

Guadalupe Romero-Sánchez

 <https://orcid.org/0000-0003-3865-3579>Universidad de Granada
Hiszpania

Alonso de Narváez w Królestwie Nowej Granady i kult Matki Boskiej z Chiquinquirá Nowe wiadomości na temat artysty w świetle analizy odkrytych dokumentów archiwalnych*

Reconstruction of Family Tree of Painter Alonso de Narváez
in Kingdom of New Granada. Cult of Our Lady of Chiquinquirá

Streszczenie. Tunja jest jednym z bardziej znanych miast Królestwa Nowej Granady, zwłaszcza w kontekście sztuki okresu kolonialnego. Kościoły, klasztory i wielkie rezydencje o wspaniałych, zdobionych kamiennych fasadach powstawały przez całe stulecie, nadając kształt miastu, które zostało nazwane przez badacza Moralesa Folguereę „Athenami renesansu w Królestwie Nowej Granady”. Panująca w mieście artystyczna atmosfera szybko przyciągnęła licznych twórców. Pierwszym europejskim malarzem, który zapisał się w historii Królestwa Nowej Granady, był sewilczyk Alonso de Narváez. Artysta osiedlił się w mieście Tunja już kilka lat po jego założeniu. Mimo że malarz był autorem cudownego wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá, której sława i kult szybko wykroczyły poza granice Nowej Granady, nie dotrwało do naszych czasów zbyt wiele informacji dotyczących jego życia. W prezentowanym artykule zostało zrekonstruowane drzewo genealogiczne Narváeza oraz przedstawiono nowe szczegóły z biografii artysty. Jego twórczość została ukazana w kontekście szerokiej historii społecznej miasta oraz w ujęciu mikrohistorycznym związanym z życiem sąsiedzkim. Ważnym elementem dla zarysowania historii religijnej Tunji było przedstawienie tego miejsca jako ośrodka kultu Matki Boskiej z Chiquinquirá, wizerunku słynącego cudami. Do rekonstrukcji życia artysty zostały wykorzystane źródła archiwalne, takie jak testament malarza, zapisy notarialne związane z kilkoma procesami sądowymi, lokalne spisy ludności oraz inne oficjalne dokumenty.

Słowa kluczowe: Alonso de Narváez, Ana de Prado, XVI wiek, Matka Boska Różańcowa z Chiquinquirá, Tunja

Abstract. Tunja is one of the more famous cities of the Kingdom of New Granada, especially in terms of the art of the colonial period. Churches, monasteries and grand mansions with magnificent, ornate stone facades were built throughout the century, giving shape to a town that has been called by researcher Morales Folguera “Athens

* Artykuł w wersji hiszpańskiej opublikowany: „Quintana”, 2019, nr 19, s. 315–332.

of the Renaissance in the Kingdom of New Granada”. The artistic atmosphere of the city quickly attracted numerous artists. The first European painter to imprint himself in the history of the Kingdom of New Granada was Alonso de Narváez coming from Seville, who settled in the town of Tunja a few years after its foundation. Although the painter was created the miraculous image of Our Lady of Chiquinquirá, whose fame and cult soon transcended the borders of New Granada, little information concerning his life has survived to our times. The paper presents Narváez’ reconstructed family tree and new details from the artist’s biography. His artistic work is presented in the context of broad social history of the city as well as in a micro-historical perspective related to community life. An important element for outlining the religious history of Tunja was showing it as a centre of the cult of Our Lady of Chiquinquirá, a miracle-making image. The artist’s life was reconstructed based on archival sources, such as the painter’s will, notarial records related to several lawsuits, local censuses and other official documents.

Keywords: Alonso de Narváez, Ana de Prado, 16th century, Our Lady of the Rosary of Chiquinquirá, Tunja

Wprowadzenie

W 1539 roku Gonzalo Suárez Rendón założył miasto Tunja, którego układ zaprojektowano na planie tworzącym idealną szachownicę wokół centralnego placu. Kościoły, klasztory i wielkie rezydencje o wspaniałych, dekoracyjnych kamiennych fasadach powstawały przez całe stulecie, nadając kształt miastu, które zostało nazwane przez badacza Moralesa Folguerę „Atenami renesansu w Królestwie Nowej Granady”¹.

W rozrastającym się mieście można było zauważyć coraz większe zapotrzebowanie na dzieła sztuki, stad ośrodek szybko przyciągnął liczną grupę twórców: architektów, malarzy i rzeźbiarzy. Pierwszym znanym malarzem w historii artystycznej Nowej Granady, który osiedlił się w miejscowości Tunja wkrótce po jej założeniu, był Alonso de Narváez, pochodzący z sewilskiego miasta Alcalá de Guadaíra, autor obrazu *Matka Boska Różańcowa z Chiquinquirá*². Jego śladami podążyli inni artyści, m.in. Juan Perez, który w 1587 roku uczestniczył we współtworzeniu kaplicy różańcowej w Tunja, jako autor obrazu *Virgen de la Contemplación* umieszczonego tam na drzwiach tabernakulum³. W tym samym roku do miejscowości zawitał rzymski malarz Angelino Medoro, do którego

1 MORALES FOLGUERA 1998.

2 W tym okresie godne uwagi jest pojawienie się kilku lokalnych cudownych obrazów, takich jak: Matka Boska z Mongui, Chrystus z Sopó, Matka Boska Różańcowa z Guaca czy Święty Jan z Sahagún, które dołączają do wspomnianej już i powstałej najwcześniej Matki Boskiej z Chiquinquirá. Sława i kult tej ostatniej w krótkim czasie przekroczyły granice Audiencji Nowej Granady.

3 MATEUS ROSADA 1989.

dołączył mediolańczyk Francisco del Pozo⁴. Obaj pozostawili miastu niezwykle interesującą kolekcję dzieł renesansowych, choć trzeba zaznaczyć, że twórczość malarska Angelina Medora była znacznie bogatsza⁵. Także w XVII wieku Tunja pozostała ważnym ośrodkiem artystycznym, przybyli tam: sewilczyk Bartolomé de Figueroa, nazywany „starszym” (był mistrzem, wokół którego skupiła się ważna grupa malarzy), a także Antonio Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Alonso Fernández de Heredia czy Pedro de Aguirre. Tradycja artystyczna i obecność tak ważnych twórców sprawiły, że Tunja pod względem kulturalnym stała się w tym okresie jednym z najważniejszych miast Królestwa Nowej Granady.

Bibliografia poświęcona większości tych malarzy jest bardzo obszerna, jednak nie dotyczy to Alonsa de Narváeza. Do niedawna niewiele wiadomo było na temat jego życia i twórczości, jednak kilka lat temu udało się odnaleźć testament Narváeza. Dzięki temu dokumentowi możliwe stało się ponowne przyjrzenie się artyście, a pewne aspekty jego życia można było przeanalizować bardziej szczegółowo na podstawie treści przekazanych w ostatniej woli malarza⁶. Z drugiej strony, historiografia jest niezwykle bogata w informacje dotyczące jedyne go znanego dzieła, które od początku określano mianem cudownego wizerunku. Wielu kronikarzy i badaczy zajmowało się płótnem z Chiquinquirá z bardzo różnych punktów widzenia; ich badania prowadzone były także w różnych celach. Autorzy koncentrowali się na analizie samego dzieła, jego historii, na niezwykłych wydarzeniach przypisywanych jego pośrednictwu, na ikonografii i błędach kompozycyjnych lub na stanie jego zachowania, nie wykazując najmniejszego zainteresowania twórcą dzieła oraz jego otoczeniem społecznym.

Celem niniejszego tekstu jest próba pozyskania wspomnianych informacji, które – choć skąpe i pochodzące z rozproszonych źródeł lub dokumentów – mogą rzucić nieco światła na biografię Narváeza, biorąc pod uwagę również jego więzy rodzinne oraz stosunki sąsiedzkie, które zawiązały się w czasie pobytu w miejscowości Tunja. W tym celu wykorzystane zostały kroniki powstałe między XVII a XVIII wiekiem, w których znajdują się bardzo interesujące informacje dotyczące powstania dzieła, jak i jego twórcy, a także okoliczności „cudownego odnowienia” obrazu. Kolejnym etapem analizy jest krótka charakterystyka kultu Matki Boskiej z Chiquinquirá oraz jego rozpowszechnienia się nie tylko wśród mieszkańców

4 VARGAS MURCIA 2012, s. 32–33.

5 Angelino Medoro, z którym Narváez przez wiele lat spotykał się, mieszkając w mieście Tunja, powiedział o malarzu: „Dziewica mojego drogiego przyjaciela przetrwa wszystkie burze dziejowe i dotrze nawet do odległych wieków, kiedy Dziewice znikną z powierzchni ziemi”, ARISTIZÁBAL 1987, s. 67.

6 ROMERO SÁNCHEZ 2011.

Tunji, ale także wśród Indian zamieszkujących wioski pobliskiego regionu. Trzecia część artykułu poświęcona została rekonstrukcji biografii Narváeza poprzez odtworzenie jego drzewa genealogicznego i historii jego aktywności zawodowej na terenie miasta. Pomogła w tym analiza spisu ludności Tunji z początku XVII wieku, gdzie pojawiły się wszystkie postacie przedstawione w tekście. Relacje sąsiedzkie, które można na tej podstawie odtworzyć, wydają się bardzo istotne dla przyszłych badań i otwierają nowe drogi naukowych poszukiwań (il. 1).



1. Bazylika Matki Boskiej Różańcowej w Chiquinquirá, departament Boyacá, Kolumbia, fot. G. Romero Sánchez

Okoliczności powstania płótna i „cudownego odnowienia” obrazu

Powstanie cudownego płótna: Antonio de Santana i Andrés Jadraque

Aby poznać historię cudownego wizerunku z Chiquinquirá, trzeba zacząć od dzieła Tobara y Buendíi opublikowanego w 1694 roku⁷ w Madrycie, w którym jest mowa o tym, że jednym z pierwszych konkwistadorów, którzy przybyli do

7 TOBAR Y BUENDÍA 1986.

Królestwa Nowej Granady, był Antonio de Santana. W ramach rekompensaty za świadczone usługi wojskowe Korona Hiszpańska przyznała mu prawo do zarządzania *encomiendami*⁸ w indiańskich wioskach Suta i Chiquinquirá, oddalonych od siebie o osiem lig⁹ i należących do terytorium miasta Tunja. Wkrótce po wejściu w posiadanie domu w Sucie Santana zarządził wzniesienie

małej kapliczki zbudowanej z mieszanki gliny i słomy, z życzeniem, aby umieścić w niej Obraz Matki Bożej Różańcowej, udał się do miasta Tunja, które położone jest czternaście lig od miasta Suta, i zlecił Alonso de Narváezowi, który był malarzem mieszkającym w tym mieście, namalowanie obrazu Matki Bożej Różańcowej na bawełnianej tkaninie (które wówczas czasie używano jako płótna)¹⁰.

Według informacji urzędnika Królewskiej Audiencji (Real Audiencia) Juana Flóreza de Ocáriz, zamieszczonych w jego dziele pod tytułem *Genealogie*, opublikowanym w Madrycie w 1674 roku, Santana, którego Ocáriz określa jako Antón, przybył do Królestwa Nowej Granady w 1541 roku w towarzystwie gubernatora Gerónima Lebróna i swojego brata Hernanda¹¹. Po śmierci Santany, z powodu braku potomstwa, jego żona Catalina García de Irlas zastąpiła go w zarządzaniu *encomiendami*, jednocześnie zapisując, żeby po jej śmierci zostały one przekazane bratankowi jej męża, Franciscowi de Aguilarowi Santanie¹², synowi Hernanda, który dołączył do rodziny w późniejszym czasie¹³.

Zdaniem niektórych badaczy to właśnie w 1560 roku Santana objął władzę nad *encomiendą* Indian w Sucie, terytorium, na które Dominikanie, dzisiejsi opiekunowie obrazu, dotarli już między 1555 a 1558 rokiem¹⁴. Jednakże na podstawie spisane go przesłuchania, które znajduje się w kolumbijskim Archivo General

8 Encomienda – w Ameryce Łacińskiej instytucja o bardzo różnych cechach w zależności od czasu i miejsca, na mocy której władzę nad grupą Indian przypisywano jednej osobie (*Diccionario* 2022), najczęściej pochodzenia hiszpańskiego. W Nowej Granadzie w czasach kolonialnych był to system ekonomicznej kontroli nad ludnością tubylczą na podbitych przez Hiszpanię posiadłościach, który funkcjonował w okresie od XVI do początku XIX wieku.

9 Liga hiszpańska – jednostka miary wynosząca w przybliżeniu 5555 m, *Diccionario* 2022.

10 TOBAR Y BUENDÍA *et al.* 1986, s. 43.

11 FLÓREZ DE OCÁRIZ 1990 [1674], s. 74–75.

12 Ojcowie Cornejo i Mesanza określają go nazwiskiem Francisco Rivera Santana, choć wiemy, że jest on kolejnym z bratanków Antonia de Santany, który również uczestniczył w jego przedsięwzięciach ekonomicznych i mieszkał w Chiquinquirá, ale po śmierci żony nie odziedziczył *encomiend*, CORNEJO/MESANZA 1919, s. 27.

13 Według Magdaleny Corradine Mora Antonio de Santana pozostawił swojego biologicznego syna, o którym nie udało nam się znaleźć żadnej innej wzmianki, CORRADINE MORA 2008, s. 89.

14 VENCES VIDAL 2008, s. 36.

de la Nación w Bogocie, a które jeden ze słuchaczy i gości Audiencji Santa Fe skierował do samego Santany, również przedstawianego jako Antón, można było przypisać mu tytuł *encomendero*¹⁵ już kilka lat wcześniej. Tak więc na mocy inspekcji przeprowadzonych w sierpniu 1560 roku w niektórych indiańskich wioskach tego obszaru, wśród których znajdowała się Suta, *encomendero* potwierdził, że był posiadaczem tego tytułu na mocy egzekutywy wydanej przez Real Chancillería¹⁶ Królestwa Nowej Granady, i że cieszył się nim już mniej więcej cztery i pół roku. Tytuł był przyznany najprawdopodobniej w 1555 roku¹⁷.

W domu Antonia de Santany mieszkał Andrés Jadraque, hiszpański zakonnik, który przybył na te tereny w 1550 roku¹⁸. Według słów brata Alonsa de Zamory z 1701 roku Jadraque był osobą „o wielkiej cnocie i pragnieniu nawrócenia Indian”¹⁹. To właśnie jemu *encomendero* wyjawiał plany umieszczenia obrazu Matki Bożej Różańcowej w kaplicy swojego domu, w której zakonnicy katechizujący tubylców odprawiali niekiedy msze. Poprosił go także o znalezienie kogoś, kto namalowałby obraz. Z tym zamówieniem, jak kontynuuje Zamora, Jadraque udał się do miasta Tunja, gdzie porozumiał się z Alonsem de Narváezem w sprawie realizacji. Ten sam zakonnik po otrzymaniu obrazu osobiście dostarczył go Santanie, który, zadowolony z rezultatu, nakazał umieścić wizerunek w swojej kaplicy.

Jak można zauważyć, w relacjach Pedra de Tobará y Buendíi oraz Alonsa de Zamory istnieją dwie różne wersje dotyczące realizacji tego zlecenia. Trzeba zauważyć, że nie jest to jedyny element, którym różnią się obie historie, również w odniesieniu do wyboru ikonografii dzieła obserwujemy duże rozbieżności²⁰. Według Tobará y Buendíi ostateczna decyzja o umieszczeniu wizerunków św. Antoniego z Padwy i św. Andrzeja towarzyszących Matce Boskiej (odpowiednio po prawej i lewej stronie płótna) została podjęta przez samego Santanę. Kronikarz zapewnia, że *encomendero* był intelektualnym pomysłodawcą stworzenia kompozycji, a artysta miał jedynie wiernie oddać jego ideę. Natomiast zgodnie z relacją Alonsa de Zamory to pośredniczący w zamówieniu Andrés Jadraque wraz

15 *Encomendero* – zarządca encomiendy.

16 Real Chancillería (Kancelaria Królewska) – organ sędziowski ustanowiony przez Koronę Hiszpańską w 1500 roku.

17 AGN, Sec. Col. 62, vol. 18, f. 201r–201v. Zapis przesłuchania wzbudza zainteresowanie, ponieważ jest dowodem na brak określonego postępowania w stosunku do Indian. Santana wyznaje, że nie był w stanie spełnić swojego obowiązku i zapewnić rdzennym mieszkańcom opieki kapłana, który przyczyniłby się do ewangelizacji tubylców tylko dlatego, że nie znalazł żadnego chętnego duchownego. W tej sprawie zostały zgłoszone raporty skierowane do Królewskiej Audiencji, aby ta odpowiednio zareagowała na niewywiązanie się z obowiązków ze strony *encomendero*. Wydaje się, że w przypadku poprzedniej zwierzchniczki osady, żony niejakiego Cristóbalá de Roy, obowiązki zostały spełnione, co sugeruje, że wymówka Santany była fałszywa.

18 SASTOQUE POVEDA [b.d.].

19 ZAMORA 1980 [1701], s. 22.

20 Analiza ikonograficzna w: ROMERO SÁNCHEZ 2011, s. 13–30.

z samym artystą Alonsem de Narváezem podjęli decyzję dotyczącą szczegółów ikonografii, dzieląc kompozycję na trzy części ze względu na rzekomą inspirację formatem bawełnianej tkaniny użytej jako płótno²¹.

Decydująca rola, jaką odegrali Antonio de Santana czy też Andrés Jadraque w nadaniu dziełu jego ostatecznego kształtu²² i wyborze widocznych na nim postaci, czyli św. Antoniego z Padwy i św. Andrzeja, którzy, jak możemy zaobserwować, byli ich imiennikami i świętymi patronami, jest bardzo dyskusyjna. Kwestia ta była szeroko omawiana pod względem ikonograficznym w związku z pojawieniem się istotnych obaw co do tego, czy pierwotna wersja obrazu rzeczywiście przedstawiała Matkę Boską Różańcową, czy też ten kluczowy atrybut wizerunku został umieszczony na płótnie w późniejszym okresie, to znaczy dopiero po osiedleniu się na tamtych terenach dominikanów (il. 2).

Na wizerunek Matki Boskiej z Chiquinquirá należy popatrzeć w sposób całościowy, pomijając w analizie dobrze znane błędy, które można dostrzec w sposobie przedstawienia świętych. Niedoskonałości w ujęciu postaci przypisywane są Narváezowi ze względu na jego rzekomo słabe wykształcenie. Przedstawienia samej Matki Bożej, ale także św. Antoniego oraz św. Andrzeja są ukazane w sposób statyczny i bez widocznego związku pomiędzy nimi, dalekie od ujęcia charakterystycznego np. dla tematu *Sacra Conversazione*, pojmowanego jako grupa osób ujętych w momencie interakcji. Prawdopodobnie jako model dla kompozycji Matki Boskiej z Chiquinquirá posłużył jakiś przenośny ołtarz z XVI wieku z ustawionymi na nim oddzielnie potraktowanymi przedstawieniami rzeźbiarskimi²³. Taki ołtarz nie byłby niczym zaskakującym w XVI-wiecznym mieście. W tym czasie odnotować możemy ogromną potrzebę ewangelizacji Indian zamieszkujących wioski na prowincji, a jednocześnie niedobór sakralnych obiektów kultu znajdujących się w świątyniach, które pomagałyby w realizacji zadań misyjnych; brakowało również samych duchownych. Początkowo księża

21 Kwestia ta jest nadal przedmiotem dyskusji. Zakłada się, że płótno dostarczone przez zarządcę i użyte przez Narváeza do wykonania obrazu było prostokątne. Ze względu na to, że malował on na formacie poziomym, a postać Matki Bożej została przedstawiona w centralnej części obrazu, powstały dwie duże puste przestrzenie po obu stronach, co sprawiło, że konieczne było wzbogacenie dzieła o postacie dwóch świętych, które zajęłyby te miejsca. Jest to uproszczona interpretacja układu ikonografii dzieła, co w swoich badaniach zauważył już Francisco Gil Tovar. Badacz sugeruje, że w rzeczywistości decyzja ta jest po prostu zgodna ze standardami średniowiecznej optyki, wedle której postaci zostały ze sobą zestawione, GIL TOVAR 1986, s. 83.

22 Wśród nich błędy kompozycyjne, wynikające z odwrócenia kolejności podczas rozmieszczania wizerunków Świętych, gdyż z uwagi na ich rangę po prawej stronie należałoby umieścić św. Andrzeja Apostoła i po lewej stronie Matki Bożej powinien znaleźć się św. Antoni Padewski. Najbardziej zastanawiające są „powielenie” Dzieciątka Jezus oraz palma – atrybut męczeństwa – w dłoni św. Antoniego, który nie był męczennikiem, a zatem nie powinien być wyposażony w taki atrybut. Niektórzy autorzy, starając się wyjaśnić te nieścisłości ikonograficzne, pisali o „lilii o kształcie palmy”, ARIZA 1986, s. 28.

23 ACOSTA LUNA 2011, s. 221.

zmuszeni byli spełniać posługę kapłańską wśród kilku społeczności tubylczych, a przy braku dobrze wyposażonych kościołów musieli nosić ze sobą podstawowe przedmioty niezbędne do sprawowania liturgii i katechizacji. Z tego powodu przenośne ołtarze były popularnym elementem wyposażania, a czasem nawet okazywały się niezbędnymi obiektami wspomagającymi proces ewangelizacji.



2. Alonso de Narváez, *Matka Boska z Chiquinquirá*, poł. XVI wieku, Bazylika Matki Boskiej Różańcowej w Chiquinquirá, departament Boyacá, Kolumbia, fot. G. Romero Sánchez

Na możliwość wykorzystania ołtarzowego modelu z trójwymiarowymi figurami wskazuje także profesja artysty. Jak udało się wcześniej ustalić, Alonso de Narváez był nie tylko malarzem, ale również rzeźbiarzem²⁴. Z pewnością utrzymywał kontakt z miejskimi kupcami, by za ich pośrednictwem sprzedawać swoje dzieła, a także przyjmować ewentualne zamówienia. Zatem najprawdopodobniej w pewnym momencie zetknął się z jakimiś artystycznymi przedmiotami o charakterze ewangelizacyjnym i bezpośrednio się z nimi zapoznał, zarówno

24 ROMERO SÁNCHEZ 2011, s. 13–30.

z przedstawieniami malarskimi, jak i rzeźbiarskimi. Na koniec nie można także pomijać wpływu, jaki na kompozycje malarskie Narváeza mogły mieć europejskie ryciny. Podobnie jak miało to miejsce na całym kontynencie europejskim, także na ziemiach Nowej Granady ryciny stanowiły główne źródło inspiracji dla tworzonych prac malarskich. Graficzna inspiracja w ikonografii Matki Boskiej z Chiquinquirá jest najszerzej przyjętą teorią, za pośrednictwem której wyjaśnia się kompozycję cudownego wizerunku; takie opinie można odnaleźć w kilku z najwybitniejszych studiów poświęconych problemowi definiowania modelu ikonograficznego Matki Bożej z Chiquinquirá²⁵.

Cudowne odnowienie wizerunku. Uzupełnienie listy postaci

W legendzie związanej z cudownym odnowieniem wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá pojawia się kilka ważnych postaci, na które należy zwrócić uwagę, by ustalić relacje, jakie łączyły malarza Alonsa de Narváeza z innymi mieszkańcami Tunji. Spośród tych osób na szczególną uwagę zasługują María Ramos, pochodząca z Guadalcanal (Sewilla), i Catalina García de Irlós, która, jak już wspomnieliśmy, była żoną Antonia de Santany i, jak się wydaje, również pochodziła z prowincji sewilskiej.

Jak głosi legenda, María Ramos przybyła do Królestwa Nowej Granady w towarzystwie Francisca de Aguilara Santany, aby osiedlić się u boku swojego męża Pedra de Santany²⁶, na którego poszukiwanie wyruszyła²⁷. Jednak w dalekich stronach przeżyła zawód miłosny i załamanie spowodowane niewiernością męża. Smutne wydarzenia zdecydowały o jej przeprowadzce do Chiquinquirá. Tam zamieszkała z Cataliną Garcíą de Irlós, która zarządzała wioską po śmierci swojego męża. Obie kobiety łączyło pokrewieństwo, jednak w przesłuchaniu, któremu María została poddana wiele lat później, a o którym dalej będzie jeszcze mowa, głównym powodem decydującym o zamieszkaniu z Cataliną było to, że kobiety łączyła szczerą przyjaźń, prawdopodobnie znały się jeszcze z czasów, kiedy obie mieszkały w Sewilli.

10 stycznia 1587 roku, kilka dni po tym, kiedy miał miejsce „cud odnowienia obrazu”, została powołana komisja, która miała za zadanie zebrać relacje głównych

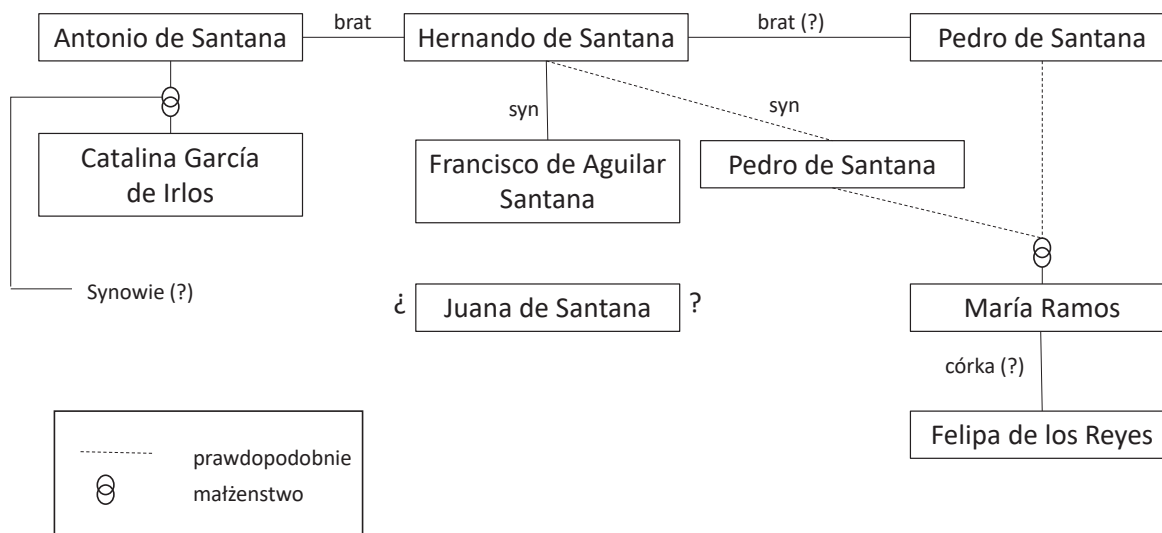
25 GIL TOVAR 1986, s. 167–195; VENCES VIDAL 2008, s. 89; FAJARDO DE RUEDA 2014, s. 68–125.

26 Najprawdopodobniej był on bratem lub siostrzeńcem Antonia de Santany.

27 Jak twierdzą niektórzy autorzy, María Ramos mogła jednakże mieć inne powiązania. Według Marii Cecillii Alvarez White być może była ona żoną siostrzeńca Antonia de Santana, przybyłą do Tunji w 1585 roku. W kolejnym roku udałaby się ona do Chiquinquirá, aby złożyć Catalinie kondolencje z powodu śmierci jej męża, który zmarł przed laty, ALVAREZ WHITE 1986, s. 14. Według Juana Floreza de Ocariza María Ramos była szwagierką Francisca Aguilara de Santany i zabrała ze sobą w podróż swoją córkę Felipę de los Reyes, FLÓREZ DE OCÁRIZ 1990 [1674], s. 15.

świadków tego wydarzenia. Wśród nich byli: María Ramos, Isabel (kobieta pochodzenia tubylczego), Juana de Santana i ksiądz Juan de Figueredo, proboszcz parafii Chiquinquirá i Suta. Zgodnie z relacją Marii, to właśnie ona wraz z Isabelą i Juaną de Santaną znalazły zniszczone porzucone płótno i pomimo złego stanu obrazu umieściły je w ołtarzu, czyli w miejscu dla niego przeznaczonym, gdzie otoczony kultem obraz w cudowny sposób powrócił do swej świetności. Historie potwierdziły świadectwa pozostałych osób zaangażowanych w sprawę, w tym świadectwo samej Juany de Santany. Pokrewieństwo tej ostatniej z innymi znanymi nam osobami noszącymi nazwisko Santana nie jest jasne. Do tej pory udało się jedynie ustalić, że była ona wdową po jakimś Juanie Morillu i że również mieszkała w Chiquinquirá wraz z kilkoma kobietami, których imion nie wymienia²⁸ (il. 3).

ANTONIO DE SANTANA ZWIĄZKI GENEALOGICZNE



3. Drzewo genealogiczne konkwistadora Antonia de Santany, oprac. i rys. G. Romero Sánchez

28 ARIZMENDI POSADA *et al.* 1986, s. 29–35.

Szerzenie się kultu cudownego wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá

Cudowne odnowienie wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá miało miejsce pod koniec 1586 roku, nic więc dziwnego, że dwa lata później obraz ten został przywieziony do Tunji pojawił się na ulicach miasta w czasie w procesji błagalnej. Społeczność Tunji za pośrednictwem cudownego wizerunku próbowała wyjednać wstawiennictwo Matki Boskiej, aby ta zakończyła trwającą wówczas epidemię ospy pustoszącą miasto. Naocznym świadkiem tych wydarzeń religijnych był Juan de Castellanos, kronikarz, proboszcz parafii św. Jakuba, jak również wierny wyznawca Matki Boskiej z Chiquinquirá, który przypisywał wizerunkowi cudowną moc uzdrawiania. W 1601 roku Castellanos tak opisywał niedużą, choć coraz słynniejszą miejscowość Chiquinquirá:

A tam przed nami leży Chiquinquirá,
niewielka wioska wcześniej nieznana nikomu,
teraz otoczona kultem
z powodu czcigodnego obrazu,
obrazu Dziewicy bez skazy,
przez której wstawiennictwo tam się objawia
Cudowny Najwspanialszy Stwórca,
uzdrawiając niewidomych, ułomnych i kalekich²⁹.

Pod koniec XVI wieku kult Matki Boskiej z Chiquinquirá i jej cudami słynącego wizerunku był już silnie zakorzeniony w życiu religijnym okolicznych mieszkańców. Jak w 1588 roku zapisał Juan de Castellanos, „[...] kacykowie³⁰ indiańscy, którzy urzędowali w osadach położonych w pewnym oddaleniu od szlaku, zapraszali do swych domów [wizerunek Matki Boskiej z Chiquinquirá], obiecując wspinała ofiary³¹. Zapewne już po pierwszych cudownych wydarzeniach zaczęły powstawać kopie płótna, czy też jego malarskie interpretacje. Wiemy także, że kult obrazu szybko rozprzestrzenił się w innych miastach, znamy wizerunki Matki Boskiej z Chiquinquirá z Popayán, Quito czy Limy. Jednak najstarsza znana kopia cudownego wizerunku pochodzi z 2. połowy XVI wieku i znajduje

29 CASTELLANOS 1886 [1602], s. 73.

30 W okresie kolonialnym mianem kacyka na obszarze wicekrólestw Ameryki Łacińskiej określało się namiestnika wywodzącego się z ludności tubylczej, który w czasach dominacji hiszpańskiej sprawował władzę w osadach indiańskich oraz reprezentował swoich poddanych w kontaktach z przedstawicielami Korony Hiszpańskiej.

31 ACOSTA LUNA 2011, s. 81.

się w miejscowości Tunji, a dokładniej w rezydencji Gonzala Suáreza Rendóna (casa del Fundador) zlokalizowanej przy centralnym placu miasta, po prawej stronie głównego kościoła. Jest to bardzo zniszczony fresk, umieszczony na górnej części ściany ponad półkolistym łukiem prowadzącym do głównego salonu domostwa (il. 3). Z całego przedstawienia zachowały się tylko górne partie dwóch postaci oraz jedna trzecia części wizerunków św. Antoniego z Padwy i Matki Boskiej, reszta kompozycji uległa zniszczeniu³². Ze względu na ikonografię fresku, czas powstania oraz umiejscowienie malowidła niektórzy badacze sugerują, że autorem kompozycji mógł być Alonso Narváez³³. Jest to teoria, której przy obecnym stanie wiedzy nie można jednoznacznie potwierdzić, ale ze względu na brak danych nie można jej także zanegować. Wydaje się jednak, że autorstwo Narváeza jest w tym wypadku mało prawdopodobne. Badacze stawiają także inne hipotezy dotyczące autorstwa. Zdaniem niektórych fresk został wykonany przez Angelina Medora, inni wskazują na ojca Pedra Bedóna lub jednego z jego naśladowców³⁴.

Późniejsze kompozycje ukazujące Matkę Boską z Chiquinquirá, wykonywane już na płótnie, pochodzą z XVII wieku. Wyjątek stanowi obraz, którego autorstwo przypisuje się Bernardowi Bittiemu lub innemu artyście z jego najbliższego otoczenia, i który datuje się na ostatnią tercję XVI wieku. Wśród kopii cudownego przedstawienia Matki Boskiej najbardziej znaczący jest obraz wykonany przez malarza Antonia Acera de la Cruza w 1643 roku, przechowywany w muzeum Bazyliki Matki Boskiej Różańcowej w Chiquinquirá (il. 5). Istnieją też przesłanki wskazujące na to, że Acero de la Cruz mógł już 10 lat wcześniej namalować inną kopię cudownego wizerunku dla kościoła w Fúquene. Jest to zapewne obraz wymieniony w spisie inwentarza sporządzonym przez sędziego Gabriela de Carvajala w 1638 roku, który odnotowuje: „Kolejny wizerunek Matki Boskiej z Chiquinquirá w ramach drewnianych wykonany farbami olejnymi na płótnie”³⁵. W zakresie grafiki najstarsza rycina, którą udało się odnaleźć, pochodzi z połowy XVII wieku i została opublikowana w książce autorstwa Pedra Solisa de Valenzueli *El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto* (Cudowna pustynia i cud pustyni); należy tu wspomnieć także o rycinie wykonanej przez Benita de Mirandę ze względu na jej popularność. W 2. połowie XVII wieku i w XVIII stuleciu, wraz z rozpowszechnianiem się kultu cudownego wizerunku, powstawało coraz więcej kopii obrazu.

32 Na temat domniemanego powstania tego malowidła ściennego w czasach Miguela Suáreza de Figueroa, najstarszego syna i spadkobiercy założyciela Gonzala Suáreza Rendóna, zob.: MARTÍNEZ MARTÍN/OTÁLORA CASCANTE/ESPINOZA TORRES 2015, s. 179–211.

33 ÁLVAREZ WHITE 1986, s. 31.

34 VENCES VIDAL 2008, s. 169.

35 AGN, Sec. Col. 62, vol. 6, f. 912r.



4. *Matka Boska z Chiquinquirá*, anonim, 2. poł. XVI wieku, Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón, Tunja, departament Boyacá, Kolumbia, fot. G. Romero Sánchez



5. Antonio Acero de la Cruz, *Matka Boska z Chiquinquirá*, 1643, Bazylika Matki Boskiej Różańcowej w Chiquinquirá, departament Boyacá, Kolumbia, fot. G. Romero Sánchez

Wszystkie przytoczone tu informacje pozwalają na potwierdzenie niezwykle wczesnego rozwoju kultu obrazu, którego początki możemy sytuować niemal równocześnie z momentem „cudownego odnowienia wizerunku”. Niestety, kiedy podsumowujemy informacje dotyczące istnienia wczesnych obiektów artystycznych powielających ikonografię Matki Boskiej z Chiquinquirá, musimy przyznać, że nie zachowało się wiele takich przykładów. Jednak istnieją świadectwa poświadczające bardzo wczesny kult obrazu. Udało się odnaleźć dokumenty, które potwierdzają ruch pielgrzymkowy grup wiernych skierowany do kościoła zlokalizowanego w niewielkiej wówczas indiańskiej wiosce Chiquinquirá. Co więcej, wczesny kult wizerunku został odnotowany także w niektórych sąsiednich osadach tubylczych.

Miasto Chiquinquirá na długi czas zostało powierzone opiece i zarządowi Antoniego de Santany, ale, jak już zostało wspomniane, rdzenni mieszkańcy, którzy zostali tam osiedleni, nie byli poddani wystarczającej indoktrynacji, a ich domy nie znajdowały się nawet w pobliżu kościoła, w którym otaczano kultem cudowny wizerunek Matki Boskiej. Z tego powodu wysyłano liczne inspekcje ze stolicy Królewskiej Audiencji, z Bogoty (Santa Fe de Bogotá) i zlecono niektórym sędziom przeprowadzenie stosownych czynności mających na celu ulokowanie tubylców na obszarach położonych bliżej świątyni, usprawniając w ten sposób działania ewangelizacyjne. Problem przesiedlania lokalnej ludności nabrzmiał w 1595 roku, kiedy okazało się, że przeznaczona na ten cel ziemia była własnością Gonzala Gallegosa, duchownego z Chiquinquirá, który twierdził, że kupił ją od Alonsa de Rivery Santany. Później władze starały się dowiedzieć, że przed laty sam Antonio de Santana podarował te działki kościołowi, a Gallegos zwyczajnie je sobie przywłaszczył. Pozostawiając na marginesie ten trudny do rozstrzygnięcia spór, można jednak stwierdzić, że w kolejnych przekazach dotyczących ewentualnej zmiany położenia domów tubylców stwierdzono, że zaistniały niedogodności co do realizacji. Jak wynika z relacji, przesiedlenie ludności bliżej sanktuarium mogłoby wzbudzić niepokój zarówno wśród Indian, jak i Hiszpanów oraz innych wyznawców Matki Bożej, którzy przybywali do świątyni, aby oddać cześć jej wizerunkowi. Dowodzą tego następujące fragmenty dokumentów:

[...] od miejsca i siedziby kościoła Matki Boskiej z Chiquinquirá w odległości nieco ponad dwa tysiące kroków od centrum wzgórza, które jest siedzibą wspomnianego kościoła, nie widać mieszkańców, zatem ani Hiszpanów, ani innych osób, które przybywają, by odwiedzić obraz Matki Bożej i odmawiać nowenny, nikt skrzywdzić nie może³⁶.

36 AGN, Sec. Col. 62, vol. 5, f. 893v.

[...] gdyby wspomniani Indianie byli osiedleni bliżej kościoła Matki Bożej z Chiquinquirá, by móc udzielać im [z większą łatwością] sakramentów świętych dzięki niewielkiej odległości, w której by się znajdowali od kościoła, to nawet jeśli weźmiemy pod uwagę jeszcze inne możliwe korzyści, nie byłoby to w stanie wynagrodzić krzywd, których mogliby doznać ze strony przyjezdnych, którzy, by odwiedzić wspomniany Dom Boży przybywają z końmi, z których w razie potrzeby mogliby zrobić użytek³⁷.

Wydaje się jednak, że dla tego wczesnego okresu kultu równie ważną kwestią co ruch pielgrzymkowy do sanktuarium jest ustalenie, czy istniały inne kopie cudownego wizerunku, które otaczane były kultem w pobliskich miejscowościach zamieszkiwanych przez ludność tubylczą Nowej Granady. Jednym z takich przypadków jest miejscowość Sámaca. Sędzia Luiz Henríquez 22 listopada 1599 roku odbył wizytację świątyni, potwierdzając istnienie „płótna Matki Bożej z Chiquinquirá ze św. Franciszkiem i św. Andrzejem po bokach”³⁸. Jest oczywiste, że popełniono błąd w opisie dzieła i autor inwentarza pomylił św. Antoniego z Padwy ze św. Franciszkiem. Pomijając jednak ten fakt, informacja, która została przekazana w dokumencie, jest bardzo istotna, mówi nam o obecności cudownego wizerunku w kościele w Sámaca. Nie jesteśmy w stanie dokładnie sprecyzować czasu powstania obrazu, ale możemy przyjąć, że skoro został wymieniony w spisie wyposażenia kościoła z 1599 roku, musiał być namalowany wcześniej. Inwentarz potwierdzający obecność wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá w niewielkim kościele doktryny indiańskiej pod koniec XVI wieku dokumentuje szybkie rozpowszechnianie się kultu obrazu i sławy o cudach z nim związanych. Dotyczy to nie tylko hiszpańskiej ludności zamieszkującej Tunję lub stolicę audiencji Bogotę, ale także tubylczych mieszkańców pobliskich osad indiańskich. Kilka lat później, konkretnie w 1636 roku, sędzia Juan de Valcárcel przeprowadził kolejną wizytację tej świątyni. W inwentarzu kościoła potwierdził istnienie wspomnianego obrazu, wskazując, że został on namalowany temperą i umieszczony w drewnianych, złożonych ramach. Jednak to, co bardziej zwraca uwagę, to obecność innego przedstawienia o tej samej tematyce. Jest to „niewielki wizerunek rzeźbiarski Matki Bożej z Chiquinquirá ze św. Andrzejem i św. Antonim po bokach”³⁹. Mamy zatem do czynienia z jedyną znaną nam interpretacją rzeźbiarską tego przedstawienia. Jeśli przyjmiemy, że figury tworzące grupę tematyczną

37 AGN, Sec. Col. 62, vol. 5, f. 903r–903v.

38 AGN, Sec. Col. 62, vol. 18, f. 721v.

39 AGN, Sec. Col. 62, vol. 18, f. 691r i 693r.

Matki Boskiej z Chiquinquirá należały do bractwa religijnego pod tym samym wezwaniem i zrzeszającego ludność tubylczą, otwiera to nowe kierunki badań⁴⁰.

Kolejną osadą indiańską, w której odnotowujemy wczesne przejawy kultu wizerunku Matki Boskiej z Chiquinquirá, jest miejscowość Montambe. W czasie wizytacji przeprowadzonej w dniu 11 września 1600 roku przez sędziego Diega Gómeza de Menę⁴¹ sporządzono inwentarz wyposażenia miejscowego kościoła, a w nim wymieniono „portret” Matki Boskiej z Chiquinquirá. Obraz został ofiarowany świątyni przez Juana del Toro, patrona jednej z niewielkich osad podporządkowanych doktrynie⁴² Montambe. Inny dobroczyńca ofiarował kościołowi dwie tkaniny bawełniane (hiszp. *mantas de algodón*). Jedna z nich, zapewne podpięta, pełniła rolę „nieba”, a druga „znajdowała się w pobliżu ogrodu, za którym umieszczony był wizerunek Matki Boskiej”, jak się wydaje – w funkcji zasłony. Tkaniny zostały przekazane świątyni przez pełniącego funkcję *encomendero* Juana de Ezpeleta⁴³. Przedstawione w tekście informacje budzą zainteresowanie. Określenie „portret” może sugerować, że chodziło o wierną kopię cudownego wizerunku z Chiquinquirá. Formalna bliskość z oryginałem zapewniała przeniesienie cudownych właściwości, które przypisywano przedstawieniu z sanktuarium w Chiquinquirá. Wizerunek w Montambe, zgodnie z tradycją, cieszył się taką samą Boską przychylnością, dzięki czemu uważany był za wyjątkowy, czyli mogący działać cuda. Zapewne z tymi właściwościami obrazu łączyć należy szczególną oprawę. Obraz odizolowany był od odwiedzających go wiernych. Bezpośredniego dostępu broniło ogrodzenie (może krata?), a przed ludzkimi oczyma chroniła go kotara.

Zgodnie z interpretacją Olgi Acosty Luni „zasłony na portretach wizerunków maryjnych mogą przypominać «velum», element używany w przedstawieniach cudownych Madonn, którego stosowanie stało się powszechną praktyką w okresie kolonialnym w Nowej Granadzie, a także szerzej w całym Nowym Świecie”⁴⁴. Oprócz funkcji ochronnych przed kurzem i światłem zasłony cudownych wizerunków pełniły także funkcję liturgiczną, ich użycie było zatem ugruntowane zarówno w sferze sacrum, jak i profanum. Zakrywanie i odsłanianie wizerunków stanowiło podstawową praktykę w kulcie obrazów. Cudami słynące przedstawienia były odsłaniane tylko przy specjalnych okazjach, w określonych momentach liturgicznych, aby jednocześnie ograniczać częstotliwość, a zarazem

40 ROMERO SÁNCHEZ 2014, s. 129–144.

41 AGN, Sec. Col. 62, vol. 2, f. 718r i f. 797r.

42 W Ameryce doktryną określano wioski tubylcze stworzone na potrzeby ewangelizacji i kontroli ludności autochtonicznej.

43 AGN, Sec. Col. 62, vol. 2, f. 765r i f. 765v.

44 ACOSTA LUNA 2011, s. 173.

intensyfikować jednostkowy efekt oddziaływania świętego wizerunku na widza; działania tego, co ukryte i niedostępne⁴⁵.

Efekt ukrycia czy też niedostępności cudownego wizerunku dzięki obecności ogrodzenia i zasłony jest wyraźnie dostrzegalny w kościele w Montambe, ale jeszcze lepszym przykładem obrazującym ten fenomen jest świątynia w Susie. W miejscowości tej osobą odpowiedzialną za sporządzenie inwentarza dóbr kościoła był sędzia Gabriel de Carvajal. Spis dóbr wykonano 14 grudnia 1638 roku i zostały w nim wspomniane *explicite* istniejące już welony, jak i te, których pojawienie się dopiero przewidywano. Sugeruje to, że obraz z wizerunkiem Matki Boskiej z Chiquinquíá znajdujący się w Susie był kolejną wierną kopią oryginalnego przedstawienia lub przynajmniej za taką był uważany. Zasłaniające obraz tkaniny miały podnieść wartość religijną nowego cudownego wizerunku:

Cztery i pół *varas*⁴⁶ wąskich jedwabnych taśm na zasłony obrazu Matki Boskiej z Chiquinquirá, który znajduje się na ołtarzu tego kościoła⁴⁷.

Kolejny mały obraz z wizerunkiem Matki Boskiej z Chiquinquirá, oprawiony w drewniane ramy kolorowo malowane na niebiesko i żółto, z dwoma starymi welonami, jeden z kolorowej tafty chińskiej i drugi z białego batystu⁴⁸.

Alonso de Narváez, sewilski artysta w XVI-wiecznym mieście Tunja Nowe dokumenty dotyczące biografii malarza

Alonso de Narváez był synem Hernanda de Almy i Mencii de Narváez, pochodził z Alcalá de Guadaíra w Andaluzji, ale przeniósł się na ziemie Królestwa Nowej Granady. Nie znamy daty przybycia Narváeza do Ameryki ani osiedlenia się w mieście Tunja, do którego dotarł wraz z żoną Aną de Prado. Małżeństwo miało dziesięcioro dzieci: Juana, Alonsa, Agustina, Antonia, Sebastián, Marię, Isabelę, Anę, Jerónimę i Úrsulę, wszystkie wymienione zostały w testamencie malarza spisany w 1583 roku; dzieci nosiły nazwisko po ojcu, z wyjątkiem jednej córki, którą wspomniano w dokumencie jako Isabel de Guevarę⁴⁹.

⁴⁵ STOICHITA 1996, s. 62.

⁴⁶ *Vara* jest miarą długości w dawnej Hiszpanii oraz na ziemiach podległych Koronie. W Królestwie Nowej Granady *vara* mierzyła ok. 80 cm.

⁴⁷ AGN, Sec. Col. 62, vol. 10, f. 87r.

⁴⁸ AGN, Sec. Col. 62, vol. 10, f. 88r.

⁴⁹ ROMERO SÁNCHEZ 2011, s. 17–18.

Drogi życiowe członków rodziny Alonsa de Narváeza i Antonia de Santany krzyżowały się niejednokrotnie. Wiemy, że ze względów zawodowych nasz malarz był związany z encomiendą w miejscowości Suta, nabył nawet na mocy umowy z Cataliną Garcíą de Irlos prawa do młyna, który po jej śmierci nadal pozostawał w jego użytkowaniu, a z czasem stał się własnością malarza. Kolejne spotkanie rodzin odnajdujemy w dokumencie z 1571 roku. Przy okazji trwających prac prowadzonych w głównym kościele w miejscowości Tunja na pokrycie części kosztów zaplanowanych robót zatwierdzono kolejny podatek⁵⁰ zbierany wśród mieszkańców miasta. To właśnie w dokumencie informującym o zbiórce funduszy odnajdujemy ponownie nazwiska obu nestorów rodzin. Alonso Narváez poniósł koszty prac jak każdy inny mieszkaniec miasta – w wysokości 2 pesos i 2 tominy⁵¹, natomiast Antonio de Santana uiścił znacznie wyższą opłatę – 10 pesos i 4 tominów⁵².

Niewiele wiemy o działalności i aktywności artystycznej Alonsa de Narváeza w miejscowości Tunja. Jednak na podstawie zachowanych zapisów archiwalnych możemy potwierdzić, że malarz posiadał mały warsztat, prawdopodobnie zlokalizowany we własnym domu. Warsztat był wyposażony we wszystkie narzędzia niezbędne do wykonywania prac związanych z zawodem artysty. Istnieją również dokumenty potwierdzające złożone u niego zamówienia. Wiadomo, że pomalował aptekę dla Pedra Hernández za 50 pesos w złocie, wykonał dwa krucyfiksy po 8 pesos w złocie dla Pedra de Castro i Marii Hernández, namalował trzy płótna z przedstawieniami Matki Boskiej (nieokreślonych wezwań) oraz dwa wizerunki Matki Boskiej „z obrazu św. Łukasza”, a także wykonał dekoracje dużego ołtarza. Co więcej, wiadomo również, że artysta utrzymywał kontakty z niektórymi kupcami miejskimi. Dowodem na to jest oświadczenie zawarte w testamencie, w którym czytamy, że artysta przekazuje serię obrazów Franciscowi Hernándezowi z informacją, aby ten sprzedał je w swoim sklepie. Znamy także umowy malarza ze stolarzem Arandą (również mieszkańcem Tunji), o którym artysta wspominał kilkakrotnie⁵³.

Bardzo interesującym zleceniem, którego artysta nie zrealizował z powodu swojej śmierci, było zamówienie złożone przez Hernanda de Lorenzanę w 1583 roku. Zleceniodawca zamówił dwa obrazy gipsowe, jeden z wizerunkiem Matki Boskiej Samotnej (*Nuestra Señora de la Soledad*), który miał być wykonany na wzór płótna znajdującego się w głównym kościele parafialnym w Tunja, a drugi

50 Pierwsza zbiórka pieniędzy miała miejsce w 1557 roku, a trzecia w 1573. Wiadomo, że Antonio de Santana występuje w dokumentach już jako jeden z płatników w czasie pierwszej zbiórki.

51 *Diccionario 2022*; *tomín* – moneta srebrna używana w niektórych krajach Ameryki.

52 PORRAS COLLANTES 2006, s. 57, 65 i 67.

53 ROMERO SÁNCHEZ 2011, s. 22–26.

z przedstawieniem św. Łucji. Dzieła miały być „ozdobione” (zapewne pokryte polichromią), a artysta miał otrzymać za nie 50 pesos w złocie. Z zachowanego dokumentu jasno wynika, że działalność Narváeza nie ograniczała się jedynie do malarstwa, co rozszerza znacznie listę dzieł, których autorstwo można mu przypisać⁵⁴.

Ostatnie lata życia artysty były nieco bardziej burzliwe. Udało się ustalić, że w 1580 roku rozpoczęła się sprawa sądowa, której celem było wyjaśnienie, czy umowa zawarta z jednej strony między Lázarem de Alfarem, a z drugiej między Alonsem de Narváezem i Nicolásem de Bermem była zgodna z prawem, czy też była oszustwem. Narváez i Bermeo zostali zobowiązani do przejścia 4000 pesos długu zaciągniętego wcześniej przez Alfara u Antonia de Santany. Wiązało się to z przeniesieniem wszystkich zobowiązań wobec Santany, ale i jego wiarygodności, o których informowały dokumenty.

Proces ujawnia ciekawe koligacje rodzinne malarza. Z akt sądowych dowiadujemy się, że Nicolás de Bermeo był z zawodu malarzem, a także zięciem Narváeza, poślubiwszy jego córką Marię. Uważa się, że obaj artyści zostali oszukani przez Alfara, który skłamał w umowie w sprawie kwoty długu. Malarze poprosili w sądzie o unieważnienie kontraktu. Sprawa skomplikowała się jeszcze bardziej, ponieważ Pedro de Santana w imieniu Antonia zażądał przekazania akt sprawy w celu przeprowadzenia własnego dochodzenia. Bermeo już wcześniej zapoznał się z dokumentami i poprosił, by nie przekazywano akt, ponieważ żaden z dokumentów nie stawiał Antonia de Santany w dobrym świetle; bał się także o bezpieczeństwo dokumentów. Z kontekstu można wywnioskować, że umowa z Alfarem została zawarta w celu pomocy Santanie. Sprawa sądowa zbliżyła obu malarzy, oprócz wspólnych interesów zawodowych wynikających z aktywności w obrębie encomiendy Suta połączyła ich też prywatna relacja oparta na zaufaniu, a przynajmniej wzajemnym szacunku⁵⁵.

W tym czasie sytuacja zawodowa Narváeza musiała już być ustabilizowana, praca artysty przynosiła pewne dochody, o czym świadczy aktywność malarza na rynku nieruchomości. Na początku lat 80. XVI wieku małżonkowie Narváez nabyli dwa domy zlokalizowane w miejscowości Tunja. Jeden z nich przylegał do domu Martína de Zereny, a drugi sąsiadował z domem zarządzającej encomiendą Cataliny Garcíi de Irlos. Oba budynki należały wcześniej do Francisca Suáreza de Meciny, a przy zakupie uiszczono za nie kwotę 870 pesos w złocie⁵⁶.

54 AHR, Prot. Not., vol. 11 (1583), f. 381r.

55 AGN, Hist. Eclesiástica, Sec. Col. 30, Doc. 46, f. 773r–867v. Na karcie 778r Alonso de Narváez wspomniany jest jako kupujący.

56 ROMERO SÁNCHEZ 2011, s. 19–20.

Przed śmiercią Alonso de Narváez wyznaczył na wykonawców swojego testamentu⁵⁷ swoją żonę i niejakiego Estebana Gonzáleza. Wybór drugiego egzekutora podyktowany był zapewne sytuacją rodzinną malarza, ponieważ w momencie sporządzania testamentu większość jego dzieci była jeszcze nieletnia. Decyzja ta przysporzyła wielu problemów wdowie po artyście, która musiała wydać sporą część pieniędzy pochodzących ze spadku, by opłacić procesy sądowe przeciwko nieuczciwemu Gonzálezowi⁵⁸.

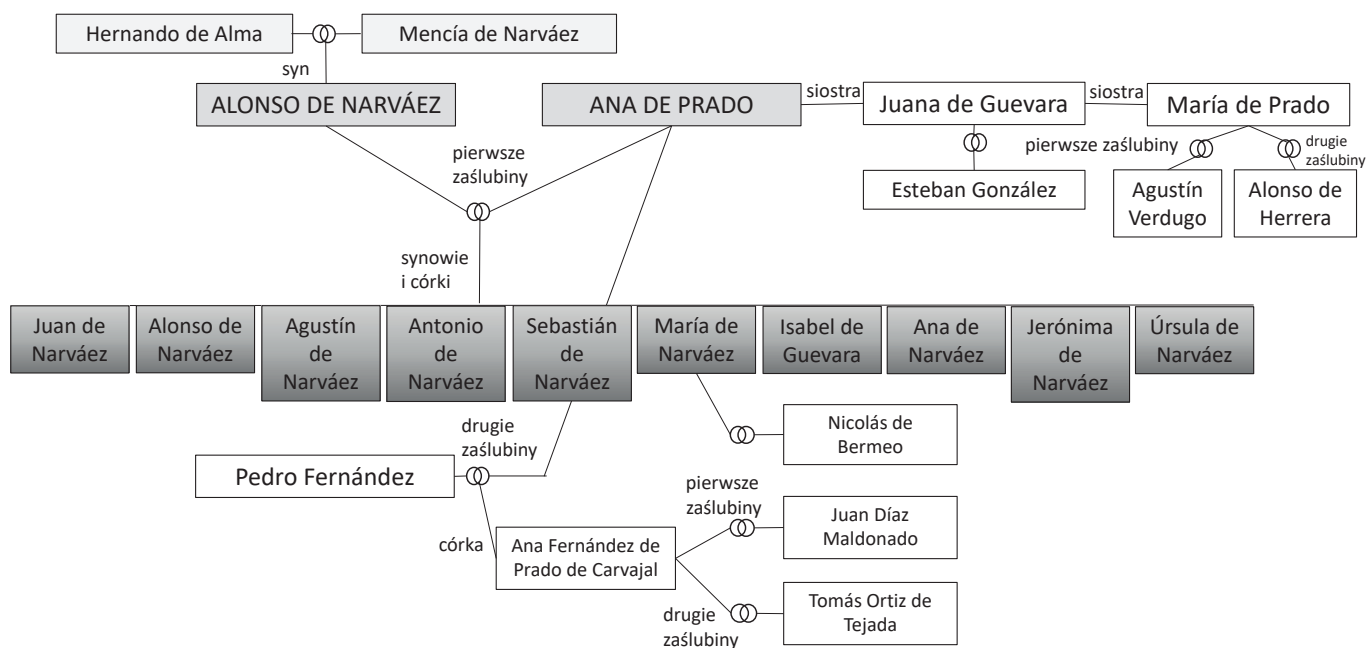
Akta sądowe dostarczają ciekawych informacji dotyczących powiazań rodzinnych malarza. Udało się ustalić, że Esteban González był szwagrem Any de Prado, żonaty z siostrą wdowy, Juaną de Guevarą. W chwili wydania wyroku miał 30 lat, pochodził z Hiszpanii, z gór prowincji León, a od 16 lat mieszkał w miejscowości Tunja. Wiadomo również, że w momencie śmierci malarza jego żona Ana de Prado miała 31 lat, ponieważ w deklaracji złożonej 5 lat później, w 1588 roku, potwierdziła, że ma lat 36. Pozwala to na kolejne wnioski. Ana de Prado musiała wyjść za mąż za Narváeza w bardzo młodym wieku, ponieważ jedno z ich dzieci (prawdopodobnie najstarsze), czyli Juan, urodziło się, gdy Ana miała zaledwie 13 lat, a malarz 23. Kolejną siostrą Any de Prado była o trzy lata młodsza María de Prado. W swój pierwszy związek małżeński wstąpiła z Agustínem Verdugą, z tego związku pochodzi kilkoro dzieci. Po śmierci Verdugi wyszła po raz kolejny za mąż – za Alonsa de Herrere. Wszyscy, przynajmniej przez pewien czas, mieszkali w domu jej pierwszego męża, z którego później się wyprowadzili. Dom znajdował się przy las Calles Reales, w sąsiedztwie domu należącego do Hernanda de Almonta. W życiu obu siostr z pewnością pojawiły się problemy, kiedy okazało się, że Esteban González opłacił podatek za dom Marii de Prado w wysokości 1000 dwudziestokaratowych pesos. Zdaniem Any de Prado pieniądze nie były własnością Gonzáleza i stanowiły część spadku należącego do jej dzieci, a szwagier był tylko opiekunem i zarządcą majątku, a nie jego posiadaczem. Pieniądze pochodziły z większego długu, który zaciągnęła u Narváeza Catalina García de Irlas, a którego egzekutorem w imieniu nieletnich spadkobierców był González. Wydaje się, że zaistniała sytuacja stała się przyczyną rodzinnego sporu⁵⁹ (il. 6).

57 AHR, Prot. Not., vol. 11 (1583), f. 336r–342r.

58 Przeciw Estebanowi Gonzálezowi wszczęto liczne postępowania sądowe, w wyniku których w 1588 roku został skazany za publiczne zniesławienie na 8 lat kary na galerach. Musiał udać się do Cartageny de Indias, a następnie opuścić port, zaciągając się jako wioślarz na jednym ze statków. Po wykonaniu wyroku został zobowiązany do powrotu do Hiszpanii bez możliwości ponownego udania się do Ameryki, AGN, Criminales, Sec. Col. 19, 151, doc. 1, f. 30v–31r.

59 AGN, Criminales, Sec. Col. 19, 151, doc. 1.

DRZEWO GENEALOGICZNE RODZINY NARVÁEZ – PRADO



6. Drzewo genealogiczne malarza Alonsa de Narváeza i jego małżonki Any de Prado, oprac. i rys. G. Romero Sánchez

Koligacje rodzinne i własność nieruchomości

Dzięki zachowanym dokumentom można nie tylko odtworzyć bliższe i dalsze powiązania rodzinne Alonsa de Narváeza, ale też pokusić się o identyfikację na mapie Tunji miejsc zamieszkania samego artysty, a także poszczególnych rodzin związanych z malarzem. Cennym studium, które umożliwiło takie badania, jest praca Magdaleny Corradine Mory. Rozważania autorki zostały oparte na analizie oryginalnego planu miasta z 1623 roku⁶⁰, a także na spisach ludności z lat 1620 (*Memoria*) i 1623 (*Relación*)⁶¹.

⁶⁰ Mapa dostępna jest obecnie w wersji cyfrowej.

⁶¹ *Memoria de los vecinos y moradores que ay en esta ciudad de Tunja y en todas las quadras y casas dellas (en adelante Memoria) y Memoria de las quadras, casas y vecinos que tiene la ciudad de Tunja conforme a las parrochias que se an de hazer (en adelante Relación)*, CORRADINE MORA 2009.

Na mapie z 1623 roku (il. 7) odnajdujemy dwa kwartały miejskie (przestrzenie oddzielone trzema przecznicami), które są dla nas szczególnie interesujące. W jednym z kwartałów znajduje się nieruchomość należąca do Any de Prado (liczącej wówczas 71 lat), a właścicielami pozostałych są: Juan Solano, Rivas, Diego García, Patino⁶², Moxica i Gómez. W drugim kwartale zlokalizowany jest dom należący do osoby noszącej nazwisko Narváez, a pozostałe nieruchomości są własnością rodzin o nazwiskach: Sosa, Santana⁶³, Almeda, Escobar, Avendaño⁶⁴, Izquierdo i Morillo. W innych częściach miasta znajdują się jeszcze dwie nieruchomości, które są dla nas interesujące: dom należący do Juany de Guevary oraz oddalony o kilka przecznic budynek, którego właścicielem był Prado.

Kiedy sięgniemy do spisu z 1620 roku możemy zauważyć, że działka, która zarówno na planie, jak i w dokumencie z 1623 roku widnieje jako własność Any de Prado, oznaczona jest tutaj nazwiskiem Tomása Ortiza, który w tym czasie piastował funkcję nestora rodziny. Jeśli przyjmiemy, że był to jeden z domów nabytych za życia malarza, to musiał to być ten, który sąsiadował z nieruchomością niejakiego Martína de Zereny, jednak żadna z graniczących z nim nieruchomości nie należała do Zereny ani do któregośkolwiek z jego spadkobierców noszących to samo nazwisko, co uniemożliwia pełną identyfikację nieruchomości. Jednak wydaje się, że dom należał do Any de Prado, a nie do Tomása Ortiza. Taka interpretacja jest zgodna z późniejszymi dokumentami z 1623 roku. Wiadomo bowiem, że Ana mieszkała w tym domu w towarzystwie swojej córki Any Fernández de Prado de Carvajal i jej pierwszego męża Juana Díaza Maldonada. Díaz Maldonado porzucił małżonkę, a ta 12 lat później, w 1598 roku, wyszła ponownie za mąż za wspomnianego wcześniej Tomása Ortiza de Tejedę⁶⁵. O Anie de Prado niewiele wiadomo, ale dokumenty podają, że w tym czasie była wdową po niejakim Pedrze Fernándezie, z czego możemy wnioskować, że po śmierci Naváeza ponownie wyszła za mąż, a Ana Fernández była najprawdopodobniej jej córką z drugiego małżeństwa. Czy Ana otrzymała nieruchomość w spadku po Alonso de Narváezie czy też po Pedrze Fernándezie, tego nie jesteśmy w stanie stwierdzić przy obecnym stanie badań. Jedynie czego możemy być pewni, to, że oprócz wymienionych w domu mieszkało jeszcze siedem innych osób. Pięcioro z nich mogło być dziećmi pochodzącymi z małżeństwa Any Fernández de Prado de Carvajal i Tomása Ortiza de Tejedy: Lucas de Tejada, Julio de Tejada, Juan

62 Prawdopodobnie Patiño.

63 W tym wypadku właścicielka nieruchomości została wymieniona z imienia i nazwiska: María Santana.

64 Prawdopodobnie Avendaño.

65 CORRADINE MORA 2009, s. 185.

Dom Tomása Ortiza graniczył, jak wiemy, z domem Juana Solany. W spisie z 1620 roku odnajdujemy informację, że żoną owego sąsiada była niejaka María de Prado, która prawdopodobnie była spokrewniona z Aną de Prado. Wydaje się, że mogła to być znana nam już siostra Any, a jeśli tak, to Juan Solano byłby jej trzecim mężem. Na liście mieszkańców domu odnajdujemy jeszcze dwie inne osoby o tym samym nazwisku. Wydaje się, że tak jak w przypadku Any de Prado, jej siostra mieszkała z jedną ze swoich córek o tym samym nazwisku co ona, z zięciem i z wnukami, a właścicielką domu była siostrzenica Any de Prado, a nie siostra. W sumie w domu mieszkało 26 osób, z czego jedną trzecią stanowiła służba wywodząca się z ludności tubylczej.

Jak już zostało ustalone, pierwszym mężem Marii de Prado był Agustín Verduga, którego dom sąsiadował z nieruchomością Hernanda de Almonta. Spis z 1620 roku oraz mapa z roku 1623 pozwoliły odnaleźć wspomniane nieruchomości i zlokalizować je w kwarterze miejskiej oddalonej trzy przecznice od głównego placu. Budynek o numerze 66 nadal należał do Almonta, 74-letniego krawca, a ten oznaczony numerem 67 do niejakiego Francisca Verdugi Briceña, liczącego 44 lata przełożonego Bractwa Matki Boskiej Różańcowej. Francisco był zapewne jednym z synów Agustína Verdugi, nie wiadomo jednak, czy jego matką była María de Prado.

Spośród zidentyfikowanych siostr Any de Prado pozostaje jeszcze Juana de Guevara, była żona Estebana Gonzáleza. Juana otrzymała unieważnienie małżeństwa potwierdzone oficjalnie przez sąd kościelny⁶⁶, a przed rozstaniem małżonkowie najwidoczniej nie doczekali się potomstwa, ponieważ Juana mieszkała samotnie tylko ze służbą, czyli z trzema Indiankami o imionach Pascuala, Beatriz i Laorcana. Dom Juany de Guevary znajdował się kilka przecznic od rezydencji Any de Prado i niemalże naprzeciwko domu Francisca Verdugi, gdzie wcześniej mieszkała jej druga siostra.

Udało się także zlokalizować dom, który był własnością Marii de Narváez. Jak już wiemy, była ona córką Alonsa de Narváeza (malarza) oraz żoną zmarłego już w Peru Nicolása de Bermea (także malarza). W domu tym mieszkała María w towarzystwie swojej siostry Isabeli de Guevary i niejakiej Marceli de Narváez (jej pokrewieństwa nie udało się ustalić), a także kilku osób służby. Można potwierdzić, że dom był jedną z nieruchomości nabytych przez małżeństwo Narváez – Prado, graniczącym z domem Cataliny Garcíi de Irlas, który w tym czasie był zamieszkiwany przez Marię de Santanę, jedną z jej spadkobierczyń.

66 *Ibidem*, s. 150.

Kolejnymi nieruchomościami zamieszkałymi najprawdopodobniej przez innych członków rodziny malarza Alonsa de Narváeza były domy pod numerami 69 i 136. W pierwszym z nich, należącym do Marii Pérez, wdowy po Juanie Garcí de Prado, oprócz wspomnianej właścicielki mieszkały również Francisca i Magdalena de Prado. Drugi dom należał do Antonia de Prado. Mężczyzna pozostawał w związku małżeńskim z Antonią Suárez i miał z nią troje dzieci: Anę Suárez, Gregorię de Prado i Josefę de Prado. Nie udało się ustalić dokładnego pokrewieństwa tej ostatniej rodziny z Narváezami, ale musiały to być dzieci, siostrzeńcy i siostrzenice lub wnuki malarza (il. 7).

Podsumowanie

Powiązania rodzinne malarza Alonsa de Narváeza, które udało się odtworzyć za pośrednictwem zachowanych dokumentów, są kluczowe dla podjęcia kolejnych, bardziej szczegółowych studiów poświęconych jego życiu i twórczości. Sewilski artysta jest nadal bardzo mało znany, wzmianki na jego temat są stosunkowo skąpe i jako przedmiot badań rzadko pojawia się w opracowaniach z zakresu latynoamerykańskiej historii sztuki, szczególnie biorąc pod uwagę jego ogromne znaczenie dla rozwoju artystycznego i religijnego Nowej Granady. Był on pierwszym malarzem, który osiedlił się na stałe na terenie Królestwa Nowej Granady, a jednocześnie był autorem słynnego cudownego obrazu Matki Boskiej z Chiquinquirá. Dzięki badaniom archiwalnym można także potwierdzić, że w mieście Tunja w XVI wieku osiedliła się i funkcjonowała w nowych realiach ważna społeczność wywodząca się z Sewilli. Mieszkańcy pochodzący z tego najważniejszego andaluzyjskiego miasta nawiązywali relacje zarówno sąsiedzkie, jak i zawodowe. Ich domy położone były nieopodal głównego placu miejskiego, świątyni parafialnej i kościoła Towarzystwa Jezusowego. Nieruchomości są zlokalizowane blisko siebie, a ich umiejscowienie znane z mapy i spisów pokrywa się z informacjami zawartymi w testamencie Alonsa de Narváeza. W ten sposób możemy ustalić, w którym miejscu funkcjonował warsztat artysty, oraz zarysować obszar jego działalności.

Dzięki przeprowadzonym studiom udało się także stworzyć drzewo genealogiczne artysty, co nie należało do najprostszych zadań. Zawarte w dokumentach dane potrzebne do odtworzenia relacji rodzinnych były rozproszone w różnych archiwach, ale dzięki tym niepublikowanym dotychczas informacjom udało się w znacznym stopniu poszerzyć wiedzę na temat biografii artysty. Dzięki badaniom możliwe było również powiązanie Narváeza z Nicolásem de Bermem,

innym artystą pochodzenia sewilskiego, który był zarówno zięciem malarza, jak i okazjonalnie z nim współpracował. Wszystkie wskazane tu ustalenia mogą przyczynić się do rozwoju studiów na temat Alonsa de Narváeza, a co za tym idzie – do identyfikacji jego prac.

Tłumaczenie z hiszpańskiego:

*Marta Baran, Zuzanna Barszczewska
Ewelina Hyla, Paulina Podobińska*

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- AGN, Criminales, Sec. Col. 19, 151, doc. 1 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Fondo Criminales (juicios), Sección Colonia 19, 151, *Documento 1*.
- AGN, Hist. Eclesiástica, Sec. Col. 30, doc. 46 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Fondo Historia Eclesiástica, Sección Colonial 30, *Documento 46*.
- AGN, Sec. Col. 62, vol. 2 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonial, 62, vol. 2, *Visitas Antioquia*.
- AGN, Sec. Col. 62, vol. 5 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonial, 62, vol. 5, *Visitas Bolívar*.
- AGN, Sec. Col. 62, vol. 6 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonial, 62, vol. 6, *Visitas Cundinamarca*.
- AGN, Sec. Col. 62, vol. 10 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonial, 62, vol. 10, *Visitas Cundinamarca*.
- AGN, Sec. Col. 62, vol. 18 – AGN, Archivo General de la Nación, Bogotá, Sección Colonial, 62, vol. 18, *Visitas Boyacá*.
- AHR, Prot. Not., vol. 11 (1583) – AHR, Archivo Histórico Regional, Tunja, Archivo Fondo Protocolo Notarial, vol. 11, año 1583.

Źródła publikowane

- CASTELLANOS 1886 [1602] – Juan de Castellanos, *Historia del Nuevo Reino de Granada*, Madrid 1886 [1602].
- Diccionario 2022 – *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/> [dostęp: 24 września 2022].
- FLÓREZ DE OCÁRIZ 1990 [1674] – Juan Flórez de Ocariz, *Libro primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá 1990 [1674].
- TOBAR Y BUENDÍA 1986 [1694] – Pedro de Tobar y Buendía, *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y Prodigiosa Renovación por sí misma y milagros de la imagen*

de la Sacratísima Virgen María, Madre de Dios, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Bogotá 1986 [1694].

TOBAR Y BUENDÍA *et al.* 1986 – Pedro de Tobar y Buendía *et al.*, *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica del milagro, escrita en el siglo XVII por el padre Pedro Tobar y Buendía*, Colombia 1986.

ZAMORA 1980 [1701] – Fr. Alonso de Zamora, *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá 1980 [1701].

Opracowania

ACOSTA LUNA 2011 – Olga Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid–Frankfurt 2011.

ÁLVAREZ WHITE 1986 – María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá, arte y milagro*, Bogotá 1986.

ARISTIZÁBAL 1987 – Luis H. Aristizábal, *La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos*, „Boletín Cultural y Bibliográfico” 1987, nr 13, s. 67.

ARIZA 1986 – Fr. Alberto Ariza, *Nuestra Señora de Chiquinquirá, Patrona Principal y Reina de Colombia*, Bogotá 1986.

ARIZMENDI POSADA *et al.* 1986 – Octavio Arizmendi Posada, *Chiquinquirá. 400 años*, Bogotá 1986.

CORNEJO/MESANZA 1919 – Fr. José María Cornejo, Fr. Andrés Mesanza, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*, Bogotá 1919.

CORRADINE MORA 2008 – Magdalena Corradine Mora, *Los fundadores de Tunja. Genealogías*, t. I, Tunja 2008.

CORRADINE MORA 2009 – Magdalena Corradine Mora, *Vecinos y moradores de Tunja 1620–1623*, Tunja 2009.

FAJARDO DE RUEDA 2014 – Marta Fajardo de Rueda, *Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada*, „Historelo. Revista de Historia Regional y Local” 2014, vol. 6, s. 68–125.

GIL TOVAR 1986 – Francisco Gil Tovar, *La Virgen de Chiquinquirá en el arte*, [w:] *Chiquinquirá. 400 años*, red. Octavio Arizmendi Posada *et al.*, Bogotá 1986, s. 167–195.

MARTÍNEZ MARTÍN/OTÁLORA CASCANTE/ESPINOZA TORRES 2015 – Abel Fernando Martínez Martín, Andrés Ricardo Otálora Cascante, María del Pilar Espinoza Torres, *En la ciudad de Dios. La advocación mariana de Miguel Suárez y las pinturas murales de la casa del fundador de Tunja Nuevos documentos e interpretaciones*, „Historia y Memoria” 2015, nr 11, s. 179–211.

MATEUS ROSADA 1989 – Gustavo Mateus Rosada, *Tunja. El arte de los siglos XVI–XVII–XVIII*, Bogotá 1989.

MORALES FOLGUERA 1998 – José Miguel Morales Folguera, *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Málaga 1998.

PORRAS COLLANTES 2006 – Ernesto Porras Collantes, *Corónica Colonial de Tunja y su provincia*, Tunja 2006.

ROMERO SÁNCHEZ 2011 – Guadalupe Romero Sánchez, *Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja*, [w:] *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, red. Rafael López Guzmán, Granada 2011, s. 13–30.

- ROMERO SÁNCHEZ 2014 – Guadalupe Romero Sánchez, *Las congregaciones de indios en el territorio central de la audiencia de Nueva Granada, siglos XVI-XVII*, [w:] *Devoción, Paisanaje e Identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)*, red. Óscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales, Jon Ander Ramos Martínez, Bilbao 2014, s. 129-144.
- SASTOQUE POVEDA [b.d.] – Fr. Luis Francisco Sastoque Poveda OP, *Historia de Nuestra Señora del Rosario, Chiquinquirá*, Bogotá.
- STOICHITA 1996 – Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, Madrid 1996.
- VARGAS MURCIA 2012 – Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, Bogotá 2012.
- VENCES VIDAL 2008 – Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, México 2008.