¿BARROCO EN COLOMBIA?

Por Francisco Gil Tovar

¿Hubo en verdad Barroco en Colombia? Se dieron en tan extenso territorio las condiciones sociales, económicas, psicológicas, religiosas, estéticas y técnicas que explican la existencia de lo que se llama con acuerdo más o menos general "arte barroco"?

A sabiendas de que no se trata aquí de definirlo -lo que tampoco sobraría, pues no parece haberse adelantado cosa sustancial desde que un buen grupo de autoridades debatieron el asunto, allá en los años veinte, bajo las severas bóvedas borgoñonas de Pontigny- la probidad y la claridad piden dejar dicho lo que estamos entendiendo por barroco.

En el "Diccionario de la Real Academia Española" leemos: "Dícese del estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la curva, que se desarrolló principalmente en los siglos XVII y XVIII; período de la cultura europea en que prevaleció dicho estilo artístico y que va desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII"[1]. No se trata desde luego de una definición ideal del Barroco; pero es un punto de remisión, probablemente el único en que llegarían a estar de acuerdo autores de tan diversos matices como lo han sido, por ejemplo, Weisbach, Strich, D'Ors, Camón, Sigerist, Orozco, Buschiazzo, Cirlot o Kelemen.

Aparte los más obvios y superficiales aspectos decorativos y ornamentales de los que habla el Diccionario, es aceptado que lo barroco supone entre otras cosas una rebelión contra la tiranía de lo geométrico, desencadenada por series vigorosas de simbolismos y decorativismos en la naturaleza. Pero a la vez su sed de lo curvilíneo y de lo carnoso, su ambición de luces y tinieblas, su tendencia al desencadenamiento de los espacios y el excitante dinamismo alborotado de sus formas obedece sin duda a un desasosiego preñado de energía vital; producto tal vez -como decía Camón refiriéndose a Leibnitz- de "la fuerza como la esencia de todo cuanto existe y actúa" y de una "perenne situación transitiva"[2]. Parece pues, muy cierta la intuición de Antonio Machado, quien en una de sus "Galerías" escribió que el Barroco "... pinta virutas de fuego, hincha y complica el decoro..."[3]. Con lo que repetía una observación ya bastante vieja entre poetas, pues que en el pleno siglo barroco uno de ellos atacaba así al estilo entonces en boga: "oropel que desde lejos engaña con la color"[4]. Lo que viene a ser en el orden de lo visual otro tanto de lo que era en el auditivo aquella expresión de "hablar con cascabeles", puesta por Lope de Vega en boca de uno de sus personajes[5]. "Sin embargo ... -continuaba Machado- "-Oh, sin embargo hay siempre un ascua de veras en su incendio de teatro"[6]. Percibir ese "ascua de veras" bajo lo que atrae y encandila y ver si realmente la apetencia agitada de vida y el sentirla trémulamente transitoria, huidiza y en el fondo tremenda y plena gravedad y patetismo es lo que sustancialmente nos interesa; pero no es fácil coger este toro por los cuernos.

PERO EN NUEVA GRANADA...

En Nueva Granada, aquello que parece que hemos convenido aunque no muy expre-

samente en ir calificando como barroco aparece tan escasamente convincente como tal, que mucho sospechamos sea otra cosa. Y casi inevitablemente debe referirse a manifestaciones del "complicado decoro" en retablos, marcos, tableros y ciertos muebles filiales de los "Luis XV".

Hay una diferencia entre el barroco castellano y el andaluz: se le reconoce al primero una gravedad mayor y un contenido patético y al segundo -más influído por Italia- una complacencia con las bellezas formales y una tendencia a la gracia. Pues bien; Nueva Granada es en mucho hija legítima de Andalucía, como no puede extrañar a nadie. Andaluces en primer lugar y extremeños en segundo fueron sus conquistadores, sus colonizadores y los frailes que la evangelizaron y que a menudo construyeron sus iglesias. Sus casas y poblaciones coloniales, si bien trazadas conforme a las leyes de Indias que recogían legados greco-romanos, tenían y aún tienen, salvadas diferencias, notorio acento andaluz.

No es raro, entonces, que las notas más o menos barrocas en la que habría de llamarse Colombia aparezcan jugando con los formalismos, evadiendo siempre la gravedad profunda y mostrando inclinación a lo superficial y complaciente. Por eso se desarrollará más a gusto en las proximidades del rococó, cuando después de 1740 se restableciera la categoría de virreino que efímeramente tuvo mucho antes. El propio carácter formalista de los neogranadinos era sin duda más propicio a las gracias y sutilezas menudas del rococó que al drama del barroco; del mismo modo pueden notarse con más frecuencia, en la pintura y en la decoración arquitectónica sobre todo, más instancias manieristas; en un manierismo en la aceptación de eclecticismo amanerado y formal.

Por eso son las artes decorativas o, más exactamente, las manifestaciones artesanas de la ornamentación, las que pueden ofrecer mayor número de ejemplos barrocos en el país; por el contrario, bien puede afirmarse que las artes que Platón llamó "más reales en sí mismas", como la arquitectura y la música, no dan ni un solo ejemplo aceptable como barroco. La platería trabajada toscamente y por procedimientos de martillado y repujado, si no muy brillante, tiene un momento de apogeo en pleno siglo XVIII cuando repite hojarascas y diseños similares propios de lo barroco, pero sin vuelo ni abandono de las actitudes artesanales. El mobiliario de la segunda mitad del mismo siglo, imitador de los modelos "Luis XV" y "Chippendale", produce en madera tallada, dorada y policromada, trabajos igualmente toscos si se comparan con los de otras regiones de la América colonial, pero muy notables y con elementos que nos servirán de apoyo a algunas apreciaciones sobre la personalidad de la expresión novogranadina.

Desde luego, en las manifestaciones plásticas del período colonial en Colombia, son frecuentes las particularidades de carácter barroco, pues grabados y originales barrocos europeos son muy a menudo sus modelos; pero hablando en términos semióticos tienen del barroco la señal, no el signo. Y con frecuencia aún esa señal es tímida o aislada. No se siente así la presencia del estilo, sino la de la manera, toda vez que se toman formalidades barrocas sin comprenderse la interrelación de los elementos y la contínua fluencia de los movimientos y de los ritmos que conforman su sistema nervioso.

Por ello puede afirmarse que en Nueva Granada se cultivó un barroco aparente, sin la voluntad del estilo y prácticamente sin conciencia del mismo. Dicho de otro modo,

existieron barroquismos descomprometidos del Barroco, dentro de contextos generales de austeridad y rusticidad, valores estos que siempre deben considerarse en la base de todo estudio sobre la estética colonial en el país. Ello no quiere decir que se desconozca la presión de factores extrínsecos a lo estético como son los económicos y los políticos, pues la Corona exigía -con buenas razones de su parte- que se midieran los fondos y se construyera con sencillez no pedida, al parecer, a otras provincias americanas.

No puede olvidarse que las formas y los materiales verdaderamente barrocos no son para pobres. Lo barroco siempre es un exceso; para lo barroco tiene que sobrar no solamente vitalidad, sino dinero, cuando se trata de producir arquitectura, escultura, decoración, mobiliario, indumentos. En Nueva Granada no había bronces ni mármoles; no existía una ebanistería fina ni una mano de obra en la construcción capaz de hacer lo que el barroco exige hacer con la piedra. Es más: casi no se utilizaba la piedra. Se tenía que imitar el mármol de las consolas con madera pintada y las aplicaciones de bronce con talla en la madera.

Un barroco con exigencias de humildad y sencillez, tratado como a "sotto-voce" puede ser cualquier cosa menos lo que se entiende por tal.

Algunas observaciones sobre obras de los siglos XVII y XVIII, consideradas como típicas de la arquitectura, la decoración arquitectónica, la escultura y la pintura coloniales en Colombia nos dan en seguida la oportunidad de confirmarlo.

EL CASO DE LA ARQUITECTURA

Por mi parte diré que en toda Colombia no he encontrado un solo espacio interior barroco. Ni en el diseño de su planta, ni en el tratamiento de sus alzados y cubiertas, ni mucho menos en la presencia de la psicología propia del estilo. Y si alguna obra ha podido ser alguna vez considerada discutiblemente barroca -como, por ejemplo, la iglesia de San Ignacio en Bogotá-, resulta que sus planos "fueron traídos de Roma"[7], tómese esta referencia documental como quiera tomarse; y, en todo caso, trazados por un italiano: el jesuíta Giovanni Battista Coluccini, natural de Lucca[8].

Lo "normal" en el país, en la arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII, es la insistente presencia de espacios cerrados por telones de muro plano. Recogimiento espacial en fín, compartimientos psicológicamente estancos, muy lejos de la invitación compulsiva a ir cada vez más allá. Pero sabemos que hay en todo arte espacial barroco y por supuesto en la arquitectura por ser manifestación espacial por excelencia, una ambición de espacialidad contínua, con frecuencia más ilusoria que real, pues que el barroco es ilusión de las cosas. Todo espacio realmente barroco alude al espacio vecino y lo conmociona psicológicamente, haciendo así fluído el edificio. En consecuencia el sentido de continuidad y la resonancia pueden tenerse como legítimos caracteres barrocos. Nada de ello puede apreciarse en ninguno de los edificios de la época en el país. Antes por lo contrario, el máximo interés de la mayor parte de sus iglesias es ese hábil recurso de lo compartimentado, la frecuencia de una sola nave independiente de las capillas laterales cuando las hay, y el corte de las cabeceras en paños.

Todo ello revela algo que conviene dejar dicho de una vez; la mentalidad de estirpe mudéjar y andaluza que halló diálogo viable con la tradición indígena de la zona resistiéndose a lo barroco, aunque no para resistirse al barroco. Esta especie de simbiosis entre el sentido espacial indígena y el aportado por los maestros de obra del sur de España -fuertemente tocados por los oficios de la albañilería y la carpintería hispanoárabes- no podía avenirse bien con el carácter, la técnica constructiva y los costos exigidos por las obras barrocas, sobre las cuales -ya se ha dicho- llamaban la atención las autoridades peninsulares.

Así las cosas, a falta de arquitectura hispanoamericana barroca, los barroquismos se dieron en Colombia en la indumentaria arquitectónica; vale decir, en los revestimientos interiores de talla dorada, de los cuales hay algunos excelentes.

En efecto, los gruesos muros de adobe pedían cubrir la casta humildad de sus paramentos internos con algo "que decore la casa de Dios y atraiga la vista de los naturales"[9], de estos mismos naturales que habían adornado sus humildes templos-bohíos de bahareque y paja con tableros rejos y chagualos en láminas de oro.

Pero aún en el conjunto de lo decorativo, la presencia cristiano-islámica de lo mudéjar y el gusto de tradición local formaron las exhuberancias, los alborotos formales y las libres secuencias rítmicas del barroco, al ordenarlas en el entramado de la geometría y del repetido ritmo de los compartimientos estancos. Así se observa en casi todos los recubrimientos de techumbres y muros en las iglesias de los siglos citados, más cercanos al recamado oriental que a la hojarasca barroca.

El recubrimiento botánico, bastante más barroco y sin duda con el aliento popular, de la capilla del poeta, también barroco, Hernando Domínguez Camargo, en la catedral de Tunja, puede tenerse como ejemplo de excepción entre las obras de artífices nacidos en el país.

También está fuera de duda, como lo estudió Santiago Sebastián, como ya lo había observado Marco Dorta y como por otra parte es obvio, que los diseños de Sebastiano Serlio influyeron de modo notable en muchas tracerías geométricas de cubiertas neogranadinas en Bogotá y Tunja, a través de los grabados del manierista italiano cuya edición veneciana de "Tutte l'opere..." (1619) y sobre todo de la versión española de Villalpando eran conocidas por los carpinteros de lo blanco" en el Nuevo Reino. Sobra decir que esto esquemas serlianos no se aplicaron exclusivamente en la Nueva Granada, sino en otras colonias de América; pero queremos insistir en que las tramas y casetones difundidos por Serlio y Villalpando alcanzaron en la zona una extraordinaria aceptación y se prolongaron durante casi todo el siglo XVIII por razones más que todo achacables a su coincidencia con el gusto del país y la casi indeclinable tendencia local y a las ordenaciones geométricas y a la diseminación plana de hojas, flores y otras formas de la naturaleza. Dicho de otro modo, los diseños manieristas serlianos vinieron a incidir y tal vez a reforzar la alianza indomudéjar, con la que más tarde pugnarían los barroquismos.

En cuanto a las fachadas, es muy claro que casi no las hay barrocas en el país. También aquí se repite el hecho de existir diseminados y tratados con ordenación no

comprensiva del estilo, elementos sueltos en su mayor parte procedentes de los tratados de Serlio y Villalpando, y en ciertos casos, del de Vignola; y de la imaginación popular llevada a efecto por meritorios maestros de obra que, al basarse a menudo en ciertos ornatos curvilíneos, permiten una aproximación a lo barroco. Son en todo caso salpicaduras, como las de la portada de la capilla del Sagrario en Bogotá, de 1689, donde sobre un carco que repite el diseño de la portada de la Viña Grimani, se monta como adherencia plana a un paño de fachada absolutamente liso, un remate con elementos manieristas y columnillas salomónicas.

Claro es que las notas sueltas ornamentales que confirman una superficial presencia barroca en las fachadas no son raras, y a veces, de singular atractivo sobre todo cuando se trata de obras con aliento popular. En este sentido son dignas de mención la torre octagonal de la Iglesia de Santa Bárbara (finales del siglo XVIII) y algunas portadas de casas en la interesante localidad de Mompox, a orilla del río Magdalena, trabajos de confitería arquitectónica popular abarrocada, como suelen ser todas las obras de esta clase en el trópico.

La portada del Palacio de la Inquisición en Cartagena de Indias, de 1770, es también excepción, más culta, de trabajo abarrocado con acentos limeños sobre piedra; pero las cordonaduras mixtilíneas en ella labradas no son suficientes, en mi opinión, para aceptarla más como barroca que como manierista.

Más aceptablemente barrocas son algunas portadas en Popayán, en zona bajo directa influencia quiteña, lo cual sin duda explica el caso, pues allí trabajaron artífices de un foco artístico mucho más barroco como fue la hoy capital de Ecuador. Además, los casos más típicos suelen ser obra de maestros europeos,. Las portadas en piedra de las iglesias payanesas de San Francisco, del arquitecto español Antonio García, y de San José, del alemán Simón Schenherr, ambas de la segunda mitad del XVIII son ya, si no barrocas a ultranza, sí buenos ejemplos del estilo dentro del panorama general de este en Colombia.

EL BARROQUISMO DE LOS RETABLOS

Es en el trabajo de los retablos de altar donde parece quebrarse la discreción e incomprensión del barroco en Colombia. No es que se llegue a extremos churriguerescos o ultrabarrocos ni a riquezas excesivas, pero en la estructura y la composición de algunos de ellos se configura a nuestro parecer la idea del estilo más allá de la acumulación de elementos con que la simplicidad escolar ha querido definirlo.

Hay, desde luego, en Tunja y algunos pueblos de la región andina de Boyacá, en Bogotá y algunos de Cundinamarca, en Popayán y en Buga, retablos completos o tabernáculos del siglo XVIII, en madera tallada y dorada, que no desdicen de las ornamentalidades mejores del barroquismo con algunos acentos mestizos.

Aún reconociéndolo así, es necesario advertir la permanente presencia de una concepción planista de casi todas las entalladuras del retablismo colombiano y la resistencia de los entalladores criollos a abandonar la ordenación clara en cuerpos y calles de los re-

tablos renacentistas. Sobre estructuras cuadriculares donde imperan las series verticales de columnas y los horizontales cornisamentos albergando hornacinas, se adhieren más o menos profusamente la hojarasca barroca, sin demasiada algarabía sino con respeto por el orden y por la idea serial.

LAS RESISTENCIAS EN LA PINTURA

Es bueno mencionar ahora la regla en la pintura neogranadina que cronológicamente corresponde al barroco; y parece mejor todavía ocuparse de ello a propósito del pintor sin duda más famoso de todo el período colonial en la nación, frecuentemente enmarcado dentro del estilo: Gregorio Vásquez Ceballos.

La vida de Vásquez, criollo santafereño, transcurrió entre 1638-1711, es decir, en un marco cronológico perfectamente barroco. Sus influencias directas fueron las de grabados del taller de Plantin-Moretus de Amberes y las de cuadros manieristas y barrocos de las escuelas española e italiana, con mayor particularidad sevillanos. Pero he aquí que su criollismo andino -él era un fiel representante del carácter de la gente del altiplano-, no le permitió entrar de lleno en los barroquismos a pesar de estar rondándolos constantemente, pues el apreciable pintor bogotano era ante todo un pintor modoso. A través de su obra se imagina uno la calma de Vásquez, perfectamente encajable en la Santa Fé de su época.

¿Puede pensarse que Vásquez sea, como se ha dicho, un pintor barroco? Desde luego, no. Al menos no plena y conscientemente. Vivió en los arrabales del barroquismo y adoptó algunos de sus modos así como otros de procedencia renacentista y aún del manierismo más como manera de hacer que como forma de expresar.

El barroco es, entre otras cosas, una forma de pasión y de sensualidad ante la naturaleza; pero ello está muy lejos de verse en el conjunto de la obra vasqueña. Hay una tensión interior de las obras verdaderamente barrocas, que el neogranadino está lejos de sentir. Nada mejor al respecto que observar cómo se manifiesta el dinamismo en el movimiento centrífugo de las abundosas y flameantes vestiduras que pintaran en torno de sus vírgenes y santos los pintores barrocos del XVII; utilizaron esos paños que vuelan,no para referirse a un ventarrón que no existe en las celestiales alturas, sino para hacer ver de algún modo la invisible agitación interior de las imágenes y sobre todo, para expresar su propia agitación.

Lo que hacía mover las telas de los santos esculpidos por Bernini o pintados por el Greco, Barocci o Cortona era más bien el vendaval de su propia vida psíquica.

Vásquez, en cambio, se nos aparece tranquilo, sin tensión interior, calmo en su calma, trabajador con las normas. Y ese tenor, cuando dibuja y pone color a los paños que según los modelos barrocos que conoce "deben" dibujarse y colorearse así, flotantes las curvas sin poner en ello su propia agitación, pues no la tiene.

La misma razón explica la no existencia de desequilibrios en sus composiciones. La agitación de las figuras y la multiplicidad de ejes de composición a las que deben su

colocación en los cuadros barrocos, hacían de éstos una especie de maremagnum de figuras "vivas" que ascienden o descienden, aluden a las zonas exteriores, se desentienden de la escena vecina y parecen presas de alguna urgencia. Todo ello tiene que ver con el famoso desequilibrio barroco, tan ingrato a los teóricos del clasicismo y del orden racional en el arte; pero en nada afecta a la composición de los grandes cuadros de Vásquez Ceballos, ordenados casi siempre conforme a un eje central de simetría y de donde los alborotos celestiales producidos por las legioncillas de ángeles, querubines, tronos y serafines se desarrollan en cierto orden de grupos dispuestos con más rigor que los de las inmaculadas de Murillo, sopesando todo y compensando con el grupo de la derecha el que hay a la izquerda, y con el de abajo, el de arriba. En este sentido -como en otros- Vásquez es un devoto de la academia renacentista.

Por otra parte y habida cuenta de los caracteres generales del barroquismo, dónde hallar en los cuadros del pintor la grandilocuencia típica del estilo? Se ve que siempre se resiste a ella; es más, que no lo tolera. Cuando intenta aplicarla en ocasiones muy contadas -Elías arrebatado en el carro de fuego (Museo de Arte Colonial), o Predicación de San Francisco Javier (iglesia de San Ignacio)- pone de manifiesto su poca inclinación hacia ello, su sentimiento reposado vuelto contra los aspavientos y las exaltaciones. Por eso, obras como las citadas a pesar del esfuerzo puesto en ellas, se afilian prontamente en lo ficticio. Pero lo ficticio no es ilusorio, que lo ilusorio así es adecuado a las aspiraciones del barroquismo.

¿Y qué decir de los aspectos crueles y violentos tan del gusto de los artistas barrocos? Bien lejos están de las inclinaciones vasqueñas, y bien se ve que le repugnan pero como es un pintor de encargos, no tienen más remedio que representar crueldades y violencia. Lo hace entonces del modo más convencional posible, ilustrando con desgana los relatos hagiográficos sin expresar contenidos de violencia en ningún caso.

Y creo que lo dicho hasta aquí sobre él es perfectamente aplicable a todos los pintores santafereños y neogranadinos de su tiempo, algunos de ellos discípulos suyos, aunque bastante menos talentosos. Al margen de su calidad, viendo su obra en conjunto se percibe que el aire barroco solo les tocó de lejos y en lo más aparente de sus formalismos.

En suma y en mi opinión, en el territorio colombiano, por diversas circunstancias, no se pudo dar el que alguien pudo llamar "el estilo de todo un mundo". Se produjeron barroquismos, es decir, tendencias hacia lo barroco escapadas del Renacimiento, o abarrocamientos, o lo que es igual, amaneramientos y formalismos de lo barroco; pero el Barroco, lo que creo que hay que entender por aquel vital estilo histórico, brilló por su ausencia.

* * *

RESUMEN

Parece que sin necesidad de ser exhaustivo, puede concluírse con unas cuantas notas muy breves con características de resumen sobre peculiaridades barrocas en Colombia.

1. Existen desde luego abundantes ejemplos parciales de la presencia más bien sesgada de lo barroco, aunque menos que de manierismos y amaneramientos en los arrabales del estilo.

2. Lo barroco se presenta casi exclusivamente en aspectos decorativos y ornamentales, y no toca, por tanto, los estructurales ni los psicológicos. Pero ello afecta más al trabajo de los artesanos que al de los artistas.

3. Un mestizaje sutil en el que concurren ritmos de elementos geométricos y planiformes de estirpe indígena y otros de características similares, pero de origen mudéjar está en la base de la expresión plástica colonial en el país y se opone a la comprensión y al desarrollo del Barroco.

4. La libertad de expresión que permite lo barroco motiva y estimula las formas decorativas y ornamentales populares de la época, alentadas por la Iglesia para sus fines de "Propaganda Fide"; pero tales formas, por abarrocadas que sean a menudo, no son necesariamente de estirpe barroca.

5. Otro de los obstáculos a la adopción del estilo, sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura (no a su vestido ornamentalista), es la situación socioeconómica del territorio, en buena parte derivada de causas con raíz en el período prehispánico, la cual fue imponiendo desde el principio un sentido de lo sencillo, discreto y humilde digno de tomar en cuenta para un estudio interdisciplinal sobre las expresiones en el país; pero valores no enmarcables, ciertamente, dentro de la estética barroca.

6. Se suma a ello el que la llegada de los elementos del barroquismo europeo al Reino de la Nueva Granada fue particularmente tardía y solo bien observable en obras de la segunda mitad del siglo XVIII agregándose y no imponiéndose a los recursos eclécticos que se habían ido arbitrando antes.

7. Las expresiones en que puede percibirse un sentido más comprensivo del carácter barroco coinciden, como es de esperar, con autores europeos; casi nunca con mestizos ni aún con criollos, quienes aparecen algo más cercanos al sentido de un mudejarismo en diálogo cordial semiológico, y quizás también psicológico, con ciertas formas indígenas.

NOTAS

El Nuevo Reino de Granada se extendía en el siglo XVIII por un territorio próximo a los dos millones y medio de kilómetros cuadrados; es decir, más extenso que el que ocupan juntas Alemania, Francia, Austria, Italia, España e Inglaterra. La actual Colombia, con 1.138.338 kms2, se extiende por un territorio que se aproxima al conjunto de Francia, España e Italia.

1. Real Academia Española: ***Diccionario de la Lengua Española*** (19 edición), 1970.

2. Camón Aznar: "El tiempo en Leibnitz y su correspondencia con el barroco", en ***El tiempo en el arte***, 1958.

3. Antonio Machado: ***Galerías.*** Madrid, 1907.

4. Cit. por Orozco en ***Lección permanente del barroco español.*** Conf. Ateneo de Madrid, 1952.

5. Lope de Vega: "Amar, servir y esperar", Act. II en ***Comedias.*** Biblioteca de Autores españoles.

6. Machado, ***Op. cit.***

7. "La planta se traxo de Roma", según el cronista del siglo XVII Juan Flórez de Ocariz: ***Genealogías del Nuevo Reino de Granada.*** Vol. III (Ed. 1956).

8. Por ***traer de Roma*** algunos interpretan el simple transporte de los planos una vez aprobados por la jerarquía eclesiástica. Otros entienden que en Roma fueron también confeccionados, siendo en tal caso Coluccini solamente el director de la construcción. Hoy se acepta que son traza del jesuíta Coluccini al menos de los de la iglesia. Es muy improbable que él mismo trazara el conjunto total de la obra jesuíta, que es más amplia y diversa.

9. Concilio Provincial de Santa Fé de Bogotá, 1774.

* * *