

Entre anjos e demônios: a série de *Novíssimos* de Carabuco¹

Letícia Roberto dos Santos,² André Luis da Rocha Perrett,³ Tamara Quirico⁴

Resumo: Os *Novíssimos* são uma doutrina da Igreja Católica. *Postrimerías* é o seu equivalente na língua espanhola, sendo o termo que dá nome a uma série de pinturas hispano-americanas. O presente trabalho discute uma dessas séries – o ciclo de Carabuco – como uma das mais importantes produções artísticas do vice-reino do Peru.

Palavras-chave: *Novíssimos. Carabuco. Anjos. Demônios.*

Between angels and demons: the *Novissimi* series from Carabuco

Abstract: *The Novissimi constitute a doctrine from the Catholic Church. Postrimerías is the Spanish equivalent, and defines series of paintings we may find in America. This paper discusses one of these series – the Carabuco cycle – as one of the most important artistic achievements in the Viceroyalty of Peru.*

Keywords: *Novissimi. Carabuco. Angels. Demons.*

1 Este artigo foi realizado no âmbito do projeto Expansão e consolidação do Laboratório de História da Arte Global, do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj, que conta com apoio financeiro da Faperj (Edital n. 29/2021).

2 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestra pelo Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Ouro Preto. Graduada em bacharelado e licenciatura em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: leticiasantos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2738-592X>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8968085662644039>. Paulínia/Brasil.

3 Mestrando em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes. E-mail: andreluisperrett@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5260-7299> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/1422648764032377>. Rio de Janeiro/Brasil.

4 Professora associada do Instituto de Artes da Uerj. Dedicar-se especialmente a pesquisas sobre a pintura italiana entre os séculos XIII e XV. É autora de diversos estudos relacionados a usos e funções das imagens cristãs e práticas devocionais ligadas a essas imagens. Dentre suas publicações, destaca-se o livro *Inferno e Paradiso. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Vínculo institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro, RJ, 20943000. E-mail: tamara.quirico@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0024-4737>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2136677343472870>. Rio de Janeiro/Brasil.

Ao adentrar um templo católico antigo (e por *antigo* nos referimos simplesmente a templos cujas execução e decoração tenham sido realizadas antes da década de 1960¹), a expectativa é de encontrar imagens com motivos religiosos, tanto pinturas como esculturas. Uma das temáticas passíveis de representação diz respeito aos *Novíssimos*, que apresenta expressiva recorrência nos templos católicos andinos dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Novíssimos é a transliteração do termo em latim *novissima*, cujo significado é “as últimas coisas”. Para o historiador francês Jean Delumeau (2003, p. 302), a tenacidade do tema da morte e a busca de sinais escatológicos são traços característicos comuns aos mundos católico e protestante. A procura de sentido para seu fim, por parte da humanidade, é um dos apoieus do catecismo cristão, portanto, comum às duas tradições. No tempo em que as duas religiões disputavam influência na Europa e no Novo Mundo para garantir fiéis às suas doutrinas, era ponto pacífico entre as elas que o fim último viria a ser o propósito da existência (p. 302).

Novíssimos é uma referência à passagem bíblica do Eclesiástico capítulo 7, versículo 40 na Vulgata (JERÔNIMO, s.d.): *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua. et in aeternum non peccabis*; a tradução em português da Bíblia de Jerusalém (2002) tem como seu correspondente o capítulo 7, versículo 36 do Eclesiástico: “Em tudo que fazes, lembra-te do teu fim e jamais pecarás”.² O Eclesiástico, também conhecido como Sirácide, é um dos livros deuterocanônicos da Bíblia, considerado sagrado por boa parte das igrejas cristãs, principalmente pela Igreja Católica Apostólica Romana e igrejas católicas orientais, sendo em parte aceito pelas igrejas ortodoxas e a Protestante Anglicana. Outras igrejas protestantes não o incluem em seu cânone por seguir a tradição judaica, que o considera exemplo edificante, mas não um livro sagrado. Logo, esse é um tema de diferenciação entre a fé católica e a protestante (GEISLER, 1999, p. 52-53).

1 Na década de 1960, mais precisamente entre 1962 e 1965, ocorreu o Concílio Ecumênico Vaticano II. Dedicado a uma renovação litúrgica, foi prerrogativa do Concílio a necessidade de mudança de concepção dos templos católicos, de forma a conformar-se com a redefinição das orientações acerca da filosofia cristã e da própria liturgia católica. Essa mudança reduziu em muito a presença de pinturas e esculturas com motivos sacros nos edifícios católicos (Baptista, 2015[incluir nas ref. FAVOR NÃO ESQUECER DE INCLUIR NA VERSÃO EM INGLÊS TAMBÉM], p. 57-58).

2 Todas as passagens bíblicas foram retiradas da Bíblia de Jerusalém (2002).

A doutrina dos *Novíssimos* prega que os fins últimos dos homens passam por quatro momentos: Morte, Juízo, Inferno e Paraíso. O termo correspondente em castelhano a *Novíssimos* é *Postrimerías*, e dá nome à série que será discutida em seguida no presente artigo. A morte, decerto, é o acontecimento final da pessoa nesta vida. É a partir dela que o indivíduo está à disposição do Juízo. De acordo com dom Estevão Tavares Bettencourt (s.d., p. 5), a partir da morte as criaturas se emancipam do tempo, mas ainda não passam a viver a eternidade. Embora não se saiba o momento em que vai ocorrer, é preciso estar sempre preparado para esse momento e ter uma vida que dignifique, auxiliando a alma nos instantes que se seguem. Logo após a morte, de fato, vem o veredito: a alma será salva ou está perdida. Esse julgamento, o chamado Juízo, possui dois estágios: o particular e o final.³ O juízo particular é a ocasião em que

Deus derrama sua luz sobre a alma logo após a morte, de modo que ela toma nítida consciência do que foi realmente a sua vida terrestre; reconhece o sentido e o valor, os méritos e deméritos da sua existência; torna-se-lhe claro tudo que ela fez e omitiu, de bem e de mal, até os últimos pormenores (BETTENCOURT, s.d., p. 38).

Nesse primeiro julgamento a alma é destinada aos júbilos do Paraíso ou às tormentas do Inferno. Apesar de não haver na Bíblia alusão ao juízo particular em si, os cristãos, ao menos desde o século X, já faziam referência à balança de São Miguel Arcanjo julgando as almas, o que se consolidou como tema na iconografia cristã, indicando a balança como atributo desse santo.⁴

Após o julgamento particular, não há chance de um segundo julgamento.⁵ A possibilidade do Purgatório não é um caminho intermediário, porque ele já faz parte da dimensão da salvação. De fato, embora o julgamento seja duplo, o resultado será o mesmo. A diferença é que o juízo particular é uma questão estritamente individual, enquanto o juízo final

3 O desconhecimento do instante da morte de cada ser humano ecoa um desconhecimento mais amplo: o do momento em que Cristo retornará, e o mundo chegará ao fim. Há um paralelismo, portanto, entre juízo particular e juízo final. Em comum, a ignorância da humanidade, tópico reiterado na exegese cristã ao longo dos séculos. Há diversos textos escriturais que tratam desse tema. Particularmente popular ao longo dos séculos foi a parábola das virgens sábias e das virgens tolas, descrita em Mt 25, 1-13. Nessa passagem, o noivo que está para chegar era interpretado como Cristo.

4 Sobre esse tema, relacionado ao contexto do juízo final, ver, por exemplo, Quírico (2007).

5 Sobre o tema da sentença das almas, ver Bettencourt, s.d., especialmente os módulos “Juízo Particular” e “Purgatório (I) e (II)”.

possui um aspecto comunitário (BETTENCOURT, s.d., p. 159). De acordo com Bettencourt (p. 159), fundamentado nas passagens bíblicas Mt 25, 31-46; Jó 5,26; Jó 12,48,

a vida de cada um está inserida dentro de um conjunto e é conveniente que os demais homens saibam quanto devem ao comportamento de cada um de seus irmãos; somos solidários e interdependente entre nós; por isso é oportuno que os efeitos desta solidariedade sejam manifestados em todos os homens.

Na doutrina católica o Purgatório não é um destino em si, é uma passagem com a duração de um EVO⁶ para as almas imperfeitas expurgarem seus pecados, de modo a em seguida desfrutar o Céu. O Purgatório não faz parte da tradição dos *Novíssimos*, mas se torna um tema popular em representações visuais a partir do século XV. Após o juízo final, ele desaparecerá, pois é uma instância ultraterrena temporária, que existe para purificar as almas que não podem ingressar imediatamente no Paraíso, mas que serão salvas antes ou no momento do julgamento último.⁷ O juízo final, assim, é o momento em que a sentença proferida no juízo particular se confirmará; ele marca o fim de todas as coisas, é o julgamento supremo e um evento de caráter definidor para a humanidade.⁸

As instâncias ultraterrenas – Inferno, Paraíso e Purgatório – são habitadas por seres responsáveis pelo cumprimento do destino dos homens. Aos demônios, decerto, reserva-se o Inferno. Em relação aos auxiliares divinos, no entanto, a questão já não é tão simples. Embora o Paraíso inclua, evidentemente, os anjos, a representação das figuras angélicas nos *Novíssimos* não se restringe ao destino idílico das almas.

6 Bettencourt (s.d., p. 5) explica que as almas, no momento em que deixam os corpos, se emancipam do tempo e passam a existir sob o regime de EVO. De acordo com a Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino (2001, p. 241-242), “o evo significa a medida das substâncias espirituais”.

7 Sobre o desenvolvimento do conceito de Purgatório, ver o ainda fundamental livro de Le Goff (1996).

8 Esse tema não obteve consenso dentro da Igreja católica por um longo período. Questões como se o Paraíso seria acessível para os livres de pecado antes do juízo final ou se haveria um território de espera para as almas até o momento do julgamento último agitaram as discussões nos primeiros séculos da Igreja e durante a Idade Média (há referências sobre o tema nos concílios de Lyon, de 1274, e Basileia-Ferrara-Florença, entre 1431 e 1439) e são fonte histórica riquíssima.

Ao longo dos séculos, na Europa, fortaleceu-se o desenvolvimento de figuras desses seres celestes, tornando-os a representação do abstrato e da força invisível. Na tradição judaico-cristã, temos já no Antigo Testamento um detalhado sistema de angeologia, especialidade que estuda a temática dos anjos. No livro do Gênesis, descrevem-se seres de luz presentes na corte celestial; entretanto, não houve uma definição sobre sua aparência e nem sobre seus nomes. A primeira aparição na Bíblia desses seres ocorre na passagem em que Adão tenta retornar ao Paraíso, logo após ser expulso.

E havendo lançado para fora o homem, pôs querubins a oriente do jardim do Éden, e uma espada flamejante, que se revolvía para todos os lados, para guardar o caminho da árvore da vida (GÊNESIS, 3:24).

Entre o fim da Idade Média e a primeira época moderna, na Europa, os fiéis já estão sensibilizados com esses temas. Nos Andes, os missionários espanhóis, no esforço de evangelizar os povos originários, começam a desenvolver alternativas para facilitar o processo de assimilação desses novos elementos. Dessa forma, as práticas autóctones são colocadas em paralelo às cristãs, para que os locais percebam similaridades e analogias entre as crenças, a fim de que essas novas práticas possam ser absorvidas gradualmente. Temas cristãos diversos são incluídos nesse processo. A representação dos anjos, por ser um dos temas de maior aceitação entre os andinos, torna-se uma das temáticas que mais ocupam as primeiras construções religiosas não só como cenas autônomas, mas também inseridas nas diversas séries dos *Novísimos* que encontramos em muitas igrejas presentes nos territórios hispano-americanos. É o caso, por exemplo, da série de pinturas analisada no presente artigo, conhecida também por *Postrimerías del hombre*, e que se encontra na Iglesia de Puerto Mayor, em Carabuco, no antigo vice-reino do Peru.

O Grande Porto de Carabuco é atualmente a terceira seção da província de Eliodoro Camacho no departamento de La Paz, na Bolívia. Está situado na margem sudeste do Lago Titicaca e sua população originária é Aymara (MUSSO et al., 2010).

O pequeno povoado agrícola que abriga a Iglesia de Puerto Mayor não é escolhido aleatoriamente. A razão de se construir uma igreja nessa localidade específica é a cruz que teria sido erigida nesse lugar, e que carrega

curiosa bagagem narrativa (CAVALCANTE, 2009, p. 44-47). De acordo com a lenda, essa cruz seria obra de um apóstolo de Cristo, que teria estado na América antes da chegada dos conquistadores. Esse acontecimento é reiterado pela historieta presente na parte inferior das pinturas da série das *Postrimerías del hombre*. Esse apóstolo seria São Tomé, conforme está descrito no primeiro medalhão que compõe uma sequência narrativa nos painéis, e de que trataremos em seguida.⁹

Com efeito, nos séculos XVI e XVII, era pensamento comum entre os religiosos que trabalhavam na América, sob domínio tanto português quanto espanhol, a ideia de que, em tempos muito anteriores à vinda dos europeus à América, o apóstolo Tomé teria pregado o Evangelho aos indígenas da região (TUDISCO, GUERRA, 2010, p. 98).¹⁰ O santo, assim, surge como autor de elementos da cultura material que seriam representados especialmente por pegadas em rochas,¹¹ cruzes de pedra e caminhos, como sinaliza Cavalcante (2009) a partir dos relatos de literatura doutrinária por ele analisados.¹² A cruz de Carabuco seria um dos elementos dessa cultura material. Não se tem conhecimento, porém, de que a cruz tenha realmente existido ou se foi apenas mais uma invenção europeia para justificar a doutrinação indígena. Atentemo-nos para o fato de que frei Agostiniano Afonso Ramos Gavilán (1570-1639) sustentava que um apóstolo havia estado nas Américas antes da presença europeia, e o padre Jesuíta Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) concluiu, pelas evidências que encontrou, que esse apóstolo deveria ser Tomé.¹³

9 O medalhão 7, porém, menciona que São Bartolomeu, a quem a igreja é dedicada, teria sido responsável pela confecção da cruz.

10 De fato, conforme a tradição cristã, após o evento de Pentecostes, descrito em At 2: 1-4, os discípulos de Jesus saíram para pregar sua palavra pelo mundo.

11 De acordo com Cavalcante (2009, p. 47-49), as pegadas encontradas como vestígios do período pré-colonial nas Américas são objeto de tradições arqueológicas. Como tais, elas não ficam restritas ao vestígio material em si e são cotejadas com outras evidências. No caso das pegadas, elas são atribuídas a São Tomé por jesuítas do século XVII, como padre Manoel da Nóbrega, no Brasil, e padre Antonio Ruiz de Montoya.

12 O historiador faz uma análise em seu livro sobre os relatos e vestígios arqueológicos da presença de São Tomé nas Américas. Entre suas fontes, ele utiliza “Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus Milagros e Invención de la Cruz de Carabuco”, de frei Gavilán (1621) e “Conquista Espiritual”, de padre Montoya (1639).

13 Os relatos de ambos os religiosos constituem um exemplo da aproximação do mito do São Tomé ocidental com o mito do São Tomé oriental. De fato, o jesuíta Montoya defendia, no século XVII, que no Oriente o apóstolo também teria deixado como lembrança de sua pregação uma grande cruz de pedra com sinais do sangue de seu martírio.

A suposta vinda de um apóstolo de Cristo antes da presença dos colonizadores é importante, pois inclui o Novo Mundo como parte do plano divino, mesmo que não seja mencionado nas Escrituras. Isso implica politicamente a legitimação da subjugação dos povos originários da América, como um castigo divino por terem, em algum momento, rejeitado a Palavra do Senhor (LA JOUSSANLEDIÈRE, 2012, p. 108). A principal função da narrativa de São Tomé e sua cruz em Carabuco seria a de sincronizar a história local com a história religiosa mundial e, ao mesmo tempo, desconstruir a história dos povos originários locais.

A conquista espanhola dos Andes, iniciada em 1532, inaugura, assim, o duplo projeto de evangelização e hispanização da população indígena, tendo em vista que a missão catequizadora cristã é uma das justificativas legais para a conquista espanhola. A importância atribuída à evangelização dos autóctones no plano colonial é incorporada aos esforços de um número considerável de missionários e doutrinadores.

No entanto, parece que esse trabalho não deu os resultados esperados de imediato, uma vez que queixas são repetidamente encontradas na correspondência da época acerca do pequeno fruto que, até o final do século XVI, a catequização dos povos andinos havia dado (Gareis, 2004, p. 263-264).

Com efeito, em 1608 o sacerdote Francisco de Ávila (1573-1648) coloca em alerta as autoridades coloniais, denunciando seus paroquianos andinos por idolatrar as deidades autóctones, apesar de já terem sido batizados há muito. Essa denúncia desencadeia no arcebispado de Lima a primeira campanha de extirpação das idolatrias. Pouco depois de dar o alarme, em 1610, Ávila é encarregado dessa missão pelo arcebispo de Lima. Vários esforços visando à extirpação se seguem no decorrer do século XVII. Durante essas campanhas milhares de pessoas são condenadas, muitas representações de divindades andinas destruídas, bem como artefatos relacionados com suas crenças e múmias de seus antepassados (GAREIS, p. 264). Retornaremos à questão das idolatrias ao fim deste artigo.

Evidentemente, não basta condenar e perseguir o que se considerava idolatria. É preciso igualmente consolidar o cristianismo entre as populações autóctones. Assim, desde a chegada dos primeiros evangelizadores ao Novo Mundo surge a necessidade de adequar a maneira de transmitir os dogmas cristãos a esses povos, preocupação presente na literatura catequética do século XVI ao XVIII. Em contraste com a catequização inicial

na Europa, onde o cristianismo e o paganismo compartilhavam uma base comum de conhecimento e tradição, a evangelização na América rapidamente se move em direção à coerção religiosa, a partir da qual os dogmas católicos são introduzidos simultaneamente e também em conjunto com costumes e valores ocidentais (MACCORMACK, 1985, p. 466) – afinal, estamos tratando de grupos sociais que jamais haviam ouvido falar em Cristo e em todo o arcabouço mitológico que o sustenta.

É a partir dessa perspectiva que precisamos considerar a importância de imagens com temas cristãos nos processos de conquista e dominação dos territórios hispano-americanos, o que inclui, evidentemente, as séries das *Postrimerías* que se multiplicam por essas regiões. Enquanto na Europa os conceitos de juízo final, inferno e paraíso se estabeleceram durante séculos no imaginário cristão, na América são implantados juntamente a toda a doutrina escatológica do cristianismo. Dessa forma, temas são apresentados especialmente em igrejas e capelas de povos indígenas, atuando como elementos essenciais no trabalho doutrinário para a adequada conversão dos povos autóctones. É o caso da série da Iglesia de Puerto Mayor. Já em 1683, de fato, o sacerdote de Carabuco, José de Arellano, solicita ao pintor José López de los Ríos a produção de uma série de quatro pinturas sobre as *Postrimerías* para ser colocadas ao longo das paredes da nave.¹⁴

As diversas séries das *Postrimerías* que encontramos nos territórios hispano-americanos constituem um claro exemplo do peso e da dimensão do inevitável que marca a história cristã – definida linearmente por um início com a criação do universo, e que terá seu fim no momento do retorno de Cristo ao fim dos tempos. Na história das ideias e imagens da cultura ocidental essa circunstância foi sentida, pensada e representada das mais diversas formas (ARIÈS, 2000, p. 142). As *Postrimerías*, portanto, são um tema doutrinador que desfrutava de grande popularidade no vice-reino do Peru, seja literária ou iconograficamente. Encontramos, de fato, na literatura andina fontes que confirmam ser esse tema um importante

14 José de Arellano ordenou a decoração da capela principal, do coro, comprou o órgão, e também encomendou os grandes painéis a ser pintados por José López de los Ríos, que os finalizou em 1684 (cf. Gisbert, 1998b, p. 49-59). Pouco conhecemos sobre José Lopez de los Ríos pela historiografia. Não sabemos se ele era de origem indígena nem mesmo se era um mestre qualificado por alguma agremiação do vice-reino do Peru.

instrumento de doutrinação.¹⁵ Ele consta, por exemplo, na obra impressa em 1585 por Antonio Ricardo (1532-1605/1606) intitulada *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana por Sermones*.¹⁶

No vice-reino do Peru, esse imaginário ultraterreno é implantado de forma sistematizada em todo o território durante os séculos XVII e XVIII, como uma das maneiras de assegurar o processo de evangelização e conversão iniciado desde os primeiros anos da conquista. Visualmente, apresenta-se, assim como nos equivalentes europeus, a luta entre o bem e o mal, entre o verdadeiro e o falso, e uma mensagem ancorada na relação entre o pecado cometido em vida e a punição a que se submeterá no Além. Tem-se, desse modo, uma estratégia visual eficaz para realizar o que Serge Gruzinski (1991, p. 197) definiu como “a colonização do imaginário”.

É nesse contexto, então, que a série dos *Novísimos* de Carabuco é pensada. Encomendadas por José de Arellano, as pinturas dos *Novísimos* possuem grandes dimensões¹⁷ e, além das cenas principais, contam com 30 episódios da história da cruz de Carabuco em medalhões distribuídos pelas pinturas. Segundo o historiador da arte canadense Sebastián Ferrero (2015), a narrativa de como um apóstolo (Tomé ou Bartolomeu) construiu a cruz de Carabuco antes dos europeus chegarem na região é representada em dez medalhões presentes nas pinturas *Glória e Purgatório*. Os outros vinte medalhões, expostos nas pinturas *Inferno e Juízo Final*, contam os planos de demônios para destruir a cruz (p. 651). Apesar de este artigo não se deter na análise dos medalhões, ele segue a ordem dos mesmos para a análise.

15 Sobre a importância do tema do juízo final, incluindo as representações de Inferno e Paraíso, nos processos de conversão de cristãos – neófitos ou não – na Europa Ocidental ver, por exemplo, Quírico (2014, em particular o capítulo 3).

16 Antonio Ricardo trouxe a primeira prensa móvel para as Américas e é considerado um importante difusor tanto da doutrina cristã para os povos originários como de suas línguas nativas (Quechua e Aymara) para o Velho Mundo. Sobre *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana por Sermones*, Antonio Ricardo a produziu em versão trilingue, nos idiomas aymara, castelhano e quechua, após o Terceiro Concílio Limense (1583-1591) recomendar a difusão da palavra de Cristo entre as populações autóctones.

17 A pintura intitulada *Glória* possui 4,12 x 5m; a cena do *Purgatório*, 4,12 x 4,94m; a pintura do *Inferno* tem 4,21 x 8,34m; por fim, a cena do *Juízo Final* possui 4,14 x 8,16m (Landa, 2005).



Figura 1
José Lopes de los Ríos,
Gloria (De la serie Las
postrimerías), 1684,
óleo sobre tela, 4,12x
5m, La Paz, Igreja de
Carabuco. Disponível
em: [http://artecoloni-
alamericano.az.unian-
des.edu.co:8080/art-
works/5681](http://artecoloni-
alamericano.az.unian-
des.edu.co:8080/art-
works/5681). Acesso
em: 31 maio 2022

Assim, a primeira pintura do ciclo é *Glória* (Figura 1). Seu nome se refere, evidentemente, à glória máxima da vida do cristão: chegar aos céus, ao Paraíso. Apesar do caráter edênico com que a América é imaginada e retratada na época dos descobrimentos pelos europeus, seja em cartas, crônicas ou imagens (cf. HOLLANDA, 2000, p. 7), para que essa pintura atenda à função religiosa principal esperada – converter os autóctones –, não faria sentido retratar a *Glória* como o lugar onde vivem os nativos. Afinal, por que eles abraçariam o cristianismo em busca da salvação eterna no Paraíso, se o paraíso seria o local que habitam? Dessa forma, observa-se que nessa pintura não há um elemento que identifique o Paraíso com a comunidade ao redor da igreja, ao contrário do que é feito nas pinturas que têm como objetivo incutir o medo no espectador.

O pintor, ou o comitente, opta por representar o Paraíso recorrendo ao tema da Corte Celeste, motivo esse comum nas pinturas europeias me-

dievais e que deriva da descrição de Pseudo-Dionísio Areopagita.¹⁸ A composição da pintura é repartida em quatro áreas, organizadas ao redor de um eixo mediano vertical, formado pela Santíssima Trindade sobre um orbe na extremidade superior, e prolongado por uma cruz sustentada por São Bernardo de Claraval.¹⁹ No registro superior, ao lado da Trindade, encontramos discípulos de Cristo e alguns dos santos mais importantes do panteão cristão que viveram na época de Jesus, ou pouco após sua morte e ressurreição; discernimos claramente, por exemplo, Pedro e Paulo, João Batista e o Evangelista. Maria se encontra em posição de destaque, do lado esquerdo de Cristo, que a ela dirige seu olhar. A presença de Maria em figurações do Paraíso é mais comum quando está entronizada ao lado do Cristo ou quando a iconografia da Corte Celeste é associada à da coroação da Virgem. Sua inclusão na cena, de qualquer modo, reafirma a devoção mariana que sustenta boa parte da religiosidade da região.

Acima das fileiras de santos e da Trindade, anjos ricamente vestidos contemplam a visão divina. Sobressaem-se dois anjos maiores, portando turíbulos dourados. No livro do Apocalipse, um anjo carrega um turíbulo em referência ao oferecimento de orações a santos. Os anjos, assim, atuam mais uma vez como instrumento de comunicação entre os planos divino e humano.²⁰ No contexto da cena, esse detalhe iconográfico destaca a importância não somente das orações por parte dos fiéis, como também a possibilidade de intercessão dos santos. Temos, portanto, um estímulo à devoção pessoal.

No segundo registro, divididos pela cruz, José López de los Ríos inclui, do lado esquerdo, membros de algumas das principais ordens religiosas responsáveis pelo processo de evangelização na América – dominicanos, franciscanos e jesuítas em destaque. O uso desse tipo de imagem no processo de convencimento acerca das “boas intenções” de representantes

18 Sobre os possíveis modos de representação do Paraíso na arte europeia, ver Baschet (1998).

19 El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y el Gloria, 2005.

20 “Vi então os sete anjos que estão diante de Deus: deram-lhes sete trombetas. Outro anjo veio postar-se junto ao altar, com um turíbulo de ouro. Deram-lhe grande quantidade de incensos para que o oferecesse com as orações de todos os santos, sobre o altar de ouro que está diante do trono. E, da mão do anjo, a fumaça do incenso com as orações dos santos subiu diante de Deus” (Ap 8: 2-5).

da Igreja católica parece claro. Do lado direito da cruz são incluídos diversos santos mártires: Catarina de Alexandria, Inês e Luzia são as mais evidentes, facilmente identificadas por seus atributos iconográficos.

No terceiro registro encontramos, ao lado de São Bernardo, que sustenta a cruz, diversos anjos; a maior parte deles apresenta as *Arma Christi* (ou seja, os símbolos da Paixão de Cristo – a lança, a escada, a coluna e a Verônica), mas há também anjos com instrumentos musicais. Conforme a descrição da hierarquia celeste, os anjos com instrumentos musicais seriam a última classe celestial, expressando sua devoção entoando hinos. A representação dos anjos musicais foi desenvolvida para ressaltar sua função como mediadores entre a harmonia divina e a da criação, entre o plano celestial e o dos homens (PSEUDO-DIONÍSIO. 2007, p. 161). Cabe a esses seres proteger os humanos, assim como realizar a comunhão e união entre os homens e as diretrizes de Deus, uma vez que pertencem à hierarquia que mais se aproxima do plano terreno (p. 139).

Por fim, no último registro, encontramos os cinco medalhões com a narrativa sobre Tunupá/o apóstolo, e a figura de José de Arellano na extremidade inferior direita da pintura, ajoelhado e em posição de prece, com as mãos postas. É sintomático que o comitente das obras esteja junto à representação do Paraíso da série das *Postrimerías*, pois legitima sua obra como santa – e, ao menos visualmente, seu lugar de glória junto aos santos e à Trindade está garantido.

A pintura seguinte, na outra parede da nave da igreja, e posicionada de frente para *Glória*, representa o *Purgatório* (Figura 2). A estratégia visual utilizada por José Lopes de los Ríos para representar seu conceito e sua doutrina é bastante interessante. Além dos medalhões no registro inferior, a tela pode ser dividida em duas cenas: à esquerda, temos uma possível referência ao tema da Missa de São Gregório;²¹ à direita, a purificação de

21 O tema da Missa de São Gregório se refere a uma passagem da vida do santo em que, durante a celebração de uma missa, um assistente duvidou da presença real de Cristo na hóstia consagrada. Diante das orações fervorosas do santo, Cristo apareceu diante do altar mostrando os estigmas e fazendo jorrar deles sangue sobre o cálice eucarístico. Para comemorar o ocorrido, São Gregório encomendou uma pintura sobre ele. O que mais se destaca na composição do tema iconográfico da Missa de São Gregório é a relação com a eucaristia. Sobre isso ver Sousa (2017, p. 109-135). A pintura de Lopes de los Ríos sobre o Purgatório apresenta a celebração da eucaristia diante da cena da crucificação de Jesus, muito provavelmente em alusão a essa cena.

almas dentro das chamas, de modo que possam entrar no reino dos céus, cujo ingresso é representado no extremo superior direito do painel: a torre flanqueada por São Pedro e São Paulo. No centro visual da pintura, Cristo surge segurando a cruz, e a pomba do Espírito Santo atua como ligação entre ele e Deus Pai.

Alguns detalhes nos são importantes para considerar as funções religiosas de imagens com o tema do Purgatório, em particular quando pensamos no contexto de evangelização dos autóctones. São Francisco parece interligar as cenas da Missa de São Gregório e a das almas no Purgatório – facilmente reconhecível por causa do rasgo em seu hábito, de onde despenda o estigma em seu flanco, Francisco dirige seu olhar ao grupo no fogo; a presença do *Poverello*, assim como a inclusão da Virgem Candelária de Copacabana, reforçam a ideia da possibilidade de intercessão por parte de um santo. Maria, de fato, encontra-se próximo aos anjos, atuando no encaminhamento das almas para o plano celestial.²²

22 A Virgem na cena possui elementos muito semelhantes à representação da Virgem de Copacabana. Sua indumentária contém o largo manto, ornamentado com tiras de pérolas, coroa, e uma vela em uma de suas mãos, simbolizando o poder purificador do fogo e sua luz um guia para a fé. Uma das mais significativas devoções dos Andes, a Virgem de Copacabana tem seu culto derivado da evangelização dos colonizadores, tornando-se um dos mecanismos que facilitam a conversão e

Figura 2

José Lopes de los Ríos, Purgatorio o la intercesión de Cristo, la Virgen y santos para lograr redención y alcanzar gloria después de muerte, 1684, óleo sobre tela, 4,12 x 4,94m, La Paz, Igreja de Carabuco. Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/art-works/4191>. Acesso em: 31 maio 2022



Por fim, uma das personagens que arde no fogo purgatório – uma autoridade religiosa, identificada pela mitra que se destaca sobre sua cabeça – estica seu braço esquerdo na tentativa de alcançar um rosário que lhe é estendido por uma figura feminina que, com uma criança no colo, vem em auxílio às almas do Purgatório.

Se o Purgatório teria possivelmente uma destacada função didática no processo de conversão dos nativos – afinal, esse tema enfatiza a possibilidade de remissão dos pecados após a morte – a inclusão dos santos intercessores, mas, especialmente, do rosário, torna visualmente mais evidente noções ligadas à economia da salvação, de que orações, assim como esmolas e missas *pro animae*, são elementos primordiais. Então, ao se considerar uma hipótese da utilização dos *Novísimos* pelo projeto colonizador, é possível levar-se em consideração que o Purgatório apareça como fator de negociação entre os europeus e os líderes indígenas.

Figura 3

José Lopes de los Ríos, *Muerte e Infierno* (De la serie *Las postimerías*), 1684, óleo sobre tela, 4,21 x 8,34m, La Paz, Igreja de Carabuco. Disponível em: <http://artecoloni-alamericano.az.unian-des.edu.co:8080/art-works/1051>. Acesso em: 31 maio 2022



evangelização da população próxima ao Lago Titicaca, expandindo-se em seguida para as demais regiões vizinhas. Sua devoção é mais um instrumento do sincretismo religioso que incorpora mitos e crenças que já faziam parte da cultura local (cf. Gutiérrez, 2015, p. 22-27).

A próxima pintura da série é o *Inferno* (Figura 3). Ela também é organizada em três níveis: na parte inferior, encontram-se, uma vez mais, os medalhões narrativos; no registro mediano, as almas são torturadas por demônios e monstros; castigos distintos são mostrados: destacam-se, na composição caótica, a roda denteada sobre a qual condenados são presos, e a grande boca monstruosa que, conforme uma tradição visual e literária que remonta à exegese bíblica dos primeiros séculos da era cristã, indica a entrada do lócus infernal.²³ A pintura, como outras do mesmo tema, é uma aglomeração de corpos nus submetidos a torturas por um exército de demônios com características diversas: chifres, orelhas e asas de morcego, bicos, enormes mandíbulas de animais. Parece evidente o objetivo de transmitir de forma clara a possibilidade do horror eterno aos fiéis, em particular aos autóctones.

Figura 4

José Lopes de los Ríos, Juízo Final (De la serie Las postrimerías), 1684, óleo sobre tela, 4,14 x 8,16m, La Paz, Igreja de Carabuco. Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/art-works/5687>. Acesso em: 31 maio 2022



Por fim, o registro superior mostra cenas cotidianas do mundo terreno, em que percebemos a interferência de demônios; a cena da *Morte*, a primeira a constituir a doutrina dos *Novísimos*, reduz-se, no ciclo de Carabuco, a um detalhe na extremidade superior direita da pintura do Inferno. A morte é personificada pelo Ceifador – um esqueleto que, com a foice levantada, acaba de golpear um rapaz de um grupo que, displicentemen-

23 Sobre a Boca do Inferno, e a iconografia da região infernal como um todo, ver Quírico (2011).

te, parece não perceber os perigos que rondam; um dos jovens, de fato, em realidade é um demônio transmutado, reconhecível somente pelo par de chifres que desponta em sua cabeça.

Por último, fechando o ciclo das *Postrimerías* de Carabuco, a pintura do *Juízo Final* – o *Durissimum iudicium* (Figura 4), conforme lemos na extremidade superior do painel. Tanto esta pintura como a do Inferno possuem medidas maiores do que as outras duas do ciclo, possivelmente para se destacarem, já que os temas exigiriam maior destaque, como é referido na *Nueva Cronica* de Poma de Ayala (1980, p. 104). A composição da cena é desenvolvida em três níveis distintos. O primeiro é o do céu, em que a Santíssima Trindade aparece centralizada, em um eixo vertical em que compõem, a partir da extremidade superior da pintura, Deus Pai, o Espírito Santo e Cristo segurando uma cruz, enquanto realiza um gesto de bênção com a mão direita. Flanqueando o Cristo estão representados Maria e João Batista, formando o tipo iconográfico da *Deesis* tão característico de cenas do juízo final.²⁴

Também reconhecemos elementos que remetem ao texto do Apocalipse, como o sol enegrecido junto à lua vermelha – “O sol ficou escuro como tecido de crina negra, toda a lua tornou-se vermelha como sangue” (Ap 6:12) – e estrelas caindo do céu. Anjos trombeteiros anunciam a ressurreição dos corpos, que se concretiza no registro logo abaixo: “O terceiro anjo tocou a sua trombeta, e caiu do céu uma grande estrela, queimando como tocha” (Ap 8:10). Para não deixar dúvidas da relação entre eles, das quatro trombetas saem palavras em latim que formam a oração *Surgite mortui venite ad iudicium*, que significa “levanta-te morto, venha para o julgamento”. Por fim, como se fosse um filactério que se desdobra ladeando Maria, Cristo e João Batista, duas passagens retiradas do Evangelho de Mateus: *Venite benedicti Patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi*²⁵ e *Discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius*.²⁶

24 A *Deesis*, por indicar visualmente a possibilidade de intercessão por parte de Maria e João Batista (ou Evangelista, como será mais comum nas regiões da atual França até o século XIV) – reforçando, portanto, a ideia da salvação pela devoção aos santos – é de grande popularidade desde as primeiras representações visuais do juízo final, na Europa.

25 “Vinde, benditos de meu Pai, her dai o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo” (Mt 25: 34).

26 “Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno que está preparado para o diabo e seus anjos” (Mt 25: 41).

O segundo registro é o plano terrestre em que se destaca a ressurreição dos corpos. No centro da composição, logo abaixo do Cristo, surge São Miguel que, com a balança em uma das mãos e uma espada de fogo na outra, pisoteia e domina o demônio.²⁷ Nos extremos esquerdo e direito desse nível temos, respectivamente, os eleitos que são conduzidos ao Paraíso (cujas entradas são marcadas por torres) e os réprobos que, enxotados por um anjo, dirigem-se em desespero à boca do Inferno, puxados e arrastados por demônios. O terceiro registro, por fim, conta uma vez mais com os medalhões que tratam das narrativas sobre os milagres de Carabuco.

Aproximando-nos da conclusão deste artigo, é preciso destacar que é notável, na série de Carabuco, a ênfase na descrição do Purgatório e, particularmente, do locus infernal. Devemos considerar que representações visuais do Inferno têm como um de seus propósitos principais instigar uma ética cristã baseada nos artigos de fé. Na elaboração dessa dialética do bem e do mal, do vício e da virtude, os religiosos tinham consciência da eficiência das referências às penas infernais. As recompensas que aguardam os eleitos no Paraíso não seriam suficientemente eficazes como estímulo ao arrependimento e à conversão. Conforme uma tradição cristã que remonta aos primeiros séculos, a persuasão do homem ocorre mais facilmente quando se enfatizam as punições possíveis. Já Santo Anselmo (morto em 1109), de fato, afirmava que apenas quando tomado pelo medo da condenação eterna é que o homem poderia ser efetivamente levado ao arrependimento (BEVINGTON et al., 1985, p. 38), e esse será um tema recorrente em sermões nos últimos séculos do medievo. A ênfase no Inferno, portanto, deve-se, sobretudo, a uma “pedagogia do medo” (BENNASSAR, 1984, p. 174-182) instaurada como forma de catequização. Desse modo, o Inferno torna-se peça elementar da catequese e da pregação, tanto europeias como hispano-americanas.

Essa ênfase não se restringe às artes visuais, seja na Europa ou na América. Na obra publicada pela Igreja católica do vice-reino do Peru, *Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana por Sermones...* (1685), percebemos como as opções do cristão – salvação ou condenação – são

27 Miguel é o principal anjo em todas as cenas de juízo final: ao derrotar Lúcifer, é-lhe concedido o direito de conduzir a alma do cristão ao Paraíso – Miguel é o santo psicopompo por excelência no cristianismo.

constantemente apresentadas. No último sermão, intitulado *Del juicio final*, o Inferno é explicado com bastante detalhe. O sermão inicia trazendo a questão da morte, e a ideia da *Vanitas* também é destacada; em seguida, o texto aprofunda as opções que aguardam a alma após a sentença divina. “No entanto, o Paraíso mal é mencionado, sendo apenas onde se encontram Deus e os anjos” (ROMERO, SIRACUSANO, 2011, p. 120).

Juan Carlos Estenssoro Fuchs (2003) afirma que o discurso doutrinário anterior ao Terceiro Concílio de Lima (que ocorreu entre 1583 e 1591) apresentava forte heterogeneidade, resultante da falta de uma estrutura institucional na região e da ausência de uniformização com relação às abordagens possíveis para introduzir os dogmas cristãos na catequese indígena. Desde a chegada do vice-rei Toledo, em 1569, novas regras são definidas sobre a evangelização. A partir do Terceiro Concílio, desenvolve-se uma literatura pedagógica que busca combinar persuasão e repressão no processo de conversão.

Assim, textos como *Cathecismo breve*, *Cathecismo mayor* e *Plática breve* (1613), mediante reiterações que se repetem como uma fórmula, introduzem a ideia do Inferno ainda de maneira bastante sucinta, como o lugar destinado àqueles que não respeitam Deus, onde tormentos eternos e infindáveis tristezas os aguardam. Por sua vez, o *Confesionario para los curas de índios* (1585) aborda o assunto de forma mais explícita, desenvolvendo os conceitos de culpa e pecado necessários para o estabelecimento do sacramento da confissão para a maioria dos índios – até então ele estava reservado apenas para as elites indígenas. O *Confessionario* apresenta os conceitos ligados ao Inferno por meio de perguntas retóricas que induzem os fiéis a entender, em sua própria carne, o conceito de eternidade:

Apenas um pecado mortal para a pessoa merecer tormento de fogo para sempre no Inferno. Diga-me, o que sentirias se te colocassem no fogo o dia inteiro? E se te deixassem ardendo, o que diria? Pois como estarás ardendo no Inferno por um ano? E dez anos? E cem anos? E mil anos, corpo e alma, e para sempre jamais sem fim? (DURÁN, 1990, p. 470).

A cena em que há um predador ouvindo a confissão de uma mulher, cuja boca expele animais (Figura 5), é uma alusão ao tema da batalha pelas almas. Esse tema, assim como os *Novísimos*, possui expressiva popularidade entre o final do medievo e a primeira época moderna na Europa (ILKÓ, 2016, p. 90). Sua figuração consiste em um anjo e um demônio

Figura 5

José Lopes de los Ríos, *Muerte e Infierno* (de la serie *Las Postrimerías*) (detalhe), 1684, óleo sobre tela, 4,21 x 8,34m, La Paz, Igreja de Carabuco. Disponível em: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/art-works/1051>. Acesso em: 31 maio 2022



disputando a alma de uma pessoa. O tema provavelmente se populariza devido à fácil associação com a consciência cristã, sendo o demônio a personificação do pecado (no contexto do ciclo de Carabuco, por meio das práticas consideradas idolátricas que são mostradas na pintura), e o anjo a possibilidade de salvação. Isso explica a presença de um anjo em uma pintura de motivo infernal, já que eles não deveriam ser representados no Inferno – embora, é preciso destacar, esse detalhe se encontra no que seria a superfície terrestre sobre a região infernal, e não no Inferno propriamente dito.

Nos Andes, a representação dos anjos – seja em cenas das *Postrimerías*, seja em outros âmbitos iconográficos – está inserida em um contexto mais amplo de substituição de crenças. De fato, um dos possíveis motivos para a assimilação por parte dos autóctones da temática dos anjos é o reconhecimento de elementos que se assemelham a aspectos já conhecidos por eles: por exemplo, os nativos associaram as asas desses seres às penas que adornam seus guerreiros. Devemos considerar também o culto, pelos nativos, de elementos ligados à natureza. A Igreja atua fortemente para combater essa adoração: baseando-se em uma tradição que remonta ao livro de Enoque,²⁸ que associa os anjos ao controle dos fenômenos naturais, como pla-

²⁸ Livro apócrifo de autoria atribuída a Enoque, ancestral de Noé, datado de 200 a.C., o qual trazia profecias e revelações.

netas e estrelas, missionários “criaram as séries angelicais, para substituir a idolatria das estrelas. Esta seria uma possível explicação para a popularidade das séries angelicais na zona andina” (GISBERT, 2004, p. 87).

Se a estratégia de aculturação por parte da Igreja católica nos Andes conforma um movimento que acomoda festividades e símbolos religiosos andinos ao ano litúrgico, buscando cristianizar, desse modo, a cultura local, os indígenas conseguem desenvolver sua forma de resistir, encobrindo sua verdadeira crença a partir das reinterpretações do Evangelho e dos santos cristãos.

Sendo assim, conquistadores e conquistados coincidiram, sem querer, em um ponto culminante para a doutrina: um símbolo podia gerar múltiplos significados, enquanto a Igreja expressava suas verdades eternas em imagens plásticas – método infalível de catequese (PINILLA, 1996, p. 239).

É preciso, entretanto, destacar que o fenômeno da colonização do imaginário, definido por Gruzinski, mostra não apenas a tentativa de imposição de um imaginário cristão, mas também traços de resistência cultural, indicando adaptações e reapropriações por aqueles que, pelo ponto de vista cristão, ocuparam o lugar do pecador: os nativos. As práticas entendidas na perspectiva do conquistador como “idólatras” denotam a persistência de uma religiosidade que, mesmo no século XVIII, não parece disposta a desaparecer em cultos particulares ou domésticos (SIRACUSANO, 2005, p. 309), mas que eventualmente surge também em representações visuais criadas por artistas locais. Assim, os evangelizadores, na tentativa de extirpar essas práticas, buscam associar o ruim, o demoníaco e o falso, representados em muitas das imagens, à presença dos indígenas, seus objetos de culto e suas práticas rituais.²⁹

29 A extirpação de idolatrias imposta pelos missionários não foi capaz de impedir a relação direta entre a cosmologia e angeologia andinas. Como afirma Pinilla (1996), na cidade de Ayacucho os indígenas começaram a associar os anjos com os espíritos das montanhas, wamanis. Eles acreditavam em uma relação mútua na qual o Deus cristão ordenava o que os cristãos entendiam como céu, e os deuses andinos comandavam as leis da natureza. “Os wamanis seriam anjos que foram influenciados pelo mal a ir contra aos ensinamentos de Deus, logo foram expulsos do céu e abandonados nas montanhas do mundo dos humanos com a missão de cumprir os desejos do poder maior na Terra” (p. 267).

É esse o motivo por que podemos ver, na cena do Inferno de Carabuco, mulheres indígenas oferecendo *keros* (antigo recipiente inca em madeira usado em cerimônias religiosas) para um demônio, enquanto outra figura demoníaca, com alguns homens, tocam instrumentos relacionados ao que ficou conhecido como Taqui Oncoy. Esse movimento de resistência se desenvolve ainda no século XVI, opondo-se tanto à conquista espanhola como à expansão do cristianismo na região. A mensagem na pintura, portanto, é clara: aqueles que não reconhecem o Deus cristão, ou a nova ordem estabelecida pela Coroa espanhola, estarão certamente condenados às punições eternas no Inferno.

A associação de pecadores com idólatras no Inferno, enfim, serviria como ferramenta para controlar a população autóctone em geral e práticas idólatras em particular. A meditação sobre os *Novíssimos* e sua reprodução plástica, portanto, alcançam uma relevância emblemática no contexto das campanhas de extirpação das idolatrias na América, no século XVII. As *Postrimerías* de Carabuco são, ainda hoje, um dos grandes exemplos hispano-americanos da importância das imagens nesse processo da *Conquista*.

Referências

AQUINO, Tomás de. O EVO difere do tempo? Artigo 5 da questão 10 (A eternidade de Deus). In: Suma teológica, primeira parte. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ARIÈS, Philippe. Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta la actualidad. Villa Ballester: Adriana Hidalgo, 2000.

BAPTISTA, Anna Paola P. A economia de imagens – Arte sacra católica depois do Vaticano II. In: Mouseion, dezembro/2015.

BASCHET, Jérôme. Paradiso. In: Enciclopedia dell'arte medievale, v. IX. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1998.

BENNASSAR, Bartolomé. Modelos de la mentalidad inquisitorial: métodos de su “pedagogía del miedo”. In: ALCALÁ, Ángel et al. Inquisición española y mentalidad inquisitorial. Barcelona: Ariel, 1984.

BETTENCOURT, Pe. Estevão Tavares. Curso de Novíssimos. Rio de Janeiro: Escola Mater Ecclesiae, s.d. (apostila).

BEVINGTON, David et al. Homo, memento finis. The iconography of Just Judgment in Medieval art and drama. Kalamazoo: Western Michigan University, 1985.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002

CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. Tomé, o apóstolo da América. Índios e jesuítas em uma história de apropriações e ressignificações. Dourados: UFGD, 2009.

DELUMEAU, Jean. O pecado e o medo, v. 1. Bauru: Edusc, 2003.

DURÁN, Juan Guillermo. Monumenta Catechetica hispanoamericana (siglos XVI-XVIII), Vol. II, Buenos Aires. Publicaciones de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1990.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos. Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Ifea, 2003.

FERRERO, Sebastián. Las escrituras y los procesos de occidentalización del mito de las imagens y Las Postrimerías de Carabuco. *Revista de Indias*, v. 75, n. 265, 2015.

GAREIS, Iris. Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII). *Boletín de Antropología*, v. 18, n. 35. Medellín Departamento de Antropología/Universidad de Antioquia, 2004.

GEISLER, Norman. Baker Encyclopedia of Christian Apologetics. Grand Rapids: Baker, 1999.

GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas em la arte. La Paz: Libreros y Editores, 2004.

GISBERT, Teresa. Catastro evaluación y estudio de la pintura mural en el área centro Sur Andina. La Paz: Organización de los Estados Americanos-Viceministerio de Culturas-Dirección Nacional de Patrimonio Artístico y Monumental, 1998b.

GRUZINSKI, Serge. La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII. Ciudad de México: FCE, 1991.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. Nueva crónica y buen gobierno. John V. Murra y Rolena Adorno, eds.; traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1980.

GUTIÉRREZ, Efraín Telias. Breves señalamientos a dos imágenes marianas. In: *Virgenes Sur Andinas: María, territorio y protección. Pintura virreinal siglos XVII-XIX*. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

ILKÓ, Kriztina. Angels and demons: Visualising the Battle for the Soul between Angels and Demons in Late Medieval Art. *CEU Medieval Annual*, v. 22, p. 89-105, 2016.

Jerônimo. Vulgate Bible. Bible Foundation/On-Line Book Initiative. Disponível em: <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. Acesso em: 10 maio 2022.

LA JOUSSANLEDIÈRE, Victor Santos Vigneron. Converter civilizar comunicar. Considerações sobre religião, direito e linguagem no Peru colonial. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LANDA, Carlos M. Rúa. Restauración de cuatro lienzos monumentales: el Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria. In: El Purgatorio, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria: restauración de cuatro lienzos monumentales. Serie Las Postrimerías. Templo de Carabuco. La Paz: Ministerio de Desarrollo Económico, Viceministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Dirección Nacional de Conservación y Restauración, 2005.

LE GOFF, Jacques. La naissance du purgatoire. Paris: Gallimard, 1996.

MACCORMACK, Sabine: The heart has its reasons: predicaments of missionary christianity in early colonial Peru. *Hispanic American Historical Review*, n. 65, 1985.

MUSSO et al. Cielos andinos, cielos cristianos: un recorrido por Carabuco. In: XI encuentro de la red iberoamericana de cementerios patrimoniales. Paysandu, Uruguay, octubre 2010.

PINILLA, Ramón Mujica. Angeles apócrifos en la América Virreinal. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PSEUDO-DIONÍSIO, O AREOPAGITA. Obras Completas: Los nombres de dios; Jerarquía celeste; Jerarquía eclesiástica; Teología mística e cartas várias. Teodoro H. Martin (coord.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

QUÍRICO, Tamara. Inferno e Paradiso. As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV. Campinas: Unicamp, 2014.

QUÍRICO, Tamara. A iconografia do inferno na tradição artística medieval. *Mirabilia*, n. 12 (Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média, org. Adriana Zierer). jan.-jun. 2011.

QUÍRICO, Tamara. A psicostasia nas representações visuais do Juízo final. In: VII Semana de Estudos Medievais, Atas... Rio de Janeiro: PEM/UFRJ, 2007.

ROMERO, Agustina Rodríguez; SIRACUSANO, Gabriela. La iconografía de Las Postrimerías: una propuesta de investigación interdisciplinaria. Papeles de Trabajo, ano 4, n. 7, abr. 2011.

SIRACUSANO, Gabriela. El poder de los colores. Buenos Aires: FCE, 2005.

SOUSA, Ana Cristina. A presença dos metais nos altares dos séculos XV e XVI: uma leitura a partir da iconografia da 'Missa de São Gregório'. In: RODAS ESTRADA, Juan Haroldo, SALAZAR SIMARRO, Nuria; PANIAGUA PÉREZ, Jesús (org.). El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata ibero-americana. Siglos XVI-XIX. León: El Forastero, 2017.

TUDISCO, Gustavo; GUERRA, Diego. El Apóstol soy yo: José de Arellano y el programa iconográfico de la Cruz de Carabuco. In: La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina. San Martín: Unsam, 2010.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

