

**IMAGENS DE METAL FUNDIDO NA ARTE COLOMBIANA
(SÉCULOS XVII-XVIII)**

***CAST METAL SCULPTURES IN COLOMBIAN ART
(XVII-XVIII CENTURIES)***

***LAS ESCULTURAS EN METAL FUNDIDO EN EL ARTE COLOMBIANO
(SIGLOS XVII-XVIII)***

Adrián Contreras-Guerrero¹

contreras.guerrero.a@gmail.com

RESUMO

Durante os séculos XVII e XVIII, as imagens de metal fundido eram muito comuns em Nova Granada, tanto as importadas da Espanha e de Quito quanto as feitas localmente. Entre essas imagens há uma dupla casuística: de um lado, aquelas que eram feitas inteiramente de metal, como a *Huerfanito* de Pamplona, e de outro, aquelas que só tinham algumas partes de metal, principalmente o rosto e as mãos. Neste estudo abordaremos todas essas questões com especial atenção às peças das oficinas de Quito, que inundaram o mercado de Nova Granada durante o século XVIII.

Palavras-chave: escultura barroca; imaginária espanhola; arte de Quito; chumbo; Pedro de Lugo.

ABSTRACT

During the 17th and 18th centuries, cast metal images were very common in New Granada, both those imported from Spain and Quito as well as those made locally. Among these images there is a double casuistry: on the one hand, those that were made entirely of metal, such as the *Huerfanito* of Pamplona, and on the other, those that only had certain metal parts, mainly the face and hands. In this study we will address all these issues paying special attention to the pieces from Quito workshops, which flooded the New Granada market during the 18th century.

Keywords: baroque sculpture; spanish imaginary; art from Quito; lead; Pedro de Lugo.

RESUMEN

¹ Professor Doutor Assistente, do Departamento de História da Arte, da Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Granada (UGR), Espanha. Bacharel em Artes Plásticas (UGR, 2010), Licenciado em História da Arte (UGR, 2015), Mestre em Estudos Avançados de Museus e Patrimônio Histórico-Artístico (UCM, 2012), e doutor em História da Arte (UGR, 2018). Os seus principais interesses de investigação giram em torno da arte ibero-americana, especialmente no que diz respeito ao campo da escultura, tendo realizado diversas estadias de investigação na Colômbia, Peru e Equador. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9391-5469>.

Durante los siglos XVII y XVIII, las imágenes de fundición de metal eran muy comunes en la Nueva Granada, tanto las importadas de España y Quito como las de fabricación local. Entre estas imágenes hay una doble casuística: por un lado, las que estaban realizadas íntegramente en metal, como el Huerfanito de Pamplona, y por otro, las que sólo contaban con determinadas partes metálicas, principalmente el rostro y las manos. En este estudio abordaremos todas estas cuestiones prestando especial atención a las piezas de los talleres quiteños, que inundaron el mercado de la Nueva Granada durante el siglo XVIII.

Palabras clave: escultura barroca; imaginario español; arte de Quito; plombo; Pedro de Lugo.

INTRODUÇÃO

Junto com a madeira e o gesso, o metal foi um dos materiais que figuraram na escultura neogranadina, ou seja, aquela que foi realizada entre os séculos XVI e XVIII na Real Audiência de Nueva Granada (região que em sua maior extensão corresponde até hoje com a Colômbia). A fabricação dessas esculturas de metal não foi feita por cinzelamento mecânico ou martelamento de metais, o que chamamos de “arte teórica”, mas sim fundidas em moldes feitos a partir de uma imagem modelada original.

Nesse sentido, são muitas as esculturas metálicas que citadas em inventários antigos, pelo que achamos oportuno citar alguns desses documentos inéditos para evidenciar a variedade e riqueza dessas peças. Assim, no inventário da Igreja de San Juan de Dios em Bogotá, datado de 1756, no altar de San Cayetano é citado “um calvário de vulto, feito de estanho, com suas cruces e pedestais de madeira”², enquanto na sacristia era “um crucifixo de estanho, com uma cruz de tartaruga, cantos e uma base de bronze dourado, com poderes e uma coroa de prata”³. Em um inventário do mesmo templo verificado dez anos depois, constatou-se: “um Senhor Crucificado de estanho muito especial encarnado com uma cruz de tartaruga e cantos de bronze, e uma base de bronze e madeira dourada com uma coroa de espinhos e poderes, tudo de metal”⁴. Este inventário é, por sua vez, acompanhado de algumas notas feitas entre 1766 e 1768, altura em que se acrescenta “Um feixe de estanho de São João”⁵ com acessórios de prata. Por si só, a doação que o templo de San Juan de Dios de Bogotá teve serve para ilustra a riqueza artística perdida no intrincado caminho do tempo. Os frades hospitalares tinham também outras imagens

² AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 11r. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el Reverendo Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento por mandado Nuestro Reverendo Padre Maestro Vicario Provincial Fr. Juan Antonio de Guzmàn en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.* Tradução nossa.

³ *Ibidem*, f. 12v. Tradução nossa.

⁴ *Ibid.*, f. 34r. Tradução nossa.

⁵ *Ibid.*, f. 44r. Tradução nossa.

semelhantes nas suas casas provinciais: na nova sacristia do templo de Monserrate, em Villa de Leiva, tinham dois crucifixos, um “de chumbo, e a cruz de dita imagem é feita de madeira com seus cantos dourados. Mais uma pequena cruz com um crucifixo de bronze com cantos de prata”⁶.

Como se vê, é feita uma clara distinção entre peças de bronze, estanho e chumbo. O bronze no sentido estrito é a liga de cobre e estanho, embora às vezes certas porcentagens de metais como o zinco também tenham sido adicionadas à mistura. Quanto às peças de estanho ou chumbo acima mencionadas, o mais provável é que não fossem metais puros, mas também ligas onde, sim, estanho ou chumbo eram o metal dominante. As propriedades do estanho, cuja cor e brilho se assemelham à prata, além de ser duro, dúctil e maleável, o tornaram comumente usados em liga com o cobre, gerando o já mencionado bronze, e com o chumbo, gerando o “peltre”.

Outras ordens religiosas também fizeram uso de crucifixos metálicos como o de bronze que o frade dominicano Vicente Maecha⁷ tinha na sua cela ou os que os jesuítas de Tunja tinham em 1717: um de “estanho com cruz de granadilha acuada que se encontra na sacristia” e outro “santo Cristo de bronze que está à porta do tabernáculo do altar-mor”⁸. Este último foi provavelmente um dos trazidos da Espanha pelo frade jesuíta Hernando Cabero em 1655, que os registrou em Sevilha como “quinze pequenos cristos de bronze e um médio para as igrejas”⁹. Esta oferta de obras na Península era muito comum entre os religiosos. A informação mais significativa a esse respeito encontra-se no Arquivo Central de Cauca, onde se conservam vários documentos relacionados à missão liderada por Frei Lope de San Antonio. Oriundo do convento franciscano de Popayán, Frei Lope contratou uma *Virgen de Gracia* em Madrid com o escultor Ignacio Pereira “da nação portuguesa”, com a condição “de que os pés e as mãos e a cabeça da imagem assim como da criança que deve ter como foi combinado nas armas deve ser esvaziado de estanho” que assina em Madri em 28 de abril de 1753¹⁰. Esta imagem chegou a Popayán e foi a padroeira do convento franciscano, mas atualmente está desaparecida. Um último caso singular é o Calvário que foi colocado no sacrário da Capela do Rosário de Tunja, constituído

⁶ AMCP. Dep. 13-1, f. 3r. *Inventario y Cartacuenta de nuestro Hospital de Leiba, para presentar en el Capítulo*. 3-V-1784. Tradução nossa.

⁷ AGN. Colonia, Conventos, t. 55, f. 777r. *Memoria que hago yo fray Vicente Maecha del sagrado orden de Predicadores de lo que tengo a uso con licencia de mi prelado*. s/f.

⁸ BNC. Manuscritos, ind. 145, lib. 105, f. 97r. *Libro de la iglesia y sacristía de este Colegio de Tunja, desde el día 8 de enero del año de 1717*. VI-1717 a 8-VII-1761. Tradução nossa.

⁹ AGI. Indiferente, 2871, L. 9, 1 f. 31v. *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*. 6-III-1655. Tradução nossa.

¹⁰ ACC. 8925 (Col. E I-7 or), f. 1r. *Recibo de pago que da Ignacio Pereira, portugués, al Padre fray Lope de San Antonio por la hechura de una imagen*. 28-IV-1753. Tradução nossa.

por um crucificado “em bronze na sua cruz negra de ébano com quinas, uma Dolorcita e uma pequena caveira toda em bronze”¹¹.

Em suma, houve outros metais que participaram da arte da escultura. No entanto, o chumbo foi o metal mais utilizado para a reprodução em série de modelos devocionais de grande fama e grande procura durante a primeira metade do século XVII. A escultura fundida teve grande prestígio na Europa, sendo adotada também na Audiência de Quito, Nova Granada e no Brasil (GUTIÉRREZ, 1995, p. 67 e 243-244; TRUSTED, 2007, p. 257), este último país onde também foram fabricadas máscaras de chumbo como a do Nazareno da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (PROENÇA BRUSADIN; EMERY QUITES, 2017, p. 133-159).

Para obter uma peça de chumbo fundido, primeiro modelava-se o protótipo em argila ou cera e, depois de finalizado e devidamente seco, fazia-se um contramolde que podia ser de madeira, argila, gesso ou areia¹². Obtido o molde, vazava-se o chumbo líquido a uma temperatura compreendida entre 140 e 200 °C, sendo habitual preservar o espaço dos globos oculares para posteriormente instalar no seu lugar olhos de vidro, embora também pudessem ser perfurados posteriormente quando a peça já tinha sido demolida e arquivada. Para a aderência do filme pictórico, praticava-se uma leve raspagem na superfície visível da peça (ÁNGEL, 2000, p. 14). Clara Inés Ángel Casas, restauradora que estudou este tipo de técnica na Colômbia, identificou nelas diferentes ligas com proporções variáveis de chumbo, estanho, prata, cobre, bronze, latão e zinco, concluindo que nunca se utilizou chumbo puro por ser bastante frágil, podendo fraturar facilmente (ÁNGEL, 2000, p. 13). Portanto, quando falamos de “imagens de chumbo” estamos na verdade nos referindo a composições mais complexas, onde o chumbo nem sempre é o componente dominante, por exemplo, a análise de uma peça do Museu de Arte Religioso de Popayán resultou em um índice mais alto de teor de zinco do que chumbo, juntamente com um terceiro metal de liga indeterminado (ÁNGEL, 1997, s.p.).

¹¹ APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, ind. 2577, vol. 1/1/9, f. 30r. *Ynventario de todas las alhajas de esta sacristía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja*. XI-1795. Tradução nossa.

¹² Este procedimiento es descrito en documentos de la época como la historia del colegio jesuita de Marchena: “En este año [1615] envió el padre Rector al hermano Juan de San Miguel a Sevilla para que del modelo de barro que hizo Juan Martínez Montañés para hacer la figura de Nuestro padre San Ignacio de Sevilla sacase una hembra de yeso, y después una figura de cera con que se vació de estaño. Y casi lo hizo con traza, y algunos oficiales le ayudaban; y finalmente sacó la cabeza que hoy tenemos del Padre. Púsole colo al óleo un insigne pintor llamado Pacheco por 100 reales”. Cfr. LOZANO, 2002, p. 221.

Figura 1: San Juan, oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado com olhos de vidro, Convento de Santa Clara, Pamplona.



Fonte: autor.

Figura 2: Imaculada Apocalíptica (Raio-X), oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado, 47 x 23x 17 cm, coleção particular.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Figura. 3: Santa Bárbara (Raio-X), oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado, Capela de San Antonio de Chinas, Inzá (Cauca).



Fonte: Guevara 2014, p. 129.

Normalmente os elementos fundidos limitam-se apenas às máscaras das imagens e das mãos, sendo o resto do corpo em madeira, embora para isso também haja exceções como veremos adiante. Estas máscaras metálicas foram pregadas ao busto de madeira graças aos orifícios por onde foram inseridas cavilhas ou pregos de metal, que por vezes permaneceram visíveis devido ao diferente comportamento físico de ambos os materiais ao longo do tempo. Um exemplo disso é o *San Juan* de las Clarisas de Pamplona (Figura 1), cuja máscara e sistema de fixação são hoje visíveis. É mais científico e eficaz verificar a presença de elementos de chumbo em imagens de raios X. Às vezes, acontece que as máscaras de metal não combinam bem com os bustos nos quais são pregadas, o que leva a que sejam feitos enxertos ou obturações para esconder a transição entre as duas peças.

PIEZAS SEVILLANAS

Francisco Pacheco, vangloriando-se de introduzir o uso de encarnações foscas na escola sevillhana, afirma que em 17 de janeiro de 1600 policromou a primeira reprodução em bronze do crucifixo “dos de Miguel Ángel, que esvaziou daquele trazido de Roma por Iuan Baptista Franconio (insígnia Platero)” (PACHECO, 1649, p. 405, tradução nossa). Portanto, pode-se deduzir que, pelo menos desde o início do século, a técnica de fundição foi utilizada na cidade do Guadalquivir. O mesmo autor, no seu tratado escrito entre 1634 e 1638, dá-nos conta do

boom que a escultura em metal experimentava nessa época, afirmando que "também nesta época com o excesso de imagens de molde, particularmente Crucifixos e Crianças, a encarnação de mate foi introduzida nos metais" (PACHECO, 1649, p. 409-410, tradução nossa).

As imagens desse tipo que foram analisadas na Espanha revelaram-se compostas por ligas variáveis de chumbo, estanho e antimônio, que é chamado de “peltre”. A terminologia da época, presente por exemplo no tratado sobre a Arte dos Metais de Alonso Barba (1640), distingue entre “chumbo branco” ou estanho e “chumbo preto” ou o próprio chumbo, o que pode levar a confusão se ignorarmos a presença de estanho nessas ligas (MARCOS, 2013, p. 66), sendo que, como já apontamos, as fontes primárias aludem indistintamente a essas peças como figuras em “chumbo”, “estanho” e “peltre”, embora na maior parte dos casos seja o mesmo material

Figura 4: *Menino Jesus*, modelo original de Juan de Mesa, ca. 1618-1630. Escultura em chumbo fundido e policromado, *Museo de la Merced*, Cali.



Fonte: autor.

Na Espanha, o chumbo era obtido nas minas de Linares, as mesmas que forneceram esse material às obras de El Escorial, e nas localizadas no eixo levantino formado por Herrerías-Lorca-Mazarrón-Cartagena (KROUSTALLIS, 2008, p. 354) e nas jazidas da serra de Huelva e do sul da Estremadura (SÁNCHEZ, 1989, p. 658-673). Já o estanho era extraído de depósitos nacionais pobres ou importado de minas da Europa Central e da Inglaterra (MARCOS, 2013, p. 66). Como já foi indicado em outras ocasiões, durante o século XVII Sevilha foi o centro de operações a partir do qual foram criados em série alguns modelos devocionais de grande

sucesso entre eclesiásticos e particulares, distribuídos por toda a Espanha e América. Como essas peças não foram encomendadas, quase não deixaram vestígios documentais nos autos notariais, embora se encontrem notícias de sua exportação para a América, como o fato de que em 1586 Pedro Cabno de Casaus trouxe para Cartagena das Índias “quatro figuras de o Menino Jesus e uma figura de Nossa Senhora de estanho” (QUINTANA, 2000, p. 105, tradução nossa).

Bem, na Colômbia há um bom número de Menino Jesus fundidos em metal que se enquadram na estética de Martínez Montañés. Perante estas peças é inevitável recordar a lenda que conta como Montañés teve de lançar ao rio Guadalquivir os moldes com que fez o seu popular Menino Jesus de Chumbo, impulsionado pela pressão do sindicato dos escultores de Sevilha (PEÑA, 2011, p.80). No entanto, ainda não foi verificado se a própria oficina Montañés se dedicou a explorar esse lucrativo mercado. Por outro lado, o que está documentado é a figura do artesão e comerciante flamengo Diego de Oliver, cujos dados biográficos foram revelados por Palomero (PALOMERO, 2007, p. 110-111). Oliver era originalmente da cidade de Liège e foi descrito como orgulhoso, tenaz, astuto e sem escrúpulos. Depois de sofrer um incidente em Madri e deixar um compatriota desarmado, acabou chegando a Sevilha em 1612. Depois de compensar e reconciliar-se com a vítima, instalou-se no bairro da Catedral junto com a comunidade flamenga. Percebendo que havia uma grande procura na cidade pelo Menino Jesus à moda de Sevilha, resolveu fazer justiça com as próprias mãos e, subornando o criado de um fidalgo, conseguiu que lhe emprestasse durante todo o mês de março “um Menino Jesus de três quartos de vara de comprimento (62 cm), feito pela mão de Juan Martínez Montañés, escultor vizinho desta cidade, para que eu tire o debuxo e a talha em relevo do referido menino”. Obtido o modelo e reproduzido em larga escala, Oliver rapidamente enriqueceu, vangloriando-se de ter contribuído com 8.800 reais em dote em seu casamento dois anos depois.

Diante da demanda da clientela americana que pedia Filhos maiores, de uma vara de altura (83 cm), teve que buscar um novo protótipo e conseguiu-o novamente de forma tortuosa do escultor Juan de Mesa através de um capitão de um navio na Carrera das Índias, que encomendou de Mesa em 14 de julho de 1618, um Menino Jesus modelado em barro de uma vara de altura que deveria fazer em 34 dias; Obtida a imagem, Oliver a reproduziu em metal e no navio do referido capitão, que partiu de Cádiz na primavera de 1619, estavam a bordo vinte e seis Meninos Jesus “para que eu os levasse à Terra Firme de las Yndias” e ele trouxe o dinheiro obtido com sua venda.

Em agosto do mesmo ano, 1618, Oliver apareceu contratando o mestre pintor Mateo Xuares para ajudá-lo nos trabalhos de sua indústria emergente. O fato do flamenco aparecer consignado como “Mestre fundidor de figuras em relevo de ¿Mesas?” e que o fiador do pintor

contratado seja o próprio Juan de Mesa, põe em xeque a posição do famoso escultor cordobeso, que seguramente teve sua participação no negócio dos Niños de chumbo (BAGO, HERNÁNDEZ; SANCHO, 1928, p. 130; WALL, 1932, p.78 e 96, tradução nossa). As últimas informações conhecidas sobre Diego de Oliver, relativas ao arrendamento de algumas casas pelo escultor Juan de Remesal em 1628, influenciaram mais uma vez esta vantajosa ocupação do flamenco ao consigná-lo como “mestre fundidor de filhos de chumbo”. Além disso, a idoneidade de Oliver como fiador da Remesal, juntamente com o montador Antonio de Aguirre, é garantida por ambos serem “ricos e com assinantes de mais de 4.000 ducados”, o que mais uma vez destaca seu elevado poder aquisitivo.

O mercado recebeu com entusiasmo essas imagens metálicas, pois representavam uma grande redução de custos. No caso dos *Niños Jesús* enviados às Índias, Palomero já alertava para a gradação de preços que existia de acordo com os materiais utilizados em sua realização (MARCOS, 2013, p. 68): um em madeira policromada custava 200 reais (23,5 pesos), enquanto uma reprodução em bronze custava 175 (20,5 pesos) e em metal inferior como o estanho custava 110 reais (13 pesos). A estes valores acresce um acréscimo de 25% sobre o valor da base.

Na Colômbia, esse tipo de Meninos de chumbo corresponde ao *El Huerfanito* de Pamplona feito de uma liga de chumbo e estanho, o do Museu de Arte Sacra da mesma cidade, o da Paróquia de Santa Bárbara de Tunja e o espécime decapitado no Museo de la Grace de Cali. Quanto a este último, já se notou a enorme semelhança que compartilha com a coleção Uvence de San Cristóbal de las Casas (México), atribuída precisamente a Juan de Mesa, o que torna provável que ambas as obras tenham vindo da mesma matriz (APONTE, 2015, pp. 210-113). Outro modelo iconográfico é o apresentado pelo Menino Jesus adormecido, existente em acervo particular e atribuído à oficina Montañés (PEÑA, 2011, p. 83-84).

FUNDIÇÕES EM NOVA GRANADA

Na Colômbia havia uma forte tradição metalúrgica pré-hispânica conhecida e estudada por autores como Restrepo Tirado, Luis Duque Gómez, Carlos Margaín, Paul Rivet, etc., que mostram que essas culturas eram especialistas no processo de cera perdida, laminado, filigrana, fazer relevos e vazados, engastes e soldagem. Assim, quando os espanhóis chegaram, a terra era fértil o suficiente para o uso desse tipo de técnica aplicada ao campo da prataria e da escultura. Sobre as principais explorações metálicas de Nueva Granada, suscetíveis de serem utilizadas nestas obras, Oviedo informa que na zona de Ibagué “existem muitas minas de mercúrio, chumbo e álcool, e minas de ferro e cobre em superabundância. Existem muitas minas

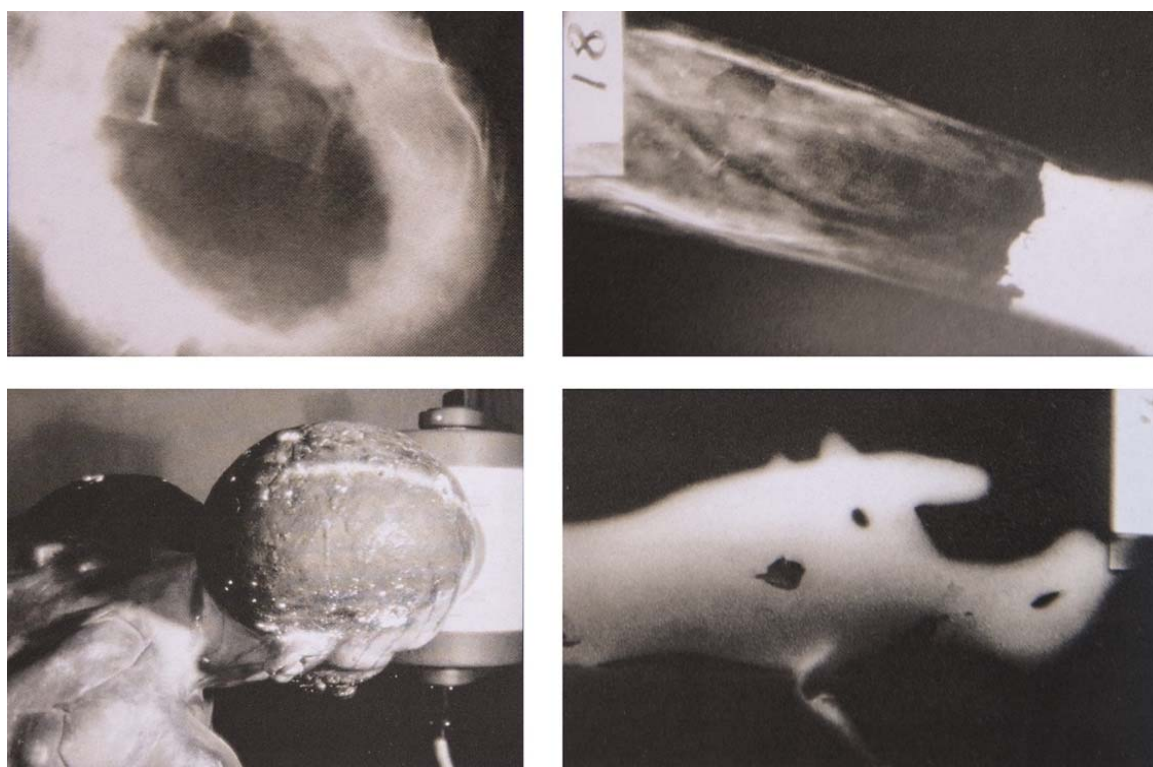
dos mesmos metais e em abundância nas jurisdições de Vélez, Muzo e La Palma, nesta existem em Nocaima, Nimaima e Pinsaima”. Ele aponta ainda que, nas proximidades da lagoa Suesca, extraía-se ferro, em Tibiritá cobre e em Cucunubá, município eminentemente minerador até hoje, bastante tumbaga (liga de ouro e cobre muito utilizada pelos ourives indígenas).

Na Colômbia havia uma forte tradição metalúrgica pré-hispânica conhecida e estudada por autores como Restrepo Tirado, Luis Duque Gómez, Carlos Margain, Paul Rivet, etc., que mostram que essas culturas eram especialistas no processo de cera perdida, laminado, filigrana, gravação, openwork, crimpagem e soldagem. Assim, quando os espanhóis chegaram, a terra era fértil o suficiente para o uso desse tipo de técnica aplicada ao campo da prataria e da escultura. Sobre as principais explorações metálicas de Nueva Granada, susceptíveis de serem utilizadas nestas obras, Oviedo informa que na zona de Ibagué “existem muitas minas de mercúrio, chumbo e álcool, e minas de ferro e cobre em superabundância. Existem muitas minas dos mesmos metais e em abundância nas jurisdições de Vélez, Muzo e La Palma, nesta existem em Nocaima, Nimaima e Pinsaima”. Ele aponta ainda que, nas proximidades da lagoa Suesca, extraía-se ferro, em Tibiritá cobre e em Cucunubá, município eminentemente minerador até hoje, bastante tumbaga (liga de ouro e cobre muito utilizada pelos ourives indígenas).

Fundamental para estabelecer a existência de uma fundição em Santafé de Bogotá foram as indagações feitas por Hernández de Alba (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1938, p. 125-128), nas quais constatou-se a existência da oficina de fundição de Pedro de Lugo Albarracín no bairro das Neves. De fato, o primeiro testemunho documental conhecido sobre a figura de Lugo é aquele relacionado com a encomenda que recebeu em 1625 para executar, na companhia do ourives Juan Bautista Cortés, a estátua orando do Arcebispo Fernando Arias de Ugarte, composta por um pedaço de pedra com o seu brasão, do mesmo material, e uma placa de bronze onde constaria o escudo do prelado e uma inscrição (MARCO, 1950, p. 319-320). É significativo que no referido documento seja descrito como “fundidor”, o que é uma clara alusão à sua mestria na arte da fundição através da utilização de moldes. A obra que mais transcendeu entre as deixadas por Lugo foi, sem dúvida, a do *Cristo de Monserrate* considerada como a “obra máxima de fundição de metais realizada nos tempos coloniais” (ACUÑA, 1967, p. 176, tradução nossa). No entanto, as partes metálicas desta escultura são mínimas, pois estão restritas às mãos, a um pé, a máscara e um inusitado capacete de proteção colocado na cabeça, pelo que devemos falar antes de uma mistura de técnicas conjugadas. Essa tecnologia de processamento pode ser conferida nas radiografias que Hildegard Otto-Herzog fez da peça quando teve a oportunidade de analisá-la nos anos de 1990 (OTTO-HERZOG, 1996, p. 30-32). Dois anjinhos com mãos de chumbo fizeram parte da mesma encomenda feita ao artista.

Sobre as atividades do restante da família Lugo, sabemos que seu irmão Juan comprou “alguns moldes de cera quebrados, por três pesos” (GILA; HERRERA, 2011, p. 95 e HERRERA e GILA, 2018, p. 331, tradução nossa) na venda de bens realizada após a morte de Ignacio García de Ascucha, o que sugere que ele também fazia a fundição. Da mesma forma, deve-se notar que em 1666 “Doña Ana de Losada, viúva de Francisco de Lugo” (ROZO; BERNAL, 1934, p. 230, tradução nossa) estava recebendo 124 pesos, que eram devidos ao falecido pelo lançamento de dois sinos para a Igreja das Neves. O fato dos Lugos aplicarem a técnica de fundição de metais à arte da escultura antes de meados do século XVII é um claro avanço do que aconteceria mais tarde em Quito, escola que fez dessa técnica uma de suas marcas (HERRERA; GILA, 2018, p. 334).

Figura 5. Imagens de raios-X do Cristo de Monserrate mostrando as mãos e o capacete de chumbo dentro da escultura



.Fonte: arquivo do autor.

No final do século, em 1681, encontramos uma nova referência à imaginária do metal, também praticada por um artesão indígena. Naquele ano, o frade Juan Meléndez ainda advertia que o padre Juan Martínez de Chipaza, como extirpador de Nueva Granada, havia detectado um foco de heresia em sua jurisdição. Conta o cronista que “do ouro que tirou dos Ídolos fez uma imagem volumosa do Apóstolo Santiago, e uma coroa para Nossa Senhora, e o artífice dessas obras foi o mesmo índio que fez os Ídolos” (MELÉNDEZ, 1681, pág. 421, tradução

nossa). Que este eloquente testemunho sirva para sublinhar mais uma vez a dificuldade nos processos de evangelização e a miscigenação artística exemplificada no campo dos processos técnicos.

Finalmente, gostaríamos de chamar a atenção para um conjunto de obras feitas de chumbo que estão distribuídas entre diferentes museus e igrejas da Colômbia e que se enquadram estilisticamente na escola de escultura de Santafé. São vários crucifixos retirados de moldes muito semelhantes: dois deles estão no Museo del Carmen de Villa de Leyva e o terceiro no museu privado do Santuário de Bojacá. Outra peça interessante é o San Nicolás Tolentino que está guardado na sacristia da Iglesia de las Nieves em Bogotá, cujas mãos são feitas de chumbo. É uma obra atribuível ao círculo de Lugo. Essas quatro simulações poderiam ampliar o catálogo de obras metálicas produzidas pela escola de Santafé, cujas certezas até agora são muito poucas. No futuro, será necessário caracterizar química e metodologicamente as peças metálicas dos diferentes centros artísticos para separar o que é propriamente de Santa Fé das abundantes obras de Quito com as quais muitas vezes são confundidas.

Figura: 6. *Crucificados*, oficina de Nueva Granada, s. XVII. Esculturas de metal fundido e policromado, Museo el Carmen, Villa de Leyva



Fonte: o autor.

IMPORTAÇÕES DAS OFICINAS DE QUITO

As oficinas de Quito também eram muito dedicadas à fabricação de escultura fundida, sendo as verdadeiras fornecedoras de máscaras de metal no Vice-Reino de Nova Granada durante o século XVIII. Diante da crise econômica que a Audiência de Quito atravessava e para atender à grande demanda externa por esculturas, as oficinas da cidade optaram por alguns

“atalhos” que incluíam a reprodução metálica de máscaras, bem como a incorporação de olhos de vidro e, por vezes, a substituição do entalhe do cabelo por perucas naturais. Como apontou Alexandra Kennedy, as máscaras de chumbo eram geralmente um modelo andrógino que poderia ser usado como homem, mulher ou anjo, dependendo da caracterização e atitude do corpo em que eram montadas (KENNEDY, 2010, p. 32). Mas, além das razões produtivas e econômicas, a produção seriada de imagens de chumbo tinha uma justificativa teológica já que “a variedade ou originalidade na representação das imagens religiosas não era considerada especialmente desejável, pois o mais importante era o destaque, e sobretudo não interpretar os dogmas” (TRUSTED, 2007, p. 257, tradução nossa).

Ainda há muito trabalho a ser feito na identificação e caracterização das diferentes oficinas de Quito que produzem esculturas em metal fundido, embora tenhamos a certeza de que Bernardo de Legarda, um dos maiores expoentes da escola de Quito, participou desse comércio lucrativo. Assim, no seu testamento podemos ler como na sua oficina “foi encontrada uma ferramenta para moldar e fundir. Instrumentos para fazer moldes e para colação de chumbo” (LUCANO, 2010, p. 86, tradução nossa). No que diz respeito à Nova Granada, muitas máscaras de Quito ainda preservadas estão muito relacionadas ao estilo de Legarda, cuja prolífica e versátil oficina coincide no tempo com o clímax desse tipo de importação. De fato, à medida que o século XVIII avança, podemos falar de uma verdadeira “inundação” de peças de Quito no Vice-Reino, tendência que continuaria após a Independência. Uma das comprovações documentais do que foi dito encontra-se no envio solicitado pelo convento carmelita de Medellín, enviado da Real Audiência de Quito em 29 de setembro de 1794 (VIVES, 1998, p. 12-13). O recibo diz assim:

Embalagem de duas caixas que eu, abaixo assinado, envio ao Sr. Nicolás de Texeda y Arriaga, morador de Popayán, para seu pedido e nele verá seus principais e custos até isso[Incompleto]

Para uma cabeça e mãos de Nossa Senhora do Carmo, que seja para o corpo de 2 varas e seu filho de corpo inteiro de ½ vara, e suas máscaras de estanho, tudo em 007 patacones

Ytt. Seis cabeças e mãos, 3 para homens e 3 para mulheres; cerca de 2 varas de altura, a 5 pesos por cabeça e mãos, tudo em (e suas máscaras de estanho) 030 patacones

Ytt. Um rosto, e mãos, e seu filho, o rosto para a altura de 2 hastes que é o Sr. San Josef, e o filho de ½ haste, e suas máscaras de estanho, tudo em ...07 patacones

Ytt. Uma cabeça e mãos de Santa Teresa, para o altar de 2 varas, e as suas máscaras de estanho, em 005 patacones

Ytt. Uma cabeça e mãos de São João da Cruz, do tamanho de 2 varas, e a sua máscara de estanho, em 005 patacones

Parece que o ramo feminino da Carmel na Colômbia tinha uma predileção especial por peças de Quito. Assim, o convento de San José de Medellín foi fundado em 26 de janeiro de 1791 graças à ajuda de Ana María Álvarez del Pino e sua fortuna. As esculturas essenciais que foram pedidas a Quito como dote inicial do mosteiro eram relativas aos santos carmelitas: uma Virgem do Monte Carmelo, um São José com o Menino, uma Santa Teresa, um São João da Cruz, bem como três santos não identificados e três santas, que certamente serviriam de curinga para invocações ainda não definidas (VIVES, 1998, p. 12-13). A mercadoria contratada limitava-se a máscaras e mãos de “estanho”, pois o castiçal ou manequim trazia mais custo para montá-lo no destino. Exceções a isso são os dois Meninos Jesus que a *Virgen del Carmen* e São José teriam que carregar se fossem enviados completamente acabados.

Figura: 7a. Sanndido policromado com olhos de vidro, coleção particular, Bogotato não identificado, oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fu.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Figura: 7b. Reverso da máscara da escultura anterior.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Exemplos deste tipo de remessas de Quito abundam em todo o país e seria absurdo querer enumerá-las todos, embora valha a pena extrair um exemplo que, por suas características, se destaca dos demais: o Calvário da Cúria Arquiepiscopal de Tunja. Este conjunto de esculturas, cheio de interesse, só é comparável em sua iconografia com as conservadas no Museu Casa Mosquera de Popayán e no Museo de Arte Religioso de Duitama, este último de maior dimensão. Os três conjuntos apresentam Dimas e Gestas nas laterais de Cristo, embora o Tunjano seja o único inteiramente fundido em metal, sendo também completado com embutidos

para a cruz principal. Embora seja um conjunto não documentado, sabemos de outros casos semelhantes. Na época de sua expulsão, os jesuítas tinham a antiga sacristia de San Ignacio “um calvário feito de um crucifixo de chumbo um terço alto em sua cruz de ebáno, San Dimas, do mesmo, e Gestas, e ao pé de Nossa Senhora, e São João com mãos de chumbo em seus pedestais”¹³.

Figura 8: *Rosto de Virgem Maria*, oficina de Quito, s. XVIII.
Escultura em metal fundido, coleção particular, Bogotá.



Fonte: o autor.

CONCLUSÃO

Na documentação fornecida, é evidente o peso específico importante de obras estrangeiras trazidas de outros centros artísticos, embora algumas técnicas como a fundição de metais apresentem ambos os casos. Esse procedimento técnico contribuiu para solucionar o problema da oferta artística na região. A fácil reprodutibilidade de certos arquétipos alcançados com esta técnica nos leva a conceitos como mercado, eficiência e rentabilidade que alguns artesãos e comerciantes experientes como Diego de Olivier que operavam no porto de Sevilha

¹³ AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 189v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783. Tradução nossa.

tão bem puderam entender. Mas, sem dúvida, quem melhor soube explorar esse mercado potencial foram as oficinas de Quito, que inundaram todo o território da Nova Granada com suas peças de metal durante o século XVIII. Também existem evidências documentais de que a fundição de metais aplicada à escultura se tornou conhecida e praticada em Nova Granada graças à saga de Lugo. Entre os membros desta família destaca-se Pedro de Lugo, que aplicou os seus conhecimentos mineiros e de fundição em obras tão emblemáticas como o *Cristo de Monserrate*.

REFERÊNCIAS

- ACUÑA, Luis Alberto. Historia Extensa de Colombia. **La Escultura**. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.
- ÁNGEL CASAS, Clara Inés. **Máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII** (memoria de grado). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1997.
- ÁNGEL CASAS, Clara Inés. **Rostros metálicos. Máscaras, mascarillas y mascarones en 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: auto-publicação, 2015.
- BAGO QUINTANILLA, Miguel, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Heliodoro. **Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II: Documentos varios**. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928.
- GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. **Ignacio García de Ascuha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629)**. Aproximación a su vida y obra. Anales del Museo de América, Madrid, n. 19, p. 68-100, 2011.
- GUTIÉRREZ, Ramón. Los circuitos de la obra de arte: artistas, mecenas comitentes, usuarios y comerciantes. In: GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). **PINTURA, ESCULTURA Y ARTES ÚTILES EN IBEROAMÉRICA, 1500-1825**. Madrid: Cátedra, 1995, p. 51-82.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. **Teatro del Arte Colonial**. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII. In: GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍAS, Francisco Javier. **EL TRIUNFO DEL BARROCO EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA**. Granada: Universidad de Granada, 2018, p. 305-362.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra. Arte y artistas de exportación. In: ORTIZ CRESPO, Alfonso y PACHECO BUSTILLOS, Adriana (ed.). **ARTE QUITENO MÁS ALLÁ DE QUITO**. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007. Quito: FONSA, 2010, p. 24-43.
- KROUSTALLIS, Stefanos. **Diccionario de materias y técnicas**. I. Materias. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.
- LOZANO NAVARRO, Julián José. **La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arcos: El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII)**. Granada: Universidad, 2002.
- LUCANO CAMACHO, María Fernanda. **Bernardo de Legarda: una mirada científica a su obra escultórica** (tesis de licenciatura). Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial, 2010.
- MARCO DORTA, Enrique. La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. In: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. **HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO**. Barcelona: Salvat, vol. 2, 1950, p. 309-348.
- MELÉNDEZ, Juan. **Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú**. Roma: Nicolas Angel Tinassio, 1681, t. I.

- 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.
- OTTO-HERZOG, Hildegard. **Der Christus von Monserrat in Santafé de Bogotá**. Arbeitsblätter für Restauratoren, Gruppe 25, Skulpturen, Maguncia), n. 29-1, p. 30-32, 1996.
- PACHECO, Francisco. **Arte de la Pintura, su antigüedad, y grandezas**. Sevilla: por Simón Faxardo, 1649.
- 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. In: FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel (coord.). **ESCULTURA MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO**. Ciudad de México: Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, p. 107-118.
- PEÑA MARTÍN, Ángel. **Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica**. TRIM, Valladolid, n. 3, p. 75-84, 2011.
- PROENÇA BRUSADIN, Lia Sipaúba y EMERY QUITES, Maria Regina. **História, arte e preservação do Patrimônio cultural**. A imaginária da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván. Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586". **ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA**, Madrid, n. 8, p. 103-110, 2000.
- ROZO, Darío y BERNAL, Cristóbal. Alfarjes santafereños. In: AA.VV. **INICIACIÓN A UNA GUÍA DEL ARTE COLOMBIANO**. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, p. 225-233.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Julio. **De minería, metalurgia y comercio de metales**. Salamanca: Universidad, 1989, v. II.
- TRUSTED, Marjorie. Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820. In: RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (coords.). **REVELACIONES. LAS ARTES DE AMÉRICA LATINA 1492-1820**. MÉXICO: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 250-259.
- VIVES MEJÍA, Gustavo. **Presencia del arte quiteño en Antioquia**. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998.