



Revista Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137

historiaymemoria@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia
Colombia

Martínez Martín, Abel Fernando; Otálora Cascante, Andrés Ricardo; Espinoza Torres,
María del Pilar

“En la ciudad de Dios”. La advocación mariana de Miguel Suárez y las pinturas murales
de la casa del fundador de Tunja Nuevos documentos e interpretaciones

Revista Historia Y MEMORIA, núm. 11, julio-diciembre, 2015, pp. 179-211

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Tunja, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=325140735007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137 Julio - Diciembre, Año 2015 - Tunja, Colombia

“En la ciudad de Dios”

**La advocación mariana de Miguel Suárez y las
pinturas murales de la casa del fundador de Tunja.
Nuevos documentos e interpretaciones.**

**Abel Fernando Martínez Martín
Andrés Ricardo Otálora Cascante
María del Pilar Espinoza Torres
Páginas: 179 - 211**



“En la ciudad de Dios”
***La advocación mariana de Miguel Suárez y las
pinturas murales de la casa del fundador de Tunja
Nuevos documentos e interpretaciones****

Abel Fernando Martínez Martín¹
Andrés Ricardo Otálora Cascante²
María del Pilar Espinoza Torres³
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Recepción: 04/11/2014

Evaluación: 06/11/2014

Aprobación: 30/04/2015

Artículo de Investigación e Innovación.

Resumen

En este texto se exponen algunas fuentes documentales obtenidas en el *Archivo Regional de Boyacá* (ARB), que identifican la importancia de Miguel Suárez de Figueroa, hijo mayor y heredero de Gonzalo Suárez Rendón, fundador de la ciudad de Tunja, en la terminación y decoración de las techumbres de la *Casa del Fundador* y a su vez como patrocinador principal y fundador de la *Capilla del Rosario*,

* Este texto se deriva del proyecto de investigación “Imagen de la pintura mural de la ciudad de Tunja”. Director del trabajo de investigación Dr. en Historia del Arte, Antonio E. de Pedro Robles de la Maestría de Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

1 Candidato a Doctor en Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesor asociado, Escuela de Medicina, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. abelfmartinez@gmail.com.

2 Odontólogo. Especialista en Antropología Forense. Magíster en Antropología y candidato a Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Becario docente de la facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. arotalorac@unal.edu.co.

3 Licenciada en Artes Plásticas; candidata a Magíster en Historia Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. espinosatorresm@gmail.com.

situada en la Iglesia de Santo Domingo. Además se ofrece una interpretación iconográfica del techo de la *Sala Principal* de la *Casa del Fundador* diferente a la expuesta por los historiadores Santiago Sebastián y José Miguel Morales Folguera.

Palabras clave: Tunja, arte colonial, Pinturas Murales de Tunja, Miguel Suárez de Figueroa.

**“In the city of god”
*The advocacy of Mary by Miguel Suárez and the wall
paintings at the Founder’s Manor in Tunja. New
documents and interpretations.***

Abstract

This text exposes some documental sources gathered from the Regional Archive of Boyacá (RAB), which identify the relevance of Miguel Suárez de Figueroa, eldest son and heir to Gonzalo Suárez Rendón, founder of the city of Tunja, in charge of finishing and decorating of the roofs of the Founder’s Manor, as well as main sponsor and founder of Rosario Chapel, located in Santo Domingo church. Furthermore, an iconographic interpretation of the roof of the main hall in the Founder’s Manor is proposed, different from the one exposed by the historians Santiago Sebastián and José Miguel Morales Folguera.

Key words: Tunja, colonial art, wall paintings in Tunja, Miguel Suárez de Figueroa.

**« Dans la cité de Dieu ». *La dévotion Marianne de
Miguel Suárez et les peintures murales de la maison
du fondateur de Tunja. Nouveaux documents et
interprétations***

Résumé

Dans ce texte on étudie quelques sources documentaires trouvées dans l’Archive Régional de Boyacá, lesquelles

montrent le rôle centrale joué par Miguel Suárez Figueroa –fils aîné et héritier de Gonzalo Suárez Rendón, fondateur de la cité de Tunja– dans l’achèvement et la décoration des plafonds de la Maison du Fondateur et dans le parrainage et la fondation de la Chapelle du Rosario, située dans l’Église de Saint-Domingue. On offre, en outre, une interprétation iconographique du plafond de la Salle Principale de la Maison du Fondateur qui est différente de celle des historiens Santiago Sebastián et José Miguel Moraux Folguera.

Mots clés: Tunja, Art colonial, Peintures Murales de Tunja, Miguel Suárez de Figueroa.

1. A modo de Introducción.

En el año de 1583 muere, en la ciudad de Tunja, su fundador Gonzalo Suárez Rendón⁴. A su muerte le sucede su hijo varón mayor, fruto de su matrimonio con Doña Mencia de Figueroa, Miguel Suárez de Figueroa⁵. De ese matrimonio nacieron dos hijos más Isabel y Nicolás, quien a la muerte del fundador cuenta con solo ocho años⁶. Uno de los hijos de Nicolás, Gonzalo Suarez, será, a la muerte de su tío Miguel, quien herede los bienes. Miguel Suárez, no tuvo descendencia con su esposa Beatriz de Castro o Alencastro, hermana, a su vez, de la esposa de su hermano Nicolás, Luisa de Castro o Alencastro⁷.

4 La última versión de su testamento es del año 1579. Véase: “Testamento de Gonzalo Suárez Rendón” (Tunja, 1579), en Archivo Regional de Boyacá (ARB) Fondo Notarial II /Leg. 129. / Folios 183 – 198 Antigua, 1579.

5 Gonzalo Suárez Rendón declara en su testamento, que tiene una hija, Isabel Suárez, mayor que su hijo Miguel. Isabel Suárez, es la que llama el historiador Flórez de Ocariz, Isabel de Godoy. Esta hija fue casada en vida de su padre, con Cristóbal Núñez de la Cerda, hermano de Juan Núñez de la Cerda, segundo marido de Doña Mencia, a la muerte de Gonzalo Suárez.

6 Llamado en el testamento de su padre Nicolás Moscoso, y en el de su hermano Nicolás Suárez de Figueroa. En la época es frecuente utilizar, aun siendo hermanos, distintos apellidos provenientes de la familia.

7 “Testamento de Gonzalo Suárez de Figueroa” (Tunja, 1653), en ARB, Fondo Notarial II. /leg. 125. / Folios 83- 88, Antigua, 1653.

Para concluir esta pequeña reseña biográfica de la familia del fundador de Tunja, hay que aclarar que Gonzalo Suárez Rendón, tuvo otra hija, probablemente antes de su matrimonio con Doña Mencía, con una indígena yanacona venida del Perú, de nombre Ana. Esta hija mestiza, queda en duda del fundador en su testamento, pero reconocida en el de su hijo Miguel como hermana⁸. Asimismo, Doña Mencía y Juan Núñez de la Cerda tuvieron una hija fruto de su matrimonio, referida por Miguel, con el nombre de María de la Trinidad. Nombre que recibiría al ingreso en el convento de las Concepcionistas de la ciudad de Tunja⁹, donde fue ingresada por Miguel tras la muerte de su madre en el año de 1599¹⁰. Juan Núñez de la Cerda, había muerto unos años antes en 1596¹¹.

Así pues, en este artículo se resalta como, Miguel Suárez de Figueroa fue el mayorazgo de la herencia de Gonzalo Suárez Rendón. Por esa razón, tanto las encomiendas que poseía su padre, como los bienes e inmuebles que este también poseía, incluida la casa de la Plaza Mayor, fueron a parar a sus manos. Lo que lo convirtió en uno de los hombres más ricos e importantes del Nuevo Reino de Granada. Legado que aprovechó, como inmediatamente veremos, para financiar algunos de los principales y emblemáticos monumentos actuales de la ciudad de Tunja, como su famosa Capilla del Rosario, ubicada en la

8 Miguel Suárez en su testamento afirma que costó la dote de su “hermana de padre” llamada Isabel, para casarla con Alonso Rivera, matrimonio del que nació otra hija casada con Sebastián de la Peña, y cuya dote de matrimonio también costó Miguel Suárez. Véase: “Testamento de Gonzalo Suarez de Figueroa” (Tunja, 1653), en ARB, Fondo Notarial II. /leg. 125. / Folios 83- 88, Antigua, 1653.

9 “Ítem declaro que la dicha madre en el segundo matrimonio con Don Juan Núñez de la Cerda y tuvieron por hija a María de la Trinidad, mi hermana al igual que desde muy niña por haber muerto el dicho Don Juan y mi madre y dejándola muy pequeña en mi poder sin que le dejasen sus padre ninguna hacienda, la entre de monja en el convento de monjas donde esta profesa y le di dote con que entro en el dicho convento que con lo que él y lo demás de preseas fueron más de cuatro mil patacones y a su dicho padre le di en el tiempo que vivió mucha cantidad de plata de oro y cuando murió lo enterré a mi costa y a mi madre por el amor que le tuve como lo es nuestro.” “Testamento de Miguel Suárez de Figueroa.” Tunja. 1637, en ARB Fondo Notarial I. /leg. 133. / Folios 526 – 548 Antigua, 1637.

10 “Inventario de Bienes de Doña Mencía de Figueroa” (Tunja. 1599), en ARB. Fondo Histórico. /leg. 29. / t. II. / Folios 221- 223, Antigua, 1599.

11 “Poder de Mencía Figueroa a favor de Miguel Suárez Figueroa” (Tunja, 1596), en ARB. Fondo Notarial I. /leg. 61./ Folios 247, Antigua, 1596

Iglesia de Santo Domingo; y la no menos e importante decoración de su residencia, la hoy denominada *Casa del Fundador*.

2. Una Casa por terminar

Gonzalo Suárez Rendón, a su muerte, dejó la residencia solariega de la Plaza Mayor, ubicada junto a la Iglesia Mayor de Santiago, sin terminar:

Ítem digo que yo tengo y poseo unas casas principales y con dos solares de la iglesia mayor parroquial de ella y de Pedro Hernández Mercader y por otra parte dos calles reales, la una donde vive Juan de Villanueva con solar de Diego de Patarroyo que antes fue del maestro de escuela don Pedro Gracia Matamoros, y en la otra calle vive Diego Rincon, y las dichas casas principales tienen dos cuartos el uno que sale a la plaza mayor de esta dicha ciudad y el otro cuarto sale frontero del solar de la dicha iglesia mayor y en los dichos dos cuartos hay seis piezas baxas y tengo para hacer corredores en las dichas casas veinticuatro mármoles labrados vazas y capiteles y ocho repisas para hacer los dichos corredores (...) ¹². (Imagen 1).



Imagen 1. La Casa del Fundador.

El solar que en el documento se refiere que colinda con la Iglesia Mayor, hoy Catedral, es el que está ocupado actualmente por la Atarazana. Fuente: Fondo fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 1960.

12 “Testamento de Gonzalo Suárez Rendón” (Tunja, 1579), en Archivo Regional de Boyacá (ARB) Fondo Notarial II /Leg. 129. / Folios 183 – 198 Antigua, 1579.



Imagen 2.

En esta foto actual del interior de la Casa del Fundador, se observa el piso superior con las columnas que dejó cortado y labrado el fundador en vida, pero que terminaría de ubicar en la construcción de la segunda planta, su heredero Miguel Suárez de Figueroa. Fuente: Fondo Fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 2013.

Lo que se desprende de este testamento, fechado en 1579, es algo muy relevante: que el actual corredor con columnas del que disfruta hoy la casa (Imagen 2), no estaba realizado en fecha del testamento. En una versión anterior del año 1566, Gonzalo Suárez señala que la entrada de su casa estaba del lado de la Iglesia Mayor, hoy Catedral:

Item digo y declaro que esta dicha ciudad de Tunja donde soy vecino tengo unas casas principales que son mías con dos cuartos que están hechos uno sale hacia la plaza pública de esta ciudad y el otro cuarto está incorporado y sale a la iglesia mayor parroquial de esta ciudad que tiene una portada grande de piedra blanca con mármol y unas puertas grandes con una elevación dorada para hacer y unos corredores, tengo veintidós mármoles labrados y cierta cantidad de vazas y capiteles y repisas de piedra grabada para hacer los dichos corredores y harta cantidad de madera y biga para hacer los dichos corredores¹³.

13 "Testamento de Gonzalo Suárez Rendón." (Tunja, 1566), en ARB Fondo Notarial II. /leg. 129./ Folio 196- 206, Antigua, 1566.

De esto se deduce que la actual entrada, con su bella portada tardo renacentista, no estaba realizada aún.

En el patio interior de la actual *Casa del Fundador*, está ubicada una portada en piedra a modo dintel (Imagen 3), cuya decoración asemeja la decoración de los tirantes de las techumbres tunjanas, incluidos los de la propia *Casa del Fundador*. Nos preguntamos: ¿será esta *la portada que estaba ubicada en la puerta lateral de entrada de la casa en tiempos de Gonzalo Suárez*? Aún no se tiene confirmada la respuesta a este interrogante, pero lo que sí está claro es que la siempre mencionada entrada lateral y cuyos restos se pueden ver desde el interior de la casa, fue la entrada principal para el patio y la planta baja, así como para la parte alta, al no estar todavía realizado el corredor. Tampoco en el solar vacío mencionado por el fundador, no estaba construida la Atarazana que sirvió de depósito de materiales para la construcción definitiva de la Iglesia Mayor, con ello se cerró el acceso que comunicaba la Casa del Fundador con la hoy Catedral de Tunja, y probablemente eso hizo que se abriese la entrada por la fachada principal, en tiempos de Miguel Suárez (Imagen 4).

En resumen, la tesis que planteamos es que la casa fue terminada en tiempo de Miguel Suárez de Figueroa no solo por la información que aporta el testamento del fundador sino por otra documentación notarial que describe el estado de la casa hacia el año de 1612¹⁴, en el que se demuestra, que para ese entonces estaba acabada la obra de la casa, y es una de las más notorias de la ciudad.

No obstante, nos asaltan algunos interrogantes finales en relación con la finalización de *la casa*: ¿Cuándo se llevó

14 “Especialmente y sobre las casas principales que nos los que lo somos tenemos en esta dicha ciudad en la plaza pública de las altas de tierra y piedra y cubiertas de teja linde con la Iglesia Mayor y calles reales al lado con casas de Juan de Vargas Escribano del Cabildo y Bartolomé Cepeda por un lado y otro con declinación que sobre las dichas casas están impuestos en mil doscientos pesos del dicho oro de veinte quilates el principal de dos censos en favor de los conventos de Santo Domingo y Santa Clara la Real de esta ciudad. “Censo del Capitán don Miguel Suárez de Figueroa y su mujer a favor de la capellanía de Baltasar García Castaño” Tunja 1612 en ARB Fondo Notarial I. Legajo 94. Año 1612. Folios 489- 492 Antigua

a cabo la finalización de la casa Miguel colocando parte de los materiales que dejó su padre? ¿Cuándo se inició la obra de la portada que mira a la Plaza Bolívar actual? ¿Qué pasó con la portada lateral de la que Gonzalo Suárez habla en su testamento, acaso es la portada que se encuentra actualmente en el patio interior de la casa? Hasta ahora son interrogantes a los que no podemos dar certezas, tan solo podemos ofrecer interpretaciones en función de la documentación que hemos encontrado. Por ejemplo, si sabemos que Miguel Suárez de Figueroa señala en una *Obligación* con el escultor y cantero, Bartolomé Carrión, autor de la portada de la Iglesia Mayor, haberle pagado un dinero y mantas por unas obras realizadas:



Imagen 3.

Portada en piedra adintelada que probablemente estaba ubicada en la puerta lateral, colindante con la Iglesia Mayor, en tiempos de Gonzalo Suárez Rendón. Fuente: Fondo fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 2013.



Imagen 4.

Portada que da a la Plaza Mayor hoy Plaza Bolívar, construida por mandato de Miguel Suárez. Fuente: Fondo fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 2013.

Sepan cuantos vieses esta obligación vieren como el Capitán Don Miguel Suárez Corregidor de la ciudad de Tunja que en el Nuevo Reino de Granada de las Indias dicho otorgo y conozco por esta presente acta que debo y me obligo de dar y pagar y que daré y pagaré realmente y con efecto al dicho Bartolomé Carrión cantero residente en esta ciudad a quien le doy poder en cualquier manera lo dieré de hacer y cobrar conviene así decir ciento trece pesos y cinco pesos de oro fino de mineral fundido enmarcado con la marca real del rey nuestro señor [...] ¹⁵.

15 “Obligación de Miguel Suárez de Figueroa para Bartolomé Carrión” (Tunja, 1599), en ABR, Fondo Notarial II. /leg. 75. / t. I. / Folios 58- 59, Antigua, 1599.

¿Sería Carrión el autor de las dos portadas de la casa, la lateral y la de la Plaza Mayor? En nuestra opinión esta hipótesis es más que verosímil, ya que para ese entonces el maestro de cantería Carrión es un escultor reconocido; el más reconocido de la ciudad. Pero además, si comparamos el estilo de Carrión, que llevó a cabo en la fachada de la Catedral, y la obra de la *Casa del Fundador*, se observan similitudes estilísticas: la buena factura de la talla de la piedra; el gusto por la decoración con elementos de tipo renacentista, con toques de cierto manierismo en la cornisa quebrada que aparece en ambas obras; las columnas acanaladas y el remate de las mismas en capiteles. Es más que probable entonces, que las portadas sean adjudicables a Bartolomé Carrión.

3. Sobre la decoración pictórica.

En el testamento de Gonzalo Suárez Rendón del año 1579, el fundador solo hace alusión a unos escudos pintados “en finos paños de pared”¹⁶. Nuestra opinión es que la casa, dado que su estructura no estaba del todo terminada, no contaba por entonces con la pintura mural del techo, y solo habría pintura mural en algunas paredes, de las que quedan restos como aún se observa. Así, la pintura de los muros, incluidos los dos escudos, la cenefa con motivos grutescos que recorre algunas habitaciones, es pintura más antigua que la del techo, y pudo haber sido realizada en época de Gonzalo Suárez.

La decoración “a la romana”, o, con motivos grutescos, alcanzó en la ciudad de Tunja una verdadera moda. Muchas casas, instituciones e iglesias recurrieron a estos motivos para su decoración¹⁷, en tiempos en que los aires del

16 “[...] declaro que tengo seis paños finos de pared unos escudos en ellos”. “Testamento de Gonzalo Suárez Rendón.” Tunja. 1579 en ARB Fondo Notarial II. Legajo. 129. Año. 1659 Folio 183- 199, Antigua.

17 En 1590, en el pleito entre el Corregidor y Justicia Mayor de Tunja, Antonio Jove, y el pintor Juan de Rojas sobre unos grutescos ubicados en la casa del Cabildo, en la esquina nororiental de la Plaza Mayor, se observa el gusto que por la “pintura de romanos” empezó a verse en la ciudad bajo el reinado de Felipe II. Véase: Laura Liliana Vargas Murcia, *Informe Final del proyecto: Búsqueda y Análisis de fuentes de archivo para el estudio del Arte de la pintura en la Nueva Granada (siglos XVI a principios del XIX)*. (Bogotá: ICANH, 2010). Antonio Jove, hombre experimentado en

contrarreformismo no habían llegado todavía a la ciudad, y el grutesco podía decorar los muros de conventos, iglesias y casa, dentro de un proyecto católico basado en la asimilación de ciertos motivos y modelos paganos de referencia greco-romana, que tuvo mucho éxito en el Renacimiento español o Plateresco. Algunos historiadores como el español Santiago Sebastián, señalaron en su día, que la pintura mural de los techos de la *Casa del Fundador* fue obra del segundo marido de Doña Mencía:

Muerto don Gonzalo en 1583, el segundo marido de Mencía de Figueroa, Juan Núñez de la Cerda, mandó a pintar el techo de la casa que perteneció al fundador las armas de Doña Mencía su mujer como allí se ve en un escudo circular y cuartelado en donde en el primer cuartel o cuartel de honor, se ostenta una flor de lis y un león rampante en medio de los cuarteles¹⁸.

Esta opinión también fue seguida por José Miguel Morales Folguera¹⁹. No obstante, hay que señalar que dicha tesis no ha estado nunca sustentada en ninguna documentación.

Nuestra opinión es radicalmente opuesta. En primer lugar, la herencia de Gonzalo Suárez Rendón, la casa y demás bienes y encomiendas, pasan a Miguel, como hijo mayor, en condiciones de no haber sido terminada. Las costumbres de la época indican que Doña Mencía, al casarse nuevamente con de la Cerda, abandonaría dicha casa para ir a vivir a la de este encomendero. De este modo, se cumplía así con el testamento y el mayorazgo otorgado a Miguel Suárez, lo que descartaría

el gobierno de las Indias y conocedor de los usos y gustos de la corte, fue el primer Corregidor de la Provincia de Tunja nombrado directamente por el Rey. Como Justicia mayor de Tunja fue muy activo en el ordenamiento civil y urbano de la ciudad. Véase: Ulises Rojas, *Corregidores y Justicias mayores de Tunja y su provincia desde la fundación de la ciudad hasta 1817*. (Tunja: Imprenta del Departamento, 1962).

18 Santiago Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. (Bogotá: Corporación La Candelaria, reeditado en 2004), 267- 268.

19 Sebastián y Morales dicen basarse en una cita textual del historiador Ulises Rojas (referencia: Correspondencia Bogotá; Tomo V, 1965, p. 25). Desafortunadamente no se ha podido hallar de donde tomaron la cita porque en la referencia dada no aparece; tampoco en la revisión que hemos realizado de las obras de Rojas aparece tal evidencia.

que fuese de la Cerda quien ordenó las pinturas en “casa ajena”.

En segundo lugar, hemos comprobado, en documentación, que Miguel Suárez se convirtió en el protector económico de su madre y de su marido, hasta el punto de haberle costado su propio entierro: “[...] y a su dicho padre (se refiere a Juan Núñez de la Cerda, padre de su hermana, por parte de madre, María de la Trinidad) le di en el tiempo que vivió mucha cantidad de plata de oro y cuando murió lo enterré a mi costa y a mi madre por el amor que le tuve como lo es nuestro”²⁰. Bajo esas condiciones económicas es bastante difícil llegar a pensar que pudiese de la Cerda pagar los costes de dicha decoración.

En tercer lugar, hay otras razones para no adjudicar la financiación de la obra a de la Cerda. Este, como ya se dijo, falleció primero que Doña Mencía y, en este sentido, resultaría entonces muy contradictoria la tesis sostenida por Sebastián y Morales –hasta ahora la más aceptada–, de que dicha decoración estaría en relación con los modelos iconográficos establecidos en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias²¹, cuya edición es de 1610, y que, muy probablemente, tardó en llegar a América uno o dos años. De esta manera, nos encontraríamos ante una disyuntiva: o bien la teoría de los modelos de Covarrubias no es del todo cierta como probable referente de las pinturas; o habrá que corregir las fechas de relación de las obras pictóricas, para así poder adjudicárselas a de la Cerda y Doña Mencía.

Por otra parte, también cabe otra interpretación, que Sebastián y Morales hayan confundido a Sebastián de Covarrubias Orozco con su hermano, Juan de Orozco, quien sí editó una obra similar a la de su hermano, en el año de 1589, en Segovia. Obra que sí coincidiría en fechas con los referentes iconográficos aportados por estos dos historiadores, y es bastante anterior que la de su hermano. La obra de Juan

20 “Testamento de Miguel Suárez de Figueroa.” Tunja. 1637, en ARB Fondo Notarial I. /leg. 133. / Folios. 526 – 548 Antigua, 1637. Entre paréntesis nuestro.

21 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas Morales* (Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610).

Horozco tuvo una primera edición con claras intenciones manieristas; no así, en la segunda edición realizada en el año de 1604 en Zaragoza, donde se observan ya las influencias barrocas²². Por ello, si admitimos como válidas, como afirman Sebastián y otros, que las obras de las techumbres, como muy temprano, no debieron hacerse antes de 1590, entonces no puede ser la obra de Sebastián de Covarrubias el referente, y si, por el contrario, la obra de su hermano Horozco, que en ningún momento es mencionado por esos autores. Además, sí entre 1590 y 1620, fechas dadas por Sebastián, se harían las pinturas de las techumbres, y fechas que nosotros también compartimos, entonces es imposible que por cronología fuese Juan Núñez de la Cerda su patrocinador.

4. Miguel Suárez de Figueroa y la advocación mariana.

Miguel formó parte de la primera generación nacida en el Nuevo Reino de Granada. Vivió en Tunja toda su vida. Fomentó su desarrollo arquitectónico y artístico; y participó activamente en su vida pública, ocupando diversos cargos, como miembro de una poderosa élite encomendera²³. Como era de esperarse en un hombre de la élite de su época, fue un activo católico, con una particular devoción mariana por las vírgenes del Rosario y de la Inmaculada Concepción, y contribuyó, activamente, en el fomento de sus capellanías. También participó del pago de cofradías y censos a favor de los conventos, caso del Real Convento de Santa Clara²⁴, la Iglesia de Santa Lucía²⁵ y el Convento de Predicadores de Santo Domingo²⁶, al que tuvo particular fervor:

22 Véase: Juan de Dios Hernández Miñano, “Los emblemas morales de Juan de Horozco”. (Consultado el día 20 de Octubre de 2014), file:///C:/Users/DOCTORADO%20HISTORIA/Downloads/Dialnet-losEmblemasMoralessDeJuanDeHorozco-107392.pdf.

23 Véase: Juan Flórez de Ocariz, *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990), 431.

24 “Censo a favor de Santa Clara” (Tunja, 1630-1631), en ARB Fondo Notarial I. / leg. 123./ Folios 38- 39, Año 1630 -1631.

25 “Censo en favor de Santa Lucía” (Tunja, 1612), en ARB Fondo Notarial I. /leg. 93./ Folios 182- 183, Año 1612.

26 “Censo en favor de Santo Domingo” (Tunja, 1617), en ARB Fondo Notarial II. / Leg. 85. / t. II. / Folios 248- 251, Año 1617.

Acrecentó la capellanía instituida de su padre, con nuevo llamamiento a la religión de Santo Domingo, fundo y vinculo para sus parientes varones y falta de cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para cuyas fiestas de la natural tuvo preparado un hatu de vacas (...) ²⁷.

En su devoción por la Virgen del Rosario, se le debe, como lo demuestra la documentación que se ha consultado en el archivo tunjano, la edificación de la *Capilla del Rosario*, situada en la Iglesia de Santo Domingo, así como su primera decoración; en buena parte hoy desaparecida. Fueron los frailes dominicos quienes efectuaron un “tratado” con Miguel Suárez para la realización de dicha capilla:

Como Don Miguel Suárez de Figueroa capitán de causa de ellos en esta ciudad y vecino regidor perpetuo en ella por su majestad de el mayor benefactor de este convento y como tal procurando y deseándole hacer bien ofreciendo a hacer y levantar la capilla que hoy tiene Nuestra Señora del Rosario mostrando su bien de ello como su devoto la hizo pagar de cimientos levantar y cubrirla como al presente esta y gastando en la obra de ella su y hacienda la mayor parte de la costa que tuvo de oficiales peones y materiales que fue mucho y además por los cual a su costa envió a comprar a los reinos de España el tabernáculo de madera dorada en el presente está colocada la Virgen María Señora y así mismo ayudo con su hacienda de la mayor parte del costo que ha tenido el tabernáculo grande que le hizo en dicha capilla que obre todos a testers de flores y además de los carpinteros doradores y oro pasado y tazado y demás materiales continuando el dicho Capitán Don Miguel que hace y con su bien creo el fervor de nuestra Virgen Santísima en fiestas que empezaron en nuestra ciudad por su orden y mandato dicha capilla ofrenda espiritual como en lo temporal por a vestido toco con mucho lucimiento y generar a plauso dicha toda la ciudad a costo de su hacienda mucha cantidad de pesos de plata más de lo cual ha dado para la dicha capilla ²⁸.

27 Juan Flórez de Ocariz, *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990), 431.

28 “Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa” (Tunja, 1625), en ARB Fondo Notarial I. /leg. 115. / folios 589-591. Antigua, Año 1625.

Los frailes dominicos agradecieron las obras, nombrándolo “fundador y patrón de dicha capilla”²⁹. Este dato de suma importancia, ahora sacado a la luz tras nuestra investigación, cuestiona la información que hasta el presente se venía manejando en relación a que el único artífice de la fundación de la Capilla del Rosario: el Capitán García Arias Maldonado³⁰. Si bien Maldonado pudo haber pensado su creación, lo que ahora queda demostrado, es que fue Miguel Suárez quien la lleva a cabo. Y tanto fue su vinculación con esta obra y con la devoción mariana, que en su testamento Miguel ordena:

Ítem mando que el día de mi entierro fuere servido de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea enterrado en el monasterio de Santo Domingo de esta ciudad de Tunja en la capilla de nuestra señora del Rosario, mi abogada, en la bóveda que tengo trazado y heredado, hacer sobre las gradas del altar de más de pared a pared que es mí y tengo título en mi territorio de la de patrón de la capilla, y si no tuviere yo esa y acabada la dicha bóveda el día de mi fallecimiento mando se acabe a mi costa, con toda brevedad, se pongan los cuerpos de mi mujer doña Beatriz de Castro y Doña Isabel Suarez mi hermana legitima que están allí enterrados y justamente se ponga mi cuerpo junto al de mi mujer, hasta que se acabe la dicha bóveda y acabada se ponga mi cuerpo en poyo que cae debajo del altar de nuestra señora y a el de mi mujer y mi hermana y mando y es mi voluntad que todos los descendientes de los dichos mis padres que quisieren enterrase en la dicha bóveda se entierren³¹.

La devoción mariana de Miguel Suárez fue ampliamente reconocida. Su sobrino menor, Juan Suárez de Figueroa, en la mortuoria de su hermano Gonzalo Suárez de Figueroa, heredero de Miguel, declara:

Declaramos que dijo capitán Don Miguel Suarez mientras vivió como devoto del convento de predicadores de la dicha

29 “Primer tratado del Convento de Predicadores Santo Domingo con Miguel Suárez de Figueroa” (Tunja, 162), en ARB Fondo Notarial I/ leg. 115. / folio 589. Antigua, Año 1625.

30 Ulises Rojas, *Escudos de Armas e Inscripciones antiguas de la ciudad de Tunja*. (Tunja: Imprenta Departamental, 1939), 52.

31 “Testamento de Miguel Suárez de Figueroa.” (Tunja, 1637)... folios, 526 - 548.

ciudad le edifico una capilla a su costa la más bella y tubo particular cuidado de poner la celebración de la fiesta cada año en la dicha capilla con todo lustre y en cláusula del testamento que dejo. Encargo al dicho capitán don Gonzalo Suárez su sobrino que con particular cuidado continúe la devoción de la haga fiesta demanda³².

Por otro lado, del 5 de diciembre de 1587 al 20 de enero de 1578, el lienzo pintado en Tunja por Alonso de Narváez, entre 1555 y 1556, recientemente renovado (1586 en Chiquinquirá), estuvo expuesto en la Iglesia Mayor de Santiago, traído a la ciudad en solemne procesión para contener la mortal epidemia de viruela que asolaba la ciudad. De acuerdo con Magdalena Vences Vidal³³, la primera y única representación mural de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá corresponde a la que se encuentra pintada en el corredor, en el tímpano de la puerta de acceso a la sala grande de la Casa del Fundador (Imagen 5); lo que le permitió, al hasta hoy anónimo artista, ver el original a 20 pasos de donde plasmó la copia³⁴. La autora mexicana va más allá de lo expresado, cuando señala:

Esto es el resultado de la repercusión religiosa, política y social que la Virgen del Rosario de Chiquinquirá tuvo entre los habitantes de la ciudad de Tunja y se expresó como el corolario del empeño de reivindicación de un grupo integrado particularmente por conquistadores, encomenderos y clérigos, quienes impulsaron el reconocimiento de la imagen sagrada de vecina Chiquinquirá como símbolo de identidad³⁵.

32 "Mortuoria de Gonzalo Suárez de Figueroa" (Tunja, 1653), en ARB Fondo Notarial II./ leg. 125, folios 83- 88, año 1625 Antigua.

33 Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al Arte Libro II: La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. (México, D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2008).

34 Al alba del día 7 de octubre de 1571, en la entrada del golfo de Lepanto, se libró la mayor batalla naval del Mediterráneo, donde la Liga Santa integrada por Felipe II, el Papa Pío V y la serenísima Venecia, derrotó a los turcos otomanos, poniendo fin a su dominio naval en el Mediterráneo. Con motivo de esta victoria el Papa instituyó la celebración de la fiesta de la Virgen del Rosario para el día de tan señalada victoria. Advocación que fue patrocinada, por el Rey Prudente, Felipe II, en su vasto territorio imperial de ultramar. Véase: Henry Kamen, *Poder y Gloria. Los Héroes de la España Imperial*. (Barcelona: Austral-Espasa, 2010), 64-165.

35 Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al Arte Libro II: La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad...* 171.



Imagen 5.

Tímpano de la puerta que da acceso al corredor de la actual *Casa del Fundador*, en la que aparecen restos de la pintura mural sobre la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Fuente: Fondo fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 2014.

De otro lado, la presencia de la Virgen de la Inmaculada Concepción es asombrosamente profusa y constante durante el desarrollo urbanístico de la ciudad de Tunja en el siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII. Imágenes religiosas en iglesias, conventos; advocaciones de hospitales, monasterios; pinturas de vírgenes milagrosas y programas iconográficos en techos de mansiones coloniales, tienen como tema central este dogma de la Iglesia Católica que causó grandes debates teológicos y al que se adelantaron los pueblos americanos en tres siglos. La Inmaculada Concepción está directamente relacionada con la Monarquía de los Austrias desde Carlos V, pasando por su hijo Felipe II, y es más visible en momentos en que la Monarquía atraviesa por sus horas más bajas con el reinado del último de los Austrias, Carlos II.

Asimismo, la Inmaculada Concepción fue una Virgen con mando en plaza y portada en los estandartes de la Reconquista emprendida por los cristianos peninsulares frente al poder musulmán. A ella se suma, la figura y el nombre del Apóstol Santiago Matamoros; santo que da nombre a la Iglesia Mayor de Tunja y aparece representado en su portada. Ambos trazarían sobre el tejido urbano, un “mapa celestial” que convertiría

a Tunja en una “Nueva Jerusalén”; una “ciudad de Dios” en el Nuevo Mundo Tema, por otra parte, recurrente a otras muchas urbes fundadas en América tras la Conquista: caso sobresaliente el de la ciudad de México. Con ello se evidencia la estrecha relación entre el “Altar”(Vaticano) y el “Trono” (la Monarquía Hispana) dentro de la figura del Patronato Regio³⁶.

La presencia de la Inmaculada Concepción en Tunja, cuya referencia iconográfica se puede observar de manera emblemática en los techos de la *Casa del Fundador*, puede enmarcarse dentro de dos hechos cronológicos importantes para la identidad de la élite encomendera de la primera y la segunda generación. El primero, la aparición y milagros de la Virgen de Guadalupe –que representa a una Virgen Inmaculada– en el cerro del Tepeyac, cercano a la Ciudad de México, en diciembre de 1531, en momentos en que las enfermedades aceleraban la mortalidad mexicana en la cuenca de México. De hecho, el primer templo parroquial de Tunja, con techo de paja, recibió, en 1539, fecha de fundación de la ciudad, el nombre de Guadalupe³⁷. El segundo, más local e importante para la historia de la ciudad de Tunja, es la aparición de la Inmaculada Concepción en el Monasterio de las Concepcionistas de Tunja el 24 de agosto de 1628; una vez más hay que recordar aquí como muestra de la devoción mariana de los Suárez de Figueroa, como la hija de Doña Mencia y De la Cerda, que quedó al cuidado de Miguel Suárez a la muerte de sus padres, fue ingresada a dicho convento bajo el nombre de María de la Trinidad. Como muchas otras obras dedicadas a la Inmaculada a lo largo y ancho de América, se comprueba lo dicho por Sebastián con respecto a que los pueblos hispánicos se adelantaron bastante a la declaración dogmática de la Inmaculada, realizada por Pío IX en 1854³⁸.

36 Véase: Jaime Salcedo Salcedo, *Urbanismo Hispano-Americanos Siglos XVI, XVII y XVIII* (Bogotá: CEJA, 1996) y Santiago Sebastián, Santiago. *Álbum de Arte Colonial de Tunja*, (Tunja: Imprenta Departamental, 1963).

37 Ernesto Collantes Porras, Ernesto, *Crónica Colonial de Tunja y su Provincia*. (Tunja: Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. 2006), 21-23.

38 Santiago Sebastián, *Álbum de Arte Colonial de Tunja* (Tunja: Imprenta Departamental, 1963).

5. La decoración de la Sala Grande de la Casa del Fundador: Una advocación mariana financia por Miguel Suárez de Figueroa.

Las pinturas de la techumbre de la llamada *Sala Grande o Principal* es la única que se analiza en este artículo. Es una decoración de características iconográficas que tiene que ver con la advocación mariana; en particular, con la Virgen de la Inmaculada Concepción. Para apoyar esta afirmación, partimos del hecho de la inclusión de tres monogramas que identifican la Sagrada Familia: Jesús, María y José, ocupando la parte superior del techo, y siendo el monograma de la Virgen el ubicado en su centro. Además de otros símbolos que hacen alusión a su figura como la *rosa de los vientos* y distintas representaciones de rosas sin espinas. Se debe recordar al respecto, que uno de los milagros de la Virgen de Guadalupe está relacionado con las rosas de Castilla cortadas por Juan Diego y entregadas en la tilma al Obispo de México, donde quedó plasmada la imagen guadalupana.

En la jaldeta derecha se encuadran los escudos de la familia del Fundador. Para Santiago Sebastián, los escudos representan los hijos del fundador y de su padrastro Juan Núñez de la Cerda, tesis que es seguida por Morales Folguera³⁹.

Por nuestra parte, nuestra interpretación destaca que los escudos de la jaldeta norte representan al centro el de Mencia de Figueroa y a los lados lo de sus hijos Nicolás e Isabel, mientras que el escudo de la jaldeta sur es el de Miguel Suárez de Figueroa, mayorazgo y heredero del fundador. En ningún momento nosotros admitimos que Juan Núñez de la Cerda esté representado en los escudos.

En el resto de la techumbre se hallan dibujadas 16 arcadas, bajo las cuales aparecen distintos animales y plantas; a veces, ambos emergen juntos (Imagen 6). Santiago Sebastián y José Miguel Morales han destacado, en sendos estudios sobre

39 José Miguel Morales Folguera, *Tunja: Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada*, (Málaga: Universidad de Málaga, 1998), 251.

las pinturas murales de la ciudad de Tunja, y, en particular, en esta casa, el carácter emblemático humanista y moralizante de estas representaciones. Nuestra nueva interpretación, si bien no desconoce ese carácter emblemático humanista y moralizante de los dos investigadores españoles, pone el acento en el referente mariano que permite re-significar todas las figuras.



Imagen 6.

Techumbre decorada de la Casa del Fundador. Fuente: Fondo fotográfico del MD, Mgs y Doctor (c) en Historia Abel Fernando Martínez Martín, 2013

En el almizate frente a las ventanas que dan actualmente a la Plaza de Bolívar (antes Plaza Mayor) encontramos ocho arcadas con elementos de carácter vegetal y animal. En una lectura de derecha a izquierda –la ubicación de la cabeza de los animales nos permite seguir el sentido de lectura–, encontramos, en la primera arcada, un *manzano* que con base a nuestra interpretación, hace referencia a las virtudes humanas, destacadas desde el reconocimiento de la tradición grecolatina propia del Renacimiento, y que están determinadas por una espiritualidad religiosa. El manzano se referiría a la salvación del alma humana, de la que la Virgen María actuaría como protectora: “La virgen aparecerá acompañada de una manzana para identificar que se haya libre del pecado original, equilibrando así la primera falta existencial del ser humano”⁴⁰.

La segunda figura es la del *buey lanceolado*, aunque este no de muestras de dolor, ni cansancio. El buey simbolizaría la paciencia que posee María con los pecadores.

La tercera figura es la *palmera datilera*. Sebastián considera que su origen se encuentra en un emblema de Sebastián de Covarrubias, “y como este árbol tarda tanto tiempo en dar fruto se lo toma como ejemplo de lo que debe hacer un padre cuando piensa en la herencia de sus hijos y aun de sus nietos de ahí el mote virgiliano *factura nepotibus umbral*”⁴¹.

Pero, además, la palmera es reconocida como un símbolo de la emblemática mariana y, en particular, de la Inmaculada, como se puede ver en la obra que reproducimos de Juan de Juanes (Imagen 7). Recordemos aquí, que Miguel Suárez no tuvo hijos, como lo declara en su testamento⁴². Es

40 César Álvarez García. *El simbolismo del grutesco*. (León: Universidad de León, 2001), 169- 170.

41 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 326.

42 “Ítem declaro que yo fui casado y velado según orden de la madre Iglesia católica Romana con Doña Beatriz de Castro y durante nuestro matrimonio no tuvimos hijos ninguno”. “Testamento de Miguel Suárez de Figueroa.” (Tunja 1637), en ARB, Fondo Notarial I, leg. 133. /folios. 526 – 548, 1637 Antigua.

muy probable que Miguel en el momento de mandar a hacer las pinturas, albergase todavía la posibilidad de que su mujer concibiese algún hijo. Y Quizás por eso la presencia de esta palmera, junto a la que va a aparecer más allá, bajo otros de los arcos: palmera datilera representada con sus respectivos frutos, aunque tarde mucho tiempo en darlos.



Imagen 7.

Primera pintura conocida de la Virgen de la Inmaculada Concepción, realizada en el siglo XVI por Juan de Juanes.⁴³ En el margen derecho se puede observar la palmera datilera.

⁴³ Juan de Juanes <http://www.evangelizarconelarte.com/una-ventana-abierta-a-mar%C3%ADa-luz-de-esperanza/simbolog%C3%ADa-mariana/>.

Bajo las siguientes arcadas encontramos al *jabalí* junto con la flor que nosotros identificamos como *Heliotropo* y no como girasol, tal y como señalaron Sebastián y Morales. El jabalí está considerado un animal dañino desde el mundo antiguo, porque arrasa los campos de los agricultores. En su interpretación, Sebastián y Morales se olvidaron de la flor que lo acompaña que no consideramos de menor interés, sino que complementa el significado del emblema.

En la siguiente arcada, teniendo relación inmediatamente anterior, aparece nuevamente la flor del Heliotropo. Nuestra insistencia en el Heliotropo, se debe al hecho de que en la tradición mariana, en sus letanías, María aparece como “heliotropo fragantisimo”⁴⁴. Esta flor aparece en relación con la simbología de la abnegación de María, “que nada hace por sí ni para sí, que no cuida de sí misma, que está absorta pensando sólo en agradar á su Hijo”⁴⁵; de la misma manera que el heliotropo “que no tiene más voluntad que la del sol”⁴⁶. Así, la Virgen no tiene más voluntad “que la del Sol Divino de Justicia”⁴⁷. En este caso, el jabalí, animal que encarnaría el mal, sería contenido por la representación simbólica de María protectora.

En la siguiente arcada, aparece un *caballo* con la pata delantera en movimiento. Detrás, nuevamente, la flor del heliotropo. Según Sebastián, esta representación sugiere el emblema 25 de las *Empresas Morales de Juan Borja*, en la que hace referencia a Bucéfalo, el conocido caballo de Alejandro Magno, que le llevó a tantas victorias y le guardó tanta fidelidad⁴⁸.

El caballo tuvo que superar desde el cristianismo primitivo hasta su desarrollado en la Edad Media, una condición adversa. Su relación inicial con el apocalipsis bíblico, fue, poco a poco, mejorando hasta convertirse en símbolo de

44 Lucio Marmolejo, *Mes de María mexicano o sean las flores de Mayo consagradas a la Santissima Virgen María*. (México: Librería mexicana, 1860), 130.

45 Lucio Marmolejo, *Mes de María mexicano...* 130.

46 Lucio Marmolejo, *Mes de María mexicano...* 130.

47 Lucio Marmolejo, *Mes de María mexicano ...* 130.

48 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 326.

orgullo y nobleza⁴⁹. Bucéfalo, el caballo de Alejandro, sería la representación paradigmática de estas cualidades: indomable, coraje y lealtad. La presencia aquí del heliotropo actúa, como en los otros casos, de referente católica y mariano, “mitigante” el desborde del exceso. Además, de servir como *apropiación*, en el sentido de inclusión en un nuevo contexto de referencias, de un elemento proveniente del paganismo.

En la siguiente arcada encontramos *el elefante*. Para Sebastián el elefante, desde la Edad Media, simboliza la mansedumbre, la fuerza, la compasión, la humanidad, la templanza y también la religión⁵⁰. Morales está de acuerdo con Sebastián y referencia estas virtudes a los tratados de Ripa, Valeriano, Covarrubias y Alciato⁵¹. Por nuestra parte, sin descartar las anteriores interpretaciones, dado que la mayoría de estos emblemas pueden tener más de una interpretación, preferimos insistir en el carácter de las enseñanzas dogmáticas del cristianismo⁵².

Por otra parte, el elefante también nos remite al Paraíso, pues este convivía con Adán y Eva antes del pecado original⁵³. Además, el marfil que proviene del elefante, considerado como un animal casto y frío, símbolo de la templanza, se solía usar como recipiente para guardar la Sagrada Forma, “que se comparaban al purísimo cuerpo de la Virgen”⁵⁴.

49 María Dolores-Carmen Morales Muñiz, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, t. 9, (1996) 229-255.

50 Santiago Sebastián, *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 272.

51 José Miguel Morales Folguera, *Atenas del Renacimiento en el nuevo Reino de Granada...* 262.

52 María Dolores-Carmen Morales Muñiz, “El simbolismo animal...” 244.

53 Ignacio Malaxecheverría, (Editor). *Bestiario Medieval*. (Madrid: Ediciones Siruela). <http://www.lavondyss.net/biblioteca/bestiario-medieval-siruela/00.BESTIARIO%20MEDIEVAL.htm>

54 María Encarnación Cabello Díaz, *Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión malagueñas*. (Málaga: Publicación de la Escuela Superior de Turismo “Costa del Sol”, UNED, Málaga) 920. <file:///C:/Users/DOCTORADO%20HISTORIA/Downloads/DialnetIconografiaDeLaInmaculadaConcepcionEnAlgunasCofrad-2801314.pdf>.

En el otro almizate, frontal al manzano mencionado en la primera arcada, encontramos un *granado*. Sebastián señala:

La granada, que está llena de simbolismo en la Biblia, con la significación de la unidad del universo; fundamentalmente por su forma y estructura interna, la granada fue considerada como una adecuación de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente. Mas por el contexto general del programa habrá que buscar un mensaje moral, como el que Zincgreff a su emblema 81 con la representación de una fruta y el mote *sunt mala mixta bonis*, es decir que en los asuntos humanos no hay bondad ni malicia, de la misma forma que la granada, honra del más bello jardín, aparece entre espinas⁵⁵.

Precisamente, y aparte de ser la granada símbolo del Nuevo Reino del que Tunja era ciudad sobresaliente e importante, preferimos remitirnos a los referentes católicos, entendiendo que la granada es símbolo de la Iglesia Católica, de su unidad que manifiesta en su fecundidad:

La GRANADA es símbolo de la Iglesia, por la unidad de sus muchas semillas en el fruto, que manifiesta también su fecundidad. Su color rojo indica la asistencia del Espíritu. El estar coronada evoca el triunfo al que ha sido llamada. De ahí que, María, Madre de la Iglesia, y su prototipo e imagen, la lleva a menudo en su mano, en lo que incide la alabanza de la Amada del Cantar (IV, 13): “es tu plantel un bosquecillo de granados y frutales los más exquisitos”⁵⁶.

Debajo de los dos siguientes arcos, tenemos un conjunto de figuras compuestas por un ciervo perseguido por un perro y acompañado por un pajarillo. Sebastián y Morales considera que la escena está inspirada en el emblema relacionado con la cobardía destacado por Covarrubias⁵⁷. Por el contrario, nuestra interpretación, basándonos en una representación que tendrá cierto éxito en la ornamentación y la platería, y

55 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 327.

56 Ramón de la Campa Carmona, *La Palabra materializada y el verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen Sagrada Mariana* (Sevilla: Memorias del Congreso Internacional de Imagen y apariencia, Universidad de Sevilla, 2008), s/p.

57 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 327.

que las investigadoras María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto Elizalde destacan en un texto al respecto, la consideramos una escena que debe interpretarse como una advertencia al alma cristiana “acosada por los peligros y tentaciones del mundo”⁵⁸. El simbolismo del perro como animal impuro frente al ciervo, referido en los *Bestiarios* medievales como animal capaz de comerse las serpientes demoniacas, arranca desde el *Libro de los Proverbios*⁵⁹. El perro en el *Libro de los Enxemplos* es considerado como hipócrita, lisonjero e ingrato⁶⁰. Por último, el pajarillo que está detrás del ciervo, un petirrojo, ave vinculada desde el medioevo al sufrimiento de la Virgen por la muerte de Jesús.

La figura del Ciprés, que aparece bajo el siguiente arco, es una forma vegetal tradicionalmente relacionada con la Inmaculada (Imagen 7). Rabano Mauro propone al ciprés como imagen de la Virgen María, de la iglesia y de Cristo. Mientras Peter Calles, un escritor religioso del siglo XII, exalta a María comparándola con el ciprés por lo elevado de su contemplación⁶¹.

En el siguiente arco se halla un animal difícil de descifrar. Tanto Sebastián como Morales no se ponen de acuerdo sobre su identidad. Sebastián, lo identifica como “felino de difícil identificación, aunque tiene patas de gato montés”⁶². Morales lo identifica como un oso o un felino, y señala que el modelo iconográfico está tomado del emblema n° 40 de Covarrubias, “que representa una osa que acaba de parir una figura amorfa, la cual no tiene forma, hasta que es perfeccionada, tras ser largamente lamida por su propia madre”⁶³. En este significado sigue las historias de Aristóteles y Plinio al afirmar que

58 María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto Elizalde, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1600)*. (Madrid: CSIC, 2001), 129.

59 María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto Elizalde, *La edad de oro...* 128.

60 María del Carmen Heredia y Amelia López-Yarto Elizalde, *La edad de oro...* 129.

61 José Julio García Arranz, “Un programa emblemático de exaltación mariana: Los azulejos de la *Ermida da Memoria* en el *Sítio* de Nazaré (Portugal)”, *Norba-Arte*, XX-XXI; (2000-2001): 70.

62 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 327.

63 José Miguel Morales Folguera, *Atenas del Renacimiento...* 257.

las crías son “mansas de carne blancas e informes un poco mayores que ratas sin ojos, sin pelo”⁶⁴.

Ahora bien. Si fuese un oso, este animal tuvo mala fama en el *Bestiario*, relacionado con la pereza por invernarse⁶⁵. En el caso del felino sostenido por Sebastián, bien podría tratarse de un linco; animal representado en los bestiarios con manchas, similares a las del leopardo, y de aspecto semejante al lobo. En los bestiarios medievales, el linco, al igual que la pantera, fue un emblema que representaba a la figura de Cristo; y de la vigilancia sobre los cristianos que este ejerce.

Con respecto al árbol que a continuación aparece bajo el siguiente arco, tampoco hay consenso. Para Sebastián es un laurel; mientras que para Morales se trataría de un durazno o melocotonero, y dice desconocer el significado que puede tener este en el conjunto del programa iconográfico. A nosotros nos parece más un melocotonero que un laurel. En ese caso, dentro de los emblemas marianos, el durazno o melocotonero es símbolo de virtud y honor.

Tres últimas figuras aparecen en este almizate: el rinoceronte; un árbol con dificultades de identificación; y, nuevamente, la imagen del caballo. Sobre el rinoceronte tanto Sebastián como Morales han dado su opinión, bastante coincidente en relación con el valor, tal y como queda expresado en Camerarius: *Non ergo revertarinultus*⁶⁶. Una interpretación que tendría que ver más con el mito del unicornio con el que desde la antigüedad el rinoceronte quedó asociado; por esta razón, dicho animal fue asimilado con la figura de María Virgen.

Sobre el árbol, Morales lo identifica como laurel que desde la antigüedad está asociado con los dioses y con el premio que se otorga a los vencedores⁶⁷. Aunque también el laurel está

64 José Miguel Morales Folguera, *Atenas del Renacimiento...* 257.

65 María Dolores-Carmen, Morales Muñiz, “El simbolismo animal...” 244.

66 Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura...* 327.

67 José Miguel Morales Folguera, *Atenas del Renacimiento...* 256.

presente en la simbología mariana y en su iconografía, pues la Inmaculada puede aparecer con ángeles que la coronan con laurel, tal y como aparece en la representación de Rubens para el rey Felipe IV (Imagen 8).



Imagen 8.

Peter Paul Rubens. Inmaculada Concepción⁶⁸, 1628/29. Óleo sobre lienzo

Debajo de la última arcada, encontramos de nuevo la imagen del caballo, el último motivo duplicado. Tanto el caballo como el heliotropo están emparentados con el alma humana. El alma humana se representa en el caballo de las dos maneras como lo señala César García:

68 Peter Paul Rubens. La Virgen de la Inmaculada Concepción, 1628, En esta imagen se aprecia como un ángel le acerca a la Virgen María una corona de laurel. <http://www.20minutos.es/noticia/1822064/0/rubens/pintura/exposicion/>.

Mediante todo el proceso, el caballo quedara instituido, durante el Renacimiento, como un símbolo del alma. Su ambivalencia iconográfica corresponde a su dualidad conceptual. Como caballo de apariencia natural, opera como símbolo del alma sin purificar⁶⁹.

El objetivo de las imágenes en la pintura mural era el de alfabetizar, por tanto, era necesario imprimirles un significado de virtud o de vicio tanto a los animales como a las plantas y a los objetos. Esto se puede apreciar con particularidad en la *Casa del Fundador*.

Por otra parte, gracias a los registros documentales relacionados con la devoción mariana de Miguel Suárez de Figueroa y un análisis madurado sobre la emblemática mariana, especialmente sobre los símbolos relacionados con la advocación de la Inmaculada de la Concepción y de la Virgen del Rosario, se pudo deducir que las pinturas murales de la *Sala Principal* de la *Casa del Fundador*, fueron producto de la devoción mariana del hijo mayor de Gonzalo Suárez Rendón; y que la referencia a la Inmaculada Concepción se debió a que Miguel Suárez no tuvo hijos que heredaran el mayorazgo, razón por la cual, el programa iconográfico se realiza en forma de plegaría o petición.

Conclusiones

Hemos rastreado, en este texto, distintos aspectos relacionados con la figura de Miguel Suárez de Figueroa, mayorazgo y heredero de los bienes del fundador de Tunja, Gonzalo Suárez Rendón, tratando de dar luz a ciertas partes que hasta ahora han estado muy confusas y oscuras. En este sentido, hemos podido demostrar, con base a nueva documentación consultada en el ARB, que Miguel Suárez tuvo una particular relevancia en la vida religiosa, política y cultural de la ciudad a finales del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII. A él se le deberá, el fomento del culto por la Virgen del Rosario, construyendo y decorando su capilla en la Iglesia de Santo Domingo; y

69 César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...* 261.

además, la exaltación de la Virgen de la Inmaculada en fechas muy tempranas y anteriores a su exaltación peninsular.

Por otra parte, Miguel Suárez, que ahora surge en este texto como una figura que amerita mayor atención y estudio que el dado hasta ahora, no solo terminará de construir la llamada *Casa del Fundador*, sino que será el patrocinador de su decoración. En este artículo, nos hemos detenido en el análisis iconográfico de las pinturas del techo de la *Sala Grande* o *Principal*, en los motivos religiosos que presentan las arcadas, los tres redondeles de los monogramas y los mismos monogramas del almizate, aunque, solo hay un monograma completo que es el que está al lado izquierdo y simboliza a Jesús, los otros dos se hallan borrados en su mayoría, pero para esta interpretación se está de acuerdo con Morales en que el monograma del centro tiene parte de la M de María, y el derecho, probablemente, perteneció a San José, constituyendo así, el símbolo de la Sagrada Familia. Motivos artísticos como las rosas sin espinas, el ciprés, el granado, el olivo, el manzano, las flores, la palmera y el durazno son distintivos simbólicos de la Virgen María, especialmente de la advocación de La Inmaculada Concepción, igual que los animales como el buey, el jabalí, el caballo, el elefante, el perro, el ciervo, el petirrojo, el felino, el rinoceronte tienen un profundo significado bíblico relacionado con la Virgen María, no solamente como Madre de Cristo sino como la Madre de la Iglesia.

Dadas las pruebas y referencias, en relación con las intenciones marianas de dicho programa iconográfico, pensamos que esta decoración puede considerarse como una advocación a la Virgen de la Inmaculada Concepción, tanto por razones personales ligadas a la falta de descendencia del heredero del fundador, como por razones de tipo moral cristiano, que emparentan a esta iconografía con el humanismo renacentista español.

En este sentido, se concluye que el patrocinador de estos motivos artísticos es Miguel Suárez de Figueroa ya que se hallaron documentos relacionados tales como: la obligación con Bartolomé Carrión en 1599, Otro documento de suma

importancia es el primer tratado del Convento de predicadores con Miguel Suárez de Figueroa del año 1625, en el que los monjes dominicos señalan a Miguel Suárez como el primer benefactor del convento y el fundador de la Capilla del Rosario tanto así que pagó en su mayoría la edificación de la Capilla de la Virgen del Rosario, considerada por la historiografía tradicional, como obra del Capitán García Arias Maldonado, afirmación que es rebatida con el hallazgo de este documento.

Fuentes Documentales

Archivo Regional de Boyacá ARB. Tunja-Colombia. Fondo Notarial I y II. Antiguo

Archivo Regional de Boyacá ARB. Tunja-Colombia. Fondo Histórico.

Bibliografía

Álvarez García, César, *El simbolismo del grutesco*. León: Universidad de León, 2001.

Campa Carmona, Ramón de la, *La Palabra materializada y el verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen Sagrada Mariana* (Sevilla: Memorias del Congreso Internacional de Imagen y apariencia, Universidad de Sevilla, 2008), s/p.

Collantes Porras, Ernesto, *Crónica Colonial de Tunja y su Provincia*. Tunja: Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. 2006.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Emblemas Morales*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610.

Cabello Díaz, María Encarnación, *Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión malagueñas*. (Málaga: Publicación de la Escuela Superior de Turismo “Costa del Sol”, UNED, Málaga), 920. Consultado en Internet, el 22 de octubre de 2014: file:///C:/Users/DOCTORADO%20HISTORIA/Downloads/Dialnet-IconografiaDeLaInmaculada ConcepcionEnAlgunasCofrad-2801314.pdf

Flórez de Ocariz, Juan, *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990

Heredia, María del Carmen y López-Yarto Elizalde, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1600)*, Madrid: CSIC, 2001.

García Arranz, José Julio, “Un programa emblemático de exaltación mariana: Los azulejos de la *Ermida da Memoria* en el *Sítio* de Nazaré (Portugal)”, *Norba-Arte*, XX-XXI; (2000-2001): 59-76.

Hernández Miñano, Juan de Dios, “Los emblemas morales de Juan de Horozco”. file:///C:/Users/DOCTORADO%20HISTORIA/Downloads/Dialnet-losEmblemasMoralessDeJuanDeHorozco-107392.pdf (Consultado el día 20 de Octubre de 2014).

Kamen, Henry, *Poder y Gloria. Los Héroes de la España Imperial*. Barcelona: Austral-Espasa, 2010.

Malaxecheverria, Ignacio (Editor), *Bestiario Medieval*. (Madrid: Ediciones Siruela). s/f. http://www.lavondyss.net/biblioteca/bestiario-medieval-siruela/00.-BESTIARIO%20MEDIEVAL.htm#ÍR_AL_ÍNDICE. Consultado en Internet, el 23 de octubre de 2014.

Marmolejo, Lucio, *Mes de María mexicano o sean las flores de Mayo consagradas a la Santissima Virgen María*. México: Librería Mexicana, 1860.

Morales Folguera, José Miguel. *Tunja: Atenas del renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.

Morales Muñiz, María Dolores-Carmen. “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, t. 9, (1996); 229-255.

Rojas, Ulises, *Corregidores y Justicias mayores de Tunja y su provincia desde la fundación de la ciudad hasta 1817*. Tunja: Imprenta del Departamento, 1962.

_____. *Escudos de Armas e Incripciones antiguas de la ciudad de Tunja*, Tunja: Imprenta Departamental, 1939.

Salcedo Salcedo, Jaime, *Urbanismo Hispano-Americanos Siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá: CEJA, 1996.

Sebastián, Santiago, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria, reeditado en 2004.

_____. *Álbum de Arte Colonial de Tunja*. Tunja: Imprenta Departamental, 1963.

Vargas Murcia, Laura Liliana, *Informe Final del proyecto: Búsqueda y Análisis de fuentes de archivo para el estudio del Arte de la pintura en la Nueva Granada (siglos XVI a principios del XIX)*, Bogotá: ICANH, 2010.

Vences Vidal, Magdalena, *Estudios en torno al Arte Libro II: La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México, D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2008.

Citar este artículo:

María del Pilar Espinoza Torres, “En la ciudad de Dios” La advocación mariana de Miguel Suárez y las pinturas murales de la casa del fundador de Tunja. Nuevos documentos e interpretaciones”, *Historia Y MEMORIA*, No. 11 (julio-diciembre, 2015): 179-211.