

USOS E FUNÇÕES DA MASCARILLA NA ESCULTURA POLICROMADA DEVOCIONAL IBERO-AMERICANA: Paralelo entre Brasil e Equador

Lia Sipaúba P. Brusadin¹

RESUMO

A escultura policromada devocional na Ibero-América dos séculos XVII e XVIII é caracterizada por uma diversidade de técnicas na busca de realismo e dramaticidade. A tecnologia de modelagem e fundição conhecida por *mascarilla* é de origem espanhola e consistia na colocação de uma máscara feita em metal a partir de um molde, encaixada ao crânio de madeira da escultura. O objetivo deste estudo é analisar os usos e funções das mascarillas por meio de um paralelo entre dois países: o Brasil onde foi encontrado somente um conjunto escultórico com a face em chumbo e o Equador produtor e exportador de imagens com máscaras metálicas. Foi realizado levantamento bibliográfico nas áreas de História, Arte e Conservação-Restauração, além do registro fotográfico in loco em Ouro Preto e Quito. Portanto, o uso de diferentes métodos e materiais se vincula aos artificios e engenhosidade das técnicas do universo dos impérios europeus modernos. **Palavras-chave:** *Mascarilla*. Escultura Policromada Devocional. Ibero-América. Brasil. Equador.

USES AND FUNCTIONS OF MASCARILLA IN IBERO-AMERICAN DEVOTIONAL POLYCHROME SCULPTURE: Parallel between Brazil and Ecuador

ABSTRACT

The polychrome devotional sculpture in Ibero-America of the 17th and 18th centuries is characterized by a variety of techniques in the pursuit of realism and dramatization. The modelling and foundry technology known as *mascarilla* is of spanish origin and consisted of placing a mask made of metal from a mold, fitted in the wooden skull of the sculpture. The aim of this study is to analyze the uses and functions of the mascarillas through a parallel between two countries: Brazil where only one sculptural set with the lead face was found and Ecuador producer and exporter of images with metallic masks. A bibliographical survey was conducted in the areas of History, Art and Conservation-Restoration, in addition to the photographic record in situ in Ouro Preto and Quito. Therefore, the use of different methods and materials is linked to the devices and ingenious of the techniques in the modern european empires universe.

Keywords: *Mascarilla*. Polychrome Devotional Sculpture. Ibero-America. Brazil. Ecuador.

183

USOS Y FUNCIONES DE LA MASCARILLA EN ESCULTURA POLICROMADA DEVOCIONAL IBEROAMERICANA: Paralelo entre Brasil y Ecuador

RESUMEN

La escultura devocional policromada en Iberoamérica de los siglos XVII y XVIII se caracteriza por una variedad de técnicas en la búsqueda del realismo y la dramatización. La tecnología de modelado y fundición conocida como *mascarilla* es de origen español y consistía en colocar una máscara de metal a partir de un molde, incrustada en el cráneo de madera de la escultura. El objetivo de este estudio es analizar los usos y funciones de las mascarillas a través de un paralelismo entre dos países: Brasil donde sólo se encontró un conjunto escultórico con la cara en plomo y Ecuador productor y exportador de imágenes con máscaras metálicas. Se realizó una investigación bibliográfica en las áreas de Historia, arte y Conservación-Restauración, además del registro fotográfico in situ en Ouro Preto y Quito. Por lo tanto, el uso de diferentes métodos y materiales está ligado a los artificios y el ingenio de las técnicas en el universo de los imperios europeos modernos.

Palabra clave: *Mascarilla*. Escultura Devocional Policromada. Iberoamérica. Brasil. Ecuador.

INTRODUÇÃO

A tecnologia construtiva da escultura em madeira com máscara em metal policromada ainda é pouco conhecida no Brasil. Essa técnica consiste na colocação de uma máscara feita em metal a partir de um molde, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. Ela é citada como *mascarilla* em referências Ibero-americanas. Utilizada especialmente na imaginária espanhola dos séculos XVII e XVIII, as máscaras metálicas foram primeiramente importadas, depois feitas pelos artífices nas colônias e, em contrapartida, tornaram-se objetos de grande demanda pela própria Península Ibérica. Um amplo acervo de imaginária em metal fundido é encontrado no Equador. Em Quito, essa técnica era empregada em imagens de grande e pequeno porte, de talha completa ou de vestir, com os olhos de vidros e os cabelos talhados. Destaca-se que o termo *mascarilla* é aplicado pelos quitenhos

¹ Doutora em Artes. Coordenadora e Professora do Curso de Pós-graduação em Conservação e Restauração de Escultura Policromada Devocional. Universidade Santa Úrsula. E-mail: liaunesp@hotmail.com

tanto para as máscaras que de metal quanto para as faces de madeira. Para identificar se a obra possui ou não máscara metálica, é preciso tocar com as mãos a face, que é muito mais fria que o restante do corpo em madeira.

No Brasil, essa técnica é rara e até o presente momento foi identificada somente no conjunto dos Passos da Paixão da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto, em Minas Gerais (MG). Tais esculturas se caracterizam por serem retabulares e processionais, de tamanho natural, variam entre talha inteira e vestir, com cabeleira e olhos de vidro, apresentando um estado de conservação com elevado desprendimento da policromia, especialmente na região do metal.

O objetivo deste estudo é analisar os usos e funções das *mascarillas* no universo dos impérios europeus modernos por meio de um paralelo entre Brasil e Equador, fundamentado em como era utilizada a técnica de modelagem e qual a perícia necessária para se obter os resultados desejados. Tal investigação foi realizada com base no conjunto escultórico de Ouro Preto e no acervo da reserva técnica do Museu Colonial de Quito. Ainda, buscou-se pelo precedente espanhol das máscaras metálicas, especialmente na região da Andaluzia, em Sevilha. A metodologia adotada foi o levantamento bibliográfico nas áreas de História, Arte e Conservação-Restauração, além do registro fotográfico e investigação in loco em Ouro Preto e Quito.

ANTECEDENTE ANDALUZ DA MÁSCARA METÁLICA

A escultura policromada devocional na Ibero-América dos séculos XVII e XVIII é caracterizada por uma diversidade de técnicas. A escultura em metal teve um importante desenvolvimento na Andaluzia, desde 1600. Em Sevilha, na localidade das Minas de Linares, houve a exploração do chumbo e outros metais como o estanho, antimônio, zinco, etc. O chumbo foi muito utilizado na imaginária em metal fundido, em virtude seu caráter maleável e facilidade de fusão em baixas temperaturas e em liga com outros metais (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Esse tipo de escultura era obtido por meio da técnica da modelagem já que sua fabricação não é um produto do cinzel ou do martelo mecânico em metais, tal qual na arte torêutica, mas, sim, são esculturas fundidas, *vaciadas* – vazadas – para a obtenção de peças ou figuras a partir de moldes (CONTRERAS-GUERRERO, 2017). A comodidade do trabalho com o uso de moldes associada à multiplicidade de aprendizes e oficinas mecânicas justificaram a fatura generalizada das peças em metal, as quais poderiam ser imagens inteiras ou somente partes do corpo. Muitos contratantes preferiam a técnica da fundição devido à sua rapidez, economia e resultado final satisfatório (Figuras 1,2).

Figura 1 - *Mascarilla* (frente). Acervo pessoal Ximena Carcelén, Quito, Equador. Chumbo e policromia.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

Figura 2 - *Mascarilla* (verso). Acervo pessoal Ximena Carcelén, Quito, Equador. Chumbo e policromia.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

O escultor, de ascendência andaluza, Pedro de Lugo Albarracín, tinha uma oficina-ateliê no século XVII em Nova Granada (Colômbia) com intensa atividade artística e demandas de particulares, ordens religiosas, catedrais e paróquias. É possível que ele tenha tido contato e domínio da técnica da mascarilla em Sevilha, por meio da manufatura de peças em metal, na fabricação de sinos ou artilharia². Grande parte de suas obras foram feitas por processos polimatéricos³ usados para intensificar o drama barroco, procurando uma aparência real da modelagem de feridas, usos de cabelos, lágrimas de vidro e dentes de marfim (Figura 3). Isso incentivava o sentimento dramático e a devoção dos fiéis, característicos da religiosidade pós Trento (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Figura 3 - Senhor Caído do Convento de Santa Clara, Bogotá, Colômbia. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas. Atribuída a Pedro de Lugo Albarracín ou sua oficina.



Fonte: HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018, p.350.

Mesmo que as máscaras metálicas tenham tido sua origem na Espanha, foram os artistas equatorianos os seus maiores provedores tanto para a Península Ibérica quanto para a América Hispânica. Desde o início, Quito se configurou como espaço artístico autossustentável, exportando inicialmente obras sacras para países vizinhos: Venezuela, Colômbia, Peru e, mais tarde, para a costa do Pacífico e Caribe: México, Cuba, Panamá, e Chile; incluindo também a Europa, em países como a Espanha e a Itália. Produziram escultura e pintura barroca em grande quantidade e a baixos preços, era uma manufatura barroca em série (Figura 4). As lojas-oficinas vendiam obras completas ou por peças (KENNEDY-TROYA, 2016). Eram circuitos de trocas de uma multiplicidade de técnicas e materiais polivalentes.

185

Figura 4 - Menino Triunfante. Acervo pessoal David Santillán, Quito, Equador. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

²No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, havia um lugar de fundição, a Casa do Trem, antigo arsenal de guerra, que foi construída em 1762. Foi mestre Valentim quem inaugurou no país a arte do metal fundido. Entre os anos de 1779 e 1783, fez as esculturas de dois jacarés em bronze da fonte dos amores, localizada no Passeio Público. Em 1785, fez as esculturas da Ninfa Eco e do Caçador Narciso, em chumbo com estanho, para o Jardim Botânico. Não foi constatada, entretanto, nenhuma relação entre o artífice e suas obras com os Passos da Paixão, do Carmo de Ouro Preto.

³A escultura polimatérica é um tipo de criação composta por distintos materiais e a conjugação de diferentes técnicas, em que o uso da matéria por meio de simulacros tinha a função de enganar os olhos do espectador. Essa classificação é de origem italiana.

DE QUITO A OURO PRETO: Usos e funções da *maskarilla*

Existem duas concepções dialógicas sobre os usos e funções das máscaras metálicas na Escola Quitenha de Imaginária do século XVII ao início do século XIX. A primeira, diz que a colocação das máscaras foi um “atalho”, um meio mais curto e rápido de abastecimento da demanda local e exportação de obras devocionais, com a fatura “em série” de peças a partir de um mesmo modelo e em grande quantidade. A outra, trata de sua utilização ser vinculada à necessidade de um acabamento refinado e brilhante da policromia, especialmente para os rostos das Virgens, tal qual uma porcelana, o que era alcançado por meio desse tipo de material (Figura 5). Logo, o uso sistemático das máscaras em metal não foi somente suprir uma demanda, mas uma forma de assegurar a duplicação perfeita de um modelo repleto de realismo e dramatismo.

Figura 5 - Santa não identificada. Acervo do Museu de Arte Colonial de Quito, Equador.
Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

Para conseguir a peça em chumbo fundido era feito um modelo em argila ou cera e a partir dele se fazia um contramolde em madeira, barro, gesso ou areia. Assim, se obtinha o molde e o chumbo em estado líquido era vertido em temperatura de 140 a 200° (CONTRERAS-GUERRERO, 2017). Em relação às cavidades oculares, era colocada uma proteção, ou após o esfriamento do metal, aquela área era cortada para depois se agregar os olhos de vidro que eram fixados com cera da Nicarágua (Figuras 6,7). Para maior aderência da policromia o metal era polido diversas vezes apresentando uma superfície lisa e sem irregularidades o que também resultava nos remates brilhantes da carnação.

186

Figura 6 - Imaculada Apocalíptica (máscara). Peça em processo de restauração, Quito, Equador.
Chumbo e policromia.



Fonte: Sylvia Ortiz Batallas 31/12/2015.

Figura 7: Imaculada Apocalíptica (corpo). Peça em processo de restauração, Quito, Equador. Escultura em madeira policromada.



Fonte: Sylvia Ortiz Batallas 31/12/2015.

Segundo relatos orais, os artífices passavam por cima da máscara de metal suco de alho, para depois aplicar a base de preparação (gesso aglutinado com cola animal ou um óleo secante) e as outras camadas da policromia. O alho proporcionava uma maior aderência ao metal⁴, além de evitar a oxidação⁵. Ressalta-se que o uso do alho em pinturas é antigo, foi empregado em vernizes mordentes e é mencionado em manuais dos séculos XV e XVII, do pintor italiano Cenino Cenini⁶ e do espanhol Francisco Pacheco⁷, contudo, não há nenhuma pesquisa científica sobre isso.

A técnica contava, ainda, com outro artifício: para encaixar novamente a face de metal ao crânio de madeira, o escultor usava cravos de forja como ânodo de sacrifício. O metal de sacrifício ou ânodo de sacrifício é qualquer metal utilizado em uma estrutura submetida a ambientes oxidantes com o objetivo de ser oxidado no seu lugar. Esse metal deve possuir menor poder de redução que o material utilizado na estrutura para ser sacrificado e protegê-la (o zinco e o magnésio são um dos metais mais empregados para isso). Isso fazia com que o metal da máscara não oxidasse mas, sim, os cravos de metal empregados para fixá-la, favorecendo então, a conservação do suporte e da policromia.

Os Cristos da Paixão, do Carmo de Ouro Preto, tiveram as máscaras importadas, provavelmente dos reinos ultramarinos, já que não foi encontrado, até o momento, nenhum precedente da técnica no país. Descarta-se a importação de Quito, pois não havia circuitos comerciais entre aquelas regiões e o Brasil. Ademais, a representação do rosto de Jesus tem uma semelhança maior com as esculturas ibéricas do que com o tipo quitenho. Diferentemente do que acontecia em Quito que: “el uso sistemático de mascarillas de plomo y encarnadas – adaptadas a santos y vírgenes, niños o ángeles, nunca a Cristos” (KENNEDY-TROYA, 2016, p.89), o uso das máscaras para Cristos no Brasil está mais próximo das imagens dos Cristos do mencionado escultor espanhol Pedro de Lugo Albarraçín, que empregou máscaras em metal e cabeleiras, proporcionando à suas esculturas originalidade técnica e personalidade (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Figura 8 - Cristo Coroado de Espinhos. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas (1,31 x 41 x 51 cm). Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, MG, Brasil.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/04/2013.

⁴ Dados cedidos pela Diretora do Museu de Arte Colonial de Quito, Ximena Carcelén, e pelo Diretor dos Museus da Casa de Cultura Equatoriana, Marco Rosero, em 5/10/2017, durante a pesquisa *in loco* ao acervo dessas instituições.

⁵ A maior vulnerabilidade dos metais é a sua tendência à oxidação manifestada através da corrosão, que é uma reação à água, sais, ácidos e amônia. A corrosão é um processo irreversível e é reconhecida pela descamação ou pulverulência dos objetos metálicos. No chumbo a corrosão aparece por uma pulverulência branca (FRONER; SOUZA, 2008).

⁶ “Chapter 153-The way to make another mordant with garlic, and where it is best to use it: There is another mordant which is made in this way. Take clean garlies, one, two, or three pans full; pound them in a mortar; squeeze them in a piece of linen, two or three times. Take this juice and grind it as firmly as possible with a little biacca and bole. Then collect it, put in a vase, cover it and keep it, and the older it is, the better it is. Do not take small or young garlic, but half-grown ones. And when you wish to use this mordant, put a little in a glazed vessel, with a little wine, and stir it thoroughly together with a suewer till it flows from your brush in such manner as to be fit to work skilfully with (CENINI, 1999, p. 132-133).

⁷ “De las encarnaciones de polimento de mate, y de los barnices: El aceite grosso, se hace, possuindo una catidad de linaza en una olla con unos ajos mondados y uma miga de pan con um poco de azarcon en polvo, se le dá un hervor hasta que el pan y los ajos se tuesten; se cuele despues de frio” (PACHECO, 1871, p. 80-81).

No caso de Ouro Preto, o uso da cabeleira pode ter ocorrido pela falta de conhecimento em se fazer um crânio com cabelos que encaixasse adequadamente às máscaras metálicas ou a busca de um grande realismo para as esculturas utilizando cabelos naturais. Outra questão é o acabamento brilhante da policromia que não pode ser observado nos Cristos do Carmo, quer pelo estado de conservação da pintura e repintura, quer pela hipótese de que o artífice que pintou esse conjunto não possuía a destreza ou conhecimento técnico para tanto (Figura 8).

Por sua vez, o uso dessa técnica em série tinha a função de representar um único personagem iconográfico, isto é, Jesus Cristo, em diferentes momentos da sua Paixão. O uso de uma máscara do mesmo molde era uma maneira de apresentar de forma “verdadeira” e próxima ao real, traços e expressões da figura de Cristo para uma maior compreensão, dos fiéis/espectadores, do universo dos impérios europeus modernos. Desse modo, supria as necessidades e as demandas cotidianas daqueles que lidavam com as imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização das máscaras feitas em metal e depois policromadas, foi mais um dos métodos setecentistas europeus transplantados para as colônias americanas, cujos artífices se inspiraram tanto na técnica quanto nos materiais, adaptando-os. Com isso, foram estabelecidos circuitos comerciais de obras sacras mediante uma multiplicidade de técnicas e materiais polivalentes. A imagem, especialmente a escultura, se transforma tantas e quantas vezes for a demanda, e seus usuários sentem uma dimensão viva e extraordinária ao apreciá-la. Conclui-se que o uso da técnica da escultura em madeira, com máscara em metal policromado, associada a diferentes técnicas construtiva, vincula-se ao artifício da engenhosidade das técnicas no universo dos impérios europeus modernos. Em vista disso, a função da máscara era a duplicação de um modelo que deveria ser perfeito.

REFERÊNCIAS

- CENNINI, Cenino. **The Book of Art**: a contemporary practical treatise on quattrocento painting. Translate from the Italian, with notes on Medieval Art Methods by Christiana J. Herringham. London: George Allen, Ruskin House, 1999.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. **In ligno facta**. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia. 2017. 619p. Tese (Doutorado em Historia y Artes) – Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2017.
- FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Reconhecimento dos Materiais que compõem acervos. In: **Tópicos em conservação preventiva 4**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFGM, 2008.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; GILA MEDINA, Lázaro. Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno barroco neogranadina del siglo XVII. In: HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; GILA MEDINA, Lázaro (coord.). **El Triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispano americana**. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra. **Elites y la Nación em Obras**: visualidad y arquitectura del Ecuador. Universidad de Cuenca, 2016.
- PACHECO, Franchisco. **Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas**. Describense los hombres eminentes que ha habido en ella y sus preceptos; del dibujo y colorido; del pintor al temple y al óleo: de la iluminación y estofado, del pintar al fresco; de las encarnaciones, del pulimento y de mate; del dorado, brunido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, 1871.