

María del Pilar López

mdlopezperezd@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

LÓPEZ, MARÍA DEL PILAR, "Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Ascuha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2011, No. 21, pp. 6-36.

RESUMEN

Para este artículo se estudian, por un lado, las fuentes documentales (contratos, pagos, litigios y el testamento) relacionadas con Ignacio García de Ascuha, las que nos revelan detalles de su vida y trabajo artístico. Por otro lado, se estudian los detalles formales y técnicos del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco de Bogotá, en el cual se descubren las posibles fuentes teóricas de su trabajo.

PALABRAS CLAVE

Ignacio García de Ascuha, entallador, ensamblador, retablo, iglesia de San Francisco, contrato, siglo XVII.

TITLE

'Reflections on the work of Ignacio García de Ascuha, wood sculptor, joiner and architect. Santafé, Nuevo Reino de Granada, first decades of the 17th century'.

ABSTRACT

For this article, on one hand, details about the life and work of Ignacio García de Ascuha are found thorough the study of documental sources related to him (payments, contracts, legal documents and his will). On the other hand, the formal and technical study of the main retablo of the San Francisco church in Bogotá, reveals the possible theoretical sources of his work.

KEY WORDS

Ignacio García de Ascuha, woodworker, joiner, architect, San Francisco church, Bogotá

Afiliación institucional

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá*

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente profesora asociada e investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Profesora de la "Maestría Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble". Colabora en el Doctorado en "Historia del Arte y la Arquitectura" y en la Maestría de "Museología y Gestión del Patrimonio" de la misma Facultad. Directora del grupo de investigación "Estudios histórico artísticos de los bienes culturales". Fue directora del mismo Instituto en el período 2006-2008 y directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional, entre 1995-1998. Ha colaborado en la Campaña Nacional Contra el Tráfico Ilícito de Bienes, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio. Algunas publicaciones son: "Nuevo Estado, nuevos símbolos", "La estampa en el periodo colonial", "Quito entre lo prehispánico y lo colonial - El arte del barniz de Pasto" y "La vida en casa, Santa Fe en los siglos XVII y XVIII".

Recibido marzo 15 de 2011

Aceptado noviembre 1 de 2011

Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Ascucha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII.

María del Pilar López

En torno a la figura de Ignacio García de Ascucha

Poco se sabe de la obra artística de Ignacio García de Ascucha¹, particularmente de la que antecede a su estancia en Santafé. Trabajó en la ciudad de Toledo, en el taller de los maestros Alonso y Damián Sánchez, y abandonó su proceso de formación por motivos ajenos a su trabajo².

Una vez establecido en Santafé, seguramente su habilidad y conocimiento como tallador y ensamblador le permitieron incorporarse a un campo de trabajo reconocido y vincularse con profesionales de su especialidad.

Es sabido que tuvo relación con familias distinguidas de la ciudad; así mismo, sus obras para la Iglesia lo mantuvieron en estrecho contacto con los religiosos, quienes valoraron su saber en trabajos de mobiliario; de ello tenemos noticias, pues elaboró tempranamente el tabernáculo³ para la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, con el que quedaron muy contentos los religiosos de la comunidad, según comenta Hernández de Alba: “Enamorados

¹ Según Hernández de Alba, nació en Porceyo (Asturias), en 1580, y murió en Santafé (Nuevo Reino de Granada), en 1629.

² Este tema ha sido ampliamente explicado por Guillermo Hernández de Alba y otros historiadores que han aportado nuevos datos, como Santiago Sebastián, Francisco Gil Tovar, Francisco Herrera, Lázaro Gila Medina, fray Luis Carlos Mantilla Ruiz y fray Alberto Lee López, entre otros.

³ AGN, Colonia, Notaría 1, t. 36 (1619-1620), fols. 572r-573r.

quedaron sus paternidades del bello tabernáculo y sin titubeos ningunos, tres años más tarde, encomendáronle la obra máxima de la iglesia”⁴.

Así, además del tabernáculo, elaboró los retablos de la capilla mayor para la catedral y para la iglesia de San Francisco en Santafé. Fueron tres importantes obras que dejaron huella en la ciudad.

Los oficios de escultor, entallador, ensamblador y arquitecto

Al revisar los documentos sobre la obra de Ignacio García de Asucha y al estudiar los ejemplos materiales que han quedado de su trabajo, vemos que todo revela un perfil más cercano a los oficios de entallador y ensamblador que de arquitecto y escultor. Sin embargo, esta apreciación no puede tener un carácter definitivo si consideramos el corto tiempo que estuvo trabajando en Santafé y un pasado sin mucha información sobre el quehacer artístico.

En el siglo XVI, al arquitecto se lo reconocía, en términos generales, como un hombre propositivo en el manejo estético y técnico de una obra en la cual la mayoría de las veces demostraba control espacial y urbano. Es clara la forma en que lo define García Salinero, quien plantea que el arquitecto “vale tanto como maestro de obras, el que da las trazas de los edificios, formándolo primero en su entendimiento”⁵.

En este sentido, había una mayor afinidad entre arquitectos y canteros, pero era común que los ensambladores, los entalladores y los escultores compartieran un amplio campo profesional y asumieran obras propias de la arquitectura. El dominio del dibujo y el conocimiento de los tratados y otras fuentes literarias les ganaban reconocimiento como arquitectos, gracias a sus ideas y diseños propositivos.

Casi siempre, los más importantes arquitectos tratadistas estuvieron vinculados a alguna otra profesión o actividad artística, lo que enriqueció sus propuestas arquitectónicas. Sebastián Serlio fue maestro carpintero, y esto se ve claramente cuando, en su *Quarto Libro de Arquitectura*, destaca detalles de los edificios, bocas de chimeneas, puertas y cielos rasos. Ioan de Arphe y Villafañe fue platero y toda su vida buscó ser reconocido como arquitecto; su obra más emblemática en este propósito es la custodia de la catedral de Sevilla. Giacomo Barozzi da Vignola fue pintor y arquitecto. Como estos se podrían nombrar muchos otros ejemplos.

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, el trabajo de un entallador se definía como “lo que realiza un escultor tallista”, y *entallar* quería decir “tallar y esculpir”⁶. Según el *Diccionario de Autoridades*, el entallador es un “artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto

⁴ Guillermo Hernández de Alba, “La vida trágica del maestro del altar de San Francisco”, en *Teatro del arte colonial*, Bogotá: Litografía Colombia, 1938.

⁵ Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid: Real Academia Española, 1968, p. 45.

⁶ García Salinero, *Léxico de alarifes...*, p. 107.

en madera, bronce o mármol: si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera”⁷. Por esto, distintos contratos evidencian que este profesional realizaba pequeños relieves y una gran cantidad de labores decorativas.

El escultor, o “imaginero”, era quien materializaba imágenes, tanto de bulto como en relieve. El ensamblador, a diferencia del entallador, asumía proyectos de mayor envergadura en cuanto que involucraban grandes estructuras. Tallas en columnas, pilastras, frisos y arquitectura de retablos, púlpitos, tabernáculos y sillerías, con su correspondiente decoración, son obras del campo en que se movía este artista. Esta especialidad del oficio tomó mucha fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XVII⁸. Sin embargo, aunque en esa época cada una de estas profesiones cumplía funciones distintas, muchos de los artistas formados como ensambladores, entalladores y escultores contrataban obra de arquitectura, práctica que poco a poco se individualizó.

Proceso y formalidad en el encargo de obras: el caso del retablo mayor de la Catedral de Santafé

Las grandes obras, encargadas bien fuera por particulares o por el Estado, por la Iglesia o por otras instituciones, normalmente pasaban por un proceso de adjudicación, con autos, posturas y notificaciones que nos ayudan a conocer mejor los pasos que se seguían para contratar. Es lo que encontramos en el expediente para la adjudicación del retablo mayor de la catedral de Santafé y su correspondiente contrato, en que participó Ignacio García de Ascucha.

En agosto de 1618 se tuvo noticia de que el ilustre arzobispo del Nuevo Reino de Granada, Fernando Arias de Ugarte, promovía entre la comunidad la construcción de un retablo mayor para la catedral de la ciudad. Para ello estuvo reunido con Leonel de Cervantes Carvajal, arcediano en la santa iglesia catedral; Alonso de Cárdenas, Gaspar Arias Maldonado, tesorero; el licenciado Juan Muñoz, Juan de Bonilla y Bernabé Ximeno de Bohórquez, canónigo secretario, quienes adelantaron todo el proceso de contratación⁹.

Se inició el procedimiento convocando a los maestros de mayor conocimiento en el arte. Estos presentaron las trazas y unas condiciones generales de la obra con su respectivo costo. En este caso se consideraron los nombres de Luis Márquez, escultor y vecino de la ciudad; fray Alonso Sánchez, de la orden de San Agustín en Santafé, e Ignacio García de Ascucha, también vecino, y a quien en este particular documento se reconoce como ensamblador, entallador, arquitecto y escultor¹⁰.

⁷ *Diccionario de Autoridades*, ed. facsimilar, t. II, Madrid: Gredos, 1990, p. 497.

⁸ Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002, pp. 97-100.

⁹ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fol. 550v.

¹⁰ AGN, Colonia, Notaría 3, vol.7 (1617-1619), fol. 545r.

Durante varios meses, los maestros estuvieron realizando sus posturas, en las que se incluían las respectivas trazas. En España, país donde se habían formado estos artistas, era común que los dibujos se realizaran principalmente para obras de arquitectura, y la gran mayoría de ellos no llevaban la firma de su autor. Muchas situaciones se presentaban alrededor de la traza, pues no siempre el maestro que contrataba la obra era el tracista; esto ocurría frecuentemente en España, debido a la gran cantidad de posturas a considerar¹¹. Sin embargo, en el Nuevo Reino de Granada y, en particular, en Santafé, la inexistencia de una institución gremial que velara por los debidos procesos y por los pocos maestros especializados en cada arte que existían en la ciudad no generó las mismas situaciones que se daban en la Península Ibérica. Por ejemplo, Ignacio García de Ascucha, en uno de sus comunicados, comenta que tiene hecha en media piel de pergamino la traza para el retablo. Fray Alonso Sánchez manifiesta que hará la obra “según las condiciones que tengo puestas por otro papel que a vuestra señoría reverendísima tengo presentado y de la postura fecha en otro papel, [...] con las condiciones referidas en otro papel”¹².

En un documento previo a la asignación del contrato del retablo, se lee:

La mucha necesidad que esta santa yglesia tiene de un retablo grande para el altar mayor della que llene todo el hueco de la testera de la capilla y bisto por los dichos señores y que al presente estan en esta ciudad el padre Fray Alonso Sanchez de la orden de San Agustín e Ygnacio Escucha y Luis Marquez escultores ensambladores con quienes su señoría a tratado de que se haga el dicho retablo los cuales an dado sus plantas y modelos para ello y hecho posturas y bajas para la dicha obra.¹³

La traza, además de ser la base a partir de la cual se configuraba el contrato, era la manera de llevar el control sobre la obra. Era el medio a través del cual se reconocían los errores y los aciertos y donde se podían proponer cambios y hacer los correspondientes ajustes y modificaciones. Por tal razón solían firmar tanto quien encargaba la obra como quien la ejecutaba. Así quedó consignado en el documento del contrato del retablo mayor de la iglesia de San Francisco¹⁴, en el cual Ignacio García Ascucha manifiesta:

Y lo demás ha de ser conforme a la dicha trasa y planta como por ella parece la cual tengo en mi poder firmada de mi nombre a las espaldas della y del padre fray Sebastian de Chumillas Garces, guardian del dicho convento de San Francisco y de Fray Barragan, predicador y discreto y de fray Juan Lorenzo, lector de telujia y discreto y de fray Francisco de Yndo, procurador general desta

¹¹ Véanse los estudios de María Agustina Fernández Álvarez, *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, La Coruña: Do Castro, 1996, p. 33, y de María Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 193-195.

¹² AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fol. 548r.

¹³ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fol. 550r.

¹⁴ A falta de un ejemplo propio de la catedral que ilustre este procedimiento, recurrimos al caso, muy ilustrativo, consignado en el contrato del retablo mayor de la iglesia de San Francisco.

provincia y de fray Diego Palomino, vicario y presidente y de fray Gregorio Guiral, definidor y del presente escrivano desta carta.¹⁵

Esto le daba validez a cualquier reclamo de una u otra parte. En este proceso de contratación para adjudicar la obra resulta interesante observar las determinaciones que se iban dando según avanzaban las posturas. El arzobispo Fernando Arias de Ugarte estuvo muy pendiente de tener informados a los maestros sobre las modificaciones y los ajustes que cada uno de ellos iba haciendo, en particular en cuanto al precio. Después de que Ignacio García de Ascucha le rebajara cincuenta pesos al valor que tenía presupuestado el retablo, el arzobispo mandó se notificara a Luis Márquez

que el lunes primero, que se contarán veinte y dos deste mes de agosto, a las cinco de la tarde se admitirá la baja que quisiere hazer para este retablo y la dicha ora pasada no será admitido y se tomará este asiento con el dicho Ignacio Escucha, al qual asi mismo se le notifique este auto para que benga a su noticia el estado que tiene en este negocio y asista a el si quisiere y porque el padre fray Alonso Sanchez de la orden de San Agustin a tratado asi mismo desele notizia por mi el presente notario y lo firmo.¹⁶

Durante el proceso fue cambiando la postura¹⁷ de cada uno de los maestros, quienes redujeron sus costos para obtener el contrato. Al final solo quedaron Ignacio García de Ascucha y fray Alonso Sánchez. De 3.900 pesos, precio inicial del retablo de tres calles y tres órdenes, se pasó a 3.695 pesos, y se adjudicó la obra a García de Ascucha, según disposición de Leonel de Cervantes Carvajal, arcediano en la santa iglesia catedral, y Gaspar Arias Maldonado, tesorero de la misma, de conformidad con la comisión que tenían¹⁸.

Con la adjudicación, y para asegurar el cumplimiento de lo consignado, se pedía el respaldo de un fiador, independientemente de la garantía que brindaban los bienes del ensamblador y arquitecto e incluso su misma persona. En este caso salió como fiador el mercader Francisco de Valdés, reemplazado después por los pintores Simón de Lora y Diego de Salas y el tratante Alonso de Villafañe¹⁹.

¹⁵ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 36r.

¹⁶ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fols. 545r-545v.

¹⁷ "El precio que por justicia se pone a las cosas" (*Diccionario de Autoridades*, ts. III y V, p. 340).

¹⁸ Es claro que, durante el proceso de postura, existe entre los artistas una preocupación por llevarse el contrato. En cada propuesta se ve el interés no solo por bajar el precio sino por conocer cualquier cambio o noticia. Al respecto, Ignacio García de Ascucha, después de enterarse de la baja del precio por parte del padre de San Agustín, manifiesta: "Pido y suplico mande se me reciba la dicha postura que hago, y pido justicia" (AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fol. 547r.)

¹⁹ El cambio se debió a diferencias que tuvo García de Ascucha con Francisco de Valdés en relación con el manejo del dinero que se iba invirtiendo en la obra, ya que el comerciante sugirió modificar lo pactado en el contrato, lo que perjudicaba el proceso. El Cabildo Eclesiástico de la catedral accedió a la petición de cambio de fiador presentada por García de Ascucha, firmando el Deán y el Chantre de la catedral (AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 7 (1617-1619), fols. 555r-557v.)

Estas fianzas en garantía de cumplimiento de lo contratado no siempre se exigían, pero en este caso suponemos que Ignacio García de Ascucha no hacía mucho había llegado a la ciudad y no se conocía suficientemente su trayectoria. De otra parte, para una institución tan importante como la catedral de la ciudad sería de tradición solicitarlas.

Resulta interesante el alto grado de confianza y de apoyo que se aprecia entre los mismos artesanos. Estas personas, de diferentes oficios artísticos, no solo reconocían el trabajo y la integridad de aquellos de quienes aceptaban ser fiadores, sino que tenían la necesidad de ayudarse mutuamente. Para este caso se remplazaron los bienes de un comerciante por los de dos pintores y un marchante, ya que los capitales no eran los mismos. Seguramente, este es el motivo por el cual los fiadores más comunes para garantizar la realización de obras artísticas eran compañeros de oficio o desempeñaban oficios afines, incluso para continuar la obra en caso de necesidad²⁰.

Las obras del convento de San Francisco

Fueron varios los trabajos que Ignacio García de Ascucha ejecutó para este convento, entre ellos, el retablo mayor de la iglesia y “un tabernáculo en ochobo para la capilla mayor”²¹.

Según consta en el contrato de 1623, registrado en la Notaría Tercera de Santafé²², una de las obras que se comprometió a realizar para la comunidad de los franciscanos fue el retablo para la capilla mayor de la iglesia. La traza que presentó a la comunidad correspondía a cinco calles y tres órdenes de arquitectura, con un “sobrecuerpo” en medio. Todo el exterior debía trabajarse en madera de cedro, bien labrado y entregado “en madera en blanco en toda perfección”, tallado y ensamblado “todo sin escultura”²³. Fue así como se comprometió a realizar solamente la estructura arquitectónica, sin pintar ni dorar y sin elaborar las esculturas, los relieves ni las pinturas que pudieran ir en los diferentes recuadros.

De este retablo que revela el documento firmado por García de Ascucha, es muy poco lo que queda, ya que de las cinco calles solo permanecen las dos extremas, debido a que el retablo fue modificado desde mediados del siglo XVIII²⁴, adecuando el diseño de las tres calles centrales al nuevo gusto de la época, pues en ellas se concentra la atención de los

²⁰ Fernández Álvarez, *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, pp. 46-47.

²¹ AGN, Colonia, Notaría 1, vol. 36 (1619-1620), fols. 572r-573r.

²² AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fols. 34r-38r.

²³ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 36r.

²⁴ Fray Luis Carlos Mantilla Ruiz, *Templo de San Francisco, Bogotá. Edición conmemorativa de los 400 años 1611-2011*, Bogotá: Comunidad Franciscana Provincia de Santa Fe, Casa de la Purificación, 2010, y Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García, “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación y Arco Libros, s.l., 2010, p. 552.

fieles. Seguramente los religiosos consideraron que había que mejorar la apariencia de este sector del retablo (figura 1).

La prolongación de esta obra sobre los costados oriental y occidental fue producto, al parecer, de la ampliación del contrato a medida que avanzaban los trabajos, pues “los religiosos decidieron ampliarlo, prolongándolo por los muros laterales del presbiterio hasta ocupar casi toda la capilla mayor y siguiendo en todo la estructura arquitectónica planteada por García de Asucha para el central”²⁵.

Es lamentable la pérdida de la mayoría de las trazas presentadas para la realización de obras no solo arquitectónicas sino también de platería, escultura y mobiliario. Posibles causas son el uso y la manipulación constante que de ellas se hizo como referentes en el adelanto de la obra, lo cual ocasionó su pronto deterioro²⁶. La traza, que es un dibujo a mano alzada, hace visible en forma y proporción, de manera precisa y clara, la idea que se plantea en el contrato²⁷. Estos dibujos, por lo general, son correctos y algunos llegan a tener mucho detalle y refinamiento, con lo que el artista demuestra sus habilidades como dibujante y conocedor de los temas de su arte. Seguramente a partir de este primer dibujo, y durante el proceso de ejecución de la obra, se realizaron otros para ir completando y aclarando los detalles “a contento”²⁸, en este caso, de los religiosos.

Los tres órdenes de arquitectura que nombra el contrato corresponden a los tres cuerpos o niveles de los cuales actualmente se observan los fragmentos que han quedado cerrando las dos calles extremas, a lado y lado del cuerpo central de tres calles del retablo mayor, modificado en el siglo XVIII. El “sobrecuerpo que viene en medio”²⁹ se planteó como una prolongación de la calle central, destacando el eje de simetría de toda la obra. Este ya no existe, como se explicará más adelante.

Ignacio García de Asucha empezó configurando y labrando “el pedestal de piedra” que iba a recibir el retablo, elemento que evitaba que la humedad dañara la parte inferior, trabajada en madera, y que, por su resistencia, le daba estabilidad a toda la obra.

²⁵ Gila Medina y Herrera García, “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”. Véase también Santiago Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en La Nueva Granada*, Tunja: Secretaría de Educación de Boyacá-Casa de la Cultura, 1966, p. 45.

²⁶ Comunicación personal de Jaime Salcedo Salcedo.

²⁷ En el *Diccionario de Autoridades* (t. III, p. 345) se define como “la primera planta o diseño que propone o idea el artífice para la fábrica de algún edificio u otra cosa”.

²⁸ Expresión común de la época en que se realiza el contrato del retablo mayor de la iglesia de San Francisco en Santafé.

²⁹ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 34r.





FIGURA 1. Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco, Bogotá. Vista general.



FIGURA 2. Arriba, pedestal en piedra forrado con tableros rojos y dorados, y primer pedestal en madera con sus cartelas. Abajo, detalle del pedestal.

Primer cuerpo u orden

A continuación se nombra en el contrato el arranque en sí del retablo (figura 2), de abajo hacia arriba:

Sobre este pedestal y el altar viene el primer pedestal de madera que es el basis de todo el retablo, este pedestal ba resaltado de suerte que reciba las columnas de dos en dos y a la calle de en medio de tres en tres en estos resaltos en todos los frentes ban en forma de cartelas con hojas talladas siguiendo la forma de las cartelas.³⁰

Es en este “cuerpo bajo”³¹ donde descansa la espléndida obra. Funciona como un pedestal corrido cuya proporción es la adecuada para desarrollar los elementos de sostén en el arranque de los órdenes. Todo el pedestal está resaltado con cartelas, lo que crea una disposición rítmica de planos que definen las calles y salientes donde descansan las columnas, organizadas “de dos en dos”.

Para la época, la cartela venía a ser una ménsula que tenía más altura que vuelo. También se define como “adorno saliente en forma de S cuya parte superior vuela más que la inferior y sirve para sostener un cuerpo que sobresale de otro”³².

En la acepción referida al campo de la arquitectura, el *Diccionario de Autoridades* define *cartela* como “adorno de canecillo que recibe el peso de lo que se carga o está encima de ella”³³.

Es evidente la presencia de este primer cuerpo de madera en el actual retablo mayor de la iglesia de San Francisco, con las mismas características de planos entrantes y salientes o resaltos con cartelas pareadas talladas con hojas. Solo quedan cuatro cartelas con estas características, dos a la derecha y dos a la izquierda del cuerpo central³⁴, las cuales soportan la doble columna que define las calles ubicadas en los extremos, según el contrato. Respecto a la ya comentada prolongación del retablo en los costados oriental y occidental del presbiterio, el diseño de las cartelas presenta una diferencia en su acabado: no tiene hojas talladas y su forma y ornamentación responden a una severa geometría. Se presentan series de figuras en cadenas, recuadros y acanaladuras, que se usaron tanto en el ámbito popular como en obras de gran refinamiento. Muchos de estos elementos con sus motivos de hojas y diseños geométricos los recoge el padre Guarino Guarini en sus escritos sobre *Arquitectura Civil* en la segunda mitad del siglo XVII, aunque es posible que existieran en obras de otros autores o estampas que trataron estos temas en el siglo XVI (figura 3).

³⁰ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 34r.

³¹ Primer pedestal de madera.

³² García Salinero, *Léxico de alarifes...*, p. 74.

³³ *Diccionario de Autoridades*, t. I, p. 204.

³⁴ El cuerpo central identifica las tres calles y dos entrecalles que modificaron, a mediados del siglo XVIII, el antiguo retablo.



FIGURA 3. Arriba, cartelas pareadas talladas con hojas, vistas en escorzo y de frente. Abajo, cartelas pareadas talladas con temas geométricos abstractos, vistas en escorzo y de frente.

Siguiendo las disposiciones del contrato, “las primeras columnas que bienen sobre este pedestal que son catorce an de yr melcochadas como todas las del dicho retablo an de yr los capiteles tallados con una horden de hojas que ymita al composito”³⁵.

Aquí nos detendremos en dos palabras: *melcochadas* y *composito*. Sobre la columna “melcochada” se hace una interesante reflexión en el libro *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, de Santiago Sebastián³⁶, donde se define como “decorada con estrías en espiral, con algunas variantes como: columna totalmente decorada con estrías en espiral y columna con tercio inferior decorado con acanaladuras o molduras verticales y el resto del fuste con estrías helicoidales”³⁷ (figura 4).

³⁵ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fols. 34v-35r.

³⁶ Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, pp. 45-52.

³⁷ Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, pp. 45-47.

Al parecer, en España, la forma de “melcocha” proviene de un bollo que en la época se conocía como “cierto género de torcido hecho de harina, miel y especias, tostado al fuego”³⁸. Así, parece que, en arquitectura, la palabra *melcochada* se aplicaba a columnas semejantes a este bollo. En el ámbito artístico se hace referencia a algunos tratadistas que afectaron tempranamente la arquitectura y, en general, las artes, en nuestro medio. Diego de Sagredo es uno de ellos; en su tratado *Medidas del Romano*³⁹, capítulo “De la formación de las columnas dichas monstruosas”⁴⁰, presenta un dibujo de columna compuesta por diversidad de elementos y partes; la superficie de una de ellas se ha trabajado con “estrías oblicuas”⁴¹. Sagredo no se detiene a describir cada una de estas partes sino que simplemente comenta: “Cuando quiere armar alguna columna monstruosa: suple todo lo que falta para el alto que ha de haber: con buxetas y vasos antiguos diversamente formados cubiertos y vestidos de follajería y otras labores fantasticas”⁴².

Los diseños fantásticos los deja a la imaginación, pero para su caso los ilustra con un dibujo. También hay que destacar que, en su reflexión sobre las formas y ornamentos de las columnas, hace un llamado de atención, pues manifiesta que no todos los tratados o escritos sobre arquitectura explican lo que se observa en los edificios construidos, pues “asi es verdad que en los edificios hay mucha diversidad de ornamentos que se ponen mas por atavio que por necesidad sin tener medida determinada: como son las columnas que se dicen monstruosas, candeleros, crestas y otras muchas diferencias de aparato”⁴³.

Por otro lado, cuando Ioan de Arphe y Villafañe, en su tratado *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, habla de los ornamentos del orden corintio y del trabajo en la superficie de las columnas, nunca nombra las “melcochadas”. Sin embargo, sí las incluye, y define lo “melcochado” como “canales oblicuas” así: “Pero para mayor riqueza y gala fe divide todo fu alto en tres partes, y hechos en medio fuscimazos del grandor del bocelino, el tercio de medio se eftria de canales obliquas, y los otros dos tercios fe reviften de grutefco y follage”⁴⁴. Lo ilustra con un dibujo donde presenta las proporciones y los ornatos del orden arquitectónico⁴⁵.

³⁸ *Diccionario de Autoridades*, t. II, p. 533.

³⁹ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, ed. facsimilar de la publicada en Toledo en 1526, Cali: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1967.

⁴⁰ Sagredo, *Medidas del Romano*, p. 36.

⁴¹ *Estrías oblicuas* es un término utilizado por Ioan de Arphe y Villafañe; recurrimos a él, ya que Diego de Sagredo no tiene descripción ni definición de esta figura; simplemente la presenta en dibujo.

⁴² Sagredo, *Medidas del Romano*, p. 36.

⁴³ Sagredo, *Medidas del Romano*, pp. 35-36.

⁴⁴ Ioan de Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura* [Sevilla: Andrea Pesconi y Juan de León, 1585], lib. IV, ed. facsimilar, Valencia: Albatros, 1979, p. 14v.

⁴⁵ Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, lib. IV, p. 15v.

Figura 7

Figura 6

Figura 8



FIGURA 4. Los tres cuerpos u órdenes del Retablo Mayor. Al lado izquierdo de la imagen, las columnas originales que figuran en el contrato firmado por Ignacio García de Asucha. Se alternan el orden compuesto y el corintio.



FIGURA 5. Primer cuerpo lateral, columnas melochadas. También se conocen como columnas con estrías de canales oblicuos.



FIGURA 6. Segundo cuerpo u orden corintio, con columnas melcochadas los dos tercios de arriba. El tercio inferior con canales profundos en forma de bastoncillos.



FIGURA 7. Tercer cuerpo u orden compuesto, con columnas melcochadas el primer tercio de la base y los dos tercios de arriba con canales rectos.

Este diseño se aplicaba en las custodias de asiento, como la gran custodia de la catedral de Sevilla (1580-1587), de casi cuatro metros de altura, obra que constituye una joya arquitectónica. Por ejemplo, las columnas que soportan el segundo cuerpo son reflejo de lo expuesto en su tratado *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*, libro cuarto, de los cinco órdenes. Sobre un pedestal dispuso columnas de orden corintio, las cuales tienen el fuste dividido en tercios, trabajado el central con “canales oblicuos”⁴⁶.

Como vemos, ni Diego de Sagredo ni Ioan de Arphe y Villafañe⁴⁷ incluyen en sus tratados la denominación de columnas “melcochadas”. Esta palabra, como tema arquitectónico, tampoco forma parte del *Diccionario de Autoridades* y no se incluye en el *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. Lo que podría suponerse es que fue un término del lenguaje popular, y seguramente surgió en el ambiente de trabajo de varios oficios. De esta manera, *columna melcochada* fue una expresión que, al parecer, se utilizó en España para describir cierto diseño semejante a la forma que toma el popular “bollo torcido”⁴⁸.

Sin embargo, hay que aclarar que, en el medio artístico europeo —particularmente, en el italiano, donde muchos artistas españoles se formaron o recibieron orientación a través de estampas, dibujos y tratados—, existía, desde los tiempos del arte romano tardío, el diseño de unas columnas conocidas entre nosotros como “melcochadas”. Tanto en Italia como en España se elaboraron sarcófagos paleocristianos; en ellos, las escenas esculpidas se enmarcan en arquitecturas dinteladas, con frontones curvos y rectos soportados por columnas “melcochadas”. Ejemplos de ello son el Sarcófago de Junio Baso (359 d.C.) y el sarcófago con una representación simbólica de la Resurrección (s. IV), ambos hoy en el Vaticano. En el caso español se puede destacar el sarcófago que contiene *La curación del paralítico* —tema central que se enmarca entre columnas “melcochadas”—, ubicado en la catedral de Tarragona. Se pueden mencionar también muchos edificios españoles. Santa María del Naranco, de comienzos del siglo IX, es una construcción que tiene columnas labradas en un entorchado ascendente. El ornamento de estas columnas no parece responder al modelo de bollo sino a un torcido de fibra, aunque su apariencia es similar a la columna melcochada nombrada por García de Ascuha. También, en la sala de contratación de la Lonja de los Mercaderes de la Seda de Valencia (1482-1498), surgen hacia lo alto ligeras columnas como si fueran lianas entorchadas.

⁴⁶ María Jesús Sanz, *Juan de Arphe y Villafañe y la custodia de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Excma. Diputación de Sevilla, 2006, pp. 132, 133, 144 y 145.

⁴⁷ Sabemos que los libros de estos dos tratadistas no llegaron tempranamente al Nuevo Reino de Granada, pero sí el saber adquirido por los artífices en la práctica del oficio, según lo dispuesto en los dos tratados. Ignacio García Ascuha tuvo que afectarse directa o indirectamente de lo que recogían tan recientes publicaciones.

⁴⁸ Sobre este tema he conversado con el profesor Jaime Salcedo Salcedo, con quien compartimos lo dicho. Sin embargo, él propone otra posibilidad: que *columna melcochada* sea una expresión personal de Ignacio García de Ascuha, lo que tendría que comprobarse revisando otros contratos donde esté presente la columna.

Santiago Sebastián hace referencia a varias obras de retablos, portadas de edificaciones y algunos recintos realizados tanto en España como en el Nuevo Reino de Granada, obras cuyas fechas de ejecución son anteriores a la del retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco, en Santafé. Un ejemplo es la imponente sacristía mayor de la catedral de Sevilla⁴⁹, donde varias medias columnas “melcochadas” adosadas a los grandes pilares que soportan el espacio forman parte del muro labrado con decoración plateresca. Estas medias columnas alternan con otras estriadas y otras labradas con profusos follajes. La obra fue comenzada según proyecto del arquitecto Diego de Riaño y continuada por Martín de Gaínza, quien la culminó en 1543.

También en la Italia del Quattrocento se puede destacar la hornacina para la imagen de San Luis de Tolosa, de Donatello, en Florencia, donde a lado y lado de la escultura se dispusieron dos columnas de orden jónico con ornamentación entorchada. Otro ejemplo florentino es uno de los catorce nichos distribuidos alrededor de la fachada del oratorio de Orsanmichele, también en Florencia, utilizados para ubicar las imágenes de los santos patronos de diferentes cofradías de la ciudad. El nicho de la imagen de *La incredulidad de Santo Tomás* (1467-1483), de Andrea del Verrocchio, está flanqueado por columnas “melcochadas”. Más al norte, en el municipio de Brescia, se ubica la iglesia de Santa María dei Miracoli, obra del arquitecto y escultor Giovanni Antonio Amadeo, en cuya fachada se realiza un pórtico de cuatro columnas; las dos extremas son “melcochadas”. También encontramos columnas con acanaladuras helicoidales en la Capilla Emiliana, en Venecia, la cual corresponde a un espacio hexagonal del Renacimiento italiano.

Parece que, en Italia, las columnas “melcochadas” no formaron parte de la gran arquitectura entre el siglo XV y la primera mitad del siglo XVII. Tampoco se reconoce el término *melcochado* en los tratados de arquitectura más importantes, ni figura su ilustración en estos libros italianos, lo que hace suponer que fue un término del ámbito popular o, como se decía en la época, utilizado por el “vulgo”, y que en España tuvo mucha aceptación, inclusive en los espacios profesionales.

En cuanto a obras propiamente de retablos, es importante considerar las investigaciones de Francisco Herrera, en su publicación sobre el retablo sevillano en el tránsito entre los siglos XVI y XVII⁵⁰, presenta una serie de retablos anteriores al contrato de la iglesia de San Francisco, en Bogotá, en los cuales está incorporada la columna “melcochada”. En el retablo mayor de la iglesia de Santa María, realizado entre 1585 y 1608, en Arcos de la Frontera (Cádiz), el tercer cuerpo está organizado por columnas “melcochadas” de orden compuesto⁵¹.

⁴⁹ Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, p. 46.

⁵⁰ Francisco Herrera García, “El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación y Arco Libros, s.l., 2010, pp. 307- 330.

⁵¹ Herrera García, “El retablo sevillano...”, pp. 310-311.

También se observa esta columna en el retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba), realizado por Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el Viejo, entre 1570 y 1579. En el cuarto cuerpo, y definiendo la calle central, se ubicaron dos columnas “melcochadas”, una a cada lado⁵². Uno de los más importantes artistas del tránsito del siglo XVI al XVII fue Juan Martínez Montañés, quien, en 1609, realizó el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo (Sevilla). Colocó columnas “melcochadas” flanqueando los recuadros a lado y lado de la calle central, tanto en el primer cuerpo como en el segundo⁵³. Es evidente que este modelo de columna fue común en el siglo XVI, por lo menos en Andalucía y en parte de Castilla, y no le era ajeno al ensamblador Ignacio García de Ascucha, quien, seguramente con algunos contemporáneos suyos, lo trajo al Nuevo Reino de Granada.

Tunja conserva importantes obras de retablos, y, aunque estos requieren un mayor estudio, la sola presencia de esta columna en la gran mayoría de ellos dice mucho sobre la difusión que tuvo en esta región. Desde el retablo del altar mayor de la catedral, trabajado en orden compuesto con columnas melcochadas en los dos tercios de arriba, ubicadas en el primer orden, hasta el retablo mayor de las iglesias de Santo Domingo y de San Francisco, entre otros, todos tienen columnas melcochadas con muy pocas variaciones respecto a las que trabajó Ignacio García de Ascucha.

La segunda palabra a la cual hace referencia esta parte del contrato es *compósito*, término relacionado principalmente con la carga de ornamento que se colocaba al orden compuesto. Por ejemplo, las referencias escritas en la época, ya sea en tratados, contratos u otros documentos, definen esta palabra como el “quinto orden resultado de una composición de los Órdenes Griegos, singularmente del Jónico y Corinthio”, a la cual era común llamar *compósito*⁵⁴. Igualmente, la columna “compósita” se conocía como el último de los órdenes, al cual se “añadieron muchos ornatos”⁵⁵.

Al parecer, fue una palabra que se generalizó entre los tratadistas españoles a partir del siglo XVI, según se observa en las definiciones que presenta el *Diccionario de Autoridades*. Ioan de Arphe y Villafañe, fray Lorenzo de San Nicolás, Ioan Caramuel Lobkowitz y Antonio Palomino de Castro y Velasco, entre otros, identifican el quinto orden arquitectónico como el “compósito”, término latino original de los tratados de arquitectura italianos, fuente de estudio para todos ellos⁵⁶.

⁵² Herrera García, “El retablo sevillano...”, p. 324.

⁵³ Herrera García, “El retablo sevillano...”, p. 328.

⁵⁴ *Diccionario de Autoridades*, t. II, p. 461.

⁵⁵ *Diccionario de Autoridades*, t. II, p. 424.

⁵⁶ Véanse los correspondientes tratados: *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura, Arte y uso de la Arquitectura* (2a. ed. facsimilar, Madrid: Juan de Cargena, 1667); *Arquitectura Civil Recta y Oblícua* (ed. facsimilar, Vigevano: Imprenta Oficial por Camilo Corrado, 1678) y *El Museo Pictórico ó Escala Optica* (t. segundo, Buenos Aires: Poseidón, 1944).

Por ejemplo, hombre culto y conocedor de su oficio, Ioan de Arphe y Villafañe, en su obra *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura* (lib. IV, cap. V), trata de la “orden compósita”⁵⁷, en la que reconoce elementos del jónico y del corintio, dispuestos en armónica composición. Detalla la columna con basa y capitel, el pedestal y el entablamento con su arquitrabe, su friso, sus modillones⁵⁸ y su cornisa, toda “compósita”⁵⁹.

Así, la alusión al orden “compósito” quedó consignada en escritos españoles a partir del siglo XVI como palabra adecuada para el reconocimiento del quinto orden de la arquitectura romana y ejemplo para la realización de obras de arquitectos, albañiles, canteros y carpinteros. Estos primeros tratadistas españoles lograron reconocer la esencia de la arquitectura romana y elevaron el nivel de las artes de España hasta igualarlas con las del resto de Europa, pues no solo trajeron a colación lo ya dicho por los tratadistas italianos sino que interpretaron y propusieron su propia versión.

No es extraño que, en el contrato del retablo para la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, Ignacio García de Asucha destaque capiteles que imitan el “compósito”, pues, como hemos visto, el vocablo formaba parte del léxico que utilizaban los maestros mayores en los talleres. Aunque, al parecer, Ignacio García no trabajó en un taller de gran reconocimiento artístico, a través de este contrato se percibe que estaba al día con las ideas estéticas, formales y técnicas de dichos tratados.

Teniendo en cuenta que en el contrato solo se destaca el capitel como el que debe imitar el “conposito”, los otros elementos del primer cuerpo u orden arquitectónico —como la basa y el fuste y las partes que soporta— manejan una gran libertad en su forma y su proporción. En el capitel, las formas son correctas, pero sin mucho detalle y finura. El modelo de capitel que se observa en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco cumple con los elementos básicos de su composición: un nivel de hojas, ocho en total, las cuales comienzan en el asiento, cuatro frontales y cuatro en las diagonales por debajo de las volutas, en correspondencia con los cuatro ángulos del ábaco, una disposición como la que manejaron, por ejemplo, Juan de Herrera y el entorno de arquitectos que colaboraron en su época. En general, de este quinto orden se generaron muchos capiteles, con “sus diferencias”, como dice Diego de Sagredo, quien agrega: “No busques medidas: porque no las tienen”, lo que significa que cualquiera puede crear un capitel a partir de su experiencia, conocimiento e ingenio⁶⁰.

Las columnas de la prolongación del retablo, tanto en el lado de la epístola como en el lado del evangelio, son de orden toscano y conservan el fuste melcochado y la basa (figura 5).

⁵⁷ Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, lib. IV, p. 18r.

⁵⁸ Según García Salinero, es una especie de ménsula horizontal con que se adorna el vuelo de una cornisa por la parte inferior. Es lo que en el contrato con Ignacio García de Asucha se denomina “cartela”.

⁵⁹ Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, lib. IV, pp. 18r-21r.

⁶⁰ Sagredo, *Medidas del Romano*, p. 58.

Continuando con los elementos que soporta el orden de este primer cuerpo,

el cornisamento desta horden sus frisos an de yr tallados de grutescos de buena forma y modo, la cornisa en los plafones de la corona ban cartelas labradas haciendo correspondencia por todos sus resaltos en esta cornisa a la calle de en medio ba un frontispicio agudo con la misma obra.⁶¹

Entre el contrato y lo que se observa en el retablo existe una estrecha correspondencia. El arquitrabe, el friso y la cornisa contienen elementos y proporciones que corresponden al saber y dominio de un ensamblador de retablos. Se observa que el arquitrabe es angosto, con dos cintas y una delgada pieza de remate superior, o “contero”⁶², pues se suspendió la franja inferior que, por lo general, corresponde a una sexta parte del alto. Aun así, no pierde su esencia.

Las proporciones del friso son mayores que las del arquitrabe, con lo cual se conserva el sentido de orden. En su superficie se aplicó un trabajo de fina talla, con follajes en forma de roleos, muy distintos a los follajes de los cuerpos que se prolongan a los costados del presbiterio⁶³. Estos últimos están conformados por plantas carnosas, con gran protagonismo de la hoja de acanto, que enmarcan, en unos casos, las cabezas de unos querubines, mientras en otros, y alternándose, se recrea un frondoso juego de lianas y hojas muy acorde con el interés ornamental de la época, en respuesta a las formas de “grutesco” consignadas en el contrato. Aun comenzando el siglo XVII, el término *grutesco* seguía vigente en el medio artístico: esos elementos caprichosos de follajes, sabandijas, quimeras, monstruos y otros bichos⁶⁴ tenían cabida en muchas obras. Poco a poco, y como consecuencia de la Contrarreforma, estas representaciones tendieron a desaparecer, rechazadas como elementos paganos (figura 8).

Aquí vale la pena destacar la semejanza de la talla de estos frisos laterales del retablo con las tallas sobre los planos de fondo del pedestal del primer orden, que corresponden a las calles, como si fueran obra de un mismo artista. Esta similitud en el manejo de los follajes y en la disposición de los elementos en el tablero se da también con los grandes recuadros en donde se ubicaron los dos escudos franciscanos. Nos preguntamos si las habrá realizado el mismo artista, hasta hoy desconocido, o si serán obra de García de Aschua.

Por último, está la cornisa, soportada sobre cartelas o modillones labrados, orientados según los resaltos del retablo y dispuestos horizontalmente; el juego de luz y sombra que proyectan contribuye a visibilizar la culminación del primer orden del retablo. Este continuo de la cornisa se rompe en la calle central con un “frontispicio agudo” del cual ya no existe testimonio material.

⁶¹ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 35r-v.

⁶² Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultvra y Architectura*, lib. IV, p. 20v. Véase también Sagredo, *Medidas del Romano*, pp. 61-62.

⁶³ Este friso —o lo que queda de él— a lado y lado de las tres calles centrales del retablo, pudo ser intervenido y modificado a mediados del siglo XVIII con el fin de integrarlo más al nuevo diseño.

⁶⁴ Véase García Salinero, *Léxico de alarifes...*, p. 127.



FIGURA 8. Detalle de los frisos y cornisa del primer cuerpo u orden. Comienzos del costado oriental del retablo, donde se aprecia la articulación del friso de roleos del siglo XVIII y el friso de grutesco del siglo XVII con cabeza de querubín y follajes.

Segundo cuerpo u orden

Continuando con el segundo cuerpo (figura 6),

el pedestal que viene encima desta cornisa que es principio de la segunda orden resaltado sus netos banbasiados las columnas desta segunda orden son corintias y melcochadas las caras como las de abajo los capiteles tallados como dicho es de orden corintia y estas columnas son catorce como las de abajo.⁶⁵

Aquí el pedestal pierde sus proporciones en relación con el orden arquitectónico y funciona más como un banco corrido, siguiendo los planos de los resaltos, igual a lo que se observa en el primer cuerpo u orden. Según lo indican los tratados, debe ser más alto que ancho, y esto no se cumple; seguramente se quiso mantener la armonía con todo el conjunto y no competir con las proporciones del pedestal del primer orden. El pedestal es un elemento arquitectónico que busca estabilidad a la vez que potencia la columna. Presenta una superficie limpia y sigue lo dispuesto en el contrato: “sus netos banbasiados”. *Neto* viene a ser “la parte del pedestal comprendida entre las molduras superiores e inferiores”⁶⁶; es decir, se trata de una superficie libre de imágenes y adornos.

⁶⁵ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 35r.

⁶⁶ Véase García Salinero, *Léxico de alarifes...*, p. 164.



FIGURA 9. A la izquierda, columnas pareadas que corresponden al segundo cuerpo u orden, ubicadas en el costado lateral del retablo. Las columnas mantienen la misma proporción y diseño que las originales del contrato, cambiando el orden corintio por el toscano. **FIGURA 10.** A la derecha, segundo cuerpo u orden corintio con su cornisa. Más arriba, el tercer cuerpo de orden compuesto.

Las columnas son catorce, como en el primer orden, y están organizadas de dos en dos para las calles laterales y de tres en tres para la central. De orden corintio y “melcochadas”, tienen basa, fuste y capitel. El fuste presenta un tratamiento diferenciado dos tercios para arriba y un tercio en la parte inferior, de acuerdo con lo que expresa Ioan de Arphe y Villafañe al referirse a los ornamentos del orden corintio: “Y la columna efriada dos tercios altos de efrias hondas, y el tercio baxo de efrias embutidas como bastoncillos”⁶⁷ (figura 6). Esto tiene gran correspondencia con el retablo, con la diferencia de que los dos tercios altos son melcochados, pues, como se comentó antes, el mismo Ioan de Arphe agrega en su reflexión que parte del ornamento podrían ser las canales oblicuas. Así, se observa una columna que en su tercio inferior mantiene unos canales profundos en sentido vertical en forma de bastoncillos, mientras en los dos tercios superiores la talla corresponde al tipo “melcochado”.

Aunque el tratado de Ioan de Arphe se publicó en 1585, 38 años antes de celebrarse el contrato del retablo mayor de San Francisco, no necesariamente influyó de manera directa sobre la obra de Ignacio García de Ascuha, pues es sabido que los tratados recogen mucho de la tradición artística de una época, de un lugar y de lo que se debatía a diario para resolver problemas artísticos.

Los capiteles debían estar tallados según el orden corintio: dos niveles de hojas, ocho en total por nivel. Las primeras comienzan en el asiento, dos frontales por cada cara; para el segundo nivel, las hojas se disponen de manera que queden intercaladas con las de abajo,

⁶⁷ Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultvra y Architectura*, lib. IV, p. 14v.

cuatro frontales y cuatro en las diagonales por debajo de las volutas, en correspondencia con los cuatro ángulos del cimacio; este conserva su curvatura por los cuatro costados, algo propio de su distinción.

Así como, en el primer orden, la distribución de las hojas del capitel corintio del retablo no figuraba tanto en los tratados de arquitectura como sí en las trazas y los dibujos de taller y en los realizados por arquitectos. Un ejemplo es el dibujo de capitel y basa para las pilastras corintias del interior de la Catedral de Valladolid, diseño que se utilizó bajo la influencia de Juan de Herrera entre 1578 y 1588⁶⁸. El dibujo revela la misma distribución y geometría de las hojas talladas por Ignacio García de Ascuha en este orden corintio (figura 10).

En la prolongación del retablo tanto al oriente como al occidente del presbiterio, el fuste de las columnas es igual pero el capitel cambia, pues ya no es el corintio sino el toscano el que remata el orden de estos elementos portantes.

Después vienen las partes superiores: “Los frisos del cornisamento ban tallados de follages diferenciando en esta cornisa en la calle de en medio va un frontispicio escarsano labrado con sus cartelas como su cornisamento lo demanda”⁶⁹.

Arquitrahe, friso y cornisa son exactamente iguales a los del primer cuerpo. Los motivos de roleos aplicados al friso se diferencian sutilmente entre uno y otro cuerpo de las calles extremas del retablo, según figura en el contrato.

La forma y el tema de los frisos tallados de los costados oriental y occidental del presbiterio no corresponden a los del cuerpo central. Los del segundo orden contienen follajes, ya no querubines, pues en el centro, que pertenece al ancho de la calle, se trabajó un cabujón aplicado sobre un diseño de cuero recortado y enmarcado de follajes. En este nivel no hay variaciones y alternancias entre una calle y otra, pues todo el friso corrido tiene un mismo diseño.

Por último, se destaca en la calle de en medio un frontispicio escarsano un arco menor que el semicírculo. Como el frontispicio agudo del primer cuerpo, este también remata el recuadro del segundo orden de la calle central y crea una variación formal que realza más el centro. Esta parte del retablo se perdió con la intervención de mediados del siglo XVIII.

Tercer cuerpo u orden

El retablo remata en un tercer orden: “El pedestal desta tercera y ultima horden ba resalteado y labrado como el de la segunda y en los resaltos ultimos ban unas pirámides labradas las urnias de gallones”⁷⁰.

El pedestal viene a ser el mismo que se dispuso para el segundo orden y seguramente aparece para soportar las tres calles centrales, como lo especifica más adelante el contrato,

⁶⁸ Juan de Herrera, *Arquitecto Real*, Madrid: Caja Cantabria, Initec y Lunwerg, 1997, p. 99.

⁶⁹ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 35r.

⁷⁰ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol.35r.

y se prolonga como remate a lado y lado, con lo que las dos calles de los extremos quedan vacías de recuadro pero con la presencia de unas pirámides labradas. Es un tema que se identifica mucho con la arquitectura herreriana, ya que busca rematar y realzar los planos y los cambios de dirección de las superficies, aunque también es significativa la búsqueda de equilibrio y armonía. Las pirámides son figuras de fácil reconocimiento y clara ubicación, casi siempre rematadas en su vértice superior por una esfera, aunque en este caso el elemento terminal podría ser la “urnia” o urna en forma de vaso decorada con gallones. Hoy ya no existen, pero sí se encuentran algunas esferas ubicadas en el mismo nivel del ático, rematando los vértices de los frontones rectos y partidos que realzan las figuras de los apóstoles en los costados oriental y occidental del retablo.

Siguiendo con el documento, “estas columnas desta tercera horden son derechamente compositos capiteles, las cañas melcochadas y es a saber que son diez que este cuerpo coje las tres calles del medio del dicho retablo”⁷¹.

Las columnas, al parecer, mantienen la misma organización de las anteriores, de dos en dos en los extremos y de tres en tres sobre la calle central, diez en total. Son de caña⁷² o fuste melcochado a un tercio desde la base y con acanaladuras rectas los dos tercios de arriba. La parte “melcochada” no corresponde, en técnica y forma, a las columnas a que ya se hizo referencia. Hoy se conservan solo cuatro: dos en el extremo del recuadro de la Madre Dolorosa, del lado de la epístola, y dos en el lado del evangelio, que enmarcan el recuadro con la imagen de Cristo en el acto de bendecir el mundo. Al parecer, donde hoy se encuentran estas columnas se ubicaron las pirámides mencionadas. Asimismo, las columnas formaron parte del cuerpo central del retablo, según el contrato, y, al ser modificado en el siglo XVIII, las desplazaron hacia los extremos y crearon dos nuevos recuadros en el ático, como ya se comentó, y desplazaron las imágenes de Cristo y de la Virgen. Rematan los capiteles de las columnas compósitos con dos niveles de hojas muy simples y trabajadas con poca naturalidad. Más adelante se dice:

El cornisamento en sus frisos ban tallados al modo de los otros tambien diferenciando en la conpusion del follaje la cornisa tambien cartelas labradas en esta cornisa ban dos frontispicios agudos tambien labrados de cartelas entre estos frontispicios ba un sobrecuerpo que remata la calle de en medio lleba dos terminas talladas y el cuadro tallado de agallones y a los lados sus arbotantes labrados y el cornisamento de este cuerpo y su frontispicio con dentellones tallados (figura 11).⁷³

Aquí se destacan los dos frontispicios agudos que enmarcan el sobrecuerpo o ático de la calle central, el cual debe sobresalir visiblemente; así, además de ser más alto, lleva “dos terminas talladas”, figuras terminales que delimitan y rematan la estructura de la calle. Por

⁷¹ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 35r.

⁷² *Caña* se refiere al cuerpo o fuste de la columna. Véase García Salinero, *Léxico de alarifes...*, p. 70.

⁷³ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 35v.



FIGURA 11. Costado lateral del retablo, imagen del ático. Recuadro con frontispicio agudo truncado.

lo general aluden a cuerpos antropomorfos, torso y cabeza, en este caso femeninos, que sobresalen en alto relieve apoyados sobre estípites. Estas figuras fueron utilizadas por artistas muy reconocidos como Juan de Juni. El frontispicio de este sobrecuerpo lleva incorporados, además de las cartelas, unos dentellones, elementos que lo diferencian de los otros de abajo y lo hacen ver más ornamentado. Todo se articula con las partes laterales por medio de dos arbotantes que tal vez sean los que hoy enmarcan la figura de Dios Padre. Ninguna de estas partes arquitectónicas se conservó en su estado original, pero es indispensable conocerlas y tenerlas presentes para leer correctamente el conjunto del retablo en el presbiterio.

Es interesante observar que todos los elementos del retablo, objeto del contrato, ubicado en el cabecero norte de la iglesia, hacen alusión a lo femenino. Los órdenes, tanto el compuesto como el corintio, podrían tener la finalidad de resaltar el espacio dedicado a la Virgen María. En contraposición, en sus dos brazos laterales, epístola y evangelio, se mantiene en los dos cuerpos el orden toscano, elemento claramente masculino.

Hacia el final del contrato se dice

que acavado el dicho retablo conforme a la dicha trasa lo vean oficiales peritos en el arte puestos por anbas las partes y bean y tasen si bale la dicha cantidad de los dichos cinco mil pesos de la dicha plata corriente en que está concertado en conformidad de la dicha trasa que ba espresada y si los dichos oficiales abiendolo bisto tasaren en menos la dicha obra del dicho retablo se ha de quitar y descontar de la dicha cantidad y si lo tasaren en mas no ha de poder llebar mas cantidad de los dichos cinco mil pesos de la dicha plata en que está concertado.⁷⁴

⁷⁴ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 13 (1623), fol. 37v.

Aquí se destacan dos cosas: se asegura el cumplimiento de lo establecido por las dos partes y se insiste en la responsabilidad del artista al hacerse cargo de la obra y en su compromiso de manejar correctamente los materiales y cumplir con los tiempos que le llevaría ejecutar el retablo, pues asumió su oficio con máximos rigor y disciplina. Tal aprecio por el trabajo era propio de muchos artesanos de esa época.

Reflexiones finales

En la reflexión sobre el retablo mayor de la iglesia de San Francisco, que hemos tomado como referencia para entender el entorno artístico del artífice Ignacio García de Ascucha, queremos hacer un resumen con el fin de resaltar, más adelante, algunos aspectos.

El retablo central, objeto del contrato y del cual queda muy poco, tiene una estructura arquitectónica de cinco calles para los dos primeros cuerpos y de tres para el tercero⁷⁵. Siguiendo los órdenes, de abajo hacia arriba, el primer cuerpo es compuesto, el segundo corintio y el tercero, nuevamente, compuesto. Está organizado en doble columna para las calles laterales y un conjunto de tres columnas que determinan la central. Por una ampliación del contrato, se prolonga este retablo con seis calles a lado y lado del presbiterio, armadas en dos cuerpos u órdenes y un ático. Las calles se definen con columnas organizadas en par, de orden toscano, diferenciadas entre el primer cuerpo y el segundo por el fuste, que sigue el modelo del retablo central. En la parte superior o ático, en correspondencia con cada una de las calles se armó una serie de ventanas que destacan a cada uno de los doce apóstoles. Los frontones rectos y rotos que realzan cada imagen se colocaron sobre ménsulas (figura 12).

Parece que las tallas de frisos y recuadros del primer pedestal, que tratan temas figurativos muy próximos al arte manierista, son de una misma mano. Mascarones, follajes, animales y frutos aluden a los temas fantásticos del grutesco. Los relieves de vírgenes y apóstoles, segundo cuerpo y ático contrastan con las tallas de la vida de San Francisco, San Buenaventura, San Antonio y otros santos, que quedan tanto del lado de la epístola como del evangelio. En unos se observa cierto orden, rigor, serenidad, equilibrio y un importante componente didáctico; en otros se ven tensiones, superposiciones y abarrotamiento, hasta llegar a no verse los fondos, lo que indica que fueron varios los artistas que configuraron estas obras⁷⁶ (figuras 13 y 14).

⁷⁵ Al observar el espacio de la cabecera norte del presbiterio, parece imposible pensar que todas las calles tuvieran una misma dimensión. Lo que se puede deducir es que la central y las dos extremas fueron más anchas y entre estas hubo una menor. Como el contrato no proporciona ninguna medida, la referencia más clara es el ancho de la calle extrema, hoy existente a lado y lado del eje del cabecero del presbiterio.

⁷⁶ Esta reflexión no es nueva, y son muchos los investigadores que han destacado la presencia de varios artistas en la realización de las tallas. Véase Gila Medina y Herrera García, "Escultores y





FIGURA 13. Recuadro del primer pedestal en madera. Talla, joven entre frutos y follajes, arte del grutesco.

Es evidente que el contrato del retablo mayor de la iglesia de San Francisco, en Santafé, corresponde a una obra sobria que tiende al clasicismo romano de finales del siglo xv y del siglo xvi y en la que se leen claramente la estructura arquitectónica de soporte y las imágenes de relieve y de escultura que se le fueron incorporando.

Es un retablo arquitectónico donde dominan las proporciones y el control de las dimensiones de las partes, lo cual es propio de una época en que la arquitectura del retablo adquirió la misma importancia que otras artes liberales. La obra tiende a simplificar los elementos y se torna clara y comprensible con frontispicios o frontones rectos que alternan con otros curvos, remates en pirámide, esferas y la definición clara de planos por medio de la doble columna. Recrea el espíritu de la arquitectura herreriana por la simpleza y la severidad de la traza, aunque, en el manejo de los órdenes, el brillo y la textura de columnas y frisos le otorgan algo propio: toscano para los brazos laterales del presbiterio en sus dos cuerpos y compuesto y corintio para el retablo del cabecero.

La simplificación y la geometría predominan en todos los elementos arquitectónicos y contrastan con las tallas de grutesco que forman parte del contrato. Por eso nos preguntamos si la talla del grutesco, aplicada a los frisos, y la talla sobre los recuadros del pedestal del primer cuerpo corresponden a la mano de García de Asucha. Aun así, también consideramos que este contraste bien pudo ser intención de un único autor.

esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)", p. 549. Véase también Mantilla Ruiz, *Templo de San Francisco...*, pp. 20 y 22.



FIGURA 14. Recuadro del primer pedestal en madera. Talla de un mascarón entre follajes, arte del grutesco.

El retablo mayor de San Francisco no proviene de un artífice que improvisa, a pesar de que su manejo del lenguaje técnico no es el más riguroso. A Ignacio García de Asucha seguramente lo afectó el ambiente artístico de Toledo, donde trabajó, y su impronta en la obra del retablo no se puede explicar solamente a partir de los tratados publicados en ese momento. Conocedor de alguno de ellos, su trabajo parece ser el resultado de la influencia que ejercieron sobre él arquitectos como Juan Bautista de Toledo (Toledo, 1515 - Madrid, 1567), quien se formó en Roma con Miguel Ángel en la construcción de la basílica de San Pedro. Bartolomé de Bustamante, arquitecto jesuita (Alcalá de Henares, 1501 - Trigueros, 1570), contribuyó a reafirmar un estilo severo y macizo con el proyecto del Hospital de Tavera, en reacción a la exuberancia del plateresco. Francisco de Salamanca (Valladolid, 1514-1573) se formó con Juan Bautista de Toledo en el ambiente de la corte de Felipe II, y Juan de Herrera (Asturias, 1530(33) - Madrid, 1597) trajo conocimiento de Italia y de Flandes y terminó de formarse con Juan Bautista de Toledo; fue maestro de arquitectura e ingenioso científico; su trabajo en el monasterio de El Escorial le permitió resolver muchos elementos arquitectónicos, algunos de los cuales se observan en el retablo franciscano.

También fue en Toledo donde se publicó la primera edición de *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, en 1526, por Ramón de Petras. Y en Toledo, el arquitecto Francisco de Villalpando tradujo el tercer y el cuarto libros de arquitectura de Sebastián Serlio, impresos en la Casa de Iván de Ayala en 1552. Muchas referencias de estas publicaciones entraron a formar parte del haber de los artistas. Por ejemplo, en el libro IV de Serlio, al tratar la aplicación del orden corintio al templo cristiano, la fachada revela una gran simpleza en el manejo de figuras: círculos, triángulos y rectángulos con los cuales construye dos cuerpos

u órdenes: corintio y compuesto, organizando las columnas en par, aunque no juntas sino creando entrecalles con sus correspondientes entrantes y salientes, apoyadas sobre pedestales que soportan los entablamentos y frontispicios rectos. Muchos de estos elementos son reconocibles en lo dispuesto en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco⁷⁷.

Asimismo, las portadas que forman parte del inicio de los libros de tratadística, como el de *Teoría y Práctica de la Fortificación*, de Cristóbal de Rojas, publicado en Madrid, en la imprenta de Luis Sánchez, en 1598, ostentan un diseño que bien pudo nutrir la imaginación de los arquitectos.

Al referirnos específicamente a Ignacio García de Ascucha, destacamos su buena formación y su inquietud científica, que en gran parte resultan de la tenencia de algunos libros en su biblioteca personal, como *Los Seis Libros Primeros de Euclides*, de Antonio de Riberos⁷⁸, fundamental para comprender y resolver problemas de geometría; *La esfera del mundo*, obra de cartografía publicada en 1549, y un libro de *Fábricas de Naos* y otro de *Máquinas de mano*.

Conocedor de las ordenanzas y reglas arquitectónicas, García de Ascucha fue un artista con perfil renacentista, instruido en los campos científico y humanístico. Su cercanía a profesionales de la talla de Luis Márquez, con quien al parecer tuvo una abierta amistad, contribuyó al fortalecimiento de su ambiente profesional⁷⁹.

La obra de Ignacio García de Ascucha revela esas características particulares que desarrolló en sus diez años de trabajo en Santafé: rigurosa sobriedad, ordenada creatividad y proporcionado equilibrio, además de un concepto de belleza sin estridencias.

⁷⁷ Vale decir que en 1633 se realizó el contrato entre el dorador Lorenzo Hernández de la Cámara y fray Gregorio Guiral para dorar, estofar y dar matices de color. El contrato se hizo solo por seis cuadros de media talla y los follajes de cuatro pedestales. Se entiende que el dorador lo haría a medida que el escultor entregara las tallas. (AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 40 (1633), fols. 239v.-240r.). Agradezco a Laura Vargas por los datos que me facilitó sobre este tema.

⁷⁸ AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 24 (1629), fol. 377r.

⁷⁹ Este aspecto lo resaltan los profesores Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García.