



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

AS SANTAS DE ZURBARÁN E A HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA NO SÉCULO XVII

Gisele Cristina Navarro

1. INTRODUÇÃO

Francisco de Zurbarán (1598 – 1664), pintor tenebrista do Século de Ouro da arte barroca espanhola, é lembrado com frequência por seus retratos de monges, que representavam com fidelidade os signos visuais das ordens religiosas, além de monumentais quadros de santos e modernos *bodegones* (naturezas mortas). No entanto, um aspecto de sua obra que o diferencia de seus contemporâneos, e voltou a ganhar notoriedade nos últimos anos, é sua série conhecida como “las santas vírgenes” ou “las vírgenes mártires”. Trata-se de um conjunto de 23 pinturas documentadas (embora o total de obras possa ser bem maior, já que muitas foram mandadas para a América Latina [MOYSSÉN, 2018, p. 224]), em que virgens mártires cristãs do Império Romano são retratadas com a indumentária do século XVII. Poucas exceções eram do início da Idade Média, e apenas duas delas, Santa Isabel e Santa Matilda, (VENEGAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 13) não eram virgens, mas foram rainhas e consideradas modelos de santidade.

Curiosamente, os momentos em que essa série foi mais lembrada a partir do século XX são associados à moda contemporânea: em 1961, Cristóbal Balenciaga fez um traje de noite inspirado em *Santa Casilda* (1630-35). Muitas décadas depois, em 2011, a grife de calçados Christian Louboutin incluiu em sua campanha um anúncio (fig. 2)

baseado no quadro *Santa Doroteia* (1648) (fig. 1). Já em 2013, antecipando as homenagens pelos 350 anos da morte do artista, o Espacio Santa Clara de Sevilha realizou a exposição *Santas de Zurbarán – Devoción y Persuasión*, que contou com 17 pinturas da série e trajes criados a partir das obras, por estilistas espanhóis como Ágatha Ruiz de la Prada, responsável pelo figurino de filmes de Pedro Almodóvar.

Essa associação com o mundo da moda talvez se deva à maestria de Zurbarán ao retratar tecidos, já que a temática não foi uma criação do pintor. Desde o século XVI, era um tema popular na arte espanhola representar santas de períodos remotos com trajes da época. (BROWN, 1987, p. 17) Inclusive Francisco Pacheco, que foi tutor artístico e sogro de Velázquez, fez retratos do gênero das santas Justa e Rufina, alguns anos antes de Zurbarán se tornar famoso em Sevilha. (PRIETO, 2013, p. 17) “No entanto, o caráter distintivo das santas de Zurbarán reside em sua elegância, sofisticação e aparência escultural” (PRIETO, 2013, p. 17),¹ defende Benito Navarrete Prieto. “Não podemos esquecer a possível conexão de Zurbarán com o comércio de tecidos desde que ele era menino, pois seu pai era dono de um armarinho em Fuente de Cantos. O seu estudo metucioso das qualidades de panos e tecidos está fora de dúvida. Eles são refletidos com realismo surpreendente e verdade preciosista” (PRIETO, 2013, p. 25).²

Certamente, Francisco de Zurbarán não poderia prever que sua arte fosse associada à moda de períodos muito posteriores. Afinal, como bem aponta Jonathan Brown, diretor do Institute of Fine Arts de Nova York, o pintor respeitava as limitações impostas pelo Concílio de Trento e refletia o espírito de sua época: “Francisco de Zurbarán, trabalhando em Sevilha, pintou quadros que sintetizam as crenças e aspirações religiosas de sua clientela eclesiástica conservadora” (BROWN, 1987, p. 1).³ A fidelidade ao representar tecidos, rendas e bordados pode inspirar criações contemporâneas, mas a maneira de disciplinar o corpo, mostrada na temática, na indumentária e na postura das personagens, é típica do século XVII.

¹ “Sin embargo, el carácter diferenciador de las santas de Zurbarán reside en su elegancia, sofisticación y aspecto escultural”

² “No podemos olvidar tampoco la posible vinculación de Zurbarán con el comercio de telas y tejidos desde que era un niño, pues su padre había regentado una mercería em Fuente de Cantos, quedando fuera de dudas su metucioso estudio de las calidades de los panos y tejidos, que son reflejadas con assombroso realismo y preciosista verdad”.

³ “Francisco de Zurbarán, working in Seville, painted pictures that epitomize the religious beliefs and aspirations of his conservative ecclesiastical clientele”.



Figura 01



Figura 02

2. UM CORPO BARROCO

O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, definiu uma reforma geral na Igreja Católica como reação ao crescimento do protestantismo. Enquanto a arte e as novas canonizações funcionavam como instrumentos de persuasão para manter os fiéis, a fiscalização pelo medo ficava a cargo de inquisidores e confessores. As regras chegavam a atingir diretamente a maneira com que as pessoas comuns lidavam com seus corpos, definindo períodos de jejum e muitos critérios para abstinência sexual – para serem bons católicos, os casais só poderiam ter relações íntimas no máximo de 91 a 93 vezes por ano, tirando os dias de menstruação da mulher. (DEL PRIORE, 1995, p. 13) A repressão só aumentou a distância, que já havia na Idade Média, entre amor conjugal e amores clandestinos. “Condutas sexuais matrimoniais e extraconjugais começam a diferenciar-se; as primeiras, marcadas por estritas prescrições quanto ao prazer sexual e um feroz incentivo da exclusiva procriação. As segundas, experimentando técnicas contraceptivas (o coito interrompido, por exemplo) e uma crescente erotização. (DEL PRIORE, 1995, p. 12.)

Essa conduta também alimentou a dupla moral masculina / feminina, em que aos homens certos pecados eram perdoados, mas das mulheres exigia-se primeiro a virgindade, e depois a fidelidade no matrimônio. Como aponta Javier Burrieza Sánchez em seu estudo *La Percepción Jesuitica de la Mujer*, os pregadores faziam eco às palavras de São Anselmo: “Entre os três estados [da vida da mulher], virgindade, viuvez e matrimônio, há aquela diferença entre ouro, prata e bronze. E não há dúvida – continuava o missionário Pedro de la Calatayud – que a virgindade compõe a mais ilustre porção do rebanho de Cristo”. (SÁNCHEZ, 2005, p. 108.) Essa maior exigência com o sexo feminino refletia-se até no número de canonizações, que tiveram novas regras estabelecidas pelo Papa Urbano VIII em 1635. “Os homens ultrapassavam as mulheres em quatro por um; as mulheres canonizadas eram ou aristocratas de alta linhagem ou madres superiores (ou ambos)”. (CUNNINGHAM, 2005, p. 84.) Mais do que viverem para almejar a própria glória ou santidade, as mulheres viviam para honrar os homens de suas famílias.

Conseqüentemente, suas boas maneiras, suas qualidades, suas roupas, seu arranjo pessoal, sua compostura, sua linguagem, suas vestimentas e a riqueza de seus objetos pessoais deveriam mostrar sua condição aos quatro ventos. Não era apenas uma mulher. Era a esposa, a filha, a mãe ou a viúva de um personagem cuja casa deveria brilhar na altura que merecia e, de certa forma, um símbolo vivo (NAVARRET, 1995, p. 204).⁴

Esse homem, por sua vez, já não era tão seguro de sua importância como no Renascimento antropocentrista. Se ele deveria seguir as determinações de uma Igreja que buscava manter seu poder, também não poderia mais ignorar as descobertas científicas do século anterior. E a mais impactante, certamente, foi a descoberta de Copérnico de que a Terra girava em torno do Sol, e não o contrário, e a teoria de um Universo infinito. (HAUSER, 1997, p. 37) Diante dessa concepção, não era mais possível enxergar-se como centro de tudo. Porém, mesmo não sendo grandioso como o homem renascentista, ele seria o instrumento divino para obter e divulgar as descobertas científicas. Essa inquietação, de não ter um papel totalmente definido no mundo, permeia a cultura barroca. “Toda a arte do barroco está cheia desse horror, cheia do eco dos espaços

⁴ “En consecuencia, sus buenas maneras, sus cualidades, sus vestidos, su arreglo personal, su compostura, su lenguaje, sus aderezos y la riqueza de sus objetos personales debían publicar su condición a los cuatro vientos. No se trataba sólo de una mujer. Era la esposa, la hija, la madre o la viuda de un personaje cuya casa debía brillar a la altura que se merecía y, en cierta forma, un símbolo viviente”.

infinitos e da inter-relação de todo o ser. A obra de arte, na sua totalidade, torna-se símbolo do Universo, como um organismo uniforme, vivo em todas as suas partes” (HAUSER, 1997, p. 39.)

Na arte europeia, o corpo era parte do todo. E a arte espanhola apresentava mais uma particularidade: esse corpo estava quase sempre coberto. Embora o Concílio de Trento estipulasse que artistas evitassem apenas “nus lascivos” (ARGAN, 2004, p. 102) nas obras em geral e qualquer nudez em imagens sacras, a Espanha da Contrarreforma tendeu muito mais à ortodoxia do que seus vizinhos. Por conta do rígido controle da Igreja, que também era o maior mecenas no país, 90% das pinturas do período era de caráter religioso. (SÁNCHEZ, 1998, p. 21) O corpo à mostra era privilégio de pinturas com temática mitológica – essas eram apreciadas pelo rei Felipe IV e sua corte, mas encomendadas a artistas italianos e franceses. “Somente o prestígio da autoridade real e o desejo de imitar o que é feito na corte incitam os artistas de algumas escolas a se deixarem levar pelas ‘profanidades’ praticadas por pintores estrangeiros, incorrendo desta maneira em severa censura por parte dos pregadores” (SÁNCHEZ, 1998, p. 21.)

Francisco de Zurbarán, como muitos de seus conterrâneos, não tinha intimidade com a representação de anatomia. Por isso, ao ser contratado pelo rei para pintar os 12 trabalhos de Hércules, em 1634, realizou uma obra pouco memorável. “Zurbarán tinha pouca experiência com a demanda de pintar a figura nua em ação, e nenhuma figura nua era mais ativa do que Hércules. Consequentemente, não é surpresa que as imagens sempre tenham sido lembradas com menos estima do que as pinturas religiosas do artista”. (BROWN, 1987, p. 13) O mundo da maioria dos artistas espanhóis do século XVII era lidar com representações religiosas. Ou, no máximo do laicismo, fazer respeitosos retratos e naturezas mortas. (SÁNCHEZ, 1998, p. 21)

A este respeito, uma conhecida anedota conta que Felipe IV, que havia chamado urgentemente ao Palácio o pintor madrilenho Francisco Camilo para pintar temas mitológicos, acabaria dizendo, depois, de sua obra, que não era ruim, mas que “Júpiter parecia Jesus Cristo, e Juno, a Virgem Maria”(SÁNCHEZ, 1998, p. 21)

Com essas limitações, tecidos ocupavam mais espaço do que a pele das personagens na maioria das obras, e poderiam ser tratados como telas em branco, com detalhes, texturas e estampas. Na arte barroca, a riqueza da indumentária também refletia a nobreza de alma do retratado, um exemplo a ser seguido pelo espectador. “A vestimenta é objeto de interesse pictórico não só pelo esplendor das sedas, pelo reflexo coruscante

das armaduras e dos colares, mas também por seu estilo, seu caráter social: ela é a marca de uma classe, de uma dignidade não apenas exterior”. (ARGAN, 2004, p. 148.)

3. CORPOS FEMININOS, SAGRADOS E PROFANOS

Essa estética barroca, que associa a beleza das roupas como metáfora da beleza da alma, é interpretada literalmente na série de santas mártires de Zurbarán.

A ilusão também está nas coisas. Zurbarán representa uma santa como uma nobre espanhola, vestida com elegância condizente com sua classe social. Ele quis evidentemente aludir, com uma metáfora social, à ordem privilegiada dos santos na hierarquia dos valores espirituais e, ao mesmo tempo, ao valor espiritual da aristocracia mundana. O vestido luxuoso é motivo de ilusão (e de persuasão), pois ajuda a estabelecer a correlação mental entre um valor social e um valor espiritual (ARGAN, 2004, p. 95.)

As personagens são mulheres jovens, belas e bem vestidas, que apresentam expressões serenas, apesar de terem passado por martírios. A lembrança do sofrimento fica apenas nos atributos de santidade, objetos (ou plantas, animais, monstros) que remetem a suas mortes ou milagres. “De fato, na aparência, nada mais profano do que essas figuras. [...] Nem são vistas sofrendo tortura, nem estão em postura de êxtase, nem olhando para o céu, nem localizadas em um ambiente que indique seu pertencimento ao campo sagrado”. (VINCENT-CASSY, 2016, p. 237.)⁵

O corpo na pintura está adornado, mas antes passou pelo martírio, a grande superação da dor e de sua própria materialidade em nome do catolicismo. “Por que as santas carregam os atributos de seu martírio? Porque eles são a oferenda de seus corpos sacrificados para alcançar melhor a ordem do corpo sacrificado por excelência: o de Cristo”. (VINCENT-CASSY, 2016, p. 247)⁶ Essa sublimação do corpo era tão valorizada que, na reforma das regras de canonização, imposta por Urbano VIII no século XVII, os mártires estavam num patamar especial - não precisava haver milagres comprovados para se tornarem santos.

Das três categorias de santos, levadas em conta por São Cipriano de Cartago, Tertuliano e Orígenes, que são confessores, virgens e mártires,

⁵ “En efecto, en apariencia, nada más profano que estas figuras. [...]. Ni se las ve sufriendo um suplicio, ni están en postura extática, ni mirando hacia el cielo, ni situadas en un entorno que indique su pertenencia al ámbito sacro”.

⁶ “Por qué llevan las santas los atributos de su martirio? Porque son la ofrenda de sus cuerpos sacrificados para mejor llegar a la manducación del cuerpo sacrificado por excelencia: el de Cristo”.

somente a última merecia automaticamente o paraíso. E ainda hoje, nos processos de canonização, cuja práxis se iniciou em 1635 com Urbano VIII, a Igreja Católica não exige, para elevar um mártir aos altares, a comprovação de sua santidade heroica mediante um milagre, mas exclusivamente deve ter entregado sua vida à causa da confissão de sua fé”. (CEBALLOS, 2002, p. 84)⁷

Como mecenas, a Igreja não esperava que o fiel seguisse à risca a trajetória dos mártires, já que a Espanha, segura pelo Santo Ofício, não era palco de batalhas entre católicos e protestantes. No entanto, esses santos eram o máximo exemplo de fé. “Para o cristão, eles eram um espelho de admiração e imitação ante a adversidade. Se argumentava que era mais difícil vencer o pecado incessantemente, que ser titã em momentos concretos”. (VELASCO, 2012, p. 150)⁸

Se o martírio era um exemplo de fé, a virgindade era um modelo de comportamento a ser seguido pelas mulheres solteiras, tendo em vista que muitas das pinturas da série adornavam conventos e oratórios particulares de moças da sociedade. (PRIETO, 2013, p. 23) E, em várias das obras, a virgindade é protegida pelo heroísmo do martírio. É o caso de *Santa Margarita de Antioquia* (fig. 3), que, em sua hagiografia, foi presa e martirizada por um governador romano por não ceder a seu assédio, já que havia prometido sua virtude a Deus. (VENEGAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 14)

⁷ De las tres categorías de santos, computadas por San Cipriano de Cartago, Tertuliano y Orígenes, es decir confesores, vírgenes y mártires, solo la última merecia automaticamente el paraíso. Y aún hoy, em los procesos de canonización, cuya práxis se inició em 1635 com Urbano VIII, la Iglesia Católica no exige, para elevar a um mártir a los altares, la comprobación de su santidade heroica mediante um milagro, sino exclusivamente há de haber entregado su vida a causa de la confesión de su fe.

⁸ Para el cristiano, eran un espejo de admiración e imitación ante la adversidad. Se argumentaba que era más difícil vencer al pecado incesantemente, que ser titán en momentos concretos.



Figura 03 – *Santa Margarita de Antioquia*, Francisco de Zurbarán, 1631

Na cultura espanhola do século XVII, a virgindade de uma donzela pertencia primeiro a sua família, que deveria resguardá-la de qualquer contato masculino até seu casamento, e depois era cedida ao marido. (BERMEJO, 1987, p. 177) A única maneira considerada honrosa de quebrar essa imposição seria entregá-la a Deus, já que os pais nunca poderiam impedir uma filha de seguir a vocação religiosa. (BERMEJO, 1987, p. 179)

Não era de se estranhar que em uma Espanha em que os conventos do século XVII estavam saturados, que os dotes de ingresso aumentassem e se tornasse mais difícil entrar em alguns deles, que houvesse uma imensa sacralização da sociedade. Nessas circunstâncias, não era estranho que os beatérios se multiplicassem. Dessa forma, a vida espiritual e devocional poderia adquirir conotações de fuga do lar pela mulher e, portanto, também é explicado que elas constituíam um público habitual de acolhimento. (SÁNCHEZ, 2005, p. 106)⁹

⁹ “No era extraño que en una España en la que los conventos del siglo xvii se encontraban saturados, en la que las dotes de ingreso se elebavan y se hacía mas difícil entrar en algunos de ellos y en la que existia una imensa sacralizacion de la sociedad, en estas circunstancias no era extraño que los beaterios se multiplicasen. De esta manera, la vida espiritual y devocional pudo adquirir connotaciones de via de escape del hogar por parte de la mujer y, por esto, tambien se explica que ellas constituyesen un habitual publico receptor”.

Para ressaltar o atributo de virgindade, algumas das mártires de Zurbarán ostentam flores e frutos, como é o caso de *Santa Doroteia* (fig. 1). A presença desses elementos refere-se ao texto *De Virginitate*, de São Ambrósio, em que ele descreve a Igreja como uma zona rural em que as virgens são os pomares. (PRIETO, 2014, p. 59) Na releitura contemporânea do quadro (fig. 2), o fotógrafo Peter Lippmann incluiu um scarpin Christian Louboutin de salto vertiginoso acima das frutas – e como sapatos altos são tradicionalmente associados ao erotismo, (RONNBERG, 2012, p. 550) a imagem perde o sentido de virtude.

Sem o atributo da virgindade, à mulher casada, para pensar em ascender aos céus no Juízo Final, restava ser uma mãe exemplar e obedecer ao marido, mesmo que isso significasse suportar castigos físicos injustamente. “Em suas mãos estava que não se promovessem discórdias posto que ela, mais irascível por natureza, deveria ceder, sendo mansa e sofrendo com paciência tudo que sua condição de mulher e esposa lhe impunha”. (BERMEJO, 1987, p. 182)¹⁰ Foi o caso da *Santa Isabel de Portugal* (fig. 4), que se casou com o tirano e violento rei Dioniso, mas ignorou o sofrimento do corpo para se dedicar à fé e à caridade. “Ela se caracterizou pela sua entrega absoluta à oração, às obras de caridade e de beneficência, conseguindo recursos e esmolas para os mais desfavorecidos. Levou uma vida austera de contínuo jejum e penitência”. (VENEGAS; FERNÁNDEZ, 2013, p. 24)¹¹

A viuvez, depois da morte de um marido tirano, também não era garantia de liberdade. Para não ganhar má reputação, a mulher deveria dedicar-se exclusivamente aos filhos, e seu destino seria ainda mais nobre se ela se voltasse à vocação religiosa. “[...] a morte do marido é para ela sinônimo da morte do mundo, entende-se o mundo exterior ao espaço doméstico”. (BERMEJO, 1987, p. 186)¹² Depois do falecimento do rei, Santa Isabel tornou-se monja clarissa, e ainda usou seus recursos financeiros para construir um convento em Coimbra, onde permaneceu até a morte, em 1336.

¹⁰ “En sus manos estaba el que no promovieron discordias puesto que ella, mas irascible por naturaleza, debia ceder, siendo mansa y sufriendo con paciencia todo cuanto su condición de mujer y esposa le imponian”.

¹¹ “Se casó muy joven con el rey de Portugal Dionisio, con quien tuvo que soportar una vida bastante dura por su violencia. Ella se caracterizó por su entrega absoluta a la oración, las obras de caridad y de beneficencia, consiguiendo recursos y limosnas para los mas desfavorecidos. Llevó una vida austera y de continuo ayuno y penitencia”.

¹² “[...] la muerte del marido es para ella sinônimo de la muerte del mundo, del mundo exterior al espacio domestico debe entenderse”.



Figura 04 – *Santa Isabel de Portugal*, Francisco de Zurbarán, 1635

A hagiografia das santas retratadas por Zurbarán é marcada por sofrimento, mas a representação é de serenidade e elegância. As pinturas, portanto, não as mostram em vida, e sim quando já superaram seus martírios, persuadindo os fiéis de que a abnegação pode render frutos além da existência terrena.

Elas são mostradas com modelos de vida individualizados, não durante o martírio, mas depois ou mais além, de seu martírio. São uma maneira de introduzir o espectador (ou espectadora) ao sagrado, levando-o a segui-las em uma caminhada metafórica que estão fazendo em direção à divindade, como um caminho do céu, em direção à santidade, mas também em direção à devoção. Elas o convidam a seguir seus passos, sua jornada devocional, de conversão, de caridade, de martírio, de aflição, perfeição - conceitos simbolizados por seus atributos (VINCENT-CASSY, 2016, p. 244).¹³

¹³ “Ellas se dan a ver como modelos de vida individualizados no durante su martirio sino después, o más allá, de su martirio. Son una manera de introducir al espectador (a la espectadora) en lo sagrado conduciéndolo(a) a seguir un caminar metafórico que están todas realizando hacia la divinidad, como un camino del cielo, hacia la santidad, pero también hacia la devoción. Invitan a seguir sus pasos, su andadura devocional, de conversión, de caridad, de martirio, de aflicción, de perfección —conceptos simbolizados por sus atributos”.

Embora fosse um mestre em reproduzir tecidos, o artista não foi fiel ao que as mulheres usavam no dia a dia em todas as obras de santas mártires. Em algumas pinturas, deu mais dramaticidade carregando nos brilhos e contrastes de cores, inspirado nos trajes das atrizes dos autos sacramentais. (LORENZO, 2013, p. 42) A Igreja também terminou por interferir na estética dos quadros: em 1642, o Papa Urbano VIII determinou que santos apresentassem somente indumentária tradicional na arte. (LORENZO, 2013, p. 41) Zurbarán, que havia começado a trabalhar com a temática em meados de 1630, passou, depois dessa lei, a incluir joias e detalhes de modas passadas para evitar problemas com o Santo Ofício. No entanto, o pintor manteve a representação da rígida estrutura das roupas espanholas. Do final do século XVI a meados de 1640, usava-se o *verdugado*, saia armada e sustentada por estruturas rígidas, que ganhou versões parecidas em toda a Europa. (BOUCHER, 2010, p. 194) O modelo foi então substituído pelo *guardainfante*, uma armação de saia que se estendia nas laterais. (BOUCHER, 2010, p. 244) As mantilhas e mangas preservavam a modéstia, enquanto os corpetes, em contraste com os quadris volumosos, garantiam cinturas diminutas. “O corpete com barbatanas cada vez mais rígido, que comprime cerradamente o busto, é descrito pelos contemporâneos como um verdadeiro instrumento de tortura”. (BOUCHER, 2010, p. 194)

Como aponta Mary del Priore, essa atitude de disciplina com o corpo foi impulsionada por modelos educativos, como manuais de confessores e tratados de civilidade. “A ocultação e o distanciamento entre os corpos deveriam traduzir, nas condutas individuais, a pressão organizadora, logo modernizadora, que os Estados burocráticos, recentemente constituídos, exerciam na sociedade”. (DEL PRIORE, 1995, p. 14.) Peças de vestuário, como os *verdugos* e os *guardainfantes*, refletiam esses modelos de conduta, ampliando a distância entre os corpos, mas eram adotadas de bom grado como uma maneira de buscar o novo – e o mesmo valia para outras tendências questionáveis. “Às vezes, a novidade, que resulta em extravagância, pela força de ser perseguida pelo público do século XVII, torna-se o capricho mais banal. A isso responderia a introdução de modas exóticas e efêmeras na vestimenta de homens e mulheres”. (MARAVALL, 1990, p. 466)¹⁴ Afetado por constantes descobertas científicas, o homem barroco passa a

¹⁴ “A veces, la novedad, que incurre en extravagancia, a fuerza de ser perseguida por el público del XVII, se convierte en el más banal capricho. A ello respondería la introducción de exóticas y efímeras modas en la vestimenta de hombres y mujeres, en su atuendo personal”.

ter um entusiasmo constante pela invenção e pelas transformações. (MARAVALL, 1990, p. 467)

Enquanto é uma forma de acompanhar as evoluções do meio e seguir modelos ideais, a moda também é distintiva. Como meio de persuasão na arte barroca, foi um artifício eficiente utilizado por Zurbarán, que ao mesmo tempo idealizou a beleza e elegância da santidade e deu individualidade às personagens, gerando identificação.

Elas estão fora do Empíreo imóvel, na fronteira, na linha divisória entre o céu e a terra. É por isso que têm traços de sua individualidade. Em outras palavras, elas ainda podem ser retratadas. E é por isso que as pinturas de Zurbarán e sua oficina colocam a nós, espectadores, em uma situação de olhar que cria um espaço potencialmente muito íntimo. Cada uma das santas é um retrato individual e parte de um coro ao mesmo tempo (VINCENT-CASSY, 2016, p. 247)¹⁵

A moda como instrumento numa arte da Contrarreforma não é algo inusitado, tendo em vista que o fenômeno nasceu com a ascensão do Cristianismo na Idade Média, apesar dos tabus relacionados ao corpo que também surgiram com a religião. Como relembra Gilles Lipovetsky em seu tratado *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, se os valores profanos promoveram a emergência da moda nas classes superiores, a sacralidade da encarnação de Cristo, que baseia a fé católica, dignificou a valorização e o embelezamento do corpo.

No quadro de uma religião fundada na plena humanidade do Salvador, o mundo criado poderá ser louvado por sua beleza; a originalidade e o encanto do parecer poderão ganhar uma legitimidade; o traje poderá desenhar e amplificar as belezas do corpo. A moda só pôde enraizar-se no Ocidente, ali mesmo onde a religião do Cristo desenvolveu-se. (LIPOVETSKY, 2009, p. 79)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

BERMEJO, Maria Ángeles Hernández. La imagen de la mujer em la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII. **Norba Revista de Historia**, v. 8, 1987.

¹⁵ “Están al margen del empíreo inmóvil, en la frontera, en la línea de división entre el cielo y la tierra. Por eso tienen los rasgos de su individualidad. Es decir que todavía se les puede retratar. Y por eso los cuadros de Zurbarán y su taller nos ponen a nosotros espectadores em una situación de mirada que crea un espacio potencialmente muy íntimo. Cada una de las santas es un retrato individual y la parte de un coro a la vez”.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BROWN, Jonathan. Patronage and piety: religious imagery in the art of Francisco de Zurbarán. In: BATICLE, Jeannine. **Zurbarán**. Nova York: The Metropolitan Museum of New York, 1987.

CEBALLOS, Alfonso Rodriguez. El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martírio en Roma y en España em los siglos XVI y XVII. **Quintana**, v. 1, 2002.

CUNNINGHAM, Lawrence S. **Uma breve história dos santos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

DEL PRIORE, Mary. Dossiê: a história do corpo. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995

HAUSER, Arnold. **O conceito de Barroco**. Lisboa: Vega, 1997.

LORENZO, Amalia Descalzo. Las santas de Zurbarán, vestidas para el cielo. In: PRIETO, Benito Navarrete. **Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión**. Sevilla: Departamento de publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, 2013.

MARAVALL, José Antonio. **La Cultura del Barroco**. Barcelona: Ariel, 1990.

MOYSSÉN, Xavier. Zurbarán em la Nueva España. **Historicas Digital**, 2018, Universidad Autónoma de México. Disponível em: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/114_04_16_ZurbaranNuevaEspa%C3%B1a.pdf

NAVARRET, Pilar Bernabeu. El oficio de la mujer em la pequeña nobleza urbana del siglo XVII español. **Revista de Historia Moderna**, v. 13, 1995.

PRIETO, Benito Navarrete. **Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión**. Sevilla: Departamento de publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, 2013. In: _____. *Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión em el siglo XVII*. **XV Jornada de História de Fuente de Cantos**. Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de História, 2014

RONNBERG, Ami. **O livro dos símbolos – reflexões sobre imagens arquetípicas**. Köln: Taschen, 2012.

SÁNCHEZ, Alonso E. Perez. A pintura espanhola no século de ouro. **Luzes do século de ouro na pintura espanhola** / Curadoria de Edouard Pommier. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

SÁNCHEZ, Javier Burrieza. La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI – XVII). **Investigaciones históricas**, v. 25, 2005.

VELASCO, Concepción de la Peña. La imagen del mártir em el Barroco: el ánimo invencible. **Archivo español de arte**, v. 85, 2012.

VENEGAS, José A. Góngora; FERNÁNDEZ, Pedro J. González. **Guia didáctica** – Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión. Sevilla: Departamento de publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, 2013.

VINCENT-CASSY, Cécile. *Francisco de Zurbarán y el retrato sacro: Las santas vírgenes e mártires del maestro y su taller*. **Tiempos Modernos**, v. 33. 2016/02.