muy probablemente Baza, también tuvo pinturas murales, pero actualmente no conserva ninguna, o quizás bajo una restauración aún se hallen lo cierto es, que estas majestuosas construcciones aún se conservan, para la historia de arte colonial.

Así pues, fue Miguel quien se encargó de finalizar las obras de sus casas de encomienda, como ya había mencionado Aposentos (Imagen 5) aún conserva pintura mural, al respecto Vallín señala:

Es esta una de las pocas casas de hacienda que aún conservan obras murales en su interior. Situada cerca a la población de Turmequé y a una corta distancia de Tunja, se dice tradicionalmente que perteneció al Fundador Gonzalo Suárez Rendón. Esto es muy posible, puesto que allí se descubrieron frisos y grutescos con grifos mitológicos y en colores muy tenues, realizados a finales del siglo XVI o principios del XVII, los cuales son casi exactos a los que se encuentran en la Casa de Suárez Rendón en Tunja<sup>219</sup>.

Las deducciones de Rodolfo Vallín se confirman con la documentación encontrada; Aposentos perteneció a la familia del fundador, al igual que la hacienda Baza. Por su parte la historiadora López confirma que Baza efectivamente perteneció a la familia del Fundador:

A partir de 1583, al asumir el mayorazgo, sucedió a su padre en el manejo y administración de las encomiendas de Icabuco, Tibaná, Chiriví, Ochonava y Guaneca. Compró dos importantes hatos: el de Tópaga y el de Baza construyendo en este último lo que él llamaba «mis Aposentos» una construcción bastante digna en tapia y teja, que además la dotó con huerta, batán, molino de pan, y trapiches<sup>220</sup>.

En concordancia con lo que dice López, en Baza hubo obraje de lanas y telas de algodón, lo curioso es que la investigadora no tenga en cuenta que la misma labor se realizó en Aposentos, aunque es probable, que se hubiera prestado para confusión porque en las dos haciendas se realizaba obraje de lanas y comúnmente las casas de encomienda se denominaban Aposentos, quizás, esa sea una de las razo-

218 Declaro que dicho Antonio de Aguirre tiene de encargo El Aposento y obraje de Basa ya ha de dar cuenta de cincuenta y tres o cincuenta y cuatro frazadas que deje hechas de lanas que sirvieren hecho de las herramientas y todo lo que contare de entrego. Testamento de Juan Suárez de Figueroa 1669. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 177 antigua

219 VALLÍN, Rodolfo. *Imágenes bajo cal y pañete* Óp. Cit., p. 116.

220 DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para dentro, la casa en los siglos XV y XVI. López Pérez María del Pilar. Estructura y modos de organización en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637), casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón.* Óp. Cit., p. 290

nes por la que López no se refirió a dicha hacienda. Aunque de acuerdo con María del Pilar tanto las obras de encomienda como la casa de Tunja se concluyeron en la administración de Miguel, las fechas notariales así lo demuestran.

De hecho, otro documento muy significativo para la presente investigación es la descripción de la Capilla del Rosario en la hacienda Aposentos de Tibaná.

Y de ahí cuenta cabezas de ganado vacuno, a boca de arras y ahí cuenta yeguas a boca de arras y diez mulas y más de diez cerreros y una escopeta turquesa y una espada y una daga plateada que le tengo entregado y un lienzo de la imagen de nuestra Señora del Rosario que está en la capilla<sup>221</sup>.

Miguel describe lo que tiene en bienes muebles en la hacienda Aposentos, y particularmente hace referencia al lienzo de la Virgen del Rosario que está ubicado en la Capilla de su hacienda. Esto quiere decir que la Capilla de Aposentos fue construida para la Virgen del Rosario, interesante dato, ya que como se verá más adelante, Miguel se destacó por ser un fervoroso devoto de dicha advocación Mariana.

Para finalizar, se deben agregar, también oficiales de pintura como: Pedro Larrea<sup>222</sup> que para 1619 enseña a Lucas Gonzales el oficio de ser pintor durante cuatro años, asimismo, el dorador Hernán de Castro<sup>223</sup> que trabajó para el convento de la Concepción en 1638, igualmente Mateo Maldonado que trabajó asociado con Juan Recuero como oficial de pintura<sup>224</sup>, y Simón de Lora<sup>225</sup> quien trabajó en ese momento para Juan de Rojas (hijo) conocido por terminar de dorar el tabernáculo de la capilla del Convento de los Predicadores, en la Iglesia de Santo Domingo<sup>226</sup>. Cabe resaltar que Pedro Larrea, Lucas Gonzales, Hernán de Castro, y Juan de Rojas, (hijo) habían sido ignorados por la historiografía del arte colonial. Es importante tener en cuenta que a pesar de ser conocidos muchos de los citados, éstos hacían trabajos varios relacionados con su oficio, como el caso de Alonso de León quien aparece como “oficial de carpintería y otras cosas contenidas”<sup>227</sup>, o el mismo Juan de Rojas (padre), quien se identifica unas veces como “Escultor, pintor y dorador”, y, otras, como escultor.”<sup>228</sup> Por esas razones, es necesario que la historiografía del arte co-

221 Miguel Suárez de Figueroa con su servidor Pedro Suárez. ARB Notaría Primera. Tomo V. Legajo 114, año 1624, folios 168 – 169 nuevo.

222 Concierto de aprendiz entre Pedro Larrea y Lucas González. Tunja, 1619. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 103. Tomo I, folios 234-235.

223 Concierto entre las monjas de la concepción y Hernán de Castro ARB. Legajo 135 de Notaría Primera. Tomo II, año 1638, folio 302 antigua.

224 VARGAS MURCIA, Laura. *Pintores en el esplendor de Tunja, artífices siglos para salir del anonimato (XVI y XVII)*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. enero- junio, año 2017, p. 49.

225 VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552- 1813)* Bogotá, D.C. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ICANH, 2012 pp. 134- 135.

226 Poder de Juan Rojas a Simón de Lora. Tunja, 1622. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 93. Tomo II. año 1621, folios 602 antigua.

227 Demanda de Gaspar Parada a Alonso de León. Tunja, 1597. Fondo Notarial II. Legajo 62. Tomo III, folios 266- 267 antigua.

228 Concierto entre Diego Rincón y Juan Rojas. Tunja, Sin Fecha. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, años 1622- 1625, folios 133- 134 antigua.

lonial empiece a tener en cuenta estos nombres y a aclarar algunas dudas. Si bien, en algunos casos no se puede todavía relacionarlos directamente con los trabajos realizados en la *Casa del Fundador*, son los artistas que por entonces se encuentran más activos en Tunja. Sin duda, estas relaciones, basadas en búsquedas intensivas en el archivo, darán como resultado nuevas e importantes investigaciones, que ofrecerán, en un futuro no muy lejano, informaciones más precisas y detalladas sobre su labor y la trascendencia del arte tunjano.

## Miguel Suárez de Figueroa como hombre religioso y devoto de la Virgen del Rosario, hoy Virgen de Chiquinquirá

Miguel formó parte de la primera generación criolla surgida de los conquistadores. Vivió en Tunja toda su vida, ayudando a su desarrollo y participando activamente en su vida pública. No solo era el heredero del fundador de la ciudad, sino que contribuyó a que el nombre de su familia se prolongase y siguiese teniendo la máxima importancia.

Como era de esperarse en un hombre de la élite de su época, fue un activo cristiano, con una particular devoción mariana:

En nombre de Dios todo Poderoso y de la Virgen María Nuestra Señora concebida sin pecado original nos el capitán Don Miguel Suárez de Figueroa teniente de corregidor y justicia mayor vecino regidor perpetuo de esta ciudad de Tunja del Nuevo Reino de Granada de Indias y Don Nicolás Suárez de Figueroa, capitán y sargento mayor y alguacil mayor perpetuo de la dicha ciudad y vecino de ella y hermanos a gloria y honra de Dios Nuestro señor de la siempre Virgen María su madre santísima en agradecimiento de la mercedes y misericordias que de su divina majestad hemos recibido y es para nosotros recibido por la obtención del culto divino y bien espiritual<sup>229</sup>.

Como encomendero tenía que cumplir las ordenanzas urbanísticas establecidas por la Corona<sup>230</sup> y proveer la edificación de templos en su población:

Así una vez se erigía el primer templo la Corona dejaba de tener obligaciones contributivas salvo en el caso de los pueblos de su Real Corona con los que seguía sujeto. A partir de este momento sería el encomendero el responsable de una posible reconstrucción, reparación consolidación o refuerzo en la estructura,

229 Capellanía. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97. año 1625, folios 21-24 antigua.

230 ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. La Plaza Mayor de Tunja a través del tiempo. *Revista Apuntes*. Bogotá, D.C No. 8, año 1973, Óp., cit. pp. 22 -24.

haciéndose cargo del coste de las obras de manera íntegra aportando el dinero necesario con fondos procedentes de las demoras de los indígenas<sup>231</sup>.

Cabe resaltar que, las únicas obligaciones de Miguel Suárez como encomendero solo era estar pendiente de la edificación de capillas en sus encomiendas, aun así, estuvo muy atento a la construcción de templos y conventos en Tunja, participando activamente en la fundación de capellanías, pago de cofradías y censos a favor de los conventos; por ejemplo, mencionamos sus contribuciones al Convento de Santa Clara la Real<sup>232</sup>, la Iglesia de Santa Lucía<sup>233</sup> y el Convento de Predicadores de Santo Domingo<sup>234</sup>, al que tuvo particular fervor, como nos lo relata el genealogista Flores de Ocáriz:

Acrecentó la capellanía instituida de su padre, con nuevo llamamiento a la religión de Santo Domingo, fundó y vinculó para sus parientes varones y falta de cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para cuyas fiestas de la natural tuvo preparado un hato de vacas, con que se han celebrado<sup>235</sup>.

La devoción a la Virgen del Rosario históricamente está extendida a ámbitos de poder, tanto político como religioso. Sirva como ejemplo la monarquía de los Habsburgo, reconocida por ser devota de la Virgen del Rosario. Precisamente Mínguez Cornelles, describe cómo la artista italiana Anguissola pintó al Rey Felipe II con un Rosario en las manos, tras triunfo de la Batalla de Lepanto:

Por lo tanto, hacia 1570, concluido el Concilio de Trento y con Felipe II reinando sobre una monarquía universal que abarcaba dos continentes y dos océanos y que hizo de la militancia católica su principal señal de identidad podemos constatar el culto a la Virgen del Rosario, recuperado de la tradición medieval y difundido principalmente por los dominicos, estaba ampliamente instalado en diversas cortes europeas, como Bruselas, Roma o en Madrid. Pero fue tras la victoria de la Santa Liga en Lepanto cuando Sofonisba Anguissola incorporo el objeto al retrato de Felipe II<sup>236</sup>.

El triunfo en el golfo de Lepanto contra los turcos fue un símbolo de poder cristiano sobre el islam, la fiesta de la Virgen del Rosario se celebra el 7 de octubre conmemorando el éxito de esta batalla, es así que la Virgen se conoció como la Virgen de la Victoria<sup>237</sup>. Además, la devoción a la Virgen del Rosario tuvo arraigo en las cortes europeas. Pintores de la fama como Alberto Durero (*la fiesta del Rosario*)

231 ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos indios en Nueva Granada*. Óp., pp. 55- 56.

232 Censo a favor de Santa Clara. Tunja, 1630. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 123, años 1630 -1631, folios 38- 39.

233 Censo en favor de Santa Lucía. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 93, año 1612, folios 182- 183.

234 Censo en favor de Santo Domingo. Tunja, 1617. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 85, año 1617, folios 248- 251.

235 FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan Libro. *Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Óp., cit. 431.

236 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *La Piedad de la Casa de Austria, Arte, dinastía y devoción. (Auxilium Habsburgicum) La virgen del Rosario y Lepanto*. Estudios Históricos la Olmeda. España, 2018, p. 44.

237 LABARGA, Fermín. *Historia de devoción y culto al Santo Rosario*, p. 163.

y Giavani Demio (*Virgen del Rosario*) la pintaron exaltando su culto<sup>238</sup>. Luego es por medio de la orden de predicadores que su devoción se extendió a América, Los dominicos en su labor evangelizadora se encargaron de infundir el rezo del Rosario y así la advocación mariana:

El rosario se convirtió así en uno de los símbolos de la evangelización de América; los historiadores de la provincia dominica de México refieren que el rosario es el instrumento celestial que la Virgen les ha dado, como en su día a santo Domingo, para alcanzar la conversión de los indios<sup>239</sup>.

Sin duda, la devoción de Miguel por la Virgen del Rosario exaltaba todos estos referentes europeos, la militancia católica, la devoción del rey Felipe II, la conmemoración de la batalla de Lepanto gracias a la Virgen de las Victorias, es decir: su culto se regía dentro de las esferas de poder.

Cabe señalar que la familia del Fundador era una de las familias más notables de la ciudad, sino la más importante.

El culto por la Virgen María se estableció dentro del contexto colonial. “Precisamente este escenario histórico, una sociedad en formación con una población creciente, es el que sirvió de antesala a la introducción e instauración de las milagrosas imágenes marianas”<sup>240</sup>. Como lo afirma la historiadora Acosta Luna, instituir la devoción Mariana fue la forma de establecer los símbolos de poder español.

Ahora bien, hablemos sobre la advocación de la Virgen de Chiquinquirá a finales del siglo XVI en el Nuevo Reino de Granada va a ser muy acogida<sup>241</sup>. En el caso de la ciudad de Tunja va a ser determinante la llegada de la imagen de la Virgen de Chiquinquirá, el 5 de diciembre de 1587 al 20 de enero de 1588, del lienzo pintado en Tunja por Alonso de Narváez, entre 1555 y 1556, recientemente renovado (1586 en Chiquinquirá), estuvo expuesto en la Iglesia Mayor de Santiago, traído a la ciudad en procesión solemne para contener la mortal epidemia de viruela que asolaba la ciudad.

Así mismo, el historiador Abel Martínez<sup>242</sup> describe cómo a finales del siglo XVI y principios del XVII, la Virgen de Chiquinquirá va a tener gran acogida entre la población, porque no solo tiene la propiedad de sanar a los enfermos y evitar

238 *Ibíd.* pp. 41-43.

239 *Ibíd.* p. 160.

240 ACOSTA LUNA, Olga Isabel. Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada. Editorial Iberoamericana. Impreso en España, 2011, p. 79.

241 GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco. *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580- 1625* Capítulo VII: Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia) *Op. Cit.*, p. 520.

242 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel Fernando, OTÁLORA CASCANTE, Ricardo Andrés. *Una celestial medicina la virgen de Chiquinquirá y las pestes 1587 y 1633 en Tunja*. Revista ecuatoriana de Historia procesos, julio, diciembre 2019.

que se propague la peste, sino de vigilar los cultivos y envía el agua de lluvia para su cuidado. Tal es el fervor de la población tunjana que le construyen una ermita:

El 4 de enero de 1649 en el cabildo de Tunja se leyó una petición presentada por Pedro Pulido y varios vecinos que pidieron licencia para edificar una ermita en honor a la taumatúrgica Virgen de Chiquinquirá: “por donde llegó a la ciudad cosa que resultara gran devoción y consuelo a toda esta ciudad y los que vinieren en ella” posteriormente, en pleito con los párrocos y la iglesia mayor de Santiago y las Nieves por la jurisdicción de la recién terminada ermita de Chiquinquirá, el beneficiado mayor de Tunja Pedro Rodrigas de León, declaró haber costeado con dinero, ornamentos y jornales de sus esclavos la decoración y terminación de la ermita, además aclara que existía desde la última visita del cuadro (1633), una copia en la iglesia mayor que debía ser trasladada a la nueva ermita al finalizarse. El vicario general del arzobispado de Santafe Lucas Fernández de Piedrahita, falló el pleito en 1655 a favor. El 25 de febrero de 1656 se realizó la ceremonia de posesión de la nueva ermita por parte de Cristóbal de Rojas, párroco de las Nieves en este proceso celebrado entre 1654 y 1656, en que citan varios autos de la época en la segunda venida de la Virgen, no se le nombra con la advocación del Rosario, a pesar de que los dominicos ya estaban en posesión del santuario de la Virgen de Chiquinquirá<sup>243</sup>.

La ermita construida para la Virgen de Chiquinquirá es el actual templo de San Lázaro<sup>244</sup>; además Martínez narra que la advocación del Rosario aún no se identifica como la de Chiquinquirá, a pesar de que la orden dominicana obtiene el santuario de Chiquinquirá en año de 1636<sup>245</sup>. habría que pensar que para el hombre del siglo XVII la Virgen del Rosario y la Virgen de Chiquinquirá, no eran la misma<sup>246</sup>, sirva como ejemplo los documentos posteriores a la muerte de Miguel, en 1637, su capellanía<sup>247</sup>, y los testamentos de sus sobrinos herederos, Gonzalo 1653<sup>248</sup>, Juan<sup>249</sup> 1669 en los que se destaca el fervor por la Virgen del Rosario, la mortuoria de Gonzalo declara:

Declaramos que dicho capitán Don Miguel Suárez mientras vivió como devoto de la reina de los ángeles Nuestra señora del Rosario del convento de predicadores

243 Ibíd. 59-60.

244 Ibíd. 60.

245 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel Fernando y OTÁLORA CASCANTE, Ricardo Andrés. *Una celestial medicina la virgen de Chiquinquirá y las pestes 1587 y 1633 en Tunja*. Revista ecuatoriana de Historia procesos, julio diciembre, 2019 Op. Cit., p. 59.

246 En la publicación *La ciudad de Dios*, de acuerdo con los historiadores Martínez y Otálora considero que la pintura mural de la Casa del Fundador es de la Virgen de Chiquinquirá, pero con base en la ampliación de la investigación actual, después de la muerte de Miguel. Hago la aclaración de que La pintura es de la Virgen del Rosario, conocida actualmente como Virgen de Chiquinquirá. MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre, 2015 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

247 Capellanía de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja. ARB Notaría Primera. Tomo I. Legajo 134, año 1638, folio 317- 320 antigua.

248 Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa, año 1653. En ARB Fondo Notaría I. Legajo 125, año 1652. Tomo II, folio 82 – 88 antiguo.

249 Testamento de Juan Suárez de Figueroa, 1669. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 175- 177 antiguo

de la dicha ciudad le edificó una capilla a su costa lo más bella y tuvo particular cuidado de poner la celebración de la Fiesta de la Naval<sup>250</sup> en dicha capilla con todo lustre y en cláusula del testamento que dejó. Encargó al dicho capitán don Gonzalo Suárez su sobrino que con particular cuidado continuase la devoción de la dicha fiesta demandada. Que cada año siguiese y para efecto de dejar señalados los bienes que costa de las cláusulas<sup>251</sup>.

Y Juan en su testamento declara:

Ítem declaro que el capitán Suárez de Figueroa mi tío debe muchos censos y deudas a diferentes personas en esta ciudad sobre la hacienda de campo quedaron por su fin y muerte, de lo que por su albacea al capitán don Gonzalo Suárez de Figueroa Mi hermano difunto. En el cual me dejó a mi por tal albacea y ambos dos, hemos ido pagando de estas presentes muchas deudas y censos con mucha quiebra de nuestra salud y haciendas sin poder de haber pagado enteramente las muchas deudas que dejó así mismo la obligación de la fiesta de la batalla naval que se ha hecho todos los años en el muy religioso convento de predicadores con el celo y cuidado que es notorio y las pagas de rendiciones que hemos hecho<sup>252</sup>.

Sobre la edificación de la capilla que menciona Gonzalo se hablará más adelante, por lo pronto, lo que vale resaltar de los testamentos de los sobrinos del hijo mayor del Fundador es que los dos declaran que su tío Miguel instaura las fiestas de la Virgen del Rosario en Tunja gastando altas sumas de dinero, para que sea la fiesta más importante de la ciudad, y un dato curioso y significativo es que en la celebración se hace la representación de la batalla Naval, esto quiere decir que conmemoraban la batalla de Lepanto, celebraban el triunfo de los cristianos sobre los musulmanes. Reafirmando así, un imaginario de “poder sobre el otro” fundado en el culto mariano.

Lo cierto es, que la representación de la Virgen del Rosario como Virgen de Chiquinquirá para el siglo XVII<sup>253</sup> estaba lejos de como la conocemos hoy. De hecho, explica por qué en la iglesia de Santo Domingo de Tunja, hay una capilla para la Virgen del Rosario y otra para la de Chiquinquirá.

Cabe recordar, que Miguel Suárez según la documentación hallada es quien termina los corredores de la casa, precisamente la pintura de la Virgen del Rosario

250 Este documento es citado en la publicación de revista y memoria incompleto, problemas de transcripción. MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Julio - diciembre, 2015 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

251 Mortuoria de Gonzalo Suárez de Figueroa, año 1653. En ARB Fondo Notaría I. Legajo 125, año 1652. Tomo II, folio 84

252 Testamento de Juan Suárez de Figueroa, 1669. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folio 177 antigua.  
253 De un Santo Crucifijo de la expiración de dos pesos, seis cuadros, uno de Santa Gertrudis, otro de Nuestra Señora del Rosario y otro de Nuestra Señora de Chiquinquirá y otro de Nuestra Señora de La Candelaria. En esta carta de dote explica para 1648 la diferencia entre Virgen del Rosario y Virgen de Chiquinquirá. Carta de dote de Agustina Ruiz. Tunja. ARB, año 1648. Notaría Primera. Legajo 138, Tomo II, años 1640- 1647, folio 276 antigua.

(Imagen 6) está en el corredor que da a la entrada a la *Sala principal* en el tímpano de la puerta, esto quiere decir sin duda alguna, que él ordenó pintar la Virgen. También es necesario acentuar que Miguel hizo la capilla de la Virgen del Rosario en la hacienda Aposentos en Tibaná.

Es gracias a este fervor mariano que se le va a deber a él, como lo demuestra la documentación consultada, la edificación de la Capilla del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo de Tunja, como su primera decoración, en parte ya desaparecida, o que ha quedado oculta tras las renovaciones sufridas en el siglo XVII. Tres documentos aportan detalles sobre esta importante información para la historia del arte colonial. El primero de ellos es; la obligación con el cantero Francisco Barreto de Betancur para hacer la capilla del Rosario, rigiendo Miguel como mayordomo y fundador de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario.

Sepan cuantos esta carta vieren como nosotros el capitán Suárez de Figueroa y Agustín Rodríguez de león vecinos y regidores de la ciudad de Tunja del Nuevo Reino de Granada mayordomos de la cofradía de nuestra señora del Rosario de esta ciudad que es nuestra fundada en el convento de Santo Domingo de ella ambos juntos demancomun y a los de uno y cada uno de por sí y por de todo in Solidum<sup>254</sup> renunciando como expresamente renunciamos las leyes de a duobus rex debendi<sup>255</sup> y autentica hoc ita de fide yosoribus<sup>256</sup> y el beneficio de la división y excusión<sup>257</sup> y todas las otras leyes de la mancomunidad como de las que se contienen nos obligamos de pagar a Francisco Barreto de Betancourt maestro de Cantería y quien tuviere poder un mil ciento cincuenta pesos de plata corriente porque acabe la capilla de Nuestra Señora del Rosario conforme a la plata y condiciones que lo sean en al presente escribano de la ciudad y la dicha cantidad de pagar en plata la primera abriendo los cimientos la segunda en todas las obras de madera y la tercera y última estando acabada la dicha obra en perfección y a vista de los oficiales y conforme yo el dicho Francisco Barreto de Betancur me obligo a hacer las condiciones<sup>258</sup>.

Como se puede observar en el documento, Miguel en su calidad de fundador y mayordomo de la cofradía de la Virgen del Rosario, contrata al maestro cantero Francisco Barreto de Betancourt, desconocido hasta el momento dentro de la historiografía de arte colonial para hacer los cimientos de la capilla del Rosario. Las condiciones para hacer la capilla son las siguientes: (Anexo. 2)

254 Expresión jurídica se refiere a situaciones de copropiedad y continuidad de derechos, así como supuestos de corresponsabilidad, RAE <https://dej.rae.es/lema/in-solidum>

255 Dos asuntos el rey de endeudamiento <https://mymemory.translated.net/es/Lat%C3%ADn/Espa%C3%B1ol/duobus-rex-debendi>

256 Esto es así con respecto a la fe de (yosoribus) expresión latina en documentos jurídicos de fianza: <https://mymemory.translated.net/es/Lat%C3%ADn/Espa%C3%B1ol/hoc-ita-de-fide-yosoribus>

257 Procedimiento judicial para pedir que el deudor pague antes de cobrarle: <http://www.encyclopedia-juridica.com/d/beneficio-de-excusi%C3%B3n/beneficio-de-excusi%C3%B3n.htm>

258 Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja, año 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102, folio 465.

Del señor de Santo Domingo de la ciudad de Tunja consecutivamente de la agora nuestra señora del Rosario y de la misma advocación. Primeramente, se ha de alargar la dicha capilla hacia la parte del sur treinta y seis pies<sup>259</sup> y que se tienden doce varas<sup>260</sup> castellanas trazando en ellas el grueso de la pared donde ahora<sup>261</sup> está el altar y así mismo el grueso de la otra pared a donde después ha de estar el dicho altar ítem ha de tener la dicha capilla veinte seis pies de los dichos de cinco y cuatro y las paredes han de tener y más de ancho debajo de tierra la una tercia para donde ha de mover una bóveda que se ha de hacer que la dicha capilla debajo de tierra de buena masilla y ladrillo ha de tener veinte cuatro pies de ancho y lo mismo de largo y dos varas de alto con su puerta marco y grados o pasos de piedra para bajar a ella y loza de piedra para hacerla hace de escalar por dentro y las que trazare tercias y media del pavimento han de subir saltas parejas con la tierra por la parte de afuera a donde se ha de quedar la dicha media tercia paralelas y la una vara ha de subir de alto por la parte de afuera todo quede redondo que los tres lienzos ha de ser este sí mismo de buena piedra y mezcla de cal y arena sobre el cual se ha de proseguir el altura de las paredes de la dicha capilla que ha de tener lo mismo que su ancho ítem han de hacer en los tres lienzos seis varas de piedra seis varas de piedra mezcla a verdugadas<sup>262</sup> las dos en las esquinas y las otras dos a donde se junta la obra nueva con las paredes de la dicha Iglesia de suerte que incorpore a arraz y encima y todas las paredes y haciendo pie de lo dicho y esquina en la tijera que hacen en las añadiduras las dos capillas viejas y mueva la baza o pilarote que se ciñe a la capilla de Diego Hernández de Hervallo ha de ser pie derecho para un arco de ladrillo que ha de hacer entre las dichas capillas y que estriba y mueva la pared de la nave mayor de la iglesia y la demás de las dichas paredes<sup>263</sup>.

Bien, como lo explica el documento, la obra de la capilla del Rosario es bastante grande con relación a la construcción anterior. Ampliar hacia el sur la capilla 12 varas castellanas, es extenderla aproximadamente 9.96 metros. Prácticamente es lo que tiene de largo desde la arcada izquierda de la ante capilla hasta el camarín de la capilla, en la nave lateral del evangelio también se ensanchan los muros, así mismo se hacen dos ventanas laterales, igualmente se hace la sacristía para la capilla dirigida hacia el oriente, es decir: al lado de la capilla de las Ánimas, también se agranda el arco de la capilla que limita con la nave mayor, para hacerlo más majestuoso, además, se hace una celosía para el coro de la capilla, y un arco que linde con la capilla de Diego Hernández de Hervallo, además, se hacen balaustres en la parte alta de la ante capilla, entre las dos capillas laterales respetando la construcción. Es

259 PASTOR Luis. *Unidades de medida* Pie medida de longitud que equivale a la tercia parte de una vara 27 centímetros p. 11 <http://luispastor.es/compartiendo/pdf/unidades-de-medida-by-luis-pastor.pdf>

260 *Ibíd.* VARA: es una medida de longitud dividida en tres pies o en cuatro palmos, que en Castilla equivale a 835 milímetros y 9 décimas. Dado que la longitud del pie (patrón de los sistemas métricos arcaicos) variaba, la longitud de la vara oscilaba en los distintos territorios de España. En junio de 1568, ya Felipe II, dictó una orden para que se reconociera como vara castellana la de Burgos, de aproximadamente 83,5 centímetros, múltiplo del pie castellano de aproximadamente 27,8 centímetros. p. 13 <http://luispastor.es/compartiendo/pdf/unidades-de-medida-by-luis-pastor.pdf>

261 Ahora.

262 Verdugadas Hilada horizontal, doble o sencilla, de ladrillo en una fábrica de tierra o mampostería. Glosario [http://132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630875/0630875\\_A23.pdf](http://132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630875/0630875_A23.pdf)

263 Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja, año 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102, folio 466.

importante tener en cuenta que para ese entonces el altar mayor quedaba donde actualmente queda el coro<sup>264</sup>. Es decir: la capilla del Rosario quedaba muy cerca al altar, del lado derecho.

Se debe agregar que el documento describe: “Ítem después de haber cerrado el arco de ladrillo que está referido entre las dos capillas del Rosario”<sup>265</sup>. Esto explica la construcción anterior de la capilla del Rosario, hecha en el siglo XVI. Recordemos que dentro la obra de la capilla del Rosario tradicionalmente se ha dicho que es patrocinada por el Capitán García Arias Maldonado, quien testa:

Ítem que yo dejo sentada y pagada una capilla de la iglesia de Sr. Santo Domingo en esta dicha ciudad, y en ella una capellanía en la que para siempre se ha de decir, cada día de este mundo, una misa. Las cuales dicha capilla y capellanía dejo dotadas de renta bastante como para hacer la institución de donaciones a que me refiero.<sup>266</sup>.

Fray Ariza hace un minucioso trabajo documental sobre la historia de la orden dominicana en Colombia y por ende hace una detallada explicación sobre la construcción de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo Tunja; sin embargo, en su estudio no menciona a Miguel Suárez como mayordomo y fundador de la cofradía de la Virgen del Rosario, ni los cambios estructurales y significativos que tiene la capilla en 1618. Ariza solamente menciona a Arias Maldonado como su benefactor, argumentando que la capilla se terminó 1590 y que solo se vuelve a intervenir estructuralmente hasta el año de 1660<sup>267</sup>.

Por otra parte, Fray Ariza no alcanzó a conocer la restauración que realizó la Universidad Javeriana en la década de los 70 del templo de Santo Domingo de Tunja encabezada por el Arquitecto Jaime Salcedo<sup>268</sup> quien ejecutó una labor exhaustiva y dedicada en su restauración:

Quien siga la documentación histórica del templo de Santo Domingo y la compare con los datos estilísticos que el templo mismo ofrece, podrá darse cuenta de que su evolución, que se inicia en el siglo XVI y termina en el XIX, plantea toda la problemática contemporánea de la restauración monumental. El resultado de las ampliaciones, modificaciones y enriquecimiento ornamental es una complejidad espacial de variado interés y una yuxtaposición estilística despreocupada<sup>269</sup>.

264 Fray Ariza relata cómo en 1660 se hace la inversión del altar mayor por imperfección en la obra a consideración del Fraile provincial. *Los Dominicos en Colombia*. Tomo I, Óp. Cit., p. 590.

265 Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja. año 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102, folio 468.

266 Fray Ariza cita el testamento en que Arias Maldonado deja dinero para hacer la capilla del Rosario en 1560, pero es hasta 1590 que se va a llevar a cabo su voluntad. *Ibid.*, p. 606.

267 *Ibid.*, p. 607.

268 SALCEDO, Jaime. Memoria de la restauración del templo de Santo Domingo de Tunja. 1971, Bogotá

269 SALCEDO Jaime. Memoria de la restauración del templo de Santo Domingo de Tunja. 1971 Bogotá, p. 30

Salcedo realiza unos planos muy detallados sobre la construcción del templo, en los que señala que la capilla del Rosario tiene dos tiempos de edificación, una corresponde al siglo XVI y la otra al XVII. Esto quiere decir que la construcción del siglo XVI es patrocinada por Arias Maldonado (la ante capilla que está en la nave lateral de evangelio, entre la capilla de las Ánimas y la capilla de la Virgen de Chiquinquirá) y la edificación del XVII es patrocinada por Miguel Suárez de Figueroa (desde la arcada izquierda de la antecapilla hasta el camarín de la Virgen, al igual que el sotocoro, y las arcadas laterales entre las capillas que la limitan y la nave mayor) para mejor explicación ver lo planos del templo de Santo Domingo (Imagen 7)

Los planos diseñados por Salcedo (Imagen 8) muestran los cambios realizados en los siglos XVI y XVII en la capilla del Rosario. De la misma manera, concordamos con Rodolfo Vallín en el trabajo de pintura mural hallado en la capilla del Rosario.

Aunque falta profundizar en las investigaciones, por huellas encontradas se puede reconstruir las diferentes etapas decorativas a finales del siglo XVI y principios del XVII cuando era de pequeñas dimensiones, tenía decoraciones murales en blanco y negro con algunos enchapes en madera policromada con motivos vegetales, madera que se reutilizó posteriormente y se cubrió de diversos colores, (azul, luego rojo) Es importante hacer notar que cubiertos por los enchapes existe una serie de inscripciones que al parecer son de primera época de la capilla ya que están en relación con la decoración en blanco y negro<sup>270</sup>.

Esta relevante información sobre la primera capa de pintura mural realizada en la capilla es crucial, si bien, hoy la capilla del Rosario (imagen 9) tiene un ensamblaje en madera de estilo barroco<sup>271</sup> que no permite ver las capas de pintura mural hechas en el siglo XVII.

No hay que dejar de lado, que la construcción de la capilla es monumental y de acuerdo con Sebastián, llega a adquirir más relevancia que el templo.<sup>272</sup> Es importante tener en cuenta esta apreciación, ya que describe en buena medida el grado de devoción de Miguel Suárez de Figueroa a la advocación mariana y lo que quería representar ante la población tunjana del siglo XVII con semejante edificación.

Volviendo al tema que nos ocupa, Miguel, es quien patrocina la primera etapa de pintura mural de la Capilla del Rosario en el siglo XVII, precisamente los documentos hallados en la presente investigación concuerdan con los trabajos de restauración Salcedo y Corradine<sup>273</sup> señalando que la antecapilla es del siglo XVI y la capilla es del XVII. Por otra parte, algunos estudiosos como Almansa<sup>274</sup> y Mendoza

270 VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo de Santo Domingo. Tunja, p. 60

271 SEBASTIÁN, Santiago. Álbum de arte colonial. Tunja. Imprenta departamental, 1963 lámina XXV

272 Ibíd. lámina XXIV.

273 CORRADINE ANGULO, Alberto Documentos sobre la historia del templo de Santo Domingo p. 16

274 ALMANSA MORENO, Juan Manuel. Cuadernos de Arte e Iconografía. Madrid tomo XVIII Número 36 semestre del 2009 p. 335

Laverde<sup>275</sup> adjudican la autoría de las pinturas murales de la Capilla del Rosario a Fray Bedón, esta investigación lo desvirtúa porque la pintura mural que halló Rodolfo pertenece a la obra que financió Miguel en 1618, y Fray Pedro Bedón fue Prior del Convento de Santo Domingo en Tunja a finales del siglo XVI<sup>276</sup>.

La pintura mural en blanco y negro<sup>277</sup> es un estilo pictórico que estuvo en auge a finales del siglo XVI y principios del XVII y los diseños usualmente representados eran grotescos. Cabe pensar en este punto, que las pinturas murales de la *Casa del Fundador* y de Aposentos son en blanco y negro y si bien era una moda pintar casas y templos así, existe la posibilidad de que Miguel replicara las pinturas murales de la capilla de su devoción en sus casas y en la capilla del Rosario en su hacienda Aposentos. Por otra parte, recordemos que usualmente quienes proponían los programas iconográficos eran los sacerdotes. El Doctor Juan Betancourt de Alencastro<sup>278</sup> fue albacea del testamento de Miguel Suárez de Figueroa<sup>279</sup>, es importante hacer énfasis en esto, porque al ser doctor en teología y derecho, debía ser un hombre destacado por su intelecto y como lo fue propio de su tiempo, un humanista.

Por otra parte, Rodolfo, al referirse a la primera capa de pintura, específica: que en la pintura se hallan unas inscripciones<sup>280</sup> las cuales considera son de quienes patrocinaron la pintura. Es una lástima no tener un registro fotográfico<sup>281</sup> de esa primera etapa mural, ya que serviría para relacionarlas con las pinturas murales de Aposentos y de la *Casa del Fundador*. Si bien la pintura mural fue moda dentro de la clase encomendera, es ingenuo pensar que solo fuera una coincidencia o boga. Particularmente con una pintura mural de la Virgen del Rosario, en su casa princi-

275 MENDOZA LAVERDE, Camilo. *Restauración de las pinturas murales*, p. 81

276 ARIZA Óp. Cit., p. 600.

277 CHÁVES MOLOTLA, Brenda. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Itinerarios Transoceánicos de un ornamento clásico, Modelos del grutesco Novohispano en el arte cristiano indígena siglo XVI (Entre la edad Media y el Renacimiento Español) ciudad de México, 2018, pp. 37- 38

278 En los documentos firma como Juan de Betancourt Alencastro y a veces como Juan de Betancourt Veloza, fue comisionado de la Santa cruz de la ciudad de Tunja, también fue beneficiario de las parroquias de Samacá y Turmequé, Testamento de Juan de Betancourt Alencastro. Tunja. En ARB Fondo Notarial Segunda. Tomo III. Legajo 121.

279 "Nombró por mi universal heredero de todos mis bienes derechos y acciones al capitán Don Gonzalo Suárez de Figueroa que la pre condición de Dios y la mía y le encomiendo me encomiende a Dios y sea muy devoto de la Virgen del Rosario y lo nombro y dejo por mi albacea y al doctor Juan de Betancourt Veloza a quien le pido que dentro del año fatal cumplan este testamento" Poder de Gonzalo Suárez de Figueroa como albacea de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1638. ARB Notaría Primera. Legajo 134. Tomo I, folios 304 – 305 antiguo.

280 Entrevista a Rodolfo Vallín vía telefónica.

281 Infortunadamente en la publicación de Rodolfo Vallín, no hay un registro fotográfico de la pintura que describe en su estudio, razón por la cual lo contacté en busca de la fotografía, me respondió que actualmente está trabajando en Barranquilla y que era difícil desplazarse a su estudio ubicado en Bogotá. Razón por la cual consulté con el Fondo de Documentación Histórica del país y por falta de inventario hasta hoy no han dado respuesta, también busqué en la Fundación de Conservación para el Patrimonio del Banco de la República y tampoco tienen inventario, así mismo, contacté a Antonio Castañeda, fotógrafo oficial de la restauración de Santo Domingo en los años ochenta y me dijo que: "todos los registros fotográficos los entregué al Centro de Restauración Histórica", hoy fondo de Documentación Histórica, igualmente consulté al Fondo Provincial de Archivos de la Orden Dominicana en Colombia y respondieron que infortunadamente no tienen ningún registro. Finalmente solicité un permiso al Convento de Santo Domingo de Tunja, para hacer una intervención en la Capilla del Rosario con el reconocido restaurador Héctor Prieto Gordillo, utilizando una cámara espéculo, artefacto que se puede introducir por las hendiduras de los retablos para poder hacer un registro fotográfico sin afectar el ensamblaje en madera ni nada de lo que se encuentre en la capilla, pero no dieron respuesta.

pal, una capilla en su hacienda de Aposentos y finalmente la capilla del Rosario en el convento de Santo Domingo. Para dar mayor énfasis en este hecho, Gonzalo<sup>282</sup> Suárez de Figueroa su sobrino, pide ser enterrado en la peana del altar de la capilla del Rosario en Santo Domingo y su hermano Juan en Santo Domingo<sup>283</sup>, Miguel Suárez se compromete a pagar los oficiales necesarios para terminar la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo<sup>284</sup>. Finalmente, para 1625 los dominicos hacen tres tratados con Miguel, el principal tratado señala: (Anexo 3)

Como don Miguel Suárez de Figueroa, capitán de caballos en esta ciudad y vecino y regidor perpetuo en ella por su majestad es el del mayor benefactor de este convento, y como tal, procurando y deseándole hacer bien, ofreciéndose a hacer y levantar la capilla que hoy tiene Nuestra Señora del Rosario, mostrando su buen deseo como su devoto la hizo sacar de cimientos levantarla y cubrirla como al presente esta, y gastando en la obra de ella de su y hacienda la mayor parte de la costa, que tuvo de oficiales peones y materiales que fue mucha,<sup>285</sup> y además de lo cual a su costa envió a comprar a los reinos de España el tabernáculo de madera dorado en al presente está colocada la virgen María nuestra señora y asimismo a ayudado con su hacienda a la mayor parte del costo que ha tenido el tabernáculo grande que le hizo en la dicha capilla que luce toda la testera de ella a la maestros carpinteros doradores/ oro pasado, para dorar colores y demás materiales, y continuando el dicho capitán don Miguel Suárez con su buen celo deseosos de servir a la virgen santísima de fervor de Nuestra Virgen Santísima en fiestas que se hicieren en nuestra ciudad por su Orden y mandato, asistirle a las cosas de dicha capilla así en lo espiritual como en lo temporal por ha vestido todo con mucho lucimiento general aplauso de toda la ciudad, gasto de su y hacienda mucha cantidad de pesos de plata de más, de lo cual ha dado para la dicha capilla una lampara de plata que al presente esta puesta esta puesta en ella, dotados con rentas perpetuas para siempre jamás para el aceite que se ha de gastar en ellas, y ha ofrecido hacer otra lampara de plata para la dicha capilla y considerando la mucha costa y gasto que el dicho capitán don Miguel Suárez ha tenido en lo desuso referido, y que el benefactor del convento y de ordinario ha recibido del susodicho muchas y buenas obras dignas de memoria y espera recibir las en lo futuro, y sin embargo de que teniendo como tiene la iglesia parroquial de Santiago de esta ciudad, en lugar más preminente su entierro será bien pasarle a dicha capilla de nuestra Señora<sup>286</sup>.

282 Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa. Tunja, 1653. En ARB Fondo Notaría I. Legajo 125, año 1652 Tomo II, folio 82- 88.

283 Testamento de Juan Suárez de Figueroa. Tunja, 1669. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659, folios 175-177 antiguo.

284 "Mas se han de hacer misas pagas en la forma referida y habiendo empezado la obra la dejare a mi costa y las hagan los oficiales necesarios por lo que más costare me puedan ejecutar y para que cumpliéramos todos los susodichos obligamos más personas" Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja, 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102, año folio 467.

285 Este documento es citado en la publicación de revista y memoria incompleto, problemas de transcripción. MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre, 2015 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

286 Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 115, año 1625, folios 589 – 591 antigua.

Los frailes dominicos agradecieron las obras realizadas en la Capilla del Rosario, nombrándolo “fundador y patrón de dicha capilla”<sup>287</sup>. Este dato de suma importancia, cuestiona la información que hasta ahora se venía manejando en relación a que su único artífice fuese el capitán García Arias Maldonado.<sup>288</sup> Lo que demuestra la nueva documentación presentada, es que fue Miguel Suárez quien llevó a cabo el patrocinio de las obras. Tanta fue su vinculación con esta edificación, que en su testamento ordena:

Ítem mando que el día de mi entierro fuere servido de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea enterrado en el monasterio de Santo Domingo de esta ciudad de Tunja en la capilla de nuestra señora del Rosario, mi abogada, en la bóveda que tengo trazado y heredado, hacer sobre las gradas del altar de más de pared a pared que es mío y tengo título en mi territorio de patrón de la capilla, y si no tuviere yo esa y acabada la dicha bóveda el día de mi fallecimiento mando sea cabe a mi costa, con toda brevedad se pongan los cuerpos de mi mujer doña Beatriz de Castro y Doña Isabel Suárez mi hermana legítima que están allí enterrados y justamente se ponga mi cuerpo junto al de mi mujer, hasta que se acabe la dicha bóveda y acabada se ponga mi cuerpo en el poyo que cae debajo del altar de nuestra señora y junto a el de la dicha el de mi mujer y mi hermana y mando y es mi voluntad que todos los descendientes de los dichos mis padres que quisieren enterrarse en la dicha bóveda se entierren.<sup>289</sup>

Dentro de esta investigación la devoción de Miguel Suárez, por la Virgen María es la que va a determinar, en gran medida, parte del desarrollo mural de la *Casa del Fundador*, principalmente de las pinturas del techo de la llamada *Sala principal*.

Por otra parte, en otros documentos encontrados siguen relacionando indirectamente a Miguel con las obras en la Iglesia de Santo Domingo. (Anexo 4), En este sentido un documento de Juan de Rojas (hijo) le solicita a Simón de Lora que le ayude en el tabernáculo de los predicadores de dicha iglesia:

Yo Juan de Rojas morador de la ciudad de Tunja escultor otorgo mi poder a Simón de Lora Pintor, residente en la de Santa fe especial poder que en mi nombre vea las condiciones de la obra en el tabernáculo que le hace dorar de la Iglesia del convento de predicadores de la dicha Ciudad. De santa fe<sup>290</sup> en conformidad de ellas y haga las posturas bajas que le pareciere poniendo la dicha obra y toda

287 Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 115, año 1625, folio 589 antigua.

288 ROJAS, Ulises. *Escudos de Armas e Inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. Tunja. Imprenta Departamental, 1939, p. 52.

289 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637, folios. 526 - 548 antigua.

290 De *santa fe* hace referencia no a la ciudad de Santa Fe de Bogotá sino a la expresión de *buena fe o yo confió en él*. Se hace esta interpretación del documento, porque en el original hay un punto aparte después de ciudad. Esto explica que es la ciudad de Tunja y no la ciudad de Santa Fe de Bogotá; además, el expediente está hecho en Tunja. Finalmente, otra razón es que la fecha del documento es de 1622 y el documento del Primer tratado de Predicadores citado anteriormente, tiene fecha de 1625, lo que lleva a interpretar que durante ese tiempo la iglesia de Santo Domingo de Tunja estuvo en obra.

costa con el oro batido para el dicho dorado con todas las condiciones que le pareciere pidiendo le asigne Remate y haciéndole en mí lo acepte obligandome a que cumpliere con el tenor de la dichas posturas y bajas que hiciere en dicho mi Nombre y de hacerlas lineal que funcione y haciendo para ello que de cuales quiera y en Licencia de su majestad y los pedimentos y autos y diligencias que convengan hasta que le y haga en mi dicho remate en cuya a razón ante cuales quiera averiguan públicos o reales en el dicho mi nombre otórgueles escrituras que le fueren pedidas en toda real<sup>291</sup>.

Dicho poder, se relaciona con el primer tratado de los dominicos citado antes, en el que la orden declara que Miguel pagó oficiales de carpintería y doradores para terminar la capilla. Es importante tener en cuenta que las contribuciones solían ser entre los encomenderos y las comunidades religiosas, y, a su vez, las órdenes religiosas concertaban con los oficiales de obra como se presenta en este caso, en el que Juan de Rojas, hijo, le pide a Simón de Lora se ponga al frente de las condiciones requeridas por los frailes del convento de Santo Domingo y remate la obra. Este Juan de Rojas, hijo, debió aprender el oficio como pintor, escultor y dorador con su padre<sup>292</sup>.

Si bien hoy no se tiene un registro fotográfico de la primera pintura mural de la capilla del Rosario en blanco y negro, en las pinturas murales de la hacienda Aposentos hay unos gobelinos enmarcando las pinturas religiosas del refectorio, (imagen 10) muy parecidos a los de la capilla de San Miguel en el templo de Santo Domingo, (imagen 11) no podría decir que estas pinturas sean patrocinadas por Miguel o alguno de sus sobrinos, pero sí que se buscó de alguna forma replicar el gusto por estos programas iconográficos en sus casas más allá de ser una moda o un gusto propio de la clase encomendera. Curiosamente la manifestación de estos gobelinos es usada por la orden dominicana en los templos de Santo Domingo y de Chivatá. (Imagen 12)

291 Poder de Juan de Rojas a Simón de Lora. Tunja, 1622. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 93. Tomo II, año 1621.

292 No olvidemos que el pintor Juan de Rojas padre, en el anterior capítulo estuvo mencionado por Giraldo Jaramillo como el pintor de la capilla de los Mancipe y por Vargas Murcia como el autor de las pinturas murales en las Casas del Cabildo, en el pleito de Juan de Rojas y del corregidor de justicia mayor de Tunja Antonio Jove, documento que aporta una información valiosa sobre el uso de la pintura mural en las casas principales de la ciudad a finales del siglo XVI.



(Hojas de Acanto<sup>293</sup> Imagen 1)



(Hojas de acanto<sup>294</sup> Imagen 2)

293 Cenefa de hojas de Acanto tomada del Fondo Fotográfico de Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

294 Casa del Fundador. cenefas de la sala norte. Tomada del Fondo Fotográfico de Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador. Universidad Autónoma de Potosí, México.



(Hacienda Aposentos<sup>295</sup> Imagen 3)



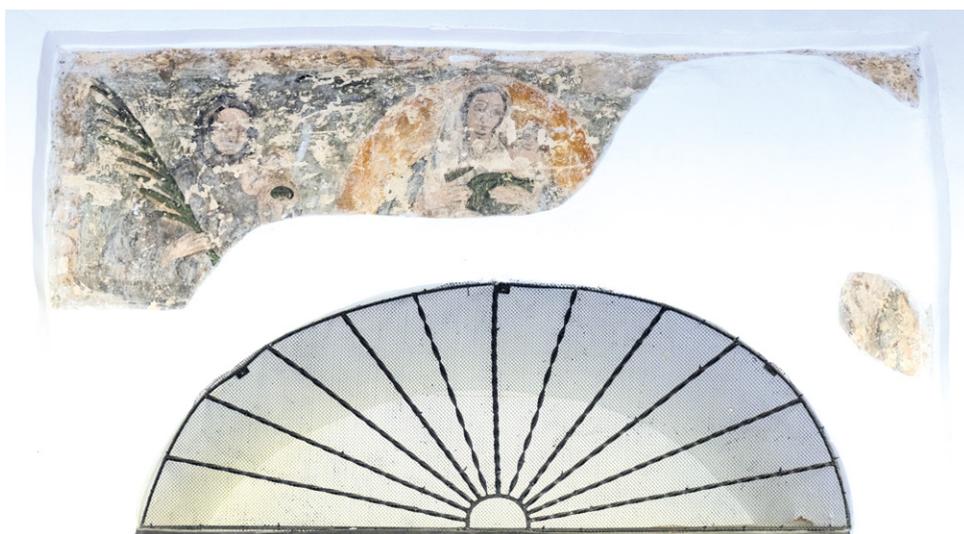
(Hacienda Baza<sup>296</sup> Imagen 4)

295 Fotografía de la autora.

296 Hacienda Baza. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.



(Hacienda de Aposentos<sup>297</sup> Imagen 5)



(Virgen del Rosario<sup>298</sup> Imagen 6)

297 Fotografía de la autora.

298 Virgen del Rosario. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

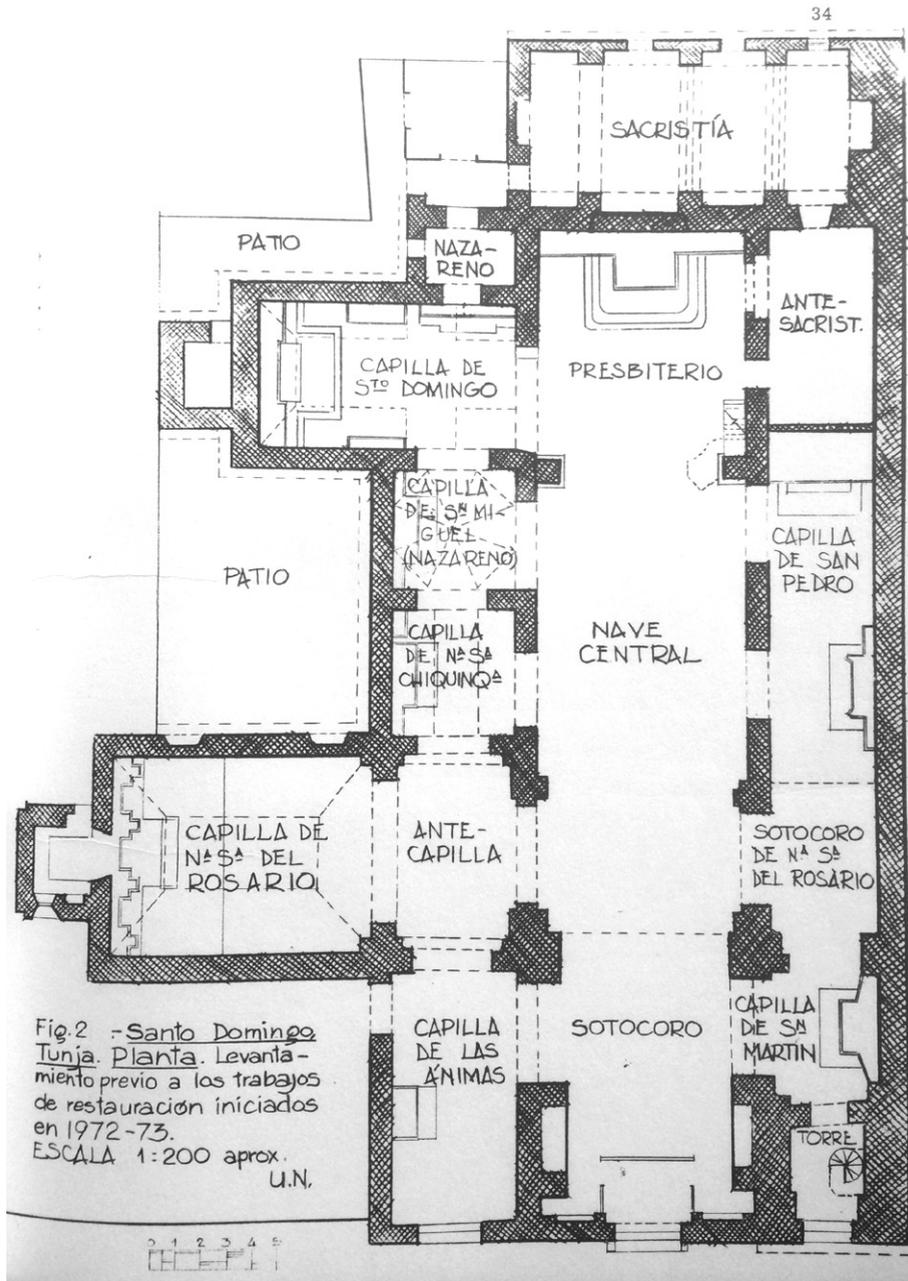
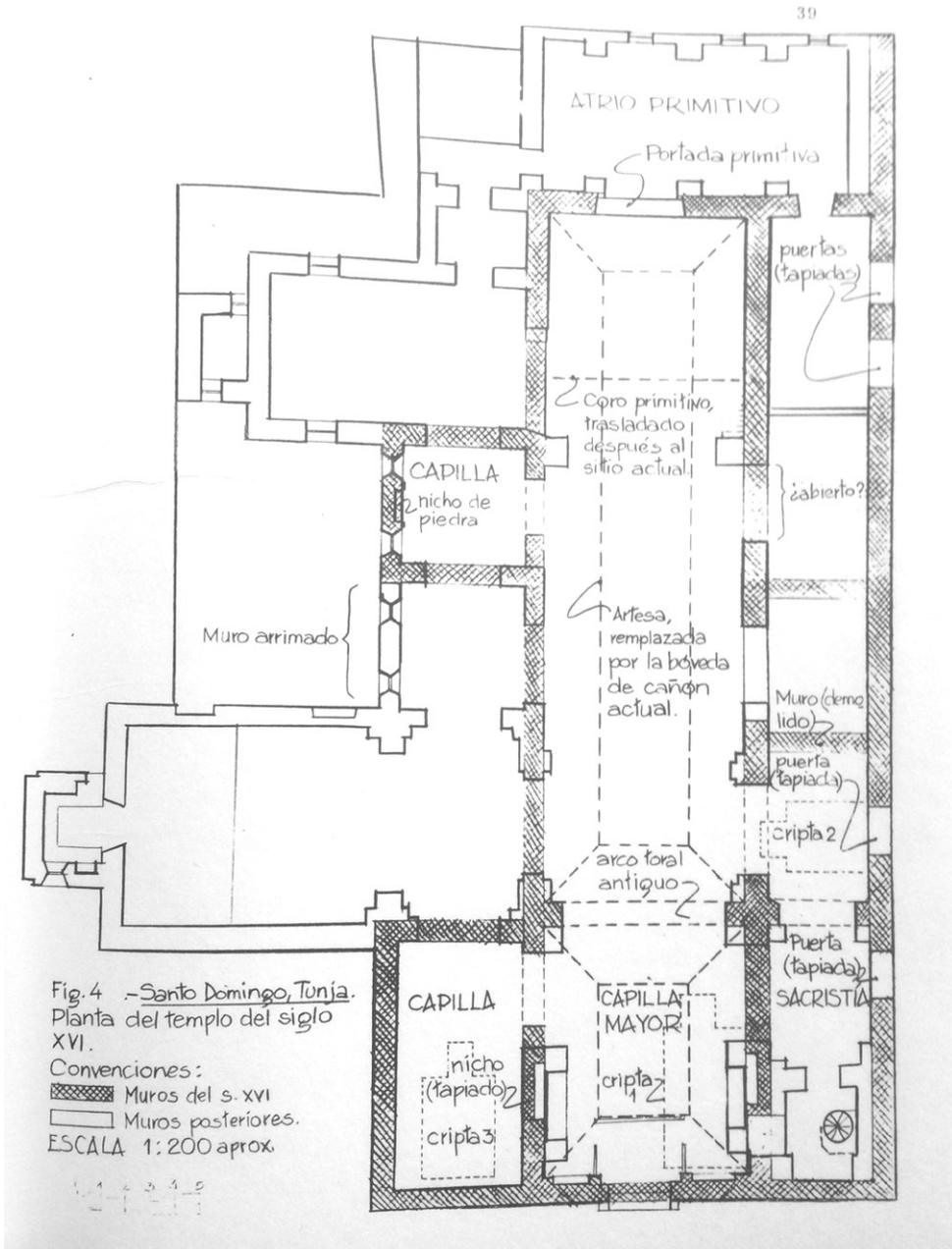


Fig.2 - Santo Domingo Tunja. Planta. Levantamiento previo a los trabajos de restauración iniciados en 1972-73. ESCALA 1:200 aprox. U.N.

(Planos del templo de Santo Domingo Tunja Imagen 7<sup>299</sup>)

299 Planos de Jaime Salcedo. Memoria de la restauración del templo de Santo Domingo de Tunja, 1971. Bogotá p. 6



(Planos de los muros del templo de Santo Domingo<sup>300</sup> Tunja Imagen 8)



(Templo de Santo Domingo, Capilla del Rosario<sup>301</sup> Tunja Imagen 9)

301 Detalle de la segunda etapa de pintura mural data 1660. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.



(Hacienda Aposentos refectorio<sup>302</sup> Imagen 10)

302 Hacienda Aposentos refectorio. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja. Colombia.



(Gobelinos<sup>303</sup> Imagen 11)

303 Gobelinos Capilla de San Miguel, Templo de Santo Domingo de Tunja. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.



(Gobelinos<sup>304</sup> Imagen 12)

304 Agradezco al restaurador Héctor Prieto Gordillo por la información sobre estos gobelinos. Templo de Nuestra Señora del Rosario, Chivatá. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

# MIGUEL SUÁREZ DE FIGUEROA Y LA PINTURA MURAL DE LA CASA DEL FUNDADOR



Monograma de la Virgen María<sup>305</sup>

305 Casa del Fundador, sala principal almizate. Monograma de la Virgen María tomada por la autora.

*“También nosotros, pues, emulando en la tierra de la vida querubínica, refrenando con la ciencia moral el ímpetu de las pasiones, disipando la oscuridad mental con la dialéctica, purifiquemos el alma, limpiándola de las manchas de la ignorancia y del vicio, para que los afectos no se desencadenen ni la razón delire. En el alma entonces, así compuesta y purificada, difundamos la luz de la filosofía natural, llevándola finalmente a la perfección con el conocimiento de las cosas divinas.”*

*Pico de la Mirandola*

Este capítulo aborda la interpretación iconográfica de las pinturas murales de la *Casa del Fundador* tanto de la *Sala principal* como de la *Sala pequeña*. Para la primera lectura se tiene en cuenta varios elementos propios de la simbología mariana, y se toma como referente la devoción de Miguel Suárez de Figueroa por la Virgen del Rosario, hallada en las fuentes documentales en el capítulo anterior y como ya se había dicho la publicación que se realizó en el 2015, la Ciudad de Dios<sup>306</sup>.

En la *Sala pequeña*, la lectura parte de la interpretación que pueda hacerse del imaginario de los conquistadores, unida a los referentes de viajes hacia mundos lejanos, llenos de asombro y curiosos hallazgos, que tan frecuentemente estuvieron presentes en la imaginación de los hombres europeos de los siglos XV y XVI.

## Influencia de la devoción mariana en las pinturas murales de la *Sala principal de la Casa del Fundador*

Cabe resaltar que Miguel Suárez de Figueroa, nuestro personaje principal, tuvo tal devoción por la Virgen del Rosario que una de las condiciones testamentarias para que su sobrino Gonzalo Suárez de Figueroa fuera su heredero universal era ser devoto de la Virgen del Rosario:

Y cumplido y pagado el endeudamiento como en él se contiene mandado ley a todos a la capellanía que fundo y en las cosas sobre que está dotada, nombró por mi universal heredero de todos mis bienes derechos y acciones al capitán Don Gonzalo Suárez de Figueroa que cumpla con la bendición de Dios y la mía y le encomiendo me encomiende a Dios y sea muy devoto de la Virgen del Rosario y lo nombre y deje por mi albacea y al doctor Juan de Betancourt Velloza a quien le pido que dentro del año fatal cumplan este testamento que es mi voluntad y se otorgue en la ciudad de Tunja<sup>307</sup>.

306 Se realizó una publicación con base en mi trabajo de grado en el posgrado en Historia, con los historiadores MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Julio - diciembre, 2015 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

307 Poder de Gonzalo Suárez de Figueroa como albacea de Miguel Suárez de Figueroa. En ARB Tunja, 1638. Notaría Primera. Legajo 134. Tomo I, folios 304 – 305 antigua.

La información que ofrecen las fuentes primarias permite inferir que Miguel Suárez era recordado por sus familiares como un férreo y comprometido devoto de la Virgen María; lo que hace considerar que algunas de las pinturas murales de la *Casa del Fundador* están relacionadas con mensajes bíblicos propios particularmente de la simbología mariana. (Imagen. 13)<sup>308</sup>.

Como se puede apreciar en la imagen, representaciones como el ciprés, el laurel, la palmera y las rosas sin espinas, entre otras, se suelen relacionar con emblemática mariana, especialmente con la advocación de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, algunos de estos emblemas se han analizado, para realizar la lectura de las pinturas murales de la *Sala principal*. Aunque es apropiado tener en cuenta que la emblemática de la Inmaculada Concepción no solo obedece a la Virgen de dicha advocación como lo señala Acosta Luna: “No obstante, estos atributos no son exclusivos de la inmaculada, también se pueden encontrar en otras representaciones marianas como la Virgen del Rosario, de la Humanidad y la Asunción”<sup>309</sup>. Esto quiere decir que la emblemática mariana de la Inmaculada se puede relacionar con la Virgen del Rosario. María es quien despliega más significados dentro de la fauna y flora, exaltando virtudes de la naturaleza en la emblemática cristiana.

Además, algunas de las razones que motivaron dicha simbología en la *Casa del Fundador*, muy probablemente se debieron a que Miguel Suárez de Figueroa no solo era devoto de la Virgen María, sino que a lo largo de su vida no pudo concebir hijos, esto hace muy admisible que algunas de las imágenes relacionadas en la techumbre, estén unidas a la advocación de la Concepción a manera de plegaria o petición a la Virgen María.

Hay que tener presente que estas decoraciones son características de una sociedad que combinó sus gustos humanistas con la devoción religiosa. El pensamiento humanista le dio un carácter simbólico tanto a plantas como a animales dentro de un contexto moralizante representando así, un vicio o una virtud en su particular lectura del estilo renacentista, no exento de toques ya manieristas:

El método más ampliamente usado puede llamarse la reinterpretación de las imágenes clásicas. Estas imágenes o eran investidas de un nuevo contenido simbólico de carácter profano, pero abiertamente no clásico (prueba de esto son las innumerables personificaciones y alegorías desarrolladas en el trascurso del Renacimiento), o se las subordinaba específicamente a ideas cristianas<sup>310</sup>.

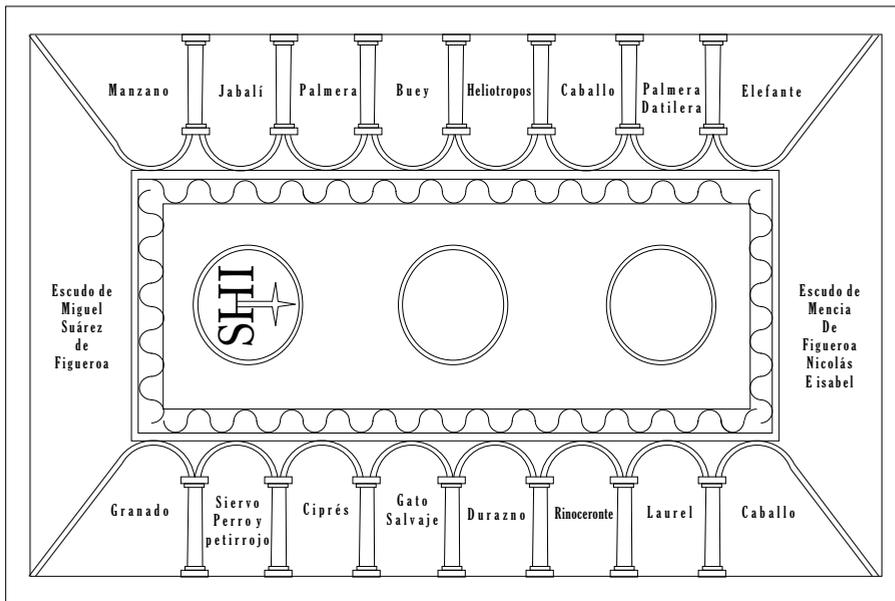
308 Primera pintura del siglo XVI, conocida de la Virgen de la Inmaculada Concepción, por Juan de Juanes, Valencia, España.

309 Se encuentra al final del capítulo ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas el Nuevo Reino de Granada* Op. Cit., p.193.

310 PANOFKY, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial Madrid, 1980, p. 94.

El estilo grotesco es un buen ejemplo, no solo obedeció a un programa decorativo, también a una lectura encriptada con sus temas mitológicos, fábulas conceptos neoplatónicos y bíblicos. La decoración grotesca española se mezcla con la mitología y los temas bíblicos logrando así una característica moralizante, por ende, se hacen programas figurativos que tenga tanto una interpretación de mitos históricos como de los pasajes bíblicos. Es importante tener en cuenta que “para los hombres de los siglos XVI y XVII, la pintura y la literatura eran una misma narrativa”<sup>311</sup>. Basta con observar un libro de emblemas de Alciato o Covarrubias para entender su estrecha unión y la complejidad de su lenguaje.

El humanismo en la pintura pretendió exaltar las virtudes del alma, la verdad, el bien y la belleza. Las pinturas de la *Casa del Fundador* en el mapa de la techumbre que se muestra a continuación (Imagen 14), forman parte de este humanismo complejo. Aunque el tiempo ha borrado dos monogramas, estamos de acuerdo con Morales que las pinturas de la techumbre de la llamada *Sala principal*, parten de la inclusión de los tres monogramas que identifican la sagrada familia y que presenta el monograma de la Virgen en el centro, Jesucristo a la derecha y San José a la izquierda (Imagen 15), acentuando ese carácter mariano<sup>312</sup>.



Mapa imagen 14<sup>313</sup>

311 BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Fuentes literarias y pintura en el Nuevo Reino de Granada*. Seminario El Barroco en la Cultura Ibérica y Nuevo Reino de Granada. Bogotá, D.C. Biblioteca Nacional de Colombia. 28 al 30 de octubre del 2013.

312 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 249.

313 Mapa diseñado por Paola Xiomara Pérez Lugo.

Por lo cual, con frecuencia, en el arte de evangelización de la nueva tierra prometida, estos monogramas se encuentran asociados a una serie de criptogramas como, excepcionalmente, el Corazón Cruciferario -la cruz inscrita dentro de un corazón- y varios otros de difícil interpretación; diseños florales de posible connotación erística o mariana<sup>314</sup>.

Como vemos, los monogramas rodeados de flores son propios de la simbología mariana, tal es el caso de la techumbre de la *Sala principal*. Tanto los monogramas como los escudos son circulares y hacen alusión a una rueda; cabe recordar que, dentro de la emblemática, la rueda representa la santidad cristiana<sup>315</sup>. Imagen 15)<sup>316</sup>. Los monogramas y las geometrías del almizate están rodeados de rosas sin espinas, cubriendo así toda la techumbre. Las rosas sin espinas acentúan la simbología mariana, en una decoración que ya podemos calificar como propia de la advocación por la Virgen María:

El tema de la Virgen como flor intacta, guardada en un jardín cerrado, procede ya del mundo clásico. Con relación al concepto de las espinas como recuerdo de la pérdida del paraíso, se explica también que la Virgen Inmaculada fuera llamada «rosa sin espinas», ya que María fue el único ser humano no tocado por el pecado original y sus consecuencias.<sup>317</sup>

En la jaldeta derecha se encuadran los escudos insignes a la familia del Fundador (Imagen 16)<sup>318</sup>

Sebastián, en relación a estos escudos comparte el análisis del historiador Ulises Rojas, quien dice que en ellos se representan las uniones matrimoniales de los hijos del Fundador y de su señora Mencia de Figueroa, así como de la unión matrimonial de ella en segundas nupcias con Juan de la Cerda<sup>319</sup>. Después Sebastián, en una segunda lectura de 1982, dice:

Los únicos elementos de valor histórico documental son los escudos de la sala grande, y uno de ellos, Según Ulises Rojas, perteneció a los hijos del fundador,

314 ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. Muros, Sargas y Papeles. Imagen de lo sagrado y de lo profano en el arte Nohvispano del siglo XVI. *El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva iglesia de Indias*. Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011 p. 74

315 Cuando está cubierta de ojos se convierte en una alegoría de las estrellas-ojos, expresión de la omnisciencia y la omnipresencia divina: Nada escapa a la mirada de Dios; antes de ser solar, la rueda era un símbolo lunar: El sistro de Isis o Diana representaba el disco lunar, el tesoro celestial que hace visible al rey en el día del plenilunio. Traducción Mía. simbología mariana - I siti personali - Libero <http://digilander.libero.it/mariaoggi/simbologia.htm>

316 Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad. Autónoma de San Luis Potosí, México.

317 GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Un programa emblemático de exaltación Mariana: los azulejos de la Ermita de Memoria en el sitio de Nazare* (Portugal). Exaltación Mariana Protegido PDF Adobe Reader, p. 72.

318 Escudos de Mencia de Figueroa y sus hijos Isabel y Nicolás, imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín. profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja. Colombia.

319 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Op. Cit., pp. 267- 268.

[122] ROJAS, Ulises. Correspondencia. Tomo V. Tunja, 1965, p. 25.

Miguel y Gonzalo; y el otro al padrastro de éstos, Don Juan Núñez de la Cerda, que se casó con la madre viuda después de 1583<sup>320</sup>.

Se debe agregar que Morales comparte la misma postura con Sebastián<sup>321</sup>. No obstante, a partir de la documentación hallada se hace otra lectura. El escudo central representa los apellidos de Mencia de Figueroa y del Fundador los escudos laterales representan a Isabel y a Nicolás. El escudo de Mencia esta acuartelado representado una flor de lis y una higuera, en cuartel de abajo a la izquierda están cinco cabezas de moros, a la derecha están cinco roeles y en el centro del escudo hay un león rampante, que pueden relacionarse con los apellidos de los antepasados de Mencia o del Fundador. Además, en la jaldeta opuesta, se encuentra un escudo central que se cree que es distintivo de Miguel Suárez de Figueroa como hijo mayor y heredero total de su padre (Imagen 17)<sup>322</sup> por otro lado, vuelven a coincidir los dos historiadores, al respecto Sebastián señala:

Otro de los escudos que se halla en el techo de la casa del Fundador Capitán Suárez Rendón, también acuartelado y en forma circular como el anterior, parece ser de la alianza matrimonial del Capitán Miguel Suárez, hijo mayor de Gonzalo, quien casó con Doña Beatriz de Alencastro, o de Don Nicolás, otro hijo de don Gonzalo, quien contrajo matrimonio con Doña Luisa de Alencastro, hermana de Doña Beatriz. En el cuartel de honor de este escudo, se ven dos torres de piedra y saliendo del homenaje de cada una, un águila de sable, que eran las principales armas de Suárez Rendón, y en el segundo cuartel, seis roeles puestos de dos en dos, que son las armas de los Castro<sup>323</sup>.

Morales señala:

En la jaldeta opuesta se encuentra ubicado el otro escudo, perteneciente o bien al Capitán Miguel Suárez, hijo mayor del Fundador, que estaba casado con Beatriz de Alencastro, o bien a Nicolás Suárez, hijo también del Fundador y esposo de Luisa de Alencastro, hermana de Beatriz. El escudo esta acuartelado y tiene forma circular. “En el cuartel de honor se ven dos torres y, saliendo del homenaje de cada una, un águila de sable, que eran las principales armas de Suárez Rendón, y en el segundo cuartel, seis roeles puestos de dos en dos, que son las armas de los Castro.[11]<sup>324</sup>.

320 *Ibíd.*, pp. 324- 325.

321 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 251.

[10] SEBASTIÁN, Santiago. *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja Secretaría de Educación de Boyacá, 1966, p. 93.

322 Escudo de Miguel Suárez de Figueroa. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

323 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., 268.

324 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p 251.

[11] SEBASTIÁN, Santiago. *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja, Secretaría de Educación de Boyacá, 1966, p. 94.

Si bien tanto Sebastián como Morales, dejan de manera tentativa que el escudo de la jaldeta opuesta pueda pertenecer a la unión marital de alguno de los hijos varones del fundador, la presente investigación permite considerar que, efectivamente, el escudo es de Miguel Suárez de Figueroa lo que nuevamente reafirma el mayorazgo de Miguel, además, según la historiadora Magdalena Corradinne, quien hizo un destacado trabajo de archivo, en su libro *Vecinos y Moradores de Tunja 1620 - 1623*<sup>325</sup>, sustenta en su publicación que Miguel Suárez de Figueroa, fue quien vivió en la hoy conocida *Casa del Fundador*<sup>326</sup>, mientras su hermano Nicolás, vivió en una casa que quedaba, justo donde hoy está ubicada la conocida Pila del Mono<sup>327</sup>, esa es otra razón muy valiosa para insistir en que la decoración pictórica fue patrocinada por Miguel<sup>328</sup>.

Los historiadores Sebastián y Morales en sus estudios señalan que las imágenes de la techumbre encierran un significado bíblico, análisis que se comparte en esta investigación, aunque, cabe resaltar que en la techumbre se hallan dibujadas 16 arcadas y, según la simbología mariana, la pintura a manera de arco simboliza “entrance to eternal life”<sup>329</sup>. Esto indica que su significado guarda una especial connotación mariana.

Haciendo una lectura de izquierda a derecha el almizate frontal a la Plaza de Bolívar presenta ocho arcadas con elementos de carácter vegetal y animal. La obra se podría leer en sentido inverso, ya que no hay indicadores de que la lectura se deba hacer en un sentido determinado, en la primera arcada se encuentra un *manzano* (Imagen 20)<sup>330</sup>. Tanto Sebastián como Morales<sup>331</sup> coinciden en que simboliza un homenaje a Hércules, simbolizando “el dominio de la cólera, el freno de la avaricia y un generoso deseo hacia los placeres”<sup>332</sup>.

Pero sin contradecir a Sebastián ni a Morales, se amplían los referentes humanísticos a los referentes marianos; es decir, son las virtudes humanas, destacadas

325 CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y Moradores de Tunja, 1620 – 1623*. Tunja. Consejo editorial de autores boyacenses, 2009.

326 *Ibid.*, p. 210.

327 *Idem.*, p. 210.

328 “Especialmente y sobre las casas principales que nos los que lo somos tenemos en esta dicha ciudad en la plaza pública de las altas de tierra y piedra y cubiertas de teja linde con la Iglesia Mayor y calles reales al lado con casas de Juan de Vargas Escribano del Cabildo y Bartolomé Cepeda por un lado y otro con declinación que sobre las dichas casas están impuestos en mil doscientos pesos del dicho oro de veinte quilates el principal de dos censos en favor de los conventos de Santo Domingo y Santa Clara la Real de esta ciudad. “Censo del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y su mujer a favor de la capellanía de Baltasar García Castaño” Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612, folios 489- 492 antigua. Miguel describe el estado de su casa y estima su valor en mil doscientos pesos de oro, con censo a favor de los conventos de Santa Clara la Real y Santo Domingo.

329 “la entrada a la vida eterna”. Traducción mía. The iconographical interpretation of Virgin Mary. <http://www.historyofpainters.com/elements.htm>

330 El manzano, Imagen Tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

331 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 269.

[29] PÉREZ DE MOYA, JUAN *Filosofía secreta*. 1585. Edición de Càtedra, Madrid, 1995 p. 444.

332 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., pp. 325- 326.

[1] Cfr. G de Tervaren *Attributs et symboles dans l art profane*. Ginebra, 1958 p. 313.

desde el reconocimiento de la tradición grecolatina propia del Renacimiento, las que están también determinadas por una espiritualidad religiosa. De este modo el manzano (Imagen 38) se refiere a la salvación del alma y a las virtudes del espíritu, tras un proceder moral cristiano en el que la Virgen María actúa como protectora:

En la tradición simbólica cristiana, la manzana está ligada al relato del pecado original, con la caída del hombre en el paraíso. Eva conduce a la humanidad su a perdición tras arrancar el fruto del árbol de la Ciencia, que la Biblia no identifica, pero que la tradición posterior definirá como una manzana. La Virgen aparecerá acompañada de una manzana para identificar que se halla libre del pecado original, equilibrando así la primera falta existencial del ser humano. La manzana de Venus se sitúa así en un plano especular respecto a la manzana de Eva. Gracias a su particular vocación sincrética, los humanistas ven en la manzana de Venus el mejor modo de indicar simbólicamente la posibilidad de redención del ser humano. De la caída por rebeldía se pasa a la posibilidad de redención que conlleva el neoplatonismo, definida por la búsqueda de la belleza trascendente en las sombras de la materia<sup>333</sup>.

Como ya se había mencionado, los árboles y las flores exaltan a María. “Huerto cerrado eres hermana mía, esposa y huerto cerrado, fuente sellada tus renuevos o platas de este huerto, forman un vergel delicioso de granados con frutos dulces como manzanos”<sup>334</sup>. Cada elemento elegido en la simbología mariana ostenta una virtud, la firmeza, la templanza, el amor, la pureza.

La segunda figura es la del *buey con rejonés*, (Imagen 21)<sup>335</sup>. Sebastián considera que, simboliza la virtud de la paciencia porque no muestra dolor ni cansancio<sup>336</sup>. En este caso Morales es quien nos ilustra mejor, ampliando la interpretación con relación a este humanismo cristiano:

El buey, representado a continuación de perfil y con dos flechas clavadas, es “imagen del hombre rico, que para despertar a Dios necesita del aguijón del dolor” [28]. También puede aludir a la virtud de la paciencia, ya que el animal no parece inmutarse con el dolor<sup>337</sup>.

El buey tiene una postura rígida a pesar de los rejonés, y su gesto es de sumisión. No olvidemos que el buey es un toro domesticado que sirve y trabaja. Por ejemplo, en el evangelio según San Mateo exalta su obediencia:

333 GARCÍA ÁLVAREZ, César. *El simbolismo del grutesco*. León. 2001. Universidad de León, pp. 169- 170.

334 RUEDA GONZÁLEZ, Armando y LEAL de CASTILLO, María del Rosario. *Arte y Naturaleza en la Colonia*. Museo de arte Colonial. Ministerio de Cultura Universidad Nacional de Colombia. Noviembre, 2001, p. 127.

335 El Buey. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

336 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 326.

337 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 269. [28] Cf, HENKEL, Emblemata, Stuttgart, 1967. G MONTANEA, *Monumenta Emblematum Christianorum virtutum pollicarum, tum oeconomicarum chorum centuria una adumbrata*. Francfort, 1619 tomado de SEBASTIÁN la pintura...” Óp.Cit p. 183

*Venid a mí todos los que estáis trabajados y cargados, y yo os haré descansar. Llevad mi yugo sobre vosotros, y aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón; y hallaréis descanso para vuestras almas; porque mi yugo es fácil, y ligera mi carga*<sup>338</sup>.

Precisamente por estas características dentro de la emblemática cristiana está relacionado con la paciencia, una de las virtudes marianas, que tiene que subyugarse a la voluntad del amo, esto lo relaciona con una de las virtudes de María:

Si deseamos ser hijos de María es necesario que tratemos de imitarla en su paciencia. Dice san Cipriano: ¿Qué cosa puede darse más meritoria y que más nos enriquezca en esta vida y más gloria eterna nos consiga que sufrir con paciencia las penas? Dice Dios: “Cercaré su camino de espinas” (Os 2,8). Y comenta san Gregorio: Los caminos de los elegidos están cercados de espinas. Como la valla de espinas guarda la viña, así Dios rodea de tribulaciones a sus siervos para que no se apeguen a la tierra<sup>339</sup>.

La tercera figura es *la palmera datilera*, (Imagen 22)<sup>340</sup>. Sebastián considera que este árbol tarda tiempo en dar fruto y alude algún un emblema de Sebastián de Cobarruvias como fuente de inspiración<sup>341</sup>. Por su parte, Morales completa la interpretación:

*Una Palmera datilera* es la planta que se halla bajo el arco siguiente. A diferencia de la palmera anterior, que carecía de frutos, esta posee varios racimos cargados de dátiles. Su significado debe provenir del emblema 59 de Covarrubias, en el que se dice que este árbol solo da frutos a partir de 100 años de ser plantado, por lo que solo será gozada por los descendientes del que la plantó. Si fuera este el significado que quisieron darle sus autores y programadores, aludiría a los descendientes del Fundador de Tunja, cuyos escudos están presentes en las jaldetas pequeñas de la techumbre<sup>342</sup>.

De acuerdo con Sebastián y Morales, la palmera simboliza el tiempo. No obstante, es reconocida como un símbolo de emblemática mariana. (Imagen 20) Es un árbol relacionado con el tiempo, porque tarda mucho en dar frutos. También es representativo de la feminidad de María, como lo expresa Rosende:

También por su belleza y utilidad, la palmera pronto encontró aplicación simbólica. El justo florecerá como la palmera y dará fruto aún en la vejez, se lee en uno de los Salmos (92,13-15), y para el esposo del *Cantar* su gracia y esbeltez re-

338 La biblia, editorial Verbo Divino, 2014. Sociedad bíblica España. Evangelio según San Mateo, capítulo 11, versículo 28-29 pp. 1185- 1186.

339 Las virtudes de María. <http://www.santorosario.net/espanol/virtudes9.htm> PDF Adobe Reader.

340 La palmera datilera. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja Colombia.

341 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 326.

342 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 267.

costándose en el desierto asolador le sugiere una personificación expresamente femenina al decir que el talle de la amada es esbelto como la palmera y que sus senos son sus racimos, declarando la intención de subir a la palmera para tomar esos racimos (Cant. 7, 8-9). He aquí uno de los pasajes que está en el origen de un ideograma por el cual se aludía a la inmaculada concepción de María y que se diría parece haber inspirado muy de cerca nuestro relieve, formado por una palmera con dos copiosos racimos en sus ramas y otros dos en manos de los consabidos personajes heráldicos (Figs.7 y 8)<sup>343</sup>.

Esta imagen es clave para ir tejiendo la interpretación. (Imagen 36)<sup>344</sup>. Cabe recordar aquí, que Miguel Suárez a lo largo de su vida, no tuvo hijos, como lo declara en su testamento: “Ítem declaro que yo fui casado y velado según orden de la madre Iglesia católica Romana con Doña Beatriz de Castro y durante nuestro matrimonio no tuvimos hijos ninguno”<sup>345</sup>. Por esa razón dejará su herencia al hijo mayor de su hermano Nicolás, Gonzalo Suárez de Figueroa. También en el testamento de Miguel se comprobó la insistencia que él hace respecto a que su sobrino siga su obra en las capellanías y en todos sus deberes como buen cristiano, así como también insiste en que sus descendientes deben repetir nombres ya puestos en la familia:

Nombro por mi heredero universal de todos mis bienes y de las dichas acciones al capitán Don Gonzalo Suárez de Figueroa mi sobrino que lo goce con la bendición de Dios y la mía y le encomiendo me encomiende a Dios y sea muy devoto de la Virgen del Rosario y le dejo y nombro por mi albacea y al Doctor Juan de Betancur y Veloza a quien pido dentro del año fatal cumplan ante mi testamento que así es mi voluntad y lo otorgue en la ciudad de Tunja en veintinueve de Agosto de mil seiscientos treinta y siete y revoco y anulo otros cuales quiera mi testamento y poderes que hay dado para testar porque solo quiero que valga legítima y pos-trimera voluntad<sup>346</sup>.

Es muy probable que Miguel Suárez, en el momento de mandar hacer las pinturas, albergara todavía la posibilidad de que su mujer concibiera algún hijo producto de su matrimonio. Quizás por eso la presencia de las dos palmeras: una sin frutos, y la otra la palmera datilera que tarda mucho en dar los frutos. Esta imagen nos va introduciendo en una interpretación que lejos de alejarse de lo mariano lo reafirma al modo de advocación, quizás solicitando de la Virgen el milagro de la procreación, que no llegaría a cumplirse.

343 ROSENDE VALDÉS, Andrés. “Elogia Mariana las letanías esculpidas en una catedral de Tui.” *Cuadernos de Estudios Gallego*. Tomo XLII, Fascículo 107 Santiago, 1995 p. 405.

344 ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo. *Ave María, Gratia Plena; Iconografía e Iconología de la Sagrada Concepción*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2012 Giuseppe Cesari Caballero de Arpino 1568- 1640 Tota Palchra, Óleo sobre lienzo, 2,40 x 1,62 m. Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán. Lepe (huelva). 1615- 1620 p. 90 Como se puede admirar en este lienzo de la Virgen Inmaculada al lado izquierdo se halla la palmera, típica en su simbología.

345 Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios, 526 – 548 antigua.

346 “Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637 folios, 526 – 548 antigua.

La siguiente figura (Imagen. 23)<sup>347</sup> corresponde a un *jabalí* y, al fondo se halla una flor. Morales está de acuerdo con Sebastián<sup>348</sup> en que este animal procede de un emblema de Taurellus. “Bajo el quinto arco se ha representado un jabalí, el cual, según algunos bestiarios, se dedica a buscar raíces de plantas silvestres, excavando en el suelo con sus patas”<sup>349</sup>. En este estudio se cree que el emblema es de Taurellus, porque, como señala el salmo 80 (79), el Jabalí es un animal que arrasará los bosques; en la simbología cristiana es un animal opuesto a las virtudes del cordero por su arrebató e intrepidez conocido como la mala bestia<sup>350</sup>; sin embargo, Charbonneau señala:

a veces fue aceptado como imagen del justo, independiente y vale roso frente a los adversarios del Bien a los enemigos de su alma. En este sentido, San paulino de Nola, en el siglo V, incluso lo relacionaba con el cordero cuando le escribía a uno de sus corresponsales: “Que satisfacción encontrarte completamente cambiado; ver que el león tiene ahora la dulzura de un joven ternero; que Jesucristo habita en el jabalí, que conserva toda la ferocidad para con el mundo, pero que se ha convertido en cordero para con Dios: ya no eres el jabalí del bosque, te has convertido en el jabalí de la siega”<sup>351</sup>.

No descartamos estas interpretaciones, pero creemos que están más relacionadas con los símbolos cristianos. De acuerdo con Charbonneau, el jabalí representa la militancia cristiana. Por otro lado, Sebastián y Morales, se olvidaron de la flor detrás del jabalí que no puede considerarse menor, sino que complementa el significado del emblema. La flor corresponde a un Heliotropo. Su tallo es fuerte y la planta es frondosa. Las hojas son pecioladas y aserradas. El heliotropo es un tipo de planta parecido al girasol ligado a María, el jabalí lucha con ahínco, protegido por María.

La anterior arcada tiene relación con la siguiente (Imagen 24)<sup>352</sup> y en ella también aparecen flores de *Heliotropos*.

Históricamente es una flor relacionada con la mitología griega, “símbolo de fidelidad en recuerdo de Clitia, ninfa enamorada de Helio, Dios del sol que se transformó en girasol para no cesar de mirarlo”<sup>353</sup>. Por otra parte la etimología del heliotropo, se relaciona con el girasol, de ahí que se preste para confusiones; aun así, estas plantas guardan sus diferencias ornamentales. Esta flor se encuentra repre-

347 El Jabalí. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

348 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 326.

349 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 264.

350 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. *El bestiario de cristo, el simbolismo del animal en la Edad Media* editorial Sophia perennis. Barcelona, 1997, p. 175.

351 *Ibid.* p. 174.

352 Los heliotropos, imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín. profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja. Colombia.

353 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. Del libro de *Emblemas a la ciudad Simbólica*. España, 2000. Universidad Jaum, p. 680.

sentada en el emblema No. 112<sup>354</sup> de Covarrubias. Respecto a las flores Santiago Sebastián las relaciona con la condición humana y el alma<sup>355</sup>. Morales comparte las apreciaciones de Sebastián<sup>356</sup>.

La moraleja de Covarrubias, que cita Sebastián, sobre el heliotropo como ha-bíamos dicho simboliza el alma humana. Aunque no puede dejarse de lado, que las flores, como tales, parten de un concepto femenino. “San Efrén llama a María flor de la gracia y de todo consuelo”<sup>357</sup>. Indistintamente de las características de la flor, en las representaciones marianas, las flores simbolizan virtudes o mensajes bíblicos. Es conveniente recordar que, en el *Cantar de los Cantares*, la Virgen está relacionada con elementos vegetales<sup>358</sup>. Dentro de la emblemática cristiana, María es quien va a tener mayor relación con la fauna y la flora exaltando sus virtudes:

Esta flor aparece en relación con la simbología de la abnegación de María, “que nada hace por sí ni para sí, que no cuida de sí misma, que está absorta pensando solo en agradar a su Hijo”; de la misma manera que el heliotropo “que no tiene más voluntad que la del sol”. Así, la Virgen no tiene más voluntad “que la del Sol Divino de Justicia”<sup>359</sup>.

En la siguiente arcada (Imagen 25)<sup>360</sup>, está un *caballo* con la pata delantera en movimiento, y detrás de él hay un heliotropo, como símbolo de representación mariana.

Al respecto, Sebastián considera que está inspirado en el emblema de Empresas Morales de Juan de Borja y hace referencia a Bucefalia ciudad que construyó Alejandro Magno, en honor a su caballo, por sus buenos servicios, simbolizando la fuerza y el dominio del hombre sobre la naturaleza<sup>361</sup>.

No solo está la fuerza y el agradecimiento. Recordemos que también, representa el alma, bien sea por su brío, su pasión o por su templanza<sup>362</sup>. De acuerdo con Charbonneau el caballo también representa la vida: “Las monedas de los ejércitos púnicos en Sicilia, de inspiración griega, representaban al caballo con relación a la

354 COVARRUBIAS, Sebastián. *Emblemas Morales* Óp. Cit., p. 112

355 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 326.

356 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 264.

357 CARMONA, Ramón. *La Palabra materializada y el Verbo se hizo Imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen Sagrada Mariana*. en el Congreso Internacional de Imagen y Apariencia. 2008. de Camba. Universidad de Sevilla. El trabajo del profesor Carmona no se encuentra paginado.

358 MARDONES BRAVO, Camila. Pasiflora mística. *Análisis Iconológico de Una pintura barroca de la Virgen de la Merced*. AISTHESIS Nº 52 (2012): 261-282 • ISSN 0568- 3939 © Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile p. 262

359 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Julio- diciembre, 2015 p. 201 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

360 El caballo. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

361 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* ÓP., Cit. p. 326

362 CHARBONNEAU LASSAY Louis. El bestiario de cristo el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p. 208

Palmera, símbolo de vida y de resurrección entre los antiguos, lo mismo que en el cristiano primitivo<sup>363</sup>. El caballo tiene un heliotropo detrás representación mariana, el caballo representa la vida, y el heliotropo su protección.

La (Imagen 26)<sup>364</sup> muestra una frondosa *palmera* sin frutos. No olvidemos que es un símbolo mariano, aunque, curiosamente, esta palmera no tiene frutos. Por su parte, Sebastián relaciona la palmera como símbolo de la victoria y considera que obedece a un emblema de Sebastián de Covarrubias referente al tiempo y la perfección<sup>365</sup>. Morales comparte el significado y lo complementa:

[...] una *palmera*, cargada de hojas sin frutos. La proximidad de ambos en la composición de la jaldeta podría estar motivada por la voluntad de darles a ambos un significado conjunto, tal y como aparece en el emblema 145 de Covarrubias, en donde se hallan unidos para significar que todo lo grande tarda en madurar, como le sucede al elefante y a la palmera, que ha de sufrir aún varias podas antes de curtirse. Este significado vendría a ser muy apropiado para la gran empresa americana y para la ciudad de Tunja, fundada por los propietarios de la casa del Fundador<sup>366</sup>.

Se comparte lo expuesto por Morales Folguera en que corresponde al emblema 145 de Covarrubias, todo lo bueno tarda en madurar, y como, se dijo anteriormente, esta palmera debe leerse conjuntamente con la palmera datilera, por las razones ya establecidas.

La arcada de la (Imagen 27)<sup>367</sup> muestra un *elefante* los referentes simbólicos de este animal son varios, mansedumbre, templanza, compasión, fuerza. En este caso Morales<sup>368</sup> está totalmente de acuerdo con Sebastián<sup>369</sup>. Creen que pudo tener como referente elefante de la Casa del Escribano inspirado en las *Venationes de Stradanus*<sup>370</sup>. Los tratados Alciato, Covarrubias y Ripa ofrecen un amplio repertorio relacionados su simbología: la fuerza, la templanza, la mansedumbre, entre otros.

La lectura emblemática ofrece varias interpretaciones. Por tal razón, se considera que esta interpretación está relacionada con las mitologías originadas en Europa en la Edad Media; el elefante se consideraba antagónico del unicornio:

363 Ibíd. p. 208

364 La palmera. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

365 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 326.

366 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 262.

367 El elefante. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

368 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., pp. 261- 262.

369 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 272.

370 Giovanni Stradanus fue un artista de Flandes, conocido por hacer grabados de caza en el siglo XVI.

El unicornio es un animal fabuloso protagonista de numerosas historias y leyendas. En la Edad Media estaba considerado como un animal fabuloso capaz de derrotar a animales más fuertes físicamente, incluso elefantes<sup>371</sup>.

Se considera que la imagen del elefante está emparentada con la del rinoceronte que se encuentra en las galerías frontales en la sexta arcada, que se ampliará más adelante de forma completa, cuando se hable del rinoceronte. Es muy importante resaltar que en la mitología de la Edad Media se consideraba que el unicornio<sup>372</sup> era capaz de derrotar un animal tan fuerte como el elefante.

Continuando con el otro costado frontal al manzano, en la primera arcada se encuentra un *Granado*, (Imagen 28).<sup>373</sup> Por su parte, Morales Folguera está de acuerdo con Sebastián y lo cita textualmente<sup>374</sup>. Al respecto Sebastián señala:

[...] es un *granado*: no creo que haga referencia a la Nueva Granada, de la que vendría a ser un elemento de su heráldica el fruto de este árbol, la granada, que está llena de simbolismo en la Biblia, con la significación de la unidad del universo; fundamentalmente, por su forma y estructura interna, la granada fue considerada como una adecuación "de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente". Mas por el contexto general del programa habrá que buscar un mensaje moral, como el que da Zinggreff da a su emblema 81 con la representación de esta fruta y el mote *sunt mala mixta bonis*, es decir que en los asuntos humanos no hay bondad sin malicia, de la misma forma que la granada, honra del más bello jardín, aparece entre espinas<sup>375</sup>.

Se comparte con Sebastián y Morales la idea de que el *granado* contenga un mensaje bíblico, aunque está relacionado con la Virgen María, Madre de la Iglesia:

La GRANADA es símbolo de la Iglesia, por la unidad de sus muchas semillas en el fruto, que manifiesta también su fecundidad. Su color rojo indica la asistencia del Espíritu. El estar coronada evoca el triunfo al que ha sido llamada. De ahí que, María, Madre de la Iglesia, y su prototipo e imagen, la lleva a menudo en su mano, en lo que incide la alabanza de la Amada del Cantar (IV, 13): "es tu plantel un bosquecillo de granados frutales los más exquisitos"<sup>376</sup>.

371 Mitología by Isabel Darko [http://issuu.com/isabeldarko/docs/mitologia\\_by\\_isabel\\_darko](http://issuu.com/isabeldarko/docs/mitologia_by_isabel_darko)

372 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. El bestiario de cristo, el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p. 339.

373 El granado. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

374 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 260.

375 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

376 CARMONA, Ramón. *La Palabra materializada y el Verbo se hizo Imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la Imagen Sagrada Mariana* en el Congreso Internacional de Imagen y apariencia. 2008 de la Camba. Universidad de Sevilla. El trabajo de Carmona no tiene paginación.

En las siguientes arcadas encontramos (Imagen 29)<sup>377</sup> un ciervo perseguido por un perro. Curiosamente esta escena tiene movimiento a diferencia de la rigidez de las imágenes de las otras arcadas.

Morales Folguera comparte esta tesis<sup>378</sup> de Sebastián, quien considera que la escena está inspirada en los emblemas de Covarrubias:

El segundo arco cobija a un *ciervo* que huye perseguido por un perro, tal escena pudiera estar inspirada por una imagen similar de los Emblemas morales de Covarrubias (núm. 16 centuria III), con lo que se quiere significar la cobardía del que huye veloz ante el enemigo y sucede que de nada le sirve llevar armas, que en lugar de defensa le sirven de estorbo. El emblemista español concluye: “Este tal es semejante al temeroso ciervo, que huyendo de los perros le hazen embaraço sus cuernos.” Ello queda corroborado por el mote procedente de Ovidio: *Onus arma timorj*.<sup>379</sup>

El siervo, dentro de los emblemas cristianos lo han relacionado con la imagen de Jesucristo<sup>380</sup> como representación del cristiano, como alma leal a la iglesia. Como bien lo señala Charbonneau:

El siervo comparte con el toro y el carnero el honor de representar a Jesucristo en su triple cualidad de Padre, Jefe y Guía vigilante de la familia cristiana compuesta por la iglesia esposa suya, y los fieles, que son sus hijos. Su actitud en el bosque autoriza en efecto ese simbolismo: resulta admirable cuando, en su manda de ciervas y cervatos que son su amor y su sangre, avanza sotobosque con la vista y el oído bien alertas preparado para, ante el peligro, dar menor alerta a los que ama<sup>381</sup>.

El ciervo es un animal con gran sentido... de tal modo que, si encuentra una serpiente en un agujero, va y se llena de agua la boca y la derrama allá donde se encuentra escondida la serpiente y toma entonces a la serpiente que el espíritu tiene en su boca, y la saca fuera y la pisotea y la mata. Y así, cuando Nuestro Señor Jesucristo ve al diablo y habitando en la humana nación derrama en nosotros la fuente de sabiduría<sup>382</sup>.

Esta arcada representa el alma cristiana que huye de los peligros del mundo:

Por el contrario, nuestra interpretación, basándonos en una representación que tendrá cierto éxito en la ornamentación y la platería, y que las investigadoras

377 El ciervo. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín. profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja. Colombia.

378 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 260.

379 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

380 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. El bestiario de cristo el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p. 241.

381 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. El bestiario de cristo el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p. 252.

382 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. El bestiario de cristo el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p., 243.

María del Carmen Heredi y Amelia López-Yarto Elizalde destacan en un texto al respecto, la consideramos una escena que debe interpretarse como una advertencia al alma cristiana “acosada por los peligros y tentaciones del mundo”. El simbolismo del perro como animal impuro frente al ciervo, referido en los Bestiarios medievales como animal capaz de comerse las serpientes demoniacas, arranca desde el Libro de los Proverbios. El perro en el Libro de los Enxemplos es considerado como hipócrita, lisonjero e ingrato. Por último, el pajarillo que está detrás del ciervo, un petirrojo, ave vinculada desde el medioevo al sufrimiento de la Virgen por la muerte de Jesús<sup>383</sup>.

La siguiente figura representa un *Ciprés*, (Imagen 30)<sup>384</sup>. Sebastián dice al respecto:

El *ciprés* existe en Alciato y en otros, y para el tratadista de la emblemática significa la belleza sin provecho por cuanto árbol de tan hermosa copa no da fruta codiciada, pero se destaca por su sentido funerario. Acostumbrado a cubrir la sepultura de los ilustres. Para Sebastián de Covarrubias es símbolo de la tristeza y representa el valor del corazón, aunque esté herido y lastimado, de ahí que tenga el mote: *Spem vultu Simulat*. Es la versión cristiana frente a la lectura de tipo humanístico<sup>385</sup>.

Morales comparte el análisis de Sebastián respecto al origen de esta imagen, inspirada en los emblemas de Alciato<sup>386</sup>, agrega que puede ser el emblema 198 que tiene tres inscripciones que se pueden prestar para cualquier lectura, pero, la relación simbólica del ciprés con la muerte es la más posible<sup>387</sup>.

En nuestra interpretación el ciprés está directamente relacionado con un emblema mariano. Desde la Edad Media, el ciprés tiene iconográficamente relación con la Virgen María, especialmente con la advocación de la Virgen de la Concepción, como símbolo de la castidad<sup>388</sup>:

El ciprés del Hermón, es árbol notable por su grandeza y cualidades similares a las del cedro: siempre verde, puede contarse entre los más bellos y majestuosos de Palestina, llegando a alcanzar 25 m de altura. Su ramaje es enhiesto y apretado, formando una copa larga y estrecha. La calidad de su madera es alabada desde tiempos de Teofrasto, por lo que será considerada una de las más aptas para la

383 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio - diciembre 2015 pp. 203- 204 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

384 El ciprés. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

385 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

386 ALCIATO, Andrea. *Emblemas* Madrid España Edición AKAL S: 1985. Andrea Alciato es reconocido como un académico que fue iniciador de la Emblemática Humanística, la primera publicación fue hacia 1529.

387 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja, *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 259.

388 MARDONES BRAVO, Camila. Pasiflora mística. *Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced*. AISTHESIS Nº 52 (2012): 261-282 • ISSN 0568- 3939 © Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile Óp. Cit., p. 262.

talla de imágenes. [...] Rabano Mauro propone al ciprés como imagen de la Virgen María, de la Iglesia y de Cristo; y Peter Calles, un escritor religioso del siglo XII exaltó a María, comparándola con el ciprés por lo elevado de su contemplación<sup>389</sup>.

También se suele relacionar a la Virgen María con árboles como el ciprés o el cedro por su madera firme e incorruptible, porque entre las virtudes marianas esta la firmeza y la fortaleza, ante las tentaciones del mundo.

En la siguiente arcada se halla un animal difícil de descifrar (Imagen 31)<sup>390</sup>. Tanto Sebastián como Morales Folguera no se ponen de acuerdo sobre su identidad. Sebastián, lo identifica como un *gato salvaje* (Montes)<sup>391</sup> y Morales como un oso<sup>392</sup>.

Es comprensible la confusión entre los historiadores de arte, ya que es un animal difícil de descifrar a simple vista, aunque por la forma de la cola, y las patas, tienen mayor relación con lo que dice Sebastián. Asimismo, en los emblemas de Alciato las leonas siempre están a la defensiva en expresión de acecho semejante a la imagen de la arcada (imagen 31) Aun no se sabe cuál emblema originó. Por lo pronto se comparte la lectura que da Sebastián relacionándolo con un felino. Se considera que representa a Jesucristo. “el eterno debate de cristo contra el infierno”<sup>393</sup>.

Ahora bien. Si fuese un oso, este animal tuvo mala fama en el Bestiario relacionado con la pereza por invernarse. En el caso del felino sostenido por Sebastián, bien podría tratarse de un linco; animal representado en los bestiarios con manchas, similares a las del leopardo, y de aspecto semejante al lobo. En los bestiarios medievales, el linco, al igual que la pantera, fue un emblema que representaba a la figura de Cristo; y de la vigilancia sobre los cristianos que este ejerce<sup>394</sup>.

En la siguiente arcada se encuentra un *árbol* de difícil identificación (Imagen 32)<sup>395</sup>.

389 GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Un programa emblemático de exaltación mariana. Los azulejos de la Ermida da memoria en el sitio de Nazare* 2000. Portugal, p. 70.

390 El gato salvaje. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

391 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

392 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 257 MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre, 2015, p. 205 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

[17] MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *El simbolismo animal*. Madrid, Encuentro y Ediciones, 1986, p. 318.

[18] PIPA, Cesare, *Iconología*. Vol. I Madrid, Akal, 1987, p. 509.

[19] Vid, Mariño, Óp. Cit., p. 318.

393 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. *El bestiario de cristo el simbolismo del animal en la Edad Media* Óp. Cit., p. 46.

394 MARTÍNEZ MARTÍN Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre 2015, p. 205 [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

395 El melocotonero. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

Sebastián sugiere que es un *laurel* símbolo de la victoria. Por su parte, Morales considera, que es un durazno o melocotonero<sup>396</sup>. Concordamos con Morales en que es un melocotonero, aunque él no le da significado. No obstante, dentro de la simbología mariana el durazno resalta la virtud y el honor<sup>397</sup>.

En el siguiente arco encontramos un *rinoceronte*, (Imagen 33)<sup>398</sup>. Al respecto Sebastián sugiere que por su largo y afilado colmillo representa la vitoria o la muerte inspirado en un emblema de Camerarius: *Non ergo revertar inultus*.<sup>399</sup> Morales<sup>400</sup> concuerda de nuevo con Sebastián.

Como se había dicho anteriormente en el primer capítulo, el artista Luis Alberto Acuña considera que la imagen del rinoceronte de la *Casa del Escribano*, proviene de los grabados de Durero y de Arfe; a su vez, los historiadores Sebastián y Morales. Por otro lado, el sendero iconográfico del rinoceronte es muy amplio y de tiempos remotos; además, como ya habían mencionado los dos últimos, el rinoceronte de la *Casa del Fundador*, lleva como característica particular un cuerno muy extravagante que resalta sobre su figura y una apariencia poco naturista que lo hacen ver más ceñido a lo fantástico. Recordemos, que Acuña cita el mito del unicornio que exaltó tanto los ánimos europeos cuando le obsequiaron a Francisco I un rinoceronte traído de la India y se creía que era un unicornio<sup>401</sup>. Asimismo desde la Edad media se ha asociado con la Virgen María:

Cuando el hombre quiere cazarlo (...) deja allí una doncella con el seno descubierto; el monosceros percibe su olor, se acerca a la virgen, le besa el pecho y se duerme ante ella, buscándose así la muerte. Llega el hombre, que lo mata durante el sueño o se apodera de él vivo para hacer con él lo que quiera. (...) La bestia de esta índole representa a Jesucristo, que es y será Dios, lo fue y lo seguirá siendo; nació de la Virgen y se encarnó por los hombres y en pura virginidad, para mostrar su pureza<sup>402</sup>

Como se observó en la arcada del elefante, la presencia de este se relacionó con la mitología originada en la Edad Media, que lo cataloga como animal antagónico del unicornio, el cual es visto como un ser fantástico y con poderes para derrotar al elefante.

396 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 257

397 Símbolo de la virtud y el honor. Traducción mía. The iconographical interpretation of Virgin Mary. <http://www.historyofpainters.com/fruit.htm>

398 El rinoceronte. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

399 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

400 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., pp. 256- 257.

401 ACUÑA. Óp. Cit., p. 32.

402 S.A Bestiario de Cambridge, en Bestiario medieval, prólogo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid. Ediciones Siruela, 1999, p. 196.

En la siguiente galería (Imagen 34)<sup>403</sup> se encuentra un *árbol* que también ha sido objeto de diferentes interpretaciones y contradicciones, Sebastián señala: “tampoco está claro que el árbol colocado en el arco séptimo, sea un durazno del que no conozco su sentido emblemático; habría que ver si realmente se trata de ese árbol”<sup>404</sup>. A su vez, Morales sugiere que es un laurel el cual asocia como símbolo de vencedores y gloria militar<sup>405</sup>.

Estamos de acuerdo con Morales en que es un árbol de Laurel y en que guarda bastante parecido con el emblema de Alciato 210<sup>406</sup> y, si bien, el laurel en la mitología se relaciona con el arte de la guerra y el triunfo, (Imagen 37), también ha sido un referente dentro de la simbología mariana:

El olivo es el emblema de la paz; cuando terminó el diluvio universal, una paloma se posó en el Arca trayendo consigo una rama de olivo. Mensaje de paz que se renueva con una mujer inmaculada que engendrará el hijo de Dios, y que de nuevo traerá esperanza a los hombres. el árbol, florido como la rama de José al ver a María, es el árbol de la sabiduría y de la vida<sup>407</sup>.

En la última arcada encontramos de nuevo la imagen del *caballo*, (Imagen 35)<sup>408</sup>. Mostrando mayor movimiento en esta representación; Sebastián considera que está inspirado en un emblema de Covarrubias, para alcanzar la virtud hay que esforzarse.

Las virtudes heroicas más preciosas.  
Que todo, el que las fuere conquistando.  
Ha de sudar, velar y desvelarse.  
Antes que por el vengan a alcanzar<sup>409</sup>

Por su parte, Morales concuerda con Sebastián añadiendo que el girasol también busca a su dios Sol<sup>410</sup>. Concordamos con las apreciaciones de Sebastián y Morales. No obstante, hay que recordar que el caballo dentro de la emblemática cristiana representa al cristiano fiel, y como lo describe Charbonneau: “A menudo el caballo está corriendo hacia el monograma de Cristo, objeto de sus esfuerzos”<sup>411</sup>, Entonces el heliotropo busca al dios sol y el caballo a su vez representa el fiel que

403 El laurel. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín, profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

404 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 327.

405 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 256.

406 Alciato Emblemata 1584, Paris Lauros emblema CCX.

407 RUEDA GONZÁLEZ, Armando y LEAL de CASTILLO, María del Rosario Arte y Naturaleza en la Colonia. Museo de arte Colonial. Ministerio de Cultura Universidad Nacional de Colombia. Noviembre, 2001, p. 126.

408 El caballo. Imagen tomada del Fondo Fotográfico del Dr. Abel Martínez Martín. profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tunja, Colombia.

409 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., pp. 327-328.

410 MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 254.

411 CHARBONNEAU LASSAY, Louis. El bestiario de cristo, el simbolismo del animal en la Edad Media Óp. Cit., p. 218.

corre hacia Cristo. Si observamos la techumbre, concuerda con el simbolismo, el caballo corre hacia el monograma de Cristo, ubicado en el almizate.

La lectura de estas pinturas al temple, es compleja, sin duda sus emblemas representan las virtudes cristianas evocadas a la Virgen María; el almizate rodeado de rosas sin espinas, y el monograma de la Virgen María en el centro imprimen sin lugar a dudas un sello mariano. Al igual que cada planta y cada bestia están rodeadas de rosas sin espinas.

Para esta lectura, se contó con las observaciones de Sebastián y Morales por su conocimiento en emblemática y además por sugerir que la simbología de las pinturas murales obedece a conceptos de carácter religioso y moral. La literatura e iconología de los siglos XVI y XVII es muy extensa. Emblemistas como Alciato, Cobarrubias, Camerarius hicieron innumerables emblemas alimentando la imaginación y el intelecto de humanistas, la *Casa del Fundador* es muy buen ejemplo de ellos.

La historia de la emblemática mariana tiene su origen en la Edad Media, en ella se relacionaron los parajes bíblicos con imágenes alusivas a sus textos. Las pinturas de la *Casa del Fundador* dan buen ejemplo de ello. Empezando por las arcadas, los tres redondeles de los monogramas y los mismos monogramas del almizate; es de anotar, que solo hay un monograma completo y es el que está al lado izquierdo, que simboliza a Jesús; los otros dos se hallan borrados, En su mayoría se puede deducir que el del centro tiene parte de la M de María, y el derecho, muy probablemente perteneció a San José, siendo así el símbolo de la Sagrada Familia.

Es apropiado tener en cuenta que, dentro del contexto del Renacimiento, el objetivo de las imágenes era el de alfabetizar, por tanto, era necesario imprimirles un significado de virtud o de vicio tanto a los animales como a las plantas y a los objetos. Esto se puede apreciar con particularidad en la *Casa del Fundador*.

Igual que la simbología de sus arcadas, toda la vegetación mantiene un significado estrecho con la Virgen, y está especialmente relacionada con la advocación de la Inmaculada Concepción, aunque se está de acuerdo con Acosta Luna en que este tipo de simbología no solo obedeció a la Virgen de la Concepción sino también a la Virgen del Rosario en otras advocaciones. Las rosas sin espinas, el ciprés, las palmeras, el laurel, el manzano, el granado, los heliotropos y el melocotonero, lo mismo que los animales como el buey, el jabalí, el caballo, el elefante, el perro, el siervo, el petirrojo, el gato salvaje y el rinoceronte, tienen un profundo significado bíblico relacionado con la Virgen María, no solamente como Madre de Cristo, sino como la misma Madre Iglesia. El análisis de documentos e imágenes permite pensar que las pinturas murales corresponden a dos fases, las cenefas con motivos grutes-

cos son de finales del siglo XVI y las pinturas de la *Sala principal* son del segundo cuarto del siglo XVII.

La lectura del itinerario pictórico tiene una interpretación compleja, lo que demuestra que no solo se puede definir a partir del estudio iconográfico. Es necesario un trabajo a nivel documental; gracias a esa labor fue posible deducir en esta investigación que la devoción de Miguel Suárez de Figueroa por la Virgen María fue tan férrea, que sirvió como punto de inspiración para las pinturas murales de la *Sala principal*, la cual fue posible descifrar gracias a un estudio analítico de la emblemática mariana.

Finalmente, hay que recordar que quienes solían sugerir los programas iconográficos eran, los sacerdotes, ellos dentro de la sociedad encomendera tenían la cultura suficiente para hacerlo a no ser que el encomendero fuera de un amplio intelecto. No se descarta la influencia de Miguel en la techumbre principal. No obstante, en esta investigación se pudo analizar la presencia del Doctor Juan de Betancur<sup>412</sup> en la vida de la familia del Fundador. Juan fue familiar de Miguel por parte de su esposa, y a su vez fue albacea de su herencia, también fue un hombre connotado para su época. Comisionado de la Santa Cruzada de Tunja, doctor en teología y derecho, beneficiario de Samacá y Turmequé y se pudo cotejar por los documentos que fue muy cercano a la familia del Fundador, de hecho, el cantero Francisco Barreto Betancur que hace la capilla del Rosario, es familiar también de Juan, es posible que la inspiración de dichas pinturas, proviniera de una mente como la de Juan de Betancur.

412 En los documentos firma como Juan de Betancourt Alencastro y a veces como Juan de Betancourt Veloza, fue comisionado de la Santa cruz de la ciudad de Tunja, también fue beneficiario de las parroquias de Samacá y Turmequé Testamento de Juan de Betancourt Alencastro. ARB Tunja Fondo Notarial Segunda. Tomo III. Legajo 121, año 1649



(La Virgen María Inmaculada. Imagen 13)



(Techumbre, Imagen 15<sup>413</sup>)

413 Techumbre de la Casa del Fundador. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.



(Escudo de Mencia y de Isabel y Nicolás Suárez de Figueroa, Imagen 16)



(Escudo de Miguel Suárez de Figueroa, Imagen 17)



(Jaldeta frontal a la plaza de Bolívar<sup>414</sup>)

414 jaldeta frontal a la plaza de Bolívar. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

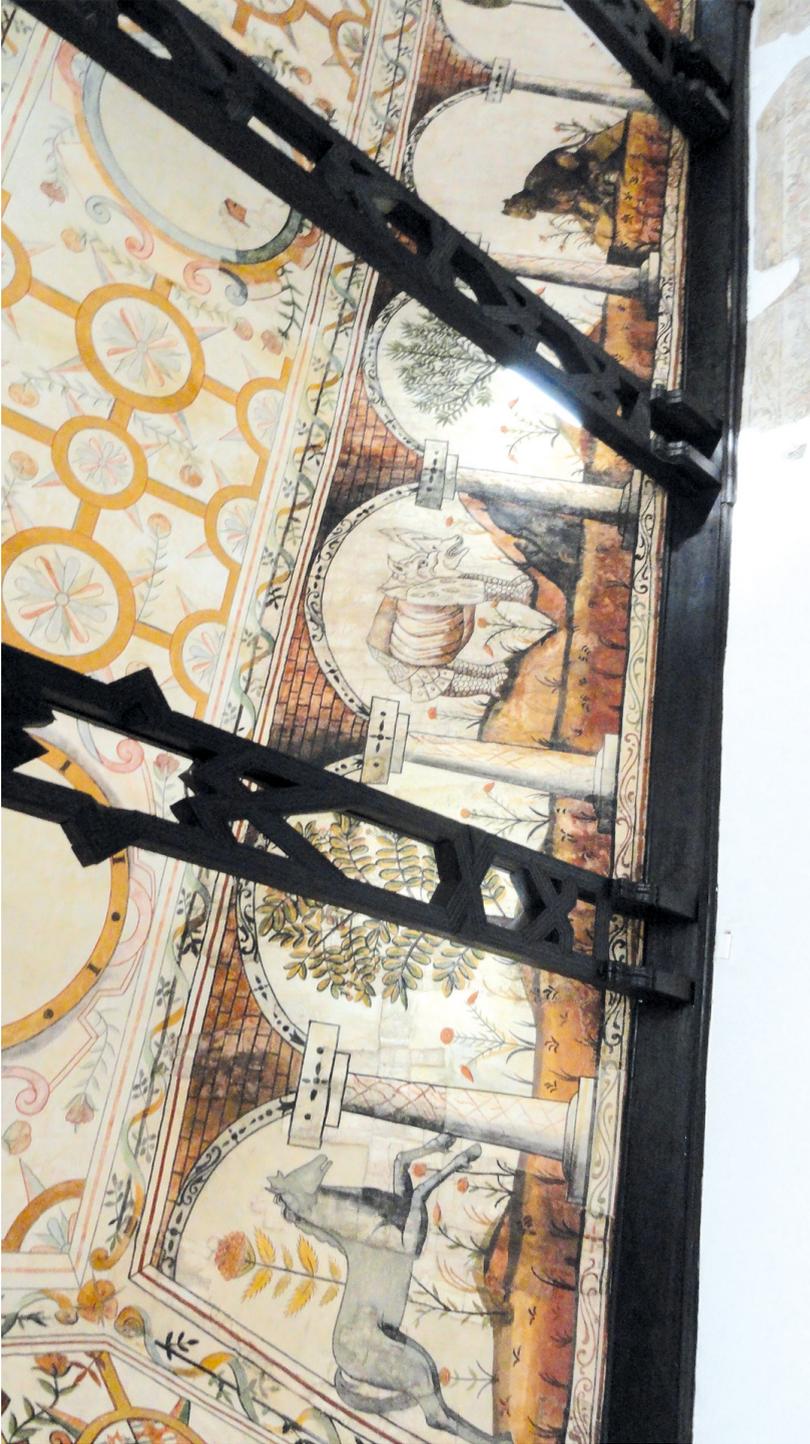


(Jaldeta frontal a la plaza de Bolívar<sup>415</sup>)

<sup>415</sup> Jaldeta frontal a la plaza de Bolívar. Fondo Fotográfico del Dr. José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México



(Jaldeta frontal<sup>16</sup> al interior de la casa)



(Jaldeta frontal<sup>417</sup> al interior de la casa)



(Imágenes 20- 21-22-23)



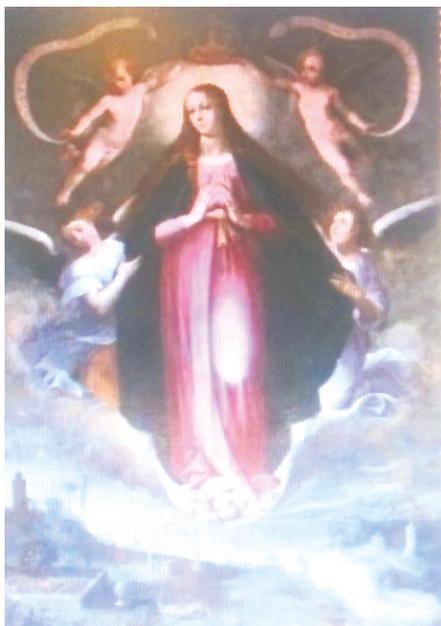
(Imágenes 24- 25-26-27)



(Imágenes 31- 30-29-28)



(Imágenes 32- 33-34-35)



(La Virgen María Inmaculada. Imagen 36)



(La Virgen María Inmaculada. Imagen 37)



(Madona de la Victoria, Imagen 38)

## Interpretación de las pinturas murales de la *Sala Pequeña*

Las pinturas murales de la llamada “*Sala pequeña*” en la anterior imagen son temática y formalmente muy diferentes a las de la “*Sala principal*” que se han analizado. Como en el caso anterior, sus fechas de ejecución no han sido definitivamente establecidas; aunque autores como Sebastián y Morales, les han dado diferentes lecturas. Al respecto Sebastián señala:

Poco en concreto podemos decir sobre la datación de los frescos, que con seguridad son muy posteriores a la construcción de la casa. Si los escudos pertenecen a los sucesores del Fundador, como piensa Ulises Rojas, habrá que pensar en una fecha del primer tercio o del segundo cuarto de siglo XVII. Además, si los grabados de Mateo Merián<sup>418</sup> El viejo, sirvieron de inspiración, no olvidemos que debieron llegar a Tunja con posterioridad a 1616<sup>419</sup>.

Para Sebastián, estas pinturas probablemente, son del segundo cuarto del siglo XVII y su tesis se puede compartir en el sentido de que esta *Sala* pudo haberse decorado con posterioridad a la *Sala grande*. En tanto, el programa iconográfico, así como la manera de representarlo, es muy distinto al de la sala anterior, lo que nos indicaría, a priori, que es posible que las dos decoraciones no hayan sido elaboradas por el mismo pintor; aunque, es también evidente que el artista que realizó estas pinturas, era conocedor del estilo “a la romana”, es decir del grutesco, ya que muchos elementos característicos de este se hacen presentes en su decoración.

Sebastián menciona que en su techumbre se muestran “cartelas y elementos decorativos de procedencia manierista”<sup>420</sup>. No sabemos a ciencia cierta a qué se refiere el historiador del arte español con la definición de “motivos manieristas”, quizás al hecho de que ciertos elementos decorativos del grutesco como las máscaras, los componentes híbridos formando el llamado motivo del candelabro, etc., aparezcan representados. La moda del grutesco se extendió hasta finales del Renacimiento en Europa, y se mantuvo vigente en la respuesta manierista; aunque, no ya con el mismo impulso que en el momento anterior. En Tunja este tipo de motivos y decoraciones se pueden establecer como una constante de su pintura en ese periodo del desarrollo urbano de la ciudad, que llegaría hasta mediados del siglo XVII. De manera que en la ciudad el grutesco está ligado al propio desarrollo urbanístico civil y religioso, y es frecuente encontrarlo ya sea en construcciones

418 Merián Mateo, el viejo, fue un artista suizo que, a lo largo de su vida, hizo grabados de diferentes temáticas que salieron editadas en iconos de la Biblia en Edimburgo.

419 SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* Óp. Cit., p. 270.

420 *Ibíd.*, p. 328.

particulares y domésticas, o en las distintas iglesias de la ciudad, como en Santa Clara y San Francisco.

Fieles a su interpretación, tanto Sebastián como Morales Folguera remiten el programa iconográfico de esta sala a los mismos referentes emblemáticos de la sala anterior, y lo relacionan con los programas de otras casas como la *Del Escribano*. Así, Sebastián plantea que en “las jaldetas existentes el motivo central es una máscara humana en un dosel de cortinajes, junto a cestos con frutas, cornucopias, aves y otros animales”<sup>421</sup>.

Sebastián también señala que en las jaldetas grandes “se aprecia un cambio estilístico, y en la iconografía hay muestras de animales exóticos y salvajes en un paisaje de grandes árboles. Un elefante y ciervo enfrentados, dos simios trepando, una jirafa y, finalmente, un camello”<sup>422</sup>. La otra decoración de la otra jaldeta se contrapondría a esta, pues aquí se ven “edificaciones como un castillo y una iglesia; y entre los animales hay un caballero cazador”. Para concluir que “algunos de los supuestos motivos naturistas podrían derivar de los dibujos de libros y emblemas, como el de Camerarius”<sup>423</sup>.

Morales, quien realizó sus análisis posteriormente a Sebastián, comparte muchas de sus opiniones, aunque difiere en otras. Así, para este investigador español, los modelos no derivarían de Camerarius, como afirma Sebastián, sino de Stradanus: “nos encontramos con que el modelo temático y compositivo deriva de los grabados de Stradamus y son semejantes a las pinturas de la Casa del Escribano. Lo que se observa especialmente en el eje central, conformado por el almizate y las dos jaldetas pequeñas”<sup>424</sup>.

Por su parte, esta investigación no se centra únicamente en los referentes señalados por ambos autores, cuestión que se deja tan solo en una posibilidad, ya que ni Stradanus ni Camerius convencen como referentes únicos, aunque sí pueden ser posibles entre otros modelos. En el caso anterior, es decir de la Sala grande, sus pinturas invitan a una lectura continuada de las arquerías, lo que demuestra que toda en sí responde a un mismo sentido tanto decorativo como programático, este referente podría haber sido motivado por la advocación mariana de don Miguel. En el caso de la *Sala pequeña* no guarda un sentido armónico, la techumbre y las cuatro jaldetas conforman diversas temáticas: las dos más grandes se refieren a lo que puede denominarse *el imaginario del caballero conquistador*; es decir, aquellos referentes temáticos que eran fundamentales en su identidad como tal: la caza, la aventura y el gusto por los viajes a los mundos desconocidos y exóticos. En este

421 Ídem., p. 328.

422 Ídem., p. 328.

423 Ídem., p. 328.

424 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. Atenas del *Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 271.

sentido, las jaldetas menores, en las que están presentes los elementos de la decoración grotesca, ampliarían estos referentes del imaginario de conquista, al de la guerra y la obtención de las riquezas (Imágenes 39 y 40).

Este imaginario de conquista, se complementaría con el cierre superior en el que aparecen los motivos religiosos de los monogramas de la Sagrada Familia, que, en la ciudad, al parecer, pudo darse como una costumbre, dado que aparece también en la *Casa del Escribano*. Este detalle también lo referencia Morales al señalar “la existencia de tres círculos enmarcados por cartelas en los que aparecerían los monogramas de Cristo, IHS, María, AVM y San José, JOSEPS”<sup>425</sup>. En este estudio se difiere del investigador español cuando insiste en que, en la composición, “los temas y los motivos decorativos se inspiran, y muchas veces copian los de *La Casa del Escribano*”<sup>426</sup>. Por el contrario, se cree que estos motivos están muy alejados de los de la *Casa de Juan de Vargas*, ya que el mundo clásico que allí aparece representado, y en el que la moral cristiana se une a las referencias humanísticas del mundo grecolatino, tan en boga en el Renacimiento Europeo, no aparecen en la “*Sala pequeña*”. Quizás, Morales se refiere a la presencia de los animales exóticos como el rinoceronte o el elefante; pero, en ese caso los modelos y el contexto donde se insertan no es el mismo: en la *Casa del Fundador*, los animales se establecen en un contexto exótico y ligados a los referentes del viaje hacia mundos lejanos y llenos de maravillas, que tan frecuentemente estuvieron presentes en la imaginación de los hombres europeos del siglo XV, incluyendo al propio Conquistador.

En la jaldeta en la que aparece la escena de caza, se visualiza la presencia del referente es europeo en su temática, y está en la misma línea de lo que se espera de un hijo hidalgo español; es decir, un mundo caballeresco, de caza, de viajar a nuevos mundos y conquistarlos; he ahí los referentes imaginarios que esta *Sala* está ubicando en su espacio. Si la *Sala Grande* hablaba de la moral cristiana y el amor por María, inspirado en los principios morales, esta *Sala* habla de la moral histórica y ancestral de quienes se sienten y ejercen como élites de poder en este nuevo mundo. Es la rememoración de “quiénes somos” definida desde el referente histórico “quiénes hemos sido”, para asegurarse de “quiénes seguiremos siendo”. En este *Nuevo Mundo*, en el que las hidalguías se construyen o se renuevan en blasones que se muestran o se reinventan, las élites, es decir, los descendientes de los conquistadores, toman posesión del espacio urbano en construcción (las casas de los importantes en la plaza, junto a la iglesia) y crean un mundo cotidiano en el que puedan lucir sus heredades y sus referentes caballerescos de rancio abolengo. Son, en definitiva, las *marcas de la conquista* que se ofrecen en lo público y lo privado por doquier: en la iglesia donde todos los suyos las ven; en la portada de piedra que reclama la atención; y en los muros de los “nuevos palacetes” que recuerdan a la

425 Ídem., p. 271

426 Ídem., p. 272

tierra de donde han venido. Así, hidalguía y honor se juntan en esta nueva versión del caballero español, trasplantado a las tierras que ha conquistado:

El honor configura una mentalidad particular en el hidalgo, que también tiene su concepto particular de él. Lo centra en resurrección de las antiguas costumbres de nobleza, sobre todo en su misión defensora del pueblo, en el culto al oficio de armas. [...] Lo cierto es que leen cosas confusas, repartiendo sus gustos entre, los temas de caballería, amorosos y religiosos. La novela de caballería alcanza un auge notable y ello tiene su explicación en el intento de resucitar el ideal caballeresco aparejado a las funciones tradicionales de la nobleza, pero desuso de este momento. [...] Su religiosidad es tradicional y muy simple. Como en todo, son hostiles a la novedad, más si proviene del estado, advirtiéndose en ellos gran provincialismo<sup>427</sup>.

El tema de la caza está emparentado con este proceder caballeresco y de hidalguía y, en esta *Sala*, más que actuar como “reflejo” de una actividad que los habitantes de la casa realizasen, –aunque por la abundancia de ciervos en la zona es muy probable que la practicasen– ejerce como un *emblema* de identidad y estatus.

Morales, ha insistido en una lectura distinta, aunque, hasta cierto punto, podría considerarse que la de esta investigación se identifica con la suya. Él señala que ambas jaldetas se contraponen y deben leerse, por tanto, como contraposición:

En el primer eje, ubicado en la jaldeta B, se habría representado el mundo primitivo y salvaje, desarrollado en los continentes africano y asiático, con sus característicos animales y con ninguna presencia humana; en el segundo eje correspondiente a la jaldeta A, se desarrolla el mundo civilizado del Continente Europeo, con sus ciudades y monasterios, que está precedido por la figura del cazador; y por último el eje central, presidido por los supuestos monogramas de la Sagrada Familia, y colocados en el almizate, correspondería al mundo americano, al nuevo paraíso terrenal, donde se representan algunas de sus plantas y animales y las figuras de dos indios, cuyas cabezas presiden y organizan la composición de las dos jaldetas pequeñas, la C y la D<sup>428</sup>.

La idea de mundo salvaje vs. mundo civilizado no es nueva y, aunque podría encajar en este caso, no es precisamente eso lo que se pretende. Barbarie y civilización también aparecen enfrentadas en el mundo de las novelas de caballería. Sebastián señala, muy acertadamente, que referentes de esta decoración habría que buscarlos en la literatura de caballería, en libros tan famosos y leídos en el momento, como el *Amadis de Gaula*<sup>429</sup>:

427 REDONDO ÁLAMO, María Ángeles. “La figura del Hidalgo en la sociedad española”, en: *Revista de Folklore*, No. 017, año 1982., p. 152-160. Consultado en internet: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1091>

428 MORALES FOLGUERA, José Miguel. Tunja. *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Óp. Cit., p. 279.

429 *Amadis de Gaula* es una obra caballeresca del siglo XVI de autor desconocido en que Amadis representa como Caballero el honor, el valor didáctico y social. Su primera edición fue en 1508 en Zaragoza por García Rodríguez de Montalvo.

Y tomando sus armas descendió del caballo, que adelante, espantando del fuerte león ir no quería, poniendo su escudo delante, la espada en la mano al león se fue, que las grandes voces del Rey Garinter le daba no lo pudieron estorbar. El león así mismo dejando la presa contra él se vino juntándose ambos teniéndole debajo del león en punto de le matar. No perdiendo el Rey su gran esfuerzo, hiriéndolo con su espada por el vientre, lo hizo caer muerto [...]<sup>430</sup>.

Reiteradamente se ha establecido que el referente de la novela caballeresca ha estado muy presente en el imaginario del Conquistador. Fernando Carmona, por ejemplo, ha señalado cómo en el mundo de las acciones de la conquista, el conquistador, nunca ha perdido de vista “su aventura” en una doble dirección que lo emparenta con la gesta medieval del Rey Arturo: sus triunfos entendidos como la extensión de la paz de su rey; y sus esfuerzos y victorias le permitían su afirmación social, los valores de su hidalguía o nobleza<sup>431</sup>. En su doble modelo de ideal caballeresco y medieval, el conquistador se ha ido forjando en la primera generación, en el mismo campo de batalla: desde las referencias a la Reconquista hasta la lucha con los indígenas americanos.

Las jaldetas más pequeñas hablan precisamente de esa lucha y el campo de batalla que trasladó el conquistador desde el sur de España, desde la toma de Granada como fin de esta Reconquista, se reactiva en el imaginario de la lucha con el indígena, que se consideraba bárbaro y no cristiano:

El conquistador no solo pretende imitar al caballero, sino que se identifica con él, hereda su misma función, es su reflejo en la realidad histórica. (...), el conquistador ocupando los nuevos territorios lleva a cabo el ideal de la monarquía universal católica<sup>432</sup>.

Siguiendo el argumento de Morales, los referentes caballerescos van más allá de su representación en el mundo civilizado como cazador, que también se aprecian en la otra jaldeta dedicada a la representación de animales extraordinarios y maravillosos, cargados de muchas historias desde la antigüedad:

El nuevo mundo descubierto es, ante todo, un espacio que permite el nacimiento de un nuevo tipo de caballero: el conquistador; pero también, en su dilatado horizonte, se puede encontrar lo mítico y fabuloso que poblaba los elementos de la ficción. La realidad mítica encontraba, por fin, su espacio<sup>433</sup>.

430 *Ibíd.*, Amadis de Gaula PDF protegido.

431 CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. “Conquistadores, utopías y libros de caballería”, en: *Revista de Filología Románica*, No. 10, año 1993, Universidad Complutense, Madrid, p. 13. Consultado en internet: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/index>. Consultado: 2 de mayo de 2014.

432 CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. “Conquistadores, utopías y libros de caballería”, en: *Revista de Filología Románica*, No. 10, año 1993, Universidad Complutense, Madrid, p. 14. Consultado en internet: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/index>. Consultado: 2 de mayo de 2014.

433 *Ibíd.*, p. 21.

Y precisamente, como señala Carmona, qué espacio más importante para recuperar que el Paraíso Terrenal, “en cuyos confines se encuentra el país de las Amazonas y el Dorado”<sup>434</sup>. Precisamente este Paraíso Terrenal es lo que nos recuerda la pintura de esta jaldeta de la “Sala Pequeña” de la *Casa del Fundador* (Imágenes 41 y 42)

Cabe la posibilidad de que dichas pinturas fueran encargadas por Miguel Suárez, hijo del fundador de Tunja, y perteneciente a la primera generación criolla, estas fueron pintadas como distintivos emblemáticos más que como referentes de vida, o también es viable que hubiera sido Gonzalo Suárez de Figueroa y que este espacio hubiera sido el estudio o espacio de escritorio como lo plantea López:

Casi todas las heredo su hijo Miguel al asumir el mayorazgo, y a manera de hipótesis, considero que Miguel utilizó esta misma habitación para lo que él decía su «escritorio» donde no solo trabajaba, sino que tenía todas sus armas colgadas de la pared. Una habitación que al parecer él o su sobrino Gonzalo Suárez de Figueroa, mandaron se pintara la artesa con temas relacionados con la caza ya que era una actividad propia de hombres de gobierno que les permitía ejercitarse en arte militar<sup>435</sup>.

Si bien se cree que la fecha más tardía de estas pinturas al temple pudo hacerse en el segundo tercio del siglo XVII, es probable que estuvieran a cargo de Gonzalo, recordemos que Miguel fallece en 1637. El imaginario del conquistador era algo que traían implícito estas primeras generaciones criollas, a pesar de no haber estado en batallas o en la expedición de Jiménez de Quesada, escuchar las experiencias de sus padres y abuelos fundadores, les reafirmaba ese imaginario glorioso, precisamente Juan de Betancur, describe las memorias de sus abuelos en esta crónica:

Juan de castro Betancourt clérigo y subdiácono, hijo del capitán Juan de Betancourt y Castro y de doña Francisca Morales y nieto legítimo del capitán Antonio de Castro y de Francisco Rodríguez De Morales, mis abuelos los paterno y materno digo que como es notorio los dichos mis abuelos ambos fueron de los primeros conquistadores y pobladores de este. Nuevo Reino de Granada donde hallaron en el ejército que trajo de España Don Pedro Fernández de Lugo adelantado de las islas canarias que vino por general a las provincias de Santa Marta donde los dichos mis abuelos le hallaron en la pacificación y conquista de los indios de aquella tierra que eran belicosos indios. Aventurando sus personas en servicio del rey nuestro señor. Siendo de los primeros en los saltos y caravanas con notable riesgo de sus vidas después por más sirviera su majestad la hicieron y vinieron por el río grande de la Magdalena con estribos y caballos y hombres de que parecieron más de seiscientos hombres porque de setecientos setenta solo llegaron a este reino ciento y setenta de los que fueron ambos los dichos mis abuelos se hallaron en ganar conquistar y poblar este dicho nuevo reino donde fueron

434 Ídem. p. 21.

435 DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para dentro, la casa en los siglos XV y XVI*. López Pérez María del Pilar. *Estructura y modos de organización en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637) Casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón* Óp. Cit., p. 301- 302.

electos en los oficios más calificados de la republicas y en particular de la ciudad de Tunja testando casas pobladas con armas y caballos como personas principales de las de más estimación que aviesen en aquel tiempo sustentando soldados para acudir a las cosas del servicio de su majestad como lo hicieron en las rebeliones de diferentes provincias de las indias. Estuvo aponiéndose y siendo de los primeros que se enlistaban al servicio de su majestad como leales fieles y vasallos que siempre fueron y emprestares y donativos graciosos que se hicieron ante su majestad acudieron con más de lo que sus cortas encomiendas ofrecían de tal manera que siempre durante sus vidas nunca dejaron de servir a su majestad en lo que su real servicio se ofreció y cuya admiración y continuando de obligaciones heredadas de padres el dicho capitán Juan de Betancourt mi padre legitimo con mucho yergo de la vida y gaste de su hacienda y en su compañía<sup>436</sup>.

Sus fuentes de inspiración no solo eran las historias de sus abuelos fundadores, existía en el imaginario el país de las Amazonas, se encontraban entre el Dorado y el Paraíso y en su búsqueda participaron muchos de los conquistadores, incluidos los que fundaron la Provincia de Tunja y la ciudad de Bogotá, como el mismo Gonzalo Jiménez de Quesada y su hermano Hernán Pérez. Su encuentro se convirtió en el gran reto de la Conquista española; pero también, mucho después, en un mito de la misma Conquista, y, es precisamente en este sentido de *emblema mítico de la Conquista* que aparece representado en esta sala. Finalmente, y esto resumiría este proyecto iconográfico, realizado ya en un momento no de conquista, sino de construcción de una nueva identidad caballeresca, inspirada en los libros de caballería, “con la ideología peculiar que conlleva su tradición artúrica, y los nuevos y exóticos espacios del Descubrimiento constituyen un campo perfectamente abonado que permite germinar la flor de la utopía”<sup>437</sup>.

Es pues ya el tiempo en que Juan de Castellanos, uno de los primeros escritores de la conquista, va a contar en verso la hazaña de los prohombres conquistadores, al fin y al cabo, su propia hazaña; cuando los sucesos dan paso a la crónica de los hechos, y empieza a nacer a principios del siglo XVII, el mito histórico.

436 Crónica. Juan de Castro Betancur, cabe especificar que es el mismo Juan de Betancur Alencastro o Veloza. Tunja. ARB Fondo Eclesiástico, años 1613 a1694. Legajo I, folio 140 documento ya citado por la historiadora Magdalena Corradine Mora en su libro Vecinos y Moradores respecto a la construcción templo de Santa Bárbara.

437 *Ibíd.* p. 28.



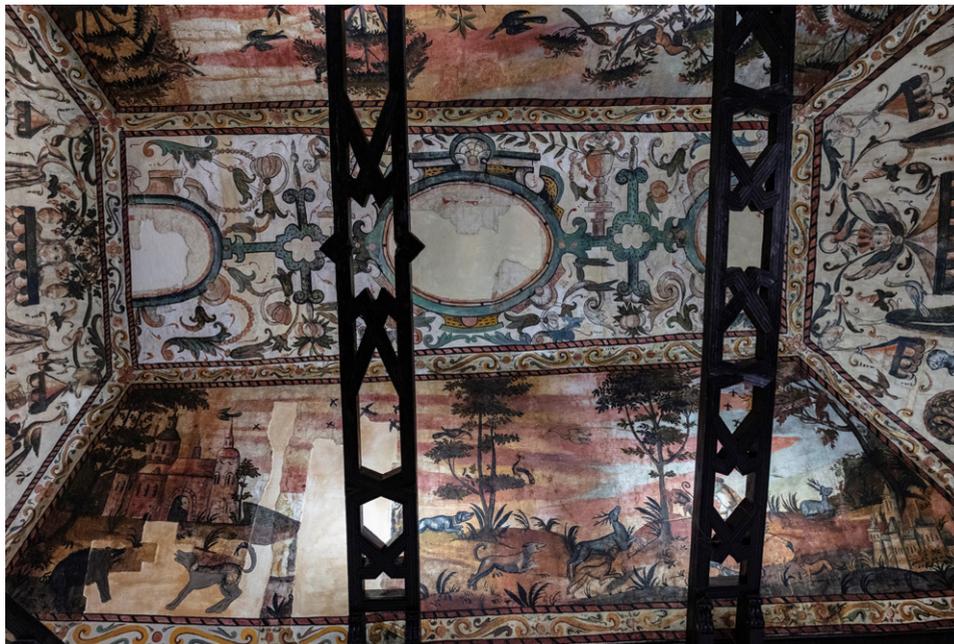
(Imagen 39)<sup>438</sup>



(Imagen 40)<sup>439</sup>

438 Jaldeta menor A. Fondo Fotográfico de José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

439 Jaldeta menor B. Fondo Fotográfico de José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.



(Imagen 41)<sup>440</sup>



(Imagen 42)<sup>441</sup>

440 Escena del castillo Fondo Fotográfico de José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

441 Fondo Fotográfico de José Luis Pérez Flores, profesor investigador de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.

# Conclusiones

La investigación profunda de antecedentes, que se llevó a cabo para el presente trabajo proporcionó herramientas suficientes para llegar a las siguientes conclusiones:

Los análisis de los estudios de los investigadores, Marco Dorta Enrique, Luis Alberto Acuña, Rodrigo Vallín, y los iconólogos Santiago Sebastián y José Miguel Morales Folguera, permiten ultimar que: Tanto la arquitectura como la pintura, tienen profundas raíces en el Renacimiento español. Los motivos artísticos plasmados en las iglesias, conventos y casas civiles, fueron en su generalidad de carácter grueso a finales del siglo XVI y principios del XVII. No obstante, la mayoría de estos estudios han sido un producto literario y carecen de fuentes documentales que los sustenten, de ahí a que se presten para algunas impresiones de carácter histórico.

Por tal razón, para esta investigación la labor documental fue primordial, en la que se encontraron aspectos relacionados con Miguel Suárez de Figueroa y sus sobrinos. Asimismo, la pintura mural y la arquitectura. Los avances más significativos en este ámbito fueron:

Poner en duda que el señor Juan de la Cerda, segundo esposo de Mencia de Figueroa haya sido el patrocinador de las pinturas murales de la *Casa del Fundador* por las siguientes razones: existen documentos que comprueban que Miguel Suárez como hijo mayor estuvo al tanto de las obligaciones patrimoniales desde temprana edad, sumándole a esto la elaboración de la casa duró varios años y transcurrió entre finales del siglo XVI y los albores del siglo XVII.

Por otra parte, Miguel Suárez en su testamento declara, que él fue quien se encargó de subsidiar las deudas del señor de la Cerda en vida y le pagó hasta el entierro; esto quiere decir que el segundo esposo de Mencia de Figueroa, no tuvo la suficiencia económica para patrocinar las pinturas de las techumbres. Además, de la Cerda Núñez fallece antes de 1596 y según los iconólogos españoles Sebastián y Morales, las pinturas murales de la Casa de Gonzalo Suárez Rendón, están inspiradas en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, libro que se publicó en 1610, por tal razón se desvirtúa el posible patrocinio de Juan de la Cerda en dichas pinturas.

En este sentido, esta investigación concluye que el patrocinador de estos motivos artísticos es Miguel Suárez de Figueroa ya que se hallaron documentos relacionados tales como:

La obligación que adquiere con el reconocido cantero Bartolomé Carrión en 1599, y el otro, es el concierto entre Miguel Suárez con Francisco Muños, maestro de obra y Juan Galán, carpintero para que hagan la obra respectiva de carpintería en su casa de Aposentos para usarla como obraje para batanar en 1597, y con ese mismo fin, opera la hacienda Baza, en donde tienen las encomiendas de Icabuco y Tibaná. Igualmente, Miguel tiene una capilla en su hacienda Aposentos para la Virgen del Rosario en 1624. Estos documentos permiten deducir que, para finales del siglo XVI, Miguel Suárez de Figueroa se encargó de ordenar la elaboración de los acabados en sus propiedades. El parecido entre los frisos grotescos del refectorio de Aposentos y los de la *Casa del Fundador*, permiten pensar que, bajo la administración de su mayorazgo, fue el ejecutor de las dos obras. Muy probablemente también hubo pintura mural en la hacienda Baza, lastimosamente hoy no se cuenta con ese registro. Asimismo, faltó conocer la pintura mural en blanco y negro de la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo, para haber hecho algún comparativo.

Otro documento de relevancia es la contratación que él hace como mayordomo fundador de la cofradía de la Virgen del Rosario al maestro cantero Francisco Barreto Betancur para hacer la capilla del Rosario en el convento de Santo Domingo en 1618, comprometiéndose a pagar los mejores oficiales para terminar dicha obra. También es de suma importancia el primer tratado del convento de predicadores con Miguel Suárez de Figueroa del año 1625, en el que los monjes dominicos señalan a Suárez como el primer benefactor del convento y el fundador de la capilla del Rosario, por las copiosas contribuciones que ha hecho y por instaurar y patrocinar las fiestas patronales de la Virgen del Rosario en la ciudad de Tunja, fiestas, que sus herederos Gonzalo Suárez de Figueroa y su hermano Juan continúan hasta su muerte manteniendo la tradición de gastar altas sumas de dinero, en honor a la Virgen, en la que se solía hacer la representación de la batalla de Lepanto.

De esta forma, de los expedientes se deducen muchos aspectos de importancia desconocidos hasta hoy. En primer lugar, que el hijo mayor de Gonzalo Suárez Rendón, Miguel Suárez de Figueroa, fue un férreo devoto de la Virgen del Rosario, tanto así que pagó en su mayoría la edificación de la capilla de la Virgen del Rosario, considerada por la historiografía tradicional, como obra del Capitán García Arias Maldonado, afirmación que es rebatida con el hallazgo de tales documentos, como también adjudicarle las pinturas murales de la capilla del Rosario a Fray Pedro Bedón, quien vivió en Tunja a finales del siglo XVI, razón por la cual no pudo ser el autor de la obra pagada por Miguel en 1618.

Además, se le relacionó con otro expediente de mucho interés para la historia del arte colonial: el poder que Juan de Rojas, hijo, da en el año 1622, al pintor Simón de Lora, pidiéndole que remate los dorados del tabernáculo para el convento de los Predicadores. Con base en estos documentos es deducible que Miguel Suárez, fue quien patrocinó las obras del templo de Santo Domingo, por lo cual los mon-

jes dominicos en 1625 agradecen su gestión y compromiso como benefactor del convento.

Así mismo, resulta interesante relacionar un cantero y escultor tan reconocido como Bartolomé Carrión con Miguel Suárez; si bien la obligación no describe a qué sitio corresponde la obra que le paga, si los relaciona, lo que demuestra que en algún momento, Carrión trabajó para Miguel Suárez.

Luego también se presentan otros documentos analizados como la obligación del pintor quiteño Andrés Guauque con el presbítero de Icabuco, Manuel Vásquez, igualmente el concierto de aprendiz del pintor Pedro Larrea con Lucas González, además, el concierto entre Fray Pedro de Valencia y Melchor Hernández para la obra de carpintería, también para la iglesia de San Francisco.

Por otra parte, gracias a los registros documentales relacionados con la devoción mariana de Miguel Suárez de Figueroa y un análisis madurado sobre la emblemática mariana, especialmente los símbolos relacionados con la advocación de la Inmaculada de la Concepción evocados a la Virgen del Rosario, se pudo deducir que las pinturas murales de la *Sala principal* de la *Casa del Fundador*, fueron producto de la devoción mariana del hijo mayor de Gonzalo Suárez Rendón; y que la referencia en la Inmaculada Concepción se debió a que Miguel Suárez no tuvo hijos y los realizó en forma de plegaria o petición.

Esto puede apreciarse en los motivos religiosos que presentan las arcadas, los tres redondeles de los monogramas y los mismos monogramas del almizate, aunque, solo hay un monograma completo que es el que está al lado izquierdo y simboliza a Jesús, los otros dos se hallan borrados en su mayoría, pero para esta interpretación se está de acuerdo con Morales en que el monograma del centro tiene parte de la M de María, y el derecho, probablemente perteneció a San José constituyendo así, el símbolo de la Sagrada Familia. Motivos artísticos como las rosas sin espinas, el ciprés, el granado, el olivo, el manzano, las flores, la palmera y el durazno son distintivos simbólicos de la Virgen María, especialmente de la advocación de la Inmaculada Concepción, igual que los animales como el buey, el jabalí, el caballo, el elefante, el perro, el siervo, el petirrojo, el gato salvaje y el rinoceronte tienen un profundo significado bíblico relacionado con la Virgen María, no solamente como Madre de Cristo sino como la Madre de la Iglesia.

Según la documentación relacionada se considera que las pinturas murales corresponden a dos fases, las cenefas con motivos grotescos son de finales del siglo XVI y las pinturas de la *Sala principal* son del segundo cuarto del siglo XVII.

Finalmente, en cuanto a la *Sala pequeña*, los motivos artísticos están cargados de otra simbología; infortunadamente, los monogramas del almizate también están

borrados, pero, posiblemente en ellos esté representada la Sagrada Familia. Por las escenas de las jaldetas se puede deducir que su significado es distintivo del espíritu guerrero, caballeresco, que son referentes emblemáticos más que referentes de vida.

# ANEXOS

## Anexo 1

“Concierto de Francisco Muños y Juan Galán con Miguel Suárez de Figueroa”, Tunja 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, año 1600, folios 586

[586r]<sup>442</sup>

En la ciudad de Tunja a nueve días del mes de octubre de mil quinientos noventa siete, ante mí el escribano de su majestad, y testigos de suscritos se convinieron y concertaron el capitán con Miguel Suárez vecino de esta dicha ciudad y Francisco Muñoz maestro de obra y Juan Galán carpintero están en ella en esa manera que el dicho Francisco Muñoz se obliga a estar y a asistir en un obraje y Galán que el dicho Miguel Suárez tiene empezado a hacer y fundar en su aposentos de su encomienda de Icabuco y Tibaná en tiempo de un año, primeramente siguiente y de este primer día del mes noviembre próximo primer venidero de este dicho año en esta manera que lo primero que ha de hacer el dicho francisco muñoz ha de hacer acaban de carpintería el dicho obraje y Galán todo lo que está por para hacer y poner lo moliente y corriente y hacer todas las demás obras de carpintería y que el dicho Miguel Suárez asigne las herramientas y el dicho francisco muñoz y ha de hacer labrar sayetes finos y bastos y fresadas y frisas y carpetas y jerguetas y mochilas y alforjas y bayetas dándole el dicho don miguel Suárez de para todo esto el recaudo de lanas tintas y cardas y paila y mallas y cosas de hierro y el demás avió necesario y sustento y salario de indios a costa del dicho don miguel Suárez en que el dicho Francisco Muñoz tenga mas obligación de poner su asistencia y trabajo personal que más de esto ha de enseñar a los indos que se ocuparen en el dicho ministerio a hilar y a tejer y cardar y perchar y urdir todos los demás oficios tocantes al dicho obraje y Galán no quedando por ellos de lo de lo aprender ni por el dicho francisco Muñoz de lo enseñar personas de lo cual el dicho Don Miguel Suárez quede de pagar al dicho francisco muñoz por el dicho año doscientos treinta pesos de oro de trece quilates en los mismos géneros de ropa y que hiciere a la anata de cada genero a los precios y valiere en esta ciudad al tiempo de la paga y más le ha de dar para su sustento durante el dicho año veinte fanegadas de trigo y seis de maíz y treinta carneros y cincuenta quesos de su hato y un puerco y aposentos en que viva y lo que es el estipendio se lo ha de dar de seis en seis meses la mitad esta forma ambos se obligaron de guardar y cumplir el concierto y de amplio cada uno

442 El expediente tiene la foliación original que va desde este 586

por su parte todo lo suso dicho so pena de se dar el uno al otro y del otro al otro el daño e intereses que de no cumplirlo resultan para que si lo cumplan obligan o no sus personas y bienes y dieron o entregaron poder cumplido a las justicias de su majestad para que a la ejecución de ello le competa como per sentencia oi punitiva el juez competente pasada en cosa juzgada y negociaron las leyes a su favor y la que refrende de la general renunciación y los otorgantes de quien doy su fe que conozco.

Firman

Don Miguel Suárez de Figueroa  
Francisco Muños

Ante mí Diego de Solórzano  
Firma Rubrica

## Anexo 2

**Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja, 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102, folio 466- 467**

Condiciones y guías expresas de hacer una capilla la iglesia y convento Del señor de Santo Domingo de la ciudad de Tunja consecutivamente de la agora nuestra señora del Rosario y de la misma advocación. Primeramente, se hade alargar la dicha capilla hacia la parte del sur Treinta y seis pies y que se tienden doce varas castellanas trazando En ellas el grueso de la pared donde agora está el altar y así mismo el grueso De la otra pared a donde después ha de estar el dicho altar Ítem ha de tener la dicha capilla veinte seis pies de los dichos de Cinco y cuatro y las paredes han de tener y más de ancho Debajo de tierra la una tercia para donde ha de mover una bóveda que se ha de hacer que la dicha capilla debajo de tierra de buena masilla y ladrillo ha de tener veinte cuatro pies de ancho y lo mismo de largo y dos varas de alto con su puerta Marco y grados o pasos de piedra para bajar a ella y loza de piedra para hacerla hace de escalar por dentro y las que trazare Tercias y media del pavimento han de subir saltas parejas con la tierra por la parte de afuera a donde se ha de quedar la dicha media tercia paralelas y la una vara ha de subir de alto por la parte de afuera todo quede redondo que los tres lienzos ha de ser este sí mismo de buena piedra y mezcla de cal y arena sobre el cual se ha de proseguir el altura de las paredes de la dicha capilla que ha de tener lo mismo que su ancho lten han de hacer en los tres lienzos seis varas de piedra seis varas de piedra mezcla a verdugadas las dos en las esquinas y las otras dos a donde se junta la obra nueva con las paredes de la dicha iglesia de suerte que incorpore a arraz y encima y todas las paredes y haciendo pie de lo dicho y esquina en la tijera que hacen en las añadidas las dos capillas viejas y nueva la baza o pilarote que se ciñe a la capilla de Diego Hernández de herballo ha de ser pie derecho para un arco de ladrillo que ha

de hacer entre las dichas capillas y que estriba y mueva la pared de la nave mayor de la iglesia y la demás de las dichas paredes entre baza y baza ha de hacer buena tierra y tapia bien Pisada aderezada con sus a verdugados y agujados de ladrillo del mismo han de hacer las ventanas que ha de llevar la capilla como nueva la planta de ella cuya ejecución a medidas y manos de Guardar en todo maestro que hiciere estas ha de llevar su alar de ladrillo por la aparte de afuera a todos los lienzos Ítem la ha de enmaderar de muy buena madera dicha la mesa de guarnición y sus tirantes apareadas y apeinazadas sobre los peinazos y canes con sus cuadrantes en los rincones en alternados los tres lienzos se ha de encañar de buena caña y se hade cubrir muy buena teja y bien cosida y los caballetes revocados y las dos canales maestras que reciben el gua de la iglesia han de ser doblados y muy bien hechos Ítem se ha de hacer dentro de esta capilla tres altares y el mayor con tres gradas piedra y la peana sola de ladrillo así mismo han de tener los dichos altares cada uno su casamiento en el grueso de la pared cerrado con su arco de ladrillo el del altar mayor ha de ser a medida del retablo que tiene la cofradía y capilla al presente ítem ha de hacer una sacristía la persona que encargare esta obra hacia la parte de oriente para servicio de la dicha capilla con su puerta hacia la parte del sur y el altar mayor donde en la pared de la dicha capilla se ha de hacer un arco de ladrillo en cuyo hueco y se haga una tribuna que carga al sogueado dejando el hueco que conforme la altura se le pudiere dejar y tuviere conveniente con su celocia por la parte de la capilla y por la de dentro o desde la sacristía la primera viga que comen-zare el dicho sogueado ha de llevar un tabique y divida lo alto de la dicha sacristía quedando lo bajo todo incorporado ha de hacer una escalera para la dicha tribuna por la dicha sacristía de adobe apeinazada y enladrillada los suelos de la dicha capilla sacristía y bajo así mismo enladrillados, las bazas de la dicha sacristía han de ser de ser de adobe revocados con cal y de tapia de buena tierra y buen piso ha de darle de ancho a la dicha sacristía catorce pies y de veinte ocho de largo bien enma-derado con su alar de dos ladrillos con dos ventanas una en lo alto y otra en lo bajo y ha de ser colgadejo Ítem ha de encarrizar la dicha capilla y sacristía y encalar los techos de bóveda como se usa ahora y las paredes de la dicha capilla Ítem después de haber cerrado el arco de ladrillo que está referido entre las dos capillas del Rosa-rio y De Diego Hernandez de Hervallo que digan con al otro que divide la capilla de Juan Prieto Maldonado el dicho maestro que tomare esta obra ha derribar el arco de ladrillo que está en la pared de la nave mayor y entrada de la dicha capilla del Rosario para hacer de la dicha entrada más ancha y suntuosa y parece que el dicho arco y pilastros de el se puede quitar por cuanto por encima de su rosca esta y ce-rrado otro arco como parece en la dicha pared y entrada Ítem ha de acrecentar las rejas de los abalustres que tienen necesarios apeinazandola proporción y tamaño de la de la capilla de Juan López la cual dicha reja ha de volver a sentar dejándolas como el dicho Juan López y en la del arco de Diego Hernandez de Hervaballo que se ha hacer asentar la reja que ahora tiene volviendo la obra labrada A la grande la capilla adecuando lo que tuviere necesidad así se hace toda la dicha obra referida en conformidad y ejecución de estas condiciones y planta de ella que trae con ellas y en cuya conformidad se ha de hacer el remate a toda costa en la persona que más

baja hiciere obligando y dando tranzas y acciones de los mayordomos de la dicha cofradía de que harán y acabaran toda la dicha obra muy bien y de ha de oro punto alistaré oficiales dentro de dos años, veinte el día que se le pague el primer tercio de la cantidad en que se le remate Ítem ha de descontar de la primer paga que hicierele seis pesos a la dicha cofradía los cuales ha de dar la persona que hizo la traza y las condiciones las que a ellos da la limosna de la dicha cofradía.

En constancia firman:

Miguel Suárez de Figueroa  
Agustín Rodríguez de León y

El escribano Diego Téllez  
Francisco Barreto Betancur

## Anexo 3

**Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 115, año 1625, folios 589 – 591**

[589r]<sup>443</sup>

En la ciudad de Tunja del Nuevo Reino a ocho días del mes de mayo de mil y seiscientos y Veinte y cinco años, estando en el convento de predicadores de ella por ante mí Diego Téllez Escribano del rey nuestro señor majestad, se juntaron en la sala de su capítulo el prior y frailes de ellos a saber el padre presentado fray Francisco de Tolosa, prior y padre maestro fray Reginaldo Galindez, el padre fray, Diego de santa María, el padre fray Gaspar de herrera, el padre fray Gerónimo Sotelo, el padre lector fray Francisco Hernández, el padre fray Gerónimo de Colmenares, el padre fray Joan Caballero, el padre fray Joan Lovato, el padre fray Bartolomé de Los reyes, fray Joan feliz de Guevara, fray Bartolomé de Cufre, fray Gabriel de Ramírez, fray Juan de Palencia, fray Francisco de Guzmán fray Juan de campos, fray Bartolomé de Arenas, fray marcos de Valdivia, todos frailes de profesor conventuales del dicho convento estando juntos según dicho llamados y congregados a son de campana tañida, como lo tienen de costumbre el dicho padre prior, de hoy propuso a los demás arriba dichos que vieren y fueran y les era notorio como don Miguel Suárez de Figueroa, capitán de caballos en esta ciudad y vecino y regidor perpetuo en ella por su majestad es el del mayor benefactor de este convento, y como tal, procurando y deseándole hacer bien, ofreciéndose a hacer y levantar la capilla que hoy tiene Nuestra Señora del Rosario, mostrando su buen deseo como su devoto la hizo sacar de cimientos levantarla y cubrirla como al presente esta, y gastando en la obra de ella de su y hacienda la mayor parte

<sup>443</sup> El expediente tiene la foliación original que va desde este folio hasta el folio 591

de la costa, que tuvo de oficiales peones y materiales que fue mucha, y además de lo cual a su costa envió a comprar a los reinos de España el tabernáculo de madera dorado en al presente está [589v] colocada la virgen María nuestra señora y asimismo a ayudado con su hacienda a la mayor parte del costo que ha tenido el tabernáculo grande que le hizo en la dicha capilla que luce toda la testera de ella a la maestros carpinteros doradores / oro pasado, para dorar colores y demás materiales, y continuando el dicho capitán don Miguel Suárez con su buen celo deseosos de servir a la virgen santísima de fervor de Nuestra Virgen Santísima en fiestas que se hicieron en nuestra ciudad por su Orden y mandato, asistirle a las cosas de dicha capilla así en lo espiritual como en lo temporal por ha vestido todo con mucho lucimiento general aplauso de toda la ciudad, gasto de su y hacienda mucha cantidad de pesos de plata de más, de lo cual ha dado para la dicha capilla una lampara de plata que al presente esta puesta esta puesta en ella, dotados con rentas perpetuas para siempre jamás para el aceite que se ha de gastar en ellas, y ha ofrecido hacer otra lampara de plata para la dicha capilla y considerando la mucha costa y gasto que el dicho capitán don Miguel Suárez ha tenido en lo desuso referido, y que el benefactor del convento y de ordinario ha recibido del susodicho muchas y buenas obras dignas de memoria y espera recibir las en lo futuro, y sin embargo de que teniendo como tiene la iglesia parroquial de Santiago de esta ciudad, en lugar más preminente su entierro será bien pasarle a dicha capilla de nuestra Señora del Rosario y que a su costa paga una bóveda debajo de las gradas del altar mayor de ella, en remuneración de alguna parte de lo mucho que ha gastado, como dicho es y nombrare por fundador y patrón de la dicha capilla al dicho capitán Don miguel Suárez y a sus herederos legítimos, y señalarse para la dicha bó- [590r]veda y entierro para él y sus herederos y sucesores desde la primera grada del altar mayor de Nuestra Señora del Rosario, hasta el testero del tabernáculo que al presente tiene y de pared a pared y que quede para el susodicho dicho toda la dicha bóveda quien se comprende debajo del dicho altar Mayor y gradas del desuso del lindado y si algún devoto de Nuestra Señora del Rosario quiere erigir y levantar en algunos de los dos nichos / o en ambos fundando capellanías pueda y tenga bien facultad para y hacerlo sin que el dicho capitán don Miguel Suárez ni sus herederos y sucesores lo puedan impedir que el que erigiese y levantara altar y fundase capellanía no tenga acción ni recurso a la dicha bóveda que se le da al dicho Capitán don miguel Suárez ni parte de ella y asimismo se le dé al susodicho un asiento y sepultura entera y en la dicha capilla de nuestra señora del rosario para doña Beatriz de Castro su mujer y sus herederos y sucesores que él es el cae al lado del evangelio arrimado a la pared y la esquina de las gradas de la dicha capilla y asimismo se le dé asiento para subirlos en un(...) Y no más que en el hueco del arco toral en medio de dicha capilla al lado de la epístola asiento a la que la susodicha imitando en todo de dicho su marido ha hecho y hace para lo mismo que benefactora de este convento ahora les dice y propone lo susodicho y les pide ruego y encarga y en virtud de santa obediencia les manda que confieran y traten en entre si y los demás padres de este convento los que le ha dicho y propuesto en este tratado y si les sea útil y conveniente si tienen alguna causa o

razón para no que se haga todo o parte [290v] y todos los dichos padres habiendo oído y entendido lo dicho por el dicho padre Prior unánimes y conformes dijeron = que antes de ahora han tratado Y conferido entre si lo contenido en este tratado teniendo particular Agradecimiento del dicho capitán don Miguel Suárez por lo mucho que ha hecho Y hace por este convento y le esperan Para en lo futuro en cuya consideración sera cosa muy útil a este convento de el que se nombre al dicho capitán don Miguel Suárez ya que herederos legítimos por fundador y patrón de la dicha capilla de nuestra señora del Rosario y que se le dé la dicha bóveda y entierro para herederos y sucesores desde la primera grada del altar mayor de ella hasta el testero del tabernáculo de pared a pared= y asimismo se le dé un asiento y sepultura Enteros en la dicha capilla para doña Beatriz de castro su mujer y que hijos y herederos que el de que esta de lado del evangelio arrumado a la pared y a la esquina de las gradas= y asimismo se le de el asiento para los restos y no mas que está en el hueco del arco toral de en medio de la dicha capilla al lado de la epístola como se contiene en este el tratado y por el dicho y las causas y razones en el conferidas su voto y parecer de lo referido y que se otorgue en esta conformidad escritura en favor del dicho capitán Don miguel Suárez con todas las fuerzas que sean necesarias para su validación y que de más de lo cuanto dicho para que con mejora habiéndose pago lo que convenga piden Y suplirán de dicho padre prior les de licencia para que vuelvan a tratar y conferir entre si y los [291r] Demás frailes de este convento lo conferido en este tratado en este lugar capitular darán a su Parecer = y el dicho padre prior habiendo /oído y entendido todo que sus dichos padres le han respondido dijo que su voto y parecer de es el Mismo que le andado y les concede y da licencia como se le pide para que tracen y confieren entre si lo que les ha dicho y propuesto para que mañana en este mismo lugar capitular le den su parecer y lo firmaron Siendo testigos Simón Carrasco Diego Martínez de Roeles mercader Joan de Avendaño moradores en esta ciudad.

Firman:

Fray Francisco de Tolosa  
 Fray Reginaldo Galindez  
 Fray Gerónimo de Colmenares  
 Fray Diego de Santa María  
 Fray Bartolomé de Los Reyes  
 Fray Gaspar de Herrera  
 Fray Joan Félix de Guevara  
 Fray Gerónimo Sotelo  
 Fray Bartolomé de Cufre  
 Fray Francisco Hernández

Fray Gabriel Ramirez  
 Lector de Teologia  
 Fray Francisco Guzmán  
 Fray Joan caballero  
 Fray Juan de Campos  
 Fray Joan Alvarado  
 Fray Bartolomé Arenas  
 Fray Juan de Palencia  
 Fray Marcos de Valdivia

Ante mí Diego Téllez Firma y Rubrica.

## Anexo 4

Poder de Juan Rojas a Simón de Lora. Tunja, 1622<sup>444</sup>. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 93. Tomo II, año 1621, folios 601- 602

[601v]<sup>445</sup>

Yo Juan de Rojas<sup>446</sup> morador de la ciudad de Tunja escultor otorgo mi poder a Simón de Lora Pintor, residente en la de Santa fe especial poder que en mi nombre vea las condiciones de la obra en el tabernáculo que le hace dorar de la Iglesia del convento de predicadores de la dicha Ciudad. De santa fe<sup>447</sup> en conformidad de ellas y haga las posturas bajas que le pareciere poniendo la dicha obra y toda costa con el oro batido para el dicho dorado con todas las condiciones que le pareciere pidiendo le asigne Remate y haciéndole en mí lo acepte obligandome a que cumpliera con el tenor de la dicha posturas y bajas que hiciera en dicho mí nombre y de hacerlas lineal que funcione Y haciendo para ello quede cuales quiera y en Licencia de sus majestad y los pedimentos y autos y diligencias que convengan hasta que le haga en mi dicho remate en cuya a razón ante cuales quiera averiguan públicos o reales en el dicho nombre otórgueles escrituras que le fueren pedidas en toda real y real vinculo y firmeza lineación Y numeraciones de ley y de mi propio fueran que sean necesarias y para su validación convengan que siendo por el legal otorgadas las apruebo y ratifico como en ellas se contiene dicho cumplimiento obligo mi persona y vieren que tengo y tuviere y doy poder a su jurisdicción de sus majestad de cuales quien parte que sean a su jurisdicción de las[602r] que hacen y en especial a las cuantas y quien por los Dichas escrituras meso metiere me so meto Y obligo con dicha mi persona y bien de especial sumisión renunciando como renuncio mi propio fuera razón y dominio como en ellos se contiene para que me apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho es y esas escrituras que En virtudes les otorgaron como con trato ejecutado y sentencia pasada en cosa Juzgada y ten las leyes y den favor y en especial la que defiende la firmeza r enunciación fechada y el poder que para ello se requiere le doy con General administración y facultad que lo

444 La fecha de este poder se relaciona directamente con el primer tratado de los monjes dominicos 1625 citado en el Anexo 2, en el que nombran a Miguel Suárez de Figueroa como fundador de la Capilla del Rosario y como el principal benefactor del Convento, por el pago copioso de todas las obras realizadas, contando con el pago de oficiales y peones para terminarlas.

445 El expediente tiene la foliación original que va desde este folio hasta el folio 602.

446 Juan de Rojas (Hijo) continuo el oficio escultor y dorador que le enseñó su padre.

447 De *santa fe* hace referencia no a la ciudad de Santa Fe de Bogotá sino a la expresión de *buena fe o yo confió en él*. Se hace esta interpretación del documento, porque en el original hay un punto aparte después de ciudad. Esto explica que es la ciudad de Tunja y no la ciudad de Santa Fe de Bogotá; además, el expediente está hecho en Tunja. Finalmente, otra razón es que la fecha del documento es de 1622 y el documento del Primer tratado de Predicadores citado anteriormente, tiene fecha de 1625, lo que lleva a interpretar que durante ese tiempo la iglesia de Santo Domingo de Tunja estuvo en obra.

Pueda sustituir en quien quiere y todo ser vicio en forma de deajo fecha en la dicha ciudad De Tunja a diez y nueve en mayo de mil seiscientos veintidós y los testigos que yo el escribano conozco Conformidad al Felipe Domínguez Juan de Avendaño Y tomas Ruiz moradores en esta dicha ciudad mando que.

Firman: Jhoan de Rojas Alonso de Vargas

# Bibliografía

ACUÑA, Luis Alberto. *Diccionario Biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, D.C, ICANH. 1957.

ACUÑA, Luis Alberto. Los extraños paquidermos Tunjanos, en: *Siete ensayos sobre el Arte Colonial en la Nueva Granada*. Bogotá. Kelly, 1973.

ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Madrid, España. Edición AKAL S.A., 1985.

ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas del Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana Vervuert España, 2011.

ARIZA, E. Alberto. Los dominicos en Colombia. Tomo I. Santa Fe de Bogotá, 1992. Ediciones Antropos Ltda.

ARIZA, E Alberto. Santo Domingo Tunja. *Revista Apuntes*. No. 15 Bogotá, D.C., 1978.

ÁLVAREZ SELLERS, Alicia. *La Iconografía, aproximación teatral al documento del siglo XVII*. Valencia. Universidad de Valencia, 2008.

ARCE, Juan. *De varia Conmemoracion para la Sculptura y la Architectura*. Se divide en 4 libros el primero Geometría y proporciones, el segundo Anatomía. El tercero Animales y el cuarto Arquitectura. Primera ed. 1585.

ALMANSA MORENO, José. *Arquitectura Doméstica en el Nuevo Reino de Granada*. Manuel. PDF Adobe Reader.

ALMANSA MORENO, José Manuel. Los Libros de Emblemas y su influencia en el Nuevo Reino de Granada. La Casa del Fundador en Tunja, 2009 Colombia <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/55/04almanza.pdf>

ALMANSA MORENO, José Manuel. Cuadernos de Arte e Iconografía. Madrid. Tomo XVIII, No. 36, semestre del 2009 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3136539>AMADIS DE GAULA, PDF Zaragoza, 1508.

ARROYO VALDEZ, María de Flor. *Las relaciones entre Perú e Italia antes de (1821-2002)* Lima. Fondo Editorial. De la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. La Plaza Mayor de Tunja a través del tiempo. *Revista Apuntes*. Bogotá, D.C., No. 8, 1973.

AVELLANEDA NAVAS, José Ignacio. *La expedición de Gonzalo Jiménez de Quesada el mar del sur la creación del Nuevo reino de Granada*. Bogotá, D.C. Banco de la República, 1995.

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Fuentes literarias y pintura en el Nuevo Reino de Granada.* Seminario El Barroco en la Cultura Ibérica y Nuevo Reino de Granada. Bogotá, D. C. Biblioteca Nacional de Colombia.

CORSI OTÁLORA, Lucía. *Del renacimiento europeo al barroco tunjano*. Tunja. Publicación de la Academia de Historia, 2004.

CRIBECHI, Carlo Madona. *Della Candeletta Venecia, Siglo VX*. <http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.catholictradition.org/Saints/signs4.htm&prev=search>

CORRADINE MORA, Magdalena. *Los Fundadores de Tunja Tomo I*. Tunja, Academia Boyacense de Historia, 2008.

CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y Moradores de Tunja 1620 - 1623*. Tunja Consejo editorial de autores boyacenses, 2009.

CORRADINE ANGULO, Alberto. *La arquitectura en Tunja*, Bogotá 1990. Academia Boyacense de Historia.

CORRADINE ANGULO, Alberto Documentos sobre la historia del templo de Santo Domingo de Tunja. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9194>

CHAVES MOLOTLA, Brenda. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Itinerarios Transoceánicos de un ornamento clásico, Modelos del grutesco Novohispano en el arte cristiano indígena siglo XVI (Entre la edad Media y el Renacimiento Español) ciudad de México, 2018, <http://132.248.9.195/ptd2018/marzo/0771822/Index.html>

CARMONA, Ramón. *La Palabra materializada y el verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen Sagrada Mariana* Congreso Internacional de Imagen y apariencia. De la CAMBA. Universidad de Sevilla, 2008.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. Conquistadores, utopías y libros de caballería, en: *Revista de Filología Románica*. No. 10, año 1993, Universidad Compluten-

se, Madrid, p.13 Consultado en internet: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/index>. Consultado: 2 de mayo de 2014.

COLMENARES DULCEY, Elkin Guillermo. Tunja. *Entre la falsificación y supervivencia del pasado Luis Alberto Acuña y la intervención de la casa del escribano Juan de Vargas*. Ediciones USTA Tunja, 2019.

COVARRUBIAS, de Sebastián. *Emblemas morales España, 1610*.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=mochila>

CHARBONNEAU LASSAY, Louis. *El bestiario de cristo, el simbolismo del animal en la Edad Media* editorial Sophia perennis Barcelona, 1997. Ediciones Universidad de Salamanca: <http://dicter.usal.es/lema/verga>

DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para dentro, la casa en los siglos XV y XVI*. López Perez María del Pilar. Estructura y modos de organización en el espacio domestico en Santiago de Tunja (1540-1637) Casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón [https://www.comares.com/libro/de-puertas-para-adentro\\_96802/](https://www.comares.com/libro/de-puertas-para-adentro_96802/)

ESCOBAR CORREA, Juan Gonzalo. *Ave María, Gratia Plena; Iconografía e Iconología de la Sagrada Concepción*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2012.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. *Muros, Sargas y Papeles. Imagen de lo sagrado y de lo profano en el arte Novohispano del siglo XVI. El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva iglesia de Indias*. Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

El mito del unicornio y la Virgen María: [http://campus.udayton.edu/mary/meditations/imco\\_emblems01.html](http://campus.udayton.edu/mary/meditations/imco_emblems01.html)

FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan Libro. *Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid, 1664.

FERNÁNDEZ ARENAS, José. *La decoración grutesca. Análisis de una forma*. *Revista del Departamento de Historia del Arte*. Barcelona, 1979. No. 5. 99766-150821-1- PB. pdf – Adobe Reader

FULCANELLI, *El Misterio de las Catedrales*. España. Plaza & Janes, S.A. Editores. 1974.

GALLO, Lylia. *Acuña pintor de la Nacionalidad*. Diario El Tiempo, 11 de junio del 2004. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1557986>

GARCÍA SAMUDIO, Nicolás. *Crónica del muy magnífico Capitán Don Gonzalo Suárez Rendón*. Bogotá D.C. 1939.

GARCÍA ÁLVAREZ, César. *El simbolismo del grutesco Renacentista*. León. Universidad de León, 2001.

GARCÍA ARRANZ, José Julio. Un programa emblemático de exaltación mariana. *Los azulejos de la Ermita da memoria en el sitio de Nazare*. Portugal 2000 Protegido PDF Adobe Reader.

GIL TOVAR, Francisco y RUEDA, Jorge. Reflejos del siglo XVI. *Historia de arte colombiano enciclopedia Salvat Vol. 3* Bogotá, D.C, 1977.

GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCIA, Francisco. *La escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580- 1625*, Capítulo VII: Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia). Arco Libros S.L. Universidad de Granada Sevilla, 2010.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Edición ABC. Bogotá, D.C, 1954.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México FCE, 1948.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Arte en Colombia- Colombia en 1850*. Bogotá, D.C. Librería Sur América, 1946.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Grabado en Colombia* Bogotá, D.C Edición. ABC. 1959.

GOMBRICH, Ernst. *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el Renacimiento* Alianza editorial, Madrid, 1983.

GUERRERO RODRÍGUEZ, Olga. *Patrimonio desmantelado*. Diario El Tiempo 6 de agosto del 2000, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1210266>

HOMENAJE A FLORES DE OCÁRIZ. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/gennrg/gennrg1a.htm>

LABARGA, Fermín. *Historia de devoción y culto al Santo Rosario*. <https://revistas.unav.edu/index.php/scripta-theologica/article/view/13007>

KUBLER, George y SORIA, Martín. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 1800*. Great Britain. Published Penguin Books, 1959.

MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura del renacimiento en Tunja*. Madrid. Graffias Yagues, 1942.

MARDONES BRAVO, Camila. Pasiflora mística. *Análisis Iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced*. AISTHESIS N° 52 (2012): 261-282 • ISSN 0568- 3939 © Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTÍNEZ MARTÍN, Abel, OTÁLORA CASCANTE, Andrés Ricardo y ESPINOSA TORRES, María del Pilar. *La Ciudad de Dios*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, julio- diciembre 2015: [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/3728/3283](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/3728/3283)

MARTÍNEZ MARTÍN, Abel Fernando, OTÁLORA CASCANTE, Ricardo Andrés. *Una celestial medicina, la virgen de Chiquinquirá y las pestes 1587 y 1633 en Tunja* Revista ecuatoriana de Historia procesos, julio-diciembre 2019 [https://www.researchgate.net/publication/336927221\\_Una\\_celestial\\_medicina\\_La\\_Virgen\\_de\\_Chiquinquirá\\_y\\_las\\_pestes\\_de\\_1587\\_y\\_1633\\_en\\_Tunja](https://www.researchgate.net/publication/336927221_Una_celestial_medicina_La_Virgen_de_Chiquinquirá_y_las_pestes_de_1587_y_1633_en_Tunja)

MENDOZA LAVERDE, Camilo. *Restauración de las pinturas murales*. Revista Apuntes. No. 12 Bogotá, D.C, 1976.

MENDOZA LAVERDE, Camilo. *Restauración de las pinturas murales* <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9196>

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada*. Ediciones universidad de Málaga. España, 1998.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Del libro de emblemas a la ciudad Simbólica*. 2000. Universidad Jaume I España.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *La Piedad de la Casa de Austria, Arte, dinastía y devoción. (Auxilium Habsburgicum) La virgen del Rosario y Lepanto*. Estudios Históricos la Olmeda. España 2018. [https://www.academia.edu/37148410/La\\_Piedad\\_de\\_la\\_Casa\\_de\\_Austria.\\_Arte\\_dinast%C3%ADa\\_y\\_devoci%C3%B3n](https://www.academia.edu/37148410/La_Piedad_de_la_Casa_de_Austria._Arte_dinast%C3%ADa_y_devoci%C3%B3n)

MONTERROSO MONTERO, M. Juan. *Mitología y emblemática de la Iconografía Mariana*. 2004 universidad Santiago de Compostela.

MITOLOGÍA by Isabel Darko [http://issuu.com/isabeldarko/docs/mitologia\\_by\\_isabel\\_darko](http://issuu.com/isabeldarko/docs/mitologia_by_isabel_darko)

NULLVALUE. *Patrimonio cultural un monumento al abandono*. Diario El Tiempo. 7 de junio de 1998. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-752212>

NULLVALUE. *Pinturas Murales Coloniales*. Diario El Tiempo. 17 de agosto del 1999. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-870978>

Ortega Ricaurte Carmen Diccionario de artistas en Colombia. Año 1965 Biblioteca virtual del Banco de la República <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2732>

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza editorial Madrid, 1980.

PALM, Erwin Walter Dürer's Ganda and a XVI century apotheosis of Hercules at Tunja en: *Gazatte des Beaux Arts*, Paris, 1956

REDONDO ALAMO, María Ángeles. La figura del Hidalgo en la sociedad española, en: *Revista del Folklore*, No. 017, año 1982., pp. 152-160. Consultado en internet: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1091>

ROJAS, Ulises. *Corregidores y Justicias mayores de Tunja y su provincia desde la fundación de la ciudad hasta 1817*. Tunja. Academia de Historia, 1964.

ROJAS, Ulises. Testamento del Fundador Gonzalo Suárez Rendón. *Repertorio Boyacense de Historia*. Tunja de enero a julio No. 64 y No. 65 Academia Boyacense de Historia, 1923.

ROJAS, Ulises. *Escudos de Armas e Inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. Imprenta Departamental. Tunja, 1939.

ROJAS, Ulises "Como se adquirió la Casa del Fundador en *Repertorio Boyacense de Historia*. Tunja de enero a julio, No. 262 Academia Boyacense de Historia, 1970.

ROJAS GÓMEZ, Juan Camilo. *Pintura alegórica y diferenciación social, los techos artesonados de Tunja en el siglo XVII*. Colección cuadernos coloniales. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá, 2017.

ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos indios en Nueva Granada*. Granada. Atrio, 2010.

ROSENDE VALDÉS, Andrés. Elogia Mariana, las letanías esculpidas en una catedral de Tui. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Tomo XLII, fascículo 107, Santiago, 995.

RUBENS, Peter Paul. <http://www.20minutos.es/noticia/1822064/0/rubens/pintura/exposicion/>

RUEDA GONZÁLEZ, Armando y LEAL de CASTILLO, María del Rosario Arte y Naturaleza en la Colonia. Museo de arte Colonial. Ministerio de Cultura, Universidad Nacional de Colombia. Noviembre, 2001.

SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá, D.C. Edición convenio Andrés Bello, 2006.

SEBASTIÁN, Santiago. Las pinturas emblemáticas de la casa del fundador de Tunja. *Revista Apuntes*. No. 21. Bogotá, D.C, 1982.

SEBASTIÁN, Santiago. Álbum de arte colonial. Imprenta departamental. Tunja, 1963.

SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. Editorial Doble S.A de C.V Italia, 1992.

S.A Bestiario de Cambridge, en Bestiario medieval, prólogo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

SALCEDO, Jaime. Memoria de la restauración del templo de Santo Domingo de Tunja. Bogotá, 1971 <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9195/7488>

Sinnbild Für die Jungfrau María Pflanzen Symbolik <http://www.brunoschneider.ch/Radionik/Pflanzensymbolik2.html>

*Según expertos ya no existirá en 30 años patrimonio arquitectónico colonial en la capital Boyacense*. Diario El Tiempo 29 de junio de 2009: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5558927>

## SIMBOLOGÍA MARIANA - I SITI PERSONALI - LIBERO

<http://digilander.libero.it/mariaoggi/simbologia.htm>

PASTOR, Luis. *Unidades de medida* <http://luispastor.es/compartiendo/pdf/unidades-de-medida-by-luis-pastor.pdf>

TAURELLUS, Nicolaus *Emblemata Physicoethica*. Nuremberg 1595 Henkel <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/?c=viewer&bandnummer=bsb00028629&picture=00001&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=es>

The Iconographical Interpretation of Virgin Mary. <http://www.historyofpainters.com/fruit.htm> <http://www.historyofpainters.com/animals.htm>

Una doncella domando un unicornio del Worksop bestiario inglés, posiblemente Lincoln o York, 1185. <http://translate.google.com.co/translate?hl=es&sl=en&u=http://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/the-search-for-the-unicorn-an-exploration-into-medieval-mythology/&prev=search>

VALVERDE MUDARRA, Camilo. *La Santísima virgen María y el antiguo testamento*. <http://www.mariologia.org/sagradas/mariaenlassagradasescrituras08.htm>

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

VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Pintores en el esplendor de Tunja, artífices siglos para salir del anonimato (XVI y XVII)*. Revista Historia y Memoria de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. enero - junio, 2017. <http://www.scielo.org.co/pdf/hismo/n15/2027-5137-hismo-15-00049.pdf>

VALLÍN, Rodolfo. *Imágenes bajo Cal y Pañete*. Bogotá. Sello editorial. Museo de arte Moderno de Bogotá, 1998.

VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo de Santo Domingo Tunja, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/9151>

ZALAMEA, Patricia. Renacimiento global 2018: <http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n36/2357-4720-hiso-36-161.pdf>

ZEА, Gloria. Diario El Tiempo, 17 de septiembre del 2003.

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1026843>

<https://dej.rae.es/lema/in-solidum>

<https://mymemory.translated.net/es/Lat%C3%ADn/Espa%C3%B1ol/duobus-rex-debendi>

<https://mymemory.translated.net/es/Lat%C3%ADn/Espa%C3%B1ol/hoc-ita-de-fide-yusoribus>

<http://www.encyclopedia-juridica.com/d/beneficio-de-excusi%C3%B3n/beneficio-de-excusi%C3%B3n.htm>

[http://132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630875/0630875\\_A23.pdf](http://132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630875/0630875_A23.pdf)

## **DOCUMENTOS RELACIONADOS DEL ARCHIVO REGIONAL DE BOYACÁ**

Escritura de la encomienda a Miguel Suárez y Mencia de Figueroa. Tunja 1583. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 34.

Obligación del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y de Agustín Rodríguez de León, con Francisco Barreto Betancur. Tunja, 1618. En ARB Fondo Notarial I. Tomo III. Legajo 102.

Obligación de Mencia de Figueroa y Don Miguel Suárez para ser tutores de Sebastián de Cepeda, Tunja, 1584 en ARB Fondo Notarial I Legajo 40 Año 1584.

Obligación de Mencia de Figueroa y Miguel Suárez. Tunja, 1584. En Fondo Notarial I. Legajo 41, año 1584.

Obligación de Doña Mencia de Figueroa como curadora de los bienes de Miguel Suárez Rendón. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 74, año 1600.

Escritura de Doña Mencia de Figueroa como curadora de los bienes de Miguel Suárez Rendón. Tunja, 1597. en ARB Fondo Notarial I. Legajo 74.

Testamento de Gonzalo Suárez Rendón. Tunja, 1579. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 129, año 1659.

Poder de Mencia Figueroa a favor de Miguel Suárez Figueroa. Tunja, 1596. Fondo Notarial I. Legajo 61, año 1596.

Concierto de Francisco Muños y Juan Galán con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1597 en ARB Fondo Notarial I Legajo 74 Año 1600.

Inventario de Bienes de Doña Mencia de Figueroa. Tunja. 1599. En ARB Fondo Histórico. Legajo 29. Tomo II, año 1599.

Poder de Miguel Suárez de Figueroa a favor de Nicolás Suárez de Figueroa. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 57, año 1595.

Poder testamentario de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 114, año 1624.

Testamento de Nicolás Suárez de Figueroa. Tunja, 1632. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 105, año 1633.

Testamento de Juan de Betancourt Alencastro. Tunja. En ARB Fondo Notarial Segunda. Tomo III. Legajo 121, año 1649.

Obligación de Miguel Suárez con el Convento de Santo Domingo. Tunja, 1636. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 108, año 1635.

Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637.

Fundación de la Capellanía de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 134, año 1638.

Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa. Tunja, 1653. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 125, año 1625.

Testamento de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1637. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 133, año 1637.

Censo a favor de Santa Clara. Tunja, 1630. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 123, año 1630 -1631.

Capellanía. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, año 1625.

Censo del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y su mujer a favor de la capellanía de Baltasar García Castaño. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612.

Miguel Suárez de Figueroa con su servidor Pedro Suárez. En ARB Notaría Primera. Tomo V. Legajo 114, año 1624.

Censo en favor de Santa Lucía. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 93, año 1612.

Censo en favor de Santo Domingo. Tunja, 1617. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 85 año 1617, folios 489- 4 92 antigua.

Carta de dote de Agustina Ruiz. Tunja, 1648. En ARB Notaría Primera. Legajo 138. Tomo II. años 1640- 1647.

Obligación de Miguel Suárez de Figueroa para Bartolomé Carrión. Tunja, 1599. En ABR Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 75, año 1599.

Fray Pedro de Valencia concerta a Melchor Hernández. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 58, año 1595.

Concierto entre Juan Porras Marquina y la Comunidad de San Francisco. Tunja, 1595. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 55, año 1595.

Concierto Benito Ortega. Tunja, 1612. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 94, año 1612.

Traspaso y declaración de Benito de Ortega maestro de cantería a Medero pacacios. Tunja, 1615. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 96, años 1615 - 1616.

Demanda de Gaspar Parada a Alonso de León, 1597. Fondo Notarial I. Legajo 6. Tomo III.

Concierto de Bartolomé Hernández, carpintero con Juan de Vargas. Tunja, 1635. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 109, año 1635.

Poder de Miguel Suárez de Figueroa a favor del carpintero Francisco Rodríguez. Tunja, 1621. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 93, año 1629.

Concierto entre Diego Rincón y Juan de Rojas. Sin Fecha. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, año 1622- 1625.

Obligación Juan Recuero. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial II. Tomo I. Legajo 60, año 1597.

Compañía entre Juan de Recuero y Mateo Maldonado Tunja, 1593. En ARB Fondo Notarial II. Tomo III. Legajo 54.

Poder de Juan Rojas a Simón de Lora. Tunja, 1622. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 93. Tomo II, año 1621.

Demanda de Gaspar Parada a Alonso de León. Tunja, 1597. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 62. Tomo III.

Concierto entre Diego Rincón y Juan Rojas. Tunja. Sin Fecha. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, año 1622- 1625.

Capellanía 1625. Tunja. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 97, año 1625.

Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1625. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 115.

Concierto entre las monjas de la concepción y Hernán de Castro. En ARB. Legajo 135 de Notaría Primera. Tomo II, año 1638.

Concierto de aprendiz entre Pedro Larrea y Lucas González. Tunja, 1619. En ARB Fondo Notarial I. Legajo 103. Tomo I.

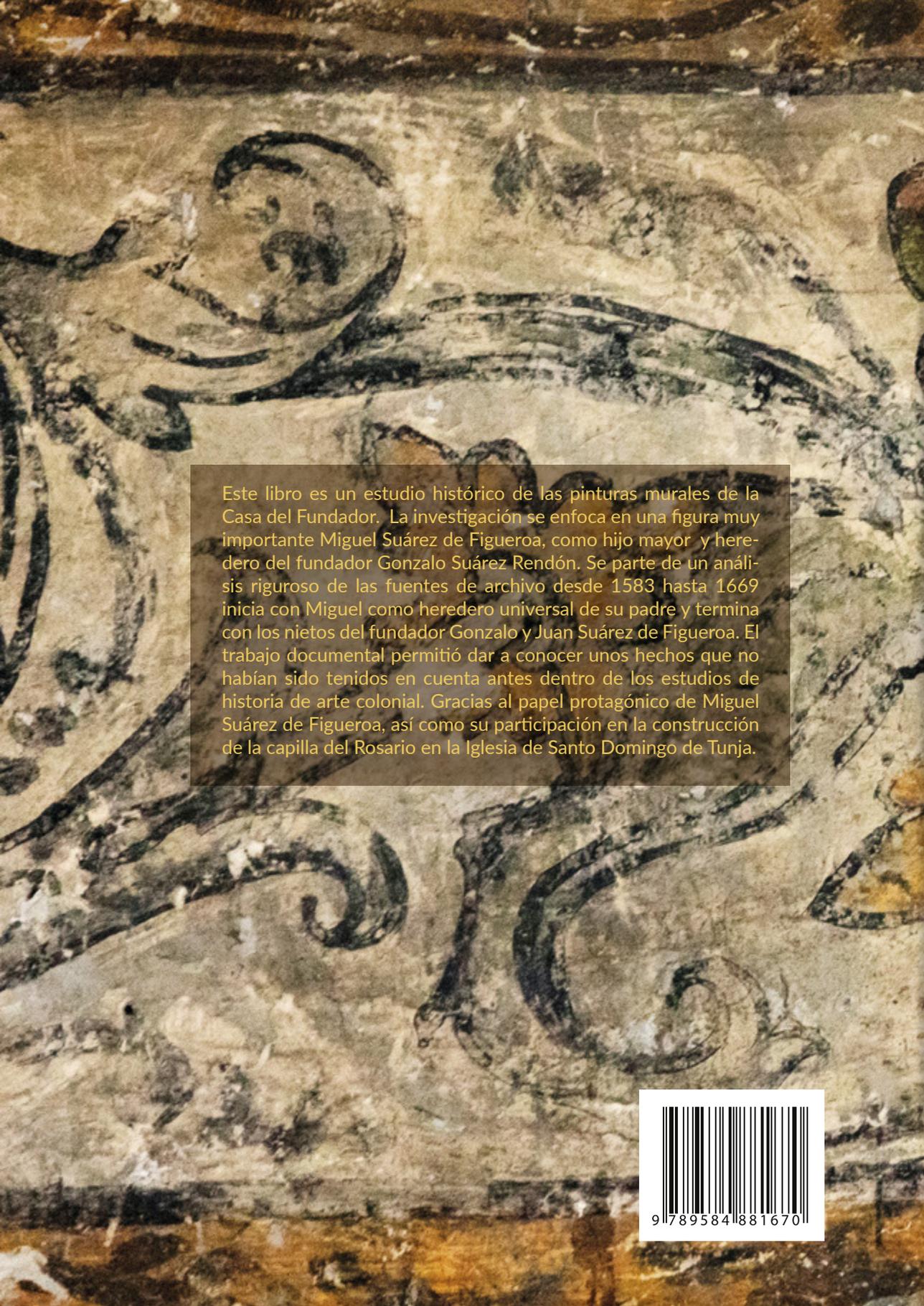
Obligación de Andrés Guauque indio pintor con el presbítero de Icabuco Manuel Vázquez. En ARB Fondo Notarial Primera. Tomo I. Legajo 99, año de 1616.

Testamento de Hernando de Rojas. Tunja, 1592. En ARB Fondo Notarial II. Tomo II. Legajo 31.

Pleito de la Casa de Hernando Rojas. Tunja, 1599. En ARB Fondo Histórico. Legajo 29. Tomo II, año 1599.

Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa, Tunja 1653. En ARB Fondo Notarial II. Legajo 125, año 1625.

Poder de Gonzalo Suárez de Figueroa como albacea de Miguel Suárez de Figueroa. Tunja, 1638 En ARB Notaría Primera. Legajo 134. Tomo I



Este libro es un estudio histórico de las pinturas murales de la Casa del Fundador. La investigación se enfoca en una figura muy importante Miguel Suárez de Figueroa, como hijo mayor y heredero del fundador Gonzalo Suárez Rendón. Se parte de un análisis riguroso de las fuentes de archivo desde 1583 hasta 1669 inicia con Miguel como heredero universal de su padre y termina con los nietos del fundador Gonzalo y Juan Suárez de Figueroa. El trabajo documental permitió dar a conocer unos hechos que no habían sido tenidos en cuenta antes dentro de los estudios de historia de arte colonial. Gracias al papel protagónico de Miguel Suárez de Figueroa, así como su participación en la construcción de la capilla del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo de Tunja.



9 789584 881670