

ARTE Y CLAUSTRO: LA IMAGEN EN LA VIDA CONVENTUAL DE LOS DOMINICOS DURANTE LA COLONIA

Andrés Mauricio Escobar Herrera

A las 7 y 45 de la mañana del 12 de julio de 1785, un fuerte temblor de tierra conmovió a la capital del Virreinato de la Nueva Granada. Tal como reseñara el *Aviso del terremoto* –hoja volante considerada por algunos como el primer medio de comunicación impreso en el país– “la mayor parte de las desgracias [tocaron] a la Religión de Predicadores, cuya magnífica Iglesia [quedó] desmantelada desde el Coro al Arco toral, no habiendo quedado en pie más que una nave de las tres que tenía, y eso muy maltratada” (Aviso, 1785, f. 1). Tras el sismo, el procurador general de la Orden, fray Buenaventura Orjuela, envió una relación de los daños más graves a don Miguel Galindo, alcalde ordinario de Santafé. Según dicho informe, en la ciudad sobresalían de los demás “quebrantos y ruinas”, los sufridos en el convento y la iglesia de los dominicos: el claustro quedó casi inhabitable “por lo muy maltratado y el templo arruinado hasta dar en tierra, sin quedar sino tales quales retazos” (Archivo de la Provincia Dominicana de Colombia [en adelante APDC], 1785, f. 40). A más de la devastación de los edificios, el prelado lamentaba especialmente la pérdida de “las muchas alhajas que el sudor, celo y devoción” de los Padres Predicadores tenía dispuestas para “adorno y decencia del Palacio de Rey y Señor de todos los Reyes”. En efecto, entre los escombros quedaron irremediablemente malogrados “los pulidos techados, las prolixas y esquicitas [sic] pinturas, los brillantes dorados, los Órganos Sonoros y las pilas de Alabastro” (APDC, 1785, f. 40).

Para calcular todos los destrozos, el padre Orjuela pidió al gobierno de la ciudad nombrar cinco “Maestros peritos de ciencia, conciencia y experiencia”, quienes bajo gravedad de juramento debían expresar por separado la cuantía de las pérdidas en los ramos de “Carpintería, Arquitectura, Pinzel [sic] y Doradura, sin que se [omitiera] el tratar de los órganos perdidos” (APDC, 1785, f. 40v).

Un mes después del desastre, por mandato de la alcaldía el maestro pintor don Ignacio Posadas, acompañado del escribano del cabildo, concurrió a las ruinas del templo de Nuestra Señora del Rosario a hacer el avalúo correspondiente a su arte¹. Según su “leal saber y entender”, el importe de los daños en lo referente a imágenes (cuadros, lienzos, tallas, relieves, etc.) ascendía a 2.187 pesos repartidos así: los 24 cuadros que se hallaban entre las tribunas, 798 pesos; los 17 cuadros colgados dentro de los arcos, 119; los 110 “cuadritos de a tres cuartas poco menos (63 cm) de los Patriarcas y Profetas”, 440; “nueve relieves, tres grandes a diez pesos cada uno y los seis chiquitos a seis pesos cada uno”; “siete pinturas a ocho pesos cada una”; “diez niños de bulto que había en la Capilla del Rosario”, 40 pesos; “quatro pinturas en el Altar de Nuestra Señora del Rosario que llaman de los Naturales a ocho pesos cada una”; “diez misterios que había en las tribunas del Coro de [la] Iglesia, 80 pesos”; “veinte y cuatro pinturas que había entre el coro de Nuestra Señora del Rosario y el Altar de San Antonio”, 240 pesos; “quatro medios relieves, dos de a tres varas (dos metros y medio) a sesenta pesos cada uno, y los otros dos a cinquenta pesos”; “los quatro lienzos de varios santos a quatro pesos cada uno”; y “los doce apóstoles pintados al temple en las tribunas del Coro”, 72 pesos (APDC, 1785, ff. 42-43v).

Las pérdidas económicas por concepto de doraduras eran todavía más notorias. Al parecer del maestro Ignacio Álvarez, comisionado para efectuar este cálculo, sin contar las tres capillas del presbiterio los chapados “desde el arcotoral hasta la puerta de la Iglesia” valían 50.260 pesos².

La crónica de estos elevados costes para la época evoca el esplendor con que las órdenes conventuales aderezaron sus templos. Pero, principalmente, confirman la íntima conexión que se fraguó entre la religiosidad católica y el uso de la imagen. Los imponentes y vistosos altares dorados y la infinidad de obras empotradas en todos los tabiques y dinteles de las iglesias no eran simples gestos de ostentación. Por el contrario, las piezas artísticas fueron expresiones de un gran y complejo imaginario social en el que confluyen las manifestaciones del culto, de la religiosidad y de las devociones tanto de los regulares como de sus feligresías. Así, como veremos en el caso de algunos de los conventos de la Orden de

1 Para el ramo de dorados se nombró al maestro Ignacio Álvarez Basto y en albañilería y carpintería a los maestros mayores Manuel Lozano y Manuel Bonilla (APDC, 1785, f. 41).

2 Otras pérdidas computadas en estas inspecciones fueron 60.000 pesos en carpintería y 150.000 en albañilería. La pérdida de la trompetería del órgano de madera y los dos órganos de plomo se estimó en 16.400 pesos.

Predicadores, la imágenes no fueron meros artefactos ornamentales, sino auténticos dispositivos que mediaron las relaciones de las instituciones conventuales con la difusión y la naturalización de un conjunto de normas de comportamiento entre la sociedad colonial.

El esplendor del culto: el templo y claustro de Santafé

La gran obra de fray Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, publicada apenas despuntando el siglo XVIII, trae una vívida descripción del templo santaferense que dio por tierra durante el sismo de 1785. Aunque previamente se habían perdido varias obras de los artistas Angelino Medoro, Gregorio Vásquez y Gaspar y Baltasar de Figueroa, especialmente por el incendio de 1761 que consumió una sección importante del templo (Ariza, 1976, p. 34)³, es de suponer que algunas de las imágenes y los detalles que causaron genuina admiración en el cronista se conservaban en el momento del temblor de 1785. Sea como fuere, el vistoso relato del padre Zamora ciertamente refrenda la estrecha relación entre culto e imagen a la que hicimos referencia antes. Además del nutrido inventario de piezas que deja entrever, el pasaje da luces sobre algunos aspectos de la vida conventual en los que se hacía uso de las imágenes. Por ejemplo, en las fiestas sacras pero también en los actos literarios y grados y, sobre todo, avivando las devociones de los particulares, lo cual se reflejaba a su vez en el aumento de las suscripciones y los donativos con los que se sufragaba la ornamentación de los claustros.

Según la crónica de fray Alonso, la construcción de la iglesia y el convento del Rosario de Santafé de Bogotá fue tan dilatada, que “los maestros de albañilería y carpintería que la fabricaron, murieron y la estrenaron con sus propios cuerpos” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 123). Las obras, iniciadas en enero de 1577 bajo la bendición del arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas, O.F.M. solo culminaron más de cuarenta años después, cuando el arzobispo Hernando Arias de Ugarte consagró los edificios el 3 de agosto de 1619 (Ariza, 1976, p. 12).

Al ingresar a la nave central del templo, haciendo frente a la puerta y el coro se ubicaba un imponente retablo de tres cuerpos, montado “sobre sotabancos y columnas dóricas vestidas de

³ Es muy probable que también se hayan contado entre las pérdidas obras del artista dominico fray Pedro Bedón, figura representativa en la historia del arte quiteño por su iconografía mariana y la representación de elementos indígenas en sus cuadros. Según el cronista fray Juan Meléndez, el padre Bedón se ocupaba en sus tiempos libres “en pintar quadros de Christo nuestro señor, y de su madre Santísima, y otros santos, que hacía con gran primor, y se [hallaban] pinturas de su mano en la provincia de Quito, y en el Convento del Rosario de Santafé del nuevo Reyno” (Meléndez, 1681, p. 568).

parras, que trepando llenas de racimos [subían] a las cornisas [...] formando proporcionadas divisiones”, en las cuales estaban dispuestas medias tallas de los misterios del Rosario, “obra de escultura primorosa y de gran viveza” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 123). Este retablo subía hasta dar con “el techo de madera de cedro, curiosamente labrado y pintado de varios colores, con caireles, piñas y remates dorados”. Todo este conjunto resguardaba el sagrario, en cuyos costados se repetía en miniatura toda la obra del retablo, multiplicándola muchas veces gracias a ingeniosos juegos de espejos. En el interior de la llamativa urna estaba la custodia con el Santísimo Sacramento, “obra primorosa, hecha en Sevilla, llena de sobrepuestos de joyas de oro, perlas, ametistos y esmeraldas, con un recerco de rayos de plata que [descansaba] sobre columnas y sotabancos del mismo metal”. Vasos de filigrana de plata contenían “vistosas flores de mano y espigas de trigo, a cuyos granos de oro [servían] de rocío riquísimas perlas” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 124).

A los costados del retablo se encontraban dos corpulentas estatuas de los mártires san Esteban y san Lázaro, y en todos los arcos formados por las columnas, efigies de vírgenes y santas identificadas con las divisas de sus martirios. Acompañando la capilla mayor, dos retablos (uno a cada lado) servían de altares a san Francisco y al angélico doctor santo Tomás.

El púlpito había sido aderezado especialmente para que visto de frente pareciera una flama o ascua de oro “señoreando toda la iglesia, [para dar] a entender que era del Orden de Predicadores”. En la parte delantera de esta tribuna, un reloj de campana fabricado en Nápoles –pieza donada por el gobernador de Popayán Fernando Martínez de Fresneda– marcaba las horas sostenido entre las garras de cuatro leones de bronce dorado.

A la mitad del segundo cuerpo o nave, un conjunto de sendas tallas daban lugar a una composición, a juicio del cronista, realmente majestuosa. Se trataba de una estatua de Nuestra Señora y el Niño sentados en un trono lleno de querubines. Al lado derecho santo Domingo de rodillas, recibiendo el rosario de manos de la Virgen, y al izquierdo santa Catalina de Siena haciendo lo propio pero de manos del Niño. Rematando la escena, un retablo mostraba a las tres personas de la Trinidad disponiéndose a coronar a la Madre de Dios.

El coro contenía “dos órganos con todos los órdenes que caben en su música” y cien cillas empotradas en “nichos y columnas de madera de nogal, pulida y bien labrada con hermosa cornisa”. Sobre dicha saliente estaban “de muy agraciada pintura entre marcos dorados los misterios del Rosario”. Por orden y devoción del padre maestro y provincial fray Alonso de Acosta, por debajo del “pavimento” del coro y las tribunas se impuso una obra “de gran costo y hermosura”, compuesta “de lazos, artesones y florones de madera, y con la misma disposición las vueltas de los arcos, las pilastras y barandas” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 125).



Figura 1. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. *Santa Catalina de Alejandría*.

Siete arcos a cada lado servían de entradas a las capillas de las naves colaterales. La del lado derecho era tan grande que cobijaba doce altares, incluido el de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, ubicado al frente de esta sección del templo. En su famoso retablo predominaba un trono y un sagrario de plata labrada, donados por don Francisco Álvarez de Velasco⁴. Por la frecuente y continua visita de fieles a rezar a coro el Rosario tres veces al día todos los días de la semana, se había dispuesto en este sitio una amplia sacristía en la que se oficiaban las misas de los miércoles, así como

⁴ Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1703) fue un escritor y poeta neogranadino. Entre otros puestos y distinciones de su carrera pública se destaca el haber sido alcalde de Santafé, corregidor de Sogamoso y gobernador y capitán general de Neiva y La Plata. En el momento de su muerte, acaecida en Madrid, fungía como procurador de la capital ante la Corte Real (Echavarría, 1998, p. 20).

otros actos y fiestas en honor de Nuestra Señora. En esta misma ala se encontraban las capillas erigidas en honor de san Jacinto, de santa Rosa, del apóstol san Andrés y de santa Catalina Virgen y Mártir. Esta última, por reverenciarse como “madre de las letras de todo este Nuevo Reino”, tenía las paredes y los techos “aforrados de obra de madera de artesones y florones dorados, con diferentes pinturas entre columnas, frisos y cornisas, todo hecho una ascua de oro, desde el suelo hasta los techos, con gran lucimiento y hermosura”. Allí se celebraban “los actos literales, así de oraciones como de conclusiones generales, [tanto] del convento como del colegio de Santo Tomás; y en ella se [juntaba] el claustro de la universidad a conferir los grados en todas las facultades” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 126).

La nave izquierda estaba encabezada por la capilla de san Jerónimo, aderezada de un famoso retablo, fundación de las familias Beltrán y Caicedo, al parecer unas de las más “nobles y principales” de Santafé. Le seguían otras capillas de diferentes santos, “todas bien adornadas de retablos dorados [costeados] por sus dueños” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 127). Por este costado del templo se accedía a la sacristía, según Zamora, “la mejor y más grande” de la ciudad. Por devoción y mandato de fray Isidro de Peraza Parrado, el techo estaba ataviado de múltiples detalles de madera dorada, alternados con fuentes de losa de Saona blanca y azul. “Las paredes adornadas de riquísimas pinturas entre guarniciones doradas y en la fachada un retablo dorado de Santo Domingo, cuando la Virgen Santísima lo favoreció tanto, que después de haber celebrado, lo desnudó de las vestiduras sacerdotales” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 127). En este recinto, imponentes escaparates dorados y amplias cajoneras, enchapadas de carey, ébano y marfil, custodiaban los vasos sagrados y otros ornamentos, muchos de plata blanca y sobredorada. También

La ropa blanca llena de aseos de aguja, con grandes y finísimas puntas de Flandes, misales aforrados en terciopelo carmesí con escudos y cantoneras de plata, ternos de las telas más ricas en todos los colores, terciopelos y damascos bordados, y todo lo que pertenece al culto divino, sin que para sus fiestas [hubiese] menester pedir prestado fuera de casa (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 128).

Sobre el convento dominicano de Santafé, la crónica del padre Zamora refiere que su portería era de las más sobresalientes de la capital. Así mismo, su capilla descollaba por la belleza de su sillería de nogal labrado. Las imágenes de bulto “de Santo Cristo Crucificado, acompañado de su madre Santísima y discípulo querido”, dominaban el altar, a cuyos pies se encontraba el sagrario con el Santísimo Sacramento. A los costados de este nicho, medias tallas relativas a los anuncios “de las dichosas muertes de los padres San Francisco y Santo Domingo”, daban complemento al conjunto. Las cuatro esquinas del aposento albergaban otros tantos retablos dorados, y en la parte superior de todas las paredes, entre vestiduras de brocateles varias pinturas de marcos dorados y

labrados narraban la vida de santo Domingo. A las hermosas escaleras de cantería servían de frontis o testeras dos enormes lienzos, tan grandes que uno albergaba “los más principales señores de la nobilísima casa de los Guzmanes”, quienes en compañía de todos los santos, beatos y pontífices de la “Religión de predicadores” contemplaban entre parras y olivas a la Virgen del Rosario – exvoto muy seguramente legado por devoción de esta familia–. En las otras gradas, con no menos imponente y belleza estaba plasmada la visión de Santo Domingo “en que vio a sus gloriosos hijos debajo del manto celestial de la Virgen Santísima” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 128).



Figura 2. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. *Virgen revistiendo a Santo Domingo.*

A pesar de las cuantiosas mermas en este exuberante repertorio de imágenes y ornamentos por cuenta de diversos siniestros, resulta admirable la rapidez con que las colecciones dominicanas resarcían sus pérdidas. Como si del esplendor de los atavíos de los templos dependieran buena parte de las funciones doctrinales y pastorales de la Orden, apenas década y media después del terremoto de 1785, vemos nuevamente aderezada la iglesia del Rosario en Santafé con un variado inventario que nada tiene que envidiar a los que hemos descrito hasta ahora.

Gracias a los ingentes trabajos del provincial fray Luis María Téllez⁵, cuyo retrato de cuerpo entero se impuso en la nueva sacristía, los “grandes cuadros, pintura de Vásquez” (APDC, 1800, f. 7), señorearon de nuevo en el templo dominico de la capital virreinal. En las capillas el santoral pareció multiplicarse. En el altar mayor ocupaban el centro del nicho un retablo de la beata Juana de Aza, madre del fundador de la Orden, acompañada a los lados de medios relieves de Santo Domingo y Santo Tomás. También una estatua del Angélico Doctor y lienzos del Buen Pastor, del santo checo Juan Nepomuceno, martirizado por negarse a revelar un secreto de confesión, y de Nuestra Señora del Rosario. A los costados, un lienzo con el martirio de san Domicio, degollado por orden del emperador Juliano en 363, y otro representando a Josué, así como las estatuas de san Rafael, del Ángel Custodio y de los pontífices dominicos Pío V (1566-1572) y Benedicto XI (1303-1304) (APDC, 1800, f. 7v).

En la llamada “Capilla de Patriarcas” se destacaba la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá y estatuas de otros santos de la Orden. En seguida, el altar de san José representándolo en una talla, en un retablo y en varias laminas. A todas estas imágenes del santo les acompañaban un “Cristo en un cajón” y dos estatuas de los santos dominicos Antonino y Pedro Mártir. La capilla de san Vicente Ferrer, en la que estaban depositadas dos estatuas del santo, “y dos a los lados de las Catalinas de Prisis [sic] (probablemente Ricci) y Sena [sic] (Siena)”, además de un cuadro de Nuestra Señora. “La capilla de San Francisco de Paula, conteniendo un Cristo en cajón, con paño, estatua del santo y otra en el segundo cuerpo de San Telmo, [así como] dos estatuas de San Martín de Porres y de San Matías”. A santa Rosa la custodiaban en su altar una estatua de santo Domingo y otra de santa Catalina Virgen y Mártir (APDC, 1800, f. 7v).

5 Fray Luis María Téllez era natural de Santa Marta e hijo del Convento San José de Cartagena. A él le correspondió emprender la reconstrucción del templo destruido por el sismo de 1785, “recogiendo limosnas, que fueron cuantiosas, bajo la dirección del arquitecto capuchino Domingo Petrés, quien llegó a Bogotá en 1792. El templo se levantó con elegancia no acostumbrada en los edificios coloniales, y al morir el padre Téllez, el 7 de junio de 1817, la obra estaba concluida con excepción de la torres y de algunos adornos y ornamentaciones” (Pedro María Ibañez, *Crónicas de Bogotá*, p. 250 en Caballero, 1974, párr. 13).



Figura 3. Anónimo. *Beata Juana de Aza*.

En rededor del púlpito decoraban una estatua de san Pablo, un cuadro y una estatua de san Jerónimo, un lienzo del Angélico Doctor y “diez y ocho láminas de diversos santos”. La capilla de Nuestra Señora de las Angustias, engalanada con “un retablo de Nuestro Señor con su madre, una estatua de Nuestra Señora del Tránsito y dos ángeles pintados a los lados”. A continuación el Altar de las ánimas con su respectivo retablo y un poco más adelante el oratorio de Nuestra Señora del Carmen, desde luego, gobernado por una estatua de esta Virgen y otras dos de san Jacinto y san Miguel. El altar de santa Bárbara, más modesto, con apenas una efigie de la misma. En seguida, coronando la llamada “puerta del Rosario”, dos enormes cuadros de los mártires san Emigdio y santa Leticia. Finalmente, el altar del Angélico Doctor, con su concerniente estatua en el nicho principal, encima san Alberto y a los

lados san Antonio y san Jacinto de Cracovia; y el camarín de Nuestra Señora de la Concepción con su busto, a los lados san Joaquín y Santa Ana y sobrepuesto un retablo del Seráfico (apdc, 1800, f 7v)⁶.



Figura 4. Anónimo. *San Vicente Ferrer*.

Un óbolo por la protección divina

Una de las principales fuentes de las que se nutrieron estos ricos catálogos de piezas artísticas fueron las mercedes o donativos de particulares. Ya fuera a través de legados testamentarios (de

⁶ Tras la supresión de la Provincia en 1861, el repertorio de objetos de propiedad de la Comunidad ciertamente se vio menguado, principalmente en cuanto a imágenes se refiere. Algunas relaciones de esta época muestran que, salvo el conjunto de obras de la iglesia, las listas de piezas se reducían principalmente a ornamentos metálicos como campanillas, cálices con sus patenas y cucharillas, vinajeras, diademas, coronas, cingulos, ternos, collares y relicarios, así como casullas, capas y petos (APDC, 1868, f. 11). Por lo menos hasta el último tercio del siglo XIX, el templo de Santo Domingo de Bogotá todavía conservaba su colección de cuadros de los patriarcas, las vírgenes y los santos predilectos en la prédica dominicana. Vale resaltar la incorporación de varias imágenes (de bulto y lienzos) de Cristo, incluido ya algún Sagrado Corazón, así como retratos de varios padres provinciales (APDC, 1869-1889, ff. 13-35).

dinero o incluso de objetos) o por fundaciones de capellanías u otras obras pías, los laicos fueron colonizando cuotas nada desdeñables del tradicionalmente espacio privado del clero. Desde luego, los donativos a cambio de gracias espirituales fueron el nervio de la economía clerical, especialmente de los conventos de regulares. Sin embargo, en este caso la peculiaridad radica en que los donantes podían ejercer casi una suerte de mecenazgo frente a la producción artística, no solo transfiriendo obras y difundiendo los trabajos de ciertos autores y talleres, sino promoviendo devociones particulares por algunas imágenes.

Esto se vio especialmente en la construcción y el ornato de las capillas menores en los templos, en donde la feligresía, a título individual o familiar, o según algunos gremios o grupos sociales particulares, señalaba incluso las advocaciones de los altares. Obviamente, los intereses espirituales y pastorales de las órdenes conventuales también mediaron dichas devociones, inclinando la predilección por las vírgenes, los mártires y los patronos más representativos en la historia de cada comunidad.



Figura 5. Anónimo. *Virgen del Rosario*.

En el caso de los Padres Predicadores del Nuevo Reino de Granada, la adoración a la Virgen del Rosario fue quizá la más popular y extendida de todas⁷. El boato de los altares levantados en su honor en los templos dominicos de Santafé, Tunja, Chiquinquirá y Cartagena son el testimonio de ese fervor. También los donativos en metálico y especies, muchos de los que se invertían en la compra y refacción de obras artísticas.

Como ejemplo entre varios, podemos citar la ofrenda del capitán y sargento mayor don Francisco Félix Beltrán, quien por el “particular afecto y devoción a nuestra Señora del Rosario, cuya augusta imagen, capilla y cofradía [estaba] en el convento de Predicadores de [Santafé]”, y en acción de gracias por “las muchas mercedes [recibidas] de Nuestro Señor, por la intercesión de su señora madre”, donó “el dos por ciento de todos los frutos y productos de [sus] haciendas cada año, así de ganados mayores y menores como de las cosechas de pan” (APDC, 1645, f. 12).

Igual gesto tuvo el oidor de la Real Audiencia de las Charcas (Alto Perú, hoy Bolivia), quien de camino a tomar posesión de su cargo en la ciudad de la Plata (actual Sucre), se comprometió a enviarle al prior del convento de los dominicos en Santafé, en un plazo de un año después de llegar a su destino, “mil ducados de plata para que en la ciudad se [impusieran] a censo y con los réditos se (celebre) en cada un año con mucha solemnidad la fiesta del nacimiento de la sacratísima Reina de los Ángeles María, señora nuestra, en la capilla del Rosario” (APDC, 1634, f. 1). Desde luego, el interés de esta limosna fue precaver los peligros y accidentes del viaje, pues a más de “[obligar su] persona y bienes”, el benefactor pidió “a la soberana Reina de los Ángeles y madre de Dios, alcance de su hijo precioso” para recibir “vida y salud” y así poder cumplir con la promesa.

Como indicamos, no todas las ofrendas eran en dinero o especies, sino que algunas veces se transferían a los conventos algunas piezas artísticas. Tal fue el caso de doña Mariana de Mayorga, quién “por su infinita bondad” dispuso que la veneración a la célebre reliquia de Santo EcceHomo fuera “tenida y servida con toda la debida decencia [por] los religiosos de la Orden de Predicadores”⁸.

7 Además del culto cofradial a la Virgen del Rosario, el sistema de advocaciones conducido por la política religiosa de los dominicos incentivó, entre otras devociones, la reverencia a santa Rosa de Lima, terciaria dominica y primera santa de América, quien fue consagrada expresamente por Cédula Real de la reina regente Mariana de Austria en 1669. También a san Vicente Ferrer, dominico considerado como el predicador por excelencia, cuyo culto fue parte crucial de la estrategia religiosa de la Orden en la política de conservación de infieles en España e Hispanoamérica.

8 Al respecto de esta conocida imagen, dice Flórez de Ocáriz en sus *Genealogías*: “En los términos de la ciudad de Vélez, donde los parte con la Villa de Leyva, y una legua desta [sic], está la Casa del Santo Ecce Homo a cargo de la Religión de Predicadores, con muy buena iglesia, vivienda y hospedería, y sin ninguna población.

Confesándose “humilde hija y devota de la cofradía del Rosario”, además de la imagen doña Mariana legó para los gastos que se hubieren de necesitar para el culto una “estancia de pan”, aunque reservando su uso y usufructo para los “postreros” días de su vida, a fin de los cuales podían los religiosos de santo Domingo disponer de la estancia⁹.

Tiene un cuadro del Ecce Homo milagrosísimo, que causa compungimiento y miedo respectivo el mirarle, será como de media vara de alto (poco más de 40 cm) y en proporción el ancho, trajole Juan de Mayorga (uno de los que entraron en el Nuevo Reino de Granada con el Adelantado don Alonso Luís de Lugo el año de mil quinientos y quarenta y tres), que le hubo en el saco de Roma del general Borbón, en que se halló, y este conquistador lo tenía en hacienda de campo suya en el mismo sitio donde está, y en que hizo el primer milagro de los muchos que ha optado, y profetizó que esta reliquia había de venir a esta Religión, una hija del Juan de Mayorga, que viuda se llamó Catalina de Jesús Nazareno, siendo Beata Dominica, y floreció con grande opinión de virtud y santidad: traía una corona de espinas en la cabeza, taladrada de sus púas, y de penitencias y ayunos enflaqueció y enfermó de tal modo, que se rindió en una cama [...]. El apóstol San Bartolomé la socorría y hablaba, y le reveló que los Religiosos de Santo Domingo tendrían iglesia en que colocarían la imagen del Santo Ecce Homo con el nombre del apóstol, señalando el sitio donde sería, y a los veinte años se vio cumplido [...]. Tuvo al principio esta devota y milagrosa imagen iglesia moderada y le fabricó otra muy buena el padre Fray Francisco de León, a que se trasladó por principio del año de mil y seiscientos y quarenta y cinco, y después le reparó algunos defectos el padre presentado Fray Esteban Santos, siendo prior, y le añadió, fabricada desde los cimientos con el Claustro, la Capilla mayor en el sitio que se hizo el primer milagro, adonde colocó esta grandiosa maravilla” (Flórez, 1674, p. 193).

9 Ejemplos de este tipo han sido constatados por Rosemarie Terán para el caso de los conventos dominicanos de la Audiencia de Quito, gracias a su juiciosa y exhaustiva búsqueda documental. Entre otros, podemos citar el de don Lucas Ygor, quien en 1574 designó una renta de 100 pesos para “la edificación del altar y a la adquisición de paramentos y objetos de ornato, vino, cera y hechura de una imagen” (Archivo de la Orden de Predicadores del Ecuador, en adelante AODE, Leg. 8, fol. 103). El Mariscal Pedro Ortega de Valencia, que se obligó a transferir a su capilla, fundada en 1591, “una lámpara de plata, altar, doce doseles de tafetán amarillo y carmesí [...] una cama/colgadura o cortina de damasco morado y guarnecido de oro y su cuxa [sic] o armadura dorada” (AODE, Leg. 10, fol. 142). En 1623, los albaceas de Benito Cid —que fundó capilla en vida— mantenían provista “de retablo grande y dorado, frontales, doseles, de terciopelo y damasco carmesí, lámpara grande de plata, rentas para aceite y cera”. Don Antonio Villegas Santa María transfirió al Convento dominicano de Quito “un retablo grande de Nuestra Señora y una resurrección de bulto de vara y media algo más de alto, además un lienzo de la Virgen del Rosario y otro del Rosario con Santa Ana y San Joaquín”. También declaró poseer entre sus bienes “un San Antonio de Bulto blanqueado, un San Juan Pequeño y otro San Antonio”, destinando estas obras a los religiosos que dijieran misas por su alma y las de sus padres, tantas como “según sus conciencias pudieran valer sus hechuras”. Según Terán, los testamentos con la declaración de bienes de los fundadores se conservaban en el archivo conventual. En caso de problemas con el pago de las rentas, los frailes podían demandar esos bienes, entre ellos los artísticos, tal como ocurrió con el legado del capitán Francisco de Atienza, quien fundó en 1702 una capellanía con un principal de 240 pesos, declarando además poseer “veinte y seis cuadros con sus molduras doradas de distintas hechuras, entre ellos uno de Nuestra Señora del Carmen, de Nuestra Señora del Rosario, de Santa María Magdalena, de Santa Rosa de Bitervo y de un Santo Excehomo” (AODE, Leg. 6. Fol. 227) (Terán, 1994, pp. 36-38).

Los donantes, además de fundar capellanías de misas y responsos, también instituían vigiliás y fiestas para el día de sus santos (APDC, 1550-1806, ff.1-18), dando lugar a un sistema en el que tanto frailes como seglares se comprometían a reconocer y cumplir un conjunto de prerrogativas y deberes.

Uno de los favores o gracias espirituales más pretendidas entre los fieles era la adquisición de sitios para sepulturas en las capillas y altares. Aunque tal distinción estuvo reservada en primer lugar a los padres de la Orden, seguidos de otros notables civiles y eclesiásticos, muchos de los benefactores de las obras y fundaciones de los dominicos fueron favorecidos en la repartición de las bóvedas. Por ejemplo, la matrona Teresa Padilla obtuvo la gracia de ser enterrada en la capilla del Rosario del templo Santo Domingo en Cartagena, gracias a sus muchos donativos y colectas, que sirvieron para adornar “el palio de holán con sus respectivos encajes” para las procesiones, mandar hacer “una corona de oro para Nuestra Señora del Rosario” y “un vestido con botones de oro para el Niño Dios” (APDC, 1788, f. 230-230v).



Figura 6. Anónimo. La visión de Santo Domingo.

Si bien las capillas cumplían casi siempre una función funeraria, no todas se fundaban por vía testamentaria sino que su establecimiento se anticipaba varios años a la defunción del donante. En el caso de doña Teresa Padilla, ella misma adelantó todas aquellas diligencias para mover a su favor la decisión de los padres dominicos, comprometiendo a sus sucesores a reparar anualmente las bóvedas y a “contribuir a la limosna acostumbrada por todos los demás fieles que gozaban el beneficio de sepultura” (APDC, 1788, f. 231)¹⁰. Igual trámite adelantó el regidor y alférez real de Cartagena, don Manuel José de Escobar, quien incluso pactó con los frailes todo el ceremonial que se debía seguir llegado el momento de su fallecimiento (APDC, 1795, f. 103v).

Como testimonio de gratitud por los donativos, los padres predicadores permitían incrustar lápidas que rememoraban los nombres de los benefactores e incluso los de los artistas cuyas obras ataviaban los templos. En la iglesia de Cartagena, por ejemplo, eran admirados los altares de estuco de la capilla de Cristo, obras del maestro local Hermenegildo Ayala. Según rezaban dos pequeñas placas empotradas a los costados, uno de estos retablos se había hecho “para mayor honor y gloria de Dios, a decoración y costa de Don Bernardo Timoteo de Alcázar y de Doña Manuela Pereira su esposa”, en 1807. El otro camarín se había establecido el mismo año “a devoción y costa del Señor Don Anastasio Cejudo Muñoz, caballero del Orden de Santiago, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Gobernador y Capitán General de [la] plaza y provincia (de Cartagena)” (Báez, s. f. [vol. 6], p. 110).

En un caso excepcional –probablemente el único–, los fondos con los que se aderezó el templo de Tunja con imágenes, tallas y otros ornamentos, se adquirieron de forma fortuita. Según parece, en 1657, durante una visita del provincial fray Francisco Suárez al convento de dicha ciudad, tras llamar a la puerta en medio de la noche, un grupo de emisarios desconocidos dejó abandonado un bulto. En su interior, una frasquera contenía una pequeña fortuna con un breve título manuscrito que rezaba: “Todo lo que hay aquí se restituye a este convento, a quien pertenece”. Entre las prendas halladas sobresalían varios “reales de a ocho, doblones, barretes de oro y algunas joyas de valor, por cantidad de seis mil pesos” (Zamora [1701] 1981, [vol. 4], p. 73). Este dinero le permitió al padre Suárez remediar las múltiples imperfecciones de la iglesia: le mandó abrir ventanas, enladrilló algunas paredes y puso un suntuoso retablo en la capilla mayor. Esta testera se componía “de tres cuerpos con triplicadas columnas, que dividiendo los tableros, [estaban] en ellos de medias tallas los misterios del Rosario”. A la mitad del primer cuerpo, una

10 Fray Pablo González falló positivamente la petición de doña Petrona, “atendiendo al mérito y devoción de la suplicante”.

réplica en miniatura de toda la obra del retablo servía como sagrario del altar. En el segundo cuerpo, mandó poner la imagen de bulto conocida en la ciudad como de Roque Amador, una talla de la Virgen traída de España a la que se le atribuían varios milagros. Finalmente, el tercer segmento lo ocupó una estatua del arcángel san Miguel, también hecha en Europa, “con tal primor que [llevaba] a descubrir algo de la hermosura de su angélica naturaleza” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 74).



Figura 7. Anónimo. *Virgen de Roque Amador*.

Los mismos maestros construyeron un púlpito, según el padre Zamora, “con oro tan subido de quilates que en lo brillante de toda la obra, no [parecía] madera dorada sino obra de oro macizo”. A pesar de lo azaroso del episodio, de todas maneras no es de descartar que los incógnitos bienhechores que devolvieron estos caudales al Convento tunjano, al igual que los otros favorecedores de la Orden buscaran con su gesto expiar una falta o alcanzar algún tipo de favor espiritual.



Figura 8. Anónimo. *San Miguel*.



Figura 9. Anónimo. *San Miguel* (detalle).

Imágenes y prodigios

Las imágenes religiosas fueron concebidas como un mecanismo para ejercer cierta fuerza de persuasión entre los fieles. Dicho rol se potenciaba cuando a alguno de estos paramentos se le atribuían o probaban poderes milagrosos, hecho que adquirió una singular recurrencia en el ámbito de la religiosidad barroca.

Dentro del acervo iconográfico de la Orden de Predicadores, el milagro de la renovación del cuadro de la Virgen del Rosario en Chiquinquirá ciertamente representa uno de los casos más emblemáticos. No solo la prodigiosa restauración de la imagen, sino los innumerables testimonios de los favores recibidos por los creyentes dieron lugar a uno de los fenómenos religiosos más resonantes de América Latina. De hecho, fue el incesante ir y venir de peregrinos lo que propició la fundación del convento dominicano en la aldea de Chiquinquirá. En representación enviada al Rey en 1658, el Prior Provincial enfatizaba la urgente necesidad de erigir una casa o convento de la Orden, de tal manera que pudieran concurrir los religiosos necesarios, tanto para el servicio de la doctrina de los indios como para cumplir con la devoción de los fieles administrándoles el sacramento de la penitencia:

Pues ninguno –decía el religioso– acude que no se valga de este medio como principal, para conseguir los favores de la Virgen Santísima, de lo cual son muchas las misas y novenarios que todos quieren se digan, que si faltan [a] sus intenciones [por no haber] quien lo haga, quedarán con nuevo desconsuelo (Zamora, 1981 vol. 3, p. 220).

En efecto, el trasegar de los devotos era casi ininterrumpido. Comitivas de los pueblos de la comarca, y aún de otros más lejanos, acudían periódicamente con sus párrocos a la cabeza a dar o pedir gracias a la imagen. El peregrinaje aumentaba aún más durante las fiestas y procesiones, especialmente el 26 de diciembre, día de la conmemoración del milagro de la renovación. Aquella actividad representaba mayores gastos para la comunidad, principalmente en lámparas (dada la necesidad de mantenerlas encendidas todo el tiempo) y en pólvora (para los “fuegos, cohetes y volcanes”). También les demandaba mayores trabajos a los frailes, quienes, además de asistir a las horas canónicas, a los rosarios y a las misas conventuales, debían cooperar en la confesión de la muchedumbre.

Conforme crecía la fama y la devoción por la imagen de la Virgen, también lo hizo el esplendor de los decorados de la iglesia. Atrás quedó el humilde templo que recibieron los Padres Predicadores, sin más ajuar para la célebre pintura que un viejo retablo y unos

gastados velos de damasco carmesí. Como señala el padre Zamora, cada uno de los sucesivos priores “singularizó la ostentación y reverencia con que se [celebraban] los oficios divinos”. Destáquense entre ellos el prior fray Bartolomé García de la Torre, bajo cuyo encargo se erigió el bautisterio, se construyeron gradas de cantería labrada en el presbiterio y se adornó la capilla mayor “con un retablo de columnas, arcos y cornisas de obra primorosa, toda dorada” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 217), en el que se alojó la Virgen, acompañada de efigies de los patriarcas san Francisco y santo Domingo. Asimismo, las obras emprendidas por el padre prior fray Pedro de Tobar, a quien se debió la hermosa sacristía con arquería y techos labrados, en la que se atesoró un espléndido arsenal de exuberantes telas y un sinnúmero de custodias, vasos sagrados, blandones, ciriales e incensarios de oro y plata sobredorada. Finalmente, merece especial mención el prior Juan de Pereira (1651-1654), quien mandó sobreponer a la imagen una luna de oro y varias piedras preciosas, así como tallar en retablos los milagros obtenidos por los peregrinos¹¹. Además de los adornos de los techos, los arcos y las paredes de la iglesia, en Chiquinquirá era muy apreciado el coro, no solo por sus órganos y los detalles de su silletería, sino porque los Padres Predicadores “continuamente [costeaban] la enseñanza de cantores para la música de canto de órgano, chirimías, flautas y otros instrumentos para la mayor decencia del Culto Divino” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 217).

El misticismo que imperaba alrededor del culto a la Virgen alcanzó otros objetos distintos a las piezas artísticas. Según las crónicas, dentro del conjunto de lámparas de plata que alumbraban la capilla mayor tenía un sitial inamovible una más pequeña y humilde hecha de latón, porque en ella obraba el prodigio de aparecer y rebozar espontáneamente el aceite; más aún, “con el que se derramaba se ungían los enfermos y sanaban de milagro” (Zamora, [1701] 1981, [vol. 3], p. 218).

Pero el de Chiquinquirá no fue el único caso en el que la frontera entre arte y milagro pareció difuminarse. En el templo del Rosario en Santafé, durante el provincialato de fray Luis de Colmenares, se atavió una de las capillas con un cuadro de la imagen *Santo Domingo en Soriano*. Según la tradición iconográfica dominicana, la obra representa el momento en que la Virgen del Rosario, santa María Magdalena y santa Catalina Virgen y Mártir, le entregan un lienzo con la imagen de santo Domingo al hermano fray Lorenzo de Grotteria,

11 Como notario apostólico, al padre Pereira le correspondió “recoger de personas maduras, sabias y virtuosas, la tradición sobre la sagrada Imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá, y la protocolizó de oficio bajo testimonios juramentados” (Báez, s. f. [vol. 2], p. 1193).

sacristán del convento dominicano en Soriano (Italia)¹². El altar pronto se hizo célebre por obrar maravillas y favores entre sus fieles. Al cuadro lo acompañaron otras láminas entalladas en el retablo, entre ellas una de Nuestra Señora del Rosario, de la cual, según relata Alonso de Zamora, brotó un día:

Sudor copioso que vimos todos, siendo (según las relaciones que vinieron después) el mismo día de los rigurosos temblores que hubo en Calabria y que derribaron el majestuoso templo de Soriano y su convento, anticipó la noticia sudando la imagen de María Santísima –agrega finalmente el cronista–, para que conociésemos que padece en sus imágenes los trabajos de su religión (Zamora, [1701] 1981, [vol. 4], p. 31)¹³.

12 Al respecto se lee en la obra de fray Raimundo Castaño, O.P.: “Fue fray Lorenzo a encender las velas para maitines y al volver vio a tres señoras de sublime aspecto. Una le llamó y le preguntó por el titular de aquella iglesia y qué imágenes tenía. Y como él contestase que el titular era santo Domingo y que no había más imagen que una, toscamente pintada en la pared sobre el altar, la Señora, sacando un gran rollo de tela, se lo entregó diciendo: ‘Lleva esta imagen al superior y que la ponga en vez de la otra’. Encontrándose el sacristán con los frailes que venían a maitines, les contó lo ocurrido pero no le creyeron hasta que, desenvolviendo el lienzo, vieron la efigie y conocieron su origen sobrenatural. Fueron en busca de las aparecidas sin que ninguno diera con ellas y entonces comprendieron el misterio. A mayor abundamiento, la noche siguiente, orando un fraile se le apareció santa Catalina virgen y mártir, de quien era muy devoto y le reveló cómo la donante había sido la Santísima Virgen acompañada de santa María Magdalena y de ella misma, pues ambas eran protectoras de la Orden y debían intervenir en cuantos favores el cielo le dispensaba. La devoción popular a *Santo Domingo in Soriano* creció notablemente y todos, desde los sencillos hasta nobles, reyes y papas, contribuyeron al engrandecimiento del Santuario. Apenas hay iglesia en la Orden en que no se vea algún cuadro representando la aparición y entrega del milagroso lienzo con el título de Santo Domingo de Soriano” (Castaño, 1909, p. 220).

13 En efecto, en 1659 un fuerte terremoto asoló la región de Calabria, destruyendo por completo el Convento de Santo Domingo en el municipio de Soriano. Luego de verificar el prodigio, los padres del Convento de Santafé hicieron descolgar la lámina para guardarla en una urna bajo llave, sirviendo en adelante como sagrario de aquella capilla.



Figura 10. Taller de los Figuerola. *El milagro de Soriano*

Antes del milagro del altar de *Santo Domingo Soriano*, los padres dominicos del Convento de Tunja ya habían conocido el prodigio de una imagen en la que cierta humedad semejante al sudor apareció de forma espontánea. En 1618 corrió el rumor de que un cuadro en el que estaban representados “Nuestro Señor Jesucristo figura de Ecce Homo, y San Pedro postrado de rodillas a sus pies, sudó en tanto grado que muchas personas lo vieron y apreciaron en la vecindad” (APDC, 1618, f. 51). Para “averiguar verdad del caso” y dar noticia a las autoridades de la Real Audiencia y al arzobispo de Santafé, por mandato de don Gonzalo Suarez de Quesada, alcalde ordinario de la ciudad, se adelantaron todas las diligencias para tomar testimonios juramentados entre los implicados y testigos. Según los autos del caso, aunque el cuadro era de propiedad del presbítero Bartolomé Montañés, el milagro tuvo lugar en casa de doña Catalina Sánchez, viuda de Johan de Carvajal. Estando reunidas para rezar dicha señora, su criada y otras mujeres y beatas, vieron cómo el Cristo del cuadro “estaba sudando cubierto de agua y gotas gordas el pecho, el

hombro y el brazo derecho” (APDC, 1618, f. 52). Al punto llamaron con insistencia y grandes voces a fray Pedro de Sinesilla, religioso de la Orden de Predicadores, quien casualmente se encontraba apenas unas casas cruzando la calle, acompañando a otro hermano de hábito a tomar la confesión de un albañil en su lecho de enfermo. Creyendo que se trataba de otro requerimiento de confesión dado que la ciudad estaba bajo el azote de una epidemia de sarampión y eran muchos los postrados y moribundos¹⁴, el fraile se dirigió al lugar en donde, en cambio, advirtió la gran agitación en la que se encontraban las devotas. Viendo las gotas que cubrían la imagen, pidió a las mujeres un paño para secarla. Como esta volvía a humedecerse, guardó la tela como reliquia y pidió un segundo trozo con el que volvió a secar la pintura, repitiéndose por tercera vez el prodigio del inexplicable rocío. Avisando a sus hermanos y superiores del convento, fray Pedro fue conminado por el Provincial para que llevara la imagen a la iglesia de Santo Domingo, acción que se verificó en medio de una gran rogativa con antorchas y velas de cera. Una vez en el templo, el cuadro se puso en el altar de Nuestra Señora del Rosario, en donde prosiguió la copiosa transpiración por varios días más¹⁵.

También en el templo de Tunja fue reputada por milagrosa una talla o imagen de bulto de la Virgen traída de España por encargo de don Félix del Castillo, la cual aún se venera en la Capilla del Rosario de esa ciudad. Según parece, fue una de las primeras tallas de madera policromada en traerse al Nuevo Reino, alrededor de 1558 (Rueda, 1995, p. 573). El rótulo en la peana le dio el mote entre las gentes de Nuestra Señora de Roque Amador. Si bien no estaba claro si ese nombre correspondía al de su autor o al de quien la mandó a hacer en la Península (Zamora, [1701] 1981, [vol. 4], p. 75), en las *Genealogías* de Juan Flórez de Ocariz se afirma que aquel sí era el artista (Flórez, 1674, p. 196). De una u otra forma, la

14 El de 1618 fue apenas uno de varios brotes epidémicos que azolaron la ciudad y la provincia de Tunja a lo largo del periodo colonial. Sin embargo, la epidemia de sarampión de aquel año revistió particular gravedad, ya que estuvo precedida de otras de viruela y tifo (en 1590 y 1607), las cuales tomaron muchas vidas, especialmente entre los indios y los labradores. Así, en 1618 al contagio se sumó la hambruna y el desabastecimiento (Francis, 2002, p. 42).

15 Los Padres Predicadores del Convento San Sebastián Mártir de Mariquita fueron testigos de un prodigio similar. Durante una función religiosa en la iglesia de San Francisco de aquella villa, organizada el 13 de noviembre de 1620 para celebrar la llegada del presidente Juan de Borja y Armendía, luego de la “azañoza” conquista de los Panches y los Pijaos, “los circunstantes observaron que la pintura de San Diego principió a sudar agua y sangre en el rostro y no cesaba aun cuando los fieles la enjugaban con algodones y pañuelos” (APDC, 1620, f. 25). Para dar fe del milagro, el presidente Borja hizo constatar el fenómeno por el Escribano Real.

talla era reconocida por su gran belleza y perfección, sin que ninguno de quienes quisieron imitarla o copiarla a pincel pudiera captar la totalidad de sus detalles. Por una época, la estatua destiló o emanó un bálsamo al que los creyentes le atribuyeron el prodigio de curar las enfermedades¹⁶, aunque —a juicio prudente de Zamora— quizá se trataba de alguna savia o resina de la madera que aparecía por efecto del calor de las lámparas y cirios circundantes.

Más allá de su naturaleza u origen, en un ámbito signado por la pompa y la espectacularidad de las manifestaciones externas de la piedad, aquellos hechos prodigiosos vinculados a imágenes fueron instrumentalizados como poderosos “resortes emotivos” para encauzar la adhesión de los fieles al culto católico. Como señala José Luis Bouza:

En oposición a la interiorización de la devoción que preconizaban eramistas y reformados, la Iglesia católica promovió después del Concilio de Trento la vulgarización del culto, excitando todos los resortes de la sensibilidad, [a través] de la multiplicación de las representaciones materiales y visibles (1990, p. 42)¹⁷.

Así, las imágenes —que por sí mismas se convirtieron en recursos imprescindibles de la labor doctrinal— adquirirían una especial trascendencia si se probaban o presumían

16 Incluso, desde el Convento San José de Cartagena los hermanos elevaban súplicas a la imagen para que intercediera por ellos. Fray Juan José Rojas, por ejemplo, luego de padecer largamente de “fatiga de calores”, un estado de debilidad generalizada que solía atacar a quienes no estaban habituados a los rigores del trópico, pidió en una carta a sus compañeros del Convento Santo Domingo de Tunja que lo “pusieran a los pies de la Señora de Roque Amador, para que [lo hiciera] bueno y [le diera] salud” (APDC, 1778, f. 1v).

17 Este fue uno de los aspectos que más diferenció a los protestantes y los católicos. En el *Tratado sobre las reliquias* (1543), Calvino hace una mordaz crítica a los excesos a los que podía conducir la exuberancia de la religiosidad católica. Según el reformador francés, por toda Europa pululaban relicarios con los más insospechados fragmentos (de los cabellos y la leche de la Virgen, de los pañales y del prepucio de Cristo, hasta de la quijada del borrico sobre cuyo lomo entró a Jerusalén). Las astillas de la sagrada cruz eran tantas como para cargar un barco entero y uniendo los huesos de algunos santos se podrían hacer tres o cuatro cuerpos “a lo largo y a lo ancho”. En algunos sitios se conseguían camisas que, según se decía, las había usado la Virgen María, “pero tan grandes que las podría vestir un gigante y unos zapatos de San José que a duras penas los calzaría un enano”. A tantos extremos llegaban la confusión y las falsedades —agrega—, “que adorando los huesos de quien se creía santo y mártir se podían estar adorando los de un bribón, un perro o un caballo; o al venerar un peine o un anillo atribuidos a la Virgen, estar venerando las prendas de alguna libertina” (citado por Bouza, 1990, p. 30).

milagrosas, razón por la que las órdenes conventuales no escatimaban esfuerzos para divulgar la magnitud de sus portentos.

Hermandades y cofradías: el control laico de un ámbito eclesiástico

En el contexto postridentino, la organización de los laicos en asociaciones devocionales y caritativas ocupó un significativo lugar dentro de las estrategias pastorales implementadas por la Iglesia para expandir la fe y la moral cristianas. Este cambio se debió al fortalecimiento de otras formas de persuasión “del rebaño”, distintas a los castigos y la severa disciplina penitencial. Las misiones, los sermones, la iconografía y las estructuras parroquiales fueron algunas de esas innovaciones. Particularmente, las parroquias asumieron la responsabilidad de “hacer cumplir ciertas normas morales y mantener la participación regular de los fieles en el ritual católico” (Brading, 1993, p. 28). Así, las hermandades alrededor de una devoción común les permitieron a los párrocos involucrar a los seglares en la provisión y el sostenimiento de la liturgia¹⁸.

En las colonias americanas la conformación de las cofradías dio lugar a dinámicas que posibilitaron una paulatina pero firme apropiación laica de los modelos y las prácticas reservados a la Iglesia. Según Rosemarie Terán, este fenómeno podría inscribirse en aquello que Duby denominó, al analizar la popularización del cristianismo en la Edad Media, como la vulgarización de modelos culturales (Terán, 1994, p. 39), es decir, la apropiación o reproducción de espacios sagrados a nivel doméstico.

Como indicamos más atrás, en los templos coloniales esa privatización del espacio sagrado fue especialmente notoria en la estructura y la decoración de las capillas menores. En ellas la sociedad laica imponía sus propias dinámicas devocionales, desde la elección de las advocaciones y los capellanes hasta la organización del sistema litúrgico a través de un calendario de misas y fiestas específicas.

¹⁸ Como señala Brading, en este sentido las congregaciones cumplieron además de un papel religioso, uno político y social, uniendo a ricos y pobres en la comunión del culto de ciertos santos y vírgenes, pero confirmando (y enfatizando) las jerarquías y diferencias sobre las que se cimentaba el orden de la sociedad. El ejemplo público de las procesiones y fiestas de las cofradías permitía no solo demostrar colectivamente el compromiso con la fe católica, sino además incentivar la práctica de la caridad y la limosna (Brading, 1993, p. 30).



Figura 11. Anónimo. *Santo Tomás*.

En las iglesias de los Padres Predicadores del Nuevo Reino, las hermandades que se crearon alrededor del culto a la Virgen del Rosario ostentaron un nivel de control que muchas veces desafiaba al de los propios religiosos. El cuidado y la entrega de objetos sagrados y otros ornamentos, las donaciones y limosnas, y principalmente la transferencia de prendas y lujosos ajuar y accesorios, daban lugar a cierto mayorazgo por parte de los fieles. Esta dinámica de apropiación se fortalecía cuando las cofradías generaban utilidades propias (por ventas, préstamos o arrendamientos), que regresaban al propio altar en la forma de mejoras arquitectónicas o en la adquisición de piezas pictóricas y escultóricas. Tal fue el caso de la cofradía del Rosario de Muzo, en donde los cofrades literalmente quisieron arrebatárles a los dominicos cualquier potestad o dominio sobre el altar y sus imágenes.

Para finales del siglo XVIII, el antes próspero pueblo de Muzo se encontraba en un evidente declive debido a la extinción de las vetas de esmeraldas. Tan solo la relación de bienes y ornamentos de la iglesia del Rosario, salvo por el ajuar y las joyas del altar mayor, descollaba por su pobreza y decrepitud. La iglesia hecha de tapia y tierra estaba derruida en varios tramos y el

inventario reducido a algunas sillas y estantes inservibles, atriles y crucecitas de palos, dos lienzos rotos y descoloridos de san José y santa Rosa de Lima, “cuadros viejos de pintura de nuestra Señora del Rosario y religiosos de la orden bajo de su manto, de la Virgen del Carmen, de San Jacinto y de Santa Bárbara, puestos en altares sin dorar”. Además, “dos estatuas de madera de San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, viejos, gorgojeados y sin manos; un confesonario de tablitas y un organito descompuesto y falto de registros, flautas y fuelles” (APDC, 1776, f. 3).

En abril de 1776, el vicario prior de la casa, fray Francisco Bonilla, le relató a fray Domingo de Acuña, entonces prior provincial, el ocaso de la obra de los Padres Predicadores en Muzo y la inminente necesidad de “abolir el conventico”, ya que las rentas no permitían ni la subsistencia de los frailes. Tal como se describe en el expediente, “habiéndose agotado las minas de esmeraldas que hacían la mayor felicidad de aquel lugar, vino también a reducirse lo más de sus moradores a una deplorable miseria y pobreza” (APDC, 1776, f. 6). Para aquel momento, las comunidades religiosas de San Francisco y San Agustín ya habían cerrado sus conventos y trasladado las heredades, las imágenes y los muebles de las casas clausuradas a sus respectivas provincias.

A pesar de esta ruinosa representación, el padre Bonilla también destacó en su relación que, gracias al celo de los fieles, principalmente de los hermanos del Rosario, “la gran reina María” conservaba su lozanía, junto con todo lo concerniente al culto y el ornato en su camarín¹⁹. Destacaban especialmente las joyas de oro y plata, entre ellas una corona y un cetro, varios juegos de zarcillos, sortijas, pulseras, ahogadores, topos y rosarios, todos con incrustaciones de perlas genuinas, piedras y aguacates de esmeraldas. También los muchos vestidos, capas y mangas de brocado, tejidos con hilos de oro y plata. El niño Dios no se opacaba con el fasto de su madre, pues tenía su propia “corona de plata dorada con un tachoncito y una almendra de esmeralda sobrepuestos, un rosario de granates finos engastado en plata con cruz de filigrana, otra de cristal con su vestido amarillo y una faja de dijes con trece piezas de plata y otras curiosidades” (APDC, 1779-1783, f. 28v).

Ante la posibilidad de que la Orden de Predicadores cerrara su convento de Muzo, las autoridades de este cabildo entablaron una querella en la que exigían que, llegado el caso de verificarse esta clausura, “no [se extrajera] tan peregrina joya inestimable, como es la soberana imagen del Rosario, con sus alhajas, fundos, preseas y los más que ofrece la piedad de todo aquel vecindario para su culto, adorno y obsequio” (APDC, 1779-1783, f. 6). Además, los cabildantes

19 A la Virgen la acompañaban en el altar mayor “un Santo Domingo de madera, al lado derecho, y al izquierdo Santa Lucía de bulto, y en el remate del altar un cuadro de pintura en lienzo de Santo Domingo Soriano, la Virgen y Santa Catalina, seis angelitos y dos niños de talla y de encarnación” (APDC, 1776, f. 3).

otorgaron un poder a favor de José Antonio Maldonado, para que los representara en esta reclamación ante las autoridades civiles y eclesiásticas de Santafé.

De acuerdo con la argumentación del jurisconsulto, cuando “la población de aquella ciudad fue en algún tiempo populosa y el estado de su vecindario de mucha riqueza”, se fundaron varios conventos, entre ellos “un conventico con la advocación de Santo Tomás de Aquino del Orden de Predicadores” (APDC, 1779-1783, f. 6v-7). “Separadamente”, si bien puesto al cuidado de dichos religiosos, se erigió también un templo con el título de Nuestra Señora del Rosario. Allí se alojó una imagen de bulto de esta Virgen que “según tradición, remitió con cédula la católica piedad del señor Rey don Felipe segundo”. Aunque dicho título estaba por entonces desaparecido, quizá “porque la injuria de los tiempos con lo húmedo y cálido del temperamento en aquel país no permitió su duración”, el abogado razonaba que si la imagen había sido presentada por la “Real mano dedicante [sic] a Muzo”, esta le pertenecía a los comarcanos y no a la Orden religiosa, sobre todo –como reiteradamente repite– habiendo sido puesta en una iglesia que, aunque inmediata al Convento y servida por sus frailes, se había erigido completamente por “separado” (APDC, 1779-1783, f. 7).

Según el doctor Maldonado, la presunción del derecho o propiedad sobre la imagen por parte de los vecinos, era la causa de “sus diarios y anuales tributos, manifestados en devociones y limosnas”, especialmente en las joyas dadas “para su mayor adorno, conservación y estabilidad perpetua en aquella ciudad” (APDC, 1779-1783, f. 7v). “Y por lo mismo –agregaba– en las ruinas, trabajos y desgracias con que Dios suele afligir al mundo, siempre [libró] aquel vecindario su felicidad en tan soberana señora, declarándola patrona universal”. En suma, el abogado invocaba “un justo título de posesión antiquada [sic]”, razón por la cual no se podía privar a los residentes de tan “diario consuelo”, principalmente porque fueron “las limosnas dadas por [sus] abuelos, padres y autores”, las que permitieron “ver y de frutar [sic] en sus cultos a la divina señora con cánticos, alabanzas y rosarios diariamente” (APDC, 1779-1783, f. 7v).

El provincial de la Orden desestimó la representación del cabildo de Muzo, diciendo que estaba “movida por algunos susurros o habladijos [sic]”. Según el padre Juan José Bonilla, aunque recientemente los visitantes de la Provincia dominicana del Nuevo Reino de Granada habían promovido el cumplimiento de la Real Cédula de 12 de julio de 1739, la cual declaraba extintos los conventos o casas que no pudieran mantener al menos ocho religiosos, aquellos inspectores no abolieron finalmente ningún claustro. Esto era motivo suficiente para que el Prelado afirmara que no era su voluntad “demoler, alterar o innovar ni en el de Muzo ni en todos los demás hospicios de la Provincia” (APDC, 1779-1783, f. 9).

Sin embargo, la respuesta del Provincial no aplacó ni los temores ni las ambiciones del Cabildo. A través de su apoderado, manifestaron que, aún si no se suprimía el Convento, querían nombrar capellán ellos mismos, enfatizando que este encargo no podría recaer en ninguno de los regulares. En su lugar, propusieron que fuera un eclesiástico secular oriundo de la ciudad y designado por el Ordinario del lugar, quien:

Ejercitado en el ministerio apostólico [estuviera] con continua y fija residencia en Muzo, donde estimulado del amor de la patria y de la conveniencia de semejante ministerio, se [esmerara] más y más en el culto y adelantamiento en la devoción de la gran Reina del Rosario (APDC, 1779-1783, f. 36v).

La razón para dicha exigencia eran las continuas inasistencias a las que se vería abocado un capellán dominico, dada la extrema pobreza de la casa. “Por cualquier achaque que padezca –agregaban– o necesidad para su residencia, [tendrá] que ausentarse para ocurrir a su remedio, [quedando] sin Capellán y consecuentemente sin dirección espiritual los devotos de aquella cofradía” (APDC, 1779-1783, f. 36v).

En contraste con los mustios vaticinios que hacían si se nombraba capellán a uno de los frailes, los vecinos de Muzo ofrecían poner al servicio del secular todo el producto de las fincas y las limosnas de la cofradía, de tal manera que pudiera “mantenerse con decencia y sufragar los gastos del culto y adorno de la soberana imagen y su capilla”. Para ello exigían que el mayordomo del Convento separara claramente las cuentas de la hermandad y las de “la Religión, quedando de esta forma sin opción alguna los Regulares a que precisamente [fuera] algo de ellos” (APDC, 1779-1783, f. 37).

En vista de tan inusitadas pretensiones, el procurador general de la Orden, fray Buenaventura Orjuela, escribió una carta al Provisor y Vicario general de la Arquidiócesis, pidiéndole enfáticamente:

Despreciar [dicha] propuesta y mantener a [los dominicos] en la antigua y quieta posesión que [habían] tenido, tanto en dar culto a la venerable imagen cuanto en poner capellán que como propio de su instituto, le tributara los debidos cultos rezando diariamente el santísimo Rosario y demás funciones propias de su ministerio (APDC, 1779-1783, f. 38).

Según el padre Orjuela, las justificaciones y los documentos presentados por los demandantes eran infundados por varias razones. En primer lugar, defendía la “antiquísima”

presencia de la Orden en el pueblo, dado que la “conquista espiritual” de los territorios y los moradores de Muzo fue agenciada por los Padres Predicadores, quienes para el efecto “derramaron su sangre por la introducción del evangelio”. Además, argumentaba que la devoción a la Virgen, por medio de la propagación del Rosario, era reconocida por toda la Iglesia como una herencia del patriarca santo Domingo, razón por la que varios privilegios pontificios, entre ellos una bula del papa Sixto V²⁰, daban plena facultad y autoridad a los religiosos dominicos para fundar las cofradías del Santísimo Rosario en todas las iglesias, no solo de sus propios conventos, sino también en las de otras religiones y aún, con licencia del Ordinario, en las seculares. Pero lo que más recusaba el padre Procurador era la creencia de que la iglesia del Rosario en Muzo se había formado “separadamente” del claustro, cuando era por todos sabido que la fundación del uno daba lugar a la otra, o sea que nunca podía haber convento sin iglesia.

A juicio de fray Buenaventura, lo que movía a los vecinos reclamantes no era “el celo del mayor amor de María Santísima, sino algún fin particular de propios intereses”. Esto se dejaba entrever especialmente porque siendo notoria la estrechez con que se mantenían los Padres Predicadores, nunca les ofrecieron un estipendio o sustentación para el capellán. En cambio, al capellán secular le aseguraban todos los medios para su mantenimiento, por lo que no era difícil inferir que el pretendido despojo de los dominicos buscaba realmente “dar gusto alguno de los principales de aquella ciudad [quien] teniendo algún hijo o pariente en proporción de ordenarse, no [tenía] otro medio de acomodarle congrua, que el de proponer con capa de devoción lo que era obra de su falsa política” (APDC, 1779-1783, f. 39).

El 19 de octubre de 1782, el fiscal Juan de Dios Pey Andrade puso punto final a esta controversia. Según su dictamen, si los habitantes de Muzo y los miembros de la cofradía del Rosario no tenían quejas del desempeño de los frailes capellanes que hasta entonces habían ejercido ese ministerio, como en efecto nunca manifestaron en contrario, no veía justa ni fundada la pretensión de despojar a la religión dominicana de ese derecho. Frente a las argumentadas ventajas que representaría la presencia de un capellán secular, el Fiscal las desvirtuó todas afirmando que en Santafé las ermitas de Monserrate, Guadalupe, Egipto, Belén, Peña y Cruces, aunque tenían capellanes seculares “estantes y habitantes” de estas iglesias, con fondos más abundantes que los de la capellanía de Muzo, muchas pasaban meses

20 Dada en Roma el 30 de enero de 1586.

completos sin tener misa, teniendo incluso los fieles que conseguir religiosos que las oficiaran (APDC, 1779-1783, f. 40-41v).

Alejándonos de los bemoles de esta disputa, vale la pena resaltar el proceso de apropiación del arte religioso por parte de intereses de la sociedad laica. La profunda veneración que suscitaban ciertas imágenes, principalmente los beneficios espirituales del culto a una imagen (o materiales, como se presume perseguían los cofrades muceños), generaron una paulatina transferencia del uso del arte religioso de una órbita estrictamente doctrinaria y oficial, a una más privada y particular. Ciertamente, las significaciones místicas y morales que le dio el clero a las imágenes religiosas seguían vigentes, es decir, los seglares que pretendían ocuparse en la administración y decoración de un altar buscaban ante todo dar testimonio de su fe y preservar su nombre y el de sus familias al cobijo de lo sagrado. Sin embargo, muchos de ellos quisieron administrar por sí mismos estas gracias espirituales (las sepulturas en las capillas, por ejemplo), máxime cuando en la sociedad colonial se convirtieron en sinónimo de estatus y prestigio. Así, ante las expectativas religiosas y sociales de los laicos, las piezas artísticas se convirtieron en objetos de demanda, al punto de propiciar algunos procesos legales.



Figura 12. Anónimo. La Virgen de la leche.

Conclusión. Arte y conventos: un nuevo uso de las prácticas religiosas

Los móviles doctrinales y políticos que incentivaron la profusa producción de arte religioso en las colonias españolas en América, con todas sus implicaciones sociales y técnicas, ha sido un tema abordado recientemente por varias vertientes historiográficas. De su análisis se ocuparon, seguramente con más detalle, otros autores en esta misma obra. En el corto espacio de este capítulo, hemos querido más bien tratar de vislumbrar los usos de las imágenes y piezas artísticas en algunas contingencias de la vida conventual de los Padres Predicadores del Nuevo Reino de Granada. Desde luego, muchos otros aspectos (y muchas otras evidencias), habrían podido tenerse en cuenta. Por ejemplo, hace falta un estudio más sistemático de lo que representaban las imágenes en la economía de los claustros (como bienes o como gastos). Asimismo, siguen siendo esquivos los documentos que certifiquen la formalización de las relaciones (comerciales, personales o espirituales) de los conventuales con los maestros artistas de la época²¹.

Al margen de estos vacíos o temas pendientes, es muy importante tener en cuenta la resignificación de las prácticas religiosas en el contexto de la conquista y la colonización material y espiritual de América. Indudablemente la producción, circulación y apropiación de la iconografía religiosa estuvo mediada en principio por las líneas pastorales de la Iglesia, convirtiéndola en un recurso didáctico y persuasivo por excelencia. Las imágenes fueron, como rezaba el mandato tridentino, una “manera de escritura” que debía sobreponerse al uso de las representaciones profanas y servir a la evangelización y moralización de los creyentes.

Esta estrategia necesitaba, sin embargo, de un escenario y unos agentes. Por ello no hay que olvidar que dentro de las “armas” políticas de la contrarreforma católica, la fundación de

21 Tomando como punto de referencia los hallazgos de estudios sobre otras órdenes religiosas (masculinas y femeninas), se puede inferir que los padres de la Orden de Predicadores hicieron arreglos de palabra con algunos autores para la realización de piezas (o series de ellas) en momentos específicos (por ejemplo, para ornamentar un templo con motivo de una fiesta o una visita canónica, honrar algún prelado con un retrato, etc.), o bien, establecieron contratos o escrituras ante notario. Constanza Toquica y Marta Fajardo, para los casos de las monjas clarisas y las carmelitas descalzas en Santafé, y Rosemarie Terán, para los dominicos en Quito, han mostrado, entre varios aspectos, que en algunos casos más de un artista se postulaba para el trabajo (dando lugar a una suerte de concurso). También, las condiciones en las que se enmarcaban estos convenios (el plan de la obra, los pagos, los materiales, los fiadores y demás). Como indicamos para los conventos dominicos neogranadinos, estas autoras coinciden en señalar que el principal afluente de los inventarios de imágenes de los claustros coloniales fueron los donativos (en dinero y en especies, es decir, en piezas artísticas) de los laicos, ya fuera a título personal o a través de las cofradías (Toquica, 2008, p. 229; Fajardo, 2005, p. 89; Terán, 1994, p. 19).

conventos (con sus respectivos templos) fue otro recurso preferido para la salvación de las almas y la propagación de la fe. No en vano los claustros y sus iglesias fueron unos de los principales lugares de socialización en el periodo colonial, convirtiendo la historia conventual en uno de los capítulos más importantes de la historia latinoamericana, enriquecida aún más por los matices y particularidades de la espiritualidad de cada orden religiosa.

En el caso de los dominicos, la espiritualidad que orientaba sus obras estaba enmarcada por tres principios: por un lado, un carácter eminentemente clerical (a pesar de tener frailes asociados o cooperadores entre sus filas), que mantuvo sus estudios y sus ocupaciones muy cercanas a la vocación del clérigo, es decir, a la celebración de la Eucaristía, la administración de los sacramentos y la obediencia al papado. En segundo lugar, se trató de una espiritualidad que pudiéramos llamar regular, ajustada a las constituciones en las que se definían la disciplina y la cotidianidad de la oración, la pobreza personal, el ejercicio de la vida contemplativa y la recitación del Oficio Divino. Finalmente, asumieron una espiritualidad de tipo apostólico inspirada en el Evangelio, por la cual se arrogaron la misión de proclamar el reino de Dios según las prescripciones de Jesús a los apóstoles, es decir, asumiendo la predicación y la pobreza apostólica como signos distintivos (Plata, 2010, pp. 35-36).

Así, los dominicos unieron las características propias de la vida conventual y contemplativa con los proyectos de evangelización y predicación, dentro de los cuales el recurso a la iconografía tendió a ocupar un lugar cada vez más importante. Los *santi predicatori* —como se definían en la iglesia primitiva—, aquellos que predicaban por el ejemplo y la palabra, lo hicieron también con las imágenes.

Fuentes documentales

- APDC. (1550-1806). *Razón general de las donaciones, fundos de capellanías y demás obras pías que entraron al convento de Nuestra Señora del Rosario de Santafé, desde 1550 hasta 1806*. Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 9, Carpeta 1, ff. 1-18.
- APDC. (1618). *Autos y testimonios sobre el caso de un crucifijo que sudó en casa de Catalina Sánchez y que fue llevado al templo del convento de Santo Domingo de Tunja*. Tunja, 31 de marzo de 1618. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 17, Carpeta 1, f. 51-60.
- APDC. (1620). *Don Juan de Borja, nuevo Presidente de la Nueva Granada, escribe que en su paso de Ibagué a Mariquita vieron sudar el cuadro de San Diego*. Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 2, Carpeta 1, f. 25.
- APDC. (1621). *Mariana de Mayorga, viuda de Juan Núñez de la Cerda, dispone que la reliquia del San EcceHomo que se venera en los aposentos que fueron de Juan de Mayorga, sea entregada al cuidado de la*

- Orden de Predicadores*. Sutamarchán, 16 de septiembre de 1621. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 4, Carpeta 5, f. 7.
- APDC. (1634). *Francisco de Sosa dona a la Sagrada Reina de los Ángeles, María, dinero recaudado por réditos recogidos por el padre prior del convento de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Santafé*. Bogotá, diciembre 22 de 1634. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 4, Carpeta 10, f. 1.
- APDC. (1645). *Donación efectuada por el capitán Francisco Félix Beltrán, cofrade de Nuestra Señora del Rosario, a favor de esa imagen, que se venera en el convento de predicadores de la ciudad de Santafé*. Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 4, Carpeta 2, f. 12.
- APDC. (1776). *Inventario de las alhajas, ornamentos, vestidos y demás utensilios pertenecientes a la iglesia de la madre de Dios del Rosario ubicada en el convento Santo Tomás de Aquino de Muzo*. Bogotá, abril 10 de 1776. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 1, Carpeta 1, ff. 3-6.
- APDC. (1778). *Carta de Juan José Rojas del Convento de Cartagena enviando saludos a varias personas y comentando sobre su mejoría de salud*. Cartagena, febrero 25 de 1778. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 2, Carpeta 6, f. 1.
- APDC. (1779-1783). *Expediente relacionado con la petición, por parte de los vecinos de Muzo, de no extraer la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario del convento Santo Tomás de Aquino de dicha localidad, en caso de que se extinga el convento*. Muzo. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 3, Carpeta 2, ff. 4-43.
- APDC. (1785). *Expediente de testimonios de diferentes personas acerca de los daños causados en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá por el terremoto del 12 de julio de 1785, por solicitud del padre Procurador General, Fray Buenaventura Orjuela*. Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 5, Carpeta 3, ff. 40-49.
- APDC. (1788). *Testimonio de Petrona Teresa Padilla para conseguir una sepultura en la capilla de Nuestra Señora del Rosario del Templo de Santo Domingo de Cartagena*. Cartagena, julio 2 de 1788. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 4, Carpeta 6, ff. 230-231.
- APDC. (1795). *Escritura de donación de un terreno para sepultura en la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo en Cartagena, entre el Convento de San José y don Manuel Escobar*. Cartagena, febrero 20 de 1795. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 4, Carpeta 2, ff. 92-115.
- APDC. (1800). *Inventario de la Iglesia y Sacristía con todas sus alhajas, pertenecientes al Convento de Nuestra Señora del Rosario de Santafé*. Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 1, Carpeta 3, ff. 1-8.

- APDC. (1868). *Lista de objetos pertenecientes a la comunidad de Santo Domingo de Bogotá, entregados a los padres Fray Raimundo Yori, O.P., Fray Mateo González, O.P., Fray Mariano Buitrago, O.P. y Fray Prajedo López, O.P.* Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 1, Carpeta 3, ff. 11-12.
- APDC. (1869-1889). *Inventario de las alhajas, bienes y enseres de la iglesia de Santo Domingo de Bogotá, conforme a lo dispuesto en el auto de visita formal del Arzobispo de Bogotá.* Bogotá. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 1, Carpeta 3, ff. 13-35.
- Aviso del terremoto sucedido en la ciudad de Santafé de Bogotá el día 12 de julio de 1785.* Con Licencia del Superior Gobierno: En la Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros. 3 f. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2003/terremoto.htm>

Bibliografía

- Ariza, A. (1976). *El convento de Santo Domingo de Santafé de Bogotá. Fundación, destrucción y restauración.* Bogotá: Kelly.
- Báez, E. (s.f.). *La Orden Dominicana en Colombia* (22 vols.). Manuscrito inédito. Bogotá: Archivo de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia de la Orden de Predicadores, Fondo San Antonio, sección Personajes.
- Bouza, J. (1990). *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco.* Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas.
- Brading, D. (1993). La devoción católica y la heterodoxia en el México borbónico. En C., Ayluardo y M. Ramos (Coords.). *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. I. Espiritualidad barroca colonial: santos y demonios en América* (Vol. 1, pp. 25-49). México: Centro de Estudios de Historia de México (ConduMex), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Universidad Iberoamericana.
- Caballero, J. M. (1974). *Diario de la Independencia. (1813).* Bogotá: Biblioteca Banco Popular. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/diarioindep/diario10.htm>
- Castaño, R. (1909). *Santo Domingo de Guzmán.* Barcelona: Herederos de Juan Gili.
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana.* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Fajardo, M., et al. (2005). *Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Convenio Andrés Bello.
- Flórez, J. (1674). *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada.* Madrid: José Fernández de Buendía, Impresor de la Real Capilla de Su Majestad.

- Francis, M. (2002). Población, enfermedad y cambio demográfico, 1537-1636. Demografía histórica de Tunja: una mirada crítica. *Revista Fronteras de la Historia*, 7, 13-76.
- Meléndez, J. (1681). *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la Provincia de San Juan Bautista del Perú, del Orden de Predicadores*. (Vol. 1). Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinaffio.
- Plata, W. (2010). *Conventos dominicos que construyeron un país. Arquitectura dominicana, fe y sociedad en la Nueva Granda. Siglos XVI-XIX*. Bucaramanga: Universidad Santo Tomás.
- Rueda, O. (1995). Los dominicos y el arte en la evangelización del Nuevo Reino de Granada. En *Los dominicos y el Nuevo Mundo, siglos XVIII y XIX. Actas del IV Congreso Internacional de Historiadores Dominicanos. Bogotá, 6 al 10 de septiembre de 1993* (pp. 565-578). Salamanca: San Esteban.
- Terán, R. (1994). *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo. Proyecto Ecuador Bélgica*. Bogotá: LibriMundi.
- Toquica, C. (2008). *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. El Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá. Siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Zamora, A. ([1701]1981). *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. (4 Vols.). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.