

# O DEMÔNIO E SUAS MÚLTIPLAS IMAGENS ATRELADAS A MULHER E AO MEDO NA ÉPOCA MODERNA (SÉC.XVI-XVII)

Allian Fernando Santos Alves

Sob orientação de Nuno Miguel de Resende\*

## RESUMO:

Este relatório baseou-se numa análise sobre as múltiplas imagens do Diabo, com base em gravuras, pinturas e esculturas dos séculos XVI-XVII, produzidas em contexto europeu e mundial. Foi possível observar os seguintes elementos: 1 – Lúcifer alado como um ser andrógino com as mãos ao peito, metade anjo, metade dragão, com a cauda sendo pisada, cuja viagem deu-se através de Maarten de Vos; 2 – O Inimigo com características animalizadas, portando garras, pelo, rabo, entre outros aspectos, ainda devorador e malévolos; 3 – A legião de anjos que caem “A Queda dos Anjos Rebeldes” dos céus ao submundo. Foram analisadas vinte e cinco imagens, duas da Escola de Madrid, duas de Rubens, outras da escola italiana (Nápoles, com Luca Giordano, ao qual é representado como uma besta, em forma de Boca do Inferno muito intrigante), a Escola de Sevilha (Ignacio de Ries, Murillo, Juan de Valdés Leal, Ascilo Palomino); Frei Cipriano da Cruz com sua “diaba” e o exemplo da Alemanha com Hubert Gerhard.

**Palavras-chave:** Diabo. Imagem. Barroco. São Miguel. Satã. Anjo. Iconografia.

## ABSTRACT:

This report was based on an analysis of the multiple images of the Devil, based on engravings, paintings, and sculptures from the 16th-17th centuries, produced in a European and world context. It was possible to observe the following elements: 1 – Lucifer winged as an androgynous being with his hands on chest, half angel, half dragon, with his tail being trampled, whose journey took place through Maarten de Vos; 2 – The Enemy with animalized characteristics, bearing claws, fur, tail, among other aspects, still devouring and malevolent; 3 – The legion of angels that fall “The Fall of the Rebel Angels” from the heavens to the underworld. Twenty-five images were analyzed, two from the Madrid School, two from Rubens, others from the Italian school (Naples, with Luca Giordano, who is represented as a beast, in the form of a very intriguing hell mouth), the Seville School (Ignacio de Ries, Murillo, Juan de Valdés Leal, Ascilo Palomino); Frei Cipriano da Cruz with his “female devil” and the example of Germany with Hubert Gerhard.

**Keywords:** Devil. Image. Baroque. Saint Michael. Satan. Angel. Iconography.

---

\* Doutor em História da Arte Portuguesa. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Universidade do Porto. Investigador integrado do CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no grupo «Sociabilidades e práticas religiosas»

## INTRODUÇÃO

O Homem barroco vive preparando-se para a morte. Uma eternidade cobijada fruto de um medo escatológico enraizado pelo Cristianismo no imaginário das populações europeias dos séculos XVI-XVIII, o horror ao pecado e a angústia perante a ideia de morte como passagem para uma eternidade incerta<sup>1</sup>. O padre Manuel Bernardes, oratoriano lisboeta, autor de tratados ascéticos e morais ilustra em seus escritos “o terror do inferno, um rigorismo quase desesperado quanto ao problema do número dos eleitos”, um dos focos centrais da hamartiologia cristã (doutrina do pecado) a partir do Concílio de Trento (1545-1563).

Satã, por sua vez, “lançado [do céu] para a terra”<sup>2</sup> nela paira, intervêm e “nada nem ninguém pode, em nosso universo, escapar á ação do mestre do inferno e de seus anjos malditos”<sup>3</sup>. Sendo assim, desmascarar Satanás e fazê-lo representar foi um dos grandes

empreendimentos da cultura erudita no começo da Idade Moderna, visto que o contato com as dualidades maniqueístas ético-morais de Bem x Mal; Céu x Inferno; Anjo x Demônio; Vida x Morte, compunham grande parte do cotidiano e temáticas dos artistas barrocos. Provocando intriga e fascínio de quem [Lúcifer] seria e como aparentaria ser, porém medo, ao mesmo tempo que a produção literária e as artes plásticas floresciam, refugiando-se nesse imaginário de assombração apocalíptica. Ao serviço dos artistas (tomando de partida para produção de gravuras e difusão do trabalho, em especial atenção no caso de Rubens) ou á serviço dos interesses por ela [Igreja] defendidos, encomenda papal ou burguesa, como no caso de Guilio Procaccini ou Guido Reni, cujo trabalho foi alvo de polêmica devido ao rosto do Diabo lhe atribuído assemelhar-se ao cardeal Giovanni Battista Pamphili (futuro Papa Inocêncio X). Foi no começo na Idade Moderna e não na Idade Média que o inferno e seus habitantes monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente, graças a imprensa, que difundiu o medo de Satã e de seus sequazes. A insistência do tema da morte e, por consequência, a busca de sinais escatológicos, isto é, o fim do

---

<sup>1</sup> PIRES, Maria Lucília Gonçalves. Op. cit. p. 14. Num acesso á Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011–ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. Disponível em Webgrafia

<sup>2</sup> Ap. 12:9

<sup>3</sup> DELUMEAU, J. História do medo no Ocidente 1300-1800; uma cidade sitiada. 2009, p. 251

mundo, nas artes de região protestante e católica (particularidade comum as duas realidades) provocou traços característicos daquilo que é a viagem das formas iconográficas de pintores e escultores. Da Holanda, França, Portugal, Espanha, Alemanha, Itália e tantos outros territórios (inclusive além-mar), cuja colonialidade se fez e faz presente. O monopólio da temática escolhida para este trabalho será **o Arcanjo São Miguel derrotando o Diabo**, numa narrativa presente na Bíblia Sagrada onde é atribuído a tarefa ao anjo:

“E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. E ouvi uma grande voz no céu, que dizia: Agora é chegada a salvação, e a força, e o reino do nosso Deus, e o poder do seu Cristo; porque já o acusador de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite. E eles o venceram pelo sangue do Cordeiro e pela palavra do seu testemunho; e não amaram as suas vidas até à morte”. (APOCALIPSE 12,7-11)

Ele é sempre representado com uma espada ou lança, em gesto triunfal,

incorporando a concepção final do anjo guerreiro em toda sua força, valor e poder. O protetor contra o diabo (especialmente na hora da morte, quando a alma é mais vulnerável) e o líder dos exércitos celestiais contra os pagãos. O anjo da luta e da vitória, o guerreiro astuto e protetor do povo de Israel contra Satanás e os anjos rebeldes, vencendo aquele que se opõe á obra do que foi enviado pelo Deus Pai para salvar a humanidade.

## O DIABO BARROCO E SUA VIAGEM DE FORMAS

São Miguel, junto com Gabriel e Rafael, é um dos três únicos anjos liturgicamente venerados pela Igreja. Ele aparece duas vezes no Antigo Testamento como ajudante dos primeiros povos cristãos, duas vezes no Novo Testamento, uma vez discutindo com Satanás sobre o corpo de Moisés, e novamente quando ele e seus anjos lutaram contra ele e seus dragões no céu. O culto de São Miguel começou na Frígia, mas logo se espalhou para o Ocidente, onde ganhou força quando foi registrado que Miguel apareceu no Monte Garganus durante o reinado do Papa Gelásio.

Sabendo da cronologia destes séculos e o modo de se relacionar com Deus implícito nas vivências sociais, o demônio não passa mais do que um ser espiritual ativo que pode estar em qualquer ocasião e qualquer pessoa, nem que seja por alguns instantes – daí a necessidade primordial de um anjo da guarda. O convívio normativo e banal com a sua figura ocasionou estudos e pesquisa sobre o mesmo, fazendo com

que a sua representação iconográfica fosse disseminada a nível global. Importantes obras apareceram em diferentes países fornecendo rica fonte de conhecimento e explicações sobre os poderes, rostos e personalidades do Inimigo. Principalmente gravuras feitas a partir de mestres e companheiros de ofício, como Rubens, Lucas Vorstermann I, Lucas Kilian, Marten de Vos, Hieronymus Wierix entre outros:

#### **FRANÇA**



**Figura 1:** Saint Michel victorieux du Demon, 1670, Gilles Rousselet (depois de Rafael). British Museum

#### **ALEMANHA**



**Figura 2:** The Archangel Miguel Defeating Satan, 1588, Lucas Kilian (depois de Hubert Gerhard). The Metropolitan Museum of New York

***HOLANDA***



**Figura 3:** São Miguel, 1585, Joan Baptista Vrints. British Museum



**Figura 4:** St. Michael and Archangel's (The Seven Archangels), 1570. Hieronymus Wierix



**Figura 5:** São Miguel a pisar o demônio, 1584, Hieronymus Wierix (depois de Marten de Vos) British Museum

A construção corpórea e imagética do Diabo [ou pelo menos dos seus atributos] sempre foi de uma certa forma

canônica, e as semelhanças são bem maiores do que as diferenças. Um ser em estado de metamorfose [de anjo caído

para demónio] devido ao seu corpo antropomórfico alado, mistura de dragão e serpente, com um rabo alongado que se enrola e cria massa, unhas pontiagudas, chifres e musculatura física ora mais humana ora mais animalesca. Lucas Vorsterman I (Zaltbommel, 1595 - Antuérpia, 1675) foi o primeiro gravador na oficina do renomado pintor flamengo Peter Paul Rubens, exímio artista tanto na velocidade quanto na qualidade das cópias, tendo seu trabalho [Figura 8] sido feito através da impressão, a partir de um quadro (hoje desaparecido) de seu mestre, visto que ao longo dos séculos

muitas pinturas barrocas foram inevitavelmente perdidas. O trabalho de Vorsterman retrata o conflito de forma bastante literal. A batalha acontece nos céus, e Rubens cria uma composição rodopiante de anjos musculosos empurrando outros anjos e monstros amedrontadores em direção à Terra, uma anatomia visceral acompanha as figuras que estão dotadas de teatralidade e freeze narrativo. Escrito no escudo de Michael esta a palavra hebraica para o Deus de Israel, Yahweh, e um conjunto de raios [elemento clássico por excelência – os raios de Júpiter] á Satã é apontado.

### *MÉXICO*



Figura 6: Saint Michael Striking Down the Rebellious Angels, 1650, Sebastián López de Arteaga. NYC - Sociedade Hispânica da América

**HOLANDA**



Figura 7: St. Michael expelling Lucifer and the Rebel Angels, 1622, Peter Paul Rubens (oficina de). Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid

**HOLANDA**



Figura 8: St. Michael Striking Down the Rebellious Angels, 1621, Lucas Vorsterman I. Rijksmuseum, Amsterdão

**ESPAÑA**



Figura 9: San Miguel Ancágel, 1630-1635, Cristóbal Vela. Museu de Belas Artes de Córdoba

**HOLANDA**



Figura 10: São Miguel a pisar o demônio, 1584. Hieronymus Wierix (depois de Marten de Vos).British Museum

Rubens neste sentido, revolucionou a indústria da impressão, criando uma nova forma de arte gráfica popular que aumentou sua celebridade à medida que suas impressões circulavam pela Europa afora. A similitude das Escrituras Sagradas que o compara a um dragão tomemos como exemplo a gravura de Marten de Vos - um ser andrógino com as mãos ao peito, metade anjo, metade dragão, com sua cauda

sendo pisada – que teve repercussões desde a Península Ibérica até à América Latina. Lúcifer representado de forma bela, como o anjo rebelde expulso do Céu por Deus. A migração iconográfica dos motivos tanto em gravura quanto em pintura foram produzindo em regiões sujeitas ao domínio colonial/ordens missionárias da Igreja Católica a sede de exploração, segundo as fontes literárias, mas também plásticas da temática São

Miguel vencendo o Diabo. O grande mérito destas e outras gravuras foi, além de servir como ponte entre a arte da Holanda e a do Vice-Reino, satisfazer as exigências estético-espirituais da sociedade no Novo Mundo; fornecer uma figura mecanismo de divulgação da fé católica, subsequente aculturação da população indígena e africana que convinha aos patronos afortunados dotados de minérios e riquezas recém-descobertas destes territórios, possibilitados pela servidão escravocrata e apoio monárquico. Cristóbal Vela, pintor espanhol (Jaén, 1588 – † Córdoba, 1654) fundador de uma importante oficina em 1631 em Córdoba representou uma cópia do arcanjo São Miguel derrotando Satanás por Hieronymus Wierix a partir de Marten de Vos, procedente do Mosteiro de San Jerónimo de Valparaíso, cuja a composição do demónio com as mãos ao peito foi utilizada, não só por ele, mas também por diversas oficinas andaluzas no século XVII, sendo conhecido várias réplicas em Córdoba. A Escola de Sevilha e Madrid

tem destaques intrigantes nas coleções sobre a temática acobertada neste trabalho. Só para citar alguns exemplos:

Juan de Valdés Leal (Sevilha, 1622 – † 1690) cujo batismo se realizou na paróquia de San Esteban em Sevilha em 4 de maio de 1622, sendo apenas cinco anos mais novo que Murillo, seu contemporâneo e maior rival pictórico na Sevilha de seu tempo. A obra de Juan nos demonstra um realismo aguçado e o seu gosto pela variedade de texturas, elemento dado pela vestimenta do anjo que exalta brilho e riqueza, retratado em um combate aéreo com um demónio híbrido de homem e fera. Sua espinha dorsal é saliente e aparenta ter forma animalesca, tal como o restante do corpo que se aproxima da escuridão. Uma cauda é concebida a essa parte do corpo, assim como asas (que aparentam ser de morcego) e dentes afiados que saltam á boca. A força exercida pelo anjo é explícita na medida em que o corpo de Lúcifer é iluminado de baixo para cima, entranhando seu arqui-inimigo “de volta” as profundezas do submundo.

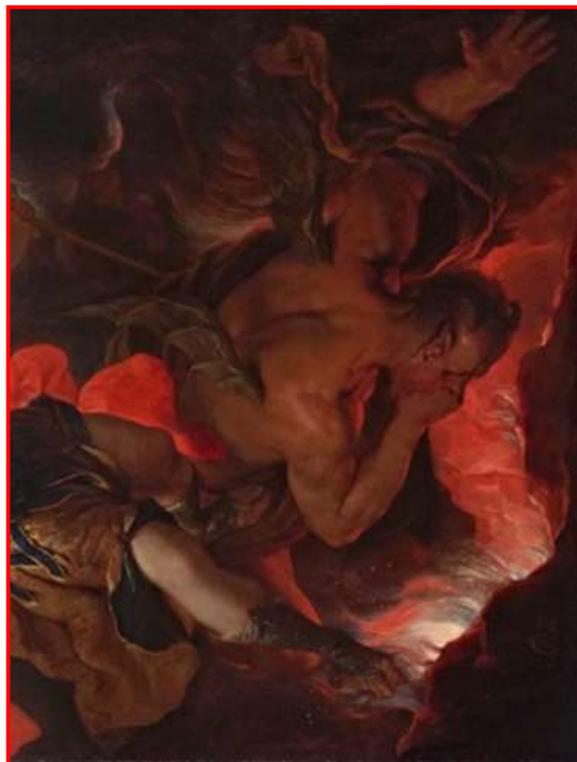


Figura 11: São Miguel enviando o Diabo para o Inferno, 1665, Acislo Antonio Palomino de Castro y Velasco. Coleção privada, Valência



Figura 12: São Miguel Arcanjo, 1655. Juan de Valdes Leal. Museu do Prado



Figura 13: São Miguel Arcanjo, 1640. Ignacio de Ries. The Metropolitan Museum, New York

Ignacio de Ries (Flandres 1612 – † Sevilha, 1661) foi um pintor barroco influente em território peninsular devido ao contato com mestres como Zurbarán, com quem trabalhou. Sua técnica mostra uma notável proximidade com a de Zurbarán, embora seus temas convergem mais para os de Rubens. O maior foco ao detalhe do que á composição, a falta de adornos (duplos chifres salientes ou escamas, pelos...) e a verosimilidade á anatomia humana revelam esse naturalismo austero. O olhar do anjo caído [noção enfatizada pelas penas] é

ligeiramente apontado para o céu e uma luz oblíqua o realça, uma ligação ao divino muito direta principalmente através do olhar, um misticismo hermético típico de Zurbarán – o hermita é aquele homem que se isola do mundo, meditação e oração ao divino – pinturas muito silenciosas, pouco decoradas, sem muitos artifícios. No final de sua carreira o contato com as obras de Murillo o fizeram repensar seu dinamismo composicional, aplicando mais movimento sem reivindicar seu estilo original. Esta pintura relaciona-se com as

tradições flamengas e italianas e a figura da boca aberta de Satanás “lançado [do céu] para a terra” lembra especialmente a obra de Rivera.<sup>4</sup>

Acislo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, 1653 – † Madrid, 1726) também foi um pintor espanhol do período barroco e escritor de arte importante para o entendimento deste tema. Autor de *El Museo pictórico y escala ótica*, que contém uma quantidade significativa de material biográfico sobre artistas espanhóis, teve aulas de pintura com Juan de Valdés Leal após ter se mudado de Córdoba para a capital; trabalhou com Cláudio Coello e Juan Carreño nas oficinas da corte em 1678, cuja colaboração nomeou-o anos mais tarde a tornar-se pintor do rei, em 1688, um homem com um papel significativo no desenvolvimento pictórico do barroco de Espanha, também conhecido como “Vasari espanhol” devido as suas proezas intelectuais como estudioso e historiador. Opta por representar Lúcifer com uma

anatomia diabólica robusta [Figura 11], simultaneamente avermelhada e com reflexos das chamas, dinâmico e cenográfico, de acordo com o estilo seguido em Madrid nas últimas décadas do século XVII. Já foi perdido qualquer vestígio da sua condição angelical. Pela parte dos traços do Arcaño os elementos faciais estereotipados e totalmente idealizado remetem aos protótipos de Guido Reni, um artista amplamente copiado por seus pares espanhóis, cujo São Miguel [Figura 14] foi encomendado por Antonio Barberini, membro de uma das principais famílias romanas á época, a par dos Pamphili, cujo cardeal Giovanni Battista Pamphili (mais tarde Papa Inocêncio X) não mantinha boas relações. O clérigo havia perseguido violentamente Reni alguns anos antes quando ele não conseguiu concluir uma prestigiosa encomenda de afrescos para a Basílica de São Pedro, deixando uma rivalidade pulsante entre os dois. Um homem mais velho, com linhas e marcas de expressão resultante da idade, quase careca e com sobrancelhas espessas, um demônio grotescamente lançado na escuridão fumegante do inferno. As espirais de um rabo de dragão sorrateiro, quase invisível são compostas, suas asas envergam num ato (de tentativa)

---

<sup>4</sup> Harry B. Wehle em “O Metropolitan Museum of Art: um catálogo de pinturas italianas, espanholas e bizantinas. Nova York, 1940, p. 236, il” atribui-o a um desconhecido pintor andaluz da segunda metade do século XVII; observa que “obviamente derivou” do estilo de Zurbarán e acrescenta que “tais formas provincianas e cores violentas, no entanto, são encontradas com muito mais frequência na escola de Córdoba, que era dependente da Escola de Sevilha”.

escapatório, sendo este Lúcifer, portanto carne e osso.  
modelado através de um modelo real de



Figura 14: Arcanjo Miguel, 1636, Guido Reni. Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, Roma



Figura 15: Retrato do Papa Inocência X por Diego Velázquez (1650)



Figura 16: San Miguel,1660. Claudio Coello. The Sarah Campbell Foundation

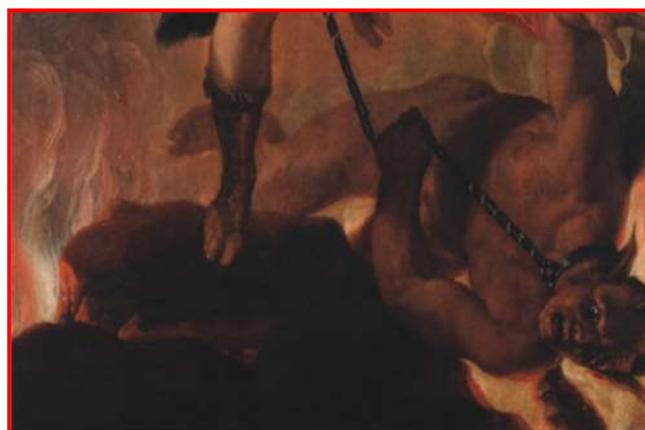


Figura 17: San Miguel, 1690, Acislo Antonio Palomino de Castro y Velasco

A sensação de movimento em Palomino é proporcionada pela pose do Diabo cujo pé visível agarra-se as rochas [Figura 16 e 17], reforçando o efeito aéreo, uma característica também encontrada na obra de seu mestre Coello em sua pintura do mesmo tema. Ambas as construções do Inferno podem ser ouvidas devido as suas destrezas plásticas tão sensoriais quanto a tinta/pinçada. Ambivalências da energia do fogo, das luzes, da fumaça, da

textura da rocha e da ferida aberta, cenários apocalípticos únicos. Satanás habilmente retratado entre as sombras com pinçadas dramáticas e corpo em escorço revelando a formalidade quase escultórica deste ilustre pintor que se destacou entre os pares da sua geração, um verdadeiro testemunho estético e cultural extraordinário do seu tempo. O instante da pintura de Coello é quando a criatura já foi atingida, está ferida na cabeça e, portanto, enfraquecida, e a de

Palomino por sua vez, a ser domada pelo Arcanjo Miguel que o segura por uma coleira de metal, enquanto o desespero toma conta da face de Inimigo. Sobretudo, a chegada de Luca Giordano vai influenciar o seu *modus operandi* pessoal, destaca-se os principais ciclos

ornamentais em Granada e Valência que consolidaram a estética triunfante e sublime da escola italiana, uma configuração dada por uma entonação leve no que diz respeito a paleta luminosa e a afabilidade/delicadeza dos modelos usados.



Figura 18: Detalhe da “A Queda dos Anjos Rebeldes”, 1660-1665, Luca Giordano. Kunsthistorisches Museum, Vienna

Luca Giordano nasceu em Nápoles, sendo um dos maiores expoentes da pintura barroca do sul da Itália. Suas obras estão sempre impregnadas de um senso dramático muito profundo. Giordano pintou originalmente a obra em 1660 [Figura 18] para Minoritenkirche em Viena, antes de

entrar para a coleção de pintura real dos Habsburgos. O episódio relata São Miguel lançando ao inferno os anjos que se rebelaram contra Deus numa genialidade própria de Giordano, que consistia em mostrar o horror e o desespero nos rostos dos demónios ao se perceberem das consequências de suas

ações. Este anjo em particular é uma pequena obra-prima: ele olha para o céu com medo e dor em seu rosto, enquanto na cabeça começam a brotar pequenos chifres e anexo ao corpo cresce tentáculos semelhantes a serpentes. A sua boca

cavernosa afronta o fiel que neste ambiente diabólico e angustiante é posto em prova sensorial ao reino dos mortos, sob o signo de pathos conseguimos sentir sua agonia e inquietude.



Figura 18: A Queda dos Anjos Rebeldes, 1660-1665, Luca Giordano. Kunsthistorisches Museum, Vienna



Figura 19: São Miguel, 1663, Luca Giordano. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

O trabalho é fortemente dependente do uso dramático da sombra e um senso de coloração temperamental – acreditando que rosto grotesco de Satanás foi baseado em uma gravura de Jusepe de Ribera<sup>5</sup> (1591-1652), seu primeiro mestre e mentor. Giordano pintou várias vezes São Miguel; a obra de 1660-65 revela uma profunda compreensão da cor azul, de clara inspiração em Rafael, pois sabe-se que Giordano teve em contato com suas gravuras de São Miguel (1518) [Figura 21]; e a de 1663 [Figura 19] os tons venezianos de Ribera fazem-se presente. Suas obras dos dez anos seguintes mostram uma cuidadosa assimilação das lições aprendidas em suas viagens, com referência consciente às várias etapas da carreira de Ribera. Os verdadeiros triunfos aqui são os demônios maravilhosamente bestiais e a paisagem infernal. Os dedos se afilam em unhas maravilhosamente pontiagudas e os olhos registam um preto-morto-vazio. Suas asas coriáceas<sup>6</sup>, semelhantes a

morcegos, estão em contraste marcante com as nuvens brancas de penas fornecidas para Michael. Curiosamente no seu quadril esquerdo (ou no lado direito, para o espectador) o punho de uma espada com cabeça de dragão é visível atrás do Arcanjo, porém a lâmina correspondente não parece estar em evidência. O fundo tem uma qualidade sulfúrica; quase se podia engasgar com as brumas vermelhas e marrons. Entre a serpente enrolada no braço de um infeliz, uma fera uivante e o pé de um corpo em queda livre se comunicam, o inferno de Giordano é verdadeiramente uma criação temível.

Rubens em seus estudos para a tela de mesma temática escolheu uma fórmula mais hierática, talvez inspirada no tratamento do tema por Rafael no Louvre<sup>7</sup>. São Miguel domina o Diabo derrotado, que segura serpentes em uma pose derivada de Sansão de Giambologna matando o filisteu<sup>8</sup>, que Rubens provavelmente viu quando jovem na Espanha. Os cabelos do anjo estão mais arrumados do que forçados para cima,

<sup>5</sup> Acesso no Portal Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin na plataforma Google Arts & Culture, disponível em Webgrafia

<sup>6</sup> Coriáceo significa "semelhante ao couro". Em botânica, diz-se que uma folha é coriácea quando

a sua textura é semelhante a couro e se quebra facilmente.

<sup>7</sup> J. Meyer zu Cappellen, Raphael, 2005, I, n. 12

<sup>8</sup> C. Avery, The Complete Sculpture, 1987, pl. 10 e n. 3

pela velocidade majestosa de sua descida. Tingido em tinta branca ao redor do Diabo estão registros que podem ter a ver com as ideias preliminares de Rubens para a figura, cujo traçado merece um estudo mais aprofundado. Os raios celestiais e as nuvens escuras, cinzentas do inferno foram presumivelmente adicionados após a execução dos protagonistas para dar o efeito de um quadro de gabinete acabado do que de um modelo de trabalho. No caso dos modelos para tapeçarias, Rubens teria gostado dos detalhes que teve de introduzir; no modèlli para as esculturas, provavelmente executadas cerca de um ano depois, e como é amplamente demonstrado por São Miguel, ele sabia manusear o pincel de uma maneira mais ampla e livremente exuberante, em que retratava de forma convincente a tridimensionalidade dos objetos. A fórmula de representação esquemática de Rafael consiste em São Miguel Arcanjo ao

centro da composição com a sua lança erguida prestes a atingir o Diabo, cuja mão porta um cajado. Sua expressão é convicta e encara o inimigo de frente num gesto de tentar se levantar do chão. Atrás dele está uma vasta paisagem que pode ser vista claramente como feita a partir de Rafael. Apesar das suas características antropomórficas como as asas, os pés híbridos de pata animal com unhas pontudas, os chifres ondulantes e o rabo de dragão, há traços nitidamente masculinos como a barba que lhe acompanha a cara a par do cabelo e uma anatomia viril, fruto da dedicação analítica de ambos os pintores à esta vertente do estudo humano. Não se pode atribuir uma especialidade a Rubens, de facto, apenas ao corpo humano, seu desenho preferiu por sua vez utilizar as formas mais clássicas [os raios, a indumentária militar, a pose bíblica e as serpentes].

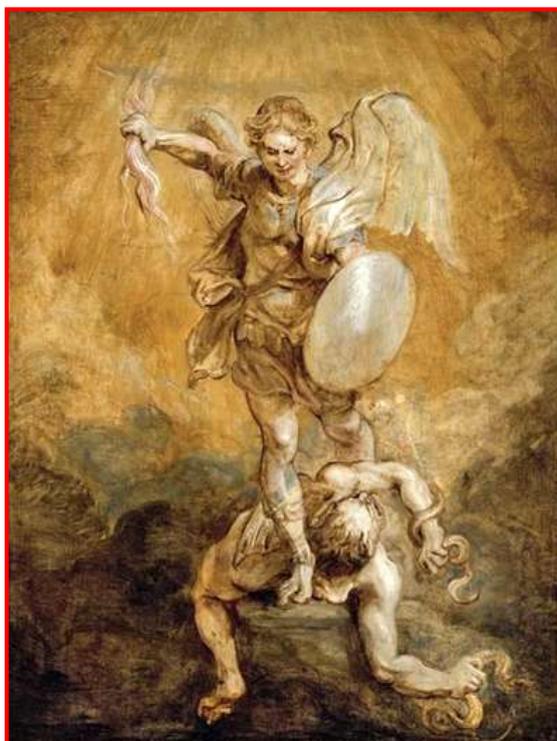


Figura 20: Saint Michael subduing Lucifer, 1601, Peter Paul Rubens. Coleção privada



Figura 21: São Miguel derrota Satanás, 1518, Rafael Sanzio. Louvre, Paris

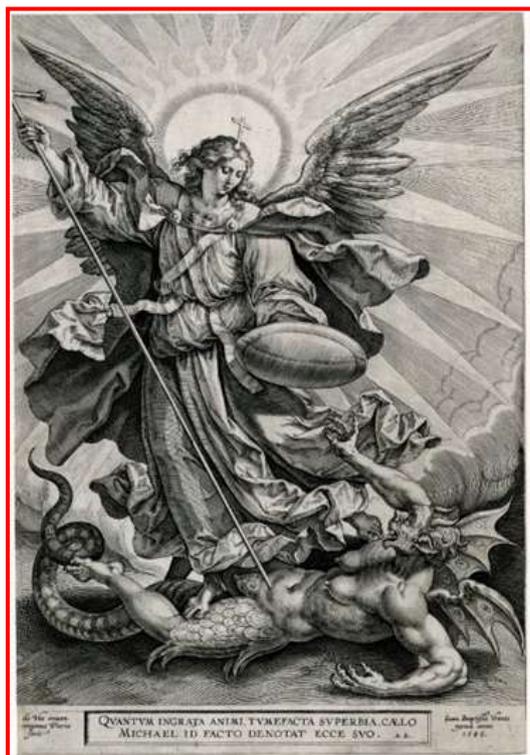


Figura 22: São Miguel, 1585, Joan Baptista Vrints. British Museum

## AGENTE DE SATÃ: A MULHER

No começo da Idade Moderna, na Europa ocidental, antijudaísmo e a caça as feiticeiras coincidiram. Do mesmo modo que o judeu foi identificado enquanto perigoso de agente de Satã, a mulher também. Tanto o judaísmo bíblico quanto o classicismo grego expressam esse sentimento. Difundido sobretudo graças a imprensa o ser do “outro sexo” deveria ser exemplo de castidade e virgindade – “virgindade e castidade preenchem e povoam os assentos do paraíso” – formulação do

século XVI; e essencialmente a mulher era considerada moeda de troca, funcionando enquanto fantoche nestas guerras patriarcais geridas pelo medo escatológico do fim do mundo e a marginalização do feminino. A mulher é o chamariz de que Satã se serve para atrair “o outro sexo” ao inferno: tal foi durante séculos um dos inesgotáveis temas de sermões maculados às massas. Tertuliano, um dos primeiros escritores cristãos e Doutor da Igreja, solidamente ouvido pela sociedade barroca pelas obras que deixou dirigindo-se a mulher afirma:

“[...] Tu deverias usar sempre o luto, estar coberta de andrajos e mergulhada na penitencia, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao género humano [...] Mulher, tú és a porta do diabo. Foste tu que tocastes a árvores de Satã e que, primeiro lugar, violastes a lei divina”

Se a mulher é a porta do diabo e “não foi sem motivo que [...] foi criada, não da mesma terra de que foi feito Adão, mas de uma costela. Foi por isso que Deus não criou no começo um homem e uma mulher, nem dois homens nem duas mulheres; mas primeiro o homem, em seguida, a mulher a partir dele” o motivo de esculturas, gravuras e pinturas incrementarem características femininas é senão, portanto um refletir da racionalização e propaganda da figura do demónio, com o objetivo de temor á figura das trevas, tal como Pandora e sua caixa com todos os males do mundo. Catequizar e difundir a fé cristã, ao paralelo da misoginia intrínseca e a ampliação progressiva do discurso vigente dos Doutores da Igreja e leigos - Eva e Satã, sexualidade e pecado, preto e branco, o bem e o mal. É o mesmo discurso injusto e odioso fundamentado em oposição simplista entre o preto e o branco – sendo o branco o universo do

homem celestial e o negro o da mulher, caráter plástico presente na obra de Frei Cipriano da Cruz, escultor português e monge beneditino do século XVII. Em Portugal as mesmas tradições e queixas misóginas herdadas da Idade Média e de seus contemporâneos barrocos se perpetuaram (e perpetuam) porém, a interpretação físico-facial masculina de Lúcifer aqui é rompida por esta “diaba”, seu trabalho é condicionado por um imaginário medieval explícito, formando uma escultura idiossincrática, uma escultura muito fechada, que segue à risca o que Trento diz que a arte deve fazer/ser: catequizar e não distrair. Cipriano demonstra sua destreza plástica escurecendo-a, cabelos longos são atados pelo Arcaño num gesto triunfante; antropomórfica na sua conceção as pernas aparentam ser de mamíferos perissodáctilos, isto é, da família dos equinos (cavalo e burro), sendo as asas de morcego o outro componente animal. Seu corpo andrógono deformado, porém, afeminado e animalesco contribuem para um tratamento mais arcaizante na articulação das formas. Para Maillard dever-se-ia “fazer a mulher se parecer com um animal, pois que ela já lhe assemelha por sua conduta”.



Figura 23: São Miguel, 1585, Joan Baptista Vrints. British Museum



Figura 24: Arcanjo Miguel, 1685-1690. Frei Cipriano da Cruz

Do mesmo modo que a caça às bruxas estava em ascensão; a Reforma e a Contrarreforma eram a realidade; livros e estudos sobre o demônio estavam sendo expostos, lidos e adquiridos (também censurados); Arte, Estado e Igreja trabalhavam lado a lado contribuindo para a viagem de formas de Lúcifer, sendo os artistas responsáveis

por esta demanda. Joan Baptista Vrints (Países Baixos, 1575 – † 1611) foi um editor em larga escala de gravuras e mapas na Antuérpia, tendo uma conexão particular com Maarten de Vos, o responsável pelas gravuras do anjo caído com as mãos ao peito. Ele comprou a maioria das placas de Ortelius e de seus herdeiros, porém declarou falência e seu

estoque foi vendido em leilão em abril de 1612, quando Moretus comprou várias centenas de placas. Sua gravura [Figura 23] confessa o lugar de onde atuou pois há tantos detalhes e texturas que só alguém culto, vindo do norte da Europa poderia coordenar, estímulos gráficos, mistura de réptil-humano, andrógono e feminino, escama e pele, pelos e penas. A minúcia e o cuidado com o resultado refletem o espírito dos artistas neerlandeses dos séculos XV-XVIII, ao célebre Apocalipse gravado por Dürer até Lucas Kilian, gravador alemão que produziu em 1588 [Figura 27] partir de Hubert Gerhard ('s-Hertogenbosch, 1540 – † Munique, 1620) desenhista, escultor e gravurista especialmente ativo na Alemanha, porém com formação em Florença no círculo de Giambologna, que influenciou fortemente seu estilo. Como muitos de seus contemporâneos ele pode ter deixado a Holanda para escapar dos conflitos religiosos e da iconoclastia da época de 1566 a 1567. A forma do Inimigo em sua visão é feminilizada na instância em que seus seios são salientes; um ser peludo, chifrudo, alado e antropomórfico. As asas aparentam ser penas, assemelhando-se a imagem de um anjo caído, descrito no Apocalipse. Enquanto

estava em Augsburg, Gerhard conheceu o artista, também formado em Florença, Friedrich Sustris (1540-1599), que quando se tornou o superintendente artístico de Guilherme V da Baviera (1548-1626), convenceu-o a morar em Munique, cidade onde o escultor residiu até o final de sua vida. Gerhard criou grandes bronzes para a fonte, jardim e gruta do palácio ducal de Guilherme. Ele preparou o monumental bronze São Miguel Vencendo Lúcifer que adorna a fachada da igreja jesuíta de São Miguel em Munique e cerca de cinquenta estátuas de terracota em tamanho real de santos e anjos que revestem o interior da igreja. A mulher enquanto cúmplice preferida de Satã, portanto despertou um olhar mais aprofundado destes homens, seres viventes numa Época Moderna. Valéry comenta sobre uma pintura de mesmo contexto para:

“Ingênua e complicada, combinando detalhes monstruosos – demônios, cornos, bestas medonhas, mulheres muito frágeis, toda essa imaginação superficial e às vezes divertida –, despertou-lhe talvez um desejo por diabruras, por descrições de seres impossíveis: pecados encarnados, todas as formações aberrantes do medo, do desejo, do remorso [...]. (VALÉRY, 2004, p. 9)



Figura 25: Hubert Gerhard, escultura de São Miguel na Igreja de Munique. Séc XVII



Figura 26: Arcanjo Miguel, 1685-1690. Frei Cipriano da Cruz. Madeira policromada e estofada, 217 x 137 x 60cm. Museu Nacional Machado de Castro



Figura 27: The Archangel Miguel Defeating Satan, 1588. Lucas Kilian (depois de Hubert Gerhard). The Metropolitan Museum of New York



Figura 28: São Miguel, 1585, Joan Baptista Vrints. British Museum

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta pesquisa demonológica tomei partido da iconografia para me guiar e o resultado como referido é vasto, em tão poucos séculos muito se criou. O caminho percorrido não foi pouco, Satanás – o Dragão que todo mal engloba, tomou posse do imaginário social-artístico barroco, representando-se dinâmico, em queda livre no ar com sua legião de demónios ou vencido aos pés de São Miguel – gravura, desenho, pintura, escultura... os suportes são vários. Se por um lado o medo nos afasta, a fim de evitarmos contato com essas entidades para nossa salvaguarda, Lúcifer aos olhos e ouvidos humanos propagou-se. Entre guerras, pestes, concílios, romarias, escravidão, fogueiras e encomenda! a figura do diabo pôde viajar. Deve-se principalmente a Igreja Católica e suas participações na obtenção de quadros e esculturas, contudo as regiões do Norte de Europa (Antuérpia/Flandres) impulsionaram ainda mais esta jornada, difundindo suas características e atributos para o mundo, um olhar aprofundado de quem seria este ser diabólico: animal, fêmea, andrógeno, peludo, chifrudo, rabudo e moribundo,

levando a questão, também ele um ser marginal, portanto?

A marginalidade na Época Moderna consistia na mulher (na bruxa), no judeu e no negro, lembrando que o barroco foi o primeiro estilo que saiu fora da Europa, encontrando pinturas do Diabo vencido no México e Peru, a partir de gravuras de Peter Paul Rubens e Hieronymus Wierix (depois de Marten de Vos) por exemplo; enfatizando ainda mais o contributo desta região. Contudo, mediante a diabolização da mulher e sua “proximidade com as forças do mal” o olhar artístico masculino ocidental sobre o demónio funde-se numa síntese de discursos canónicos, plásticos ou literários, subalternizando a feminilidade, próxima das decisões dos Doutores da Igreja (a Inquisição ou Index), visto que a mulher que comandava era tida como perigosa e impura. Todo conhecimento não favorável a questão interna da Igreja se rompia a cassação, a depravação moral e a tentação, frágeis diante das forças da morte. É a natureza repartida em várias formas, mas que convergem todas para a mesma ideia: a equiparação da mulher a um animal, tal como o negro é vendido e tratado como um; a superioridade da fé

de uns sobre os outros (anti-judaísmo e guerra santa); tanto a mulher não tem capacidades intelectuais o suficiente para governar, quanto o homem que o tem, por natureza divina, é tentado pela força inevitável da mãe-terra que o engana. No desenho que eles demonizam acabam sendo incoerentes porque se por um lado a mulher é demasiado estúpida para ser ensinada, ela consegue tentar os homens. As obras são dotadas de intencionalidades grotescas, racionalizadas. Jesus chamara Satã de “príncipe deste mundo”; dissera “Não sou deste mundo [...] O mundo me odeia”, e advertira igualmente seus discípulos: “Não sois deste mundo [...]. O mundo vos odeia”. São Paulo indo ainda mais longe, chama Satã de “o deus deste mundo”. As violências que ensanguentaram a Europa nos primeiros séculos de modernidade foram a medida do medo que se teve do Diabo, de seus agentes e artimanhas. A arte andando lado a lado á imprensa; á Igreja; ao medo escatológico e ao feminino veneno. Heranças passadas, mas que se profetizam até os dias de hoje.

que a áspide e mais furiosa que as furiosas [...]. Mulher pérfida, mulher fétida, mulher infecta. Ela é trono de Satã; o pudor está a seu cargo; foge dela, leitor”<sup>9</sup>. (Bernardo de Morlas, De contempt faminae, século XII)

“Mulher víbora, não um ser humano, mas fera selvagem, e infiel a si mesma. Ela é assassina da criança e, bem mais, da sua em primeiro lugar. Mais feroz

---

<sup>9</sup> H. Spitzmuller, *Poésie letine du Moyen Age (IIIe-XVe siècle)* Paris, 1971, pp. 671-21. Cf. pp. 1800-2 dessa obra, o artigo “Misogynie”

## APÊNDICES

Tabelas de apoio a pesquisa | Por ordem cronológica

St. Michael and Archangel's (The Seven Archangels), 1570

Hieronymus Wierix

Gravura

The Metropolitan Museum of New York

Gravurista e desenhista flamengo (Antuérpia, 1553 – † 1619). O corpo do Demónio em questão é animalesco e bem notável o traço minucioso nos elementos que lhe conferem forma. A cauda de dragão que se enrola formando “ninhos” de massa, cujo pé é pousado pela figura de “MICHAEL”, os chifres pontiagudos salientes, a semelhança de um nariz humano, uma boca meia-cerrada com pelos em exuberância e olhos cujo as pupilas avançam ao inimigo, nos remetem ao carácter antropomórfico da besta animal. A par de mãos com três dedos e asas de morcego

Webgrafia:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359470>



São Miguel a pisar o demônio, 1584

Hieronymus Wierix (depois de Maarten de Vos)

Impressão

British Museum

São Miguel pisando em Satanás, uma criatura alada com cauda de dragão. Publicado por seu compatriota Adriaen Huybrechts e dedicado ao humanista espanhol Benito Arias, o bibliotecário do mosteiro El Escorial.

Webgrafia:

<https://jaimeguiguren.com/usr/library/documents/main/andres-de-la-concha-saint-michael-archangel-en-.pdf>

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0612-551](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-551)



São Miguel, 1585

Joan Baptista Vrints

Gravura

British Museum

Joan Baptista Vrints (Países Baixos, 1575 – † 1611) foi um editor em larga escala de gravuras e mapas na Antuérpia, tendo uma conexão particular com Marten de Vos. Ele comprou a maioria das placas de Ortelius de seus herdeiros, porém declarou falência e seu estoque foi vendido em leilão em abril de 1612, quando Moretus comprou várias centenas de placas

Webgrafia:



<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG50032>

The Archangel Miguel Defeating Satan, 1588

Lucas Kilian (depois de Hubert Gerhard)

Gravura/Print

The Metropolitan Museum of New York

Hubert Gerhard ('s-Hertogenbosch, 1540 – † Munique, 1620) foi desenhista, escultor e gravurista, que esteve especialmente ativo na Alemanha.

Webgrafia: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/728470>



São Miguel e o demônio, 1607

Orazio Gentileschi

Óleo sobre tela, 278 x 192cm

Igreja de Santissimo Salvatore, Fernese (Viterbo)

A pintura é habilmente construída em contrastes, o jogo de luz sobre a plumagem das asas do anjo e demônio confirmam uma influência clara a obra de Caravaggio. O diabo que sai do submundo acanhado a uma rocha a qual se apoia para defender-se do golpe revela uma particular pose dinâmica dada as grandes asas escuras de morcego que lhe confere corporeidade. Um recuo sutil das vértebras ao longo de sua costa contrasta com seu perfil obscurecido, guiando o olhar para as nádegas da criatura que porta um rabo de sátiro, pouco visível, devido ao fumo e chamas proveniente do Inferno, a qual escapa para batalha. Seu rosto está escondido e só é possível enxergar sua orelha pontiaguda.



Webgrafia:

[https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Orazio\\_and\\_Artemisia\\_Gentileschi](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Orazio_and_Artemisia_Gentileschi)

São Miguel Arcanjo, 1615-1620

Giulio Cesare Procaccini

Óleo sobre tela, 60 x 44 cm

Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Giulio Procaccini (Bolonha, 1574 – † Milão, 1625) foi um pintor e escultor italiano do início da era barroca em Milão, pertencente a escola de Lombard. Era filho do pintor maneirista Ercole Procaccini, o Velho, cuja obras eram maioritariamente telas de pequenas dimensões com temática sacra para famílias ricas em Milão e Génova, onde esteve em contato com obras de Rubens. Seu estilo mescla a influência do maneirismo bolonhês e do colorismo veneziano, um combinado de tensão emocional maneirista com o dinamismo e sensação da presença física do barroco.



Webgrafia: <https://www.getty.edu/art/collection/person/103K5M>

St. Michael Striking Down the Rebellious Angels, 1621

Lucas Vorsterman I

Gravura em papel avergoado, 56.2 x 43 cm

Rijksmuseum, Amsterdão

Lucas Vorsterman I (Flandres, 1595 – † Antuérpia, 1675) também conhecido como Vorsterman, o Velho foi o primeiro gravador na oficina do renomado pintor flamengo e barroco Peter Paul Rubens, exímio artista tanto na velocidade quanto na qualidade das cópias. Vorsterman, o Velho, era um habilidoso gravador, desenhista e negociante de arte, gravou São Miguel Abatendo os Anjos Rebeldes cerca de três anos depois de começar a trabalhar para Rubens. Embora o livro do Apocalipse seja notável por seu simbolismo, esta pintura retrata o conflito de forma bastante literal. Vorsterman era conhecido pelo seu temperamento bipolar e notoriamente entrou numa briga séria com Rubens, conflituoso de personalidade Rubens requisitou uma ordem de



proteção pelas autoridades pedindo distanciamento do desenhista. Não se sabe qual era o argumento, mas geralmente é assumido sobre uma questão dos direitos de impressões gravadas por Vorsterman após os projetos de Rubens. No final de sua vida a cegueira fez parte da sua condição, deixando-lhe pouquíssimos trabalhos e uma recaída financeira o abalou. Vorsterman caiu na pobreza. Ele morreu em 1675 em tal pobreza, não havia fundos para pagar suas despesas funerárias.

Webgrafia: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1891-0414-538](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1891-0414-538)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-70.344>

<https://westmont.edu/lucas-vorsterman/>

*San Miguel Arcángel*, 1630-1635

Cristóbal Vela

Oléo sobre tela, 177x117cm.

Museu de Belas Artes de Córdoba

Pintor espanhol (Jaén, 1588 – † Córdoba, 1654) que nasce em Jaén porém vive e trabalha em Sevilha e Priego de Córdoba. A obra representa o arcanjo São Miguel derrotando Satanás, sendo esta uma cópia de uma gravura por Hieronymus Wierix a partir de Martín de Vos, procedente do Mosteiro de San Jerónimo de Valparaíso em Córdoba. Vale estabeleceu uma importante oficina em Córdoba em 1631, proveniente deste contexto assumirá as encomendas mais significativas da época, desde as pinturas do retábulo-mor da Catedral até a da Igreja do Convento de San Agustín. A composição do demônio com as mãos ao peito foi utilizada por diversas oficinas andaluzas no século XVII, sendo conhecido várias réplicas em Córdoba.

Webgrafia: <https://rb.gy/4topow>



San Miguel vencendo al demônio, 1635

Antonio de Pereda

Óleo sobre tela, 282 x 197 cm

Paróquia de San Miguel Arcángel, Arcos de la Llana (Burgos)

Antonio de Pereda (Valladolid, 1611 – † Madrid, 1678) foi um pintor barroco espanhol formado no naturalismo tenebrista imbuído da cor/luz veneziana. Ativo principalmente em Madrid é muito conhecido pelas suas naturezas-mortas. Esta tela foi concebida inicialmente para residir a um retábulo da igreja madrilenha de San Miguel de los Octoes porém permaneceu na nave da Epístola junto ao presbitério da igreja paroquial de San Miguel Arcángel de Arcos de la Llana. Em 1790 a igreja de San Miguel de los Octoes sofreu um grave incêndio que causou danos irreparáveis ao retábulo. Embora tenha sido proposto em 1798 sua restauração, foi finalmente demolida.

Webgrafia:

<https://www.proquest.com/docview/1302066920?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true#>



Saint Michael Striking Down the Rebellious Angels, 1650

Sebastián López de Arteaga

Óleo sobre cobre, 103.5 x 88 cm

Nova York, Sociedade Hispânica da América

Sebastián López de Arteaga (Sevilha, 1610 – † Cidade do México, 1652) foi um pintor e oficial religioso espanhol que emigrou para a Nova Espanha (México) em 1640, sob a frota do recém-nomeado vice-rei Diego López Pacheco, Marquês de Villena. Uma década antes havia ingressado na guilda de pintores sevilhanos a fim de aprender as artes da representação pictórica, onde administrou um ateliê com três aprendizes (de 1630-1638). Arteaga é conhecido como um dos artistas que trouxeram de Sevilha para o Novo Mundo a escola tenebrista-naturalista da pintura barroca primitiva, originalmente sob a influência do mestre italiano Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571-1610). Seus



trabalhos após 1643 mostram uma progressão em direção a esquemas de iluminação mais ambiente e incluem fundos de paisagem. O nó de anjos derrotados (em metamorfoses diabólicas) que se amontoam no céu é retirado das gravuras altamente difundidas de Lucas Vorstermann, sendo a criatividade e invenção do pintor expressa na parte celeste, isto é, na figura dos anjos em combate. Pintado em um fundo azul ocre, em vez dos habituais motivos vermelhos ou marrons escuros normalmente encontrados na pintura do século XVII, oferece um esquema de iluminação mais ambiente e uma composição abertamente alta-barroca. As gravuras de Vorsterman serviram de base para outros trabalhos de Arteaga, por exemplo: *The Stigmatization of St. Francis*, de 1650, hoje no Museu da Basílica de Guadalupe. A impressão foi depois de uma pintura agora perdida de ca. 1619, *São Miguel Abatendo os Anjos Rebeldes*, do mestre barroco flamengo, Peter Paul Rubens (1577–1640).

Webgrafia: <https://hispanicsociety.org/exhibition/current-exhibitions-works-on-loan/treasures-on-the-terrace-highlights-from-the-hispanic-society-museum-and-library/saint-michael/>

San Miguel exila o diabo do abismo, 1666

Bartolomeu Estéban Murillo

Obra perdida

Obra desaparecida durante a invasão francesa na transferência das obras escondidas em Cádiz. O destaque é claramente aplicado a figura do anjo estando grande parte do diabo na penumbra. Confere os atributos chave da sua personagem, os chifres, as asas e o caráter humano-fera.





## ANEXOS

<i>Datas</i>	<i>Autores</i>	<i>Títulos das obras</i>
1569	Jean Wier (alemão)	<i>De praestigiis daemonum</i>
1574	Lambert Daneau (francês)	<i>De veneficis... dialogus</i>
1579	Idem	<i>Deux traitez nouveaux très utiles pour ce temps. Le premier touchant les sorciers...</i>
1580	Jean Bodin (francês)	<i>La démonomanie des sorciers</i>
1589	Pierre Binsfeld (alemão)	<i>Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum...</i>
1590	Pierre Crespet (francês)	<i>Deux livres de la hayne de Satan...</i>
1591	Henri Boguet (francês)	<i>Discours exécration des sorciers...</i>
1595	Nicolas Remy (loreno)	<i>Demonolatriae libri tres</i>
1599	Pierre de Berulle (francês)	<i>Traité des énergemènes</i>
1603	Juan Maldonado (espanhol, mas tendo vivido sobretudo na França)	<i>Traité des anges et des démons</i>
1608	William Perkins (inglês)	<i>A discourse of the damned art of witchcraft</i>
1609	Fco.-Maria Guazzo (italiano)	<i>Compendium maleficorum</i>
1612	Pierre de Lancre (francês)	<i>Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons</i>
1622	Idem	<i>L'incrédulité et mescréance du sortilège plainement convaincue...</i>
1635	Benedict Carpzov (alemão)	<i>Practica rerum criminalium</i>
1647	Matthew Hopkins (inglês)	<i>The discovery of witches</i>

Livros sobre a figura do demônio e suas relações com a bruxaria publicados pela imprensa no século XVI e XVII Fonte: DELUMEAU, J. História do medo no Ocidente 1300-1800; uma cidade sitiada. 2009

<i>Delitos</i>	<i>primeira condenação</i>		<i>segunda condenação</i>	
	<i>1563</i>	<i>1604</i>	<i>1563</i>	<i>1604</i>
Uso da magia para procurar tesouros ou reencontrar objetos perdidos.	1 ano de prisão	1 ano de prisão	prisão perpétua	morte
Uso da magia resultando em dano à saúde ou aos bens de outrem.	1 ano de prisão	morte	morte	morte
Uso da magia resultando na morte de outrem.	morte	morte	morte	morte
Mortos desenterrados (tendo em vista operações mágicas).	—	morte	—	morte
Ajuda pedida aos espíritos malignos.	morte	morte	morte	morte
Intenção de:				
— Prejudicar a saúde ou os bens de outrem pela magia.	1 ano de prisão	1 ano de prisão	prisão perpétua	morte
— Causar a morte de outrem pela magia.	1 ano de prisão	1 ano de prisão	prisão perpétua	morte
— Induzir uma pessoa por magia a um amor desonesto.	1 ano de prisão	1 ano de prisão	prisão perpétua	morte

Condenações sobre o uso da magia na Época Moderna



Desenho de Sandro Botticelli, D'après Lucifer, la Divine Comédie (1480-1495)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, N. M. F. (2003). Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, vol. 2 (2003), p. 735-756. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8402/2/2940.pdf> | Acesso: 23/04/2022

GÓMEZ, Martín, D. (2015). Iconografía de la muerte em el arte moderno occidental Disponível em: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1381/Iconografia+de+la+muerte+en+el+arte+moderno+occidental.pdf?sequence=1> | Acesso: 15/03/2022

ÁVILA, Vivar, M. (2016). La iconografía de San Miguel en las series angélicas. Laboratorio de arte, 28, 243-258. Disponível em: [http://institucional.us.es/revistas/arte/28/Art\\_13.pdf](http://institucional.us.es/revistas/arte/28/Art_13.pdf) | Acesso: 22/04/2022

PINTO, D. C. A máscara do diabo e o corpo diabólico: da construção imagética, ritualística e teatral aos mascaramentos carnavalescos (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13042021-151656/publico/DaniloCorreaPinto.pdf> | Acesso: 02/03/2022

ANDRADE, F. G. D. (2011). O demônio interior em Grande Sertão: veredas Disponível em: [https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5744/1/FRANCISCO\\_GOMES\\_ANDRADE.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5744/1/FRANCISCO_GOMES_ANDRADE.pdf) | Acesso: 28/03/2022

PLUM, T.D.C (2017). Espelhos deformantes: análise dos elementos pagãos nas representações iconográficas de bruxas e feiticeiras no século XVI Disponível em: <https://monografias.ufma.br/jspui/bitstream/123456789/2198/1/TalitaPlum.pdf> | Acesso: 01/04/2022

FERNANDES, J. L. C. (2012). In Sorte Diaboli: a prática de demonização do cristianismo medieval. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/43112/1/2012\\_eve\\_jlcfernandes.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/43112/1/2012_eve_jlcfernandes.pdf) | Acesso: 08/04/2022

CUNHA, J. P. P. D. (2012). O transcendente na arte barroca: expressões da Salvação na iconografia das igrejas da cidade de Guimarães (Doctoral dissertation). Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13465/1/Barroco.pdf> | Acesso: 08/04/2022

FLECK, E. C. D., & Dillmann, M. (2015). “O demônio não é tão feio como se pinta”: representações do inferno e dos demônios na obra Desengano dos Pecadores, do padre

Alexandre Perier (1724). Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, 19(3), 1161-1191.

Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305543302012.pdf> | Acesso: 13/03/2022

PORRAS, S. (2016). Going viral: Maerten de Vos's St. Michael the Archangel. Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online, 66(1), 54-79.

DINIZ, A. M. C. A., & de Educação, C. F. As tentações de São Francisco e sua vitória contra o demônio: representações da luxúria na arte franciscana da Era Moderna.

Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/02%20Aldilene%20Diniz.pdf> | Acesso: 20/04/2022

DELUMEAU, J. (2009). História do medo no ocidente. 1300-1800: uma cidade sitiada.

Editora Companhia das Letras

Disponível em: <https://cdl-static.s3-sa-east-1.amazonaws.com/trechos/9788535914542.pdf>

Sartin, P. D. O Diabo e o Barroco na obra de Manuel Bernardes (1644-1710). Revista Brasileira de História das Religiões, 1-15. Disponível em:

<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST4/007%20%20Philippe%20Delfino%20Sartin.pdf> | Acesso: 10/04/2022

CAMPOS, A. A. (2004). São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. Memorandum, 7, 102-127. Retirado do World Wide Web:

<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/campos01.htm> | Acesso: 01/03/2022

PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1982). Un " San Miguel " de escuela de Murillo y un dibujo de éste. Archivo español de arte, ; Madrid Vol. 55, Ed. 219, (Jul 1, 1982): 303

De la Concha, A. San Migurel Arcángel. Jaime Eguiguren Arts & Antiques

Disponível em: <https://jaimeegiguren.com/usr/library/documents/main/andres-de-la-concha-saint-michael-archangel-en-.pdf> | Acesso: 09/04/2022

MORENO, V. (2016). Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV.

Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42616/1/T38760.pdf> | Acesso: 09/04/2022

LÓPEZ, J. F. (2002). Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII. (Vol. 58). Universidad de Sevilla.

Disponível em: <https://url.gratis/pTNOu> | Acesso: 09/04/2022

Fernández, Á. A. (1997). Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda. Archivo Español de Arte, 70(279), 271-284.

QUÍRICO, T. (2011). A iconografia do Inferno tradição na arte medieval. *Mirabilia: revista eletrônica da antiguidade e idade média* , (12), 1-19.

FERNÁNDEZ, A. A. (2012). The Archangel Saint Michael sending Satan back to Hell. In *Spanish painting* (pp. 224-231).