

## **DISTINGUIDAS MERCADERÍAS. ESCULTURA Y ARTES SUNTUARIAS EN LA NUEVA GRANADA (SIGLOS XVII Y XVIII)**

### **DISTINGUISHED MERCHANDISE. SCULPTURE AND SUMPTUARY ARTS IN NEW GRANADA (17TH AND 18TH CENTURIES)**

**ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO**

Universidad de Granada, España  
contreras@ugr.es

**Resumen:** Las élites americanas, del mismo modo que sus equivalentes europeas, gustaron de los caros productos suntuarios que ponían de relieve su poder adquisitivo. Aunque a una escala mucho menor que en México o Perú, también en Nueva Granada tuvo gran importancia la escultura realizada sobre marfil, madera y piedras nobles, así como las incrustaciones de carey, madreperla o ébano en el ámbito del mueble, tanto doméstico como eclesiástico. El aprecio hacia este tipo de bienes de consumo se pone de manifiesto en dos tipos de documentos contemporáneos: las tasaciones, donde siempre aparecen con un elevado precio, y los inventarios, que si bien suelen ser bastante parcos en sus descripciones, se paran a describir la materialidad de estas piezas.

En este mercado del lujo, un alto porcentaje de las obras eran importadas por lo que hablaremos de objetos procedentes de Perú, Italia, Filipinas y hasta de Tierra Santa.

**Palabras clave:** Escultura virreinal, Colombia, Barroco, artes suntuarias, eboraria

**Abstract:** The American elites, in the same way as their European counterparts, liked the expensive sumptuary products that highlighted their purchasing power. Although on a much smaller scale than in Mexico or Peru, sculpture in Ivory, Wood and precious stones, as well as the inlay of tortoiseshell, mother-of-pearl or ebony in the field of furniture, both domestic and ecclesiastical, was also very important in New Granada. The appreciation of this type of consumer goods is evident in two types of contemporary documents: appraisals, where they always appear at high price, and inventories, which, although they are usually rather sparse in their descriptions, stop to describe the materiality of these works.

In this luxury market, a high percentage of the works were imported, so we will talk about objects from Peru, Italy, the Philippines and even the Holy Land.

**Keywords:** Colonial sculpture, Colombia, Baroque, sumptuary arts, ivory work

Las élites americanas, del mismo modo que sus equivalentes europeas, gustaron de los caros productos suntuarios que ponían de relieve su poder adquisitivo. Se trata de obras que fundamentalmente se hacían para “*el mercado español y criollo, pues su propósito no era tanto el de la conversión, sino el de mantener y alentar la devoción doméstica*”<sup>1</sup>. Aunque a una escala mucho menor que en México o Perú, también en Nueva Granada tuvo gran importancia la escultura realizada sobre marfil, madera y piedras nobles, así como las incrustaciones de carey, madreperla o ébano en el ámbito del mueble, tanto doméstico como eclesiástico. El aprecio hacia este tipo de bienes de consumo se pone de manifiesto en dos tipos de documentos contemporáneos: las tasaciones, donde siempre aparecen con un elevado precio, y los inventarios, que si bien suelen ser bastante parcos en sus descripciones, se paran a describir la materialidad de estas piezas. Como ejemplo de lo dicho bien puede valer los apuntes hechos en el libro de inventarios de la Iglesia de San Juan de Dios de Bogotá, donde se anotaron diversos aumentos patrimoniales realizados entre los años 1757 y 1760, cuando la iglesia ya estaba completamente dotada. Sólo aparecen como novedades un amplio catálogo de ornamentos textiles y un crucifijo de suntuaria labor<sup>2</sup>:

*Sobre la Mesa de la sacristía, una efigie de marfil, de Cristo Señor Nuestro Crucificado, muy lindo, y de primorosa hechura, de quasi tres quartas de largo, con corona de espinas, y resplandor de lo mismo. Y la cruz de madera negra muy especial labrada, con cantoneras de metal del Príncipe, en los extremos. La peana muy hermosa en forma de tabernaculo, toda de carei, marfil, y evano. Que todo comprô Nuestro Reverendo Padre Maestro en trescientos pesos.*

En este mercado del lujo, un alto porcentaje de las obras eran importadas. Las que llegaron desde la Península quedaban asentadas en los libros de la Casa de la Contratación, quedándonos a veces interesantes partidas. Una de ellas, del año 1586 con destino a Tierra Firme, nos da cuenta de la rica variedad de esculturas que se comercializaban: Baltasar Navarrete embarcaba una escultura de Santa Apolonia y otra de Santa Clara, ambas en marfil con sus cajitas, Benito de Monte “*tres retablitos de*

---

<sup>1</sup> TRUSTED, Marjorie: “Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820” en RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (coords.): *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*. México, 2007, p. 254.

<sup>2</sup> AMSJDCP (Archivo Museo San Juan de Dios - Casa de los Pisa, Granada). Ar. VI-1º, f. 15. *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 Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.*

*alabastro, el uno de la Fe, otro de la Esperanza y el tercero La Caridad que costaron 50 reales*”, Diego de Trejanos “*siete retablos de devoción de alabastro*”<sup>3</sup>, y por último “*tres docenas de figuritas de azabache*” que llevaba Gaspar Luis a Cartagena de Indias<sup>4</sup>.

También está constatada la llegada a Nueva Granada de multitud de obras italianas, sobre todo durante el siglo XVIII, siendo en su gran mayoría tallas lineas napolitanas y mármoles genoveses. Es un tema que ya hemos tenido ocasión de estudiar en otro momento<sup>5</sup>. Ahora únicamente señalamos como ejemplo destacado el púlpito de la catedral de Cartagena de Indias (Fig. 1), datado entre 1777 y 1793 porque esos fueron los años en los que José Díaz Lamadrid, su donante, ostentó la mitra obispal. Lamadrid fue un fraile franciscano nacido en Quito cuyo episcopado se caracterizó por su munificencia, costeando de su peculio un hospital de mujeres y una casa de expósitos. Su generosidad con la catedral se extendió a otras donaciones como el pavimento de mármol que hizo instalar en el templo<sup>6</sup>, y, sobre todo, en la rica custodia junto a la que fue representado por el pintor cartagenero Pablo Caballero en 1790. El púlpito se atribuye a Pasquale Bocciardo dada la similitud con otro similar que este artista genovés hizo para la Catedral de La Laguna (Tenerife) en 1766, ejemplo además de que estas grandes piezas viajaban en barcos sin problema. Si el púlpito fue labrado por Bocciardo, debió ser una de sus últimas obras ya el maestro murió en 1790 y el púlpito está datado entre 1777 y 1793, lo que podría explicar la menor calidad del ejemplo cartagenero.

En lo que respecta a la producción local, en Nueva Granada también se trabajaron materiales como el marfil o las incrustaciones durante los siglos XVII y XVIII, siendo buena prueba de ello las diferentes cantidades de marfil, ébano y carey que Ignacio García de Ascucha dejaba tras su muerte en 1629. También es llamativo el caso del escultor-soldado Roque Navarrete que en 1788 en Popayán afirmaba haber tallado el marfil. Conocemos ciertos usos muy puntuales de estos materiales en la escultura, pues por ejemplo los dominicos tunjanos tenían “*un san Ignacio de bulto con rostro y manos*

---

<sup>3</sup> QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván: “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”, *Anales del Museo de América*, 8, 2000, p. 105.

<sup>4</sup> El azabache es un tipo de piedra semipreciosa de color negro brillante que fue labrada en Europa desde el Paleolítico, siendo muy apreciada tanto por sus atribuciones mágico-religiosas como por su uso en el ámbito de la joyería. Se tiene constancia de su conducción a los virreinos americanos durante todo el periodo de dominación hispánica. Cfr. HERNÁNDEZ-VAQUERO ESPINOSA, María de la Concepción: *La evolución del arte del azabache en España y en el Reino Unido* (tesis doctoral). Madrid, Universidad Autónoma, 2015, p. 316.

<sup>5</sup> Sobre la importación de escultura italiana a la Nueva Granada véase CONTRERAS-GUERRERO, Adrián y DE NICOLÒ, Francesco: “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”, *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, 17-18, anno IX, en prensa.

<sup>6</sup> BOSSA HERAZO, Donaldo: *Guía artística de Cartagena de Indias*. Bogotá, 1955, s.p.

*de hueso*<sup>7</sup>, pero lo más habitual es que estas manufacturas locales se aplicaran al campo del mobiliario. De hecho, no se ha identificado todavía alguna escultura en marfil tallada por la escuela neogranadina, lo que hace probable que las abundantes piezas de este tipo que aparecen en iglesias y casas privadas sean todas producto del comercio.

## EL MARFIL

El marfil fue el material más apetecido, existiendo una gran variedad de posibles aplicaciones. En 1694, por ejemplo, fallecía Juan de Pisa Urriamendi, cura beneficiado la iglesia mayor de Tunja, quien contaba entre sus posesiones con “*dos anteojos de larga vista, uno de marfil y otro de latón*”<sup>8</sup>. Pero si hubo un producto destacado dentro del arte de la eboraria ese fue el de los crucifijos, de los que ha sobrevivido una significativa muestra. La documentación los sitúa comúnmente entre los bienes de la clase acomodada, como María López Montano, quien poseía en Santafé en 1665, un “*santo crucifijo de marfil en su cruz y peana con vidrieras de cristal en la cruz y peana y en ella san Juan*”<sup>9</sup>, o Pedro Marchan de Velasco, maese de campo en Tunja, que tenía “*una hechura de un crucifijo de marfil de poco mas de un quarta en una cruz de ébano*”<sup>10</sup>. Este último crucifijo era vendido en la almoneda del difunto en 1650, aunque también era habitual que se acabaran regalando a las comunidades religiosas, caso de los “*Dos Cristos, el uno de marfil y el otro ordinario*”<sup>11</sup> que recibían como donación las monjas inesitas de Bogotá. Algo más rico debió ser el que se exponía al culto en el altar de la Asunción de la Compañía de Jesús, lugar de la Congregación de los oficiales mecánicos de Santafé, donde había “*un crucifijo de marfil, con cruz de madera y peaña de ébano, embutida de hueso y carey*”<sup>12</sup>.

En cuanto a su autoría, la gran mayoría de los crucifijos en marfil que nos han

---

<sup>7</sup> APSLBC (Archivo de la Provincia de San Luis Bertrán Colombia, Bogotá). San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 105r. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la Capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.

<sup>8</sup> APSLBC. San Antonino, Conventos, Sutamarchán, índ. 1601, vol. 1/1/1-2, f. 2r. *Inventario de bienes de fray Juan de Pisa Urriamendi*. 20-VI-1694.

<sup>9</sup> AGN (Archivo General de la Nación, Bogotá). Notarías Bogotá, n. 1<sup>a</sup>, t. 66, f. 96v. *Testamento e inventario de doña María López Montano*. 30-V-1665.

<sup>10</sup> AHRB (Archivo Histórico Regional de Boyacá, Tunja). Notarías Tunja, n. 2<sup>a</sup>, l. 122, año 1650, t. 2, f. 82r. *Aposturas por los bienes que fueron de don Pedro Marchan de Velasco, maese de campo vecino de Tunja*. 27-VII-1650.

<sup>11</sup> AMSI (Archivo del Monasterio de Santa Inés, Bogotá). Documentación sin signatura, *Bienes que recibieron del Doctor Don Salvador García como albacea del Doctor Don Joseph Texeira*. S/f.

<sup>12</sup> AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 227v. *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.

llegado son productos europeos. El más antiguo se encuentra en la Veracruz de Bogotá y en él se aprecia el magisterio del escultor español Gaspar Núñez Delgado a quién está atribuido (Fig. 2). Núñez fue especialmente solicitado por los mecenas interesados en adquirir este tipo de piezas y algunas de ellas se conservan en instituciones americanas como el Museo Bello de Puebla y la Colección Sotomayor de la Ciudad de México. También llegaron piezas importadas en otros materiales como el busto del *Ecce Homo* en barro que estuvo en el Convento de la Concepción de La Paz, Bolivia. La leyenda construida alrededor de este crucifijo bogotano defiende que fue el que sostuvo san Francisco de Borja en su lecho de muerte, luego regalado por el general de los jesuitas a su nieto Juan de Borja, que a su vez lo trajo a Nueva Granada cuando fue nombrado presidente de su Real Audiencia<sup>13</sup>. Esta teoría carece de verosimilitud ya que sabemos que el santo murió en 1572 y las primeras obras conocidas de Núñez datan de la década siguiente. Gómez Hurtado ya sugirió la autoría de Núñez al escribir que “*De no estar un tanto deteriorada la policromía, este cristo se compararía con otros de marfil tenidos en grande aprecio en España, como el de Núñez Delgado, de la Colección Banza, en Madrid*”<sup>14</sup>. Presenta un exquisito trabajo anatómico y la típica mirada declamatoria dirigida al cielo típica de sus cristos.

Por su parte, el cristo sin cruz que pertenece al Museo Colonial (aunque anteriormente tuvo un respaldo con dosel de madera dorada), responde a un tipo formal muy empleado en la escultura ebúrneas francesa de los siglos XVII a XIX, siendo piezas realmente frecuentes en anticuarios y casas de subastas. Están relacionadas con la importación masiva de marfil desde Asia y África, primero por parte de la Compañía Francesa de las Indias Orientales, y después gracias a las colonias francesas establecidas en dichos continentes.

Sobre el que se conserva la Catedral Primada, que también es europeo, sabemos alguna información más. Bajo su peana algún miembro del cabildo catedralicio anotó: “*Pieza magnífica tallada en marfil en un solo colmillo de elefante comprada por el mayordomo de fábrica de la Catedral D. Cayetano Ricaurte en \$ 180 pesos (1765)*”, dato que debió encontrar en las actas capitulares, donde aún se conserva<sup>15</sup>. En su disposición

---

<sup>13</sup> GÓMEZ HURTADO, Álvaro: *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá, 1970, s.p.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s.p.

<sup>15</sup> AHCB (Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá). Cabildo Eclesiástico, Secretaría Capitular, *Libro III de Actas Capitulares*, f. 135v. Capítulo del día 23-VIII-1765. Agradecemos este dato a D. Camilo Moreno, archivista de la Catedral Primada.

corporal presenta la típica curvatura de adaptación al colmillo de elefante aunque el modelado anatómico es muy correcto y exhibe una gran precisión a la hora de tallar menudos detalles como la corona de espinas, el peleteado o la soga del perizoma.

Pero el crucificado más vistoso de entre todos los marfiles colombianos lo encontramos en la Catedral de Rionegro, siendo una obra destacadísima dentro del modesto medio artístico de la región que sólo ha sido referenciada en un par de ocasiones en estudios de carácter local. Según Álvaro Arteaga, responsable del museo donde se conserva, los inventarios de la parroquia informan de que fue un regalo del rey de España a un párroco de Rionegro «bien sea a Francisco José de la Serna P. o al Dr. José Joaquín González G., de quienes se tiene conocimiento viajaron a España»<sup>16</sup>, aunque no hemos podido encontrar ninguna prueba documental que avale esta teoría ni tan siquiera los supuestos viajes de los religiosos a España. Por su parte Vives Mejía consideró este crucificado como obra italiana del XVIII apuntando que el Cristo «fue desmontado de la cruz original, que contribuía a resaltar su belleza»<sup>17</sup>. Coincidimos con su carácter italiano a pesar de que existen otros crucifijos de marfil semejantes que se han catalogado como holandeses en el Museo Victoria & Albert<sup>18</sup>. Sin embargo, creemos que hay que adelantar un siglo su cronología hasta la primera mitad del siglo XVII ya que podemos relacionarlo con la obra de Alessandro Algardi (1595-1694), el gran rival de Bernini. El cristo antioqueño muestra así una gran afinidad con obras atribuidas al maestro italiano como el exitoso crucificado expirante del Museo Statale di Mileto (Calabria)<sup>19</sup>, a su vez relacionado con los modelos pictóricos de Guido Reni, Rubens, Van Dyck o Duquesnoy. La gran fama alcanzada por esta obra, así como la que tuvo el *Crucifijo* de Reni en la iglesia de San Lorenzo in Lucina (Roma)<sup>20</sup>, hizo que se replicara en muchas ocasiones, sobre todo en bronce, como el del Convento del Carmen de Cádiz, o el de la Heim Gallery de Chicago. También podríamos establecer relaciones con otros crucificados italianos anónimos como el del Monasterio del Salvador de

---

<sup>16</sup> ARTEAGA VALENCIA, Álvaro: *La parroquia de mi pueblo. Rionegro-Antioquia*. Rionegro, 1989, pp. 163-164.

<sup>17</sup> VIVES MEJÍA, Gustavo: *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro*. Medellín, 1996, p. 171.

<sup>18</sup> Cfr. TRUSTED, Marjorie: *Baroque & later ivories*. Londres, 2013, pp. 139-141.

<sup>19</sup> COIRO, Luigi: "Algardi e Napoli", en BRUNO, Mariangela y SANGUINETI, Daniele (coords.): *La cappella dei signori Franzoni magnificamente architettata: Alessandro Algardi, Domenico Guidi e uno spazio del Seicento genovese*. Genova, 2013, pp. 163-181.

<sup>20</sup> El *Crucifijo* "vivo" de Reni, por la admiración que despertó en la Roma del siglo XVII, también fue mencionado como una posible referencia iconográfica para Bernini, cfr. MORELLO, Giovanni: *Intorno a Bernini. Studi e documenti*. Roma, 2008, p. 22.

Benavente (Zamora) que posee la misma disposición y modelado en cuerpo y cabeza, cambiando únicamente la forma de resolver el perizoma, y, sobre todo, con los dos *Crucifijos* de marfil firmados por Claudio Beissonat que existen en Madrid. Beissonat fue un escultor nórdico que se estableció en Nápoles después de una estancia en España<sup>21</sup>, el mayor divulgador de la lección algardiana en el sur de la Península Itálica<sup>22</sup>. En cualquier caso, el crucifijo de Rionegro es un buen ejemplo de la maestría que alcanzaron los escultores italianos en el trabajo de la eboraria, importante desde la segunda mitad del siglo XVI. La materia prima procedía de África y se descargaba en los principales puertos italianos de Nápoles, Génova y Venecia.

Menos habitual parece haber sido la recepción de marfiles hispanofilipinos, pues el camino oriental de este tipo de importaciones suntuarias sólo trajo a Nueva Granada, al menos que tengamos noticias, tres piezas localizadas en Bogotá: el crucifijo del Palacio Arzobispal, el de la Casa Cural de la Catedral y el interesante nacimiento que perteneció al Seminario Mayor. El único comentario historiográfico de dicho conjunto escultórico se lo debemos a Gómez Hurtado<sup>23</sup>, quien los ponderó de la siguiente forma:

*Obras como esta, policromadas, que muestran indumentarias extrañas, especialmente la de los pastores y los rasgos faciales de la raza malaya, fueron traídas por el galeón de Manila, quien viajaba anualmente desde este puerto hasta Acapulco, en México. Desde allí se enviaban a Lima o Santa Fe. El tratamiento de los vestidos de la Virgen y San José es el mismo que se da a ciertos tipos de porcelana china. Igualmente se observa que la cara de San José es similar a otras que existen en México, como si correspondiera a la copia de un mismo modelo suministrado por misioneros cristianos a los artistas chinos.*

La comparación entre las figuras de pesebre asiáticas de marfil y de porcelana viene muy al caso, ya que ambos tipos fueron muy habituales en los virreinos americanos. Para el ámbito quiteño, fue José Gabriel Navarro quien subrayó la gran cantidad de estas figurillas en porcelana que venían de China, las cuales se “*regaron por Méjico y Sudamérica*”<sup>24</sup>.

Esta presencia anecdótica de los marfiles hispanofilipinos en Colombia contrasta

---

<sup>21</sup> Cfr. DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Roma, 2008, pp. 49-52.

<sup>22</sup> COIRO, Luigi: “Algardi e Napoli...”, op. cit., p. 162.

<sup>23</sup> GÓMEZ HURTADO, Álvaro: *Herencia colonial...* op. cit., s.p.

<sup>24</sup> NAVARRO, José Gabriel: *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito, 2006, p. 176.

con el elevado número de los que llegaron a Nueva España, itinerario obligado para estas mercancías en su paso a Europa. La razón hay que buscarla en las restricciones comerciales fijadas por la Corona para los productos asiáticos. En palabras de Juan de Hevia<sup>25</sup>:

*No se pueden traer de la China e islas Filipinas mercaderías dellas a la nueva España, sino es en la cantidad que esta ordenado en la orden real que de ello ay: ni las tales se pueden traer de la nueva España al Piru, y Tierrafirme, y nuevo Reyno de Granada, aunque dellas se ayan pagado los derechos reales, so pena de ser perdidas aplicadas por tercias partes, Camara juez, y denunciador, por cedula reales, una fecha en Madrid a 11 de Enero, año de 1593 y la otra en Valladolid a postrero de Dizebre año de 1604 publicada en Lima a 12 de Septiembre año de 1605.*

En efecto, esta interrelación entre virreinos estuvo permitida y prohibida alternativamente. Desde el final del siglo XVI hasta 1630 estuvo prohibida y permitida por ejemplo entre 1774 y 1778.

En otro orden de cosas, contamos con ciertos testimonios documentales sobre piezas marfileñas que estuvieron en belenes neogranadinos, pero como no se han conservado y tampoco consta su origen, no podemos saber de que centro artístico procedían. Es el caso del “Niño Dios del Pesebre, que es de marfil”<sup>26</sup> consignado en el inventario de los frailes hospitalarios en 1756. Diez años más tarde, en 1766 consta que este mismo elemento era custodiado por el prior en su propia celda<sup>27</sup>, lo que indica el valor que se le otorgaba.

Por último, en lo que respecta a la escultura en marfil, y siguiendo con el tema iconográfico del Nacimiento, también existe en el Museo Colonial una de las denominadas “bolas de billar” o medias esferas de marfil talladas en relieve. Estos objetos artísticos han aparecido en algunas publicaciones catalogados como obras quiteñas<sup>28</sup>, fundamentalmente porque existen ejemplares semejantes en el Museo de Arte Colonial

---

<sup>25</sup>HEVIA VOLAÑO, Ioan de: *Labyrintho de Comercio terrestre y naval donde breve y compendiosamente se trata de la Mercancía y Contratacion de Tierra y mar, util y provechoso para Mercaderes, Negociadores, Navegantes, y sus Consulados, Ministros de los Iuyzios, profesores de Derechos, y otras personas.* Lima, 1617, p. 686.

<sup>26</sup> AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 11r. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, María, 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 Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años.* 1756 a 1766.

<sup>27</sup> *Ibidem*, f. 34r.

<sup>28</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades.* Madrid, 2002, pp. 192-193.



de Quito y en las colecciones del Ministerio de Cultura de Ecuador. Otra opción podría ser que se tratara de manufacturas peruanas ya que existen versiones tanto en marfil como en piedra de Huamanga, y sobre estas últimas, por su material, no cabe duda del origen. Es un tema que aún está por dilucidar. Lo que sí está claro es que estos productos obtuvieron una gran difusión: otros ejemplos son el que se conserva en la Asociación Cultural Enrico Poli de Lima, montado sobre expositor de plata peruana, en España hay otro con el tema de la Anunciación en el Convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo y en el museo Victoria & Albert de Londres<sup>29</sup>. La del Museo Colonial de Bogotá consta que perteneció a Laura Bohórquez y fue donada por los Amigos del Museo en 1949<sup>30</sup>.

### LAS INCRUSTACIONES

El arte de las incrustaciones presenta una casuística diferente ya que sí se practicó ampliamente en la Nueva Granada. Esta técnica también se ha conocido como “taracea”, voz moderna que procede de la palabra árabe *tarsi‘*, que significa insertar o incrustar<sup>31</sup>, es una técnica decorativa que consiste en disponer sobre un soporte lúneo pequeñas porciones de maderas nobles –ébano, boj, tejo, sándalo- y materiales preciosos como carey, marfil, nácar o hueso, que se encajan entre sí formando figuras. Se trata de una epidermis decorativa que dotaba de una lujosa apariencia a los objetos de uso doméstico, primero pequeñas cajas y arquetas y después todo tipo de muebles. Según los motivos elegidos, se distingue entre taracea geométrica, típica de lo oriental, y taracea pictórica, cuando se reproducen figuraciones y escenas narrativas como en la pintura, muy en boga en Europa durante la Edad Moderna.

El interés por este tipo de productos suntuarios está demostrado desde las culturas más antiguas, orientales y mediterráneas, debido a que han aparecido restos de objetos en diversas excavaciones. Fueron un elemento muy demandado durante la Edad Media europea, prolongándose su consumo durante el Renacimiento y el Barroco. En Italia los talleres más activos se encontraban en Venecia y la Toscana, destacando las ciudades de Siena y sobre todo, Florencia, donde se han contabilizado hasta un total de 84 talleres de taracea pictórica durante la segunda mitad de s. XV. En Alemania y Holanda gozaron también de un gran favor este tipo de muebles durante el XVI y el

---

<sup>29</sup> Cfr. TRUSTED, Marjorie: *Baroque & later...*, op. cit., pp. 361-362.

<sup>30</sup> AA.VV.: *Esculturas de la Colonia. Colección de obras* (Museo de Arte Colonial). Bogotá, 2000, p. 17.

<sup>31</sup> PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Objetos e imágenes de Al-Ándalus*. Barcelona, 2004, p. 31.

XVII, destacando nombres como los de Abraham y David Roentgen. En Francia, destacan en el siglo XVII los trabajos de ebanistería realizados por André-Charles Boulle para Luis XIV y los salidos de la Manufacture Royale des Meubles de la Couronne y en el siglo siguiente los muebles de estilo Luis XV y Luis XVI<sup>32</sup>.

Pero volviendo al ámbito hispánico, la fuerza de la taracea se debe a la tradición musulmana que arranca con la dinastía Omeya llegada a Córdoba y se mantiene hasta la caída de los nazaríes en Granada, siendo una técnica asimilada por los reinos cristianos, sobre todo a través de los mudéjares y los moriscos. Tuvo un gran predicamento bajo los reinados de los Reyes Católicos y de Juana I, aunque su uso se mantendría en un lapso temporal mucho más amplio, sobre todo fuera de la corte real<sup>33</sup>. Aunque con algunas pervivencias islámicas, las técnicas se usaron entonces para plasmar nuevos motivos de tradición cristiana decorando objetos propios de esta cultura. En el siglo XVI la taracea cruza el Atlántico de mano de los artesanos emigrados, y así es como encontramos a diversos maestros neogranadinos aplicándose a la construcción de costosos enseres embutidos en marfil, hueso y carey.

Sobre la identidad de dichos maestros se ha constatado que “*en la práctica no había diferencia alguna entre ser tallista imaginero y entallador de figuras ornamentales como florones de pared (...) Los buenos ebanistas confeccionaban muebles finos con igual interés que diseñaban y tallaban obras expresivas y artísticas*”<sup>34</sup>. En el siglo XVII destacan los nombres de Ignacio García de Ascucha y Luis Márquez, y en la centuria siguiente el de Miguel de Acuña, quién realizó uno de los encargos más sonados en este género de obras: el tabernáculo mayor y el púlpito de la Iglesia del Sagrario de Santafé. Esta egregia obra “*se hizo á costa de Gabriel Gómez de Sandoval, y se comenzó el año de 1660 y se colocó el de 1700. A Francisco de Acuña, que hizo la obra de carey, llevó por sus manos de hechura 6,000 patacones*”<sup>35</sup>. También confeccionó Acuña otros elementos de mobiliario, especialmente bargueños de taracea con incrustaciones<sup>36</sup>, no siendo raro que pudieran ser suyos algunos marcos para pinturas conservados en el Museo Colonial.

---

<sup>32</sup> BACCHESCHI, Edi: “La taracea”, en MALTESE, Corrado (coord.): *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1980, pp. 342-349.

<sup>33</sup> SILVA SANTA-CRUZ, Noelia: “La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (coord.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid, 2010, pp. 383-394.

<sup>34</sup> GIL TOVAR, Francisco: “La imaginería de los siglos XVII y XVIII”, en AA.VV.: *Historia del Arte Colombiano*. Bogotá, 1983, v. II, pp. 984-987.

<sup>35</sup> VARGAS JURADO, José Antonio: “Tiempos Coloniales”, en AA.VV.: *La Patria Boba*. Bogotá, 1902, p. 4.

<sup>36</sup> GIL TOVAR, Francisco: “La imaginería de los...”, op. cit., p. 987.

Muchos de ellos muestran un recurso muy característico de lo neogranadino: los óvalos de carey en resalte iguales a los que dejó Acuña en las citadas obras del Sagrario.

El carey fue uno de los materiales más preciados en Nueva Granada y su presencia se rastrea en muchos documentos de los siglos XVII y XVIII. Respecto a la primera centuria, son muchas las iglesias que contaron con objetos chapados en carey en diversas ciudades de la Real Audiencia. En Santafé, que era el centro productor más importante, adquiría la Compañía de Jesús el año 1625 “*un sagrario de ébano con planchas de plata guarnecido con conchas de tortuga*”<sup>37</sup>. Semejante en su acabado debió ser el atril adornado de balaustres que obsequió el arzobispo Cristóbal de Torres a los mismos jesuitas en 1643<sup>38</sup>. En Popayán, por ejemplo, se fundaba la Ermita de Belén el año de 1689 contando para ello con “*una cruz de careí con su peana*”<sup>39</sup> entre los bienes dotacionales, mientras que en la Iglesia de Chiquinquirá la hornacina central del altar mayor estaba presidida por un “*grande espejo, que sirve de respaldo à un Christo de marfil, enclavado en una Cruz de Carey*”<sup>40</sup>.

Ya en el siglo XVIII, es habitual encontrar objetos que combinan las incrustaciones de carey y otros materiales con aplicaciones superpuestos de plata y otros metales como el bronce. Un ejemplo de ello lo encontramos en la sacristía de los hospitalarios de Santafé en 1756, donde había “*un sitial embutido de Careí, y dorado con 89 estoperoles [clavo corto, de cabeza grande y redonda] de plata, un crucifixo de bronce en cruz de careí con Potencias de plata, y cantoneras de plata*”<sup>41</sup>. Este mismo inventario vuelve a poner de relieve la estimación que se tenía hacia el carey cuando se consigna en la misma sala “*dos [láminas] de Santa Roza, y el Bautismo de Santa Barbara iguales, con marcos pintados à modo de careí*”<sup>42</sup>. Es decir, que el aspecto del carey también era imitado por los pintores a la manera de los falsos marmoleados.

Entre todas las piezas de enchape neogranadino conservadas las más

---

<sup>37</sup> BNC (Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá). Manuscritos, índ. 73, lib. 57, f. 10r. *Libro viejo de la iglesia y sacristía del Colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619 a 1662.

<sup>38</sup> *Ibidem*, f. 56r.

<sup>39</sup> ACC (Archivo Central del Cauca, Popayán). Fondo Notarial, t. 17, año 1689 II, f. 63v. *Memoria de las ornamentos y alhajas que tiene la iglesia de que hace donación Juan Antonio de Velasco*. 27-IV-1689.

<sup>40</sup> TOBAR Y BUENDÍA, Pedro de: *Verdadera Historica Relacion del origen, manifestacion y prodigiosa renovacion por si misma de la imagen de la sacratissima Virgen María, Madre de Dios Nuestra Señora de el Rosario de Chiquinquirá, que esta en el Nuevo Reyno de Granada, à cuidado de los Religiosos del Orden de Predicadores*. Madrid, 1735 (1694), p. 115.

<sup>41</sup> AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 11v. *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 Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años*. 1756 a 1766.

<sup>42</sup> *Ibidem*, f. 12r.

espectaculares son los sepulcros usados para la ceremonia de la *Depositio* en la Catedral de Bogotá y en la Iglesia de Santo Domingo de Popayán (Fig. 3). Estas obras del siglo XVIII siguen la tradición santafereña de colocar semiesferas y óvalos en realce cubiertos de carey junto a otros elementos que tienen forma de lágrimas invertidas. Sobre la segunda consta que “*se reparó el Santo Sepulcro con enchapes nuevos para reemplazar los caídos y gastados*”<sup>43</sup> en febrero de 1947.

En lo que respecta a la incrustación de nácar<sup>44</sup>, en la documentación sólo hemos encontrado referencias a un objeto muy concreto: la Cruz de Jerusalén. Esta cruz se caracteriza por presentar siempre el mismo esquema formal, materiales, y decoración. Sobre una peana generalmente trapezoidal se levanta la cruz de tipo latino con extremos trilobulados. Los cilindros o “modillones” que se colocan en el perfil para conseguir la silueta de la llamada “cruz de Jerusalén” también aparecen en los costados de la peana, y aún bajo ella a modo de patas. Todo el conjunto está tapizado de finas láminas de madreperla con dibujos grabados, y, a veces, se sitúan cuatro rayos en los ángulos de la cruceta.

Se trata de un objeto elaborado en Tierra Santa, donde era comprado por los peregrinos a modo de piadoso souvenir. Estas cruces se producían en diferentes tamaños, siendo común que en la peana aparezcan el escudo de la Orden Franciscana o alguno de sus santos más populares ya que la orden seráfica era la encargada de custodiar el Santo Sepulcro de Jerusalén<sup>45</sup>. Se conservan muchos ejemplares de este tipo de obra en España (Cáceres, Arenas de San Pedro, Segovia, Valladolid, Rioseco, Santillana del Mar) y algunos en Sudamérica como el que posee el Palacio Arzobispal de Cusco, con escudo franciscano y cristo de marfil clavado, y las Nazarenas de Lima<sup>46</sup>, con San Pascual Bailón en la peana y crucifijo grabado.

En Nueva Granada también circularon estas cruces. Había una entre los bienes dejados por el presbítero Luis Antonio de Puga<sup>47</sup> en 1805, nombrada como “*una cruz*

---

<sup>43</sup> APSLBC. San Antonino, Conventos, índ. 1415, vol. 3/3/9/5, f. 7v. *Aumentos y cuentas de gastos de la Iglesia de Santo Domingo de Popayán*. 1947.

<sup>44</sup> Una visión bastante sintética sobre el trabajo del nácar a lo largo de la historia del arte se puede encontrar en YIDI DACCARETT, Enrique; DAVID DACCARETT, Karen y LIZCANO ANGARITA, Martha: *El arte palestino de tallar el nácar. Una aproximación a su estudio desde el Caribe colombiano*. Bogotá, 2005, especialmente pp. 28-63.

<sup>45</sup> AGUILÓ ALONSO, María Paz: “Arquetas y cruces (III). El nácar de Tierra Santa”, *Galería Antiquaria*, 253 2006, pp. 28-32.

<sup>46</sup> AA.VV.: *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima, 2016, p. 64.

<sup>47</sup> ACC. 10891 (Col. J III-4 su), f. 2v. *Nombramiento de avaluadores de los bienes del presbítero don Luis Antonio Puga*. 2-X-1801 a 13-II-1806.

*toda embutida de concha de perla en tres pesos, cuatro reales*". Otra estaba colocada sobre el altar mayor de San Juan de Dios en Bogotá, donde aparece descrita como un "crucifijo de marfil, con cruz de Jerusalem, y pie todo embutido de Concha de Nacar"<sup>48</sup>. Asimismo, los jesuitas tenían "una cruz de Jeruzalem con estrellas nacar"<sup>49</sup> para el servicio del altar del Señor Caido. El único ejemplo supérstite de esta artesanía religiosa se encuentra en la parroquia de la Veracruz de Bogotá (Fig. 4), algo que no es extraño ya que los franciscanos tuvieron por costumbre enviar estos piadosos regalos a sus diferentes conventos alrededor del mundo.

## LA TAGUA

También fueron importadas, aunque de un enclave más cercano, las figurillas realizadas en tagua, moda quiteña del siglo XVIII. La tagua fue conocida por los escultores locales como el "marfil vegetal" por su dureza y color y es una semilla que se obtiene de un tipo de palmácea propia de los bosques húmedos de Ecuador (la *Phytelephas Aequatorialis*). Cuando estas semillas están maduras aparecen encerradas en una cáscara y son más duras que la madera, tallándose con las mismas herramientas. Lo interesante de estas piezas es que aunque reciben ciertos detalles de policromía, la mayor parte de la superficie no se cubre ya que el soporte se considera una especie de material noble como el marfil o el alabastro, y por tanto, digno de quedar expuesto a la vista.

En Colombia se encuentran varios trabajos de este tipo como el pequeño *Niño Jesús* durmiente que se conserva encapsulado en un relicario monjil del Museo de la Merced de Cali, o los Belenes de la Colección Alfonso Zambrano de Pasto y del Museo Nacional<sup>50</sup>. Las figuras de belén en tagua, siguen exactamente los mismos modelos quiteños de la escultura en madera y debieron ser muy comunes<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> AMSJDCP. Ar. VI-1<sup>o</sup>, f. 8r. *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 Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.*

<sup>49</sup> AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 231r. *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.*

<sup>50</sup> Cfr. REY-MÁRQUEZ, Juan Ricardo: "Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII: el pesebre quiteño del Museo Nacional", *Cuadernos de Curaduría*, 5 2007, s.p.

<sup>51</sup> Precisamente Navarro afirmaba tener uno de estos pequeños nacimientos tallado en tagua. Cfr. NAVARRO, José Gabriel: *La escultura en el...*, op. cit., p. 221. Del mismo material poseía una Inmaculada el Conde de Urquijo, depositada en el Museo de América de Madrid en 1992. Cfr. ANDRÉS GARCÍA, María Jesús: "Una colección de arte colonial quiteño en el Museo de América de Madrid", *Anales del Museo de América*, 3 1995, p. 83.

## LA PIEDRA DE HUAMANGA

Por último, dentro de la escultura suntuaria neogranadina tenemos que señalar la existencia de imágenes labradas en alabastro. Aunque los inventarios se refieren a estas piezas señalando únicamente que son “de alabastro”, la realidad material de las piezas conservadas nos habla unívocamente de lo peruano, y más concretamente, de la piedra de Huamanga. Por tanto, hasta que no se demuestre la existencia de piezas de alabastro llegadas desde otros focos artísticos<sup>52</sup> o producidas in situ, haremos nuestra reflexión sobre esta base.

La Huamanga es una piedra calcárea, alabastrina y translúcida que a veces se torna extremadamente blanda de forma que se puede marcar incluso con la uña del dedo. Recibe su nombre de la ciudad de Ayacucho, antigua ciudad de Huamanga, por estar muy cerca las canteras de donde se extrae. En Perú se usó para labrar escultura y otros objetos como pantallas de ventanas, tinteros, saleros o lápidas, fungiendo incluso como sustituta de la porcelana dadas las limitaciones impuestas a las mercancías del Galeón de Manila. No se ha detectado su uso por parte de las culturas prehispánicas y aún en 1557, el corregidor Damián de la Bandera no hacía referencia a su labra por parte de los lugareños. La primera noticia escrita sobre la explotación de las canteras de alabastro la proporcionan Pedro de Ribera y Antonio Chávez de Guevara en 1586, en cuyo informe declararon que existía cierta “*cantera de alabastro blanco muy grande*” en el pueblo de Pomabamba que no se utilizaba por estar a nueve leguas de Huamanga siendo “*malos los caminos, que no se puede traer sino en hombro de indios*”<sup>53</sup>. Las primeras evidencias sobre el uso de la Huamanga en escultura datan ya de 1626 cuando Bernabé Cobo dejaba escrito que “*en la diócesis de Guamanga hay un gran cerro lleno de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve, de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas donde quiera que las llevan; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con cuchillo*”<sup>54</sup>.

Una curiosa mención a la labra de estas piezas nos la proporciona Miguel Cascante, clérigo limeño miembro de la efímera Academia promovida por el virrey Castell dos Rius (27 de septiembre de 1709-15 de mayo de 1710) en su palacio de los

---

<sup>52</sup> En México se explotó la conocida piedra de Tecali que en realidad no es alabastro sino un mármol más blando, y en Bolivia se extraía alabastro de las canteras de Berenguela, cercanas a la ciudad de La Paz. Cfr. GUTIÉRREZ, Ramón: “Artes utilitarias en el Virreinato de Perú”, en GUTIÉRREZ, Ramón (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, 1995, pp. 354-355.

<sup>53</sup> JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos: *Relaciones geográficas de Indias*. Madrid, 1881, v. 1, pp. 193-194.

<sup>54</sup> STASTNY, Francisco: *Las artes populares del Perú*. Madrid, 1981, p. 167.

Reyes. Pues bien, en el acta de la quinta sesión Cascante improvisa un romance de tema mitológico donde dice que los dientes de Filis son “*tan bruñidos y tan limpios, / que ellos son por lo suave y lo blanco / piedra de Guamanga en flor*”<sup>55</sup>. Estas referencias que evidencian su aprecio ya en los primeros años del Setecientos llegan hasta el siglo XX cuando José de la Riva Agüero, al describir la ciudad de Ayacucho en sus “Paisajes peruanos” en 1912 referencia que “*La plebe mestiza, ingeniosa y bien parecida, trabaja en los oficios de adobar cueros y pintar baquetas (...) obras de platería y filigrana (...) y en esculpir imágenes utilizando el blando alabastro de yeso llamado Piedra de Huamanga*”<sup>56</sup>.

En cuanto a cronología, las piezas conservadas rara vez son del siglo XVII, sino más bien del XVIII e incluso del XIX, sin apenas distinguirse unas de otras. Del inmenso anonimato que cubre la paternidad de estas piezas sólo se salvan unos pocos nombres: Juan Suárez activo en Ayacucho, Buenaventura Roca en Huanta y el caso de Pedro Cervantes que establecido en el pueblo de San Pedro de Mama redactó testamento en 1654 declarando ser natural de Huamanga y de oficio “*escultor en piedra*”<sup>57</sup>. Contrasta este desconocimiento de los autores con el gran éxito que tuvo la escultura huamanguina, exportada en grandes cantidades a Bolivia, Ecuador, Argentina, Chile, y en menor medida, a Colombia. Como se ha puesto de manifiesto, los “*libros de Aduanas de la ciudad de Huamanga permiten comprobar que, ya para fines del siglo XVIII, existía una producción masiva de imágenes destinadas a la exportación*”<sup>58</sup>.

En diferentes colecciones colombianas podemos encontrar este tipo de piezas que van desde los típicos relieves a dos caras engarzados en medallones de plata, a esculturas de bulto redondo. En la Colección Santos encontramos varias placas ovaladas de labor miniaturística entre las que destaca, por su tema, aquel colgante que representa a la Virgen de Chiquinquirá, importante advocación mariana de la Nueva Granada que nos hace preguntarnos si la obra responde a un encargo concreto llegado hasta Huamanga o de una audaz estrategia de captación de clientes por parte de los talleres allí instalados. El modelo debió ser tomado de uno de los grabados o pinturas de la Virgen de Chiquinquirá que circularon por el Perú en época virreinal.

Todas las esculturas en huamanga, cuentan en su acabado final con oportunos

---

<sup>55</sup> BAYLY, Jaime E: “Introducción a la talla popular en piedra de Huamanga”, en LAVALLE, José Antonio de y LANG, Werner (dir.): *Arte popular. La talla en piedra de Huamanga*. Lima, 1980, p. 11.

<sup>56</sup> BAYLY, Jaime E: “Introducción a la...”, op. cit., p. 12.

<sup>57</sup> MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima, 1998, p. 21.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 22. Ver transcripciones en el anexo documental, pp. 159-163.

toques de color y dorado, a veces incluso combinados con otros materiales. Así, en el inventario de la iglesia de los juaninos de Santafé en 1756 aparece “*un santísimo crucifijo de alabastro, en cruz de lo mismo, con sus embutidos de vidrio azul, y perfiles de oro. La peana es de los mismo, y en ella algunas insignias de la Passion*”<sup>59</sup>. En el mismo templo, otra obra de alabastro estaba situada en la sacristía y consistía en un relieve del descendimiento de alabastro con marco negro<sup>60</sup>. Más interesantes aún son los “*seis animalitos de alabastro*”<sup>61</sup> que pertenecían al ajuar de la Virgen del Rosario de Tunja, probablemente utilizados para montar el pesebre que poseía la cofradía durante el Adviento. En esto se confirma una vez más que “*materiales valiosos, como el marfil o el alabastro de Huamanga, eran particularmente apropiados para las esculturas de pequeña dimensión, porque se encontraban por lo general en fragmentos pequeños*”<sup>62</sup>. Especialmente en el microcosmos que representaba el Nacimiento.

Una de las obras huamanguinas más conocidas del país es el vistoso relieve de la *Inmaculada* que custodia el Museo Colonial (Fig. 5). El modelo que muestra a la virgen rodeada por los símbolos lauretanos proviene de Europa y estuvo muy asentado en la escuela peruana. Ejemplos similares, también en huamanga, los encontramos en el Museo Pedro de Osma de Lima<sup>63</sup> y en la parroquia de la Asunción de Aracena (Huelva). Éste último, se ha catalogado de forma errada como del círculo de Hita del Castillo<sup>64</sup>, sin embargo no cabe duda de su origen peruano, lo que verifica el éxito comercial alcanzado por estas manufacturas. Según consta en la inscripción que conserva, el relieve perteneció a Miguel Sánchez Dalp y Marañón y su mujer doña María González Gómez quienes encargaron al orfebre Fernando Marmolejo Camargo que lo convirtiera en la puerta de un sagrario en 1968.

Finalmente conviene señalar que esta técnica típicamente peruana tiene sus antecedentes en piezas como el retablo del trascoro de San Benito el Real (Valladolid, España), donde los escultores nórdicos Cornelis de Holanda y Juan de Cambray

---

<sup>59</sup> AMSJDPC. Ar. VI-1<sup>o</sup>, f. 9v. *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 Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años. 1756 a 1766.*

<sup>60</sup> *Ibidem*, f. 12r.

<sup>61</sup> APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, índ. 2572, vol. 1/1/4, f. 15v. *Memoria de las alhajas de la Madre de Dios del Rosario de este Convento de Predicadores de la ciudad de Tunja. 4-IX-1734.*

<sup>62</sup> TRUSTED, Marjorie: “Devoción exótica...”, op. cit., pp. 254-255.

<sup>63</sup> Cfr. BENAVIDES, Annick (ed.): *Museo Pedro de Osma*. Lima, 2014, p. 121.

<sup>64</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Escultura mariana onubense. Historia, arte, iconografía*. Huelva, 1981, p. 111.



esculpió seis santos de alabastro parcialmente dorados en 1530<sup>65</sup>.



**Fig. 1.** *Pulpito*, atribuido a Pasquale Bocciardo, entre 1777 y 1793, Catedral de Santa Catalina, Cartagena de Indias, Manuel Gámez Casado. **Fig. 2.** *Crucifijo*, atribuido a Gaspar Núñez Delgado, entre 1590-1606, Iglesia de la Veracruz, Bogotá, Adrián Contreras-Guerrero y **Fig. 3.** *Sepulcro*, obrador neogranadino, s. XVIII, Iglesia de Santo Domingo, Popayán, Adrián Contreras-Guerrero.



**Fig. 4.** *Cruz de Jerusalén*, anónimo, ss. XVII-XVIII, Iglesia de la Veracruz, Bogotá, Adrián Contreras-Guerrero y **Fig. 5.** *Inmaculada*, obrador humanguino, s. XVIII, MuseColonial, Bogotá, Museo Colonial.

<sup>65</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: “Retablos de San Juan Bautista y San Miguel”, en AA.VV. *Museo Nacional de Escultura. Colección*. Madrid, 2015, pp. 120-121.