VERSÃO

Victor I. Stoichita

A "Verônica" de Zurbarán

Tradução de Marilice Corona
Revisão de Eduardo Veras

Resumo

Francisco de Zurbarán (1598-1964) pintou em torno de 10 peças representando a Santa Face, dentro da especial fórmula do Vera Icon chamado "Veronica", que mostra a face impressa de Cristo sobre um véu. O tema esteve muito em voga na arte do século XVI e XVII, mas há três pontos característicos que diferenciam as pinturas de Zurbaran de alguns de seus colegas: a apresentação do rosto de Cristo em três quartos, sua imagem difusa e o realismo acentuado do véu. Como nós devemos compreender essas inovações? Este artigo tenta responder a esta questão unindo os resultados de uma investigação histórica àqueles de uma análise hermenêutica da imagem.

Palavras-chave

Francisco Zurbarán. Pintura. Verônicas. Metapintura.

Tradução realizada a partir da versão francesa de Pierre-Yves Theler e da versão espanhola feita por Ana María Coderch.

Como citar:
STOICHITA.Victor I. A "Verônica" de Zurbarán. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-17, jul.-dez. 2018. **e-ISSN** 2179-8001. **DOI:** https://doi.org/10.22456/2179-8001.87917

VERSÃO

Plínio, o Velho, considerava a natureza morta como um gênero menor. Em sua História Natural (*Naturalis Historia*) faz um jogo de palavras entre os termos "rhopographia" ("pintura menor") e rhyparographia (pintura suja/pintura de despojos). Um dos mais famosos "rhyparographoi" da Antiguidade, Sosos de Pérgamo, havia realizado, segundo Plínio, um mosaico em *trompe l'œil* que figurava o chão, sem limites, de uma sala de jantar ("asarotos oikos"), isto é, mostrava uma imagem em que o engano do olho se associava à natureza morta[1].

No século XVII, quando a natureza morta conheceu um novo florescimento, a crítica artística mostrou-se muito reservada. Os comentários eruditos referiam-se, sempre, a Plínio e, muito raramente, incluíam o *trompe l'oeil* e a natureza morta dentro da categoria da "grande pintura"[2].

Deste ponto de vista, a obra de Zurbarán coloca um problema inabitual: ela compreende uma grande série de representações de Cristo[3] que, de uma parte, inscreve-se na tradição das imagens divinas "não feitas pela mão do homem" ("archeiropoita") e, por outra, marcam o apogeu da pintura em tromp l'oeil (Fig. 1, 2, 6 e 11) . Como interpretá-la?

Consideremos as imagens de Cristo pintadas por Zurbarán.

Conservam-se, aproximadamente, umas dez. Estabelecer sua cronologia é complicado, mas é seguro afirmar que o artista as realizou durante toda a sua carreira, com amplos intervalos de tempo entre as diferentes produções. Dentre essas, apenas duas estão datadas: uma de 1631(fig. 1)[5] e outra de 1658 (fig. 2).

O tecido branco-neve da legendária "Verônica" destaca-se sobre um fundo mate e escuro. Está pregado ou estendido por duas cordas cujos fixadores estão fora do campo visual da obra. O tecido se desdobra em uma forma quase geométrica e convida o espectador a contemplar a imagem central de Cristo, cuja face sofredora é sempre representada em três quartos.

Se observarmos, atentamente, as duas pinturas datadas, perceberemos a que ponto a concepção da imagem de Cristo é diferente. Na obra feita em 1631 (fig.1), identifica-se os traços do rosto sem dificuldades e o olhar dirigido ao espectador é claramente perceptível. Quanto àquela de 1658 (fig.2), de modo contrário, o retrato fora reduzido a uma mancha de cor vermelho carmim. O rosto tornou-se uma espécie de teste de Rorschach, no qual o espectador pode ver o que deseja: aqui a orelha, lá o nariz ou os olhos.

1. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 112. Ver também: N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Mass. 1990, pp.60 e seguintes.

2. Limito-me aqui, a citar os textos espanhóis mais importantes: F. Pacheco, *Arte de la Pintura* (1649), éd. par F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, Vol. II, p.136 ; Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (1633), éd. par F. Calvo Seraller, Madrid, 1979, p.114 ; A. Palomino, *El Museo pictórico y Escala óptica*, vol. III, (1724), Madrid, 1988, pp.207-208. Sobre um bom resumo da recepção artística da natureza morta na Espanha, ver: B. Wind, "Velázquez's Bodegones". *A Study in Seventeenth Century Spanish Genre Painting*, Fairfax, 1987, pp.1-19.

3. Ver: Odile Delenda, Francisco de Zurbar'an, 1598-1664, Catalogo rezonado y critico, t. I, Madrid, 2009, nos. 34, 35, 36, 37, 38, 85, 110, 251, 258, 259, 260. Para datação e atribuição dessas pinturas, ver: M. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, pp.147-148 et 169 ; P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (1960), Paris, 1988, pp.218-219 ; M. Gregori et T. Frati, *L'Opera completa di Zurbarán*, Milan, 1973, Nr. 73, 74, 75 et 309 ; J. Gallego e J. Gudiol, *Zurbarán 1598-1664*, Barcelone, 1976, pp.122-123 et 384-385 ; Cat. Expo. *Zurbarán*, Galerie Nationale du Grand Palais, 14 janvier - 11 avril 1988, p.325.

4. Sobre esta questão, ver as observações capitais de M. L. Caturla, "La Santa Faz de Zurbarán, trompe l'œil à lo divino", in *Goya*, 64-65 (1965), pp.202-205.

5. A autenticidade da inscrição ainda não está comprovada.

Figura 1. Francisco de Zurbaran. *La Sainte Face*. 1631, huile sur toile 101 x 78 cm. Madrid, collection privée, anc. Buenos Aires.

Em contrapartida, o véu acentuadamente realista destaca-se com veemência do fundo neutro. Um passo a mais e o quadro inteiro poderia se converter em uma pura e simples natureza morta, ou seja, na representação em *trompe l'oeil* de um simples pedaço de tecido.

Três características diferenciam as "Verônicas" de Zurbarán daquelas de outros artistas: a representação da face de Cristo em três quartos, sua imagem difusa e o realismo acentuado do véu.

Como se pode compreender tais inovações? A escassez de fontes dificulta a resposta. No entanto, talvez possamos nos acercar da solução se unirmos os resultados da investigação histórica com aqueles derivados da análise hermenêutica da imagem[6].

É sabido que a lenda da "Verônica" é uma variante medieval daquela de Abgar, mais antiga[7]. As duas lendas explicam a aparição do retrato de Cristo por impressão sobre um tecido de linho. A imagem "não feita pela mão do homem" ("archeiropoiton"), que o próprio Cristo havia enviado ao imperador Abgar de Edessa, a Santa Face antes da Paixão. O chamado "Mandylion" foi venerado como relíquia em Edessa, depois em Constantinopla e, finalmente, em Roma. No século XIII, no entanto, sua fama no Ocidente foi ofuscada pelo aparecimento de uma nova relíquia conhecida sob o nome de "Verônica"[8]. Até 1300, não havia diferenças significativas entre os dois retratos de Cristo: a "Verônica", como a imagem de Abgar, nasceu do contato direto entre o tecido e a face radiante do Salvador.

6. Para um contexto mais amplo ver: Herbert L.Kessler et Gerhard Wolf (éds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne 1998 et Michele Bacci, *The Many Faces of Christ*, Londres, 2014.

7. Ver principalmente: K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strasbourg, 1887 et E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899. Voir aussi: P. Pedrizet, « De la Véronique à la sainte Véronique », in *Seminarium Kondakovianum*, V (Prague 1932), pp.1-15; A. Katzenellenbogen, « Antlitz, heiliges », in *Reallexikon deutscher Kunstgeschichte*, éd. par O. Schmitt, vol. I, Stuttgart, 1937, pp.732-742 ; A. Chastel, « La Véronique », in *Revue de l'Art*, 40-41 (1978), pp.71-82; F. Lewis, « The Veronica: Image, Legend and Viewer », in *England in the Thirteenth Century*, éd. par W. M. Ormrod, Evansville, 1985, pp.100-106 et G. Wolf, SALUS POPULI ROMANI. *Die Geschichte der römischen Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp.80-85 et 200-205.

8. Cf. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, p.246 et seguintes e Gerhard Wolf / Colette Dufour Bozzo / Anna Rosa Calderoni Masetti, *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Milan, 2004.

VERSÃO

Suas propriedades de cura e proteção eram idênticas. Uma diferenciação importante ocorreu no início do século XIV. Nessa época, aparece uma nova versão da lenda da "Verônica", lenda que conhecerá um êxito fulgurante: no caminho para o Gólgota, uma mulher piedosa, movida pela compaixão, teria oferecido ao portador da cruz seu véu para que ele pudesse limpar o sangue e o suor que o cobria. Em recompensa por sua atitude caridosa, o tecido lhe foi devolvido com a impressão da "Santa Face". Essa variante conheceu uma difusão importante na Idade Média por intermédio dos "Mistérios" teatrais[9]. Ao contrário do "Mandylion" de Abgar, a "Verônica" mostra, agora, a face sofredora de Cristo. E se, no caso da primeira imagem, a história de suas origens era secundária, ela é, na segunda, um fato essencial. A imagem da "Verônica", que se forma ao curso da Paixão, é, por assim dizer, um "ícone" que, no entanto, pode ser compreendido como o "extrato" de uma "narração"[10]. A coroa de espinhos, as gotas de sangue e a expressão dolorosa recordam essa "narração", que logo será transformada, pelo véu miraculoso, em signo de toda Paixão. A diferença entre o "Mandylion" de Abgar e a "Verônica" não é, contudo, sempre evidente. Nesta última imagem, o rosto imortal de Cristo é frequentemente visível e – até as versões de Zurbarán – aparece sempre em visão frontal.

9. E. Mâle, *L'Art Religieux à la fin du Moyen-Age en France* (1908), Paris, 1949, p.64.

10. Sobre o assunto ver: S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Abo, 1965, p.70 et H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, p.201.

Figura 2. Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, 1658, huile sur toile,105 x 83 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

A representação em três quartos de Zurbarán distancia-se da tradição. A inclinação da cabeça, perceptível na impressão sobre o véu, faz eco às origens das narrativas da imagem: ela se apresenta explicitamente como uma tomada de vista instantânea de um momento da Paixão. Delimitar o ponto de partida desta evolução não é fácil. Se nós levarmos em consideração as diversas representações narrativas da lenda da "Verônica", a complexidade de sua gênese pictural torna-se evidente.

Dois exemplos podem a ilustrar.

Um mestre da Baixa Renânia ou da Westfália colocou no ponto central de seu "Caminho do calvário" o encontro de Cristo com a Verônica (fig. 3). É evidente que a impressão da "Santa Face" já aconteceu, uma vez que o rosto de Cristo aparece plasmado sobre o linho estendido da piedosa mulher. Todavia, este é antes de tudo uma reprodução do "Mandylion" conservado em Roma (fig. 4), e não pode ser considerado uma reprodução fiel dos traços faciais daquele que carrega a cruz, exausto e oprimido pelo peso de seu fardo. É curioso observar, também, o gesto da santa mulher que, em lugar de dar a ver ao espectador a "verdadeira imagem", ela a esconde parcialmente encobrindo-a com seu braço esquerdo. Não se trata de um acaso. O braço da mulher deve ser compreendido como um gesto de censura que obriga o espectador a recriar, por meio da imaginação e a partir da efígie do portador da cruz, o retrato de Cristo, substituindo assim o antigo modelo do "Mandylion", por uma nova imagem interior[11]. Esta última poderia apresentar o rosto sofredor visto em retrato de três quartos.

Outra fonte, dessa vez mais próxima à época de Zurbarán, pode ajudar-nos a confirmar esta hipótese: o *Evangelicae Historiae Imagines* (Anvers 1593/1606), livro de Jérôme Nadal. *Imagines* era um livro de meditação que, em razão de sua retórica visual elaborada, influencia não somente a pintura espanhola do século XVII, mas a pintura de toda a Europa[12]. O Novo Testamento é aqui reproduzido em 153 cenas sendo que, cada uma delas inclui várias sequências de um episódio. Em Nadal, a "Subida ao Calvário" divide-se em três estações: (*as Imagenes* 124, 125 e 126). Na última (fig. 5), o episódio da "Verônica" tem sua própria sequência, assinalada pela letra D. Tal sequência mostra, precisamente, o nascimento da imagem milagrosa, que só pode ser apreendida dentro de seu contexto narrativo – Ainda que em Nadal este episódio assuma, também, o estatuto de uma cena autônoma.

As "Adnotationcula" colocadas abaixo das representações auxiliam a compreensão das imagens. Assim, aprendemos que Cristo, sob o peso do instrumento de seu suplício, desmorona, e que Simão de Cirene o ajuda (A) e carrega a cruz (B) para que o condenado possa descansar (A). A sequência C mostra as mulheres de Jerusalém seguindo Cristo e ,por último, na sequência D, uma dessas mulheres – seu nome não é mencionado - lava o rosto de Cristo ("vultus") com seu

11. Eu devo esse exemplo a F. Thürlemann, "Geschichtsdarstellung als Geschichtdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini" , in *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, éd. par W. Kemp, Munich, 1989, p.114, note 33. O motivo da censura aparece igualmente, sob uma outra forma, em outras imagens (cf.: La *Via Crucis* de Jan Provost, planche dans: M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden/Bruxelles, 1973, vol. IX, 2, Nr. 147).

12. Cf. M. Nicolau, S. I., *Jerónimo Nadal, S.I.* (1507-1580). *Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid, 1949, pp.114-189; A. Rodríguez de Ceballos, « Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrareforma », in *Traza y Baza*, 5 (1974), pp.77-96; T. Buser, « Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome », in *The Art Bulletin*, 58 (1976), pp.424-433; D. Freedberg, « A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: a Case Study in the Response to Images », in The Burlington Magazine, CXX (1978), pp. 432-441; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/Londres, 1989, pp.181-182.

véu ("linteo"), ato pelo qual o retrato do suplício ("eius effigiem") é tranferido sobre o tecido. Esta última afirmação das "Adnotationcula" permanece, no entanto, carente de prova visual: a posição do véu não nos permite verificar se, ou sob qual forma, a "Santa Face" pode imprimir-se. Sem nenhuma dúvida, a lâmina reforça essa hipótese, na medida em que nos apresenta a cabeça de Cristo de maneira semelhante à efígie sofredora. As próprias "Adnotationcula" remetem à figura daquele que carrega a cruz. O leitor (ou o espectador) deve observar e retornar, depois da sequência da "Verônica" (D), à sequência (A) do rosto de Cristo na qual, dirigindo-se às mulheres em pranto Jesus diz: "Não choreis".

Figura 3. Maitre anonyme de la Rhénanie ou de la Westphalie, *Le Portement de croix*, XVe siècle, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

Desse modo, a narração visual se conclui em uma forma duplamente codificada. Em primeiro lugar, o discurso direto das "Adnotationcula" – "não choreis" - constitui uma indicação necessária à recepção da imagem: diante da representação da Paixão – e o retrato de Cristo que resulta de sua narração – não é preciso chorar. A cabeça de Cristo não está voltada nem em direção às mulheres em pranto (C), nem a Verônica (D), mas antes se encontra a meio caminho de ambas; em outras palavras e apesar da ação, apresenta-se diretamente ao espectador/leitor, convidando-o a um exercício espiritual: com a ajuda de sua própria imaginação, o espectador deve transferir, por si mesmo, o rosto torturado sobre o véu escondido. O texto do jesuíta Nadal é, nesse sentido, muito claro[13].

Voltemos às obras de Zurbarán (Fig, 1, 2, 6, 11). Em comparação com as "Verônicas" anteriores – mas, também, posteriores - pintadas por outros mestres,

13. *Placuit Deo ut Christi apertus vultus mundo ostenderetur quam erat visurus omnis oculus, & qui eum pupugissent, cum veniret in nubibus. Euge beata mulier, applica feciei IESU linteum tuum, ipse te invitat libenter, sinit se a te tangi & mundari, in tuum cor suos oculos illos misericordiae conijcit, illi primum suam effigiem suavissime imprimit, deinde linteo*. (J. Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Anvers, 1596, p.342).

elas anunciam, como já indicamos, um caráter excepcional. Ao contrário da representação frontal, o perfil em três quartos adotado pelo pintor espanhol convida a intuir o acontecimento do qual nasceu a imagem. Este novo motivo deve ser entendido, acima de tudo, como o resultado da investigação de Zurbarán sobre a "verdadeira" origem da "Veronica".

Contudo, é visível que o interesse de Zurbarán não reside na narração, mas sim na apresentação da imagem milagrosa. Se compararmos suas versões com outras imagens da "Santa Face", da mesma época (fig. 7 e 8), realizadas em outros países católicos, como por exemplo as obras de Domenico Fetti (cerca de 1626) ou Philippe de Champaigne (1660), é evidente que, apesar de algumas diferenças, o peso do *trompe l'oeil* como recurso é considerável. Tanto em Fetti (fig. 7) como em Champaigne (fig. 8), o rosto de Cristo aparece flutuando, subtraído de peso, fora do véu[14]. Em Philippe de Champaigne, as gotas de sangue igualmente transpassam a fronteira estética da representação, aumentando, consideravelmente, o efeito sobre o espectador[15]. Na obra de Zurbarán, de forma contrária, a "Santa Face" está impressa no véu, impregnada em seu tecido. É o suporte da imagem (o véu) que emerge em trompe *l'oeil*, e não a imagem (o retrato de Cristo).

Figura 4. *Le Mandylion*, réplique du XIIIe siècle du mandylion d'Edesse, San Bartolommeo degli Armeni.

Esta diferença evidente entre imagem e concepção do retrato encontra sua confirmação teórica no mais importante tratado da Contra-Reforma sobre a questão das imagens: o *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* do cardeal Gabriele Paleotti (1582).

A "Archeiropoiton" pode, segundo Palleoti, estar "impressa" sobre um tecido como no caso do retrato enviado a Abgar, mas pode, também, estar "*espressa*", isto é, sair para fora a exemplo da "Verônica"[16]. Algumas décadas mais tarde (as obras apresentadas aqui são testemunho), essa distinção entre retrato "impresso" e retrato "espresso" torna-se um instrumento da linguagem artística da época.

Outra razão, mais concreta, para a aparência esfumaçada de Cristo no véu de Zurbarán tem sua origem no contexto artístico e religioso do século XVII na Espanha. O original da "Veronica", de acordo com a tradição preservada em São Pedro de Roma, foi, como sabemos, roubado durante o Saque de Roma (1527)[17]. Quando, mais tarde, e em confusas circunstâncias reapareceu, a relíquia já havia perdido muito prestígio, e é nesse momento, precisamente quando no contexto dos relatos apócrifos da Paixão se difunde lenda da dobra tripartida da "Verônica", e as três imagens dela resultantes. Além de Roma, Jerusalém e a cidade andaluza de Jaén, na Espanha, tiveram o privilégio de possuir um original de valor idêntico[18].

14. Sobre a tradição desse motivo, cf.: H. Belting, *op. cit.*, p.478.

15. Louis Marin analisou a "Véronica " de Champaigne em vários ensaios, notadamente em: " Figurabilité du Visuel : la Véronique" ou "la question du Portrait à Port-Royal", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35 (1987), pp.51-65.

16. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), in: P. Barocchi (éd.), *Tratatti d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Vol. II, Bari, 1961, p.243 et p.349.

17. Cf. A. Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton, 1983, pp.104-105.

18. Cf. E. von Dobschütz, *op. cit.*, p.225. Sobre a recepção dessa lenda na Espanha , cf.: F. Pacheco, *op. cit.*, vol. I, pp.190-192 ; V. Carducho, op. cit., p.372 ; A. Palomino, *op. cit.*, vol. I, pp.249-250.

VERSÃO

Figura 5. Hieronymus Wiericx, *Le portement de Croix*, Hieronymus Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, fig. 126, Anvers, 1593 / 1607.

Felizmente, temos uma fonte escrita que se refere em detalhes ao sudário preservado na cidade da Andaluzia (Fig. 9): os *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo* de Juan Acuña de Adarve (Villanueva, 1637). Os capítulos centrais desta obra, pouco levados em consideração pela pesquisa acadêmica, abrangem toda a questão da imagem sagrada contemporânea a Zurbarán. O autor ocupa-se, principalmente, com a questão da autenticidade da relíquia de Jaén[19], o que para nós é um aspecto secundário. Por outro lado, a forma e a maneira com as quais Acuña de Adarve insiste nas características da imagem milagrosa, em particular a representação da face sofredora de Cristo, desempenha um papel fundamental. Curiosamente, os “Discursos” não oferecem uma descrição direta da "Verônica". Acima de tudo, propõem ao leitor compreender, em vez de contemplar, como se não houvesse muito a ver na imagem sagrada. De acordo com Acuña de Adarve, o véu é mantido trancado à chave no tabernáculo perto do Santíssimo Sacramento. A contiguidade com este último é justificada por sua natureza e função comuns, a saber, mostrar a presença real de Cristo: "o rosto no véu, o corpo no pão”[20].

Durante o ano, o relicário permanece fechado. Para alcançar a "Verônica", nada menos do que quatro estojos ("Arcas") aninhados um dentro do outro devem ser abertos, e sua exposição aos fiéis ocorre apenas na Sexta-Feira Santa[21]. A este

19. J. Acuña de Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva, 1637, passim.

20. Ibid., pp.210r et seguintes.

21. Hoje em dia a exposição tem lugar às sexta-feira às 12h.

Figura 6. Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, huile sur toile, 70 x 51,56 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

respeito, os *Discursos* são uma fonte importante na apresentação da imagem. A ostentação ("ostensio") de "Veronica" recorda a Paixão em sua totalidade, e a exposição da face sofredora provoca a "compassio" do público. Como na *Imagines* de Nadal (aliás, amplamente citadas por Acuña de Adarve), os espectadores estão chorando, mas o consolo de Cristo, a retórica "não chore", não é seguida. Em seu lugar, canta-se uma ladainha cujos versos podem ser entendidos como um repertório metafórico da face sofredora da "Verônica". Essa ladainha, constituindo uma sorte de paralelismo do antigo hino: *Ave Facies praeclara*, deve também ser vista como um signo que facilita a percepção da relíquia, e, respectivamente da imagem. Os fiéis que, por causa da distância e da multidão, não puderam contemplar a imagem, tomaram consciência, em parte, do que no véu se poderia ver: um retrato de Cristo desfigurado, pálido e escondido e, por outro lado, o modo pelo qual a Santa Face deveria ser entendida: uma "figura da substância divina" e como "memória de nossa Redenção"[22].

Acuña de Adarve não era um teórico da arte, mas um historiador da Igreja. Todavia, se alguém tentar ler seu tratado no contexto da literatura artística de seu tempo, é possível obter uma ideia relativamente clara das expectativas do público espanhol confrontado com a imagem santa. Em Acuña, encontra-se uma descrição do sudário que assume um certo acento expressionista: ele não foi criado com cores normais, mas com a saliva, o suor e o sangue que cobriam

22. Ibid., pp.210 e seguintes.

o rosto de Cristo[23]. Assim se cumpre a profecia de Isaías: "... sem beleza ou brilho para atrair nossos olhares, e sem aparência que nos tivesse seduzido; objeto de desprezo, abandonado pelos homens, um homem de dor, familiarizado com o sofrimento, como alguém diante de quem se cobre a face, desprezado, não lhe fazemos nenhum caso"[24].

Figura 7. Domenico Fetti, *La Sainte Face*, avant 1622, huile sur bois, Washington DC, National Gallery of Art.

O leitor atento irá detectar nestas afirmações duas conotações: uma imagem de saliva, suor e sangue pode ser vista como um exemplo significativo do que Plínio chamou pela primeira vez de "pintura suja" ("rhyparographia"), um conceito posteriormente retomado em muitos tratados. No entanto, uma vez que é uma imagem de Cristo, mais precisamente da efígie mesma de Cristo, a tensão entre a matéria e o conteúdo da imagem é essencial.

A profecia de Isaías citada por Acuña de Adarve tem um significado importante. Por um lado, estabelece uma ponte com o Antigo Testamento. Por outro lado, indiretamente, tematiza a estranha forma de contemplação do ultrajado rosto de Cristo: seu aspecto, tão difícil de suportar, faz com que o espectador cubra o próprio rosto para evitar a crueza da imagem. Faz assim sua aparição a dialética do velar/desvelar, um conceito fundamental na arte e na literatura artística da época. A "Verônica" também pode ser percebida sob dois ângulos: um véu que "cobre" (que oculta) e um véu que "descobre" (que mostra). O motivo é ainda mais importante porque desdobra e enriquece um *topos* antigo.

23. Ibid.: "El rostro de Christo N. Señor quedó impreso en el lienzo de la Verónica, qual estava de presente, conviene a saber disfigurado, y lleno (de) cardenales, sudor, y sangre, y tal, que lo desconocían los que le avían visto antes de su passion (p.233v)" e "Como pues Christo no avía de retratar con su sacro sudor, y sangre tan al vivo su rostro en el lienco de la muger Verónica, que no quedasen en el impressas todas las señales de lástimas, sangre, y cardenales, que en su rostro llevava impressa? Y tal se muestra la Santa Verónica de Jaen, y tan desfigurada, que opareze un bosquexo, porque es viva estanpa de santo rostro de Christo en el estado, que iva a padecer, tan desfigurado ; que los que antes le avían visto, le desconocían, y echavan menos, como si no la viessen" (p.234r).

24. Isaïe, 53, 2-3 citado por J. Acuña de Adarve, *op. cit.*, p.234r. Sobre a tradição da polimorfia do Cristo, de sua indignidade física, de sua feiura Ver as belas páginas de Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, pp.182-201.

De acordo com Plínio, o Velho, o pintor Timanthes, incapaz de reproduzir a expressão de dor de Agamenon diante do sacrifício de Ifigênia, teria coberto com um véu o rosto aflito do pai[25]. Na literatura espanhola, esta história é reiteradamente citada afim de colocar em evidência a limitação dos meios artísticos no que se refere a representação dos afetos. Encontramos até mesmo no mais importante teórico espanhol da imagem sagrada, Francisco Pacheco, um poema sobre o "engenhoso véu" ("ingenioso velo")[26].

É difícil imaginar que as imagens de Zurbarán tenham se desenvolvido independentemente do culto popular da "Verônica" de Jaén, embora sua relação com a relíquia do culto (fig. 9) coloque alguns problemas. Visto que a representação do motivo muda de uma imagem para outra, trata-se, acima de tudo, de "variações" em torno do mesmo tema, tornadas visíveis se observarmos a série em seu conjunto.

Torna-se necessário voltar nossa atenção para o público a quem essas imagens foram destinadas. Em seu *Discorso*, Acuña de Adarve também menciona as cópias do "Verônica" feitas por mãos humanas e seus efeitos. Assim, uma freira, Juana de la Cruz, que rezava diante de uma dessas representações ("Una Verônica hecha por mano de artefice"), de repente viu a "Santa Face" ganhar vida, sair do tecido para falar com ela e finalmente voltar para seu suporte[27].

Temos aqui um *topos* recorrente desde a Idade Média na tradição visual européia: a imagem como intermediária da experiência visionária. Nesse caso, todavia, o efeito da imagem deve ser entendido em um contexto mais amplo: Juana de la Cruz teve, talvez, uma espécie de alucinação causada por uma cópia da "Verônica".

É possível supor que a imagem contemplada pela religiosa não se assemelhasse às obras de Zurbarán (fig. 1, 2, 6 e 11), mas antes, àquelas de Domênico Fetti ou de Philippe de Champaigne (fig. 7 e 8), nas quais domina o *trompe l'oeil*. Na Espanha, essas imagens da "Verônica", capazes de suscitar visões, eram muito correntes. Como exemplo pode-se citar aquelas de El Greco do final do século XVI e de um mestre andaluz desconhecido que parece haver pertencido ao círculo do atelier de Zurbarán, no século XVII (fig.10). Pode-se considerar a "Veronica" /relíquia como a precursora de todas essas , na medida em que o estado atual dessa imagem nos permite, ainda, emitir um juízo[28].

Se compararmos essas imagens (fig. 7, 8 e 10) com aquelas de Zurbarán, talvez se obtenha os dois pólos da experiência visionária: de um lado, a figura que se "imprime", de outro aquela que se "expressa". Considerando essa relação, a "Verônica" ilustra um ponto culminante e, ao mesmo tempo, paradoxal: a imagem é um véu; o véu mostra, dissimula ou poderia dissimular; apresenta-se como suporte para a imagem; a "figura" (o retrato) torna-se o "fundo" e o "fundo" (o véu) torna-se a "figura".

25. Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 73 (*...patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.*) e F. Pacheco, *op. cit.*, Vol. II, p.156 (*... cubriendo con el velo el rostro del doloroso padre por no poder espresar la grandeza del sentimiento.*)

26. F. Pacheco, *op. cit.*, Vol. II, p.156. Por outro lado, a "pintura divina" é uma arte de desvelar. A "Veronique" não se esconde, ela mostra. Um segundo

Figura 8. Philippe de Champaigne, *La Sainte Face*, vers 1660, eau-forte, Paris, Bibliothèque Nationale.

Figura 9. *La Sainte Face*, Jaén, Cathédrale.

VERSÃO

Figura 10. Maitre andalou, *La Sainte Face*, huile sur toile, 100 x 82 cm, Milwaukee, Art Center.

O véu desdobrado diante dos olhos do espectador, no qual se vê o rosto pálido de Cristo, parece ser uma solução visual própria a Zurbarán. Trata-se, muito provavelmente, da última consequência das polêmicas características da Reforma e da Contra-Reforma em torno do "Verdadeiro Ícone".

Lutero já havia contribuído para o debate sobre a relíquia romana, mantida em São Pedro de Roma. Segundo ele, esta era apenas uma encenação de um pedaço de pano, pregado a um painel de madeira retangular coberto por outro tecido. Na realidade, o tecido não mostrava "nada"[29]. Por outro lado, os círculos da Contra-Reforma encaravam positivamente a ilusão despertada pela "archeiropoiton" e suas cópias, como testemunham as obras de Fetti (fig. 7), Greco ou Philippe de Champaigne (fig. 8).

A solução de Zurbarán parece ser a consequência lógica de uma tomada de posição crítica frente a esta polêmica e, por essa razão, o uso que faz do *trompe l'oeil* merece um estudo mais aprofundado.

A representação em *trompe l'oeil* é considerada como o ápice da representação pictórica. Segundo a lenda da “Verônica”, a figura não era uma imagem pintada, mas um "retrato milagroso". Como uma "obra divina" e "autor-retrato" de Cristo, ela impõe-se como uma imagem de caráter sobrenatural.

Na literatura de arte espanhola do século XVII, há escassos comentários sobre essas legendárias imagens de Cristo[30]. Elas são, no entanto, usadas como testemunhas das "origens divinas" da pintura. Paralelamente a isso, observa-se que os autores espanhóis reativam os antigos *topoi* sobre a Arte da Pintura, como se esta tivesse duas raízes com origens míticas, uma sagrada e outra profana.

É importante assinalar como também Pacheco, cujo tratado a *Arte de la Pintura* (1649) melhor descreve a situação artística sevilhana na época de Zurbarán, refere-se aos famosos experimentos de Zeuxis e Parrasios. Ele cita e comenta, com insistência, as anedotas de Plínio sobre o quadro de Parrásios, que não representava outra coisa além de um pedaço de tecido[31]. Esta imagem enganou – como é sabido – o pintor Zeuxis, que em um primeiro momento se viu convencido de que a cortina pintada era real e encontrava-se na frente da imagem para cobri-la.

Em seu comentário, Pacheco joga com os termos "tela" e "véu" ("lienzo" e "velo") e suas interrelações[32]. Em um soneto dedicado ao mesmo assunto, o véu enganador ("el mentido velo") é enaltecido como o mais alto desempenho de um pintor[33]. Este motivo é frequentemente encontrado em outras produções literárias espanholas dedicadas a Arte[34].

motivo, portanto, aparece, e que tipologicamente define o jogo do véu / desvelamento como uma dialética. Seu antecedente é a cortina do Templo, que manteve o acesso ao Santo dos Santos (2 Chr. 3, 14 ; Lv. 16, 2 12-15; Sir. 50, 5f. ; Hebr. 9) e que, em algumas ocasiões , vinha cobrir de sangue sacrificial (Lv. 4, 6, 17). Selon Matthieu (27, 51), esta cortina foi rasgada com a morte de Cristo, um sinal do fim do antigo culto (cf. J.-K. Eberlein, *Apparitio Regis-Revalatio Veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982, pp.83-94). Segundo comentários mais tardios, ela foi substituída pela "Verônica", que não mais interditou o acesso a Deus mas, ao contrário, o facilitou. (cf. C. Brunus, *De Imaginibus*, Mainz, 1548, p.122 et Vicente Carducho, *op. cit.*, p.355 et 373)

27. J. Acuña de Adarve, *op. cit.*, p.233r : « ... un dia de la Semana santa después de averse açotado con cadenas de hierro, como lo tenía de costumbre, estando postrada en tierra delante de una Verónica, dixo: o mi dulçe Iesu Christo, suplicóos Señor por los méritos de vuestra sagrada passión, que merezca yo ser vuestra esposa, y entrar en religión, para que libre de las cosas del mundo, mejor pueda entregarme toda a vas bien, Redentor de mi alma. Y diziendo ésto, se mudó la santa Veronica, y transformó en el rostro hermosíssimo de N. Señor Iesu Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne passible y mortal, y tales cosas dixo viendo a su, Redentor desta suerte, tales fueron sus lágrimas,

Figura 11. Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face*, huile sur toile, 104 x 84 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

A exegese católica empreende um segundo passo. Surpreendentemente, é ela, e não a literatura artística, que combina a anedota do *trompe l'oeil* com a simbolismo cristão. Assim, a obra de José de Barcia y Zambrano *Despertador Christiano, divino e eucharistico* (1695) estabelece uma comparação engenhosa entre o artifício de Parrasios e o cobrir e descobrir a verdade da Eucaristia. O trabalho de Parrasios era apenas a imagem de um véu. A hóstia é, ao mesmo tempo, uma representação de Cristo e Cristo em si[35]. É semelhante a uma tela sagrada ("sagrado lienzo"), sobre a qual há um "véu branco de pão" ("un velo blanco de pan"). A hóstia ("velo de pan") é o visível imediato, e por trás do "véu de pão" esconde-se a Verdade. De fato, o que é oferecido à nossa vista (o véu / o pão) não é outro senão o corpo do Messias. O Hóstia (o véu) encerra a imagem de Cristo enquanto é o próprio Cristo. Nesta etapa de nossa análise, torna-se necessário recordar o contexto em que a "Verônica" de Jaén foi preservada. De acordo com Acuña Adarve, ela descansava durante o ano em um tabernáculo, perto do Santíssimo Sacramento, localização justificada pelo fato do tecido ser o rosto de Cristo e o pão seu corpo ("en lienço el rostro, el cuerpo em pan")[36]. Se, no século XVII, estas equivalências (a Hóstia comparada ao véu de Parrasios e a "Verônica" com a Hóstia) realmente existiram, podemos concluir que o "Verdadeiro Ícone" desempenha o papel de intermediário entre o *trompe l'oeil* e o Santíssimo Sacramento.

Nós poderíamos parar por aqui, mas muitas perguntas ainda necessitam de respostas. Entre estas, permanece problema apresentado pela última "Verônica" de Zurbarán, que parece contradizer o caráter puramente sagrado do ícone.

tales sus congojas y ansias nacidas de tando amor, que el mismo Señor la consoló, prometiendo recibirla por su esposa, y traerla a la religión con que su parte se ayudasse ella, y hiziesse lo que pudiesse. Dichas estas palabras, la Santa Verónica se torno a su ser ... ». Pour la signification de cet épisode dans le contexte de l'expérience mystique visionnaire, je me permets d'envoyer à mon ouvrage *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'Or*, Paris, 2011, pp.80-85.

28. Levando em consideração o impacto da "Santa Face" de Jaén sobre o espectador, uma fonte, mais tardia, é a esse respeito particularmente interessante: Lord Blayney, *Reise durch Spanien und Frankreich, während seiner Gefangenschaft in den Jahren 1810 bis 1814*, Leipzig, 1815, pp.78-79. Nós citamos aqui a versão alemã (la version anglaise est de 1814): "Jaén ist eine Mittelstadt von 8 bis 10 000 Einwohner (...). Unterwegs hatte ich in vielen Häusern einen ganz sonderbar gestochenen Christuskopf gesehen; es waren Kopien von einem Gemälde dieser Hauptkirche, welches der Dechant so artig war, auf mein Ersuchen mich sehen zu lassen. Er entfernte sich einige Minuten, kam dann in seiner Amtstracht, von zwölf Priestern, mit brennenden Wachsfackeln auf groβen goldnen Leuchtern begleitet, zurück. Nachdem eine Messe gelesen war, wurden zwei kleine Thürflügel andächtig aufgethan und bei einiger Kerzen Licht sah ich in einer Vertiefung

VERSÃO

Figura 12. Jacopo de' Barbari, *Nature morte*, huile sur bois, 52 x 42,5 cm, Munich, Alte Pinakothek..

Nesta imagem (Fig. 2), as dimensões do tecido branco são tão pequenas que o fundo, pintado de vermelho amarronzado, tende a ser confundido com a tábua de madeira. O retrato de Cristo se dissolveu, e o efeito do *trompe l'oeil* do tecido é acentuado por causa do forte contraste com o fundo escuro. Uma ilusão semelhante é observada na representação de um bilhete pintado no suporte como se fosse uma colagem. Este, como o véu, atrai e engana o olhar, mas o que mais eles têm em comum?

Um é o suporte de uma imagem, o outro é uma inscrição na qual se pode ler "Fran^co^ de Zurbarán 1658".

A assinatura e a data encontram-se assim na imagem. Elas não são simplesmente inseridas, mas "representadas" e, possuem, assim, um estatuto semelhante ao do tecido pintado. O paradoxo não termina aí: o bilhete que segue a tradição do "cartelIino"[37], não apenas assina a representação do sudário, mas se refere ao conjunto da imagem, uma imagem da qual ele mesmo é parte integrante. O objeto principal da obra é uma "imagem" que, segundo a tradição, não foi "feita pela mão do homem". Sem dúvida, a associação de uma assinatura com uma "archeiropoiton" coloca um problema difícil. A imagem de Zurbarán não é, no entanto, uma "archeiropoiton", mas a "representação de um archeiropoiton": a representação de uma representação. Temos informações sobre sua datação, 1658, bem como sobre seu criador, Francisco de Zurbarán.

eine düstere Vorstellung des Kopfes und Halses unseres Heilands so unnachahmlich ausgeführt, daβ mich ein unbeschreiblicher ehrfürchtiger Schauer überfiel. Diese Augen schienen in die innersten Tiefen der Seele zu dringen und das Ganze war so lebendig, das, wenn irgendetwas, dieβ Gemälde ganz gewiβ die abergläubischeVerherung körperlicher Darstellungen der Gottheit entschuldigen könnte. Die Krone des Hauptes ist verschleiert, das Gemälde in einem Rahmen aus gediegenem Golde, mit Diamanten und Smaragden von unermeβlichem Werth befaβt."

29. "Gleichwie sie mit der Veroniken auch tuun, geben für, es sei unserers Herrn Angesicht in ein Schweisstüchlin gedruckt, und ist nichts, denn ein schwarz Bretlin viereckt, da hängt ein Klaretlin (Schleier) für, darüber ein anders Klaretlin, welches sie aufziehen, wenn sie die Veronika weisen; da kann der arm Hans von Jenä nicht mehr sehen, denn ein Klaretlin für eim schwarzen Bretlin: das heisst die Veronika geweiset und gesehen." (Luther, *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet*, 1545, apud E. von Dobschütz, *op. cit.*, p.282).

30. Cf. Pacheco, *op. cit.*, Vol. 1, p.191; Carducho, *op. cit.*, p.355; Palomino, *op. cit.*, Vol. 1, p.250.

31. Cf. Pacheco, *op. cit.*, Vol. 1, p.471.

32. Ibid. p.471: "Zeuxis dixo a su competidor Parrassio levantase el

Esta não é a primeira vez que um pintor assina uma imagem "não feita pela mão dos homens": Van Eyck já o havia feito[38], assim como Greco[39] e Dürer também desenvolveram essa ideia[40]. A presença do “cartellino” e do sudário ao seio do mesmo nível de realidade é, no entanto, uma novidade[41], embora relativa: o *trompe l'oeil* das naturezas-mortas já recorreu a esse virtuosismo artístico (fig. 12). Mas o que significa a inserção desse jogo entre realidade e ilusão no contexto da pintura religiosa?

Figura 13. David Teniers II, La Gallerie de peinture de Léopopld-Guillaume à Bruxelles, huile sur toile, 95 x 126 cm, Schleissheim, Staatsgalerie.

As "Verônicas" de Zurbarán estão na fronteira entre a "era da Imagem" e a "era da Arte"[42]. Como já mostramos, a ilusão de ótica é a consequência de uma reflexão profunda sobre o efeito da imagem sagrada e sobre a relação entre a imagem e o Santíssimo Sacramento. A "maestria" do pintor - sua arte - é aqui colocada a serviço da Fé. Francisco Pacheco (1638) já havia deixado claro: através de novos artifícios ("mejor luz de arte"), é possível e necessário renovar e regenerar as crenças antigas[43]. Assim, o método *trompe l'oeil* cumpre um papel profano e sagrado: é usado para indicar a personalidade de um artista, como a "Verônica" de 1658 (fig. 2), bem como para se reconectar com a verdadeira Fé.

É oportuno dedicar mais algumas linhas à recepção dessas obras. As fontes escritas e visuais dos séculos XVI e XVII informam-nos sobre a presença de imagens da "Verônica" em coleções privadas[44]. Eles são representados nas pinturas de David Teniers (fig. 13) e, mais tarde, no *Prodromus zum Theatrum Pictorium* (fig. 14)[45]. No contexto das galerias de pintura, estas obras foram certamente consideradas obras-primas puras. Os comentários que suscitaram tinham pouco

lienzo, o el lo fuese a levantar, teniendo el pintado por natural, pareciéndole que debaxo de aquel velo estaba la pintura…".

33. Ibid. p.472.

34. Ver: H. Schulte, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München, 1969.

35. "Zeuxis, aquel Pintor célebre de la Antiguedad, deseoso de ganar los aplausos de primero, vino à pública competencia con Parasio, que era Pintor insigne (...). Pinto Zeuxis unas frutas, tan al natural, y con tan buen sucesso, que puestas en público en el theatro, bolaron muchas aves à comerlas (...). Ea, Parasio (dezia lleno de vanidad à su competidor) yà has visto que aun lo irracional me anuncia victorioso: veámos lo que as pintado. Avia Parasio traido al certamen un lienzo hermoso, en que pintó un velo con tal pro(p)riedad, que creyendo Zeuxis que ocultava alguna pintura, in(vi)tava à Parasio que la descubriesse. Corre, corre esse velo (dezía) à ver si lo que oculta puede competir con las frutas de mi lienço. Aqui fue (dize Plinio) quando reconociendo que era un velo solo, el mismo Zeuxis se confesó vencido de Parasio (...). Vencio (Fieles) Parasio con el velo, al que juzgó vencer con el engaño de las aves. Pues aora. Que haze el mundo en estos días, sinó pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, buelan à comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfación cumplida de

VERSÃO

Figura 14. Franz von Stampaert et Antonius von Prenner, *Page du Prodomos Theatrum Artis Pictoriae*, Vienne, 1735.

a ver com a história da Paixão ou o simbolismo eucarístico. Na verdade, deram lugar a observações de ordem estética como "*representação em trompe l'oeil*", "*arte e ilusão*", ver "*original e cópia*" ou "*retrato e semelhança*"[46]. No final, a "Verônica" é apenas uma imagem, inserida em um sistema de representações cujo fundamento era a "Arte".

sus deseos. Y á con ésto se imagina victorioso en la competencia. Pero pintor más diestro Jesu-Christo, pone à vista del theatro aquel hermoso velo de pan, para triunfar de el mundo en este certamen, mejor que triunfó de Zeuxis Parasio. Lleguen, lleguen à este theatro los hombres. Qué miran en el profano lienço del siglo? Frutas aparentes, honras, riquezas, gustos, que engañan à las aves ignorantes; pero digan las aves mismas, si quando más desaladas por essas frutas, han hallado en ellas alguna satisfación? Su experiencia misma les dirá su engaño. Que miran en el sagrado lienço de aquel viril? Un velo blanco de pan. Pensarán los sentidos que se oculta la substancia de Pan debaxo de aquel velo. Pues substancia de pan no puede presumir victorias a vista de las frutas del mundo. Aguardad, dize Jesu-Christo: que lo que veis es solo un velo de pan; pero no es pan, sinó mi verdadera Carne y sangre (...)" (José de Barcia y Zambrano, *Despertador Christiano, divino y eucharistico*, Madrid, 1692, pp.241-242).

36. Ver *supra*, nota 20.

37. Cf. Z. Wazbinski, « Le Cartellino ». Origines et avatars d'une étiquette », in *Pantheon*, XXI (1963), pp278-283 et H. U. Asemissen, *Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Kassel, 1989, pp.19 e seguintes. Sobre a questão da inserção da assinatura do artista, cf. V. I. Stoichita, « Nomi in cornice », in M. Winner (éd.), *Der Künstler über sich*

selbst in seinem Werk, Weinheim, 1992.

38. Os dois painéis de Van Eyck representando o « verdadeiro ícone » são assinados e datados sobre a moldura, portanto, fora do campo da imagem, cf. H. Belting, *op. cit.*, p.480.

39. A "Verônica" de El Greco, pintada em torno de 1577-1578 e conservada na Coleção Caturla, em Madri, é assinada em grego : CHEIR DOMENIKOU ("da mão de Domenikos"). Um jogo textual e visual entre "archeiropoiton" e "cheiropoiton" não é excluído, embora esse tipo de assinatura esteja presente nas obras de Greco (cf. H. E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, p.148). Importante observar que, na "Verônica" da Collection Goulandris, em New York, um segundo jogo é perceptível na assinatura : DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS E'POIEI.

40. No "autorretrato " de Munich (1500) e na gravura da "Verônica" (1513). Cf. entre outros: D. Wuttke, "Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: "Jahrhundertfeier als symbolische Form "", in *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10 (1980), pp.72-129.

41. Como estamos lidando aqui com uma forma cara para Zurbarán, temos uma grande quantidade de provas a disposição. As seguintes obras merecem atenção especial: o "Crucifixo" para San Pablo Real (Instituto de Arte, Chicago, 1627), no qual o "Cartellino" é pregado na madeira da cruz, ou o "Martírio de Serapião Bendito" (1628). , Wadsworth Atheneum, Hartford), onde uma similaridade é sugerida entre o "Cartellino" e a representação principal.

42. Para esses conceitos, cf. H. Belting, *op. cit.*, *passim*.

43. Pacheco, *op. cit.*, Vol. I, p.61: « … algunas veces este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restaura y renueva la antigua devoción.» (eu agradeço Susann Waldmann pela indicação dessa passagem).

44. A "Santa Face" do Museu de Escultura de Valladolid foi descoberto em 1968 em uma pequena igreja perto de Torrecilla de la Orden. Presumivelmente, encontrava-se lá, apenas, desde o século XVIII. Antes, ela estava integrada na parte superior de um retábulo (ver Cat. Expo, Zurbarán, Madri, Museo del Prado, 1988, 388.

45. Cf. Th. Von Frimmel, *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896 e S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au 17ème s.*, Bruxelles, 1957

46. Mais detalhes em: V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau* (Paris, 1993), Genève: Droz, 1999.

Victor Ieronim Stoichita

(Bucarest, Romênia, 1949) estudou História da Arte em Roma, Paris e Munich. Desde 1991 é professor de História da Arte Moderna na Universidade de Friburgo, Suiça. Faz parte dos historiadores e críticos de arte que praticam uma antropologia da imagem. Em seus diversos ensaios, apresentou novos modos de apreciar as imagens que suscitam a reflexão. É autor de *L'instauration du tableau* (2e édition, Droz, 1999), *Visionary Experience in the golden age of Spanish Art* (Reaktion, 1995) (Reaktion, 1995), *Bréve histoire de l'ombre* (Droz, 2000) et *The pigmalion effect: from Ovidio to Hitchcock* (The University by Chicago, 2008).

(*) Texto enviado em março de 2018