

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DEL TEMPLO DE SANTO DOMINGO DE TUNJA

Marta Fajardo de Rueda

El retablo es una compleja composición artístico-religiosa en la que intervienen la arquitectura, la talla, la pintura, la decoración, el arte de los dorados, bruñidos y esgrafiados, en homenaje a las vidas de Cristo, de la Virgen María (o de alguna de sus advocaciones), de los apóstoles o de los santos y santas venerados por la Iglesia católica. Eran patrocinados por los obispos, cardenales, sacerdotes, así como por los fieles católicos, generalmente a través de las cofradías y hermandades o de los gremios. También se daba el caso de que los costearan particulares ricos, quienes algunas veces, a cambio de contribuciones para la iglesia, solicitaban ser enterrados en sus capillas.

Se colocaban en los templos detrás del altar y de ahí han tomado su nombre, que deriva de las palabras latinas *retro-tabulum*, es decir “la tabla que se coloca detrás del altar” (Rodríguez, 1992, p. 4). Por su tradición, importancia, monumentalidad y significados, el retablo se ha considerado como uno de los aportes más importantes de la cultura española a las artes. Con una larga historia que se remonta a la Edad Media, evolucionó al mismo ritmo que las demás artes, tanto en la concepción y construcción de su traza como en la utilización de los materiales. De la misma manera, el retablo testimonia los cambios que ocurren con las devociones, que también se modifican con el paso del tiempo. Esa condición les permite su vigencia en el culto religioso a través de los años.



Figura 1. *Retablo del Rosario* (vista parcial 1).

De los retablos góticos españoles de la Edad Media, plenos de elementos propios de este estilo artístico y arquitectónico, trabajados en mármol, madera, alabastro y a veces hasta en marfil, con delicadas figuras por lo general esculpidas, aunque también pintadas al temple, colocadas en elaborados casetones, el retablo evolucionó hacia el estilo renacentista, que en España pasa por las variantes reconocidas como plateresco, romanista, purista y luego manierista, con imágenes tanto pintadas como esculpidas, colocadas dentro de estructuras sostenidas por columnas y decoraciones de variado gusto. Para la época del descubrimiento y la colonización de América, estaban en pleno uso estos estilos en España, y en algunos lugares ya el retablo evolucionaba hacia el barroco. Simultáneamente, se emplearon elementos de uno y otro, tanto en las estructuras arquitectónicas como en la imaginería, algunos de cuyos detalles (columnas clásicas, cúpulas, pirámides, etc.) alcanzaron a trabajarse también en los primeros retablos que enlucieron nuestros templos coloniales.

El retablo del Calvario en la capilla de los Mancipes de la catedral de Tunja, del escultor Juan Bautista Vázquez (Salamanca, 1510; Badajoz, 1588), es un excelente ejemplo de los retablos españoles contemporáneos al primer periodo de la colonización de América. Fue encargado a su taller en Sevilla para enaltecer la capilla de esta notable familia tunjana. Se destaca no solo por su marco arquitectónico, sino por las sobresalientes piezas escultóricas que alberga. En palabras de los profesores Francisco Herrera y Lázaro Gila, se trata de una:

Soberbia producción de Juan Bautista Vázquez “el viejo”, de 1583, que fue encargada por Gil Vázquez ese año. Consiste en una sencilla pero monumental estructura, con caja central flanqueada por columnas toscanas, banco y coronación mediante un frontón, en cuyo tímpano se ubicaba una espléndida imagen de Dios Padre, hoy dispuesta en el oratorio privado de la casa parroquial catedralicia (Herrera, 2013, pp. 301-368).

La importancia de los retablos

Los retablos poseen un enorme valor patrimonial. Por una parte testimonian la fe, y por otra, como en su elaboración participan artistas de todas las disciplinas, tiene la particularidad de combinar los niveles más refinados de las artes, tales como el trazado arquitectónico, el dibujo, la talla, la pintura, la decoración, la orfebrería, etc., con los oficios artesanales anónimos como la carpintería, la masonería, la albañilería, etc., en este caso tan importantes, útiles y fundamentales para exaltar los productos artísticos antes mencionados. Así que por todas estas razones son dignos de su cuidado, preservación y conservación.

La valoración de los retablos es un hecho relativamente reciente aún en la misma España. Podría decirse que tan solo a partir de mediados del siglo XX se iniciaron tareas concretas de registro y clasificación tipológica basadas en estudios estilísticos formales con los propósitos de rescatar, restaurar y conservar los retablos ¹. En Hispanoamérica tampoco se efectuaron estudios detenidos sobre este notable patrimonio. Reunidos en Cartagena de Indias en 2002, representantes de los ministerios de Educación y de Cultura, investigadores, historiadores y restauradores de España y de América, elaboraron una seria propuesta de estudio y conservación científica llamada “Carta de los retablos” (Álvarez, et al., 2003, pp. 45-47), mediante la cual se

¹ Son trabajos pioneros los adelantados en la metrópoli por los historiadores René Taylor (1950), Juan José Martín González (1964), Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (1967), Jesús María Palomero Páramo (1982), entre otros.

puso de presente su importancia y la urgente necesidad de preservarlos, orientados por la historia y por las disciplinas científicas en las que se apoya la moderna restauración de bienes muebles.

Para proceder al rescate de este patrimonio, se hicieron importantes sugerencias y recomendaciones, de las que destacamos las siguientes:

Conformar equipos integrados por profesionales de las distintas disciplinas relacionadas con este campo: historiadores, químicos, físicos, biólogos, arquitectos y restauradores, con el fin de estudiar la obra desde diferentes ángulos, analizar los datos en su conjunto y trasladar la síntesis de los resultados al proyecto.

– Es recomendable actuar mediante planes maestros o directores como marcos generales que determinen prioridades y niveles de intervención.

– Debe propiciarse la coordinación entre arquitectos y restauradores a la hora de intervenir en una obra por la necesaria consideración del contexto arquitectónico en que se ubica el retablo y por su carácter de bien mueble asociado a un inmueble.

– La integración de oficiales y maestros artesanos de distintas especialidades relacionadas con los retablos puede ser conveniente en determinados casos, pero siempre bajo la dirección y criterios de profesionales cualificados. Esto serviría para potenciar la recuperación y mantenimiento de oficios y técnicas tradicionales a la vez que para canalizar y controlar sus intervenciones (Álvarez et al., 2003, p. 45).

Es muy deseable que en un futuro próximo se emprenda una labor de estudio, restauración y conservación de los retablos, legado que conjuga múltiples valores de nuestra cultura y que, así como ha sido para nosotros fuente de conocimiento y disfrute, lo sea para las generaciones futuras.

El retablo en la América española

Cuando se comenzaron a hacer las grandes construcciones americanas, las trazas de los retablos se relacionaban más con el barroco, estilo asimilado plenamente por la contrarreforma católica (1545-1563), en el que imperaba un fuerte deseo de conmover al espectador a través de la exaltación de los sentidos, un afán por llenar todos los espacios y, en fin, un quizás hasta excesivo uso de elementos naturales cargados a la vez de múltiples significados simbólicos. Este gusto se transmitió a las colonias no solo a través de las obras importadas de España (pinturas, esculturas, tabernáculos y retablos), sino también gracias a los numerosos grabados que rápidamente difundieron los estilos e hicieron conocer los nuevos usos y modelos de la decoración y de las devociones.

Un ejemplo muy interesante de este último modo de transmisión es la columna salomónica, también conocida por su forma retorcida como melcochada, que se comenzó a ver en España en retablos y en arquitectura efímera hacia 1664 por influencia de Lorenzo Bernini (1598–1680), quien

la había recreado tomándola, se dice, del Templo de Salomón para el baldaquino de san Pedro en Roma levantado entre 1624 y 1633. Al poco tiempo de generalizarse su uso en Europa, se introdujo en los retablos coloniales de los virreinos de la Nueva España (actual México), del Perú y por tanto de la Nueva Granada, probablemente, como hemos anotado, por la difusión de los grabados.



Figura 2. Primer misterio gozoso. *El anuncio del ángel a la Virgen María.*



Figura 3. Segundo misterio gozoso. *La visita de María a su prima Isabel.*



Figura 4. Tercer misterio gozoso. *El nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.*



Figura 5. Cuarto misterio gozoso. *La presentación del Niño Jesús en el templo.*



Figura 6. Quinto misterio gozoso. *El niño Jesús discute con los doctores de la ley.*

Con la conquista y colonización de América llegaron los artistas y artesanos especializados en diversos oficios: alarifes, canteros, pintores, escultores, doradores, oribes, plateros, encargados de edificar y enlucir las construcciones de las ciudades recién fundadas. Una de las primeras comunidades religiosas establecidas en el Nuevo Reino de Granada, nombre que los conquistadores dieron a nuestro país, fue la Orden de Predicadores. Llegaron primero a Santa Marta en 1529 bajo la dirección de fray Tomás Ortiz, quien por medio de ordenanzas defendió el buen trato y la conversión de los taironas. Pero parece que allí no permanecieron por mucho tiempo (Borja, 2012, p. 36).

Su establecimiento en Tunja fue gradual, pues en un comienzo se alojaron en el lugar en que posteriormente funcionó la Orden de San Agustín; luego se trasladaron a una casa particular que les fue donada y solo hasta 1560 el Cabildo impuso una contribución para construir la iglesia y el convento adjunto. Al parecer, el trabajo de estas edificaciones abarcó casi todo el siglo XVII. La documentación que se conserva sobre el Templo ilustra el largo proceso de su edificación

(Corradine, 2013)². Por ejemplo, hay algunos datos sobre la construcción del coro hacia 1570 y de la intervención de algunos notables tunjanos que aportaron dineros para la erección de las capillas y particularmente para la construcción de los retablos de Nuestra Señora del Rosario y el de santo Domingo.

El retablo de *Nuestra Señora del Rosario*: antecedentes históricos sobre la devoción del Rosario

Dada su notoriedad, vamos a referirnos a este retablo dedicado al Santo Rosario, considerado como el más bello de la ciudad de Tunja, y con el del altar mayor de San Francisco de Bogotá, los más importantes de nuestro pasado colonial.

La tradición del rezo del Rosario en la comunidad dominicana fue establecida directamente por santo Domingo de Guzmán (Careluega, Burgos, 1170; Bolonia, 1221). Narraba el Santo que veía a la Virgen María sosteniendo un rosario y que ella le enseñó a recitarlo³. Como la Orden es fundamentalmente de predicadores, la comunidad adoptó el rezo del Rosario como un elemento muy importante para el afianzamiento de la fe y para la evangelización. Se difundió muy rápidamente apoyándose a la vez en los milagros atribuidos a su devoción. Se dice que los religiosos medievales recitaban diariamente 150 salmos de la Sagrada Escritura conocidos como la *Liturgia de las Horas*. Para los fieles se estableció una manera más sencilla de cumplir con el mandato divino de la oración del Rosario⁴ a través del rezo diario de ciento cincuenta avemarías, el cual se conoció como el salterio de la Virgen. Esta práctica la hacían los creyentes, quienes en su mayor parte eran iletrados, pero en disposición de aprender las oraciones repetidas constantemente.

2 En 1976, con motivo de la restauración de dicho templo, este autor, conjuntamente con la restauración, realizó una cuidadosa investigación documental y arqueológica sobre la historia de su construcción y sus participantes.

3 *Rosario* significa guirnalda de rosas; como universalmente la rosa es un símbolo de perfección, para el cristianismo se adoptó como símbolo mariano.

4 “Rezo de la Iglesia, en que se conmemoran los quince misterios principales de la vida de Jesucristo y de la Virgen, recitando después de cada uno un padrenuestro, diez avemarías y un gloriapatri” (*Diccionario*, de la RAE).

A esta devoción se le atribuyeron numerosos milagros. Principalmente, el triunfo de los cristianos sobre los turcos en la Batalla de Lepanto. La Santa Liga, conformada por los reinos de España, los Estados pontificios, la República de Venecia, la Orden de Malta, la República de Génova y el Ducado de Saboya, se enfrentó contra los turcos para impedir su avanzada sobre Occidente. En aguas del Mediterráneo, la flota española derrotó a la flota turca en Lepanto (Nadal, 1975, p. 115). La batalla se libró el 7 de octubre de 1571 y el triunfo fue atribuido a la intervención de la Virgen del Rosario por los rezos de las cofradías romanas del Rosario (Sebastián, 1981, p. 196). Como ese primer domingo de octubre se celebraba su fiesta y el papa Pío V pertenecía a la Cofradía de la Virgen del Rosario, para agradecer el triunfo organizó un Rosario público en la Basílica de Santa María la Mayor, y desde entonces se estableció la fiesta de la Virgen de las Victorias para el primer domingo de octubre. Posteriormente, se la denominó fiesta de la Virgen del Rosario y se trasladó al día 7 de octubre. El dominico bretón Alano de Rupe (1428–1475) reforzó y difundió aún más esta devoción con la meditación sobre los misterios.



Figura 7. Primer misterio doloroso. *Oración en el huerto.*

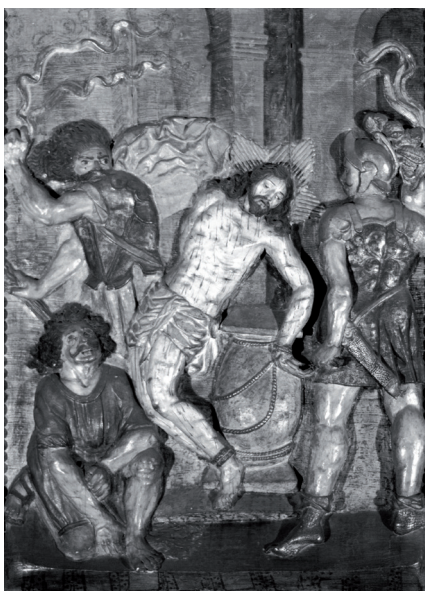


Figura 8. Segundo misterio doloroso. *La flagelación.*



Figura 9. Tercer misterio doloroso. *La coronación de espinas.*



Figura 10. Cuarto misterio doloroso. *Jesús con la cruz a cuestas.*



Figura 11. Quinto misterio doloroso. *La crucifixión.*

Dentro de los numerosos recursos que utilizaron las comunidades religiosas para afianzar entre sus fieles europeos y difundir entre los nuevos creyentes americanos la fe cristiana, se

encontraba entonces el rezo del Rosario, que por sus características se convirtió en una devoción típicamente barroca y contrarreformista. Por una parte, al invocar los principales acontecimientos de la vida de Cristo y de la Virgen a través de los llamados misterios, se predispone al fiel a la meditación sobre los mismos, que se van sucediendo de modo temporal y que abarcan desde la anunciación a María y el nacimiento del Señor, hasta su ascensión a los cielos.

Se recitan en emotivas secuencias que recuerdan los acontecimientos más importantes dado su carácter, reunidos en los llamados misterios gozosos, dolorosos y gloriosos, cada uno seguido del rezo de las casas que son diez avemarías, un padre nuestro y un gloria.

Así, el retablo del Rosario de Santo Domingo de Tunja es, desde esa época, un invaluable recurso didáctico a través del cual los fieles no solo revivían los principales acontecimientos de la vida de Cristo y de la Virgen, reproducidos en imágenes muy conmovedoras, sino que encontraban allí un maravilloso ambiente propicio para la meditación y el recogimiento.

La capilla del capitán García Arias Maldonado

Tunja fue fundada el 6 de agosto de 1539, un año después de Santafé, la capital del Nuevo Reino de Granada. Dada su situación geográfica, sus condiciones climáticas y su numerosa población indígena, llamó desde un principio la atención de numerosos conquistadores, quienes prontamente se dispusieron a avecindarse en ella. Sostenidos la mayor parte de aquellos por el sistema de la encomienda, que sometía a los indígenas al trabajo obligatorio, o por los cargos oficiales, muchos se enriquecieron tal como lo demuestra el esplendor de algunas construcciones, la dotación de sus casas y la generosidad de sus donaciones para la Iglesia.

El capitán García Arias Maldonado, quien llegó como soldado de Sebastián de Belalcázar, entró a Tunja en el año de su fundación y por tal razón se encuentra entre los fundadores de la ciudad (Flórez, 1990, p. 431). Ocupó en distintos momentos de la administración colonial los cargos de regidor, alcalde ordinario, alférez general del Nuevo Reino y justicia mayor de Tunja. Se casó dos veces: la primera con la señora N. Prieto y la segunda con Catalina de Pineda, proveniente de Córdoba, España. No tuvo hijos con ninguna de las dos. Firmó su testamento en 1568 y en él pidió que lo enterraran “en la capilla que yo allí tengo señalada que es la de Nuestra Señora del Rosario”. En otro documento afirma “pues como estamos en el altar mayor a mano derecha” (Corradine, 2013, p. 10). Además de costear la capilla, hizo una

gran donación al Templo para que descansaran sus restos mortales. Sobre la lápida se conserva una inscripción con su nombre y recordatorio. Murió en 1568.

Fray Andrés Mesanza, en las notas a la obra de fray Alonso de Zamora *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, anota a este respecto:

En la puerta de entrada de nuestra Iglesia de Tunja hay una gran loza de piedra con la siguiente leyenda, la mas antigua que tiene la ciudad, que dice: “esta capilla y- enterramiento- es de el-Capitán- García- Arias- Maldonado – y de sus-hijos y herederos. Falleció el año-de 1568”. En el centro de los lados de la piedra, haciendo marco a dos calaveras con canillas, se lee: “Quan amarga es tu memoria. Al hombre que tiene paz.” En el centro de la gran losa está grabado el león rampante coronado de las armas de España. Hasta principios del siglo actual (siglo XX) estuvo la losa cerca de la mesa del altar de la preciosa capilla del Rosario. Se cree por esto que Arias Maldonado sea el fundador de la Capilla (Zamora, 1945, p. 288).

Es importante tener en cuenta que la iglesia de Santo Domingo se alteró totalmente en fecha aún no precisada, al parecer en la segunda mitad del siglo XVII, porque se le invirtió la entrada principal⁵. La fachada original se cierra y adosada a ella se coloca la sacristía: así, el coro alto es trasladado al espacio que ocupaba el presbiterio, y a este se le disminuye la altura para nivelarlo con la nave principal. Una nueva puerta de acceso se abre por la carrera 11, hacia donde se encontraba el altar mayor, y se construye un nuevo arco toral. De esta manera se suprime el compás de ingreso, es decir, el atrio o espacio abierto previo a la entrada a la iglesia con el que contaba en un principio, como consta en los contratos de la construcción. Así no solo se explican las palabras del Capitán, “estamos en el altar mayor a mano derecha”, sino el porqué de la curiosa disposición actual de la capilla del Rosario muy cerca de la actual puerta principal, a mano izquierda, que dada su importancia no debería situarse allí, sino en lugar prominente, lo más próximo al altar mayor, como debió encontrarse originalmente. Las pinturas murales que narran el juicio final, y de las que se conservan algunos fragmentos, se situaban muy cerca del altar mayor y ahora quedan a la entrada del Templo. De igual manera, no compagina la modesta portada actual de la iglesia con solo dos columnas toscanas y sin atrio, con su esplendoroso interior.

5 Según fray Alberto Ariza, en 1665 se comenzó la obra de invertir el Templo (1978, p. 24).

Los autores del retablo de *Nuestra Señora del Rosario*

Como lo hemos señalado, el Templo de Santo Domingo se construyó simultáneamente con el convento, mediante un largo proceso iniciado hacia 1568 que se prolongó durante todo el siglo XVII. Para 1679 está documentada la existencia del “corito” de la capilla del Rosario. En Tunja a comienzos de 1687, el maestro José de Sandoval inició la traza y ejecución del gran retablo, y en junio del mismo año se amplió el ático con los registros que lo flanquean. En 1688 se dio comienzo a la talla y pintura de los cuadros, concertados con Lorenzo de Lugo, también residente de la ciudad. A este maestro le fueron encargados los ocho primeros relieves: talla y pintura por 240 pesos, pero tan solo concluyó los tres del segundo cuerpo, pues falleció en julio de 1689.

La labor del tracista consistía en dibujar y proponer la ejecución del retablo. Si se trataba de uno como este, con las imágenes talladas, una vez elaboradas y contruidos los entablamentos, los pintores y doradores se encargaban de darle color a las imágenes y de dorarlas. Luego se procedía a vestir el altar, ya que era un lugar destinado a las ceremonias religiosas, principalmente a la eucaristía. Vestir el altar significaba colocarle rica mantelería bordada y dotarlo de los elementos del culto: en primer lugar de la custodia para la exposición del santísimo, el cáliz, la patena, las sacras, las vinajeras, los incensarios, las navetas para el incienso y demás elementos ceremoniales que se elaboraban en oro y plata. También se dotaba de un órgano y en ocasiones de instrumentos de música, como consta en la mayor parte de los inventarios de iglesia. Santiago Sebastián menciona que “el escultor Riveros refaccionó el órgano” (Sebastián, 1963) y Alberto Corradine señala que a Lorenzo de Lugo se le debe el uso del diseño de Sebastiano Serlio en la cubierta de la capilla, pues encontró la siguiente afirmación: “también púsose el alíño que hizo don Lorenzo de Lugo para el techo que está sobre el tabernáculo” (Corradine, 2013, p. 19).

Sebastiano Serlio (Bologna, 1475; Fontainebleau, c. 1554) fue un gran arquitecto y pintor manierista italiano que clasificó los órdenes clásicos de la arquitectura. Francisco I de Francia lo llamó para que colaborara con varias obras monumentales, entre ellas la construcción y decoración del Castillo de Fontainebleau. Serlio escribió un *Tratado sobre los órdenes de la Arquitectura* ilustrado con grabados, que se difundió rápidamente por Europa (Gramercy Books, 1994, p. 468). En Madrid se publicó traducido al castellano en 1552, lo cual facilitó su difusión en la América española, y no es de extrañar que se encontraran ejemplares de esta obra en Tunja. El modelo que utilizó Lorenzo de Lugo es una maravillosa contribución de este artista a la arquitectura del Templo, en donde se conserva en todo su esplendor. La influencia de Serlio en Tunja no se limita tan solo a la capilla del Rosario, sino que también se proyectó a

otras magníficas techumbres, como es el caso del artesonado de la Capilla de los Mancipes en la Catedral de Santiago de Tunja.



Figura 12. Primer misterio glorioso. *La resurrección del Señor.*



Figura 13. Segundo misterio glorioso. *La ascensión del Señor a los cielos.*

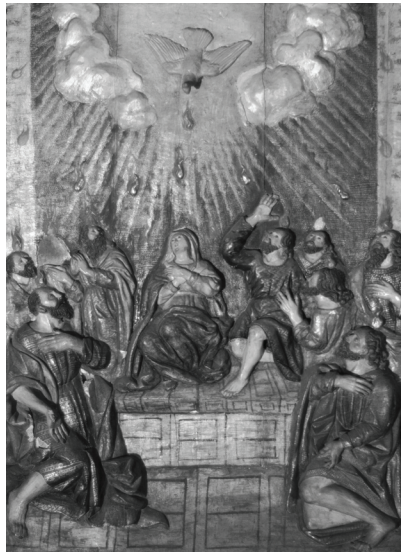


Figura 14. Tercer misterio glorioso. *La venida del Espíritu Santo.*



Figura 15. Cuarto misterio glorioso. *La ascensión de María.*



Figura 16. Quinto misterio glorioso. *La coronación de la Virgen.*

La entrada a la capilla del Rosario se hace a través de dos arcos torales, separados por coros, que descansan sobre arcos más pequeños. El artesanado sigue el segundo modelo *Dell'Ordine Composito* de Sebastiano Serlio (1573), conformado por casetones octogonales y exagonales alternados con cruces, sostenidos por tirantes sencillos, todo ello trabajado en madera dorada sobre fondo rojo. A este respecto dice Santiago Sebastián:

El modelo italiano sufrió una interpretación de gran sabor local al exornar el interior de los casetones con hojas y flores de una planta local, quizá de una plantaginácea, el llantén, *Plantago Lanceolata*. Tanto por este naturalismo como por su carnosidad, el modelo manierista presenta ya el típico matiz barroco-mudéjar (1966, p. 26).

A la muerte de Lorenzo de Lugo se contrató a Francisco de Sandoval, probablemente hermano de José el tracista, quien talló los cinco relieves restantes por el precio de cuarenta y cinco pesos cada uno. Fray Agustín Gutiérrez concertó con José de Sandoval el tabernáculo para esta capilla de Nuestra Señora, con sagrario y gotera y dos cuerpos y remate de a tres columnas a toda costa de 450 patacones, por el Concierto y planta. En junio de 1687 se forró el Camarín con tablas y un mes después se inició la compra de espejos para su ornamentación.

En octubre del mismo año se encargó a Juan Pérez pintar en la puerta del Sagrario una imagen de la Virgen, según se afirma, tomada de “una lámina bellísima” (Corradine, 2013, p. 20)⁶. Infortunadamente, hoy las dos desaparecieron:: tanto la pintura como su fuente original, el grabado⁷. En 1689 llegó de Santafé el maestro dorador Diego de Rojas, quien se encargó de dorarlo, y el maestro Gonzalo Buitrago, escultor, fue contratado para adornar los cuadrantes inmediatos al retablo. En 1690 se acordó con Pablo de la Rotta la hechura de los frontales de los tres altares bajo el retablo principal “de dibujos crespos y primorosos y en cada frontal, en el campo, una tarja grande y se le han de pagar cincuenta y cinco patacones” (Corradine, 2013, pp. 19-20). Según Alberto Corradine, no se hace mención de los retablos laterales en este documento ni en ninguno otro de los estudiados. Las técnicas empleadas en la ejecución de este retablo son principalmente la madera tallada, revestida con yeso, policromada y dorada. De igual manera, se usaron los estofados para los rostros y manos y el esgrafiado para los ropajes.

Dedicación del retablo

Está dedicado a los misterios del Santo Rosario y a honrar a la Orden dominicana. Tiene dos características principales: corresponde a los que han sido llamados retablo-rosario, ya que la mayor parte de su iconografía se dedica a los sucesos de la vida de Cristo y de la Virgen María, que conforman esta devoción. Pero también se encuentra dentro de los denominados como retablo-camarín, debido a que a su compleja estructura sobre los misterios del Rosario se añade en la parte baja central la presencia de un camarín de la Virgen María. Un sitio especial que se destinaba por lo general para el culto de la eucaristía, pero que en este caso se dedica a la Virgen del Rosario con el Niño Jesús.

6 Es probable que Francisco de Sandoval también sea el autor de estos tableros laterales, pero aún no tenemos documentos que lo confirmen.

7 La puerta del sagrario tiene una pintura atribuida a Juan Pérez de Salazar, que es una versión de un cuadro de Gregorio Vásquez con el rostro de la Virgen María, inspirado a su vez en otro cuadro de la *Virgen en oración*, obra del pintor italiano Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, conocido como Sassoferrato (1609-1685).

Composición

Apoyado sobre un banco de madera ricamente tallado, el retablo se divide en tres cuerpos o frontales con una tarja central que lleva el monograma de María y dos laterales totalmente trabajados con tarjas se eleva para repartirse en tres cuerpos y tres calles. El cuerpo superior, de izquierda a derecha, está destinado a la Orden dominicana con las siguientes escenas: en la primera calle se encuentra la lactación de la Virgen María a santo Domingo de Guzmán como lo relata la historia de su vida; en la calle central, la Virgen protege a la Orden dominica y en la siguiente, la Virgen enseña el rezo del Rosario a santo Domingo.

A continuación se encuentran los relieves que relatan los cinco misterios gozosos. De izquierda a derecha, en el sentido de las manecillas del reloj, las escenas representan:

1. En la primera calle del cuerpo inferior La anunciación.
2. En la primera calle del segundo cuerpo La visitación de María a su prima Santa Isabel.
3. En la tercera calle del segundo cuerpo, o sea en la parte central, El nacimiento del Niño Jesús.
4. En la tercera calle del segundo cuerpo La presentación del Niño en el Templo.
5. En la tercera calle del cuerpo inferior El Niño Jesús discute con los doctores de la ley.

El retablo se extiende hacia los lados mediante casetones con relieves que narran los misterios dolorosos y gloriosos. En este caso las columnas que los separan son más sobrias, adosadas a la pared, planas y solamente estriadas. A la izquierda del retablo (derecha del observador) se suceden los llamados misterios dolorosos, relacionados con la pasión y muerte de Cristo:

1. La oración en el huerto de los Olivos.
2. La flagelación.
3. La coronación de espinas.
4. Jesús con la cruz a cuestas.
5. La crucifixión.

A la derecha de la parte central (izquierda del observador) se suceden en su orden las escenas de los misterios gloriosos:

1. La resurrección del Señor.
2. La ascensión del Señor a los cielos.
3. La venida del Espíritu Santo.
4. La asunción de María.
5. La coronación de la Virgen (Matéus, 1989, láminas 54-71).



Figura 17. *Retablo del Rosario (vista parcial 2).*

Aún no se han encontrado los grabados que debieron servir como modelos a estos relieves. Corresponden a una serie o series relacionadas estrechamente con el pensamiento de la contrarreforma. En todos los cuadros se observa un marcado énfasis en lo sobrenatural, de tal modo que la parte celestial ocupa casi todo el espacio de la escena, particularmente en las que tienen rompimiento de gloria, un recurso muy utilizado en el barroco con el que se abre el cielo y se presentan simultáneamente al espectador los acontecimientos que tienen lugar en la tierra y en el cielo. Tales son los casos de la asunción y coronación de María y de la resurrección.

A diferencia de los altares góticos, en los que una multitud acompañaba al Señor en la crucifixión, allí apenas se encuentran la Virgen María, san Juan y la Magdalena, quien abraza conmovida la cruz. El conjunto de columnas, tarjas, volutas, hojas, cenefas y cariátides, trabajadas en delicada talla y cubiertas de hojilla de oro, enmarca adecuadamente los casetones con figuras humanas y divinas presentadas con gran riqueza cromática. Sobresalen los tonos rojos, azules, verdes y dorados en las ropas que en algunos detalles, como el manto de la Virgen, el traje de Dios Padre o los mantos de los apóstoles, están además esgrafiados. Los rostros y manos, delicadamente encarnados. Las nubes son muy redondeadas, a manera de cúmulos, y en el cielo se combinan y contrastan entre las talladas y las pintadas, como aparecen en la ascensión del Señor a los cielos, en la venida del Espíritu Santo o en la asunción de María. No solo en estos casos la talla se complementa con la pintura, sino también ocurre con los paisajes, tal como se observa en La coronación de María, La oración en el huerto de los Olivos o en La venida del

Espíritu Santo. Desafortunadamente, se advierten ya muchos signos de deterioro en todas estas tallas, pues están perdiendo partes muy importantes de sus componentes.



Figura 18. Tumba del capitán García Arias Maldonado.

Este tipo de retablo-rosario, según Juan José Martín G., tuvo especial difusión en Cataluña. Como antecedente importante señala el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Cella en Teruel, con los misterios en este caso trabajados en pintura. La representación más antigua de esta devoción es el grabado en madera titulado *Los Misterios de la Virgen del Rosario*, de fray Francese Doménech de 1488 (Carrete, 1988, p. 22). Otros retablos-rosario importantes, estudiados por Martín González y por Aurora Pérez Santamaría (Pérez, 1988), son los de la cartuja de Miraflores en Burgos, los de la iglesia del Santo Espíritu de Tarrasa, que se distinguen por llevar columnas en estípite y el de la parroquia de Areyns de Mar, los dos últimos, infortunadamente hoy desaparecidos. El de la catedral de Barcelona es monumental, pero tan solo contiene las escenas de la anunciación y del nacimiento.

El camarín de Nuestra Señora

En la parte central del primer cuerpo del retablo se encuentra el camarín con la imagen exenta de la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en brazos. Preside la escena la figura del Padre Eterno, iluminada y bordeada con líneas doradas. Se cierra, mediante un puertecita en la que están pintados los santos tutelares: santo Domingo y santa Catalina. El interior del camarín se encuentra íntegramente decorado con platos de cerámica española y probablemente china, y espejos todos ellos cuidadosamente colocados en marcos tallados y dorados, rodeados además de numerosas conchas que imitan grandes perlas y con piedras de colores. Detrás de la imagen, acompañada

de ángeles, se observa la presencia de una ventana, recurso que aparece con frecuencia en estos monumentos para dar uso a la luz natural con sus singulares efectos, especialmente en ciertas épocas y festividades del año.



Figura 19. *Altar del Rosario.* (detalle).

Juan José Martín González, en su estudio sobre el retablo español, considera que este elemento incrementa la emoción y a este propósito cita las palabras del padre José de Sigüenza, de la orden de San Jerónimo, con las que describe la función de los ventanales. El camarín disponía de una ventana en donde:

Se corren unos velos de seda de diferentes colores, verde, azul, blanco y colorado, conforme la fiesta de la iglesia; y como pasa el sol por la vidriera y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color y queda toda la pieza y custodia bañada de aquella luz, que hace un efecto de admirables vistas (Sigüenza, citado por Martín, 1998, p. 32).

El camarín de la Virgen María en el arte barroco hispano tuvo un extraordinario significado simbólico. Era un espacio autónomo, relacionado con la vida suprasacralizada de la Virgen María, razón por la que se le situaba a distancia de los fieles en un ambiente de misterio celestial (Fajardo, 2005, p. 102). Se conserva un documento que relata cómo en 1687 se adquieren los espejos para este camarín. La imagen fue encargada a Sevilla En palabras de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos:

El retablo-camarín es pieza casi única y exclusiva del arte barroco español, siendo muy difícil encontrarlo en otros países, exceptuando, claro está, los de América hispana. Uno de los más antiguos es el de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Espléndidos son los de la Virgen de la Victoria en Málaga, de la Virgen de las Angustias, del Rosario y de San Juan de Dios en Granada (s.f., p. 10).

A esta observación podríamos agregar que el retablo de Santo Domingo de Tunja en su conjunto también es excepcional. Parece haber sido el único de su estilo hecho en la Nueva Granada, y con excepción de algunos españoles, es de los pocos retablos que contienen a más del camarín todos los misterios del Rosario, pues por lo general tan solo presentan algunas de sus escenas. Las entrecalles que unen al camarín con el retablo del Rosario se han trabajado con tríos de columnas. Las bases de estas se apoyan en ménsulas en las que se asientan pequeños atlantes de medio cuerpo. La columna de en medio tiene una canéfora que sostiene sobre su cabeza un capitel corintio modificado con numerosas hojas de acanto; en sus manos lleva las hojas que coronan la cabeza de un querubín. El resto de la columna está del mismo modo recubierto por hojas de acanto. Las columnas de los lados son de fuste liso, ornadas con guirnaldas helicoidales de vides y capitel corintio. Están coronadas por tarjas. La entrada al altar se separa de los fieles mediante una barandilla, compuesta de balaustres coronados por piñas, también tallada y dorada. El conjunto es de una riqueza extraordinaria. La luz que se proyecta sobre él destaca las figuras, que trabajadas en relieve son de gran naturalismo y la profusión de elementos decorativos que las acompañan las enmarcan armoniosamente.

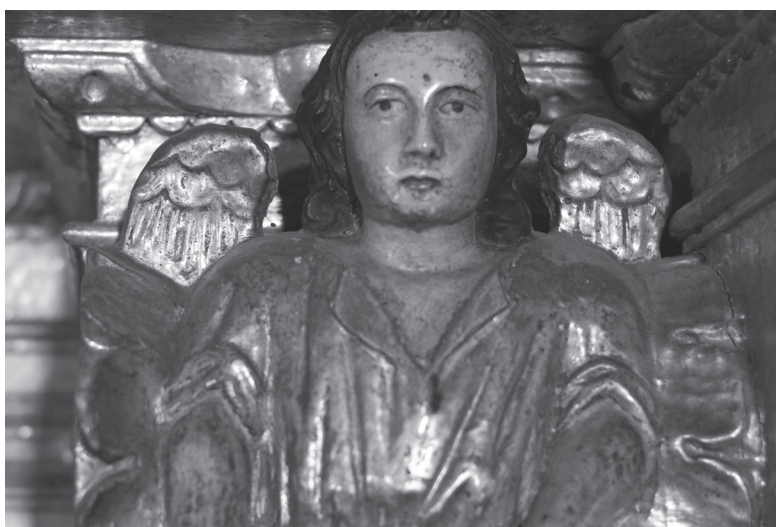


Figura 20. *Altar del Rosario.* (detalle 1).



Figura 21. *Altar del Rosario.* (detalle 2).

El retablo del Rosario a lo largo del tiempo

El 31 de enero de 1850, Manuel Ancízar dio comienzo con un equipo de colaboradores a la primera de las grandes expediciones de la Comisión Corográfica, el primer trabajo de estudio y reconocimiento del país que se hizo en la República. Ancízar inició un diario de viaje que daría lugar a la publicación del libro *Peregrinación de Alpha*. Así describe sus impresiones sobre el retablo del Rosario:

Acerca de la capilla diré que es una obra maestra, en cuya contemplación he pasado enteras las horas, admirando lo que pueden la fe i la devocion sincera, i la vida con que son capaces de animar la inerte materia. Como se entra en la iglesia i a mano izquierda, se hace un recodo de mas de doce pasos de largo i seis de ancho, tan alto cual la nave lateral e iluminado en el fondo por dos ventanillas con vidrios de colores. Desde la raíz de las paredes hasta la cornisa del techo semicilíndrico i cuajado de estrellas i de arabescos de esmalte, se estienden tableros de madera esculpidos i dorados ricamente, los cuales sirven de marco a muchos cuadros representativos de la pasion del Salvador, tallados a medio relieve, pintados como los personajes i lugares lo requerían, según el gusto de la escuela florentina i observando las reglas de la perspectiva; cuadros ejecutados con admirable paciencia i mucho esmero, lo mismo que el altar del frente, admirablemente cincelado i dorado lo demás de esta iglesia no merece mencion (1853, pp. 318-319).



Figura 22. *Altar del Rosario.* (detalle 3).

En su importante síntesis sobre el arte colonial, *Baroque and Rococo in Latin America*, el historiador húngaro nacionalizado en Norteamérica Pál Kelemen (1914-1986) también destacó la belleza del retablo y señaló los rasgos mudéjares de la decoración de la capilla (Kelemen, 1951, p. 63). Cita a Enrique Marco Dorta, quien con Martín Soria recorrieron a mediados del siglo XX la América española y propusieron novedosas orientaciones para su estudio (Marco, 1942). Recoge la bibliografía de su tiempo: Ulises Rojas, Guillermo Hernández de Alba, Cristóbal Bernal, Gabriel Giraldo Jaramillo. Menciona a Lorenzo de Lugo, José Sandoval, Diego de Rojas y Gonzalo Buitrago como artistas que trabajaron en el retablo e insiste en que fray Pedro Bedón fundó la cofradía del Rosario y dirigió la obra de la capilla, dato recientemente rectificado por otros estudiosos debido a que cuando el fraile llegó a la Nueva Granada la capilla ya estaba construida y auspiciada, por supuesto, por la cofradía del Rosario. Kelemen es el primero en señalar el efecto dramático que ocasiona el camarín de la Virgen, una construcción de ladrillo con ventanas, porque la iluminación viene de afuera. Menciona a los pequeños angelitos que tocan varios instrumentos dentro del camarín, y detalla la decoración en la cual, al centro de los medallones hay platos de porcelana azul y blanca. Dice además que la capilla tiene un acentuado gusto mudéjar y que el retablo es ejemplo de la alta calidad de los artistas y artesanos de la región.

En 1964 el maestro Luis Alberto Acuña publicó el *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Sin mencionar las fuentes documentales, registra los

datos de los autores del retablo: Lorenzo de Lugo, Gonzalo Buitrago, José de Sabogal y Diego de Rojas (1964).

Posteriormente, la Capilla del Rosario de Santo Domingo de Tunja ha sido objeto de numerosos elogios, fotografías y promociones, pero aún falta emprender un estudio detallado de su composición estructural, de la verificación de sus materiales, de las fuentes que la inspiraron, de las personas que intervinieron tanto en su patrocinio como en su ejecución, y algo tan necesario como señalar cuál es su actual estado de conservación, para que a partir de allí se determinen las recomendaciones para su debida preservación.



Figura 23. *Juicio final* (vista parcial 1).



Figura 24. *Juicio final* (vista parcial 2).

Las joyas de *Nuestra Señora del Rosario*, de santo Domingo de Tunja

En el archivo histórico de la Provincia de San Luis Bertrán se conserva el siguiente documento, que consideramos de particular interés. Se trata del *Inventario de las alhajas de la Virgen del Rosario del Convento*, realizado el 4 de septiembre de 1734; da cuenta de la extraordinaria devoción de los fieles a la Virgen del Rosario. Las imágenes de la Virgen María y del Niño Jesús se engalanaban con estas joyas que donaban los particulares y que hacían parte de sus “tesoros”. Con ellas se les adornaba especialmente para las procesiones con ocasión de la celebración de sus fiestas⁸.

Primeramente quatro pares de sarcillos de oro y perlas. Una madeja de perlas de ocho hilos. Otras dos madejitas de perlas la una de once hilos y la otra de diez, otra madejita de seis hilos, todas ellas de un poco mas de largo de una tercia. Tres parejas de pulseras de perlas. Diez y nueve sortijas, las dies y seis de esmeraldas, una de perla, otra de cristal y la otra de piedra de sangre. Un sentillo de quatro hilos de perlas con ocho quentas de oro. Otro sentillo de seis hilos de perlas grantes morados y ocho chorrillos de oro. Otro sentillo de quatro hilos de perlas, granates, y trece esses

⁸ Agradezco a los investigadores del Instituto de Estudios Socio-Históricos Fray Alonso de Zamora, Andrés Mauricio Escobar H. y Juan Sebastián Ochoa R., la ubicación y transcripción de este documento.

de oro (?). otro sentillo de perlas de seis hilos y diez y nueve cuentas de oro. Otro sentillo de tres hilos, y pinjantes y veinte y nueve cuentas, y una santo crístico de lo mismo. Otro sentillo de perlas que hace cinco puntas en la borda. Otro sentillo de perlas que hace once punticas en labor, y a la una le falta dos perlas de las grandes. Una rosa de oro y piedras gallinazas, un topo de oro y esmeraldas, que llegan al numero de dies y siete. Un pectoral de oro y esmeraldas [piedras]. Una rosita de oro y esmeraldas con un cristal al medio. Un Rosario de coral con diez cuentas de oro grandes y setenta y seis cuentas chiquitas otro Rosario de oro de cinco cazas con las cuentas de punta de coco. Otro Rosario de corales con seis cuentas de oro. Otro Rosario de corales con once cuentas de plata. Otro Rosario pequeño de corales engastado en oro. Un Rosario de cristal no entero engarsado en plata de filigrana. Otro Rosario de perlas falsas. Otro de frutica blanca y vetas negras. Otro Rosario de cuentas coloradas deslustradas engastado en plata de filigrana. Otro Rosario de corales con paternostres de perlas. Quatro botones de oro con quatro amatistas. Cinco flores de plata con piedras verdes a la una le falta una piedra. Tres potencias del Niño que son de plata. [ilegible] otro sentillo de quatro hilos de perlas diez cuentas de oro y una rosita de esmeralda en medio. La corona de Nuestra Señora con su cruz de esmeraldas de plata dorada. Una corona pequeña de plata dorada del Niño. Un cetro de cristal y plata dorada. Una corona de plata dorada. Otro cetro de vidrio. El par de sarcillos engastados en filigrana de oro. Un centillo de perla de dos hilos. La lámpara de plata con su vaso que toda ella pesa quatro arrobas y una libra. Otra lámpara pequeña sin vaso mas quatro lámparas de vidrio. Nueve barras de plata del palio y guion. Una cruz de plata. Dos cantoneras de plata de la barilla del guion. Un incensario de plata, naveta y cucharita. Tres pares de vinajeras todas con sus tapas. Una salvilla grande, otra salvilla pequeña de plata. Dos calices con sus patenas. Seis blandones de plata. Un par de espabiladeras de plata. Seis alcaiatas de plata y quatro puntillas todo lo cual sirve en el trono que tambien es de plata. Dos arañas de plata con cadena de lo mismo. Una anillito de oro el platillo en que se pide la limosna dos pares de vinajeras de vidrio. Otro par de vinajeras de alabastro con su tapas de metal una campanilla de vidrio y tres de cobre con la que está puesta en el altar. Seis blandones de cobre. Ocho maceteritos de estaño. Una paila grande en que se derrite la cera (Archivo de la Provincia Dominicana de Colombia [APDC], 1734, ff. 15-16).

Glosario

Ábside: parte del Templo, abovedada y comúnmente semicircular situada en la cabecera y donde están el altar y el presbiterio.

Acanto: motivo vegetal usado en la decoración de capiteles corintios y compuestos, consistente en grandes hojas de borde dentado.

Altorrelieve: talla en que las figuras sobresalen del plano más de la mitad de su bulto.

Antropomorfo: que tiene forma o apariencia humana.

Atlante: escultura varonil que hace el papel de columna.

Bajorrelieve: aquel relieve en que las figuras sobresalen del plano menos de la mitad de su bulto.

Balaustre: cada una de las columnas que con los barandales forman las barandillas.

Banco: la parte inferior de un retablo.

Basamento: parte baja de una construcción o de una columna. También se llama basa.

Bulto redondo: la escultura que puede ser observada desde cualquier punto de vista por encontrarse aislada. Se denomina en algunos casos exenta.

Caja: espacio enmarcado del retablo en el que se sitúa la decoración.

Calle: cada una de las divisiones verticales de un retablo.

Camarín: capilla pequeña colocada detrás de un altar y en la cual se venera una imagen.

Canéfora: cariátide que lleva un cesto sobre la cabeza.

Cartela: recuadro sobre el que se coloca un emblema o leyenda.

Casetones: adorno en forma de compartimentos cuadrados, cuyas molduras crean una forma de artesa invertida.

Columna salomónica: la que tiene el fuste contorneado en espiral.

Ensamblador: la persona capacitada para interpretar la traza arquitectónica y materializarla.

Entablamento: elemento horizontal que funciona como coronamiento y remate de columnas, pilastras o pilares.

Entallador: realizaban la talla decorativa de los elementos constructivos.

Entrecalle: en un retablo los espacios intermedios entre las grandes divisiones verticales o calles.

Escultor: el que hace los relieves y las imágenes de bulto.

Estofar: pintar sobre el oro bruñido aplicado a las estructuras de madera. Con esta técnica se imitan las telas labradas.

Frontón: paramento con que se adorna la parte delantera del altar.

Fuste: parte de la columna entre el capitel y la basa.

Grutesco: decoración de ramas vegetales simétricas entrelazadas con figuras humanas, de animales o fantásticas.

Guardapolvo: marco o alero que bordea o cubre un retablo.

Harneruelo: arca horizontal que se sitúa en el centro de la techumbre, almizate.

Hornacina: hueco en forma de arco para colocar en él una imagen.

Intercolumnio: espacio que separa dos columnas.

Ménsula: elemento de arquitectura perfilado con diversas molduras que sobresale en un plano vertical y que sirve para sostener alguna cosa.

Metopa: espacio que media entre dos triglifos en el friso dórico.

Modillón: saliente por lo general en forma de ménsula que adorna la parte inferior de la cornisa.

Orden compuesto: el que reúne en el capitel las volutas del jónico con las dos filas de hojas de acanto del corintio.

Orden corintio: el que tiene el capitel decorado con hojas de acanto y volutas en los ángulos.

Orden dórico: el que tiene un capitel sencillo, formado por una moldura circular y un ábaco de forma cuadrada.

Orden jónico: el que tiene el capitel adornado con grandes volutas y dentículos en la cornisa.

Orden toscano: el que se distingue por ser más sólido y sencillo que el dórico.

Pintor: con relación al retablo, los pintores tenían varios oficios: pintura o policromía para la escultura, dorado, estofado y encarnado.

Rocalla: decoración que imita contornos de piedra y de conchas.

Roleos: motivo decorativo en forma de voluta o espiral.

Sotabanco: en el retablo, es el cuerpo o parte inferior del banco.

Tabernáculo: lugar destinado a guardar la eucaristía en la iglesia, en forma de pequeño templo.

Tarjas: elemento decorativo en forma de escudo, que se superpone a un miembro arquitectónico.

Testero: frente o fachada principal.

Venera: concha semicircular y convexa que se emplea como adorno y como atributo del apóstol Santiago.

Voluta: elemento decorativo en forma de espiral.

Zócalo: pedestal sobre el que se asienta todo el retablo.

Fuentes documentales

Archivo de la Provincia Dominicana de Colombia (APDC). (1734). *Memoria de las Alhajas de la Madre de Dios del Rosario en el Convento de Santo Domingo de Tunja*. Tunja, 4 de septiembre de 1734. Provincia de San Luis Bertrán de Colombia. Fondo San Antonino: Sección Conventos. Caja 1, Carpeta 1, ff. 15-16.

Bibliografía

- Acuña, L. (1964). *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Álvarez, M., et al. (2003). Carta de los retablos. *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 2, 45-47.
- Ancizar, M. (1853). *La peregrinación de Alfa*. Bogotá: Imprenta de Echeverría.

- Ariza, A. o.p. (1978, septiembre). Santo Domingo de Tunja (precisiones y rectificaciones). *Revista Apuntes*, 15, 6-71.
- Borja, J. (2012). *Arte sacro 450 años Arquidiócesis de Bogotá*. Bogotá: Consuelo Mendoza Ediciones.
- Carrete, J., Crémades, E. y Bozal, V. (1988). *Summa Artis Historia General del Arte. XXXI, El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, 31. Madrid: Espasa Calpe.
- Corradine, A. (2013). Documentos sobre la historia del Templo de Santo Domingo de Tunja. *Revista Apuntes*, 12, 5-28.
- Fajardo, M. (2005). *Tesoros artísticos del Monasterio de las Carmelitas Descalzas de Santafé*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Convenio Andrés Bello.
- Flórez, J. (1990). *Libro Primero de las Genealogías de Nuevo Reino de Granada* [edición facsimilar de la impresión de Madrid 1676]. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo e Instituto de Cultura Hispánica.
- Gramercy Books. (1994). *Dictionary of the Arts*. New York: GramercyBooks.
- Herrera, F. y Gila, L. (2013). El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia) Aproximación a las obras, modelos y artífices. En L. Gila (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. 1580-1625* (pp. 301-368). Granada: Universidad de Granada.
- Kelemen, P. (1951). *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York: Dover Publications.
- Marco, E. (1942). La arquitectura del Renacimiento en Tunja. *Revista de Indias*, 3(1), 463-513.
- Martín, J. (1998). Sagrario y Manifestador en el Retablo Barroco Español. *Revista Imafrente*, 12, 25-50. Recuperada de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233911>
- Matéus, G. (1989). *Tunja El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco.
- Nadal, J. (1975). Victoria sobre la Invencible: la emergencia de la potencia marítima inglesa. En J. Maluquer, J. Nadal i Farreras, J. Nadal i Oller, S. Alcolea. *1492 /1788 De los descubrimientos a las revoluciones*. Barcelona: Difusora Internacional.
- Ortega, C. (1979). *Diccionario de Artistas en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Pérez, A. (1988). Retablos catalanes de Nuestra Señora de Rosario. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, 309-338. Recuperado de www.researchgate.net/publication/28267210
- Real Academia Española. (02 de julio de 2013). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=rosario>
- Rodríguez, A. (1992). El retablo barroco. *Cuadernos de arte español*, 72.
- Sebastián, S. (1963). *Álbum de arte colonial de Tunja*. Tunja: Imprenta Departamental.
- Sebastián, S. (1966). *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja: Secretaría de Educación de Boyacá, Casa de la Cultura.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma.
- Serlio S. (1573). *Libro Tercero y Cuarto de Arquitectura*. Madrid: En casa de Juan de Ayala.
- Zamora, A. (1945). *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: ABC.