

Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra

Ignacio García de Ascucha, architect, sculptor and bogota-asturian assembler (1580-1629).
Approximation to his life and work

Lázaro Gila Medina

Universidad de Granada

Francisco J. Herrera García

Universidad de Sevilla

Resumen: Este trabajo tiene como fin sacar a la luz a uno de los personajes más importantes de la vida artística en el Reino de la Nueva Granada (Colombia), durante parte del primer tercio del siglo xvii. Nacido en 1580 en Porceyo, Gijón, tras un primer aprendizaje en el entorno familiar, a comienzos del siglo xvii arribó a Toledo completando su formación en el taller de Alonso Sánchez Cotán. Habiendo emparentado con su maestro al casar con su hermana María, desavenencias conyugales le llevaron, hacia 1618, a Santafé de Bogotá. Poseedor de una sólida preparación teórico-práctica, aquí sería muy respetado y solicitado para afrontar las más importantes empresas artísticas del momento, como el retablo mayor de la catedral o el del convento de San Francisco. Todo ello, en última instancia, le permitiría lograr un importante patrimonio personal, como queda de manifiesto en el inventario hecho tras su muerte en marzo de 1629.

Palabras clave: Arte barroco, artistas, arquitectura, escultura, retablo, siglo xvii, Hispanoamérica.

Abstract: This work has the aim of illuminating one of the most important figures in the artistic life of the New Kingdom of Granada (Colombia), during the first third of the 17th century. He was born in 1580 in Porceyo, Gijón. After his first apprenticeship in a familiar environment, he arrived in Toledo at the beginning of the 17th century and completed his studies in the workshop of Alonso Sánchez Cotán. Although he had become a relative of his master, since he had married his sister María, marital disagreements took him to Santa Fe de Bogotá by 1618. Since he possessed a sound theoretical and practical education, he was highly respected there and also requested to lead the most important artistic enterprises of the moment, such as the main altarpiece of the cathedral or at the convent of San Francisco. Finally, these combined circumstances allowed him to attain great personal wealth, as it is stated in the inventory produced after his death in March 1629.

Keywords: Baroque Art, artists, architecture, sculpture, altarpiece, 17th century, Latin America.

I. Introducción¹

En los últimos tiempos, la dedicación e interés de la historiografía española por los temas artísticos hispanoamericanos ha experimentado un gran incremento, particularmente por la arquitectura y la pintura, no así por la escultura. Sin embargo, el interés de los estudiosos se ha centrado en aquellos territorios considerados, tradicionalmente, más emblemáticos, a saber: los más cercanos a las sedes de los antiguos centros de poder, tanto de los mismos virreinos en sí, México y Lima, como de sus principales audiencias, mientras que otras amplias zonas, tenidas por secundarias, quedaron en un segundo plano, como puede ser el caso de Colombia, el reino de Nueva Granada.

Dentro de esta línea, ha supuesto una novedad la reciente aparición de una extensa monografía dedicada en su totalidad a la plástica escultórica, incluido también el retablo. En dicho trabajo, que lleva por título *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Gila, coord., 2010), se incluye un extenso texto dedicado a Colombia del que nosotros mismos somos autores². Realmente, como ha quedado demostrado en ese trabajo, podemos afirmar, una vez más, que nos ha sorprendido la cantidad y calidad de las obras conservadas de ese periodo propuesto, bien de importación –básicamente de talleres sevillanos–, bien fruto de artistas locales, aunque, en los primeros momentos, oriundos de la metrópoli. En este último supuesto, y aún cuando esté documentada la presencia en aquellas feraces tierras de otros varios artistas españoles –como por ejemplo la de Marcos Cabrera–, la figura más singular e importante, por derecho propio, es la de Ignacio García de Ascuha. Un gran ensamblador y escultor oriundo de Asturias, activo en el taller toledano del escultor Juan Sánchez Cotán, quien se convertirá posteriormente en su cuñado, al casar con su hermana María. Si bien, tras ciertas desavenencias conyugales, decidió, en evitación de males mayores, emprender la aventura americana, avecindándose en Santafé de Bogotá. Importante y feliz decisión, muy ventajosa tanto para él como para la ciudad de adopción, pues acometió grandes proyectos, lo que le permitiría, en no más de diez años, adquirir un extenso patrimonio y encontrar la paz y la estabilidad personal que no tuvo en tierras toledanas.

II. Estado de la cuestión

Aunque resulte paradójico, dada la significación de nuestro artista, no existe un trabajo amplio y complejo dedicado al mismo. Ni por parte de la historiografía colombiana o neogranadina ni tampoco por la española. Bien es verdad, que en el primer caso citado tenemos algunos breves artículos de revistas bogotanas, debidos en su mayor parte al gran historiador santafereño Guillermo Hernández de Alba quien, fruto de su impagable labor investigadora, fundamentalmente en los protocolos notariales del Archivo General de la Nación, sacó a la luz, entre otras muchas cosas, tanto el contrato para hacer el magno retablo mayor del convento de San Francisco de Bogotá como su testamento.

¹ Trabajo realizado dentro del proyecto de investigación I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2009-12858 que lleva por título: «La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana».

² Gila Medina, L. y Herrera García, F. J. (2010): «Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada», en Gila Medina, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*: 501-563. Arco Libros, Madrid.

Sin embargo, y haciendo público de antemano nuestro gran respeto y admiración a su persona y obra, tenemos que advertir que no le sacó todo el provecho que podría haber obtenido a tal documentación. Pues, en el primer caso, se limitó a transcribir y publicar dicha transcripción con un breve comentario, mientras que en el caso del testamento se centró, una y otra vez, en comentar su trágico matrimonio toledano, obviando otras informaciones como pueden ser sus propiedades urbanas, bienes inmuebles, existencia de otros hijos naturales, deudas...

Fue en 1936 cuando Guillermo Hernández de Alba despejó la incógnita y puso nombre y apellidos al denominado, en 1932, por Luis Alberto Acuña, *maestro del altar de san Francisco* (Hernández de Alba, 1932: 1-26), es decir, demostró documentalmente que el autor del retablo de san Francisco fue Ignacio García de Ascuha, presentando la transcripción del contrato notarial, suscrito el 13 de julio de 1623 entre el artista y la comunidad de religiosos franciscanos para su materialización (Hernández de Alba, 1936a: 273-279). Si este trascendental descubrimiento ocupa la primera parte de su trabajo, en la segunda se centra en una de las cláusulas más importantes de su testamento, otorgado, también en Bogotá, el 10 de octubre de 1628, concretamente aquella en que, con todo lujo de detalles, García de Ascuha, ya en los umbrales de la muerte, habla de su fracasado matrimonio toledano. Finalmente, y ahora ya sin base documental, al menos no la especifica, hace una breve referencia a otras empresas artísticas realizadas para dicho convento franciscano.

Si esto ocurría en mayo de 1936, a finales de ese mismo año, Hernández de Alba daba a la luz otro pequeño artículo donde en líneas generales volvía a incidir en el segundo aspecto del artículo mencionado. Es decir, su trágica vida matrimonial en España y la liberación que para él supuso la llegada a Colombia (Hernández de Alba, 1936b: 7-11).

Gran interés tiene su magna obra publicada, en 1938, con el título de *Teatro del arte colonial*. Sin duda, la primera guía histórico-artística de Bogotá, por lo que la consideramos obra pionera en su género. El capítulo dedicado al templo de san Francisco es realmente muy completo, pues hace referencia tanto al edificio como a todos sus bienes muebles, incluyendo, en el caso del retablo y de su autor, lo que ya había puesto de manifiesto hasta ahora. Si bien, lo relativo a los aspectos personales de Ignacio García de Ascuha los trata en un capítulo aparte, al que denomina con el intencionado y elocuente título *La vida trágica del maestro del altar de san Francisco* (Hernández de Alba, 1938: 71-90).

En 1952, de nuevo Hernández de Alba volvería a retomar el tema en un artículo que lleva por título *Ignacio García de Ascuha*. En él se limitó a presentar una pequeña biografía introductoria, haciendo hincapié en los aspectos ya conocidos, a ofrecer a los lectores una reproducción del original del contrato del retablo de san Francisco y, finalmente, incluye de nuevo la transcripción del registro notarial, pero sin ningún estudio del citado documento, profundamente rico y minucioso, pues el escribano fue recogiendo con sumo detalle todos los pormenores y circunstancias de su ejecución (Hernández de Alba, 1952: 11-20).

Por último, dos años después, en 1954 (Hernández de Alba, 1954: 18-24), de nuevo volvería sobre el templo conventual de san Francisco en un pequeño texto de revista donde expondría los aspectos ya tratados en 1938. Si bien debemos concluir advirtiendo que en la extensa bibliografía de Guillermo Hernández de Alba hay otra serie de publicaciones de

carácter más amplio donde se hace referencia, una vez más, a lo ya conocido sobre el retablo de san Francisco y a Ignacio García de Ascucha, su autor.

A partir de él, en varias ocasiones y en obras más o menos de carácter general, estudiosos del arte colombiano, se ha hecho referencia a nuestro artista y a su obra básica en el convento de san Francisco, siguiendo, en la mayoría de los casos, las pautas abiertas por Hernández de Alba. Sin ánimo de fatigar al lector, debemos mencionar a Luis Alberto Acuña, quien en 1967, en el volumen correspondiente a la escultura dentro de la magna obra *La historia extensa de Colombia*, recopiló y actualizó lo conocido hasta entonces sobre García de Ascucha (Acuña, 1967: 140-149). Gran interés tiene el *Diccionario de artistas en Colombia*, publicado en 1979 por Carmen Ortega Ricaurte (1979: 159-160). En él, aunque de un modo muy sucinto, nos ofrece los grandes hitos de su trayectoria humana y profesional. En esta misma línea, aunque dentro de un extenso artículo dedicado a la iglesia de San Francisco en su totalidad, se encuentra el granadino de nacimiento, y neogranadino de adopción, Francisco Gil Tovar (1980: 82-98). Sin duda, su texto sobre el convento franciscano es uno de los más profundos, serios y rigurosos.

Dentro de la historiografía española son muy escasos los estudiosos que se han acercado al arte colombiano en concreto. No así en obras de carácter general donde, evidentemente, sí se le ha prestado alguna atención, pero que aquí no vienen al caso. No obstante, y esto es sumamente importante, ya en 1800, Juan Agustín Ceán Bermúdez nos ofrecía en su famoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800, II: 163-164) un breve, pero muy importante, perfil biográfico de Ignacio García de Ascucha. Así, por ejemplo, nos habla de sus orígenes asturianos, de su formación toledana, del casamiento con la hermana de su maestro, así como de sus posteriores desavenencias y de su marcha a Bogotá, «donde otorgó testamento el 10 de octubre de 1628 y dejó sin acabar el retablo mayor del convento de San Francisco de aquella ciudad».

Evidentemente, si la historiografía colombiana hubiera tenido en cuenta a Ceán Bermúdez no hubiera permanecido nuestro artista en el anonimato hasta que lo descubrió en los protocolos notariales Hernández de Alba, ni tampoco la autoría del retablo mayor franciscano ni, por último, su testamento.

¿De dónde obtuvo Ceán Bermúdez tan valiosa información? Sencillamente, de la documentación conservada en el Archivo General de Indias relativa a los trámites llevados a cabo por la Casa de Contratación, a fin de entregar a sus hijas legítimas española la parte de la herencia que les correspondía tras el fallecimiento de su padre, Ignacio García de Ascucha, en Santafé de Bogotá, en marzo de 1629.

A partir de Ceán Bermúdez y de la documentación del Archivo General de Indias fundamentalmente, Orozco Díaz, en su magna monografía dedicada al pintor fray Juan Sánchez Cotán, tío carnal de María de Quiñones –esposa de García de Ascucha–, nos ofrece un breve, pero muy ilustrativo, resumen del clan familiar de los Sánchez Cotán (Orozco, 1993: 63-65), importante familia de artistas dedicados a las artes plásticas en Toledo, en el último tercio del siglo XVI y comienzos del siguiente.

Por nuestra parte, en el trabajo a que hacíamos referencia anteriormente al abordar el estudio del retablo franciscano, pergeñamos a grandes rasgos el perfil biográfico de su

tracista, que ahora enriqueceremos con la aportación de algunas novedades documentales, sumamente esclarecedoras, procedentes de los protocolos notariales santafereños –noticias que probablemente conocería Hernández de Alba, pues hizo el vaciado de tal documentación pero que no dio a la luz–, a la par que analizaremos con sumo detalle los dos registros notariales más extensos e importantes de su vida, a saber: el contrato para la realización del, tantas veces citado, retablo franciscano y su testamento o última voluntad, donde aparte de hablarnos de su vida afectivo-sentimental, nos brinda gran cantidad de información, básicamente circunscrita a sus propiedades, que en la documentación del Archivo General de Indias aparece más ampliamente reflejada y que por ello se analizará detenidamente con sumo detalle en el último capítulo de este artículo, dedicado a analizar su herencia.

III. Perfil biográfico

En 1580, en la parroquia de Porceyo, del Concejo de Gijón, en el Principado de Asturias, nació nuestro artista, siendo sus padres Francisco García de Ascucha y Catalina García de la Vega. Nada sabemos de su infancia, pues la única vez que menciona a sus padres es en 1628, en su testamento, y ya eran difuntos. Sin embargo, sospechamos que los comienzos de su aprendizaje los haría en algún taller más o menos próximo a su lugar de nacimiento y muy probablemente dentro del entorno familiar, como era lo normal en la época, lo que nos viene avalado, como ya en su día demostró Germán Ramallo Asensio, por la presencia en este mismo entorno geográfico de varios escultores y ensambladores, ya en el siglo xvii, con este mismo apellido, incluso uno de ellos con el mismo nombre de Ignacio (Ramallo, 1985: 48, 235, 237, 245 y 248).

Aquí adquiriría los primeros conocimientos en la materia, trasladándose a principios de la siguiente centuria a Toledo, donde entró en el taller del escultor Alonso Sánchez Cotán, miembro de una importante familia de artistas dedicados a las artes plásticas, entre los que sobresale el pintor cartujo fray Juan Sánchez Cotán, sin que sepamos las razones que le llevarían desde tierras asturianas a Toledo, dos centros artísticos entonces bastante lejanos y distantes.

Con relación al entorno familiar de su maestro, excepto la figura del pintor cartujo, por fortuna bastante bien conocida, son muy pocos los datos que tenemos del resto de sus miembros. No obstante, intentando hilvanar lo ya conocido por distintos medios con lo que nos ofrece el mismo García de Ascucha en distintos registros notariales, podemos arrojar alguna luz sobre el clan familiar de los Sánchez Cotán, linaje dedicado en su mayoría al cultivo de las artes plásticas, en Toledo, Alcázar de Consuegra –hoy de San Juan, en la provincia de Ciudad Real– y en Sevilla³.

El primer eslabón de la cadena sería el matrimonio formado por Bartolomé Sánchez⁴ y Ana de Quiñones, naturales de la localidad toledana de Orgaz, donde nacerían al menos cuatro hijos: Alonso en 1551, Bartolomé en 1555, Ana en 1558 y por fin Juan, el pintor cartujo, en 1560. Sin embargo, en el último tercio del siglo xvi, se documenta en Toledo un escultor

³ A este aspecto resultan de gran interés tres obras: Martínez Caviro (1990), Orozco Díaz (1993) y Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972).

⁴ Este a su vez era hijo de Alonso Cotán e Inés Sánchez, vecinos de Orgaz a mediados del siglo xvi (Orozco, 1993: 63).

y pintor llamado Andrés Sánchez Cotán, quien, concretamente en 1579, trabajaba en el retablo mayor del convento de san Clemente a la par que pintaba las puertas del órgano que se acababa de adquirir. Probablemente, por la cronología, por los apellidos y por la profesión sea él también miembro de esta familia, por lo cual sería el quinto miembro de la unidad familiar (Martínez Caviro, 1990: 75-77 y 83).

La familia, buscando mejores horizontes laborales, se avecindaría en Alcázar de San Juan, donde arraigó. Allí sabemos que vivió Alonso Sánchez Cotán, el mayor de los hermanos del fraile cartujo, dedicado a la escultura con un activo taller y padre a su vez de cuatro hijos: Alonso –quien se estableció en Toledo y sería el maestro de Ignacio García de Ascuha–, Damián, María de Quiñones, –la futura esposa de nuestro artista– y, por último, Juan Sánchez Cotán, –su nombre y apellidos coinciden con los de su tío el fraile cartujo–, quien, dedicado a la pintura, se estableció en Sevilla, donde estuvo activo, aproximadamente, entre 1613 y 1631 (Valdivieso, 2002: 151-152).

Hasta ahora conocíamos los tres primeros, pero no a Juan el último, activo en Sevilla en el primer tercio del siglo xvii, lo que supone una gran novedad. Es, precisamente, Ignacio García de Ascuha, quien, como veremos más adelante, en 1621, viviendo ya en Santafé de Bogotá, nos facilita esta importante noticia.

El taller toledano de Alonso Sánchez Cotán debió de tener cierta entidad, aún cuando sea muy escasa la obra documentada. En él laboraron el mismo Alonso, su hermano Damián, y circunstancialmente el padre, asistidos por su hermana María. E, incluso, de un modo más o menos directo, estarían vinculados al mismo otros diversos escultores y ensambladores toledanos con los que García de Ascuha establecería algunas relaciones profesionales y, lo que es aún más importante, de amistad.

Así, en 1628, al hacer referencia en su testamento a su infeliz matrimonio, enumera una serie de compañeros y amigos del Toledo de aquellos momentos que conocían su triste situación personal, señalando en concreto, entre otros, al escultor Giraldo de Merlo y a Teodora de Fonseca, su mujer –se casaron en octubre de 1603–, a los ensambladores Pedro de León, Juan Fernández, Juan de Montalvo y Gaspar de Mañas y a un tal Tamayo en Alcázar de San Juan⁵.

A este respecto, debemos lamentar el que aún no tengamos un trabajo de conjunto sobre la plástica escultórica en la Ciudad Imperial en el último cuarto del siglo xvi, pues debió de ser un centro clave y fundamental en sí mismo considerado, y como puente de transmisión de lo que se hacía entre Castilla la Vieja –especialmente con los herederos del arte de Berruguete– y Andalucía, destacando básicamente la figura de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, quien tras pasar por Ávila, Toledo se avecindaría en Sevilla, siendo una pieza clave, quizás más con sus discípulos, en el paso del manierismo italianizante al incipiente naturalismo. Si Vázquez se estableció en Sevilla, el ya citado Giraldo de Merlo, junto con Juan Bautista Monegro y otros varios escultores, muy influidos por el arte de los Leoni y en definitiva de lo escurialense, igualmente harían lo mismo en el ámbito toledano y todo su amplio entorno geográfico⁶.

⁵ Sobre este aspecto véase Marías (1981: 163-177).

⁶ Una breve aproximación a este asunto podemos verlo en AA. VV. (2001: 385-394). También debemos citar la obra de Rodríguez Quintana (1991).

Retomando el relato sobre nuestro artista, Ignacio García de Ascucha, de su etapa toledana lo más conocido no atañe a su actividad profesional, sino a su vida personal: se trata de su, tantas veces citado, matrimonio con la hermana de su maestro, María de Quiñones, quien convivía con sus hermanos Alonso y Damián en el domicilio familiar, donde también lo hacía Ignacio García de Ascucha –sospechamos que ya como oficial de escultor–. El asunto, relatado con todo lujo de detalles y a modo de confesión en su testamento, ha sido recogido por algunos historiadores colombianos, especialmente, como hemos dicho, por Guillermo Hernández de Alba. Sin embargo, esa larga revelación no se ha recogido en su totalidad, ni se ha hecho con total objetividad, ya que se ha entreverado con juicios o comentarios personales y, además, dentro de una prosa más propia de una tragedia romántica, donde el honor de nuestro artista, algo tan genuinamente hispano de su momento, se vio mancillado por la infidelidad y el engaño premeditado de su joven esposa.

En este punto no debemos olvidar que era normal en la España del momento el que el aprendiz o el joven oficial acabara desposándose con algún familiar del maestro. Muchas razones se han barajado al respecto, siendo una de ellas la endogamia propia de todos los gremios. Aparte de eso, no podemos olvidar el que el aprendiz entraba aún niño en el taller-domicilio del maestro y salía hecho un hombre, lo que justificaba muchos de estos matrimonios, bien por las buenas e, incluso, en algunos casos a la fuerza. Tampoco, por último, podemos olvidar el deseo del maestro de vincularlo vía matrimonio con su obrador, si el discípulo era una persona de grandes cualidades, como puede ser el caso que nos ocupa.

Así pues, siguiendo su mismo desahogo testamentario, diremos que, consciente García de Ascucha de que su maestro buscaba casarlo con su hermana María, él aceptó, aún a sabiendas de que no tenían ni ella ni sus hermanos ningunos medios económicos para la dote, con la única condición de que llegara doncella al matrimonio. El día en que formalizó la promesa de matrimonio ella así se lo confirmó, mas llegado el momento de consumarlo el mismo afirma que «la hallé» –la boda hubo de celebrarse en la parroquia de Santa María de Alcázar de San Juan, donde vivía Juan Sánchez Cotán el viejo, escultor y padre de su esposa, muy a comienzos de 1612–, por lo que sintiéndose engañado se produjo un tremendo y violento altercado, pues intentó matarla, lo que, evidentemente, impidieron sus dos cuñados Alonso y Damián. García de Ascucha, en evitación de males mayores, abandonó la localidad. No obstante, de este primer encuentro nació una hija, llamada Ana, que fue bautizada en dicha parroquia el 11 de noviembre de ese mismo año de 1612.

Tras pasar algún tiempo en distintos lugares, siguiendo los consejos de amigos y conocidos, decidió volver de nuevo a Alcázar de San Juan, en Ciudad Real. Igualmente, desde Toledo, buscando un arreglo amistoso, acuden la esposa y sus hermanos; mas la pretensión de nuestro artista era anular el matrimonio, por lo que el suegro le propone el divorcio, máxime conociendo que le había infringido malos tratos a su hija y que en realidad lo noche de bodas intentó matarla con un cuchillo. Finalmente, García de Ascucha acuerda con su suegro Alonso Sánchez Cotán que no era necesario el divorcio, ya que había decidido irse a Indias, no obstante, de esta segunda estancia en Alcázar de San Juan nacería una segunda niña, que jamás conoció y de la que ni siquiera sabía su nombre al otorgar testamento, pues se fue mucho antes que ella naciera. A la niña –bautizada el 1 de enero de 1615 en Alcázar de San Juan con el nombre de María–, al igual

que a la mayor, nunca las tuvo por hijas legítimas, sino naturales, pues jamás consideró legítimo y canónico su matrimonio con María Quiñones. Si bien, en última instancia, tras su fallecimiento en Bogotá en marzo de 1629, por decisión del Tribunal de la Contratación –al aportar ambas las partidas de bautismo y otros testimonios de diversos testigos donde constaba que su padre era García de Ascucha–, serían declaradas hijas legítimas y no solo naturales.

Según él mismo declara en su testamento –otorgado en 1628– llegó a tierras neogranadinas haría unos diez años, es decir, en 1618, más hacía otros cuatro años que había salido definitivamente del Alcázar de Consuegra, lo que nos lleva a 1614. Sin embargo, con relación a su matrimonio, hay una novedad documental de gran significación que queremos poner de manifiesto en este momento, pues viene a demostrar que pasados ya algunos años y estando ya bien situado profesionalmente en Bogotá, García de Ascucha, quizás sintiéndose muy solo en el aspecto personal, decidió olvidar el pasado y recuperar a su mujer. Así, el 12 de febrero de 1621, nuestro artista, tras afirmar «que su mujer María de Quiñones, natural de la villa de Alcázar de Consuegra donde reside en casa de su padre Alonso Sánchez Cotán, escultor y porque tiene determinado avecindarse en estas partes de las Indias y cumplir con su obligación de hacer vida maridable con su mujer» acuerda con Agustín de Ávalos y León, quien estaba próximo a partir para España, que, cuando regresase, la llevara con él, «juntamente con un hermano suyo llamado Juan Sánchez Cotán, pintor, que reside en la ciudad de Sevilla»⁷ (fig. 1). Para los gastos que ello le causare le entregaba en ese momento trescientos pesos, comprometiéndose a abonarle al regreso las demasías si las hubiere y, además, como regalo por su gestión le entregaba un anillo de oro y esmeraldas, valorado en cincuenta pesos. Por su parte, el dicho Agustín de Ávalos y León, hijo del gran ensamblador Luis Márquez, con quien García de Ascucha tuvo una gran amistad personal y laboral, se comprometía a realizar el encargo en el plazo de dos años, en que debería arribar al puerto de Cartagena de Indias. Mas, si la dicha su mujer y cuñado, no quisieran ir a Bogotá, emplearía los trescientos pesos recibidos en la compra de mercancías de Castilla a su libre albedrío para comercializar luego con ellas en Santafé de Bogotá. En el poder queda claro que solamente se refiere a su esposa y a su hermano Juan Sánchez Cotán, el pintor avecindado en Sevilla y activo entre 1613 y 1631 (Valdivieso, 2003: 212), pero no hace ninguna mención a las dos niñas, a las que jamás reconoció como hijas legítimas, al no darle validez canónica a su matrimonio por las causas ya expuestas. No sabemos las razones por las que ni su esposa ni su cuñado aceptaron viajar a Santafé de Bogotá, quizás haya que pensar el que no incluía a las dos niñas. Mas, sea lo que fuere, lo realmente cierto es que Ignacio García de Ascucha tuvo relaciones íntimas con dos mujeres solteras bogotanas. Con la primera tendría dos hijos –Inocencio y Marcos– y tres con la segunda –María, Ambrosio y Juana–. A estos cinco y a las dos españolas los reconocería en su testamento como hijos naturales y sus universales herederos.

A comienzos de 1618 García de Ascucha ya estaría plenamente establecido en Santafé de Bogotá, abriendo tienda y taller en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, la segunda en importancia de la ciudad, tras la Catedral, que fue y aún sigue siendo también parroquia.

⁷ Archivo General de la Nación de Colombia (AGN). Notarías de Bogotá (NB). Notaría 3.ª; Protocolo 14; fols. 63v-64v.



Figura 1. García de Asucha autoriza a un amigo para que traiga de España a su esposa y cuñado. Bogotá, febrero de 1621.

En collación de las Nieves laborarán también otros importantes maestros, como puede ser su amigo Luis Márquez, autor de la magna sillería de coro de la catedral metropolitana santafereña y con el que colaboró en algunas ocasiones, como puede ser en el retablo mayor del convento de San Francisco. Pronto ganaría fama y prestigio, tanto por su buen hacer como, evidentemente, por la escasa oferta laboral que ofrecía la ciudad frente a la gran demanda de obras a fin de alhajar las numerosas iglesias, capillas, etc., que por esas fechas se acababan de materializar.

Pronto llegarían los encargos y los aprendices. Así, en este último aspecto, el 29 de noviembre de ese mismo año de 1618, Inés Suárez, mulata horra –libre– ponía a su hijo Bernabé, de trece años de edad, de aprendiz de ensamblador y carpintero con nuestro maestro por seis años, debiendo darlo examinado ya de oficial⁸. Después vendrían otros muchos, como Alonso Sanabria, Marcos Suárez, Cristóbal García y, especialmente, Antonio Rodríguez, su discípulo predilecto, hasta el punto que se lo recomendaría a los franciscanos en su testamento para que, en caso de que él no pudiera acabar el retablo mayor, se lo encomendaran a él. Sin olvidar una serie de esclavos negros de Angola que había ido adquiriendo para su taller, como un tal Juan, oficial de ensamblador, Sebastián y Lorenzo, a los que hipotecaba al hacerse cargo del retablo mayor del convento de San Francisco en 1623⁹.

Mientras que en el caso de los encargos, en 1619, tras dar las trazas y condiciones para el retablo mayor de la Santa Iglesia Catedral por encargo del arzobispo D. Fernando Arias Ugarte, y tras una dura puja en la que intervinieron el ya citado Luis Márquez y el agustino calzado fray Alonso Sánchez, se le remató a él por 3.695 pesos. Si bien, a lo largo del proceso realizaría otros trabajos colaterales de su especialidad en la fábrica catedralicia¹⁰. Este hecho nos demuestra que, en un espacio de tiempo relativamente corto, ya había alcanzado un gran prestigio social, pues justo al año siguiente de establecerse en la ciudad, se le encomendó la obra más emblemática del templo-madre de la ciudad: su retablo mayor –se trata de la segunda edificación destinada a tal fin; la anterior fábrica al actual templo catedralicio es obra de los siglos XVIII y XIX, por lo que evidentemente se perdió en su momento–. El encargado de policromarlo sería el pintor Manuel Martínez, a quien el cabildo catedralicio, el 30 de mayo de 1623, le liquidaba lo que aún le adeudaba por sus servicios prestados¹¹.

Su primer contacto con la Orden Franciscana sería en 1620, cuando acometió la realización de uno de los retablos más elegantes y completos de su templo conventual santafereño; nos referimos en concreto al de la capilla conocida popularmente como la del Chapetón, consagrada al fundador de la Orden. Obra de medianas proporciones, cuyos aspectos artísticos veremos en su momento oportuno, junto con el retablo mayor.

A partir de aquí su vinculación con los franciscanos iría *in crescendo*, hasta culminar en 1623 cuando le encomiendan la realización del retablo mayor de su templo conventual, siendo él también, como en el caso del retablo de la catedral, el autor de las trazas y

⁸ AGN. NB. Notaría 2.ª; Protocolo 20; fol. 16.

⁹ AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 13; fols. 40r-41v.

¹⁰ AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 7; fols. 244r-259v.

¹¹ AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 14, fols. 299r-300r.

condiciones. La protocolización del contrato correspondiente entre la Orden Franciscana y nuestro artista, quien figura intitulado como arquitecto y ensamblador por el notario, tuvo lugar concretamente el 20 de julio. En tal día se obligaba a levantar el retablo «de cedro, bien labrado de ensamblaje [...] sin escultura» (Hernández de Alba, 1952: 1-6), es decir, lo relativo a la parte arquitectónica en el plazo de dos años y por cinco mil pesos de plata, que recibiría en distintos plazos.

Inmediatamente pondría manos a la obra, comenzando como era preceptivo, y así se recogía en el citado contrato, por dar fianzas. Con tal fin el 24 de agosto siguiente hipotecaba una cuadra en las Nieves, así como una serie de esclavos negros de su propiedad que laboraban en su obrador¹². Mas, como no fuese suficiente, al día siguiente –25 de agosto de 1623–, el pintor Diego de Salas, en un gesto de auténtica amistad, salía por su principal fiador y pagador, hipotecando para ello todo su patrimonio¹³.

No obstante, ni se cumplieron los plazos, ni realizó directamente todo el trabajo, como veremos más adelante. Por ahora solamente señalar que muy pronto se lo traspasó a su gran amigo y colaborador Luis Márquez, escultor y ensamblador. Si bien, pronto retornó a él por impedimento –enfermedad– del dicho Luis. Finalmente, en su testamento, en 1628, recomendaba a los religiosos a su discípulo Antonio Rodríguez como la persona más capacitada para continuarlo en caso de su fallecimiento¹⁴.

Paralelamente a su actividad profesional, que sería su principal fuente de ingresos, tenemos documentado a García de Ascuha realizando otra serie de actividades complementarias que incrementarían su capacidad económica, lo que le permitiría comprar esclavos –como el de Angola que, en 1622, compró al platero Giraldo de Palma por 300 pesos de plata¹⁵–, vender censos –como el que en este mismo año cedía a doña Catalina Díaz, viuda de Melchor Esteban por un total de 480 pesos¹⁶– y la compra-venta de distintos solares; así, en 1625 transfería al capitán Antón Pardo de Fonseca tres solares de su propiedad en la collación de las Nieves por 1.300 pesos¹⁷ y el que, en 1628, ahora en la de la Iglesia Mayor, vendía a Francisco Antonio Muñoz por 100 pesos¹⁸.

En el último año mencionado, concretamente, el 10 de octubre de 1628, otorgaba su testamento, estando enfermo y previniendo que el fin de su vida estaba ya próximo, como así fue, pues fallecía el 7 de marzo del año entrante de 1629. Varios autores han hecho referencia a él, mas especialmente en lo relativo a su infortunada vida matrimonial, –como ya hemos apuntado anteriormente–, obviando otros aspectos sumamente importantes, por lo

¹²AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 13; fols. 40r-41v.

¹³AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 13; fols. 42r-43r.

¹⁴AGN. NB. Notaría 3ª; Protocolo 24; fols. 365r-370v.

¹⁵AGN. NB. Notaría 2.ª; Protocolo 30; fol. 415.

¹⁶AGN. NB. Notaría 1.ª; Protocolo, 37 B; fols. 233v-234r.

¹⁷AGN. NB. Notaría 1.ª; Protocolo 39 A; fols. 289r-289v.

¹⁸AGN. NB. Notaría 1.ª; Protocolo, 40 B; fols. 248r-249v.

que creemos que es altamente ilustrativo ofrecer ahora un breve resumen del mismo. Si bien, algunos detalles, como la relación de los fondos de su biblioteca y de sus alhajas, al estar mucho más completo en el inventario post mórtem, se analizará posteriormente.

Como es normal en este tipo de registros notariales, comienza haciendo profesión de su fe católica y señalando su lugar de nacimiento y los nombres de sus padres, ya difuntos. A continuación vendrían lo que denominados las mandas espirituales: dónde quiere ser sepultado –la iglesia conventual de los franciscanos–, la manera como se ha de desarrollar su entierro, así como las misas a celebrar tanto por su alma como por la de sus padres y otros deudos. A partir de aquí vendrían las llamadas mandas temporales, siendo la primera la dedicada al extenso relato de su triste matrimonio, a continuación reconoce a sus cinco hijos naturales, habidos de sus dos relaciones sentimentales santafereñas –además de las dos hijas españolas–, y menciona a sus tres esclavos. Un largo capítulo es el dedicado a enumerar todas sus alhajas personales, generalmente de oro y plata adornadas con esmeraldas, así como otra serie de objetos propios del ajuar doméstico –candeleros, saleros, platos, etc.–, en su mayor parte de plata. Si todo ello nos demuestra una capacidad económica fuera de lo normal, también hubo de tener un exquisito gusto, como queda reflejado también en su rico vestuario y otros bienes suntuarios. Le siguen los títulos que conforman su biblioteca y el relato de las herramientas propias de su oficio –sierras, formones, bancos y cepillos–, así como de otros muebles de su hogar. Un apartado muy importante es el dedicado a exponer algunos detalles de la obra del retablo franciscano, fundamentalmente en el aspecto económico, así como a relacionar todas las deudas, tanto de las que él es acreedor como deudor. Acto seguido nombra a sus albaceas, designando en primer lugar al padre guardián que es o fuere del dicho convento, y reconociendo como únicos herederos a sus siete hijos naturales. Finalmente, concluye su última voluntad con unas cláusulas de tipo espiritual, probablemente porque se olvidó de hacerlo en su momento, tales como su donativo a las mandas forzosas y a las cofradías que pertenecía, a saber: la Concepción, Nuestra Señora del Rosario y las Ánimas –la primera franciscana, la segunda dominica y la tercera de su parroquia–.

Tras su testamento aún viviría aproximadamente unos seis meses más, periodo en el que seguiría trabajando en el retablo franciscano, a la par que –como aparece documentado– realizando otras actividades económicas complementarias –venta de casas, solares, censos, etc., hasta el 7 de marzo de 1629 en que falleció. Ese mismo día, estando aún el difunto en sus casas principales, dio comienzo el inventario pormenorizado, con su correspondiente valoración, de todos sus bienes. Días después se pondrían a la venta en pública almoneda, correspondiendo a Ana y María, las hijas españolas, 1.213 pesos y seis reales en total–.

IV. Estudio de su obra

De los numerosos proyectos que acometió durante los once años, aproximadamente, que vivió en Bogotá, solamente se conservan dos y curiosamente en el convento de San Francisco, como hemos señalado. Concretamente, el retablo del fundador de la Orden, en su capilla, y el retablo mayor, aunque este último presente numerosos matices, que expondremos en su momento¹⁹.

¹⁹Aunque en gran medida seguimos lo tratado en el artículo correspondiente del libro citado en la nota número 2, ofrecemos ahora algunas novedades en cuanto a su estructura y juicios de valor totalmente novedosos.

La primera capilla del lado del evangelio, la segunda en importancia tras la capilla mayor, está dedicada a san Francisco. Conocida popularmente como la capilla del Chape-tón²⁰ es una estancia de planta cuadrada y de medianas proporciones, cubierta con una interesante armadura ochavada de tradición mudéjar. El retablo, que ocupa su cabecera, es una estructura muy sencilla, e incluso para la fecha en que se supone lo realizó García de Ascuha, 1620, estilísticamente algo retardatario, pues responde a parámetros netamente renacentistas. Con banco, cuerpo central y ático de tres calles, aunque la calle medial del ático alcanza mayor altura, su estructura arquitectónica, en esquema de arco de triunfo, viene conformada por simples peñascos lígneos que conforman delicadas pilastras corintias cajeadas, adornadas verticalmente con delicadas guirnalda de motivos geométricos y vegetales, imitando chórcholas. De armoniosas proporciones, aunque quizás excesivamente plano por el escaso desarrollo de su armazón arquitectónico, García de Ascuha siguió muy de cerca para su traza el modelo V del *Libro VI* de Sebastián Serlio, donde nos ofrece cincuenta modelos de portadas²¹. Finalmente, señalar que ocupa su hornacina central una imagen de vestir del titular de la capilla, mientras que el resto de la iconografía se desarrolla a través de pintura: un gran calvario coronando la calle medial y diez cobres flamencos, dedicados mayoritariamente a la Pasión de Cristo en las calles laterales²².

Mas su obra maestra, y por derecho propio, es el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco (fig. 2), cuyo estudio ha sido abordado en numerosas ocasiones tanto por la historiografía local como extranjera, como ya vimos en el apartado dedicado a la situación historiográfica –a modo de recordatorio, en el primero de los casos sobresale Guillermo Hernández de Alba (1952: 1-6), y entre los estudiosos extranjeros destacan Marco Dorta (1950: 313-318), Santiago Sebastián (2006: 87-88) y Francisco Gil Tovar (1980: 83-98). Sin embargo, no existe un estudio total de este magno retablo. Un trabajo de conjunto donde se aborden sus vicisitudes históricas, pues, por fortuna, en este último sentido, los protocolos notariales santafereños nos brindan alguna documentación complementaria bastante elocuente. Al mismo tiempo, se impone un análisis detallado de sus distintas partes arquitectónicas, al responder a distintos momentos. Igualmente, una rigurosa visión de su programa iconográfico e iconológico, intentando buscar sus posibles fuentes gráficas. Y, sobre todo, un profundo análisis estilístico de todas las esculturas con el fin de poder delimitar la presencia de distintas manos, ya que, de antemano, al menos se evidencia la presencia de tres artistas diferentes–.

A modo de síntesis, y siguiendo este esquema, su secuencia histórica se sucedería²³, en líneas generales, del siguiente modo: el citado día 13 de julio de 1623, Ignacio de García de Ascuha, ensamblador y arquitecto se obliga a realizar para la capilla mayor de la iglesia

²⁰Chapetón era el nombre popular como eran conocidos los españoles por el tono rojizo de sus mejillas.

²¹Serlio, S. (1986): *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese*. Libro VI: 20. Edición facsímil del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias, Oviedo.

²²Sobre este retablo véase Tovar, G. (1980): 96. Él nos da la noticia de que los cobres flamencos, con influencias italianas son obra de Gerard de Lavallée y de Geert van der Daal.

²³No obstante, como era normal en este tipo de contratos –y es un ejemplo de las condiciones leoninas que presidían este tipo de convenios–, ambas partes acuerdan que si los maestros nombrados para examinar y tasar el retablo, una vez ya acabado del todo, considerasen que su costo final debía ser inferior a los 5.000 pesos fijados en esta escritura, esa demasía se la restarían a García de Ascuha de las cantidades aún pendientes por abonar, pero si fuese al revés, es decir que su importe definitivo fuese superior a esa cantidad, el convento no estaba obligado a darle nada.



Figura 2. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.

del convento de San Francisco un retablo, según la traza hecha por él mismo –y que estaba firmada en su reverso también por él mismo–, por el escribano Luis Gómez y por diversos religiosos de esa comunidad. Constaría en horizontal de un pedestal de piedra, un banco, tres pisos y un amplio ático de dos alturas –la primera abarcando la calle central y entrecalles contiguas y el segundo solo la medial–, mientras que en vertical serían tres calles y dos entrecalles, separadas por columna melcochada, en concreto tres entre la calle central y las entrecalles y pareadas entre estas y las calles extremas.

La obra, de buena madera de cedro, la haría en dos años, a partir del día de la fecha de esta escritura. El maestro asumiría todos los gastos, incluido el ensamblaje, aunque para los andamios los religiosos le darían las maderas necesarias, también le facilitarían su sustento y el de sus ayudantes, y le pagarían por todo 5.000 pesos del siguiente modo: 400 para comenzar, 100 pesos cada mes de los dichos dos años y el resto al año y medio de estar acabado y de ser inspeccionado y aprobado por maestros expertos nombrados por ambas partes. A continuación, García de Ascucha se comprometía a dar fianzas lo antes posible e hipotecaba para el cumplimiento de esta escritura todos sus bienes²⁴, mientras que, por su parte, los religiosos, presididos por fray Francisco de Indo, procurador general de esta provincia franciscana, tras aceptar la dicha escritura en su totalidad, se obligaban a pagarle las cantidades señaladas, hipotecando para ello las rentas y limosnas del dicho convento –a los pocos días de contratar el retablo, concretamente el 24 de agosto de 1623, García de Ascucha recibía de los franciscanos a cuenta de la obra 1.003 pesos y cinco tomines²⁵–.

No volvemos a tener más noticias del retablo hasta su testamento, otorgado el 10 de octubre de 1628, cuando en una de sus mandas señala: «declaro que está a mi cargo la hechura del retablo del altar mayor del convento de san Francisco de esta ciudad a toda costa como se contiene en las escrituras que tengo otorgadas [...] y después [...] volvió a mi el proseguir con su labor por impedimento de Luis Márquez, a quien lo había traspasado [...] y caso de que yo muera sin que se haya acabado el dicho retablo lo acabe Antonio Rodríguez, maestro inteligente de este arte»²⁶.

Como se deduce del texto, García de Ascucha, al poco tiempo de contratar el retablo, probablemente por razones de salud, se lo traspasó a Luis Márquez de Escobar, quien hubo de trabajar en él algún tiempo, pues recibió varios pagos, mas tal vez por enfermedad, volvió de nuevo a García de Ascucha, quien, en última instancia aconsejaba en su testamento a la comunidad de religiosos que, si falleciese, lo continuase Antonio Rodríguez. Así hubo de ser, pues García de Ascucha falleció a los seis meses de otorgar testamento, es decir, el 7 de marzo de 1629. No obstante, para 1633 aún se seguía trabajando en él, pues el día 2 de octubre, como ya dio a conocer Hernández de Alba, el pintor Lorenzo Hernández de la Cámara se comprometía «a estofar y dorar seis cuadros de media tabla y

²⁴Para tal fin, a los pocos días, García de Ascucha hipotecaba algunos inmuebles de su propiedad, sitios en la parroquia de las Nieves, así como tres esclavos negros: Juan Criollo, oficial de ensamblador; Sebastián, de Angola y María. Mas, como aún no era caudal suficiente, en ese mismo día, Diego de Salas, pintor, en un gesto de amistad, sale como fiador solidario, hipotecando para ello, si era preciso, su persona y bienes habidos y por haber.

²⁵AGN. NB. Notaría 3.ª; Protocolo 13; fols. 40r-41v.

²⁶*Ibidem*. Protocolo 24; fols. 365-370; fecha 10.X.1628.

los follajes de cuatro pedestales y seis tableros para los nichos [...] como los fuere acabando de escultura el artífice»²⁷ –¡lástima que no diga el nombre del escultor!–.

No debemos avanzar nuestro estudio, sin antes dejar muy claro que del gran retablo actual, que se desarrolla generosamente por los tres lados de la profunda capilla mayor, lo que Ignacio García de Ascuha contrató, en 1623, fue solo un retablo de tres calles y dos entrecalles para al testero central de dicha capilla mayor, si bien, muy pronto –en el mismo transcurso de su ejecución–, los religiosos decidieron ampliarlo, prolongándolo por los muros laterales del presbiterio hasta ocupar casi toda la capilla mayor y siguiendo en todo la estructura arquitectónica planteada por García de Ascuha para la parte central. Así, por ejemplo, sí empleó la columna melcochada pareada para la separación de las calles en los dos pisos, aunque las columnas del segundo llevarían imoscapo y además estriado, tal modalidad se encuentra en estos paños laterales, compuestos de un alto pedestal y cuatro pisos en altura –banco, dos pisos y ático–.

El resultado no puede ser más sorprendente y emocionante: es un gran retablo envolvente que deslumbra por su monumentalidad, riqueza iconográfica, valores arquitectónicos, etc., erigiéndose, por derecho propio, como una de las obras más emblemáticas de la retablistica colombiana (figs. 3 y 4). Y ello, a pesar de que muy a finales del siglo XVIII, concretamente en 1789, buscando potenciar el culto a la Eucaristía, mediante un gran manifestador, y a la Inmaculada Concepción –advocación mariana franciscana por excelencia– a través de una gran hornacina, la calle medial y las entrecalles de la traza de García de Ascuha se sustituyeran por una estructura rococó, ciertamente muy elegante, pero en nada concordante con todo lo restante, pues rompe la unidad estilística que hubo de tener el retablo en su conjunto, aparte de su discurso iconográfico e iconológico.



Figura 3. Lateral izquierdo. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.

²⁷*Ibidem*. Protocolo 40; fols. 239v-240; fecha 2.XI.1633.



Figura 4. Lateral derecho. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.

Desde el punto de vista iconográfico, los relieves del banco del retablo muy voluminosos, complejos y jugosos, presentan tres motivos que se repiten simétricamente a ambos lados de la capilla mayor: grandes y grotescos mascarones, de cuyas bocas salen hermosos roleos vegetales, hermosos torsos de niños igualmente envueltos en amplios motivos vegetales y, finalmente, cestas de mimbre de las que parten espléndidos ramos de flores y frutos (fig. 5).



Figura 5. Motivo decorativo del banco. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.

A partir de él, en el primer piso, comenzando por el lado del evangelio o el de la izquierda y de afuera hacia dentro tenemos: el martirio de santa Catalina, el escudo de la Orden Franciscana (fig. 6), el regreso de la huida a Egipto, san Jerónimo penitente (fig. 7), la conversión de san Pablo (fig. 8) y el bautismo de Cristo (fig. 9), ya que el siguiente san Francisco en oración pertenecería a la calle extrema del retablo de García de Ascuha. En el segundo piso de este gran paño lateral, como en el lado opuesto, hay una unidad temática, pues son seis santas vírgenes-mártires de la época paleocristiana: santas Lucía, Cecilia (fig. 10), Bárbara (fig. 11), Marta, Catalina –la aparición de la Virgen y Cristo a san Francisco sería parte del retablo de García de Ascuha–; y, por último, en el ático seis apóstoles, igual que en el sector frontero: Tomás, Felipe, Santiago el Menor, Santiago el Mayor, Andrés y Pedro –viene a continuación Cristo bendiciendo, que debió pertenecer al retablo central–.



Figura 6. Escudo de la Orden. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.



Figura 7. San Jerónimo. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.



Figura 8. San Pablo. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.



Figura 9. Bautismo de Jesús. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.



Figura 10. Santa Bárbara. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.



Figura 11. Santa Cecilia. Retablo mayor del convento de San Francisco, Bogotá.

En el lado de la epístola o de la derecha, obviando el banco al que ya hemos referencia, tenemos en el primer piso y en el mismo sentido: san Buenaventura en su estudio, el escudo de la orden –ahora las cinco llagas–, la Virgen y santa Ana entregando el Niño Jesús a san Antonio de Padua, santa María Magdalena, el martirio de san Lorenzo y la visión de san Juan de la Inmaculada en Patmos. En el segundo piso las santas mártires: Apolonia, Inés, Dorotea, Águeda, Margarita y Úrsula, y en el ático los apóstoles: Bartolomé, Judas Tadeo, Mateo, Simón, Juan y Pablo. Finalmente, a la calle extrema del retablo de García Ascucha y de abajo arriba pertenecería: la estigmatización de san Francisco, san Francisco asistido por ángeles y en el ático el busto de María como Máter Dolorosa.

Desde el punto de visto iconológico, aún cuando nos falta la parte central originaria o primitiva que marcaría la idea fundamental del retablo –recordemos que se reemplazó a finales del siglo XVIII por la actual–, sin duda, a partir de lo conservado podemos señalar tres niveles: en primer lugar hay una exaltación del Colegio Apostólico, el pilar de la iglesia, que ocupa todo el ático, comenzando por Cristo y María. Mas no queda aquí reducida la presencia de la Madre y el Hijo, sino que nos aparece en varios relieves del segundo piso, como puede ser el regreso de la huida a Egipto, el bautismo de Jesús o la visión de la Inmaculada de san Juan en Patmos. En segundo lugar y, paralelamente, se vislumbra un claro y lógico enaltecimiento de la orden franciscana, a través de sus miembros más importantes, comenzando por el mismo fundador a quien se le dedican cuatro relieves, además de la parte central del retablo. La presencia de los escudos de la orden nos reafirman en esta idea, al igual que los relieves dedicados a dos de sus miembros más emblemáticos: san Buenaventura, el Doctor Seráfico y segundo fundador de la orden franciscana, y san Antonio de Padua, el más popular de los santos franciscanos después del fundador. Finalmente, el santoral, pero centrándose en aquellos miembros que han sellado su fe en Cristo con el martirio o bien que su profundo arrepentimiento les ha llevado una vida entregada de lleno a la oración y a la penitencia. En este último caso tenemos a san Jerónimo y a santa María Magdalena, mientras que en el primero es altamente elocuente la espléndida galería de doncellas elegantes, nobles y apuestas, que representan a santas vírgenes de los primeros tiempos del cristianismo. Estos singulares ejemplos a seguir se completan y complementan con otros santos mártires san Lorenzo, de origen español, y san Pablo, el Apóstol de los Gentiles, quien, tras su radical conversión a raíz de la llamada divina, se convirtió en el gran predicador del Evangelio por el mundo entonces conocido, misión muy similar a la que estaban llamados y desarrollando los franciscanos en el Nuevo Mundo.

Por lo que respecta a los escultores, pues hubieron de ser varios los que trabajaron en este magno conjunto. Es muy de lamentar que Lorenzo Hernández de la Cámara al comprometerse, en 1633, a policromar algunos relieves según se los fuese entregando el escultor –término que en el documento menciona en dos ocasiones– no nos revele su nombre, al menos tendríamos ya un artista seguro. No sabemos tampoco si sería el mismo que aquel innominado lego franciscano al que hace referencia una vieja crónica franciscana, recogida por Almansa, y dada a conocer por Luis Alberto Acuña, aunque le damos escasa credibilidad, en estos términos: «Un religioso lego que hubo en esta provincia talló en madera de medio relieve los tableros que adornan el altar del templo de su convento» (Acuña, 1932: 15).

Dejando al margen estas cuestiones tan inconcretas, el hecho cierto, como hemos señalado, es que aquí hay varios artistas, con sus correspondientes talleres, incluso procedimientos técnicos, siendo quizás este último detalle el que nos proporcione alguna luz al

respecto. De todos los tableros, cuatro relieves están realizados en estuco policromado –procedimiento frecuente en Colombia, como podemos ver en las esculturas de la portada de la capilla de la Bordadita–. Estos son: *El martirio de Santa Catalina*, *Regreso de la huida a Egipto*, *Conversión de San Pablo y el Bautismo de Jesús*²⁸, precisamente situados en el primer piso del lado del evangelio. Todos de muy subida calidad, y acertada y lograda composición, pletórica de gracia y donosura, a lo que contribuye su sabia policromía. Trabajos, en definitiva, que nos revelan una mano muy experta, a un artista diestro, conocedor de lo sevillano, del entorno sevillano del momento, y, a la par, consciente del gran encargo que tiene entre manos²⁹.

Sin duda, este artista haría numerosos dibujos y modelinos previos, utilizando para ello todos aquellos recursos auxiliares posibles, tales como estampas o grabados flamencos o italianos³⁰. Técnicamente anatomiza con sumo primor y no solamente las figuras humanas, sino todos aquellos elementos que, aunque subsidiarios, son sumamente enriquecedores del motivo principal. Tal sucede con la fauna y la flora local que hábilmente introduce en un loable gesto de exaltación de lo autóctono. Todas estas cualidades están presentes en los relieves, ahora en madera policromada, de los dos escudos franciscanos, santa Ana y la Virgen entregando el Niño a san Antonio de Padua y el dedicado a santa María Magdalena. Los restantes tableros de los paños laterales, tales como san Jerónimo penitente, san Buenaventura en su estudio, martirio de san Lorenzo y la visión apocalíptica de san Juan, así como la excelsa galería de retratos de Vírgenes Mártires del segundo piso –tomados de modelos rubenianos a partir de estampas de Schelte a Bolswert (Navarrete, 1998: 210)–, aún cuando en gran medida, participan de las cualidades señaladas para los anteriores; sin embargo, la falta de concreción en la talla, donde no se llega a ese excelso virtuosismo de los primeros, al igual que, por la mayor sencillez de su composición, nos hacen pensar en una amplia participación del taller del maestro responsable de los cuatro primeros o quizás en otro maestro menos preparado.

Menos logrados y más deslavazados son los cuatro relieves de las calles extremas del retablo de García de Ascuha, precisamente dedicados a la vida de san Francisco –san Francisco en éxtasis asistido por los ángeles y su estigmatización, en el lado de la epístola, y en el opuesto, la aparición de la Virgen y Cristo al santo de Asís y este en oración, a los pies de una palmera de la que penden hermosos racimos de dátiles y acompañado de varios animales, en especial un gran león. Por último, y en un nivel muy inferior por su calidad, estaría el apostolado del ático, incluyendo el dedicado a Cristo y a la Virgen. Normalmente, en este

²⁸Información facilitada por don Rodolfo Vallín, gran restaurador y conocedor del arte colombiano. A él, una vez más, mi más sincera gratitud.

²⁹Una de las familias de artistas de la plástica escultórica del barroco neogranadino más importantes fue la de los Lugo de Albarracín, quienes precisamente cultivaron esta técnica del barro estucado o policromado. Pedro de Lugo probablemente sea el primer eslabón de esta gran saga de artistas. Autor de numerosos cristos caídos tras su flagelación, fue él quien se comprometió a realizar un busto del arzobispo Arias Ugarte, junto con el platero Juan Bautista Cortés, en 1625 (AGN. Escrituría 3.ª; Protocolo 14; fols. 407-408; fecha 11.IX.1625). ¿Puede ser él el autor de estos bellísimo relieves? La hipótesis es viable.

³⁰Como han puesto de manifiesto varios estudiosos, las estampas de Martín del Vos, Jon Sadeler I, Vriedeman de Vries, Lucas Vorsterman, los Galle o Schelte a Bolswert, etc., tuvieron una amplia difusión e influencia en estos territorios. Especialmente aquellos que difundieron la obra de Pedro Pablo Rubens, como es el caso de los últimos citados. Así por ejemplo, el regreso de la huida a Egipto sigue una estampa de Cornelius Galle, la estigmatización otra de Lucas Vosterman o la Inmaculada apocalíptica otra de Martín del Vos, mientras los mascarones del banco evocan y siguen modelos del arquitecto, escultor y grabador flamenco Cornelis de Floris.

tipo de trabajos como son los grandes retablos, las obras situadas a mayor altura tienen un tratamiento especial, pues, ciertamente, esa mayor distancia permite una menor precisión en la talla; pero, en última instancia, creemos que ni esa circunstancia justifica la pobreza artística de este apostolado—.

Sin embargo, esta realidad en nada aminora la extraordinaria singularidad de este gran retablo. Obra, en definitiva, de un excepcional equipo de maestros, que pusieron lo mejor de sus conocimientos teóricos y destreza técnica al servicio de una de las empresas artísticas santafereñas más emblemáticas de su momento histórico, guiados y hábilmente motivados y coordinados por un gran ideólogo, como suele suceder en estos complejos proyectos. En este caso, evidentemente, por toda la comunidad de franciscanos de la casa, con su padre guardián a la cabeza, fray Felipe Arias Ugarte, hermano del arzobispo don Fernando Arias de Ugarte, santafereño de nacimiento, precisamente el primer metropolitano neogranadino de nacimiento.

Finalmente, y a modo de posible hipótesis explicativa, entre los maestros documentados por estas fechas, aproximadamente, que trabajaban la plástica escultórica en Santafé de Bogotá, tenemos a Luis Márquez de Escobar, Pedro de Lugo, Francisco López y el religioso agustino calzado fray Alonso Sánchez —evidentemente aparte de García de Ascuha, de quien sabemos que solamente se ocupó de la estructura arquitectónica del retablo, aunque también era escultor—. Con toda probabilidad entre ellos debe andar la autoría o autorías del magno conjunto escultórico de este excepcional retablo.

V. La herencia: el inventario de bienes

Tal como hemos anticipado, las herederas españolas de Ignacio García de Ascuha no cesaron esfuerzos a la hora de demostrar que eran hijas legítimas del escultor. Así, en 1637, reclaman a la sevillana Casa de la Contratación el abono de los 1.213 pesos y seis reales que le correspondían de la herencia paterna que se hallaban depositados en las arcas de aquel organismo. María de Quiñones y sus dos vástagos, Ana y María, acuden a los tribunales en 1637³¹, provistas de certificaciones y un completo informe donde no solo constan las respectivas partidas de nacimiento, sino también la declaración de diferentes testigos que alegan conocer el matrimonio entre García de Ascuha y María de Quiñones, la partida de aquel a las Indias, la legitimidad de las hijas, así como la constancia de su muerte en la ciudad de Santafé. María de Quiñones, en esta empresa, cuenta con destacados valedores de sus intereses, como es el caso de Alonso Sánchez de la Serna, presbítero y confesor de esta, quien leía las cartas que recibía de Ignacio y redactaba las oportunas respuestas. Entre los datos que nos aporta su declaración hay que destacar la insistencia de este último para que tanto María como sus hijas emprendieran viaje a la Nueva Granada y ver así reunida la familia, señalando, incluso, el envío de dinero para el viaje³², tal como se indicó. Le sigue Pedro Delgado, también clérigo, quien dice haberlos casado y velado, siendo sus padrinos Juan Delgado y Ana López Raserón, cuyo parecer tampoco falta en estos autos, al igual que el de Juan Hernández Muñoz, testigo de aquel polémico enlace y vecino de la pareja en Alcázar de San Juan.

³¹ Pleito que mantienen las herederas de García de Ascuha por la legítima de sus bienes. Archivo General de Indias (AGI). Contratación, 389, N. 5.

³² AGI. Contratación, 389, N. 5, fol. 11.

Las hijas y viuda de García de Ascuha no tuvieron problema, a partir de estas pruebas, para cobrar su herencia. Nada más sabemos de ellas. La documentación aportada por los procuradores reunía el conocido testamento y otros oficios llegados de Santafé, sin especial relevancia. Todo lo contrario ocurre con otra de las pruebas documentales trasladadas desde la Nueva Granada, presentada ante la Casa de la Contratación de Sevilla, como es el inventario de bienes y la almoneda de los mismos. Ambos instrumentos, especialmente el primero, nos aportan notable información sobre la vida, nivel económico, gustos, lecturas y facetas profesionales del asturiano. Pasamos a su análisis.

El mismo día de su fallecimiento, el 7 de marzo de 1629, el juez general de bienes de difuntos de la Real Audiencia santafereña, ordena el recuento de sus abundantes bienes, ahora cuantificados en su totalidad, frente al reducido número que citó año y medio antes, en su testamento³³. La operación comienza con el cadáver de cuerpo presente, tal como declara el citado juez: «de hallamos muerto naturalmente y puesto sobre unos paños negros amortaxado con un abito de señor san Francisco con sus belas ençendidas...»³⁴.

Quizás, uno de los aspectos más llamativos en un primer vistazo al abultado repertorio de bienes, es la impresión de alto y desahogado nivel de vida, teniendo en cuenta las joyas y objetos de metales valiosos que atesoró, como la plata. Son citados «cintillos de esmeraldas», cadenas de oro de dos vueltas, cinco sortijas de oro provistas de amatistas, diamantes, esmeraldas, jacintos, etc.; jarros, cazoletas, bernegales, candeleros, platillos y platonos, saleros, escudillas, cucharas, todo de plata. Sin duda, estas piezas serían parte de los ingresos de su actividad laboral en tierras neogranadinas. Muy importante es el factor humano, si en el testamento declaraba disponer de tres esclavos, en el momento del inventario solo figuraba bajo su custodia «un negro llamado Pablo». Su armario está compuesto por numerosas piezas como «ropilla y calzón», jubones, ferreruelos, vestidos con botonadura de plata, medias de seda con sus respectivas ligas, mantos, camisas, zapatos, golillas, sombreros, etc. Todo ello demuestra que ocasiones nuestro escultor se vería obligado a exhibir sus galas.

Entrando en los apartados de mayor interés para el desempeño de su profesión artística, echamos una ojeada en primer lugar a sus lecturas³⁵. Ciertamente, no fueron muchas las obras que tenía en su poder, unas trece, pero más decepcionante aún es comprobar la escasez de tratados artísticos, temática representada únicamente por la *Teórica y práctica de la fortificación* de Cristóbal de Rojas³⁶, lo que nos lleva a pensar sobre su posible adiestramiento en las técnicas de la ingeniería militar. Relacionados con el arte, figuran el «librito pequeño de los edificios de Roma», una de las múltiples ediciones de las *Mirabilia Roma*, guías de peregrinos en las que se relacionaban y comentaban los edificios más notables de la ciudad eterna. Compendios teóricos al servicio del arte podemos señalar los libros de geometría, como los *Seis libros primeros de Euclides*, llevados a las prensas en múltiples ocasiones a lo largo de los siglos XVI y XVII, o la «práctica de la aritmética», probable alusión a la célebre obra del bachiller Juan

³³*Ibidem*, fols. 30 y 41.

³⁴*Ibidem*, fol. 30v.

³⁵Los libros se hallan inventariados en los folios 34r. y 37r. del citado documento del AGI.

³⁶Rojas, C. de (1598): *Teórica y práctica de la fortificación, conforme las medidas y defensas destes tiempos, repartida en tres partes*. Madrid.

Pérez de Moya³⁷. La cartografía, astronomía y cosmografía entraron entre sus predilecciones, quizás orientadas a la náutica. Así lo ponen de relieve tratados frecuentes en aquella época, como el del matemático y astrónomo de la Universidad de París, del siglo XIII, Ioannis Sacro Bosco, con abundantes reediciones en la Edad Moderna³⁸, la *Esfera del mundo*, de Oronteus Finaeus³⁹, obra cartográfica novedosa pues incorpora América con las posesiones españolas y, por último, el no menos famoso *Teatro del mundo y del tiempo*, del veneciano Paulo Gallucio⁴⁰, en el que figuraban las figuras del zodiaco, los mapas de las constelaciones según Ptolomeo y la posición de las estrellas según Copérnico. Todo ello induce a pensar en un interés por el firmamento, quizás orientado a la navegación y cálculo de posición geográfica. Próxima a su actividad como tallista y ensamblador estaría la carpintería naval, cuyas técnicas quedaron recogidas en uno de los primeros tratados españoles sobre la materia, el del tinerfeño Tomé Cano, al que sin duda alude la entrada «libro de fábricas de naos»⁴¹, que tenía en prenda el asturiano por una deuda contraída con un tal Juan Camacho.

Dentro de los recurrentes libros de moralidad, filosofía y hábitos decentes destacamos el consignado como *Suma de filosofía*, quizás una de las abundantes ediciones del célebre tratado escolástico de Santo Tomás de Aquino. En esta línea podríamos situar la consignada como «filosofía natural» alusiva a alguna de las múltiples ediciones de la obra de Aristóteles, aunque no estaría descaminado pensar en obras que combinaban la temática filosófica con la astrología y cartografía, de Alonso de Fuentes o Juan Pérez de Moya⁴². A escala inferior figura el *Espejo de murmuradores*, de Francisco de Tapia y Leyva⁴³, sencillito opúsculo sobre modales cristianos. No faltan un «pequeño libro de Horas», luego en la alcabala asignado a fray Luis de Granada y otro, también catalogado como «librito de la esclavitud del Santísimo Sacramento», quizás las reglas de esta corporación o manual de espiritualidad.

Algo patente en el inventario es su afición a las armas⁴⁴, en especial a la espada, de la que tenía un ejemplar y sin duda dominaría el arte de su manejo, como parece revelar la última de las obras citadas, *Libro de la destreza de don Luis Pacheco de Narváez*⁴⁵, escrita por el maestro de esgrima del rey Felipe IV, que en unión de un estoque y un broquel barcelonés estaban en poder de Alvaro Barochio, personaje seguramente de origen italiano.

³⁷Pérez de Moya, J. (1619): *Aritmética práctica y especulativa*. Alcalá [Madrid, 1598].

³⁸Sacrobosco (1591): *Christophoro Clavii... e Societate Iesu in sphaeram Ioannis de Sacrobosco comentarius*. Venecia.

³⁹Finaeus, O. (1552-1553): *Sphaera Mundi sive Cosmographia Quinque libris recens auctis & emendatis absoluta; in qua tum prima astronomiae pars, tum geographiae ac hydrographiae rudimenta pertractantur*. París.

⁴⁰Gallucci, G. P. (1614): *Theatro, y Descripción del Mundo y del tiempo: En el qual no solo se describen sus partes, y se da regla en el medirlas, mas con ingeniosa demostracion, y figuras se verá lo mas importante de la Astrología*. Granada.

⁴¹Cano, T. (1611): *Arte para fabricar, fortificar, y aparejar naos de guerra, y merchante*. Sevilla.

⁴²Fuentes, A. de (1547): *Summa de philosophia natural, en la qual assi mismo se tracta de astrulugia y astronomía*. Sevilla; Pérez de Moya, J. (1573): *Tratado de cosas de Astronomia y Cosmographia y Philosophia Natural*. Alcalá.

⁴³Tapia y Leyva, Francisco de (¿1622?): *Espejo de murmuradores*. Madrid. Su autor fue conde del Basto y caballero de la Orden de Santiago. Concurrió con un romance, en 1616, a las fiestas del Sagrario, en Toledo.

⁴⁴Se contabiliza un cañón de escopeta, estoques, dagas y una ballesta.

⁴⁵Pacheco de Narváez, L. (1608): *Las cien conclusiones o formas de saber de la verdadera destreza*. Madrid. Podría tratarse también de *Modo fácil y nuevo para examinarse los maestros en la destreza de las armas*. Madrid, 1625.

Según hemos señalado, nos desconsuela no ver citados alguno de los libros de Serlio, Juan de Arfe, Viñola o Palladio, lo cual no quiere decir que no los conociera y hasta se inspirara en ellos, pues pudo tener acceso a alguno de estos tratados a través de las biblioteca del arzobispado o del convento franciscano.

En el capítulo del coleccionismo, bien sea por inquietudes estéticas que no serían raras en un artista, o por cuestiones religioso-devocionales, lo inventariado vuelve a frustrarnos. Son escasos los bienes como esculturas, contabilizándose «una imagen pequeña de bronce de nuestro señor Jesucristo», así como varias obras de cera y moldes para su práctica, que no comentamos ahora, pues constituirían productos de manufactura propia para la venta al público, según veremos. La pintura que colgaba de las paredes de su residencia bogotana, tampoco era abundante. Son enumeradas algunas láminas, como la de un *Ecce Homo*, probablemente metálica, otra de madera sin especificar su temática, así como dos lienzos «de un arpa pequeño guarnecido y otro de un escudo de las armas reales». Parece claro el destino preferente de sus caudales: la adquisición de piezas de plata y las joyas ya citadas, antes que pintura o escultura.

La práctica del arte queda bien reflejada en la relación de objetos, instrumentos y piezas artísticas. Aquí hay importantes novedades de su actividad, como son la dedicación a la escultura en cera, vaciados de bronce, al igual que la marquetería aplicada al mobiliario. Como se verá, no solo practicó al ensamblaje, talla y escultura en madera, sino también la elaboración de pequeñas obras en cera, plomo, bronce y, probablemente, marfil. Es amplio el repertorio de materiales de que dispone en la casa-taller que habitó.

Uno de los primeros aspectos reveladores sobre una nueva faceta en su quehacer es el alto número de moldes de cera y bronce, lo cual viene a informarnos de la práctica de la escultura de fundición en bronce y plomo, así como de figuras en cera de pequeño formato. Tenemos «moldesitos de cera; seis moldes pequeños y grandes de cera; moldes de cantoneras y guarniciones; siete moldes de yeso de diferentes maneras...», todos ellos sin especificar la temática de sus figuraciones o motivos, al igual que otros en los que se detallan personajes o temática: «un molde de bronce de estampa de nuestro señor en su entierro; otro molde de lo mismo con nuestro señor en su prisión; otro molde de dos rostros de emperadores romanos; un óvalo grande ovado de cera de Adán y Eva; dos moldes de cera negra, uno de la salutación de Nuestra Señora y otro de Juanas [¿Jonás?]⁴⁶. La localización de estas piezas en cajones y alacenas para su resguardo, indican que no se trataría de objetos de colección, sino de instrumentos de obrador ubicados en muebles específicos. Cobra fuerza, por tanto, la idea de su actividad como escultor figurativo, más allá del ensamblaje de los marcos arquitectónicos de los retablos, dominando otras técnicas, como el modelado y el vaciado de metales. En esta línea hay que recordar, tal como señalamos ya, la presencia en el gran retablo de San Francisco, de cuatro altorrelieves confeccionados en estuco policromado, para los que podrían haberse utilizado los «siete moldes de yeso de diferentes maneras», antes mencionados. Curiosamente, a la hora de la almoneda, la mayoría de estos moldes no llamaron la atención a los posibles compradores, si exceptuamos «unos moldes de cera quebrados, en tres pesos», rematados en Juan de Lugo⁴⁷, quizás escultor miembro de la familia del célebre Pedro de Lugo Albarracín.

⁴⁶El inventario de estos moldes y obras de cera se localizan en AGI. Contratación, 389, N. 5, fols. 32v y 37r-v.

⁴⁷*Ibidem*, fol. 46r.

El uso de estampas, como demostramos para el retablo mayor de San Francisco, fue habitual en el taller de García de Ascucha (Gila Medina y Herrera García, 2010: 501-563). Sin embargo, no abundan las menciones a las mismas en la relación de bienes, quizás un tanto disimuladas en la entrada «otro libro de dibujos» o simplemente mezclados con los libros y papeles de trazas, como puede ser el caso de la mención «ciento y tres papelitos grandes y chiquitos que paresçen ser algunas de trasas descultores y otras ymagines chiquitas y otros papeles dellas de muy poca consideraçion». También se consignan trazas en anotaciones como «quinze papeles grandes y chicos destraça», o entre los libros antes mencionados, «otro libro de mano grande de trazas». La mayor parte del que debió ser un rico caudal de imágenes, confeccionadas por el propio artista, quedó sin rematar en la almoneda, exceptuando «un libro viejo de trazas en patacón y medio», asignado a Francisco González y «un papelillo de una estampa que tiene una hoja, en medio real» que compró Diego de la Guía. Es posible que ambos tuvieran que ver con el mundo artístico bogotano de la época⁴⁸.

Importante faceta profesional a la que también prestó atención nuestro artífice, fue la ebanistería, según se pone de manifiesto en el testamento analizado anteriormente, especialmente la confección de muebles como escritorios de ébano con embutidos de marfil y carey y cantoneras de bronce. Es posible que las deudas contraídas con el gobernador y presidente de la Audiencia, don Juan de Borja, no especificadas, tengan que ver con manufacturas de este tipo. En la relación de bienes consta que «un escritorio pequeño de ébano» es propiedad de doña Juana de Borja, posible hermana o hija del citado presidente. En el recuento de estos materiales abunda el marfil en diferentes fases de elaboración desde «un colmillo de marfil despuntado, otro pedaço de marfil gueco, más ebras de ebano y marfil por açerrar, pasando por láminas ya aserradas y regularizadas, como pueden ser las siete tablillas de marfil aserradas de cosa de una terçia cada una hasta llegar a las doçe macillas açerradas o la reveladora entrada de diez maçillas de marfil y madera de muso del escritorio questa començado». Junto al marfil destacan las menciones a trozos largos y pequeños de ébano, así como «una barandilla de atril de ébano», y el muy interesante registro de «treçe conchas de carey», que pone de manifiesto la calidad de las piezas que pudo llegar a confeccionar el asturiano⁴⁹.

La madera del retablo de San Francisco figuraba almacenada en un aposento específico, sin duda el núcleo de su taller de ensamblaje y escultura, debiendo destacarse a continuación las abundantísimas herramientas integradas por todo tipo de instrumentos utilizables en escultura, ensamblaje, talla y marquetería. En primer lugar figuran los necesarios bancos para el trabajo de las piezas de madera, contabilizándose un total de cuatro y un quinto apropiado para la prensa. Una especie de torno o «redina» fue sin duda utilizado para tornejar las columnas del retablo de los franciscanos. El instrumental corriente para un ensamblador o escultor de la época está abundantemente contenido en la relación de herramientas: sierras, barriletes, azuelas, cepillos, garlopas, guillames, acanaladores, broceles, «quatro compaços de hierro los dos de torno y dos de banco», martillos, tenazas, barrenas, formones (un total de 21), gubias (31), escoplos, limas, escofinas, «cuchillas de raspar ébano», junteras, trabadores, etc. Se observa la especialidad de muchas piezas en el trabajo menudo de marquetería, de ahí que se especifican como diminutivos («una sierrecita, quatro formoncitos pequeños»), o

⁴⁸Para las trazas véanse *ibidem*, fols. 37r-v.

⁴⁹*Ibidem*, fol. 37v.

con los calificativos de «chicos» y «pequeños», como ocurre con formones, gubias, limas, hierros de cortar, barrenas... Tal variedad de instrumentos, muy especializados, era uno de los componentes más valiosos de su casa, por ello, a la hora de la subasta el carpintero Juan Sánchez Fiesco se apresuró a su remate por un importe total de 100 pesos. Sin embargo, en el momento de hacerse efectiva su entrega se personó el padre fray Luis de Palma, procurador del convento de San Francisco, quien haría uso de sus influencias, para adquirir la totalidad de las piezas por la cantidad de 110 pesos, consintiéndose su entrega. Es interesante este dato pues revela un interés particular del convento en el utillaje, quizás debido a la práctica del ensamblaje, talla y escultura en el interior de sus muros. Podríamos, por tanto, seguir acariciando la idea propuesta por Luis Alberto Acuña, de algún habilidoso escultor miembro de la comunidad y bajo cuyo cuidado pudieran estar algunos de los relieves y esculturas del retablo mayor⁵⁰, además de exponer la voluntad de la propia orden de garantizar la finalización de tan magna empresa.

Un último capítulo de interés en el amplio repertorio de bienes del difunto es el inventario de documentos contenidos en su escritorio. Entre los contratos notariales, cartas de pago, recibos, escrituras de arrendamiento, compra, etc. figura una referencia curiosa y significativa «Una carta con una firma que dize María de quiñones mujer que dize ser de Ygnacio descucha, su fecha en alcazar de consuegra veynte de febrero de mil y seisº y vte. e siete años», irrefutable prueba de que siguió existiendo algún contacto entre ambos cónyuges y que no mentía María de Quiñones cuando, en el informe elaborado en 1637, aseguraba haber mantenido correspondencia con su esposo.

Repasando los numerosos papeles, de interés artístico encontramos la cita del compromiso para el retablo franciscano, otro contrato que pasó ante el notario Pedro de Ribera, en el que Ascucha se comprometía con Rodrigo Pérez a confeccionar un retablo sin más cita sobre el destino de la obra. Siguen un recibo otorgado por Pedro de Sierra por la compra de vigas, así como un total de cinco recibos y libranzas otorgados por Luis Márquez, en unión de su hijo Agustín de Ávalos y León, suponemos que por el trabajo de este en el retablo franciscano. Ascendía el total de las distintas partidas a un total de 861 pesos y 7 tomines. La «carta de pago de Juan Alonso de Pantoja de tres pesos de la repartición de la puente», suponemos que alude a una posible intervención del maestro en la reparación o factura de alguno de los puentes que salvaban los cauces de agua que surcaban la ciudad de Santafé. No faltan tres cartas de compraventa correspondientes a los tres esclavos negros que tuvo en su casa, así como múltiples recibos de los receptores de alcabalas, lo cual indica la sujeción de su profesión al pago del temido impuesto⁵¹. La escritura de compra de un solar a Benito Martínez de Ródenas y José Martínez de los Barrios, aludirá al mismo solar, valorado en 300 pesos de plata corriente, que unos meses después de su fallecimiento, el 30 de mayo, le fue asignado a Juana María de Osoro por la autoridad pública, después de que esta exhibiera escritura según la cual, Ignacio García de Ascucha declara haber comprado el solar para ella⁵². Era esta una de las mujeres con las que había convivido en Santafé y de la que tenía algunos hijos.

⁵⁰*Ibidem*, fols. 37v-38v.

⁵¹*Ibidem*, fols. 38v-41r.

⁵²*Ibidem*, fols. 59r-v.

Las hijas españolas del maestro verían finalmente reconocidos sus derechos sobre la legítima de los bienes. Se cerraba así la azarosa andadura de este escultor y retablista autor de un retablo, el de san Francisco, que por sí solo le encumbra entre los artífices hispánicos del momento especializados en la retablística. El rico repertorio de bienes aquí analizado, mereció que Ceán Bermúdez opinara (1800: 164), después de conocer su relación, que «del inventario de ellos se deduce haber sido profesor de buen gusto e instrucción por los buenos libros y dibuxos que tenía de su facultad y de otras artes».

Bibliografía

- AA. VV. (2001): *Historia del Arte en Castilla-La Mancha*. Ediciones Bremen, Toledo.
- ACUÑA, L. A. (1932): *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura en Santa Fe*. Cromos, Bogotá.
– (1967): «Escultura» en *Las Artes en Colombia. Historia extensa de Colombia*, volumen xx. Ediciones Lerner, Bogotá.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972): *Pintura toledana. Primera mitad del siglo xvii*. Instituto Diego de Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta de la viuda de Ibarra, II, Madrid [ed. facsímil de M. Morán Turina. Akal, Madrid, 2001].
- GIL TOVAR, F. (1980): *Iglesias coloniales bogotanas. Itinerario-guía*. Banco de la República, Bogotá.
- GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (2010): «Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada». En GILA MEDINA, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*: 501-563. Arco Libros, Madrid.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, G. (1936a): «El maestro del altar de San Francisco». *Registro Municipal*, 81-82: 273-279. Bogotá.
– (1936b): «La vida trágica del maestro del altar de San Francisco». *Revista de Indias*, 4 (I): 7-11. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá.
– (1938): *Teatro de Arte Colonial*. Ministerio de Educación Nacional. Bogotá.
– (1952): «Ignacio García de Ascuha». *Hojas de cultura popular colombiana*, 21: 1-6. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá.
– (1954): «El templo de San Francisco». *Hojas de cultura popular colombiana*, 40: 18-24. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá.
- MARCO DORTA, E. (1950): *Historia del Arte Hispanoamericano*, volumen II. Coordinado por Diego Angulo. Salvat, Barcelona.
- MARÍAS FRANCO, F. (1981): «Giraldo de Merlo. Precisiones documentales». *Archivo Español de Arte*, 214 (54): 163-177. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1990): *Conventos de Toledo*. El Viso, Madrid.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- OROZCO DÍAZ, E. (1993): *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Universidad de Granada. Diputación Provincial, Granada.

ORTEGA RICAURTE, C. (1979): *Diccionario de artistas en Colombia*. Plaza y Janés, Bogotá.

RAMALLO ASENSIO, G. (1985): *Escultura barroca en Asturias*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.

RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I. (1991): *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo: un exponente de la plástica toledana en la segunda mitad del siglo xvi*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Diputación Provincial, Toledo.

SEBASTIÁN, S. (2006): *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Corporación La Candelaria. Convenio Andrés Bello, Bogotá.

VALDIVIESO, E. (1992): *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Guadalquivir, Sevilla.
– (2003): *Pintura Barroca sevillana*. Guadalquivir, Sevilla.