

ALBERTO CORRADINE  
CONVENTO DEL SANTO ECCE-HOMO  
SÍNTEISIS HISTÓRICA Y ESBOZO ANALÍTICO

Varias personas se han sentido tentadas en diversas ocasiones de escribir sus opiniones sobre este Convento, al estudio de cuya historia y valía arquitectónica se dedicarán estas líneas, pero sus notas no pasaron en general de ser una simple repetición de los pocos datos que sobre él se conocían, por una parte, y por otra se orientaron más bien al logro de bellos comentarios en los cuales las apreciaciones arquitectónicas son superficiales y empíricas *K*

El relativo aislamiento en que permaneció por más de tres siglos, la distancia que lo separa de poblaciones de alguna importancia como Villa de Leiva, Ráquíra, etc., la índole misma del edificio, contribuyeron para mantener sobre su existencia una especie de velo que lo esfumó de la conciencia popular. Estas son las principales razones para que haya sido olvidada su existencia por los pocos historiadores serios de la Arquitectura que se han detenido en el estudio de las obras colombianas: Marco Dorta no lo menciona, y Santiago Sebastián, también español, tan solo le dedica cinco líneas<sup>3</sup>; el único autor colombiano que hasta ahora ha pretendido esbozar el panorama de la arquitectura colonial en la Nueva Granada también guarda silencio sobre la existencia del Convento, sus calidades y cualidades. Indudablemente correspondió al Padre Fray Alberto Ariza, miembro de la Comunidad Dominicana, el honor de sacar del olvido los documentos completos que ilustran la cronología de la obra y dan luz suficiente sobre casi todos sus aspectos arquitectónicos; él ha tenido a su alcance los libros del Archivo Conventual y por lo tanto sus datos son de primera mano. Su libro ha constituido para nosotros la principal fuente de información sobre fechas, personas y hechos, de lo cual dejamos clara constancia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ancízar, Manuel. Peregrinación de Alpha. 2<sup>a</sup>. Bogotá, 1914. Perico Ramirez, Mario "Canto Ecce-Homo. Piedra, Cal y Leyenda" en el Suplemento Dominical de El Tiempo. Bogotá, marzo 24 de 1963.

<sup>2</sup> Sebastián, Santiago. Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada. Cali, 1068. P. 102.

<sup>3</sup> Ariza, Alberto Fray. El Convento del Santo Ecce-Henio, Bogotá, 1966.

Allí mismo y a manera de introducción el arquitecto Arbeláez Camacho adelanta un análisis del Convento y, naturalmente, expone algunos razonamientos con los que pretende justificar la presencia de ciertos elementos arquitectónicos del conjunto y en especial de la iglesia en un acuerdo completo con el trabajo que presentó más tarde, en compañía de su colega Téllez, a la III Biental de Arquitectura celebrada en Cúcuta.

El Convento se funda el 15 de marzo de 1620, un domingo de Ramos, utiliza provisionalmente para sus dependencias los aposentos de que había hecho donación el fundador. Más tarde, será necesario completar esa construcción primitiva con la adición de varios cuartos y la erección de una capilla, situados los primeros en el sitio donde se encuentra el tramo occidental y la segunda, aislada tal como se presenta en varias haciendas. V. gr.: El Salitre cerca de Paipa o La Concepción cérea de Amaime\*, pero tan solo cinco años más tarde se abandona la idea de ampliar la casa original mediante adiciones y se abre paso un planteamiento radical en el cual se configura este conjunto monumental del claustro y la iglesia. El trazado definitivo se hizo en base de los "planos dibujados a mano alzada por los Padres Prior Fr. Juan de Castro Rivadeneira y Esteban Santos", según relato del padre Ariza<sup>B</sup>, es a ellos a quienes corresponde la paternidad de la organización del convento, otra cosa diferente será la presencia de ciertos valores espaciales y arquitectónicos en los cuales debieron tener amplia intervención los diferentes maestros que se sucedieron en la ejecución de toda la obra que transcurre a lo largo de cuarenta y cinco años, entre 1650 y 1695; de estos aspectos se hablará adelante. Con la adopción de un plano definitivo se procedió a levantar, en primer lugar, el costado o ala occidental haciendo, probablemente, caso omiso de lo edificado pocos años antes; este tramo define el carácter del convento, se traduce al exterior, en el cual forma parte de la fachada principal, como un volumen sencillo correspondiente a una planta, con ventanas distanciadas y dimensiones discretas, protegidas por sobradillos y rejas de madera, en la cual solo adquiere un carácter monumental, la portada del claustro, y no monumental por la justeza y perfección de sus proporciones, sino por la magnitud relativa de la misma, realzada por el amplio sobradillo que la cubre y el gran muro que la corona.

Este tramo se edificó entre los años de 1650 y 1652, fecha en la cual se da inicio al tramo sur, más sencillo, el cual solo será concluido en 1667, pero antes de esta fecha se construye al pie del zaguán la escalera (1665) que por entonces no conducía al coro, pero cuya situación, y fecha tan temprana de ejecución, deja en pie un interrogante. ¿Se pensó en algún momento edificar un segundo piso o fue solo el resultado de prever un simple acceso al coro? La dimensión del primer tramo, la solución constructiva del segundo,

<sup>4</sup> Sebastián, Santiago. *Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Cali, 1965. pp. 65-66.

<sup>5</sup> Ariza, Fray Alberto. *El Convento del Santo Ecce-Homo*. Bogotá, 1966. pp. 65-66.

más estrecho y apoyado sobre arcos visibles en el zaguán, dan margen a fundamentar diversas hipótesis.

La circunstancia topográfica de estar situado el convento sobre una falda, brindó a los constructores la oportunidad de lograr una solución curiosa con la utilización de varios niveles en el tramo sur; así al empatar este con el tramo occidental continúa inicialmente en el mismo nivel, luego se hunde en el área destinada al refectorio y sobre este ocupando el nivel superior se crea un salón al cual se tiene acceso por una escalerita de madera discretamente localizada en el zaguán de la entrada de campo; la solución adoptada permite la continuación de alturas y volúmenes sin producir quiebre alguno y se disimula al interior del claustro, no así en su exterior, donde las ventanas y puertas dan clara razón de los dos niveles. La cocina anexa al refectorio a un nivel inferior y en ala independiente, fue construida en 1667, carece de valor arquitectónico especial, siendo tan solo un ejemplo típicamente popular.

Viene luego la etapa más importante en la vida del convento: los cuatro años empleados en la construcción de la iglesia, de 1658 a 1661, valorados desde el punto de vista del arquitecto. Ocupa el costado norte del claustro sobre el cual desde varios años antes se comenzó a levantar, suelta, la arquería (1651) de 10 vanos, uno más que en los otros costados del claustro.

El 7 de junio de 1658 se inicia la construcción de la iglesia actual comenzando por la capilla mayor o presbiterio, situado en el mismo lugar que ocupaba la primera capilla, su planta define un templo de testero plano, y estaba dotada de arcos ciegos en sus costados; uno de ellos fue abierto años después para dar paso a la capilla del Rosario; se cubre esta primera etapa constructiva en 1660 con un alfarje en artesa elaborada por el maestro Nicolás Núñez. El arco de triunfo o toral se cierra en octubre del 59 bajo la dirección de Simón de la Cruz y cabe aquí preguntar: ¿quién previó la silueta de este arco y de los dos laterales otrora ciegos que flanquean el altar? ¿Fueron idea y concepción del maestro Cristóbal Morales que dirigió la obra del presbiterio desde sus inicios o fue un aporte de Simón de la Cruz a quien correspondió enrasar la construcción y cerrar el arco toral? Me inclino a creer que el maestro Morales fue el creador de los 3 hermosos arcos de hechura mudéjar, en especial el toral que resalta por su elegante forma tímido-apuntada, sobre la cual ningún autor se ha detenido y que constituye uno de los ejemplos más sobresalientes de la fuerte tradición y gusto mudéjares que dominaban en el ambiente colonial de la Nueva Granada a mediados del siglo XVII; no son las meras tradiciones constructivas las que se presentan como recurso práctico para cubrir los espacios y cuya consecuencia lógica fue la supervivencia de una técnica, desposeída casi por completo de su espíritu, aspecto al que alude claramente el historiador mexicano Manuel Toussaint<sup>6</sup> sino de la vivencia más que supervivencia, del sabor morisco en una época en que otros aires estéticos circulaban por Europa y su hálito se dejaba sentir por las calles de Tunja y

<sup>6</sup> Toussaint, Manuel. *Arte Mudejar en América*. México, 1046. p. 8.

Santafé. En la metrópoli ya se habla concluido, en forma oficial, el capítulo de lo Mudéjar al procederse a la expulsión de los últimos moros en 1612.

La presencia de esos arcos en época tan tardía de la colonia, que no es caso aislado; las techumbres de par y nudillo que los acompañan y los lienzos de muro plano, puros, sin molduras, complementan un concepto espacial y ornamental acorde con el espíritu más clásico del mudéjar.

La construcción del resto de la iglesia: nave, o muros y cubierta ocupa los años de 1660 y 1661, con lo cual se logra dar al conjunto un magnífico sabor de unidad; es de presumir que la fachada levantada no en un muro de piedra relleno de barro y ligado por rafas de ladrillo, como en el resto de la iglesia, sino solo con ladrillo, pueda obedecer al mismo criterio mudéjarista que anima al templo; es conocida la predilección que mostraron los moros y por ende los mudéjares por el uso del ladrillo; un Santiago de Arrabal, en Toledo, nos lo explica y un nutrido grupo de ejemplos que podrían aducirse lo confirmaría, pero el recubrimiento que mantuvo hasta hace pocos meses con su ornamentación compleja, también nos había enfrentado a un ejemplo de esgarfiado o de ataurique tari frecuente en el marco artístico que nos ocupa. La técnica seguida en este caso que puede estudiarse en los restos de trabajo similar en las enjutas del arco toral, no se ciñe en rigor a las dos técnicas descritas, como tampoco al empleo de los yesos labrados, pero su espíritu sí está presente en nuestro humilde concepto en el del contexto del trabajo.

El uso de temas ornamentales como son perlas, especies de ovas, etc., se explica fácilmente al tener en cuenta lo avanzado del siglo XVII, pero pueden considerarse deformaciones de ornamentos geométricos árabes tal como se aprecia en el monasterio de las Huelgas (Burgos) en algunas yeserías, o en alguna portada del Alcázar de Sevilla. El padre Ariza supone, sin poderlo documentar, que la fachada debió ejecutarse a comienzos del siglo XIX, quizá impresionado por el fondo arquitectónico sobre el cual se desarrolla el sistema de bajo-relieve del estuco, pero durante esa época la influencia estilística estaba más bien dirigida hacia el Neoclasicismo, es decir debían seguirse con mayor fidelidad los preceptos que regían la aplicación de los órdenes, y es exactamente lo contrario lo que ocurre, allí se presenta un desordenamiento arquitectónico más influenciado por el sentido anticlásico y, ¿por qué no decirlo?, por la interpretación popular y pueblerina de un barroco incipiente. El año antepasado, sin razones que lo justificasen, se retiró este magnífico trabajo para dejar el muro desnudo. Podría hablarse de canibalismo intelectual.

En los gráficos 2, 3, 4 y 5 se puede ver el proceso constructivo del convento entre los años de 1645 y 1695 fecha en la cual se inicia la construcción de la capilla de Nuestra Señora del Rosario; con esta obra se concluye prácticamente la ejecución del conjunto; las adiciones posteriores ocurren en nuestro siglo y si no todas han estado bien integradas al diseño inicial, afortunadamente no

trastornan —desde sitio visible— los valores estéticos propios del convento.

Frente a una plaza, ocupando el costado oriental, se encuentran de norte a sur tres elementos importantes: el cementerio, la iglesia y el claustro. La iglesia conforma al volumen principal, está flanqueada por sendos paredones de piedra que alcanza una altura cercana al tejazoz; sobre uno de ellos, el situado en el costado del claustro, se levanta la espadaña de un cuerpo, construida en ladrillo y revocada; así mismo se destaca, sobre ese mismo paredón, la puerta principal del convento, de la que hablaremos luego.

El cementerio se oculta tras un muro liso, en medio del cual está una portada adintelada, ornada con el escudo de la comunidad. En el sector sur se desarrolla en un piso de altura mediana, el claustro sin decoración y cuyo único atractivo lo conforman las ventanas esparcidas discretamente y protegidas por simples rejas de madera y coronadas por sobradillos. Forma esta parte del convento el complemento necesario de la iglesia, contribuyendo a su realce, estableciendo para ella un punto de referencia, una escala de valores y, al no poseer ornamentación especial, aparece como un volumen discreto ante el observador.

Regresemos a la iglesia: tiene ella la fachada rehundida entre los muros laterales y la cubierta, su ejecución es curiosa, era además impresionante el efecto de la retícula producida por la repetición de las siluetas de las pilastras y la de los toros, escosias y otras molduras hoy desaparecido al ser retirado el revoque.

La planta de la iglesia es de una gran sencillez, posee un testero plano; mediante un arco total se divide el espacio para separar la nave del presbiterio; un coro alto a los pies tan común en la arquitectura colonial, obliga al visitante a penetrar al recinto principal de la iglesia por un sotocoro desde donde capta la generosa magnitud de la nave principal, que indudablemente descuella si se le compara con otras iglesias, aún posteriores, construidas en muchas poblaciones de la Nueva Granada, entre ellas sus vecinas de Sutamerchán (hoy desaparecida), Sora, Cucaita, Monquirá (en ruinas) y Sáchica. Una proporción muy simple: 2:1 relaciona los espacios de la nave y el presbiterio. La longitud total de la iglesia sobrepasa ligeramente en 4 veces la medida del ancho, y la relación entre el ancho y la altura del harneruelo, frecuentemente situada en el cuadrado<sup>7</sup> en la arquitectura colonial, en nuestro caso se acerca a la sección áurea según la proporción 1:1,65, lo cual implica una mayor sensibilidad en el logro de un espacio armónico, obtenido posiblemente solo mediante un proceso empírico, pues no es posible documentar una formación teórica por parte de los maestros que participan en su ejecución. Procediendo en forma similar podemos definir la planta del presbiterio mediante la relación 1:-raíz de-2 siendo 1 el ancho y -raíz de-2 su profundidad. Cabe anotar que en el ancho

<sup>7</sup> Corradine Alberto. *Arquitectura Colonial en Colombia*. Ed. Mimeográfica. Bogotá, 1969.

de la nave y la altura de los muros hay la proporción 3:4 base para constituir el triángulo sagrado egipcio 3:4:5<sup>8</sup>.

Del presbiterio se desprende hacia el costado del cementerio la capilla de Nuestra Señora del Rosario, iniciada a fines del siglo XVII y concluida a mediados del XVIII; de dimensiones más reducidas, sus proporciones no son tan claras; no obstante su latitud y su longitud se relacionan como 1:-raíz de-3 en su sección la anchura y la altura de los muros conforman un cuadrado.

Varios elementos de importancia se descubren en el interior de la iglesia, ante todo, el magnífico arco toral de clarísima forma tímido-apuntada, posiblemente el único ejemplo constatado hasta hoy, toda vez que en el occidente colombiano no lo menciona Sebastián<sup>9</sup>, en el marco cartagenero no se presenta<sup>10</sup>, ni es conocido en Bogotá o Tunja<sup>11</sup>. Su forma lo ubica dentro del arte mudejar y, podemos recalcarlo, no es una expresión accidental, está acompañado por otros dos arcos situados en los costados del presbiterio a través de uno de los cuales se pasa a la capilla del Rosario, el otro permanece cerrado, y podríamos decir que el de la portada principal posee rasgos —menos definidos— pero que obedece a una inspiración similar. Complementa su forma (el arco toral) con adornos en las enjutas ejecutadas en el revoque con técnica análoga a la que hemos descrito al estudiar la fachada. La cubierta es un buen trabajo en carpintería de lo blanco, siguiendo los principios tan difundidos de las armaduras de par y nudillo. Las tirantes dobles apoyadas sobre canes labrados se adornan con lazos, siendo más rico el del presbiterio; el almarvate se observa como en las mejores obras neogranadinas, v. gr.: San Francisco en Bogotá. El sotocoro está cubierto por un alfarje, apoyado sobre canes similares a los de la techumbre, no presenta huellas de policromía posiblemente por carecer de ellas desde su origen.

En el presbiterio la cubierta es un artesón con cuatro jaldetas, y cuadrales en las esquinas.

Hemos considerado esta obra, por la coincidencia de tan variados detalles ornamentales y constructivos como un último florecimiento del arte Mudejar en la Nueva Granada; al menos la distancia en el tiempo no es grande con relación a obras como la casa de Juan Díaz Jaramillo, cuya cubierta, luego del desastre sufrido por una avenida del Río Bogotá, fue acomodada en la techumbre de la iglesia de La Concepción por los años de 1585<sup>12</sup> o el templo

<sup>8</sup> Consúltese a: Ghyka, Matíla. *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Buenos Aires, 1963 y *Le nombre d'or*, 2 Vols. 1931.

<sup>9</sup> Sebastián, Santiago. *La Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca*, citado - *Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada*, citado.

<sup>10</sup> *Ibídem* y Marco Dorta, 'Enrique en Historia del Arte Hispanoamericano', Barcelona, 1945-1956; del mismo autor, *Cartagena de Indias*, Madrid, Cartagena, 1960.

<sup>11</sup> Ninguna de las obras o documentos publicados hasta hoy, hablan de este tipo de arco en el área del antiguo virreinato de la Nueva Granada. Una breve alusión en obra de menos trascendencia se encuentra en el estudio que elaboré sobre Mompós. (Mompox, *Arquitectura Colonial*, Bogotá, 1969).

<sup>12</sup> Toussaint, Manuel. *Arte Mudejar en América*. México, 1946. p. 8.

de San Francisco en Tunja, 1572, y muchos otros que será prolijo enumerar. Las obras que se presentan más tarde son difíciles de encajar con toda propiedad dentro del estilo Mudejar; al menos los estudiosos y expertos las examinaron con precaución y desconfianza, así ellas presenten algunas o muchas de las características propias de esa expresión; sin embargo, alrededor de este problema Sebastián sostiene la prolongación del estilo hasta el siglo XVIII, al hablar de la Torre Mudejar de Cali, obra ejecutada en esa época.

Sobre este aspecto, la presencia del Arte Mudejar en épocas tardías, nos encontramos frente a dos aseveraciones diferentes, la planteada en forma nítida, por don Manuel Toussaint que afirma "todo estilo histórico deja siempre un sedimento de soluciones prácticas, que llegan a ser lugares comunes en tiempos subsecuentes y que no pueden ser tomados sino como simples supervivencias de ese estilo... Por eso es conveniente y necesario diferenciar aquellas manifestaciones que son propiamente reminiscencias mudejares de las que solo presentan elementos adquiridos que se repiten sin ninguna intención estilística"<sup>13</sup> y la de Santiago Sebastián que al estudiar el caso en mención dice: "La muestra arquitectónica más ejemplar, aunque tardía, en la Torre Mudejar, todavía no valorada en una visión general del Arte Hispanoamericano. Cali conserva la Torre Mudejar más hermosa de toda América"<sup>14</sup>. De esas dos posiciones una sola admite la autenticidad de lo Mudejar al ser ejecutado en su momento histórico y dentro de su marco geográfico, el otro más abierto, admite su continuidad en el tiempo y por un período más mucho más grande. Quizá valga la pena hacer algunas observaciones al respecto: Toussaint tiene razón —limitada— en sus observaciones, pues la extinción de un movimiento artístico no se efectúa por decreto y menos aún cuando está tan profundamente arraigado en el pueblo hasta formar —al decir de Menéndez y Pelayo— el arte más auténticamente español, refiriéndose a la España peninsular. Y en el caso de Sebastián es posible que el estudio de muchos de los elementos de la torre y de otras manifestaciones del arte catalogable como Mudejar nos pueden conducir a determinar aspectos peculiares de América y sea por ello propio hablar de un Mudejar Americano o un Mudejar Colonial, que se prolonga más allá de los límites usuales de la Península; clara pervivencia de unas formas, de unas técnicas y seguramente de mucho de su espíritu sutil. Llegados a este punto es conveniente considerar otro caso desconocido, se trata de Mompós, en un estudio que efectuamos hace dos años de la arquitectura de esa ciudad<sup>15</sup>, ha quedado en claro un ejemplo de pervivencia de formas, ambientes, organización y gusto por ciertas expresiones propias de la arquitectura colonial, de suerte que se hace difícil en ocasiones distinguir la antigüedad de viviendas construidas en el siglo XVII o XVIII, pues su ornamentación y funcionamiento son similares. En Mompós encontramos una casa que, de acuerdo con las declaraciones de varias

<sup>13</sup> Hernández de Alba, Guillermo. **Teatro de Arte Colonial. Primera Jornada**, Bogotá, 1938 o **Guía** de Bogotá. Arte y Tradición, Bogotá, 1946.

<sup>14</sup> Sebastián, Santiago. *Arquitectura Colonial en Popayán y Talle del Cauca*. p. 60.

<sup>15</sup> Corradíne Ángulo, Alberto, *Mompox, Arquitectura Colonial*, Bogotá, 1969.

personas, ofrecía hasta hace pocos años en tablas ornamentadas y adheridas a las tirantes de la cubierta la inscripción "ESTA CASA SE HIZO ASO 1734". El fragmento de una de las tablas tuvo oportunidad de estudiarlo. Lo curioso es que se trata de uno de los mejores ejemplos de estructura de par y nudillo, posee además un bello almarvate. Este ejemplo se puede completar con el de la capilla del cementerio construida cerca de 1840; en ella también encontramos tirantes ornadas de lazos. Interpretando estos ejemplos debemos darle una gran parte de razón a las opiniones de Sebastián que no son sino una rectificación de la tesis, sostenida por varios tratadistas, sobre la convivencia o presencia simultánea, en el marco hispanoamericano, de varias corrientes estilísticas, y abrimos los límites que en el tiempo se puedan dar a la presencia del Mudejar en Colombia, con las consecuencias que esta afirmación conlleva.

Continuemos nuestro recorrido; la iglesia posee sobre el testero un retablo tallado que obedece al principio tunjano de la agrupación de tres soportes por eje para dividir las calles; el tercer cuerpo solo ocupa la calle central y lo flanquean grandes veneras. El elemento más importante lo constituye un magnífico expositorio dotado de buenas tallas en el exterior, estos toman la forma de modillones y rematan en cabecitas de ángeles policromados y esmaltados. En su interior, las hojas del expositorio tienen incrustados varios cuadros pequeños al óleo sobre cobre; tres por hoja. Su técnica y estilo parece emparentado con los pintores españoles del XVII.

Hasta ahora solo hemos hablado de dos de los elementos de este conjunto monumental: el cementerio y la iglesia, falta por examinar el claustro y hacer algunas observaciones sobre el conjunto, sea como objetos físicos o como resultantes de un medio geográfico, al cual se le suman circunstancias religiosas, culturales, sociales, etc.

El claustro se desarrolla, como es común en los de la Orden Dominicana y en el medio colombiano, en el costado de la Epístola; está formado por cuatro galerías de diversas longitudes que abarcan el cuadrilátero del patio, de dimensiones moderadas. En este ambiente captamos la primera diferencia; las consideraciones Mudejares que hicimos atrás al hablar de la iglesia, pierden aquí su sentido; el elemento regulador del claustro es el Renacentista, expresado mediante el orden Toscano. Hay un detalle con el cual se establece la vinculación con los demás claustros de la comunidad, es la solución de esquina: Se configura un pilar compuesto formado por el adosamiento de cuatro semicolumnas a un pilar de sección cuadrada. Enlazan tanto pilares como columnas, arcos de medio punto ejecutados en ladrillo. No es posible hallar en el claustro huellas de alfiz o cualquiera otro elemento de sabor morisco, toda su ornamentación se inspira, como ya lo anotamos, en los dictados del Renacimiento, ya para ese momento, superados por los conceptos del Barroco; verdad para Europa, mas no para un valle tan apartado como Sutamerchán. En los rincones del claustro se colocan arcos carpaneles que absorben los esfuerzos generados por las

arquerías. En las galerías no solo hay huellas de techumbres labradas, sino que los documentos, confirman su existencia. En el tramo occidental quedan rastros de la cubierta plana o alfarje, pero ahora, en general, el espacio de las galerías lo conforman los planos fundamentales de piso, paredes, y cubierta inclinada, además de las limitaciones espaciales que producen los tirantes horizontales y las columnas. La presencia del orden toscano en columnas y pilares, no significa un compromiso riguroso con los tratadistas, por lo menos cuando se trata de solucionar la ornamentación de las puertas de las celdas y demás dependencias del convento. Las marcadas diferencias que encontramos en estas últimas, nos dan pie para atribuirles a la incompetencia o improvisación de los maestros que intervinieron en su ejecución, que no tenían ni la categoría de los que levantaron la iglesia, ni la del maestro Juan de la Reja, primero en labrar columnas para el claustro. No obstante cabe hacer una discriminación o diferenciación, las puertas del cuerpo o ala occidental, menos ambiciosas, son por el contrario poseedores de un mejor sabor plástico; las demás, elaboradas años más tarde en piedra, no se ajustan a una solución correcta y tampoco atraen como expresión ingenua.

Anotábamos atrás, cómo, a consecuencia del desnivel del terreno, en el sentido occidente oriente, el cuerpo oriental del claustro presenta una gran altura externamente que ha permitido dejar un sótano estrecho bajo las celdas y demás dependencias de esa ala.

Otro aspecto podemos anotar, ese sí aprovechado por algunas buenas plumas, y que interviene como factor fundamental en nuestras consideraciones arquitectónicas, me refiero al paisaje, al medio geográfico. En el decurso del tiempo la buena arquitectura ha estado dotada de una fuerte dosis de franqueza, de autenticidad, y esto es, precisamente, lo que hallamos en el convento del Santo Ecce-Homo: la cabal integración al paisaje, la utilización de los materiales que ofrece el medio siguiendo el ordenamiento que impone la lógica sana y, donde se conjuga, la búsqueda del aislamiento monacal o religioso, con la del esparcimiento del espíritu a través de los paisajes que ofrece a sus moradores. La primera circunstancia la encontramos en los cerramientos, en la concepción de masas pétreas, fuertes y análogas a las que presenta la ladera en la cual está emplazado el convento, que por ello lo mimetiza en sus fachadas laterales y posterior, para lograr el mayor efecto de impresión en su fachada principal. La segunda es en parte una consecuencia de la anterior y contribuye a concentrar el interés del convento en su interior, como lugar de ordenamiento contrapuesto a ese otro orden que presenta la naturaleza, de características diferentes.

Ahora bien, cuando se lee la historia del convento, aparece en primer término la información sobre su fundación y, como parte de ella, la de su fundador o donante; estas circunstancias se presentan para hacer referencia a la forma como se procedió, o en casos similares como se procedía, en el antiguo Virreinato al establecimiento de conventos o casas religiosas. La fundación del con-

vento solo se podía hacer, en lo que hace referencia al orden externo a la comunidad, previa licencia del Ordinario y de la autoridad civil, para nuestro caso la dieron el Arzobispo de Santa Fé y el Presidente de la Real Audiencia, como resultado de las solicitudes presentadas por la comunidad; podían-adjuntarse las de los particulares que la patrocinaban, que por lo general eran personas de gran holgura económica. Posiblemente en este caso se conjugaron las dos circunstancias: el señor Juan de Mayorga, persona principal de Vélez, heredero de cuantiosa fortuna que recibió de su padre el conquistador de igual nombre, y la comunidad que competía con los Franciscanos por la obtención del mayor número de doctrinas, encontró útil la fundación de una casa de reposo alejada de los núcleos urbanos y con clima benigno donde podía recluir, con el mínimo de costos, a los frailes de edad avanzada. Ante la primera circunstancia vale la pena tener en cuenta las consideraciones del historiador Graciano Gasparini, cuando al analizar la arquitectura colonial, deja ver cómo fue una circunstancia social la que determinó sus características y estableció sus condiciones<sup>16</sup>.

Y podemos agregar que para que esa misma estratificación social se perpetuase, los grupos de poder (españoles, yo agregaría: descendientes de conquistadores), hacían gala de donaciones y patrocinaban cualquier obra que fuera en provecho de su grandeza y memoria; uno de los ejemplos más conocidos es el de la capilla de los Mancipes en la Catedral de Tunja. Las comunidades, durante el período colonial, tienen una estructura económica basada en la posesión de tierras, adquiridas regularmente por medio de donaciones, o a manera de capellanías a su favor que le otorgaban los particulares a cambio de servicios religiosos; de ésta manera cualquier terreno de alguna importancia, como eran las estancias del señor Mayorga, constituían un poderoso atractivo, además de serles útil, por significar un centro de acción directo en una zona donde tenían tantos intereses. Hay que recordar que ya desde 1556 los dominicos tuvieron a su cargo las vecinas doctrinas de Sanquencipá, Monquirá, Suta, Sáchlca y Tinjacá, amén del convento de Tunja.

Más tarde, por trueque, adquirieron la doctrina de Chiququirá con lo cual su preponderancia en la región se afianzó. Más tarde, en el siglo XIX, llegarán a tener casa en Villa de Leiva<sup>17</sup>.

Este tipo de monasterio o casa de descanso fue poco frecuente en la Comunidad Dominicana; al menos en nuestro medio, lo impedía la índole misma de su actividad: la predicación que más bien los llevó a construir templos ambiciosos en las principales ciudades, además de la enseñanza, recuérdese la Universidad Tomística; de manera que el caso del Santo Ecce-Homo no corresponde a los enunciados fundamentales o primigenios, sino que es el resultado de circunstancias secundarias o accidentales, entre otras al movi-

<sup>16</sup> Gasparini Graciano. "La Arquitectura Colonial como producto de interacción de grupos", en Boletín N° 12, Caracas, 1971, p. 23.

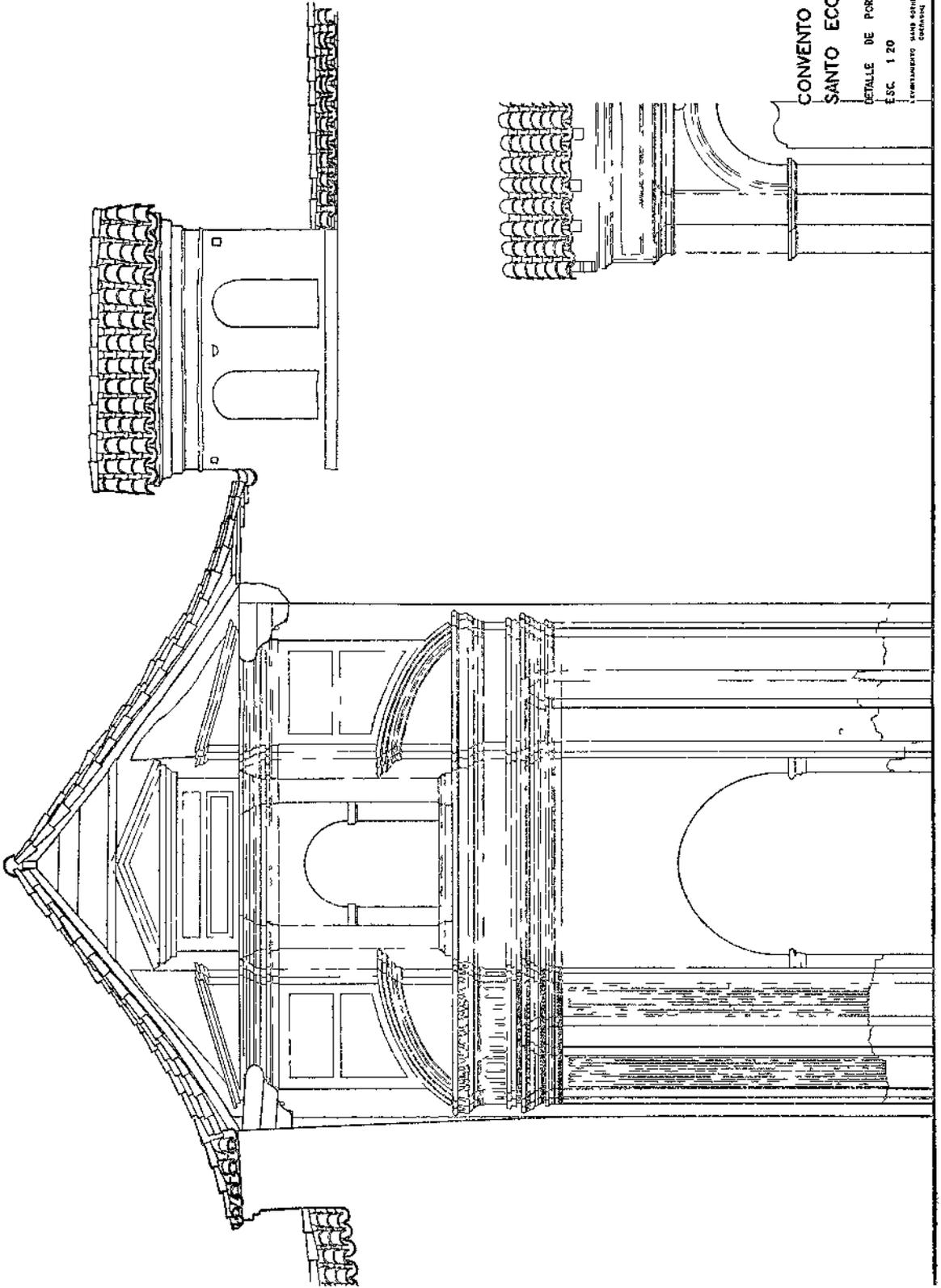
<sup>17</sup> Aríza, Alberto, fray. **Los Dominicos en Villa de Leiva**, Bogotá, 1959.

miento reformista que se generó al iniciarse el siglo XVII, que, como es conocido, se tradujo en Santa Fé en la fundación, de vida efímera, de la recoleta de San Vicente Ferrer (1609-1617)<sup>18</sup>, amén de las consideraciones atrás enunciadas, como los intereses económicos y sociales.

Arquitecto ALBERTO CORRADINE ÁNGULO  
Profesor Asociado  
Universidad Nacional de Colombia

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Números 6 y 7, Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Bogotá, 1971-72.

<sup>18</sup> Ortega Ricaurte, Daniel, Cosas de Santa Fé de Bogotá, Bogotá, 1959, p. 32.



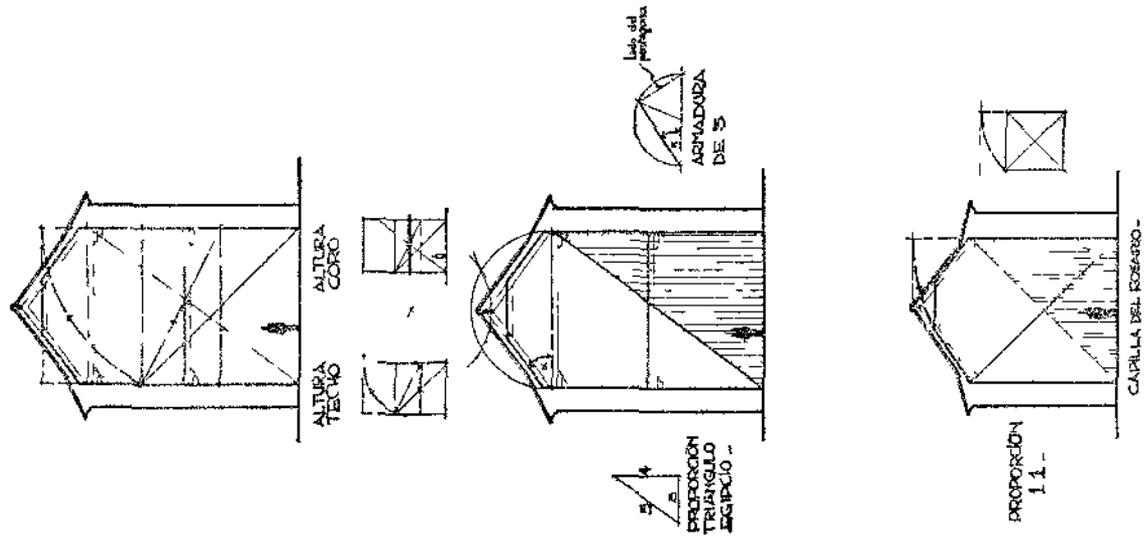
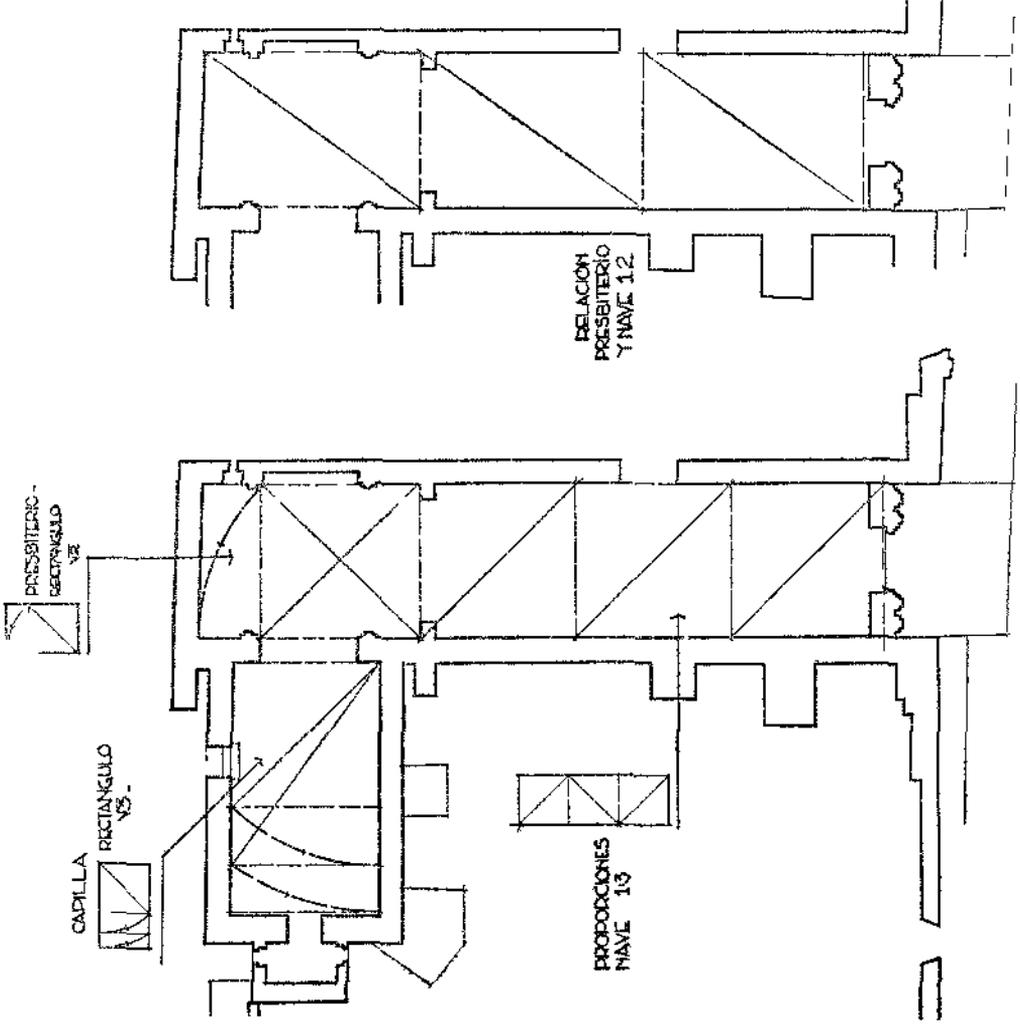
CONVENTO DEL  
SANTO ECCE-HOMO

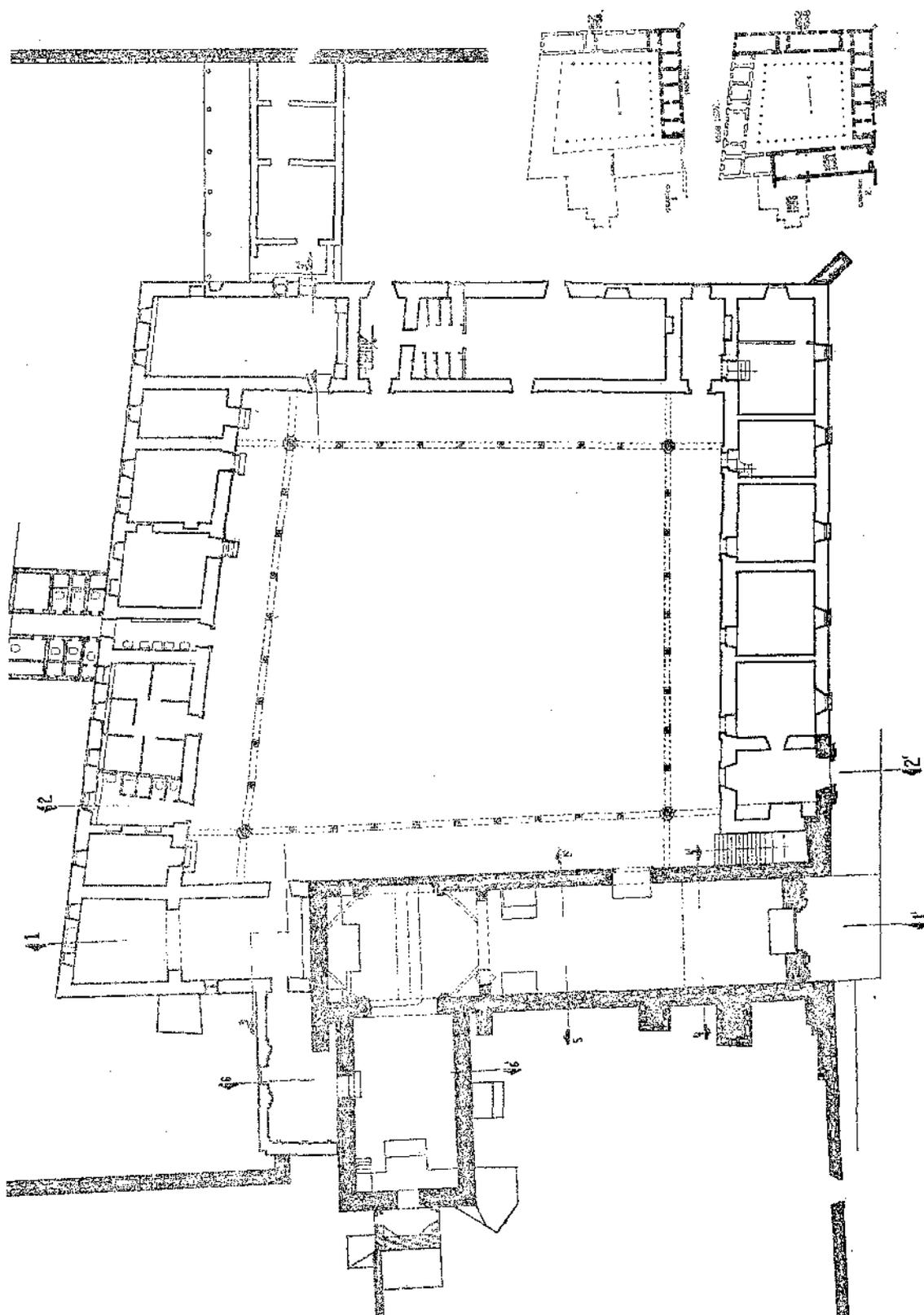
DETALLE DE PORTADAS

ESC. 1/20

LEVANTAMIENTO MANO ESQUERDA Y DERECHA  
CORTE 1/20

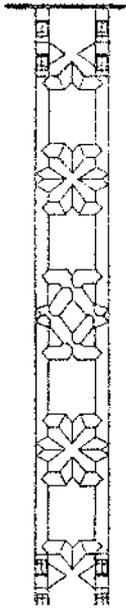




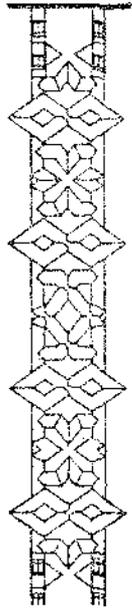


PLANTA GENERAL.  
ESCALA 1:100.

CONVENTO DE SANTO ECCE HOMO  
 DISEÑADO POR: ALBERTO CHAVEZ MORA  
 DISEÑADOR NACIONAL - FACULTAD DE ARQUITECTURA E HISTORIA.

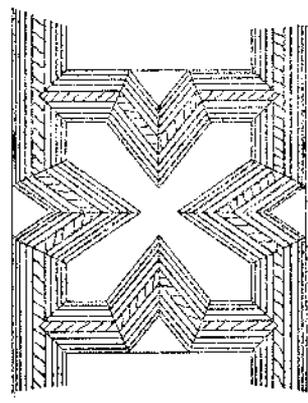


NAVE.

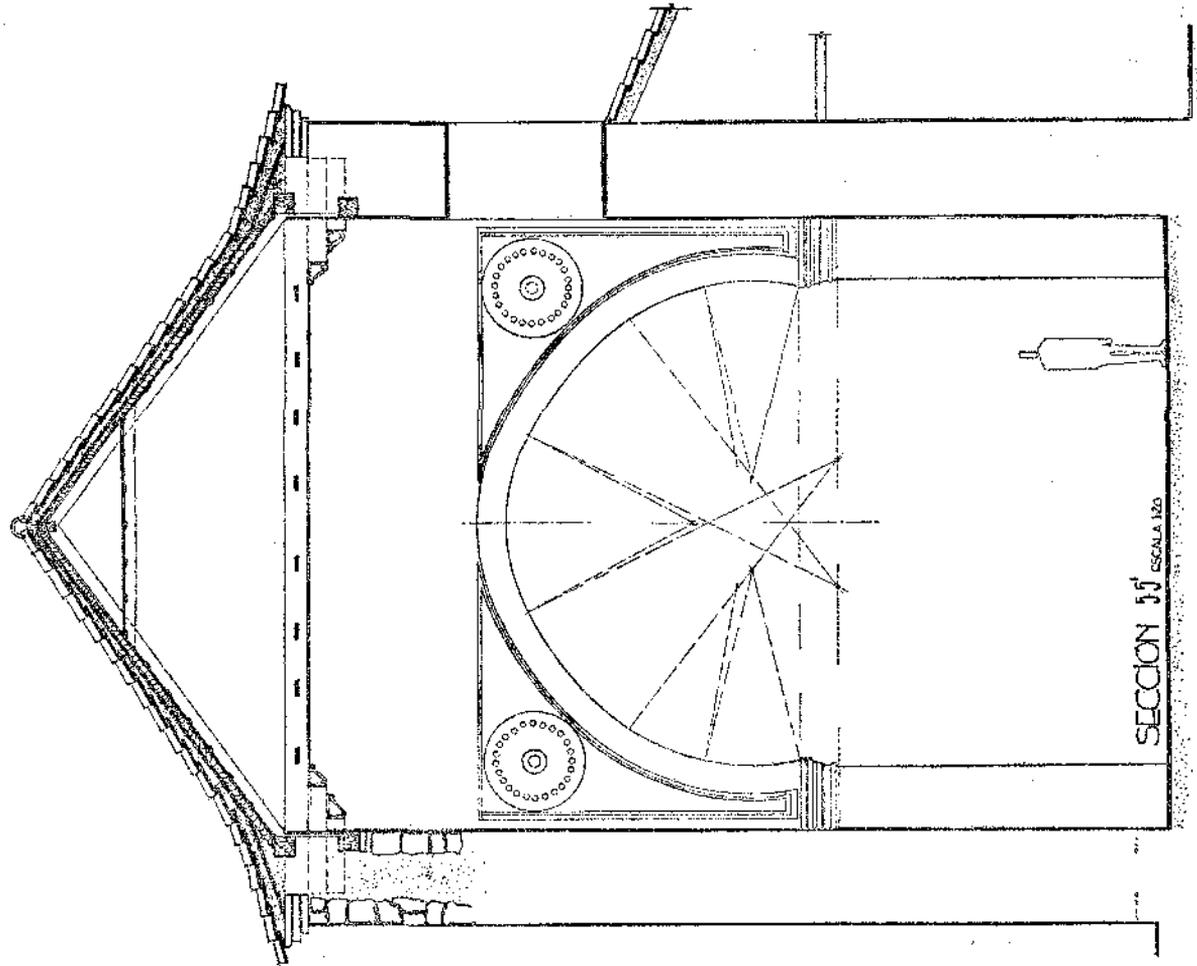


PRESBITERIO

ARTESONADO, TIRANTE Y LAZOS, ESCALA 1:20.



DETALLE ARTESONADO ESCALA 1:5.



SECCION JJ ESCALA 1:20

CONVENTO DE SANTO JECCE HOMO  
 LOCALIDAD: ARQUITECTOS: JUAN PONTIUS, ALBERTO GONZALEZ, ALBERTO  
 UNIVERSIDAD NACIONAL FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ESCULTURA

