

Un arte para la evangelización. Las pinturas murales del templo doctrinero de Sutatausa

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Universidad de Jaén. España

Resumen: El conjunto doctrinero de Sutatausa es uno de los más interesantes de los conservados en el altiplano cundiboyacense de Colombia, al conservar tanto el templo como la plaza atrial y sus capillas posas. Además de esto, al interior del templo y en una de las capillas existe un cuidado programa mural, con iconografía relativa a la Pasión de Cristo y a la Resurrección, con influencia de conocidos grabados europeos, destinado a la evangelización de los indios del Nuevo Reino de Granada.

Palabras clave: pintura mural, arquitectura religiosa, Colombia

Abstract: The doctrinal set of Sutatausa is one of most interesting of the conserved in the plateau cundiboyacense of Colombia, when conserving so much the temple as the atrial square and the chapels in the corners. In addition to this, to the interior of the temple and in one of the chapels exists a care program of wallpainting, with iconography relative to the Passion of Christ and the Resurrection, with influence of known engravings European, destined to the evangelization of the Indians of the New Kingdom of Granada.

Key words: wallpainting, religious architecture, Colombia

Las poblaciones de Suta y Tausa fueron fundadas por el conquistador Gonzalo de León Venero en un lugar vinculado a un centro ceremonial prehispánico, región desde donde se abarca visualmente el valle de Ubaté y las poblaciones cercanas que se sustentaban gracias a la explotación de las minas de sal. Tal y como describe Fray Cristóbal Rodríguez, doctrinero de ambos poblados, el sitio de Suta «es muy malo, frío y húmedo porque está en un alto del cerro que de ordinario está todo lleno de páramo y arcabucoso»¹.

Las primeras referencias de ambas poblaciones es de 1541, año en que los indios se sublevaron por el mal trato recibido por los encomenderos, tal y como nos lo cuenta Piedrahita. Como refiere el cronista, el capitán Juan de Céspedes masacraría a los insumisos en el llamado Peñón de Sutatausa, exterminando a casi todos los sutas.

El poblamiento se produciría hacia 1561, dos años después de que el Oidor Tomás López ordenara instrucciones para tal fin. En la visita realizada por el Oidor Albornoz en 1592, se nos dice que es un pueblo pequeño y de poca gente.

1. A. G. N., Colonia, Visitas Cundinamarca, leg. 13, flo. 746.

Tras visitar el valle de Ubaté, el Oidor Luis Enríquez vio la necesidad de reunir los pueblos aborígenes de Cucunubá, Bobota, Suta y Tausa en uno solo, fundándose así el nuevo pueblo de Cucunubá por auto de 2 de agosto de 1600. Los caciques de Suta y Tausa no cumplieron su palabra. No se sabe en qué condición quedaron, si fueron agregados a otro pueblo o si continuaron dependiendo de Cucunubá, aunque sí es seguro que siguieron viviendo en su antiguo lugar².

El actual pueblo de Sutatausa proviene de la fusión realizada en 1762 de las dos aglomeraciones indígenas, de las que recibe su nombre. No se puede hablar de la fundación de un pueblo de indios (especialmente porque en esta época se produce su extinción generalizada), sino más bien la fundación de una parroquia o pueblo de blancos³. En la diligencia de visita del fiscal Moreno y Escandón, practicada al pueblo de San Juan Bautista de Sutatausa el 4 de febrero de 1779 figuraban 158 indios, de los cuales 25 eran tributarios y otros 7 eran reservados o empleados del pueblo. Además, allí vivían unos 231 españoles, cabezas de familia, lo que supondrían unas 1162 almas. Con estos datos se deduce que en 1779 Sutatausa aún era un pueblo de indios y no se había fundado la parroquia de blancos⁴.

El 9 de agosto de 1594 el Oidor Miguel de Ibarra visitó Suta y Tausa. En esta visita ordenó construir las iglesias de ambos poblamientos mediante el siguiente auto: «la iglesia que al presente hay en el pueblo de Tausa debe ser una enramada pequeña de bahareque, cubierta de paja, sin puertas, que es de mucha indecencia, y en el pueblo de Suta debe tener iglesia de tapias cubierta de paja, las paredes de la cual están desnutradas, abiertas y apuntaladas y que se quieren caer. Siendo obligado el dicho Gonzalo de León, encomendero de los dichos pueblos, a tener en cada uno dellos iglesia de tapia cubierta de paja, con sus puertas, cerraduras y llaves... y atento a que el sitio donde al presente está la iglesia en el pueblo de Suta es bueno, y el sitio donde al presente en el pueblo de Tausa es bueno...», mandó que el encomendero Gonzalo de León Venero «dentro de ocho meses cumplidos primeros siguientes haga labrar y edificar en el pueblo de Suta y en el sitio de la iglesia de la otra iglesia de tapias», con sus muros de ladrillo, cubiertas de teja, y para que los indios viniesen a vivir junto a ella, mandó quemar los ranchos que tenían en sus labranzas⁵.

A pesar de las instrucciones dadas por Albornoz para que la nueva iglesia se reconstruyera en los ocho meses siguientes, todo parece indicar que su mandato no se llegó a cumplir. Prueba de ello es la visita realizada por el Oidor Luis Enríquez el 17 de julio de 1600, en el que la describe como «una iglesia muy pequeña de baharaque cubierta de paja, con campanas y ornamentos»⁶.

El templo actual se levantaría tras la visita del Oidor. Así lo confirma el testamento del arquitecto Martín de Archiva, otorgado en Tunja el 1 de junio de 1642, en donde declara el haber construido seis iglesias en pueblos de indios, entre ellos Cómbita y Suta, con especificaciones iguales⁷.

2. VELANDIA, R. *Enciclopedia histórica de Cundinamarca*. 5 vols. Bogotá: Biblioteca de Autores Cundinamarqueses, 1979-1982, p. 2232.

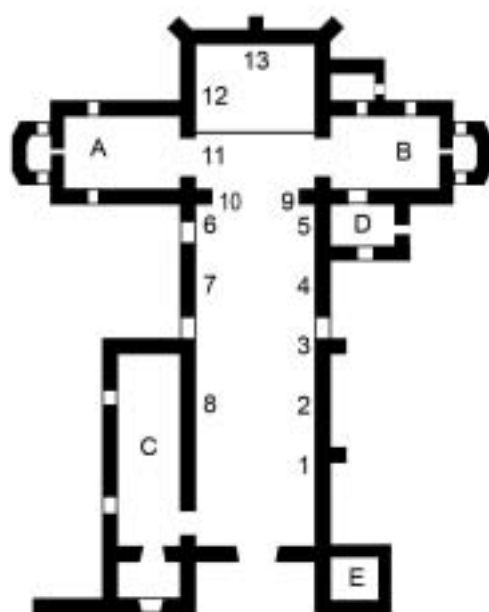
3. *Ibidem*, p. 2227.

4. A. G. N., Colonia, Visitas Cundinamarca, leg. 10, flos. 969-973.

5. A. G. N., Colonia, Visitas Boyacá, leg. 17, flos. 344-356.

6. VELANDIA, R. *Op. Cit.*, p. 2230.

7. ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos; SEBASTIÁN, Santiago. «La arquitectura colonial». [En] *Historia Extensa de Colombia. Las artes en Colombia*. Vol. XX, tomo 4. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1967, p. 242.



1. La Última Cena
 2. La Oración del Huerto
 3. La Flagelación
 4. La Coronación de espinas
 5. Ecce-Homo
 6. Via Dolorosa
 7. Exaltación de la cruz
 8. Juicio Final
 9. Santa Úrsula y cacique
 10. Santa Catalina y cacique.
Cacica de Sutatausa
 11. ¿Anunciación?
 12. Santa Clara
 13. Retablo fingido
- A. Capilla de San Juan Evangelista
B. Capilla de la Dolorosa
C. Baptisterio
D. Sacristía
E. Torre

Iglesia doctrinera de Sutatausa

La iglesia es típicamente doctrinera, vinculada a los franciscanos. Velandía asegura que para la construcción del templo se tardaron más de trescientos años⁸. Resulta muy difícil datar las sucesivas adiciones que se realizaron sobre la estructura original del siglo XVII. Según el arquitecto Gustavo Murillo⁹, entre la construcción del templo y 1750 se adosarían la capilla baptisterio a los pies del templo, así como una nueva sacristía anexa a la antigua,

8. Afirmación que hay que hacer teniendo en cuenta las sucesivas reformas que el templo sufrió. Vid. VELANDÍA, R. Op. Cit., p. 2233.

9. MURILLO SALDAÑA, G. *El templo de Sutatausa (investigación histórica)*. Dirección Nacional de Patrimonio, Ministerio de Cultura, Colombia (inédito).

condicionando ésta última como capilla bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores. En el último tercio del siglo XVIII se construiría una nueva capilla vinculada a la Cofradía de San Juan Evangelista, con la cual se obtendría la planta de cruz latina; en esta misma época se añadirían sendos camarines en estas capillas.

En 1818, el cura Pedro José Nieto Forero reconstruye la torre del templo, como así consta en una lápida existente en su base.

★ ★ ★

Al interior del templo se conservan interesantes piezas coloniales. Así lo describe Roberto Velandia: «Es una iglesia de una nave, con coro de madera, techo artesonado, paredes de vara y medio de espesor, altares de madera decorados con filigrana de oro, tallados por finos obradores, en cuyos nichos están enclavados cuadros de Gregorio Vásquez, como el San Juan Evangelista, patrono de la parroquia, y la Anunciación; y de otros pintores de la época, la Virgen de Chiquinquirá, las Almas del Purgatorio, 1781, San Francisco, un tríptico alegórico, San Gabriel Arcángel, la Asunción de la Virgen, la Dolorosa, San José y la Virgen»¹⁰.

Conjuntamente resaltar la hermosa serie de pinturas murales al temple sobre la Pasión de Cristo, con escenas dispuestas de modo cronológico, representadas a manera de fingidos retablos platerescos, con un tamaño aproximado de 2 metros de ancho por 3 metros de alto.

Como comenta Rodolfo Vallín¹¹, las pinturas fueron recubiertas con pañetes de cal a finales del siglo XVII, época en que decayó la autoridad de los caciques, principales mecenas de estas pinturas. Posteriormente en el siglo XVIII se instalaron unos cuadros de madera a modo de vía crucis, complementados con una rocalla mural rococó. Las pinturas existentes aparecieron tras la restauración efectuada en el templo por la Subdirección de Monumentos del Instituto Nacional de Vías en 1994.

El profesor Jaime Lara, refiriéndose a estas pinturas, sostiene que es evidente que no fueron pintadas como mera decoración, ni tampoco como consecuencia de la devoción de unos donantes, sino que más bien se trataría de un programa litúrgico asociado con la Semana Santa¹². Probablemente su función estaría relacionada con los diversos desfiles procesionales, para enfatizar la atención de los devotos durante la lectura de la Pasión. Mencionar que en aquel tiempo no había bancas en los templos, lo cual facilitaba el movimiento de los fieles de una estación a otra. Todo este discurso evangélico se halla íntimamente relacionado con los franciscanos, orden religiosa que había ligado la devoción al Santísimo con el sufrimiento humano de Cristo: recibir a Jesucristo en la hostia es recibir al Cristo crucificado en el Gólgota.

Los temas representados en el muro de la Epístola son la Última Cena, la Oración del huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas y el Ecce-Homo. Por su parte, en el muro del Evangelio nos encontramos con la Vía

10. VELANDIA, R. Op. Cit., p. 2234.

11. VALLÍN, R. *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: El Sello Editorial / Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998, pp. 81-84.

12. LARA, J. «Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa, Cundinamarca». *Revista de Estéticas*, n. 2, Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), 1996, p. 268.



Dolorosa y la Crucifixión; posiblemente esta serie se continuaría con la Expiración, el Descendimiento y la Piedad. Sin embargo, en la actualidad encontramos un gran Juicio Final que, en opinión de Rodolfo Vallín¹³, fue ejecutado con posterioridad. Conjuntamente con el Juicio Final, se produciría la decoración pictórica del arco toral, en donde encontramos varias santas y donantes, así como los escudos heráldicos de la Orden y elementos florales.

Al igual que en muchos otros casos, desconocemos quien fue el pintor o pintores de este ciclo. Sin duda, posiblemente fue uno de los mismos monjes franciscanos de la Orden. En palabras de Lara, el pintor «sabía representar bien la figura humana y la perspectiva, y tenía asimismo sentido del drama...»¹⁴.

Sí es palpable que las fuentes utilizadas para su elaboración se encuentran en grabados centroeuropeos, concretamente en grabados de los hermanos Wierix de Amberes. Entre sus obras se destacan dos versiones de la *Passionis dominicae compendium* (c. 1580), cuyos grabados son invención del grabador flamenco Martín de Vos. Éste, a su vez, se inspira en grabados de Alberto Dürero, que alrededor de 1511 publicó su *Pasión Grande*.

Tal y como apunta Jaime Lara, «De Vos copió la composición de las escenas según Dürero pero con una simplificación y claridad que son inmediatamente evidente. Los grabados de Martín de Vos son más legibles, además

Escenas del lado de la Epístola.

13. VALLÍN, R. Op. Cit., p. 82.

14. LARA, J. Op. Cit., p. 263.



Escenas del lado del Evangelio

son más “históricos” en el sentido de que, como humanista y renacentista, se tomó el trabajo de estudiar y dibujar el traje antiguo de los soldados romanos, en vez de presentarlos en ropajes medievales como los de Durero»¹⁵.

Muy interesante es la adopción del clasicismo en el marco de las distintas escenas, encuadradas por una arquitectura clásica: sobre plintos, columnas corintias con fuste acanalado con cañas y bellos capiteles de acanto, policromadas en tonos dorados. Salvo la escena del Juicio Final, enmarcada por anchas pilastras de grutescos, todas las escenas aparecen enmarcadas con arcos de medio punto moldurados, decorándose el espacio restante con imitación de mármoles y bolas. Sobre las columnas corintias discurre un friso con grutescos vegetales y jarrones, de gran elegancia.

15. *Ibidem*, p. 265.



Arco toral del templo.

Pasemos ahora a un análisis más pormenorizado de las pinturas.

— **La Última Cena:** esta composición es comparable con dos grabados de Martin de Vos ejecutados por los Wierix, que se alejan del modelo de Durero.

Se representa el momento en que Cristo anuncia que uno de ellos le traicionará, causando la conmoción y la sorpresa entre todos los apóstoles. La escena se estructura en torno a una mesa rectangular, disponiéndose al fondo Jesucristo acompañado por seis apóstoles, mientras que enfrentados se disponen los otros restantes. En la parte central de la mesa únicamente hallamos el pan y el cáliz. Con el fin de crear mayor espacialidad, al fondo se dispone un baldaquino, copiado directamente de los grabados de Martin de Vos. Se ha perdido la parte inferior de la composición en donde, posiblemente, se representara algún ánfora empleada para lavar los pies a los apóstoles, tal y como aparece en los grabados.

Son figuras volumétricas, con vestiduras ampulosas en tonos cálidos, abundando el claroscuro. Sin embargo, las figuras del fondo quedan atrapadas tras la mesa. Se aprecian numerosos errores anatómicos, especialmente en la disposición de las manos. El pintor ha simplificado los gestos y ademanes de los personajes, creando una escena más estática pero sumamente más legible. En general, los apóstoles visten con vestiduras propias del siglo I, si bien existen algunos elementos del vestuario más acordes con la época colonial.

La figura de Judas, invertida respecto al grabado original, se representa en primer plano, sosteniendo la bolsa con las monedas. Curiosamente, es la única figura de todos los apóstoles que no tiene halo de gloria y que presenta su cara picada, quizás un gesto realizado deliberadamente por el operario que cubrió la pintura con cal.

— **La Oración en el huerto:** la fuente de inspiración la encontramos en el grabado de Martin de Vos, eligiéndose éste frente al grabado de Durero – mucho más recargado–.

La composición aparece centrada con la figura de Jesucristo, arrodillado en actitud de orar, disponiéndose en el ángulo superior izquierdo el ángel portando el cáliz. A sus pies se disponen San Juan, Santiago y San Pedro en profundo sueño. Al fondo, a la derecha, se aprecia el grupo de Judas y los romanos que vienen a apresar al Maestro. Toda la escena aparece inmersa en un paisaje montañoso, con un frondoso bosque al fondo, que contrasta fuertemente con la base neutra del resto de las escenas.

Anecdóticamente, comentar que las figuras de los apóstoles son las mismas que vimos en la escena de la Santa Cena, posiblemente un gesto intencionado por parte del pintor para crear un hilo conductor en la historia sagrada. Sí apreciamos importantes cambios respecto al grabado original, invirtiendo algunas de las figuras de los apóstoles y variando su disposición.

De nuevo son figuras volumétricas y con una cálida policromía. A pesar de intentar crear un efecto perspectivístico, éste es muy burdo, casi infantil, como se observa en el grupo superior de Judas y los soldados.

— **La Flagelación:** escena muy mutilada por la apertura de una ventana, apenas conservamos la figura de un sayón romano. Dispuesta sobre un fondo neutro, es una figura anatómicamente mal construida, con una postura forzada, sosteniendo el látigo. Viste una armadura ‘alla antica’, sin duda inspirada del grabado original (posiblemente de Martin de Vos, como en el resto de las escenas).

— **La Coronación de espinas:** al igual que en el caso anterior, también se encuentra en un mal estado de conservación, por haberse abierto una ventana que posteriormente fue tapiada. Se ha perdido casi toda la figura de Cristo y de uno de los sayones.

Jesús aparece sentado, posiblemente mirando al espectador con sufrimiento, vestido con un manto rojo, mientras que uno de los soldados le corona con espinas y el otro le coloca la caña. La figura del soldado de la derecha desvela ciertos errores anatómicos, siendo una figura desproporcionada y alargada, vestida con armadura y con un turbante.

Mencionar que las figuras se disponen sobre un fondo neutro, no habiendo ningún elemento referencial o perspectivístico con el fin de crear la tercera dimensión, a excepción del banco en el que se sienta Cristo.

— **Ecce Homo:** esta escena contrasta con las anteriores, especialmente por la abundancia de personajes representados. A la izquierda, en la parte superior, muestra a Pilatos y un soldado romano que muestran a Jesucristo al pueblo, desde el balcón del palacio («*Ecce Homo*», como se ve en una inscripción); en la parte inferior, la revolucionada masa de gente pide a gritos que lo crucifiquen. Frente a la representación de un fondo urbano tal y como se aprecia en el grabado de Martin de Vos, el resto de la composición aparece vacía, a excepción de la presencia de la cruz, elemento que anuncia la pronta muerte de Jesús.

Si bien es palpable la influencia del grabado de Martin de Vos, encontramos elementos como el turbante y el ademán de Pilatos que copian directamente la xilografía de Durero. Se nota inmediatamente la caída natural del ropaje, y la representación del uniforme de los soldados romanos es históricamente correcta y precisa, mientras las vestiduras de Pilatos es la de los

turcos¹⁶. Como norma general, las figuras están bien construidas, destacando especialmente la expresividad de los hombres de la calle. Un cambio notable es el hecho de que Cristo mire directamente al espectador, con el fin de introducirle en la historia sagrada.

La cruz al fondo no se representa en el grabado de Durero ni en el de Martín de Vos, sino que procede de un grabado de la obra *Humanae salutis monumenta* de Benito Arias Montano (publicada en Amberes entre 1571-1583 por los Plantin).

Se ha perdido la parte inferior de la escena.

— **Vía Dolorosa:** la primera escena representada en el muro del Evangelio, junto al arco toral, se encuentra en parte mutilada por la apertura de una ventana. Así mismo, se ha perdido la parte inferior de las pinturas.

El pintor se vuelve a inspirar en grabados, en este caso del libro de Arias Montano ya mencionado. La composición se centra con Jesucristo soportando la cruz el cual mira directamente al espectador con el fin de involucrarlo en el drama sacro, al igual que ocurría en la escena del Ecce-Homo. Tras él se sitúa el Cirineo ayudándole a soportar la cruz, figura muy mutilada en su parte superior. Cerrando la composición se encuentra el soldado romano que tira de una cuerda anudada al cuello de Cristo.

Al igual que en la mayoría de las escenas, se recurre a un fondo neutro en tonos azulados. En un intento de lograr volumetría en las figuras, se emplea abundantemente el claroscuro.

— **La Crucifixión:** otra de las escenas en las que se sustituye el fondo neutro por un fondo paisajístico; por desgracia, se encuentra muy mutilada, habiéndose perdido casi la totalidad de la figura de Cristo. Poco podemos decir de esta escena, igualmente inspirada en grabados flamencos.

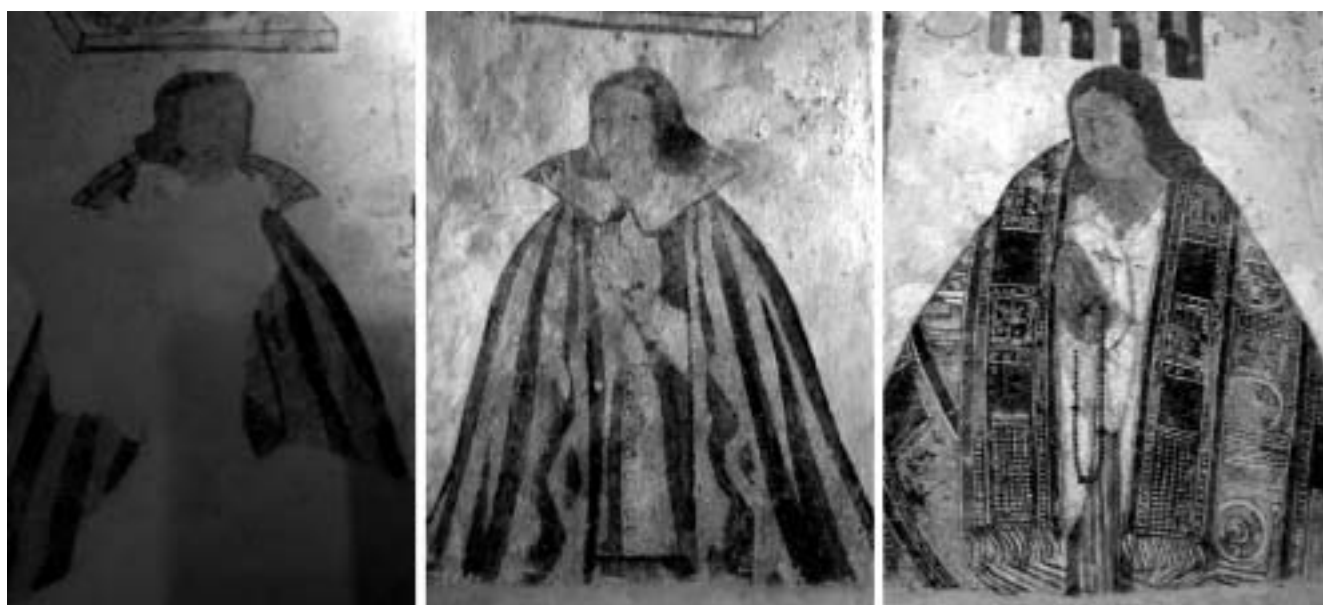
Por los restos conservados, todo parece indicar que la composición aparece centrada por Cristo en la cruz, que es elevado por un sayón a la derecha mediante cuerdas, mientras que a la izquierda otro le empuja para alzarlo. Bajo el sayón de la derecha se sitúa otro que está clavando a Jesús.

Un elemento muy interesante y que no se repite en ninguna de las otras escenas es la presencia de dos calaveras en uno de los capiteles corintios que enmarcan esta última escena. Su exclusiva aparición se puede explicar, quizás por el hecho de representar el Gólgota en la siguiente escena (desaparecida con la creación del gran Juicio Final).

— **El Juicio Final:** la serie sobre la Pasión de Cristo se rompe con la inserción de la gran escena del Juicio Final que se ubicaría sobre otras preexistentes, posiblemente la Expiración, el Descendimiento y la Piedad. Este hecho nos da muestra del escaso valor que se otorgaba a la pintura como tal; no era considerada como un hecho trascendente y se modificaba sin ninguna consideración.

Por desgracia se encuentra en muy mal estado de conservación, ya que se le abrió una ventana que fue posteriormente tapiada. No se han encontrado muchas representaciones de la época colonial que muestren el Juicio Final; aparte de este ejemplo podemos citar los conservados en el templo

16. Ibid., p. 263.



Caciques

de Turmequé y en Santo Domingo de Tunja. Es una composición inspirada en grabados centroeuropeos del siglo XV, ajena al dinamismo propio del Renacimiento. Aparece enmarcada por anchas pilastras sin capitel decoradas con grutescos.

En la parte superior se representa a Jesucristo resucitado, vestido con un manto rojo, sentado sobre el arco iris y con el mundo como escabel. A su derecha se representa la Virgen María mientras que a la izquierda se representa a San Juan Evangelista, apareciendo las tres figuras enmarcadas por la mandorla mística, siguiendo una iconografía medieval. Fuera de la mandorla, a ambos lados, se disponen los demás apóstoles identificados con sus atributos iconográficos, y presididos por San Pedro y San Pablo.

En la parte inferior se representa el Cielo y el Infierno. Como nexo de unión, aparecen ángeles trompeteros –en su mayoría mutilados–, similares a los existentes en Turmequé. Si seguimos este ejemplo mencionado, posiblemente en la parte central aparecerían figuras de ángeles ayudando a desenterrar cadáveres. No se descarta que pudiera aparecer el arcángel San Miguel pesando almas, siguiendo las representaciones medievales.

La boca del infierno, donde se arremolinan los condenados, se sitúa en el extremo derecho sobresaliendo del marco pintado. Muchos de ellos son figuras de indígenas, con el fin de dotarles de mayor dramatismo y acercar el tema religioso a los aborígenes¹⁷. Junto a la boca encontramos al demonio, que arrastra a los pobres aterrorizados hacia el infierno. Sobre el infierno encontramos una cartela con el texto «MALDITOSA», en clara referencia a los condenados.

La otra parte de la composición, correspondiente a los salvados, se dispone en el extremo izquierdo. Junto a ellos encontramos una media docena de santos con palmas en las manos que se disponen a acompañarlos en la Gloria.

En la parte inferior del extremo izquierdo encontramos la figura de un cacique, uno de los donantes de las pinturas, acompañada por la siguiente

17. Opina Jaime Lara que el modelo para realizar la Boca del Infierno se encuentra en la ballena de Jonás, siguiendo el grabado de Wierix. Por su parte, Rodolfo Vallín opina que las facciones de los condenados pertenecen a los españoles más que a los indígenas.

inscripción: «PINTOSE . ESTE JVIZIO / A DEVOCION . DEL . PVE / BLO . DE SVTA. SIENDO / CACIQVE . DON . DOMINGO / Y CAPI-TANES . D^o LAZARO, don Ju^o / neatariguía, don Ju^o corula y don and. (¿rés?) / Año 163-». Esta inscripción identifica a los caciques orantes retratados en el arco toral, ubicados bajo las representaciones de Santa Catalina y Santa Úrsula.

— **El arco toral:** estas pinturas se realizarían con posterioridad al resto del ciclo, en el momento en que se pintó el Juicio Final.

A ambos lados del arco se representan los donantes, identificados en el Juicio Final como antes vimos. Son dos figuras masculinas elegantemente vestidas, arrodilladas y en actitud de orar. Estos retratos son muestra de que no sólo los encomenderos o los sacerdotes ilustrados promovían la creación de obras de arte; también muchos de los caciques tenían la posibilidad de encargarse un programa iconográfico en los templos, como así lo atestigua esta iglesia de Sutatausa o la de Suesca.

En el muro del Evangelio, junto al arco toral y la escena de la Vía Dolorosa, destaca la presencia de la esposa de un cacique muisca vestida con la manta típica (la conocida como “cacica de Sutatausa”). Esta es la única imagen latinoamericana que muestra a un miembro de la clase dirigente utilizando la vestimenta indígena ya que, «los pocos retratos de dirigentes nativos que se han descubierto en la zona del Cuzco, en el Perú, conservan sus facciones, pero visten atuendos característicos españoles»¹⁸. En el templo de Suesca encontraremos otra imagen de una cacica donante, en este caso con vestiduras españolas.

Sobre los caciques se representan a dos santas vírgenes: Santa Catalina y Santa Úrsula. Ambas figuras, dispuestas sobre una pequeña ménsula, visten de un modo similar (túnica azul y manto rojo, con corona real), presentando cierto parecido físico. La primera de ellas, Santa Catalina –a la izquierda– aparece identificada con sus atributos tradicionales: espada y rueda con espinos, así como la palma de martirio. La segunda, Santa Úrsula, se representa con la palma de martirio y una banderola con la cruz.

Sobre la imposta del arco se encuentra dos escudos heráldicos, vinculados a la orden franciscana. El primero de ellos presenta el anagrama de Cristo y los tres clavos. El segundo aparece partido, presentando en el primer cuartel un calvario, las llagas de San Francisco en el segundo, y entado en punta los tres clavos de la cruz.

El trasdós del arco se decora con una moldura, con una cruz de resurrección en la clave. Todo el intradós del arco se halla ornado con grutesco vegetal, similar al que discurre por los entablamentos del templo. Como complemento, en las jambas se localizan dos bellos jarrones dorados con frutas y flores.

— **El presbiterio:** está presidido por un retablo de madera posiblemente realizado a mediados del siglo XVIII, tras el cual se encuentra una bella decoración arquitectónica. Toda la capilla mayor se decora con las mismas columnas corintias que enmarcaban las escenas de la Pasión, sobre las cuales discurre un bello friso de grutescos vegetales.

18. VALLÍN, R. Op. Cit., p. 83.

En la actualidad casi toda la decoración mural aparece semioculta por el altar de madera. El retablo fingido presenta parejas de columnas corintias laterales, sobre un zócalo de decoración geométrica (idéntica a la hallada en la capilla mayor de Turmequé), entre las cuales se insertan hornacinas con imágenes de San Francisco y San Antonio. Sobre ellos se representan a San Pedro y San Pablo, enmarcados por pequeños cuadros rectangulares.

La parte central del testero aparece sin pintar, lo que supondría que aquí se encontraría un lienzo o pequeño retablo de madera, que fue reemplazado por el actual.

En la parte superior encontramos un frontispicio presidido por una custodia dorada de tipo sol, bajo la cual aparecen tres cabezas de querubines entre nubes, complementado con dos ángeles portando instrumentos de la Pasión y que sostienen un manto a modo de baldaquino. Parece ser que estas figuras y el remate superior fueron realizados con posterioridad, apreciándose ciertas disonancias en su unión con el friso de grutescos.

Junto a la capilla mayor quedan restos de un retablo fingido que sería eliminado a mediados del siglo XVIII cuando –según Gustavo Murillo¹⁹–, se crearía una capilla en el muro del Evangelio, que vendría a conformar la planta de cruz latina del templo de Sutatausa. Posiblemente enfrentado se encontraría otro retablo fingido o marco arquitectónico para la puerta de la sacristía, del cual solo queda algún resto arquitectónico junto al arco toral.

Es un retablo conformado con pilastras toscanas, sobre las cuales se dispone un entablamento y un frontón recto. Todo parece indicar que en este retablo se representaría la Anunciación de María. Esta afirmación la hacemos teniendo en cuenta la existencia de una cartela superior en la que, pese a estar mutilada, se puede leer: «*MARIA VIRGO CON(cebida) SINE PE(cado)*». Además, en el tímpano de su frontón se representa la paloma del Espíritu Santo, que enfatizaría esta idea.

A la derecha de este retablo aún se conserva la figura de Santa Clara, representada con su iconografía tradicional, vestida de franciscana y con un portapaz. Posiblemente enfrentado aparecería San Francisco, como corresponde al pertenecer Sutatausa a la doctrina franciscana.

— **Capilla de la Dolorosa:** como señalamos, entre 1750 y 1779, se crearía una capilla en el muro del Evangelio, que vendría a conformar la planta de cruz latina del templo, y se crearía el camarín en la Capilla de San Juan (primitiva sacristía del templo). Posiblemente en este momento se realizarían los retablos neoclásicos que actualmente podemos ver, decorándose igualmente sus muros. Todo parece indicar que esta decoración pictórica se vendría complementada al exterior del templo en las capillas posas.

Las paredes se pintarían creando un trampantojo, que seguiría las formas arquitectónicas del retablo. Así pues, encontramos columnas compuestas de fuste verde y capitel blanco, sobre las cuales se dispone el entablamento con dentículos, policromado en tonos suaves. Junto a las columnas aparecen corintajes en tonos ocres.

19. MURILLO SALDAÑA, G. Op. Cit.



Capillas posas

— *Las capillas posas*: excepcional es el caso del conjunto doctrinero de Sutatausa, por conservar sus cuatro capillas posas, tres de ellas originales y una cuarta reconstruida en la década de los años sesenta.

Sin duda, la que mayor interés ofrece es la capilla situada junto al templo, orientada hacia el Noroeste. Al exterior aún conserva restos de decoración en la rosca de su arco de entrada, a base de motivos geométricos. Sorprende su interior, en donde se representa un retablo barroco presidido por Jesucristo. Es un bello trampantojo, casi podríamos decir un tímido intento de crear una quadratura siguiendo modelos italianos.

El retablo, con mármoles de colores, presenta parejas de columnas corintias con retropilastras, sobre el que se dispone un frontón curvo dentado, con

un frontispicio en el que encontramos un medallón con el Cordero Místico. Presidiendo el retablo, bajo un dosel, encontramos la figura de Jesucristo. En un intento de crear mayor perspectiva, se representa tras un altar, sentado en un trono, con actitud de bendecir y llevando el pan en la mano.

Estas pinturas acentúan aún más esa idea doctrinal, especialmente para festividades como el Corpus Christi. Como señalamos antes, posiblemente se realizaran entre 1750 y 1779, fecha en que se transforma la sacristía para convertirse en la capilla de San Juan.

Reproducimos aquí un documento procedente del archivo parroquial de Guachetá, dado a conocer por Carlos Arbeláez, que hace referencia a las posas de Sutatausa: «En esta parroquia hay un templo, con sus dos Capillas, Sacristía, Bautisterio y Torre, todo de tapia, calicanto, y texa de muy y cuidada arquitectura: hay en él mucho adorno, y Altares buenos; en especial los dos de Dolores, y el Patriarca S.S. José estucados de primor: **en la plaza quatro Capillas con Altares, y elegantes pinturas que sirven p.^a las funciones de el Corpus.** Además existe un Cementerio cercado a tapia y texa, con una hermosa Capilla, y Altar en donde hace poco tiempo se celebraba el Sto. Sacrificio de la Misa. No hay más Capillas, ni oratorios en este Distrito. Sirve un vecino de Sacristán: tiene la iglesia los paramentos y alajas necesarias: es quanto debe exponerse. Sutatausa 22 de Agosto de 1848. Pedro Xavier Gutiérrez»²⁰.

20. ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. «Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada». *Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. XXXI, n.º 18, julio-septiembre 1969, p. 213.