

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**EL CORO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE
SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ**
CULTO DIVINO Y ESPACIO CORAL EN SANTAFÉ, 1675 – 1861

Daniel Felipe Gutiérrez Reyes

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble
Bogotá, Colombia

2019

**EL CORO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE
SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ.
CULTO DIVINO Y ESPACIO CORAL EN SANTAFÉ, 1675 – 1861.**

Daniel Felipe Gutiérrez Reyes

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magister en conservación del patrimonio cultural inmueble

Directora:
María del Pilar López Pérez

Línea de Investigación:
Cultura material

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble
Bogotá, Colombia

2019

A Luis y Oscar, abuelo y hermano, q. e. p. d.

*La memoria se arraiga en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos; la historia se une estrictamente a las continuidades temporales, a las progresiones y a las relaciones entre las cosas. **Pierre Nora** (1989, p. 9)*

Agradecimientos

Primero, debo reconocer el trabajo de las personas que prepararon el terreno para esta investigación. Padre fray José Pérez Gómez, OSA (1874-1927); padre fray Luis Alberto Monroy Barrera, OSA (1929-2011); padre fray Fernando Campo del Pozo, OSA (1930-2019), arquitecto Germán Téllez Castañeda e historiador del arte Lázaro Gila Medina.

Agradezco el incondicional apoyo de mi familia, quien estableció las condiciones de posibilidad para llevar a cabo este proyecto durante tantos meses. También extendo mi agradecimiento a la Provincia de Nuestra Señora de Gracia por acogerme calurosamente durante el tiempo que estuve consultando su archivo y visitando el templo. Particularmente al padre fray Miguel Villamizar, archivero del Convento de San Agustín en Bogotá, por su disposición desinteresada y persistente. También gracias a mis amigos, que se interesaron e hicieron comentarios sugestivos sobre el tema: Próspero Carbonell, historiador de arte; Julián Montaña, musicólogo; Felipe Mora, músico y restaurador de órganos, y Rafael Rubio Páez, filósofo.

Agradecimientos especiales a Julián Quiñonez Zorrilla por su ayuda en el trabajo de campo, a Ricardo Blanco Quijano por su apoyo en paleografía, a María del Pilar López Pérez por su generosa asesoría como directora; y a todos los profesores de la maestría por contribuir en la construcción conceptual que me permitió desarrollar este estudio.

Resumen

El coro de San Agustín de Bogotá es un espacio arquitectónico interior en excelente estado de conservación, que se compone de varios elementos muebles y obras artísticas, dispuestos en armonía con la iglesia donde se encuentran. Este coro hace parte de una tipología casi desaparecida en el país: *el coro conventual*. Presenta un programa artístico rico y complejo, así como técnicas distintivas de su época de fabricación. Esta investigación se propone aportar argumentos para su conservación material, a través de una reflexión en torno al problema de su desuso en la liturgia actual.

El Templo de San Agustín fue declarado Bien de Interés Cultural del ámbito nacional en 1975, está ubicado dentro del centro histórico de la ciudad y es una obra construida por la Orden de San Agustín entre 1637 y 1668 (incluye una crujía de finales del siglo XVI). Su valor cultural recae principalmente sobre su fábrica, su historia, antigüedad y obra mueble. Ha sido objeto de varias intervenciones, y sin embargo el coro no ha sido modificado, conservándose íntegramente: 72 estalos altos y bajos en madera de nogal, instalados encadenadamente y fijados a los muros, sobre una tribuna de madera en el último tramo de la nave central a los pies del templo. La obra artística, que forma un conjunto con la sillería y data de la misma época, se compone de 49 pinturas sobre los respaldares y varias esculturas de yeso fijadas a la testera y al asiento prioral. Los únicos elementos faltantes son el facistol y el órgano.

Palabras clave: mobiliario litúrgico, sillería, coro, convento, patrimonio cultural.

Abstract

The choir of San Agustín of Bogotá is a historical interior in excellent state of conservation; composed of wooden choir stalls and artistic works, arranged in harmony with the church where it is located. This choir is part of a typology almost disappeared nationwide: the urban cloister choir. It presents a rich and complex artistic program as well as distinctive techniques of its time of manufacture. This paper aims to provide arguments for its material conservation through a reflection on the problem of its obsolescence in the current liturgy.

The church is located within the historic center of the city and so it is protected as cultural heritage of the nation since 1975. It was built by the Order of Saint Augustine between 1637 and 1668 (although it includes a ward from the 16th century). Its value as cultural heritage comes especially from its furniture and artwork. Even though the church has been intervened several times, its choir has not been modified. It is composed of 72 choir stalls in walnut wood, placed on the opposite end of the altar beneath a timber vaulted nave, above the church's entry cancel. The artistic work -which forms a compositional unit with the choir stalls- dates from the same period (late sixteen hundreds to early eighteen hundreds), and consists of oil paintings on the high-backed seats and plaster sculptures fixed to the walls and the prioral seat. The only missing pieces are the choir lectern and the organ.

Keywords: liturgical furniture, choir stalls, convent, cultural heritage, historical interior.

Contenido

	Pág.
Resumen	IX
Abstract	X
Lista de figuras	XIII
Lista de tablas	XV
Lista de abreviaturas	XVI
Presentación	1
Introducción	11
1. PRIMER ENCUENTRO CON EL LUGAR	17
1.1 PROBLEMA: OBSOLESCENCIA DEL CORO EN LA LITURGIA ACTUAL	17
1.2 LA PREGUNTA POR EL CORO COMO VEHÍCULO DE SUS USOS Y COSTUMBRES	25
2. SEGUNDO ENCUENTRO CON EL LUGAR	31
2.1 ANTECEDENTES	31
2.1.1 PERIODO DE EXCLAUSTRACIÓN: LA REHABILITACIÓN DE 1867, Y LAS REPARACIONES DE 1877 Y 1900	31
2.1.2 EL CORO EN LA RESTAURACIÓN DE 1979 – 1986	40
2.2 EL PAPEL DEL CORO EN LAS COSTUMBRES Y OBSERVANCIAS DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN.....	44
2.2.1 VIDA EN COMÚN Y OBSERVANCIA.....	44
2.2.2 CELEBRACIONES EN HONOR DE LOS SANTOS.....	48

2.2.3	LA MÚSICA EN EL CONVENTO	53
2.3	LOS USOS DEL CORO EN EL CONVENTO.....	57
2.3.1	OFICIO DIVINO: SACRIFICIO DE ALABANZA Y SANTIFICACIÓN DEL TIEMPO	62
2.3.2	LA MISA DESDE EL CORO ALTO	67
2.4	LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN EN LA CIUDAD DE SANTAFÉ.....	71
2.4.1	EL CORO EN LA OBRA DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE SANTAFÉ.....	74
2.4.2	PEDRO DE HEREDIA, MAESTRO ENSAMBLADOR	79
2.5	EL CONVENTO: ESPACIOS, AMUEBLAMIENTO Y SIGNIFICADO	83
2.5.1	EL RECINTO DEL CORO EN SAN AGUSTÍN	86
2.5.2	CORO ALTO Y SAGRARIO.....	90
2.5.3	SILLERÍA Y PRECEDENCIA DE LOS ASIENTOS	97
2.5.4	EL PROGRAMA ARTÍSTICO DEL CORO: UNA LETANÍA PICTOGRÁFICA.....	107
2.5.5	ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL CORO	121
2.5.6	PLANIMETRÍA DEL CORO.....	127
3.	TERCER ENCUENTRO CON EL LUGAR	134
3.1	VALORACIÓN: EL LUGAR METAFÓRICAMENTE Y EL LUGAR DE LA METÁFORA.....	134
	REFLEXIONES FINALES	141
	Recomendaciones.....	147
A.	Anexo: Transcripción Contrato con los maestros Agustín de la Zerda y Pedro de Heredia	149
B.	Anexo: Transcripción Gasto de la sillería de choro	153
	Glosario.....	157
	Bibliografía	165
C.	Anexo: fichas del estado de conservación de la sillería.	

Lista de figuras

	Pág.
Figura 2.1 Capilla de Jesús Nazareno después del incendio de la noche del 25 de febrero de 1862.....	31
Figura 2-2. Acuarela, Convento de San Agustín, 1846.....	33
Figura 2-3. Vista interior con coro de la primera iglesia, marzo de 1862	36
Figura 2-4. Sector del plano de levantamiento del estado de la iglesia de San Agustín en 1964.....	41
Figura 2-5. Ilustración, fraile de la Orden de San Agustín, s. XVIII	45
Figura 2-6. Música para el oficio de San Agustín.....	49
Figura 2-7. Libro de coro manuscrito del Convento de San Agustín, s. XVII.	58
Figura 2-8. Pintura, 1693. Santa Bárbara y coro de San Agustín.....	61
Figura 2-9. Cartografía de la Provincia agustina de Nueva Granada, 1659.....	72
Figura 2-10. Fotografía, rinconeras del coro, lado del evangelio.....	82
Figura 2-11. Esquema de reconstrucción de la relación entre el coro y el claustro.	86
Figura 2-12. Fotografía, media naranja de la escalera del antecoro	88
Figura 2-13. Esquema de reconstrucción de la planta general, ss. XVII-XVIII.....	89
Figura 2-14. Esquema de reconstrucción de la relación entre el coro y el altar mayor.....	90
Figura 2-15. Fotografía coro, gradas.	97
Figura 2-16. Partes del estalo del coro de San Agustín.....	99
Figura 2-17. Ilustración, respaldar y coronamiento	100
Figura 2-18. Entreclavos comparados: San Agustín - Catedral.....	102
Figura 2-19. Croquis del orden a que puede arreglarse la colocación del Virrey en San Agustín.....	107
Figura 2-20. Miniatura iluminada himno “Te Deum”, s. XII	111

Figura 2-21. Relación de la pinturas y las filacterias en los respaldares de la sillería alta.	112
Figura 2-22. Fotografía, testera del coro	118
Figura 2-23. Planta del coro: reconstrucción histórica del coro y los objetos del Culto Divino, ss XVII y XVIII	120
Figura 2-24. Detalle aerofotografía de 1951	122
Figura 2-25. Fotografía, asientos del lado de la epístola.	125
Figura 2-26. Antropometría del estalo del coro	126
Figura 2-27. Alzados del lado de la Epístola	127
Figura 2-28. Alzados del lado del Evangelio	129
Figura 2-29. Alzados de la testera	131
Figura 2-30. Planta arquitectónica	133

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 0 Procedimiento – estudio del coro.....	9
Tabla 2-1. Distribución del tiempo según el Oficio Divino	65
Tabla 2-2. Programa artístico del coro.....	114

Lista de abreviaturas

Archivos

Abreviatura	Término
ACAB	Archivo del Convento de San Agustín de Bogotá
AGI	Archivo General de Indias
AGN	Archivo General de la Nación - Bogotá
BNC	Biblioteca Nacional de Colombia
BanRep	Bibliotecas y Colecciones de arte del Banco de la República
AGS	Archivo General de Simancas

Fondos archivísticos

Abreviatura	Término
<i>Ce</i>	Conventos
<i>MM</i>	Milicias y Marina
<i>Not</i>	Notaría

Obras clásicas

Abreviatura	Término
<i>CA</i>	Ceremonial Agustiniiano. Antonio de Castro
<i>Conf</i>	Confessionum (Confesiones). Agustín de Hipona
<i>CR</i>	Constituciones OESA - Ratisbona
<i>CTP</i>	Constituciones OESA - Tadeo de Perugia
<i>en Ps</i>	Enarraciones in psalmos (Comentarios a los salmos) Agustín de Hipona
<i>Gen man</i>	De genesi contra manichaeos (Comentario al Génesis en réplica a los Maniqueos.) Agustín de Hipona
<i>R</i>	Regla de San Agustín

Otras abreviaturas

Abreviatura	Término
--------------------	----------------

<i>C</i>	Constituciones de la Orden de San Agustín (vigentes)
<i>CIC</i>	Código de Derecho Canónico
<i>OESA</i>	Ordo Eremitarum Sancti Augustini (Orden de San Agustín, nombre antiguo)
<i>OSA</i>	Ordo Sancti Augustini (Orden de San Agustín, nombre actual)
<i>Conc</i>	Concilio

Presentación

El observador atento que se aproxima al templo de San Agustín de Bogotá percibe la peculiaridad de su implantación, intuyendo quizás que este templo es el resto de una construcción más grande (los claustros demolidos en 1940), pues el contexto urbano inmediato se compone principalmente de edificios modernos separados del templo por calles que lo hacen resaltar a la manera de un monumento decimonónico, pero también como un *monumento*, en pleno sentido clásico de la palabra: una obra que hace recordar. Quizás el pasado colonial de un país enraizado en las prácticas católicas que permearon todos los ámbitos de la vida durante más de tres siglos. En este sentido, el coro de San Agustín no sería una curiosidad o antigüedad del siglo XVII, sino un vehículo tangible de la memoria: un objeto que permite recordar colectivamente las ideas y sentimientos de un pasado que no se ha vivido directamente, y que ha quedado objetivado en estos bienes que llamamos patrimonio material de la iglesia.

Todos los conventos de la Nueva Granada, tanto femeninos como masculinos, tuvieron un coro en sus iglesias como espacio necesario para el Culto Divino. En él se reunían los miembros del convento ocho veces al día para celebrar las Horas Canónicas y participar de la Misa Conventual. El espacio del coro podía tener o no sillera, ser enrejado en celosía (en el caso de las mojas) o con baranda (en el caso de los frailes), y su ubicación podía variar entre una y otra iglesia. En el territorio colombiano la tradición española situó el coro elevado y a los pies del templo (cf. Martín Pradas, 2004, p. 31), como se encuentra en San Agustín de Bogotá: en una tribuna en forma de U rebordeada por una balaustrada, de tal forma que desde la nave, la asamblea puede verlo sobre una armazón que por debajo es artesonada en madera policromada de diseño serliano. En el piso bajo o sotocoro se encuentra el cancel principal de la iglesia, pintado por el lado interno y en madera tallada con estípites, florituras acorazonadas y querubines por el lado externo. Todo el conjunto, bajo la bóveda elíptica de madera que cubre la nave central, produce la espacialidad característica de esta iglesia del siglo XVII.

La sillería del coro de San Agustín de Bogotá, elaborada en 1675 por comisión del Convento al maestro ensamblador Pedro de Heredia, indica históricamente la conclusión de la serie de trabajos iniciados hacia 1637 para erigir el templo del nuevo convento matriz de la Provincia agustina de la Nueva Granada. El claustro por su parte, seguiría en obra el año siguiente, como revela la consulta de 9 de diciembre de 1676, en la que se solicita dinero para comprar materiales con el fin de acabar “el claustro doble que está principiado en este Convento y que pedía alguna prisa el cubrirle supuesto del riesgo que tienen las maderas del entresuelo por estar a las inclemencias del agua y del sol” (ACAB. Libro de Consultas, T22-A, f. 291v). Este convento era el segundo que construía en Santafé la Orden de San Agustín desde su llegada en 1575; pues el primero había sido construido a finales del siglo XVI cuando el convento de Santafé aun pertenecía a la Provincia agustina del Perú. Y que en 1637 se había vuelto insuficiente para la cantidad de religiosos y el aumento de su feligresía. Los 72 asientos que conforman la sillería reflejan el tamaño de esta comunidad de regulares para el tiempo de su fabricación.

De los pocos coros con sillería que se conservan en Colombia, el de San Agustín de Bogotá es el que se encuentra en mejor estado de conservación. Pues sus partes son originales, no presenta lesiones graves y sólo faltan su facistol y su órgano, que aunque fueron elementos esenciales, debido su condición movable fueron retirados a finales del siglo XIX con facilidad. Comparativamente, otros coros con sillería en el país presentan deterioro grave o están incompletos. Por ejemplo, al de la iglesia de la Candelaria de Bogotá le fueron retiradas algunas de sus sillas, que ahora hacen parte de la colección del Museo Colonial. De forma similar, la sillería del coro de San Francisco en Bogotá fue descompletada en el siglo XIX para encajar un órgano nuevo y así se mantiene. El coro de San Francisco de Tunja presenta lesiones graves por filtraciones de agua. Y otros coros conventuales, como el del desierto de la Candelaria en Ráquira, aunque cuenta con sillería fija, su labrado es muy sencillo. Adicionalmente la tendencia en el país ha sido a desamoblarlos o eliminarlos; lo que convierte al coro de San Agustín en el coro colonial con sillería de mayor riqueza artística y en mejores condiciones en el país.

Este coro está distribuido en tres tramos que forman una U rectangular abierta hacia el altar. En el tramo central de la testera, bajo la ventana que por el exterior constituye el segundo cuerpo de la portada de piedra del templo, está el asiento presidencial o prioral

que destaca de los demás por estar más elevado y rematado en un dosel. Los dos tramos laterales se unen al tramo central formado esquinas o rinconeras. En los extremos de los tramos laterales, en medio de la última y la penúltima silla, se encuentran las puertas de acceso actualmente obturadas. Cada tramo se compone de dos niveles de sillas con asientos abatibles separados por laterales o *entreclavos*, rematados en los extremos por *cabos* con dibujos geométricos dorados. La sillería alta se compone de 43 asientos de respaldar alto y dosel o coronamiento (Teijeira Pablos, 2002, p. 244), que presentan un programa de pinturas hagiográficas y filacterias, alusivas en su mayoría a padres fundadores de órdenes religiosas. La parte baja se compone de 29 sillas de respaldar bajo, asientos abatibles, molduras y talla geométrica, encadenados por un atril continuo en el dorso.

La obra del coro es el resultado del trabajo colaborativo dirigido por fray Cristóbal de Guzmán, “obrero mayor” (Libro de registro, T12, f. 45v) de los maestros ensambladores del coro, Pedro de Heredia y Agustín de la Zerda; los escultores Luis y Lorenzo de Lugo, quienes elaboraron las tallas de yeso que adornan el muro y el asiento prioral, así como los florones y sobrepuestos de la bóveda y cúpula de la escalera; los maestros herreros que elaboraron clavos, tachuelas, alcayatas, gatos de hierro y argollas para el armado de los asientos y la fijación de elementos a los muros; así como el maestro Diego de Quiñones, quien doró, encarnó y estofó las figuras de yeso. Todos ellos, en conjunto con los oficiales que construyeron las escaleras, blanquearon los muros y montaron el entarimado, suman un portentoso esfuerzo de mano de obra que ha sido transmitido al presente como vestigio material de una forma de vida y de arte vigentes en la Santafé de la segunda mitad del siglo XVII.

El Templo de San Agustín de Bogotá fue declarado Monumento Nacional en 1975 (Decreto 1584 de 11 de agosto) y además está ubicado en el Centro Histórico de la ciudad, protegido por el Decreto 678 de 1994. Es una obra construida por la Orden de San Agustín entre 1637 (Gila Medina, 2012) y 1668 (fecha en la clave del arco de la portada), e incluye una crujía que data de finales del siglo XVI, ubicada en la cabecera del templo.

La iglesia se mantuvo en permanente mejoría durante el siglo XVIII, pero después de las desamortizaciones del siglo XIX, fue objeto de varias actuaciones. La primera en 1861,

cuando fue expoliado por el gobierno nacional, perdiendo gran parte de sus bienes muebles. La segunda en 1867, cuando es rehabilitado para el culto, después de haber sido escenario de un enfrentamiento militar, sufrido un incendio y perdido gran parte de su biblioteca y pinturas de caballete. La tercera actuación, entre 1940 y 1954, se da cuando es demolido el claustro al que pertenecía, dando origen a la fachada occidental actual. En este momento también se acortó la antigua capilla de Nuestra Señora de la Consolación, y se demolió el pañete de la fachada, adquiriendo el aspecto actual con piedra a la vista, la cual fue financiada con donación de Laureano Gómez, durante su periodo presidencial (Nalus Feres, 1968, pág. 53). Por último, en 1975 se inició la construcción del convento actual al sur del templo, concluido en 1977. Por su parte, el templo se sometió a una restauración y rehabilitación general que concluyó en 1986. A pesar de todo esto, el coro no ha sufrido modificaciones ni traslados. Conserva su obra casi completa, compuesta de la sillería lignaria alta y baja en madera de nogal, instalada de forma empalmada y fijada a los muros. La obra artística, que forma un conjunto con la sillería, como ya se dijo, se compone de 49 pinturas sobre los respaldares y 30 piezas de escultura de yeso.

Para iniciar una reflexión sobre los elementos que conforman el conjunto del coro de San Agustín, habría que estar de acuerdo en que el mundo en que vivimos ya no permite separar los objetos del hombre, ni pretender que la razón sitúa a los humanos en una cumbre panorámica desde la cual separa la luz de las tinieblas. Conceptos como “interobjetividad”, “revolución anti-copernicana” o “factishes”, acuñados por Bruno Latour (1999, pp. 303-311) en los años noventa, permiten establecer un marco teórico en el que los objetos desempeñan un papel activo en la vida de las personas, en un escenario en el que sujetos y objetos se condicionan mutuamente. La consecuencia de una perspectiva así, es la imposibilidad de resolver las preguntas por los objetos, de forma separada de los humanos y viceversa. En este orden de ideas se puede inferir – junto con Moghaddam (Sammut, Daanen, & Sartawi, 2010)- que las representaciones colectivas que se tienen de los objetos, o lo que estos significan en la cultura, permiten mantener un marco de referencia para el entendimiento entre individuos y grupos, un terrero común de referencia. Es decir que son los significados que le damos a los objetos, los que constituyen el entorno necesario para una construcción de identidad cultural. Y “en la medida en que las relaciones humanas están enmarcadas por los

objetos de su entorno, sus relaciones pueden caracterizarse como interobjetivas” (Sammut, Daanen, & Sartawi, 2010, p. 455).

La lectura que hace Bruno Latour de Alfred North Whitehead y su implementación en la historia de las ciencias, nos permite imaginar esta manera de hacer historia en la que los objetos y los humanos se piensan bajo el principio de “simetría generalizada”, lo que significa difuminar la distinción entre sujeto y objeto, buscando representar la experiencia de realidad tal como se presenta. Por ejemplo, en la historia del descubrimiento del fermento del ácido láctico -el ejemplo de Latour- se debe involucrar tanto al Ácido Láctico (sin el cual no habría descubrimiento), como a Louis Pasteur. Así, esta historia se compone de una secuencia de inter-acciones y procesos que involucran una diversidad de utensilios e instrumentos de laboratorio que permitieron a Pasteur realizar su descubrimiento. “Whitehead permite dar un paso decisivo en la filosofía de la historia de las ciencias, que estaba bloqueada desde algún tiempo en torno al problema del papel que conviene atribuir a los no-humanos.” (Latour, 1995, p. 107).

Si con base en estas premisas, imaginamos un modelo de ordenación del patrimonio cultural material, en el que las personas estarían en una relación significativa y permanentemente cambiante con las cosas, reconoceríamos que son los objetos mismos, especialmente los creados por el hombre (artefactos, enseres, utensilios, muebles, edificios), los que llevan una carga de significado vinculada al uso, que condiciona en primer lugar la interacción humana. Por ejemplo en los coros, el facistol debía disponerse en el centro del espacio, de tal forma que las personas pudieran organizarse en torno a este. Por su parte, el facistol estaba pensado para esta función, contando generalmente con una atrilera giratoria de cuatro caras ensambladas en un mástil. Es decir que el uso determinaba la forma del mueble en la misma medida que el mueble determinaba su uso. Si hoy quisiéramos interpretar y valorar un facistol, necesariamente requeriríamos conocer la función y el uso que tuvo originalmente y de esto dependería su interpretación.

¿En qué medida una obra de arquitectura interior hecha en 1675 merece ser conservada, cuando ya no se le da un uso? ¿Cómo se dio ese proceso de obsolescencia? ¿Cuál sería su uso más apropiado en el presente? Y ¿tienen los objetos en desuso la capacidad de representar la identidad de una comunidad en el presente? En cierto grado,

toda investigación histórica y valorativa sobre un bien cultural material, responde a estas preguntas. El estudio de caso del coro de San Agustín de Bogotá no es la excepción. En este trabajo se intentará hacerlo teniendo presente el objeto de estudio como un agente activo en el desarrollo de respuestas a preguntas en torno a la obsolescencia de este recinto coral, indagando sobre los límites que tiene el lugar como vehículo de prácticas (el culto católico) que aunque vivas, ya no requieren del coro para su desarrollo. Primero se describirá una secuencia de sucesos como hipótesis explicativa de la obsolescencia del coro y de los coros en general en Colombia; luego se identifican las funciones del coro de San Agustín de acuerdo a las prácticas que albergaba originalmente, considerando su componente artístico; para finalmente concluir con una valoración que aporta elementos para responder a la pregunta ¿cómo recordar este lugar olvidado?

La investigación se desarrolló en tres partes que corresponden a los tres encuentros planteados por Levi Bryant en su libro “Difference and givenness: Deleuze's transcendental empiricism and the ontology of immanence” (2008). Se denominan encuentros porque, como cualquier arquitectura, el coro posibilita una experiencia espacio-temporal o sensomotora, que supera el ejercicio racional, ya que participa en ella todo el cuerpo. El primer encuentro con el objeto de estudio es directo, comprende el planteamiento del problema y las preguntas derivadas a partir del primer contacto con el lugar. Es decir, el coro del Convento de San Agustín de Bogotá como espacio dentro de un templo y, dado su desuso, también como caso de estudio sobre la obsolescencia de los coros en un territorio delimitado.

Al segundo encuentro se llega a través de la consulta de las fuentes documentales disponibles en el Archivo del Convento de San Agustín en Bogotá -ACAB¹, el Archivo General de la Nación – AGN, y la Biblioteca Nacional de Colombia - BNC. Se indaga sobre el coro de San Agustín a partir de algunos manuscritos de la Provincia colombiana de Nuestra Señora de Gracia y de los estatutos generales de la Orden. Este encuentro también incluye la recolección de datos por medio de un levantamiento técnico y

¹ De los tomos consultados en el Archivo del Convento de San Agustín de Bogotá, el número 22-A, contiene copias de actas de Consultas Provinciales. Las originales se encuentran en el Archivo General de la Nación en Bogotá. La foliación corresponde al manuscrito original. En el AGN se encuentran consultas del Convento de San Agustín en el fondo Conventos, Tomo IX; y en el fondo Miscelánea, tomos 23, 122 y 130.

fotográfico, con base en los cuales se elaboraron planos y diagramas buscando mostrar la manera en que el coro funcionaba y cómo este se articulaba con el edificio conventual, describiendo el coro y cada uno de sus componentes y proponiendo una interpretación de su programa artístico, en la medida en que este corresponde a una tipología reconocible en otros coros.

En el tercer encuentro se desarrolla un ejercicio de valoración que retoma la información de los dos primeros encuentros para explorar significados que puedan contribuir a una valoración del coro que repercuta efectivamente en su apropiación y conservación. Algunos de estos significados se expresan a partir de metáforas (irreducibles a lo concreto y lo literal) que han permitido transmitir el culto vivo de una generación a otra a la vez que se actualiza permanentemente (cf. Wagoner, 2015, p. 157).

La recuperación de la memoria, planteada dentro del esquema de los encuentros, conduce inevitablemente a una *restauración del uso* del objeto. Pues de otra manera la experiencia quedaría limitada a lo visual. La *Tabla 0* presenta el desarrollo del ejercicio de valoración del coro de san Agustín como bien de interés cultural.

Aunque la reflexión que se hace es heterogénea en la medida en que es transversal a varias disciplinas, es apenas una insinuación para futuras investigaciones en ámbitos especializados como la historia de la liturgia, la historia de la música, la historia del arte o la ebanistería. En el presente trabajo se da una explicación panorámica del coro de San Agustín de Bogotá en sus aspectos funcionales, culturales e históricos, como espacio arquitectónico representativo de la forma de vida de una congregación religiosa masculina en Santafé; no obstante, aún quedan por hacer, por ejemplo, análisis de su estado de conservación, estudios sobre su pintura y escultura y análisis comparativos con otros coros neogranadinos. El objetivo general de este estudio es *incentivar la conservación material y la apropiación cultural del coro de San Agustín, por medio de una valoración de su conjunto artístico–arquitectónico*. El alcance del estudio estuvo delimitado por los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar los antecedentes documentados del coro, e intentar reconstruir una historia del mismo a partir de fuentes de diferente orden, y de la obra misma del coro.

2. Reconocer las características materiales y formales, así como las funciones del coro de San Agustín, entendido como parte de un conjunto edilicio conventual del que sólo queda su iglesia.
3. Aproximarse a entender la relación entre las condiciones espaciales y artísticas del coro de San Agustín, y los aspectos del Culto Divino tratados en la Regla de San Agustín, las Constituciones de la Orden y el Ceremonial Agustiniiano.
4. Plantear una reflexión sobre los usos históricos del coro de San Agustín y así explorar usos que sean compatibles con el espacio y su significado actual (Carta de Cracovia 2000, 6), logrando una valoración que reconozca las costumbres de la congregación religiosa a la que pertenece el coro.

Tabla 0 Procedimiento – estudio del coro.

Desarrollo del estudio de caso: coro de San Agustín de Bogotá				
<p><i>Condiciones previas del caso de estudio:</i></p> <p>Marco institucional de la Iglesia y de la Orden de San Agustín.</p> <p>Marco religioso del catolicismo.</p> <p>Conformación física del recinto del coro en la actualidad.</p>			<p>Valor arquitectónico y mueble como espacio especializado, representativo de una forma de vida pasada.</p> <p>Valor técnico por ser una obra de carpintería y arquitectura representativa de las técnicas y sistemas de construcción de finales del siglo XVII en Santafé.</p>	<p>Valores de representación y/o singularidad.</p> <p>Metonimia</p> <p>Valores de representación y/o singularidad.</p>
<p>Primer encuentro</p>	<p>Inferencia "intuitiva"-disrupción en el continuum de lo habitual.</p>	<p>Un lugar contenido dentro del templo que está en desuso, en proceso de obsolescencia.</p>	<p>Valor documental como lugar auténtico que conserva casi todas sus partes originales, y las huellas de su transformación en el tiempo.</p> <p>Valor histórico como representativo de la forma de vida conventual en Santafé en los siglos XVII y XVIII. Y como escenario de la batalla de febrero de 1862 (coyuntura en la génesis de los partidos políticos en Colombia).</p> <p>Valor artístico por contar con un conjunto de carpintería, escultura y pintura de alta complejidad en una disposición programática.</p> <p>Valor de representatividad de una tipología de arquitectura interior y obra mueble, por ser única en el país y en muy buen estado de conservación.</p>	
<p>Segundo encuentro</p>	<p>Leyes generales, sistemas de abstracción y conocimiento.</p>	<p>Levantamiento gráfico y métrico: planos, fotografías, bocetos, diagramas.</p> <p>Técnicas de la carpintería y la arquitectura, Geometría Ordenes clásicos y estilos.</p> <p>Historia, Evolución histórico-constructiva,</p> <p>Patología de los materiales.</p>		
<p>Tercer encuentro</p>	<p>Síntesis de la realidad: Sensaciones, Memoria y Pensamiento.</p>	<p>Valor experiencial,</p> <p>Metáfora,</p> <p>Producción de significado.</p>	<p>Carácter de oratorio comunitario de una comunidad religiosa.</p> <p>Carácter sagrado de reflexión ética y encuentro con la divinidad.</p> <p>Carácter ceremonial para el rito y la alabanza en su forma musical.</p>	<p>"Valores esenciales" = Rasgos fijados a la unidad objetiva de forma duradera.</p>

Introducción

El coro significa la concordia, que es fruto de la caridad. Por tanto, si uno, queriendo imitar la pasión del Señor, llegara a entregar su cuerpo a las llamas, pero no tiene caridad, no responde en el coro, y de nada le sirve su entrega (1Co 13:3). Así pues, lo mismo que en el arte musical llaman a uno el que entona y a otro el acompañante [*praecentor et succentor*], como lo dicen en latín los entendidos en música: el que entona es el que comienza el canto, y el acompañante es el que le sigue, respondiéndole cantando; del mismo modo, en este cántico de la pasión, el que va delante es Cristo, y le siguen cantando el coro de los mártires, hasta el fin, hasta la corona celestial. (en Ps 87)

En los conventos de las órdenes religiosas hubo un espacio destinado exclusivamente a la alabanza rezada y cantada. Este espacio se denominó *chorus* en latín, ya desde el siglo IX². En Santafé, las comunidades religiosas llegadas a partir del siglo XVI, al implantar la tipología edilicia llamada convento, trajeron con ella el espacio del *coro*. Hay diferentes tipos de coros, pero sus características invariables son dos: su ubicación al interior del templo, en relación visual y auditiva con altar mayor, y la disposición de asientos en este. Específicamente, los coros conventuales se distinguen de otros tipos de coros porque su uso está destinado exclusivamente a los religiosos regulares que habitan en el convento.

² El plano más antiguo que se conoce de un complejo abacial, es el de San Gall en la actual Suiza. Data del primer cuarto del siglo IX. En él ya se denomina *Chorus* al espacio frente al altar mayor. Sin embargo, en las fuentes escritas se ha encontrado que, si bien no se usa necesariamente la palabra *coro* para designar el espacio donde se sientan los clérigos durante las ceremonias litúrgicas, existió desde el siglo IV un espacio en el templo para suplir esta necesidad (Blaauw, 2012).

En general, las construcciones de las comunidades religiosas en el nuevo mundo siguieron criterios relativamente universales de decoro y decencia (Chica Segovia, 2016), propios de los lugares sacros, sin embargo, los principios rectores de su concepción no solamente se derivaron de la arquitectura, sino del dogma y el culto, y de los requerimientos funcionales y los objetivos concretos de la inculturación cristiana en América. Primó la idea de iglesia como pueblo de Dios, sobre la idea de iglesia como edificio. Esta última se desarrolló con mayor flexibilidad y de acuerdo a los recursos locales. De tal forma que los encargos para un templo –un retablo o un coro, por ejemplo– se hicieron bajo los principios de la fe y teniendo en cuenta las necesidades rituales y los oficios del sacerdote.

Muestra de lo anterior son los altares portátiles que permitieron a los misioneros en el siglo XVI llegar a las diferentes ciudades de América a oficiar Misa sin importar la existencia de un templo (Volpi, 2003, págs. 13-49). Por consiguiente, interpretar un lugar o un objeto sagrado, únicamente a partir de la Arquitectura, deviene en la construcción de un discurso que excluye la dimensión trascendental de las personas involucradas en su creación y uso. En esta investigación se resaltarán la relación que existe entre la idea de coro como congregación de personas y la idea de coro como lugar y obra arquitectónica. Una relación que se fundamenta en la razón consciente y la experiencia trascendental de las personas que modelan los objetos según sus necesidades y creencias.

En este orden de ideas, un coro conventual sería la materialización de los dos conceptos presentes en la propia palabra coro: uno que hace referencia a las personas y otro que hace referencia al lugar. El fonema 'ko ro, que en el siglo XVI y XVII se encuentra en la forma gráfica *choro*, tuvo dos acepciones. Siendo ambas útiles para este trabajo se transcriben del Diccionario de Autoridades de 1729 a continuación.

(1) CHORO. s. m. En su riguroso y proprio significado vale multitud de gente, que se junta para cantar y regocijarse, ò aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa: y en este sentido se dice, El Choro de los Angeles, de los Seraphines, de los Santos, &c.

(2) CHORO. Se toma comunmente por la parte del Templo, y lugar separado y destinado, donde asisten los Clérigos, ò los Religiosos para cantar las Horas Canónicas, y celebrar los Divinos Oficios, respondiendo al Sacerdote que canta la Missa en el altar mayór.

La solicitud que hace Sor Luisa de San Xavier, superiora de las mojas concepcionistas de Panamá, en 1785, refuerza la prevalencia de la concepción del coro como grupo de personas sobre la de coro como lugar, cuando dice que están haciendo el Oficio Divino en una celda por no cruzar el patio hacia la iglesia en mal tiempo. Connotando la primacía del Culto Divino, por encima del lugar del culto.

[...] nuestra súplica se dirige a que V[uestr]a E[xcelenci]a [el Virrey], nos socorra para hacer un corredor o pasadizo para el coro, pues en todo el tiempo nos es muy molesto ya por el tiempo de calor porque tenemos que atravesar lo que llamamos claustro, y lo peor, en tiempo de lluvia, que entonces nos vemos precisadas a rezar el Oficio Divino en una celda [...] (AGN. MM, T53, ff. 365-366).

Desde la baja Edad Media y hasta mediados del siglo XX, el coro conventual fue el lugar destinado especialmente a albergar el clero regular durante el Culto Divino. Llegó a ser una verdadera “iglesia dentro de la iglesia” (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1991; Lecomte, 2012), desde la cual los religiosos podían, simultáneamente, mantenerse “en clausura” y asistir a la asamblea junto con los fieles durante la Misa; además de ser un espacio que possibilitaba la distribución de sillas en el orden jerárquico preestablecido por las Constituciones propias de cada congregación

En el marco de sus votos religiosos, los profesos³ estaban consagrados a la oración permanente y por lo tanto al rezo de las Horas Canónicas en su totalidad; razón por la cual el coro fue de gran importancia en los complejos arquitectónicos mendicantes: un espacio arquitectónico esencial de los conventos, cuyo mobiliario especializado y

³ Profesos, son los hermanos que han realizado profesión de votos y consagrado su vida sacramentalmente. Los votos que se profesan en todas las comunidades mendicantes son al menos tres: pobreza, obediencia y castidad.

configuración espacial única, sólo pueden comprenderse a partir del estudio de su uso ritual, es decir, a partir de la liturgia; la cual se encuentra en las disposiciones de la Iglesia y de cada orden: su regla, constituciones, libros ceremoniales y demás libros litúrgicos.

Lo primero que llama la atención sobre el coro de San Agustín de Bogotá es su desuso y cómo cae en este estado un espacio con tanta riqueza artística. No cabe duda que el Concilio Ecuménico Vaticano II, concluido en 1965, revolucionó las prácticas de la Iglesia. En este se ordenaba la renovación de gran parte de la Sagrada Liturgia, y con ella la modificación del Oficio Divino, avalada finalmente por Pablo VI en 1970 por medio de la constitución apostólica *Laudis Canticum*. Con esta, el antiquísimo Breviario⁴, empleado durante siglos por los religiosos canónigos y regulares para rezar el Oficio Divino, se adaptaba a la modernidad. Se emplearía en este menos tiempo, claro está, sin dejar de orar diariamente. El dilema de dedicar más tiempo a la labor pastoral sin dejar de lado la alabanza –problema ya planteado por los Jesuitas en el siglo XVI- se resolvió con algunos cambios estructurales como la reducción del número de salmos por semana, el desplazamiento de las Horas Nocturnas y la eliminación de la Hora Prima. Adicionalmente se pensó en una oración de las Horas que fuera flexible y que pudiera ser realizada por toda la iglesia: clérigos y laicos por igual. En este orden de ideas, la búsqueda de una mayor integración de los fieles en la liturgia devino en una menor importancia de la clausura estricta de antaño. Es decir que el recogimiento que permitía el coro dejó de ser relevante y este dejó de ser un espacio importante para las prácticas cultuales. Actualmente los religiosos de la Orden de San Agustín rezan la Liturgia de las Horas en común, en la Iglesia o en el Oratorio, esto es: en presencia del Santísimo Sacramento. Sin embargo ya no hay un lugar específicamente destinado a esta liturgia, como lo hubo durante siglos. Las Constituciones vigentes de la Orden establecen lo siguiente:

⁴ El Breviario es la forma compilada y organizada de los libros requeridos para el Oficio de las Horas en el coro (Misal, salterio, antifonario, leccionario, homiliario, pasionario, legendario, son ejemplos). Sus primeras versiones aparecen en el siglo XII para suplir las necesidades del clero al momento de viajar o cuando eran asignados a parroquias distantes. Con motivo de la amplia diversidad de breviarios existentes, y en el espíritu de unificación litúrgica de Trento, Pío V aprobó y publicó su versión del Breviario en 1568. Reforma que, a pesar de algunas pocas modificaciones, pervivió hasta el siglo XX. Para la historia del breviario ver la Historia de la Liturgia de Mario Righetti (1995, págs. 1078-1171)

La Liturgia de las Horas se celebrará según las normas de la Iglesia (CIC. 276 § 2n. 3; 663 § 3). En todas las comunidades ha de darse la debida importancia a la recitación en común de Laudes y Vísperas. La Liturgia de las Horas debe recitarse de ordinario en la iglesia o en el oratorio. Al recitar el Oficio Divino, en común o individualmente, debemos procurar ante todo que “sienta el corazón lo que profiere la voz”, como nos advierte la Regla (C 90).

1.PRIMER ENCUENTRO CON EL LUGAR

1.1 PROBLEMA: OBSOLESCENCIA DEL CORO EN LA LITURGIA ACTUAL

Históricamente, la ubicación y distribución del espacio del coro ha dependido de los ceremoniales y fórmulas del Oficio Divino, que a pesar de ser una institución casi estática, concebida para ser ecuménica desde el siglo XVI; dio como resultado alternativas formales en diferentes territorios. Por ejemplo, algunos coros son enrejados con celosía, otros cuentan con trascoro, y otros son abiertos. La diferencia está sobre todo en su desarrollo artístico. Los coros que aún se conservan son evidencia de ello. En Colombia, los coros conventuales están ubicados elevados sobre el último tramo de la iglesia, algunos cuentan o contaron con sillería fija y acceso desde el claustro conventual, generalmente adosado a la iglesia⁵. Por haber sido lugares surgidos para la celebración litúrgica, han sufrido modificaciones severas según las variaciones que introdujo el siglo XX en estas prácticas.

⁵ Se conservan muy pocos ejemplos de coros con sillería en el país, pero aparentemente la sillería fija se usó exclusivamente en las comunidades masculinas. Seguramente debido a que las mujeres no tuvieron una posibilidad real de acceder a cargos en la Iglesia fuera de su propia comunidad. De tal suerte que no hubo necesidad de expresar la jerarquía eclesiástica en el mobiliario de sus coros. La jerarquía de la iglesia del siglo XVII estuvo rígidamente estructurada. Los beneficios y privilegios adquiridos por antigüedad y experiencia en cargos titulares, los años de prédica y de cátedra, así como los nexos con el poder, ofrecían ventajas reales y ampliamente reconocidas que se recordaban en todo momento en procesiones, exequias, en el refectorio, en el coro, durante la Misa, etc.

La oración (recitada y cantada) repartida a lo largo de la jornada es una costumbre con fundamentos en el Antiguo y Nuevo Testamentos, que hace parte de la observancia regular desde las primeras reglas monásticas. Es un instrumento ascético a la vez que alabanza común e incesante. San Benito (s. IV) fue el primero de los padres fundadores en estructurar el Oficio Divino en detalle en su regla. Sus rasgos generales se mantuvieron durante la Edad Media en catedrales y canónicas no episcopales como monasterios, prioratos y abadías. En esencia no hubo cambios entre la reforma al Breviario de Pio V (1568) y el Breviario de Pio X (1911) (Pablo VI, 1970). En el convento de Santafé, la Provincia agustiniana de Ntra. Sra. De Gracia se cuidó de mantener sus usos y costumbres –heredados inicialmente de la Provincia de Castilla, luego matizados con devociones locales- y no fue sino hasta la exclaustación de finales de 1861 que se dificultó esta continuidad, pues sólo entonces se imposibilitó el uso del recinto del coro, fundamental para el desarrollo de dichos oficios. A juzgar por las labores del padre fray Diego Padilla durante su rectorado en la Universidad de San Nicolás y su provincialato consecutivo entre 1788 y 1796, a finales del periodo de dominio español, se mantenía aun en vigor la observancia de los oficios del coro, pues en este tiempo se implantó en la Universidad “la escuela de canto, haciendo venir al claustro maestros peritos en el arte, a fin de que el Oficio Divino se cantase por principios y con aquella dignidad que prescribe la Iglesia.” (Fernández, 1829).

Las Constituciones de la Orden de San Agustín hablan de la relevancia de la oración común en un lugar frente al altar mayor ya desde el siglo XIII (CR I, 6)⁶, sin embargo la ubicación y características concretas de dicho lugar parecen quedar a merced de las condiciones de cada templo, ya que no se estipula con precisión si deben ser asientos adosados a los muros, asientos encadenados o muebles sueltos, ni de qué forma distribuirlos. Los aspectos que hoy son distintivos de los coros con sillería de madera, y que los hacen constitutivos de una tipología reconocible, parecen ser el resultado de una tradición antigua que evolucionó de acuerdo a las posibilidades técnicas y las necesidades de las congregaciones religiosas. Dolores Teijeira (1999, págs. 39-46) expone una evolución de los coros que inicia con los asientos clericales de las iglesias

⁶ CR I.6. *Audito primo signo ad Matutinum, festinent surgere omnes Fratres, munientes se signo crucis et honeste atque composite Ecclesiam adeuntes, antequam ingrediantur aqua benedicta se aspergant, et ingressi inclinent se ante maius altare profunde et reverenter, ac postea vadant stare in locis suis ordinate. Et hic ídem modus intrandi ad omnes alias Horas in ómnibus est servandus.*

primitivas románicas, las cuales contaban con un hemiciclo de asientos pétreos adosado al ábside del templo, en el que sobresalía el asiento del obispo en el centro o a un lado del altar: la cátedra. Posteriormente, dado el crecimiento del clero y la oficialización del Rito Romano⁷, esta evolución alcanzaría su apogeo expresivo en los coros góticos de madera de las catedrales del siglo XV (especialmente en Saboya, Flandes, Brabante, la Corona de Castilla, el Imperio Carolingio y las Islas Británicas). Cronológicamente, a esta tipología de coro se le reconoce un antepasado común en los coros pétreos tallados, como el del maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela, elaborado en la segunda mitad del siglo XII, en los dos primeros tramos de la nave mayor después del crucero, y que fue demolido iniciando el siglo XVII, como consecuencia de las reformas tridentinas (Navascués Palacio, 2001, págs. 26-27).

En la península ibérica, durante los siglos XIV, XV y XVI se labraron coros lignarios nuevos enrejados y cerrados, ubicados más o menos en el centro de la nave mayor. Estos coros sufrirían modificaciones y traslados en diferentes momentos históricos por razones diversas en cada caso (Carrero Santamaría, 2008; Teijeira Pablos, 2015). Sin embargo se ha hecho un vínculo historiográfico con el Concilio de Trento (1545-1563) debido al decreto sobre la presencia real de Cristo en la Eucaristía, el dogma de la transustanciación y la validación del uso de imágenes como ayudas externas en el culto, cuya consecuencia fue el desarrollo de la forma sensible de los ritos de la Iglesia que se conoce como Barroco, y que se ve reflejado en los objetos litúrgicos, el arte y la música (López Martín, 1996, págs. 51-53), todo lo cual requirió de un espacio propicio, es decir una iglesia con su nave mayor despejada desde la cual los fieles pudieran presenciar la suntuosidad de los altares con sus retablos, y la pompa de las celebraciones, especialmente la exposición y “entronización” del Santísimo Sacramento. Lo cual implicó, en muchos casos, retirar los coros que estuviesen en dichas naves y construir los coros de las nuevas iglesias en los extremos, en el ábside, detrás del altar, o en el último tramo elevado en tribuna. (López Pérez, 2015, 2018). El segundo momento histórico se dio a lo largo del siglo XIX, tanto en Hispanoamérica como en España los coros se fueron

⁷ Los franciscanos fueron quienes inicialmente adoptaron el ordinal para el Oficio Divino de la curia papal en tiempos de Inocencio III. Posteriormente ese mismo siglo, la Orden de San Agustín adoptó el mismo rito de la curia romana. El breviario romano se impondría en casi toda la Iglesia con la revisión de Pio V en 1568.

desmantelando debido a la caída de las monarquías y el fortalecimiento del liberalismo económico y político, lo que conllevó a desamortizaciones de la iglesia y guerras civiles que afectaron por igual al patrimonio eclesiástico; un fenómeno internacional, si se considera que el Concilio Vaticano I (1869-70), al declarar la primacía e infalibilidad del papa, enfrentaba problemas como las formas representativas de gobierno, la libertad de culto, la separación de iglesia y estado, y la secularización de programas en escuelas y otras instituciones (O'Malley, 2018, págs. 2-3).

El panorama en Hispanoamérica empieza a cambiar con los Reales Decretos de septiembre de 1798. La deuda de la Corona española se había hecho muy cuantiosa después de las varias guerras enfrentadas en la segunda mitad del siglo XVIII, desencadenando una reforma fiscal conocida como “desamortización de Carlos IV”, en la que se instituye la Caja de Consolidación (o Caja de Amortización), hecha extensiva a Hispanoamérica por medio de la Real Cédula de 1804 (Marichal, 2007). Esta buscaba recaudar dinero por medio de la enajenación de la renta de los bienes vinculados a fundaciones de manos muertas: obras pías y capellanías, administradas por la Iglesia. Aunque el decreto no estaría vigente por mucho tiempo en el territorio neogranadino, este sería el abrebocas del posterior deterioro financiero de los regulares en Hispanoamérica y de la crisis que marcó en el siglo XIX a la iglesia en Colombia después de la Independencia. En Santafé, los conventos, a pesar de haber aportado su cuota de ideólogos a la facción patriota independentista (Mantilla Ruiz, 2011); sufrieron también los efectos de la secularización del gobierno, la economía y la educación, que en 1861 resultarían en la expropiación de los derechos de bienes de las corporaciones religiosas, iniciada formalmente con la Ley de supresión de conventos de 1821 (Ley de 28 de julio). Es decir que se transitó de un modelo de poder monárquico que exigía eliminar el usufructo proveniente de capellanías y obras pías, a uno democrático que procuró reducir el poder en general de la Iglesia en el país.

Por otro lado, hubo una disputa política y simbólica por el poder legítimo. Parte del clero añoraba el pasado monárquico y tradicional, mientras que otra apoyaba un cambio, aun a costa propia, entendiendo que la vida monástica había llegado a su fin histórico (Plata Quezada, 2004). A los primeros se les expulsó y a los segundos se les vigiló constantemente en su lealtad a la patria.

La extinción de conventos menores en los años veinte, la desamortización de bienes de la iglesia de 1861⁸, y finalmente las demoliciones de los claustros de los antiguos conventos mayores santafereños entre 1912 (Santa Clara) y 1956 (Santa Inés), transformaron drásticamente la Iglesia colombiana. Sin embargo, a pesar de las diferencias partidistas, no hubo en el país una crisis de la fe católica. Eran católicas todas las facciones: Santander y Mosquera, así como los conservadores de la guerra civil de 1876-77. Todo lo cual facilitó que los acontecimientos del siglo XIX, significaran una transición en las prácticas rituales de la Iglesia y el antiguo régimen que estas simbolizaban, pero no un riesgo para su existencia en la sociedad (Plata Quezada, 2004).

Es significativo para este trabajo, ver cómo el proceso desamortizador, forzó el cambio de las tradiciones en las órdenes religiosas, al dejarlos sin un lugar concreto en el cual vivir en comunidad y observancia. El padre agustino fray José Murcia escribe a sus hermanos de religión en septiembre de 1883:

En veintidós años pues de exclaustración que contamos, de aquella fecha a esta parte, la mayor porción de nuestros hermanos Religiosos ha muerto ya, y en los que sobreviven aún de aquel cataclismo religioso, ha ido, por desgracia, desapareciendo poco a poco el espíritu religioso que pudieron sacar del claustro, y hoy son dueños y poseedores de usos y costumbres enteramente contrarias a las instituciones que nos rigen, o, por lo menos a lo que fue nuestra Comunidad en tiempos mejores, en que la observancia religiosa era una realidad de verdad. (Circular del Vicario Provincial de los Agustinos Calzados dirigida a sus hermanos de esta Provincia, pág. 2)

En Colombia, los ataques anticlericales continuarían hasta la instauración de la Constitución Política de 1886, que con su preámbulo teocrático: “En nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad”; aceptaba nuevamente a la Iglesia como aliada del Estado, dando paso a la restauración de los institutos religiosos, que iniciaría con la

⁸ La extinción de conventos menores (con menos de ocho frailes) se decretó en el Congreso constituyente de Cúcuta en 1821. Los decretos de extinción de cultos y la desamortización de bienes de manos muertas son del 2 de julio y el 9 de septiembre de 1861.

llegada de sacerdotes, coadjutores y monjas, españoles, italianos y franceses en el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, con ellos no se renovarían un interés por los coros coloniales que habían sobrevivido para entonces. De tal forma que estos cayeron en desuso progresivamente, y para la década de 1970 se abandonarían por completo debido a las reformas litúrgicas de la Iglesia que se resumen a continuación.

Las disposiciones conciliares y sinodales que afectaron el Nuevo Reino de Granada y luego a la República de Colombia no prescribieron en ningún caso las características ni la ubicación de los coros. Los traslados, en el caso de las catedrales, seguramente respondieron a interpretaciones y requerimientos del obispo en sede.

Los cambios socioculturales que conllevaron al abandono de los coros de las iglesias cristianas, aunque se concretan en las reformas derivadas del Concilio Vaticano II, venían presentándose desde el principio del siglo XX. Así puede verse ya en 1903, en el motu proprio *Tra le sollecitudini* del papa Pío X, quien vio también la necesidad de una reforma del Breviario que estuvo en uso algunos años⁹. *Tra le sollecitudini* pone de manifiesto preocupaciones del pontífice sobre la liturgia, que traen ecos de las disposiciones de Trento, cuatrocientos años atrás:

[...]por la influencia que ejerce el arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que directamente produce la música y que no siempre puede contenerse fácilmente dentro de los justos límites, o, en último término, por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran y luego tenazmente arraigan hasta en el ánimo de personas autorizadas y pías; el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma, señalada por el fin con que el arte fue admitido al servicio del culto[...] (Pío X, 1903)

Este, y las encíclicas *Mediator Dei* de 1947 y *Musicae Sacrae* de 1955, ambas de Pío XII, serían los últimos esfuerzos de Roma por mantener la liturgia antigua, junto con el canto gregoriano y la música de órgano, considerados como moralmente apropiados para el

⁹ Pío X, Constitución Apostólica *Divino Afflatu*, 1 de noviembre de 1911.

culto. Posteriormente, la liturgia tendería a adaptarse a los tiempos y a los cambios culturales y tecnológicos acaecidos en la segunda mitad del siglo XX. En general, después del Concilio Ecuménico Vaticano II (1962-1965), las ideas entorno a las que giraron las reformas del Oficio Divino fueron cuatro: mayor permisividad de la oración mental y privada, omisión del oficio de coro en favor del ministerio pastoral y por último la oración de las Horas como función de todos los bautizados; así como una aceptación de la música moderna.

Para 1962, Juan XXIII, pontífice responsable de convocar el Concilio Vaticano II, en su exhortación apostólica del 6 de enero por el éxito del mismo, habla de la importancia del “Oficio Divino diario bajo las bóvedas, grandiosas o modestas de templos o capillas, o reunidos en coro —que es la forma de súplica más perfecta— o cada uno en privado, pero siempre como *sacrificium laudis*”. Esta monición denota un cambio en el énfasis que se traslada de la oración común en el coro al sacrificio de alabanza personal en todo lugar.

En 1963, Pablo VI, en su carta apostólica *Pastorale Munus*, concede privilegios a los obispos para reducir su obligación en el coro, en favor de otras tareas del sacerdocio, la enseñanza o el apostolado así como para conmutar el Oficio Divino por el rosario de la Virgen María por motivos de enfermedad u otras causas. Y en 1964 precisa las disposiciones sobre el Oficio Divino en su carta apostólica *Sacram Liturgiam*. Por ejemplo, autoriza omitir la Hora Prima y elegir una de entre las Horas menores (Tercia, Sexta, Nona) de acuerdo al tiempo disponible en la jornada. También autoriza a los obispos para dispensar a sus subordinados del Oficio Divino, o conmutarlo por otras actividades piadosas. El 15 de agosto de 1966 el mismo Pablo VI, en su carta apostólica *Sacrificium Laudis* usa una expresión que no deja duda sobre la situación de los coros para entonces. Situación que para el pontífice no es preocupante, ya que cree que aunque desaparezcan los coros materiales, la oración y el canto llano en particular, seguirán atrayendo jóvenes, y su fuerza trascenderá los límites políticos de las naciones:

Del resto quelle preghiere permeate di antica grandezza e nobile maestosità continuano ad attrarre a voi i giovani chiamati all'eredità del Signore; in caso contrario, una volta eliminato il coro in questione, che supera i confini delle Nazioni ed è dotato di mirabile forza spirituale, e la

melodia che scaturisce dal profondo dell'animo, dove risiede la fede e arde la carità, il canto gregoriano cioè, sarà come un cero spento che non illumina più, non attrae più a sé gli occhi e le menti degli uomini. (Pablo VI, 1966)

Finalmente, la constitución apostólica *Laudis Canticum* del 1 de noviembre de 1970, que acompaña la publicación del Breviario reformado, hará un gran énfasis en la Liturgia de las Horas como una oración de toda la iglesia, no únicamente el clero. El cuerpo de Cristo completo, no sólo el cuerpo místico compuesto de monjes, frailes y clérigos.

1.2 LA PREGUNTA POR EL CORO COMO VEHÍCULO DE SUS USOS Y COSTUMBRES

"La impresión que produce recorrer las naves de la catedral de Puebla de los Ángeles, en México, o las de la catedral de Cuzco, en Perú, en torno al altar y coro, en una clara y funcional jerarquización del espacio, tiene más fuerza en nosotros que los detalles eruditos de su estilo arquitectónico. Aquella encarna una realidad forjada en el yunque del tiempo, estos el efímero capricho de la moda." (Navascués Palacio, 1998, p. 68)

Desde la perspectiva de Pedro Navascués, catedrales como la del Cuzco impresionan al visitante por la forma en que el coro y el presbiterio distribuyen el espacio de la nave mayor, permitiendo percibir con claridad la jerarquía del espacio interior de iglesia.

En Colombia, existe una necesidad urgente de reconocer la importancia de los recitos corales, ya que estos se han venido desmantelando desde el siglo XX, como consecuencia de la actualización del espacio litúrgico según las necesidades pastorales rescatadas por el Concilio Vaticano II. Son más los casos de coros mutilados o eliminados que los que se han conservado; así que sería un despropósito enumerarlos aquí. Sin embargo, la pregunta del porqué conservar el coro de San Agustín no debe confundirse con la pregunta por la historia de los coros neogranadinos o mucho menos hispanoamericanos; pues la densidad y complejidad de este segundo problema requiere estudios especializados de los cánones eclesiásticos, los sínodos provinciales, las constituciones de las órdenes, y los ceremoniales y consuetas. Además de una exploración erudita del trabajo de maestros pintores, escultores, ensambladores, entalladores, organeros y herreros, en el periodo pertinente en cada caso. Sumado a todo esto, el hecho de que los libros de crónicas del Convento de San Agustín de Santafé se arruinaron en 1862, aquí se tomó la decisión investigativa de reducir el alcance de este estudio al coro de San Agustín como coro que entra dentro de tres categorías:

pertenecer a un convento mendicante (1) masculino (2), en la ciudad de Santafé (3)¹⁰. Sin embargo la ausencia de estudios previos hizo imposible evitar las referencias a investigaciones en otros países. Pues en Colombia se encontraron pocos trabajos histórico-teóricos cuyo objeto fuera un coro conventual. Hay algunos sobre el coro de Santa Clara de Bogotá cuya restauración se inició en 1977, dirigida por Germán Franco Salamanca en el marco de una investigación de Colcultura, documentada en el libro “Templo de Santa Clara Bogotá” (Franco Salamanca, 1987). El segundo estudió que se encontró fue el libro “Coro alto de Santa Clara” de Pilar Jaramillo de Zuleta, publicado en 1992, que se enfoca en la interpretación de la pintura encontrada en este coro. Y por último está el artículo de Constanza Toquica y Luis Fernando Restrepo “Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara”, publicado en 2001, que hace un análisis literario de las canciones encontradas en el archivo de las clarisas, pero menciona muy poco sobre las condiciones espaciales. El templo (y coro) de Santa Clara es desde 1983 parte del Museo Santa Clara, razón por la que fue posible visitarlo para establecer desde el inicio de la investigación algunas diferencias y similitudes formales entre los coros conventuales masculinos y los femeninos, ya referidas por Franco Salamanca hace décadas (1987). Como por ejemplo el acceso lateral del templo de Santa Clara, determinado por la ubicación el coro bajo, que no está presente en la iglesia de San Agustín, a la cual se accede por el sotocoro (pasando por debajo del coro); así como la recurrencia significativa de la ubicación elevada del coro en los conventos, y su conexión directa con el claustro alto, lo que indicaba la importancia del recogimiento necesario para los oficios, y el carácter íntimo y puramente religioso del espacio, una “prolongación de la clausura” (Jaramillo de Zuleta, 1992, pág. 23).

En primera instancia de identificaron las características generales del coro de San Agustín, con ayuda de los vestigios arquitectónicos hallados en la restauración de 1980-86, y su estado de conservación actual (mecanismos y agentes de deterioro observables a simple vista que ayudaron a detectar adiciones y sustituciones complementarias a la información documental consultada). En segundo lugar, se corroboró la autenticidad del

¹⁰ Las órdenes mendicantes en Europa fundaron sus conventos en entornos urbanos, sin embargo en Iberoamérica vale la pena hacer la aclaración debido a que la labor misionera y evangelizadora las llevo a fundar “conventillos” en pueblos de indios y zonas rurales (Plata Quezada, 2015, 2016). Los templos de dichos “conventillos” contaron con coro, pero estos son diferentes a los de los conventos urbanos.

coro como elemento constitutivo del templo *original* de 1668, según fuentes documentales primarias del archivo del Convento. Consiguientemente, se intentó comprender la manera en que funcionaba el espacio y cómo era usado por la comunidad a partir de libros de ordenanzas de la Orden.

Todo lo anterior sugería que el recinto coral: su forma y distribución del mobiliario, desempeñaban una función como vehículos de una centenaria tradición en la Iglesia; y por lo tanto fijaba las condiciones para realizar el Culto Divino cotidiano, de forma similar a lo que observaba Pedro Navascués (1998, p. 31) sobre la relación entre la distribución jerarquizada de la sillería del coro y los cargos de las dignidades en los cabildos catedralicios en España. El coro en las catedrales era un espejo del orden social, y por tanto, motivo de pugnas constantes. En los conventos sucedía algo similar: la jerarquía del espacio coral era el reflejo de la precedencia dentro del gobierno de la provincia religiosa; los agentes externos no eran permitidos dentro del coro, y la dignidad del estalo presidencial debía cumplir con las características distintivas de los tronos: grada y dosel. A partir de este asiento se distribuían los demás en dos mitades vueltas al altar, y la permanencia dentro del coro se regía por extensas ceremonias preestablecidas.

El coro de San Agustín hizo parte del conjunto edilicio del Convento mayor de San Agustín de Bogotá, el cual constaba de varios claustros en donde, en comunidad, los frailes de la Orden oraban, dormían, comían, estudiaban y realizaban todas las actividades diarias a lo largo de su vida, en el marco de la regla monástica de su patriarca y los estatutos de sus Constituciones, que prescribían esta forma de vivir en gran detalle. Especialmente en las ceremonias públicas que tenían lugar en el templo, se estipulaban, por ejemplo, las inclinaciones y reverencias, las señas para dar inicio a los oficios, dónde sentarse, cuándo incensar, cómo cantar, o cuándo tocar el órgano. Desde esta perspectiva, es claro que las prácticas cotidianas estaban preestablecidas (en la Regla de San Agustín, las disposiciones constitucionales y los libros ceremoniales) y requerían de espacios y objetos especializados para su desarrollo. Esta premisa permite hacer una reflexión sobre la imbricación indivisible que se da entre el edificio material, su mobiliario e imágenes, y los hombres que lo habitan. Reflexión sobre la cual se construye otra en torno a los posibles usos de este coro en el contexto actual de la comunidad religiosa y su feligresía. Para así plantear una manera de recuperar la memoria de las costumbres del Convento, como legado cultural común, y no sólo de la Iglesia. Y de esta

forma, dirigir la mirada y los oídos al coro nuevamente. Como lo concibió quizás la Declaración de Oaxaca: "Identidades, en suma, que impulsen la historia, que no sean herencias congeladas, sino síntesis vivas, en constante movimiento, que se alimenten de las diversidades de su interior y reciban y reelaboren los aportes que les lleguen del exterior." (UNESCO, 1993).

La historia del coro, como *recinto de uso restringido* al interior de la iglesia, se puede rastrear hasta el siglo IV, cuando los templos contaban con bancos pétreos en ambos lados de la catedral, formando un hemiciclo atrás del altar (ápside, *exedra* o *concha bematis*). Y otros asientos ubicados en la nave, formando una planta rectangular frente al altar (*bema*), generando una división en la nave entre clérigos y laicos (Blaauw, 2012). División que a partir del siglo XIV evolucionaría a su forma más elaborada, conocida como *trascoro* (Oricheta García, 1997, pág. 35). Con lo cual las sillerías de coro también se convertirían en obras artísticas de escultura, talla, taracea, incrustación y pintura, con ejemplos excepcionales en España. Esta tradición se traería a las Indias y aún se puede encontrar un buen ejemplo en la catedral metropolitana de Lima. Las órdenes religiosas también incluirían en sus iglesias conventuales (femeninas y masculinas) recintos corales para el Oficio de las Horas y la Misa, pero ya no ubicados en la nave como en las catedrales, sino elevados en una tribuna en el último tramo del templo con la puerta principal del coro hacia el claustro alto de convento (cf. Marín Pradas, 2004, p. 43).

Por otro lado, la historia de las Horas Canónicas o *cursus* se remonta a tiempos bíblicos. Los judíos dividían el día en tres partes: *tercia* (Mt 20:3; Mc 15:25), *sexta* (Mt 20:5, 27:45; Jn 19:14) y *nona* (Mc 15:34; Hc 10:3). Y tanto hebreos como cristianos oraban de rodillas o postrados en el suelo (Hc 10:30; Ef 3:14; Mt 26:39; Jdt 9:1; Gn 24:48). Esta costumbre se mantendría después de la paz de Constantino, como se sabe por San Basilio (Juan Pablo II, 1980). Todo lo cual es de interés, ya que se puede perder de vista que las sillas de coro fueron una innovación tecnológica con un origen histórico definido, que fue floreciendo progresivamente durante el primer milenio de cristiandad para suplir los requerimientos particulares del Oficio Divino en occidente. En esta medida, la sillería del coro, que si bien sólo es uno de los componentes del espacio coral (Marín Pradas, 2004, pp. 44-47; Oricheta García, 1997, p. 34), cobra un valor excepcional cuando se le entiende como solución tecnológica especializada, y parte de una tradición que llegó a América con el clero en el siglo XVI. Casi de forma paradójica, al intentar entender el

coro sin su mobiliario, emerge su significado como artefacto y desarrollo artístico, que fue heredado de generación en generación durante siglos hasta el presente.

El periodo de tiempo enunciado en el título de este trabajo, comprendido entre 1675 y 1861, responde a las fechas límites dentro de las cuales estuvo en uso el coro de San Agustín de Bogotá. En diciembre de 1675 se concluyó la instalación de su sillería; y en septiembre de 1861 el claustro fue convertido en cuartel militar, lo cual significó la interrupción de su uso. Con la suerte de que en febrero de 1862 su acceso quedó parcialmente inhabilitado después de la batalla entre tropas conservadoras y liberales que tuvo lugar allí. La escalera del antecoro quedó totalmente destruida (ACAB. Inventario de la iglesia de 1886, T33, ff. 206-207) y en consecuencia, el recinto del coro quedó aislado, lo que favoreció su conservación. Los frailes de entonces quedaron dispersos, exiliados en diferentes ciudades durante años, y sólo dos de ellos fueron designados como capellanes por el gobierno, y fueron quienes, en conjunto con los cofrades de la Archicofradía de los “cinturados”¹¹, mantuvieron vivo el culto agustiniano desde 1867 en adelante. Únicamente después de la estabilización de la situación de los religiosos en el país en 1887, enviarían de España (en 1899) un nuevo grupo de frailes agustinos que, sin convento en Bogotá, vivieron en una casa que construyeron en el barrio Santa Bárbara, cerca de la Iglesia. Allí dispusieron un oratorio en donde llevaron a cabo el oficio de las Horas desde ese momento en adelante hasta 1977, cuando se termina la construcción del convento actual. Que desafortunadamente no pudo contar con un acceso directo al coro, pues hubo que ubicarlo al sur de la iglesia (el coro está en el extremo norte).

Actualmente, se tiene un lugar en desuso, frente a una práctica aún vigente aunque reformada, ya que prescinde del espacio coral para su ejecución. En otras palabras se tiene una expresión cultural viva desvinculada de uno de sus vehículos materiales. A partir de este problema se plantea la pregunta si el coro puede ser vehículo de sus usos y costumbres antiguas, consignadas como memoria cultural en la materialidad del coro,

¹¹ “Archicofradía de Cinturados, de N. G. P. San Agustín, Virgen del Consuelo, Sanctum Lignum Crucis, y Jesús Nazareno”. En los manuscritos consultados en el ACAB se designa esta archicofradía con el nombre de cualquiera de sus advocaciones.

en su ubicación dentro del templo, en su distribución jerarquizada, en su programa artístico y trabajo de ebanistería.

John Ruskin, explicando la forma del coro de la catedral de Amiens, da a entender que la arquitectura religiosa es verdaderamente deleitable cuando se está en sintonía con el principio teológico del que esta emana. Esta interpretación moralizada de la arquitectura, recalca el papel del conocimiento previo en la experiencia estética; a la vez que alude a la posición de Ruskin, muchos años atrás, sobre el papel de la arquitectura en la memoria. Según él, sin arquitectura, no es posible recordar (1910, págs. 211-212). Recordar, no sólo como ejercicio mental, sino como inmersión en un fragmento de realidad presente del pasado. Por eso su elección de palabras indica una experiencia (*delightfulness*) que se abre a la relación (*sympathy*) con el pasado.

Esta concepción de Cristo rodeado de sus santos (la capilla más al este de todas estaba consagrada a la Virgen) era la base de la disposición entera del ábside con sus soportes y sus separaciones de arbotantes y entrepaños; y las formas arquitectónicas nunca podrán verdaderamente encantarnos [*be delighted*] si no nos encontramos en simpatía [*in sympathy with*] con la concepción espiritual de la que salieron. (Ruskin, 2006, págs. 262-263)

La pista que nos ofrece Ruskin, permite afirmar hipotéticamente que una buena manera de recuperar la memoria del recinto coral, es a través de la vivencia informada de este, en la que se reconozca el talante particular de la arquitectura, como lugar que acoge y posibilita experiencias sensomotoras, superando “los criterios adoptados [por la Carta de Restauo de 1972] para la restauración de los objetos de arte predominantemente grafopictóricos, donde los aspectos visuales predominaban sobre la estructura.” (Baldini, y otros, 1990).

2.SEGUNDO ENCUENTRO CON EL LUGAR

2.1 ANTECEDENTES

2.1.1 PERIODO DE EXCLAUSTRACIÓN: LA REHABILITACIÓN DE 1867, Y LAS REPARACIONES DE 1877 Y 1900

Figura 2.1 Capilla de Jesús Nazareno después del incendio de la noche del 25 de febrero de 1862.



Febrero de 1862. Actual carrera 7 con calle 6C bis, vista hacia el norte.

Fuente: BanRep. Fotografía histórica. Archivo de José García Hevia, No. Topográfico FT2095

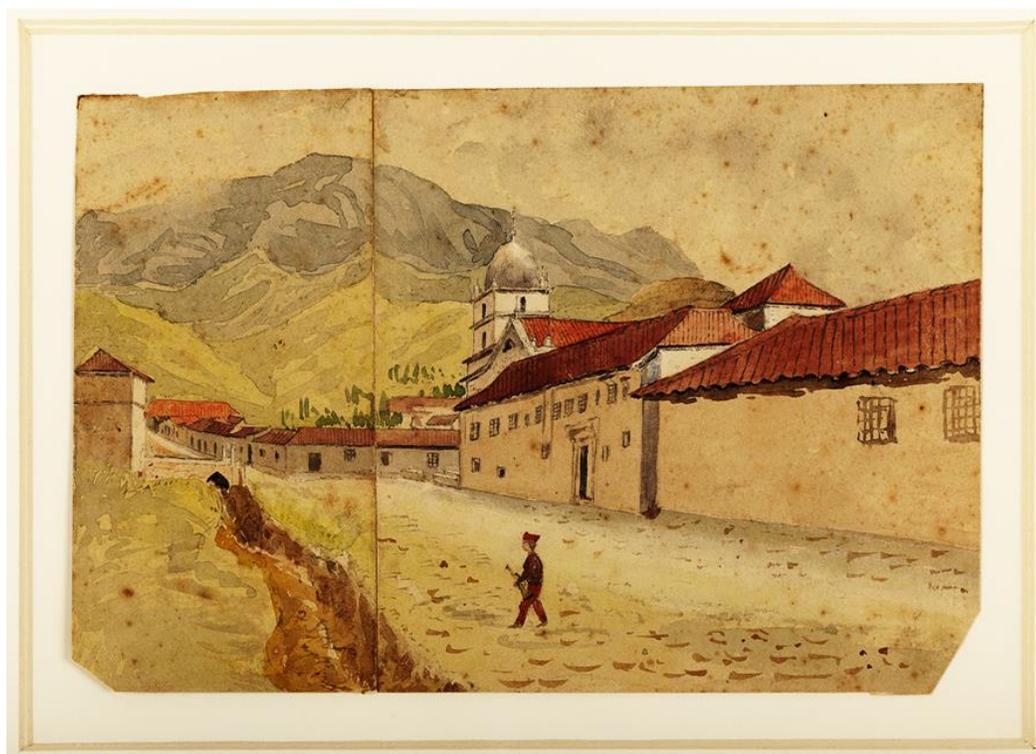
La independencia nacional de Colombia indujo a la institución eclesiástica en un periodo de inestabilidad que duró casi siete décadas, el cual estuvo fundamentado en la forma en que el Estado ejerció su derecho de soberanía, especialmente en los periodos gubernamentales de Francisco de Paula Santander y Tomás Cipriano de Mosquera. Ya en 1821 el Congreso había aprobado la supresión de conventos menores (Ley de 28 de julio de 1821), y el Patronato Republicano fue adoptado en 1824 (Ley de 28 de julio. Vigente hasta 1853); lo cual permitió la injerencia del Estado en asuntos eclesiásticos en general, de tal forma que se inició una estricta vigilancia al ejercicio del gobierno provincial de las órdenes religiosas en lo referente a nombramientos, fundaciones, erecciones, manejo de rentas y recepción de bulas papales (Cortés Guerrero, 2014) – incluso antes de adoptado el Patronato. Por ejemplo, al provincial de la Orden de San Agustín se le mandó a concurrir “a la sala de Gobierno con toda la comunidad a su cargo a prestar el juramento” a la Constitución, el 5 de diciembre de 1821 (ACAB. Varios, T5, f. 88). Y el 11 de febrero de 1822, la Secretaría de Estado y del Despacho de Interior hace llegar al mismo provincial, un comunicado expresando que por decreto de 4 de enero, “se dé cuenta al Sup[re]mo Poder Ejecutivo de las elecciones de los Prelados Regulares, las cuales se publicarán en el caso de que sea favorable la voluntad de aquel, pero el capítulo deberá reformar su elección cuando la autoridad civil no esté de acuerdo con ella.”(ACAB. Varios, T5, f. 90). En estos dos sucesos se advierte la manera en que el nuevo gobierno procuraba tomar las riendas del Estado, asegurándose especialmente de tener injerencia en la institución que había sido más poderosa durante la colonia: la Iglesia.

En este curso de las cosas, el Convento de San Agustín de Bogotá fue expropiado en septiembre de 1861, en cumplimiento del Decreto de desamortización de bienes de manos muertas (Decreto de 9 de septiembre de 1861). Una vez fueron expulsados los religiosos del claustro (Decreto de 5 de noviembre de 1861), y convertido este en cuartel militar, el templo fue encargado por el gobierno a los padres agustinos fray Agustín Gil Delgadillo y fray Domingo Espitia, en la figura de capellanes (Campo del Pozo, 1993-2010). Sin embargo, pocos meses después, surgió un enfrentamiento militar que tuvo lugar en el claustro y el templo, en donde se fortificó el Batallón Colombia en defensa del asedio del general conservador Leonardo Canal y su ejército. Los ataques transcurrieron del 25 al 27 de febrero de 1862, resultando en el incendio de la capilla de Jesús Nazareno, que era la más grande del templo. Durante la toma también se dañaron piezas

del mobiliario de la iglesia y “fue destruida la librería, donde existían las crónicas de esta Provincia” (ACAB. Copiador, T33, f. 2). El padre fray Pedro Salazar quien vivía en el convento de Santafé durante la expulsión recuenta que:

[...]con motivos del ataque de 1862, de los cuales fue teatro, quedó la mencionada Iglesia con el aspecto de un humeante y dismantelado escombro, la cubierta de la Capilla de Jesús Nazareno convertida en cenizas, sus muros ennegrecidos por las llamas, los restos de los cuadros y de los marcos que los decoraban dispersos o hacinados en confuso desorden; en la iglesia; zafados los altares de sus sitios, los confesionarios volteados, la famosa biblioteca formando barricada, los órganos inutilizados y las estatuas mutiladas. (ACAB. Copiador, T33, f. 38)

Figura 2-2. Acuarela, Convento de San Agustín, 1846



Fuente: BanRep. Colección de arte. Pince, Henry (1846). Acuarela y lápiz sobre papel. N° de registro AP4353. Imagen más antigua que se conoce del Convento.

La iglesia no estuvo en servicio durante más de cinco años, entre septiembre de 1861 y julio de 1867. Algunas pinturas de la iglesia fueron trasladadas al Museo Nacional, y los libros llevados a la Biblioteca Nacional (Mucientes del Campo, 1968, págs. 173-176) – descontando los que fueron destruidos en febrero de 1862 (Cordovez Moure, 1862, pág. 786). Para entonces, la Biblioteca y el Museo Nacional funcionaban en el denominado Edificio de Aulas (Hernández de Alba & Carrasquilla Botero, 1977). La carta que escribe el padre provincial de los agustinos descalzos, Victoriano Rocha, al papa Pío IX, en 12 de abril de 1863, hace referencia a este suceso: “han dispuesto los impíos reformadores que se saque de las iglesias y conventos extinguidos todos los cuadros y se depositen en el lugar que llaman Museo, lo mismo que todas las bibliotecas.” (Mucientes del Campo, 1968, pág. 177). A pesar de que el Concordato de 1887 convenía que se devolverían a las entidades religiosas los bienes desamortizados que no tuvieran aun destino (Art. 28), los bienes muebles confiscados al Convento de San Agustín no fueron devueltos durante el siglo XIX, como lo manifiesta el comunicado del Ministerio de Instrucción Pública de 18 de marzo de 1890 dirigido a los padres agustinos Pedro Salazar y Plácido Bonilla: “Estando vigente un Decreto del Gobierno por el cual se prohíbe sacar de la Biblioteca Nacional los libros que se encuentran en ella, el Ministerio no puede acceder a lo que solicitan.” (ACAB. Varios, T5, f. 301).

En 27 de marzo de 1867, aprovechando que su padre, Laureano Copete, era simpatizante del partido liberal, Dionisio Copete Duarte, secretario de la Archicofradía agustina de Jesús Nazareno, redacta un mensaje dirigido al presidente Tomás Cipriano de Mosquera, en el que pide, en nombre suyo y de los feligreses, “la iglesia de San Agustín, para con munificencia católica, emprender su reparación.” Y prosigue: “No es un templo nada más lo que os pedimos; es también un precioso monumento de nuestra patria y nuestras glorias, para unir a ellas lo imperecedero de vuestro nombre.” (Campo del Pozo, 1993-2010, pág. 154).

La respuesta a su solicitud fue positiva y publicada en el Registro Oficial n° 897 en 3 de abril de 1867¹². En esta respuesta se daba un plazo de veinte días para iniciar, por

¹² Cabe anotar que el artículo 4° del decreto de desamortización de 9 de septiembre de 1861, exceptuaba “de la adjudicación que queda prevenida, los edificios destinados inmediata y directamente al servicio u objeto del culto”. Es decir que el templo nunca estuvo incluido en la

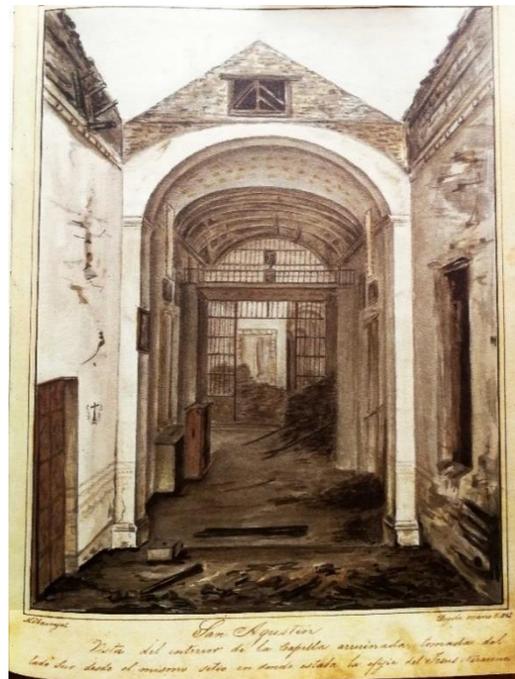
cuenta propia, la rehabilitación del templo. Para lo cual Dionisio Copete con ayuda del capellán fray Manuel Maldonado, convocaron a la ciudadanía a una junta el 10 de abril en la iglesia. A dicha junta asistieron más de cien vecinos y se asignaron tareas para las reparaciones, resultando “director” de las obras el señor Justo Briceño, expresidente del Estado de Cundinamarca y vecino de la iglesia.

En este día, 10 de abril del 67, se vieron los confesionarios unos fuera de sus puestos, y otros volcados, los altares menores zafados unos de la pared, otros estropeados adrede, y faltándoles a los altares algunos retablos, del altar de los Dolores, faltaban los cuadritos de santos que lo adornaban, y que por ser pinturas de Vásquez no habían quedado sino los marcos; no había ni un escaño, ni un asiento; todo el pavimento estaba desenlosado , pues con las losas de ladrillo que lo cubrían se habían construido las trincheras para la defensa del ataque de los días 25 y 26 de febrero de 1862, las ventanas sin vidrieras, el cancel y la puerta principal agujereados a balazos: de las hojas de la puerta falsa no había quedado sino la parte inferior; y las inmundicias y la mugre cundían por todas partes. Lo que menos había sufrido era el presbiterio, el altar mayor, el púlpito y el coro. (Campo del Pozo, 1993-2010, pág. 167)

Para financiar las rehabilitación de la capilla incendiada, se tuvieron que vender parte de las alhajas de plata de la Archicofradía por “Cuatro mil pesos [que] produjeron las tres arrobas de plata que entraron a la moneda, y con esta suma no solamente hubo para componer la Sacristía [reconstruir la cubierta] y edificar la casita contigua y para comprar algunos trastos de Iglesia como unos candeleros de plata alemana para el altar de nuestro Padre Jesús Xs, sino que quedó un sobrante de doscientos pesos que creo se entregaron al R.P. Mtro. Maldonado” (ACAB. Varios, T5, f. 156). El lugar de la capilla incinerada vendría a dividirse en dos: una mitad para la nueva sacristía, porque la antigua había quedado expropiada por estar en el claustro; y la otra mitad para la casita del capellán.

desamortización. Su afectación fue consecuencia de su colindancia con el claustro, que había sido adaptado para el ejército.

Figura 2-3. Vista interior con coro de la primera iglesia, marzo de 1862



Carvajal, Manuel D. (Bogotá, marzo 11 de 1862). Acuarela. “San Agustín: Vista del interior de la Capilla arruinada, tomada del lado sur desde el mismo sitio en donde estaba la efigie del Jesús Nazareno” (Mejía Arango, 2001, pág. 139)

El 14 de julio de 1867 se celebró la Misa de reapertura y nueva consagración del templo de San Agustín con asistencia de las demás comunidades mendicantes. En esta celebración se cantó media Misa de Mercadante y media Misa de Mozart, para lo cual debieron usar el coro que habían decorado para la ocasión (Campo del Pozo, 1993-2010, pág. 170) y seguramente tuvieron que reparar el órgano. El 18 de noviembre del mismo año también se reinauguran las sesiones de la archicofradía:

[...] el Señor Dionisio Copete hizo la siguiente proposición que fue aprobada: “Consígnese en el acta de este día un voto solemne de gratitud a la Providencia Divina por la gracia que ha concedido a la Religión Agustiniense, reapareciendo esta Archicofradía sobre los escombros que la sepultaron por el espacio de siete años”. Y se decretó que tributasen a la Providencia Divina acción de gracias: una Misa solemne con *Te Deum Laudamus*. (ACAB. Libro de la Archicofradía, T32, ff. 267)

En 1886, el capellán padre fray Plácido Bonilla, realiza el primer inventario de la iglesia desde la desamortización, dando cuenta en este de la condición del coro para ese momento.

Coro y torre

El coro tiene 3 armatostes de órgano, un facistol, una banca y un armonium regalado por la señora Rosalía de Barrera. Este instrumento está en buen estado y es casi nuevo. La escalera que conduce al coro está [pasa a f.207] en completa ruina. En la torre hay seis campanas de las cuales la mayor es nuevamente vaciada por el francés Juan M. Dencausse, a impulsos del R. P. Capellán Fray Genaro David Silva, y se estrenó el siete de Diciembre de 1881 a las doce del día.

Al occidente está el antiguo salón de la librería que da sobre la nave del lado del púlpito. Está en estado de ruina. (ACAB. Inventario de la iglesia de 1886, T33, ff. 206-207)

Con motivo de la guerra civil de 1876 – 1877, el ejército toma posesión del templo entre agosto del 76 y mayo del 77, debido a su colindancia con el cuartel (antiguo claustro conventual). Pasados los enfrentamientos hubo necesidad de hacerle reparaciones a la iglesia nuevamente, y se consagró una vez más (Campo del Pozo, 1993-2010, pág. 169). Sobre estas reparaciones no se tienen más detalles que la fecha de la Misa de consagración.

En 1889, el capellán solicita al Ministerio de Fomento la reparación de los daños ocasionados al templo por “la impiedad”, aunque por “la situación en que se hallaba el Tesoro Público, no le permitió hacer por entonces sino una puerta en el sitio que ocupaba la capilla de Jesús Nazareno” (ACAB. Varios, T5, f. 302.): esta era una puerta para la nueva casita del capellán, sobre la actual carrera séptima (ACAB. Varios, T5, f. 300). En 1891 se solicitaron otras reparaciones al Ministerio de Fomento; entre ellas la devolución de la campana grande que había sido llevada a la Catedral, así como la reparación del reloj que había sido instalado por el Ministerio de Guerra en la torre (ACAB. Varios, T5, f.

302-303). Según Dionisio Copete, el gobierno no sólo reparó el reloj sino que “se renovaron en firme los entresuelos de la torre, [y se] blanqueó la torre y el frente de la iglesia”. Posteriormente, cuando fue capellán el padre fray Casimiro Abondano, se pintó de blanco el interior de la iglesia y la sacristía y se volvió a fundir la campana. (Campo del Pozo, 1993-2010, págs. 173-174)

El claustro doble del Convento mayor de San Agustín estuvo funcionando como cuartel del batallón de artillería hasta 1907, y luego como sede de la Escuela de Cadetes, hasta su demolición en 1940. El padre José Pérez Gómez, fallecido doce años atrás, había llegado a Colombia con la primera expedición de agustinos enviada por la provincia de Filipinas a restaurar la provincia de Colombia, por solicitud del padre Salazar. El 27 de diciembre de 1898, llegaron con el padre Pérez, doce frailes al puerto de Barranquilla, desde Barcelona. A Bogotá llegarían el 20 de enero de 1899. Una vez fue asignada la Provincia de Colombia a la de Filipinas, los padres llegados de España hicieron algunas mejoras al templo de San Agustín. Según el padre fray Baldomero Real, en Visita Provincial de 1901, los padres españoles habían arreglado los altares en general, habían hecho nuevos ornamentos y he instalado la luz eléctrica, convirtiendo a la iglesia de San Agustín en la “primera y única iglesia que luce este adelanto de la ciencia en la capital” (Monroy Barrera, 1993-2010, pág. 498).

Desde que fue aprobada la Constitución de 1886 y luego el Concordato con la Santa Sede de 1887, las comunidades religiosas fueron nuevamente bienvenidas en el país¹³. Los frailes que fueron asignados a Bogotá en 1899, entre ellos el padre José Pérez Gómez, vivieron en una casa de la familia del padre Pedro Salazar, que quedaba en la calle de Jesús Nazareno (actual calle 6C bis), al oriente de la iglesia. Allí estuvieron hasta 1908, cuando muere el padre Salazar y su familia toma posesión de la casa. Por esta razón tuvieron que conseguir un lugar donde trasladarse, así que compraron la casa de un señor París, al oriente de la actual carrera Séptima, en la esquina de la calle de Jesús

¹³ En la Constitución de 1886 el título IV instituía las relaciones entre la Iglesia y el Estado, otorgándole “autoridad espiritual”, jurisdicción eclesiástica y poder civil como persona jurídica a la Iglesia. Los artículos 38, 40 y 41 establecían que la religión católica, apostólica y romana era la de la Nación y que los poderes públicos la protegerían. Que la libertad de cultos se limitaba a los que no iban en contra de la moral *cristiana*, y que la educación pública estaría organizada de acuerdo a la religión católica. El Concordato, por su parte, daba alcance a dichos artículos.

Nazareno. Dicha casa se demolió para construir una nueva que fue inaugurada el 4 de diciembre de 1909 (Bayona Posada, 1948, p. 37; Monroy Barrera, 1993-2010, pp. 517-518). En ella funcionó el convento hasta 1975, por lo tanto contó con un oratorio para hacer el Oficio de las Horas, sin embargo, no se conoce su ubicación. Posteriormente, cuando se construye el convento actual (inaugurado en 1978) al sur del templo, la propiedad de la casa pasa a un particular que la modifica para adaptar su uso a una hospedería. Finalmente en 2010, es comprada nuevamente por la comunidad, y actualmente funciona en ella el Centro de Espiritualidad de San Agustín. Actualmente la casa conserva parcialmente sus fachadas originales (1909), pero no la distribución interior.

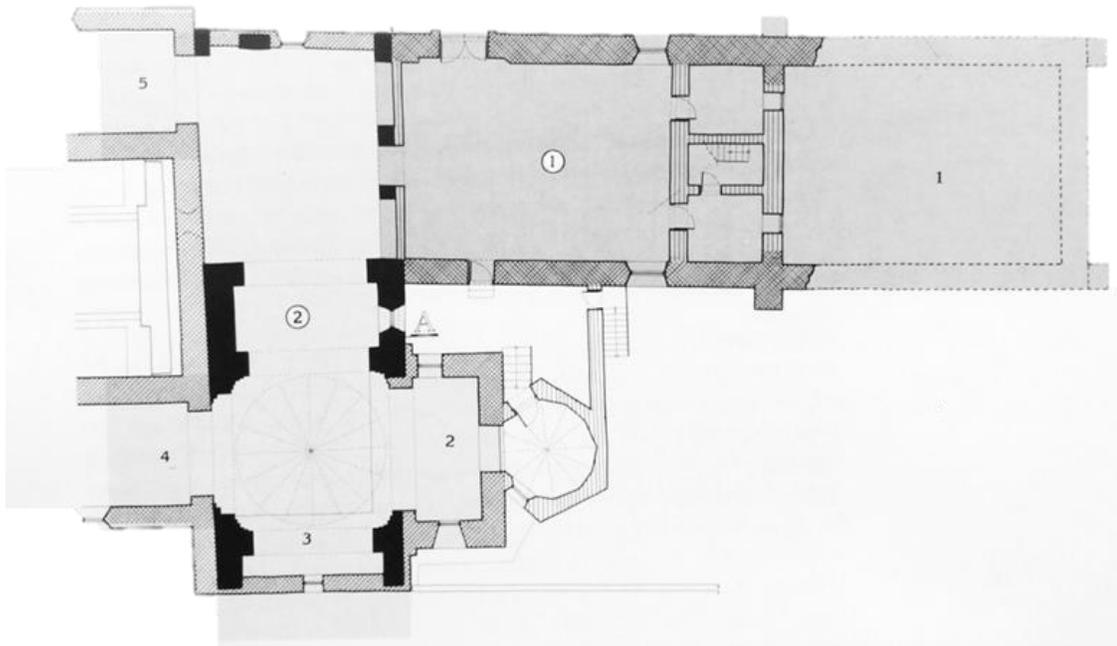
Antes de la construcción del convento nuevo en la década de 1970, y la restauración científica y general de la iglesia en los años ochenta, se hicieron algunas mejoras con ocasión del decimosexto centenario del nacimiento de san Agustín, celebrado en noviembre de 1954, el bicentenario de la consagración de la iglesia de 1748 (Bayona Posada, 1948, págs. 54-55), y además, la coincidente terminación de la obra nueva del edificio ministerial construido donde estaban anteriormente los claustros del convento, la cual comprendía la refacción de la fachada occidental sobre la nueva calle peatonal. No se encontraron fuentes suficientes para documentar esta intervención de los años cincuenta, pero se sabe que las arañas de cristal de la iglesia, traídas de España, y el órgano eléctrico que está actualmente en el coro se instalaron en fechas próximas a 1954 (Téllez Castañeda, 1998, pág. 135). Asimismo, sabemos, por las fotografías de Jorge Bayona (1948) que las puertas originales del coro estaban aún abiertas para 1948.

2.1.2 EL CORO EN LA RESTAURACIÓN DE 1979 – 1986

Los trabajos preliminares a la obra de restauración del templo de San Agustín se iniciaron en 1979, una vez estuvo terminada la obra de construcción del actual convento, que se había concluido un año antes. Su director, el arquitecto Germán Téllez Castañeda documentó estas dos intervenciones en un libro publicado en 1998 (Iglesia y convento de San Agustín de Santa Fe y Bogotá). En dicha intervención, se reemplazó toda la armadura de la cubierta por cerchas metálicas; se instalaron redes técnicas reglamentarias, y se hicieron restituciones de elementos deteriorados en general, se restauró gran parte de la pintura mural, y se reversó la intervención que había hecho el maestro Luis Alberto Acuña entre los años 1958 y 1961, en la que se habían pintado de rojo los fondos de los artesonados y de verde la lacería, además adicionando apliques de yeso (págs. 72-73). Sumado a esto, Téllez y su equipo –con base en Dorta y Sebastián- realizaron indagaciones sobre las proporciones de elementos como la nave en planta, la portada, y los artesonados, con el objetivo de identificar la influencia de los tratadistas clásicos de la arquitectura en la obra del templo (págs. 165-182). La conclusión más significativa a la que se llegó a través de esta intervención fue la hipótesis histórico-constructiva del templo. Al haber descubierto los restos de dos iglesias anteriores a la terminada en 1668 (fecha en la clave del arco de la portada), se propusieron tres etapas de construcción. La primera correspondería a la iglesia construida por la Orden de San Francisco hacia 1551, que en 1575 fue asignada a los agustinos¹⁴. La segunda iglesia, habría sido la primera construida por la comunidad agustiniana en las últimas décadas del siglo XVI, terminada antes de la Visita Provincial de 1604, en la que se describe (vid. *Infra* 2.4.1. ACAB. Libro de Visitas, T11, f. 20r). Esta iglesia estuvo en funcionamiento hasta terminada la ampliación definitiva en 1668, que corresponde a la iglesia actual; en la que se conserva gran parte de la segunda iglesia, incluyendo dos de sus capillas (Figura 2-3).

¹⁴ Según el cronista franciscano fray Pedro Simón, “en los primeros días de febrero de 1551 tenían ya la capilla acomodada y colocaban el santísimo sacramento”. (Mantilla Ruiz, 1984, pág. 86)

Figura 2-4. Sector del plano de levantamiento del estado de la iglesia de San Agustín en 1964.



[Leyenda original] Sector del plano de levantamiento de estado de la iglesia de 1964, mostrando el área abarcada por la 1ª y 2ª iglesias construidas en el sitio: 1. Primera iglesia o Capilla de Jesús Nazareno, 2. Capilla de San Fulgencio, San Lorenzo y San Gelasio, 3. Capilla de Ntra. Sra. de la Consolación, 4. Posible capilla de Ntra. Sra. de Chiquinquirá, 5. Posible capilla de la Inmaculada. Lo anterior es congruente con la descripción citada del P. Mallol. (Téllez Castañeda, 1998, pág. 52)

En lo que concierne a la historia material del coro, siguiendo a Téllez Castañeda, durante la obra que él dirigió se observó que: las vigas del coro estaban en buen estado, sólo se tuvo que sustituir una de ellas (Téllez Castañeda, 1998, pág. 250). Las tribunas laterales o “alas” del coro fueron añadidas a finales del siglo XVII (pág. 247), es decir, poco tiempo después de terminada la sillería. Sin embargo, una vez revisado el contrato de 1665 entre el Convento, y los maestros Pedro de Heredia y Agustín de la Zerda, se pudo confirmar que las tribunas hicieron parte de la fábrica original del entablado del coro (ver Anexo A).

En la intervención se llegó a la conclusión de que en fecha desconocida se habían clausurado las puertas originales del coro y abierto otras, para lo cual se habrían retirado

cuatro sillas (Téllez Castañeda, 1998, pág. 248). Lo anterior resultó de la diferencia encontrada entre los vanos clausurados en el muro y los vanos en madera por el lado interno del coro. En el levantamiento se verificaron estas medidas en sitio y se vio que el vano del lado de la epístola [antecoro] tiene 1,70 metros de ancho por 2,26 metros de altura, mientras que medido desde adentro del coro cuenta con 1,46 metros de ancho por 2,24 metros de altura. El vano del lado del evangelio, medido desde la torre cuenta con 1,15 metros de ancho y 2,01 metros de altura, mientras que medido desde adentro del coro cuenta con 96 centímetros de ancho por 1,75 metros de altura. Estas diferencias, que en promedio son de 17 centímetros, deben corresponder al ancho del marco en madera de las puertas originales (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 69r), que eran rectangulares y por tanto más bajas que la altura del vano por el lado interno incluyendo la longitud de la flecha del arco. Adicionalmente se corroboró en las cuentas de gastos de 1675 (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 2r) que la cantidad de bisagras forjadas para los asientos del coro coincide con la cantidad de asientos que existen actualmente (aunque hay un asiento sin bisagras en el extremo del lado de la epístola). Lo cual desvirtúa la hipótesis de asientos retirados, planteada por Téllez Castañeda. Sumado a esto, se dedujo en la obra que el entablado que se encuentra sobre la cama de tablonos de arcilla del piso del coro, fue adicionado a mediados del siglo XIX. La datación fue aproximada de acuerdo a los estratos en la exploración del entarimado, pero a partir de las fuentes documentales no se pudo corroborar esta hipótesis. Téllez reemplazó la capa superior en la parte central del espacio, dejando una diferencia de tipos maderas y dimensiones claramente distinguible (Téllez Castañeda, 1998, pág. 250), sin embargo, el chirreo que se produce al pisar esta madera no resulta apropiado para la acústica del espacio.

La puerta que conducía al coro desde el claustro alto y la puerta que conducía a la escalera del coro desde el claustro bajo fueron liberadas y dejadas a la vista en la obra de 1980-86. Son las que se pueden observar en la fachada occidental actual.

A la sillería sólo se le hicieron “limpieza y cuidados menores” (pág. 74). No obstante, en el levantamiento se encontraron varias restituciones de molduras y fragmentos de asientos. Las restituciones son reconocibles gracias a que la mayoría son en cedro (la madera original es de nogal) y no cuentan con acabado (el acabado original es pan de oro, gomalaca y betún de Judea). También se encontró que la silla con la pintura de San Cayetano tiene el brazo izquierdo reconstruido con pegamento (ver Anexo C).

Las molduras de yeso que fueron agregadas en 1958 y 1961 por sugerencia de fray Nicéforo Rojo y Bernardo Caycedo, en la intervención realizada por el maestro Acuña a la parte baja de la baranda del coro, no fueron retiradas en la intervención de los años ochenta, aún se conservan (pág. 74), pero son indistinguibles del original.

La cubierta sobre el antecoro se reformó en 1984 sobre-elevando el faldón del cuadrante noroccidental con el fin de eliminar humedades por filtración que presentaba el muro de la fachada principal, y que habían afectado la sillería del coro (pág. 250). Estas humedades parecen haber sido causadas por la demolición del claustro, que habrían generado movimientos del muro que se expresaron en una grieta vertical en el vértice entre el hastial y el lado occidental de la fachada.

2.2 EL PAPEL DEL CORO EN LAS COSTUMBRES Y OBSERVANCIAS DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

2.2.1 VIDA EN COMÚN Y OBSERVANCIA

Finalmente, así como hay muchos edificios y obras que parecen estar al plomo y nivel, y echando la regla se ve la falta, y se conoce que van las paredes acostadas a una parte, por donde peligrá el edificio; de la misma manera aunque se parezca ir vuestras obras muy acertadas, si las niveláis y medís con esta regla de nuestro Padre, hallaréis en ellas qué mejorar y qué perfeccionar. Regla es apostólica, de gran doctor ordenada, y sacada del Evangelio, y de la vida que los apóstoles seguían, aprobada de los sumos pontífices, por la cual han sido muy perfectos los religiosos que le han seguido según en las vidas de los santos que aquí veis, y de muchas religiones que la profesan podréis entender. (Orozco, 1551, pág. 79)

El suceso fundacional de la Orden de San Agustín en el año 1243, en el que pequeños grupos de ermitaños de la Toscana fueron impelidos por el Papa Inocencio IV para que se reunieran como una sola comunidad en regular observancia (Inocencio IV, *Incumbit Nobis*, 16 de diciembre de 1243); pone de manifiesto que el ideal de aislamiento del mundo y la paz solitaria es, como comenta Agamben (2014, págs. 25-35), lo opuesto de la vida cenobial. La obra de fray Jordán de Sajonia, *Liber Vitasfratrum*, que contiene algunas de las vidas ejemplares que sirvieron como modelo a los religiosos agustinos durante siglos, inicia con una referencia a la comunidad bíblica de la iglesia de Antioquía descrita en Hechos de los Apóstoles: “La multitud de los creyentes no tenía sino *un solo corazón y una sola alma*. Nadie llamaba suyos a sus bienes, sino que todo era en común entre ellos” (Hch 4:32). Una comunidad en la que someterse a la obediencia de una regla era sólo el medio para lograr una unión en una sola alma –Dios-, y donde toda propiedad era común. Así, vivir en observancia de una regla no puede ser equiparado a vivir en cumplimiento de una ley. La regla 48 de Agustín lo plantea explícitamente: “[...] una vida santa (cf. St 3:13; 1P 3:16), e inflamados por del buen olor de Cristo (2Co 2:15; Ct 1:3), no como siervos bajo la ley, sino como personas libres que viven bajo la gracia (Rm

6:14)” (R 48). La vida como regla se asemeja más a una ascesis, a la práctica habitual de preceptos encaminada a la liberación espiritual. Donde los preceptos se entienden en su cualidad de irrenunciables, pero no universales; ya que solo se acogen a ellos los que, solemnemente prometen obediencia, castidad y humildad en conformidad con la Regla (Campos y Fernández de Sevilla & Vizúete Mendoza, 2013). El deseo de ingresar al Convento de San Agustín se presentaba por escrito (se debía ser mayor de 16 años) al Definitorio Provincial, quien decidía con base en la virtud y reputación del postulante (tampoco podía ser enfermo o deforme) y sus familiares (reconocidos buenos católicos). Una vez recibido, era probado durante su primer año de noviciado después del cual su ingreso se podía revocar. Posteriormente debía estudiar durante tres años para ser habilitado en cualquier Oficio y cinco años para cualquier cargo de almas (*cura animarum*) (Aviles, 1719, p. 54-55). Una vez se convertía en parte del clero era protegido por la Iglesia y su justicia especial (López Rodríguez, 2001, págs. 38-48).

Figura 2-5. Ilustración, fraile de la Orden de San Agustín, s. XVIII



Fuente: BNC. Martínez Compañón y Bujanda Baltazar (1735-1797) Codex Trujillo del Perú, f. 65

Pedir ingreso a la Orden con deseo de “hábito de coro”, quería decir que se aspiraba a ser sacerdote, no sólo hermano converso o lego. Por eso a los futuros sacerdotes se les llamaba “coristas”, para lo cual debían estudiar latín, música, gramática, tres años de artes y cuatro de teología. Durante este proceso de les denominó novicios el primer año,

y luego sí “coristas”. Los demás hermanos de la comunidad: legos y conversos, aunque debían ingresar al coro durante los Oficios, no podían participar de ellos porque no sabían cantar ni leer latín. Para ellos hubo disposiciones especiales en las Constituciones (generalmente estos se ocuparon de limpiar, cocinar, lavar, entre otros). En el coro cantaban y rezaban rosarios, padrenuestrros, avemarías, glorias y aleluyas, a la vez que seguían los signos, genuflexiones y erguimientos con los demás (CA. I. III, p. 35).

La forma de vida de un fraile agustino se hacía manifiesta en los múltiples significados de su hábito: vestido negro de anascote (ACAB. Libro de Gastos, T21), que reflejaba su voto de pobreza; su forma de vida adquirida por repetición de buenos actos, que lo alejaba del pecado; y su identidad – y dignidad- como hijo de la Orden de San Agustín. En la Regla, comentada por fray Francisco de Aviles (1719), el hábito exterior refleja el hábito interior, especialmente el dominio de la concupiscencia (1719, pp. 8-10). El uso del hábito negro era obligatorio en el coro durante los Oficios Divinos.

No cabe duda que un aspecto muy importante de la Regla de San Agustín, por lo menos hasta el siglo XVII, fue la oración. Al fragmento del segundo capítulo de la Regla “Dados a la oración en los tiempos ordenados” (R 12), el beato Alonso de Orozco comenta en 1551: “Como el monesterio sea casa de oración, y así intitulado y llamado por Isaías (Is 56:7), razón es que el religioso entienda en su oficio principal, que es orar.” (Orozco, 1551, pág. 82). La oración continua desempeñó un papel muy importante en la vida consagrada, ya que esta era una de las razones que había dado origen a la forma de vida monástica como opción de vida contemplativa. Los frailes, además de predicar y confesar, eran el cuerpo místico de la iglesia, lo cual se lograba a fuerza de hábito e imitación de la vida humana de Cristo, quien instó a sus seguidores a orar constantemente. Las Constituciones del siglo XVII ordenaban que:

Por cuanto el Divino Culto, es el objeto principal, que hemos de tener siempre a los ojos, y el blanco, donde se han de dirigir nuestras acciones, (l. p. c. l) se nos manda en la Constitución, que el Culto Divino, y el Oficio, así de día, como de noche; así con nota, como sin ella, se celebre todos los días en la Iglesia [...] (CTP. I:1)

La vida en común observancia del Convento se interrumpía para el religioso que debía ir solo a evangelizar a los pueblos de indios. Esta inquietud histórica merece ser estudiada en profundidad, pero provisionalmente es posible decir que ciertos laicos, como los indios cantores, “suplían” a la comunidad de religiosos durante los periodos en que los frailes se desempeñaban como curas doctrineros; pues como ha estudiado Diana Rodríguez (2008), los cantores ejercían en esta labor toda su vida, y aprendían en profundidad los oficios del Culto. De acuerdo a la investigación adelantada por William Plata (2016) sobre la evangelización en las doctrinas neogranadinas asignadas a los regulares, se procuró construir en ellas “conventillos” o vicarías con tres o cuatro frailes con el fin de cumplir su voto de vivir en común y su obligación de rezar las Horas Canónicas en coro. Hecho que podría explicar la presencia de coros elevados en las doctrinas dominicas, franciscanas y agustinas de la Nueva Granada¹⁵. Sin embargo, aunque los “conventillos” se planificaran para futuros crecimientos, durante el siglo XVII no parece haberse asignado nunca más de un fraile a cada doctrina, como se ve, por ejemplo, en los libros de Capítulos de la Provincia agustiniana¹⁶. En todo caso, los templos de pueblos de indios que cuentan con coro elevando merecen ser estudiados en profundidad como un tipo de coro particular que es diferente del coro conventual urbano.

La asistencia al Oficio Divino en el coro era obligatoria para todos los frailes, bajo pena de *culpa grave* (perder asiento en el Refectorio, y por tanto comer sentado en el suelo) durante un mes en la primera ausencia, dos meses la segunda y “si no se enmienda, se le ha de publicar por infame; carece de voz activa y pasiva para siempre, y ha de ser depuesto de todo Oficio, y Dignidad” (Aviles, 1719, p. 26).

Aun en la última etapa de la colonia española, en palabras de un provincial independentista, como fue fray Diego de Padilla, se aprecia el vigor de la observancia

¹⁵ Comparativamente, en Nueva España: “En un principio, las casas pequeñas tenían licencia para no llevar coro; su reducido número de miembros y el hecho de que la mayor parte del tiempo se dedicaran a la evangelización y administración de las visitas lo hacía imposible. Sin embargo, a medida que fue creciendo la comunidad, se hizo obligatoria la oración comunitaria en todas las casas. Esta era una de las bases de la observancia y no se podía excusar en ningún caso.” (Rubial García, 1989, pág. 143)

¹⁶ La compilación de los registros demográficos de los conventos masculinos neogranadinos realizada por Luis Carlos Mantilla ayuda corroborar este hecho. En las doctrinas de las órdenes mendicantes casi nunca hubo más de un fraile. (Fuentes para la historia demográfica de la vida religiosa masculina en el Nuevo Reino de Granada, 1997)

estricta en la Orden, la cual redundaba en el Oficio Divino en el coro. Por ejemplo, en su Visita al convento de Mérida en abril de 1796, el padre Padilla declaraba que: “[...] hayamos que viven los Relig[ios]os, que existen mutuam[en]te unidos en caridad perfecta, entregados a los di[vin]os oficios del coro, confesionario, púlpito, oración, de Misa, asistencia a los enfermos y moribundos.” (ACAB. Libro de Visitas, T16, f. 194r). El coro es por tanto, una consecuencia de la vida en común armoniosa. En palabras de san Agustín: “El coro significa la concordia, que es fruto de la caridad.” (en Ps. 87).

Los religiosos consolidaron sus costumbres a lo largo de los siglos, introduciendo muy pocos cambios desde la reforma a los regulares hecha por Clemente VIII en el siglo XVI. Aun entre 1899 y 1901, el Delegado Apostólico en Colombia envía circulares dirigidas a los agustinos, citando en latín, cláusulas de Clemente VIII sobre la observancia regular (ACAB. Documentos oficiales, sin fol.).

Para los regulares el Oficio de las Horas era crucial como práctica habitual porque a través de esta se lograba perfeccionar el espíritu. La repetición de los 150 Salmos en el periodo de un mes, distribuidos en el día y la noche, eran una oración incesante en un sentido teologal, pero además eran un ejercicio de edificación espiritual y templanza: un buen hábito. Tenemos así, dos condiciones que en la vida conventual enmarcaban el uso cotidiano del coro. Por un lado las ceremonias o liturgias embebidas en la observancia regular; y por otro lado, la comunidad de personas viviendo bajo una misma regla, indispensable para dar sentido a dichas ceremonias.

2.2.2 CELEBRACIONES EN HONOR DE LOS SANTOS

El año litúrgico¹⁷ organiza la vida cristiana en un memorial de los santos y de la vida de Jesús, el cual se celebraba en vísperas, vigiliias, procesiones, misas solmenes, ayunos,

¹⁷ El uso del término liturgia, propiamente “servicio público”, es empleado por la Iglesia en la modernidad, de manera equiparable a los sintagmas *Officio Divino* o *Culto Divino*, que aluden a los actos y ceremonias religiosas. Manuel de Quevedo lo definió de la siguiente manera en 1727: “Y si preguntares, qué se entiende por Divinos Oficios, respondo que las Missas Solemnes, Oras Canonicas, y Processiones, y todo aquello que tuviere Rito Eclesiástico” (pág. 169).

etc. Además de san Agustín, considerado fundador y patriarca de la Orden, otras devociones fueron de importancia en las conmemoraciones de la Orden. Santa Mónica, madre de san Agustín, primera en llevar el hábito negro¹⁸ y san José, quien fue nombrado por el Papa, protector de la Orden en 1722 (Rano, 1975, págs. 72-73), ocupan lugares importantes en la liturgia agustiniana. San Nicolás de Tolentino, san Juan de Sahagún, santo Tomás de Villanueva y san Alonso de Orozco, son entre otros, santos agustinos de amplia veneración. Son también advocaciones tradicionales de la Orden las que tienen como objeto de representación la humanidad de Cristo, o la virgen María como madre de Dios. Por ejemplo, Nuestra Señora de Gracia, que representa el misterio de la Encarnación, o Jesús Nazareno, que rememora el misterio de la Pasión de Cristo. La patrona oficial de la Orden es la Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora Madre de la Consolación. También son advocaciones de la Virgen tradicionales en la Orden, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y Nuestra Señora Madre del Buen Consejo.

Figura 2-6. Música para el oficio de San Agustín



Izquierda, libro de coro de gran formato S. XVII: Oficio de San Agustín. Derecha, Misa en honor a San Agustín, ca. 1903. Fuente: ACAB. Libros de coro.

¹⁸ Esta es la leyenda. En realidad, el hábito de la Orden, completamente negro con cinturón de cuero, fue avalado por la bula papal *Ex iuncto nobis* de 2 de octubre de 1603.

El culto a las advocaciones se materializaba generalmente en pinturas y esculturas, pero estas se exhibían de maneras elaboradas y teatrales en capillas, altares y muebles; en hornacinas, frisos, rejas, vidrieras y portadas de la iglesia y el convento. Objetos como tabernáculos, ciborios, retablos, altares, ornamentos, cálices, custodias, sillas, atriles, facistolos, ambores, campanas, libros iluminados, son algunos ejemplos. Durante las fiestas también se armaban estructuras efímeras para arcos triunfales, túmulos, andas, entablados y altares. La fiesta de San Agustín, celebrada todos los años en conmemoración de su muerte, el 28 de agosto, se llevaba a cabo con himnos propios y gran pompa: habiendo usualmente en los conventos ornamentos y libros especiales para la ocasión. En el convento de Bogotá aún se conserva el cáliz de oro y las vinagreras de plata de la fiesta de san Agustín, que deben datar de la primera mitad del siglo XVIII. En esta fecha también se usaba en Santafé hacer procesión hasta la Catedral con una imagen de vestir de San Agustín que aún se conserva. En términos ceremoniales y musicales, la fiesta de san Agustín servía como modelo para las demás fiestas y ceremonias agustinianas, como por ejemplo la bendición del pan en la fiesta de san Nicolás de Tolentino, para la que estaba establecido un oficio propio (Polson, 2016).

El templo de San Agustín en Santafé contó, desde sus inicios, con capillas dedicadas a las devociones más tradicionales de la Orden. Por ejemplo, la capilla de Nuestra Señora del Tránsito existía en el primer templo construido por los padres agustinos en la ciudad. Así se advierte en el acta de la Visita del padre Mallol en 1604 (ACAB. Libro de Visitas, T11, f. 20r). Otra capilla, la de Nuestra Señora de Gracia o “Altagracia”, se construyó cuando se construyó el templo que hoy conocemos, cómo sabemos por la descripción que hace Juan Flórez de Ocariz de ella: “su Cofradía [la de Nuestra Señora de Altagracia], que es de las más antiguas, la tiene el gremio de los sastres, su nueva capilla se fabricó a costa de los bienes del Oidor don Gabriel Álvarez de Velasco, como queda advertido, y el tabernáculo, que es de los mejores que hay, le costeó el padre Lorenzo Cardoso, provincial que ha sido desta religión” (1674, pág. 169). Las capillas fueron de gran importancia en las iglesias de la Orden, pues por medio de ellas se atraieron devotos, se dio sepultura a los fieles y se recolectó limosna. El testimonio de verdad que en 1604 hace el Capitán Luis de Colmenares, vecino y encomendero, sobre las labores de fray Vicente Mallol en Santafé, permiten vislumbrar las impresiones que tuviera un

santafereño en los albores del siglo XVII, en relación al recientemente fundado Convento de San Agustín.

Con el cual oficio [el de Prior] fue ennobleciéndola en ornamentos que hizo hacer y en las capillas que iban haciendo en el cuerpo de la dicha iglesia y para la vivienda de los frailes de manera que muy en breve lució y floreció su trabajo y en las cosas espirituales del gobierno de sus frailes y su religión fue proveyendo cosas muy útiles y de muy buen ejemplo dándole a sus frailes y enseñándoles su doctrina y con su buena vida y apacible condición ha atraído la devoción de personas devotas a la dicha casa que con sus limosnas la ha ayudado y con sus entierros.(AGI, Santa Fe, 240, sin fol., p. 9v)

Algunas de las tradiciones distintivas de los religiosos de San Agustín fueron emuladas de las vidas de los ermitaños y ascetas medievales, o se remontaban por lo menos al siglo XIII, cuando se originó la Orden. Persistieron en el tiempo prácticas del siglo XV como la *Oratio Serotina* y la Vigilia de Nuestra Señora en la que se canta el *Benédicte tu* después Completas, todos los días. Igualmente es tradición muy antigua el cantar el *Ave Regina coelorum, Mater Regis angelorum* después de la Misa Conventual, que en el caso de los conventos matrices es diariamente en la mañana. Así se constata en las Constituciones de la Orden¹⁹ y el Ceremonial Agustiniiano, ambos libros observados en el convento de Santafé durante el siglo XVIII. Según se encuentra en repetidas ocasiones en las actas de los Capítulos provinciales la disposición de que “en toda la Provincia se siga y se guarde el Ceremonial Augustiniano, nuevamente impreso por el R. P. P[redicado]r. Fr. Antonio de Castro para que en todos los conventos se observe la uniformidad de las ceremonias de los divinos oficios, y que cada uno de los R. P. Pr[iore]s. lleven a sus conventos un tomo, por el cual ha de ser obligado dicho convento a decir nueve Misas por las ánimas del purgatorio y descargos de la Provincia” (ACAB. Libro de capítulos, T7, f. 121v). El Ceremonial Agustiniiano, publicado en castellano en

¹⁹ Las Constituciones que se usaron en esta investigación son las aprobadas en 1575 por el prior general Tadeo de Perugia, reimpresas sin alteraciones en 1625 y 1649. También traducidas del latín al castellano en 1719 por fray Francisco de Áviles. (Regla de San Agustín y Constituciones de su Religión)

1701 (Ceremonial según el romano y uso de los religiosos de Nuestro Padre Agustín), recoge las ceremonias de la Orden como estaban en práctica a finales del siglo XVII y en concordancia con el Rito Romano. Su autor, fray Antonio de Castro, fue maestro de novicios del Convento Real de San Felipe de Madrid de la Orden de San Agustín. El objetivo del libro no fue adicionar nada novedoso, sino que en “un libro, en que unido todo, municipal, y común, sirva de Escuela a sus Religiosos, sin diversidad, ni ignorancia.” (CA. s. fol.). En la Provincia neogranadina, con el fin de que fueran aprendidas las instrucciones del ceremonial se mandaba que “en todos los conv[en]tos grandes [h]aiga cada semana una lección del ceremonial con asistencia de toda la comunidad”.

Por su parte, las Constituciones de 1575 indican que “In cæremonis vero tam in Choro, quam in Ecclesia serventur per omnia quæ in ordinario nostri ordinis continentur”: las ceremonias, así en el Coro, como en la Iglesia, se han de observar, como se contienen en el Ceremonial de la Orden. El cual debía mantenerse en el coro “fijo con alguna cadenilla [...] para que todos lean, y sepan lo que toca a sus Oficios.” (CTP. I, I, 9) Otro ejemplo de las costumbres que se fomentaron en la ciudad de Santafé fue la de cantar “los Salves” los sábados, antes del anochecer²⁰. Lo cual se hacía con gran solemnidad: turiferario, acólitos con ciriales, todos los religiosos con velas en sus manos y el cantor revestido con pluvial blanco; salían en procesión desde la sacristía hacia el altar, donde entonaban el Salve a dos coros, y acompañados del órgano (CA. I,V, 546). En el acta del Capítulo Provincial intermedio de 1680 celebrado el Convento de Santafé, se puede leer lo siguiente:

Por quanto se descaese la devoción de los fieles por no decirse los Salve de N[ues]tra Señora los sábados, y la Misa conventual a sus horas competentes, ordenamos y mandamos que la Salve que se canta los sábados a la virgen santísima no se anticipe por ningún pretexto, ni ocupación antes de las cinco de la tarde, porque de esa hora que es la acostumbrada concurren los fieles a esta loable devoción ; y si acaso

²⁰ Para una relación tabulada de todos los Oficios y Misas que en el Ceremonial Agustiniiano se celebraron con coro, capilla u órgano, ver José Antonio. Gutiérrez Álvarez (La música del convento de San Felipe el Real de Madrid y su proyección urbana (ca. 1590-1800), 2018, págs. 134-137).

sucediere que a esa hora hay algún entierro de persona tan señalada que sea preciso asistir la comunidad plena, mandamos que luego que canten el responso, se vuelvan algunos religiosos a cantar la Salve para que así no se falte a decirla a la hora competente y acostumbrada.(ACAB, Libro de capítulos, T7, f. 21r)

El número de feligreses que asistían a San Agustín y hacían parte de las cofradías y hermandades agustinas, dependía directamente de la expresión exterior que se le diera al culto, así como de accidentes o calamidades que identificaban a una u otra parte de la sociedad con alguna devoción de la Orden. Esta relación fue bidireccional, pues la comunidad religiosa respondía eficazmente ante cualquier movilización devocional de la comunidad, como se ve en el fragmento citado sobre los *salves* de los sábados. También se sabe que fue objeto de devoción popular en Santafé, la exposición de las “Cuarenta Horas”, y que después del terremoto que derrumbó la cúpula de la Capilla del Sagrario en noviembre de 1827, se obtuvo autorización de la Santa Sede para realizar las Cuarenta Horas en fechas diferentes a la Semana Santa, en acción de gracias porque la iglesia de San Agustín había resultado ilesa después del sismo (Pérez Gómez, 1993-2010, p. 125; Ramírez, 2004, pp. 128-134).

En resumen, el universo ritual de la Orden estuvo regido por sus reglas y ceremonial. De tal forma que el amueblamiento y la arquitectura de los espacios del Convento estuvieron en gran parte determinados por estas ceremonias. Con o sin asistencia de feligresía se hacía uso del templo y del coro según lo establecido en las Constituciones y el Ceremonial. Por ejemplo, en las Misas solemnes, en las Misas de difuntos, en el rezo de las Horas que se unían a la Misa; o en el Capítulo de Culpas, que se practicaba semanalmente y de forma privada con toda la comunidad religiosa, sin excepción, en el coro (CTP. V.XI).

2.2.3 LA MÚSICA EN EL CONVENTO

Hasta el momento no se ha documentado la existencia de una capilla de música en el Convento de San Agustín de Santafé, como sí la hubo por ejemplo en la Catedral

(Bermúdez, 1996), o en otros conventos agustinos, como el de San Felipe El Real de Madrid, en donde su capilla de músicos fue fundada en el siglo XVI, compuesta por frailes diestros que participaban de celebraciones en el propio convento, en otras iglesias o en procesiones en la calle (Gutiérrez Álvarez, 2018, págs. 39-53). Hubo también en otros conventos frailes músicos que destacaron en España; sin embargo, no fue una prioridad, para la vertiente española de la Orden de San Agustín, formar músicos virtuosos o compositores. Caso contrario al de Italia, como dejó documentado Luigi Stefano Astengo en su obra “Musici agostiniani anteriori al secolo XIX”. La Orden en Madrid fue reacia a la polifonía y a que los músicos salieran del convento por razones diferentes a los ministerios sacerdotales, al punto que se clausuró la capilla de música varias veces, y definitivamente en 1722 (Gutiérrez Álvarez, 2018, pág. IX).

En la provincia neogranadina, consecuentemente, la música se cultivó principalmente en su forma litúrgica²¹, en función el Culto Divino: canto llano en latín. De tal forma que, ya en el Capítulo Provincial del 13 de junio de 1627, se manda dar un incentivo pecuniario a los organistas para que los frailes aprendan a tocar el órgano y mejorar así las falencias del Culto Divino (Pérez Gómez, 1993-2010, págs. 94-95). En el Libro de Gastos provinciales se sientan desde el siglo XVII, pagos a organistas como “fray Joseph de Mesa el organista” (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 10r), así como la compra de un monacordio hacia 1678, “para que los hermanos aprendan a tocar el órgano” (f. 12r), y pagos a maestros de canto (clérigos) “para enseñar el canto llano a los frailes” (f. 57v). No sorprende que dichos gastos vengan acompañados de otros destinados a ennoblecer el espacio el coro, como por ejemplo los siguientes, hacia 1705:

Gastamos en alinear los órganos del coro que estaban bien maltratados
ciento, y cincuenta/

²¹ Manuel Garrido (Curso de liturgia romana, 1961) en su curso de liturgia, basado en la reforma al Misal de San Pío X, expone dos tipos de participación en las liturgias de la Misa que son útiles para entender la diferencia que se hace entre música litúrgica o sacra y música popular. “[1] Participación en común: los fieles rezan o cantan oraciones o cantos en común en *lingua vulgar*. Se ha de procurar que estos cantos u oraciones se adapten a cada parte de la Misa. [2] Participación comunitaria y litúrgica (en latín): los fieles responden litúrgicamente al sacerdote, dialogando en cierto modo con él y diciendo con voz clara las partes que les corresponden.” (pág. 251)

Gastamos en dorar la peana del Xpto del Fasistol, y la imagen que esta en la testera veinte y ocho/

Gastamos en encuadernar seis libros del coro, a seis pesos cada uno treinta y seis/

Gastamos en chapas y llaves para todas las puertas del choro dies pesos.
(ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 30r)

El Concilio de Trento, en su sesión XXII, decretaba que se “aparten también de sus iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lacras; así como toda conducta secular, conversaciones inútiles, y consiguientemente profanas, paseos, estrépitos y vocerías; para que, precavido esto, parezca y pueda con verdad llamarse casa de oración la casa del Señor” (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1847, pág. 230). Lo cual pudo condicionar el tipo de música que se implementaba en el Culto Divino, sin embargo, era costumbre mucho más antigua evitar distraer los sentidos durante las el Oficio Divino en el coro. Precisamente, es célebre el fragmento de la Regla de San Agustín que dice: “Cuando oréis a Dios con salmos e himnos, sienta vuestro corazón lo que proferís con la voz” (R 12), o la “Regla de los monjes” (6:2) de Isidoro de Sevilla, en la cual se especificaba exactamente lo mismo.

Específicamente, el coro conventual urbano tuvo una función sagrada y litúrgica. Así que para participar en él se debía tener cierta aptitud en canto llano y latín. Desde el coro, los religiosos cantaban las respuestas, antífonas, salmos, motetes y villancicos, antes, durante y después de la Misa; pero además cantaban Misas por las almas de los donantes fundadores de capellanías. Para dar una idea de la abundancia de Misas que, durante los siglos XVI al XVIII, tuvieron las capellanías, pueden verse los libros de “Cuadrante de Misas” del Convento. En ellos se anotaron con rigor las cuentas de las Misas cantadas y rezadas, ya que parte del dinero que recibía el Convento procedía de este servicio espiritual. Por ejemplo, en el Convento de Santafé, durante el provincialato de fray Bartolomé de Monasterio, entre el primero de febrero de 1674 y el fin de octubre de 1676, los religiosos agustinos cantaron 2350 Misas y rezaron 6378; como consta en la primera Visita Provincial (ACAB. Libro de Visitas, T13, f. 13v). Lo cual equivale a más de dos Misas cantadas y más de seis Misas rezadas, diariamente.

En comparación, los coros catedralicios fueron más complejos, en términos de su función y liturgia, lo que permitió un amplio desarrollo musical, de hecho, trabajaron en sus capillas intérpretes y compositores seculares de importancia (Bermúdez, 1996), manteniendo, sin embargo el canto llano para algunos Oficios (Reglas consuetas de la santa Iglesia Catedral de Bogotá, 1925, pág. 44). Según lo indica Fernando Caycedo y Flórez en sus Memorias de la Iglesia Metropolitana, los músicos tuvieron un espacio destinado separadamente para ellos, encima del coro, desde el cual acompañaban el Oficio Divino y la Misa. “Las sillas se apoyan contra un muro de seis y media varas de alto, y del suficiente grueso para formar en su interior una escalerilla de caracol por donde suben los músicos y cantores a lo alto del coro”. (1824, pág. 76). Parece impensable entonces que al coro de la Catedral entraran personas ajenas al Cabildo Metropolitano, pues durante los siglos XVII y XVIII sólo hubo dos asientos para racioneros, que eran el escalafón más bajo del Cabildo. Lo que hacía muy difícil acceder a estos cargos, si no fuera por merced real o como sacerdote de oficio en la Catedral (Mayorga García, Marín Leoz, & Sourdis Nájera, 2010, págs. 76-77).

Por otro lado, los coros de los templos de pueblos de indios o doctrineros, aunque en su configuración arquitectónica son similares a los coros de los conventos urbanos, tuvieron una dinámica particular, enfocada en la pedagogía de la evangelización²², sobre todo durante los siglos XVI y XVII. Consecuentemente, estos coros no fueron restringidos al clero y su uso se dio en función de la música popular que acompañaba la liturgia. Por lo tanto, se encuentra documentada la presencia de “indios cantores” así como la existencia de escuelas de música sacra para nativos en dichos pueblos (Bermúdez, 1999). El pindecuario de San Miguel de Charo en Nueva España, podría ejemplificar el uso del coro en las doctrinas agustinianas hispanoamericanas. Para la celebración de los Santos Reyes en enero, “se canta missa en su Capilla, por lo que dan los naturales tres pesos de limosna [...]”, mientras que en febrero: “el día dos de dicho mes hacen *los cantores en el choro* la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora, y dan para ello lo siguiente [...]”

²² Cabe aclarar que los miembros de la Compañía de Jesús aunque vivían en comunidad y profesaban votos de pobreza, obediencia y castidad; no estaban obligados al Oficio Divino en común, ni en coro, sino de forma privada, con el fin de dedicar más tiempo a la caridad (Julio III, *Exposcit Debitum*, 21 de julio de 1550). Sin embargo, muy rápidamente, después de su fundación, en el siglo XVI, los jesuitas se dieron cuenta de las ventajas pastorales de la música. Sus coros tuvieron un carácter laico, abierto. (O'Malley, 1993, págs. 134-164).

(AGI, México, 2723, ff. 491v-498v). En consecuencia, se entiende que los laicos (indígenas, en este caso) también usaban el coro del templo en los pueblos de indios. Situación muy improbable en un coro conventual urbano.

En este trabajo no habría espacio para hacer un estudio comparativo entre los coros de las doctrinas y los conventuales propiamente dichos. Pero vale la pena resaltar las diferencias entre los dos, ya que no son evidentes. Ambos presentan una configuración arquitectónica similar, pero varían en el hecho de que los coros conventuales eran espacios con usos codificados por ceremoniales que debían seguirse so pena de culpa y penitencia, mientras que los coros doctrineros probablemente no.

2.3 LOS USOS DEL CORO EN EL CONVENTO

En el espacio del coro de los conventos agustinos se podían desarrollar únicamente cuatro actividades, que eran las permitidas por las Constituciones (CTP): el Oficio Divino y la Misa –propios del culto- la profesión de votos y el capítulo de culpas. Actividades como la lectura, la oración mental, o la conversación tenían otros espacios designados por fuera del coro.

El espacio del coro, como lugar con funciones específicas, debía cumplir con ciertas condiciones que permitieran el buen desarrollo de las actividades mencionadas, como una tabla indicando la asignación de los Oficios (CA), un órgano, imágenes en lugares concretos a los que dirigir las genuflexiones e inclinaciones (CA I. IV); candeleros “para alumbrar ante el facistol” (AGN. Ce. TVIII, f. 403v) durante los oficios nocturnos, un indicador para señalar los pasajes del libro en el facistol, escaños para las personas que debían sentarse cerca al facistol, y por supuesto la sillería. Sin embargo, la sillería no era el elemento más indispensable. Por esta razón, se encuentran coros -en los conventos femeninos especialmente- donde no hubo sillería fija, sino suelta. Por ejemplo, la iglesia del Convento de Santa Clara de Bogotá no tiene, y nunca tuvo sillería fija, a pesar de la elaborada carpintería de otros de sus componentes. Los objetos que definitivamente sí fueron indispensables para el Oficio Divino fueron los libros. La Orden siempre promovió la oración vía lectura. Esto se hacía para evitar variaciones en el Oficio, de tal forma que

efectivamente se lograra una sola plegaria de la Iglesia universal, a la que se unían todos sus miembros consagrados. Los decretos sinodales de fray Juan de los Barrios dictaminan igualmente que:

Muí mejor cumplen los clérigos las horas canónicas resándolas por el libro, que de coro, o memoria, porque mirando el libro dexan de mirar otras cosas, que impiden la devoción, y atención, que deben tener, y pronuncian mejor las palabras de el Oficio Divino, porque la verdad de la letra no es errada [...] (Romero, 1960, pág. 536)

Figura 2-7. Libro de coro manuscrito del Convento de San Agustín, s. XVII.



Detalle libro de coro S. XVII: Oficio de San Agustín. Fuente: ACAB. Libros de coro.

Los libros de coro necesarios para el oficio eran diez, como mínimo: un Misal, un antifonario diurno y nocturno, un himnario y un salterio con notación musical, un manual de coro (agustino), un collectarium, un hebdomadario, un breviario, un martirologio y un leccionario (CTP I. VI). Los libros de coro generalmente eran de gran formato (aproximadamente 50 x 38 cm, cerrados), de tal forma que pudieran ser seguidos desde la sillería, a tres o seis metros del facistol. En los libros consultados del archivo agustino de Bogotá, figuran algunos libros de coro, pero no hay un inventario total de ellos, ya que

no se guardaban en la librería, de la cual sí hay inventario. Por ejemplo, en el libro provincial de gastos se asienta la compra un breviario grande durante el periodo de fray Alonso de Borja (1666-1669): “Gastamos en un breviario grande y nuevo para el coro de Santafé que no lo tenía”. Luego, durante el periodo de Bartolomé de Monasterio se mandan a encuadernar seis libros de coro (ACAB. T21, f. 30), y se traen de Roma seis breviarios de un tomo (ACAB. T21, f. 36v). En 1794 se hicieron en el mismo Convento, por lo menos cuatro libros de coro, de los cuales se da cuenta detallada de su manufactura (ACAB. T21, ff. 87v-88r).

El Oficio Divino en el coro no sólo implicaba aprender latín, notación musical y canto, sino que afectaba otros ámbitos de la técnica como, por ejemplo, la escritura caligráfica y el oficio de la encuadernación. En 1794 se hicieron libros de coro nuevos “por estar los antiguos muy viejos, rotos y maltratados por causa del descuido de los vicarios, y m[aest]ros de novicios de estos últimos tiempos.” Algunos de estos libros fueron hechos a mano por los mismos frailes: fray Diego de Rojas y fray Thadeo Baquero. Y algunos otros los hizo el señor José León a seis reales la hoja. El Libro de Gastos da cuenta detallada de lo anterior de la siguiente manera.

G[astamo]s en hacer un alfabeto de letras mayúsculas, y otro de letras pequeñas.

G[astamo]s en hacer dos alfabetos de letras grandes, y las notas del canto.

G[astamo]s en hacer dos alfabetos de letras corrientes para que escriban dos a un tiempo.

G[astamo]s en dos atriles de madera para poner los alfabetos por su orden. [pasa a f. 88r]

G[astamo]s en Bermellón, goma, trementina, acero para tintas.

G[astamo]s en vinagre, y aguardiente de España para las tintas.

G[astamo]s en ciento y veinte pergaminos para un libro a real.

G[astamo]s en escribir el primer libro que consta de ciento y veinte fojas, y contiene Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas, Completas, y la Benedictina; el cual escribió Josef León a seis reales foja.

G[astamo]s en vaqueta, clavos, pita, cola, broches, y tablas para encuadernarlo.

G[astamo]s en ochenta pergaminos a real para el segundo libro.

G[astamo]s en encuadernar el segundo libro, que consta de ochenta fojas (cuya escritura nada costó por haberlo escrito el P. L. Fr. Diego Rojas, y el Herm[a]no Fr. Thadeo Baquero, y contiene los Maitines, y Laudes de Apóstoles, Mártires, Confesores, Vírgenes, y dedicación de Iglesia .

G[astamo]s en docientos veinte y ocho pergaminos para los otros libros que se escriben.

G[astamo]s en aguardiente de España, y vinagre para tintas, y en bermellón.

G[astamo]s en trementina y goma, y un rogache (?), dos por dos r[eale]s.

G[astamo]s en una vaqueta para forrar dos libros dies y ocho r[reale]s.

G[astamo]s en tablas para forro de un libro, y componerlas diez r[eale]s.

G[astamo]s en pita, caña más cola, y tachuelas para forrar los libros.

G[astamo]s en pagar a Josef León la escritura de un libro, que tiene ciento y diez y ocho fojas, y contiene las antífonas de vísperas, y Laudes de las festividades de N. S. Jesus Chr[is]to, de N.a. S.a. la Virgen, y demás solemnidades con sus himnos, todo por junto, a razón de a seis reales cada foja.

G[astamo]s que dimos al H[erman]o Fr. Francisco Thadeo Baquero para hábitos veinte y cinco p[eso]s por haber escrito el cuarto libro, que contiene todas las Misas, y consta de ciento, y ocho fojas.

G[astamo]s en quinientos diez y seis pergaminos, que quedan guardados, para cuando se puedan escribir los libros que faltan.(ACAB. Libro de Gastos, T21, ff. 87v-88r)

Los libros de coro se guardaban en muebles en el antecoro, o dentro de los facistoles, que eran atriles de grandes dimensiones que se usaban para poner los libros abiertos, pero no eran de uso exclusivo del coro. Por ejemplo en la biblioteca del Convento hubo dos (BNC. RM 464, f. 182). Usualmente contaban con un armario en la base, sin embargo, el facistol de San Agustín de Santafé no. Así se observa en una pintura fechada en 1693, que actualmente se encuentra colgada en el presbiterio, en la que se representan dos relatos: en primer plano y a la izquierda se ve la historia del martirio de santa Bárbara y en el fondo a la derecha una perspectiva del lado de la epístola del coro del Convento, mostrando la escena del momento en que:

EN EL AÑO DE 1693 A 15 DE FEBRERO. EN LA SEGUNDA DOMINICA DE QUARESMA ESTANDO LA COMVNIDAD EN EL CORO DE ESTE COMBENTO EN ABITOS NEGROS PARA CANTAR VISPERAS AL QVERER ENTONAR EL DEUS INADIVTORIVM CAIO VN GLOVO DE FUEGO SOBRE LA TORRE I DIVIDIENDOSE EN VARIOS RAIOS VNO DIO EN LA TESTERA DEL CORO IZQUIERDO I MATO AL P^E PREDICADOR FRAI JOAN VASQUEZ PRIOR DE CHITA LOS DEMAS SE REPARTIERON POR AMBAS NAVES DE LA ISESIA ASTA LLEGAR AL PULPITO I A LAS GRADAS DEL ALTAR. SIRVA ESTA CENTELLA PARA EL S^{TO} TEMOR DE DIOS I PIDESE VNA AVE MARIA POR EL DEVOTO DE ESTE RRECVERDO. (Transcripción facilitada por el Taller de Restauración del Convento de San Agustín de Bogotá)

Figura 2-8. Pintura, 1693. Santa Bárbara y coro de San Agustín



Fuente: Arte y fe: colección artística agustina (1995, pág. 125).

Esta imagen es la representación más antigua que se tiene del coro. Es posible que sea la única representación pictórica de un coro del siglo XVII en el país. En ella se puede ver

el facistol, hecho en madera, cuya altura total equivale más o menos a una persona y media de pie; rematado por una cruz con su Cristo “como de tres cuartas de largo” (AGN. Ce. TVIII, f. 402r), sobre una peana dorada (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 30r), que a su vez descansa sobre una atrilera de forma piramidal truncada; la cual está, a su vez, apoyada sobre un fuste torneado, soportado en un pedestal también piramidal.

En el coro se hallaban dos órganos, uno en cada tribuna, por lo menos hasta 1812 eran “uno de plomo, y otro de palo, los que están bastante maltratados, y descompuestos. En la superficie de estos están dos angelitos.” (AGN. Ce. TVIII, f. 402r).

2.3.1 OFICIO DIVINO: SACRIFICIO DE ALABANZA Y SANTIFICACIÓN DEL TIEMPO

En el vocabulario del derecho canónico, el término coro se refiere a la Liturgia de las Horas, antiguamente "Officium Divinum" u "Horae canonicae", a que están obligados los miembros de las órdenes e institutos religiosos (CIC/1917 135, 610, 1475). Se constituye de lecturas, oraciones e himnos recitados y cantados, con carácter comunitario, que están distribuidos en “Horas” durante el curso del día y la noche: *Vísperas, Completas, Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona*. Aunque hay cierta coincidencia con las horas del reloj, nunca se dio relevancia a la hora exacta en que se rezaba cada “Hora”, sino a una alabanza incesante y perfecta. Las Horas se dividen en Nocturnas: *Maitines y Completas*. Y Diurnas: *Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona y Vísperas*. Tienen categoría de Horas Mayores: *Maitines, Laudes, Vísperas y Completas*. Y Horas Menores las demás. Aunque cada hora varía según su función litúrgica, la estructura general de cada una era la siguiente:

Invitatorio. “Domine labia mea aperies” (Sal 50): que Dios abra mis labios, en el oficio maitines. Todos las demás Horas se inician con “Deus in adiutorium meum intende” (Sal 69): Dios, ven, corre en mi ayuda. El Kyrie, el Padrenuestro, y en maitines los Salmos 3 o 94.

Salmodia. Es el elemento central del Oficio Divino, por tener mayor fuerza de alabanza. Se toma del libro de los Salmos, pero también incluye cánticos de otros libros de la Biblia.

Cada salmo se concluye con el *Gloria Patri*. Servían como instrumento ascético, para lo cual se estructuraron de forma cíclica, distribuidos en el periodo de un mes, más o menos tres salmos en cada hora, dichos en el orden bíblico, exceptuando los salmos fijos que eran diurnos o nocturnos. Por ejemplo, en Laudes (oración de la mañana) estaban fijos por ejemplo los salmos 50, 62 y 148-150, que tienen un tono laudatorio y de esperanza, mientras que el salmo 140 era fijo de las Vísperas (al final del día) por su tono de súplica.

Los Salmos se cantaban de tres modos: *directo*, en que “se canta de principio a fin, siempre a coros alternados, pero sin adiciones responsoriales” (Righetti, 1995, pág. 1193). En modo *responsorial*, en el que uno o dos cantores (en San Agustín eran dos: cada uno en el centro de la sillería baja de cada costado, cf. CA) entonan el primer versículo y el coro responde; y al *modo antifonal*, o a dos coros: en el que el coro del lado del evangelio responde al del lado de la epístola o viceversa. El modo antifonal es determinante en la configuración material del coro, pues a partir de esta función se distribuye la sillería en dos mitades que le dan su forma característica [LJ].

En los coros conventuales, el canto y rezo se efectuaba de forma antifonal, por lo que imaginariamente quedaba dividido desde el sitial presidencial en el coro de la izquierda y el coro de la derecha. Cada semana le correspondía a un lado del coro iniciar los rezos y cantos de las horas canónicas, de ahí que cada semana se elegía un fraile que hacía las veces de *Ecdomadario*, cuya misión era la de dirigir, comenzar y finalizar las diversas fases en que estaba dividida cada una de las horas del coro. (Martín Pradas, 2004, pág. 39)

Himnodia. Su composición es de origen popular, no sagrado, y tiene el carácter del día y la Hora respectivos en el calendario litúrgico. La incorporación de los himnos al rito eclesial se atribuye a san Ambrosio (334- †397), quien lo haría con el objetivo de transmitir los conceptos teológicos a los fieles, por lo tanto tienen una estructura poética y musical que posibilita su interpretación en *alternatim*, a dos coros o con órgano (Sánchez Herrero, 2013, pág. 55).

Lectura o Lección. Lectura patristica o bíblica, diferente de las lecturas de la Misa, pero de acuerdo también al día y tiempo del calendario litúrgico. Cuando se hace el Oficio con el pueblo, se puede hacer una homilía explicativa de la lectura.

Responsorio, Preces y Oración. Canto responsorial. En Maitines se adiciona: *Te Deum*; en Laudes: *Benedictus*; en Vísperas: *Magnificat*; en Completas: *Nunc dimittis*.

Si la iglesia, como edificio, toma su nombre del griego que denota su uso: *ekklesía*, asamblea; el coro toma su nombre del griego *xhoros* que también denota su uso: grupo de personas que cantan. La visión escatológica es la de un coro de ángeles que continuamente ofrece a Dios un culto en el cielo, del que participa la Iglesia en la tierra, y por medio del cual se incorpora al orden de la jerarquía celestial. Por eso recibe su nombre de Oficio Divino. "A los cantos de la Iglesia le corresponden los cantos celestes, y la vida íntima de la Iglesia se articula según la participación en el canto celeste" (Agamben, 2008, pág. 259). Esto quiere decir que la liturgia terrena tiene como modelo la liturgia celestial. En la liturgia celestial está la Santísima Trinidad en el centro y entorno a ella los ángeles y los coros celestiales de santos, en una actitud de alabanza continua y gozo. Según este modelo se erigen los coros y los templos católicos con la finalidad de que se adelante un poco del cielo en la tierra: mediante la liturgia de alabanza y la disposición y ambientación de los espacios en los que se celebra el Oficio Divino. El lugar, los objetos, la música y la ornamentación está en función de la idea central: hacer de la liturgia terrena un avance de la liturgia celestial. Teniendo en cuenta que se trata de una liturgia que ya se realiza en el cielo, y no de una liturgia que se va a realizar en el futuro (Mt 18:20; 28:20).

Aplicando este soporte teológico al coro de San Agustín y sus elementos, adquieren todo su sentido la bóveda, la Trinidad, los ángeles, el coro de apóstoles, mártires, santos fundadores y el himno de alabanza *Te Deum* que de forma circular reafirma la idea. La justificación teológica del lugar, se suma a la idea, aún vigente, y que es razón de ser de la Liturgia de las Horas: sacrificio de alabanza complemento del sacrificio eucarístico (Pablo VI, 1970).

Tabla 2-1. Distribución del tiempo según el Oficio Divino

<i>Officium Divino</i> como se usaba en la Provincia de N.tra S.ra de Gracia, S. XVII-XVIII			
Día ordinario			
Oficio	Disposición	Inicio	Fin
Laudes	<i>Ante lucem.</i>	5:00 AM	5:45 AM
Prima		7:00 AM	7:45 AM
Tercia			
Misa conventual (solemne) <i>Ave Regina coelorum, Mater Regis angelorum</i>	Cantada, con Vísperas en los días festivos. Los días de fiesta después de las 9:00 AM (Provincia). Después de Misa.	7:45 AM	9:00 AM
Sexta	En los conventos mayores todos los días.	9:00 AM	9:40 AM
Nona	En los conventos mayores todos los días.		
Vísperas	Cantada, no antes de las 2PM (Provincia).	2:00 PM	2:45 PM
Completas	Cantada, no antes de las 2PM (Provincia).	2:45 PM	3:15 PM
<i>Oratio Serotina</i>	Después de Completas.	7:00 PM	8:30 PM
Antífona de Nuestra Señora	Después de Completas.		
Oración mental			
Preces	Por el romano Pontífice y por el Rey, por todos los bienhechores vivos y difuntos.		
Disciplina	Sólo los viernes (Provincia).		
Maitines	Sólo están exentos los predicadores, los catedráticos y los enfermos.	12:00 AM	12:45 AM

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardo de la Torre (1676, págs. 291-293) y fray David Gutiérrez (1971, págs. 117-120).

La horología como tradición de medir el tiempo es otro rasgo fundamental de la vida monástica. La división del día y la noche en oficios, “como una «santificación del tiempo», en la que cada día y cada hora se constituyen en un memorial de las obras de Dios y de los misterios de Cristo [...] una santificación de la vida a través del tiempo” (Agamben, 2014, pág. 45). La división del día en oraciones o la repartición de la oración en horas del

día, tiene un origen más antiguo que la cristiandad, y su historia es un campo propio del estudio litúrgico. A grandes rasgos se debe estar al tanto de que Dios creó “el tiempo” previamente a la creación del hombre (Gen man. II), y que a través de ese paso inexorable del día y la noche, el hombre no puede más que agradecerlo y dedicar sus acciones a Dios. En este sentido, la “santificación” no es una acción, sino una pasión, es abandonarse al ardor de Cristo. Es recordar en todas las actividades de la jornada, la pasión de Cristo humano desde que llega la luz de la mañana que simboliza la luz eterna de la resurrección (en Ps 5) hasta que vuelve la noche con la esperanza de salvación, proveniente de la promesa que hizo Jesús en la noche de la Última Cena. “Aquel sacrificio vespertino se convirtió en don matutino en la resurrección.” (en Ps 140).

De tal forma que para los religiosos en el Convento los oficios demarcaban el paso del tiempo cotidiano de una forma más real que el reloj. El siguiente pasaje del Libro de Visitas ilustra el doble valor que tiene el tiempo para el fraile. Por un lado, es un tiempo que se subordina a la voluntad divina, por tanto está ordenado a ser tiempo para la alabanza común: tiempo de Dios. Y por otro lado, es una manera práctica de organizar la jornada con base en el Oficio Divino como práctica *habitual* de una vida virtuosa, que aspira a la santidad a través de acciones concretas y cotidianas.

El día once de noviembre [de 1794] por la noche después de cantada la Antífona de N[uestr]a S[eñor]a como es costumbre: puse en mano del R[everendo] Prior P[adr]e Jub. Fr[ay] Gaspar Navarrete, la orden de N. M. R. P. M[ae]stro Prov[incia]. La hizo leer al P. J. Fr. Fran[cis]co Páez y dándole el debido obedecimiento me la devolvió poniéndome en el lugar correspondiente al oficio; y habiendo ejecutado las ceremonias, que advierten nuestras Sagradas Constituciones en el Capítulo 16 de la 3 p[ar]te, se concluyó la oración Serótina. Al día siguiente después de concluida la Misa, visitamos los sagrarios de la Custodia, y Pyxide (en que se deposita la Mag[esta]d Div[ina] Sacramentado, que en los cielos y tierra posea siempre el centro de nuestros corazones). (ACAB. Libro de Visitas, T16, f. 184r).

Hay que recalcar que el “relajamiento” en la observancia era fuertemente castigado, especialmente iniciando el siglo XVII, tiempos en los que surgía la vertiente de agustinos

descalzos (hoy recoletos) de estricta observancia. Por lo tanto el Oficio Divino en la Nueva Granada y en el convento de Santafé se desarrolló con los mismos rigores que en cualquier otro convento mayor agustino, puesto que ellos debían ser ejemplares para la provincia que presidían. Ya en el Capítulo Provincial de 7 de agosto 1621 se dispone sobre la práctica del Oficio:

Que se rece el Oficio Divino en el coro o la iglesia, aunque en el convento sólo haya dos religiosos, y que en los de Santafé, Cartagena, Candelaria y la Popa se tengan los maitines a media noche, lo mismo que en cualquier otra casa donde haya doce conventuales sin más excepción que los lectores [i.e. catedráticos] y predicadores en ejercicio y los que hubiesen sido Piores en los conventos de Santafé y Cartagena y los que sin tener grado ni título llevasen cuarenta años de hábito y tuviesen sesenta de edad. (Pérez Gómez, 1993-2010, pág. 92).

2.3.2 LA MISA DESDE EL CORO ALTO

Además del Oficio Divino, también se participaba de la Misa desde el coro. El ceremonial de fray Antonio de Castro, además de ser específico para la Orden de San Agustín, tiene en cuenta que el espacio de la iglesia cuenta con un coro elevado en el lado opuesto del altar; situación que podría dificultar ciertas ceremonias. Esta consideración especial se debió quizás a que el convento donde fray Antonio vivió, San Felipe El Real de Madrid, contaba con un coro “en la parte posterior de la iglesia, sobre las capillas primeras de la entrada” (Iturbe, 1998, pág. 357). Es por esta razón que su ceremonial es muy provechoso para entender el uso y funcionamiento del coro del convento agustino de Santafé, dado que su coro está ubicado de la misma manera que estuvo el de Madrid. Por ejemplo, en las Misas de difuntos se mandaba *subir* a cantar el oficio nocturno de difuntos. O en las Vísperas Solemnes se indica específicamente “si la comunidad está arriba en el coro alto [...]”(CA. V. XVIII, p. 207). Pablo Pomar (2015, págs. 94-97) hace un análisis similar sobre las rúbricas vigentes en España desde antes del Concilio de Trento y concluye que los usos litúrgicos que implicaba un coro separado del presbiterio (*modo español*) – o un coro alto- fueron costumbre en España desde tiempos inmemoriales.

Razón por la cual, poco después de Trento, la Santa Sede emite el breve *Ad hoc nos Deus unxit*, que otorga privilegios a la Iglesia hispánica para conservar costumbres como que el turiferario que incienso el coro no fuera el diácono, y que la paz la llevase hasta el coro un acólito, no el subdiácono; tal como está dispuesto en el Ceremonial Agustiniiano.

Advierte Pablo Pomar (2015) que en 1570, el breve *Ad hoc nos Deus unxit* del pontífice Pío V permite al clero español en España y las Indias, ciertos privilegios en relación con las rúbricas del nuevo Misal. De tal forma que los usos litúrgicos que tuvieran más de 200 años de antigüedad pudieran conservarse, como fue el caso de la Orden de San Agustín. Estos ritos no implicaron cambios significativos, más allá de las fiestas de los santos de la orden y algunas oraciones distintivas.

El Concilio de Trento había confirmado la validez de las Misas en las que sólo comulgaba el sacerdote (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1847, págs. 225-226), y en el convento de Santafé los sacerdotes comulgaban una vez al mes, y los novicios y legos una vez a la semana los domingos. Por lo tanto no era necesario que la congregación bajara a la iglesia a recibir la Eucaristía en la Misa solmene todas las mañanas. Sin embargo cuando se hacía bajaban de dos en dos sin procesión hasta las gradas del altar donde recibían el pan y el vino eucarístico con ceremonia, según estaba instituido en los numerales 298 y 302 del Ceremonial Agustiniiano.

[..] el Celebrante, buuelto de cara ázia los que han de comulgar (los quales estarán divididos en dos Coros, y postrados en el cuerpo dé la Iglesia, desde las Gradadas del Altar, ázia abaxo) dá la Absolución y diziendo, en voz clara: *Misereatur vestri, &c. Indulgentiam &c.* puesta la mano siniestra debaxo del pecho, forma una Cruz en el Ayre; responderán los Diáconos á las Absoluciones *Amen*.

En los demás dias, que comulgan los Religiosos, no Sacerdotes, ha de ser siempre a la Missa Conventual, con Abitos negros Baxarán de el Coro, despues del *Pater Noster*, de dos en dos, en Comunidad, con mucha compostura, y los acompañará en las Casas de Noviciado, el Maestro de Novicios, y en las demás el Padre Superior; y en la Comunion se observará todo lo que queda advertido en este §. (Castro, 1701)

La incensación del coro y el ósculo de paz tampoco se llevaban a diario hasta el coro. El portapaz lo llevaba un acólito a los religiosos en el coro únicamente en las Misas que se rezaban con vísperas solemnes, esto se hacía en procesión del altar a la sacristía y luego hacia el coro. Para lo cual se dispuso un acceso a la escalera del coro (al lado de la epístola) desde el templo. Este paso, aunque reformado, aún se conserva en San Agustín.

Las Misas de entonces tenían un carácter místico en las que el celebrante desarrollaba el rito sin prestar mucha atención a los asistentes²³. La comunidad de religiosos, por el contrario, conocedora del rito, acompañaba y respondía al sacerdote desde el coro en la forma de canto llano, a veces acompañada del órgano, según la ocasión. De las rúbricas del Ordo Missae de San Pío V (1570), se puede deducir que en las Misas cantadas, solemnes o conventuales, con asistencia de diácono y subdiácono, los religiosos respondían desde el coro al celebrante los diálogos de la liturgia, la antífona del Introito, cantaban el *Kyrie eleison*, el Gloria, el gradual, la antífona del Ofertorio, el *Pater Noster*, el *Agnus Dei*, y la antífona para la comunión en caso que la hubiese. La asamblea de fieles también respondía con fórmulas cortas en latín combinadas con genuflexiones. Algunas de las respuestas cantadas que correspondían a la asamblea eran similares a las que se practican hoy: *Amen*, (*Dominus vobiscum-*) *et cum spiritu tuo*, (*sursum corda-*) *habemus ad Dominum*, (...*et ne nos inducas in tentationem-*) *sed libera nos a malo*, etc. Era necesario que los fieles se hubieran confesado antes de la Misa en la que comulgaban (por lo menos una vez al mes) y que escucharan el sermón que se decía antes de la Liturgia Eucarística, en Español, dada su finalidad educativa y moralizante. A finales del siglo XIX se seguían realizando respuestas y oraciones en latín como, por ejemplo, lo estipula el Concordato de 1887 en su artículo 21: “Después de los Oficios Divinos [...] *Domini salvam Fac Rempublicam: Domine Salvum Fac Praesidem eius et supremas eius auctoritates*”.

²³ La participación de los asistentes en la Misa es un tema ampliamente estudiado por los historiadores de la iglesia. Josef Andreas Jungmann (1951, págs. 310-315), por ejemplo, expone una evolución que va de una iglesia primitiva en la que los asistentes participaban activamente con aclamaciones, a una iglesia organizada y jerarquizada en el siglo XII, en la que el coro de clérigos o la *schola* acaparaba todas las respuestas y los cantos en lengua universal y con fórmulas fijadas.

La Iglesia de España (e Hispanoamérica, por ende) por privilegio podía cantar adicionalmente el *Famulos tuos* después de la Colecta y la Orden de San Agustín contaba con privilegio para cantar *Ave Regina coelorum*, *Mater Regis angelorum* después de la Misa Conventual. En general, la Misa tridentina, o barroca, como se ha llamado, no era para el ciudadano de a pie. Había que conocer las oraciones y fórmulas en latín. A propósito del Concilio de Trento la celebración de la Misa se había vuelto demasiado solemne y cargada de rúbricas. Dio acento a lo exterior, al ornamento, los matices tonales y se olvidó parcialmente de los feligreses, que participaban más que todo como espectadores (Jungmann, 1951, págs. 242-278). En las iglesias de los pueblos de indios era diferente, ya que allí el objetivo principal era pastoral: se pretendía enseñar el evangelio y la moral cristiana. De forma que se implementaron recursos lingüísticos, musicales y plásticos especiales. Se tradujeron doxologías como el Credo y sermones a las lenguas nativas (Cobo Betancourt, 2014), y también se instauró una cátedra de lengua muisca en el convento agustino de Santafé desde la década de 1580 (Campo del Pozo, 2018) como resulta de las ordenanzas reales. En las doctrinas se instruyeron indígenas en canto e instrumentos de viento y cuerda para la solemnidad de las Misas (Bermúdez, 1999; Rodríguez, 2008). Y ya, en una lógica más práctica, se explotó la mano de obra indígena en la elaboración de retablos, doseles, confesionarios, pulpitos y coros en los templos²⁴, que derivaron en un sincretismo expresivo de las técnicas y las artes en estos pueblos.

²⁴ Sobre la construcción de templos doctrineros ver, Sandra Reina Mendoza (2008). Para una historia sobre la dinámica de maestros, alarifes, carpinteros y albañiles durante el siglo XVII en el actual Ecuador, ver Susan Verdi Webster (2012). Para casos puntuales de maestros en Santafé en el siglo XVII ver María del Pilar López Pérez (2011); Lázaro Gila Medina (2018), y Guadalupe Romero Sánchez (2011), entre otros. El trabajo de Ángel Estebaranz y Laura Vargas trata el tema de los maestros doradores en Santafé y Quito (2018).

2.4 LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN EN LA CIUDAD DE SANTAFÉ

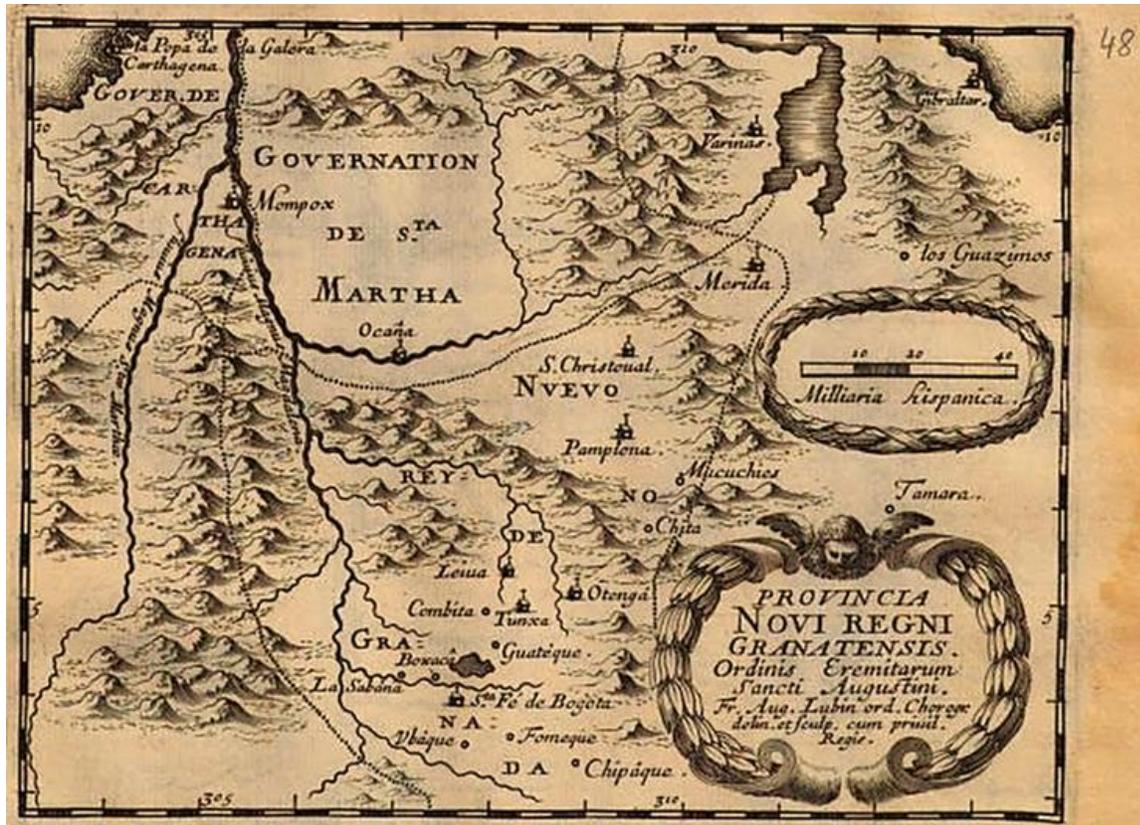
La Provincia agustiniana de Nuestra Señora de Gracia en el Nuevo Reino de Granada, surge a partir de la división de la Provincia agustiniana del Perú, de la que se desglosaron la Provincia de San Miguel en Quito y la del Nuevo Reino en Santafé.

En 1593, [los agustinos en Santafé, desde 1575] solicitan al Rey que conceda a los conventos de aquellas partes limosnas de vino, aceite, medicinas y médico, pues la pobreza de la tierra era mucha y no tenía con qué sustentarse, y menos aún para edificar. Es por ello por lo que ruegan que se les repartan doctrinas como a los franciscanos, dominicos y clérigos; para tal fin hace que informen el presidente y oidores de la Audiencia de Santa Fe-; además hacen petición de religiosos españoles para que puedan acudir a aquellas tierras. (AGI. Quito, 84, sin fol.)

En el Capítulo Provincial de julio de 1601, celebrado en el convento de Cali (demolido) se ratifica la separación de las provincias, y se designa el primer Prior Provincial de la Provincia de Nuestra Señora de Gracia en el Nuevo Reino de Granada: fray Alonso de Ovalle Escobar (ACAB. Libro de capítulos provinciales, T6, ff. 1-2. Citado en Pérez Gómez, 1993-2010, p. 74). “Se fundó la provincia con 62 religiosos distribuidos en seis conventos y bastantes doctrinas, más de 30.” (Campo del Pozo, 2018, pág. 21).

La fundación del convento agustino en Santafé fue aprobada por el presidente de la Real Audiencia Francisco Briceño y el Arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas el 10 de octubre de 1575 en “una casa vaca que primero fue monasterio de señor San Francisco y después del Carmen, en cual convenientemente se podrá fundar el dicho monasterio, que para el dicho efecto se les concede e da la dicha casa con todo lo que a ella en cualquier manera es anexo y perteneciente.” Y tomó posesión de dicha casa fray Luis Prospero Tinto, el 11 de octubre de 1576 (AGN, Ce, T48, f. 241r-241v).

Figura 2-9. Cartografía de la Provincia agustina de Nueva Granada, 1659



Fuente: Lubbin, Augustin (1659) *Orbis augustinianus sive conventuum Ordinis Eremitarum Sancti Augustini*.

La Provincia religiosa de la Orden de San Agustín en la Nueva Granada –sin entrar en detalles sobre el complejo asunto de la separación jurisdiccional de los Agustinos Descalzos (Recoletos)- comprendía para 1659, según el mapa del cartógrafo de la Orden fray Augustin Lubbin y los libros de visitas del ACAB, un territorio que iba desde Uney y Chipaque al sur de Santafé, hasta los conventos de Gibraltar en el lago de Maracaibo, y Mérida a los pies de la Sierra de La Mucuy, actualmente territorio venezolano. Por el occidente la provincia alcanzaba San José de Panamá y el territorio de la Gobernación de Cartagena donde estaban el convento de la ciudad amurallada y el del cerro de la Popa. Algunas de estas fundaciones eran haciendas importantes como la de Belén de Chámeza, y otras eran conventos grandes como el de Tunja y Mérida, algunos con formación o noviciado como el de Cartagena (desde 1603) y el de Villa de Leyva,

fundado muy temprano en el siglo XVII por el padre fray Vicente Mallol (AGI. Santa Fe, 240, sin fol.). El convento matriz de la provincia fue el de Santafé, con noviciado desde 1603 y universidad desde 1696 (Breve *Ex iniuncto nobis* de Inocencio XII, 24 de abril de 1694). En el convento de Santafé residía, por tanto, el Prior Provincial y demás funcionarios de la Provincia. El provincial contaba con prelación sobre el prior conventual en las funciones públicas y en el coro. La condición de convento matriz le otorgaba a Santafé características especiales, pues desde allí se ejercía la administración de la Provincia y se enviaban sacerdotes a las doctrinas más cercanas, también se formaban los novicios principalmente criollos venidos de todo el territorio, el cual no coincidía con la jurisdicción de la provincia diocesana. Para la segunda mitad del siglo XVII, la presencia de la Orden era significativa en Santafé; necesariamente participaban en la dinámica social de la ciudad, desde el púlpito, la cátedra, en procesiones y en general en las costumbres y ceremonias en la Catedral y templos donde tuvieran obligación y derecho de asistir.

La vida dentro del convento San Agustín de Bogotá y en los conventos y doctrinas de su provincia, tuvo inevitablemente que seguir los usos y costumbres de las provincias de Nuestra Señora de Gracia del Perú y San Miguel de Quito, a la que seguían perteneciendo los conventos de Cali y Popayán. Las disposiciones capitulares 1601 en Cali y 1603 en Villa de Leyva reflejan sus costumbres. Así como las ordenanzas y estatutos de los padres fray Vicente Mallol y fray Pedro Juan Leonardo de Argensola (quien había participado en el sínodo de Santafé de 1606) dadas en 1604 y 1610, respectivamente. (Campo del Pozo, 2018, págs. 27-34). Las “Ordenanzas y Estatutos” del padre Mallol se redactaron en el capítulo privado de junio de 1604, y fueron dictaminadas para los conventos del Desierto de la Candelaria y el Cerro de la Popa, como respuesta a algunos hermanos deseosos de una observancia más estricta y retirada de la ciudad, sin embargo están fundamentados en las Constituciones generales de la Orden, y por lo tanto sirven de guía para saber cómo se practicaba el oficio en el coro a principios del siglo XVII en Santafé. Dos de las ordenanzas hacen referencia al Oficio Divino.

1. Primeramente establecemos y ordenamos que en el convento de Nuestra Señora de la Candelaria, perpetuamente se digan los maitines a media noche, y esto sin ninguna dispensación para todo el convento. Y

que, juntamente con las horas del oficio mayor, se hayan de decir las del oficio menor de Nuestra Señora todos los días y fiestas dobles solemnes de primera clase. Y [en] cuanto al decirse en tono o rezado, se deja a disposición del prior.

[...]

4-. Item ordenamos y mandamos que, a más de las comuniones de nuestra Constituciones, en el dicho convento comulguen nuestros hermanos todos los domingos del año, fiestas de Nuestra Señora y de los apóstoles y de los santos de nuestra Orden que no están expresados en la Constitución. Y estos días se pondrán en una tabla en el coro. Y el día de comunión, después de la Misa, se tañerá inmediatamente a contemplación. Y se tendrá una hora de oración mental por todos, después de la cual se irán a comer. (Pérez Gómez, 1924)

2.4.1 EL CORO EN LA OBRA DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE SANTAFÉ

La Orden de San Agustín construyó a finales del siglo XVI un pequeño convento con su iglesia en el mismo solar que ocupa actualmente y donde antes hubo construcciones de los franciscanos que les sirvieron de casa durante unos quince años (AGI, Santa fe, 233). La construcción de este primer convento agustino estuvo a cargo del maestro Juan de Robles, albañil; como quedó declarado por el maestro carpintero Cristóbal de Aranda en el contrato que este último hizo para enmaderar el cuarto de casa del convento que estaba en obra en octubre de 1591 (Gila Medina, 2012, pág. 55). Juan de Robles también estuvo a cargo de la construcción de otras iglesias agustinas en las doctrinas de Une y Quenca, Chipaque, Pasca y Fómeque (Romero Sánchez, 2011, pág. 62). La obra de construcción en Santafé se llevó a cabo con dineros de mercedes reales, donaciones de los ciudadanos y todo tipo de limosnas (AGI Santa Fe, 3, f. 159). Este convento, a pesar de su reducido tamaño, contaba con todos los elementos esenciales de un convento mendicante (iglesia, coro, campanario, sacristía, portería, celdas, sala capitular, biblioteca, etc.) como puede verse en el acta de la Visita que el padre provincial fray Vicente Mallol hace en 1604:

En once días del mes de septiembre de mil y seiscientos y cuatro a[ño]s se visitó este convento de nuestro padre san agustín de Santa fe por nuestro muy R[everen]do P[adr]e fr[ay] vicente Mayol provincial de esta provincia, y por ante mi fr[ay] juan alvarez [...] en el convento hay edificado lo siguiente: Y una iglesia de teja de tres naves y su coro Y cuatro campanas con sus dos campanarios Y cinco capillas a la de la iglesia del convento con la capilla del Tránsito Y un cuarto alto de rafas de ladrillos al fin del una torrecilla que todo el tie/ne diez celdas altas y debajo una sacristía el recibimiento de la porte/ría una celda un difi[ni]torio el De pro/fundis una celda alta y baja en que vive nuestro padre provincial y las d[ic]has tres partes del claustro están cubiertas la una con una azotea y las d[ic]has dos un colgadizo de teja por manera que todo claustro al rede/dor está con sus colu[m]nas de piedra capiteles y basas de lo mismo y jar/dín en medio cercado de cañas con su po/zo en medio en el corral tres b[oh]juos (sic) de paja de tapial que el uno sirve de cocina y todo el convento cercado a la redonda de dos y de tres tapias por algunas par/tes en alto. (ACAB. Libro de Visitas, T11, ff.19r - f.20r)

Hay poca evidencia documental sobre la razón por la que hacia 1637 se inicia la construcción de un nuevo claustro con su iglesia, que es la que hoy conocemos. Sin embargo, es muy probable que la razón haya sido el insuficiente tamaño del primer convento. Y que un periodo de cuarenta años, haya sido tiempo sobrado para coleccionar dinero, y que la Orden ganara devotos, cofrades y novicios. En la restauración de 1980-86 se hallaron muros de dos construcciones más antiguas en la parte posterior al altar, donde está actualmente la capilla de Jesús Nazareno y los retablos del Sagrado Corazón de Jesús y de Nuestra Señora de la Correa. También se encontró el vestigio de una puerta hacia el oriente, detrás del actual retablo del Sagrado Corazón. Estos hallazgos llevaron al arquitecto Téllez Castañeda, encargado de la restauración, a postular la hipótesis de que para la segunda obra de la iglesia y el convento se conservó parte de la iglesia del primer convento; que actualmente se encuentra a manera de transepto o girola y capillas adosadas. Esta hipótesis, además de explicar la forma inusual y asimétrica de esta crujía, habría permitido incorporar las capillas preexistentes como las de la Cofradía de Jesús Nazareno o la de Nuestra Señora del Tránsito, responsables de reunir parte del dinero destinado a la construcción de la nueva iglesia. Se sabe que la fecha de fundación

de la Cofradía de Jesús Nazareno fue el 4 de abril de 1599 (AGN, T48, ff. 928-943), donde hoy está la sacristía, y allí se mantuvo hasta el incendio que la destruyó en 1862. Suceso descrito en la crónica de José María Cordovez Moure (1862, págs. 785-786).

La necesidad de construir un nuevo templo, más amplio, reflejaba la prosperidad del mismo, y la devoción que despertaban sus imágenes era proporcional a las limosnas recibidas. Por lo tanto, debe adicionarse a la hipótesis que hace Téllez Castañeda sobre el proceso constructivo del templo (1998, págs. 50-64), la necesidad de conservar las capillas que hubiera existentes para la década de 1630, en relativa concordancia con lo establecido en la sesión XXI del Concilio de Trento (1545-1563) sobre la construcción de iglesias nuevas por decaimiento de las anteriores. En que se estipula se trasladen los beneficios simples de las iglesias arruinadas y se erijan nuevas capillas y altares ya erigidos con "las mismas advocaciones; o transfieranlas a las capillas o altares ya erigidos, con todos los emolumentos y cargas impuestas a las primeras iglesias" (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1847, pág. 207).

Se estima que la obra del templo se inició a finales del año 1637, como indica Lázaro Gila (2018, pág. 56), por la fecha en que se hizo el concierto (que no fue posible consultar para esta investigación) con Bartolomé de la Cruz, maestro albañil y jefe de la obra, quien era reputado en la ciudad, como se sabe por boca de la abadesa del Convento de monjas de Santa Clara en la petición que hace para tasar unas casas en septiembre de 1635: "Bartolomé de la Cruz que es persona que lo entiende bien y ha hecho otras tasaciones de su oficio de albañilería" (AGN. Ce, T78, ff. 883r-883v. Citado en Franco Salamanca, 1987, anexo 1). En el libro provincial de gastos del Convento de San Agustín que fue abierto para la obra, se puede corroborar que para el año 1649 ya se había iniciado la construcción, como se lee en el encabezado del folio 1: "Libro del gasto de la obra de la Iglesia que se va haciendo, desde seis de Septiembre de 1649 por mano del Maestro Padre Provincial fray Juan Guiral" (ACAB. Libro de Gastos, T19) ²⁵. Para 1655, se lee en el mismo libro lo siguiente:

²⁵ Fray Juan Guiral fue Prior Provincial en los periodos de 1648 a fecha incierta y de 1657 a 1660. La fecha de septiembre de 1649 correspondería a la apertura del libro de cuentas, mas no al inicio de la obra.

Gastamos que dimos a Bartolomé de la Cruz Maestro de albañil por cuya cuenta corre la obra de la Iglesia hasta acabarla en su perfección, como consta según el concierto que tiene hecho y como consta del libro de consultas de este Conv[en]to de S[an]tafe a cuenta de lo que ha trabajado en dicha obra desde primero de junio de seiscientos y cincuenta y cuatro, hasta fin de octubre de dicho año = trabajó de los cimientos arriba hasta el primer hoyado y primer cuerpo de la torre, todos los arcos de las capillas y pared de la calle y puerta del costado de la iglesia.(ACAB. Libro de Gastos, T19, ff. 23r-23v)

Siguiendo estos dos documentos, se deduce que para 1666 la iglesia ya estaba casi concluida, ya que de las labores adelantadas durante el priorato del provincial fray Luis Cortés de Mesa (1663-1666) se dice que la fábrica de la iglesia se ha acabado “con tan gran lucimiento”.

[...]El Capítulo [...] que se celebró en este Convento de S[an]tafe en 23 de Junio del año de 1666: Nuestro M. R. P. Fray Luis Cortés de Mesa, provincial absoluto de esta dicha Provincia de todo cuanto ha corrido por su cuidado perteneciente a las obras y aumentos de los conventos de esta dicha Provincia, particularmente de este de S[an]tafe: en cuya iglesia y templo se ha experimentado que solo su celo y continua asistencia que ha tenido en su fábrica se pudiera haber acabado con tan gran lucimiento como se experimenta. (ACAB. Libro de Gastos, T19, ff. 72r-73r)

En el periodo consecutivo, entre 1666 y 1669 ya se estaban blanqueando las paredes, instalando puertas y trasladando el órgano y los retablos de la primera iglesia, que contaba con un coro elevado en el extremo oriental, como se ve en la acuarela de Manuel D. Carvajal fechada el 11 de marzo de 1862 (Fig. 2-3)²⁶. En la imagen se observa al fondo el entarimado y la baranda del coro de la primera iglesia. El cual se habría

²⁶ La acuarela hace parte de un grupo de estas del mismo autor, compilado por la historiadora Aída Martínez Carreño. Fueron implementadas por Téllez Castañeda en los años ochenta, como referencia para la reconstrucción de una de las bóvedas de madera de la crujía de la primera Iglesia.

conservado hasta 1862, cuando se habría quemado parcialmente en el incendio ocasionado en la batalla del 25 de febrero anterior, como se puede deducir por la representación de la techumbre en la misma pintura. Todo lo cual condujo a su desmantelamiento definitivo en 1867 con el objetivo de rehacer la sacristía en donde era anteriormente la Capilla de Jesús Nazareno. En los libros de gastos se menciona este coro hacia el año 1700, como “choro de la Virgen” y “chorito de Ntra. Sra. De Gracia” (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 30r).

Gastamos que pagamos a Clem.te Moreno por mudar el coro y desarmar las tribunas de los órganos y armar los quatro tabernáculos de San Juan de Sahagun de Santa Clara de Montefalco Santa Monica y las animas seis patacones Gastó con sus oficiales en esto quatro días.

Gastamos que pagamos a Fran.co Albañil oficial de Lorenzo Rodriguez por empañetar las paredes que caen de bajo del coro y las tres capillas desde la de bajo de la torre hasta la puerta del costado de la iglesia Y en calar la Yglesia veynte y un patacones.

Gastamos en el cerrojo chapa copada y llave de la puerta del coro, y la aldava, que tiene de la parte de adentro quatro pesos y medio. (ACAB. Libro de Gastos, T19, ff. 67v y 69r)

El contrato para entablar el coro por encima y por debajo, se celebró el 10 de octubre de 1665, entre el prior fray Luis Cortés de Mesa y los maestros ensambladores Pedro de Heredia y Agustín de la Zerda (AGN. Not. 1. P67, ff. 584v-585r). Es relevante de este documento la referencia que hace a la traza firmada por los tres, en la cual se habría acordado el diseño “serliano” de la techumbre del sotocoro.

Como se pudo verificar en el contrato encontrado por Lázaro Gila, la portada principal del templo, que incluye en su concepción dos cuerpos, en el superior la ventana del coro, fue concertada el 23 de mayo de 1665 con Antonio de la Cruz y Antonio Machado, maestros de cantería (AGN. Not1, P67, ff. 288-289). En repetidas ocasiones se ha mencionado la posible influencia que tuvieron los dibujos de Vignola y Serlio en su obra, así como en el diseño general de la iglesia. En particular, la portada de la Viña Grimani, que aparece

ilustrada en el libro “Reglas de los cinco órdenes de arquitectura” (1562), en la que las dovelas del arco se adentran en el arquitrabe, las pilastras que se superponen, y las peanas con esferas que rematan el frontón; denotan la influencia de este tratado. Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Santiago Sebastián estudiaron a mediados del siglo XX, la influencia de los tratadistas italianos en la arquitectura del siglo XVII en Bogotá, que puede verse también reflejada en los artesonados de las iglesias de San Agustín, La Candelaria, La Concepción, La orden Tercera de San Francisco, San Juan de Dios y San Ignacio; así como en las portadas de la capilla del Sagrario y San Agustín (Sebastián, 1965).

En el coro, también es notoria la influencia de los tratadistas italianos, como se ve en la media naranja del antecoro, en el uso de los órdenes, en las arcadas del respaldar, la cornisa de la imposta de la bóveda, el diseño de la bóveda y la techumbre del sotocoro. No nos detendremos más en estudios estilísticos para no desviarnos demasiado.

El Convento fue expropiado en 1861 (vid. Supra. 2.1), en el marco del decreto de desamortización de bienes de manos muertas. Posteriormente, en 1907, se fundaría en el claustro la Escuela Militar de Cadetes José María Córdova y finalmente, el edificio fue demolido durante el gobierno de Eduardo Santos en 1940, conservando únicamente la iglesia.

2.4.2 PEDRO DE HEREDIA, MAESTRO ENSAMBLADOR

Por el contrato que hizo Heredia con el Convento de San Agustín para embovedar la iglesia, se sabe que era vecino de la parroquia de Las Nieves en Santafé, como él mismo declara (AGN, Not. 1, P67, ff. 585r). Además figura en el Libro de Bautismos y Matrimonios de dicha parroquia como padrino en diez ceremonias entre el 27 de junio de 1664 y el 7 de febrero de 1684. Siendo su primera participación registrada la del bautismo de un hijo del también maestro carpintero, Agustín de la Zerda (Parroquia de Las Nieves, Libro de Bautismos y Matrimonios 4, ff. 160r y 638v).

En 1665 hizo concierto *in solidum* con el maestro Agustín de la Zerda, para hacer las bóvedas de las tres naves de la iglesia del Convento de San Agustín de Santafé, así como para “entablar el coro por arriba y abajo por una y otra parte con las tribunas y barandillas de coro torneadas y por debajo hemos de hacer la obra que está figurada en la planta hecha y firmada de todos tres y guarnecer toda la redonda con la cornisa que demuestra la dicha planta” (AGN, Not.1, P67, ff. 584v-585r). En los libros de gasto de la Provincia se corrobora que el contrato se llevó a cabo, y que la obra estuvo concluida siendo provincial fray Alonso de Borja (1666-1669):

Gastamos que dimos a los maestros Augustin de la Zerda y Pedro de Heredia dos mil y cien pesos por embobedar de lazería el cuerpo de la iglesia y de tres capillas y el coro, que aunque la escritura reza dos / mil pesos se le añadieron los ciento por lo que hicieron de más a más de lo que tenían obligación de hacer por la escritura y así se les pagaron los dos mil y cien patacones. (ACAB. Libro de Gastos, T19, ff. 65r-65v)

Aunque hubo otros carpinteros en la obra de la iglesia y el Convento, Pedro de Heredia fue el que más encargos recibió. Mientras que a otros como Juan Esteves, se le encargó labrar los bastidores de las ventanas de la iglesia y las vigas para los entresuelos de la torre (ACAB. Libro de Gastos, T19, ff. 32r-32v); o a Francisco Velasques²⁷, se le contrató “para hacer la capilla de Nra señora quando se intentaba hacerla de bobeda de caña y despues se determinó hacerla de bobeda de madera serchonada” (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 71v). Heredia, junto con Zerda, fueron responsables de las obras más complejas: las puertas principales de la iglesia, las puertas al claustro, la media naranja de la escalera del coro, las bóvedas y las techumbres artesonadas.

Gastamos y pagamos al Maestro Pedro de Heredia por la obra de sus manos, por las dos puertas de la Yglesia principales, y las puertas de gracia, la del coro y la ventana y enbobedar las dos Capillas, la que esta junto a la torre y la q le corresponde deste otro lado y embobedar el

²⁷ El maestro carpintero Francisco Velasques enfermó y no pudo terminar la obra contratada, teniendo que terminarla otro maestro. Aún se conserva la capilla con cúpula de madera donde actualmente se encuentra la imagen de Jesús Nazareno.

antecoro, la media naranja de la escalera y el marco del a ventana de dicha escalera y su tiro, quatrocientos y veynte y sinco patacones. (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 65v)

La obra de la sillería del coro se contrató también a Pedro de Heredia, pero aún no se conoce el contrato. El costo total de la sillería fue de 1250 patacones según se encuentra en las cuentas del gasto del periodo de fray Luis Cortés de Mesa (1675-1678), donde se da un total de la siguiente manera:

Gastamos cincuenta y siete pats que dimos al Maeso Pedro de Heredia de quenta de la sillería del coro para el entero de mil y docientos y cincuenta patacones en que se concerto la sillería aviendole añadido ciento y cincuenta pats al primer concierto; pagole Nro P Mro Fr Fran.co de Mayorga seiscientos y siete; y después le pagué yo quinientos y ochenta y seis que constan a la segunda foxa deste libro [ver Anexo B]; y para el entero le pagamos cincuenta y siete que le restábamos. (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 11r)

Sin embargo el total real de la obra del coro, incluyendo el arreglo del órgano y otros gastos como la cena de navidad para los oficiales, suman 1349 patacones y un cuarto de real, según las cuentas de 1675 (ver Anexo B). Habría que adicionar, como lo dice el padre fray José Pérez Gómez, a este total, el costo de las 49 pinturas en los espaldares de la sillería alta (Pérez Gómez, 1993-2010, pág. 124), a no ser que estas se encuentren en el contrato. Así mismo habría que adicionar el costo de las medias tallas de San Agustín, San Ambrosio, y los doce serafines adicionales que hoy se encuentran en la testera del coro. Todo lo cual es adicional a las cuentas de 1675.

A Heredia se le tuvo en buen concepto como maestro. El vestido que se le da como suplemento al pago en dinero por la obra de la sillería del coro llama la atención, ya que incluye botonaduras de hilo de plata y un sombrero de castor (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 2r). Además, en junio de 1676, el prior del Convento le pide que tase el valor del tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora de Gracia de la primera iglesia, ya que piensan venderlo al templo de Chita (ACAB. Libro de Consultas, T22-A, f. 281r).

Figura 2-10. Fotografía, rinconeras del coro, lado del evangelio



Aunque Pedro de Heredia tuvo el conocimiento técnico para entallar los diseños geométricos de los laterales y los respaldos de los asientos, no fue escultor. Sin embargo, no se encontró información en los libros de gastos sobre escultores de madera. Parece ser que fray Cristóbal de Guzmán, encargado de dirigir la obra (ACAB, Libro de registro, T12, f. 45v), optó por complementar el trabajo de carpintería con tallas de yeso, como puede verse en el pelícano que corona el estallo prioral y el florón en su dosel; en los florones pequeños de la bóveda encamionada y en las pechinas de la media naranja de la escalera del antecoro. Todos trabajos de carpintería complementados con ornamentos de yeso.

No se encontraron registros sobre la comisión del cancel, ni los retablos. Del cancel, Téllez Castañeda, con base en un escrito del padre José Pérez (que no se tuvo a la vista para esta investigación), sugiere que fue obra del hermano fray Vicente Molano (Téllez Castañeda, 1998, pág. 68). Una hipótesis probable, si se piensa que a los frailes no se les pagaba con dinero sus contribuciones a la obra, lo que explicaría que no figuren en los libros de gastos. Sin embargo, no es clara la datación de este cancel, así como

tampoco es visible la reparación a la que debió someterse después de la batalla de 1862, en la que recibió disparos de munición, como relata Cordovez Moure.

2.5 EL CONVENTO: ESPACIOS, AMUEBLAMIENTO Y SIGNIFICADO

El tipo de coro que se reprodujo –casi exclusivamente– en los conventos de Hispanoamérica, y en particular en el Nuevo Reino de Granada, fue el coro alto o coro elevado. Sin embargo también se encuentra en Filipinas (Hugo-Brunt, 1960) y en Europa (Villaseñor Sebastián, Teijeira Pablos, Muller, & Billiet, 2015) en conventos como el de las Concepcionistas de Toledo, Santo Tomás de Ávila, San Esteban de Salamanca, y San Marcos de León. Se ubica elevado, a los pies de la iglesia y mirando hacia el altar. Se accede a este desde el claustro conventual sin pasar por la nave de la iglesia, de tal forma que la comunidad religiosa no entra en contacto con la asamblea de fieles durante los oficios. Este distanciamiento y elevación del coro, favorecía el recogimiento de los religiosos.

Las órdenes mendicantes, desde su origen en el siglo XIII estuvieron dedicadas al servicio en la ciudad; sus miembros “entregados a los divinos oficios del coro, confesionario, púlpito, oración, de Misa, [y] asistencia a los enfermos y moribundos” (ACAB. Libro de Visitas, T16, f. 194r). Los complejos edificios conventuales se caracterizaron por encontrarse siempre insertos en el entramado urbano y por lo tanto, sobre todo en Hispanoamérica, determinaron la conformación de la ciudad, ubicados en una posición estratégica en relación con su centro fundacional y administrativo (Salcedo Salcedo, 1996, págs. 58-64). Sin embargo, en la selección del asentamiento de conventos entraron en juego diferentes factores, como por ejemplo la disponibilidad de solares, la proximidad de los conventos preexistentes y las devociones privadas de los benefactores. Además, cada orden tenía un enfoque particular, como dice el adagio medieval: “a Bernardo le gustaban los valles, a Benito las montañas, a Francisco los pueblos, y a Domingo las ciudades de renombre” (Melvin, 2012, pág. 33). En todo caso, su arquitectura, al ser heredera de la tradición monástica, y dada la inminencia de la

clausura, tendía a ser autosuficiente. Contaban con acueducto, baños, huerta, caballerizas y cocina, entre otros. Sólo se permitía salir del Convento excepcionalmente y por necesidad. El horario de las Misas, catedra, confesionario, descanso y alimentación, estaba establecido de la misma forma que la oración y el Oficio Divino. No estaba permitido comer fuera del Convento por ningún motivo, la portería se cerraba mientras estuvieran en el refectorio y en oración mental. La Visita Provincial de 1793 a Rio de Oro y Ocaña (actual Norte de Santander) es muy detallada en estos aspectos:

[...] mandamos, que por ning[un]a causa, pretexto, ni colorido se cocine fuera del conv[en]to. Así mismo mandamos, que la portería se haya de cerrar desde las doce del día, hasta las dos de la tarde, y desde la oración hasta las ocho y que nuestros Relig[ioso]s cuando huberen de salir a la calle hayan de entrar a las doce del día para asistir al Refectorio, y antes de la oración para asistira al Rosa-rio, Antífona y oración mental. Así mismo mandamos que la Misa pri-mera se diga todos los días a las cinco de la mañana; que las horas se (pasa al f. 176v) recen siempre a las seis, que la Misa última se diga los días de trabajo a las siete y media, y los días de fiesta a las nueve en punto; que las Vísperas, Completas y Maitines se recen de las dos de la tarde para adelante. Y como el oír confesiones en la Iglesia antes de que venga el día y después de cerrada la noche, es un punto que siempre los sacerdotes debemos tener muy presente para el gobierno de nuestro estado; mandamos que en adelante no se oigan confesiones en la Iglesia antes de las cinco y media de la mañana, ni después de las después de las cinco y media de la tarde. Igualmente mandamos, que no se oigan las confesiones de los seculares de noche dentro del convento, y los que se hubieren de confesar en la Cuaresma ha de ser precisamente de día. Igualm[en]te el Rosario de N[uest]a S[eñor]ja se rezará todos los días a la misma hora que se cierran las puertas, que es a las seis de la tarde. (ACAB. Libro de Visitas, T16, ff. 176r-176v)

La construcción de conventos mendicantes, con sus respectivas iglesias y colegios, se ciñó a un programa arquitectónico que satisfacía todas las necesidades funcionales y culturales, tanto para los religiosos como para su feligresía: el templo, la sacristía, la biblioteca, la sala capitular, el refectorio y el coro, eran partes inherentes a estos

conjuntos arquitectónicos. De hecho, muchas de las actividades de la vida cenobial requirieron espacios con amueblamiento específico para el desarrollo de las actividades particulares de la vida cenobial. Por ejemplo, la *sala capitular*, requirió un espacio cerrado con asientos que permitieran a los frailes del defensorio realizar sus consultas durante horas, así como una urna para votar de forma secreta. De forma similar, se puede ver que la *sacristía* surgió como respuesta arquitectónica a la necesidad de almacenar los ornamentos y alhajas de la liturgia eucarística. Más aún se puede advertir en las Constituciones de 1575 (Aviles, 1719), donde se halla una relación directa entre las actividades y los espacios del convento. En la primera parte, los capítulos 1 al 6 tratan del Divino Culto en *el templo, la sacristía y el coro*: la Misa conventual, la Misa de difuntos, el Oficio Divino, la Oración serótina, y los libros litúrgicos. En la segunda parte, sobre la observancia, los capítulos 1 al 3 tratan de los novicios y *el noviciado* (claustro contiguo al mayor en Santafé). El capítulo 7 es sobre *las celdas* (claustro alto). De los capítulos 6 y 8, sobre el vestido y la tonsura, se puede deducir que los conventos (al menos los matrices) debían contar con una sastrería y una barbería. El capítulo 13 de la segunda parte, que es sobre la clausura; y el 16 sobre los huéspedes, tratan lo relativo a *la portería y la hospedería*.

En la tercera parte, los capítulos 2 y 3 y 7 al 10, tratan las elecciones y la celebración de capítulos y defensorios, por lo tanto se habla de la *sala capitular*. En la misma tercera parte, cuando se están describiendo los diferentes oficios del gobierno de la orden, se habla del sacristán, quien está encargado del orden en *la sacristía* (una vez más). La quinta parte habla de los oficios de enseñanza, y por tanto de *los colegios y universidades* (claustro aun existente en Bogotá). En esta misma parte, el capítulo 11 trata sobre *la biblioteca* y la custodia de los libros. Por último, la sexta parte, sobre el capítulo de culpas y penas, permite saber que los conventos mayores requerían una *cárcel* para ajusticiar las transgresiones graves.

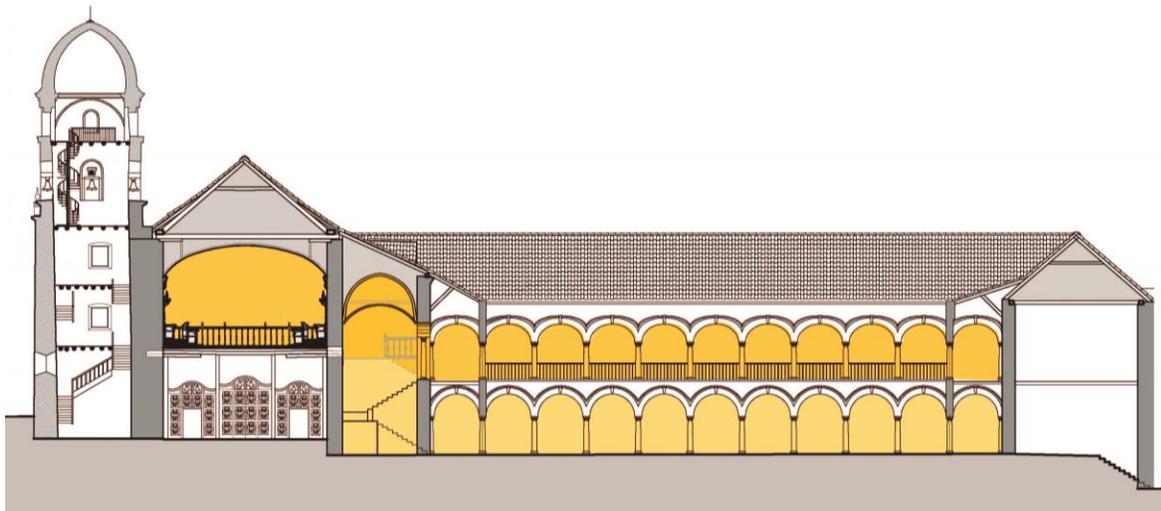
De esta recapitulación se deduce la relación patente que existe entre los espacios y sus funciones, asimismo se puede ver la necesidad de acondicionar estos espacios con los objetos y mobiliario que hacen posible su uso.

Por haber sido demolido el claustro doble del convento de Bogotá (claustro mayor y noviciado), actualmente el coro puede considerarse parte del templo, sin embargo,

también debe tenerse en cuenta que el coro estaba articulado con el claustro, debido a su uso principal: el Culto Divino, una práctica esencialmente regular y cotidiana. De forma similar, los libros de visitas muestran que el orden jerarquizado en que se desarrollaba la Visita corresponde al orden del programa arquitectónico del convento. Es decir que siempre, en primera instancia se visitaba el templo, en donde se verificaban las condiciones de pulcritud del Sagrario, y que se tuviera iluminado día y noche con una lámpara de aceite (cf. Romero, 1960, p. 495). También se mencionan los santos óleos y los relicarios, principalmente el del *lignum crucis*, en el caso de Santafé. Proseguían con la sacristía, donde se inspeccionaba el orden y la limpieza de los ornamentos y alhajas. Después proseguían con las celdas, *el coro*, la biblioteca y demás partes del convento. De la misma manera se procedía en la realización de los inventarios, los cuales se encuentran generalmente divididos en dos partes: la iglesia y la sacristía, una, y el convento otra (incluido el coro).

2.5.1 EL RECINTO DEL CORO EN SAN AGUSTÍN

Figura 2-11. Esquema de reconstrucción de la relación entre el coro y el claustro.



Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019

Para entrar al coro hubo una puerta en cada piso del claustro mayor. La del piso bajo conducía al corredor del piso alto por una escalera de piedra de tres tramos, cubierta por una media naranja de madera policromada sobre pechinas ornamentadas con ánforas de yeso, fabricada por Pedro de Heredia y los hermanos Lugo. En el piso alto, otra puerta conducía por una escalera de piedra de un tramo al antecoro, el cual contaba con pinturas y una pileta de agua bendita (benditera) para santiguarse antes de entrar al coro. Desde el antecoro también se podía pasar a la biblioteca del Convento, ubicada sobre la nave occidental de la iglesia.

El coro del Convento de San Agustín se despliega en un entarimado elevado a los pies de la iglesia en la nave central, con un área aproximada de 120 metros cuadrados. Lo cubre una bóveda encamonada con artesonado, apoyada en su cornisamento²⁸. La bóveda cubre toda la nave central, desde el arco toral hasta la testera del coro, donde una única ventana alta ilumina el recinto. El lado sur es un frente con barandilla balaustrada de cinco tramos que forma dos tribunas simétricas que miran hacia el altar mayor. En estas tribunas estuvieron ubicados dos órganos, que se extraviaron en fecha desconocida después del inventario de 1886 (ACAB, Inventario de la iglesia 1886, T33, ff. 206-207), que es el último en el cual se tiene noticia de ellos.

Las dos puertas del recinto del coro actualmente se encuentran obturadas por tabiques fijos de mampostería y revestidos en madera por la cara interna. La puerta occidental conducía, por el antecoro, al claustro y a la biblioteca; mientras que la puerta oriental conducía a la torre del campanario. Actualmente hay otras dos puertas ubicadas a menos de dos metros de las originales, desembocando en las tribunas laterales, que fueron abiertas en fecha desconocida. El coro se compone de 72 siales distribuidos en tres tramos formando una U, respondiendo a la *precedencia* organizativa de la comunidad (CTP. II. XXX). Cuando con dos hileras de sillas, a dos niveles: la sillería alta y la sillería baja. En la superior hay 41 asientos y en la inferior hay 29. En los extremos hay dos asientos más ubicados al lado de las puertas que, aunque hacen parte del conjunto formal, están encadenados con los demás únicamente por medio del dosel continuo que

²⁸ cf. "Enlucida la bóveda, se cercará de cornisa debajo de su arranque, la cual conviene sea muy tenue y sutil; porque siendo grande, su mismo peso la despega, y cae." (Vitruvio, 1992, pág. 172)

corona la sillería. Para subir a los sitiales altos hay cuatro escalerillas, dispuestas simétricamente en la planta: dos sobre el lado norte (flanqueado el sitial prioral) y una en el centro de cada tramo lateral. El sitial prioral, ubicado bajo la ventana, destaca de los demás por contar con entreclavos independientes, respaldar de pilastras doradas y un dosel poligonal coronado por un pelícano con sus alas semiabiertas y parado sobre llamas, que representa la Pasión de Cristo. Tuvo un pinjante que descendía sobre la cabeza del prelado, pero sólo queda la evidencia del elemento roto. La sillería alta cuenta con 49 pinturas hagiográficas en los tableros de sus respaldares; las cuales fueron elaboradas entre 1676 y 1712 (ACAB. Libro de visitas, T13, f. 393v-394r) por mano desconocida. Los 29 asientos de la sillería baja cuentan con cornisamento y un diseño geométrico en su respaldar, así como un atril adosado por el dorso que sirve a la sillería alta.

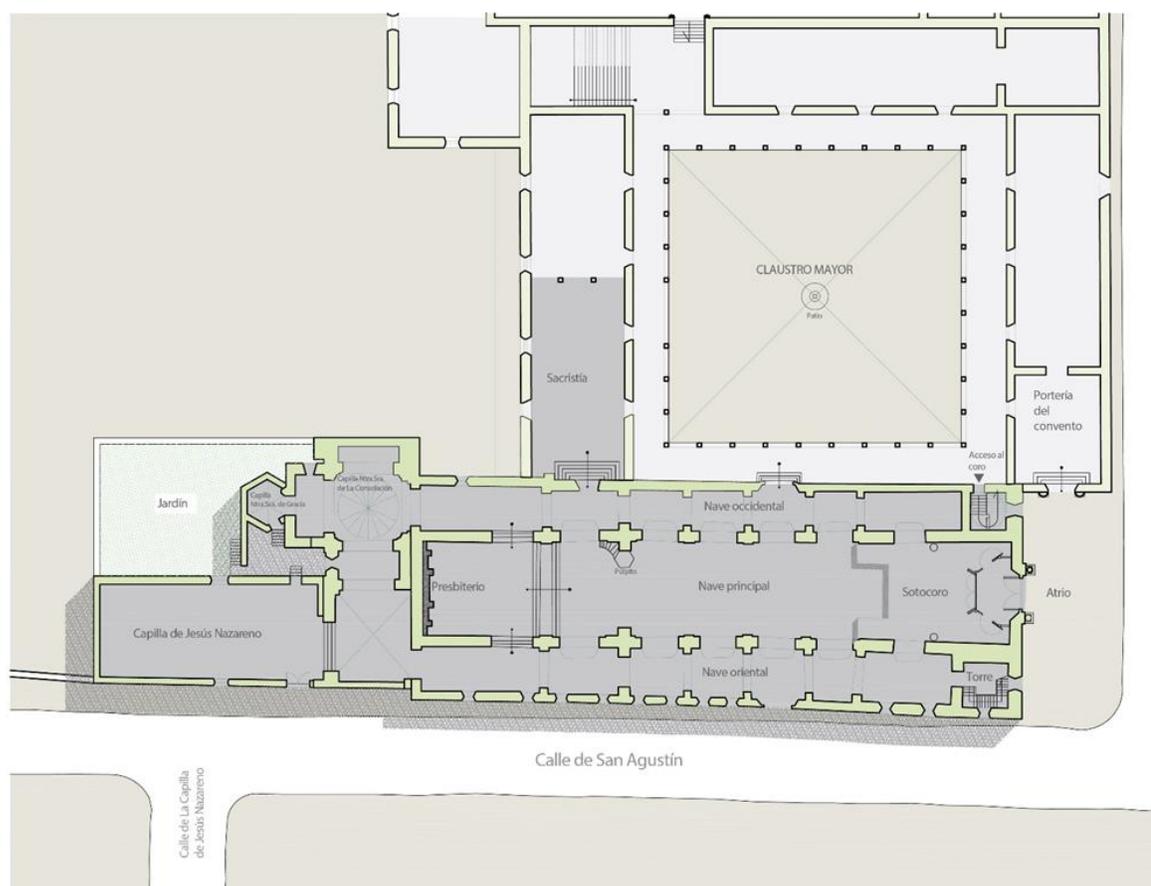
Figura 2-12. Fotografía, media naranja de la escalera del antecoro



Después de la demolición del claustro del Convento en 1940, se reformaron las fachadas dándoles un acabado que semejaba la técnica constructiva de la fachada principal, en

sillares de piedra, rafas y verdugadas de ladrillo, a las que se les retiró el pañete para darle la apariencia que hoy tiene. En la intervención de Téllez Castañeda (1980 - 1986) se descubrieron los vanos que habían quedado ocultos desde la demolición del claustro. Estos daban acceso al coro y la biblioteca, directamente desde el claustro, tanto en primero como en segundo piso. Actualmente, la fachada occidental es lo que Téllez (1998, pág. 183) llama una “fachada virtual”, que evoca la realidad pasada a través de los vestigios que quedan de ella. En este caso se evoca el claustro demolido, pues exceptuando la puerta de la sacristía, están abiertas todas las antiguas puertas que comunicaban el claustro con el templo.

Figura 2-13. Esquema de reconstrucción de la planta general, ss. XVII-XVIII

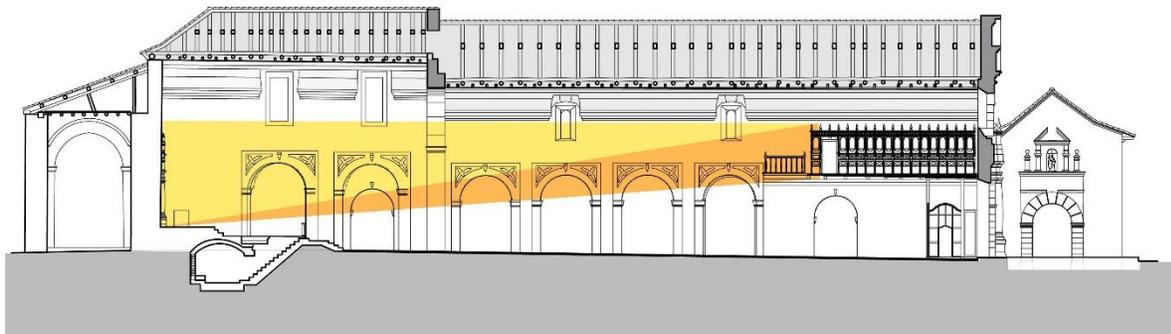


Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019

2.5.2 CORO ALTO Y SAGRARIO

Las fuentes escritas y arqueológicas más antiguas que hacen referencia a la separación, al interior del templo entre clérigos y laicos, datan del siglo IV. Sible de Blaauw (2012) realiza una genealogía histórica que sugiere un vínculo originario entre el sanctasanctórum del templo judío y el coro cristiano, por lo cual se puede inferir que el ocultamiento de lo sagrado y el aislamiento de los sacerdotes fueron relevantes en los templos ya en la iglesia paleocristiana. En el siglo XVI esta separación seguía siendo una de las funciones importantes del coro en el templo, como lo resalta san Carlos Borromeo en sus “Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos” (Schofield, 2012). Los coros que aún existen en Colombia de los siglos XVI y XVII, especialmente en comunidades religiosas femeninas, indican la persistencia de esta función separativa o diferenciadora.

Figura 2-14. Esquema de reconstrucción de la relación entre el coro y el altar mayor



Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019

En la ubicación del coro de los conventos masculinos debió primar una razón de eficacia funcional. Es decir, la necesidad de los frailes de entrar al coro unas ocho veces al día implicó que su ubicación contara con acceso directo desde el claustro del convento. Así se demostró en la restauración de 1980-86, en la que se descubrió la antigua puerta al coro. También puede hacerse esta observación en los templos en donde aún se conserva total o parcialmente el coro elevado; como por ejemplo en los conventos agustinos de Villa de Leyva, Ráquira, Tunja, Bojacá, La Candelaria de Bogotá, y La

Encarnación de Popayán (aunque este último fue femenino). De ahí que en las crónicas moralizadas de la Orden, como la que fray Joseph Massot publica en 1699, (Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustín del Principado de Cataluña...) habitualmente, para hablar de la virtud de alguno de sus hermanos o hermanas, se alude a su ferviente asistencia al Oficio de Maitines a media noche. De lo cual también se deriva la necesidad concreta de desplazarse cotidianamente al coro desde las celdas en el frío y oscuridad de la noche. El coro conventual se constituía así como un intersticio en el muro físico de la clausura conventual: un punto medio entre la clausura y el oficio público, como aduce Laurent Lecomte (2012) en su estudio sobre los conventos de monjas en Francia.

Arantzazu Oricheta (1997) llega a afirmar que fue la necesidad de aislamiento la que dio origen a la ubicación del coro alto. Y refiriéndose a los religiosos de la Orden de Santiago, que se regían por la Regla de San Agustín, dice que: “en los conventos de Santiago de Uclés, San Marcos de León y Santiago de Sevilla, debía practicarse la oración mental dos veces al día, una después de Maitines y otra rezada las Completas. El aislamiento requerido durante la oración de los freiles, fue el origen del coro.” (pág. 29). Sin embargo en las iglesias en las que el coro estaba en la nave, como en la Catedral de Santafé, se observó el Oficio Divino de día y de noche (cf. Romero, 1960, Título 5) con rigor semejante al de los Conventos, y por tanto no podemos atribuir la ubicación del coro elevado a dicha necesidad de aislamiento, sino únicamente en los conventos de monjas donde es más patente, como es el caso del coro de Santa Clara en Bogotá (Franco Salamanca, 1987). Además, no podemos olvidar que las órdenes *mendicantes* se constituyeron con el doble propósito de llevar una vida contemplativa y *pastoral*, que involucraba catequizar, predicar, confesar, dar la comunión y la unción de enfermos (la administración de los Sacramentos del matrimonio y el bautismo se hacía en las iglesias parroquiales). En todo caso, encontramos que lo común a todos los tipos de coro, es consonante en cierto grado con las “Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico”, que san Carlos Borromeo escribiría en 1577, en las que hace énfasis en la separación del clero, por medio de una barandilla, entre el coro -donde se sienta el clero-

y el lugar donde se ubican los feligreses²⁹. Pero además, encontramos que los estatutos de la Orden daban sentido a la vida de los regulares en la sociedad neogranadina como pastores de la Iglesia, en contacto frecuente con su feligresía.

Las tipologías de coros y su explicación son un debate abierto. Por ejemplo, en varios yacimientos arqueológicos de los siglos IV al VII en Siria (v. gr. las ruinas de la Basílica de Resafa) y otros lugares del mediterráneo oriental, se ha encontrado evidencia de un cercamiento en madera de lo que en las catedrales hispánicas equivaldría al coro: *la bema*³⁰, ubicada en el centro de la nave y con un arreglo de asientos en hemiciclo, separado del santuario por un corredor procesional o *solea* (Loosley, 2012), identificado como “vía sacra” por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos en la Catedral de Granada (1991, pág. 45), y en la Catedral de Santiago de Compostela por Pedro Navascués (1998, pág. 22). Investigaciones como estas resaltan la complejidad del patrimonio material de la Iglesia, y la diversidad de influencias, variaciones y adaptaciones que pueden estar en juego en un objeto de estudio. Otro ejemplo es el *trascoro*, uno de los desarrollos importantes de la arquitectura eclesial medieval que resultó de la necesidad de aislar el clero. Era una pared que dividía, por la parte dorsal, el coro del resto de la nave. Los hay de madera y de piedra, llegaron a adquirir grandes dimensiones y desarrollo artístico especialmente en Alemania (*Lettner*) y en Francia (*Jubé*), deviniendo en una fachada de cara a los fieles que sustituía completamente la vista de la capilla mayor. Algunos ejemplos valiosos se pueden ver en la Catedral de Barcelona, la Catedral de Toledo, Notre Dame de Amiens y San Marcos en Venecia. La arquitectura del trascoro pone el foco de atención en las variaciones tipológicas del coro en diferentes épocas y lugares, así como el papel de lo visual en la liturgia, pues previamente a Trento se dio prioridad a la Palabra, siguiendo la enseñanza de santo Tomás: “En ti se engaña la vista, el tacto, el gusto; sólo el oído cree con seguridad. Creo lo que ha dicho el Hijo de Dios, pues nada hay más verdadero que este Verbo de la verdad.” (Pablo VI, 1965).

“El altar mayor con su tabernáculo que sirv[e] de sagrario” (Romero, 1960, p. 56) fue el corazón del templo cristiano desde el siglo IV, pues este contenía la “Víctima Santa”

²⁹ “Chori praeterea locus, a populi statione, ut vetus structura et disciplinae ratio ostendit, seclusus cancellisque saeptus [...]” (Borromei, 1985)

³⁰ En el rito caldeo, el celebrante (el obispo) tomaba asiento en la *bema* durante la Liturgia de la Palabra, y luego se desplazaba al altar para la Liturgia Eucarística (Lang, 2009, pág. 74).

(Pablo VI, *Mysterium Fidei*, 1965), sin embargo después de Trento se reforzó esta idea mucho más; pues fue una de las polémicas más arduas tratadas en el concilio contra quienes veían en la liturgia de la Eucaristía sólo un acto simbólico o un signo, en contraposición a lo que los teólogos en Trento llamaron gracia conferida por el Sacramento *ex opere operato*, que significa que en la liturgia eucarística el Sacramento es efecto de la divina Gracia, independientemente de quien lo efectúa o quien lo recibe (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1847, Sesión VII de 3 marzo de 1547). En la sesión XIII del 11 de octubre de 1551 el papa Julio III afirmaba el dogma decretado en 1215 por el IV Concilio de Letrán, que establecía que tanto en el pan como en el vino permanece la sustancia indivisible de Cristo después de la consagración. Con estos ejemplos, se percibe el énfasis que se hizo en Trento tanto en la presencia real de Cristo en las especies consagradas, como en la permanencia continua de dicha presencia. Como consecuencia se genera un culto en torno a Jesús sacramentado suntuoso, ostentoso, barroco y triunfal, como en las procesiones del Corpus, las Cuarenta Horas (indulgencia introducida por Clemente VIII), y las exposiciones, y con estas prácticas una serie de objetos artísticos que las sostienen. No obstante hay que anotar que el culto eucarístico viene de siglos atrás, pero la oposición a las herejías específicas de ese momento histórico, hace que a partir de la segunda mitad del siglo XVI se incrementa y que adquiera nuevas expresiones o que se fomenten las anteriores. De todos estos desplazamientos en la forma del culto, deviene la preeminencia que se le da a la capilla mayor, donde estaba el Sagrario. Así, en un sentido teológico, la Iglesia católica apostólica y romana confirmaba la tradición iniciada por Jesús mismo, sobre la presencia real de su cuerpo y sangre en las especies consagradas del pan y del vino. No es casual que en la Capilla del Sagrario de la Catedral de Bogotá se haya optado por un coro elevado a los pies, dando preferencia espacial al baldaquino que cubría el Sagrario.

En resumen, la situación del coro elevado a los pies de la iglesia, y en general la liberación de la nave central, se ha relacionado de forma causal con algunos decretos del Concilio de Trento, que de cierta manera abigarraron la liturgia. Especialmente el decreto sobre la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento, el tratamiento que se le debía dar al Sagrario, y el uso en la Misa de bendiciones místicas, luces, incienso y ornamentos majestuosos para dar solemnidad a la celebración. Ya que una nave despejada permitiría a los fieles visualizar el retablo, el altar, el rito eucarístico y al celebrante. Si bien todo esto es cierto, se ha señalado, por autores como Dolores Teijeira

(2015), Paola Modesti (2002), Laurent Lecomte (2012), y Deborah Howard y Laura Moretti (2009, pág. 104), que la ubicación del coro en una tribuna (*barco* o *coro pensile* en Italia), ya existía como solución espacial en los templos mucho antes del Concilio de Trento, seguramente para impedir el acceso de seculares al coro. Uno de los ejemplos más estudiados de coro medieval elevado en tribuna a los pies del templo, es el del Monasterio de Santa María de Serrabona en Francia, construido en el siglo XII, y que por su valor llamó la atención de Prosper Mérimée ya a mediados del siglo XIX, cuando era inspector general de monumentos históricos (Carrero Santamaría, 2008), lo cual ha favorecido su preservación. En España se popularizó la costumbre de ubicar los coros a los pies del templo en las congregaciones femeninas, durante el siglo XV, al igual que en los monasterios benedictinos aragoneses; mientras que en el caso del Cister, su implementación fue previa (Carrero Santamaría, 2008, p. 178). Es inexacto, por lo tanto, afirmar que los coros elevados se originaron como respuesta a los cánones de Trento (1545-1563), aunque sí hayan sido causantes de traslados, especialmente en catedrales en Europa, como lo notó acertadamente Pedro Navascués en el comentario que hace Federico Borromeo en 1624 en su *De Pictura Sacra*:

Sé que recientemente se ha establecido que los consagrados se sienten detrás del altar mayor y que el pueblo teniendo también el altar a la vista, se sitúe en su entorno. No fue así entre nuestros mayores a los que, sin duda, gustaba alejar de la vista de la gente las cosas sacrosantas. De ese modo, destinaron la parte media del templo, la más noble y luminosa, para el coro. (Navascués Palacio, 2001, pág. 41)

En *los conventos* de la Nueva Granada, por otro lado, los coros han estado en su lugar inicial, elevados en una tribuna lignaria a los pies del templo, no como consecuencia de los decretos conciliares tridentinos, sino por el acento pedagógico de la liturgia, el ornamento, las alhajas, y el arte sacro en la América hispánica. Por lo tanto, y a pesar de que los coros capitulares se hayan construido en la nave y luego hayan sido trasladados, este análisis no puede ser llevado a los coros conventuales. Por ejemplo, el coro de la Catedral de Bogotá ha sufrido por lo menos tres traslados. Ya que se instaló inicialmente, hacia 1608, en los tres primeros intercolumnios “como en las catedrales españolas” (Pinzón Rivera, 2014, pág. 99), posteriormente se desplazó un “arco más abajo” (Caycedo y Flórez, 1824, pág. 76), es decir al último intercolumnio de la nave,

inmediatamente después del acceso principal. Y finalmente se trasladaría a la capilla de Nuestra Señora del Topo, en la parte posterior al presbiterio, donde se encuentra actualmente.

La Sagrada Forma debía reservarse en un copón, bajo llave en el Sagrario y debía estar presente -como hoy- en el lugar de alabanza, pues esta daba sentido a la orientación del coro dentro del templo. La posición del coro en el templo de San Agustín, permitía a la congregación orante, no sólo la comodidad de pasar directamente desde el claustro, sino además la posibilidad de dirigir sus loores y genuflexiones a la Majestad Divina en el Sagrario. Este análisis doble explicaría la ubicación de los coros en general, ya que en todos prima su relación con la capilla mayor, independientemente de sus características espaciales y elementos, que pueden variar entre una iglesia y otra. Aunque en San Agustín el Ceremonial mandaba tener al menos dos Sagrarios dentro de la iglesia, no se podían tener en el coro, porque requerían de un altar con ara. Además el Concilio de Trento había prohibido explícitamente “que se conserve el santísimo cuerpo de Jesucristo dentro del coro, ó de los claustros del monasterio, y no en la iglesia pública; sin que obste á esto indulto alguno ó privilegio” (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, 1847, Sesión XXV, p. 343). Y como se vio (vid. Supra. 2.3.2) durante la Misa, la comunidad bajaba del coro a la nave para comulgar y recibir la absolución.

Pablo Pomar (2015) hace referencia a tres maneras de ubicar el coro en la iglesia, de los cuales el “modo español” es el que lo sitúa en la nave central enfrentado al presbiterio, mediando el crucero entre los dos, o si no hay crucero, simplemente separado del presbiterio. Al “modo español” podríamos adicionarle, los “coros hispanoamericanos”, ya que en América se pueden observar según su uso: *coros capitulares* o *catedralicios*, *coros conventuales*, y *coros doctrineros*. Siendo los segundos y los terceros elevados a los pies del templo. La razón de esto es la preeminencia de la capilla mayor en el siglo XVII, que fue cuando se construyeron muchas de las iglesias que aún se conservan en el país. María del Pilar López Pérez (2015; 2011) llama la atención sobre la importancia del retablo mayor en el caso de San Francisco de Bogotá y en general en las iglesias postridentinas, por su función pedagógica y didáctica; lo cual habría requerido necesariamente de una nave despejada que permitiera la visualización del retablo durante las funciones públicas. Este motivo debió ser crucial en la ubicación del coro en el extremo de la nave en los templos conventuales y doctrineros hispanoamericanos;

pues un coro en el centro de la nave habría constituido una obstrucción casi total del presbiterio y sus retablos. Adicionalmente, si se tiene en cuenta que el Concilio de Trento no trató directamente el tema de la arquitectura, ni la ubicación del coro en las iglesias, es ciertamente probable que la preferencia por esta solución arquitectónica en Hispanoamérica, responda a que el clero presente en el Nuevo Mundo tuvo la necesidad pastoral -en su proceso de inculturación- de hacer evidentes y pomposos los ritos sagrados a los feligreses, para lo cual se requería una nave despejada. Tampoco se puede negar que, si bien la Misa se depuró, gracias al concilio tridentino, de supersticiones y diversidad de fórmulas, sólo fue para enfatizar el misticismo del misterio eucarístico y la dignidad especial del sacerdote, mas no para unificar laicos y clérigos.

Los templos doctrineros contaron con una configuración arquitectónica casi idéntica a las iglesias conventuales urbanas: coro alto-nave-presbiterio. Sin embargo, estos templos por tener asignado un carácter jurisdiccional secular, tuvieron funciones diferentes a las del templo conventual urbano; y aunque la doctrina estuviera asignada a un fraile, este lo hacía en su ministerio de *cura animarum*, lo que implicaba que en todo caso, y a pesar de estar alejado de sus hermanos de religión, debían realizar el Oficio Divino de forma privada en el coro o en la iglesia, como lo estipula el Capítulo Provincial de 1601³¹:

1°. En todos los conventos menores de esta provincia, aunque no haya en casa más que un solo religioso, habiendo reservado, se rezará todo el Oficio Divino en el coro o en la iglesia; y si estuviesen dos o más, rezarán también, al oscurecer y después de los maitines, la antifona Nativitas con las demás conmemoraciones ordenadas” (ACAB. Libro de capítulos provinciales, T6, f. 14v. Citado en Pérez Gómez, 1993-2010, p. 82).

³¹ El capítulo de 1601 fue el primero en celebrarse en la Nueva Granada, con independencia de la provincia del Perú.

2.5.3 SILLERÍA Y PRECEDENCIA DE LOS ASIENTOS

Figura 2-15. Fotografía coro, gradas.



Por tratarse de un convento matriz, es decir, donde reside el prior provincial y demás funcionarios provinciales, la obra de la sillería del coro fue costeada con dineros y materiales provenientes de otros conventos de la Provincia. Por ejemplo, el Convento de Chámeza aportó 1200 pesos, mientras que parte de la madera de nogal para la sillería y el entablado se trajo desde el convento de Bojacá y de los montes de Tena. Además del significativo aporte del convento de Chámeza, se recibieron:

[...] cincuenta pesos de oro que nos remitió el R. P. fray Juan de San Fulgencio; otros cien pesos que se aplicaron para la sillería. Mas recibimos treinta pesos que nos dio de limosna el R. P. visitador fray Lucas de Dueñas. Y así mismo aplicamos trecientos y cincuenta y ocho pesos que nos restaba este convento de S[an]ta fe de la colecta que nos contribuye por todo el trienio para los gastos de dicha sillería (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 83r).

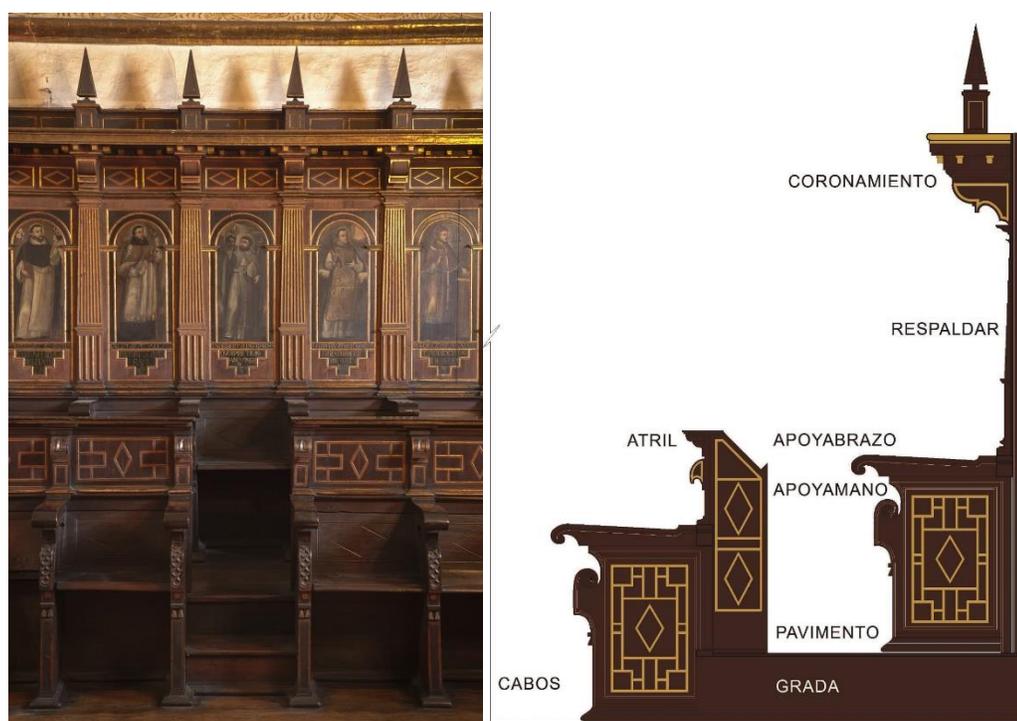
Así mismo, para la sillería se recibieron dineros de limosnas otorgados por el Cabildo Metropolitano, pues se sabe que entre 1675 y 1678, en retribución, el Convento donó madera para fundir la campana grande de la Catedral, lo cual se hizo en el convento:

Leña de roble que dimos para la fundición de la campana grande de la Catedral que se fundió en la huerta de este convento. Y esto fue en recompensa de las limosnas con que los señores prebendados nos socorrieron para ayuda de la sillería de este convento; y así les hicimos el cortejo en la fundición de su campana (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 11v).

La sillería del coro fue ensamblada en el templo entre el primero de septiembre y finales de diciembre del año 1675, como indica el segundo Libro de Gastos de la Provincia: “Gasto de la sillería de Choro deste N.tro Conv.to de la Ciu.d de S.ta fe duró la obra desde primero de septiembre del año 1675 hasta fin de diciembre del mismo año” (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 1r). Sobre lo cual, Téllez Castañeda llama la atención dado que le parece un tiempo muy corto para semejante obra (1998, pág. 74). Sin embargo, generalmente, “el proceso de talla escultórica se realizaba en el taller y una vez finalizado, el conjunto era transportado para proceder a su ensamblamiento y asentamiento definitivo” (Oricheta García, 1997, pág. 44). Muy probablemente los cortes de las piezas y la talla, los espaldares y los entreclavos se realizaron en el taller de Pedro de Heredia para posteriormente ser ensamblado *in situ* como es propio de una obra que se proyecta de forma modular y se produce en serie para un espacio que ya se tiene predimensionado y listo para el montaje, como se puede deducir del contrato que se hizo con Pedro de Heredia y Agustín de la Zerda con diez años de anticipación, para el entablado del coro “por arriba y por abajo”, así como la elaboración de la barandilla del coro. En el Libro de Gastos se dice que en 1675 se trajeron de Bojacá “74 tablonos de nogal” para los asientos abatibles, y se mandaron a fabricar las 144 bisagras para los mismos (ACAB. Libro de Gastos, T19, f. 2r). Durante la inspección visual y evaluación (ver anexo C) se vio que casi todos los componentes del coro son originales. Adicionalmente, Téllez afirma que únicamente tuvo que reemplazar una de las vigas y algunos tablonos de madera de la tarima (1998, pág. 250), lo cual confirma que el coro es en gran parte original. Sin embargo su valor no reside en este atributo, sino en la

posibilidad de ver los cambios que ha tenido en el tiempo. Hoy en día la lectura es clara entre lo antiguo y lo restituido, que se reduce a pocas piezas. Por ejemplo, la diferencia entre los tabloncillos originales de media vara de ancho (aprox. 50 cm) del pavimento y los que se instalaron en la década de 1980 en el centro del espacio que son de 35 centímetros de ancho, permiten diferenciar cromática y dimensionalmente, los originales de la intervención. Asimismo el recubrimiento en madera moldurada del mismo color original que recubre las puertas originales, el cual sería lo más cercano a una “falsificación”, es posible diferenciarlo el acabado original. Esta *adición de estilo* (ICOMOS, 1964, Art. 11), que da continuidad al lenguaje formal y compositivo preexistente por medio de un elemento que nunca existió, problematiza la originalidad de espacio, no obstante, mantiene un criterio sutil diferenciador.

Figura 2-16. Partes del estalo del coro de San Agustín

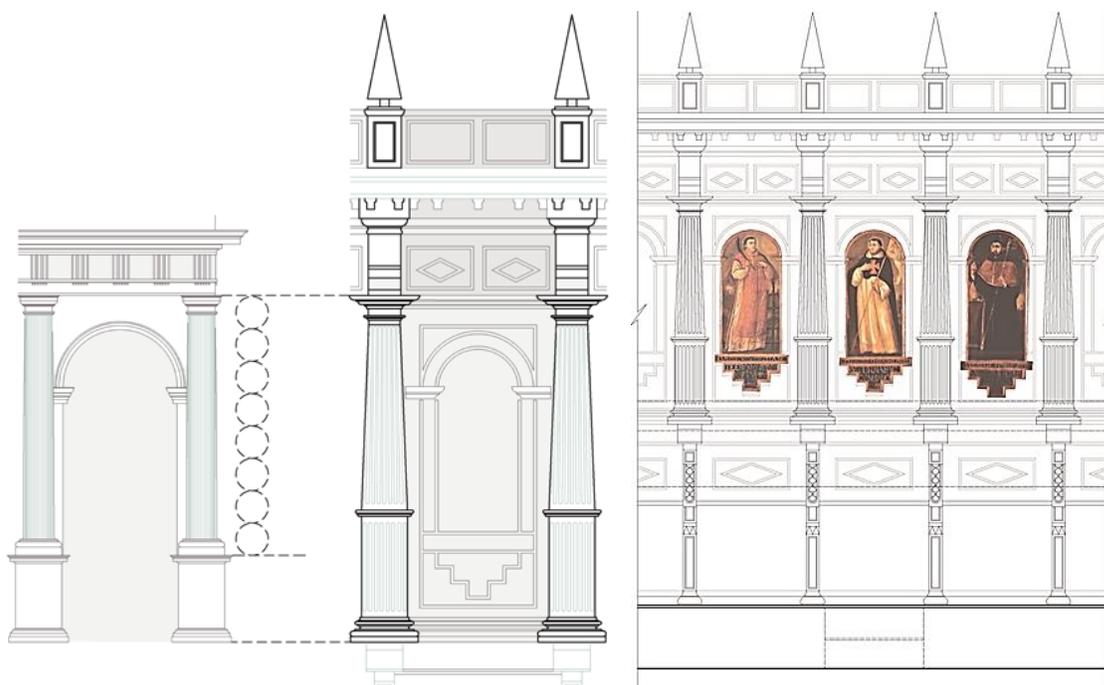


Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019

El estalo típico del coro alto de San Agustín se compone de un asiento abatible (sin misericordia), entreclavos con apoyamanos y apoyabrazos, respaldar con pilastras que

enmarcan pinturas hagiográficas; coronadas por un dosel continuo rematado en pináculos, que descansa sobre un entablamento con ménsulas exageradas. La sillería baja cuenta con atriles adosados por el dorso, que sirven a la sillería alta. Dolores Teijeira (1999, pág. 171), citando a Guillermo Durando señala que el origen de los respaldares adornados, pintados o tallados, data de los coros pétreos medievales, en los que para protegerse del frío de la piedra, se ponían tapices o damascos sobre el respaldar del asiento.

Figura 2-17. Ilustración, respaldar y coronamiento



Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019.

La sillería alta presenta una adaptación del orden dórico, que no se rige por las proporciones clásicas (según Vignola, ver Fig. 2-17). Las ménsulas del entablamento parecen estar basadas el Tercer Libro de Serlio (1611) y el coronamiento de pináculos es característicamente “vignolesco”³². Según el estudio estilístico realizado por Clemencia

³² Según Ramón Gutiérrez (1983) los remates con pináculos fueron un recurso recurrente Iberoamérica, derivado la tratadística italiana del siglo XVI, especialmente en Colombia, Perú y Ecuador.

Nalus (1968, págs. 81-83) las sillas se componen todas de elementos “serlianos” implementados sin seguir ningún orden arquitectónico, sino según “las necesidades funcionales del asiento y del retablo que recorre los escaños en toda su longitud. Esta doble intención lo acerca al manierismo”. Y en cuanto a las pilastrillas de estrías doradas que enmarcan las tablas pintadas, Nalus dice que son de “marcado acento santafereño”, mientras que el frontón que descansa sobre dichas pilastras formando el dosel, imita una fachada renacentista, y la sillería baja presenta elementos de la arquitectura griega usados de manera ornamental. Finalmente, Nalus nos indica -citando a Gil Tovar- que este es el único coro con este arreglo estilístico en el país. Sin embargo, la influencia de la obra de Luis Márquez de Escobar en la sillería del coro de San Agustín es indudable, basta con comparar sus entreclavos con los del coro de la Catedral (Fig. 2-18) para ver que son casi idénticos. El coro de la Catedral que Márquez fabricó en 1608, 67 años antes que se hiciera el de San Agustín; seguramente fue tomado como modelo por Pedro de Heredia cuando hizo el de San Agustín. Aunque que el coro de San Agustín presenta una carpintería elaborada con referentes italianos y técnicas de ebanistería europeas, no se ajusta a los cánones europeos. Haría falta entonces un estudio estilístico que reconociera que el estilo aquí implementado es el resultado de una apropiación fragmentaria de referentes, mas no una reproducción de los modelos europeos.

cornu evangellii y cornu epistolae

La línea imaginaria que divide las iglesias cristianas en dos mitades tiene una explicación teológica que viene de la tradición judía de denominar los cuatro ejes del altar como cuernos (*cornu*), de allí que en el altar cristiano se llamaron también *cornu evangellii* y *cornu epistolae*, -lado del evangelio y lado de la epístola- (Schulte, 1907). Según particularidades de la liturgia de la Palabra y los modos de decir la homilía que se implementaran, en algunas iglesias hubo dos púlpitos y dos amboes, uno en cada lado del presbiterio, generalmente a la altura del arco toral, como puede verse en el templo de San Francisco en Bogotá. Adicionalmente, la división del coro en dos mitades responde a una función práctica en el desarrollo del canto antifonal. Como ya se mencionó (vid. Supra. 2.3.1), una de las maneras de interpretar la salmodia y la himnodia era *a dos coros* o *alternatim*: una mitad entonaba la primera estrofa y la otra mitad continuaba, así intercaladamente. Esta relación responsorial, se ve reforzada en el coro de San Agustín

por las filacterias del *Te Deum* en los respaldares de los asientos, cuyos versículos están distribuidos en este orden alternado.

Figura 2-18. Entreclavos comparados: San Agustín - Catedral



Izquierda, entreclavo del asiento del coro San Agustín. Derecha, entreclavo del coro de la catedral de Bogotá. Fuente: Daniel Gutiérrez Reyes, 2019.

Precedencia y prelación

La distribución de la sillería responde a la *praecedentia* o jerarquía organizativa de la Orden que se encuentra en sus Constituciones (CTP. Tratado II, Cap. 30). Distribución que puede encontrarse también en el Refectorio y en la Sala Capitular de los conventos. En ella precede siempre el Prior Provincial en los conventos matrices, y el Prior Conventual en los demás conventos. El primero, es quien se sentaba en el centro de la testera, en el estalo presidencial, y era quien con un pequeño golpe al brazo del asiento indicaba cuando se había de iniciar el Oficio, cuando entrar y cuando salir del coro. También le correspondía dar las señales para iniciar el canto y las oraciones, así como echar el agua bendita a los religiosos (CA. II, I). A su derecha e izquierda se sentaban en orden de antigüedad y oficio los demás presbíteros. En cada costado del provincial se sentaban los miembros más antiguos de la comunidad: asistentes del provincial predecesor y miembros del Definitorio (C II. VI), el prior, el superior conventual, los

maestros, por la antigüedad de su grado, los lectores jubilados, los lectores de teología, por la antigüedad de cátedra o lectura. Y Luego, el Maestro de Estudiantes de Teología, el Lector de Artes (i.e. retórica, gramática, música...)³³. Y finalmente, los presbíteros en orden de antigüedad de profesión de votos, mientras que en la sillería baja iban los coristas, los novicios, y legos o conversos. Los coristas, los novicios y los hermanos legos, se sentaban en la sillería baja, a la instrucción del Vicario del Coro o el Maestro de Novicios (en el Ceremonial se indica que este debe hacerse en el centro del coro junto al facistol). En algunos coros conventuales se destinaron sitios para laicos que pertenecían a órdenes terceras y hermandades. Por ejemplo, en el Convento de Santo Tomás de Ávila (España), se reservaron dos asientos en los extremos para los reyes católicos Isabel I y Fernando II, como lo indican los respectivos escudos reales en los respaldares de estos asientos (Navascués Palacio, 1998, pág. 36). En la misma posición que el coro de Ávila se asignaron dos estalos en el coro de San Agustín, en los extremos o cabos de cada uno de los costados. Uno al lado del Evangelio (lado de la torre), posiblemente para el campanero, ya que este debía entrar y salir del coro durante el oficio a tañer las campanas, de acuerdo a lo establecido en el ceremonial (CA. I. I). Pero también cabe la posibilidad que fueran asientos vacantes para dignidades o huéspedes con privilegio de participar del oficio con la congregación; seguramente hermanos agustinos de otros conventos.

Como se dijo, en el trono del prelado, por ser un convento matriz, se sentaría el Prior Provincial en ejercicio, presidiendo el coro. En su respaldar, la pintura de la Anunciación de la Virgen hace alusión a la advocación de la Provincia de Nuestra señora de Gracia a la vez que es un recordatorio de la obediencia de María ante el llamado de Dios (“Aquí tienes a la sierva del Señor —contestó María—. Que él haga conmigo como me has dicho” Lc 1:38), y por tanto de la obediencia debida al que ocupa el asiento presidencial.

La asistencia al coro era obligatoria para toda la congregación, sin embargo, se podían eximir los enfermos, y los maestros de teología y artes que tuvieran que preparar clase,

³³ Las constituciones o actas de la Universidad agustina en Santafé, redactadas por el padre fray Francisco de San José en 1708, y aprobadas el mismo año, dan precedencia a los lectores por antigüedad de lectura o cátedra, no por antigüedad de profesión de votos, como establecían las constituciones de la Orden. (Campo del Pozo, 2000)

así como los sacerdotes que tuvieran que preparar el sermón durante esa semana, quienes debían ir únicamente a la Misa solemne en la mañana.

De la asistencia continua a Coro se exceptúan los Maestros en Sagrada Teología, y los Lectores actuales, así de Artes, como de Teología, y los predicadores actuales; los cuales, todos solo están obligados a asistir todos los días a la Missa Conventual, y a las Horas, que con ella se dicen, y también a Vísperas, y los días de Fiesta a Completas, y en los Clásicos deben asistir a Maitines; pero si alguno de estos hubiere de predicar, en aquella Semana, en que ocurre el Sermón, solo tiene obligación de asistir a la Missa Conventual, excepto el día que predica. (Aviles, 1719, p. 33)

Era una costumbre en la liturgia cristiana que venía del siglo IV –y de la que existe evidencia arqueológica y documental (Blaauw, 2012; Loosley, 2012, Sapin, 2012)- distinguir los asientos dentro de las iglesias catedrales en dos tipos. Uno para el obispo y los presbíteros (*presbyterium*) y otros para el clero menor (IV Conc Toledo, c. XXXIX). Generalmente el trono del obispo y el *synthronon* o hemiciclo para los presbíteros se ubicó detrás del altar sobre gradas en el ábside, mientras que el otro grupo de asientos se dispuso circundado por una baranda o una reja de madera, al frente del altar. En algunos monasterios europeos de la alta Edad Media como el de San Gall, estos asientos se denominaron *formulae* (Biblioteca de St. Gallen, ms. Sangallensis 1009). Esta jerarquización también se mantuvo entre los siglos VII y XI en las catedrales hispánicas:

El coro en el presbiterio –tanto si éste tenía cripta como si no – mantenía un diálogo litúrgico con otro ámbito que se prolonga sobre la nave central del edificio, denominado *schola cantorum*, destinado a albergar a los cantores y el clero menor, donde se situaban púlpitos y ambores. (Carrero Santamaría, 2008, pág. 162)

Manteniendo esta diferenciación, en Santafé el cabildo eclesiástico se componía de dignidades, canónigos y prebendados. La provisión de las canonjías eran potestad de Rey, inclusive la elección del arzobispo requería pase real (Mayorga García, Marín Leoz, & Sourdis Nájera, 2010, págs. 75-78). No todos eran clérigos, como por ejemplo el

Chantre, encargado de la dirección musical del coro. La sillería contaba con dos gradas de asientos para el cabildo y una tribuna alta para la capilla de músicos. La sillería alta la ocupaban las Dignidades, los Canónigos y demás Prebendados, mientras que la sillería baja la ocupaban los capellanes (Caycedo y Flórez, 1824, pág. 37). A falta de un estudio detallado del Cabildo Metropolitano de Santafé, y de la complejidad que este llegó a presentar en metrópolis como la de Sevilla, queda sólo inferir que el acceso al coro era igual de restringido que en los conventos. Por lo menos así se establece en las consuetas de 1925. “Es prohibido a todos los seglares, sin distinción, aun a los miembros de una Asociación o Confraternidad cualquiera, hasta del Santísimo Sacramento, penetrar y permanecer en el coro o en el presbiterio con cualquier objeto que sea [...]” (pág. 38). Tener asiento allí durante las funciones públicas se volvió un signo de distinción social y económica, pues este derecho (y obligación) sólo se adquiría con méritos reconocidos y además se recibía un pago por él (Sánchez Herrero, 2013, págs. 30-44).

El orden de precedencia entre los Capitulares es el siguiente: Deán Arcediano [o arcipreste], Tesorero, Canónigos I, II, III, IV, V, y VI, Prebendados I y II. Entre las dignidades la precedencia se determina por el título; entre los Canónigos de oficio, los de Merced y los Prebendados, por la mayor antigüedad de sus respectivos nombramientos e instalaciones. (Reglas consuetas de la santa Iglesia Catedral de Bogotá, 1925, Cap. I, art. V)

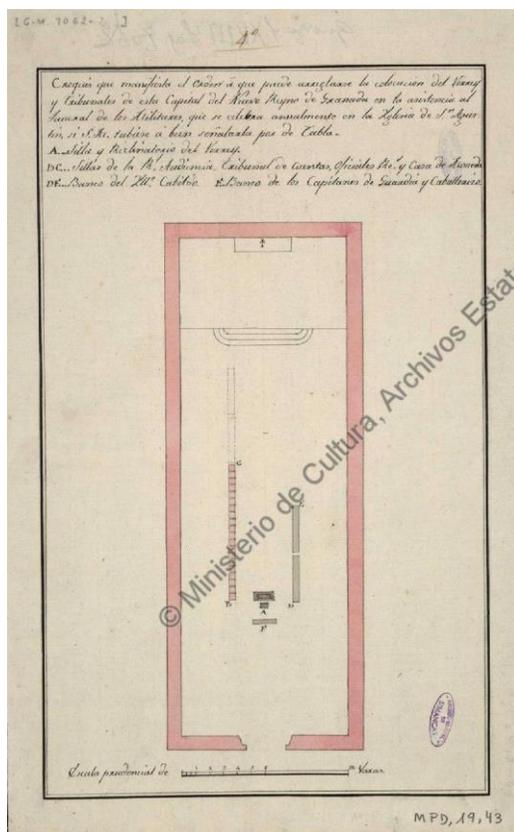
Quizás como consecuencia de la necesidad de denotar la preeminencia de los miembros del cabildo eclesiástico, se hicieron coros nuevos de gran desarrollo artístico en las catedrales de Europa, especialmente durante el siglo XV, como se ve en León, Burgos y Plasencia (Teijeira Pablos, 2015, págs. 3-6). En Hispanoamérica aún hay ejemplos de coros de gran valor artístico en las catedrales de Puebla, Lima, Bogotá y Quito, entre otras.

Por otro lado, en las sillerías de los conventos masculinos también se puede reconocer la diferenciación entre sillares de mayor y menor dignidad según su ocupante (que no podía ser laico). Estas denotaban la jerarquía del gobierno interno de cada congregación, partiendo de una gran diferencia entre las metrópolis y los templos conventuales, donde no había necesidad de *catedra* como sí la hubo en las catedrales (porque hay

obispo), y además de que la celebración de las misas se turnaba semanalmente en los conventos, así como gran parte de los oficios, según estaba establecido en las Constituciones. Había entonces una suerte de jerarquía rotativa. Las sillerías de los coros conventuales no se dividían en dos grupos, sino que en el mismo grupo de sillas se diferenciaban dos hileras en dos niveles. En las sillas más altas se sentaban el prior y los presbíteros más antiguos según el tiempo de profesión, los títulos y los años de prédica. Las sillas bajas las ocupaban los coristas, los novicios y los legos. Cuando se hacían celebraciones especiales en las que debían asistir personas notables de la sociedad, como en la celebración anual de los funerales militares una vez fue instaurado el Virreinato, los asistentes se ubicaban en la nave mayor, en sillas y reclinatorios que se disponían para la ocasión, como se puede observar en el croquis del 19 de enero de 1794 donde se indica la ubicación del virrey Don José Manuel de Ezpeleta, los oficiales del Rey y la Casa de Moneda, el Cabildo Civil, y los capitanes de la guardia y caballería (AGS. MPD 19, 43). Todos dispuestos según su precedencia y dignidad, pero no en el coro, sino al frente del altar, en la nave.

Aquí se hace referencia al coro de manera general como *recinto de uso restringido* a los religiosos, para resaltar la naturaleza premoderna del recinto, y prevenir interpretaciones anacrónicas “multifuncionales” de espacios que existieron en aquiescencia con la estructura social propias de su época y lugar. Camilo Uribe Botta (2016) explica que la sociedad del siglo XVIII en Santafé funcionaba como un campo de interacción entre autoridades, instituciones y corporaciones, cada una estructurada de forma casi autónoma, a pesar de que el poder de todas y cada una emanaba del Rey y de Dios. Lo cual resultaba en pleitos por el poder en los que frecuentemente se apelaba a la trasgresión de las costumbres, que estaban por escrito en los ceremoniales, los cuales se instauraban en la práctica como normas inviolables. En nuestro caso de estudio se hizo notorio que para tomar asiento en el coro –especialmente el catedralicio, pero también el conventual- había que contar con probados méritos y privilegios, pues no era un espacio público, a diferencia de la nave de la iglesia. Ni en las Constituciones, cómo tampoco en el Ceremonial hay mención de seculares en el Oficio Divino; está vendría a ser la razón principal para que ni siquiera el Virrey se acomodara en el coro, como vemos en el “croquis del orden a que puede arreglarse la colocación del Virrey en San Agustín” (Fig. 2-19).

Figura 2-19. Croquis del orden a que puede arreglarse la colocación del Virrey en San Agustín.



Croquis que manifiesta el orden a que puede arreglarse la colocación del Virrey y Tribunales de esta capital del Nuevo Reino de Granada en la asistencia al funeral de los militares que se celebra anualmente en la iglesia de S. Agustín (AGS. Secretaría de Guerra, Leg.07062, 02).

2.5.4 EL PROGRAMA ARTÍSTICO DEL CORO: UNA LETANÍA PICTOGRÁFICA

El programa pictográfico de los respaldos del coro de San Agustín se encuentra organizado bajo el principio de una letanía. Las letanías son oraciones de súplica en las que se invocan la Virgen, los ángeles y los santos de forma ordenada. Se cantaban en algunas Misas y en las procesiones. Las pinturas en los respaldos de la sillería alta del coro de San Agustín están organizadas como una letanía agustiniana a los ángeles, los

apóstoles, los padres de la iglesia, los pontífices, los mártires, los santos confesores, y los padres fundadores, encabezados por la Virgen.

Como es común en las representaciones del poder divino, se muestra la organización jerárquica del universo, desde Dios en su trono celestial, del cual descienden asistentes y ministrantes, angelicales y humanos que se dignifican en su labor de mediadores del gobierno de Dios (Agamben, 2008, págs. 274-278). El esquema del coro de San Agustín está jerarquizado siguiendo este mismo modelo divino, con la Trinidad en el centro, desde donde descienden ángeles, apóstoles, mártires, vírgenes y santos, unidos en la glorificación de Dios³⁴. "La humanidad, así, puede considerarse como el décimo coro de la jerarquía angélica" (Benedicto XVI, 2012), sentada a los pies de toda esta corte celestial. Esta forma de representar la jerarquía del poder divino data de pseudo-Dionisio Aeropagita, que vivió en el siglo V, y es común en la iglesia occidental y oriental; como puede verse en los iconostasios que separan el presbiterio de la nave en las iglesias ortodoxas, aunque allí suele representarse en el nivel superior, la parusía, en vez del sacrificio, más tradicional en occidente, como se ve en el pelícano del estalo prioral de San Agustín, que simboliza a Cristo sacrificándose. La jerarquía del poder divino es un tema recurrente en el arte, como puede verse en la obra de Rafael Sanzio "La disputa del sacramento", pintada en 1509, en la que se muestra claramente la jerarquía de la iglesia, en su nivel mundano y celestial. En América hay ejemplos como la pintura en la Catedral del Cuzco de Marcos Zapata "La jerarquía del poder espiritual", elaborada entre 1748-1773.

El espacio del coro, por ser un lugar destinado al uso privado de los religiosos: "una obra hecha por y para el clero [que] no es objeto de coacción [sic] externa, sino que procede del seno mismo de la institución y se configura así como instrumento para asegurar el mantenimiento de la importancia de la misma" (Teijeira Pablos, 2010, pág. 161), generalmente, presenta un esquema artístico que alude a la vida cenobial y resalta la jerarquía de la iglesia y de la comunidad particular que lo usa. Típicamente está dividido en tres círculos: el más elevado es la Divinidad en el cielo, le siguen los santos (con su

³⁴ Los demonios, también parte de la jerarquía del poder divino, se representaron frecuentemente, junto con los pecados y los vicios, en las misericordias de los coros góticos españoles (Foncea López, 2008). El coro de San Agustín no presenta representaciones de este tipo, y tampoco fue común en Hispanoamérica.

propia jerarquía interna), luego el clero encabezado por los pontífices, y por último están los vicios mundanos que asedian a los hombres. Este último círculo es comúnmente representado en la talla de las misericordias y los entreclavos en los coros tardogóticos hispánicos, pero no se encuentra representado en el coro de San Agustín. De hecho, en Iberomérica es casi inexistente este tipo de representación del pecado como deformación y monstruosidad, ya que prevalecieron las representaciones didascálicas y ejemplarizantes que aluden más bien al castigo y las llamas del purgatorio.

El programa artístico revela una de las funciones fundamentales del coro que fue la de permitir una clara distinción del orden de precedencias dentro de la Orden. Por esta razón, el asiento del prepósito, destaca de los demás con una posición más levada y un dosel más grande. Esta distribución jerárquica tiene su origen en la Roma de Constantino, en donde las cátedras se ubicaban en el centro del ápside de la basílica secular, con la misma dignidad que el asiento del magistrado (Blaauw, 2012). Las Constituciones de la Orden establecieron en qué orden debían sentarse o andar en procesión cada uno de sus miembros, desde el prior General hasta el novicio y el lego. Dicha jerarquía fue un asunto muy serio en la sociedad del siglo XVII en general. El papa en persona emitió una bula el 15 de enero de 1630 donde mandaba que en la Orden de San Agustín en España y las Indias, se observase *inviolablemente* el capítulo III de sus Constituciones sobre el orden de las precedencias (Urbano VIII, *In sede principis*, 15 de enero de 1630).

En San Agustín, el programa artístico del coro empieza a ser inteligible gracias al himno *Te Deum*, que está inscrito fragmentadamente en filacterias cuadriformes, pintadas bajo las arcadas de los respaldares de la sillería alta (Ver Tabla 2-2). El himno empieza con el verso *Te Deum Laudamus* al lado derecho del presidente del coro, es decir, al lado de la epístola, y continúa con el verso *Te Dominum confitemur* al lado del evangelio, y así continúa alternadamente: un verso a la derecha y otro a la izquierda. El himno fue dividido en 48 fragmentos, de tal forma que coincide con el número de sillas con respaldar alto, exceptuando la del prelado. Inicia con la pintura de san Miguel y concluye en la pintura de san Guillermo. La inscripción del *Te Deum*, se menciona en los inventarios primera vez en 1808:

En el coro se hallan dos órganos, uno de plomo, y otro de palo, los que están bastante maltratados, y descompuestos. En la superficie de estos están dos angelitos. Hay una sillería de madera y sirve a los Religiosos, una baja y otra más alta. En la superior se hallan pintadas las imágenes de diversos Santos. Así mismo sobre esta misma sillería se halla pintada en pequeño la epístola a Ntro. Sto. Patriarca. (AGN. Ce, TV, ff. 288-313)

Mientras que las pinturas hagiográficas en los tableros de los respaldares, se mencionan por primera vez durante el provincialato de fray José Fernández Rico, en la Visita Provincial al convento de Santafé del año 1712: "Asimismo visitamos el Coro y lo hallamos adornado de Pinturas y dorado a vigilancia y cuidado del M. R. P. Prior y de los Religiosos de este Conv[en]to y bienhechores a quienes damos repetidas gracias" (ACAB, Libro de visitas 2, T13, f.394r) . Sin embargo, por la unidad que forman las esculturas en la testera, las pinturas en los respaldares, y las inscripciones del *Te Deum*, es claro que fueron concebidas como una sola obra, a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

El himno *Te Deum* se ha asociado al bautismo de san Agustín, efectuado por san Ambrosio, por lo menos desde el siglo IX, cuando Hincmaro de Reims describe en su obra *De Praedestinatione* la escena del bautizo en la que los dos santos entonan un himno: "*a maioribus nostris audivimus tempore baptismatis sancti Augustini hunc hymnum beatus Ambrosius fecit at idem Augustinus confecit*" (Dizionario degli Istituti di perfezione, 1974-2003). La representación de esta historia se volvió parte constitutiva de la iconografía de san Agustín durante la Edad Media, y frecuentemente se le acompañaba de la inscripción del primer verso del *Te Deum*. Una de las iluminaciones más antiguas que lo demuestran es la que aparece en el Salterio de San Albano, encargado alrededor del año 1130 para la abadía homónima. El himno inicia con la letra capital *T* iluminada con miniaturas que representan a Dios, acompañado de dos ángeles, en los brazos de la *T*, escuchando cantar a san Ambrosio y san Agustín, ilustrados en el asta de la letra (Fig. 2-20). En el siglo XVII seguía vigente la leyenda, como lo dice el jesuita Agustín de Herrera en 1644: "A los 28 años de su edad [san Agustín] dejó los errores de los Maniqueos; fuese a buscar a S. Ambrosio y del recibió el Baptismo a los 30 años, este era el año de 385 [hoy se considera que fue en el año 387]. Recibiolo, dice Posidio, en tiempo de Pascua. En esta ocasión fue, cuando los dos, por divina

inspiración, sin haberlo antes premeditado, allí de repente, comenzando sin duda, que sería S. Agustín, llevado del ardor de su espíritu, entonó, Te Deum Laudamus, y a coros prosiguieron en sentencias tan admirables, y fecundas de divinos Misterios[...]” (Herrera, 1644, págs. 66-67).

Figura 2-20. Miniatura iluminada himno “Te Deum”, s. XII

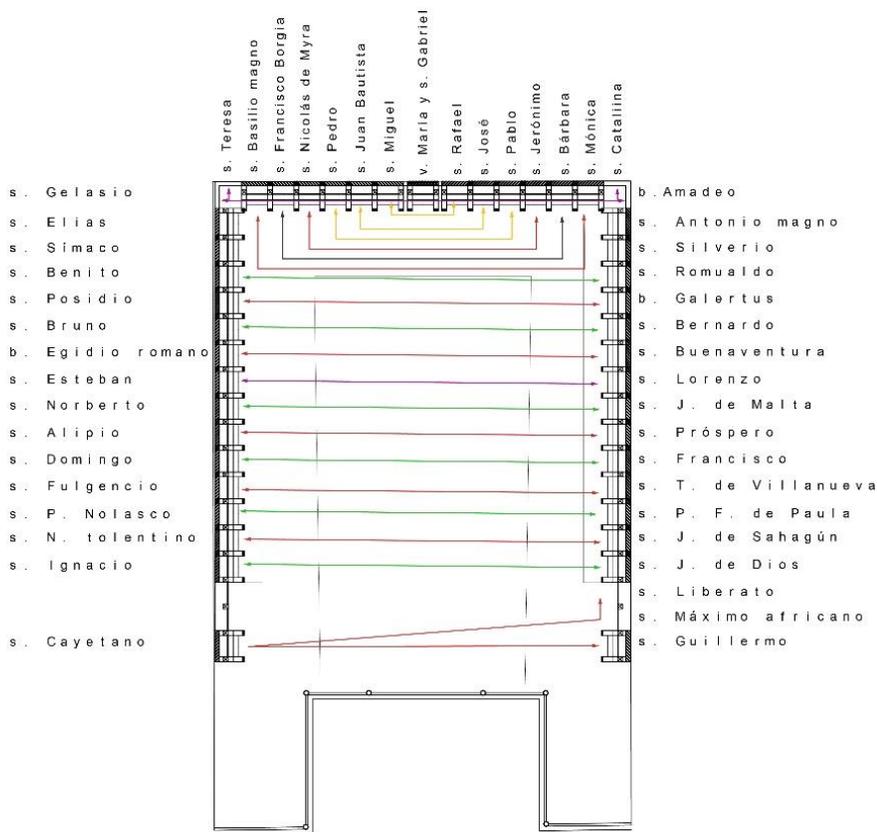


Fuente: Biblioteca de la Universidad de Aberdeen, Reino Unido. Ms. Salterio de San Albano (1125-1130), f. 389r.

La Orden de San Agustín en Bogotá recurrió a esta iconográfica secular del bautismo de su patriarca para darle una directriz al programa pictográfico del coro. Las esculturas de medio bulto en yeso representando a san Agustín y a san Ambrosio, flotando en nubes cargadas por ángeles, fueron dispuestas en el muro de la testera, a cada lado de la ventana sobre el asiento del prelado. Sobre estas dos figuras se encuentra la Santísima Trinidad, como imagen central de la composición, flanqueada por un coro de serafines³⁵, como lo dicen los gastos del coro, analizados para esta investigación.

³⁵ La jerarquía angelical descrita por pseudo- Dionisio y explicada por Santo Tomás en su Suma Teológica, expone que los Serafines son los seres más cercanos a Dios, por eso su nombre viene del hebreo que significa ardor, por el encendimiento de la luz eterna a la que tienden invariablemente. (Tomás de Aquino, Cuestión 108, Art. 5)

Figura 2-21. Relación de la pinturas y las filacterias en los respaldares de la sillería alta.



Las flechas amarillas señalan los santos principales de la jerarquía celestial. Las flechas rojas indican santos y beatos agustinos en uno o en ambos lados del coro. Las flechas verdes, padres fundadores de órdenes religiosas y las violeta indican una relación cronológica.

Fuente: Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, 2019.

En el siguiente nivel, pintados en los respaldares de la sillería alta, presididos por la Virgen María, están los coros de arcángeles, apóstoles, vírgenes, santos, beatos y padres fundadores de órdenes religiosas. Un programa recurrente en los coros, bien por su contenido asociado a la forma de vida religiosa consagrada; bien por la forma alargada de las figuras, propicia para la forma del respaldar del asiento (Teijeira Pablos, 1999, pág. 171). En las sillas más importantes se encuentran: la Virgen, los arcángeles Miguel y Rafael y miembros de la familia terrenal de Jesús: san Juan Bautista y san José. Luego los apóstoles Pedro y Pablo. En adelante, cuatro mujeres santas: Bárbara de Nicomedia, Mónica madre de Agustín, Teresa de Ávila, Catalina de Siena, y

posteriormente pinturas de santos varones, principalmente mártires, fundadores de órdenes, santos y beatos agustinianos, ejemplos de vida monástica³⁶.

A diferencia de los programas iconográficos de algunas de las sillerías de coro hispánicas, que presentan escenas y personajes bíblicos, en un dialogo entre el Antiguo y el Nuevo Testamentos (Franco Mata, 1995); el coro de San Agustín presenta un programa sobre la vida consagrada, manteniendo sin embargo, la dialógica entre uno y otro lado del coro, pues a cada santo en el lado de la Epístola le corresponde otro del mismo grado, al frente, en el lado del Evangelio, manteniendo así la lógica antifonal propia de los coros en forma de U (*coro spezzato* en Italia). Por ejemplo hay una relación cronológica entre san Basilio, quien vivió en el siglo IV, y santa Mónica, quien también vivió en el mismo siglo. Esta relación se mantiene para las mujeres santas, los pontífices y los padres de la iglesia; con algunas licencias, como por ejemplo, la presencia de dos santos nobles: el beato Amadeo, III duque de Saboya (1435 - †1472), sobre la rinconera al lado del evangelio, al que no le correspondería san Gelasio (- † 496) porque hay una diferencia de un milenio entre uno y otro. De igual forma, a san Francisco de Borja (1510 - † 1572) Grande de España, IV duque de Gandía, I marqués de Lombay, y virrey de Cataluña, en el costado de la testera no le correspondería santa Bárbara (s. III - s. VI), por la misma razón. Es posible que en algún momento de la historia hayan cruzado estos dos tableros, sin embargo en muy improbable, ya que habrían tenido que repintar la filacteria con los fragmentos del *Te Deum* correspondientes, para mantener su orden. Desplazándonos hacia el lado más próximo a la baranda, a partir de la posición de san Benito, OSB y san Romualdo, OSB Cam; la composición contrapone un santo o beato agustino a otro y un *padre fundador* a otro. Por ejemplo a san Nicolás de Tolentino, OESA, le corresponde, al otro lado del coro, san Juan de Sahagún, OESA. Y por ejemplo a san Ignacio de Loyola (1491- † 1556), padre fundador de la Compañía de Jesús, le corresponde en el lado opuesto, el padre fundador de la Orden Hospitalaria, san Juan de Dios (1495- † 1550) (Fig. 2-21).

³⁶ Una de las primeras sillerías de coro con un programa hagiográfico en sus respaldares es el del coro de la catedral Saint Claude en Suiza, obra del maestro Jehan de Vitry, elaborado en 1449. (Teijeira Pablos, 1999, págs. 119-136)

La inscripción en latín que se encuentra sobre la puerta del coro: “*Psalle, Sile*”, estuvo también en la reja del coro de la Catedral de Toledo. Traduce *canta y calla*, paradoja que, en 1689, el padre Martín de Ascargorta, en un libelo que lleva como título la misma expresión, explica que esta hace referencia al silencio que debe guardar el pensamiento mientras se canta el Oficio Divino (pág. 32). El resto de la inscripción: *Qui intras chorum, fac in eo Angeli officium; et ibi Psalle Deo; Sile Tibi, Sile Mundo; Psalle Deo. Justo Dei iudicio sine verbo moritur: Qui in Divino officio, negligenter loquitur*, se le atribuye a San Bernardo de Claraval y hace referencia a la “devoción y gravedad religiosa” con que deben celebrarse los Divinos Oficios: “el medio más eficaz para elevar las almas en Dios y conservarlas devotas” (Padres de la Casa de la Congregación, 1720, pág. 259).

Tabla 2-2. Programa artístico del coro

CORO ALTO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ					
LADO DE LA EPÍSTOLA			LADO DEL EVANGELIO		
ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES		<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>	<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>		ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES
Escultura de medio bulto en yeso policromado y esgrafiado: coro de serafines y San Agustín	Escultura de medio bulto en yeso policromado y esgrafiado: Santísima Trinidad, orbe y coro de serafines. Autor: Luis de Lugo Año: 1675		Escultura de medio bulto en yeso policromado y esgrafiado: coro de serafines y San Ambrosio		
Escultura de bulto redondo, en yeso policromada: pelícano – <i>Cristo</i> .					
1. ESTALO DEL PRIOR Anunciación: Arcángel Gabriel custodio - Virgen María "Ave gratia plena" "Ecce ancilla Domini"					
2	Arcángel Miguel protector	Te Deum laudamus:	te Dominum confitemur	Arcángel Rafael medicina de Dios	3
4	San Juan Bautista	Te aeternum Patrem,	omnis terra veneratur.	San José esposo de María	5

CORO ALTO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ					
LADO DE LA EPÍSTOLA			LADO DEL EVANGELIO		
ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES		<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>	ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES		
			<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>		
6	San Pedro apóstol	Tibi omnes	angeli, tibi caeli et universae potestates:	San Pablo apóstol	7
8	San Nicolás de Myra	tibi cherubim et seraphim,	incessabili voce proclamant:	Santo doctor Jerónimo	9
10	San Francisco Borgia	Sanctus, Sanctus, Sanctus	Dominus Deus Sabaoth.	Santa virgen y mártir Bárbara	11
12	San Basilio Magno	Pleni sunt caeli et terra	maiestatis gloriae tuae.	Santa madre Mónica	13
	Santa virgen madre Teresa	Te gloriosus Apostolorum chorus,	te prophetarum laudabilis numerus,	Santa virgen Catalina	
	San Gelasio papa	te martyrum candidatus	laudat exercitus.	Beato Amadeo IX de Saboya	
14	San Elías patriarca	Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,	Patrem immensae maiestatis; venerandum	San Antonio Magno	15
16	San Símaco papa venerable	tuum verum et unicum Filium;	Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.	San Silverio papa mártir	17
18	San Benito abad patriarca	Tu rex gloriae, Christe.	Tu Patris sempiternus es Filius.	San Romualdo abad patriarca	19
20	San Posidio cardenal obispo	Tu, ad liberandum suscepturus hominem,	non horruisti Virginis uterum.	Beato Galertus cardenal mártir	21
22	San Bruno patriarca	Tu, devicto mortis aculeo,	aperuisti credentibus regna caelorum.	San Bernardo Claraval patriarca	23
24	Beato Egidio Colonna romano	Tu ad dexteram Dei sedes,	in gloria Patris.	San Buenaventura cardenal mártir	25
26	San Esteban protomártir	ludex crederis esse venturus.	Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,	San Lorenzo levita mártir	27
28	San Norberto patriarca	quos pretioso sanguine redemisti.	Aeterna fac cum sanctis tuis	Santo padre Juan de Malta patriarca	29

CORO ALTO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ					
LADO DE LA EPÍSTOLA			LADO DEL EVANGELIO		
ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES		<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>	ARCÁNGELES, SAGRADA FAMILIA, APÓSTOLES, MÁRTIRES Y PADRES FUNDADORES		
			<i>TE DEUM LAUDAMUS</i>		
30	San Alipio obispo	in gloria numerari.	Salvum fac populum tuum, Domine,	San Próspero obispo	31
32	Santo padre nuestro Domingo patriarca	et benedic hereditati tuae.	Et rege eos, et extolle illos	Santo padre nuestro Francisco patriarca	33
34	San Fulgencio doctor obispo	usque in aeternum.	Per singulos dies benedicimus te;	Santo Tomás de Villanueva	35
36	San Pedro Nolasco patriarca	et laudamus nomen tuum in saeculum,	et in saeculum saeculi.	San Francisco de Paula patriarca	37
38	Santo padre Nicolás de Tolentino	Dignare, Domine, die isto	sine peccato nos custodire.	Santo padre Juan de Sahagùn	39
40	San Ignacio de Loyola patriarca	Miserere nostri, Domine,	miserere nostri.	San Juan de Dios patriarca	41
P U E R T A	Psalle. Sile. Justo Dei iudicio sine verbo moritur: Qui in Divino officio, negligenter loquitur		Fiat misericordia tua, Domine, super nos,	San Liberato prior	P U E R T A
	Qui intras chorum, fac in eo Angeli officium; et ibi Psalle Deo; Sile Tibi, Sile Mundo; Psalle Deo		quem ad modum speravimus in te.	San Máximo africano	
42	Santo padre Cayetano Patriarca	In te, Domine, speravi:	non confundar in aeternum.	Santo padre Guillermo patriarca	43
ÓRGANO II (retirado)			ÓRGANO I (retirado)		

La testera del coro (la cara interior del muro de la fachada principal de la iglesia) y los asientos adosados a esta, presentan una composición pictográfica dispuesta en los siete primeros estalos y las tallas del muro, que es un símbolo de la Salvación, común en los retablos barrocos, pero también recurrente como contexto en pinturas con temas como la Ascensión de María y el Juicio Final. La composición es prácticamente una transliteración de la jerarquía implementada en algunas fórmulas del Misal Romano de San Pío V (*ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini*, 1570). Notoriamente en el *Confiteor*: “Confiteor

Deo omnipotenti, beatae Mariae semper Virgini, beato Michaeli Archangelo, beato Joanni Baptistae, Sanctis Apostolis Petro et Paulo, omnibus Sanctis...”. Asimismo en las fórmulas que se pide intercesión de “Maria semper virginis” seguido de “beatis apostolis Petri et Paulo”, y se instruye que “in hac oratione nomina sancti michaelis & Joannis Baptistae praeponuntur apostolis”: los nombres de san Miguel y san Juan Bautista se digan antes de los demás santos³⁷. En la parte más alta se encuentra la Trinidad: Dios padre, Hijo y Espíritu Santo, en el nivel siguiente la alegoría de la pasión de Cristo: un pelícano sacrificándose -tallado en yeso, dorado y bermellón- parado sobre llamas, corona el sitial del prelado, que debía resaltar al contraluz de la vidriera con bastidor dorado de la ventana del coro (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 2v). Más abajo, una pintura de la Anunciación de la Virgen en el dorsal del asiento prioral, flanqueada por pinturas en los dorsales siguientes de san Miguel, san Rafael, san Pedro y san Pablo. A los costados de la ventana del coro, se encuentran dos tallas de medio bulto en yeso, policromadas; una representa a san Agustín, al lado de la epístola, y la otra a san Ambrosio, al lado del evangelio. Los gastos para estas dos esculturas no se encuentran registrados en los libros, aunque sí figuran unos “Santos de media talla que están en el antechoro” (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 2v). Es posible que originalmente hayan sido concebidos para estar sobre la puerta del coro, y que hayan sido definitivamente instalados en la testera, como complemento de las inscripciones del *Te Deum*, para lo cual se debieron adicionar doce serafines a los dieciséis que se comisionaron originalmente (ACAB. Libro de Gastos, T21, f. 2v), ya que actualmente hay veintiocho. Toda esta obra artística, especialmente la pintura, no se ha estudiado en detalle y merece un estudio particular, sin embargo, cabe apuntar que la mente detrás de su creación debió ser un padre agustino con gran conocimiento de teología.

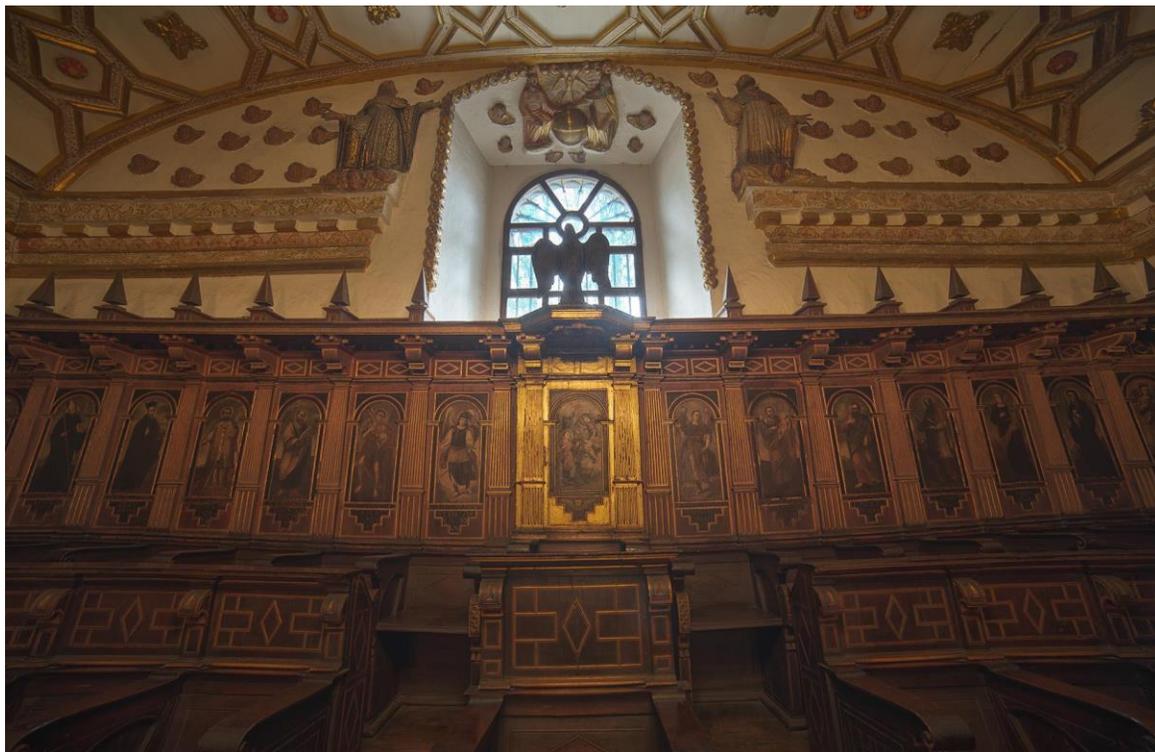
Con todo, la elaboración del programa artístico se habría completado en dos etapas. En la primera se habría hecho toda la obra de carpintería, iniciada con el entablado, el sotocoro y la baranda, contratados a Heredia y Zerda en 1665 (podíamos añadir la portada de piedra contratada también en 1665 a Antonio de la Cruz y Antonio Machado,

³⁷ . La versión del Misal de san Pío V, revisada y publicada por san Juan XXIII en 1962 incluye la siguiente fórmula para el ofertorio: “Suscipe, sancta Trinitas, hanc oblationem, quam tibi offerimus ob memoriam passionis, resurrectionis et ascensionis Jesú Christi, Domini nostri: et honorem beatae Mariae semper Virginis, et beati Joannis Baptistae, et sanctorum Apostolorum Petri et Pauli, et istorum et ómnium Sanctorum [...]”.

ya que esta incluye la ventana del coro; Gila Medina, 2012, p. 59) y terminada con el ensamblaje de sillería en diciembre de 1675. La segunda etapa correspondería a la realización de las pinturas de los respaldares y la instalación de doce ángeles de medio bulto adicionales en la testera. Aunque todas las piezas de yeso parecen ser obra de la misma mano (Luis y Lorenzo Lugo), podrían ser parte de una segunda etapa porque no aparecen en los gastos originales de 1675 (Ver Anexo B).

Por un lado la estructura de la letanía recuerda la finalidad de la vida regular, que es la santidad que deviene de imitar a Cristo, a la vez que posiciona imaginariamente al corista en el esquema del poder divino en su pertenencia a la congregación religiosa. Por otro lado, el diálogo entre cada costado de la sillería reafirma el uso antifonal del coro y por tanto su sentido ceremonial o litúrgico.

Figura 2-22. Fotografía, testera del coro



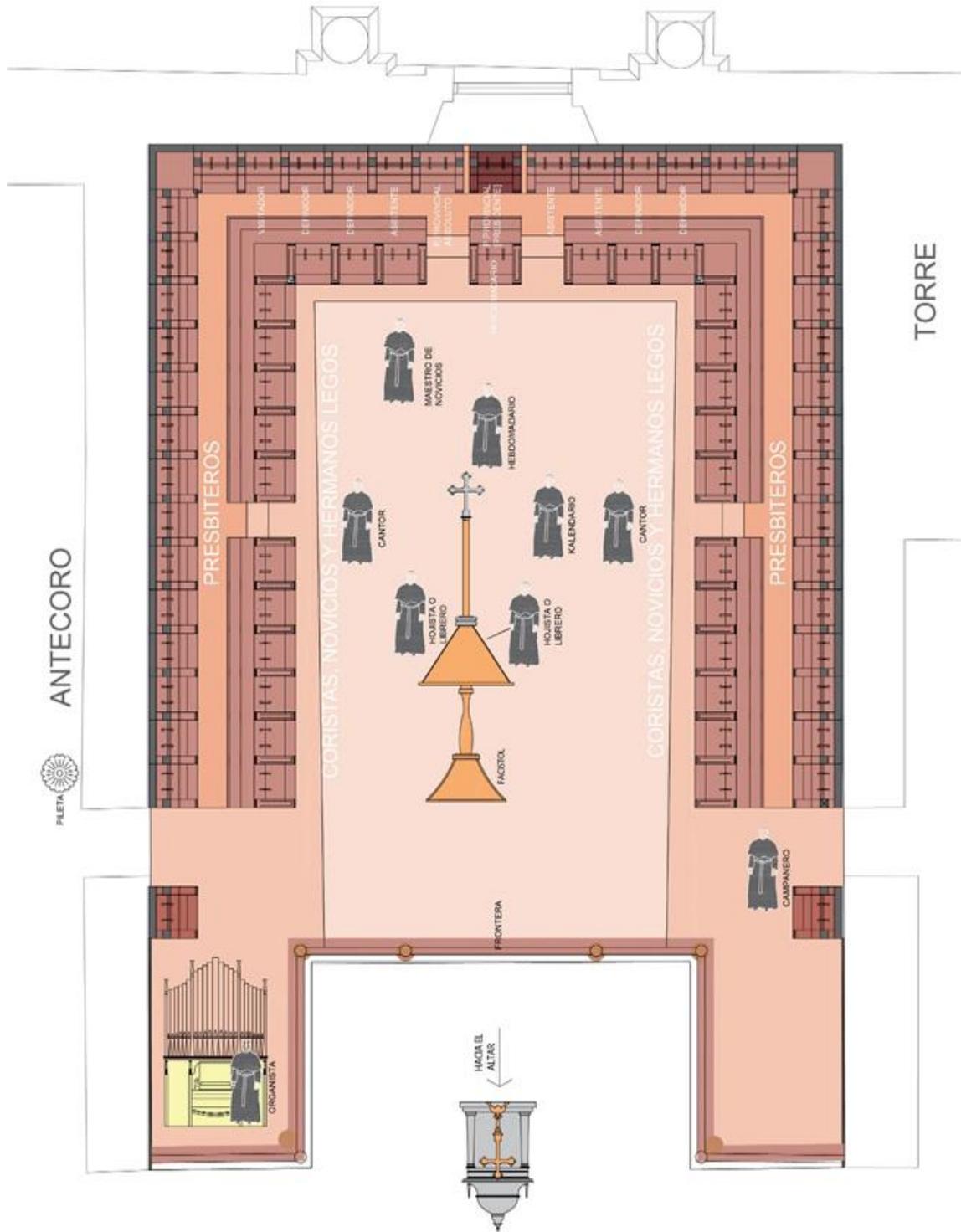
Algunas observaciones

El lado de la epístola, tradicionalmente el de mayor privilegio en los coros catedralicios, presenta aquí la pintura de una sola mujer: santa Teresa de Ávila, fundadora de la Orden de Carmelitas. Y dada la preeminencia que se les da a los padres fundadores en este programa artístico, la razón más probable de su ubicación es esta. Lo cual reafirma el principio rector del programa, como un conjunto de vidas ejemplares dirigido específicamente a religiosos (personas de grado espiritual, según Gabriele Paleotti). No es un programa de vidas ejemplares que busca conmover el fervor popular, sino que está dirigido a hombres consagrados, quienes han fortalecido su espíritu por medio del hábito, y por lo tanto ven más allá de las cosas sensuales y pueden entender las pinturas bajo el principio de la devoción: son pinturas dirigidas, no a los ojos, sino al espíritu.

No hay pinturas de san Agustín, ni de san Ambrosio en los respaldares, ellos son representados en las medias tallas de yeso en el muro testero. Lo que corrobora que las esculturas y las pinturas conforman una unidad programática ya desde su concepción, aunque no todas figuren en los gastos de 1675.

Por último, el programa artístico del coro es la imagen cosmológica del cristiano, en la que no sólo el cielo está por encima (moralmente) de la tierra, sino que además es un destino al que aspiran los creyentes: las almas piadosas de los santos esperan en esa destinación a los que aspiran llegar allí, tanto hermanos religiosos como fieles laicos. La oración cantada e incesante era un medio que ayudaba a las almas a alcanzar este fin. Como se mencionó más arriba, los documentos de fundación de capellanías son una de las evidencias de este compromiso piadoso que adquirían los hermanos agustinos con su feligresía: rezar, a veces perpetuamente, por el alma de su fundador (Marulanda Restrepo, 2013).

Figura 2-23. Planta del coro: reconstrucción histórica del coro y los objetos del Culto Divino, ss XVII y XVIII



2.5.5 ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL CORO

De la evaluación realizada al coro se encontró que, en relación a su estado original, cuenta con un buen estado de conservación. Principalmente porque la sillería está completa, y aunque se hayan perdido el facistol y los órganos, es un coro representativo de este tipo de obra en el país, pues no hay ningún otro que se encuentre tan intacto. Se puede afirmar además que es un coro *original*, ya que casi la totalidad de sus elementos aparecen mencionados en el documento de los gastos de su construcción en 1675 (Anexo B). La única reforma que sufrió, fue la apertura de nuevos vanos para las puertas unos metros hacia el sur de las originales, y la obturación de los vanos originales de las mismas. De ninguna de estas dos intervenciones se conoce la fecha exacta. En cuanto a las lesiones que presenta por el paso del tiempo, se deben atender con mayor urgencia las leves filtraciones de agua por la cubierta, que han empezado a causar pudrición en la bóveda y a afectar el dosel de la sillería al lado nororiental.

Los daños encontrados en la sillería (Anexo C) fueron sufridos, muy probablemente, durante la batalla de 1862, pues parecen el resultado de impactos contundentes y buidos intencionales. La mayoría ya fueron restaurados, presumiblemente para la celebración del decimosexto centenario del nacimiento de san Agustín en 1954. Esta hipótesis se deriva de la manera en que están hechas las reparaciones. Las cuales evidencian, en su mayoría, una intención de reintegración *come era dove era*, sin más criterio que el de devolver la funcionalidad reintegrando partes rotas o conteniendo fisuras. Previamente a estas reparaciones, los daños más graves se presentaban en el costado del Evangelio, donde se encuentran varios asientos con reparaciones por rotura en la sillería baja y una reparación en el atril, donde se contuvo una fisura de más de un metro de longitud con un corbatín. Así mismo, se encontraron algunos faltantes en los extremos de los brazos de dos asientos. El asiento con mayor daño, sin embargo, se encontraba en el otro costado, en el primer asiento del extremo del lado de la Epístola, el cual había perdido el brazo izquierdo en su totalidad, que fue reintegrado con cola blanca. La pérdida de molduras era generalizada, pero parece ser que estas restituciones fueron hechas en otro momento, pues responden a un criterio de restauración histórico-filológico, que deja evidencia de la evolución histórica del mueble. Para esta intervención se replicaron los fragmentos faltantes de las molduras en madera de cedro (la original es de nogal) y se

reintegraron sin aplicación de acabado; por lo tanto es notoria la diferencia entre los más antiguos y los más recientes. Es probable que la mayoría de las acciones de restauración hechas al coro hayan sido adelantadas durante la intervención que dirigieron Luis Alberto Acuña y fray Nicéforo Rojo en la década de 1950, sin embargo, puede que hayan sido hechas antes, junto con las obras que ejecutaron los padres españoles en los años del cambio de siglo XIX al XX.

Figura 2-24. Detalle aerofotografía de 1951.



IGAC. Detalle de aerofotografía, vuelo B-92-1039610OBL (1951). Vista aérea sur-norte, última etapa de construcción del edificio del actual Ministerio de Hacienda, en el lote donde se encontraban los claustros del convento de San Agustín.

No sobra llamar la atención sobre la muy probable influencia que tuvieron los padres españoles (especialmente el pintor fray Nicéforo Rojo y el padre fray Cándido Barja) en las intervenciones de los años cincuenta y ochenta. Quienes, teniendo en cuenta las acciones adelantadas en España después de la Guerra Civil, habrían optado por reconstruir el templo a un estado hipotético previo al que encontraron. Lo cual explicaría la preferencia por una dejar el material constructivo de la fachada expuesto y todas las intervenciones de filiación histórico-hipotética en el interior de la iglesia y el coro.

Con base en el “Manual para inventarios” del Ministerio de Cultura (2005), la *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura* (Baldini, y otros, 1990), y los *Principios para la conservación del patrimonio construido en madera* (ICOMOS, 2017), se hizo una identificación y valoración de los atributos definitorios del carácter del coro de San Agustín, como se exponen a continuación.

CRITERIO DE VALORACIÓN	ALCANCE
Originalidad	Es parte de la obra original del templo, y conserva casi la totalidad de sus componentes.
Significación ritual o litúrgica	Para la comunidad agustina y su feligresía ya que continúa siendo usado en algunas prácticas litúrgicas.
Potencial experiencial-espiritual	Por ser parte de un lugar consagrado con un uso cultural vigente, y presenta imágenes devocionales.
Representatividad	Como ejemplo de una tipología de espacio arquitectónico de los conventos masculinos de la Nueva Granada de finales del siglo XVII.
Unidad artística e integridad	Por su unidad y riqueza programática. Por los contenidos pictóricos y escultóricos.
Significación técnica y científica	Como mueble especializado. Presenta técnicas y materiales de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Santafé: pintura, talla, ensambles, acabados, dorado, torno, yesería, escultura, entre otros.
Significación histórica	Historia de la restauración en Colombia: conserva las huellas de intervenciones hechas en el tiempo. Historia del arte: se conoce la autoría de su conjunto artístico. Historia de la liturgia católica en Colombia. Porque es testimonio material de los cambios en la liturgia post-Concilio Vaticano II. Historia de la vida regular neogranadina.

La **originalidad** fue el criterio fundamental para establecer los demás valores que se asocian al bien. La originalidad de la factura pudo ser comprobarla gracias a los libros de gastos del Convento, que permitieron establecer el periodo de fabricación de la obra

entre 1665 y 1712; la cantidad de sillas original instalada en 1675: 72 sillas; la autoría de casi toda la obra (excepto las 49 pinturas de los respaldares) y su unidad en un solo programa con un contenido que articula bienes muebles, escultura, pintura y espacialidad.

En la restauración adelantada por Germán Téllez y Rodolfo Vallín, entre 1980 y 1986, se hizo una intervención mínima, conservando el máximo de piezas originales. Lamentablemente, para entonces ya se había perdido el facistol y el órgano en fecha indeterminada, y extrañamente se había decidido obturar las puertas originales (cf. Bayona Posada, 1948, p. 53), interpretando quizás que las tribunas habían sido adicionadas en el siglo XVIII y no hacían parte del conjunto original. Sin embargo, como se lee en el *Anexo A* de este trabajo, el contrato que se hizo con Agustín de la Zerda y Pedro de Heredia en 1665 fue para entablar el coro y *las tribunas*, que generalmente se usaron para instalar los órganos sin interferir con la visual del altar mayor.

Significación ritual. La liturgia católica en general y las celebraciones propias agustinianas, inscriben al coro, como espacio de culto, en las prácticas rituales sagradas de la Iglesia. En el coro se ven representadas las creencias y el modo de vida de la comunidad a la que pertenece el coro. Es decir que el espacio material del coro es la objetivación de esta valoración “simbólica”, que caracteriza el espacio al mantener viva la memoria de la liturgia. Por lo tanto, aunque presente algunas modificaciones físicas menores, este valor simbólico no ha sido comprometido, y se ve reflejado en el uso que esporádicamente aún se le da al coro en celebraciones solemnes.

Adicionalmente, el coro presenta un **potencial experiencial-espiritual** es la medida en que la comunidad de creyentes está en capacidad de percibir el recinto como un lugar sagrado, no sólo por estar enmarcado en la arquitectura del templo, sino por la presencia de imágenes que son parte del acervo cristiano.

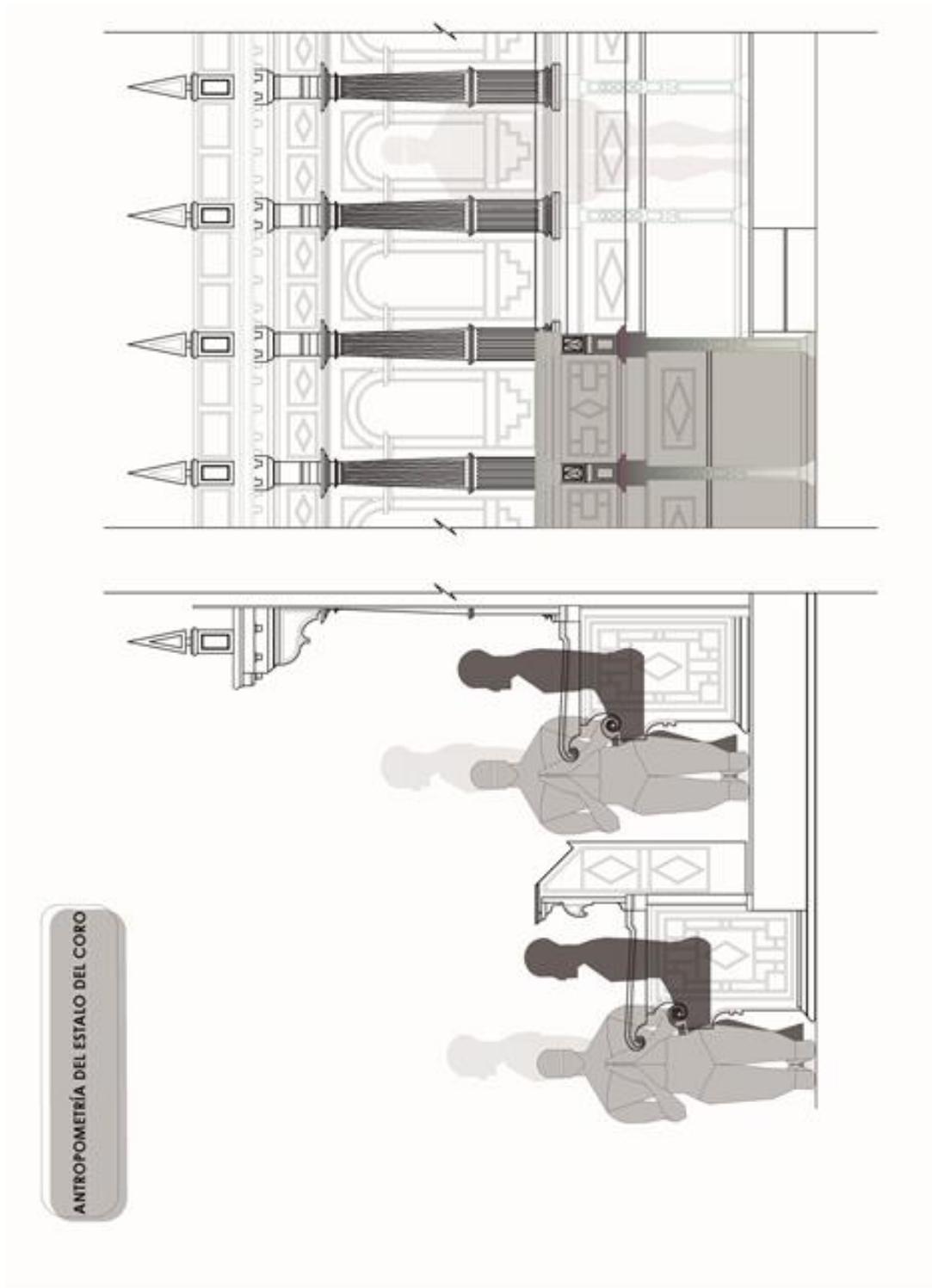
Criterio de unidad artística. Por contar con un conjunto de mobiliario, escultura y pintura de finales del siglo XVII, que en conjunto presenta una disposición programática integral y compleja en su concepción teológica, que denota la presencia de una intensión creadora detrás de ella, a la vez es representativa de los programas artísticos de los coros conventuales del mismo periodo en otros países.

Criterio técnico-científico. Por ser una obra de carpintería y arquitectura representativa de las técnicas y sistemas de construcción de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Santafé. Que cuenta con una sillería lignaria en buen estado: talla manual, varios tipos de ensambles y acoples, acabados en laca natural y betún, torno, yesería y pintura.

Criterio histórico - documental. Como lugar auténtico que conserva casi todas sus partes originales, y las huellas de sus alteraciones en el tiempo. Y como conjunto artístico-arquitectónico representativo de la forma de vida conventual masculina en Santafé en los siglos XVII y XVIII. Asimismo, como testimonio de las efemérides y transformaciones de la iglesia católica en el país durante los siglos XIX y XX.

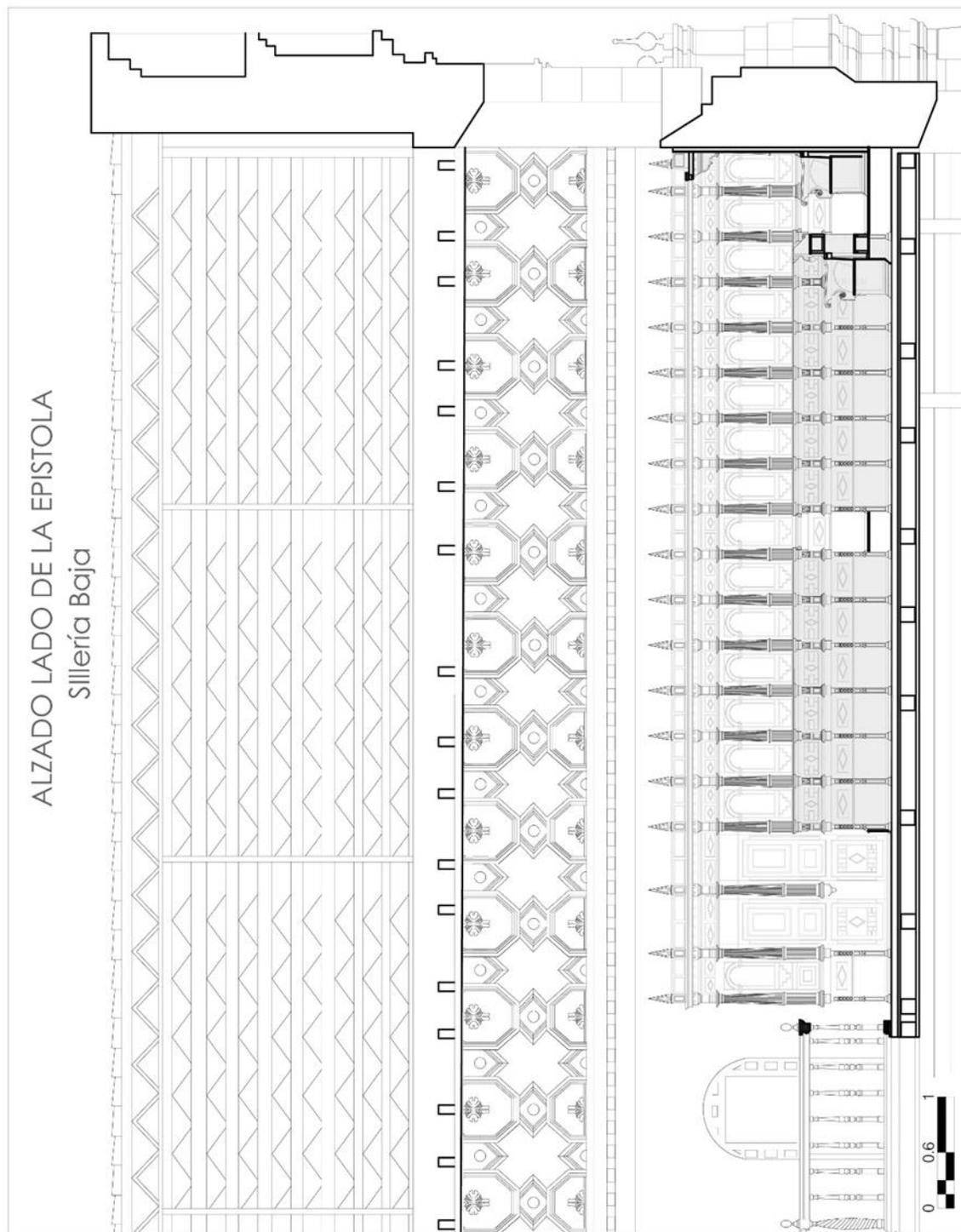
Figura 2-25. Fotografía, asientos del lado de la epístola.



Figura 2-26. Antropometría del estalo del coro

2.5.6 PLANIMETRÍA DEL CORO

Figura 2-27. Alzados del lado de la Epístola



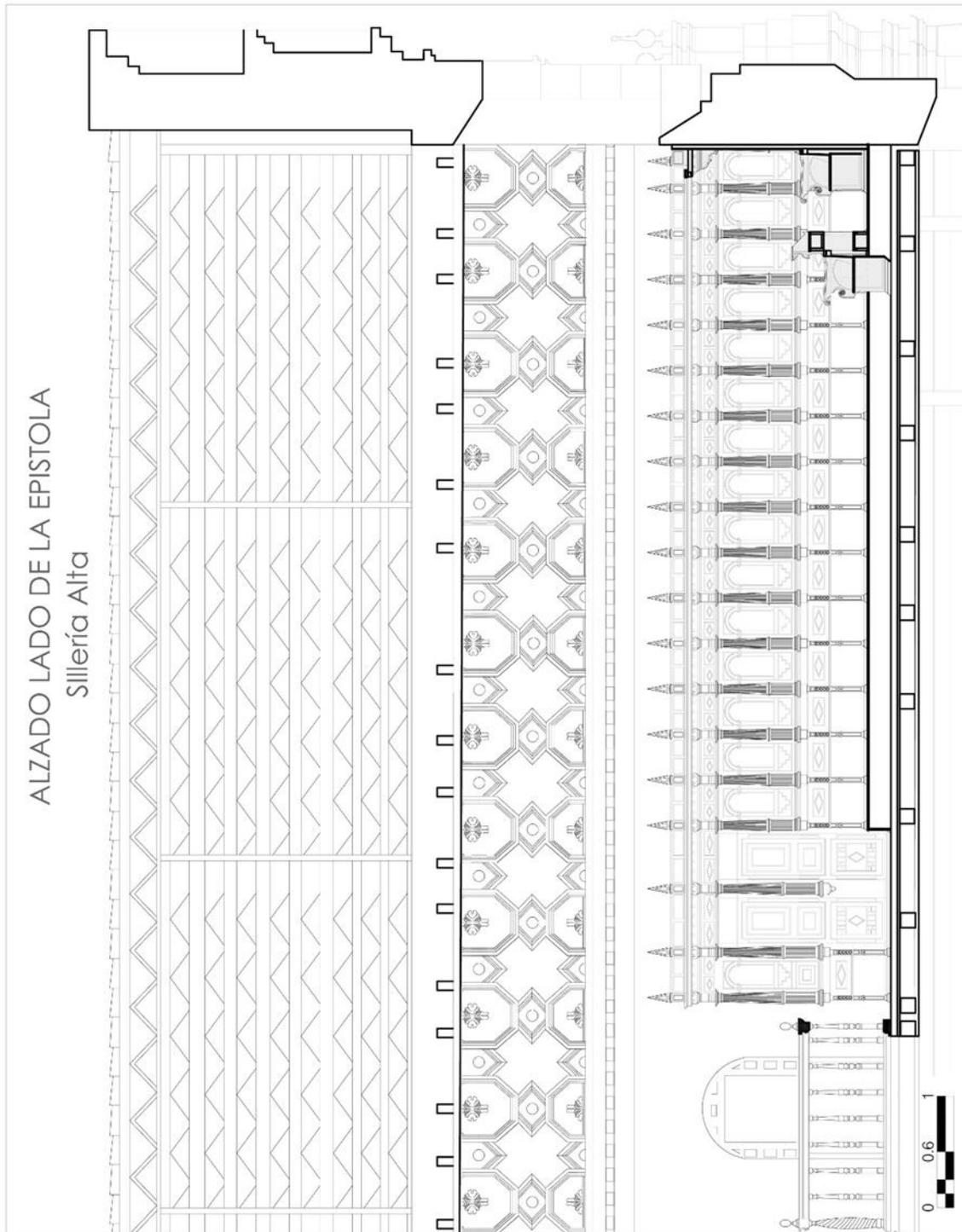
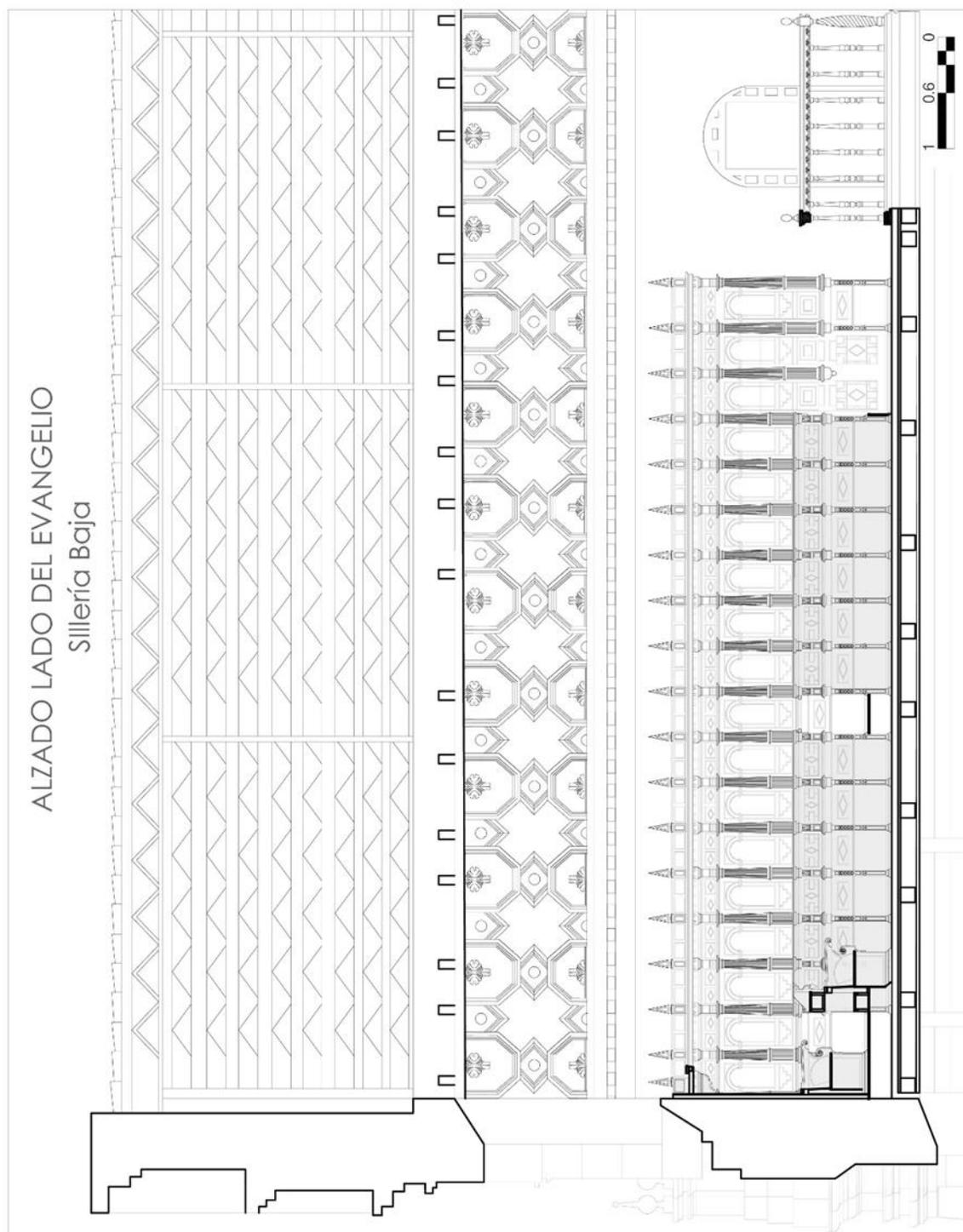


Figura 2-28. Alzados del lado del Evangelio

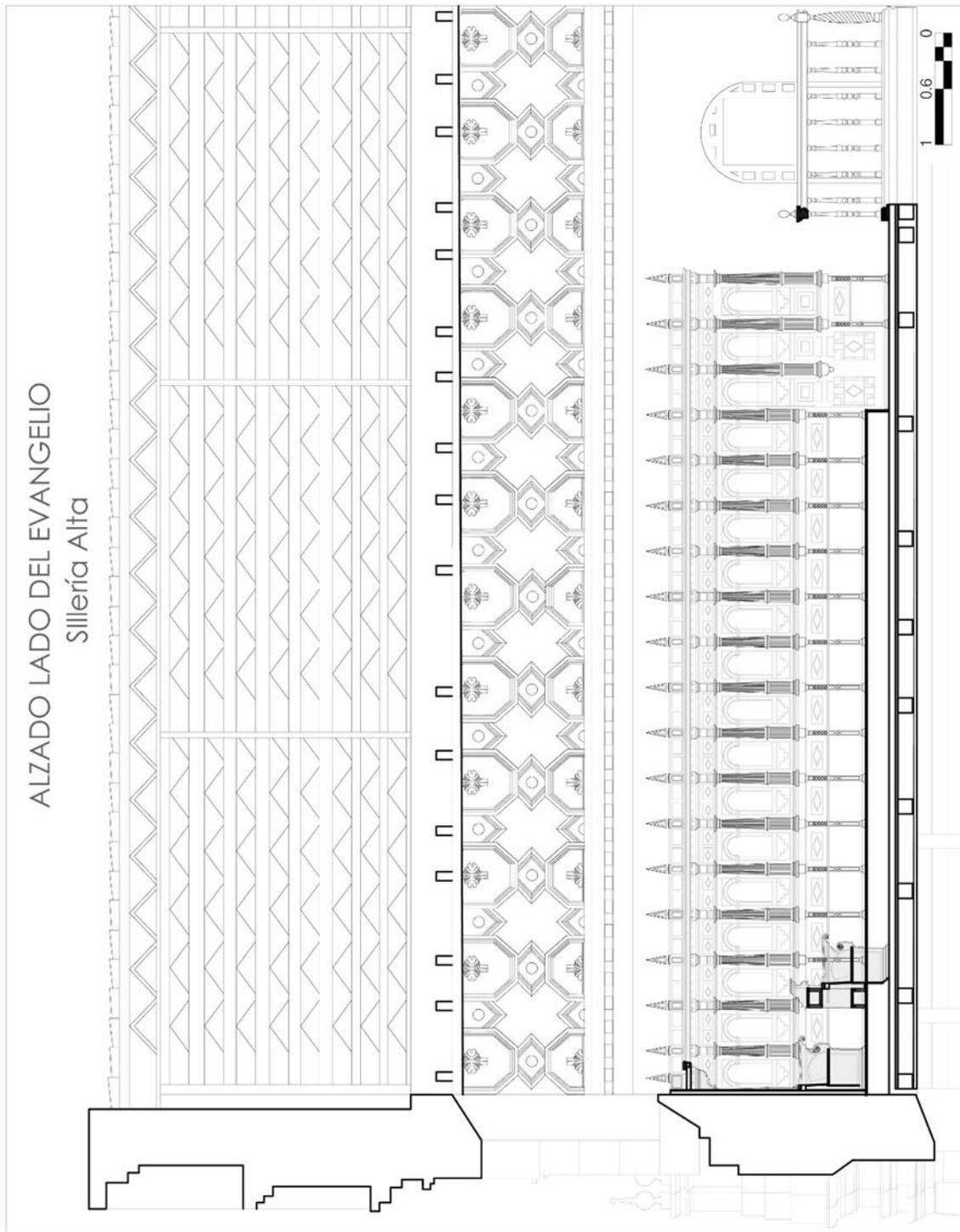
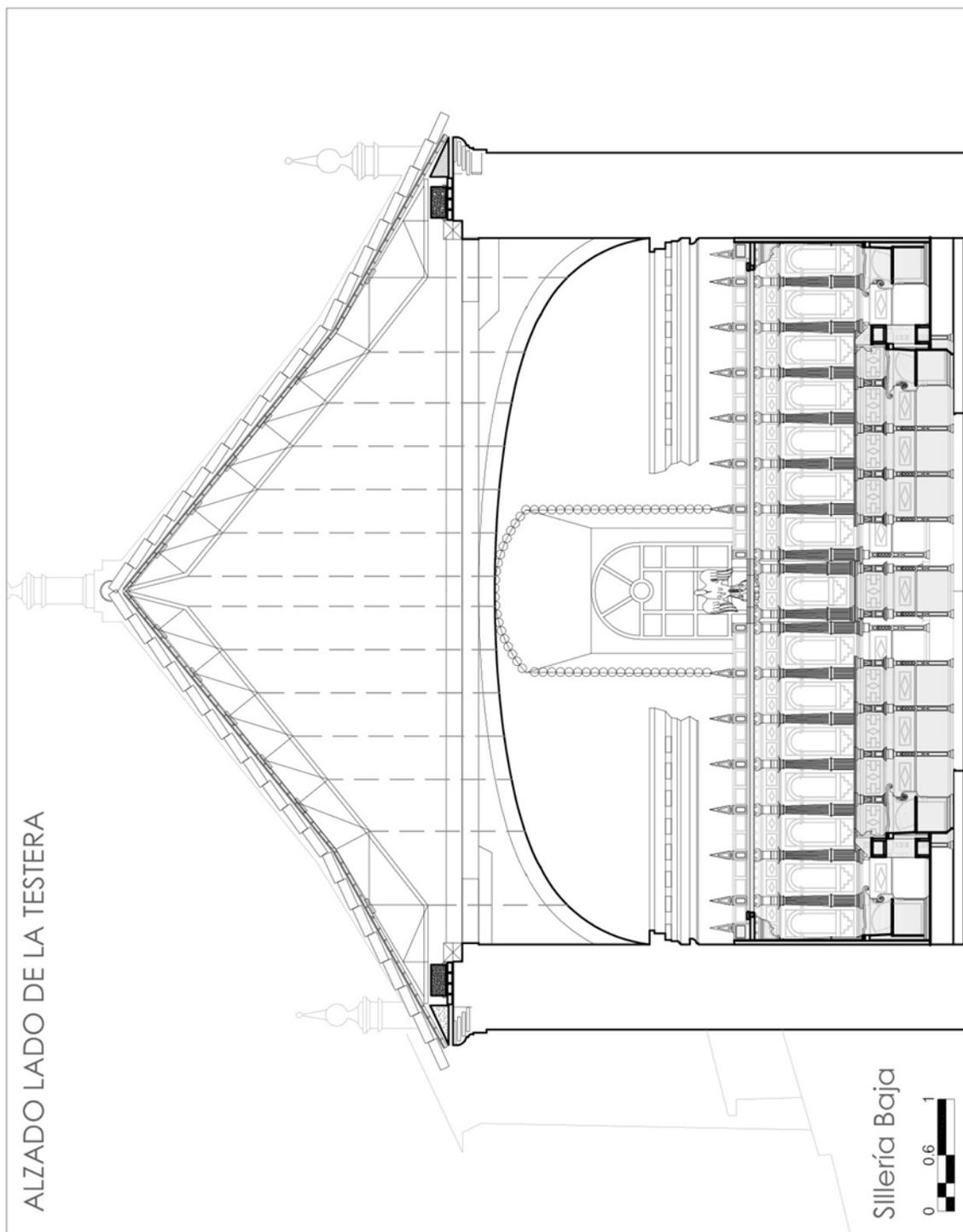


Figura 2-29. Alzados de la testera



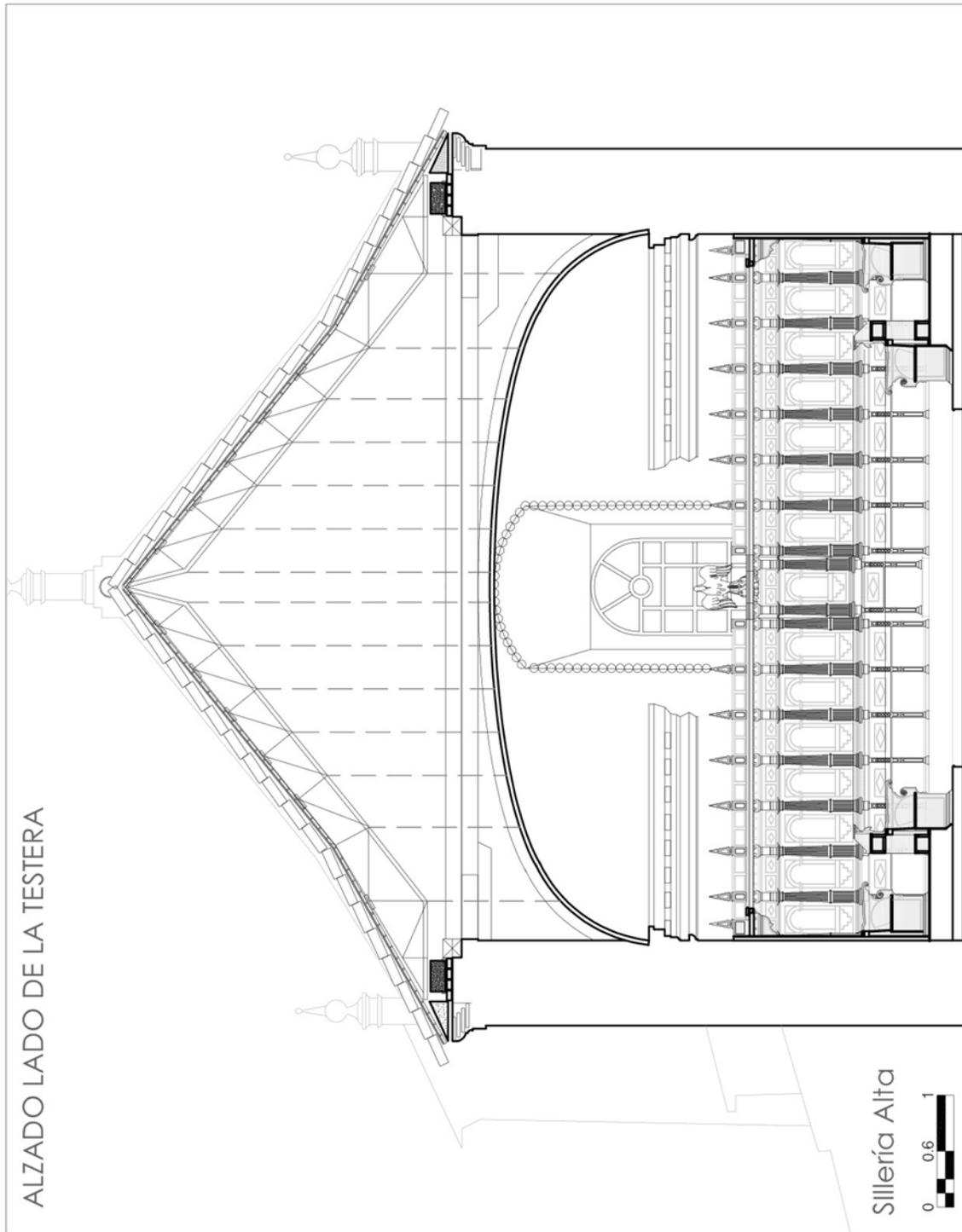
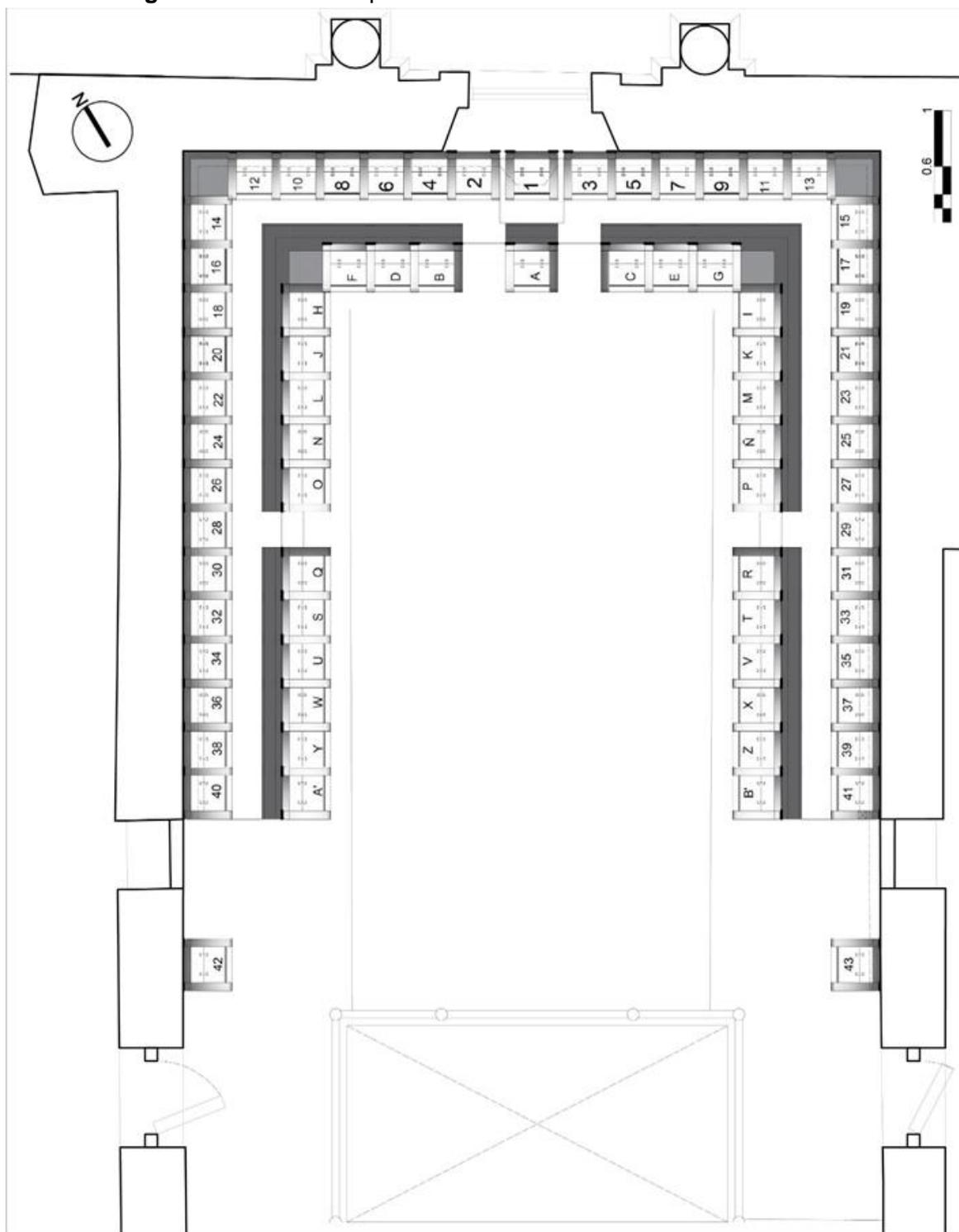


Figura 2-30. Planta arquitectónica



3. TERCER ENCUENTRO CON EL LUGAR

3.1 VALORACIÓN: EL LUGAR METAFÓRICAMENTE Y EL LUGAR DE LA METÁFORA

Este Cristo no solo permanece más o menos misteriosamente en la tierra y/o en la Eucaristía, sino que asciende a los cielos. Un cuerpo, que aunque se llame glorioso *es cuerpo*, y de esto se trata, asciende al seno de la divinidad y se sienta a su derecha con su corporeidad, por mucho que queramos edulcorar la metáfora. (Panikkar, 2014, pág. 93)

La metáfora es precisamente lo que nos señala la profundidad de las cosas, a pesar del hecho de que esta profundidad nunca se puede encontrar directamente. (Harman, 2018, pág. 206)

El concepto de metáfora ha sido interpretado por autores como Rosenberg Alape (2016) como la figura que permite proyectar un dominio conceptual en otro. Y que por tanto, la conceptualización derivada de la experiencia sensomotora del cuerpo, es la condición para comprender el sistema conceptual de la religión. Metáforas espaciales como Dios es grande – o sea, poderoso- o, Cristo ascendió a los cielos –o sea, está en un plano superior al del mundo-, permiten interiorizar los conceptos trascendentales de la religión al homologarlos a los conceptos espacio-temporales de la experiencia propia. En este sentido, siempre es en un cuerpo concreto que se materializa la religión. También podríamos decir que la religión “produce” el cuerpo, o que el sujeto se forma en la experiencia. Que no es lo mismo que decir que el discurso o el texto producen el sujeto, sino que es esta condición “encarnada” de lo humano la que faculta la experiencia individual trascendente. El teólogo español Raimon Panikkar va más allá al afirmar que: “la religión cristiana es la religión del cuerpo por antonomasia” (2014, pág. 92), y que en el catolicismo no sólo *no* hay un dualismo diferenciador entre el cuerpo y el espíritu, sino que tres de los dogmas cristianos afirman explícitamente la importancia del cuerpo en la

fe: la resurrección y ascensión de Cristo, la resurrección de la carne (al final de los tiempos) y la asunción de la Virgen. De lo cual se infiere que Cristo está encarnado perpetuamente en la Eucaristía, que la Trinidad es divinidad y humanidad simultáneamente y que lo humano debe tender a lo divino, como lo hizo María (Panikkar, 2014, págs. 91-94).

Otros autores, también han definido la metáfora en esta una dirección similar. Por ejemplo Deleuze señala que: “[...] una metáfora, pues, toma "dos objetos diferentes" [...] los envuelve uno en el otro, y convierte su relación en algo interior.” (Deleuze, 1972, pág. 73) Que es también, el sentido que le da Graham Harman en su lectura de Ortega y Gasset: la forma en que humanamente interactuamos con la esencia de las cosas, y que tiene dos condiciones. La primera, que no es simétrica, sólo puede ir en un sentido. No es lo mismo decir “océano de fuego”, que decir “fuego oceánico”. La razón de esto es que, la inmensidad, que es la cualidad que está en juego, y es propia del océano, se transfiere al fuego, y no al contrario; transformándose en un tercero que no es océano ni es fuego. La segunda condición es su “dramatismo”, y con esto quiere decir que en toda metáfora hay participación humana, mas no semejanza. Es decir que –como en el recuerdo- hay una síntesis en la que el yo personifica las cualidades del objeto para interiorizar la metáfora. Ortega y Gasset lo explica con mayor claridad.

El poeta védico no dice «firme como una roca», sino sa, parvato na acyutas –ille firmus non rupes. Como si dijera: la firmeza es, por lo pronto, sólo un atributo de las rocas – pero él es también firme-, por lo tanto, con una nueva firmeza que no es la de las rocas, sino de otro género. Del mismo modo el poeta ofrece al Dios su himno *non suavem cibum*, que es dulce, pero no es un manjar. La ribera avanza mugiendo, «no es un toro». (Ortega y Gasset, 1914, pág. 22)

Justamente, porque el catolicismo es una religión de este mundo, la Iglesia (con base en las Escrituras) ha creado rituales, objetos y lugares sagrados que permiten esta relación metafórica de los hombres con la realidad trascendental. Esta reflexión en torno a la metáfora es importante para pensar el coro en dos sentidos. Por un lado, el coro puede ser entendido en el presente, a partir de la metáfora. Es decir, en una operación de la memoria en la que “yo” participo activamente dando origen a un tercer, siempre nuevo,

significado del coro. Y, por otro lado, el coro fue, en sentido casi literal, el lugar para la metáfora, si se piensa que en él se cantaron salmos e himnos miles de veces, como práctica de una mística de compenetración con Dios-Espíritu a través de la salmodia y la himnodia durante el canto litúrgico, en un encuentro en el que los salmistas se comprometían con la experiencia, al punto de producir un tercero que no era ni salmo, ni ego, sino elevación de las almas a la proximidad de la gloria eterna.

¡Oh, qué bueno, qué dulce habitar los hermanos todos juntos! Como un unguento fino en la cabeza, que baja por la barba, que baja por la barba de Aarón, hasta la orla de sus vestiduras. Como el rocío del Hermón que baja por las alturas de Sión; allí Yahveh la bendición dispensa, la vida para siempre. (Sal 133)

Con todo, tenemos que los valores esenciales del objeto de estudio se pueden aprehender en un ejercicio no de atribución de significado, sino de creación de significado. Pues, estos valores esenciales, aunque se fundamentan en el conocimiento profundo del objeto (historia, costumbres, técnicas, composición material), siempre aparecen nuevamente en la experiencia real de interacción en la que el coro circunscribe la vivencia. Se propone que, en todo caso, el valor esencial de los bienes culturales emana de su origen histórico y uso. En este sentido, es una inversión del análisis de la herramienta de Heidegger: ya que el objeto en vez de enviarse al fondo de la conciencia, emerge, toda vez que se le reconoce su función o valor instrumental como recinto consagrado. De lo cual se infiere que la función "natural" del coro es *ser coro*, y por lo tanto, no hay mejor puesta en valor que integrarlo al Culto Divino.

Ahora bien, la función del coro nunca fue tan simple como la de un martillo. El coro fue, como el retablo, un lugar para la dramatización, que posibilitó la experiencia estética trascendental de la jerarquía del poder divino, en la que mediadores bienaventurados se unían en oración (metafóricamente) para interceder por los hombres, ante la corte celestial, como lo muestran las miles de Misas cantadas y rezadas por el beneficio de las almas, registradas en los libros de Cuadrante de Misas. A diferencia de los retablos, los coros han caído en desuso, y esta es la razón por la que este trabajo apela por una comprensión de esta problemática: el uso. Ya que es a través del uso ritual y devocional

de los objetos litúrgicos como el hombre se comunica con ellos, al integrarlos a su realidad transcendental.

La propuesta es continuar usando los bienes culturales de la iglesia según el criterio para el que fueron creados. Y de esta forma renunciar a su olvido, pues la memoria está enraizada en la experiencia. Estos usos se pueden reestructurar de tal manera que se ajusten a los cambios en las necesidades y requerimientos de sus usuarios, sin abandonarlos, ni desfigurarlos. Por ejemplo, el coro de San Agustín podría ser usado para su función original, ya que aunque la Liturgia de las Horas ha cambiado formalmente, no ha desaparecido. La ubicación del convento actual en relación con la iglesia, dificulta el acceso y por tanto el uso cotidiano del coro, pero por ejemplo, en la celebración de las Misas solemnes se podrían unir al canto del Oficio Divino, como lo permite la Constitución Apostólica (Pablo VI, 1970), y dada la menor frecuencia de las Misas Solemnes en relación con la Liturgia de las Horas, se lograría un equilibrio entre la obsolescencia y la costumbre. Restaurando de esta manera el uso de coro, y con ello, el vínculo entre la memoria y el lugar.

Se podría decir que la concepción de memoria que se requiere en la disciplina de la conservación de bienes culturales, es similar al concepto de memoria que formula san Agustín. Pues para él, la memoria opera de forma dual. Por un lado está vinculada a los sentidos, a través de los cuales crea recuerdos (que no son idénticos a la realidad), y por otro lado la memoria es el recuerdo de una dimensión transcendental desconocida porque no existe en el plano empírico, pero fue implantada en la mente de los hombres por Dios y se va recordando a lo largo de la vida en la medida que se acerca uno a Dios (cf. Conf. X). La conservación requiere un concepto de memoria que se active en la experiencia sensible individual, pero también que pueda ser colectiva y transcendental, de tal forma que un individuo pueda sentir como propios los objetos del pasado que no le pertenecieron directamente. La diferencia, claramente está en el significado que se le da a la trascendencia en estas dos acepciones de *memoria*. Mientras que para Agustín la memoria recuerda (el futuro) la vida bienaventurada de la eternidad, para la conservación simplemente serían las estructuras diacrónicas que se actualizan en los encuentros con los bienes culturales. Es decir los estilos, las tipologías, los periodos históricos. Como *contínuums* históricos abstractos que constan de partes concretas.

Ahora bien, cuando en principio se planteó la pregunta sobre el valor de los objetos del pasado en el presente, se habló de la necesidad de pensarlos en el marco de la cultura globalizada. Retomando esta inquietud en relación al coro conventual, se debe pensar en la validez de restaurar un uso que el curso de la historia ha olvidado, y las implicaciones éticas de revivir esta memoria. Como se vio, el significado que aparece con mayor fuerza en la arquitectura del coro es el de *comunidad*, el de un espacio de reunión que en la misma manera que la iglesia (gr. *Ekklesia*, asamblea, Sal 25:5; Jdt 6:21) es una asamblea de creyentes, el coro es un grupo hermanado en la oración. Sin embargo, no hay que olvidar que esta comunión idealizada por Agustín, tuvo en la práctica muchas condiciones recogidas en las rubricas litúrgicas, los ceremoniales y las ordenanzas eclesiales, con fines concretos de empoderamiento simbólico y diferenciación social.

El coro presenta ya desde sus raíces en las iglesias del siglo IV (Loosley, 2012) esta ambigüedad. Se observaron por lo menos dos connotaciones relevantes que ayudaron a definir sus características esenciales. Por un lado significó *concordia* espiritual en san Agustín (en Ps 87): un grupo de corazones unidos en solo espíritu, según la propia regla de la Orden; y aún más específica era la *Didascalia apostolorum* (59): una asamblea de todos los miembros del cuerpo de Cristo, laicos y clérigos. Por otro lado, también desde muy atrás en su historia, el coro significó *aislamiento* (IV Conc Toledo, c. XVIII), separación entre clérigos y laicos. Una connotación y función espacial que cobraría fuerza con Trento (1545-1563) y san Carlos Borromeo (1538-1584). El nuevo mundo heredaría esta marcada función diferenciadora, fortalecida en los conventos con la disposición arquitectónica del *coro alto*, que en los conventos de monjas cobraría su versión más radical de clausura rotunda y marginalización de las mujeres.

En la actualidad, quizás habría una contradicción entre promover la restauración de un uso de este tipo, por un lado, y el mundo globalizado y plural por el otro. No obstante, si se piensa en la tendencia a la disminución de los encuentros físicos actual, el coro abriría una perspectiva, si bien provisional, para entender la proximidad y la cercanía humana. Pues la arquitectura conventual presentaba la concreción del proyecto apostólico de la vida en común, en la que se vivía en gran proximidad y responsabilidad moral con el otro (cf. R 3-4). Diríamos entonces que con el ánimo de encontrar un punto medio entre la conservación material estática y la riqueza experiencial que promete el espacio coral, la restauración del uso del coro debería ir acompañada de una gestión que permitiera su

apertura a la participación del público general y la transmisión del mensaje histórico del coro como espacio de asamblea y fraternidad.

En atención a la recomendación de ICOMOS (ICOMOS, s.f.) de tener en cuenta en los procesos de conservación de bienes patrimoniales, “los usos tradicionales de las comunidades locales”, con opciones “compatibles desde el punto de vista ambiental y cultural”, se entrevistaron dos miembros de la Orden de San Agustín en los conventos de Bogotá y Bojacá. Se les preguntó si creían que el coro del templo de San Agustín de Bogotá reflejaba la identidad de la comunidad agustina. A lo cual respondieron lo siguiente:

- A. Los agustinos tienen como un componente fundamental de su vida religiosa la experiencia de la fraternidad y de la vida común. Por ende, la experiencia del coro donde se reúnen los religiosos para rezar juntos durante varios momentos del día, hace que el coro se constituya en un espacio donde se manifiesta y se hace explícita la vida de comunidad, en este caso a través de la oración y la meditación. El coro como lugar que congrega a los religiosos lo convierte en un lugar importante de identidad comunitaria. En segundo lugar, y el más importante, este lugar es un espacio privilegiado para el ejercicio personal de diálogo y encuentro con Dios, motivo principal por el cual las personas se consagran como religiosos. Por tanto, el coro beneficia, manifiesta y refleja intensamente la identidad de una comunidad religiosa.

- B. La estructura del coro de la Iglesia de San Agustín definitivamente refleja la identidad de la Orden teniendo en cuenta que presenta desde la visión teológica del *Te Deum* y el signo del pelícano, desde allí se entiende el reinado de Cristo y su alimento al pueblo de Dios mediante la eucaristía, en ambos la Orden de San Agustín debe y tiene la obligación de glorificar el reinado de Cristo y alimentar a su vez a su pueblo con los sacramentos especialmente con la Eucaristía; por otro lado, la Orden de San Agustín es mendicante, desde allí la oración se configura como la más grande labor que tenemos como religiosos, el

coro es por excelencia el lugar del encuentro con ese Dios a quien le profesamos nuestra vida y donde nos encontramos también con los hermanos, ese es el signo comunitario que también identifica este coro con el carisma mismo de la Orden.

Se puede ver en ambas respuestas que los entrevistados conocen el tema de la pregunta en detalle, y que han encontrado en el coro valores que asocian a la identidad de la Orden de San Agustín. En ambos casos se hace referencia al coro como recinto funcional, y no se cuestiona su vigencia, a pesar de su uso esporádico. Asimismo se observa que el significado que le dan es profundo y trascendental, mucho más que un bien mueble. Como último comentario (las respuestas hablan por sí mismas) diré que los entrevistados son personas jóvenes, menores de 33 años, lo cual deja claro que la Liturgia de las Horas es una práctica que se transmite a los novicios desde los años de formación, manteniendo viva esta costumbre en el presente.

REFLEXIONES FINALES

Siendo tal la naturaleza de los hombres, que no se pueda elevar fácilmente a la meditación de las cosas divinas sin auxilios, o medios extrínsecos [*adminiculis exterioribus*] (August. lib. 3. de lib. arbitr. cap. 10); nuestra piadosa madre la Iglesia estableció por esta causa ciertos ritos [...]. (El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, pág. 223)

Para la época en la que se fabricó el coro de San Agustín de Santafé, ya había pasado un siglo desde el ecuménico Concilio de Trento, sin embargo, los libros litúrgicos revisados en su momento por Pío V, una vez terminado el Concilio, continuaban vigentes, al igual que sus decretos; y seguirían de esta manera hasta principios del siglo XX. Sin embargo, no se puede perder de vista que el Concilio de Trento no realizó cambios al Rito Romano, que las congregaciones mendicantes habían adoptado desde el siglo XIII, y del que no se apartaron a pesar del privilegio que tenía la Iglesia en los reinos de España, como lo corrobora fray Antonio de Castro (1701, § 331-333)³⁸. Trento únicamente dictaminó que se unificaran las ediciones del Misal y el Breviario, para así evitar diversidad y abusos; los cuales se venían presentando en algunos países (O'Malley, 2013, págs. 190-192). Sin embargo, el Concilio de Trento ha sido ampliamente discutido por los historiadores del arte, ya que a partir de este, la Iglesia romana afirmaba su continuidad con la iglesia primitiva, y con ello, la devoción de imágenes sagradas y

³⁸ “No se ha de apartar un ápice del Breviario Romano, ni mudar el Oficio, ni rezarle con otro modo, que el que determinó el Santo Concilio de Trento., y publicó la Santidad de Pío V. y reformo Clemente VIII. y ultimamente Urbano VIII. Ni podrá tampoco algún Religioso añadir, ni quitar alguna cosa al Oficio Divino: Solo por. ser costumbre antigua de nuestra Sagrada Religión, y aprobada por la Sede Apostolica, añadirán en la Confesión, assi en la que se dize en la Missa, como en el .Oficio Divino y en los Titulos de sus Sermones, y Homilías, el Nombre de Nuestro Padre San Augustin, como Padre, y Patrón nuestro” (Castro, 1701, pág. 137).

signos de naturaleza material (cf. II Conc. de Nicea). Por lo tanto hay una continuidad en el Culto Divino que puede apreciarse cuando se analiza el coro alto como tipología espacial con funciones litúrgicas concretas, haciéndolo parte esencial de las celebraciones sagradas desde, por lo menos en la línea genealógica que nos interesa, la tercera década del siglo XVI, con la fundación de los primeros conventos agustinos en América en territorio novohispánico³⁹, los cuales contaron en todos los casos con un coro elevado a los pies de la iglesia.

Con todo, no es preciso atribuirle exclusivamente a Trento (cf. Teijeira Pablos, 2015) las características formales de los coros conventuales, como el de San Agustín de Bogotá. Sino más bien reconocer la diversidad de influjos litúrgicos, prácticos y estilísticos, que pueden entrar en juego en cada caso particular, sin llegar demasiado rápidamente a conclusiones generales, grandes categorías y clasificaciones que pueden hacer perder de vista interesantes soluciones específicas, como en el caso de San Agustín de Bogotá lo son la conservación del coro de la primera iglesia (terminada en 1604) hasta 1862, y el traslado de su órgano al coro de 1675. O también la elaboración de su original programa artístico de además significativa complejidad teológica y compositiva, que ha pasado desapercibido y hasta subvalorado durante décadas.

Los coros conventuales siguen siendo hoy soporte material de imágenes y signos de un patrimonio indiscutible de la Iglesia y del país, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta las costumbres de las iglesias de los primeros siglos después de la paz de Constantino. El coro de San Agustín de Bogotá, en su doble valor entre arquitectura y arte, bien inmueble y mueble, ejemplifica prominentemente los valores de la tipología del coro conventual, cuyo sentido recae fuertemente sobre sus bienes “muebles”: cantería, yesería, carpintería, pintura, escultura, y herrería, entre otros. En consecuencia, no tendría sentido hablar de bienes culturales inmuebles del siglo XVII, si no se consideran

³⁹ Los primeros conventos agustinos en América se fundaron en el actual México; la Orden llegó oficialmente a las Indias el 22 de mayo de 1533, desembarcando en San Juan de Ulúa, Nueva España. El primer convento que fundaron fue el de Ocuituco en 1533 (Jaramillo & Ruiz). Sin embargo, previamente hubo frailes agustinos en algunas expediciones como fue el caso de fray Vicente de Requejada, quien llegó a América en 1527, acompañó a Nicolás de Federman, y luego participó con el capitán Suárez Rendón en la fundación de Tunja en 1539. De hecho, los bienes en su testamentaria sirvieron para construir el primer convento agustino de Santafé (Campo del Pozo, 2012; 2018).

integralmente, en conjunto con los bienes “muebles” que fueron fabricados con la finalidad específica de incorporarse a los primeros (Quirosa García, 2008). Pues como en el caso de la iglesia de San Agustín, su arquitectura no responde a innovaciones técnico-constructivas, sino a la práctica experta de técnicas artísticas-artesanales de albañilería, cantería, carpintería, yesería, herrería, y demás.

Hoy, acciones conducidas a la depuración de su arquitectura, o a encontrar su esencia en el sentido material concreto, paradójicamente, la despojarían de su verdadera esencia: que es lo más superficial (y frágil). A partir de este reconocimiento, y teniendo su autenticidad demostrada, el coro de San Agustín, con todos sus elementos (estructurales o no, artísticos o no), se convierte en un elemento esencial del templo. Tan importante o más que las piedras que lo sostienen. Parafraseando a Pilar Jaramillo de Zuleta (1992): es difícil hablar del coro sin hablar del templo, y del templo sin hablar del convento, porque todo era una unidad que se fue descompletando, y que está en peligro de modificarse aún más, si no se hace un plan de salvaguarda⁴⁰.

Históricamente hubo una relación entre lo anterior y la transición del país hacia la República democrática. Lo que esta transición significó para la Iglesia fue el abandono de muchas de sus tradiciones y los objetos inherentes a ellas. El Oficio Divino y el recinto del coro, como parte de esas tradiciones, se sumaron a esta pérdida (O'Malley, 2018, pág. 25). La fe perduraría, gracias también a la divergencia de posturas durante los primeros gobiernos republicanos; lo que finalmente conduciría a un favorable Concordato para la Iglesia en 1887. No obstante, las formas rituales de la Iglesia –su liturgia– sobrevivirían pero depuradas y despojadas de solemnidad. Las tradiciones aparentemente continuadas desde la iglesia primitiva hasta el siglo XIX, cargadas de ornamentos, alhajas y ceremonias solemnes, con imágenes sagradas, luces e inciensos, así como las devociones y la piedad popular que en el siglo XIX frecuentemente se consideraron “meras «supersticiones» o actos de «fanatismo»” (Plata Quezada, 2004, p. 188; Cortés Guerrero, 2014); se redujeron, durante este periodo de modernización, a sus aspectos inmateriales y objetos elementales: a una devoción moderna en la que la fe se

⁴⁰ “Salvaguarda: cualquier medida de conservación y prevención que no implique intervenciones directas sobre el objeto considerado.” (Baldini, y otros, 1990)

cimiento en el individuo, mas no en la colectividad y en la que el tiempo se piensa a partir del reloj. Hoy, una Liturgia de las Horas que promueve la espiritualidad interior por encima de las expresiones rituales y que dan agencia al individuo en la administración del tiempo, presenta una oportunidad, toda vez que el espacio del coro ha sido liberado de sus funciones sagradas y rígidos códigos. No obstante, una vez ha sido interrumpido el curso histórico de este universo semántico, desligando el objeto litúrgico de su origen, urge su conservación como un acto de la memoria, ya que en el propio objeto yace el significado que le dio forma y existencia en el mundo. Una unidad objetiva de significado vinculada al templo de forma inalienable, que aunque ha sufrido algunas modificaciones y sirve a nuevos usos, no puede dejar de ser lo que fue en su momento de creación: un espacio para el Culto Divino, pues sólo así puede ser explicado como un fragmento de un pasado que “insiste”, como una fuerza de la memoria que constituye el presente de la ciudad.

En este sentido, podríamos hablar de una arquitectura que, como se mencionó en el preámbulo, opera con base en una estructura diacrónica que se actualiza con cada encuentro. Es decir, que cada elemento característico del templo: su coro, sus retablos, sus bóvedas, artonados y pintura mural, evocan la totalidad del templo y el convento en periodos históricos pasados. Dicho de otra manera, el templo no puede ser recordado sin sus bienes muebles. Que además presentan la complejidad de reflejar dos estadios cruciales de la historia del país. Por un lado el dominio hispánico de los siglos XVII al XVIII en el que Iglesia y Estado eran realmente uno, produciendo toda una estética ceremonial y litúrgica, y por otro lado la República, que durante el siglo XIX procuró suprimir el legado artístico heterogéneo que había quedado del periodo colonial, no sin aportar nuevas estéticas asociadas a las naciones democráticas.

Hacen falta monografías y estudios comparativos sobre los coros catedralicios y conventuales en Panamá, Colombia, Venezuela y Ecuador. Aquí se evitó trasladar conclusiones de investigaciones en otros países, pero fue inevitable debido a la casi ausencia de investigaciones en este campo en lo que fue el territorio neogranadino. El estudio de caso del coro de San Agustín ha mostrado que más allá de la composición material de su sillería, barandilla, entarimado, sotocoro, ventana y bóveda, y de las obras de arte presentes en él; subyacen prácticas y modos de uso que, a través de la historia, pueden revelarse como claves al momento de realizar intervenciones de conservación

y/o restauración. La literalidad paramétrica, aunque es fundamental en el nivel técnico para decidir qué material o qué ensamble implementar; por sí sola desvincula los objetos de sus usos y costumbres históricos y del conjunto al que pertenecen, ya que fija al objeto en el tiempo de su creación y/o reformas, aislándolo y dejando de lado la historia, favoreciendo quizás traslados, intervenciones hipotéticas y usos incompatibles.

Reconocer el pasado del coro conventual, su uso y composición material, ha servido para plantear algunas consideraciones encaminadas a la conservación de los valores del coro:

1. El coro era un recinto sagrado, lo cual requería de un uso ceremonial y litúrgico. Esto explica en parte su riqueza artística. O sea que la liturgia es un referente para su valoración.
2. La relación visual y auditiva entre el coro y el altar mayor, es la característica que hace al coro inherente al templo.
3. Su ubicación intermedia entre el templo y el claustro, respondía a que el coro era una prolongación de la clausura, pero además cumplía una función pública en el templo, que aún podría desarrollarse con un enfoque secular.
4. La sillería del coro distribuía a los frailes según la jerarquía de su congregación y de la Iglesia. Y su programa artístico es suplementario de esta distribución. Es decir que la sillería y la obra artística son una unidad que se conserva.
5. Sus usuarios fueron exclusivamente religiosos consagrados que durante los casi dos siglos que estuvo el coro en uso litúrgico, se preparaban y aprendían las ceremonias del Oficio Divino. Lo que le da un carácter especializado a la sillería y al recinto.

Gran parte de las propiedades del espacio del coro, independiente de que ya no se le reconozca como indispensable en la liturgia, han perdurado, latentes o incomprendidas algunas y otras explícitas en su materialidad tangible. Sobre todo porque no se ha reformado sustancialmente, como se vio en la revisión documental del archivo del Convento. El coro de San Agustín de Bogotá es en-sí, un espacio que trascendió su uso

inmediato. Y como se ha visto, fue concebido para ejecutar una coreografía, en el sentido de una ceremonia formulada en gran detalle, sin campo para la improvisación. Una coreografía conformada por religiosos, que más exactamente podrían llamarse coreutas (un grupo de cuerpos coordinados) durante las funciones del coro. Una actividad histórica que en el presente abre la posibilidad de imaginar recursos adicionales a la música, normalmente asociada de forma exclusiva al recinto coral.

La intervención con fines de *restauración del uso* o rehabilitación de los lugares que están en buen estado, no puede ser el resultado de la implementación de un método de valoración externo que se impone sobre el objeto de estudio, sino que es éste (la unidad objetiva) el que abre un mundo al que se tiene acceso a través de su historia y su composición material en relación temporal con todos los factores que interactuaron con este. De esta visión se derivan los usos compatibles que entran a reforzar la conservación del coro y su persistencia en la esfera de la memoria colectiva. Algunas actividades que ya se vienen realizando en el coro de San Agustín, unas litúrgicas y otras culturales, refuerzan este propósito. Por medio de convenios interinstitucionales con conservatorios de música y coros como el de Universidad Nacional de Colombia o la inclusión en guiones y rutas museográficas de instituciones como el Museo Colonial, se podría contribuir a dicho cometido.

Recomendaciones

Dado el buen estado de conservación en que se encuentra el coro, son recomendables las acciones dirigidas a garantizar su funcionamiento, sin comprometer su integridad. Es decir un uso moderado, que reconozca sus funciones originales, respetando las costumbres de la Orden de San Agustín, y que permita recuperar la vigencia del coro como vehículo de la cultura y la evangelización (Consejo Pontificio de la Cultura, 1994), por medio de actividades litúrgicas y culturales dirigidas a un público amplio, no sólo de creyentes, sino de todos los interesados en su preservación.

Se requiere diseñar un plan de salvaguardia y mantenimiento (complementar el plan de manejo y protección incluyendo el coro y la obra mueble en general), que garantice las óptimas condiciones ambientales y el cuidado a la sillería. Para lo cual se requiere adelantar pruebas y análisis de la estructura, elementos no estructurales y obras artísticas. Debido a que se notó la presencia de agentes biodeteriorantes inactivos y algunas humedades por filtración, hace falta inspeccionar la estructura de madera al interior de la sillería así como la bóveda. Adicionalmente, se sugiere un plan de gestión que permita la divulgación al público general, fundamentado en la colección de bienes muebles y obras de arte de la comunidad, así como en actividades públicas en el espacio del coro, por ejemplo, conciertos de música sacra y rutas de arte religioso.

El principal problema identificado fue la limitación del acceso (cf. Carta ICOMOS para interpretación y presentación de sitios de patrimonio cultural, 4 de octubre de 2008, I), lo que no ha permitido una buena integración del coro al culto, ni una divulgación de su obra al público general. Esto se podría solucionar habilitando el acceso por el lado de la torre dado que el otro lado requiere condiciones especiales de seguridad por encontrarse allí el taller de restauración de la Orden.

A. Anexo: Transcripción Contrato con los maestros Agustín de la Zerda y Pedro de Heredia para hacer la obra del embovedado de la capilla mayor de la iglesia y así mismo embovedar y encintar las capillas que faltan. así como para entablar el coro por arriba y abajo, con las tribunas y barandillas de coro torneadas y por debajo hacer la obra que está figurada en la planta (AGN, Not. 1, P67, ff. 584v-585r).

[f. 584v] Nos Agustín de la Zerda y Pedro de Heredia m[aest]ros de ensambladores vecinos de esta ciudad de Santa Fe juntos y de mancomún e in solidum por el todo sobre [ilegible] que renunciamos las leyes de la mancomunidad división excursión y expensas [... nueve palabras ilegibles ...] decimos que estamos convenidos y concertados con el muy reverendo padre m[aest]ro fray Luis Cortés de Mesa provincial desta Provincia de Señor San Agustín deste reino en esta manera en que nos obligamos a hacer la obra del embovedado de la forma y manera que esta hecha la de la capilla mayor desta iglesia deste convento prosiguiendo en ella hasta llegar con ella a la puerta principal y asi mismo embovedar y encintar las capillas que faltan en la dicha iglesia según y en la manera que están las demás capillas sin que de dicha obra falte cosa alguna en que haya diferencia de la una a la otra para lo cual nos ha de dar el dicho muy reverendo padre provincial las clavazones maderas que se contienen en memoria firmada de su paternidad y de nos [palabra tachada], y así mismo nos obligamos a entablar el coro por arriba y abajo por

una y otra parte con las tribunas y barandillas de coro torneadas y por debajo hemos de hacer la obra que está figurada en la planta hecha y firmada de todos tres y guarnecer toda la redonda con la cornisa que demuestra la dicha planta sin que della ni su perfección falte cosa, alguna toda la cual dicha obra daremos acabada de todo punto y a vista y satisfacción de personas que entiendan del dicho arte dentro de seis meses que corren y se cuentan desde veinte deste presente mes y año desta f[ec]ha por precio de dos mil pesos de a ocho R[eale]s que se nos ha de pagar en esta manera trecientos pesos que recibimos de su paternidad muy reverenda de contado de cuyo recibo y entrega yo el escribano doy fe que se hizo en mi presencia y de los testigos desta escritura y dentro de dos meses contados desde los dichos veinte deste presente mes nos ha de dar su paternidad otros trecientos pesos y en estando acabado todo el cañón principal y dichas capillas, [palabra tachada] cuatrocientos pesos y otros cuatrocientos en teniendo en una mitad la obra del coro y de las tribunas y acabada toda la dicha obra los seiscientos restantes y de no acabar toda la dicha obra dentro de los dichos seis meses hemos de perder del trato de dichos dos mil pesos trecientos pesos con que por toda ella serán un mil y seiscientos pesos y esto es y se entiende si por defecto n[uest]ro no se acabase la dicha obra dentro del dicho término poniendo para ello de n[uest]ra parte todos los oficiales necesarios a n[uest]ra costa y sin que la general hipoteca derogue a la especial ni por el contrario expresamente hipotecamos n[uest]ras casas y solares en que están edificadas que tenemos y poseemos en esta ciudad y parroquia de N[uest]ra Señora de las Nieves que lindan las que yo el dicho Agustín de la Zerda tengo con Joseph Durán por un lado y por otro con las de Antonio Leal y las que yo el dicho Pedro de Heredia tengo lindan por una p[ar]te con las de Antonio del Castillo y por el otro on las de Ana del Castillo con declaración que las que yo el dicho Agustín la Zerda tengo están gravadas a un censo de quinientos p[eso]s en favor del cap[ita]n Juan Chacón y no tienen otro censo empeño ni hipoteca para no las poder vender ni enajenar hasta que con [sigue f. 585r] efecto hayamos cumplido de n[uest]ra parte esta obligación y lo hecho en contrario no valga ni el tercero adquiera derechos que pasen [?] con esta carga y dichas memoria y planta queda en poder de su paternidad del padre provincial para por ellos hacer dicha obra = y estando presente su p[erson]a muy reverenda del padre provincial acepto esta escritura según y como en ella se contiene y a su cumplim[en]to obligamos n[uest]ras personas y bienes que tenemos y tuvieremos y su paternidad los bienes y ventas deste convento y damos poder a las justicias de su mag[esta]d y especial y señaladam[en]te a los señores oidores jueces de provincia y acaldes ordinarios de esta

ciu[da]d a cuyo fuero nos sometemos y renunciemos el n[uest]ro y otro que ganemos y la *lex sit com benedit de iurisdicione omnium iudicium suprema de sumisiones* para que nos apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y dada [?] ya entrega y renunciemos las leyes de n[uest]ro favor y la que del derecho que lo prohíbe = y dicho padre m[aest]ro da poder a las justicias que lo deban ser y conocer desta causa y su conocim[ien]to para su ejecución y cumplim[ien]to que es f[ec]ha en la ciudad de Santa Fe a diez de octubre de mil y seiscientos y sesenta y cinco años y los otorgantes que yo el escribano doy fe los conozco y firmaron testigos el Cap[ita]n Juan de Salamanca Baltazar de Vargas Figueroa y Esteban Gallo = [...]

[firman:]

Fr. Luis Cortés de Mesa

Agustín de la Zerda

Pedro de Heredia

Ante mi: Clemente Garzón

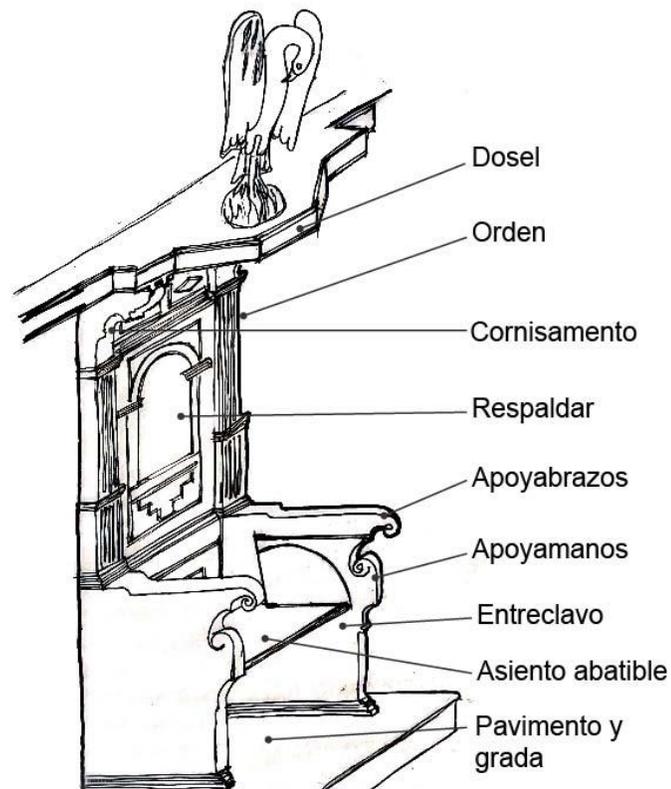
B. Anexo: Transcripción Gasto de la sillería de choro deste n.tro conv.to de la ciu.d de s.ta fe, 1675. (ACAB, Libro de Gastos, T21, ff. 2r-3r)

<i>Gasto de la sillería del Choro deste Nro Convto de la Ciud de Sta fe duró la obra desde primero de septiembre del año 1675 asta fin de diciembre del mismo año-</i>		[Patacon es]	[Reales]
[2r] Almuerzos	Gastamos veinte y quatro pats en los almuerzos de los oficiales por aver concertado los almuerzos de cada mes en seis pats	24	
Maeso Po de Heredia	Gastamos quinientos y ochenta y seis pats que dimos a Pedro de Heredia con que le acabamos de pagar el concierto de toda la obra de la sillería por el trabajo de sus manos y le añadimos ciento y cinquenta pats a la cantidad en q se avia concertado por averse pedido en el consierto	586	
Official	Gastamos dos pats que le di a Joseph de Vasquez por quenta de Pedro de Heredia	2	
Vestido	Gastamos siento y siete pats en un vestido que de mas a mas del salario se concerto que se le avia de dar al maeso, Pedro de Heredia el día que acabo la silleria; y consto el vestido de seis varas y media de paño de Londres, aforros de tafetan, botonadura de ilo de plata, un armador de chamelote verde, unas medias de ceda, un sombrero de castor, caMisa y calsones de ruan de cofre, manguillos y valona de olan con puntas grandes de flandes	107	
Tablones	Gastamos quarenta y un pat.s y sinco Reales en setenta y quatro tablones de nogal curado para los asientos de las sillas y los pagamos a quatro Reales y medio cada tablon	41	5
Fletes	Gastamos veynte y sinco pats en los fletes de las mulas q trajeron los demas tablones de la silleria desde la estancia de Bojaca asta este Convto	25	
Aserradores	Gastmos en aserradores ocho pats y tres Reales	8	3
Oficial del Monte	Gastamos dies y nueve pats y medio en el official q trabajo en el monte desbastando los tablones de toda la silleria, y estuvo en el monte setenta y quatro dias	19	4
Official	Gastamos dos pats que dimos a un official llamado Carrillo Carpintero	2	
Cola	Gastamos sinco pats y medio, en una @ de cola pa la obra de toda la silleria	5	4
Clavos	Gastamos quinse pats en mil y quinientos clavos de entablar	15	
Gatos de Fierro	Gastamos dos pats en dos gatos de fierro para los mutilos de los dos rincones de la silleria	2	
Visagras	Gastamos noventa pats en ciento, y quarenta y quatro visagras a cinco Reales cada una para los asientos	90	

Gasto de la sillería del Choro deste Nro Convto de la Ciud de Sta fe duró la obra desde primero de septiembre del año 1675 asta fin de diciembre del mismo año-		[Patacon es]	[Reales]
Clavos	Gastamos dies Reales en dosientos clavos de almud para los atriles de los asientos vajos	1	2
Clavos	Gastamos dos pesos y medio en docientos clavos grandes para los mastiles de los dichos atriles	2	4
Oficiales	Gastamos veynte y seis pats q dimos a los oficiales el dia que se acabo la silleria	26	
Çena	Gastamos en darles de senar y en vino la noche buena a los oficiales dose pats	12	
Candelerero	Gastamos seis pats y medio en un Candelerero de nogal con arandelas, y un gato de fierro para poner las velas en el Choro	6	4
[2v] Facistol	Gastamos dies y ocho pats en el corte y sacar la madera para el facistol	18	
Clavos	Gastamos en clavos, cola, cantoneras, almuerzos y comida de oficiales el tiempo q duro la obra del facistol veynte y sinco patacones	25	
Atril	Gastamos tres pats q costo el atril en que se pone el Breviario	3	
Vastidor de la ventana del Choro	Gastamos en quatro varas y quarta de Bramante a diez Reales Vara sinco pats: tres y un quarto = hizo y dos Reales y medio para el vastidor de la ventana del Choro	5	5 1/2
Tachuelas	Gastamos seis Reales en dosientas tachuelas de vastidor		6
Es de advertir q el facistol se hizo dos años despues q se acabo la silleria y por eso se hizo nuevo costo de oficiales			
Gasto del ante choro deste convento de Santafe-			
Pintor	Gastamos ocho pats q dimos a Diego de Quiñones el moro por pintar la bobeda del antechoro	8	
Ieso	Gastamos quatro pats en ieso para la dicha bobeda y blanquear las paredes del antechoro	4	
Pilar	Gastamos seis pats q dimos al cantero q labro el Pilar de la Pila del Choro	6	
Argolla y gato de Fierro	Gastamos tres pat.s en una argolla y un gato de fierro con que esta puesto el dicho pilar en el antechoro	3	
Barandilla	Gastamos nueve pats q costo la Valandilla del ante choro	9	
Lanternas	Gastamos veinte Reales en una cadena gonses mechero de la lanterna del ante choro: y un patn en una vara de ruan y otro peso q le di al oficial que la hizo q todo monta quatro pats y medio	4	4
Barrotes	Gastamos dose Rs en dos barrotes, y dos gatos de fierro con q esta puesto el quadro de N.P.S. Aug.n del antechoro	1	4
Alcaiatas	Gastamos tres pats en doce alcaiatones de fierro para los Santos de media talla que estan en antecoro	3	
Gasto de la frontera del Choro			
Medias tallas	Gastamos diez y seis pats q dimos a Luis de Lugo por diez y seis serafines de ieso y las tallas de la Santissima Trinidad que estan en la frontera del Coro	16	
Dorador	Gastamos sesenta pats que dimos al Maeso Diego de Quiñones por dorar, encarnar, y estofar todas las medias tallas de la frontera del choro, y por dorar y pintar las puertas de la ventana	60	
[3r] Gasto del Organo de estaño, el, qual estava sin flautas, y solo avia quedado la caja-			
Estaño	Gastamos setenta y sinco pats en tres @ de estaño	75	
Plomo	Gastamos veynte y ocho pats y un RI en tres @ de plomo a tres reales libra	28	1
Organista	Gastamos cien pats q dimos a Pedro Rico por la echura del organo	100	
Puertas	Gastamos doce pats que dimos al carpintero por las puertas dobles del organo	12	

<i>Gasto de la sillería del Choro deste Nro Convto de la Ciud de Sta fe duró la obra desde primero de septiembre del año 1675 asta fin de diciembre del mismo año-</i>		[Patacon es]	[Reales]
Visagras	Gastamos tres pats y medio en una chapa, pestillo y llave, y dose visagras para las puertas del organo	3	4
Chapas	Gastamos tres pats en otras tres chapas y llaves para las dos portezuelas del organo, y el postigo de las teclas	3	

Glosario



Composición del estalio prioral del coro de San Agustín de Bogotá.

Antecoro. La pieza que está antes del coro. *Anterior chorus*. (Diccionario de Autoridades, 1770)

Antifonal. De antífona. Del lat. tardío *antiphōna*, y este del gr. ἀντιφώνη *antiphōnē* 'canto alternado'. Breve pasaje, tomado por lo común de la Sagrada Escritura, que se canta o

reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas, y guarda relación con el oficio propio del día. (RAE).

Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Y se gritaban el uno al otro [*et clamabant alter ad alterum et dicebant*]: «Santo, santo, santo, Yahveh Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria.». (Is 6: 2,3).

Archicofradía. Cofradía más antigua o que tiene mayores privilegios que otras. (RAE)

Bienes culturales muebles. "El patrimonio cultural mueble es el conjunto de bienes que las comunidades, los grupos sociales y las instituciones públicas y privadas reconocen como parte de su memoria e identidad, toda vez que les atribuyen, entre otros, valores colectivos, históricos, estéticos y simbólicos que suscitan intereses particulares en la población." (Ministerio de Cultura, 2013, Política para la protección del patrimonio cultural mueble, p. 41)

Se caracterizan por su movilidad y posibilidad de traslación. La movilidad de los bienes muebles se presenta en cuatro formas, desactivada y controlada, real y sobrevenida. La movilidad desactivada es la cualidad de los bienes que pertenecen a una colección o hacen parte de un bien inmueble. De estos últimos habría que diferenciar los que originalmente son de destinación fija, como por ejemplo los retablos y las sillerías de coro. La movilidad controlada hace referencia al traslado necesario que se da de los restos arqueológicos para garantizar su conservación. La movilidad real se da cuando el bien es concebido originalmente para ser trasladado. La movilidad sobrevenida es la condición de un bien que por causas imprevistas y externas, pierde su condición original inmueble. Por ejemplo fragmentos de edificios colapsados por desastres naturales, demolidos o desmantelados. (Quirosa García, 2008, pp. 2-4)

Breviario. Para explicar históricamente cómo surgió la compilación y más tarde, la difusión del Breviario de la curia romana, es pertinente tener en cuenta que, en el siglo XI, el Papa comenzó a formarse a su alrededor una especie de coro privado, distinto del canónico de Letrán, y compuesto por sus colaboradores más cercanos en la actividad

administrativa de la Iglesia romana. Celebraron el Oficio Divino en el oratorio pontificio, dedicado a San Lorenzo. Calisto II (1119-1124), para este propósito, se hizo construir una capilla especial, dedicada también a san Lorenzo. En 1215 para Innocenzo III (1198-1216), con motivo del IV concilio de Letrán, se ordenó una revisión del Oficio Divino, que dio como resultado el *Curiae Ecclesiae Breviarium Romanae*. Este breviario fue adoptado por las órdenes mendicantes. Uno de los expertos que se ocupó de la reforma, ordenada y aprobada por Inocencio III, fue el cardenal Cencio Savelli, futuro papa Honorio III (1216-1227). (*Ufficio Divino*, en Dizionario Degli Istituti Di Perfezione, Edizioni Paoline, Roma, 1974 - 2003)

Capilla - de músicos; de música. El cuerpo, o agregado de vários músicos y ministriles con sus instrumentos, mantenidos y asalariados por alguna Iglésia Cathedral o Colegial, Convento, Príncipe, &c. para celebrar las funciones o fiestas que tienen en el año. En Madrid se llaman Capillas Reales la del Rey, las Descalzas y la Encarnación. Latín. *Musicorum chorus* (Diccionario de Autoridades, 1729).

Capellanía. Institución hecha con autoridad del Juez Ordinario Eclesiástico, y fundación de renta competente, con obligación de Missas, y algunas con asistencia a las Horas Canónicas. Hailas colativas, perpetuas, y otras adnutum, amoviles (Diccionario de Autoridades, 1729).

Converso. El término *conversus* pertenece al lenguaje cristiano más antiguo. Se aplica tanto a los monjes que vinieron al monasterio en edad adulta –incluso si luego se convirtieron en sacerdotes, en casos excepcionales porque la mayoría de ellos eran analfabetos y lo seguían siendo- tanto a los miembros de la *familia* del monasterio, que llevan una vida piadosa, pero sin asumir todos los compromisos de la profesión monástica. (Dizionario Degli Istituti Di Perfezione, Edizioni Paoline, Roma, 1974 - 2003)

Coro. Comúnmente le tomamos por aquella parte del templo donde están los clérigos, o religiosos, que dicen los oficios divinos, y responden al sacerdote, que canta la Misa en el altar mayor: y otras veces se toma por los mismos que cantan en él, y porque se dividen en dos bandas diestra y siniestra, en la que está la canturia de la semana acostumbran poner una tablita con estas palabras: *Hic est chorus*. (Covarrubias Orozco, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, 1611).

Corista. Aspirante a sacerdote, mayor de 16 años, que ya ha concluido el primer año de probación del noviciado (CTP). Regularmente se llaman así en las Religiones y Ordenes Sagradas los Religiosos que aun no son Sacerdotes, deputados para cantar los Psalmos y demás preces, y oficiar [desde el coro] las Missas (Diccionario de Autoridades, 1729).

Dosel. La cortina con su cielo, que ponen a los Reyes, y después a los titulados, y los mismo es en el estado Eclesiástico, entre los Prelados. (Covarrubias Orozco, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, 1611).

Entreclavo. Cada uno de los dos paneles que cierran lateralmente un estalo en su mitad inferior. Al ser estalos corridos el entreclavo forma parte tanto de un estalo como del adyacente. Es un elemento claramente funcional, aunque genera algunos soportes escultóricos, como el relieve lateral, en su interior o en los apoyamanos. Del lat. *Entreclos*. (Villaseñor Sebastián, Teijeira Pablos, Muller, & Billiet, 2015)

Facistol. El atril donde se pone el libro para el Preste o para el Diácono y Subdiácono, y para los que hacen el oficio en el choro. Distínguese del atril común, en tener un pie alto, en proporción que puesto en el suelo pueda servir al que ha de cantar en pie. Covarrubias le llama Facistor, y le da el origen del Latino *faldistorium*. (Diccionario de Autoridades, 1732).

Fraile. Lat. *frater*, hermano. Este término es propio de los religiosos por el amor con que unos a otros se aman, que es fraternal, y por el que tienen a todos los fieles, y nosotros los llamamos padres por la reverencia con que debemos tratarlos [...] Contraese este nombre, y decimos fray, como fray Pedro, fray Juan. (Covarrubias Orozco, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, 1611).

Frontera. Frontal. El paramento de seda u otra materia con que se adorna la parte delantera de la mesa del Altar. (Diccionario de Autoridades, 1732). Por extensión, la baranda del coro.

Oficio Divino. Se llama, más comúnmente a la celebración de la oración eclesial, coordinada con las horas del día. En realidad, en la antigüedad, el término *ufficium*

generalmente se atribuía a todos los actos culturales que hoy se designan como liturgia. Es probable que el significado selectivo de Oficio Divino haya sido impuesto por la influencia de la *Regula monasteriorum*, en la cual san Benito le da el nombre del *Opus Dei* a la oración coral de la comunidad monástica. (Dizionario Degli Istituti Di Perfezione, Edizioni Paoline, Roma, 1974 - 2003)

Desde el siglo IV hasta el VII, los legisladores monásticos del Este y del Oeste, [...] siempre dedican algunos capítulos de las reglas respectivas a la organización del Oficio Divino. Todos introducen una serie de cánones tradicionales, que consisten esencialmente en la cantidad de horas y el hecho de otorgar un espacio importante a la salmodia, pero cada uno de ellos se siente investido de autoridad para componer un oficio propio [hubo una gran diversidad de ritos eclesiales, basados en costumbres locales, algunos pocos se conservaron después de la revisión de Pio V, en 1568-70]. De todas las reglas monásticas, la de San Benito nos ofrece una descripción más detallada del Oficio Divino. Supone la distribución del salterio en el espacio de una semana, manteniendo solo el número sagrado de los 12 salmos en el oficio de vigilia. (Dizionario Degli Istituti Di Perfezione, Edizioni Paoline, Roma, 1974 - 2003)

Orden mendicante. Congregación religiosa que tiene por estatuto pedir limosna y por privilegio goza de ciertas inmunidades. Forma de vida religiosa que surgió en Europa occidental en el siglo XIII antes del Concilio IV de Letrán en el año 1215 (c. 13), en el cual se prohíbe la creación de nuevas religiones. Exponentes destacados fueron san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán. Las órdenes mendicantes originales fueron cuatro: Hermanos Menores o Franciscanos, Predicadores o Dominicos, Eremitas de San Agustín o Agustinos y los Hermanos de la Virgen María del Monte Carmelo o Carmelitas. Fueron el resultado del movimiento religioso de redescubrimiento de la pobreza de Cristo, iniciado en el siglo XI por los Clérigos Regulares, así como una respuesta a dos de los vicios que se habían propagado en la organización eclesiástica: la *simonía* (compra de beneficios espirituales) y el concubinato (o *nicolaísmo*). Tomaron voto de pobreza en oposición a la *simonía* y voto de castidad en oposición al concubinato. Adicionalmente tomaron el voto de obediencia (al pontífice en Roma). Se formaron como clérigos con misión pastoral, para lo cual debían fundar sus casas al interior de las nacientes ciudades medievales, condición que los distanciaba del

monacato tradicional, cuyas congregaciones se asentaban retiradas de los asuntos seculares.

La Orden de los Siervos de María o Servitas, fue fundada después del Concilio IV de Letrán, sin embargo en 1304 recibieron aprobación del papa Benedicto XI con los privilegios de las órdenes mendicantes. La Orden de la Virgen María de la Merced o Mercedarios, aunque en su origen fue una orden militar, cambió su constituciones hacia el año 1319, por iniciativa su prelado Raimundo Albert. El papa Alejandro VIII en 1690 les reconoció los privilegios de todas las órdenes religiosas. (Álvarez Gómez, 1989, II, pp. 255-294)

Franciscanos, Dominicos y Agustinos, junto con los Jesuitas (clérigos regulares de la Compañía de Jesús, fundada en 1538 por san Ignacio de Loyola) fueron los principales actores en las misiones y la evangelización en la Nueva Granada (Álvarez Gómez, 1990, III, pp. 635-340), a ellos se sumarían los Capuchinos, los Mercedarios y los Carmelitas.

Ornamentos. Se llaman comúnmente las vestiduras sagradas que se visten los Sacerdotes y los obispos quando celebran [el Culto Divino], lo que comprende también los adornos del Altar que son de lino u seda: como los manteles, el frontal, &c. (Diccionario de Autoridades, 1737).

Precedencia. La acción de preceder, anteponer o ir delante de otro. Lat. Primatus [...]. Se toma también por el derecho de preceder en un lugar o asiento, en juntas o funciones públicas. (Diccionario de Autoridades, 1737).

Legó. En los conventos de religiosos, el que siendo profeso no tiene opción a las sagradas órdenes (RAE). El hombre que no pertenece al estado Eclesiástico. del nombre Latino *laicus*, id est populis, à Graeco *laikós*; popularis. Decimos de un hombre ser muy lego, quando está poco instruido en materias Eclesiásticas. (Covarrubias Orozco, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, 1611).

Letanía. Ruegos que se hacen a Dios por medio de la invocación de la Virgen Santísima y de los Santos, colocando por orden sus nombres, con la deprecación. (Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, 1726).

Liturgia. Una definición brevísima, pero a su modo completa, fue la proporcionada y explicada por L. Beauduin (1873-1960): "La liturgia es el culto de la iglesia". Toda la fuerza innovadora de esta sencilla definición reside en la palabra iglesia, que especifica en sentido formalmente cristiano el culto. Este, en efecto, recibe de la iglesia su propio carácter público y comunitario, pero no en un sentido que asimilara el culto cristiano a un culto cualquiera que lo establece por ley, sino en el sentido de que la iglesia, por ser en el mundo la continuación de Cristo, ejerce ese culto enteramente especial y perfecto que Cristo dio al Padre en su vida terrena. (Nuevo Diccionario de Liturgia, 2ª ed., Ediciones Paulinas, 1987).

Libros de coro. Libros litúrgicos de gran formato, generalmente con notación musical y decoraciones o iluminaciones (cuando son manuscritos). Eran empleados en el coro durante el Oficio Divino y la Misa. Algunos ejemplos son los salterios, himnarios y antifonarios. Se disponían abiertos sobre un facistol en el centro del espacio del coro a la vista del cantor.

Mobiliario litúrgico. Mario Righetti denomina equipo litúrgico: el altar, la cátedra, el coro, el púlpito, el confesionario, el baptisterio y la sacristía (1995). Sin embargo habría que incluir muchos otros muebles que se encuentran en la iglesia aunque no sean esenciales para la liturgia, como el ambón, el facistol y el tabernáculo, los vasos sagrados y los ornamentos entre otros.

Monumento. Obra pública y patente, puesta en señal, que nos acuerda y avisa de alguna acción heroica, u otra cosa singular de los tiempos pasados: como estatuas, inscripciones o sepulcros. Viene del latino *Monumentum*. (Diccionario de Autoridades, 1734)

Mútilo. Del lat. *mutilāre*. Dícese de lo que está mutilado (RAE, 1884). Por extensión, las uniones de las esquinas del coro que están cortadas a 45 grados.

Provincia. Territorio determinado que en la organización gubernamental de los religiosos es presidido por un provincial.

Provincial. Entre los religiosos, el que tiene dirección y autoridad en muchos Conventos, o Colegios de una Provincia. (Terrerros y Pando, 1788). Su ocupación se denomina Provincialato.

Rinconera. Mesa pequeña de figura triangular que se coloca en el rincón, o ángulo de la pieza. (RAE, 1803). Por extensión, mesas en los rincones del coro.

Testera-o. La frente, o principal fachada de una cosa. (Diccionario de Autoridades 1739). Por extensión, el muro principal del coro, donde se ubica el prelado.

Trascoro. La parte, o sitio de la Iglesia, que está después del coro. *Chori dorsum, pars postica*. (RAE, 1780). En las iglesias donde el coro está ubicado frente al altar, el trascoro constituye un muro que separa la nave mayor del coro. En algunos países están coronados con una tribuna que se denomina *jubé* (francés) o *Lettner* (alemán).

Tribuna. El lugar elevado cercado de balcón, en donde decían las oraciones al Pueblo. Llamose así, por ser los Tribunos los que la hacían. Es voz puramente Latina de la Latinidad baja. Lat. *Chorus superior*. (Diccionario de Autoridades, 1739)

Bibliografía

- (1974-2003). En G. Pelliccia, & G. Rocca, *Dizionario degli Istituti di perfezione*. Roma: Edizioni Paoline.
- Agamben, G. (2008). *El reino y la gloria*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2014). *Altísima pobreza: reglas monásticas y forma de vida*. Valencia: Pre-textos.
- Alape Vergara, R. (2016). Cuerpo, metáforas conceptuales y religión. *Ideas y Valores*, 65(2), 63-78.
- Álvarez Gómez, J. (1987-1990). *Historia de la vida religiosa*. (P. Claretianas, Ed.) Madrid: Instituto Teológico de la Vida Religiosa.
- Ascargorta, M. d. (1689). *Psalle, et sile: canto, y silencio en los choros de las santas iglesias cathedrales, y colegiadas*. Salamanca: Diócesis de Salamanca.
- Aviles, F. d. (1719). *Regla de San Agustín y Constituciones de su Religión*. Madrid: Imprenta de Juan Sanz.
- Baldini, U., Grano Maganelli, F., Di Geso, G., Di Franco, M. L., Maltese, C., Mora, P., . . . Marconi, P. (1990). *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura*. Obtenido de <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/b340c934f7a5e573be50010cfce10575.pdf>
- Bayona Posada, J. (1948). *Historia de la iglesia de san Agustín 1748 - 1948*. Bogotá.
- Benedicto XVI. (7 de Octubre de 2012). *Carta Apostólica Santa Hildegarda de Bingen, Monja Profesa de la Orden de San Benito es proclamada Doctora de la Iglesia universal*. Obtenido de https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20121007_ildegarda-bingen.html
- Bermúdez, E. (1996). Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI. *Ensayos*(3), 43-54.

- Bermúdez, E. (1999). The ministriles tradition in Latin America. Part One, South America: the cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) in the seventeenth century. *Historic Brass Society Journal*(11), 149-162.
- Blaauw, S. d. (2012). Origins and early developments of the choir. En S. Frommel, & L. Lecomte (Edits.), *La place du choeur* (págs. 25-43). París: Picard; Campisano.
- Borromei, C. (1985). *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577 ed.). (B. Reyes Coria, Trad.) México: UNAM.
- Bryant, L. R. (2008). *Difference and givenness: Deleuze's transcendental empiricism and the ontology of immanence*. Evanston: Northwestern University Press.
- Campo del Pozo, F. (1993-2010). Notas agustinianas de Dionisio Copete Duarte en el IV centenario de la fundación del Convento de San Agustín de Bogotá, 1575-1975. En P. d. Colombia, *Provincia Agustiniana de Nuestra Señora de Gracia en Colombia* (Vol. II, págs. 151-189). Bogotá: Provincia Agustiniana de Nuestra Señora de Gracia en Colombia.
- Campo del Pozo, F. (2000). Modernización de los estudios agustinianos en Santafé de Bogotá por fray Diego Francisco Padilla a finales del siglo XVIII. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*(2), 37-50.
- Campo del Pozo, F. (2012). *Fray Vicente de Requejada. Biografía y mito de un agustino quijotesco*. Tunja: Academia Boyacense de Historia.
- Campo del Pozo, F. (2018). Práxis del Convento de San Agustín y su provincia (inedito). Zaragoza.
- Campos y Fernández de Sevilla, J., & Vizquete Mendoza, J. C. (2013). *Iluminaciones: la profesión religiosa y sus signos*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Carrero Santamaría, E. (2008). Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales. *Hortus Artium Medievalium*, 14, 159-178.
- Carrero Santamaría, E. (2015). El espacio coral desde la liturgia. Orden en púlpitos, facistolos y atriles. En F. Villaseñor Sebastián, M. D. Teijeira Pablos, W. Muller, & F. Billiet, *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls* (págs. 28-49). Cambridge Scholars Publishing.
- Castro, A. d. (1701). *Ceremonial según el romano y uso de los religiosos de Nuestro Padre Agustín*. Madrid: Antonio de Bedmar y Narváez.

- Caycedo y Flórez, F. (1824). *Memorias para la historia de la santa iglesia metropolitana de Santafé de Bogotá capital de la República de Colombia*. Bogotá: Impresores de Espinosa.
- Chica Segovia, A. (2016). El simbolismo del templo cristiano presente en las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense construidas entre 1579 y 1616: la sencillez de lo mínimo necesario. En M. d. Pérez, & F. Quiles (Edits.), *Visiones renovadas del barroco iberoamericano*. Sevilla.
- Cobo Betancourt, J. F. (2014). Colonialism in the periphery: Spanish linguistic policy in New Granada, c. 1574-1625. *Colonial Latin American Review*, 23(2), 118-142.
- Consejo Pontificio de la Cultura. (10 de Abril de 1994). *Carta del presidente de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia dirigida a los prelados generales de los institutos religiosos*. Obtenido de http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19940410_religious-families_en.html
- Cordovez Moure, J. M. (1862). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (1910-1912 ed.). Madrid: Ediciones Aguilar.
- Cortés Guerrero, J. D. (2014). Las discusiones sobre el patronato en Colombia en el siglo XIX. *Historia Crítica* N° 52(52), 99-122.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. (F. Monge, Trad.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. (1847). (I. López de Ayala, Trad.) Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár.
- Estebaranz, Á. J., & Vargas Murcia, L. (2018). Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVII. *Historia y Sociedad*(35), 139-169.
- Fernández, A. (18 de Mayo de 1829). *Oración fúnebre en las honras que hizo el convento de agustinos calzados de Bogotá el día 18 de mayo de 1829*. Obtenido de Biblioteca Virtual del Banco de la República: <http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3721/rec/3>
- Flórez de Ocariz, J. (1674). *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* (1939 ed., Vol. I). (E. O. Ricaurte, Ed.)
- Foncea López, R. (2008). Temas profanos en las sillerías de coro riojanas. Santa María la real de Nájera. *Berceo*(154), 271-295.
- Franco Mata, M. Á. (1995). El "doble credo" en el arte medieval hispánico. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII, 119-136.

- Franco Salamanca, G. (1987). *Templo de Santa Clara Bogotá*. Bogotá: Colcultura.
- Garrido Bonaño, M. (1961). *Curso de liturgia romana*. Madrid: BAC.
- Gila Medina, L. (2012). San Agustín de Bogotá a la luz de la documentación notarial. *Quiroga*(2), 52-60.
- Gila Medina, L. (2018). El retablo mayor de San Francisco de Bogotá: ampliación lateral y programa escultórico. *Archivo Español de Arte*, XCI(362), 175-184.
- González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gutiérrez Álvarez, J. A. (2018). *La música del convento de San Felipe el Real de Madrid y su proyección urbana (ca. 1590-1800)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gutiérrez, D. (1971). *Los agustinos desde el protestantismo hasta la restauración católica, 1518-1648*. Roma: Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini.
- Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: a new theory of everything*. Penguin Books.
- Hernández de Alba, G., & Carrasquilla Botero, J. (1977). *Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Herrera, A. d. (1644). *Origen i progreso del officio divino i de sus obseruancias catolicas desde el siglo primero de la Iglesia al presente*. Sevilla: Francisco de Lyra.
- Howard, D., & Moretti, L. (2009). *Architecture and music in renaissance Venice*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- Hugo-Brunt, M. (1960). The church and former monastery of St. Augustine, Macao. *Journal of the Society of Architectural Historians*(19), 69-75.
- ICOMOS. (1964). *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia 1964)*. Obtenido de https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf
- ICOMOS. (15 de Diciembre de 2017). *Principios para la conservación del patrimonio construido en madera*. Obtenido de https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA2017_6-3-4_WoodPrinciples_ESP_adoptados-15122017.pdf

- ICOMOS. (s.f.). *World Heritage Policy Compendium*. Obtenido de Policies regarding conservation of world heritage properties: <http://whc.unesco.org/en/compendium/311>
- Iturbe, A. (1998). Patrimonio artístico de dos conventos emblemáticos de la orden agustiniana en Madrid: San Felipe El Real y Doña María de Aragón. En *Conventos Agustinos, X congreso internacional de historia de la Orden de San Agustín* (págs. 339-428). Madrid: Editorial Revista Agustiniana.
- Jaramillo de Zuleta, P. (1992). *Coro alto de Santa Clara*. Bogotá: El Navegante.
- Jaramillo, R., & Ruiz, A. (s.f.). *La Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México*. Obtenido de OALA: <https://oala.villanova.edu/historia/mexico.html>
- Juan Pablo II. (2 de Enero de 1980). *Carta apostólica Patres Ecclesiae*. Obtenido de https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1980/documents/hf_jp-ii_apl_02011980_patres-ecclesiae.html#_edn31
- Jungmann, J. A. (1951). *El sacrificio de la misa*. Madrid: BAC.
- Lang, U. M. (2009). *Turning towards the lord*. San Francisco: Ignatius Press.
- Latour, B. (1995). ¿Tienen historias los objetos? El encuentro de Pasteur y de Whitehead en un baño de ácido láctico. *Isegoría*(12), 92-109.
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lecomte, L. (2012). L'église intérieure: le chœur des religieuses en France à l'époque post-tridentine. En S. Frommel, & L. Lecomte (Edits.), *La place du chœur* (págs. 191-201). París; Roma: Picard; Campisano.
- Loosley, E. (2012). *The architecture and liturgy of the bema in fourth-to-sixth-century syrian churches*. London: Brill.
- López Martín, J. (1996). *La liturgia de la iglesia*. Madrid: BAC.
- López Pérez, M. d. (2011). Reflexiones sobre la obra de Ignacio García de Ascuha, entallador, ensamblador y arquitecto. Santafé, Nuevo Reino de Granada, primeras décadas del siglo XVII. (U. N. Colombia, Ed.) *Ensayos. Historia y teoría del arte*(21), 6-36.
- López Pérez, M. d. (2015). Altares, retablos, púlpitos y coros: Elementos del mobiliario religioso colonial. *Credencial*(310). Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-310>

- López Pérez, M. d. (2018). La arquitectura religiosa en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI, XVII y XVIII. *Credencial Historia*(339). Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-339/arquitectura-religiosa-en-el-nuevo-reino>
- López Rodríguez, M. (2001). *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar*. Bogotá: ICANH.
- Mantilla Ruiz, L. C. (1984). *Los franciscanos en Colombia* (Vol. I). Bogotá: Editorial Kelly.
- Mantilla Ruiz, L. C. (Ed.). (1997). *Fuentes para la historia demográfica de la vida religiosa masculina en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: AGN.
- Mantilla Ruiz, L. C. (Septiembre de 2011). El ideario de las órdenes religiosas en la independencia de Colombia. *Credencial Historia (digital)* . Obtenido de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-ideario-de-las-ordenes-religiosas-en-la-independencia-de-colombia>
- Marichal, C. (2007). *Bankruptcy of Empire: mexican silver and the wars between Spain, Britain and France, 1760-1810*. New York: Cambridge University Press.
- Martín Pradas, A. (2004). *Sillerías de coro de Sevilla: análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Marulanda Restrepo, J. S. (2013). *Comprando la eternidad a veinte mil el millar. El crédito religioso en la provincia de Antioquia 1675-1750*. Medellín: Idea.
- Massot, J. (1699). *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustín del Principado de Cataluña...* Barcelona: Imprenta de Juan Solís.
- Mayorga García, F., Marín Leoz, J., & Sourdis Nájera, A. (2010). *El patrimonio documental de Bogotá, siglos XVI-XIX: instituciones y archivos*. Bogotá: Universidad del Rosario y Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Mejía Arango, J. L. (2001). *Manuel D. Carvajal: la pintura como autobiografía*. Bogotá: Bancafé, Fiducafé y Fondo Cultural Cafetero.
- Melvin, K. (2012). *Building colonial cities of god*. Stanford: Stanford University Press.
- Ministerio de Cultura. (2005). *Manual para inventarios de bienes culturales muebles*. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Documents/2.%20M anual%20inventario%20Bienes%20Muebles.pdf>
- Modesti, P. (2002). I cori nelle chiese veneziane e la visita apostolica del 1581. Il "barco" di Santa Maria della Carità. *Arte Veneta*(59).

- Monroy Barrera, L. A. (1993-2010). El santuario de Nuestra Señora de la Salud de Bojacá. En P. d. Colombia, *Provincia Agustiniana de Nuestra Señora de Gracia en Colombia* (Vol. II). Bogotá: Provincia Agustiniana de Nuestra Señora de Gracia en Colombia.
- Mucientes del Campo, D. (1968). *Centurias Colombo-Agustinas 1525-1967*. Bogotá: Salesianos.
- Murcia, J. (1883). *Circular del Vicario Provincial de los Agustinos Calzados dirigida a sus hermanos de esta Provincia*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía. Obtenido de Circular.
- Nalus Feres, C. (1968). Estudio estilístico de la iglesia de San Agustín de Bogotá (Tesis inédita, Pontificia Universidad Javeriana). Bogotá.
- Navascués Palacio, P. (1998). Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del académico electo. Madrid.
- Navascués Palacio, P. (2001). Los coros catedralicios españoles. En R. Yzquierdo Perrín (Ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia* (págs. 23-41).
- Nora, P. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoires. *Representations*(26), 7-24.
- O'Malley, J. W. (1993). *The first jesuits*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- O'Malley, J. W. (2013). *Trent: what happened at the council*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- O'Malley, J. W. (2018). *Vatican I: the Council and the making of the ultramontane church*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Oricheta García, A. (1997). *La sillería coral del Convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León.
- Orozco, A. d. (1551). *Cronica del glorioso padre y doctor dela yglesia santAugustin, y delos sanctos y beatos, y de los doctores de su orde[n]... instruccion de religiosos ; la declaracion dela regla del bienaventurado santAgustin obispo de Yponia* (2001 ed.). (M. González Velasco, Ed.) Sevilla: Gregorio de la Torre.
- Ortega y Gasset, J. (1914). Ensayo de estética a manera de prólogo. En *Extractos de las Obras completas de José Ortega y Gasset* (2004-2010 ed.). México: Taurus; Fundación Ortega y Gasset.

- Pablo VI. (3 de Septiembre de 1965). *Carta encíclica *Mysterium Fidei**. Obtenido de http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_03091965_mysterium.html#_ftnref41
- Pablo VI. (15 de Agosto de 1966). *Epistola Apostólica *Sacrificium Laudis* (sobre la lengua latina a usarse en el Oficio Litúrgico coral por parte de los religiosos que tienen obligación de coro)*. Obtenido de http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/apost_letters/documents/hf_p-vi_apl_19660815_sacrificium-laudis.html
- Pablo VI. (1 de Noviembre de 1970). *Constitución Apostólica *Laudis Canticum**. Obtenido de http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_19701101_laudis-canticum.html
- Padres de la Casa de la Congregación. (1720). *Manual de piadosas meditaciones*. Barcelona: : Imprenta de María Ángela Martí.
- Panikkar, R. (2014). *La religión, el mundo y el cuerpo*. Herder: Barcelona.
- Pérez Gómez, J. (1924). Más datos importantes para la historia del Desierto de la Candelaria. *Boletín de la Provincia de Nuestra Señora de la Candelaria*, 2, 464-470.
- Pérez Gómez, J. (1993-2010). Apuntes para la historia de la Provincia Agustiniense de Nuestra Señora de Gracia en Colombia. En P. d. Colombia, *Provincia Agustiniense de Nuestra Señora de Gracia en Colombia* (págs. 37-518). Bogotá: Provincia Agustiniense de Nuestra Señora de Gracia en Colombia.
- Pinzón Rivera, J. A. (2014). *La Catedral de Santafé. Cómo se construía una catedral en el siglo XVI (tesis de maestría)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pío X. (22 de Noviembre de 1903). *Motu proprio *Tra le Sollecitudini*, sobre la música sagrada*. Obtenido de http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html
- Plata Quezada, W. E. (2004). Del catolicismo ilustrado al catolicismo tradicionalista. En A. M. Bidegain (Ed.), *Historia del cristianismo en Colombia, corrientes y diversidad* (págs. 181-221). Bogotá: Aguilar Altea Taurus Alfaguara.
- Plata Quezada, W. E. (2015). Los Dominicos, la Tercera Orden y un orden social. Santafé de Bogotá, siglos XVI-XIX. *Historia y Sociedad*(28), 79-109.
- Plata Quezada, W. E. (2016). Frailes y evangelización en el Nuevo Reino de Granada (s. XVI). Vicisitudes de un proceso conflictivo y no muy exitoso. *Franciscanum, LVIII*(165), 263-302.

- Polson, S. G. (2016). Music, choir books and the veneration of saints in the Augustinian order in Spain, 1667-1735 (Trabajo inédito). Sydney: University of Sydney.
- Pomar, P. (2015). La ubicación del coro en las iglesias de España. San Pío V, Felipe II y el breve Ad hoc nos Deus unxit. En F. Villaseñor Sebastián, M. D. Teijeira Pablos, W. Muller, & F. Billiet, *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls* (págs. 86-97). Cambridge Scholars Publishing.
- Provincia de Ntra Sra de Gracia de Colombia. (1995). *Arte y fe: colección artística agustina*. (R. Vallín, & M. V. Gálvez Izquierdo, Edits.) Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia de Colombia.
- Quevedo, M. d. (1727). *Correa de San Agustín, que a su madre Santa Mónica dió Maria Santissima, refiérese el origen de la Archicofradía de la Correa, sus indulgencias y privilegios, con los milagros de tan sagrada reliquia*. Madrid: Herederos de Antonio Gonzalez de Reyes.
- Quirosa García, V. (2008). *Evolución de la tutela de los bienes culturales muebles en España: s. XVIII - s. XXI*. Granada: Universidad de Granada.
- Ramírez, J. E. (2004). *Historia de los terremotos en Colombia* (Segunda ed.). Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- Rano, B. (1975). *The order of Saint Augustin*. Villanova: Augustinian Historical Institute.
- Reglas consuetas de la santa Iglesia Catedral de Bogotá*. (1925). Bogotá: Imprenta de San Bernardo.
- Reina Mendoza, S. (2008). *Traza urbana y arquitectura en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacense, siglo XVI a SVIII. El caso de Cucaita, Suta, Tausa y Bojacá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Riegl, A. (1987). *El culto a los monumentos modernos (1903)*. (A. P. López, Trad.) Madrid: Visor.
- Righetti, M. (1995). *Historia de la liturgia* (Vol. I). (C. Urtasun Irisarri, Trad.) Madrid: BAC.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1991). Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III(3), 43-52.
- Rodríguez, D. F. (2008). La música en la evangelización de los pueblos de indios del altiplano cundiboyacense durante el siglo XVII. En J. A. Gamboa (Ed.), *Los muisca en los siglos XVI y XVII: miradas desde la arqueología, la antropología y la historia* (págs. 257-275). Bogotá: Universidad de los Andes.

- Romero Sánchez, G. (2011). Apuntes sobre el carpintero Medero de Palacios y sobre la carencia de oficiales en la Audiencia de Santafé. *Ensayos, Historia y teoría del arte*(20), 58-74.
- Romero, M. G. (1960). *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia. Obtenido de https://archive.org/stream/frayjuandelosbar00rome/frayjuandelosbar00rome_djvu.txt
- Rubial García, A. (1989). *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM.
- Ruskin, J. (1910). *Las siete lámparas de la arquitectura*. (C. Burgos, Trad.) Valencia: F. Sempere y Compañía Editores.
- Ruskin, J. (2006). *La biblia de Amiens*. (J. Calatrava, Trad.) Madrid: Abada Editores.
- Salcedo Salcedo, J. (1996). *Urbanismo hispano-americano siglos XVI, XVII y XVIII. El modelo urbano aplicado a la América española, su génesis y su desarrollo teórico y práctico*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sammut, G., Daanen, P., & Sartawi, M. (2010). Interobjectivity: representations and artefacts in cultural psychology. *Culture and Psychology*, 4(14), 451-463.
- Sánchez Herrero, J. (2013). *La música coral del Cabildo Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sapin, C. (2012). Le chœur dans l'église carolingienne: archéologie et architecture d'un space. En S. Frommel, & L. Lecomte, *La place du chœur* (págs. 45-55). París; Roma: Picard; Campisano.
- Schofield, R. (2012). Carlo Borromeo in 1578: separating the clergy from the laity. En S. Frommel, & L. Lecomte (Edits.), *La place du chœur* (págs. 177-185). París; Roma: Picard; Campisano.
- Schulte, A. (1907). *Altar horns*. (R. A. Company, Ed.) Obtenido de The Catholic Encyclopedia: <http://www.newadvent.org/cathen/01354a.htm>
- Sebastián, S. (1965). La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá. *Archivo Español de Arte*(152), 321-326.
- Serlio, S. (1611). The third booke. En S. Serlio, *The book of architecture* (1970 ed.). New York: Benjamin Blom, Inc. Publishers.
- Teijeira Pablos, M. D. (1999). *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española: el grupo leonés*. León: Universidad de León.

- Teijeira Pablos, M. D. (2002). Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las fuentes documentales calceatences. *Berceo*(142), 241-252.
- Teijeira Pablos, M. D. (2010). Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano. *Clío y Crimen*(7), 159-176.
- Teijeira Pablos, M. D. (2015). Aziendo presbiterio mui capaz el "modo español" y el traslado de coros góticos en la España moderna. En F. Villaseñor Sebastián, M. D. Teijeira Pablos, W. Muller, & F. Billiet, *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls* (págs. 1-26). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Téllez Castañeda, G. (1998). *Iglesia y convento de san Agustín de Santa Fe y Bogotá*. Bogotá: Provincia Agustiniense de Nuestra Señora de Gracia en Colombia.
- Tomás de Aquino. (1225-1274). *Suma Teológica*. Obtenido de <http://hcg.com.ar/sumat/>
- Toquica, C., & Restrepo, L. F. (2001). Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara. *Cuadernos de Literatura*, VI(12).
- Torre, B. d. (1676). Crónica de la Provincia peruana del Orden de los Ermitaños de S. Agustín, nuestro padre. En J. d. Riva Agüero, *Los cronistas de convento* (1938 ed.). París: Desclée de Brouwer.
- Uribe Botta, C. (2016). "Acordando así aquella buena armonía" O de los conflictos de preeminencias entre los diferentes cuerpos políticos en la ciudad de Santafé entre 1739 y 1790 (tesis de maestría). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Villaseñor Sebastián, F., Teijeira Pablos, M. D., Muller, W., & Billiet, F. (2015). *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*. Cambridge Scholars Publishing.
- Vitruvio, M. P. (1992). *Los diez libros de arquitectura* (1787 ed.). (J. Ortiz y Sanz, Ed.) Madrid: Akal.
- Volti, P. (2003). *Les couvents des ordres mendiants et leur environnement à la fin du Moyen âge*. París: CNRS Éditions.
- Wagoner, B. (2015). Collective remembering as a process of social representation. En G. Sammut, E. Andreouli, G. Gaskell, & J. Valsiner (Edits.), *Cambridge handbook of social representations*. Cambridge University Press.
- Webster, S. V. (2012). *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Ediciones Abya-Yala.