

CATEDRAL DE BOGOTÁ

TEOLOGÍA, HISTORIA Y ARTE

Camilo Andrés Moreno Bogoya
Martín Gil Plata, Pbro.
Editores



**200 AÑOS DE LA CONSAGRACIÓN DEL CUARTO
EDIFICIO DE LA CATEDRAL
ARQUIDIÓCESIS DE BOGOTÁ**

CATEDRAL DE BOGOTÁ TEOLOGÍA, HISTORIA Y ARTE

Camilo Andrés Moreno Bogoya
Martín Gil Plata, Pbro.
Editores

200 años de la consagración del cuarto edificio de la Catedral
Arquidiócesis de Bogotá
Fundación Universitaria Monserrate - Unimonserrate
2024

Catedral de Bogotá. Teología, historia y arte / Camilo Andrés Moreno Bogoya y Martín Gil Plata, Pbro. – 1ª ed. – Bogotá: Fundación Universitaria Monserrate (Unimonserrate), 2024.

Libro digital, PDF.

Archivo digital: descarga y online.

ISBN: 978-958-8486-62-8

1. Catedral. 2. Historia. 3. Teología. 4. Arte. 5. Ciudad.

Catedral de Bogotá. Teología, historia y arte

© Camilo Andrés Moreno Bogoya y Martín Gil Plata, Pbro. (Editores)

Primera edición, septiembre 2024

ISBN: 978-958-8486-62-8

Arquidiócesis de Bogotá

Primada de Colombia
Carrera 7 # 10-20
Tel: (60 1) 350 55 11
www.arquibogota.org.co

Eminentísimo Señor Cardenal

Luis José Rueda Aparicio

Arzobispo de Bogotá

Primado de Colombia

Fundación Universitaria Monserrate - Unimonserrate

Calle 68 N.º 61-10
(60 1) 390 22 02
www.unimonserrate.edu.co

Ricardo Alonso Pulido Aguilar, Pbro.

Rector

Catedral de Bogotá

Carrera 6 N.º 10-65
www.catedral.arquibogota.org.co

Sergio Pulido Gutiérrez, canónigo

Párroco y delegado arzobispal para la Catedral

Óscar Monsalve Pino

Facultad de Artes y Humanidades
Laboratorio de Estudios en Artes y Patrimonio LEAP
Universidad de los Andes

Imagen de cubierta

© Alphons Stübel. Plaza de la Constitución. 1868.
F11699. Colección Leibniz-Institut für Länderkunde
(IfL), Leipzig

© 2024, **Fundación Universitaria Monserrate – Unimonserrate**

Editorial Universitaria Unimonserrate

Correo: editorialuniversitaria@unimonserrate.edu.co



Licencia Pública Internacional — CC BY-NC-SA 4.0

Creative Commons Atribución/Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Camilo Andrés Moreno Bogoya
Martín Gil Plata, Pbro.

Editores

© *Adrián Contreras-Guerrero*

© *Martín Gil Plata, Pbro.*

© *Olga Lucía González Correa*

© *Camilo Andrés Moreno Bogoya*

© *Diana Farley Rodríguez Muñoz*

Autores

Adrián Contreras-Guerrero

Olga Lucía González Correa

Camilo Andrés Moreno Bogoya

Fotografías

Agradecimientos

Universidad de los Andes - Laboratorio de Estudios en Artes y Patrimonio LEAP

Álvaro Garzón Marthá

Juan Francisco Hernández Roa

Felipe Sandoval Correa

Corrección de estilo

Margie Marroquín

Coordinación editorial

Jeferson Camilo Hernández

Diseño y diagramación

Manuel Alejandro Briceño Cifuentes

Dirección editorial

Atribuido a Julio Racines [Vista de la sacristía mayor de la Catedral de Bogotá]. Ca. 1880. Biblioteca Nacional, Departamento de Estampas y Fotografías, PET-FOL-VH-269

CONTENIDO

Proemio. Para una mirada atenta	12
<i>Martín Gil Plata, Pbro.</i>	
El signo cristiano de una Catedral	15
<i>Martín Gil Plata, Pbro.</i>	
La Catedral, 200 años. A manera de crónica	22
<i>Camilo Andrés Moreno Bogoya</i>	
Traza, condiciones y subasta para la construcción de la segunda catedral (1571)	32
<i>Adrián Contreras - Guerrero</i>	
Los órganos tubulares	49
<i>Camilo Andrés Moreno Bogoya</i>	
La restauración de bienes muebles en la Catedral	64
<i>Olga Lucía Gonzáles Correa y Camilo Andrés Moreno Bogoya</i>	
El oficio de platería en Santafé, a la luz de documentos del Archivo Histórico de la Catedral	86
<i>Diana Farley Rodríguez Muñoz</i>	
Anexos	100
Fuentes	109

AUTORES

Adrián Contreras Guerrero

Doctor en Historia y Artes por la Universidad de Granada, es especialista en arte iberoamericano, principalmente en el ámbito de la escultura. Cuenta con numerosas publicaciones científicas, entre las que destacan los libros titulados *Escultura en Colombia: focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)* e *Historia del retablo neogranadino 1550-1800*. Ha participado en numerosas exposiciones como “Tornaviaje. Arte iberoamericano en España” (Museo del Prado, 2021-2022).

Martín Gil Plata, Pbro.

Doctor en Teología de la Pontificia Universidad Javeriana. Director de la Biblioteca del Seminario Conciliar y del Archivo Histórico de la Catedral.

AUTORES

Camilo Andrés Moreno Bogoya

Bibliotecólogo y archivista de la Universidad de La Salle, candidato a magister en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Actualmente se desempeña como encargado del Patrimonio documental y bibliográfico de la Academia Colombiana de Historia y como archivero de la Catedral de Bogotá. Es autor de la Guía de la Catedral y el Sagrario (2022) y la *Libreta de Apuntes de Lázaro María Girón. Miembro de la Comisión Científica Permanente, 1881* (Academia Colombiana de Historia, 2022). Ha coordinado y participado en publicaciones como *El arte de la platería en las colecciones de la catedral de Bogotá (siglos XVI-XX)* (2022) y *Pintura y escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su capilla del Sagrario* (2023).

Olga Lucía González Correa

Restauradora de Bienes Culturales Muebles, egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en México. Ha participado en diversos proyectos nacionales e internacionales de conservación y restauración del patrimonio cultural, tales como la recuperación de dos edificaciones mayas en el Museo de la Escultura Maya en Copán, Honduras; la restauración de pinturas murales en el sitio arqueológico Maya de Bonampak, México; la conservación y restauración de tres cielos rasos en el Hotel *The Orchids*, en Bogotá; la recuperación de la pintura mural en la iglesia de Santa Bárbara, en el Centro de Bogotá; la restauración de pinturas murales en el claustro de Santa Clara, en Bogotá, entre otros.

Diana Farley Rodríguez Muñoz

Historiadora egresada de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Historia de la Universidad de los Andes. Ha desarrollado investigaciones sobre la música y los oficios artesanales en el Nuevo Reino de Granada. Ha trabajado en diversas instituciones académicas y culturales, entre ellas el Archivo Histórico de la Universidad Nacional, el Archivo de la Catedral de Bogotá, la Universidad Externado de Colombia, el Museo Nacional y el Departamento Red de Bibliotecas del Banco de la República. Actualmente, se desempeña como líder del Área de Patrimonio Documental y Bibliográfico del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de los Andes y como docente de cátedra en la Especialización en Archivística en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).



Luis García Hevia (identificado). Interior de la Catedral durante la apertura del primer Concilio Neogranadino. Fotografía sobre papel, 1868. Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá



Obrador neogranadino. Ángel del Nuevo Reino de Granada (detalle de lo que se cree es una vista de Santafé), óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Capilla del Sagrario. Foto: Óscar Monsalve Pino – Universidad de los Andes.



Atribuido a Joaquín Gutiérrez. Defensa de tesis de Fray Agustín Torrijos O.P. (detalle) Óleo sobre tela. 1765. Colección Capítulo Metropolitano. Foto: Óscar Monsalve Pino - Universidad de los Andes

Proemio

Para una mirada atenta

Cientos de personas entran a diario en la Catedral primada, las celebraciones más importantes de la Arquidiócesis tienen lugar allí y también otras circunstancias de la nación reciben una solemnidad religiosa entre sus muros. Nuestros arzobispos difuntos reposan en sus tumbas en las naves laterales, al igual que los restos del fundador de la ciudad. Para los piadosos católicos y los más desprevenidos turistas, el paso por entre sus naves se convierte también, sin que muchos lo adviertan, en un camino a través de la teología, la historia y el arte.

En nuestra Catedral se concentran más de quinientos años de un itinerario evangelizador, dos siglos de la obra magnífica del capuchino Domingo de Petrés y el aporte de una multitud de artistas, renombrados o anónimos, que han poblado el recinto con la expresión de su talento y devoción. Pero la Catedral no es un museo. Es un sitio sagrado que articula la identidad cultural de la nación desde su fe católica romana, a través de la historia secular, con la concreción de la arquitectura y el arte. Nuestra Catedral es, sobre todo, como un sacramento que recuerda a la ciudad de los hombres, la Ciudad de Dios.

Este libro es un sencillo aporte desde la interdisciplinariedad de los autores, para enriquecer una mirada. Una atención consciente que nos permita acceder a nuestro patrimonio sacro y cultural, y descubrir los valores y aportes para un presente que requiere una pausa contemplativa y de conversión a la bondad, la verdad y la belleza. Esta publicación no es una guía de visita, sino una investigación sobre aspectos importantes del edificio de la Catedral, pero obviamente sugiere la peregrinación al centro de Bogotá para mirar con mayor atención lo que, en medio de la prisa, parece solo una edificación y un monumento de tiempos pasados.

Esta mirada le devolverá sentido y actualidad, cuando comprendamos que, en la expresión de la teología, la arquitectura, la pintura, la escultura, la orfebrería, la música y el arte textil reposan los valores perennes del corazón humano en búsqueda de sentido. Quiera Dios que este breve aporte reúna los gozos, anhelos y esperanzas de nuestro pueblo con el anuncio del Evangelio que suscitó la construcción de este lugar sagrado y que hoy sigue resonando desde el corazón de la urbe.

Martín Gil Plata, Pbro.



Fig. 1.1. Vista hacia la puerta principal de la Catedral desde el presbiterio, donde se puede observar la parte posterior al retablo mayor realizado por los talleres *Poussielgue-Rusand*. Fotografía anónimo, ca. 1920.
Colección Familia Hernández Ortega

El signo cristiano de una Catedral

Martín Gil Plata, Pbro.

Evocar una construcción que no esté momificada en una aproximación tecnicista impone reconocer todo su lugar a los factores económicos y sociales. La variedad puesta en evidencia [en su estudio] no es resultado de la simple yuxtaposición de 'sectores de actividad', sino que se inscribe en una negociación con el espacio y el tiempo ligado al proceso de la construcción misma.

Philippe Bernardi, *Bâtir au Moyen Âge*. (París: CNRS, 2011; 15).

La construcción de las catedrales puede definirse ampliamente como una arquitectura de piedra, monumental y urbana, esto último asociado a que desde la antigüedad se determinó que cada ciudad tendría un obispo. Su existencia refleja la intención de construir algo duradero como reflejo de una sociedad estable a imagen de la Jerusalén celestial (Ap 21, 9-27), sobresaliente en su magnitud frente a las moradas de los hombres como morada de Dios e inserta en la lógica de relaciones y transacción de una comunidad que se concentra en la ciudad. Las catedrales, sin importar su magnificencia o su modestia, están en función de las convicciones de un pueblo que se reconoce creyente y celebra en asamblea numerosa su fe y su comunión eclesial. En contrapartida, cuando la sociedad ya no es creyente en su conjunto, el papel espiritual de la catedral se ve reducido a mero registro histórico y artístico o a itinerario turístico obligado.

Las catedrales están asociadas al renacimiento de las ciudades en los siglos XII-XIII y a la eclosión de lo que diversos artistas italianos en el siglo XVI (Rafael, Vasari), contribuyeron a designar como arte "gótico"¹. Las catedrales evocan un cambio de época, una arquitectura nueva desde el punto de vista de las técnicas empleadas, las maneras de significación y las relaciones sociales y económicas que establecieron. No hay una ruptura radical con el mundo abacial de los monjes, como lo demuestra Saint-Denis en París, pero sí un resurgimiento de las relaciones entre cristianismo y ciudad, que posibilita a cada gremio o estamento social un lugar de encuentro, intercambio y acuerdos sociales. La catedral se inscribe, así, en el flujo vital de una ciudad a partir de su función primera de abrigar a la comunidad cristiana en la celebración de los misterios.

¹ Hoy se prefiere, en algunos ambientes, la denominación de "arte francés", como más exacta para reflejar el origen de este estilo, más allá de los prejuicios que lo hacían ver como un elemento ajeno a los desarrollos estéticos del mediterráneo. Cf. Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes* (París: Gallimard, 1993), 61.

Artes y oficios se congregan de un modo coordinado con la figura de un arquitecto muchas veces anónimo que traza el plano inicial a partir de las comprobaciones sobre la solidez del terreno. El intercambio de pericias, la inventiva de cada especialidad y la confluencia de saberes es una manera legítima y muy provechosa de mirar las iglesias, no solo como productos terminados sino también como expresión de la actividad humana en toda su riqueza y complejidad. La catedral nace en plena conexión con el entramado humano, las funciones económicas y sociales, los lugares de residencia y los rasgos propios de la cultura. Igualmente, la catedral se nutre de todos los avances en el conocimiento humano y la técnica magistral que se perfecciona y se transmite:

Lo que el arte de las catedrales significa, ante todo en Europa, es el despertar de las ciudades. En las vidrieras, muchas de las cuales fueron ofrecidas por asociaciones de trabajadores, intentaban consagrar así ostensiblemente las primicias de su joven prosperidad. Aquellos donantes no eran campesinos, eran gentes de oficio, hombres que en la ciudad y los barrios, en constante expansión, trabajaban la lana, el cuero, los metales, vendían las bellas telas, las joyas y corrían en caravana de feria en feria. Estos artesanos y estos negociantes quisieron que en la iglesia madre su ciudad, en los huecos transfigurados por la luz de Dios, se representaran los gestos y los utensilios de su labor. Que su oficio, su función productiva, fueran así celebrados en el monumento que los reunía a todos en las grandes fiestas. [...] Los burgueses no entraban allí solo para rezar. Allí se reunían las cofradías y toda la comunidad para sus asambleas civiles. La catedral era la casa del pueblo. Del pueblo ciudadano.²

Más aún, la destinación de fondos rurales y urbanos a un edificio no productivo en términos económicos y la crítica a la *morbis aedificandi* de algunos príncipes y señores hacía parte de los debates sociales e incluso movió la opinión de grandes santos como Bernardo de Claraval³. En su majestuosidad, sin embargo, una catedral es símbolo de muchas renunciadas y sobriedades al servicio de un edificio consagrado a la gloria de Dios. Es una obra de la comunidad que se priva de algunos bienes y los destina a una obra de transcendencia, en la cual se reconocen valores superiores a este mundo y se vislumbra la santidad como bien último. La gran generosidad de muchos cristianos sinceros tiene en la catedral la fuerza expresiva de un signo para muchas generaciones. La ofrenda del presente se convierte en las iglesias catedralicias en el medio de confesión de una fe perdurable hacia el futuro, en una profesión de esperanza sobre el mundo y su historia. Sólo el despojo de su carácter vivo convierte a las catedrales en monumentos del pasado y no en testimonio permanente de creatividad y sentimiento auténticamente religioso.

LAS RAÍCES

La revelación del antiguo testamento distingue claramente entre Dios creador y la creación, pero valora con decisión ciertos espacios como propicios a la teofanía: el monte Horeb, el desierto, la tienda del encuentro, el templo, manifiestan in crescendo los vínculos entre la materialidad geográfica y la confirmación de la vocación del pueblo elegido, incluso a pesar de la destrucción del primer templo por parte de los babilonios en el 587 a.C. Si bien los profetas llegan a cuestionar la excesiva confianza de los israelitas en estos lugares, su dignidad particular y su función se mantienen a lo largo de los siglos y motivan la reconstrucción de los edificios santos, que se prolonga hasta el siglo I d.C.

² Georges Duby. *Europa en la Edad Media*. (Barcelona: Paidós, 1990), 70.

³ Philippe Bernardi, *Bâtir au Moyen Âge*. (París: CNRS, 2011), 74.

El templo de Jerusalén llega a ser el epicentro de la práctica cotidiana de la religión judía y el destino obvio de la peregrinación. La distribución del espacio desde la explanada de los gentiles hasta el *sancta sanctorum* no solo define unos límites de ingreso y sus respectivas prohibiciones, sino que otorga un sentido de pertenencia y diferencia al pueblo. El templo no evoca solo un uso sagrado, sino una identidad, una memoria de acontecimientos fundantes y lugares que abarca desde las cumbres del poder religioso hasta los miembros más marginados dispersos en las áreas rurales y en la diáspora. Los cambios políticos y culturales bajo el helenismo, con la rebelión macabea (167-160 a.C.), no harán sino acentuar esta vinculación y la importancia de una herencia cultural común.

El nuevo testamento, por su parte, conoce su redacción definitiva en los años posteriores a la destrucción del Templo de Jerusalén en el año 70 por parte de los romanos, lo cual sitúa la discusión sobre el lugar de adoración y de asamblea en términos menos locales (cf. Jn. 4,24). El judaísmo y el cristianismo se han visto avocados a conformar pequeñas comunidades de oración, enseñanza y celebración de los ritos propios, sin la referencia a un sitio predominante de congregación. La sinagoga asumirá modestamente el legado de la reunión del pueblo de Dios para la escucha y obediencia de la alianza, en permanente memoria de los hechos santos manifestados a Israel; y al proclamar la Pascua de Cristo, la asamblea cristiana tendrá al comienzo un carácter familiar y doméstico y sólo paulatinamente transformarán los creyentes algunos edificios privados en espacios exclusivos de uso religioso, como lo atestigua la casa-iglesia de Dura-Europos en el 250 ⁴.

Las persecuciones y el carácter proscrito y marginal del cristianismo primitivo, a pesar de amplios periodos de relativa tolerancia, mantuvieron aquellos rasgos como propios de los lugares de celebración. El edicto de tolerancia del 313 trajo novedades: algunos edificios públicos (*basilicales*) fueron entregados al culto cristiano y el movimiento de monjes del desierto se alejó de las ciudades en búsqueda de la austeridad y el silencio necesarios para el ejercicio de su opción radical. Por un lado, la congregación religiosa se insertaba en el Estado y, por otro, el testimonio evangélico iba en pos de la singularidad y la contracultura.

El uso de tales edificios públicos delimitaría la creatividad a la adaptación de los edificios o a la eliminación o la conversión de sus signos e imágenes paganas. La basílica bajo el Imperio no es una creación cristiana, sino una concesión del poder a la Iglesia, que favorece su culto público, pero en modo alguno fundamenta su identidad. El uso de edificios monumentales crea, sin embargo, la peligrosa imitación de modelos imperiales o la pérdida del sentido original y modesto de las celebraciones primitivas y de la interacción entre el pueblo a través de los diversos ministerios. El carácter espiritual de la autoridad religiosa comienza a virar hacia las formas pomposas y deslumbrantes del poder civil, con obvio detrimento de su carácter profético y evangélico. Las construcciones posteriores, a pesar del simbolismo de su orientación y el surgimiento de motivos cristianos, conservarán este sesgo y reflejarán un lento proceso de cambio de mentalidad hacia la oficialidad.⁵

Eusebio de Cesarea atestigua la reconstrucción y ampliación de la basílica de Tiro tras la época de persecuciones, reflejando toda una nueva actitud interior del cristiano afincado en el mundo, con evidentes y significativas reminiscencias del templo veterotestamentario:

⁴ Cf., André Vauchez (ed.). *Storia del Cristianesimo*. (Roma: Borla/Città Nuova, 2003) I, 416-418.

⁵ Cf., Paul Veyne. *Quand notre monde est devenu chrétien*. (París: Albin Michel, 2007), 171-193.

Todo el terreno que marcó [el obispo] era mucho mayor. Por fuera, fortificó el recinto con un muro todo alrededor, de manera que fuese una defensa segurísima de toda la obra. Abrió un vestíbulo amplio y de gran altura, que daba a los mismos rayos del sol naciente, y con ello proporcionó a los que están lejos, fuera de los muros sagrados, el poder contemplar sin restricción lo que hay dentro, casi haciendo girar las miradas de los extraños a la fe hacia sus primeras entradas, de manera que nadie pudiera pasar de largo sin que antes el dolor le penetrase el alma por el recuerdo de la prístina desolación y por la admiración de la obra de ahora. Quizás esperaba que alguno, afectado por ello, se dejara arrastrar, y por su mirada misma se dirigiera hacia la entrada. Mas al que pasó dentro de las puertas no le permitió de inmediato hollar con pies impuros y sucios los lugares santos del interior, sino que, separando lo más posible el intervalo entre el templo y las primeras entradas, lo adornó todo alrededor con cuatro pórticos oblicuos, cercandando así el lugar en forma más o menos cuadrangular, con columnas que se alzan de todas partes y cuyos intermedios se cierran todo alrededor con barreras de enrejado de madera a una altura conveniente. El centro del atrio lo dejaba libre para que se viese el cielo, ofreciendo así un aire puro y abierto a los rayos del sol. Y allí colocó los símbolos de las purificaciones sagradas: frente a la fachada del templo hizo construir fuente que, con el abundante fluir de su corriente, facilitan la purificación a los que avanzan dentro de los recintos sagrados. Y este es el primer lugar de los que entran, lugar que proporciona a todos ornato y belleza, y los que todavía necesitan las primeras iniciaciones, una estancia adecuada.⁶

A su vez, el movimiento monástico mantiene su oposición y crea lugares de celebración sobrios, que luego se consolidarán en la grandeza simple del románico. Esta forma será la primera expresión arquitectónica *da capo*, típica de la Iglesia. No solo se trata de una finalidad religiosa exclusiva del edificio, sino de la expresión espiritual de unos valores plasmados en la piedra ruda, la madera, la luz lejana y el sentimiento de apartamiento y silencio⁷. El primer arte románico es ajeno al esplendor y busca concretizar la piedad robusta del ascetismo, el sentido de Dios y la obediencia, como está bien expresado en la Regla de san Benito. Sin embargo, su distancia de la ciudad y del comercio de los hombres lo plantea como una alternativa y no como un fermento entre la sociedad humana y la cotidianidad de las relaciones. El monasterio inspira y esclarece, pero la presencia apremiante de una catedral permanece e inquieta.

El mundo carolingio comienza a integrar el aporte monástico a la construcción terrena y la sabiduría de Benito y sus monjes comienza a dar forma a instituciones educativas, en particular a través de la excepcional tarea de Alcuino de York (+804), y al ideal mismo de gobierno cristiano, con la seria preocupación por la corrupción en el ejercicio del ministerio sacerdotal. La brecha entre el campo (*pagus*) y la ciudad (*civitas*) se comienza a cerrar en una ciudad que integra el aporte de gobernantes, campesinos, artesanos, comerciantes y clero. Esta conjunción dará lugar a una nueva expresión urbana de la fe, que la inserta en el campo de intrincadas relaciones que conforma la ciudad de los hombres. La *civitas Dei* deja de postularse en contraste al paganismo y se convierte en ámbito favorable para un cristianismo coherente, contestatario, místico y solidario, como lo muestra la figura de Francisco de Asís⁹.

⁶ Eusebio de Cesarea, *Historia Ecclesiástica*, Libro X, 4,37-40. (Madrid: BAC), 609-610.

⁷ Jean Chélini. *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*. (París: Hachette, 2010), 240-242.

⁸ Alain Erlande-Brandenburg. *Quand les cathédrales étaient peintes*. (París: Gallimard, 1993), 29.

⁹ Cf. Nolthenius, Helene. *Un hombre del valle de Espoleto*. (Barcelona: Herder, 1997), 335-344.

En este desarrollo, surge la catedral medieval como espacio físico para el ejercicio propio de una función: el magisterio del obispo y la reunión del pueblo de Dios que escucha, responde y celebra¹⁰. La palabra 'catedral' viene del griego *kathedra* y en otras ocasiones es designada como sede, del latín *sedes*, designando en ambos casos la silla usada por el obispo para presidir la asamblea cristiana; en algunas construcciones rodeada de una disposición coral (*synthronos*) para el presbiterio, que evoca también ciertos momentos deliberativos vigentes hasta hoy en Oriente¹¹.

El periodo de creación de las grandes catedrales se extiende hasta finales del XV, aunque la figura persiste incluso después de la Reforma y en la conquista de América, donde se levantan iglesias catedrales de menor formato, con excepción de México y Perú, epicentro de gobierno virreinal y fuente de inmensas riquezas. Hoy, lo monumental sigue presente en lugares de África y Asia, como signo de comunidades multitudinarias. Los materiales y la expresión artística recibirán así la impronta de los tiempos y lugares, pero la función religiosa permanece idéntica y contribuye a la implantación y desarrollo de la fe cristiana. Cada estilo arquitectónico refleja también una espiritualidad específica, una forma de pensamiento y una valoración de los elementos autóctonos que la sociedad va integrando en su expresión religiosa.

No existe, por tanto, una catedral como un mero símbolo e instrumento de poder religioso o institucional, sino como un espacio creativo de la comunidad, un cruce efectivo de las fuerzas vivas de una sociedad al ser convocadas por el Evangelio e inspiradas para un nuevo estilo de vida, una forma evangélica de relacionarse y una proclamación en hechos y palabras de la primacía de Dios y de su Reino. En la variedad humana de la ciudad, la catedral se pone al servicio de la unidad y de la congregación, de la escucha unánime de una voz autorizada, con el deseo ferviente del bien común:

La catedral es una llamada. Emite los signos de la verdadera creencia, pero para captar, para sujetar las fuerzas vivas de una época en pleno desarrollo. Pretende disciplinar estas fuerzas, vela para que se apliquen con buen fin. Las consignas que propagan estas formas y su decoración son de estabilidad y de encuadramiento [...]. Un relato, sus figurantes, su decoración trivial: un lecho de alumbramiento, pastores en una llanura [...] son un instante de la vida del pueblo grabado en piedra para la posteridad. La vida.¹²

Sin embargo, este marco de la unidad de fuerzas no sólo tiene una expresión artística: la santificación del Pueblo se opera a través del crecimiento en la fe en la predicación evangélica, la celebración de los sacramentos y el ejercicio efectivo de la caridad. Muchas iglesias catedrales en el mundo están asociadas al desarrollo de verdaderas y rigurosas escuelas de teología y a la fundación de hospitales y refugios de caridad. La catedral no es un epifenómeno cristiano, sino una concreción del ideal del seguimiento de Cristo en la ciudad con todas sus vertientes expresivas, su riqueza vital y su disposición permear a la sociedad con el mensaje del Evangelio.

Por otra parte, una catedral es siempre para la Iglesia un modo de explicitar su presencia en la comunidad urbana y de anunciar el Evangelio. La forma y el volumen, la fachada y todos los signos cristianos que allí se exhiben son la condición material del diálogo con la ciudad, pues no solo se trata de la idea del cristianismo sino de la concreción física e histórica del lugar donde la

¹⁰ Alain Erlande-Brandenburg, 126-127.

¹¹ Cf. Clément, Olivier. *L'Église orthodoxe*. (París: Presses Universitaires de France, 1961), 72. Vauchez, 381.

¹² *Ibíd.*, 74-75

asamblea cristiana celebra y proclama su fe. La catedral se inserta en un mundo vital humano como una anamnesis estable del hecho cristiano, signo de contradicción que aviva la fe en unos y genera contestación en otros, pero jamás deja indiferente. La catedral es una voz en piedra que atraviesa el tiempo y evoca la perennidad histórica del cristianismo.

La catedral hace parte, por tanto, de la misión de la Iglesia, llamada a comunicar de todos los modos posibles su fe en Cristo. El lenguaje arquitectónico es uno de estos modos, y la teología explora su capacidad comunicativa y su carácter sacramental. Así como el mensaje está presente en la palabra oral y escrita, en la vida de los cristianos, en la disciplina canónica y en el arte iconográfico, la presencia de una catedral también lleva a la comprensión de la fe. En la forma lingüística de la revelación, las dimensiones temporales y espaciales cobran una importancia particular, transmitiendo conceptos más allá de la argumentación. El mundo de la imaginación y la emoción encuentran un espacio propicio para su desarrollo, sin que deban ajustarse al marco de las palabras o de las descripciones; basta estar allí para evocar una actitud fundamental, un motivo de devoción o simplemente un silencio sobrecogedor. Lo bueno y lo bello llevan a la verdad por una vía distinta a la discusión lógica y plantean uno de los rasgos esenciales del conocimiento humano como condición de posibilidad de la libertad y, en consecuencia, del acto de fe.

Finalmente, la Iglesia se comprende así misma igualmente en las variantes artísticas y de estilo arquitectónico que dan lugar a los edificios sagrados. Una catedral es testimonio de su época y refleja un pensamiento teológico, social y político. A través del itinerario de la fe cristiana en la historia se elaboran narrativas conforme a la sensibilidad del tiempo y se confía a unas formas particulares la transmisión del evangelio como forma de vida. La fe cristiana atañe así a toda la persona en su experiencia del mundo, en su interpretación de los acontecimientos y en la respuesta de la voluntad creadora. La catedral es uno de los resultados de esta voluntad y, en torno a sí, puede seguir impulsando los momentos fundamentales en la conformación de una identidad eclesial y de una nación en su conjunto. Esto constituye una referencia obligada para quienes estudian, mantienen o intervienen las catedrales, así como, obviamente, para quienes ejercen allí un ministerio pastoral.

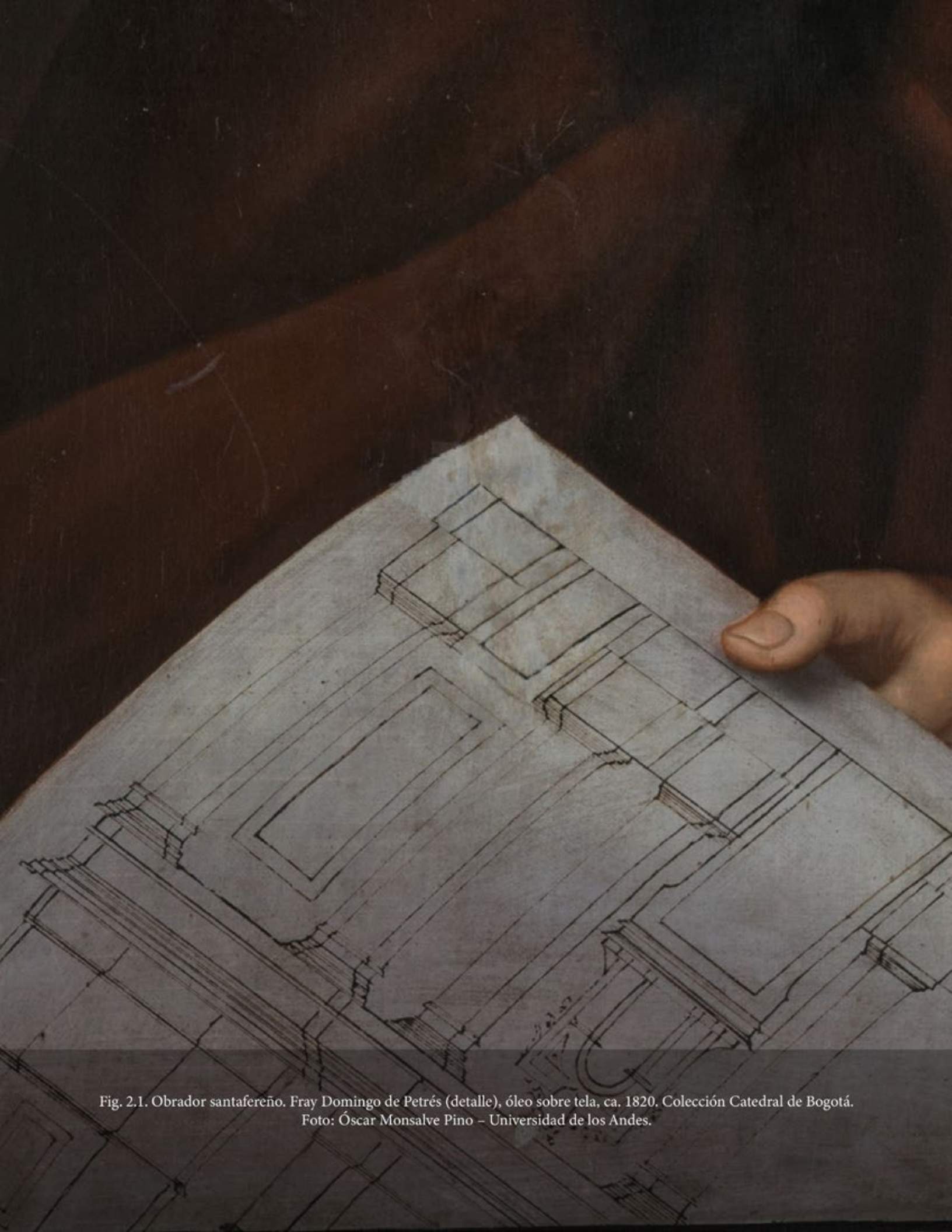


Fig. 2.1. Obrador santafereño. Fray Domingo de Petrés (detalle), óleo sobre tela, ca. 1820. Colección Catedral de Bogotá.
Foto: Óscar Monsalve Pino - Universidad de los Andes.

La Catedral, 200 años. A manera de crónica

Camilo Andrés Moreno Bogoya

La villa bautizada *Santafé* en un inicio dependió de la gobernación de Santa Marta y tuvo dos fundaciones: una en 1538 y otra el 27 de abril de 1539; esta última con las debidas solemnidades por parte de Gonzalo Jiménez de Quesada, Sebastián de Belalcázar y Nicolás de Federman¹³. En 1540 el Emperador Carlos V le concedió el título y prerrogativas de *ciudad*.

La primera iglesia de aquella ciudad pasó a fungir como catedral en 1556 por Real Cédula dada en Valladolid el 18 de diciembre de ese mismo año, cuando se ordenó a los canónigos de Santa Marta que residieran en Santafé. Así, con el apoyo del Capítulo, Fray Juan de Los Barrios, primer arzobispo, fue consolidando el proyecto de la construcción de la Catedral. En 1562, el papa Pío IV, considerando la petición del Emperador Carlos V, trasladó la Sede episcopal de Santa Marta a Santafé, erigiéndola en ciudad episcopal; y el 22 de marzo de 1564, promulgó la Bula *In Suprema Dignitatis Apostolicae Specula*, con la que la elevó a la dignidad de arzobispado, llamándola *Arquidiócesis de Santafé en el Nuevo Reino de Granada*, y asignándole como sufragáneas las diócesis de Popayán, Santa Marta y Cartagena.

Después de la muerte del arzobispo Barrios, la sede episcopal quedó vacante durante cuatro años. El 12 de marzo de 1572 Francisco Adame, provisor del Arzobispado, puso la primera piedra de la nueva Catedral dedicada a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, Patrona de la ciudad. La fábrica se encomendó a los maestros Juan de Vergara y Antonio Cid, al cantero Antonio Moreno y a los oficiales Pedro Rodríguez y Martín Dabujita.

Cuando Fray Luis Zapata de Cárdenas (OFM), segundo Arzobispo, tomó posesión de su sede el 28 de marzo de 1573, “aún no estaban acabados los cimientos de esta Catedral y se encargó de su fábrica con tanto cuidado, que hizo traer de España canteros, albañiles y carpinteros primorosos y en diecisiete años que gobernó la dejó toda enrazada y cubierta hasta la mitad de sus naves”¹⁴.

¹³ Germán Rodrigo Mejía Pavony. *La ciudad de los conquistadores 1536-1604*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012), 73

El plano de la iglesia metropolitana, firmado por Antonio Cid, muestra una planta de tres naves con cuatro capillas laterales. Se trataba de un edificio levantado “sobre doce fortísimas columnas de orden toscano, seis por banda, sobre los que arrancaban doce arcos de muy buena sillería, y sobre cada columna una ventana circular que daba suficientes luces a la nave mayor”.¹⁵ En 1574, por la quiebra del contratista y el pleito con los fiadores, el edificio estaba sin terminar, era “informe, sin sacristía, sin oficinas, y apenas cubierta la nave mayor, la torre y la fachada hasta la mitad”,¹⁶ sin embargo, en estas condiciones fue dado al culto.

Durante los siglos XVII y XVIII se ejecutaron varias obras para el ornato del templo. El arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero (1599-1609) comisionó a Luis Márquez Escobar la realización del conjunto de la sillería de coro que se situaba en la nave central a la altura de la entrada del templo e incluía el facistol y dos ambores de hierro en el presbiterio. Así mismo, encargó al amanuense Francisco de Páramo y a su taller la realización de una treintena de libros corales fechados entre 1606 y 1607 y que en la actualidad son el conjunto más completo en su género, conservado en territorios colombianos¹⁷. El exterior del coro llamado trascoro, según testimonio de Lucas Fernández de Piedrahita, estaba “cubierto todo de retablo dorado en que de buen pincel está pintada la vida de Nuestra Señora¹⁸, ajustada a los blancos que dejan tres altares o nichos curiosos de entierros particulares”¹⁹.

En el siglo XVIII el arzobispo Antonio Claudio Álvarez de Quiñónez (1731-1736) realizó la donación más significativa para el templo: la custodia llamada *la Preciosa*, una de las obras cumbre de la orfebrería neogranadina realizada por el platero de oro Nicolás de Burgos y Aguilera, elaborada según consta recibo del orfebre de dieciocho kilos de oro fino y centenares de piedras preciosas, perlas y esmaltes²⁰. De dicha custodia se sacarían las esmeraldas que en la década de 1940 sirvieron para financiar la reconstrucción del frontis de la catedral. Además de esta donación el arzobispo Álvarez también legó a sus sucesores algunas casas que sirvieron para construir el palacio arzobispal, incendiado durante los sucesos del *Bogotazo* el 9 de abril de 1948.

De las capillas históricas de la catedral se puede mencionar primero la capilla de Nuestra Señora del Topo, cuya imagen se renovó en 1610 en la capilla del pueblo de indios de El Topo en la jurisdicción de Muzo (Boyacá); y que fue mandada a traer por el cabildo eclesiástico y tomada como patrona, siendo objeto de profunda devoción en epidemias y sequías. También se encuentra la capilla dedicada al apóstol Santiago, fundada por el capitán de caballería Gonzalo García Zorro

¹⁴ Alonso de Zamora. *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada del Orden de Predicadores*. (Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701).

¹⁵ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. (Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824), 29.

¹⁶ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 30.

¹⁷ A lo largo de los siglos los libros por sus dimensiones han sido reencuadrados y divididos. Actualmente la colección se compone de treinta y dos ejemplares.

¹⁸ De esta serie desafortunadamente no se tiene registro.

¹⁹ Lucas Fernández de Piedrahita. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. (Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942), II, 134.

²⁰ Jesús Paniagua Pérez. La obra de Nicolás de Burgos y Aguilera en el Nuevo Reino de Granada. En *El arte de la platería en las colecciones de la Catedral de Bogotá (siglos XVI-XX)*. (Bogotá: Consuelo Mendoza ediciones, 2022), 22-33.

(1500-1566)²¹ y, aunque actualmente ocupa un emplazamiento distinto²², hoy alberga una magnífica pintura en su nicho principal que representa a Santiago en la Batalla de Clavijo, firmada por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en 1675. En el sitio actual de esta capilla se ubica un confesionario llamado *del Penitencionario*, porque allí recibía las confesiones el canónigo delegado por el arzobispo para absolver pecados reservados. Así mismo, según la tradición, al costado oriental está inhumado el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) y una loza antigua señala el sitio de descanso del arzobispo José Javier de Arauz y Rojas (1754-1764)²³.

Otra capilla relevante fue la dedicada a la Santísima Trinidad, y aunque hoy ya no exista, fue fundada por el arzobispo Hernando Arias de Ugarte bajo el patrocinio de su familia. Para esta capilla se comisionó un monumento funerario del prelado al famoso obrador Pedro Lugo de Albarra-cín, que constaba de una escultura del arzobispo en oración. De este monumento solo sobrevive el escudo del prelado que fue regalado en 1938 a la iglesia de Santa Clara para ser fijado en su fachada norte. Aquella capilla fue objeto de cuantiosas donaciones, principalmente por parte de la sobrina del arzobispo, María Arias de Ugarte, principal benefactora del Real Convento de Santa Clara de Santafé fundado por su tío; quien en su testamento dejó constancia de la donación del relicario con fragmentos del cráneo de Santa Águeda y un cuadro de Nuestra Señora de Chiquinquirá.

En 1785 Santafé fue sacudida por un fuerte terremoto que afectó varias edificaciones, entre ellas la Catedral, por lo que unos años más tarde se contrató al ingeniero militar Domingo Esquiaqui para construir la sala capitular y una nueva sacristía, pero las obras fueron truncadas por un largo



Fig. 2.2 y 2.3. Fray Domingo de Petrés, arquitecto de la Catedral y Rafael Lasso de la Vega, obispo de Mérida, consagrante. Colección Catedral de Bogotá: Foto: Óscar Monsalve Pino – Universidad de los Andes.

²¹ Lucas Fernández de Piedrahita. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. (Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942), II, 134.

²² Originalmente se ubicó en el espacio de la actual capilla de la Virgen del Carmen.

²³ Esta es la única placa sepulcral del periodo colonial que se conserva en el templo y en el siglo XX fue ubicada en el arco de dicha capilla para evitar su deterioro.

pleito entre el cabildo eclesiástico y la orden de San Juan de Dios por los locales del antiguo hospital de San Pedro, primer hospital de la ciudad fundado por fray Juan de los Barrios y que hasta entonces administraba la orden hospitalaria²⁴. En dicha ocasión se reconstruyeron las capillas y los respectivos retablos de La Soledad y Dolores. La Catedral fue consagrada, aún con las obras inconclusas, por el arzobispo Baltasar Martínez Compañón el 3 de junio de 1792.

Para la continuación de las obras, el canónigo Manuel de Andrade propuso a un fraile capuchino llamado José Vicente Pascual Domingo Buix, más conocido como fray Domingo de Petrés (Fig. 2.2.), quien había llegado en 1792 en una expedición misionera de su orden y a quien Andrade ya le había comisionado la construcción de una fuente pública en la plazuela de San Victorino. Esta propuesta encontró cierta resistencia, pero finalmente fue aceptada, llevando a conclusión las obras de las dos sacristías y la capilla del Topo, inauguradas el 1o de mayo de 1804.

El 11 de febrero de 1807 se comenzaron los trabajos de una nueva catedral bajo la dirección del mismo Petrés y del canónigo Fernando Caycedo y Flórez en reemplazo de Manuel de Andrade. Las obras tuvieron buen desarrollo, y la cúpula se concluyó el 20 de noviembre de 1809, pero la muerte del arquitecto el 19 de diciembre de 1811 dejó el templo inconcluso, por lo que fue su discípulo Nicolás León quien continuó las obras. A Petrés se le deben innumerables obras en la ciudad y en el país, principalmente la construcción del observatorio astronómico, el primero en América, las iglesias de San José (la Capuchina), Chiquinquirá, Zipaquirá y la reconstrucción de la torre del templo de San Francisco, entre otras.



Fig. 2.5. Detalle de una de las palomas de alfarería vidriada que ornamentan la cúpula de la catedral elaboradas en el siglo XIX. Foto: Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá.

Las obras de la Catedral coinciden con el periodo convulso de las guerras de independencia, El Terror y el deceso de figuras claves como Petrés, el destierro de Fernando Caycedo y Flórez en

²⁴ La orden de san Juan de Dios llegó al Nuevo Reino de Granada en 1596 y fue el arzobispo fray Cristóbal de Torres O.P. (1635-1654) quien los encargó de administrar dicho hospital.

1816 o la prisión del maestro Nicolás León, así como las divisiones internas en el cabildo eclesiástico y una continua sede vacante ²⁵. Estos factores también ocasionan la mengua de los fondos económicos, pues la Corona española venía sufragando todos los costos. Consolidado el proceso de independencia en 1819, las tropas libertadoras ingresaron a la ciudad y entonaron un *Te Deum* por la victoria en la Batalla de Boyacá, con asistencia de Simón Bolívar. Finalmente, el 19 de abril de 1823 se consagró la catedral en una ceremonia presidida por el obispo de Mérida Rafael Lasso de la Vega (Fig. 2.3).

En 1827, la ciudad volvió a ser sacudida por un terremoto. La catedral, con tan solo cuatro años de consagrada, se vio afectada en sus torres, que debieron ser descargadas y reducidas en altura. La peor parte la llevó la capilla del Sagrario, cuya cúpula se vino abajo, destruyendo el tabernáculo de carey, hueso y bronce que se ubicaba debajo de ella.

En 1879 el arquitecto italiano Felipe Crosti, por orden del arzobispo Vicente Arbeláez Gómez (1868-1884), reformó el altar mayor con la cúpula a una mayor altura y sin la imagen de la Inmaculada Concepción que la coronaba. Este altar permaneció hasta 1890, cuando fue desmontado a raíz de las reformas promovidas por el arzobispo Ignacio León Velasco, S.J. (1889-1891). Este arzobispo encargó a Honorio Navarro un nuevo altar en madera dorada que, según descripciones era un ciborio inspirado en el de san Pablo extramuros en Roma. De este conjunto solo quedó el frontal de bronce y mármol que hoy se ubica en la capilla de la Inmaculada Concepción.

En 1891 es nombrado arzobispo Bernardo Herrera Restrepo (1891-1928), que modificó los planes de Velasco y adquirió un nuevo altar mayor fabricado por la casa francesa Poussielgue-Rusand, este fue consagrado el 1o de enero de 1900. Con ocasión del centenario de la Independencia Nacional, el arzobispo Herrera comisionó al arquitecto Julián Lombana el dorado de los capiteles y el estuco de las columnas y pilastras. Esta última obra fue realizada por Enrico Fracassini, autor de los estucos del teatro Colón. También se sustituyó el piso de ladrillo por mármol y en 1913 se inauguró la iluminación eléctrica. A este prelado también se le debe toda la ornamentación de la cúpula y las cuatro pechinas con las figuras de los evangelistas, obras de Santiago Páramo S.J., Ricardo Moros Urbina, Ricardo Acevedo Bernal y Epifanio Garay.

Si bien la fachada ya había sido intervenida en 1910 por encargo del arzobispo Herrera bajo la dirección del arquitecto Arturo Jaramillo Concha, en 1942 presentaba un estado de deterioro que causó el desprendimiento de un fragmento de la cornisa, causando la muerte de un hombre; razón por la cual las autoridades eclesiásticas con ayuda del gobierno nacional y algunos privados ²⁶, emprendieron su reconstrucción, encargada al arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz, que se encontraba exiliado en Colombia a raíz de la Guerra Civil española. Según los planes del arquitecto, la fachada fue reconstruida desde la cornisa, que Petrés había dejado inconclusa tras su muerte.

²⁵ Recuérdese que la Sede episcopal estuvo vacante desde el 20 de enero de 1804, fecha de la muerte de Fray Fernando del Portillo y Torres, O.P., hasta el 5 de diciembre de 1816, cuando tomó posesión de ella el Ilustrísimo Señor Juan Bautista Sacristán y Galiano; y desde el 1o de febrero de 1817, fecha de su muerte, hasta el 19 de julio de 1827, cuando, aún sin la ordenación episcopal, empezó a gobernarla el arzobispo Fernando Caycedo y Flórez.

²⁶ Las obras fueron patrocinadas por los presidentes de la República Alfonso López Pumarejo y Mariano Ospina Pérez, la misma Arquidiócesis, el Congreso Nacional, la Asamblea de Cundinamarca y el Banco de la República, además de otras entidades privadas y las ofrendas de particulares. La obra se culminó en 1948 con una inversión de 372.000 pesos.

Fig. 2.6. Obrador bogotano. Fernando Caycedo y Flórez, óleo sobre tela, ca. 1830. Colección Museo Quinta de Bolívar.
Foto: Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá.



El Illmo Sr. Fernando Caycedo y Flores primer Arzobispo de Colombia, en
la Capital de Sta. Fe de Bogotá, por el Sr. Leon XII, y consagrado en la
misma el 19 de Marzo de 1827.

Las torres y el imafrente fueron demolidos y reconstruidos en concreto reforzado y recubrimiento de piedra. A las imágenes de la Inmaculada Concepción, san Pedro y san Pablo, esculturas en piedra atribuidas a Marcos de Cabrera, se le agregó el conjunto de la Santa Cruz en medio de santa Isabel de Hungría y san Luis Bertrán y las de san Pedro Claver y santa Rosa de Lima, realizadas por el escultor Ramón Barba Guichard (1892-1964).

En 1968 se organizó el XXXIX Congreso Eucarístico Internacional y se escogió a Bogotá como sede con la participación y visita del papa Pablo VI. Este hecho, sumado a las recientes reformas de la liturgia y disposiciones del Concilio Vaticano II, llevaron a la Arquidiócesis a intervenir el interior de la Catedral, trabajo a cargo de Álvaro Sáenz Camacho y el presbítero Bernardo Sanz de Santamaría. En estas obras se suprimió toda la ornamentación considerada superflua, se pintó toda la catedral de blanco y se trasladó el retablo mayor a la capilla del Topo y el órgano a la capilla de San Pedro, lo que significó la demolición de los retablos del lugar.

Hacia la década de 1990 la Catedral se encontraba de nuevo en tal estado de deterioro que fue inevitable emprender otra restauración, financiada en gran parte por el Instituto Nacional de Vías, institución que por entonces tenía a cargo el cuidado del patrimonio a través de su dirección de Monumentos Nacionales. Las obras fueron encargadas al consorcio CIVILCO, dirigido por el arquitecto Jaime Salcedo y supervisadas desde la curia por el canónigo Juan Miguel Huertas Escallón ²⁷.

Todos los valores suprimidos en las reformas posconciliares ya mencionadas. Para dicha tarea recurrieron a la labor de historiadores, arqueólogos y restauradores que indagaron sobre la evolución y cambios estéticos que el templo había tenido hasta el momento.

Las obras de restauración se prolongaron hasta 1998, e incluyeron la fabricación de todas las arañas de bronce y cristal, sistema de iluminación que desde su instalación nunca se había unificado por los altos costos que significaba la fabricación en conjunto de todas las lámparas necesarias. También se le dio una nueva paleta cromática teniendo en cuenta las calas realizadas y se levantaron de nuevo los retablos antes suprimidos: la Soledad y Santiago, Apóstol ²⁸.



Fig. 2.7. Aspecto de la sala capitular. Foto: Camilo Moreno.

²⁷ Jaime Salcedo Salcedo. *Restauración de la Catedral Primada*. (Bogotá: Grafvisión Editores, 1998).

²⁸ Jaime Salcedo Salcedo. *Restauración de la Catedral Primada*, 18.

Al tiempo que se desarrollaba la intervención de la Catedral, se inició la construcción de la bóveda destinada al tesoro catedralicio y la restauración de la llamada *casa capitular* (Fig. 2.8.). Esta edificación de tres plantas situada entre la capilla del Sagrario y la Catedral fue edificada hacia la primera mitad del siglo XVII durante el episcopado del señor Julián de Cortázar, que hizo uso de los recursos otorgados por el Rey, generados durante la sede vacante. La construcción originalmente contó con dos plantas, un balcón que daba hacia la plaza mayor y una extensión que llegaba hasta el tránsito entre la Catedral y su Sagrario²⁹.

A lo largo de tres siglos de existencia, desde sus balcones, el cabildo eclesiástico presencié los actos que se realizaban en la plaza mayor como corridas de toros, recibimientos de virreyes y juras (Fig. 2.7.). Con la independencia y los decretos de desamortización, la Catedral y el cabildo perdieron varias de sus fuentes de ingresos, lo que llevó a la corporación a destinar la casa a usos comerciales y obtener así alguna renta³⁰.

La restauración de la casa fue financiada por la Corporación La Candelaria bajo la dirección del arquitecto José Leopoldo Cerón e incluyó la intervención integral de la cubierta, el refuerzo estructural, la actualización de redes y la restitución de la volumetría de las ventanas del tercer piso, así como toda la obra de madera y escaleras.

Durante los trabajos, se hicieron interesantes hallazgos: en el zaguán se encontraron algunos restos humanos quizá debido a la existencia del antiguo cementerio catedralicio. También en la intervención de las puertas se halló policromía en el acceso a la sala capitular, por lo que se encomendó su restauración a Rodolfo Vallín, que sacó al descubierto motivos florales.

Desde 2016, la Catedral firmó un convenio con la Universidad de los Andes con el fin de actualizar inventarios y promover la investigación de sus colecciones, que incluyen pintura, escultura, mobiliario, textiles y el archivo musical, acervo declarado por la UNESCO dentro de su programa Memoria del Mundo, considerando su excepcionalidad en Latinoamérica.

²⁹ Por fotografías aéreas se sabe que en la parte oriental de la casa existió una prolongación de esta hasta los años 50 cuando fue demolida, quedando solo los rastros de la existencia de arcadas, los cuales se dejaron visibles durante la última restauración.

³⁰ Se ha logrado identificar a través de fotografías y documentos de archivo la existencia de los siguientes establecimientos: Estudio fotográfico de Demetrio Paredes, (ca. 1868), Almacén del Atrio, (siglo XIX y comienzos del XX), Salón de peluquería (ca. 1910), Imprenta de San Bernardo, Apostolado de la prensa de Colombia, Funeraria Rodríguez, Agencia mortuoria, Banco Prendario municipal, Sastrería, Librería Luz, Librería Fidei y Anticuario de las hermanas Cancino.



Fig. 2.8. Aspecto de la casa capitular hacia 1880 cuando funcionaba el Almacén del Atrio. Anónimo. Ca. 1880. Colección Biblioteca Nacional de Francia



Fig. 3.1. Atribuido a Jerónimo Acero. Fray Juan de los Barrios, óleo sobre lienzo, primera mitad s. XVII. Catedral de Bogotá.
Foto: Óscar Monsalve, Universidad de los Andes.

Elv. y R. mo S. r Don fray Juan de los Barrios de la Orden De S. n Fran, co
segundo en p. ssession y primer Arcobispo de S. fee, en la qual
entro en 1553 y fallecio el de 1569

Traza, condiciones y subasta para la construcción de la segunda catedral (1571)

Adrián Contreras-Guerrero

La segunda catedral en su secuencia histórica

Es importante señalar, aunque sea rápidamente, que la ciudad de Bogotá ha tenido hasta un total de cuatro edificios que han actuado como “iglesia principal” o “catedral” según el momento al que nos refiramos. El primero de ellos fue levantado inmediatamente después de la fundación de la ciudad en 1538, cuando Gonzalo Jiménez de Quesada ordenó que se levantara la primera iglesia junto con los doce ranchos que conformaron el primer núcleo poblacional ³¹. Esta consistió en una solución provisional de tapia, madera y paja, que siempre aparece referida en las fuentes primarias como “la iglesia pajiza”. Se ubicó presidiendo la plaza mayor, aproximadamente en el centro del lado oriental, en el lugar que hoy ocupa la Capilla del Sagrario, y, a pesar de su carácter provisional, el edificio siguió en pie y en funcionamiento hasta los años ochenta del siglo XVI ³².

La llegada, en 1553, de fray Juan de los Barrios, primer obispo de Santafé (fig. 3.1), luego elevado a la dignidad de arzobispo desde 1565, supuso la construcción de la que se considera la primera catedral de Bogotá, un edificio que debía estar acorde con el nuevo carácter episcopal de la ciudad. Las condiciones para su subasta, redactadas en 1553, permiten reconstruir su aspecto, siendo el doble de larga que de ancha, con una cabecera ochavada. Las obras se adjudicaron a los maestros Baltasar Díaz y Pedro Vázquez, que luego se asociaron con un tercero, Juan Rey. Sus obras se prolongaron hasta 1565, año en que un derrumbe parcial pero muy significativo, malogró este primer edificio, quedando en pie solo el arco toral, la capilla mayor y la sacristía. La causa de esta temprana avería, aún antes de la inauguración del edificio, habría que buscarla, según Alexander Pinzón, en el propio proceso de adjudicación de las obras, que, mediante pujas a la baja, hizo que el presupuesto inicialmente propuesto para la obra, estimado en 8.000 pesos, se rematara finalmente en 2.000 pesos, de modo que los albañiles que ganaron la postura “debieron rebajar la calidad de algunos de los materiales, lo que produjo que las paredes de tapia pisada se agrietaran y que aparecieran otras averías en diferentes puntos del edificio”³³. El propio arzobispo Barrios lo relató así³⁴:

³¹ Jorge Rueda, “Llega la Ilustración”, en *Historia del Arte Colombiano* (Barcelona: Salvat, 1986), IV:1085.

³² José Alexander Pinzón, *La catedral de Santafé: cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI* (Bogotá: Universidad Nacional, 2019), 121.

³³ José Alexander Pinzón, *La catedral de Santafé*, 167.

³⁴ Angélica Chica Segovia, *Aspectos histórico-tecnológicos de las iglesias de los pueblos de indios del silo XVII en el altiplano cundiboyacense como herramienta para su valoración y conservación* (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 311.

Luego que yo llegue a este Reino que fue al principio del año cincuenta y tres, procure de hacer en esta ciudad de Santafé una iglesia catedral de cal y ladrillo y la tuve hecha y acabada en el año setenta y cinco. Y por no ser los materiales buenos y la cal floja, estandola tejando, se cayo, habiendo gastado en ella buena parte de mi renta, aunque ella es poca. Y despues que cayo, que anda en tres años, no he podido hacer que se ponga en ella una piedra, habiendo yo dado para el principio más parte que toda la república... que ni de piedra ni de paja no hay iglesia en Santafé [...]

Por su parte, el chantre Gonzalo Mejía lo describió así en un informe del año 1568 remitido al Consejo de Indias ³⁵:

Verdad es que el Arzobispo de este Reino puso suma diligencia en acabar la iglesia catedral de esta ciudad, y teniendola toda enmaderada y medio tejada, por falta de los flojos y malos materiales, se cayó toda por el suelo, y despues aca hemos estado en un pajar viejo que de antes teníamos y ahora de viejo se nos ha caído que no se dice misa en el. Fue necesario que metiesemos el Santísimo Sacramento en la sacristia de la obra nueva, que esta se quedo en pie con la capilla mayor cuando se cayo la iglesia, y aquí decimos las horas y misas, que [n]o caben una docena de hombres.

Finalmente, rescatemos las palabras que fray Alonso de Zamora le dedicó al mismo asunto más de un siglo después ³⁶:

Por efecto de los oficiales, la noche antes del día que le había de estrenar, con misa pontifical, a que estaba prevenido se vino todo al suelo; pero como la Divina Majestad quería que este prelado empezara el magnífico templo de esta insigne catedral, le dio valor para que descubriera la grandeza de su corazón, fundada sobre la baja de su profunda humildad. El mismo día, solo, con su hábito religioso, se fue a la cantera, que estaba apartada de la ciudad y trajo sobre sus hombros la primera piedra, a cuyo ejemplo los clérigos, religiosos y todos los vecinos estuvieron cargando piedra por muchos días.

Debemos tener en cuenta que el arzobispo Barrios murió en 1569 y que el segundo arzobispo, fray Luis Zapata de Cárdenas (fig. 3.2), no llegó a la ciudad para tomar posesión de su sede hasta 1573, por lo que la segunda catedral, de la que ahora nos ocuparemos, fue comenzada en el periodo de sede vacante entre ambos prelados. La persona que encargó el proyecto y lo principió fue el deán Francisco Adame, razón por la cual, durante la ceremonia de colocación de la primera piedra, el 12 de marzo de 1572, el escudo de armas fue el suyo.

³⁵ Chica Segovia, *Aspectos histórico-tecnológicos*, 298-299.

³⁶ Alonso de Zamora, *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*, 181.



Fig. 3.2. Atribuido a Jerónimo Acero. Fray Luis Zapata, óleo sobre lienzo, primera mitad s. XVII. Catedral de Bogotá.
Foto: Óscar Monsalve, Universidad de los Andes.

Las obras de esta segunda catedral no tuvieron una conclusión definitiva y, por ejemplo, la construcción de la torre se alargó hasta la segunda mitad del siglo XVII, aunque podemos afirmar que la mayor parte del templo estaba concluida en 1590. Y si bien hubo muchas quejas acerca de su indecencia, este fue el edificio que, con mayor o menor progreso, conocieron los habitantes de Santafé durante los siglos XVII y XVIII. Su aspecto aproximado podemos conocerlo gracias a la vista panorámica de la ciudad que hizo José Aparicio Morata en 1772³⁷ (fig. 3.3).



Fig. 3.3. Vista por la parte occidental de la ciudad de Santafé de Bogotá (detalle con la catedral en la parte izquierda de la plaza mayor), José Aparicio Morata, 1772. Facsímil (1936).
Foto: Camilo Moreno.

³⁷ Si bien el original se quemó, existen reproducciones facsimilares.

Un suceso importante fue el sismo que azotó la ciudad el 12 de julio de 1785, dañando gravemente la estructura de la catedral y derribando su torre. Los daños sufridos hicieron que el cabildo catedralicio intentara construir un nuevo edificio, más amplio y solemne, pero el virrey José Manuel de Ezpeleta solo autorizó trabajos de reparación, que comenzaron en 1790 bajo la dirección del ingeniero Domingo Esquiaqui. Este ingeniero de origen italiano, más allá de reparar los daños, comenzó a anexionar espacios a lo ya existente, por lo que podríamos considerar el edificio resultante como una tercera catedral. No obstante, el mal estado del edificio obligó a cerrarlo definitivamente en 1805, como ya hemos comentado, y a empezar su demolición dos años más tarde.

Finalmente, la última catedral, la que hoy conocemos, sería construida bajo el diseño del conocido arquitecto valenciano fray Domingo de Petrés (fig. 3.4), que estuvo al frente de la obra hasta su fallecimiento el 19 de diciembre de 1811. A partir de entonces, fue relevado por su discípulo Nicolás León, quien concluyó la fachada y las torres. Así, el edificio definitivo fue consagrado por el obispo de Mérida, Rafael Lasso de la Vega, el 19 de abril de 1823³⁸, si bien ha pasado por un sinnúmero de “mejoras”, modificaciones y restauraciones que han ido matizando el conjunto hasta otorgarle su aspecto actual.



Fig. 3.4. Domingo de Petrés. Planta y alzado de la cuarta Catedral de Bogotá, tinta sobre papel encorado, ca. 1805. Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá. Foto: Camilo Moreno.

³⁸ Esta sinopsis sobre la historia constructiva de la segunda y la tercera catedral está tomada de Edison Sahamuel Ortiz (dir.), *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas* (Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013), 18 y 23. La fecha de la consagración está corregida según lo que aparece en Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá*. (Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824), 62.

UN NUEVO DOCUMENTO PARA SOLVENTAR CIERTAS LAGUNAS HISTORIOGRÁFICAS

En el fondo del área de manuscritos antiguos de la Biblioteca Nacional de Colombia se encuentra un documento titulado *Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario*³⁹, que data del año 1571. Se trata de un expediente que, como otros que están en la misma unidad documental, proviene del archivo de la Catedral de Bogotá, y fue compilado por don José de Vargas Jurado, personaje que se desempeñó como secretario del cabildo catedralicio en el siglo XVIII. En algún momento posterior a esta compilación, hecha por Vargas Jurado⁴⁰, probablemente durante la segunda mitad del siglo XX⁴¹, el plano de la obra (fig. 3.5) se separó de sus condiciones (fig. 3.6), por lo que dicho plano resultó en el Archivo Histórico de la Catedral, mientras que el texto fue a parar a la Biblioteca Nacional de Colombia, conservándose memoria del primer documento⁴² y no del segundo. Ahora, conscientes de esta correspondencia, podemos cotejar ambos documentos y extraer una información de gran importancia para la historia de la arquitectura hispanoamericana en general, y para la de Colombia en particular, pues puntualiza quién realizó las trazas de la segunda catedral de Bogotá, en qué año y bajo qué condiciones salió a pregón su ejecución.

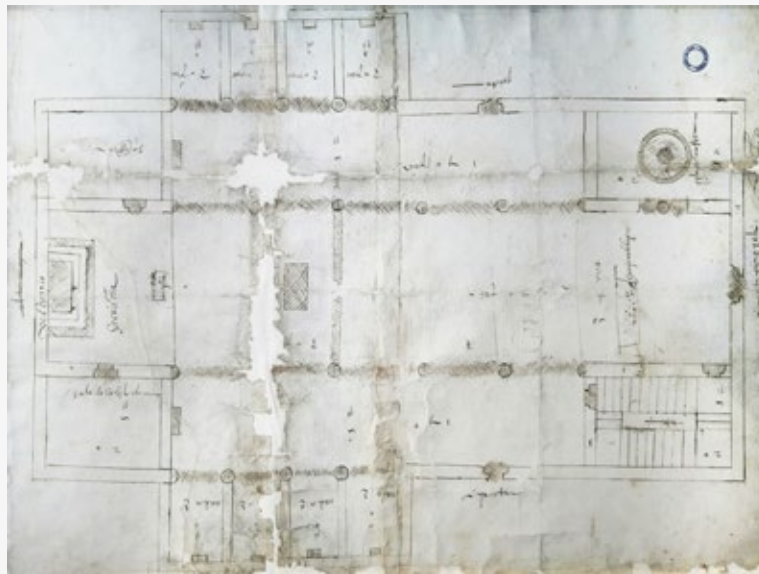


Fig. 3.5. Antonio Cid (firmado). Plano de la segunda Catedral de Bogotá, tinta sobre papel, 1571. Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá. Foto: Camilo Moreno.

³⁹ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, *Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario*. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

⁴⁰ Este personaje es ampliamente conocido en la historiografía gracias a una especie de diario personal que escribió entre 1714 y 1764, en el que apuntó los acontecimientos más reseñables acaecidos en la Santafé del momento. Cf. José Vargas Jurado, "Tiempos coloniales", en *La Patria Boba* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1902 (s. XVIII), 1-71).

⁴¹ Como veremos más adelante, parece que Diego Angulo alcanzó a ver el plano junto a sus condiciones en el archivo catedralicio antes de 1945.

⁴² Fue reproducido en Enrique Marco Dorta, "Las catedrales de Colombia", en *Historia del arte hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1945), I:553.

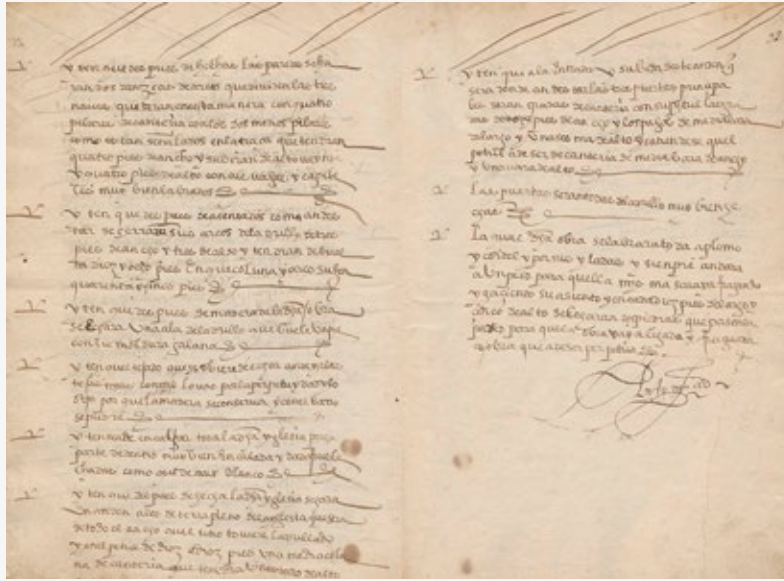


Fig. 3.6. Condiciones 17 a 25 para la construcción de la segunda Catedral de Bogotá, con firma de su autor, Antonio Cid, 1571. Tinta sobre papel, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: BNC.

Sobre la autoría y datación de las trazas se han propuesto distintas teorías. La primera en orden cronológico fue la de Caycedo y Flórez (1824), en cuyo libro sobre la catedral se lee que el “Arquitecto y Maestro mayor Juan Vergara [fue quien] levantó el plan de la Iglesia, sacristia y demas oficinas”⁴³. Ya a principios de siglo XX, Juan Crisóstomo García dijo que la traza se hizo en 1569⁴⁴, pero no tenemos certeza de la fuente original del dato. Avanzado el tiempo, en la década de 1940, Marco Dorta alcanzó a ver el plano junto a sus condiciones en el archivo catedralicio, afirmando que en “1575, el maestro Antonio Cid firmaba la documentación adjunta a un plano de la catedral de Bogotá que se conserva en el archivo de la misma”⁴⁵. Si bien Marco Dorta acierta con el autor, no hace lo mismo con la datación, y no es claro por qué se refiere a 1575 cuando las condiciones consignan claramente el año de 1571⁴⁶. Otro historiador español, Santiago Sebastián sostuvo que la construcción empezó en 1572 bajo la dirección del maestro mayor Juan de Vergara ⁴⁷, lo que no es del todo inexacto. Posteriormente, en 1986, Jorge Rueda afirmó que la construcción se inició en 1573⁴⁸ y que la traza, sorprendentemente, era dos años posterior, de 1575⁴⁹. Finalmente, Alexander

⁴³ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 28.

⁴⁴ Juan Crisóstomo García, “La Basílica”, *Revista Santafé y Bogotá*, 18 (1924): 326.

⁴⁵ Diego Angulo Íñiguez, “Las catedrales de Colombia”, en *Historia del arte hispanoamericano*, ed. Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzi (Barcelona: Salvat, 1945), I: 553.

⁴⁶ Y no se trata de una errata de escritura, pues en el mismo texto Angulo se reafirma en esta datación defendiendo que las obras empezaron tres años antes de que se trazara el edificio, lo que resulta bastante incongruente.

⁴⁷ Santiago Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Convenio Andrés Bello, 2006), 84.

⁴⁸ Rueda, “Llega la Ilustración”, 1087.

⁴⁹ Rueda, “Llega la Ilustración”, 1086.

Pinzón, en su reciente monografía sobre la catedral bogotana, ha llegado a sugerir que la traza es de Antonio Cid, aunque deja el tema abierto al afirmar: “La autoría de la traza continuará siendo uno de los misterios inconclusos de la historia de la segunda catedral de Santafé”⁵⁰.

Pues bien, a la luz de la nueva documentación localizada, hoy sabemos a ciencia cierta que el diseño de la catedral, así como las condiciones para su realización, fueron obra del albañil Antonio Cid, quien aparece firmando ambos documentos. Además, en un determinado momento, Cid reiteró esta paternidad al referirse “a la traza y condiciones que están firmadas de mi nombre”⁵¹. Ahora bien, conviene preguntarnos por este maestro de albañilería: ¿qué sabemos de él?

EL AUTOR, ANTONIO CID

De este personaje sabemos que era de origen español, concretamente nacido en Alcántara (Cáceres, Extremadura), y que se embarcó hacia la Nueva Granada el 8 de enero de 1569⁵². De hecho, la primera noticia que tenemos sobre él en tierras americanas es su elaboración de las trazas y condiciones de la segunda catedral de Bogotá a cuyo estudio nos dedicamos ahora. Estas obras se pregonaron en la plaza pública de la ciudad el 18 de julio y de mil quinientos setenta y uno, momento en que Cid presentó su postura, afirmando que la haría “bien y perfectamente labrada” en un plazo de cuatro años, cobrando por ello ocho mil pesos en total, dos mil al comienzo de la obra, dos mil cuando las paredes estuvieran a la mitad, y el resto cuando los arcos estuvieran cerrados y las paredes acabadas. Entre las condiciones estipuladas por Cid, se pedía que los materiales se le proporcionaran a pie de obra. Además, en previsión de que no hubiera esclavos negros en la obra⁵³, y de que “por las mañanas se tardan los indios y se van temprano a sus rancherías”, para que los oficiales no quedaran ociosos mientras tanto, ofrecía su trabajo y el de su equipo para continuar con los trabajos, cobrando por ello un jornal de dos pesos por cabeza⁵⁴. Los pregones continuaron los días posteriores, entre el 19 de julio y el 10 de agosto, pero parece que nadie más hizo postura, por lo que podemos presuponer que, en principio, Cid salió vencedor. No obstante, como veremos más adelante, pronto dejó de llevar la dirección de esta obra, probablemente por la nueva subasta que organizó el arzobispo Zapata a su llegada. Lo cierto es que su desconexión no fue total y, más adelante, volvió a realizar trabajos puntuales para la catedral, como en 1584, cuando realizó cuatro pilares de ladrillo para la colocación de las campanas junto a Domingo Moreno⁵⁵.

A finales de la década de los setenta Cid mudó su actividad a diversos lugares del altiplano cundiboyacense donde se estaban construyendo numerosas iglesias doctrineras, tal y como ha podido documentar la profesora Guadalupe Romero. Gracias a la nutrida documentación estudiada por

⁵⁰ José Alexander Pinzón, *La catedral de Santafé*, 55.

⁵¹ BNC, Bogotá. Manuscritos, RM598, f. 13v. Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

⁵² M. C. Galbis, *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980), vol. 5, I:192.

⁵³ Sabemos que un año antes, en 1571, el arcediano Lope Clavijo y el mayordomo de fábrica Nicolás Sepúlveda estaban intentando comprar seis negros para este fin con los fondos provenientes de la sede vacante del arzobispado y del dinero dejado por el arzobispo Barrios para la conclusión de la catedral. Cf. Pinzón, *La catedral de Santafé*, 116-117.

⁵⁴ Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, f. 13v. Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

⁵⁵ José Alexander Pinzón, *La catedral de Santafé*, 127-128.

ella en su tesis doctoral, sabemos que el rastro de Cid reaparece el 26 de noviembre de 1579, cuando se presenta al remate de las iglesias de cuatro pueblos de indios administradas por la Real Corona, concretamente las de Cajicá, Chía, Pasca y Saque. Incluso, en su afán de obtener el encargo, y por si fuera poco levantar cuatro iglesias de manera conjunta, Cid también se ofreció a hacer lo propio con las de Sogamoso y Tunjuelo, incluso mejorando las dimensiones de algunas de ellas⁵⁶. Pero esta maniobra despertó los recelos de un grupo de albañiles y carpinteros (Nicolás Alonso, Diego de León, Antonio Díaz, Juan de Robles y Juan Gonesia), los cuales, indignados, se quejaron de su falta de profesionalidad y ética. Aunque no podemos tomarlo al pie de la letra, este interesante documento nos brinda alguna información sobre el maestro albañil. En su declaración, los artesanos afirmaban que Cid llevaba en el Nuevo Reino más de doce años —aunque en realidad no llegaban a once todavía— y que había abandonado en España a su mujer e hijos sin mandarles dinero para su sustento, por lo que las autoridades le habían instado a regresar en numerosas ocasiones. No obstante, valiéndose de buenos contactos en la administración, él siempre lograba evitarlo. Además, según el mismo testimonio, la estrategia de Cid para lograr encargos sobre el resto de sus compañeros era cobrar dos terceras partes de lo que en realidad valían los trabajos a realizar. También se quejaban de su modo de proceder, pues integraba en su equipo a mulatos, negros y muchachos jóvenes que no conocían el oficio, y, por si fuera poco, afrontaba conjuntamente las obras de albañilería y carpintería, sin separación de oficios. Como argumento más elocuente de lo dicho señalaban lo ocurrido en Fontibón, cuya iglesia, recién construida por Cid, ya amenazaba ruina por aquellos años⁵⁷.

No consta si la queja surtió el efecto deseado, pero al menos las obras de Cajicá acabaron en sus manos —al parecer por traspaso de Nicolás Alonso, y en compañía de Pedro de Ribera—. Para este templo las autoridades habían solicitado inicialmente una nave de 137 pies de largo, pero viendo que se iba a quedar chico antes de inaugurarlos, le pidieron a Cid que lo alargara hasta los 160 pies. A cambio, para no incrementar los costes, debía reducir la altura del edificio. No obstante, Cid no solo decidió unilateralmente mantener la altura sino que la subió aún más para mantener la armonía, lo que demuestra su preocupación por conseguir unas proporciones arquitectónicas correctas —amén de lograr una mejor remuneración—. Así, en 1583 estaba solicitando el pago de estas demasías⁵⁸:

[...] suplico a Vuestra Señoría sea serbido se me mande pagar la mas obra que en ella hize pues fue en pro y hornato de la dicha obra atento que la obra está muy buena y bien acabada y en otras muchas cosas con mejoró de lo que hera obligado, atento que soy pobre y me sustento de my trabajo sobre que pido justicia.

⁵⁶ AGN. Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 21, rollo 21, f. 855v. *Antonio Cid, albañil, hace posturas por las iglesias de Cajicá, Pasca, Chía, Saque, Sogamoso y Tunjuelo*. 26/XI/1579. Citado en Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 266-267 y 1502.

⁵⁷ De hecho, el templo necesitó de varias consolidaciones y de un nuevo montaje de la armadura. Cf. Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 272-276, 1502-1505 y 3100-3103. Resulta curioso que en 1583 la Real Audiencia, a la hora de abordar el peritaje de la iglesia de Fontibón, para su reparación, nombrara precisamente al propio Antonio Cid como perito, además de a Francisco de Ávila. Cf. Angélica Chica Segovia, *Aspectos histórico-tecnológicos de las iglesias de los pueblos de indios del silo XVII en el altiplano cundiboyacense como herramienta para su valoración y conservación* (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 311.

⁵⁸ Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 1505 y 1816-1817.

⁵⁹ Guadalupe Romero Sánchez, *Los pueblos de indios en Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras* (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008), 211.

Tras la comprobación pertinente de estos trabajos, se le abonaron las obras realizadas. Al parecer, usó esta estrategia en más ocasiones, y para este mismo año de 1583 ya había hecho el “altozano” —o patio delantero elevado— de la iglesia, siendo “acavado mas de lo que fue obligado y suve el terraplano casi tres quartas y quatro gradillas de éste a la entrada”⁵⁹. No obstante, a los dos años, en febrero de 1586, Cid abandonó la obra de Cajicá⁶⁰ al ser requerido por la Real Audiencia de Santafé en la capital, con el propósito de supervisar las obras de la catedral ⁶¹. Es probable que esto se debiera tanto a los buenos contactos que mantenía con la institución como a que él mismo había sido el encargado de trazar el edificio quince años atrás.

Cid también ganó las obras de los templos de Sogamoso y Turmequé, rematados en Santafé el 7 de enero de 1584, y consta que el 11 de diciembre de 1585 sus paredes estaban construidas hasta la línea de enrase. Además, en abril de 1587 se licitaron las obras de las casas curales de los pueblos de Chivatá, Sogamoso y Turmequé, y Cid se presentó al concurso de nuevo. Su postura fue de 500 pesos de oro de veinte quilates por cada una de las casas, lo que incluía los materiales y la mano de obra indígena⁶². Esta es la última noticia que tenemos sobre Cid en la documentación, y debió morir al poco tiempo —antes de 1595—, pues en 1600 el cacique del pueblo de Cajicá lo daba por muerto desde hacía 18 años⁶³, algo imposible⁶⁴, pero sí indica que llevaría algún tiempo finado.

Ahora bien, merece la pena hacer una breve reflexión sobre la economía de Cid. A pesar de que él mismo puso de relieve su pobreza a la hora de reclamar un pago a la Real Corona, en realidad su nivel económico debió ser bastante holgado. Hay varias razones para pensar esto. En primer lugar, está el ya citado testimonio de sus adversarios y compañeros de profesión, que afirmaban “que en el termino de los doze años que aquí está en estas partes le an pagado mas de sinco mil pesos y está enpeñado en mas de otros dos mil y de lo ganado nunca a socorrido a su mujer”⁶⁵. En segundo lugar, sabemos que su sobrino, también llamado Antonio Cid, y también natural de Alcántara, pidió licencia al Consejo de Indias para pasar a Mariquita y cobrar la herencia dejada por él. La documentación, custodiada en el Archivo de Indias, dice así ⁶⁶:

Juan Correa Hurtado, en nombre de Antonio Cid, vecino de la Villa de Alcántara, digo que el dicho mi padre, el sobrino de Antonio Cid, hermano de José Cid, su padre, el [ya] dicho, murió en las Indias y dejó mucha hacienda, la cual pertenece y ha de heredar el dicho mi padre como sobrino y pariente más propinco [cercano], y para recibir y recaudar la dicha hacienda mi padre tiene necesidad de pasar

⁶⁰ Esto hizo lo que la obra quedara inconclusa hasta el cambio de siglo. Además, lo construido sufrió ciertas averías debido a un terremoto acaecido entre 1594 y 1598, para cuyo arreglo y finalización se llamó al maestro de cantería y albañilería Juan del Hoyo, quién ya había cumplido con el encargo en 1598. Cf. Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 1508. Curiosamente Juan del Hoyo es la misma persona que le tomó el relevo en las obras catedralicias de Bogotá.

⁶¹ AGN, Colonia, Fábrica de Iglesias, t. 21, r. 45, f. 920r-v. citado en Angélica Chica Segovia, *Aspectos histórico-tecnológicos de las iglesias de los pueblos de indios del silo XVII en el altiplano cundiboyacense como herramienta para su valoración y conservación* (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 313.

⁶² Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 982, 1072, y 3119.

⁶³ AGN. Colonia, Visitas Bolívar, t. 3, rollo 4, ff. 578v-579r. *Testimonio del cacique del pueblo de Cajicá, don Felipe, sobre el proceso constructivo de la iglesia del lugar*. 30/VIII/1600.

⁶⁴ Eso nos llevaría al año 1583 y, tal y como hemos comentado, su rastro está bien documentado hasta al menos 1587.

⁶⁵ Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 3101.

⁶⁶ Archivo General de Indias (AGI), Sevilla. Indiferente 2102, N. 139, s.f. *Expediente de concesión de licencia para pasar al Nuevo Reino de Granada a favor de Antonio Cid, vecino de Alcántara*. 1595.

a las dichas Indias a la ciudad de Mariquita del Nuevo Reino de Granada, a donde murió, con consentimiento de su mujer. A vuestra ilustrísima pido y suplico como consta de las informaciones y autos que presento, mande conceder licencia al dicho mi padre para que el pueda hacer el dicho viaje y pasar a las dichas Indias [...]

Finalmente, el 19 de octubre se emitía la real cédula que le autorizaba a para pasar por tres años a las Indias, con las fianzas ordinarias⁶⁷.

LA SEGUNDA CATEDRAL DE BOGOTÁ A LA LUZ DE SUS CONDICIONES DE OBRA

Las condiciones que se estipularon para la construcción de la segunda catedral de Bogotá constaban de veinticinco cláusulas. La información contenida en ellas nos da respuesta a muchas de las cuestiones que hasta ahora nos hacíamos, lo que justifica que lo reproduzcamos en su integridad a continuación ⁶⁸.

Traza y condiciones de como se ha de hacer la iglesia catedral de esta ciudad de Santa Fe, así a destajo⁶⁹ como a jornal al maestro o maestros que la tomaren a hacer, son las siguientes:

- Primeramente, se erigirá una iglesia que tenga de cumplido doscientos y veinte pies y de ancho tendrá la nave principal treinta y cuatro pies, y las dos naves de los lados a veinte y cinco pies, en fin de que vendrá a tener con el grueso de los pilares noventa y dos pies. Esto se entiende sin lo que ocupan las paredes.
- Ítem se abrirán las zanjas, así para la torre como para los pilares y sacristía y sala de cabildo y pila de bautismo de dos varas de ancho y poner sean en lo firme como al oficial y obreros le pareciere que estén en lo firme para la perpetuidad de la obra.
- Ítem que después de erigida toda la dicha obra, conforme como está señalado en las trazas, irán haciendo las paredes de cuatro pies de ancho, excepto las paredes de la torre que serán de cinco pies de ancho, porque subirá mucho.
- Ítem que las esquinas todas de esta obra se harán de cantería, labradas a picón, y tendrán una tercia de alto y más si más se pudieren haber.
- Ítem que todas estas paredes será[n] de muy buena piedra arenis[c]a y muy buen[a] cal, y las mezclas se harán conforme al parecer del oficial.
- Ítem subirán las paredes del cuerpo de la iglesia que se tenderán las cuatro paredes treinta pies por lo más bajo, para que si se hubieren de hacer capillas, queden altas todo lo que se pueda.
- Ítem que en estas paredes, el cuerpo de la iglesia a una parte y a otra, se han de cerrar los ara [altares] para las capillas que se pudieren hacer, que serán cuatro en cada parte, como están señaladas en la traza.

⁶⁷ AGI. Contaduría, 244A, N. 123. Real Cédula concediendo licencia a Antonio Cid, vecino de Alcántara, para pasar al Nuevo Reino de Granada. 19/X/1595.

⁶⁸ BNC, Bogotá. Manuscritos, RM598, ff. 9r-11r. *Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario*. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

⁶⁹ La obra a destajo se cobraba por objetivos alcanzados, y no por tiempo empleado para realizarla.

- Ítem como se vayan haciendo las paredes de la iglesia, se vayan dejando rafas⁷⁰ para cada [vez] que se hubieran de hacer las capillas se pueda ligar una obra con otra.

- Ítem se hará una torre de campanas donde la traza la señala y tendrá veinte y cinco pies de hueco y veinte y subirá de alto sesenta pies y se hará en ella una escalera para la subida de ella y asimismo subirá para el coro alto, asimismo se harán en ella, en lo más alto de ella, las ventanas que fueren menester para las campanas, cerradas de ladrillo.

- Ítem se hará una pieza con dos puertas grandes como en la traza está señalada, con un pilar que divida las dos puertas, será para donde esté la pila del bautismo, subirán las paredes hasta el alto del coro para que sirva donde estén los órganos y tendrán veinte y cinco pies de ancho y veinte de largo.

- Ítem se hará una sacristía donde va señalado en la traza de veinte y cinco pies de ancho y veinte de largo y subirá conforme a las paredes de la iglesia para que pueda quedar en ella un suelo alto para guardar cosas de la iglesia o sirva de aposento del sacristán, como se hace en todas las iglesias principales como esta.

- Ítem se hará una sala de cabildo donde está señalado en la traza de veinte y cinco pies de largo y veinte de ancho.

- Ítem si a los señores que tuvieren a cargo esta obra les pareciere que el altar mayor que en la cabecera de la iglesia está señalado en la traza sea el principal, será a su albedrío, y sino, como está en medio de una nave, que es la principal, de manera que [en] ello va, que lo podrán hacer después de hecha la iglesia donde les pareciere.

- Ítem que en las paredes de la sacristía y sala de cabildo se harán dos altares que serán metidos en las paredes por la lipreza [¿limpieza?] de ellos, cerrados sus arcos de ladrillo.

- Ítem se harán las puertas de toda esta obra donde a los señores que tuviere a cargo esta obra y a los oficiales pareciere, así donde han de estar como el grandor que han de tener, y que en todas ellas se dejen luego sus trancas.

- Ítem que en todas estas paredes se han de ir dejando todas las luces que se pudieren para que la iglesia esté clara y serán de ladrillo y cerrados, [que] monten con sus arcos.

- Ítem que después de hechas las paredes se harán dos zanjás de arcos que dividen las tres naves que serán en esta manera con cuatro pilares de cantería con los dos medios pilares como están señalados en la traza que tendrán cuatro pies de ancho y subirán de alto veinte y cuatro pies de alto con sus basas y capiteles muy bien labrados.

- Ítem que después de asentados como han de estar se cerrarán sus arcos de ladrillo de tres pies de ancho y tres de alto, y tendrán de vuelta diez y ocho pies, en que columna y arco suben cuarenta y cinco pies.

- Ítem que después de [en]maderada la dicha obra se echará un ala de ladrillo que vuela un pie con su moldura galana.

⁷⁰ Según la RAE, “Machón que se empotra en una pared para reforzarla o reparar un agrieta”.

- Ítem que el tejado que se hubiere de echar han de ir las tejas todas con cal, lo uno por la perpetuidad y lo otro porque la madera se conserva y con el barro se pudre.
- Ítem se ha de encalar toda la dicha iglesia por la parte de dentro, muy bien encalada, y dada sus fachadas como quede muy blanco.
- Ítem que después de hecha la dicha iglesia se hará un andén alto de terraplano de la iglesia, que será de todo el ancho que el sitio tomare [en]ladrillado, y en el pretil de diez a diez pies una media columna de cantería que tendrá un estado de alto, o poco menos, para que de una asta se puedan echar sus cadenas.
- Ítem que a la entrada y subida de este andén, que será donde han de estar las tres puertas principales, serán gradas de cantería con su pretil, las gradas de doce pies de ancho y los pasos de media de media vara de largo y unas de más de alto, y entiéndese que el pretil ha de ser de cantería de media labra de ancho y una vara de alto.
- Las puertas serán todas de ladrillo muy bien hechas.
- La cual dicha obra se labrará toda a plomo y cordel y por sus hiladas y siempre andará a un peso para que ella misma se vaya fraguando y haciendo su asiento y en cada diez pies de largo y cinco de alto se echarán dos piedras que pasen la pared para que la obra vaya ligada y fraguada la obra, que ha de ser perpetua.

Antonio Cid [rubricado]

Un primer aspecto que llama la atención respecto al proyecto de la primera catedral es que se abandonaba la cabecera ochavada de la primera catedral —probablemente inspirada en la de Catedral de Cartagena—, a favor de un testero plano. Además, tanto la iglesia como la torre, el baptisterio, la sacristía y la sala de cabildo quedaban incluidos en el rectángulo general del edificio, según se puede apreciar en el plano adjunto. Las condiciones escritas, por su parte, nos dan las medidas totales del mismo, que habría de tener 220 pies de largo y 92 de ancho (es decir, una medida aproximada de unos 61 x 25.5 metros), sin contar lo que ocupasen las paredes. Las esquinas del edificio serían de cantería, mientras que las paredes serían “de muy buena piedra arenis[c]a y muy buen[a] cal, y las mezclas se harán conforme al parecer del oficial”, lo que debió consignarse en recuerdo de lo ocurrido con el anterior edificio, cuyo colapso se achacaba a los malos materiales empleados, especialmente la cal.

Conviene subrayar la jerarquía de espacios en el edificio: las naves laterales se fijan en una altura no inferior a treinta pies “por lo más bajo” (dejándose abierta la posibilidad de que en el futuro se añadieran más capillas al conjunto), la nave central más alta para poder abrir ventanas que la iluminaran suficientemente, y, por último, la capilla mayor aún más alta. Esto último no consta en el documento que analizamos, pero sí en las posteriores condiciones para la subasta de las obras de carpintería: “se subira la misma pared de la capilla lo que fuere menester de manera que quede mas alta que el tejado del cuerpo de la iglesia”⁷¹. Seguidamente, en el séptimo punto se habla de las ocho capillas abiertas entre el tercer y el quinto tramo de columnas, cuya curiosa disposición, en las inmediaciones de la cabecera, forman una falsa idea de crucero dentro de la planta del templo.

⁷¹ Pinzón, *La catedral de Santafé*, 77.

De hecho, si algo llama la atención es la gran cantidad de cuestiones que no se contemplan en las condiciones o que directamente se dejan al libre albedrío de los constructores, como por ejemplo la cantidad y situación de las puertas y ventanas (cláusulas 15 y 16). En este sentido, es aún más interesante la decimotercera cláusula, referente a la situación del presbiterio, donde se plantean dos alternativas: que bien se ubicara en el testero del edificio, entre la sala del capítulo y la sacristía, o bien que se desplazara al centro de la nave, quedando un tránsito por detrás a modo de girola. En principio, lo más lógico y coherente con el devenir histórico de todos los templos neogranadinos que conocemos habría sido que, finalmente, se optara por la primera opción. Además, en la testera dibujada por Cid ya hay dibujada una grada de cuatro escalones para el altar mayor, tal y como se dibujó siempre en las distintas trazas para los distintos templos doctrineros. Es también lo que parece desprenderse de un testimonio posterior, pues cuando se encargó la reforma del templo al ingeniero Domingo Esquiaqui en el siglo XVIII, este “amplió la nave principal, retiró los dos altares laterales, abrió arcos y permitió el tránsito por detrás del presbiterio”⁷³.

EL DEVENIR POSTERIOR DE LA CATEDRAL

Según era costumbre entonces, las obras de la segunda Catedral de Santafé se sacaron a pregon, tal y como se había hecho en 1553 con las obras de la primera catedral de la misma ciudad⁷⁴, o en 1567 con la iglesia mayor de Tunja⁷⁵. En nuestro caso, fue el deán don Francisco Adame quién ordenó el pregon de las obras en 18 de julio de 1571⁷⁶. Como ya hemos dicho, Antonio Cid fue el único en presentar postura ese mismo día.

Se puso la primera piedra de la segunda catedral el 12 de marzo de 1572 por parte del deán Francisco Adame, al que acompañaron otros notables de la ciudad, el maestro mayor Juan de Vergara y los principales oficiales, entre los que se encontraban el propio Antonio Cid, así como Pedro Rodríguez y Antonio Díaz⁷⁷. Cabe señalar que, en 1553, Adame estuvo presente como testigo en la adjudicación de las obras de la primera catedral, firmando como testigo del pregon de las obras⁷⁸, y si bien la documentación de 1553 se refiere a él como “licenciado”, en 1571 ya lo encontramos como “doctor” ejerciendo el cargo de deán, lo que es significativo de su nuevo estatus profesional. Además, sabemos que en la caja que se enterró en el lugar escogido para principiar la obra había “ciertas monedas de nuestros reyes y armas reales y del Sr. provisor y vicario general D. Francisco Adame”⁷⁹.

⁷² Cf. Romero Sánchez, *Los pueblos de indios*, 268.

⁷³ Edison Sahamuel Ortiz (dir.), *Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas* (Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013), 18.

⁷⁴ Rojas Gómez, “Catedral de Bogotá”: 203-204.

⁷⁵ Mario Germán Romero, *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960), 56.

⁷⁶ BNC, Bogotá. Manuscritos, RM598, f. 8r. *Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario*. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

⁷⁷ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 28.

⁷⁸ Roberto Rojas Gómez, “Catedral de Bogotá”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, no. 20 (1933): 116-117.

⁷⁹ Alonso Garzón de Tahuste, *Verdadera relación de la sucesión de los ilustrísimos señores arzobispos de esta metrópoli, año de 1644* (Bogotá: Asociación Ferrero Ramírez de Arellano, 1988), 48.

Esto no hubiera sido posible si en ese momento hubiera habido un arzobispo en la sede bogotana.

El caso es que las obras no prosperaron demasiado hasta que, en efecto, llegó el nuevo prelado, y volvió a rematar las obras al año siguiente, en 1573, según Caycedo⁸⁰:

Continuó el Sor. Adames su obra con el mayor empeño hasta ver sacados los cimientos de toda ella. En el año siguiente de 1573, vino á esta Capital el Illmo. Sor. Dn. Fray Luis Zapata de Cárdenas, su segundo Arzobispo, quien procuró con el mayor empeño la prosecución de la obra de su Iglesia, y para ver con más prontitud el fin de sus anhelos, le pareció el medio más oportuno hacer pregonar la obra, y rematarla en quien la hiciera por menos, y diera mejores fianzas, arreglándose en todo al plan dicho, con todas las oficinas delineadas en él, y demás condiciones que se propusieron. Con efecto, se celebró el remate por la cantidad de ciento sesenta mil pesos. No se ha podido averiguar el nombre del rematador, pero si el que dió las fianzas, y comenzó á trabajar con mucha actividad y solidez el edificio que levantó sobre doce fortísimas columnas de orden toscano, seis por banda, sobre las que arrancaban doce arcos de muy buena sillería, y sobre cada columna una ventana circular que daba suficientes luces á la nave mayor.

Hoy sabemos que el maestro que ganó la puja fue Juan del Hoyo⁸¹ y que el edificio —o al menos lo que de él se levantó— debió estar acabado en su mayor parte hacia 1583, pues el 1o de octubre de ese año se estipulan las condiciones de la obra de cubrición de la iglesia por parte del carpintero Melchor Hernández⁸². El pregón se realizó en la ciudad el 2 de enero de 1584, concurriendo el carpintero Pedro de la Peña, que hizo postura por 5.750 pesos de oro de veinte quilates. No habiendo nadie que le disputara el trabajo, él fue quien se encargó del trabajo junto a seis oficiales más⁸³. Finalmente, sabemos que en junio de 1586 el trabajo de carpintería debió estar acabado pues es entonces cuando se encargan las obras de teja y ladrillo al “ollero y tejero” Juan García, y, en 1588 se le pagó a Víctor del Castillo Guerrero por “la cruz de hierro bandereta” que se puso coronando la capilla mayor⁸⁴.

Ahora bien, con base en la documentación dejada por el proceso constructivo, que estuvo plagado de contratiempos, demoras y pleitos, sabemos que el plano de Cid no se siguió al pie de la letra, tal y como estaba dibujado, sino que sufrió un incontable número de modificaciones. Uno de estos pleitos fue el entablado por el referido maestro de cantería Juan del Hoyo a propósito de algunos de los trabajos que aún no le había pagado en 1584⁸⁵:

Juan del Hoyo, maestro de cantería, digo que en la bóveda de la capilla del bautismo que hice en la iglesia catedral de esta ciudad, de más de lo que fui obligado conforme a la escritura, hice cuatro arcos y en toda la capilla le eche más moldura de lo que era obligado e hice el casco de la capilla y la cimbré

⁸⁰ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 29.

⁸¹ Pinzón, *La catedral de Santafé*, 66.

⁸² Se solucionó dicha cubrición a base de artesonados mudéjares, siendo el de la cabecera ochavado con lazos de diez y de dieciséis y un racimo de mozárabes en el centro Cf. Pinzón, *La catedral de Santafé*, 73-82.

⁸³ Pinzón, *La catedral de Santafé*, 82.

⁸⁴ Pinzón, *La catedral de Santafé*, 85 y 137.

⁸⁵ BNC, Bogotá. Manuscritos, RM598, f. 14r. *Juan del Hoyo, maestro de cantería, contra la fábrica de la Iglesia Catedral de esta corte por la paga de ciertos trabajos que hizo en ella*. 6/II/1584 a 2/VI/1584.

y descimbré y después la encalé, y además de esto, quité y derribé el campanario y quité las campanas y las puse donde ahora están y labré unas piedras para poner las dichas campanas, de lo cual no se me ha pagado cosa alguna, aunque lo pedí al mayordomo.

Por su parte, el mayordomo Hernando Arias Torero declaró lo siguiente⁸⁶:

[...]con acuerdo y parecer del dicho señor oidor que el declarante como mayordomo de la obra de la santa iglesia, hizo una escritura con el dicho Juan del Hoyo, firmada de su nombre y porque el dicho Hoyo se obligó de hacer la capilla del Baptismo de bóveda conforme el modelo y condiciones que el dicho Hoyo dio y entregó al dicho señor [...] que se trató de hacer se bóveda la capilla mayor y colaterales de la dicha santa iglesia por cuatro años [...] y si se tasase en más no haber de llevar más y si en menos llevase aquello en que fuese tasado por oficiales y otras condiciones que aparecerán por la dicha escritura a que se remite, y que lo que toca a los cuatro arcos que dice el dicho Juan del Hoyo que hizo por demasía y la dicha bóveda y que le hizo más moldura de lo que será obligado, este declara no saber si esto es que fue demasía o no, que lo declaren oficiales que lo entiendan y en cuanto a hacer el casco de la capilla no lo tiene el declarante por demasía sino por cosa inclusa y necesaria a la misma bóveda y no distante, especialmente que este que declara ha pagado a un albañil que ayuda al maestro a asentar los ladrillos a lo que se quiere acordar⁸⁷, y que por lo que toca a la cimbra es verdad que dicho Juan del Hoyo la ayudó a poner y asentar a los carpinteros y por su orden media e industria se hizo y en esto y deshacer después la dicha cimbra trabajó mucho y es asimismo verdad que encaló la dicha bóveda juntamente con otro oficial y derribó el campanario que estaba hecho de madera en el mismo lugar donde se hizo la bóveda con ayuda de carpinteros y dio orden e industria de como se había de haber y quitó las campanas por buen orden y mañana y las puso en donde ahora están, en los pilares de ladrillo, que este que declara mandó hacer a dos albañiles, y labró el dicho Juan del Hoyo unas piedras en que se asentaron, de todo lo cual y hasta ahora no se le ha dado ni pagado cosa, según y esto es la verdad de lo acontecido en el dicho pedimiento [...]

Para resolver el asunto, ambas partes nombraron sus tasadores, viniendo de parte del mayordomo Juan de Basabe y de parte del denunciante Jorge Moreno, ambos canteros de profesión. Estos confirmaron de todo punto lo aducido por Hoyo y la Real Audiencia mandó recado al mayordomo de que debía abonar el trabajo.

Lo verdaderamente importante de lo transcrito es que una vez concluida en su mayoría la Catedral, esta no disponía de la torre de 60 pies de altura (casi 17 metros) que había establecido Antonio Cid en sus condiciones, sino más bien de “pilares de ladrillo” donde estaban las campanas, es decir, una especie de espadaña. Tampoco llegó a hacerse en ningún momento la sacristía proyectada, y las capillas laterales parece que tampoco siguieron el orden establecido en el plano. Todo esto puede comprobarse al leer la descripción que hizo Caycedo del templo antes de su destrucción, el cual nos permite hacernos una idea de cómo llegó hasta finales del siglo XVIII. Caycedo habla de dos altares en las testeras de las naves laterales (el de la Soledad y el de los Dolores), lo que en principio podría coincidir con lo que se ve en el plano de Cid. Pero los problemas vienen cuando describe las capillas laterales. En el lado del Evangelio solo habla de tres capillas —y no cuatro, como en el

⁸⁶ BNC, Bogotá. Manuscritos, RM598, f. 16v. *Juan del Hoyo, maestro de cantería, contra la fábrica de la Iglesia Catedral de esta corte por la paga de ciertos trabajos que hizo en ella.* 6/II/1584 a 2/VI/1584.

⁸⁷ Se refiere a Alonso Díaz, que cobró dos pesos por ayudar a Juan del Hoyo a “quitar el campanario de madera (o campanario viejo) y otras cosas para hacer la boveda de la capilla del bautismo”. Cf. Pinzón, *La catedral de Santafé*, 123.

plano—, que eran la de la Trinidad, Santa Ana “en el lugar principal” y capilla bautismal “debajo de la torre”; mientras que en el lado de la Epístola sitúa una secuencia de cuatro espacios: la capilla de Santa Catalina de Siena “que por más de doscientos años sirvió de sacristía”, la de San Pedro (frente a la de Santa Ana) —que a su vez daba paso, en eje axial y a través de ella, a la de santa Catalina mártir—, después se hallaba “el tránsito de la Catedral al Sagrario” y por último la Capilla de la Virgen de la Misericordia⁸⁸. Esta misma disposición se confirma en muchos testimonios de los siglos XVII y XVIII, por lo que, obviamente, no se llegó a construir todo conforme al plano. De hecho, el testimonio que acabamos de reproducir de Hernando Arias Torero, datado en 1584, ya sitúa la construcción de la capilla bautismal debajo del campanario (en el costado izquierdo según se entraba al templo), y no donde lo dibujó inicialmente Antonio Cid (justo enfrente).

Igualmente, Caycedo excluye de la descripción del templo el espacio de la sacristía, que no llegó a realizarse⁸⁹. Distintos inventarios del templo, posteriores en fecha, también confirman que la capilla de Santa Catalina de Siena se usaba como sacristía. De hecho, parece que el primer intento de hacer una sacristía, fue en tiempos del arzobispo Francisco Martínez, a partir de 1790, teniendo que romper para ello los muros de las naves laterales⁹⁰. Además, no podemos dudar del testimonio de Caycedo pues él vivió esta catedral y era buen conocedor de sus espacios. Sabemos que en 1797 aún no se disponía de este espacio esencial para una catedral, y que el arzobispo Martínez Compañón quiso emprender la obra, pero ese mismo año murió.

EN CONCLUSIÓN

Los resultados de esta investigación son varios. Por un lado, hemos logrado casar el plano de la segunda catedral de Bogotá, muy conocido por la historiografía, con las condiciones que lo acompañaron. Hemos situado dicho proyecto dentro de su contexto histórico, definiendo la secuencia de edificios que fungieron como sede catedralicia. Hemos aclarado la datación (1571) y el autor de dichas trazas y condiciones, que no fue otro que el maestro albañil Antonio Cid, haciendo un repaso por su biografía y sus aportaciones a la historia constructiva de la Nueva Granada. Y, por último, hemos analizado las características constructivas que definieron este templo catedralicio, llamando la atención sobre algunas que no llegaron a cumplirse a tenor de los testimonios posteriores.

Esperamos que este trabajo sea el punto de partida para próximas investigaciones sobre el tema. La catedral de Bogotá amerita un estudio juicioso e integral de sus distintos edificios, donde se recojan de manera sintética más de cuatro siglos de historia constructiva.

⁸⁸ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 39-41.

⁸⁹ De hecho, en 1631, Gregorio Angulo se quejaba ante el rey de la falta de espacios vitales para la catedral, entre los que se encontraban la sacristía y la torre. Pinzón, *La catedral de Santafé*, 154-155.

⁹⁰ Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 45.



1689 - Organo pa. Catedral Bogotá - 1^{er} cuerpo

BOGOTÁ
1689

este es el
que se usaba
en el templo
de San Pedro
de los
panes

Fig. 4.1. Atribuido a Pedro Rico. Dibujo del órgano ofrecido a la catedral por Pedro Rico. Tinta sobre papel, 1689. Colección privada, Bogotá.

DVLSANA ACOMPANADA

Los órganos tubulares

Camilo Andrés Moreno Bogoya

En el Nuevo Reino de Granada la tradición organera no tuvo un especial desarrollo, en parte por las limitaciones económicas de sus territorios, además no se cuentan con evidencias documentales de instrumentos monumentales como los de Nueva España o el Perú. Así mismo, la suerte de los edificios condicionó la desaparición de muchos instrumentos. A pesar de esta realidad, en la región de Boyacá aún se conservan algunos instrumentos de fabricación local elaborados en la segunda mitad del siglo XIX ⁹¹.

Particularmente en la Catedral de Bogotá, desde las primeras décadas del siglo XVII ya se tiene noticia de la compra de un órgano por parte del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, quien parece que tuvo mucho interés en el servicio musical del templo. Este interés se debe a que las obras que financió incluyeron la realización de una treintena de libros corales comisionados al taller del calígrafo Francisco de Páramo y la construcción de la sillería de coro y facistol a Luis Márquez de Escobar, cuyo contrato especificaba la realización de otras obras adicionales al conjunto ya mencionado⁹² :

- Dos balconillos.
- Montaje del coro, enmaderándolo y poniendo las vigas necesarias.
- Realización de la madera del antecoro bajo.
- Puertas y alacenas para guardar los libros corales y a la vez servir de asiento del órgano.

Después de la realización de este instrumento, tendrían que pasar varias décadas antes de que aparezca el nombre del organero y organista de la Catedral, Pedro Rico, quien ofreció fabricar un órgano para el templo; según sus palabras, el “existente se encontraba muy deteriorado”. Después de algunos impases, la compra no se concretó y el instrumento fue adquirido por la iglesia de Santo Domingo de Bogotá. Probablemente este sea el ejemplar que se plasma en los dos dibujos pertenecientes a una colección particular (fig. 4.1. y 4.2).

⁹¹ Egberto Bermúdez. *La música en el arte colonial de Colombia*. 2a. ed. (Santa Fe de Bogotá: Fundación de Música, 1995), 127-131.

⁹² AGN. Notaría 3^a. Protocolo 14, ff. 42-44.



Fig. 4.2. Atribuido a Pedro Rico. Dibujo del órgano ofrecido a la catedral por Pedro Rico. Tinta sobre papel, 1689. Colección privada, Bogotá.

Unos años más tarde, en 1693, el arzobispo fray Ignacio de Urbina propuso al Cabildo tratar la compra de un órgano que Pedro Rico, fabricante de estos instrumentos, había terminado y que vendía por un precio de tres mil pesos de a ocho para ser estrenado el 8 de diciembre de ese año, día de la Concepción. Así mismo Rico también ofreció “adresar el órgano chiquito... para que pueda servir”⁹³.

Este instrumento fue posteriormente vinculado a una leyenda que le otorgaría su nombre, según la referencia más antigua publicada en el periódico *La Caridad* del 8 de abril de 1869. El episodio se desarrolló durante la confesión de un pecador arrepentido de sus actos, quien buscaba redención en ese sacramento. Sin embargo, al encontrar insuficientes las penitencias dictadas por el confesor, que fue reduciendo la pena ante las quejas del pecador, el penitente cayó a los pies del sacerdote y murió. En esos momentos se escucharon los sonidos del órgano y cantos celestiales, cuando el coro se encontraba vacío, de allí que se atribuyera dicha música a seres celestiales⁹⁴. Después de este suceso, según concluye el escrito, los canónigos mandaron pintar unos ángeles⁹⁵ para conmemorar el hecho y desde ese momento se le conoció como *el órgano de los ángeles*.

No obstante, no se tiene registro en las actas capitulares de dicha comisión. Finalmente, con la demolición del coro y la adquisición de un nuevo instrumento, *el órgano de los ángeles* fue vendido

⁹³ AHCB. Fondo Cabildo eclesiástico. Secretaría. Libro de autos y acuerdos de los señores venerables deán y Cavildo desta santa Yglesia Metropolitana. 1693-1704, ff. 8r-9v.

⁹⁴ El órgano de los Ángeles. En *La Caridad o correo de las aldeas*. 8 de abril de 1869, Año IV, No. 38. 597-598.

⁹⁵ En realidad, el cuadro ilustra a un solo ángel insuflando el fuelle del instrumento tocado por Santa Cecilia.

a la iglesia de Facatativá, entonces propiedad de la Orden de San Agustín, donde cayó en desuso, conservando solo las pinturas de las puertas que fueron recuperadas y regresadas a la Catedral por Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar.



Fig. 4.3. Obrador santafereño. Santa Cecilia tocando el órgano (puertas del órgano de Pedro Rico). Óleo sobre tela. Ca. 1700. Colección Catedral de Bogotá. Foto: Óscar Monsalve Pino.

Además de los dos órganos de la tribuna del coro⁹⁶, Caycedo y Flórez menciona en sus Memorias la existencia de otros instrumentos al describir las tribunas en la antecapilla de Nuestra Señora del Topo, cuya cofradía fue muy importante hasta la primera mitad del siglo XIX⁹⁷. En 1887, Buenaventura Correa dirigió al Cabildo una carta en la que solicitaba la donación del órgano perteneciente a la Capilla del Topo, que por ese entonces se encontraba en desuso “por estar desafinado y haber armonio que lo reemplazara”⁹⁸. Aunque no se conoce la respuesta al Cabildo, lo cierto es que dichas tribunas fueron demolidas en la última década del siglo XIX y el rastro de estos instrumentos se perdió.

El actual órgano de la Catedral fue adquirido por iniciativa del arzobispo Ignacio Velasco S.J., quien llegó a la Bogotá en 1890. Desde el punto de vista técnico, fue un instrumento pionero en el país, aunque se tienen noticias de otros instrumentos importados mucho antes, como el adquirido

⁹⁶ Estos instrumentos probablemente eran órganos portátiles destinados para servir tanto en el templo como en profesiones al aire libre. En el país solo se conocen doce ejemplares de estos, que se encontraban en la colección de Luis Alberto Acuña, cuyo paradero actual se desconoce (fig. 4.4 y 4.5).

⁹⁷ Caycedo menciona que las tribunas laterales contaban con “espacio suficiente para órganos y músicos”. Fernando Caycedo y Flórez. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, 86.

⁹⁸ AHCB. Secretaría. Correspondencia. Carta de Buenaventura Correa al Capítulo, solicitando se le regale el órgano de la Capilla del Topo, 1887, f. 1r.

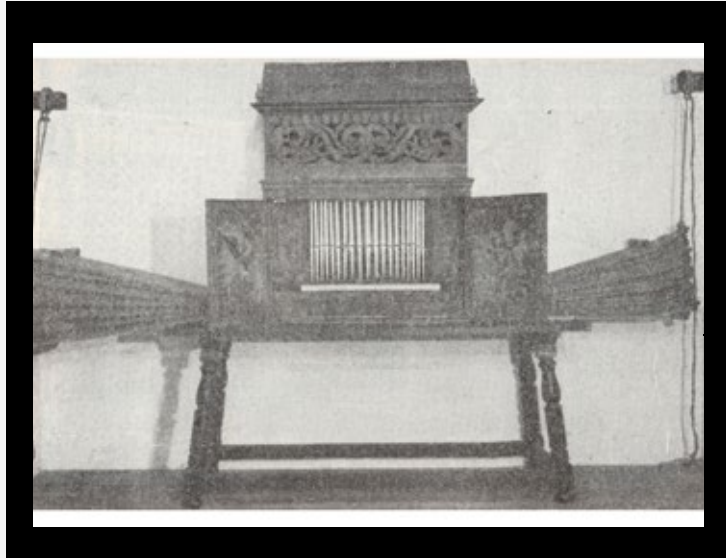


Fig. 4.4. organero neogranadino. Órgano portátil que perteneció a la colección de Luis Alberto Acuña, hoy paradero desconocido. Foto: Perdomo Escobar, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1963, 72.

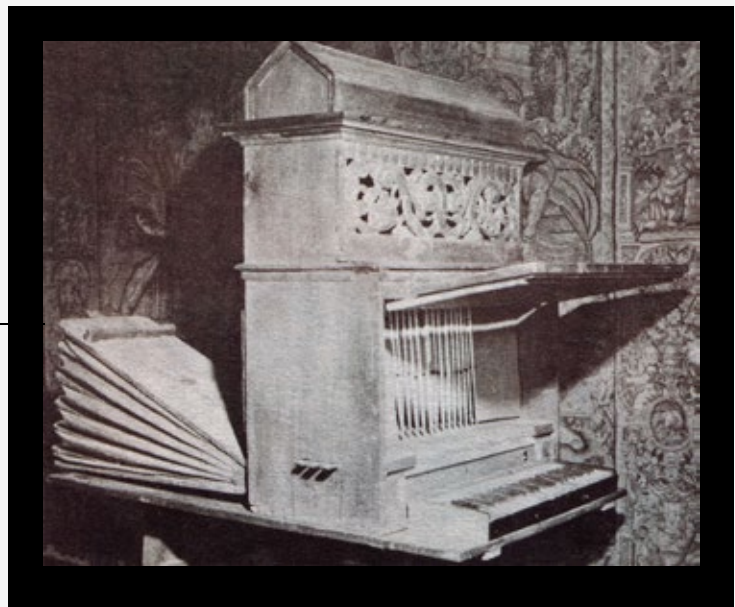


Fig. 4.5. Organero neogranadino. Mismo órgano portátil desde una toma lateral. Foto: Perdomo Escobar, Jose Ignacio. Historia de la Música en Colombia.



Fig. 4.6. Atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandía (detalle del ángel organista). Óleo sobre tela. Siglo XVII. Capilla del Sagrario.
Foto: Óscar Monsalve Pino - Universidad de los Andes.

en Sevilla al organero Antonio Otín Calvete por el canónigo Manuel de Andrade para la capilla del Sagrario. El órgano catedralicio superó a cualquier antecesor en dimensiones, abriendo paso a la compra de otros instrumentos de dimensiones similares, construidos por casas europeas como el mismo Amezua (Chiquinquirá e Iglesia de San Ignacio), Cavaillé-Coll Mutin (Catedral de Popayán, destruido en el terremoto de 1983) o E. F. Walcker (catedrales de Medellín y Cali).

La compra del instrumento fue solo uno de los planes del arzobispo, quien proyectó la demolición del coro central y la modificación del presbiterio con la respectiva sustitución del retablo mayor. Estos severos cambios y sus altos costes generaron controversia dentro del mismo clero, tal como lo demuestran las actas de la época:

Qué el Ilmo. y Rdmo. Señor arzobispo manifestó al Venerable Capítulo de la conveniencias, utilidad y necesidad que había de hacer en la Iglesia Catedral algunas reformas materiales, tales como la demolición del coro de los Señores Canónigos y la traslación a la Capilla de Nuestra Señora del Topo; la fabricación de un coro alto para colocar en él el nuevo órgano que se ha pedido a Europa y otros... Quiso finalmente Su Señoría Ilustrísima y Reverendísima, saber la opinión de los Capitulares en este asunto y cada uno en particular manifestó estar en todo de acuerdo con la resolución de Su Señoría Ilustrísima a excepción del venerable Deán, que puso algunos inconvenientes.

Estos desacuerdos entre algunos miembros del Capítulo y el arzobispo pasaron al terreno de la opinión pública cuando aparecieron carteles anónimos en las esquinas de algunos edificios titulados *demolición sensible*⁹⁹, donde se cuestionaban las obras emprendidas por el prelado. En esta publicación se transcribieron una carta y su respuesta, relativas a estos desacuerdos entre el deán y el arzobispo respectivamente:

Bogotá, 28 de septiembre de 1890.

El deán del Capítulo Metropolitano al ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Ignacio Velasco, dignísimo arzobispo de esta Arquidiócesis. —En la ciudad.

Ilustrísimo señor:

Con la sinceridad que me es característica hago presente a Su Señoría Ilustrísima que como la demolición de la santa iglesia Catedral varía por completo el ceremonial con que se ha tributado el culto desde tiempos muy remotos, quitándosele todo el esplendor con que siempre ha brillado, por lo cual he tenido a bien dirigirme a la Santa Sede, manifestando las muchas y poderosísimas razones que existen para que no se efectúe lo que fue rehusado completamente por el ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo, doctor don José Telesforo Paúl, de gratísima y santa memoria, a quien se hizo la misma propuesta de desterrar a los canónigos de su coro y de su iglesia Catedral con el pretexto de que quepa más gente en ésta.

En consecuencia, haciendo uso de los privilegios, las prerrogativas y preeminencias que me corresponden por los sagrados cánones, como deán del Capítulo Metropolitano, como guardián de la Catedral y defensor del decoro del culto y de los privilegios y las gracias concedidas a la Catedral y al venerable Capítulo, solicito respetuosamente se sirva Su Señoría Ilustrísima impedir la destrucción del coro o, por lo menos, aplazar tan extraña innovación hasta que se reciba la contestación de la Santa Sede, con lo cual obraremos prudentemente y salvaremos toda nuestra responsabilidad delante de Dios y de los hombres.

⁹⁹ *Coro Catedral*. En *El Orden*. 1º de octubre de 1890. No. 210. Y En *La Defensa Católica*, 4 de octubre de 1890.

Dios Nuestro Señor sostenga a Su Señoría Ilustrísima contra los empeños impertinentes de las pocas personas que se fijan en ciertas exterioridades y no en el fondo de las cosas, quienes han hecho creer a Su Señoría Ilustrísima que será del agrado general lo que acaso aleje de Su Señoría Ilustrísima la justa y merecida benevolencia que sus hijos le profesan.

*Con la más profunda estimación, tengo el gusto de suscribirme afectísimo hermano de Su Señoría Ilustrísima, a quien Dios guarde muchos años.
Moisés,*

Obispo de Maximópolis, deán.

[Respuesta del arzobispo Velasco]:

Bogotá, septiembre 28 de 1890.

Ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Moisés Higuera, dignísimo obispo de Maximópolis y deán de la Catedral Metropolitana. —Presente.

Ilustrísimo señor:

Acabo de imponerme del contenido del atento oficio dirigido por V.S.I., con el número 2, de esta fecha, y aunque no dejo de extrañar que V.S.I. pretenda hacerme suspender la ejecución de una medida resuelta en pleno Capítulo por unanimidad, con la única excepción de V.S.I.; sin embargo, y a pesar de las muchísimas ocupaciones que me abruma, no he creído prudente dejar de contestarle.

“No importa nada la variación de un ceremonial que no sólo no es prescrito por los sagrados ritos en la forma que se usa en este coro, sino contra la práctica universal; y porque, en una respuesta dada por la Sagrada Congregación a nuestro maestro de ceremonias, ha extrañado la posición del coro. Lo mismo se harían las ceremonias en una parte que en otra, y aún mucho mejor con la disposición que tendrá el nuevo coro. Los ilustrísimos señores arzobispos mis dignos predecesores tuvieron la oposición del Capítulo, no sé por qué razones. Seguramente no se hallaban en circunstancias como las presentes, en que la colocación de un órgano de condiciones extraordinarias nos ha puesto en la necesidad de este cambio. Habrían cedido en iguales circunstancias. Por lo que he indicado de la Sagrada Congregación de Ritos, comprenderá V.S.I. que su reclamación no tendría favorable acogida.

No tengo interés en éste, como en los demás, de dejarme arrastrar por un capricho, ni por ser dominado por nadie. Lo he creído conveniente, ya para la comodidad del coro en relación al órgano nuevo, ya para que la Catedral recobre su hermosura sin este estorbo, ya, principalmente, para dar cabida a 1.500 ó 2.000 personas más en las funciones solemnes, y cuando la Catedral cumple exactamente con su nombre, sirviendo de cátedra al arzobispo en el ministerio apostólico de dispensar la palabra divina, que es, sin duda, más importante que lo que pueda perderse con la traslación del coro.

Creo que no habrá ninguno, si no está preocupado, que no advierta el peso de estas razones.

Por lo demás, no temo perder nada por esto, ni suelo hacer caso de la censura de algunos, que siempre están dispuestos a oponerse a lo que se hace, por bueno y útil que sea; sino que, una vez pensada bien y resuelta una cosa, he acostumbrado llevarla adelante, sin preocuparme por lo que otros digan.

Soy, con sentimientos de alta consideración y aprecio, de V. S. I. afectísimo y hermano y sevidor,

Ignacio,
Arzobispo de Bogotá.

P. S. — Aunque ordené ya al señor secretario que pusiera en conocimiento del venerable Capítulo que mañana comenzaría la obra de desarmar la sillería del coro en orden a su traslación, tengo el honor de avisarlo a S. S. I.

Para defender los planes del arzobispo, se recurrió a la opinión de figuras prominentes del medio artístico, como el pintor y sacerdote Santiago Páramo S.J. o el ingeniero Antonio Clopatofsky¹⁰⁰, pero especialmente la del arquitecto italiano Pietro Cantini, quien por entonces gozaba de gran reputación, tras estar vinculado a las obras de la tribuna del órgano y la capilla de Santa Isabel de Hungría. Pese a la polémica, el arzobispo llevó a cabo sus planes; según Cantini¹⁰¹, el prelado poseía conocimientos en ingeniería y trazó los planos de la tribuna. No obstante, murió al poco tiempo y tanto el Capítulo como su sucesor, el arzobispo Bernardo Herrera Restrepo, llevaron las obras a conclusión.

Para la construcción de la nueva tribuna se escogió el espacio de la antecapilla de Nuestra Señora del Topo, en la nave central ubicada detrás del presbiterio. Según Rafael Pombo, este lugar no fue la primera opción pues, al principio, el arzobispo había elegido el espacio de la puerta principal del templo, pero las condiciones de las paredes lo hicieron desistir de dicho sitio¹⁰². Las dimensiones del espacio elegido obligaron a demoler la bóveda y ampliar el arco suprimiendo el nicho que albergaba la *Resurrección de Cristo*¹⁰³. Esta alteración tuvo que ser corregida en la última restauración, ya que la eliminación de la bóveda implicó varios problemas estructurales.

La tribuna fue denominada peyorativamente como *La Platanera*, debido a las dieciséis columnas toscanas que la sostenían. De esta tribuna sobresalía un balcón ornamentado con ménsulas y cuatro medallones con los altorrelieves de los tetramorfos. Toda la obra de yesería de esta estructura puede atribuirse al taller de los Ramelli, con quienes Cantini venía trabajando en diferentes proyectos. El barandal fue una adaptación del comulgatorio elaborado en la década de 1880¹⁰⁴, que por las mismas reformas había sido suprimido.

Pasando a la compra del instrumento, la elección de la casa de Aquilino Amezua, empresa vasca, rompe con la tendencia general en Hispanoamérica de optar por casas de origen no hispano¹⁰⁵.

De hecho, a diferencia de los otros países suramericanos, en Colombia se mostró una preferencia por organeros peninsulares¹⁰⁶.

¹⁰⁰ *Coro Catedral*. En *El Orden*. 1º de octubre de 1890. No. 210.

¹⁰¹ Entrevista al arquitecto italiano Pietro Cantini. En *El Orden*. 4 de octubre de 1890. No. 211, 338-340.

¹⁰² *El Telegrama*. 25 de abril de 1891.

¹⁰³ Hoy ubicado en la Capilla de Nuestra Señora del Topo junto con otras dos pinturas que adornaron las partes externas del antiguo coro.

¹⁰⁴ Este dato es deducido con base en el análisis de las pocas fotografías existentes del altar mayor hacia la mencionada época.

¹⁰⁵ Douglas E. Bush y Richard Kassel. *The organ: an encyclopedia*. (Nueva York: Routledge, 2006), 102.

¹⁰⁶ Xuclá (Iglesia de Santa Gertrudis, Envigado (1909), Dourte (Basílica del Voto Nacional, Bogotá (reformado); Iglesia de San Francisco, Bogotá (reformado por la Walcker) y Alberdi (Capilla del Hospital San Juan de Dios, Bogotá; Iglesia de las Nieves, Bogotá (reformado); Iglesia de la Candelaria, Bogotá) en los últimos años del XIX y principios del XX. No obstante, también llegaron a costas colombianas órganos de procedencia francesa y alemana, como el órgano Walcker de la catedral de Medellín, el desaparecido órgano de la casa Cavaillé-Coll Mutin de la catedral de Popayán y los órganos franceses de la Capilla del Sagrario (hoy reformado) y el de la iglesia de la Veracruz de Bogotá, del cual solo se conservan unos tubos, entre otros.

Sobre el encargo y las especificaciones no se tiene mayor noticia debido a la desaparición del archivo arzobispal en el incendio del 9 de abril de 1948. Sin embargo, un elemento destacable de la ornamentación de la fachada del instrumento es una pequeña talla del Sagrado Corazón de Jesús y la inscripción latina: ARCHIEP. P. Q. BOGOT. CORDI IESV MELOS PERENNE DICENT (el arzobispo y el pueblo bogotano dirán perenne canto al Corazón de Jesús). Estos elementos debieron ser pedido específico del arzobispo¹⁰⁷ que como jesuita profesaba una especial devoción al mismo.

Todas estas obras supusieron unos altos costes que no podían ser sufragados por las rentas de Fábrica de la Catedral, por lo que también se recurrió a una recolección de fondos en las diversas parroquias de la Arquidiócesis, tal como se expresa en la circular que dirigió el arzobispo:

Debiendo al Ilustrísimo Señor arzobispo, atender con preferencia el esplendor del culto de la Catedral, madre y modelo de las demás iglesias de la Arquidiócesis, de acuerdo con el Venerable Capítulo ha pedido ya a Europa para dicha Catedral un famoso órgano, y de allá mismo, ha llamado dos organistas sacerdotes, para que manejen dicho instrumento y también se encarguen de dirigir una escuela de organistas; mas, como todo esto exige un gasto no menos de \$35.000 fuertes, ruega Su Señoría Ilustrísima a usted, por mi conducto, se sirva de cooperar con alguna suma para dicha interesante obra. Además, Su Señoría Ilustrísima, me recomienda ruegue a usted se sirva comprar en esa Parroquia cuanta plata en barras, vasos, platos u otros objetos se le presente, con el fin de ver si por ese medio se consigue no tener que pagar tanto por el cambio de letras. Usted podrá pagar la plata que consiga de 10 a 12 reales la onza, y se servirá indicarme en primera oportunidad la cantidad que haya comprado con el fin de pagársela inmediatamente.

Esperando, pues, que usted prestará este importante servicio, y que también contribuirá con alguna no pequeña suma para la compra del famoso órgano de que le he hablado, tengo el honor de suscribirme con los sentimientos de las más distinguida consideración y aprecio, muy atento, seguro, servidor y amigo de usted”.

Octaviano de J. Lamo, secretario¹⁰⁸.

Con el mismo propósito también se vendieron varios objetos de la Catedral, principalmente los elaborados en plata¹⁰⁹, los órganos barrocos o el antiguo púlpito, el cual fue comprado por el Colegio Mayor del Rosario para ser ubicado en la capilla de la *Bordadita*¹¹⁰.

¹⁰⁷ La devoción al Sagrado Corazón aparece a finales del siglo XVII en Francia, pero son los jesuitas quienes se apropian de esta devoción, llegando a considerarla como una de sus misiones. Miguel Rodríguez. El Sagrado Corazón de Jesús: imágenes, mensajes y transferencias culturales. Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, 74, 2009: 149-150.

¹⁰⁸ José Restrepo Posada. Arquidiócesis de Bogotá: datos biográficos de sus prelados. (Bogotá: Ed. Lumen Kelly,1971): III, 647.

¹⁰⁹ AHCB. Fondo Cabildo Eclesiástico. Secretaría. Borradores de actas. Fincas de plata de que se ha dispuesto por orden del Ilmo. Señor arzobispo y del Venerable Capítulo, para el órgano de la Catedral.

¹¹⁰ Este púlpito es una estructura octogonal compuesta por paneles de madera dorada con figuras fitomorfas, cuyo tornavoz original estaba coronado por una figura humana que sostenía una cartela con la inscripción latina *Beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud* (traducción. Bienaventurados son los que oyen la palabra de Dios y la guardan). El tornavoz y la barandilla fueron reemplazados en el siglo XX durante unas reformas a la capilla realizadas por Luis Alberto Acuña.

Adicionalmente a estos recursos, varios particulares y entidades colaboraron en la recolección de fondos, entre ellos el mismo Velasco, su sucesor, y varios miembros del cabildo como el deán Moisés Higuera lo cual lleva a pensar que las diferencias en algún momento se zanjaron, al menos en parte. También aportaron instituciones como el Banco de Bogotá, Banco Internacional, y personalidades como Rafael Pombo, Carlos Holguín, Marco Fidel Suárez, Miguel Samper, Indalecio Liévano, Higinio Cualla, Miguel Antonio Caro y Rafael Reyes, entre otros.

Según las cuentas de fábrica, los costes de las obras encontraban en un punto déficit para el momento en que fueron elaboradas, aunque las limosnas sumaban un total de 11.785,15 pesos, los gastos ascendían a 14.208,35 pesos. Además de estos recursos obtenidos, según lo refiere un informe de Eulogio Tamayo al Cabildo, el gobierno colaboró desde el inicio de las obras proveyendo de herramientas y toda clase de útiles.

Sobre la construcción del instrumento, el periódico *Defensa Católica* del 14 de mayo de 1891:

Barcelona, marzo 15. – Ante una reunión de íntimos y amantes de la música, tuvo lugar ayer tarde la prueba de un órgano que para la Santa Iglesia Catedral de Santafé (Colombia) ha construido el inteligente artista nuestro amigo D. Aquilino Amezua.

Distinguidos artistas como el señor Rodríguez Alcántara¹¹¹, el señor Arriola y el Señor Elcors (sic) ejecutaron distintas composiciones que realzaron el mérito de la ejecución.

El órgano que se probaba es una nueva muestra de la inteligencia del que construyó los magníficos que decoran el Palacio de Bellas Artes, y que tanto han alabado profanos é inteligentes, el malogrado Gayarre¹¹² entre ellos. Consta de 18 pedales de combinaciones y tres teclados: siendo digno de mención expresa no sólo el juego general de teclados, sus diferentes timbres, sus registros especiales, sino la potencia y magnitud de sus voces, ora delicadas cual voz de ángel, ora poderosas y robustas cual animado coro.

El órgano tiene acceso por un sistema de escaleras hasta la parte superior, pudiéndose apreciar minuciosamente la delicadeza de su construcción: entre otros detalles de la misma dignos de mencionar se cuenta una bombardita de 32 vibraciones por segundo sin rival en España.

Más adelante, el mismo diario del 9 de abril de 1891¹¹³, afirmaba que el órgano había partido de Barcelona en unas 90 cajas. El trayecto del instrumento después de su arribo a puertos colombianos fue descrito por Eulogio Tamayo así:

¹⁰⁹ AHCB. Fondo Cabildo Eclesiástico. Secretaría. Borradores de actas. Fincas de plata de que se ha dispuesto por orden del Ilmo. Señor arzobispo y del Venerable Capítulo, para el órgano de la Catedral.

¹¹⁰ Este púlpito es una estructura octogonal compuesta por paneles de madera dorada con figuras fitomorfas, cuyo tornavoz original estaba coronado por una figura humana que sostenía una cartela con la inscripción latina *Beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud* (traducción. Bienaventurados son los que oyen la palabra de Dios y la guardan). El tornavoz y la barandilla fueron reemplazados en el siglo XX durante unas reformas a la capilla realizadas por Luis Alberto Acuña.

¹¹¹ Melchor Rodríguez de Alcántara (1855-1914).

¹¹² Julián Gayarre (1844-1890) tenor español.

¹¹³ En un informe que Eulogio Tamayo dirige al capítulo dice que, según cartas, el órgano debió partir de Barcelona el 6 de abril.

...está arreglada la traída hasta Honda, gratis, desde Barranquilla, favor dispensado por el señor Noquera y Compañía; se solicitará de la Compañía de vapores para que lo suban a Girardot y ya han hecho diligencias y se seguirán haciendo hasta la llegada a esta ciudad.

Durante el largo e intrincado viaje hacia el interior del país es seguro que el órgano no haya llegado en condiciones óptimas. Esto lo sugiere la prensa al afirmar que el armador prácticamente tuvo que rehacer el instrumento. El organero encargado del montaje fue el español Pedro Roqués¹¹⁴, quien hacia finales de 1891 inició trabajos ayudado por Olegario Cuervo y otros oficiales¹¹⁵. De acuerdo al *Correo Nacional* del 24 de junio 1892, los trabajos se prolongaron hasta el 10 de junio de ese año, cuando el órgano “fue recibido por el Venerable Capítulo Metropolitano, por estar ya íntegramente terminado su montaje”. Allí también se relata cómo, después de finalizada la instalación, Roqués ofreció al Cabildo realizar el mantenimiento gratis por dos años, si otra empresa lo obligase a permanecer en Colombia. Al parecer, el ofrecimiento fue rechazado como indica el borrador del acta del 14 de julio de 1892, donde se hicieron observaciones a la cuenta que pasó el Señor Roqués respecto a su regreso al extranjero¹¹⁶.

Para el acto inaugural, se publicó un folleto de autoría anónima titulado *Inauguración del órgano Amezua de la Catedral de Bogotá*¹¹⁷, impreso por los hermanos Zalamea, que también se encargaban de la impresión de *La Defensa Católica*, fuente principal de este texto y donde se reprodujo el contenido del mencionado folleto¹¹⁸. El texto comienza con una apología al difunto arzobispo Velasco, continúa con una transcripción del artículo *El gran órgano Amezua*, publicado en el periódico *La Exposición de Barcelona* del 31 de Julio de 1887 y concluye con una breve descripción del instrumento. Pese a los pocos datos ofrecidos en el folleto, su misma publicación y el despliegue de la prensa atestiguan la relevancia que tuvo la adquisición del instrumento en la ciudad.

La inauguración se realizó el 10 de abril, cuando aún no estaba culminada la instalación, que no obstante se quiso realizar tempranamente con el fin de coincidir con el primer aniversario de la muerte de Velasco. Desafortunadamente, de este evento solo se ha hallado la nota publicada por el periódico *El Taller* del 10 de mayo de 1892:

El mayor elogio que puede hacerse del órgano de la Catedral es el de que muchas de las personas que concurrieron a la Basílica el día de las honras de Monseñor Velasco, salieron quejosas de oír orquesta durante la velación y no dicho órgano, cuyos sonidos deseaban oír para juzgar la bondad del instrumento. Luego supieron, con la sorpresa que es natural, que lo que creyeron orquesta era el órgano¹¹⁹.

¹¹⁴ Probablemente el hijo homónimo del organero Pedro Roqués, pues este muere en 1883.

¹¹⁵ ACHB. Gastos hechos en la obra de la Catedral y en el órgano desde el 14 de abril del año próximo pasado de 1891.

¹¹⁶ ACHB. Borrador de acta del 14 de julio de 1892. Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá. Secretaría. Borradores de actas, f. 1r.

¹¹⁷ *Inauguración del órgano Amezua en la Catedral de Bogotá: homenaje a la memoria del Ilmo. Sr. Velasco en el aniversario de su santa muerte*. (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1892). La Biblioteca Nacional de Colombia conserva el único ejemplar conocido.

¹¹⁸ *Defensa Católica*, 6 de abril de 1892, 547-548 y 8 de abril de 1892, 556.

¹¹⁹ Esta anécdota parece ser una invención del periodista, pues se asemeja a la relatada en una de las demostraciones del órgano de Amezua de la Exposición Universidad de 1888, donde los asistentes al escuchar el registro de *Vox Humana* asomaron sus cabezas “para convencerse de que tras la niquelada cañonería no asomaban monjiles atavíos”.

En las décadas siguientes a su inauguración, el instrumento fue sometido a varias intervenciones, desde los mantenimientos más rutinarios y pequeños cambios en la disposición, hasta la reforma más profunda realizada por el organero alemán Oskar Binder, representante de la E. F. Walcker y radicado en Bogotá. Todos estos cambios dejaron muchos interrogantes técnicos e históricos acerca del instrumento original debido a la falta de documentación con que se realizaron las reformas y traslado.

La primera intervención registrada se efectuó durante los primeros años del siglo XX, cuando Carlos Umaña Santamaría ejercía como maestro de capilla. Allí se hace referencia a una “intervención oportuna... para evitar su completo deterioro”¹²⁰, al momento de retirarse como maestro de capilla, Umaña recomendaba usar el saldo a favor de la cuenta del Coro para las reparaciones del órgano¹²¹.

En otra intervención cercana se modificó la disposición del instrumento, ya que el 1o de Julio de 1921 el mayordomo de fábrica, le pagó a Antonio María Núñez por la inauguración del órgano reformado. Estas modificaciones se pueden constatar en las comparativas de pocos registros fotográficos del instrumento, donde se observa que la caja expresiva que sobresalía de la fachada del instrumento hasta la década de 1930, posteriormente desaparece.

En años del Concilio Vaticano II, ante una inminente visita de papa Pablo VI, en el marco del XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, los encargados de la Catedral emprendieron una serie de reformas que buscaban adaptar el templo al nuevo rito y a otras disposiciones emanadas por el Concilio. Estas reformas incluyeron la demolición la tribuna y el traslado del órgano a un lugar que en principio era provisional en la capilla de San Pedro, costado sur del crucero, donde se eliminó el retablo y se construyó una plataforma para contener el instrumento¹²².

El traslado y la modificación fue comisionada a la casa E.F. Walcker y a su representante en Colombia Oskar Binder (el instrumento resultante de esta reforma se registró bajo el opus 4202), que también por la misma época modificaba el órgano francés de la capilla del Sagrario. Mediante contrato del 12 de julio de 1960 entre el mayordomo de fábrica, Carlos Bermúdez Ortega, y la empresa Oskar Binder & Cía. Ltda., se establecieron las especificaciones técnicas de las reformas realizadas al instrumento:

- Consola nueva de tres teclados, cada teclado de Do a Sol, 56 notas, y un pedal nuevo de Do a Fa 30 notas, en forma de abanico y dos pedales para la expresión de los teclados II y III.
- Los registros colocados en forma moderna fácil de manejar, con dos botoncitos para cada registro que se llaman combinaciones libres.
- Veinte registros más, dejando espacio suficiente para poder instalar posteriormente otros 20 juegos nuevos si así lo desean.

¹²⁰ *La Iglesia*, agosto 28 de 1918, XIII, 319.

¹²¹ AHCB. Cabildo Eclesiástico. Secretaría. Correspondencia. Carta enviada por Umaña al Cabildo de la Catedral de Bogotá.

¹²² En la parte baja de este espacio se situó la consola del órgano y como rejas se reutilizaron elementos en piedra y bronce procedentes del retablo mayor francés que fue adaptado como retablo de la capilla del Topo.

- Aprovechar todas las flautas metálicas y de madera existentes.
- Tres combinaciones fijas, piano, forte y tutti, crescendo y decrescendo movido por un rodillo e indicador.
- Secretos nuevos para los 32 registros existentes en ese entonces con sistema electro- neumático.
- Nuevos fuelles para todo el instrumento, con pliegues de doble piel de cuero.
- Dar nueva distribución al órgano con un armazón nuevo.
- Persianas nuevas construidas con marcos y forrados con un cartón para los teclados II y III.
- Dos ventiladores con sus motores eléctricos.
- Un dínamo acoplado con un motor eléctrico para 14 voltios, corriente continua, que requiere el nuevo mecanismo del órgano.
- Conservar la parte superior de la fachada con las tallas y las flautas de órgano Amezua.
- Situar el órgano aproximadamente un metro más hacia atrás, obteniendo de esta manera más sitio para los cantores.

Por los mismos años de la intervención de Binder, también se conoce una propuesta realizada en 1955 por el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz para reformar el interior del templo¹²³. Esta propuesta incluía la construcción de una tribuna al nivel de la entrada del templo donde se ubicaría el órgano. Sin embargo, nada de lo propuesto se llegó a realizar.

Finalmente, entre 2013 y 2016, se emprendió la restauración del instrumento con el apoyo del Ministerio de Cultura, FONTUR y la misma Arquidiócesis. El proyecto fue ganado por los talleres de Gerhard Grenzing de Barcelona y comprendió la restauración del material existente y su sistema, el cambio de consola y la adición de un cuerpo a modo de cadereta cuya obra en madera imitó la del mueble original, trabajo realizado por la Escuela Taller de Bogotá (fig. 4.7). El instrumento fue inaugurado el 2 de junio de 2016 en un concierto presidido por el organista español Juan de la Rubia, titular de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona (España), seguido a este acto, durante los siguientes meses se realizó un ciclo de conciertos en el que varios organistas de renombre internacional interpretaron la obra integral de Johann Sebastian Bach.

¹²³ Constanza Rodríguez Maldonado. La catedral de Bogotá. (Tesis licenciatura, Universidad Javeriana, 1965).



Fig. 4.7. Órgano de la Catedral después de la restauración realizada por los talleres de Gerhard Grenzing.
Foto: Óscar Monsalve Pino – Universidad de los Andes.



Fig. 5.1. Contraposición del cuadro de san Cristóbal después de la restauración con la radiografía del mismo donde se observa la figura oculta.
Foto: Óscar Monsalve Pino.

La restauración de bienes muebles en la Catedral

*Olga Lucía González Correa
Camilo Andrés Moreno Bogoya*

DEL ARTISTA “RESTAURADOR” AL RESTAURADOR DE BIENES MUEBLES:
TRÁNSITO DESDE LA RESTAURACIÓN EMPÍRICA HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN DE UNA LABOR

Antes de consolidarse como disciplina autónoma, la restauración fue ejercida por diversas personas, principalmente artistas, unos más hábiles que otros. No podríamos hablar de “restauración” propiamente porque algunos criterios como los de reversibilidad y respeto por el original aún no existían. En grandes colecciones como las conformadas por monarcas, normalmente se designaba a un artista o varios para realizar las labores de mantenimiento de las obras. En el siglo XVIII, en la corte española de los Borbones, se vincula al pintor Andrés de la Calleja (1705-1785) como pintor de cámara encargado principalmente de realizar copias e intervenciones. Su obra propia sería escasa, dadas las múltiples ocupaciones que su puesto le demandaba (nombrado restaurador de la corte por decreto del 10 de mayo de 1749), precisamente dos de estas, una *Anunciación* y una *Ascensión* fechadas en 1732, se conservan en las colecciones catedralicias¹²⁴.

Para comenzar a hablar de la actividad del artista como restaurador dentro de la Catedral, la primera mención de una intervención la encontramos durante la reforma del retablo mayor en 1708, cuya puja fue ganada por el pintor Agustín García Zorro de Useche, donde se comprometía a adicionar dos cuadros a la serie de la Pasión que adornaba dicho retablo, y además retocar los cuadros existentes. Estas intervenciones eran comunes, dado que las obras, fueran pinturas, esculturas o mobiliario iban adaptándose a los cambios estéticos y morales de cada época, además de mejorar el estado de conservación de las mismas.

En 1772, el pintor Joaquín Gutiérrez, conocido principalmente por su actividad como retratista, fue contratado para el “aliño del [retrato de] s[eño]r Loboguerrero”¹²⁵. Este retrato, perteneciente al episcopologio conservado en la sacristía mayor, fue realizado hacia la primera mitad del

¹²⁴ Ver *Pintura y Escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su capilla del Sagrario*. (Bogotá: Consuelo Mendoza editores, 2023), 53 y 73.

¹²⁵ AHCB. Cabildo Eclesiástico. Fábrica. Cuentas del mayordomo Cayetano Ricaurte, f. 13r.

siglo XVII y se atribuye a Jerónimo Acero. La intervención de Gutiérrez en el retrato consistió en cubrir faltantes, no así en la cartela la cual repintó completamente, aunque conservando el texto que cubrió (fig. 5.2). Actualmente, el repinte se ha transparentado para dejar al descubierto la caligrafía original, de la misma mano que otros cuadros contemporáneos.

Más adelante, con la reconstrucción de la Catedral, la eliminación de todos los retablos de madera y sustitución por estructuras de mampostería, varios cuadros son ubicados en marcos de yeso adosados a los muros. Esto supuso la pérdida irreparable de los marcos originales, pero además la ampliación de algunas de las obras que tuvieron, que ser adaptadas al tamaño de otros cuadros o a espacios más amplios. Este fue el caso de *Santiago en la batalla de Clavijo*, obra de Gregorio Vásquez, cuyo lugar de ubicación en la nueva catedral fue en el nicho central de su capilla (actual capilla del Carmen) y en cuya restauración a comienzos del siglo XX se tomó la decisión de conservar los añadidos y dejarlos en evidencia.



Fig. 5.2. Atribuido a Jerónimo Acero. Bartolomé Lobo Guerrero, óleo sobre tela, ca. 1640. Detalle de la cartela donde se evidencia el repinte realizado por Joaquín Gutiérrez.

Igualmente, se ampliaron los cuadros del *Descendimiento* y la *Deposición de Cristo* ubicados en unos marcos de yeso en lo alto de las naves laterales del costado oriental. Estas obras fueron restauradas tratando de conservar la unidad cromática de las dos etapas, pero las costuras del añadido y la diferencia de manos en la ejecución de original y ampliación es evidente. El tercer cuadro, cuyo caso es particular, es el de la *Resurrección*, al cual se le hizo una ampliación, además de añadir otra obra referente al *Padre Eterno* y, por la forma en que remata, podemos deducir que hizo parte del ático de un retablo.

Durante el transcurso del siglo XIX las intervenciones de las obras están mejor documentadas, tanto de la Catedral como del Sagrario. Entre los artistas que intervienen obras, los más recurrentes fueron José Manuel Groot y Ricardo Acevedo Bernal, el primero historiador y biógrafo de Gregorio Vásquez, de quien copió algunas pinturas como la *Huida a Egipto*¹²⁶ obra conservada por sus descendientes; el segundo, laboró en la catedral desde la última década del siglo XIX hasta su partida a Europa en 1929¹²⁷.

Justamente el cuadro de Gregorio Vásquez¹²⁸, que representa la *conversión de san Francisco de Borja* (originalmente ubicado en el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús y dado en compensación a la Capilla del Sagrario hacia fines del siglo XIX por el deterioro del órgano tubular que la capilla había prestado a la entonces iglesia de San Carlos), fue intervenido por Groot según indica la leyenda de la parte inferior del cuadro. En el otro costado de la obra también se señala que el cuadro fue “remendado en el año de 1808”. Otras pinturas pertenecientes al Sagrario también fueron intervenidas por Groot, como el monumental cuadro de la Cena legal o la Virgen con el Niño, ambos cuadros de Vásquez y que por cuyo arreglo el arzobispo Arbeláez le obsequia a Groot una santa Rosa de Lima de mano del mismo pintor¹²⁹.

La participación de Acevedo Bernal fue mucho más extensa que la de Groot: el cuadro más temprano realizado por este para la Catedral es el *Bautismo de Cristo*, fechado en 1898 y donado por Manuel Antonio Ángel. También realizó en el transcurso de las siguientes décadas el fresco de la sacristía mayor *La visión de san Bernardo*, la pechina de la Catedral que representa a san Marcos (1900) y las cuatro pechinas de la capilla del Sagrario.

Además de los encargos de obras pictóricas, Acevedo Bernal también se involucró en proyectos decorativos y de diseño de mobiliario. Solamente en la Catedral se le encargó el diseño de las cajoneras de la sacristía mayor y la decoración de la nueva sala capitular ubicada en la última planta de la llamada *Casa de San Felipe*, donde diseñó el mobiliario y la ornamentación del espacio de los que hoy solo existen unas vitrinas adaptadas como bibliotecas. En materia de intervención de obras, a Acevedo se le encargó el retoque de la colección de retratos de arzobispos. Dichas intervenciones hoy son muy evidentes, sobre todo en los colores usados, muy característicos en la obra de Acevedo, como se puede observar en los retratos de los arzobispos Martínez Compañón y Hernando Arias de Ugarte¹³⁰. El retrato del arzobispo Diego Fermín Vergara siempre se tuvo como obra del siglo XVIII; sin embargo, posee un aspecto que lo acerca mucho más a la obra de Acevedo. Si bien en un principio se pensó que era un repinte total del cuadro, al mirar el reverso del soporte del cuadro se pudo constatar que se trata de una obra del XIX, probablemente de autoría de Acevedo copiando un retrato del arzobispo conservado en Popayán.

¹²⁶ Olga Isabel Acosta Luna. De vuelta a casa, los Vásquez de los Cuervo. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2020. Guía 17. Exposición Temporal).

¹²⁷ Son numerosos los encargos que Acevedo realizaría para iglesias e instituciones como el Colegio Mayor del Rosario y las iglesias de las Nieves, Egipto, las Aguas, San Diego, San Juan de Dios, la Veracruz, Capilla del Sagrario, la Catedral y en fechas más tardías el Voto Nacional y la iglesia de San Antonio; en estas dos últimas ejecutó un conjunto de escenas de pintura mural.

¹²⁸ Firmado: “Basqz meª año 1690”.

¹²⁹ Fernando Restrepo Uribe. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. (Bogotá: OP Gráficas, 1985), 6.

¹³⁰ Además de la certeza de la intervención de los cuadros por parte de Acevedo, la identificación de estas resulta muy sencilla al comparar los retratos realizados para el Colegio Mayor del Rosario, concretamente el del arzobispo Fernando Caycedo y Flórez y el de Fray Cristóbal de Torres (*Alegoría del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*).

Las intervenciones posteriores a Groot en el Sagrario se conocen a través del testimonio de presbítero Manuel José Roa¹³¹, quien tuvo que defender su gestión después de que se publicaran unas críticas en el periódico *El Tiempo*. En su defensa, Roa relató cómo, al llegar a la entonces parroquia de San Pedro, cuyo templo era la capilla del Sagrario, emprendió las obras de arreglo en compañía con la junta de fábrica, designando como el “más apto” para dicha empresa a Ricardo Acevedo Bernal. En dichas obras, Acevedo demostró su versatilidad y dominio de varias técnicas, porque además de ejecutar las escenas de las pechinas de la cúpula, también la ornamentó de toda la yesería que exhibió hasta las reformas de mediados del siglo XX. Igualmente, Roa menciona cómo Acevedo tuvo la intención de realizar los vitrales para las ventanas de la cúpula pero la muerte lo sorprendió en 1930¹³².

En esas mismas obras, Roa relata que “Roberto Pizano se había comprometido [...] a limpiar y arreglar los cuadros y colocarlos; por fortuna otro artista, don Pedro Quijano, muy práctico en estas labores, se ha encargado de hacerlo y ya ha principiado su trabajo”¹³³. Sin embargo, en su texto no dejó relación de las obras intervenidas por Quijano, artista que pintó un Cristo sobre un crucifijo de madera y carey perteneciente a la Catedral, cuyo Cristo y potencias de plata se fundieron a comienzos del siglo XX.

En este mismo texto, Roa hace alusión al diseño y la construcción del tabernáculo construido a finales del siglo XIX, donde se trató de emular a la estructura destruida en el terremoto de 1827, diseñada por el padre Santiago Páramo S.J.¹³⁴. Esta estructura fue desmontada en el siglo XX por considerarla una imitación de calidad inferior, aunque se aprovecharon los elementos procedentes del tabernáculo del XVII, principalmente las columnas de carey y hueso.

A mitad del siglo XX se intervino la capilla del Sagrario, bajo la dirección del presbítero Bernardo Sanz de Santamaría y el arquitecto Álvaro Sáenz Camacho. Además del edificio, la colección de bienes muebles también fue alterada para darle cohesión al conjunto. En este periodo se intervinieron varias pinturas por mano del artista francés Georges Arnulf (1921-1996)¹³⁵ que en su trayectoria también intervino obras coloniales en otros templos colombianos. Igualmente, otros cuadros fueron arreglados en 1967 por “J. M. Calle”, según consta en el reverso de un San Joaquín atribuido a Gregorio Vásquez.

En 1974, el Instituto Colombiano de Cultura creó el Centro Nacional de Restauración, para abrir paso final a la creación de un espacio formativo de restauradores que desembocaría en la apertura del programa de Restauración de bienes muebles de la Universidad Externado de Colombia¹³⁶.

¹³¹ Manuel José Roa. *La Capilla del Sagrario y su restauración*. (Bogotá: Tip. Latina, 1930).

¹³² Manuel José Roa. *La Capilla del Sagrario y su restauración*, 5.

¹³³ Manuel José Roa. *La Capilla del Sagrario y su restauración*., 6.

¹³⁴ Manuel José Roa. *La Capilla del Sagrario y su restauración*. 6.

¹³⁵ AHCB. Cabildo Eclesiástico. Fábrica. Libro de fábrica. 1950.

¹³⁶ Son diversas las restauraciones que se han realizado al conjunto artístico de la catedral en los últimos treinta años, de ellas debemos destacar la pintura mural titulada *La visión de San Bernardo* de Acevedo Bernal intervenida durante la restauración de la catedral en los años noventa o el *Lavatorio* de Gregorio Vásquez de la capilla del Sagrario, restaurado por María Isabel Franco en 1993.

En los talleres del Centro Nacional de Restauración fueron intervenidas varias obras propiedad de la Arquidiócesis siendo el caso de la serie del Credo de la Catedral, atribuida al quiteño Miguel de Santiago y compuesta por once lienzos¹³⁷.

Finalmente, en los últimos años, además de las obras expuestas a continuación, se han restaurado otras piezas como el escudo episcopal del arzobispo Mosquera¹³⁸, obra que estuvo colgada en las exequias del prelado en la Catedral. Esta pieza fue intervenida por Gilberto Buitrago (fig. 5.3); también dos tablas de indulgencias de la capilla del Socorro y las Ánimas y un relicario múltiple o lipsanoteca intervenidos por el restaurador John Jairo Martínez y Paola Montoya y un San Francisco Javier por Olga González¹³⁹.



Fig. 5.3. Obrador bogotano. Escudo episcopal del arzobispo Manuel José Mosquera, madera policromada y dorada. 1853. Colección Catedral de Bogotá. Restaurado por Gilberto Buitrago.
Foto: Gilberto Buitrago.

¹³⁷ Ángel Justo-Estebananz. La serie de Los artículos del Credo de Miguel de Santiago. En *Pintura y escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su capilla del Sagrario*. (Bogotá: Consuelo Mendoza ediciones, 2023), 12-23.

¹³⁸ Actualmente se encuentra en depósito en la curia arquidiocesana.

¹³⁹ Ver *Pintura y Escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su capilla del Sagrario*. (Bogotá: Consuelo Mendoza editores, 2023), 82.

REVELACIONES DE DOS OBRAS RESTAURADAS EN LA CATEDRAL

Después de las múltiples vicisitudes por las que han pasado los bienes culturales muebles de la Catedral Primada de Bogotá, entre las cuales se encuentra la intervención de las obras por manos de artistas, manos inexpertas, y manos de restauradores, unas más diestras que otras, unas más afortunadas que otras, ha llegado al siglo XXI un interés por el cuidado profesional del rico patrimonio cultural que alberga este recinto sagrado. Entre marzo de 2020 y enero de 2022, dos obras de gran interés, entre otras, han sido objeto de intervenciones de conservación y restauración: una pintura de caballete del siglo XVII atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y una escultura de la mayor trascendencia devocional en la Catedral: la Virgen del Carmen.

La restauración de un bien cultural como los que alberga la catedral es una actividad que lleva al profesional a incursionar en la obra trasegando por su historia, su función, sus valores, su materialidad, sus usos y su significación actual. La interacción entre el restaurador y el bien cultural es un permanente diálogo en el cual la obra aporta indicios de distinta índole que el profesional debe poder leer y desentrañar para lograr una intervención acertada capaz de mantener en el objeto toda su capacidad de transmisión de conocimiento.

En este apartado se hablará de la intervención de las tres obras mencionadas, el proceso realizado y los resultados obtenidos a partir de ese diálogo y de la interacción entre el profesional y el objeto de estudio.



Fig. 5.4. Atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. San Cristóbal (antes de su restauración), óleo sobre tela, siglo XVII. 57 cm x 87 cm (sin marco).
Foto: Óscar Monsalve Pino – Universidad de los Andes.



Fig. 5.5. Atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. **San Cristóbal**, óleo sobre tela, siglo XVII. Colección Museo del Seminario Conciliar.

El lienzo estaba inadecuadamente adherido a dos maderos que sufrieron movimientos y le causaron rasgaduras y graves deformaciones que pusieron en alto riesgo la estabilidad de la obra, especialmente de los estratos pictóricos, que ya presentaban faltantes y pérdida de adherencia con riesgo de desprendimientos. Para adherir el lienzo a la madera fue utilizada una gran cantidad de adhesivo que le confirió mucha rigidez y oxidación haciéndolo quebradizo al perder propiedades como textil. Por otra parte, en todo el perímetro se usaron tachuelas para asegurar el anclaje a la madera, motivo por el cual la tela presenta orificios que contribuyeron a la pérdida de estabilidad del conjunto. Sumado a estos daños, la obra presentaba una gran acumulación de suciedad y residuos de pintura y la capa pictórica tenía un recubrimiento de barniz muy grueso, oxidado y brillante que oscurecía la imagen y alteraba considerablemente su apreciación.

Después de leer la obra en la inmediatez de su aspecto, se hizo un análisis acerca de sus necesidades de conservación y de restauración y se tomaron las primeras grandes decisiones: prescindir del fragmento de retablo en la nueva exhibición de la obra, agregar un soporte auxiliar flexible como refuerzo al lienzo original y montar la obra en un bastidor de conservación. Este lienzo no fue hecho *ex profeso* para el remate del retablo desaparecido, su unión a él le ha causado gran parte de los daños que hoy presenta y, finalmente, regresarla a un bastidor ofrece mejores condiciones para su conservación y permite apreciarlo como debió lucir originalmente. Una vez tomadas estas decisiones, se llevaron a cabo los distintos procedimientos técnicos requeridos para estabilizar la obra y realzar sus valores estéticos: desprendimiento del lienzo, limpieza profunda del soporte y de la superficie pictórica, re-adhesión de estratos, colocación de injertos de lino crudo en las áreas perdidas del lienzo, re-entelado de contacto con lino crudo (soporte textil agregado al original), restitución de la base de preparación y de color en zonas de pérdida, montaje en un bastidor de conservación con ensambles móviles que permitan movilidad al textil y, finalmente, aplicación de un barniz semi-mate a la superficie pictórica para su protección y realce de los colores.

A partir de un examen minucioso de la superficie pictórica se observaron indicios que sugerían un hallazgo importante: este san Cristóbal fue ejecutado sobre otra pintura. Los indicios que llevaron a esta hipótesis fueron tonalidades subyacentes, diferentes a las de una base de preparación de la época, visibles en áreas de pequeñas pérdidas de los estratos pictóricos y, además, un exceso de rigidez en la tela y los estratos pictóricos, aún después de la limpieza del soporte. Para validar esta hipótesis, se tomó una placa radiográfica que dio como resultado la presencia de una imagen subyacente (fig. 5.6), probablemente una figura femenina que podría ser una santa o una virgen. Por los trazos del ropaje podría tratarse más de una santa con un niño.

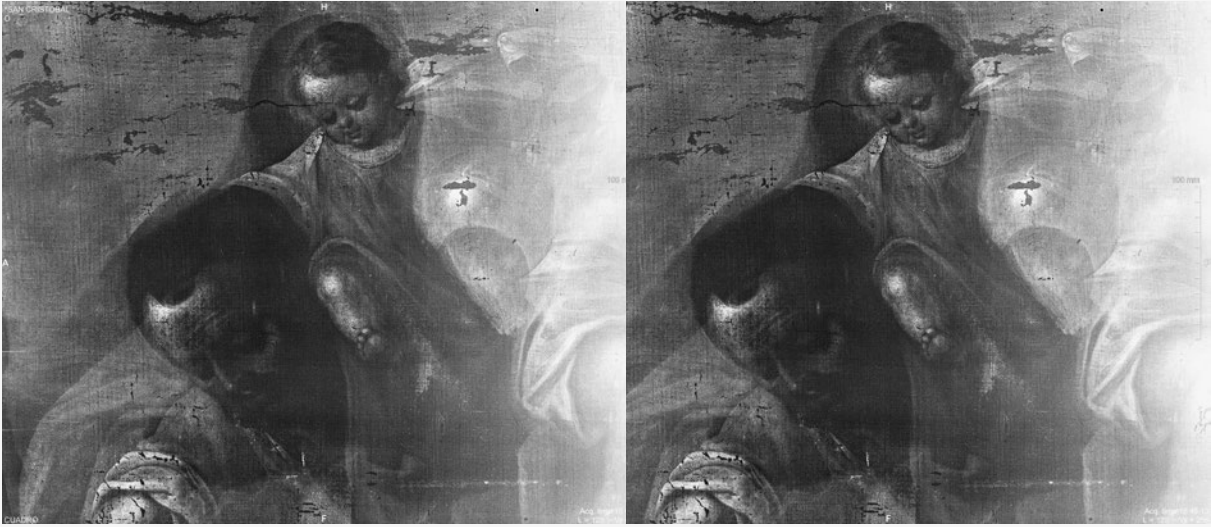


Fig. 5.6. Detalle de la obra, en blanco y negro y de la radiografía en la cual se aprecia una imagen subyacente al san Cristóbal



Fig. 5.7. Las líneas amarillas muestran esquemáticamente la figura subyacente a la imagen de san Cristóbal

La observación a simple vista muestra una base de preparación café rojizo y la capa pictórica de la obra anterior al San Cristóbal. La estratigrafía observable a simple vista es la siguiente:



Fig. 5.7. Las líneas amarillas muestran esquemáticamente la figura subyacente a la imagen de san Cristóbal.

Para corroborar este planteamiento se tomó una pequeña muestra de los estratos pictóricos en la zona inferior central y se observó en el microscopio óptico, lo cual permitió validar la apreciación inicial.

Según relato de la técnica pictórica del artista,

[...] empleaba un lienzo de tejido desigual, áspero y separado, que se llama 'lienzo de la tierra', y aún hoy se teje por los indios de algunas regiones (Sogamoso, Tunja, Chocontá, etc.). Cubría los lienzos o tablas con una preparación rojiza, sobre la cual, después de dibujar con pincel y color, restregaba ligeramente las medias tintas verdosas y colocaba las luces con vigor, dejando el tono de la primera preparación con transparentes veladuras para los oscuros. Sus pinceles eran de pelos de ardilla, de cabra o de perro, metidos en cañones de plumas de ganso o de otras aves¹⁴⁰.

En el San Cristóbal de la Catedral, las calidades de la superficie pictórica se inscriben en esta descripción técnica, pero es difícil saber si la pintura subyacente también es del artista o no. Por lo menos en cuanto al soporte se refiere, este lienzo no se ajusta a lo referido por Pizano, ya que una observación de la fibra bajo el microscopio óptico permite inferir de su morfología la presencia de un lino.

¹⁴⁰ Roberto Pizano Restrepo. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pintor de la Ciudad de Santa Fé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada*. En Groot, José Manuel et al. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*. (Bogotá: Editorial Menorah, 1963), 59.

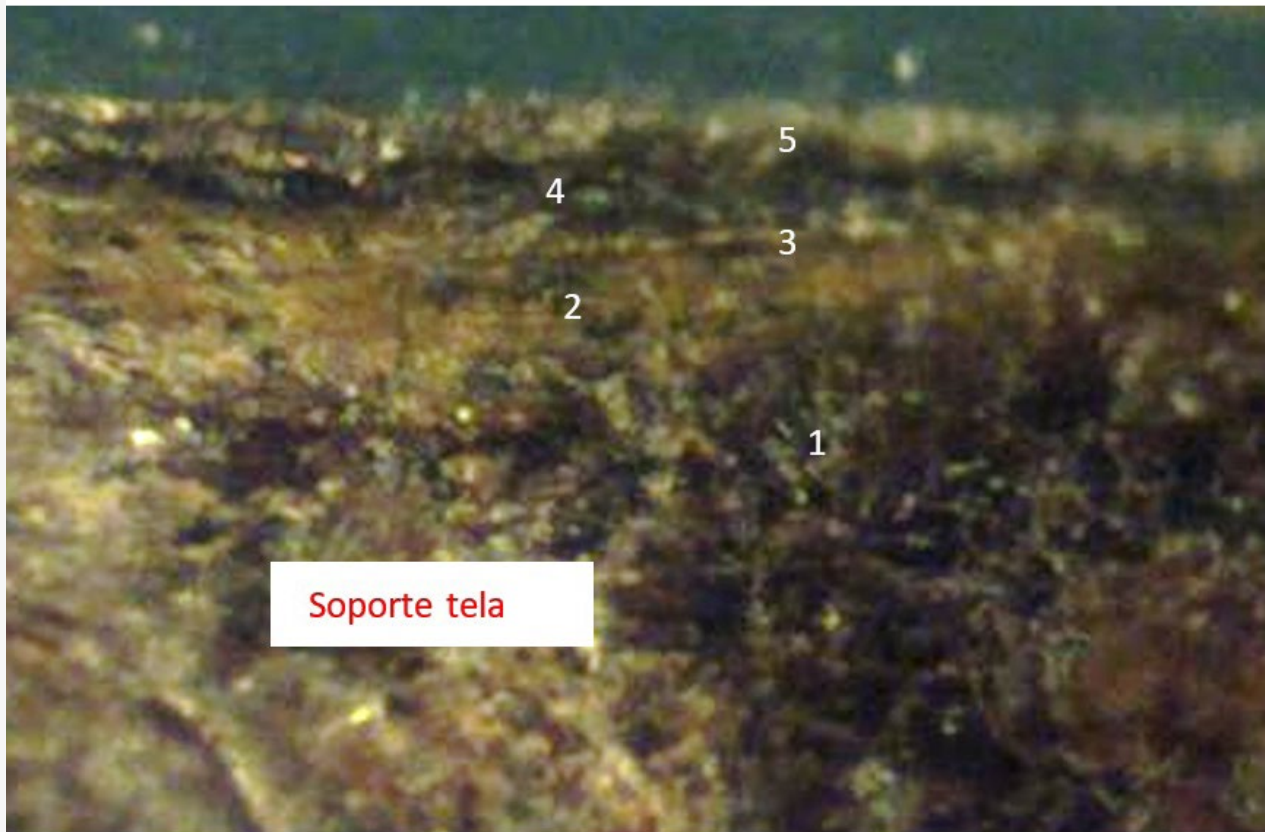


Fig. 5.9 Muestra de los estratos pictóricos vista bajo microscopio óptico: 1. Base de preparación café rojiza. 2. Capa pictórica amarilla, subyacente. 3. Barniz. 4. Capa pictórica café, a la vista. 5. Barniz.

Por otra parte, la imagen de san Cristóbal fue ejecutada directamente sobre la pintura subyacente, lo cual otorga en cierta forma otros valores cromáticos y de textura a la pintura si se le compara con un estrato pictórico ejecutado sobre una base de preparación de un solo color y con una superficie perfectamente lisa.

Según información del médico radiólogo Hernando Morales, quien ha estudiado y radiografiado muchas obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ésta sería la segunda obra del artista, conocida hasta el momento, ejecutada sobre un lienzo ya pintado.

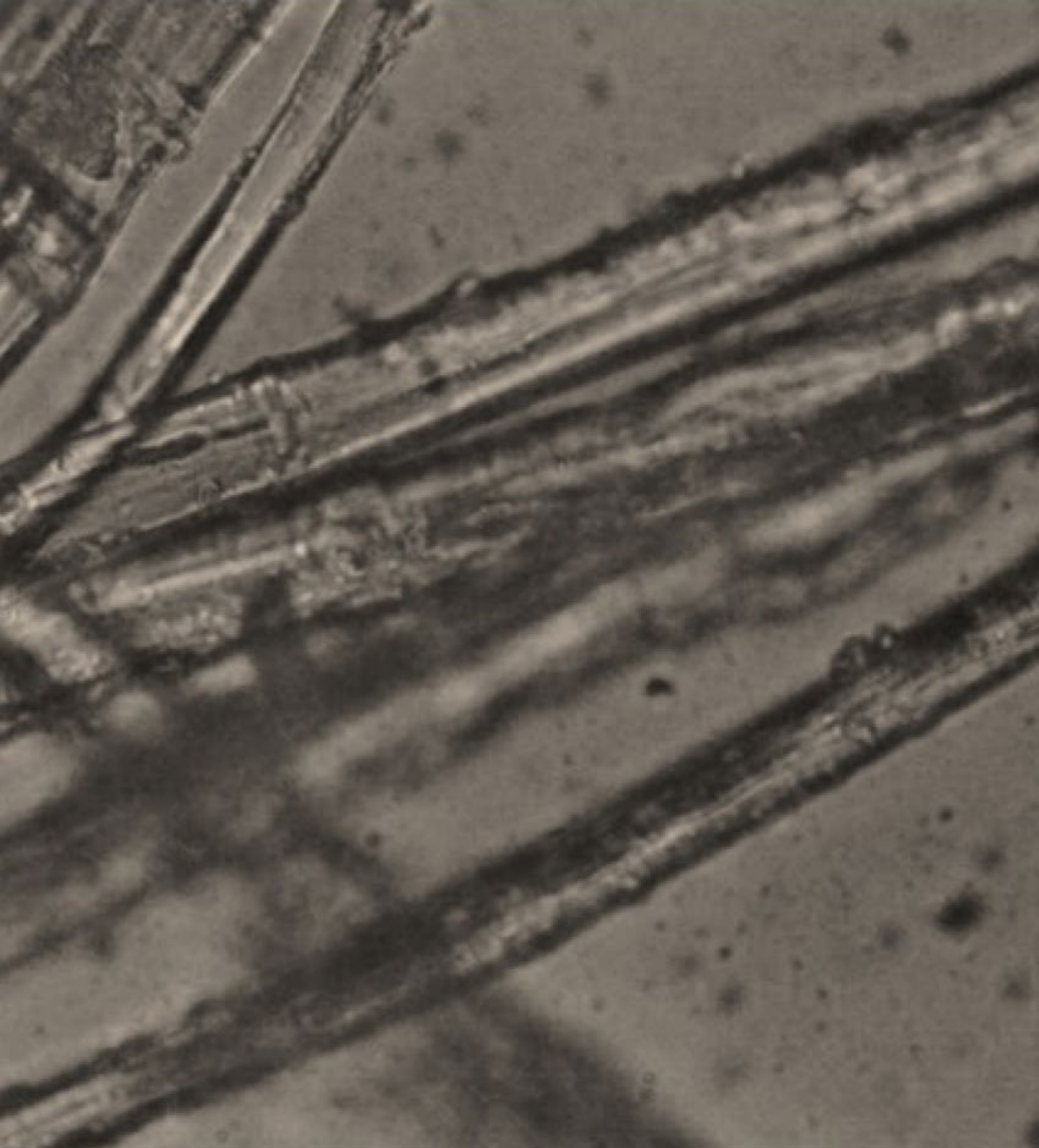


Fig. 5.10. Muestra de la fibra textil vista bajo microscopio óptico



Fig. 5.11. San Cristóbal antes y después de la restauración Fotos: Óscar Monsalve Pino.



Fig. 5.12. Atribuido a Bernabé Martínez. Virgen del Carmen, madera tallada y policromada, tela encolada, siglo XIX. 1.80 x 45 x 25 cm (Virgen); 50 x 15 x 8 cm (Niño); Obrador neogranadino. Peana, madera tallada, dorada y policromada, siglo XVIII. 41 x 82 x 52 cm.

Foto: fotógrafo anónimo, ca. 1940.

LOS ROSTROS OCULTOS

Esta obra, de gran veneración en Bogotá y en Colombia, habita en una capilla dedicada a la Virgen del Carmen en el costado izquierdo de la Catedral Primada de Bogotá. Es un conjunto escultórico compuesto por la Virgen, imagen de vestir con vestido de tela encolada, manos móviles y cabeza de madera tallada y policromada, un Niño Jesús en madera tallada y policromada, una peana en madera tallada, dorada y policromada, y finalmente una base en plata martillada.

Al decir de Carmen Ortega, la escultura fue elaborada por Bernabé Martínez, escultor bogotano del siglo XIX, proveniente de una familia de talladores, hijo de Don Toribio Martínez. Según la autora, entre las obras ejecutadas por este artista se encuentra “la Virgen del Carmen de la Iglesia del Carmen, la cual fue trasladada por el canónigo Francisco Javier Zaldúa a la Catedral de Bogotá”. No obstante, en una publicación de la Catedral Primada de Bogotá se dice que en realidad la obra proviene de la Iglesia de San Juan de Dios en Bogotá.

La divulgación de esta devoción en nuestra patria, se debe en gran parte al canónigo Monseñor Francisco Javier Zaldúa, hijo del presidente de la República (1.882); quien le pide su intercesión para la auténtica conversión de su padre (quien era incrédulo) antes de fallecer. En la promesa le dice llevar su imagen a la Catedral (**estaba en la Iglesia de San Juan de Dios**) difundiendo su culto y especial veneración para su fiesta cada 16 de Julio, siendo ésta, una de las fiestas de mayor tradición en el pueblo colombiano”.¹⁴²

De la información brindada por estas dos fuentes parece claro que fue el canónigo Zaldúa quien llevó la imagen a la Catedral, pero no queda claro de dónde provino. La bibliografía citada por la señora Ortega fue consultada durante la intervención de la escultura, pero de su lectura no se desprende quién fue el artífice de la obra, pues solo se hace alusión a la familia Martínez y se menciona que Bernabé hacía Vírgenes del Carmen¹⁴³.

La peana de querubines, posiblemente elaborada en el siglo XVIII, podría provenir del convento de las Carmelitas, en donde hay dos esculturas de la Virgen del Carmen. De una de ellas, actualmente sin su peana original, se dice que “con esta imagen de probable origen quiteño, se inauguró en el año de 1777 el Camarín del antiguo Monasterio del Carmen. Se trata de una talla completa **sostenida en una peana rodeada de querubines**. Como parte del culto que se le rinde por ser su patrona, la comunidad la viste con ricos trajes, según las diversas celebraciones”¹⁴⁴. Esta alusión a una peana de querubines inexistente en la imagen de la Virgen de las Carmelitas Descalzas sugiere pensar en la procedencia de la pieza, ahora propiedad de la Catedral.

¹⁴¹ Cf. Carmen Ortega Ricaurte, “Diccionario de Artistas en Colombia”, Colombia, 1965. Biblioteca Digital de Bogotá, <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2092856/>

¹⁴² Cf. Catedral de Bogotá. Catedral Primada de Colombia. Fiesta de la Virgen del Carmen, 16 de Julio. Bogotá, 2010.

¹⁴³ Cf. José María Vergara y Vergara. “Una familia de escultores”. Tomo III de las Obras Escogidas. (Bogotá: Editorial Minerva, 1944); y Luis Alberto Acuña. Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santafé de Bogotá. (Bogotá: Editorial Cromos, 1932).

¹⁴⁴ Martha Fajardo de Rueda et al. Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Convenio Andrés Bello, 2005).

La Virgen de la Catedral y su Niño habían sido restauradas en el año 2011, después de lo cual el rostro de la Virgen se tornó adusto y el cuerpo del Niño rubicundo. En septiembre de 2021 se decidió intervenir nuevamente la Virgen (rostro y manos) y el Niño, y restaurar por primera vez la peana del siglo XVIII.

A partir de un escrutinio visual de las esculturas, de una exploración directa en la policromía y de la consulta de imágenes anteriores, se pudo definir que la Virgen y el Niño presentan dos momentos decorativos importantes: el que corresponde a la elaboración de la escultura y otro posterior que pudo hacerse mucho tiempo atrás, práctica común en las esculturas de culto para “remozar” o “embellecer” las imágenes o para cubrir pequeños faltantes y daños de la policromía original. Ambos momentos son de muy buena calidad. Por otra parte, la observación detallada de los encarnados permitió ver un tercer y hasta cuarto momento de policromía sobre los dos encarnados más antiguos, algunos productos de la intervención de 2011 y otros realizados en momentos indefinidos.



Fig. 5.13. Estratigrafía en el cuello de la Virgen. Foto: Olga González.

Por su parte, la peana del siglo XVIII, elaborada con dos grandes bloques de madera en cuya superficie frontal y lateral se representan 14 querubines, se encontraba estable estructuralmente pero con muchos daños y alteraciones en las tallas y en los estratos pictóricos: fisuras, pérdida de soporte, pérdida de estratos pictóricos, falta de adherencia de los estratos y riesgo de desprendimiento, abrasión del dorado y de la policromía, presencia de manchas de distinta índole sobre la superficie pictórica. Igual que en el caso de la Virgen y el Niño, los querubines presentaban dos momentos decorativos en el rostro y una grave afectación causada por un barniz alterado, tan grueso como una capa pictórica que los hacía aparecer como querubines negros. Probablemente en el mismo momento en que se les aplicó este barniz, les fue pintado el cabello de color café oscuro.



Fig. 5.14. Estratigrafía en las manos de la Virgen. Foto: Olga González.

La gran problemática de conservación planteada por este conjunto escultórico se centraba en la presentación de todos los rostros: el de la Virgen, el del Niño y el de los 14 querubines, además de las manos de la Virgen y el cuerpo del Niño. Se requería recuperar la unidad del conjunto severamente alterada por las distintas intervenciones anteriores en cada uno de los elementos.

En atención a las necesidades planteadas por esta problemática de conservación, se realizó una intervención para recuperar la unidad formal de la obra y a realzar sus valores estéticos, alterados por las intervenciones anteriores. Sin lugar a consideración y/o duda alguna, la decisión en primera instancia fue eliminar el tercer y cuarto (en donde lo había) momentos de los recubrimientos en los cuatro elementos: cabeza, manos, Niño Jesús y peana, por su mala calidad y el gran perjuicio estético que causaba a la obra.

La segunda decisión importante fue sacar a la luz el primer momento decorativo de todos los elementos. Esta decisión se tomó por distintas razones en los dos grupos de elementos: en el primer grupo, conformado por el Niño Jesús, la cabeza y las manos de la Virgen, el argumento fundamental es el daño irreversible que le fue causado al segundo, encarnado en el rostro y cuello de la Virgen: le eliminaron las cejas originales de este momento y se le hicieron repintes de muy mala calidad en distintas zonas del encarnado que afectaron estética y estructuralmente este recubrimiento de una manera irremediable. Después de una valoración mediante una observación detallada de la superficie, se pudo determinar que, si bien existían pequeñas pérdidas y abrasiones, en el primer momento se encontraba en buenas condiciones de conservación.

Llegar a este encarnado en la intervención era devolverle a la escultura su estética, su valor intangible, su dignidad, por decirlo de alguna manera. En las manos, todos los momentos decorativos presentaban pérdidas y abrasiones, pero el primer encarnado, de nuevo, era perfectamente rescatable. Por último, la intervención en el Niño Jesús se hizo en consecuencia con la intervención en el rostro y en las manos de la Virgen, pues la cara del Niño se encontraba relativamente en buen estado de conservación durante el segundo momento, mientras que el cuerpo tenía entonces un tercero y un cuarto encarnados que de alguna manera deterioraron también el segundo. Por otra parte, no

obstante el buen estado del rostro, se requería hallar la armonía entre los tres elementos, lo cual sólo podía brindarlo una unificación del primer momento en los tres elementos.

En el segundo grupo, conformado por la peana, la decisión se basó en el mal estado en que se encontraba el segundo momento decorativo, descubierto a partir de las pruebas de limpieza para remover la gruesa capa de barniz alterado. Aquí no se trató de estar en acuerdo con el primer momento de la escultura, pues las virgen y la peana son de tiempos de manufactura muy distintos, sino de dejar a la vista el encarnado en mejores condiciones. En cuanto al cabello de los querubines, es importante señalar que los dos encarnados debieron compartir la decoración original, en laminilla de oro, pues el café oscuro corresponde al momento en que fue aplicada la gruesa capa de barniz y cambió completamente la estética de los querubines al imponerles un cabello de ese color cuando el original era dorado.



Fig. 5.15. Estratigrafía de la escultura del Niño en el cuerpo. Foto: Olga González.

Los rostros ocultos vieron la luz y su unidad se impuso después de realizadas todas las acciones de conservación y restauración en este valioso conjunto escultórico que cada 16 de julio se viste de gala para celebrar en gran fiesta el día de la Virgen del Carmen.



Fig. 5.16. Estratigrafía de los encarnados. Foto: Olga González.

La mirada del restaurador a su objeto de estudio deberá ser siempre amplia, profunda, rigurosa, sensible. Ante sus ojos, las pinturas, las esculturas, los documentos, los textiles, los retablos, todos ellos cuentan historias, se expresan, hablan de diversas maneras y en su interacción con el bien cultural, el restaurador habrá de estar siempre atento a descifrar esos contenidos, esos indicios, atento y cuidadoso al momento de interpretarlos para actuar en consecuencia por el camino correcto. Que la Catedral Primada de Bogotá acuda hoy a los servicios profesionales de la restauración es un motivo de regocijo para todos aquellos que aprecian y valoran el inmenso acervo cultural que albergan sus espacios.



Fig. 5.17. Estratigrafía del cabello de un ángel de la peana. Foto: Olga González.

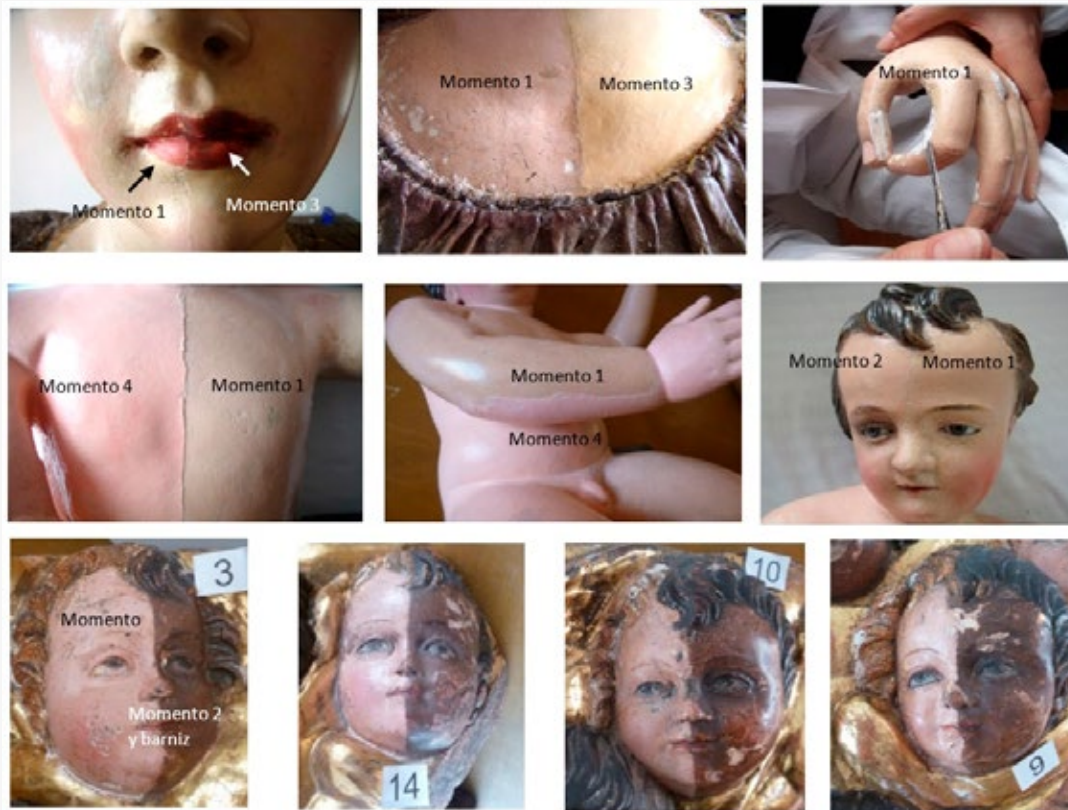


Fig. 5.18. Proceso de restauración del conjunto de la virgen y la peana. Foto: Olga González.



Fig. 5.19. Antes y después de los elementos restaurados del conjunto. Foto: Olga González





Fig. 6.1. Obrador anónimo. San Eligio, madera tallada y policromada, siglo XVII. Iglesia de San Francisco (Bogotá).
Foto: Adrián Contreras-Guerrero

El oficio de la platería en Santafé, a la luz de documentos del Archivo Histórico de la Catedral

Diana Farley Rodríguez Muñoz

Dentro de los oficios mecánicos desarrollados en el Nuevo Reino de Granada, la platería ha sido uno de los más estudiados, no solo por la información disponible en las fuentes documentales, sino también por la presencia de piezas religiosas y seculares en diversas colecciones de museos, iglesias y colecciones privadas. Ya se han dilucidado aspectos relacionados con la organización, el aprendizaje, las técnicas, materias primas y obras, entre otros¹⁴⁵. No obstante, a la luz de nuevas fuentes documentales, aún es posible aportar información para el estudio de la platería en Santafé y en el Nuevo Reino de Granada. Así, a partir de dos expedientes que datan de la segunda mitad del siglo XVIII y se conservan en el Archivo Histórico de la Catedral (AHCB), se bosquejan en este artículo algunas características relacionadas con la devoción a San Eloy en Santafé, los talleres de plateros, sus herramientas, las dificultades económicas que enfrentaban y su actuación ante las autoridades locales, entre otros.

En cuanto a su organización y desarrollo, es importante indicar que, a diferencia de la mayoría de los otros oficios, la platería contó con mayor estructuración, regulación y control, dada su relación directa con el manejo del oro y la plata, metales estrictamente reglamentados por la corona. Así, los plateros lograron establecerse en gremios, e incluso contar con ordenanzas. Como ya lo han indicado varios autores, en 1631 el marqués de Sofraga inició la organización y regulación de este oficio. Posteriormente, en el siglo XVIII, en el marco de la instauración de la casa de los Borbones, se puso en marcha un mayor control del trabajo artesanal en la península y en las colonias, que apuntaba a la formación de gremios o a la reorganización de los ya existentes.

¹⁴⁵ Véanse, entre otros, los trabajos de Gabriel Giraldo Jaramillo y Francisco Gil Tovar, de mediados del siglo XX; las investigaciones de Marta Fajardo de Rueda, quien se ha dedicado a este tema, desde la década del noventa y hasta la actualidad; además, los trabajos de Jesús Paniagua Pérez y, más recientemente, de Andrea Lorena Guerrero. También, de publicación reciente, se destacan las investigaciones realizadas en torno a las exposiciones y colecciones de platería, dentro de las que se encuentran los catálogos *Esplendor barroco*, del Banco de la República, y el *Catálogo de la colección de platería del Museo de Arte Colonial*, publicados en 2019.

En el Nuevo Reino de Granada, este proyecto reformista se plasmó y trató de orientarse por medio de la promulgación de ordenanzas e instrucciones. Una de ellas, de alcance general a todos los oficios fue la Instrucción General para los Gremios, promulgada el 12 de abril de 1777, y promovida por los ilustrados criollos Francisco de Robledo y Francisco de Iturrate¹⁴⁶. A esta se sumaría, en 1789, el *Reglamento de los gremios de la plebe para moralizarlos*¹⁴⁷. Además, en el caso específico de la platería, se adoptaron las *Ordenanzas de gremios de plateros y batihojas*, formuladas por el presidente de la Real Audiencia de Guatemala, Tomás de Rivera y Santa Cruz, en 1745, y aprobadas por Cédula Real de Carlos III del 12 de octubre de 1776. Su aplicación se aprobó por decreto el 13 de julio de 1778, durante el gobierno del virrey Manuel Antonio Flórez Maldonado¹⁴⁸.



Fig. 6.2. Obrador anónimo. **San Eligio**, madera tallada y policromada, siglo XVII. Iglesia de San Francisco (Bogotá). Foto: Adrián Contreras-Guerrero.

¹⁴⁶ AGN, Colonia, Miscelánea, Tomo 3, ff. 285-313. Para una transcripción de este documento véase Fajardo de Rueda, Marta. “Instrucción general para los gremios, Santafé, 1777”, en *Ensayos. Historia y teoría del Arte, año 1, núm. 1* (1993-1994): 187-215.

¹⁴⁷ AGN, Colonia, Policía, Tomo 3, ff. 552-559. Transcrito y publicado por Laura Vargas Murcia. *Del pincel al papel. Fuentes para la historia de la pintura en el Nuevo Reino de Granada*. (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012).

¹⁴⁸ La referencia a este decreto se encuentra en: AGN. Colonia, Miscelánea, Tomo 33, f. 473r.

LA DEVOCIÓN A SAN ELOY EN SANTAFÉ

Además de la organización gremial, los plateros santafereños se organizaron en torno a la devoción a San Eloy, su santo patrono, cuya fiesta se celebraba en la iglesia de San Francisco¹⁴⁹. Es posible que, como en otras ciudades americanas, esta devoción incluyera también a artesanos de otros oficios del sector de los metales, como herreros, batihojas, paileros, cerrajeros, entre otros. No sabemos con precisión si constituyeron cofradía, pero la documentación evidencia que, por lo menos, las festividades del santo se mantuvieron vigentes hasta el siglo XVIII. De hecho, la primera de las *Ordenanzas de Plateros*, de 1776, estipulaba mantener el culto al santo patrón: “Por cuanto es loable costumbre en el ilustre Gremio de la Platería venerar por patrón al bienaventurado Eloy; y para su culto se recoge entre patronos y oficiales alguna voluntaria limosna para celebrar su fiesta: por la presente apruebo el que se continúe y encargo que atiendan a la mayor decencia y solemnidad de su culto”¹⁵⁰.

En el Archivo Histórico de la Catedral se conserva un documento inédito relacionado con esta devoción. Se trata de una solicitud de los maestros mayores del gremio de plateros, Francisco Javier Romero, maestro mayor de oribes, y José de Arenas, maestro mayor de platería, al deán y cabildo de la catedral, en el año 1766. En ella buscaban la intercesión de las autoridades eclesiásticas con el fin de solicitar al papa (Clemente XIII) autorización para realizar Oficio Divino el día de la fiesta de San Eloy: “Solicita nuestro cuidado algún otro mayor obsequio, cual es, el que en esta capital se le rece el santo y Divino Oficio del mismo modo, con otros de asignación de día propio”¹⁵¹. Esta solicitud iba precedida por una exposición sobre la devoción a san Eloy en la ciudad:

[...] decimos que es notorio ser nuestro patrón el glorioso San Eloy, a quien, por tal título y favores que de la divina majestad recibimos por intercesión del santo, nos hallamos tan constituidos, por sus perfectos y humildes devotos que, sin embargo de las escaseces de los tiempos, nos hemos fervorizado tanto en la veneración y culto de nuestro patrón, con especial esmero, como lo han publicado y acreditan las solemnes fiestas que en su día celebramos en el Convento de nuestro padre San Francisco de esta ciudad, a expensas de nuestro trabajo, con las que también se le han fabricado algunas alhajas¹⁵².

Ante esta solicitud, el Cabildo Eclesiástico comisionó al racionero Diego Terán para elaborar el informe y la solicitud al papa. Una copia original del informe de Terán, escrito en latín, fue archivado junto a la solicitud. En él se indicaba que los plateros de la ciudad siempre habían ejercido una gran devoción a San Egidio, conocido también como obispo de Eloy, y que, a sus expensas, celebraban anualmente la fiesta de este santo, el 25 de junio (fecha del día de su nacimiento). Y que su ardiente devoción a Dios los había llevado a querer hacer un mayor culto a su patrón¹⁵³.

¹⁴⁹ Actualmente se conservan dos imágenes de bulto de san Eligio y dos pinturas que representan escenas de la vida del santo en los retablos de la nave oriental de la iglesia de San Francisco.

¹⁵⁰ Gabriel Giraldo Jaramillo. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. (Bogotá: ABC, 1954), 78.

¹⁵¹ AHCB, Cabildo Eclesiástico, Secretaría, Informes. Los maestros plateros piden informe a su santidad para el oficio del día de San Eloy, Santafé, 1766.

¹⁵² *Ibid.*, f. 1.

¹⁵³ AHCB, *Ibid.*, f. 2: [...] *argentarios que huius civitatis artifices magnam Semper erga divum Egidium, vel Eloi Episcopum devotionem exercuisse, in cuius honorem quod annis suis expensis solemniter celebrare faciunt die vigesima quinta mensis junii. A deo autem eorum fervens devotio exerevit ut maiorem cultum sui patroni conciderantes ab hoc capitulo petrerint preces vestro sanctitati festum sub ritu duplici pro hac eorum spirituali solatio antedens, humillime supplicat pro hac gratia.*

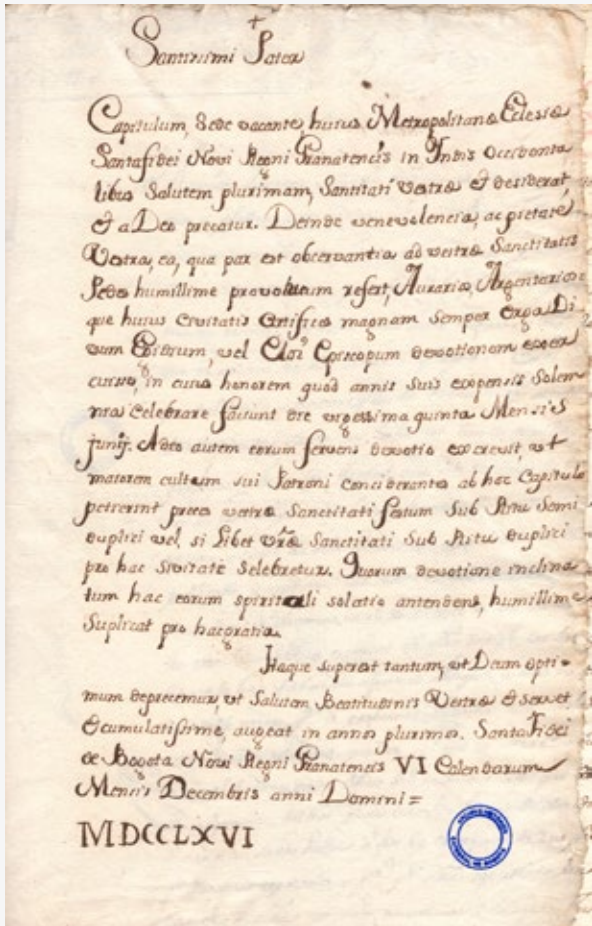


Fig. 6.3. Copia original del informe dirigido por el cabildo de la Catedral sobre la solicitud del gremio de plateros para el rezo del Oficio Divino en la fiesta de san Eloy. AHCB, f. 2R.

Adicionalmente, como gremio, los plateros también participaban en la fiesta de Corpus Christi, una de las más importantes de la ciudad, así como en fiestas civiles. No obstante, esta participación acarrea costos adicionales para los artesanos, que muchas veces no podían asumir, razón por la cual se pueden encontrar solicitudes para ser eximidos de su participación. Así, en febrero de 1766, los maestros mayores de diversos oficios de la ciudad solicitaron a la Real Audiencia que los artesanos fueran librados de realizar loas, saraos, danzas, máscaras, comedias y otras demostraciones, durante las entradas de los virreyes y en otras funciones públicas, a lo cual estaban obligados, asumiendo ellos los gastos. Esta solicitud estaba firmada por los maestros mayores de oribes, plateros, albañiles, carpinteros, sastres, talabarteros, herreros, barberos y zapateros¹⁵⁴. La justificación a esta solicitud revela la situación económica de los artesanos de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII:

[...] parecemos y decimos que siendo, por lo regular, los que ejercen oficios gente pobre y que el que más agencia en su trabajo aún apenas alcanza para el diario sustento de su persona y familia [...] se sirva de declarar no somos obligados, por estricto rigor de justicia, en las entradas de los excelentísimos señores virreyes y otras funciones y obsequios públicos a hacer saraos, danzas, máscaras, ni otras demostraciones

¹⁵⁴ AGN, Colonia, Virreyes, tomo 6, ff. 1078-1086. En representación de los gremios de oribes y plateros firmaron los maestros mayores Francisco Javier Romero y José de Arenas, respectivamente.

que a costa de todos se nos obliga a hacer, viéndose precisados los maestros mayores a extorsionar a los pobres oficiales y compelerlos muchas veces a que, para la contribución de lo que se les reparte, se vea constreñido y estrechado a quitarse el pan de la boca, con cuya pérdida lloran los hijos, suspiran las mujeres, y los ancianos padre y madre levantan el grito hasta el cielo por falta del pan cotidiano, y el pobre oficial muchas veces se desapropia de la herramienta o instrumentos con que gana la manutención¹⁵⁵.

En este caso, el fallo de la Audiencia fue favorable a los artesanos. Así, el 29 de abril de 1766 se profirió un auto que ordenaba que “los maestros, ni oficiales de plateros, ni otras artes, no sean gravados con impuestos para obsequio de las entradas de los señores virreyes, ni apremiados tampoco a que concurran a sus recibimientos”¹⁵⁶.

Este documento evidencia además que, para los artesanos, la participación en las festividades religiosas tenía preponderancia sobre las civiles, pues añadían a la explicación de su difícil situación económica: “A que se agrega la carga de la fiesta del santo patrón de los oribes y plateros, el altar del Corpus, en lo que, como destinado al culto de Dios y sus santos, aunque sea con afán y fatiga, lo contribuimos gustosos, pero las demás funciones se nos hacen angustiosas pesadas e insufribles”¹⁵⁷. Este documento cobra entonces mayor interés, pues data del mismo año de la solicitud de los oribes y plateros al cabildo de la Catedral para realizar el Oficio Divino de San Eloy. Es decir que, simultáneamente, corrían la solicitud al papa para autorizar el oficio del santo en su día y la petición a la Audiencia de Santafé para ser eximidos de su participación en las entradas de virreyes y otros actos públicos.

Tiendas y talleres de plateros. El caso de Luis Vicente Ardila en el siglo XVIII

A lo largo del periodo colonial, las tiendas de trato y las de artesanos ocuparon un lugar muy importante en la configuración de la ciudad de Santafé. Las tiendas de artesanos solían estar ubicadas en la parte baja de las viviendas o contiguas a ellas. Eran espacios en los que confluían la vida doméstica familiar y la vida laboral, pues era el lugar de habitación de los artesanos y sus familias, el lugar donde se enseñaba a los aprendices, donde se producía y se comercializaba.

Varios autores han sugerido que, en Santafé, los artesanos se establecieron en sectores específicos. Así, se ha detectado que la mayoría de los talleres estaban ubicados, principalmente, en la Plaza Mayor, en la Calle Real, en Las Nieves y, en menor medida, en Santa Bárbara y San Victorino. Los costos de venta y arrendamiento de estas tiendas variaban según el sector en el que se ubicaban. En el caso de la Calle Real, la documentación evidencia que había presencia de artesanos de muchos oficios. Por ejemplo, en un documento relacionado con la celebración de la fiesta de Corpus Christi, en el que los mercaderes de la ciudad poseedores de tiendas solicitaban no toldar las tres cuadras de la Calle Real para la procesión, por los costos y perjuicios que acarrea. Se indica que “dicho costo se reparte entre los que habitan las tiendas que las más de ellas asisten oficiales de toda clase de gremios, otras de pulperías y otras de chicherías”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ AGN, Colonia, Virreyes, tomo 6, f. 1079.

¹⁵⁶ AGN, Colonia, Virreyes, tomo 6, f. 1086.

¹⁵⁷ AGN, Colonia, Virreyes, tomo 6, f. 1079.

¹⁵⁸ AGN, Colonia, Historia Eclesiástica, tomo 14, ff. 191-245.

La distribución puntual por oficios parece ser más evidente en el caso de la platería, ya que muchos plateros ubicaron sus tiendas en la *Calle de los plateros* que, actualmente, conserva un uso similar al ser una reconocida calle de joyeros en La Candelaria (Calle 12).

El tamaño de las tiendas o talleres de platería debió ser pequeño y albergar entre dos y tres oficiales y uno o dos aprendices, es decir, hablaríamos de unidades productivas que, seguramente, no superaban las cuatro personas, como ya se ha detectado para otros oficios, entre ellos la sastrería y la zapatería. La documentación nos permite conocer la confirmación del taller del platero de plata Jacinto Almaguer, en la tercera década del siglo XVII. En febrero de 1625, el maestro Almaguer asentó un concierto con el oficial Juan de Padilla para que trabajara con él durante tres años, con un pago diario de tres tomines de plata corriente. Posteriormente, el 24 de enero de 1627, recibió como aprendiz a un niño esclavo llamado Juan, de diez años, quien ingresó para recibir formación durante cinco años. Dos meses después, recibió también como aprendiz a Pedro Apolinar, niño de doce años. Así, entre 1627 y 1628, esta tienda de platería debió contar con cuatro artesanos: el maestro, un oficial y dos aprendices¹⁵⁹.

Uno de los casos más documentados sobre la constitución del taller de un platero es el de Ambrosio Sánchez, quien otorgó testamento en Tunja en 1638, estudiado y publicado por Marta Fajardo¹⁶⁰. Gracias a un documento inédito del Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá, podemos conocer varios aspectos relacionados con el taller del maestro platero Luis Vicente de Ardila, activo en Santafé en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁶¹. Se trata de un expediente del proceso ejecutivo contra este platero, quien adeudaba dinero al Convento de Santo Domingo y al ramo de rentas de Manuales del Cabildo Eclesiástico de la Catedral, instituciones que le habían otorgado créditos consignativos redimibles en 1763 y 1764, respectivamente. Un largo proceso que trascurrió a lo largo de 16 años, pues inició en 1765 y culminó en 1781, y que revela varios aspectos sobre el oficio.

El 9 de marzo de 1763 Vicente Ardila asentó escritura de censo con el Convento de Santo Domingo. El platero recibió en préstamo 120 pesos (como valor principal) y se comprometió a pagarlos en dos años, más el 5% anual de réditos. Para ello, como colateral de seguro, hipotecó la herramienta de su oficio. Además, presentó como fiador a Clemente de Heredia, también maestro platero. La relación de las herramientas hipotecadas fue realizada por Ardila e incluida en la escritura, de la cual se encuentra un traslado¹⁶² en el mencionado expediente:

¹⁵⁹ AGN, Notarías, Notaría Tercera, vol. 16, f. 388 (484); AGN, Notarías, Notaría Tercera, vol. 22, f. 29; AGN, Notarías, Notaría Segunda, vol. 45, f. 13.

¹⁶⁰ Marta Fajardo de Rueda. "El taller de Pedro López, platero portugués", en *Lámpara* 121, Vol. 31, 1993, 1-9.

¹⁶¹ AHCB, Cabildo Eclesiástico, Manuales. Autos ejecutivos contra Luis de Ardila, Clemente de Heredia y Juan Agustín Padilla. Santafé, 1765-1781.

¹⁶² Traslado: escrito sacado fielmente de otro, que sirve como de original. RAE, *Diccionario de la lengua castellana*. (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1739), 334.

Herramienta	Valor en Pesos
Primeramente, un tas ¹⁶³ grande de forjar	40
Más otro de aplanar	16
Más tres cajones	30
Más dos masetas de realzar	3
Más unas tenazas de tirar	8
Más un suaje ¹⁶⁴	4
Más dos pares de muelles ¹⁶⁵	3
Más tres pares de tenazas de forjar	6
Más una rielera ¹⁶⁶	2
Más dos cañutos ¹⁶⁷	3
Más dos paletones ¹⁶⁸	4
Más un cucharón y una embutidera ¹⁶⁹	8
Más un pan de estaño y cuatro pares de tenacitas de puntas y de bocas	6
Más dos hileras y cuatro pares de entenallas ¹⁷⁰	12
Más diez y seis limas y dos tornos	12
Más un dornajo ¹⁷¹ y dos artesitas de arena	4
Más tres fuelles y un candil	4
Más dos piedras de afilar y tres bigornetas ¹⁷²	20

¹⁶³ Tas: término de plateros. Especie de vigorneta, en que se amartilla la hoja de la plata y sirve también para otros usos. RAE, *Diccionario*, 1739, 232.

¹⁶⁴ Suaje: herramienta confeccionada de acero que sirve para cortar, doblar o marcar materiales blandos (papel, tela, cuero, etc.) y láminas metálicas. Luisa Vetter Parodi. “De la tecnología orfebre precolombina a la colonial”, en *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 42 (2), 2013, 203-235.

¹⁶⁵ Muelles: tenazas grandes para agarrar los rieles y tejos *ínterin la fundición* y echarlos a la copela. RAE. *Diccionario de la lengua castellana*. (Madrid: Imprenta Nacional, 1822), 551.

¹⁶⁶ Rielera: la canal, o molde en que se echa el oro, o plata que no está aún acuñado o trabajado, o para reducirle a rieles. Terreros y Pando, Esteban. *Diccionario castellano*. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1788), 377.

¹⁶⁷ Cañuto: el cañón de palo, o metal, u otra materia, horadado, corto, y no muy grueso que sirve para diferentes usos. RAE, *Diccionario de la lengua castellana*. (Madrid: Joaquín Ibarra, 1783), 202.

¹⁶⁸ Paletón: entre los cerrajeros es aquella vuelta de la llave, en que están las guardas. (Terreros y Pando, *Diccionario*, 1788), 13.

¹⁶⁹ Embutidera: pedazo de hierro fuerte de figura casi circular con asiento en su parte inferior, y en la superior con un hueco a donde a golpe de martillo entra el clavo que meten los caldereros en los cazos, sartenes, etc. RAE, *Diccionario de la lengua castellana*. (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791), 356.

¹⁷⁰ Entenallas: torno pequeño que usan algunos tenderos, o chapuceros, para manejar y apretar varias piezas pequeñas y le manejan por medio de una tuerca o varilla a que llaman maneta. Terreros y Pando, Esteban. *Diccionario castellano*. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1788), 54.

¹⁷¹ Dornajo: especie de artesón para dar de comer a los animales y también llaman así al que sirve para fregar. Terreros y Pando, Esteban. *Diccionario castellano*. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1786), 703.

¹⁷² Bigornia: especie de yunque, de que usan los plateros, herradores, cerrajeros, etc. para asegurar, y golpear la pieza que trabajan. Su figura es por lo común a modo de una pequeña pilastra, con dos orejas a los lados, y una mesilla en la parte superior. Terreros y Pando, *Diccionario castellano*, 1786, 246.

Más dos pares de fuelles y dos banquetas ¹⁷³	20
Más una frasquera y cuatro cepos ¹⁷⁴	4
Más cinco pares de moldar	6
Más tres pailas de blanquear	8
Más dieciséis libras de moldes ¹⁷⁵	No registrado
Más tres compases y dos pares de tenazas de arrancar	8
Más tres pesos con un marco de dos libras y pesas de pesar oro	20
Más dos pares de tijeras y dos bruselas ¹⁷⁶	8
Más dos piedras de bruñir y hierros de realzar	6
Más una sierra y un taladro y dos carretillas	8
Más una forja con tres bancos y un bastidor	8
Más cinco hormas y cuatro tablas	3
Más un tablón de neme ¹⁷⁷ , dos atarrajás ¹⁷⁸ , doce martillos y dos olletas	21
Suman estas partidas	322 pesos

Listado elaborado a partir del traslado de la escritura de 9 de marzo de 1763, incluido en la causa ejecutiva contra Vicente de Ardila y sus fiadores. AHCB, Cabildo Eclesiástico, Manuales, Causa ejecutiva contra Vicente de Ardila, ff. 6r-7r.

En 1765, cumplido el tiempo del censo, Ardila no había cancelado el principal (los 120 pesos) ni los réditos, razón por la cual fray José Home, procurador general de la Orden de Santo Domingo, demandó e hizo oposición a los bienes del platero ante el alcalde ordinario de Santafé, Domingo Antón de Guzmán. En ese mismo año, Ardila logró un acuerdo para renovar el censo por dos años más, incluyendo como fiador, además de Heredia, al platero Juan Agustín Padilla¹⁷⁹, y poniendo de nuevo como garantía su herramienta.

¹⁷³ Banqueta: diminutivo de banco. Asiento pequeño y de tres pies que usan los oficiales, como zapateros y otros. RAE, *Diccionario de la lengua castellana*. (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726), 546.

¹⁷⁴ Cepo: pieza de madera gruesa y alta de más de dos pies en que se fijan y asientan la bigornia, yunque, tornillo y otros instrumentos de los herreros y cerrajeros. RAE, *Diccionario*, 1791, 208.

¹⁷⁵ En el traslado no se encuentra el valor de este ítem. Pero, teniendo en cuenta el valor total de la cuenta, se puede suponer que el valor es de 17 pesos.

¹⁷⁶ Bruselas: término de plateros, cierta especie de pinzas anchas. Terreros y Pando, *Diccionario castellano*. 1786, 278.

¹⁷⁷ Neme: asfalto natural que se produce en Colombia. RAE y ASALE, *Diccionario de americanismos*. (Madrid: Santillana, 2010).

¹⁷⁸ Atarreja: instrumento con que se labran las roscas de los tornillos y las tuercas. Atarrajear: según la academia, es entre cerrajeros labrar las roscas de los tornillos y las tuercas. De Castro y Rossi, Adolfo. *Biblioteca Universal. Gran Diccionario de la Lengua Española*. (Madrid: Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852), 307.

¹⁷⁹ Este platero es autor de uno de los relicarios que conserva la catedral. Véase El Arte de la Platería, pág. 101 fig. cat. 9.

Pese a ese nuevo acuerdo, en 1770, Agustín Sánchez, procurador general de los Dominicos, manifestó al alcalde ordinario de Santafé, Francisco Gaona y Bastida, que los deudores no habían pagado. El alcalde emitió un auto para que dentro de seis días Vicente de Ardila o los fiadores realizaran el pago. Pero cuando fueron a notificar la disposición a Ardila, este se encontraba trabajando en Guatavita y había llevado con él su herramienta. Este dato es de interés, pues evidencia la movilidad de los artesanos que, aunque tenían sus talleres en las ciudades, se trasladaban a otras ciudades o pueblos para ejercer su oficio. Al realizar la notificación a los fiadores, estos manifestaron que Ardila poseía una casa con una tienda accesoria en la parroquia de Santa Bárbara, donde vivía en ese entonces; solicitaron que se embargara dicha casa, ya que ellos, como fiadores, no tenían bienes para solventar la deuda. Heredia manifestó que no tenía más bienes que su herramienta de platería, y Agustín Padilla “que tiene una corta herramienta de platería y está empeñada y con gravamen y un solarcito hacia el sitio del Convento de Nuestra Señora de las Aguas”¹⁸⁰.

Ante esta información, el alcalde emitió un auto para embargar los bienes del deudor principal que, descritos por el mismo Ardila, consistían en: “La casa de tapia y teja baja que tiene suya propia en la parroquia de Santa Bárbara, calle arriba, a espaldas del altar mayor de dicha iglesia, con cierto gravamen en favor del venerable Deán y Cabildo como así mismo la herramienta de platería que existe en su poder”¹⁸¹. Estos bienes fueron depositados y dejados a cargo de Pedro Ronderos, maestro de platería. Además, los tres plateros fueron puestos en prisión por cerca de dos meses.

Posteriormente, fueron puestos en libertad y el proceso siguió su curso. Se nombraron evaluadores de los bienes de Ardila: la casa fue tasada por Esteban Lozano, maestro mayor de albañilería y por Manuel Bonilla, maestro mayor de carpintería; y la herramienta por José de Arenas¹⁸², maestro mayor del gremio de platería. Sobre la casa, los evaluadores notificaron que “dicha casa y tienda accesoria uno y otro de tapia y teja baja hallan según su fábrica y fondo el citado Esteban Lozano que por lo que corresponde a su arte de albañilería aprecia esta casa en cantidad de quinientos patacones y el referido Manuel Bonilla por el de carpintería en doscientos patacones, que juntas estas dos partidas valen setecientos patacones”¹⁸³.

En cuanto a la herramienta, llama la atención que el avalúo realizado por José de Arenas, como maestro mayor del gremio, fue de 110 pesos. Un valor considerablemente menor, comparado con el de 322 pesos en que fue estimada por Vicente de Ardila, en 1763, cuando estableció el primer censo. Adicionalmente, al comparar las dos relaciones de herramientas, la de 1763 y la de 1770, se encuentran diferencias no solo en los valores individuales, sino también en la composición. A continuación, el listado de herramientas con sus valores, expresados en pesos y reales:

¹⁸⁰ AHCB, Cabildo Eclesiástico, Manuales. Autos ejecutivos contra Luis de Ardila, f. 17R.

¹⁸¹ *Ibid.*, f. 12V.

¹⁸² Arenas es autor de dos atriles conservados en la catedral, firmados y fechados en 1769, en las cuentas de fábrica se consta además que realizó otros encargos para el templo.

¹⁸³ *Ibid.*, f. 22R.

Herramienta	Pesos	Reales
Primeramente, dos cajones, uno con cerradura y otro sin ella en catorce pesos	14	
Dos pares de fuelles en diez pesos	10	
Por un tas de forjar en ocho pesos	8	
Por dos estacas en cinco pesos	5	
Por un suaje dos pesos	2	
Por dos piedras de afilar cuatro pesos	4	
Por once martillos grandes y pequeños a diez reales unos con otros	13	6
Por dos bigornetas en tres pesos y cuatro reales	3	4
Por tres pares de tenazas de forjar en tres pesos y cuatro reales	3	4
Por unas tenazas corvas en doce reales	1	4
Por paletones en doce reales	1	4
Por un cucharón de fierro en cuatro reales	0	4
Por dos pares de muelles en diez reales	1	2
Por diez y seis libras de moldes a cuatro reales libra	8	
Por tres pares de cajas de moldar de cobre en tres pesos	3	
Por dos rieleras y un cañuto en dos pesos	2	
Por unas tenazas de tirar en doce reales	1	4
Por un compás de doce reales	1	4
Por unas entenallas en tres pesos	3	
Por dos pares de tenacitas de punta y unas de boca en nueve reales	1	1
Por unas tijeras en diez reales	1	2
Por un peso y un marco de a libra en dos pesos	2	
Por unas pinzas y dos carretillas en doce reales	1	4
Por un taladro y una bigornetica en seis reales		6
Por cuatro hileras en cuatro pesos	4	
Por catorce limas en dos pesos	2	
Por un candil con dos fuelletes en diez reales	1	2
Por un tablón de neme en cuatro reales		4
Por cincuenta y tres fierros de realzar en tres pesos	3	
Por seis hormas de torno en cinco reales		5
Por una sierra en cuatro reales		4
Por dos pailitas en cinco pesos	5	
Con lo cual se concluyó este avalúo que, según las partidas de él, salvando hierro, de suma montan ciento once pesos	111	

Avalúo de la herramienta de Vicente de Ardila, realizado por José de Arenas. AHCB, Cabildo Eclesiástico, Manuales, Causa ejecutiva contra Vicente de Ardila, ff. 22-23.

Posterior al avalúo, los bienes se pusieron en venta pública mediante treinta pregones entre el 10 de octubre y el 27 de noviembre de 1770. Pero como no se presentaron postores, se pasó al remate¹⁸⁴. Enterado del remate de los bienes de Ardila, Agustín Blanco, procurador de número de la Real Audiencia y apoderado general del deán y cabildo de la Catedral de Santafé, se presentó ante el alcalde ordinario, Gregorio Sánchez Manzanique. Manifestó que el 8 de abril de 1764 el platero Vicente de Ardila había otorgado escritura de censo por la cantidad de trescientos diez patacones que le otorgó en crédito el cabildo de la catedral, provenientes de las rentas de manuales, y para ello hipotecó la casa que estaba en remate.

El 2 de junio de 1772, el alcalde ordinario profirió un fallo en este proceso: debían pagarse, en primer lugar, las costas del proceso ejecutivo; en segundo lugar, al Convento de Santo Domingo los 120 pesos y réditos corridos y, en tercer lugar, al deán y cabildo 310 pesos, más los réditos. Para ello, se ordenó que durante tres días se hiciera el siguiente pregón público de los bienes: “Quien quisiera hacer postura a una casa de tapia y teja baja cita a espaldas de la parroquial de Santa Bárbara y a una herramienta de platería que es de Luis de Ardila y se vende para el pago de sus acreedores, parezca que se le recibirá la que hiciere”¹⁸⁵.

Al no presentarse postores, se pasó al remate. Blas de Valenzuela, procurador de número de la Real Audiencia, se presentó para ofrecer 370 patacones por la casa y 60 pesos por la herramienta. Esta oferta fue pregonada públicamente y fijada, mediante edictos, en la puerta del juzgado y en las esquinas de la Plaza Mayor. Manuel Fierro, pulpero, vecino de Santafé, ofreció 430 patacones por la casa y su oferta fue admitida. Nadie presentó otra oferta para la herramienta, así que se remató en Blas de Valenzuela por los 60 pesos, quien la traspasó a José Benavitte, tenedor final de la herramienta de Luis Vicente de Ardila en 1773.

Llama la atención la disminución del valor de estos bienes. Como se aprecia, cuando Ardila las hipotecó en 1763, las valoró en 322 pesos; siete años después, en 1770, José de Arenas, maestro mayor del gremio, las avaluó en 110 pesos, y finalmente, en 1773, fueron rematadas en 60 pesos. Como evidencia, el expediente citado, pese a que Ardila hipotecó sus herramientas, ello nunca implicó una entrega de estos bienes al Convento de Santo Domingo, sino que, al ser su medio de trabajo, él las conservó con el gravamen. Es posible que el uso y deterioro de las herramientas, a lo largo de una década, influyera en su notable desvalorización.

También es importante destacar en este proceso que Ardila intentó suspender el remate de sus herramientas a través de una solicitud al alcalde, en la que manifestaba: “Es bien sabido y conforme a derecho el que no se puede hacer ejecución en los instrumentos que los oficiales tienen para el uso de su oficio cuando usan de él”¹⁸⁶. Un escrito, al estilo de un memorial, en el que citaba varias leyes sobre el asunto, hacía hincapié en el derecho de conservar su propia vida, la de su mujer e hijos y explicaba que, faltándole las herramientas, les faltaría el alimento y, por lo tanto, eso atentaba contra sus vidas. Pero el intento fue inútil, Ardila perdió definitivamente sus herramientas de trabajo, lo

¹⁸⁴ Rematar: hacer remate en la venta o arrendamiento, en juicio o públicamente, de alguna cosa, dándola al mejor postor. RAE, *Diccionario*, 1783, 807.

¹⁸⁵ AHCB, Cabildo Eclesiástico, Manuales. Autos ejecutivos contra Luis de Ardila, f. 47R.

¹⁸⁶ *Ibid.*, f. 55R.

que debió dejarlo en una situación muy difícil, pues las herramientas eran fundamentales para el ejercicio del oficio. De hecho, en su escrito no hace ninguna referencia a su casa/tienda, solo trataba de evitar perder sus herramientas.

La compleja situación económica de Ardila había sido declarada por él mismo en su testamento, otorgado el 31 de marzo de 1766. En él hacía referencia a todas sus deudas: con los dominicos, por el censo de 120 pesos, impuesto sobre su herramienta; con el deán y cabildo de la catedral, por el censo impuesto sobre su casa/tienda en Santa Bárbara; y con el Convento de Santa Clara de Pamplona, al cual adeudaba los réditos de una casa que había comprado a censo, en donde vivía en el momento de otorgar el testamento, pero que no indica dónde estaba ubicada. Además, a personas



Fig. 6.5. Arenas, José. Atriles, plata en su color, fundida, cincelada y calada, 1769. 40,6 x 30,5 x 21cm. Colección Catedral de Bogotá. Foto: Óscar Monsalve Pino - Universidad de los Andes.

particulares: “Declaro que las personas a quienes les debo y me deben lo dejo apuntado en una memoria separada, firmada de mi puño, suplicando a las personas a quienes les debo que si de las pocas alhajas que dejo no alcanzare para satisfacerles me perdonen por el amor de Dios”¹⁸⁷.

La práctica de hipoteca de las herramientas de trabajo pareciera haber sido recurrente, si se tiene en cuenta que los dos plateros fiadores de Ardila, también habían tenido hipotecadas sus herramientas. Clemente de Heredia solicitó un crédito de 200 pesos al Convento de San Francisco, para lo cual hipotecó su herramienta, evaluada en 260 patacones¹⁸⁸. Y, dentro del proceso contra Ardila, Agustín Padilla declaró que su herramienta también tenía gravamen. Estos y otros casos evidencian que las herramientas de artesanos circularon como bienes hipotecables, utilizados en el sistema de crédito colonial. Además, el valor que tenían las herramientas y materias primas también fue motivo de robos en tiendas de la ciudad.

¹⁸⁷ AGN, Notarías, Notaría Tercera, vol. 215, ff. 54V-56.

¹⁸⁸ Juan Cascavita Mora. *El crédito colonial: desempeño del crédito eclesiástico -los censos- desde una perspectiva local: Santafé, 1760-1770.* (Bogotá: Uniandes. 2016), 68.

Otro caso que también brinda luces acerca de la importancia de las herramientas de oficio y su circulación como bienes es el del platero Sebastián de Mora, en septiembre de 1653. Mora había sido contratado por el mayordomo de fábrica de la catedral, Domingo Ortiz de Zarate, con el fin de elaborar seis blandones¹⁸⁹ para dicha iglesia. Sin embargo, según testimonio del platero, solo pudo elaborar cuatro “por haber caído malo y haberme faltado alguna plata”¹⁹⁰. A causa de este incumplimiento, el mayordomo acudió a la Real Audiencia y logró obtener un auto de embargo de la herramienta, proferido por el oidor Bernardino de Prado Beltrán de Guevara. No obstante, al parecer, el mayordomo excedió lo estipulado en el auto, y personalmente sacó la herramienta de la tienda del platero:

Y el dicho Domingo Ortiz de Zarate, excediendo lo ordenado por dicho señor oidor, se llevó de mi tienda un cajón y otras herramientas muy necesarias del dicho mi oficio a su casa y las ha tenido más ha de dos meses sin querémela entregar, aunque le he echado terceras personas para ello, siendo así que dicho señor oidor no mandó que saliese la herramienta de mi tienda sino que estuviese en ella embargada hasta que yo entregase la obra, con que por esta causa me ha dejado imposibilitado de poder trabajar para poder buscar la plata para acabar la obra como para poderme sustentar a mi mujer e hijos, pasando extremas necesidades¹⁹¹.

Quizás sea a partir de este tipo de situaciones de empeño y robo de herramientas, en las que se ponían en riesgo los medios de trabajo de los artesanos, que en el *Reglamento de los gremios de la plebe para moralizarlos* (1789) se estipuló que: “Ningunos sujetos de los gremios podrán vender, ni empeñar efectos de los oficios y menos la herramienta, pena de ser castigados a arbitrio de sus respectivos jueces y los que dan la plata la perderán, con que se evitarán tantos robos que sufre el público y los maestros”¹⁹².

Las fuentes documentales del Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá, presentadas en este artículo, aportan información valiosa e inédita sobre los oficios artesanales en Santafé, en este caso, sobre la platería. Especialmente, dan cuenta de las devociones religiosas de este gremio, las herramientas de los talleres, las relaciones y redes de apoyo, la relación con las autoridades civiles y las dificultades económicas a las que quedaban expuestos los artífices, a causa de los censos (hipotecas) que imponían sobre sus bienes para poder acceder a préstamos. Por otro lado, brindan información acerca del funcionamiento del sistema de crédito eclesiástico que fue tan importante en la economía de la ciudad durante el periodo colonial.

¹⁸⁹ Blandón: hachero o candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas o blandones de cera. RAE, *Diccionario*, 1783, 159.

¹⁹⁰ AGN, Colonia, Criminales, tomo 24, f. 629.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² AGN, Colonia, Policía, Tomo 3, f. 554v. Transcrito y publicado por Vargas Murcia, Laura. *Del pincel al papel. Fuentes para la historia de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 - 1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2012.

Anexos

Anexo 1. Curas y párrocos de la Catedral Metropolitana de Bogotá y Primada de Colombia, Basílica Menor de la Inmaculada Concepción

Camilo Andrés Moreno Bogoya

Listado Realizado por Juan Flórez de Ocáriz, 1674¹⁹³:

S. XVI y XVII

Sr. Pbro. Bachiller Juan Berdejo
Sr. Pbro. Cristóbal Valero
Sr. Pbro. Juan Getino
Sr. Pbro. Diego López
Sr. Cango. Alonso Ruiz
Sr. Pbro. Diego González
Sr. Pbro. Francisco Pérez de Cuéllar
Sr. Pbro. Hernando de Arroyo
Sr. Pbro. Bachiller Adriano de Atienza
Sr. Pbro. Antón de la Calle
Sr. Pbro. Juan Alonso
Sr. Pbro. Rodrigo Tinoco
Sr. Pbro. Manuel de Abreo
Sr. Cango. Juan Rodríguez de Leyva
Sr. Pbro. Francisco Sánchez
Sr. Pbro. Bachiller Francisco Martínez
Sr. Pbro. Licenciado Hernando de Medina
Sr. Pbro. Martín Garzón
Sr. Pbro. Diego de las Peñas
Sr. Pbro. Juan Carvallo
Sr. Pbro. Bartolomé del Río y Portillo
Sr. Pbro. Franco de Santiesteban
Sr. Pbro. Antonio Rodríguez de Tolosa
Sr. Pbro. Dr. Mateo Pérez de Vargas
Sr. Pbro. Andrés Méndez de Valdivieso
Sr. Pbro. Martín Guerrero
Sr. Pbro. Francisco de Aragón
Sr. Pbro. Dr. Matías de Mahecha
Sr. Pbro. José de la Barrera
Sr. Pbro. Ambrosio de Bohórquez

Sr. Pbro. Juan Guerrero de Garfias

¹⁹³ Juan Flórez de Ocáriz. *Genealogías del nuevo reino de Granada*. (Madrid: José Fernández de Buendía, 1674).

Sr. Pbro. Bartolomé George
 Sr. Cango. Bachiller Juan de Escobar
 Sr. Pbro. Bachiller Alonso Ortiz
 Sr. Pbro. Francisco de Zúñiga
 Sr. Pbro. Francisco García
 Sr. Pbro. Antonio González
 Sr. Pbro. Francisco de Castro
 Sr. Pbro. Licenciado Pedro Alonso Carvajal
 Sr. Pbro. Alonso de Aponte
 Sr. Pbro. Pedro Marmolejo
 Sr. Cango. Gonzalo García Zorro, Maestro de capilla y primer canónigo mestizo
 Sr. Pbro. Cristóbal de Flandes Tenorio
 Sr. Pbro. Juan Burgueño del Castillo
 Sr. Pbro. Francisco Sánchez
 Sr. Pbro. Juan Mejía
 Sr. Pbro. Cristóbal de Solís
 Sr. Pbro. Licenciado Gonzalo Amado
 Sr. Pbro. Luis de Orjuela
 Sr. Pbro. Diego de Lasarte
 Sr. Pbro. Gonzalo Bermúdez
 Sr. Pbro. Marcos de Riberos
 Sr. Pbro. Juan Bautista Pardo Velásquez
 Sr. Pbro. Bachiller Juan Bautista Pardo de San Nicolás
 Sr. Pbro. Maestro Diego de Santibáñez Brochero
 Sr. Pbro. Maestro Gregorio Barbosa
 Sr. Pbro. Alonso Garzón de Tahuste, Maestro de Capilla, sirvió más de 60 años como pá-
 rroco de la catedral y fue autor de la *Verdadera relación de la sucesión de los ilustrísimos*
señores arzobispos
 Sr. Cango. Bernabé Jimeno de Bohórquez
 Sr. Cango. Fernando de Castro y Vargas
 Sr. Pbro. Pedro Rodríguez de Santiesteban
 Sr. Cango. Tomas Onofre de Baños y Sotomayor
 Sr. Cango. Juan González Gutiérrez
 Sr. Cango. Gregorio Jaimes de Pastrana y Bazán, Obispo de Santa Marta
 Sr. Cango. Nicolas de Guzmán Solanilla, Rector del Colegio Mayor del Rosario
 Sr. Cango. José Dionisio Pérez Manrique de Lara
 Sr. Cango. Francisco Ramírez Floriano
 Sr. Cango. Dr. Enrique de Caldas Barbosa y Santiago, rector del Colegio Mayor del Rosario
 Sr. Cango. Martin de la Barrera y Castro

S. XVIII

Sr. Cango. Dr. Francisco de Olmos y Zapiain
 Sr. Pbro. Dr. Miguel Carlos de Sorza
 Sr. Cango. Francisco de Olarte y Cifuentes
 Sr. Cango. Dr. Francisco Javier Beltrán de Caycedo

Sr. Cango. Manuel de Moya y Melgar
 Sr. Pbro. Maestro Tomas Acero
 Sr. Pbro. Dr. Juan Agustín de Cogollos
 Sr. Cango. Juan Vicente de Ricaurte Terreros
 Sr. Cango. José Antonio Isabella Aguado, rector del colegio San Bartolomé
 Sr. Cango. Dr. Pedro de Barazar
 Sr. Pbro. Miguel de Losada
 Sr. Cango. Juan Esteban de Saucedo Y Cortázar
 Sr. Pbro. Dr. Ignacio Javier de Mena Felices
 Sr. Pbro. Vicente González
 Sr. Cango. Dr. Fernando Camacho Rojas
 Sr. Cango. Dr. José Felipe Groot
 Sr. Cango. Manuel Vélez Ladrón de Guevara, rector del colegio San Bartolomé
 Sr. Pbro. Miguel Vélez
 Sr. Cango. Santiago Gregorio de Burgos, rector del Colegio Mayor Del Rosario
 Sr. Pbro. José Luis de Azuola
 Sr. Pbro. Joaquín del Barco
 Ilmo. Sr. Fernando Caycedo y Flórez, canónigo y primer arzobispo de Bogotá en la na-
 ciente republica e impulsor de la construcción del cuarto edificio de la Catedral.

S. XIX

Sr. Pbro. Pantaleón de Ayala
 Sr. Pbro. Domingo Silva
 Sr. Pbro. Dr. Nicolas Mauricio de Omaña
 Sr. Cango. Pablo Francisco Plata Martínez, firmante del Acta del 20 de julio de 1810
 Sr. Cango. José Antonio Amaya Plata, Dean, firmante del Acta del 20 de julio de 1810
 Sr. Pbro. Rudecindo López
 Sr. Pbro. Miguel Mariano de Herrera
 Sr. Pbro. José Joaquín Cardoso
 Sr. Pbro. Juan de la Cruz Gómez
 Sr. Pbro. Nicolas Quintana
 Ilmo. Sr. Domingo Antonio Riaño, canónigo y obispo de Antioquia
 Sr. Pbro. Juan Antonio García
 Sr. Cango. Manuel María Saiz
 Ilmo. Mons. Rafael Plata y Rojas, Deán
 Ilmo. Mons. Pedro Durán Fontiberos
 Sr. Pbro. José Pio Molano Lesmes
 Ilmo. Mons. José Benigno Perilla y Martínez, Obispo de Tunja
 Ilmo. Mons. Rafael María Carrasquilla Ortega, canónigo, rector del Colegio Mayor del
 Rosario y ministro de Instrucción Pública (1896-1897)
 Sr. Pbro. Ignacio Buenaventura
 Sr. Pbro. Juan Buenaventura Ortiz

S. XX

Sr. Pbro. Manuel José Roa A.

Ilmo. Mons. Carlos Cortes Lee, ministro de Instrucción Pública

Ilmo. Mons. Eduardo Maldonado Calvo, Obispo de Tunja

Sr. Pbro. Celso Forero Nieto

Sr. Pbro. Guillermo Ángel Olarte

Sr. Pbro. Bernardo Sanz de Santamaria, impulsor de la última intervención de la capilla del Sagrario

Ilmo. Mons. Carlos José Romero, Cango.

Ilmo. Mons. Jorge Arturo Landinez Mendoza, Cango

Ilmo. Mons. Marco Tulio Cruz Diaz, Cango.

Ilmo. Mons. Luis Carlos Ferreira Sampedro, Dean

Ilmo. Mons. Juan Miguel Huertas Escallón, Dean e impulsor de la restauración de la catedral (1998) y casa capitular.

Ilmo. Mons. Augusto González Ramírez, Cango.

S. XXI

Sr. Pbro. Astolfo Ricardo Moreno Salamanca

Ilmo. Mons. Jorge Alberto Ayala López, Cango.

Ilmo. Mons. Jaime Alberto Mancera Casas

Ilmo. Mons. Álvaro Tiberio Vidales Bedoya, Cango.

Sr. Pbro. Jorge Marín G.

Ilmo. Mons. Sergio Pulido Gutiérrez, Cango.



Proyecto de Alfredo Rodríguez Orgaz para la reconstrucción de la fachada de la Catedral. Archivo Histórico de la Catedral.

Anexo 2.Reconstrucción del frontis de la Catedral de Bogotá

19 de marzo de 1948

Libro Becerro

Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá, fondo Cabildo Eclesiástico, Secretaría.

ff. 36r-37r

Reconstrucción del frontis de la Catedral de Bogotá

La Catedral Metropolitana de Santafé de Bogotá, hoy Basílica Primada de Colombia, fue construida por el arquitecto español Fray Domingo de Petrés de la Orden de Frailes Menores Capuchinos, a principios del siglo XIX.

Antes de terminarse la obra murió el lego capuchino. De ahí que quien la continuó incurrió en algunos errores de arquitectura pues no se ajustó a seguir el plano de Petrés en todos los detalles. El primer cuerpo fue construido en piedra. No así el segundo cuerpo en cuya construcción se usó ladrillo y pañete.

A las torres se les hicieron varias reformas en diversas épocas. Con todo, continuaron siempre los errores arquitectónicos y la pobreza del estilo y del material.

Todas estas razones hicieron que el suscrito arzobispo de Bogotá, resolviera emprender la obra de reconstruir las dos torres.

El entonces Presidente de la República, señor don Alfonso López, aplaudió la idea y ofreció que el gobierno Nacional ayudaría con dinero para esta obra tan importante. Al efecto el Presidente de la República dictó el Decreto No. 808 de fecha 17 de Abril de 1943 en el cual entregó la cantidad de \$30.000 m/l. Además la Asamblea de Cundinamarca aprobó en las sesiones de 1942 Ordenanza Número 18 en la cual votó un auxilio de \$50.000 m/l con el mismo fin.

Con estas bases el suscrito arzobispo se puso en comunicación con el arquitecto español Don Alfredo Rodríguez Orgaz, quien después de estudiar detenidamente el asunto, presentó un proyecto en el cual se corregían yodos los errores arquitectónicos, se embellecía y se estilizaba la fachada con su construcción de piedra labrada. El arquitecto señor Rodríguez Orgaz presentó los planos respectivos, y el proyecto fue aprobado tanto por el suscrito arzobispo, como por la Dirección de Edificios Nacionales, dependiente del (pasa al f. 36v) Ministerio de Obras Públicas, la cual en aquel tiempo estaba a cargo del Doctor Ignacio Álvarez Aguiar, quien siempre ayudó con grande eficacia a esta obra. Poco tiempo después, en el año 1943, se comenzó la obra bajo la dirección del arquitecto Rodríguez Orgaz, la inspección de la Dirección de Edificios Nacionales y la interventoría de la forma Pardo, Restrepo y Santamaría que fueron nombrados por el Arzobispo, para ese efecto. Fue nombrado tesorero de la obra don Daniel Merizalde.

El 17 de agosto de 1943 comenzó la obra con la hechura del andamio y luego con la demolición de la torre sur, contando para los gastos con los \$30.000 que entregó el Gobierno Nacional, y con los primeros contados del auxilio departamental.

A fines del año 1943 el Gobierno Nacional se vio imposibilitado para seguir pagando el auxilio que había ofrecido. La obra continuó solamente con los fondos del auxilio Departamental.

El 23 de febrero de 1944 se comenzó a levantar la nueva torre del costado sur. Por falta de fondos la obra continuó avanzando con gran lentitud, hasta que fue preciso suspenderla del todo el 25 de noviembre de 1944-

El 2 de enero de 1945 se reanudaron los trabajos; pero se suspendieron de nuevo el 29 de marzo del mismo año.

La Sociedad de Mejoras y Ornado de Bogotá, tomó gran interés en reavivar el entusiasmo, levantar nuevos fondos y continuar la obra. Tanto su presidente Doctor Jorge Esguerra López, como los demás miembros de la Sociedad de Mejoras y Ornato trabajaron activamente en tal sentido. Por gestiones del suscrito arzobispo que fueron coadyuvadas por los miembros de dicha Sociedad, se logró que el Municipio votara la cantidad de \$30.000 m/l para continuar la obra. El Concejo (pasa al f. 37r) Municipal aprobó esa partida y la incluyó dentro del Acuerdo No. 33 de 1945 que fue aprobado.

El señor Daniel Merizalde renunció al cargo de Tesorero de la obra. Fue nombrado para reemplazarlo el señor Jorge Herrera Tanco quien aceptó y se hizo cargo de la Tesorería hasta la terminación de la obra, que continuó sin interrupción desde el 8 de agosto de 1945 hasta el mes de abril de 1948.

La torre sur quedó terminada el 17 de Julio de 1946.

Con motivo de las bosas sacerdotales de Oro del arzobispo de Bogotá, y de la reunión de la IX conferencia Panamericana en Bogotá, el Gobierno Nacional, precedido por el Doctor Mariano Ospina Pérez, solicitó y obtuvo del Congreso una ayuda para continuar la obra. El congreso dictó la Ley 57 de 1946 en cuyo artículo 4º decretó un auxilio de \$200.000 m/l con tal fin.

Con este dinero continuaron los trabajos y se impulsaron con gran actividad, con dinero de donación particular se construyó y se terminó el nicho para colocar la antigua estatua de Nuestra Señora de la Concepción. En la parte superior, rematando el tímpano, se colocó una cruz en piedra y a los lados, las estatuas, también en piedra, de san Luis Beltrán, Patrono de Colombia, y Santa Isabel de Hungría, Patrona de la Arquidiócesis, todas obra del escultor español Ramón Barba.

La torre del costado norte, demolida en 1947, fue construida con gran rapidez. El 19 de marzo de 1948 se terminó dicha torre.

En la torre del costado sur se grabó (pasa al folio 37v) la inscripción siguiente: “Siendo Arzobispo de Bogotá y Primado de Colombia el Excelentísimo y Reverendísimo Señor Ismael Perdomo; Deán de esta Basílica Monseñor Andrés Restrepo Sáenz, se iniciaron el XVI de agosto de MCMXLVII, por el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz, las obras de terminación de esta fachada, llevadas a feliz término el año de MCMXLVII con limosnas de los fieles, subvenciones del municipio y del departamento, y el generoso aporte de la Nación”.

Para terminar la fachada se colocarán dos estatuas al lado de las torres y del tímpano central: la de San Pedro Claver, Patrono menor principal de Colombia, y la de Santa Rosa de Lima, Patrona de América, del mismo autor.

De acuerdo con los libros de cuentas se gastó en esta obra la cantidad de \$372.000 moneda legal, en la cual están incluidos los auxilios Nacional, Departamental y Municipal y las generosas donaciones y limosnas entre las cuales merecen especial mención las que entregó el Banco de la República en diferentes ocasiones.

En constancia se firma este documento en Bogotá a 19 de marzo de 1948.

+ Ismael Perdomo, Arzobispo de Bogotá (firmado)

+Emilio de Brigard Ortiz obispo auxiliar (firmado)

+ Luis Pérez Hernández Obispo auxiliar (firmado)

Andrés Restrepo Sáenz, Deán (firmado)

José Vicente Castro Silva, Arcediano (firmado)

Eduardo León Ortiz, Tesorero (firmado)

Jorge Valenzuela, Penitenciario (firmado)

José Manuel Díaz, canónigo teologal (firmado)

Roberto Chala H. Presbítero (firmado)

Jorge Angarita Pardo (firmado)

Carlos Rodríguez Plata (firmado)

Luis Rubio Marroquín (firmado)

A. Rodríguez Orgaz (firmado)

J. Esguerra López (firmado)

Ramón Barba (firmado)

Daniel Merizalde (firmado)

Manuel Pardo Umaña (firmado)

J. Herrera Tanco, tesorero (firmado)

Jorge Santamaría Díaz (firmado)

Andrés Restrepo Posada (firmado)

Fuentes

FUENTES

Fuentes primarias

Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá-AHCB

Cabildo Eclesiástico

Fábrica

Manuales.

Planoteca

Archivo General de la Nación-AGN (Colombia)

Colonia

Fábrica de Iglesias

Visitas Bolívar

Miscelánea

Virreyes

Historia Eclesiástica

Criminales

Policía

Notarías

Notaría Segunda

Notaría Tercera

Archivo General de Indias-AGI (Sevilla, España)

Indiferente 2102, N. 139

Contaduría, 244A, N. 123.

Biblioteca Nacional de Colombia-BNC

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá. Manuscritos, RM598, Mapa y diseño de como se ha de fabricar la Iglesia Catedral de esta ciudad de Santafé, su coro y sacristía y demás necesario. 18/VII/1571 a 10/VIII/1571.

Publicaciones seriadas

La Defensa Católica. 1890-1892

La Caridad o Correo de las aldeas. 1869

El Correo nacional. 1892

El Orden: Política, religión, filosofía y literatura. 1890-1891

El Telegrama. 1891-1892

Diccionarios

RAE. Diccionario de la lengua castellana (1726, 1739, 1783, 1791, 1822)

RAE y ASALE, Diccionario de americanismos, (Madrid: Santillana, 2010).

TERREROS Y PANDO, Esteban, Diccionario castellano. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1788)

_____. Diccionario castellano. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1786)

Fuentes secundarias

- ACUÑA, Luis Alberto. Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santafé de Bogotá. Bogotá: Editorial Cromos, 1932.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Las catedrales de Colombia.” En Historia del arte hispanoamericano, ed. Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazso. Barcelona: Salvat, 1945, I.
- ANÓNIMO. Inauguración del órgano Amezua en la Catedral de Bogotá: homenaje a la memoria del Ilmo. Sr. Velasco en el aniversario de su santa muerte. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1892.
- BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO (BOGOTÁ). Colección de instrumentos musicales José Ignacio Perdomo Escobar: catálogo conmemorativo con ocasión de la inauguración el día cinco de marzo de 1986. Bogotá: Escala, 1986.
- CASTRO Y ROSSI, Adolfo. Biblioteca Universal. Gran Diccionario de la Lengua Española. Madrid: Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852.
- CATEDRAL PRIMADA DE BOGOTÁ. Catedral Primada de Colombia. Fiesta de la Virgen del Carmen, 16 de Julio. Bogotá, 2010.
- CAYCEDO Y FLÓREZ, Fernando. Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia. Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824.
- CUERVO, José Rufino. Epistolario del doctor Rufino Cuervo. Bogotá: Imp. Nacional, 1918-1922, I
- DORTA, Enrique Marco. “Las catedrales de Colombia”, en Historia del arte hispanoamericano. Barcelona: Salvat, 1945, I.
- CHICA SEGOVIA, Angélica. Aspectos histórico-tecnológicos de las iglesias de los pueblos de indios del silo XVII en el altiplano cundiboyacense como herramienta para su valoración y conservación. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- FAJARDO DE RUEDA, Marta. “Instrucción general para los gremios, Santafé, 1777”, Ensayos. Historia y teoría del Arte, año 1, núm. 1 (1993-1994): 187-215.
- _____. “El Taller de Pedro López, platero portugués.” Lámpara 121, Vol. 31, (1993), 1-9.
- FAJARDO DE RUEDA, Martha et al. Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2005.
- GALBIS DIEZ, María del Carmen y Luis ROMERA IRUELA. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, 5, I.
- GARCÍA, Juan Crisóstomo. Guía histórica y descriptiva de la Catedral de Bogotá. Bogotá: Imprenta de San Bernardo, 1916.
- _____. “La Basílica”, *Revista Santafé y Bogotá*, 18 (1924).
- GARZÓN DE TAHUSTE, Alonso. Verdadera relación de la sucesión de los ilustrísimos señores arzobispos de esta metrópoli, año de 1644. Bogotá: Asociación Ferrero Ramírez de Arellano, 1988.
- GILA MEDINA, Lázaro y, Francisco J HERRERA GARCÍA. Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada. En: La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1625. S.L.: Arco Libros, 546-548.

- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. Notas y documentos sobre el arte en Colombia. Bogotá: ABC, 1954.
- MEJÍA PAVONY, Germán Rodrigo. La ciudad de los conquistadores 1536-1604. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- MORA, Juan. El crédito colonial: desempeño del crédito eclesiástico --los censos-- desde una perspectiva local: Santafé, 1760-1770. Bogotá: Uniandes. 2016.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús. La obra de Nicolás de Burgos y Aguilera en el Nuevo Reino de Granada. En *El arte de la platería en las colecciones de la Catedral de Bogotá (siglos XVI-XX)*. Bogotá: Consuelo Mendoza ediciones, 2022.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Editorial ABC. 1975.
- _____. Notas sobre la colección de instrumentos musicales. [Bogotá, 1950?], inédito.
- PINZÓN, José Alexander. La catedral de Santafé: cómo se construyó la iglesia mayor en el siglo XVI. Bogotá: Universidad Nacional, 2019.
- PITA PICO, Roger. Celebraciones políticas y militares en Colombia: de virreyes y monarcas al santoral de la patria. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2016.
- PIZANO RESTREPO, Roberto. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Pintor de la Ciudad de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. En GROOT, José Manuel et al. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia. Bogotá: Editorial Menorah, 1963.
- RESTREPO POSADA, José. Arquidiócesis de Bogotá: datos biográficos de sus preladados. Bogotá: Ed. Lumen Kelly, 1961-1971, III.
- RESTREPO URIBE, Fernando. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Bogotá: OP Gráficas, 1985.
- ROA, MANUEL JOSÉ. La Capilla del Sagrario y su restauración. Bogotá: Tip. Latina, 1930.
- ROJAS GÓMEZ, Roberto. "Catedral de Bogotá", *Boletín de Historia y Antigüedades*, 20 (1933).
- RODRÍGUEZ MALDONADO, Constanza. La catedral de Bogotá. Tesis, Universidad Javeriana, 1965.
- ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. Los pueblos de indios en Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- ROMERO, Mario Germán. Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.
- RUEDA, Jorge. "Llega la Ilustración." En *Historia del Arte Colombiano*. Barcelona: Salvat, 1986, IV.
- SAHAMUEL ORTIZ, Edison, dir., Santa Fe. Iglesias Coloniales, Conventos y Ermitas. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones, 2013.
- SALCEDO SALCEDO, Jaime. Restauración de la Catedral Primada. Bogotá: Grafivisión Editores, 1998.
- SEBASTIÁN, Santiago. Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.
- VARGAS JURADO, José. "Tiempos coloniales", en *La Patria Boba*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902.
- VERGARA y Vergara José María. "Una familia de escultores". *Obras Escogidas*. Bogotá: Editorial Minerva, 1944.


VETTER PARODI, Luisa. “De la tecnología orfebre precolombina a la colonial”, en *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 42 (2), (2013), 203-235.

ZAMORA, Alonso de. Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701.



Obrador santafereño. Visión del padre Diego de la Puente sobre la fundación del Sagrario (detalle del padre De la Puente recibiendo una imagen del tabernáculo que se construiría en la capilla del Sagrario y una alegoría de América sosteniendo un escudo de Santafé), óleo sobre tela, 1798. Colección Capilla del Sagrario.

Foto: Óscar Monsalve Pino – Universidad de los Andes.



En nuestra Catedral se concentran más de quinientos años de un itinerario evangelizador, dos siglos de la obra magnífica del capuchino Domingo de Petrés y el aporte de una multitud de artistas, renombrados o anónimos, que han poblado el recinto con la expresión de su talento y devoción. Pero la Catedral no es un museo. Es un sitio sagrado que articula la identidad cultural de la nación desde su fe católica romana, a través de la historia secular, con la concreción de la arquitectura y el arte. Nuestra Catedral es, sobre todo, como un sacramento que recuerda a la ciudad de los hombres, la Ciudad de Dios.