



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Contreras-Guerrero, Adrián
Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 2, 2018, -Junio, pp. 127-157
Universidad de Los Andes
Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764370009>

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



Sistema de Información Científica Redalyc

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

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

TÉCNICAS DE MODELADO Y FUNDICIÓN EN LA ESCULTURA COLONIAL COLOMBIANA

Modelling and Casting Techniques in Colonial Colombian Art
Técnicas de modelação e fundição na escultura colonial colombiana

Fecha de recepción: 15 de julio de 2017. Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2017. Fecha de modificación: 29 de octubre de 2017
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.07>

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

Candidato al doctorado en el ámbito de las relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur en la Universidad de Granada. Licenciado en Bellas Artes (Universidad de Granada), Grado en Historia del Arte (Universidad de Granada), Master en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico (Universidad Complutense de Madrid). Entre sus publicaciones actuales se encuentran: "El Lagar Místico". Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval". En *Cuadernos de Arte* (Granada), 48 (2017), pp. 27-49; "Divina Pastora o San Rafael Arcángel. Sobre el protector de la Orden Hospitalaria en Sucre". En *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 11 (enero-junio 2017), pp. 92-96.

contreras@ugr.es

El artículo se enmarca dentro de la iniciativa de un proyecto de investigación financiado por el Gobierno de España y hace parte del Proyecto MUTIS "Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" (Ref. HAR2014-57354-P) de la Universidad de Granada y la Universidad Nacional de Colombia financiado por Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

RESUMEN

Si bien la talla en madera —policromada y estofada— es la técnica de mayor trascendencia en el arte neogranadino de la Edad Moderna, no se debe ignorar que existió una gran riqueza material que por mucho tiempo ha quedado relegada en los estudios historiográficos. Con el presente artículo se pretende superar esta visión reduccionista que hoy estamos en condiciones de matizar gracias al examen de algunos vestigios materiales que aún perviven y, sobre todo, de la documentación archivística existente. En el texto que sigue se centrará la atención en aquellas piezas escultóricas obtenidas por procesos de modelado. Esta atención que se prestará a la materialidad de la obra, fuente primera de información para el historiador del arte, es una reflexión esencial para conseguir un correcto e integral análisis del artefacto artístico.

PALABRAS CLAVE

Arte virreinal, técnicas escultóricas, Nueva Granada, esculturas de yeso, fundición de plomo.

Como citar:

Contreras-Guerrero, Adrián. "Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 2 (2018): 127-157. <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.07>

ABSTRACT

Despite wood carving—polychrome and worked with estofado technique—being the most important technique in the Neogranadine art of the Modern Age, we must not ignore the great material wealth that for a long time has been disregarded in current historiographic studies. In the present paper we aim to overcome this reductionist vision, which we are now able to qualify thanks to the examination of some surviving material remains and above all of the existing archival documentation. We will focus our attention on those sculptural pieces obtained by modelling processes. Our concern with the materiality of the work—the first source of information for the art historian—is a reflection essential to achieving a correct and integral analysis of the artistic object.

KEY WORDS

Colonial Art, sculptural techniques, New Granada, plaster sculpture, lead smelting.

RESUMO

Ainda que o talhado em madeira - policromada e estofada - seja a técnica de maior relevância na arte neogranadina da Idade Moderna, não devemos ignorar que existiu uma grande riqueza material que ficou por muito tempo em segundo plano nos estudos historiográficos. No presente artigo, procura-se superar essa visão reducionista, que hoje podemos matizar graças ao estudo de alguns vestígios materiais subsistentes e, sobretudo, à documentação arquivística disponível. No texto que se segue, focaremos a atenção naquelas peças escultóricas obtidas por processos de modelagem. Essa atenção que desejamos prestar à materialidade da obra, fonte primária de informação para o historiador da arte, constitui uma reflexão essencial para o conseguimento de uma análise certa e integral do artefato artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Arte do Vice-Reino, técnicas escultóricas, Nova Granada, esculturas de gesso, fundição de chumbo.

El presente artículo está dedicado al análisis de las técnicas constructivas empleadas en las esculturas colombianas de la época colonial. Si bien el marco temporal en el que nos situamos no ofrece ningún problema terminológico, el marco geográfico bien merece un comentario semántico. Si en el título hubiéramos usado el término “escultura neogranadina”, nos podríamos estar refiriendo a dos entidades territoriales diferentes: a los territorios definidos por los límites de la Real Audiencia de Santa Fe en el siglo XVII, o a la entidad más amplia que fue el posterior Virreinato de la Nueva Granada en el siglo XVIII. Esta última opción nos obligaría además a hablar del rico panorama quiteño, ya que los territorios ecuatorianos formaban parte del citado virreinato en esta temporalidad, lo que desbordaría aún más el espacio con el que contamos. Entonces, hemos optado por hablar de “escultura colombiana” porque todos los casos de estudio seleccionados se encuentran localizados en ciudades, templos y museos de la actual Colombia, sin entrar a valorar esculturas conservadas en Ecuador, Venezuela o Panamá. Ahora bien, teniendo como escenario las fronteras actuales de Colombia, no sólo hemos prestado atención a las esculturas producidas *in situ* por maestros nacidos o establecidos en su geografía sino que también hemos incluido las importaciones escultóricas que tanto peso tuvieron en el ambiente artístico de la época, y, ahí sí, hablamos de otros focos como Quito o Europa. Por todo lo antedicho, creemos que el mejor adjetivo toponímico que podemos usar es el de escultura “colombiana”.

Por otra parte, la metodología usada se basa en la consulta de todas las fuentes primarias y secundarias que arrojan luz sobre la existencia de estas técnicas de modelado y fundición, haciendo un especial énfasis en los inventarios y testimonios documentales contemporáneos a las piezas que ponen de manifiesto una riqueza tipológica mayor a la que nos ha legado la historia. Este análisis de las fuentes se completa con el estudio de la tecnología constructiva empleada en los diferentes procedimientos técnicos,¹ esperando algún día estar en condiciones de ofrecer una caracterización química de materiales más pormenorizada cuando se realicen ese tipo de estudios. En definitiva, nuestro propósito ha sido llamar la atención sobre la variedad técnica de la escultura colonial colombiana, aboliendo así el interés monolítico y privativo por la escultura tallada en madera.

TÉCNICAS DE MODELADO

Las técnicas de modelado son aquellas que se utilizan para dar forma a una materia prima blanda. Por su ductilidad, estos materiales permiten modificar su volumetría con la aplicación de una fuerza mínima, lo que facilita bastante el proceso de elaboración. A veces esta transformación se ve mediada por la hidratación del soporte, como en el caso del barro o del yeso que se trabajan en húmedo,

1. Queremos manifestar nuestro agradecimiento a los diferentes restauradores que con sus comentarios, aportaciones y experiencia han orientado las líneas que siguen: María Cecilia Álvarez, Rodolfo Vallín, Yolanda Pachón, Marco Vinicio, Clara Inés Ángel, Manuel Amaya, María Alejandra Malagón, Julio Morales y Cristian Andrés Balseca.

endureciéndose tras el secado. Agrupamos también en este apartado la confección de figuras en cera y pasta de madera ya que todas estas técnicas son aditivas, es decir, la escultura se construye añadiendo materia y no sustrayéndola como ocurre en las técnicas de tallado.

EL BARRO

La técnica de la tierra cocida fue desarrollada por todas las civilizaciones prehispanicas, que muestran una gran tradición de barristas anterior a la llegada de los españoles. En el territorio colombiano conocieron esta industria los Araucas, habitantes de la Sierra de Santa Marta, los Chibchas que confeccionaron incluso sillas e instrumentos musicales en barro,² y los Tumaco, quienes produjeron las piezas en arcilla de mayor diversidad conceptual,³ entre otras muchas culturas precolombinas como los Muiscas y los Quimbaya.

Ya en la época virreinal, el barro siguió usándose para crear objetos de ajuar doméstico y también para la confección de imaginería religiosa. El material arcilloso se modelaba con las manos o instrumentos como palillos de madera y, una vez seco a temperatura ambiente, se cocía en hornos a altas temperaturas para luego ser decorado. En el ámbito específico de la escultura, el barro servía como medio y como fin, es decir, para elaborar bocetos o *modellinos* que luego se traspasaban a otros materiales más duros, y como soporte en sí mismo de la pieza final. Ambas modalidades se alinean con los hábitos artísticos de la metrópoli y de hecho en la Sevilla contemporánea se han constatado incluso casos como el de Núñez Delgado, dedicado a suministrar modelos en barro para obras finales en madera que eran realizadas por otros compañeros de profesión. Una pintura sevillana del momento nos muestra esta práctica de bosquejar la figura en barro antes de ser pasada a la madera: se trata del retrato que el pintor Francisco Varela realizó en 1616 de Montañés, donde aparece modelando a su famoso San Jerónimo penitente del retablo de Santiponce. Por otro lado, también hubo en Andalucía una gran tradición de barristas que usaron este material como soporte final de sus obras, siendo ejemplos de ello la Roldana en Sevilla y los hermanos García o José Risueño en Granada.

Pues bien, ante la ingente demanda de esculturas peninsulares por parte de los virreinos americanos, muchos artistas y algunos empresarios optaron por explotar las cualidades del barro mediante procesos que podríamos ponderar como preindustriales. Valga como ejemplo el caso de Bernabé de Baeza, pintor de profesión, a quien encontramos en 1610 ufanándose por la producción de la nada despreciable cantidad de “600 hechuras de Cristos de barro cocido (...) según los moldes que yo tengo” para vender “a 10 reales la docena”.⁴

2. Ezequiel Uricoechea, “La escultura en América”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, n° 4 (1962): 429.

3. Véase el capítulo “Los grandes modeladores de la arcilla” en *Luis Alberto Acuña, Historia extensa de Colombia. La escultura*, v. XXX, t. 3 (Bogotá: Ediciones Lerner, 1967), 77-91.

4. Miguel Ángel Marcos Villán, “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”, en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, coordinado por Ana Gil Carazo (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), 64.



Imagen 1. *Niño Jesús*, círculo de Juan de Mesa, ca. 1610-1630. Escultura en barro modelado, cocido y policromado, Catedral de San Lorenzo, Duitama.



Imagen 2. *La entrega del Rosario a Santo Domingo*, atribuido a Antonio de Pimentel, ca. 1644-1654. Barro cocido y estucado, Capilla del Rosario, Bogotá.

Junto a la Crucifixión, otro *best seller* del mercado artístico sevillano fue el Niño Jesús de bulto, tema iconográfico que ocupó las gubias de Jerónimo Hernández, Martínez Montañés o Juan de Mesa, entre otros. Esta verdadera saga iconográfica fue trasladada a los más diversos soportes, desde la formulación más tradicional y cara, labrada en madera, hasta las versiones más económicas que se hicieron en barro y plomo. De estas tres técnicas se conservan ejemplares en Colombia, siendo buena prueba de ello la escultura del *Niño Jesús* de la Catedral de Duitama, venerado como patrón en la ciudad. Se trata de una pieza modelada en barro cocido que fue trasplantada allí desde la ciudad del Guadalquivir. Por sus características, este ejemplar bien pudo salir del taller de Juan de Mesa o, en su defecto, de alguno de los moldes hechos sobre sus creaciones, tema que retomaremos más adelante.

Este tipo de importaciones, la llegada de artistas peninsulares y la referida tradición indígena en la producción cerámica, debieron abonar el terreno para el surgimiento de un género escultórico que bien podemos calificar de “santafereño”.

Hablamos de la elaboración de piezas en barro para ser colocadas en fachadas exteriores, piezas cuya existencia se ha citado en varias ocasiones pero que hasta el momento no ha suscitado el suficiente interés como para que le sea dedicado un estudio tecnológico puntual. Y decimos que es un género “santafero” porque, salvo en un caso de la ciudad de Cali que citaremos a continuación, no hemos conseguido documentar otras zonas del país donde pervivan estas piezas. El ejemplo más conocido es el grupo escultórico en relieve situado en el tímpano de la Capilla del Rosario, vulgo “de la Bordadita”, cuyas tres figuras principales están datadas en la década de 1644-54. Las figuras de la Virgen del Rosario, Santo Domingo y Santa Catalina están modeladas en barro y revestidas de estuco para imitar el aspecto del mármol.

Otra imagen de similar tecnología constructiva y también concebida para la fachada de un templo es la Santa Clara que remataba la portada del convento de su nombre, pieza hoy musealizada al interior del edificio. Ha sido equiparada al conjunto de la Bordadita y, por tanto, asimilada a la mano del presunto Antonio de Pimentel o del Maestro de San Francisco en su defecto,⁵ lo que vendría apoyado también por su muy cercana fecha de ejecución. Completan esta saga bogotana los tres santos franciscanos del frontis de la iglesia de San Francisco, siendo obras de cronología más avanzada y más flojas en el tratamiento anatómico y acabados de los textiles que resultan menos creíbles que las piezas anteriores.

El último caso de estudio que analizamos en este apartado es el de las esculturas del antiguo convento agustino de Cali, establecimiento fundado en 1581 que tras la Independencia fue convertido en el Colegio Republicano de Santa Librada. La fachada del templo presentaba originalmente tres imágenes de bulto entre medallones elaboradas en terracota: la Virgen, San Agustín y Santo Tomás,⁶ por suerte recogidas y preservadas por Manuel María Buenaventura tras ser demolido el edificio.

El hecho de que todas las esculturas comentadas presenten unas características muy homogéneas —modeladas en barro, recubiertas de estuco y colocadas en hornacinas exteriores de las fachadas— nos habla de un género bien definido. Su justificación parece encontrarse en la carencia que tuvo el Nuevo Reino de maestros expertos en la talla de la piedra, hecho que se verifica en la anecdótica presencia de este tipo de soportes en la escultura neogranadina y, de forma más fehaciente, en la conocida leyenda sobre *la Virgen del Campo*, que cuenta que el escultor Juan de Cabrera, sobrepasado por la dureza del material, tuvo que abandonar su propósito de tallar una imagen de María.

Pero también hay otra circunstancia interesante a tener en cuenta. La escultura modelada en barro también fue usada en Sevilla a la hora de afrontar la dotación de las portadas de la catedral, que estuvo a cargo de diversos maestros entre los que destaca Miguel Perrín. Así, las *Puertas del Perdón, de Palos y de la Entrada en Jerusalén*, comparten con la *Virgen del Reposo* del trasaltar catedralicio (ca. 1517) el material de

5. Acuña, *Historia extensa*, 174.

6. Este último santo no es San Nicolás como apuntó Acuña a quien debemos la publicación de la fotografía, sino Santo Tomas de Villanueva quien comparte con aquel algunos atributos iconográficos (Acuña, *Historia extensa*, s.p.); anterior a esta publicación, el grupo fue citado en Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (Nueva York: Macmillan, 1951), 70-71.



Imagen 3. *Santo Tomás de Villanueva*, anónimo, s. XVII. Barro modelado y cocido, anteriormente policromado, Colección Buenaventura, Cali. ACUÑA, Luis Alberto. *Historia extensa de Colombia. La escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, v. XXX, t. 3, s.p.



Imagen 4. *Bautismo de Cristo*, Maestro del retablo de San Francisco, entre 1623-1633. Relieve en yeso modelado, policromado y estofado, Iglesia de San Francisco, Bogotá.

su hechura: el barro. Resulta razonable que la genealogía de estas piezas colombianas arranque de la gran empresa afrontada por la Catedral de Sevilla y no sería extraño que algún maestro formado en la ciudad hubiera pasado a Bogotá llevando con él la solución que estudiamos. Esta última hipótesis cobra aún mayor fuerza si reparamos en el aspecto filosevillano que presenta el tímpano del Rosario.

Mientras llega el día en que los restauradores puedan analizar científicamente los componentes materiales de estas piezas y arrojen más luz sobre su tecnología constructiva, sólo nos queda consignar su presencia e importancia específica dentro del arte neogranadino. Un último apunte lo dedicamos a poner de relieve la vigencia en el tiempo y en el espacio de este tipo de piezas realizadas en barro, pues incluso en la primera década del siglo XVIII seguimos encontrando notas documentales como la que nos sitúa “Una imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá, de tierra de medio relieve, y su moldura dorada”⁷ en entornos domésticos.

7. “Inventario y tasación de bienes de Francisco de Usechi”, Bogotá 1709, Archivo General de la Nación (AGN) Bogotá-Colombia. Notarías Bogotá, n. 3^a, t. 137, f. 145r.

EL YESO

La escultura en yeso es otra técnica de modelado con una importante presencia en la escultura neogranadina, adquiriendo grandes cotas de protagonismo en la región de Tunja. Este material fue empleado en Nueva España para el revestimiento decorativo de la arquitectura, siendo ejemplos de ello la Capilla del Rosario en Puebla o la fachada de Santa María Tonanzintla. Como material para la fabricación de esculturas exentas se ha detectado su uso en el altiplano andino entre Colombia y Bolivia. En 2012, con motivo de un proyecto titulado “Iglesias y Capillas del altiplano de La Paz y Oruro” financiado por la cooperación española (AECID), se constató la importante presencia de este tipo de imaginería en yeso en las citadas regiones bolivianas. El primero en anotar la existencia de piezas hechas en yeso en Colombia fue el restaurador Rodolfo Vallín a propósito de las intervenciones que llevó a cabo en el retablo de San Francisco de Bogotá y en el apostolado de la Catedral de Tunja. Desde entonces nadie ha retomado este importante tema, aunque la técnica del yeso cuente entre sus ejemplares con obras capitales del arte colombiano, como son cuatro de los paneles del retablo de San Francisco y todos los de la Capilla del Rosario de Tunja,⁸ conjuntos ambos que por sí solos justificarían un estudio monográfico.

Así como el barro cocido suplió el trabajo de la piedra, el yeso fue usado en la Nueva Granada como reemplazo de la madera tallada. Su acabado, que es igualmente policromado, dorado y estofado, hace difícil distinguir a simple vista si una determinada escultura está realizada en yeso o en madera, lo que ha mantenido en el error a los historiadores por mucho tiempo. Es importante remarcar que no hablamos de esculturas hechas en madera u otros materiales que a su vez son acabadas superficialmente con capas de yeso, ya sea como imprimación para la capa pictórica o como elemento corrector de los volúmenes. Se trata de esculturas donde el yeso es usado como elemento estructural de base.

Distinguimos dos grupos de imágenes hechas en yeso: los relieves y las esculturas de bulto redondo. Las primeras “son piezas que se realizaban aparte y se iban ensamblando sobre un respaldo de madera, se pegaban y clavaban con clavo de forja, posteriormente se resanaban las uniones, se cubrían las cabezas de los clavos y se les aplicaban las sucesivas capas de preparación y policromía.”⁹ Esta tecnología constructiva es la que se evidencia en las obras tunjanas, siendo una de las más relevantes los paneles de la famosa Capilla del Rosario. En ellos, la levísima imprimación aplicada en los fondos, apenas consistente en una fina capa de yeso sobre la que se dispone la capa pictórica, ha sido incapaz de evitar que se marquen las uniones de los distintos tabloncillos verticales que componen el

8. Rodolfo Vallín, “Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, n° 12 (1987): 51-55.

9. Rodolfo Vallín, “Procesos técnicos en la escultura virreinal”, en *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España*, coordinado por Carmen Rojo Gaitán (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), 78.

soporte. También las contracciones y dilataciones producidas por los cambios de humedad han contribuido a que se produzcan algunos desprendimientos de los volúmenes de yeso, como se observa en el panel del *Nacimiento* realizado por Lorenzo de Lugo entre 1688 y 1689. El mismo procedimiento fue usado en la serie de la *Vida de la Virgen*, de la Capilla del Clero en Tunja, en cuyo relieve del *Nacimiento* queda hoy a la vista uno de los clavos usados para la sujeción de los volúmenes trabajados en yeso.

Los relieves en yeso fueron usados en el área cundiboyacense no sólo para componer los grandes paneles sino también para intervenir otras figuras aisladas que también eran adosadas al retablo, como ocurre con los doctores de la Iglesia que se encuentran en el retablo de la Virgen de la Correa, en San Agustín de Bogotá, y aún en otras decoraciones más menudas dispuestas en bancos y cornisas de los retablos. Entre esta última tipología destacan los ejemplares hechos en Tunja como las interesantes canéforas de estirpe manierista que, acompañadas de cuernos de la abundancia, se encuentran en la Ermita de San Lázaro o los bodegones con cestas de frutas del retablo mayor de San Francisco.

Otro ámbito donde fue corriente el uso de relieves en yeso fue en los paneles de los púlpitos. Muchos, tanto en Bogotá como en Boyacá, están modelados en este material. Uno de estos conjuntos —para el que además contamos con el contrato de obra en el que se especifica el material a utilizar— es el pulpito de Santa Inés, contratado con el escultor Marcos de Carvajal por la priora del convento. Sobre ellos se indica que “han de ser de yeso a satisfacción de las personas que la dicha madre Priora señalare, los cuales santos y tableros acabado lo que pertenece a escultura a de dorar estofar y encarnar con la misma satisfacción, dándola perfecta y acabada dentro de seis meses que empezaron a correr desde el primero de abril pasado de este presente año [de 1688]”.¹⁰

Por último, y como caso excepcional, debemos señalar los relieves del coro alto de San Agustín de Bogotá. Su autor fue Lorenzo de Lugo, artista al que ya encontramos trabajando en este mismo material los paneles del Rosario. Esta variante, de la que no se tienen otras noticias, consiste en la aplicación directa del yeso sobre el muro. Los temas representados son la Trinidad, situada sobre el derrame de la ventana, y los santos Agustín y Pedro Arbués a los costados.

Adentrándonos ahora en la otra vertiente de la técnica del yeso, esto es, la escultura en bulto redondo, hay que llamar la atención en primer lugar sobre su importante peso específico. Pese a no existir estudios teóricos o memorias detalladas de intervención en este tipo de bienes muebles, la imaginería en yeso representa el tercer grupo de piezas más numeroso dentro del arte virreinal colombiano después de las tallas en madera y de las piezas de fundición. Se

10. Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial* (Bogotá: Litografía Colombia, 1938), 121.



Imagen 5. *Fracturas*, pérdidas de policromía y desprendimiento de volúmenes dejan ver el soporte de yeso de los relieves del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Tunja.



Imagen 6. Clavo de forja que se evidencia en el relieve del Nacimiento de la Capilla del Clero, Catedral de Santiago, Tunja.

conocen ejemplares de ellas en multitud de iglesias y museos, como los *Santos Pedro y Pablo* del Museo Santa Clara. Su método de fabricación fue apuntado por Vallín a propósito de la restauración del apostolado de la Catedral de Tunja:

Las obras en yeso son pesadas, más que la madera, de un grosor considerable, para fabricarlas aparte del yeso le agregaban una estructura de caña atada con una soguilla (chusque-caña, sogilla-cuan, nombres regionales y actuales), y de tres a cuatro palos de diversa procedencia, hay hasta ramas gruesas sin quitar la corteza. Una vez terminado lo anterior, se les esculpió como una piedra blanda, se terminaba normalmente con sus bases de preparación, de cola y yeso o carbonato de calcio, se pulía lijándola.¹¹

Se advierte claramente la tecnología constructiva descrita en la imagen de *Santiago el Menor* que acompaña estas líneas. El apostolado, de estilo arcaizante y medidas en torno al metro ochenta de altura, se debe al maestro Agustín Chinchilla Cañizares. Se ha planteado la duda de si Chinchilla era sólo policromador-estofador debido a que apareció un contrato firmado por él para dorarles un retablo a los dominicos de Tunja,¹² sin embargo la documentación existente acerca de otros autores activos en Nueva Granada, tanto en la capital como en la misma ciudad de Tunja, revela continuamente que los maestros se desempeñaban como escultores y doradores de forma habitual, demostrando con ello una

11. Vallín, "Procesos técnicos", 79.

12. Vallín, "Procesos técnicos", 79.



Imagen 7. *Canéfora y cornucopias*, obrador boyacense, ca. 1640. Relieve en yeso modelado, policromado y estofado, Ermita de San Lázaro, Tunja.

gran versatilidad. La firma de Chinchilla se encuentra sobre el brazo del apóstol Santiago y dice: “de mano de Agustín Chinchilla Cañizares, 1637”.

Semejante técnica no debió ser exclusiva de Chinchilla pues se vuelve a detectar durante los siglos XVII y XVIII en Santafé. A medio camino entre el relieve y el bulto redondo se encuentra el grupo del *Descanso en la Huida a Egipto*, antiguo conjunto que originalmente ocupó el retablo mayor de la Ermita de Egipto en Bogotá pero que hoy se encuentra desplazado a una hornacina lateral del templo y en muy malas condiciones de conservación. Sus figuras realizadas en yeso están trabadas entre sí y sujetas a una especie de cajón de madera que las soporta. Es obra del mismo escultor que realizó algunos de los relieves para el magno retablo de San Francisco durante la primera mitad del siglo XVII. En el mismo templo de San Francisco pero ya de la centuria siguiente se encuentra un magnífico retablo que cobija la efigie del Nazareno acompañado por un cirineo y un sayón. Los dos personajes secundarios que son de factura posterior al *Portacroce*, son bultos menos compactos que los apóstoles tunjanos y el grupo de Egipto. El sayón trompetero, por ejemplo, posee un esqueleto de listones de madera sobre el que se sustenta: uno por cada pierna, lo que le ha permitido a su creador vestirlo a la usanza romana y aligerar la masa de la figura en la zona comprendida entre las rodillas y el suelo. La factura en yeso de los volúmenes se ha complementado en esta ocasión con otra de las técnicas recurrentes en el arte neogranadino: el uso de telas encoladas o enyesadas.



Imagen 8: *Santiago el Menor* (anverso y reverso), Agustín Chinchilla Cañizares, 1637. Escultura en yeso modelado, policromado y estofado sobre estructura de madera, Catedral de Santiago, Tunja.

Finalmente, en lo que respecta a la técnica que venimos analizando, reclama nuestra atención una interesante variante: el vaciado de esculturas en yeso mediante el uso de moldes. Este procedimiento, sobradamente demostrado para la fundición, no tiene paralelo en el caso del yeso ni en la documentación de la época ni en la bibliografía especializada sobre el asunto. Aun así, parece evidente que se practicó si tenemos en cuenta dos conjuntos tunjanos: *San Joaquín* y *Santa Ana*, ubicados en el templo catedralicio, y una pareja de santos obispos sin identificar que hay en el Alto de San Lázaro. Intuimos que el procedimiento seguido aquí fue la construcción de un molde en el que se vació el yeso trabado con algún tipo de material que le diera consistencia, o incluso con alguna estructura interna de madera o caña. Tras desmoldar las grandes figuras, que pudieron ser armadas por secciones, se procedería a retocar ciertos detalles compositivos como las manos y las caras para dotar de una personalidad propia a los personajes. Esto se conseguía añadiendo al bloque nuevos volúmenes de yeso, o en caso contrario, retirando fragmentos de él, para lo que podrían ser usadas las mismas

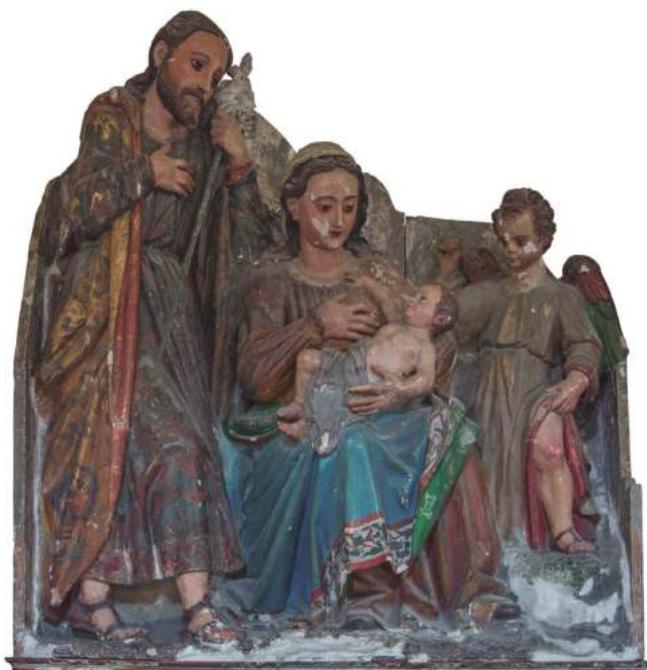


Imagen 9: *Descanso en la Huida a Egipto*, maestro del retablo de San Francisco, primera mitad de s. XVII. Escultura en yeso policromado y estofado sobre cajón de madera, Iglesia de Egipto, Bogotá.

herramientas de desbastar la madera, casi como si se tratara de una piedra muy blanda. Las manos podían ser vaciadas por separado —para lo que se contaría con todo un repertorio de posibles gestualidades— o tallarse en madera individualmente siendo ensambladas en la imagen mediante pernos de madera. Este sistema aún pueden observarse en los obispos de San Lázaro (también en las santas dominicas de la Iglesia de las Aguas en Bogotá). Se completaba la maniobra de despiste pigmentando las esculturas de diferentes tonalidades.

En cuanto a la autoría de ambas parejas escultóricas, la correspondencia entre los esquemas compositivos de ambas y sus características formales nos hace sospechar que detrás de ellas hay un mismo maestro escultor. Llama la atención que se usara el mismo molde en esculturas concebidas para mostrarse juntas, quizá si se hubieran intercambiado moldes en ellas nunca se hubiera descubierto esta trampa artística.



Imagen 10: *Sayón*, obrador santafereño, s. XVIII. Escultura en yeso y telas encoladas sobre estructura de madera, Iglesia de San Francisco, Bogotá.



Imagen 11. (Arriba) *San Joaquín y Santa Ana*, obrador tunjano, ca. 1644-1654. Escultura en yeso policromado y estofado, Capilla del Clero, Catedral de Santiago, Tunja. (Abajo) *Santos Obispos*, obrador tunjano, ca. 1640. Escultura en yeso policromada y estofada, Ermita de San Lázaro, Tunja.

OTRAS MATERIAS MOLDEABLES. LA CERA Y LA PASTA DE MADERA

Otros materiales de fácil manejo fueron aceptados por los imagineros para dar forma a sus obras. La cera y la pasta de madera son dos de ellos. En las fuentes primarias aparecen con cierta frecuencia referencias a este tipo de piezas aunque, debido a su fragilidad, se han conservado en menguado número. La documentación demuestra que fueron muy numerosas pues, por ejemplo, existe el dato de que en 1756 se importó desde la Península un gran lote de Niños Jesús realizados en cera que eran traídos por el misionero fray Lope de la Vega para ser repartidos

entre los indígenas de la región de Popayán.¹³ Aquí la justificación habría que buscarla en el carácter económico del material, adecuado para una reproducción en serie que seguramente se hizo —de nuevo— mediante la utilización de moldes.

Un entorno que al parecer fue propicio para este tipo de imágenes elaboradas en cera, usualmente de pequeñas dimensiones, son los conventos de clausura femeninos. Así, una de las referencias documentales relacionadas con estos cenobios se encuentra en la biografía de la monja dominica Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, escrita por su confesor. Inserto en esta hagiografía se encuentra el siguiente relato:

También tenía un Señor de bulto, caído al pie de la columna, representando su sangrienta flagelación: era de cera, teniale con mucha devocion en su cajón, muy adornado de flores; y en las crueles batallas, y tormentos de las infernales furias, lo cogía en los brazos, pidiendole su amparo, y trayéndola a las vueltas por la tierra, ni se lastimó, ni quebró la sagrada imagen, siendo de tan débil materia. Tenia el rostro inclinado a la tierra, y por mas de seis meses lo volvió sobre el hombro izquierdo, mirando a lo alto, y después lo bajó como siempre lo tenía, y lo tiene, conservando su integridad en tan dilatado tiempo.¹⁴

Vemos como el prodigio narrado se encuentra fundamentado precisamente en la “débil materia” de la figura en cera. Si el Cristo Caído de este episodio es el mismo que medio siglo antes aparece consignado en un inventario del convento como “Un cajoncito de Nuestro Señor caído”,¹⁵ debió tratarse de una escultura de mediano tamaño. También ligado al mundo de los conventos femeninos existieron una serie de piezas hechas en cera que fueron incorporadas junto a bordados y otras chucherías en algunas de las manufacturas creadas por las monjas en su tiempo de trabajo manual. Es el caso de un cuadro relicario conservado en una colección particular de Bogotá, en cuyo centro hay un relieve en cera de la crucifixión. Aún queda por investigar si este tipo de piezas pudieron ser fabricadas por las propias monjas o si ellas sólo se limitaron a añadirlas.

Es importante dilucidar el origen de estas piezas para establecer si todas fueron productos de importación o si, por el contrario, también se hicieron *in situ* en el Nuevo Reino. Por el momento la casuística que hemos podido reunir para el presente estudio nos invita a pensar más en la teoría de que eran piezas foráneas. Por ejemplo, la escultura en cera del mártir yacente de la Recoleta de Bogotá es, con toda seguridad, una de esas elaboradas reliquias con aspecto de momias comercializadas por el Vaticano durante el Barroco. De forma paralela, en 1709 encontramos en un ajuar doméstico santafereño “Dos cajoncitos con

13. “Registro de mercancías de fray Lope de la Vega” y “Nuevo registro de fray Lope de la Vega”, Cádiz, 1755-1756, en Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Contratación, Registros de ida, 1649, n. 1, f. 1r. y 1649, n. 1, f. 4.

14. Pedro Andrés Calvo de la Riba, *Historia de la Singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el Sagrado Monasterio de Santa Ines, de Monte Policiano, fundado en la Ciudad de Santa Fe, del Nuevo Reyno de Granada* (Madrid: Imprenta de Phelipe Millán, ca. 1737), 177. Citado en Laura Liliana Vargas Murcia, “Una imagen del niño Jesús me estaba llamando: Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas”, en *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano “No hay más que un mundo”: Globalización artística y cultural* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, en prensa).

15. J “Inventario de lo que hay en la sacristía del Monasterio de Santa Inés en 1679 en ornamentos y alhajas”, Bogotá 1679, Archivo del Monasterio de Santa Inés (AMSI) Madrid-Colombia. Documentación sin signatura, f. 2r. Agradecemos a Laura Liliana Vargas este dato.

sus vidrieras y dentro dos niños Jesús de cera, hechura de Flandes, ambos en diez y seis patacones”.¹⁶ Por lo tanto, constatamos la presencia de piezas fabricadas en los lejanos obradores italianos y flamencos a las que seguro debieron unirse las esculturas quiteñas hechas en cera. Se tiene conocimiento del desarrollo de esta técnica en el país vecino, donde sí se han conservado piezas en mayor cantidad: hay varias en el Museo Fray Pedro Gocial y en la reserva de arte colonial del Ministerio de Cultura, y aún se sabe que el escultor Toribio Ávila se dedicó a este material en exclusiva.¹⁷

La técnica de modelado que a ciencia cierta sí se practicó en la Nueva Granada es la de la pasta de madera. La primera noticia que tuvimos de ello fue la proporcionada por las cuentas que dejó Bernardino de Rojas tras administrar la emergente ermita de Monserrate. En estos papeles se consignan pagos por unas curiosas efigies: “mas doi en descargo veinte y tres patacones que tiene recibidos don Pedro de Lugo por el concierto de dos angelitos de media vara de alto de pasta y manos de plomo encarnados de pulimento a su costa”.¹⁸ También en la región de Boyacá se tiene constancia de la existencia de estas piezas, ya que el pintor y escultor tunjano Sebastián de Ponte dictaba su testamento en 1633 diciendo que “Con un indio de Chivatá he hecho un concierto de un san Antonio de Padua. Me ha dado dos o tres pesos a cuenta por la hechura. Y retrajo otro san Antonio de pasta ya comido de polilla”.¹⁹ Es decir, Ponte había recibido como parte del pago una escultura vieja. El hecho de que especifique que estaba “apolillada” confirma que la pasta con que estaba hecha era de madera, descartando que todas las alusiones a piezas de “pasta” que encontramos en los inventarios de época se refieran exclusivamente a piezas de yeso.²⁰

Contamos con otras referencias a obras de este tipo como el paisaje o “paisito pequeño de pasta, en dos patacones”²¹ que poseía Francisco de Usechi o los “cuatro ángeles de pasta que donó el hermano Clemente de la Parra”²² al convento de los jesuitas de Tunja. Esta valiosa información evidencia que en el altiplano cundiboyacense también se modelaron figuras en pasta, de la misma forma que se hizo en Andalucía, en México —caña de maíz— y en Perú —maguey—. Sirva este apunte para introducir próximas investigaciones al respecto.

Cerramos este apartado de técnicas de modelado con un caso de estudio bastante insólito que demuestra por sí solo la extraordinaria riqueza del quehacer escultórico en cuanto a materiales se refiere. En 1787 Pedro Chaburria había labrado una estatua del discípulo apóstata para ser quemada después de la misa del Sábado Santo,²³ usando para ello una libra de pólvora. Conservamos esta información gracias al pleito interpuesto por el alcalde ordinario del partido de Quebralomos,²⁴ quien se había sentido representado en la polémica escultura de Judas, que consideraba estaba destinada a hacerle escarnio público. Al parecer esta práctica era “costumbre en muchas partes de la Cristiandad, y lo he visto

16. Inventario y tasación, 145v.

17. José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Quito: Trama, 2006), 171-175.

18. Hernández de Alba, *Teatro del arte*, 127.

19. “Testamento de Sebastián de Ponte, vecino de la ciudad de Tunja”, Tunja, 1633, en Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB), Tunja-Colombia, Notarías Tunja, n. 2^a, l. 106, t. 2, f. 111r.

20. En el ámbito peruano, por ejemplo, se tiende a interpretar el término “de pasta” como “hecho en yeso”.

21. Inventario y tasación, 145v.

22. “Libro de la iglesia y sacristía de este Colegio de Tunja, desde el día 8 de enero del año de 1717”, Tunja 1717-1761, en Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá-Colombia, Manuscritos, índ. 145, lib. 105, f. 98v.

23. “Expediente en que consta la información levantada por don Ignacio de Mosquera a fin de vindicarse de la acusación calumniosa hecha por Vicente Ortiz”, Anserma 1787, en Archivo Central del Cauca (ACC), Popayán-Colombia, 7850 (Col. J I-9 cv), ff. 1r-13v.

24. Población situada en las cercanías de Anserma (Caldas) perteneciente en esos momentos a la Gobernación de Popayán.



Imagen 12. *Relicario, anónimo, s. XVIII. Relieve en cera modelada, fragmentos óseos y labores bordadas, colección particular, Bogotá.*

practicado en Popayán”,²⁵ según declaraba un testigo. La “estatua de fuego” como se denomina en los autos, estaba vestida además con calzones negros y medias blancas para dotarla de un mayor realismo.

IMAGINERÍA EN METAL FUNDIDO

Las esculturas en metal son el otro gran tema que abordamos en este artículo. Aparecen aquí agrupadas junto a las técnicas de modelado, ya comentadas, porque entendemos que su fabricación depende esencialmente del modelado. Esto es así en tanto las piezas de fundición que encontramos en Colombia —independientemente de su escuela de origen—, están hechas con moldes y no mediante el cincado de los metales por acción mecánica, esto es, el arte de la toréutica.

Aunque los inventarios neogranadinos de época virreinal citan esculturas realizadas en una gran variedad de metales, actualmente sólo se conservan mayoritariamente las vaciadas en plomo. Por ello nos ha parecido oportuno citar algunos de estos inventarios inéditos para poner de relieve la variedad y riqueza de dichas piezas. Así, en el inventario de la Iglesia de San Juan de Dios de Bogotá hecho en 1756 se cita en el altar de San Cayetano “un Calvario de bulto, de estaño, con sus cruces de madera, y peanas”,²⁶ mientras que en la sacristía había “un crucifijo

25. Expediente en que consta, 10v.

26. Joseph de Alvarado, “Libro de inventarios de este Conv.to Hosp.al de Jesus, María, y Sor. S.n Joseph de esta Corte”, Bogotá 1756-1766, en Archivo-Museo Casa de los Pisa (AMCP), Granada-España, Ar. VI-1º, f. 11r.

27. Alvarado, Libro de inventarios, f. 12v.

28. Libro de inventarios, 34r.

29. Libro de inventarios, 44r.

30. "Inventario y Cartacuenta de nuestro Hospital de Leiba, para presentar en el Capítulo", Villa de Leiva, 3 de mayo de 1784, en AMCP, Dep. 13-1, f. 3r.

31. "Memoria que hago yo fray Vicente Maecha del sagrado orden de Predicadores de lo que tengo a uso con licencia de mi prelado", Bogotá s/f., en AGN, Colonia, Conventos, t. 55, f. 777r.

32. Libro de la iglesia y sacristía, 97r.

33. "Autorización del rey para que Hernando Cabero que va al Nuevo Reino de Granada pueda llevar los libros y géneros necesarios para el culto divino y adorno de las iglesias y colegios de la Compañía", Sevilla 1655, en AGI, Indiferente, 2871, L. 9, 1 f. 31v.

34. "Recibo de pago que da Ignacio Pereira, portugués, al Padre fray Lope de San Antonio por la hechura de una imagen", Madrid 1753, en ACC, 8925 (Col. E I-7 or), f. 1r.

35. Ramón Gutiérrez, "Los circuitos de la obra de arte: artistas, mecenas comitentes, usuarios y comerciantes" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, coordinado por Ramón Gutiérrez (Madrid: Cátedra, 1995), 67; Alexandra Kennedy, "La escultura en el virreinato de Nueva Granada y la audiencia de Quito", en Gutiérrez, *Pintura, escultura y artes*, 243-244; Marjorie Trusted, "Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820", en *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*, coordinado por Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 257.

36. Leandro Benedini y Lia Sipaúba Proença, "As Representações do Patrimônio Sacro no Imaginário Social Setecentista na América Portuguesa: estudo iconográfico das imagens da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto (Brasil-Minas Gerais)", en *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "No hay más que un mundo": Globalización artística y cultural* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, en prensa).

de estaño, con cruz de carei, cantoneras, y peana de bronce dorado, con potencias, y corona de plata".²⁷ En un inventario del mismo templo verificado diez años más tarde se consignaba "un Señor Crucificado de estaño encarnado muy Especial con cruz de carei y cantoneras de bronce, y peana de bronce y madera dorada con corona de espinas y potencias todo de metal".²⁸ Este inventario va a su vez seguido por unas anotaciones hechas entre 1766 y 1768 con motivo del traspaso en la custodia de los bienes al hermano Joaquín de Herrera, añadiéndose de aumento "Un San Juan de bulto de estaño"²⁹ con complementos de plata. Por sí sola la dotación que tuvo el templo juanino de Bogotá sirve para ilustrar el caudal artístico perdido en el intrincado camino de los tiempos, aunque también contaban los frailes hospitalarios con otras imágenes similares en sus casas de provincia, pues por ejemplo en la sacristía nueva del templo de Monserrate en Villa de Leiva contaban con dos crucifijos, uno "de plomo, y la cruz de dha. imagen es de madera con sus cantoneras doradas. Mas una cruz pequeña con un crucifijo de bronce con cantoneras de plata".³⁰

Otras órdenes religiosas también hicieron uso de crucifijos metálicos como el de bronce que el fraile dominico Vicente Maecha³¹ tenía en su celda o los que los jesuitas de Tunja tenían en 1717: uno de "estaño con una cruz de granadillo esquinada que esta en la sacristía" y otro "santo cristo de bronce que esta en la puerta del sagrario del altar mayor".³² Este último probablemente fuera uno de los traídos desde España por el fraile jesuita Hernando Cabero en 1655, quien los había registrado en Sevilla como "quince cristos pequeños de bronce y uno mediano para las iglesias".³³ Este abastecimiento de obras en la Península fue muy común entre los religiosos. El dato más significativo al respecto lo encontramos en el Archivo Central del Cauca donde se guardan varios documentos relativos a la conducción de una misión por parte de fray Lope de San Antonio. Procedente del convento franciscano de Popayán, fray Lope contrató en Madrid una Virgen de Gracia con el escultor Ignacio Pereira "de nación portugués", siendo condición "que los pies y manos y cabeza así de la imagen como de el niño que debe tener como fue pactado en los brazos ha de ser vaciada de estaño" lo que firma en Madrid el 28 de abril de 1753.³⁴ Esta imagen llegó a Popayán y fue la patrona del convento franciscano durante mucho tiempo para después perderse la pista.

En definitiva, no todo fue plomo en la fundición de escultura aunque sí fue el metal más socorrido para la reproducción seriada de modelos devocionales de gran fama y amplia demanda durante la primera mitad del XVII. Desde Europa esta técnica se expandió por los territorios americanos, siendo adoptada en la Audiencia de Quito, Nueva Granada y Brasil,³⁵ país este último donde también se fraguaron mascarillas plúmbeas como la del Nazareno de la Iglesia de la Orden Tercera del Carmen de Ouro Preto.³⁶



Imagen 13. *San Juan*, obrador quiteño, s. XVIII. Escultura en madera con mascarilla de plomo y ojos de vidrio, Convento de Santa Clara, Pamplona.



Imagen 14. *Radiografía de una Inmaculada legardiana*, donde se aprecia la mascarilla de plomo fundido clavada al cuerpo de madera. Foto: María Cecilia Álvarez White.

Para conseguir una pieza en plomo fundido, primero se modelaba el prototipo en arcilla o cera, y una vez acabado y debidamente seco se conseguía un contramolde que se podía fabricar en madera, barro, yeso o incluso arena. Obtenido el molde, el plomo líquido se vertía a una temperatura de entre 140 y 200 °C, siendo habitual que el espacio de los globos oculares fuera preservado para luego instalar en su lugar ojos de cristal, aunque también se podían calar posteriormente cuando la pieza era desmoldada y limada. Para el agarre de la película pictórica se practicaba sobre la superficie vista de la pieza un leve bruñido.³⁷ Clara Inés Ángel Casas, restauradora especialista en este tipo de técnica en Colombia, identificó en ellas diferentes aleaciones con proporciones variables de plomo, estaño, plata, cobre, bronce, latón y zinc, concluyendo que nunca se usaba el plomo puro ya que resultaba bastante frágil y se resquebrajaba con facilidad.³⁸ Por lo tanto, cuando hablamos de “imágenes de plomo”, en realidad nos referimos a composiciones más complejas, donde no siempre el plomo es el componente dominante, ya que por ejemplo el análisis de una pieza del Museo de Arte Religioso de Popayán dio como resultado mayor índice de contenido en zinc que en plomo, junto a un tercer metal aleado no determinado.³⁹

37. Clara Inés Ángel Casas, *Rostros metálicos. Máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII* (Bogotá: Banco de la República-Ministerio de Cultura, 2000), 14.

38. Ángel, *Rostros metálicos*, 13.

39. Historia Clínica 070-13 del Centro Nacional de Restauración. Citado en Clara Inés Ángel Casas, *Máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII* (memoria de grado) (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1997), s.p.

Normalmente, los elementos fundición se limitan únicamente a las mascarillas de las imágenes y a las manos, siendo confeccionado el resto del cuerpo en madera, aunque también hay excepciones como veremos más adelante. Estas mascarillas metálicas eran clavadas al busto de madera gracias a unos orificios por los que se insertaban tarugos o clavos metálicos, los cuales han quedado a la vista en algunos casos debido al diferente comportamiento físico de ambos materiales a lo largo del tiempo. Un ejemplo de ello es la escultura de *San Juan* conservada por las clarisas de Pamplona, cuya mascarilla y sistema de fijación son hoy patentes a la vista. Sin embargo, más científico y efectista resulta comprobar la presencia de elementos plúmbeos en imágenes de Rayos X.

PIEZAS SEVILLANAS

Las imágenes de fundición analizadas en España resultaron estar compuestas por una aleación de plomo, estaño y antimonio, lo que se denomina “peltre”. La terminología de la época, presente por ejemplo en el tratado del *Arte de los etales* de Alonso Barba (1640), distingue entre “plomo blanco” o estaño y “plomo negro” o plomo propiamente dicho, lo que puede llevar a confusión obviando la presencia del estaño en estas aleaciones.⁴⁰ Las fuentes documentales primarias aluden indistintamente a estas piezas como figuras en “plomo”, “estaño” y “peltre”, aunque en la mayoría de los casos se trate de un mismo material. Esta denominación variable también debe tenerse en cuenta para el Nuevo Reino de Granada, donde ya hemos visto la cantidad de objetos en estaño citados para el caso de la Orden de San Juan de Dios.

En la Península, el plomo se obtenía de las minas de Linares, las mismas que habían surtido de material a las obras de El Escorial, mientras que el estaño era extraído de los pobres yacimientos nacionales o se importaba desde las minas centroeuropeas e inglesas.⁴¹ Como ya se ha indicado en otras ocasiones, durante el siglo XVII Sevilla fue el centro de operaciones desde el que se creaban en serie, y se distribuían por España y América, ciertos modelos devocionales de gran éxito entre eclesiásticos y particulares. Estas piezas realizadas en metal, al no ser hechuras únicas encargadas a los talleres, apenas han dejado rastro documental en lo que respecta a su contratación en protocolos notariales. A veces sí se encuentran noticias sobre su exportación a América en las cuentas de la Casa de la Contratación, como el dato de que en 1586 Pedro Cabno de Casaus llevó a Cartagena de Indias “cuatro figuras del Niño Jesús y una figura de Nuestra Señora de peltre”.⁴²

Respecto a un conjunto de piezas sevillanas que se encuentran en diversas ciudades colombianas, resulta de gran interés la figura del artesano y comerciante flamenco Diego de Oliver, cuyos pormenores biográficos dio a conocer

40. Marcos, *Modelos compartidos*, 66.

41. Marcos, *Modelos compartidos*, 66.

42. Sevilla, 1586, AGI. Contratación, 1084, N. 2, ff. 126v-127v. Citado en Iván Quintana Echeverría, “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”. *Anales del Museo de América*, 8 (2000), 105.



Imagen 15. *Niño Jesús*, modelo original de Juan de Mesa, ca. 1618-1630. Escultura vaciada en plomo y policromada, Museo de la Merced, Cali.



Imagen 16. *Niño Jesús*, modelo original de Juan de Mesa, ca. 1618-1630. Escultura vaciada en plomo y policromada, Museo de la Merced, Cali.

Palomero.⁴³ Oliver era originario de la ciudad de Lieja y ha sido tildado de “orgulloso, tenaz, astuto y sin escrúpulos”. Después de tener un lance en Madrid y dejar manco a un compatriota, acabó recalando en Sevilla en 1612. En noviembre de dicho año, tras indemnizar y reconciliarse con el agredido, se instala junto a la comunidad flamenca afincada en el barrio de la catedral. Vista la gran demanda de Niños Jesús de estilo montañésino, aprovecha la oportunidad para sobornar al criado de un noble de la ciudad para que le preste durante todo el mes de marzo “un Niño Jesús de madera de tres cuartos de vara de largo (62 cm), hecho por mano de Juan Martínez Montañés, escultor vecino de esta ciudad, para que yo saque el debuxo y tallado del dicho niño de relieve”. Obtenido el modelo y reproducido en grandes cantidades, Oliver se enriqueció rápidamente, jactándose de aportar 8.800 reales de dote en su matrimonio dos años después.

Ante la demanda de la clientela americana que le pedían Niños de tamaño mayor, de una vara de alto (83 cm), tuvo que buscar un nuevo prototipo y lo obtuvo de nuevo de forma torticera del escultor Juan de Mesa a través de un testafarro, un capitán de un navío de la Carrera de Indias, quien encargaba a Mesa el 14 de julio de 1618 un Niño modelado en barro de una vara de altura que debía realizar en el plazo de 34 días; una vez obtenida la imagen Oliver la reprodujo en metal y en el galeón del citado capitán, que salió de Cádiz en la primavera de 1619, iban a bordo un total de veintiséis Niños Jesús “para que los llevase a Tierra Firme de las Yndias y me trajeses el producto de ellos”.

43. Jesús Miguel Palomero Páramo, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”, en *Escultura Museo Nacional del Virreinato*, coordinado por Miguel Fernández Félix (Ciudad de México: Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007), 110-111.

En agosto de ese mismo año de 1618 Oliver aparece contratando al maestro pintor Mateo Xuares para que le auxilie en los trabajos de su emergente industria. El hecho de que el flamenco aparezca consignado como “Maestro vaciador de figuras de relieve de ¿Mesas?” y que el fiador del pintor contratado sea el propio Juan de Mesa, pone en cuestión la postura del insigne escultor cordobés, quién seguramente tuvo su parte en el negocio de los Niños de plomo.⁴⁴ Los últimos datos conocidos de Diego de Oliver, a propósito del alquiler de unas casas por parte del escultor Juan de Remesal en 1628, vuelven a incidir en esta ventajosa ocupación del flamenco al nombrarlo como “maestro vaciador de niños de plomo”. Además, la idoneidad de Oliver como fiador de Remesal, junto al ensamblador Antonio de Aguirre, se garantiza al ser ambos “ricos y abonados en más de 4.000 ducados”, lo que vuelve a poner de relieve su alto poder adquisitivo.

Corresponden a este tipo de Niños Jesús sevillanos en plomo “El Huerfanito” de las clarisas de Pamplona, otro en la misma ciudad que se cuenta entre los fondos del Museo de Arte Religioso, el de la Parroquia de Santa Bárbara de Tunja y el del Museo de la Merced de Cali, decapitado en un reciente acto vandálico. Sobre este último, ya se ha anotado el enorme parecido que comparte con el de la colección Uvence de San Cristóbal de las Casas (México), atribuido precisamente a Juan de Mesa, lo que hace probable que ambas piezas hayan salido de la misma matriz.⁴⁵

OBRADORES QUITAÑOS

También los obradores quiteños fueron propensos al uso de piezas fundidas, siendo los verdaderos proveedores de mascarillas plúmbeas durante el siglo XVIII. Ante la crisis económica que vivía la Audiencia y en vistas a satisfacer la gran demanda externa de esculturas que se recibía en Quito, los obradores de la ciudad optaron por tomar ciertos “atajos” que incluían la reproducción metálica de mascarillas así como la incorporación de ojos de vidrio y, a veces, la sustitución del tallado de los cabellos por la incorporación de pelucas naturales. Como ha apuntado Alexandra Kennedy, las mascarillas de plomo usualmente eran un modelo andrógino que podía ser usado como hombre, mujer o ángel según la caracterización y actitud del cuerpo en el que se montaran.⁴⁶ Pero, además de las razones de tipo productivo y económico, la producción en serie de imágenes de plomo tenía una justificación de tipo teológico ya que “la variedad u originalidad en la representación de las imágenes religiosas no se consideraba especialmente deseable, pues lo más importante era remarcar, y sobre todo no interpretar, los dogmas”.⁴⁷

44. Miguel Bago Quintanilla, José Hernández Díaz y Heliodoro Sánchez Corbacho, *Documentos para la historia del arte en Andalucía II: Documentos varios* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928), 130; Antonio Muro Orejón, *Documentos para la historia del arte en Andalucía IV: Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932), 78 y 96. Citado en Marcos, *Modelos compartidos*, 71-72.

45. Jesús Andrés Aponte Pareja, *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII* (Bogotá: J. A. Aponte, 2015), 210-113.

46. Alexandra Kennedy, “Arte y artistas de exportación”, en *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007*, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos (Quito: FONSA, 2010), 32.

47. Trusted, *Devoción exótica*, 257.



Imagen 17. *Santo no identificado*, obrador quiteño, s. XVIII. Escultura en madera tallada y policromada con mascarilla de plomo y ojos de cristal, colección particular, Bogotá. Foto: María Cecilia Álvarez White.



Imagen 18. Detalle del reverso de la mascarilla anterior. Foto: María Cecilia Álvarez White

Aún queda mucho trabajo por hacer en cuanto a la identificación y caracterización de los diferentes talleres quiteños productores de este tipo de piezas fundidas, aunque sí tenemos la certeza de que Bernardo de Legarda, uno de los máximos exponentes de la escuela quiteña, tomó parte en este rentable comercio. En su testamento podemos leer que en su taller “se encontró un bate de moldear y vaciar. Instrumentos para hacer moldes y para la colación del plomo”.⁴⁸ En lo que respecta a la Nueva Granada, muchas de las mascarillas en plomo quiteñas que aún se conservan son muy relacionables con el estilo de Legarda, cuyo prolífico y versátil taller coincide en el tiempo con el momento de mayor importación de estas piezas. De hecho, conforme avanza el siglo XVIII podemos hablar de una verdadera “inundación” de piezas quiteñas en el Virreinato, tendencia que se prolongaría hasta después de la Independencia. Una de las constataciones documentales de lo dicho la encontramos en la solicitud del convento carmelita de Medellín que era enviada desde la Real Audiencia de Quito el 29 de septiembre de 1794.⁴⁹ El recibo dice así:

Empaque de dos caxones que yo el infrascripto remito al señor Don Nicolás de Texeda y Arriaga, vecino de Popayán por su pedido y en este veré sus principales, y costos hasta esa [Incompleto]

48. María Fernanda Lucano Camacho, *Bernardo de Legarda: una mirada científica a su obra escultórica* (Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial, tesis de licenciatura, 2010), 86.

49. Gustavo Vives Mejía, *Presencia del arte quiteño en Antioquia* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998), 12-13.



Imagen 19. *Calvario*, obrador quiteño, s. XVII. Esculturas en plomo fundido y policromado con cruces de madera e incrustación de hueso grabado, 100 x 80 cm, Curia Arzobispal, Tunja.

Por una cabeza, y manos de Nuestra Señora Del Carmen, que sea para el cuerpo de 2 varas y su niño de cuerpo entero de $\frac{1}{2}$ vara, y sus mascarillas de estaño, todo en 007 patacones.

Ytt. Seis cabezas y manos 3 para religiosos, y 3 para religiosas; al respecto de 2 varas de alto, a 5 pesos por cabeza y manos, todo en (y sus mascarillas de estaño) 030 patacones.

Ytt. Un rostro, y manos, y su niño, el rostro para la estatura de 2 varas que es el señor San Josef, y el niño de $\frac{1}{2}$ vara, y sus mascarillas de estaño, todo en 007 patacones.

Ytt. Una cabeza, y manos de Santa Teresa, para el altor de 2 varas, y sus mascarillas de estaño, en 005 patacones.

Ytt. Una cabeza, y manos de San Juan de la Cruz, del tamaño de 2 varas, y su mascarilla de estaño, en... .. 005 patacones.

Parece que la rama femenina del Carmelo en Colombia tuvo predilección por las piezas quiteñas. Así, el convento de San José de Medellín, que se fundó el 26 de enero de 1791, hacía un pronto encargo a Quito con las esculturas esenciales

para su primera dotación que, como es natural, tenían que ver con el santoral carmelitano: una Virgen del Carmen, un san José con el Niño, una santa Teresa, un san Juan de la Cruz, así como tres santos masculinos y tres femeninos sin identificación, que seguramente actuarían a modo de comodín para advocaciones aún no definidas.⁵⁰ Las mercancías contratadas eran mascarillas y manos “de estaño”, sin cuerpos, ya que el candelero o maniquí traía más cuenta armarlo en destino. Se exceptúan de esto los dos Niños Jesús que habrían de portar la Virgen del Carmen y San José, que si se mandaban acabados por completo.

Los ejemplos de este tipo de importaciones quiteñas “por partes” abundan en todo el país y sería un despropósito querer enumerarlas, aunque merece la pena extraer una que por sus características se desmarca de las demás: el Calvario de la Curia Arzobispal de Tunja.⁵¹ Este grupo escultórico, lleno de interés, sólo es parangonable en su iconografía con los conservados en el Museo Casa Mosquera de Popayán y el del Museo de Arte Religioso de Duitama, siendo este último de mayor tamaño. Los tres conjuntos, presentan a Dimas y Gestas flanqueando a Cristo, aunque el tunjano es el único fundido integralmente en plomo, completándose además con trabajos de incrustación para la cruz principal.

FUNDICIONES NEOGRANADINAS

En Colombia existía una fuerte tradición metalúrgica prehispánica bien conocida y estudiada por autores como Restrepo Tirado, Luis Duque Gómez, Carlos Margaín, Paul Rivet, etc., quienes ponen de manifiesto que estas culturas eran expertas conocedoras del procedimiento de la cera perdida, del laminado, la filigrana, el repujado, el calado, los engastes y la soldadura. Por tanto, a la llegada de los españoles, el terreno se hallaba bastante abonado para el uso de este tipo de técnicas aplicadas al ámbito de la escultura. Fundamentales para establecer la existencia de una fundición santafereña fueron las indagaciones hechas por Hernández de Alba,⁵² en las que estableció la existencia del taller de fundición de Pedro de Lugo Albarracín en el barrio de las Nieves. De hecho, el primer testimonio documental conocido sobre la figura de Lugo es el relativo al encargo que recibió en 1629 para ejecutar en compañía del platero Juan Bautista Cortés la estatua orante del arzobispo Fernando Arias de Ugarte, que debía confeccionarse en piedra y bronce.⁵³

Se conocen más datos sobre su implicación en labores de fundición, como el pago a su viuda en 1666 de una cantidad que se le adeudaba por haber fundido las campanas de Santa Bárbara.⁵⁴ Sin embargo, la obra del maestro Lugo que más trascendencia ha tenido ha sido sin duda la del Cristo de Monserrate, del que se ha dicho que es la “máxima obra de fundición metálica realizada en los días

50. Vives, *Presencia del arte*, 12-13.

51. Actualmente está localizado en el despacho personal del arzobispo Monseñor Luis Augusto Castro Quiroga, a quién agradecemos su amable atención.

52. Hernández de Alba, *Teatro del arte*, 125-128.

53. Bogotá, 11 septiembre 1625, en AGN, Notarías Bogotá, n. 3ª, Protocolo 14, ff. 407r-408r. El dato ha sido recogido en otras publicaciones como: Enrique Marco Dorta, “La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia”, en *Historia del arte hispanoamericano*, coordinado por Diego Angulo Íñiguez (Barcelona: Salvat, vol. 2, 1950), 319-320; Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965), 214; y Lázaro Gila y Fercero Herrera, “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila (Madrid: Arco, 2010), 546.

54. Ángel, *Rostrros metálicos*, 26.

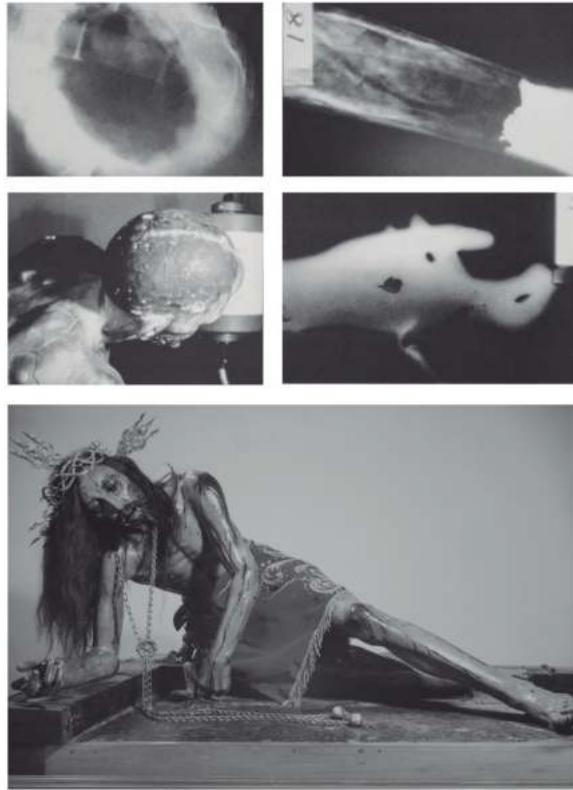


Imagen 20: Imágenes de Rayos X del Cristo de Monserrate donde se muestran las manos y el casco de plomo al interior de la escultura.

coloniales”⁵⁵ aunque en realidad se trata de una escultura que conjuga varias técnicas: el cuerpo y la cara están tallados en madera, mientras que las manos y los pies son fundidos en plomo, al igual que un insólito casco protector colocado sobre la cabeza que también es de plomo. Esta tecnología de elaboración se puede observar en las imágenes de Rayos X que Hildegard Otto-Herzog tomó de la pieza cuando la restauró en los años noventa.⁵⁶ El Señor de Monserrate fue documentado por Hernández de Alba quien encontró las cuentas que confirmaban su autoría. En ellas el licenciado Rojas dejaba escrito: “Mas doi en descargo por la hechura de un Santo Cristo caído a los azotes y clavado a la cruz, que está en la sacristía, que los costos que tuvo fueron cuarenta patacones”. Formaban parte del mismo encargo otras hechuras realizadas en plomo, concretamente dos angelitos de media vara de alto cuyas manos eran del citado material.

55. Acuña, *Historia extensa*, 176.

56. Hildegard Otto-Herzog, “Der Christus von Monserrat in Santafé de Bogotá”. *Arbeitsblätter für Restauratoren. Gruppe 25. Skulpturen*, 29-1 (1996), 30-32; Ángel, *Rostros metálicos*, 20.

Avanzado el siglo, en 1681, encontramos una nueva referencia a la imaginería en metal, practicada además por un artesano indígena. En ese año el fraile limeño Juan Meléndez advertía aún como un extirpador de la Nueva Granada, el padre Juan Martínez de Chipazaque había detectado un brote de herejía en su jurisdicción. Cuenta el cronista que “del oro que sacó de los Idolos hizo una imagen de bulto del Apostol Santiago, y una corona para nuestra Señora, y fue el artífice destas obras el mismo indio que hacía los Idolos”.⁵⁷ Sirva este elocuente testimonio para subrayar una vez más la dificultad en los procesos de evangelización y el mestizaje artístico ejemplificado en el ámbito de los procesos técnicos.

Por último, nos gustaría llamar la atención sobre un conjunto de obras en plomo que están repartidas entre distintos museos e iglesias de Colombia y que estilísticamente se encuadran dentro de la escuela santafereña de escultura. Se trata de varios crucifijos sacados de un mismo molde, dos en el Museo del Carmen de Villa de Leyva y otro en el museo privado del Santuario de Bojacá, que podrían ampliar el catálogo de obras de fundición santafereña cuyas certezas hasta ahora son pocas. Otra pieza bajo sospecha de ser de factura neogranadina es un San Nicolás Tolentino que se guarda en la sacristía de la Iglesia de las Nieves en Bogotá, aunque tiene cuerpo y cabeza de madera, sus manos son de plomo. En el futuro habrá de retomarse esta distinción separando lo propiamente santafereño de los abundantes trabajos quiteños con los que muy a menudo se los confunde.

CONCLUSIONES

Las técnicas de modelado y fundición tuvieron una gran importancia cualitativa y cuantitativa en el contexto artístico de la Nueva Granada. Dentro de la documentación aportada se evidencia el destacado peso específico que tienen las obras importadas desde otros centros artísticos, aunque, como hemos comprobado, también existen pruebas documentales de que estas técnicas se conocieron y practicaron *in situ*. Tanto es así que en algunas ocasiones el empleo de estas técnicas viene a constituirse en una especie de rasgo de escuela, como ocurre con la incorporación de figuras de barro en las fachadas de los edificios o el empleo del yeso en relieves y bultos para retablos. Este uso de materiales blandos y fáciles de trabajar, tanto en interior como en exterior, estuvo encaminado a paliar la escasez de maestros peritos en el arte de la entalladura.

Por su parte, y de forma paralela, las obras de fundición metálica también contribuyeron a solventar el problema de abastecimiento artístico en la Nueva Granada. La fácil reproducibilidad de arquetipos conseguida con esta técnica nos adentra en conceptos como mercado, eficiencia y rentabilidad que tan bien supieron entender algunos artesanos y avezados comerciantes como Olivier que operaba

57. Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú* (Roma: Nicolas Angel Tinassio, t. I, 1681), 421.

desde el puerto de Sevilla. Pero, sin duda, los que mejor supieron explotar este mercado comercial y artístico fueron los obradores quiteños, que inundaron con sus piezas metálicas la totalidad del territorio neogranadino durante el siglo XVIII.

El contexto general planteado en este estudio se convierte así en punto de partida para futuras investigaciones, proponiendo diferentes líneas que deberán ser abordadas posteriormente. Algunas de ellas son establecer los diferentes modos de empleo de los materiales en función del tipo de obra y de su cronología y, quizá con ello, caracterizar posibles autores o escuelas que tengan unos procedimientos propios y diferenciados. También debe ahondarse en cuestiones relativas a las condiciones de producción de estas esculturas, explicando la incidencia en ellas de parámetros como la disponibilidad material, las tradiciones culturales o el impacto de los patrones escultóricos importados desde la metrópoli.



BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Luis Alberto. *Historia extensa de Colombia. La escultura*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, v. XXX, t. 3.

Ángel Casas, Clara Inés. *Rostros metálicos. Máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Banco de la República-Ministerio de Cultura, 2000.

Aponte Pareja, Jesús Andrés. *Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII*. Bogotá: J. A. Aponte, 2015.

Archivo Central del Cauca (ACC), Popayán-Colombia, 7850 y 8925.

Archivo del Monasterio de Santa Inés (AMSI) Madrid-Colombia, documentación sin signatura.

Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Contratación, Indiferente.

Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Contratación, Registros de ida.

Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia, Colonia, Conventos.

Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá-Colombia, Notarías Bogotá.

Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB), Tunja-Colombia, Notarías Tunja.

Archivo-Museo Casa de los Pisa (AMCP), Granada-España, Ar. 6-1º.

Bago Quintanilla, Miguel; José Hernández Díaz y Heliodoro Sánchez Corbacho. *Documentos para la historia del arte en Andalucía II: Documentos varios*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928.

Benedini, Leandro y Sipaúba Proença, Lia. "As Representações do Patimônio Sacro no Imaginário Social Setecentista na América Portuguesa: estudo iconográfico das imagens da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto (Brasil-Minas Gerais)". En *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano "No hay más que un mundo": Globalización artística y cultural*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, en prensa.

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá-Colombia, Manuscritos.

Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Historia de la Singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el Sagrado Monasterio de Santa Ines, de Monte Policiano, fundado en la*

Ciudad de Santa Fe, del Nuevo Reyno de Granada. Madrid: Imprenta de Phelipe Millán, ca. 1737.

Gila, Lázaro y Francisco Herrera, “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)”. En *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coordinado por Lázaro Gila. Madrid: Arco, 2010, 501-562.

Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro del arte colonial*. Bogotá: Litografía Colombia, 1938.

Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York: Macmillan, 1951.

Keneddy, Alexandra. “Arte y artistas de exportación”. En *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos*. Quito: FONSAL, 2010, 32.

Lucano Camacho, María Fernanda. *Bernardo de Legarda: una mirada científica a su obra escultórica*. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial, tesis de licenciatura, 2010.

Marco Dorta, Enrique. “La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia”. En *Historia del arte hispanoamericano, coordinado por Diego Angulo Íñiguez*. Barcelona: Salvat, vol. 2, 1950.

Marcos Villán, Miguel Ángel. “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”. En *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea, coordinado por Ana Gil Carazo*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, 63-86.

Marjorie Trusted, “Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820”, en *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820, coordinado por Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, 250-259.

Meléndez, Juan. *Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma: Nicolas Angel Tinassio, t. I, 1681.

Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía IV: Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932.

Navarro, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Trama, 2006.

Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965.

Otto-Herzog, Hildegard. “Der Christus von Monserrat in Santafé de Bogotá”. *Arbeitsblätter für Restauratoren. Gruppe 25. Skulpturen*, 29-1 (1996), 30-32.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”. En *Escultura Museo Nacional del Virreinato, coordinado por Miguel Fernández Félix*. Ciudad de México: Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, 107-118.

Quintana Echeverría, Iván. “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”. *Anales del Museo de América*, 8 (2000), 103-110.

Uricoechea, Ezequiel. “La escultura en América”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 4 (1962), 427-430.

Vallín, Rodolfo. “Agustín de Chinchilla Cañizares, maestro escultor en yeso”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 12 (1987), 51-55.

Vallín, Rodolfo. “Procesos técnicos en la escultura virreinal”. En *Caminos del Barroco: entre Andalucía y Nueva España*, coordinado por Carmen Rojo Gaitán. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, 72-79.

Vargas Murcia, Laura Liliana. “‘Una imagen del niño Jesús me estaba llamando’: Amor y dolor entre esculturas que cobran vida y monjas neogranadinas”. En *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano “No hay más que un mundo”: Globalización artística y cultural*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, en prensa.

Vives Mejía, Gustavo. *Presencia del arte quiteño en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998.