

Rodrigo Francisco Vieira y la escultura en tela encolada en Brasil

Rodrigo Francisco Vieira and the sculpture of glued fabric in Brazil

Lorena DA SILVA VARGAS

Universidad de Valladolid

0000-0001-5281-3335 / lorenada.silva@uva.es

María Concepción PORRAS GIL

Universidad de Valladolid

ORCID: 0000-0001-8461-0276 / c.porras@uva.es

DOI: 10.18002/da.i23.7628

Recibido: 15/XII/2023

Aceptado: 09/IV/2024

RESUMEN: En 1990 se encontraron, en el estado de Minas Gerais (Brasil), en la región de *Campo das Vertentes*, un grupo de imágenes realizadas en los siglos XVIII y XIX utilizando como materia la tela encolada. La autoría de las piezas se atribuye al taller del escultor portugués Rodrigo Francisco Vieira (1712-1792), que, afincado en la región, será el alenador de la única escuela brasileña dedicada al arte de la tela encolada. Durante mucho tiempo, se ha buscado relacionar la existencia en América de este tipo de esculturas con ciertas prácticas autóctonas. Sin embargo, en el caso brasileño, esta "polimateria" toma directamente su influencia técnica del contexto europeo, donde este tipo de esculturas tuvieron una notable acogida como resultado de su rápida producción y asequible coste. Los fundamentos técnicos identificados en la elaboración de las imágenes *mineiras* nos llevan directamente al tratado del padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, publicado en 1733, a partir del cual Vieira tomaría contacto con la técnica y transferiría el arte a las "tierras del oro".

Palabras clave: Rodrigo Francisco Vieira, escultura ligera, tela encolada, Minas Gerais, Brasil, barroco, siglo XVIII.

ABSTRACT: In the 1990s, in the state of Minas Gerais (Brazil), specifically in the *Campo das Vertentes* region, a group of images made in the 18th and 19th centuries using glued canvas as material was found. The authorship of the pieces is attributed to the workshop of the Portuguese sculptor Rodrigo Francisco Vieira (1712-1792), settled in the region, who would develop the only Brazilian school dedicated to the art of glued fabrics. For a long time, it has been sought to relate the existence in America of sculptures made with trivial elements with certain autochthonous practices. However, in the Brazilian case, this "polymaterial" takes its influences at a technical level directly from the European context, where this type of sculptures had a notable reception as a result of its rapid production and affordable cost. The technical foundations identified in the elaboration of the *mineira* images lead us directly to the treatise of the Portuguese father Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, published in 1733, from which Vieira would make contact with the technique and would transfer the art to the "lands of gold".

Keywords: Rodrigo Francisco Vieira, light sculpture, glued fabric, Minas Gerais, Brazil, baroque, 18th century.

INTRODUCCIÓN

En la década de 1990 en la región de *Campo das Vertentes*, estado de Minas Gerais (Brasil), llamaron la atención un grupo de más de cuarenta imágenes escultóricas fechadas entre los siglos XVIII y XIX. Realizadas en tela encolada, estas obras sorprendieron por la refinada técnica aplicada en su ejecución. En la América portuguesa el empleo de este tipo de pastas (telas encoladas) era inusual. Sin embargo, no ocurría lo mismo en el arte virreinal en el que su uso era frecuente, aunque utilizando una metodología que, como veremos, no coincide con la encontrada en las piezas brasileñas.

En el Virreinato de Nueva España fue frecuente la fusión de técnicas artísticas procedentes de Europa con modos de hacer autóctonos, dando origen a un arte mestizo, netamente novohispano. Un caso característico fue la mezcla de la pasta de caña de maíz con telas encoladas¹. Esta consistía en la elaboración de esculturas a partir de una pasta realizada a base de polvo de caña de maíz y pulpa de nopal, con la que se modelaban las imágenes sobre una estructura de tallos secos de caña pegados entre sí. Una vez conseguida la volumetría de la pieza, se procedía a su “momificación”, revistiendo lo anterior con capas de tela impregnadas en cola

1 La técnica de la pasta de caña de maíz procede de Mesoamérica y era utilizada en el periodo prehispánico por los indios tarascos para representar a sus dioses. Sobre la escultura realizada por los indios tarascos ver: Valle Blasco Pérez, Enriqueta González Martínez y Alejandra Nieto Villena, “Escultura ligera de caña de maíz a través de las crónicas novohispanas”, *Arché*, nº 10 (2015), 153-162; Pablo Amador Marrero, “Puntuaciones sobre la imaginería ‘tarasca’ en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración”, *Anales del Museo de América*, nº 7 (1999), 157-173; Pablo Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz* (Telde: Ayuntamiento de Telde, 2002); Pablo Amador Marrero, “Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura”, en *Tejné: hacia una historia material de la escultura*, coord. por Miguel Ángel Marcos Villán, Ana Gil Carazo y Stefanos Kroustallis, (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2018), 127-150.

de conejo, o con aplicación de yesos, a fin de conseguir unas superficies más suaves y pulidas. Además de la caña de maíz, también se utilizó de la caña de maguey en estos trabajos, originando esculturas ligeras, fáciles de transportar y con una ejecución rápida.

El empleo de trapos encolados para obtener pastas con las que producir esculturas de forma rápida y con peso liviano puede constatarse también en Castilla, desde finales del siglo XV, de la mano del escultor Huberto Alemán. Este maestro fue contratado por la reina Isabel I de Castilla con el encargo de realizar, con presteza y de manera seriosa, imágenes religiosas a fin de recristianizar el reino de Granada. Al respecto, se conservan en el Archivo General de Simancas una serie de pagos librados a dicho artista por la ejecución de ciertos encargos escultóricos de orden religioso². Con anterioridad a la publicación de estos registros, el profesor Felipe Pereda en 2007 sacó a la luz un interesante memorial en el que constaba la decisión tomada por el imaginero, de instalarse en la ciudad de la Alhambra para poner en práctica su nuevo “arte de ymajinería” y cómo para tal empeño, esperaba recibir por parte de la reina “unas casas en la çibdad de Granada” y el conveniente pago por el trabajo cumplido³.

El escultor, especializado en la producción de figuras de bulto a partir de cartón, papel y trapos encolados, era conocedor de una inusitada técnica que facilitaba, de manera diligente y económica, la realización

2 Ana Soledad Crespo Guijarro y Francisco Javier Crespo Muñoz, “Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica”, *Archivo Español de Arte*, nº 352, vol. 88 (2015), 403-404.

3 Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 382-383. También sobre Huberto Alemán ver: Rafael Domínguez Casas, “Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo”, en *Estudios Homenaje al profesor Martín González*, coord. por Departamento de Historia del Arte (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1995).

de los modelos a partir de su reproducción, como consecuencia del empleo de la misma matriz. El proceso partía de un molde negativo de ambas caras de la imagen, realizado con yeso o barro con la forma deseada, dentro del cual se tupían las telas encoladas. Una vez secas, se extraían los moldes, resultando en dos piezas: anverso y reverso de la imagen, las cuales se unían por medio de cola. La imagen obtenida se pintaba y doraba, cobrando, de esta forma, una apariencia semejante a las tallas de madera. La ventaja de este procedimiento residía en la solidez de la matriz, lo que abría la posibilidad de reutilizarla.

Ahora bien, tampoco es esta la técnica que llega a Brasil, pues aquí se opera con un molde en positivo sobre el que se superponen las telas encoladas. Este sistema curiosamente aparece recogido textualmente en el tratado del padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos, canónigo secular de la Congregación de San Juan Evangelista, titulado *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*, publicado en 1733. El compendio metodológico sobre los diferentes protocolos operativos concernientes a las artes, hicieron de este libro un verdadero referente tanto para los teóricos como para los artistas y artesanos profesionales. De esta forma, el texto alcanzó, desde su primera edición, una gran acogida, extendiéndose su consulta a lo largo de todo el siglo XIX. En gran medida, su éxito se vio reforzado por el carácter visual que acompañaba a las explicaciones procedimentales que, ayudadas por dibujos, permitían que artistas y artesanos con dificultades lectoras tuvieran acceso a los contenidos. Esta circunstancia popularizó su presencia a todo el ámbito luso-parlante, dada su condición práctica y docente puesta por encima de otros aspectos intelectuales, textuales y narrativos, aunque, como señalaba su autor en el preámbulo, sin excluir por ello los contenidos:

“Cuando yo di por principio a este Tratado de Arquitectura confieso que no tenía

intención de salir de los límites de los cinco órdenes, midiendo rigurosamente el todo por sus partes, y no ponerme a edificar templos, y fortificar edificios, porque me parecía dirán, que eso más pertenece a lo práctico que a lo especulativo; y que más es para los Maestros, que manualmente trabajan en las obras, que para los que solamente se dedican a las lecturas de este Arte (...) y este ya dicho que todo se encuentra en los libros, pues son estos las firmezas donde recurren todos los Maestros de las Artes, para más seguros acertar lo que le puede olvidar, y los principiantes tener auxilio para sus estudios; y finalmente, yo no obligo a nadie, que me crea; si encuentran en qué me condenar, no digo, que me perdonen, porque no será necesario encomendarlo; sin embargo digo, que la empresa de este mi trabajo es bajo el fin de que desde aquí alguien pueda tener algún provecho, tomando lo que mejor le parece”⁴.

Curiosamente, Ignacio da Piedade Vasconcellos, a pesar de haber iniciado la escritura con el pensamiento de destinar su texto a la arquitectura, introduce en su compendio dos capítulos enteros dedicados al arte de la fabricación de esculturas con pastas. El proceso que describe diverge de lo visto en Castilla, al recomendarse en el caso portugués, la utilización de un patrón “positivo” sobre el que se sobreponen las capas de tela encolada.

“Estando la figura hecha en barro, como está dicho, hágase un betún de cera, pez griega y polvo de piedra, que no quede la primera vez muy espeso, y ya en este momento se tendrán cortados los paños a tijera en pedazos, que serán conforme a las partes en que se quisieran asentar, y agarrando cada uno de estos pedazos por dos extremos, se meterán en el betún, que estará líquido, y luego se irán extendiendo sobre el barro, metiéndolos con un punzón de madera o hierro por las

⁴ Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symmetriacos, e geométricos: advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura* (Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1733), 382. Traducción nuestra.



▪ Fig. 1. Aleijadinho. San Francisco de Paula. Museu Aleijadinho, Ouro Preto. Fotografia: Lorena da Silva Vargas, 2023.

formas, yendo de esta suerte cubriendo toda la figura, dándole así dos o tres capas, lo que se hará también uniendo los paños con una brocha de pintor mojada en el mismo betún. Después de estar toda la figura de esta forma, y quitadas todas las rebabas que tuviera, quedando todo liso, que se planchará con un hierro caliente, se cortará en piezas por aquellas partes que más conveniente fuera con una navaja, o sierra, de tal forma que se corte también el barro⁵.

Por fin, se quitaba el barro desde dentro de la pieza, resultando una escultura hueca, que se trataba con resina para aumentar la rigidez y consolidar internamente la estructura. Mediante este sistema, el original partido podía seguir en uso, permitiendo al artista crear nuevos modelos sobre la misma base.

Así, es el camino portugués el que determina la llegada de la técnica de la tela encolada a Brasil, pues en el periodo colonial ss. XVI-XVIII, la imaginaria brasileña había trabajado fundamentalmente otros materiales como la madera, la piedra, o el barro, siendo el empleo de las pastas algo restringido, cuando no inexistente.

Buscando la ligereza de las piezas a fin de facilitar su desplazamiento en festividades u otros eventos, comenzaron a proliferar imágenes de vestir que emplearon la piedra o la madera exclusivamente para los rostros y manos, sustituyendo el tronco y extremidades inferiores por un cono formado por listeles de madera cubierto con las vestimentas⁶. Es el caso de un san Francisco de Paula, obra de *Aleijadinho* (Fig. 1), actualmente ubicado en el *Museu Aleijadinho* de Ouro Preto⁷.

5 Ignacio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos simétricos, e geométricos...*, 52. Traducción nuestra.

6 Maria Regina Emery Quides, "Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil" (Tesis doctoral, Campinas, 2006), 226 y Olinto Rodríguez dos Santos Filho, "Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais", *Imagem Brasileira*, nº 1 (2001), 44-55.

7 Antônio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho*, artífice brasileño cuyo taller realizó muchas e importantes obras en piedra jabón en el estado de Minas Gerais, obras que

Otro tipo de imágenes transportables son las conocidas como *paulistinhas* que, originarias del estado de São Paulo, circularon por todo el país al tratarse de imágenes de terracota realizadas en pequeño tamaño (entre 5 y 25 centímetros de altura). Estas pequeñas figuras eran llevadas por los *bandeirantes*⁸ en sus expediciones hacia el interior del país, como imágenes de devoción. La principal iconografía representada en las *paulistinhas* era Santa Ana (Fig. 2), patrona de los mineros, según la tradición portuguesa heredada en Brasil.

Sin duda alguna, las extraordinarias imágenes de tela encolada registradas en Brasil -hasta ahora comprendidas por el grupo encontrado en *Campo das Vertentes*- siguen la técnica portuguesa desarrollada por el erudito teórico Ignacio da Piedade Vasconcellos, sin aparentes adaptaciones o fusiones técnicas. Allí, esta técnica tuvo como principal exponente el escultor Rodrigo Francisco Vieira, portugués asentado en la ciudad de Tiradentes (Brasil), quien tomó contacto con el tratado de Vasconcellos e implantó, en un primer momento, dicha técnica en suelo brasileño.

LA ESCUELA DE LA REGIÓN DE CAMPO DAS VERTENTES

Campo das Vertentes es una región ubicada en el estado de Minas Gerais que comprende treinta y seis municipios, entre los cuales están Tiradentes, São João del Rey, Itaverava, Mariana y Camargos. En estas cinco ciudades se encontraron, a finales del siglo XX, tal y como se ha señalado, más de cuarenta imá-

van desde iglesias y chafarices hasta esculturas de vestir con rostros de piedra jabón. Sobre A. Francisco Lisboa ver: Rodrigo José Ferreira Bretas, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013). Original publicado en 1858 y Germin Bazin, *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1971).

8 Los *bandeirantes* eran grupos formados por hombres y mujeres procedentes de São Paulo que partían en expedición hacia el interior de la colonia. Entre sus objetivos estaban: la búsqueda de minas de metales preciosos, el desmantelamiento de los quilombos (refugios de esclavos negros huidos) y la captura de indígenas.



▪ Fig. 2. Anónimo. Santa Ana Maestra. S. XVIII. Museu de Santa Ana, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

genes de tela encolada, todas ellas realizadas entre los siglos XVIII y XIX. Es en Tiradentes donde se encuentra la mayor cantidad de estas piezas, dado que esta ciudad se encontraba en pleno crecimiento y, por las mismas fechas, se estaba levantando la iglesia Matriz de *Santo Antônio*. También por esos años se halla trabajando en dicha ciudad un artífice de nombre Rodrigo Francisco Vieira, autor de gran parte de las piezas en tela encolada allí producidas, según indican los contratos de elaboración que se conservan⁹.

⁹ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados* (Brasília: Secretaria da Cultura da Presidência da República, 1994).

El hecho de que estas sean las únicas esculturas trabajadas con dicha técnica en todo Brasil, y que prácticamente todas las piezas registradas tengan una cronología semejante y procedan del mismo ámbito geográfico: Tiradentes, lleva a pensar en la existencia de una escuela local. Además, la constancia de Rodrigo Francisco Vieira como artífice de una buena parte de dichos trabajos, podría indicar que la imaginería realizada con telas encoladas sería una especialidad significativa de la actividad artística verificada en los



▪ Fig. 3. Rodrigo Francisco Vieira. San Joaquín. 1753. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

siglos XVIII y XIX en *Campo das Vertentes* y puesta en relación con el artista mencionado.

Rodrigo Francisco Vieira era portugués. Nació en Braga el 28 de octubre de 1712 y en 1753 ya se encontraba afincado en Brasil, en la ciudad minera de Tiradentes, según nos informa el *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento* (1736-1770). Este libro nos trae el registro más antiguo de la actividad del escultor en Brasil: un San Joaquín (Fig. 3), realizado por encargo de la iglesia Matriz de *Santo Antônio* en junio de 1753 para ocupar el nicho izquierdo del retablo del Descendimiento¹⁰. Se trata de una imagen de 86,5 cm de altura, realizada en tela encolada con revestimiento de yeso y manos de madera. Los cabellos y las barbas fueron trabajados en fibra de sisal, posibilitando un mayor realismo.

A este escultor también se atribuye un San Juan Evangelista (Fig. 4), encargado en

¹⁰ Paróquia de Santo Antônio de Tiradentes, *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento* (1736-1770), fls. 45 y 47.



▪ Fig. 4. Rodrigo Francisco Vieira. San Juan Evangelista. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

1760 por la Hermandad de San Juan Evangelista de los Hombres Pardos, de la ciudad de Tiradentes, cuya sede estaba en la misma iglesia Matriz de *Santo Antônio*. Una imagen de vestir, encargada para componer la parte central del retablo del Descendimiento, formando la escena de la Pasión junto a un Crucificado y una Virgen de la Soledad, ambos de madera. Se trata de una escultura con el cuerpo formado por listones, como la Virgen que lo acompaña, pero con el rostro de tela encolada. Los brazos son articulados, lo que, sumado a los cabellos de sisal, a la indumentaria y a las considerables dimensiones (1,60 m de altura), subrayaban el realismo pretendido por el barroco.

Vieira también realizó un Crucificado (Fig. 5) actualmente ubicado en la sacristía de la citada iglesia de *Santo Antônio*¹¹, pero

¹¹ En la sacristía de la Matriz de *Santo Antônio* se encuentra también otro crucificado de mismas características, utilizando la técnica de la tela encolada para el cuerpo y el rostro y sisal para los cabellos. No hay certeza documental de que la autoría de ambos sea debida a



▪ Fig. 5. Rodrigo Francisco Vieira. Crucificado. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

que hasta los años de 1930 formaba parte del retablo del Consistorio de los Pasos, según nos informa el *Inventário Nacional de Bens*

Rodrigo Francisco Vieira. A pesar de la calidad formal y habilidad ejecutiva de estos crucificados, será necesario hacer un análisis más profundo con rayos "X" u otras metodologías científicas que permitan verificar con minuciosidad la técnica y el estilo para saber si proceden de la misma autoría.

Móveis e Integrados. En esta creación, el artífice trabaja el desnudo de forma idealizada, probando su categoría como verdadero *Magister* en dicha disciplina, al demostrar que, mediante este arte, podían también llevarse a cabo estudios anatómicos para la representación del cuerpo. Según la descripción que aparece en el *Inventário*, se trata de un Cristo con una "factura semi erudita (...). Rostro

expresivo, nariz puntiaguda, boca de labios finos con curiosa cabellera en sisal enrollado. Cuerpo alargado y delgado con musculatura marcada. Perizonium con abundantes pliegues. Carnación de buena calidad”¹².

No podemos dejar de hacer mención a un san Sebastián (Fig. 6), producido por las mismas fechas y ubicado en el nicho derecho del altar mayor de la iglesia Matriz. La autoría de la imagen es incierta, aunque todas las evidencias señalan también unas formas y procedimientos análogos a lo visto de la mano de Rodrigo Francisco Vieira o de un supuesto taller relacionado con su obra. La escultura es de tela encolada rigidizada con yeso y los cabellos modelados con fibra de sisal, siguiendo el mismo patrón de la imaginería del artífice portugués. El santo tiene la cabeza mirando hacia el lado izquierdo, con un mechón de cabello que se apoya sobre su pecho, tal y como se observa en el Crucificado y en el resto de las obras de este maestro¹³.

ARTE VERSUS ARTESANÍA: EL CASO DE LA TELA ENCOLADA

Hasta los años de 1990, el uso de trapos encolados como materia prima para la producción de imágenes no tenía lugar en la historiografía brasileña. Ello se debió, en gran medida, a cierto desapego puesto sobre las imágenes que no estaban elaboradas con piedra, madera, u otros materiales tenidos por nobles, tendencia evidenciada también en el medio artístico europeo desde finales del siglo XIX. Así, la tela encolada, como la pasta de caña usada en Hispanoamérica, fueron vistos como materiales ruines para la producción artística, por lo que las pie-

¹² Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional...* sin paginación.

¹³ A lo largo de esta investigación, hemos comprobado que Rodrigo Francisco Vieira ofrece ciertos rasgos específicos de estilo, entre los que se encuentra la postura de los rostros, ligeramente virados hacia el lado izquierdo, así como la sugerente forma de trabajar los cabellos, realizados con la fibra de sisal embetunada, conformando ondas que dejan caer un mechón por delante en el lado izquierdo.



▪ Fig. 6. Anónimo. San Sebastián. S. XVIII. Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

zas resultantes no fueron entendidas como arte, sino más bien, como artesanías que no cabían en los estudios científicos. Por otro lado, la dificultad de identificación de la materialidad de muchas obras, incluso las tiradentinas, llevó a que fueran tratadas como objetos de madera, recibiendo métodos de conservación y restauración equivocados durante décadas.

Aparte de la materialidad, la producción escultórica en tela encolada realizada en la América portuguesa se ubicaría fuera del concepto de *arte* según la concepción contemporánea. En este sentido, operar sobre un molde sería, no una creación, sino un procedimiento mecánico que podía desarrollar un operario cualquiera. De esta forma, el carácter mecánico del proceso se pondría por encima del intelectual y creativo, convirtiendo conceptualmente las piezas en artesanías.

La identificación de las obras de *Campo das Vertentes*, adormecidas a lo largo del siglo XX, ha evocado un mayor interés y cuidado

con la imaginería de tela en Brasil, dando cuerpo a estudios y debates emprendidos entre historiadores del arte y restauradores acerca de esta técnica, de su historia y de su futuro. En este ámbito, se destacan los trabajos de Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, precursoras de los estudios sobre Rodrigo Francisco Vieira¹⁴.

Sabemos que el taller de Vieira gozó de prestigio en la ciudad de Tiradentes y, sin lugar a dudas, en toda la región de *Campo das Vertentes*, debido a la utilización de una técnica que conllevaba beneficios como la ligereza y la rapidez del proceso, sumadas a la calidad estética que podemos comprobar por los bultos analizados¹⁵. Este prestigio condujo a la continuidad del uso de la tela encolada en Tiradentes a lo largo del siglo XIX, como nos indican algunas imágenes conservadas, como una Virgen del Parto (Fig. 7), actualmente en el *Museu da Liturgia* de dicha ciudad. Esta imagen, realizada en 1830 para la iglesia de *Nossa Senhora das Mercês*, fue modelada con tela de lino, en el caso de la indumentaria, y tela de algodón, en el caso de las carnaciones, buscando suavidad al rostro, cuello y manos de la Virgen, así como al cuerpo del Niño. La utilización de tela endurecida con cola permitía crear ropajes considerablemente realistas, con movimiento, volumen, trabajos de pliegues y ricos encajes. En el Inventario de Bienes Muebles encontramos un registro de pago, fechado de 1828, por "hilos y confección de encajes para la imagen de N. Sra. del Parto", así como un pago, fechado de 1830, a Jeróni-

mo José de Vasconcelos de 30.000 réis por la pintura y encarnación de N. Sra. del Parto¹⁶.

Las formas encontradas en la imagen nos remiten, a pesar de las fechas tardías de su factura, a los gustos plásticos del rococó, con el desarrollo de plegados finos y compactados, orillas voladas en las túnicas y mantos y una expresión dulce en los rostros. Este delicado refinamiento contrasta con la decoración pictórica, que lleva los colores vivos y brillantes utilizados en el barroco colonial, como el amarillo de la túnica, decorado con flores rojas, el velo ocre, el manto en un intenso azul y el dorado de los encajes. Esta imagen en particular recibió una estructura de madera para auxiliar en la sustentación, lo que la distingue de las imágenes en tela del siglo XVIII, completamente huecas.

La configuración de un taller en el cual se puso en ejercicio la técnica de la tela encolada por parte de Rodrigo Francisco Vieira, a partir de los estudios teóricos del tratado de Ignacio da Piedade Vasconcellos, conformaría una innata escuela artística tiradentina, que seguiría dando frutos en el siglo siguiente. La doble vertiente mecánica e intelectual de la labor, tanto por su proceso creativo, como teórico, sumada a la calidad estética de las obras, nos posibilita hablar, a día de hoy, de verdaderas obras de arte consignadas en la escuela de *Campo das Vertentes*, obras que deben ser consideradas en la historia del arte brasileño.

CONCLUSIONES

La utilización de textiles como materia prima para la escultura fue constante en Occidente desde, al menos, el siglo XV, conformando figuras ligeras y de rápida factura. Este material, trabajado tanto en Europa como en América a lo largo de los siglos, desarrolló diferentes procedimientos y técnicas, llegando a Brasil en el siglo XVIII a través del artista Rodrigo Francisco Vieira, originario de Braga, Portugal.

14 Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação", *Imagem Brasileira*, nº 2 (2003), 169-174; Gilca Flores de Medeiros, "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido", *Imagem Brasileira*, nº 5 (2009), 147-153; Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Tela encolada: catalogação e estudo sobre uma tecnologia incomum", en *Anais do IX Congresso da ABRACOR* (Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998).

15 Gilca Flores de Medeiros, "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido...", 151.

16 Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, *Inventário Nacional...* sin paginación.



▪ Fig. 7. Taller de Rodrigo Francisco Vieira. Nuestra Señora del Parto. 1830. Museu da Liturgia, Tiradentes. Fotografía: Lorena da Silva Vargas, 2023.

El magisterio de este imaginero desarrolló en la región de *Campo das Vertentes* lo que sería el primer taller y la primera escuela dedicada al oficio de la tela encolada en la América portuguesa, empleando en dicha práctica las máximas explicadas en el tratado *Artefactos symmetriacos e geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pin-*

tura, escrito por el padre portugués Ignacio da Piedade Vasconcellos.

Este libro, cuyo autor declaraba haber sido el primero en materia de artes escrito en lengua portuguesa¹⁷, contenía las doctri-

¹⁷ No quiere esto decir que no hubiera antes tratados en Portugal, pero estos eran traducciones sobre ediciones francesas o de otros países, en ocasiones segmen-

nas y saberes de los maestros que formaban artífices, adquiriendo, como señala Ángela Brandão¹⁸, una gran acogida como demuestra su circulación constante desde su primera edición a finales del siglo XVII. Como excepcionalidad a la literatura artística, el texto de Vasconcellos dedicaba dos capítulos completos, en uno de sus libros, a la escultura ligera realizada con pasta de papel y lino, buscando la teoría e instrucción de un procedimiento operativo para la imaginería en tela.

La continuidad del uso de la tela encolada en la misma región de las *Vertentes* en el siglo XIX nos indica una estabilidad de la técnica. Esta estabilidad llegó acompañada de una creciente calidad de las obras producidas, lo que indica el refinamiento técnico de los artistas sobre la base aprendida.

Acerca del concepto de *arte*, las obras referidas se distanciarían de las imágenes convencionales, esculpidas o talladas, confirmadas como *arte* a partir del siglo XVIII, debido a la posibilidad de ser fruto de un procedimiento que estaría ajeno a la acción de un artista específico. Una vez el molde se hubiera dispuesto, la producción podría llevarse a cabo por cualquier trabajador del taller, el único requisito sería la habilidad manual, siendo por tanto artesanías. Sin embargo, en las imágenes de Tiradentes, el manual que condujo su fabricación difícilmente permitía la seriación, al destruirse el molde al sacarlo del interior de la pieza de tela, salvo que ésta, junto al alma, fuera cortada para posteriormente ensamblar las partes de nuevo.

tadas y más difíciles de seguir por parte de los propios artistas portugueses. La novedad de este tratado es la importancia, por encima de la narrativa escrita, del corpus de imágenes que en ocasiones hacen prescindible la lectura del texto, siendo de fácil acceso a los artesanos que no sabían leer.

18 Ángela Brandão, "Artefactos Symmetriacos e Geometricos, de Ignacio da Piedade Vasconcellos (1733): uma leitura", en *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo*, coord. por Marco Pasqualini de Andrade, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema y Arthur Valle (Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021), 29.

Sin embargo, independiente del camino tomado, toda matriz es precedida por un proceso creativo e intelectual que conforma un diseño, aspecto que lo integra dentro del *arte* entendido como creación nacida de una idea. Por tanto, el resultado tanto de *arte*, como de artesanía partirían originalmente de un diseño, y éste no puede negarse a las obras comentadas. Además, en el caso de Rodrigo Francisco Vieira, existe un fundamento que transforma en labor intelectual el trabajo mecánico: la presencia del tratado en cuanto base teórica.

Quizá fueran entendidas, en su momento, como objetos simplemente devocionales, pero para cualquier estudioso del siglo XXI las imágenes mineras son, además, *Arte*, al expresar a partir de sus formas una sociedad con sus creencias y sus modelos estéticos, al contener la interesante y particular historia de esta región minera y, por tanto, a contener dentro de sí una potencia trascendente que es lo verdaderamente específico de aquello que entendemos como *Arte*.

Las piezas de tela encolada emergidas en la escuela de *Campo das Vertentes* nos revelan un momento único y hasta entonces desconocido de la Historia del Arte brasileño. Un momento en que un material tan sencillo, como la tela, materializó el tan aclamado y sensual barroco *mineiro*. De esta forma, a través de su estudio, podemos expandir los horizontes acerca de los materiales y técnicas llevadas a cabo en la constitución de la imaginería brasileña y los artistas que la sustentaron en el periodo colonial. Un camino para la investigación en el que aún queda mucho por explorar y en el que, sin duda, asistiremos a notables revelaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso. "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 80 (1922), 40-50.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. "Puntualizaciones sobre la imaginería 'tarasca'

- en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración". *Anales del Museo de América*, nº 7 (1999), 157-173.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde: Ayuntamiento de Telde, 2002.
- Amador Marrero, Pablo Francisco. "Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura". En *Tejné: hacia una historia material de la escultura*, coordinado por Miguel Ángel Marcos Villán, Ana Gil Carazo y Stefanos Kroustallis, 127-150. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- Bazin, Germin. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- Bazin, Germin. *L'architecture religieuse baroque au Brésil: Étude historique et morphologique*. São Paulo-Paris: Ed. Museu de Arte-Librairie Plon, 1956.
- Blasco Pérez, M. D. Valle; González Martínez, Enriqueta y Nieto Villena, Alejandra. "Escultura ligera de caña de maíz a través de las crónicas novohispanas". *Arché*, nº 10 (2015), 153-162.
- Brandão, Ângela. "Artefactos Simétricos e Geométricos, de Ignacio da Piedade Vasconcellos (1733): uma leitura". En *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo*, coordinado por Marco Pasqualini de Andrade, Neiva Bohms, Rogéria de Ipanema y Arthur Valle, 21-31. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021.
- Crespo Guijarro, Ana Soledad y Crespo Muñoz, Francisco José. "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica". *Archivo Español de Arte*, nº 88 (2015), 403-408.
- Domínguez Casas, Rafael. "Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo". En *Estudios Homenaje al profesor Martín González*, coordinado por Departamento de Historia del Arte, 315-319. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1995.
- Emery Quites, Maria Regina. "Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil". Tesis doctoral. Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- Ferreira Bretas, Rodrigo José. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 (Original publicado en 1858).
- Flores de Medeiros, Gilca. "Rodrigo Francisco Vieira e as imagens em tecido: uma técnica inusitada, um autor reconhecido". *Imagem Brasileira*, nº 5 (2009), 147-153.
- Flores de Medeiros, Gilca y Monte, Eliane. "Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação". *Imagem Brasileira*, nº 2 (2003), 169-174.
- Flores de Medeiros, Gilca y Monte, Eliane. "Tela encolada: catalogação e estudo sobre uma tecnologia incomum". En *Anais do IX Congresso da ABRACOR*, 318-320. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998.
- Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília: Secretaria da Cultura da Presidência da República, 1994.
- Paróquia de Santo Antônio. *Livro de receita e despesa do Bom Jesus do Descendimento (1736-1770)*.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Rodrigues dos Santos Filho, Olinto. "Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais". *Imagem Brasileira*, nº 1 (2001), 44-55.