

Gisela von Wobeser

 <https://orcid.org/0000-0002-3694-2687>Universidad Nacional Autónoma de México
Meksyk

Ścieżka dobra i zła w malarstwie nowohiszpańskim XVIII wieku*

Path of Good and Evil in New Spain Painting of 18th Century

Streszczenie. Kościół katolicki od czasów średniowiecznych jako element propagandy wykorzystywał obrazy. Proces ten został zintensyfikowany w okresie po soborze trydenckim. W swej oficjalnej nauce poprzez obrazy Kościół propagował m.in. ideę istnienia dwóch ścieżek, którymi może podążać człowiek: drogi dobra i drogi zła. Wybór należał do wiernych, to oni sami powinni kształtować swoje postępowanie tak, by pozostawało w zgodzie z oficjalnymi naukami Kościoła. Oczywiście jako ścieżka wyboru wskazywana była „droga dobra”, była ona polecana pod względem etycznym i prowadziła do nieba. Nazywano ją „ścieżką cierni”, ponieważ oznaczała wyrzeczenie się ziemskich przyjemności, dóbr i doczesnych satysfakcji. Była to droga zaznaczona cierpieniem. Droga zła, na której przewodnikiem był demon, prowadziła do piekła. Nazywano ją „ścieżką róż”, ponieważ była przyjemna, pełna ziemskich przyjemności. Podążający nią mógł smakować rozrywek, prowadzić radosne życie i cieszyć się zmysłowymi przyjemnościami. Warto zastanowić się nad wpływem, jaki wywierały na odbiorców wymienione wyżej obrazy, a także teksty umoralniające. Bez wątpienia wiele osób przywiązywało ogromną wagę do modelu życia propagowanego wtedy przez Kościół. To dzięki nim mamy dostęp do informacji poprzez hagiografie, kroniki zakonne oraz procesy inkwizycyjne przeciwko samozwańczym świętym, mistykom i pustelnikom. Wielu z nich było osobami duchowymi, jak choćby Felipe Neri Alfaro – założyciel sanktuarium w Atotonilco, który wiódł życie skrajnie ascetyczne, czy brat Antonio Margil de Jesús, błogosławiony, proponowany jako kandydat do beatyfikacji. Było również wiele osób świeckich chcących podążać ścieżką cierni. Kimś takim był chociażby Francisco Lerín, bogaty kupiec, który wyzbył się dóbr materialnych, aby jako pustelnik poświęcić się budowie sanktuarium maryjnego w Pátzcuaro.

Słowa kluczowe: malarstwo kolonialne, Nowa Hiszpania, XVIII wiek, ikonografia religijna

Abstract. Since the Middle Ages, paintings have been an element of the Catholic Church propaganda. The phenomenon intensified in the post-Tridentine period. In its official teaching, the Church used paintings to promote, among other things, the idea that there were two paths for a person to follow: a path of good and a path of evil. The choice belonged to the faithful; they were expected to shape their behaviour so that it remained in accordance with the official teachings of the Church. Obviously, the right choice meant following the “path of good”, which was ethically recommended

* Artykuł w wersji hiszpańskiej opublikowany: „Arte de América Latina”, 2020, nr 10, s. 101–121.

and led to heaven. It was called the "path of thorns", because it meant renunciation of earthly pleasures, goods and temporal satisfactions. It was marked by suffering. The path of evil, guided by the demon, led to hell. It was called the "path of roses", because it was joyful, filled with earthly delights. Those who followed it could enjoy amusements, led a happy life and gained sensual pleasures. It is worth considering the impact that the above-mentioned images, as well as moralising texts, had on the viewers. Undoubtedly, many people attached great importance to the model of life propagated by the Church at the time. Thanks to them, we have access to information through hagiographies, monastic chronicles and inquisition trials against self-proclaimed saints, mystics and hermits. Many of them were clerics, such as Felipe Neri Alfaro, founder of the Sanctuary of Atotonilco, who led an extremely ascetic life, or Venerable Brother Antonio Margil de Jesús, proposed for beatification. There were also many lay people willing to follow the path of thorns. Such a person was, for example, Francisco Lerín, a wealthy merchant, who sold his material goods and became a hermit devoted to construction of the Marian shrine of Pátzcuaro.

Keywords: Colonial painting, New Spain, 18th century, religious iconography

Wprowadzenie

Kościół katolicki proponuje istnienie dwóch ścieżek, którymi wierni mogą podążać zgodnie z wolną wolą, jaką dał im Bóg: dobrej, która prowadzi do nieba, i złej, która kończy się w piekle. Owe ścieżki nawiązują symbolicznie do postępowania wiernych w czasie życia, które po śmierci zostanie osądzone przez Boga. Ci, którzy zachowywali się poprawnie i stosowali się do reguł ustanowionych przez Kościół, uzyskają błogosławieństwo i będą mogli cieszyć się życiem wiecznym, natomiast ci, którzy postępowali niepoprawnie, będą cierpieć wieczne kary piekielne. Biorąc pod uwagę fakt, że Kościół zawsze wspomagał procesy ewangelizacyjne obrazami, celem tego artykułu jest przeanalizowanie sposobu, w jaki trzech XVIII-wiecznych malarzy nowohiszpańskich utrwaliło na swoich płótnach moralne przesłanie dotyczące dwóch dróg i wolnego wyboru człowieka¹.

Pierwszy z nich to *Doskonałe miłosierdzie Jezusa Chrystusa, suwerennego Odkupiciela świata* autorstwa Antonia Sancheza z 1757 roku (il. 1). Obraz znajduje się w kolekcji prywatnej². Tytuł płótna nawiązuje do centralnej postaci kompozycji, czyli Jezusa jako Odkupiciela świata. Chrystus został ukazany jako postać siedząca na niewidocznym tronie, ponad dwukondygnacyjną fontanną, do której zbiera się krew wypływająca z jego ran. Jest niemal nagi, biodra Zbawiciela

1 Wszystkie obrazy namalowane zostały w technice olejnej, są średniego formatu, w większości dobrze zachowane (z wyjątkiem jednego, noszącego ślady zniszczenia po prawej stronie). Przedstawienia zostały wyposażone w inskrypcje ułatwiające zrozumienie ich znaczenia.

2 Olej na płótnie, 105 × 164 cm. Dzieło zostało krótko opisane przez Gustava Curiela i Antonia Rubiala, CURIEL/RUBIAL 1999, s. 85.

okrywa czerwona tkanina, która rozwiewa się za plecami i jest fantazyjnie przewieszona przez ramię Jezusa. Wokół fontanny widać grupę osób, które obmywają swoje serca oczyszczającą krwią Chrystusa. Ponad sceną została umieszczona górująca postać Boga Ojca, a pomiędzy nim a tronującym Jezusem znajduje się Duch Święty pod postacią gołębic. Na osi obrazu, w jego dolnej części, znajduje się postać dziecięca, prawdopodobnie jest to młodzieńczy portret Josepha Cleto Montana lub może jego syna. Dziecko także korzysta z odkupieńczej mocy Jezusa, znajdując się tuż obok fontanny bezpośrednio pod postacią Chrystusa. Na prawo i na lewo od Jezusa (patrząc z perspektywy widza) rozchodzą się ścieżki dobra i zła, które prowadzą odpowiednio do nieba i piekła. Zostały ukazane symetrycznie w nawiązaniu do antagonistycznego paralelizmu, który charakteryzuje te dwa miejsca³.



1. Antonio Sánchez, *Dośkonale miłosierdzie Jezusa Chrystusa, suwerennego Odkupiciela świata*, 1757, olej na płótnie, kolekcja prywatna Rodrigo Rivero Lake

Drugi obraz nieznanego autora, zatytułowany *Niebezpieczeństwa duszy*, jest częścią kolekcji Pintoteca de la Profesa w mieście Meksyk (il. 2). Kompozycja jest podzielona pionowo na dwie części: w prawej znajduje się ścieżka prowadząca do nieba, a w lewej do piekła. Chociaż nie jest znana data powstania dzieła, to zastosowana technika oraz stroje, które noszą postacie, pozwalają na umiejscowienie

3 Ścieżka dobra nazwana jest „skąłą cnoty” w inskrypcji znajdującej się w dolnej części obrazu.

go w XVIII wieku. Niestety brak części obrazu po prawej stronie sprawia, że ścieżka dobra jest niekompletna.



2. *Niebezpieczeństwa duszy*, anonim, olej na płótnie, Pinacoteca de la Profesa, Meksyk



3. Francisco Jerónimo Zendejas (atryb.), *Król Jerozolimy i Król Jerycha* (powszechnie znany jako *Chrystus zstępujący do piekła*), Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México

Trzeci obraz, zatytułowany *Król Jerozolimy i Król Jerycha* (znany powszechnie jako: *Chrystus zstępujący do piekieł*)⁴, jest przypisywany Franciscowi Jerónimo Zendejasowi i należy do kolekcji muzeum historycznego w mieście Meksyk (Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México) (il. 3). Tak jak dwa poprzednie obrazy, ten także jest podzielony na dwie wertykalne części, po lewej stronie znajduje się ścieżka dobra, a po prawej ścieżka zła. Pierwsza prowadzi do nieba, przedstawianego jako Niebiańskie Jeruzalem, w oddali widać mury miejskie i bramę ozdobioną drogocennymi kamieniami, a także jaśniejące promienie rozświetlające miasto⁵. Druga ścieżka prowadzi do piekła i jest oglądana przez dwa demony, a droga wiedzie wśród ciemnych gęstych chmur i płomieni w odcieniach czerwieni i żółci.

Tło historyczne

Pomysł na obecność dwóch symbolicznych ścieżek, które prowadzą odpowiednio do nieba i piekła, został zaimplementowany w Nowej Hiszpanii w XVI wieku przez ewangelizujących zakonników. Mieli oni w zwyczaju wykorzystywać wizualizujące tablice, aby ułatwić przekazywanie rdzennym mieszkańcom Ameryki podstaw doktrynalnych nowej religii⁶. Niestety tablice nie zachowały się, ale istnieją opisy autorstwa Juana Baptisty Mendeza poświęcone tablicom, których używał franciszkanin Gonzalo Lucero do zobrazowania idei dwóch dróg życia. Na tablicy przedstawione były dwa kanu płynące przez morze; jedno z nich zmierzało w stronę nieba, znajdującego się w górnej części kompozycji, a drugie w kierunku otchłani, gdzie zobrazowano piekło. Pierwszym kanu podróżowali tubylcy obu płci „ze swoimi różańcami w rękach i na szyi, jedni umartwiający się, a inni modlący się ze złożonymi rękoma”. Owemu kanu towarzyszyli aniołowie, którzy „trzymali wiosła w rękach i przekazywali je Indianom, aby wiosłowali w pragnieniu chwały”. Kilka demonów zbliżyło się do kanu, próbując uniemożliwić jego dalszą drogę, ale były odpędzane przez podróżujących tubylców oraz anioły „bronią różańca świętego”. W kanu płynącym w stronę piekła także znajdowali się rdzenni mieszkańcy Ameryki, ci jednak oddawali się grzechowi.

4 Tytuł *Chrystus zstępujący do piekła* został zastąpiony na tytuł *Król Jeruzalem i Król Jerycha* ze względu na temat, do którego odnosi się obraz, oraz inskrypcje znajdujące się w dole obrazu. Jestem wdzięczna Abrahamowi Villavicenciovi za cenne komentarze pozwalające na tę reinterpretację.

5 Tak przedstawione niebo pochodzi z Niebiańskiego Jeruzalem opisanego przez św. Jana w Apokalipsie, von WOBESER 2015.

6 Zakonnicy odwoływali się do obrazów, aby w jak najprzystępniejszy sposób przekazać tubylcom doktrynę katolicką, „ponieważ rzeczy, które są widziane, mają większy wpływ na człowieka”, VALADÉS 1989 [1579], s. 485.

Niektórzy upijali się „winem wychylanym z dużych kielichów [...] oferowanymi przez demony lub obecne na łodzi kobiety”, inni kłócili się i zabijali się nawzajem, a niektórzy mężczyźni i kobiety oddawali się zmysłowym przyjemnościom, „trzymając się za ręce i ramiona”. Anioły unoszące się nad kanu próbowały zwrócić uwagę podróżujących w nim tubylców, ale oni byli tak zajęci i podekscytowani swoimi rozrywkami, że „zignorowali natchnienie od Boga przyniesione przez anioły, które wręczały im różańce”. Demony wiosłujące w tym kanu płynęły „z wielkim zadowoleniem i energicznie, chcąc dotrzeć do nieszczęsnego piekielnego portu” przedstawionego w dolnej części tablicy⁷.

Inny przykład wizualnego przedstawienia dwóch ścieżek możemy odnaleźć na rycinie z książki *Retórica cristiana* Diega Valadésa (1579) zatytułowanej *Przedstawienie grzesznika*⁸ (il. 4). Na prezentowanej rycinie, prawdopodobnie wykonanej przez samego autora⁹, widoczna jest z lewej strony ścieżka dobra symbolizowana przez anioła, który trzyma długą laskę zakończoną krzyżykiem i ozdobioną siedmioma tabliczkami z nazwami cnót: pokora (łac. *humilitas*), szczodrość (łac. *liberalitas*), czystość (łac. *castitas*), miłosierdzie (łac. *charitas*), wstrzemięźliwość (łac. *abstinentia*), cierpliwość (łac. *patientia*) i pobożność (łac. *pietas*). Laska sięga aż do chmur, gdzie znajduje się pusty tron podtrzymywany przez parę aniołów, zarezerwowany dla błogosławionych, którzy po szczeblach cnót zmierzają do nieba. Zgodnie ze średniowiecznym przekonaniem trony zwolnione przez upadłe anioły zostały później zajęte przez ludzi, którzy dostąpili zbawienia. Po prawej stronie ryciny przedstawiona jest ścieżka zła. Na pierwszym planie znajduje się mężczyzna, który uległ grzechom, na co wskazuje obecność dwóch demonów, z których jeden siedzi na jego plecach, a drugi stoi przed nim, wskazując drogę. Grzesznik również niesie laskę, wokół której owiniętych jest siedem węży, co nawiązuje do siedmiu grzechów głównych¹⁰. Pusty tron, który jest celem jego wędrówki, stoi w płomieniach – jest to miejsce przygotowane dla potępionych w piekle¹¹.

Motyw dwóch ścieżek pozostawał popularny także w późniejszym okresie. Przykładami mogą być XVII-wieczne hagiografie świętych i czcigodnych, kazania oraz literatura moralizatorska z jej exemplami¹². W tego typu dziełach ścieżka

7 MÉNDEZ 1998 [1689], s. 308.

8 Diego Valadés w *Retoryce chrześcijańskiej* odnosi się przede wszystkim do użycia obrazów w celu katechizacji ludności tubylczej Nowej Hiszpanii.

9 Diego Valadés studiował malarstwo w Kolegium Świętego Krzyża w Tlatelolco (Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco) założonym przez zakonnik Pedra de Gante. Zob. wstęp Estebana J. Palomery *Retórica cristiana*, PALOMERA 2003, s. IX.

10 Siedem grzechów głównych to: pożądanie, łakomstwo, chciwość, lenistwo, gniew, zazdrość i pycha.

11 VALADÉS 1989 [1579], s. 484–485. Elena Isabel Gerlero identyfikuje ten tron z ogniszcem czerwonym, żelaznym tronem opisanym przez Euzebiusza z Cezarei, GERLERO 1987, s. 88.

12 RUBIAL GARCÍA 1999; DEHOUE 2000.

dobra charakteryzowała się cierniami oraz krzyżami, była wyboista i trudna do pokonania, jako że wiązała się z samotnością, poświęceniami, wyrzeczeniami ziemskich przyjemności oraz umartwianiem, podczas gdy ścieżka zła była symbolizowana przez róże, ponieważ była przyjemna i łatwa do przebycia.



4. Diego Valadés, *Przedstawienie grzesznika*, rycina [w:] Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, Perusa 1579, s. 214

Inną wersję koncepcji dwóch ścieżek znajdziemy w żywocie św. Katarzyny ze Sieny. Jezus zaproponował świętej wybór między koroną złotą a cierniową, Katarzyna zaś w naturalny sposób, naśladując swego Pana, wybrała tę drugą, w związku z tym została obdarzona na całe swoje życie dotkliwymi bólami głowy¹³.

13 RUBIAL GARCÍA 2003, s. 355–356.

Ten epizod z życia świętej stał się bardzo popularny w Nowej Hiszpanii. Postawa Katarzyny ze Sieny była naśladowana przez zakonnice i pobożne kobiety, które czasem nawet zbyt przesadnie oddawały się praktykom umartwiania, aby poprzez cierpienie poczuć się kontynuatorkami drogi wyznaczonej przez świętą, a także nosicielkami korony cierniowej.

Znaczące wydaje się, że nie zachowały się obrazowe przedstawienia ścieżek dobra i zła z wieku XVII, ale temat stał się popularny ponownie w XVIII stuleciu. Podobnie było z rycinami. W XVI wieku można odnotować ogromną popularność przedstawień piekła, w kolejnym stuleciu obserwujemy zanik ikonografii takich wizualizacji, temat jednak pojawił się ponownie w wieku XVIII w kontekście powracającej troski o zbawienie duszy. Tematyka była promowana głównie przez jezuitów, a następnie filipinów. Oba zakony propagowały ćwiczenia duchowe, umartwianie ciała poprzez noszenie włosiennicy, biczowanie, post i brak snu. W zakresie piśmiennictwa zakonnicy szerzyli teologiczne i doktrynalne dzieła o życiu pozagrobowym oraz nakazywali tworzyć obrazy o treści eschatologicznej. Ponowne zainteresowanie tymi tematami było reakcją na racjonalizm i oświecenie, jak również zmiany obyczajowe towarzyszące reformom Burbonów¹⁴.

Przedstawienie ścieżek dobra i zła w trzech obrazach

Tematem przewodnim trzech obrazów, które stały się przedmiotem rozważań w tej części artykułu, są drogi dobra i zła, a obraz *Doskonałego miłosierdzia Jezusa Chrystusa, suwerennego Odkupiciela świata* Antonia Sáncheza dodatkowo odnosi się do soteriologicznej roli Jezusa Chrystusa. We wszystkich trzech przypadkach malarze respektowali symboliczne znaczenie, jakie chrześcijaństwo przypisuje kierunkom wszechświata, ale ze względów kompozycyjnych nie korzystali z najpowszechniejszego podziału, który sytuuje niebo w górze, a piekło w dole, lecz wybierali różnicowanie pomiędzy prawą i lewą stroną, gdzie pierwsza odpowiada zbawieniu, a druga potępieniu. Ta symboliczna konotacja przestrzeni ma pochodzenie biblijne, a jej formalny pierwowzór odnaleźć można w średniowiecznych obrazach przedstawiających Sąd Ostateczny, w których niebo zawsze pojawia się na prawo od Jezusa Chrystusa, a piekło na lewo¹⁵. Antonio Sánchez i malarz *Króla Jerozolimy i Króla Jerycha* jako punkt odniesienia obierają Jezusa Chrystusa, który jest główną postacią na obu płótnach, i umieszczają niebo po jego prawej

14 VILLAVICENCIO GARCÍA 2009, s. 13–15.

15 Mt 25,34: „Wtedy odezwie się Król do tych po prawej stronie: „Pójdźcie, błogosławieni Ojca mojego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane wam od założenia świata” oraz Mt 25,41: „Wtedy odezwie się i do tych po lewej stronie: «Idźcie precz ode Mnie, przekleńci, w ogień wieczny, przygotowany diabłu i jego aniołom»”. Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* 1971.

stronie, a piekło po lewej (lewa i prawa strona widza) (il. 1 i 3), natomiast w *Niebezpieczeństwach duszy* pozycja widza jest traktowana jako punkt odniesienia i dlatego po lewej stronie pojawia się piekło, a po prawej niebo¹⁶ (il. 2).

W średniowieczu panowało przekonanie, że błogosławieństwo jest zarezerwowane dla nielicznych, i dlatego droga do nieba jest wąska, a brama do niebios ciasna. To przeświadczenie opiera się na biblijnych stwierdzeniach, takich jak „Łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogatemu wejść do królestwa Bożego” (Łk 18,25). Tak więc ścieżka dobra namalowana przez Antonia Sáncheza w *Doskonałym miłosierdziu* jest wąska i bardzo stroma, a brama niebios jest tak ciasna, że zdaje się być przeznaczona tylko dla pojedynczych osób. Wejście do Niebieskiego Jeruzalem wypełnione jest jasnością, która otacza Świętą Trójcę znajdującą się wewnątrz murów. Przy drodze widoczne są krzyże, z którymi wierni mogą wyruszyć w drogę. Natomiast ścieżka zła jest przestronna, ale i zatłoczona, a wrota do piekła są szerokie i zaprojektowane tak, aby umożliwić jak najlepszy dostęp tłumom. W kolorystyce dominują tony ciemne, głównie czerwień, która symbolizuje piekielny ogień (il. 1). Również na obrazach *Niebezpieczeństwa duszy* oraz *Król Jeruzolimy i Król Jerycha* można zauważyć popularność ścieżki zła. W obu przypadkach dużą rolę w kreacji piekła grają kolory. Na pierwszym płótnie piekło zasugerowane zostało jedynie barwami płomieni w tonacji czerwieni i żółci, natomiast na drugim anonimowy malarz posługuje się błękitami i szarościami (il. 2 i 3).

Na początku dróg stoją odpowiednio Jezus i diabeł, jako najwyższe emanacje dobra i zła. Na obrazie Antonia Sáncheza każdy z przewodników wyciągniętą ręką wskazuje kierunek wędrówki zbawionych i potępionych, drogi prowadzące do nieba i piekła. Nad głową Chrystusa jaśnieje aureola, a jego ciało obleka błękitny płaszcz. Diabeł został ukazany jako ciemnoskrzydły smok (il. 1). Z kolei anonimowy malarz *Niebezpieczeństw duszy* umieścił na płótnie antropozoomorficznego demona, przypominającego greckiego boga Pana lub satyra, a postać Jezusa Chrystusa zastępuje anioł wskazujący drogę zbawienia. Aniołowie byli uważani za wysłanników Boga i wierzono, że ich misją była opieka nad wiernymi, widziano w nich także przewodników na drodze życia, która prowadziła do zbawienia. Istniało przekonanie, że każda osoba przy urodzeniu została obdarzona Aniołem Stróżem, który chronił ją aż do śmierci. Włoski teolog Pablo Señeri, którego praca była szeroko rozpowszechniana w Nowej Hiszpanii, nazwał Anioła Stróża „przewodnikiem i eskortą swojej pielgrzymki”¹⁷ (il. 2).

16 Mimo zniszczenia płótna i braku sporego fragmentu kompozycji wiadomo, że po prawej stronie obrazu znajdowało się niebo, gdyż jest to kierunek wskazywany przez anioła.

17 SEÑERI 1780, s. 91.

W *Królu Jerozolimy i Królu Jerycha* Chrystus i Lucyfer pojawiają się jako dwaj władcy, którzy stoją u wejścia na ścieżki dobra i zła. Jezus niesie biały sztandar, którego barwa nawiązuje do czystości i blasku Niebieskiego Jeruzalem. Biała tkanina jest naznaczona czerwonym krzyżem, symbolem Męki Pańskiej. Czerwień sztandaru Lucyfera odnosi się do ognia piekielnego. Inskrypcje u stóp postaci mówią *Rex Jerusalem i Rex Jericho* (Król Jerozolimy i Król Jerycha). Widoczna na obrazie alegoria oparta jest na medytacjach w *Ćwiczeniach duchownych* św. Ignacego Loyoli z dnia czwartego zatytułowanych *Rozmyślenia o Dwóch sztandarach*¹⁸. Założyciel zakonu jezuitów zaprasza wypełniających ćwiczenia duchowne, aby wyobrazili sobie Jezusa Chrystusa i Lucyfera jako dwóch przywódców: Chrystusa jako „najwyższego Wodza i Pana naszego”, który prowadzi chrześcijan do życia wiecznego w niebie, a Lucyfera jako „śmiertelnego wroga natury ludzkiej”. Obydwaj chcą mieć „wszystkich pod swoim sztandarem”. Jako scenerię wydarzeń Loyola proponuje „wielkie pole, całą ową okolicę Jerozolimy” dla Jezusa Chrystusa i jego naśladowców, a dla Lucyfera podobną przestrzeń – „inne pole, okolicę Babilonu”. Wyjaśnia, że Lucyfera trzeba zobaczyć „siedzącego na wielkim jakby tronie z ognia i dymu w postaci strasznej i budzącej grozę”. Ignacy Loyola twierdzi, że Lucyfer ma moc rozkazywania wszystkim demonom, „zwołuje on niezliczoną ilość złych duchów” i rozprasza je po całym świecie, aby kusić ludzi i przekonać ich do wyboru „bogactwa”, a także „próżnej chwały światowej” oraz „bezmiernej pychy”. Jezus Chrystus także rozsyła swoich uczniów i apostołów, jednak czyni to dla zbawienia ludzkości, aby szerzyć „swoją świętą naukę wśród ludzi wszystkich stanów i wszystkich pozycji społecznych”¹⁹ (il. 3).

Jak widać, istnieją rozbieżności między obrazem a cytowanym tekstem jezuickim. Wydaje się jednak, że zmiany były akceptowalne w kontekście religii chrześcijańskiej. Malarz przekształcił przywódców w królów, zgodnie z dworską koncepcją życia pozagrobowego, według której Bóg i diabeł byli uważani za władców swoich królestw. Zastanawiające jest jednak zastąpienie królestwa Babilonu królestwem Jerycha. Ta transpozycja prawdopodobnie nawiązuje do podboju Jerycha przez Izraelitów, opisanego w Księdze Jozuego (Stary Testament), podczas którego miasto zostało zburzone, a następnie obłożone anatemą (Joz 6,13–27). Niejasna jest tożsamość męskiej postaci, ubranej w stylu końca XVIII wieku, która pomaga podtrzymywać sztandar niesiony przez Lucyfera. Mężczyzna jest interpretowany zarówno jako król Jerycha, jak i Antychryst, a ze względu na współczesny strój poszukuje się także w nim konkretnej postaci historycznej.

18 Jezuita wprowadzili praktykę duchowych medytacji w Nowej Hiszpanii, która była szeroko akceptowana i rozpowszechniona w Nowej Hiszpanii. Zostały one przeprowadzone przez dzieła świętego i inne rozpowszechnione traktaty, zob.: ROSIGNOLI 1764, s. 293–322.

19 LOYOLA 2022, s. 236–238.

Wydaje się zabiegiem celowym niepełne rozdzielanie dwóch dróg i nieprecyzyjne zdefiniowanie przestrzeni dobra i zła na obrazie. Czarna piekielna chmura częściowo zacienia ścieżkę dobra i zmusza wędrowców do jej omięcia, dopiero wówczas mogą kontynuować marsz do raju. Malarz zadaje się pokazywać, że trajektorie życia ludzkiego nie są liniowe. Zawsze istnieje możliwość zmiany kursu, moc odkupienia ofiarowana przez Chrystusa umożliwi nawet największym grzesznikom powrót na drogę dobra, podczas gdy ludzie cnotliwi mogą w każdej chwili zgrzeszyć i znaleźć się na drodze zła (il. 3). Na dwóch pozostałych obrazach również widać nawiązanie do egzystencjalnej kruchości. W *Doskonałym miłosierdziu* mężczyzna ubrany elegancko w stylu francuskim jest prowadzony przez diabła trzymającego go za lewą rękę, czyli znajduje się na drodze ku zatraceniu, podczas gdy anioł zatrzymuje go za ramię, aby przekonać do powrotu na właściwą ścieżkę zbawienia, jednak mężczyzna nie wydaje się być nim zainteresowany (il. 1). Podobna scena pojawia się w *Niebezpieczeństwach duszy*. Na pierwszym planie toczy się spór pomiędzy aniołem i demonem o jedną z ukazanych tam postaci; w tym wypadku siły dobra zwyciężają, a mężczyzna podąża za aniołem, nie zwracając uwagi na kuszącego go demona (il. 2). Kartusz z inskrypcją umieszczony poniżej postaci wzmacnia ideę wolnej woli:

Wędrowcze, ostrzegam,
Na wieczność mieć będziesz
Szczęśliwe życie lub smutną śmierć
Wybierz to, co trzeba,
szczęście jest w twych rękach

Koncept mówiący o tym, że szatan kusi ludzi, by zoczyli z drogi dobra, jest obecny w przemyśleniach wielu teologów i myślicieli Nowej Hiszpanii. Karmelita Agustín de la Madre de Dios twierdził, że diabeł jest „wrogą stolicą naszego dobra i zawsze pożądał naszego zła”, a także próbował „rozwiązać więź przyjaźni, która łączy nasze serca z miłością”²⁰. Wierzono, że szatan był szczególnie zainteresowany zawróceniem dusz kroczących drogą dobra, dlatego zakonnicy, zakonnice, asceci i siostry świeckie stale czuli się narażeni na jego ataki. W anonimowym obrazie *Warunki dobrej spowiedzi* przedstawiona została spowiedź dwóch mężczyzn; przy obu obecny jest diabeł. W scenie przedstawionej po lewej stronie kusiciel czuje się nieswojo i wyraża niezadowolenie słowami odnoszącymi się do grzesznika „Porzucił mnie” (*Me ha quedado*), ponieważ spowiadający się szczerze

20 MADRE DE DIOS 1984 [ok. 1650], s. 214.

wyznał grzechy, otrzymał przebaczenie i odziany w białą szatę symbolizującą czystość wstępuje na drogę cnoty. Tymczasem w spowiedzi reprezentowanej po prawej stronie demon z satysfakcją wykrzykuje „Ten jest mój” (*Este es mío*), co dotyczy grzesznika, który w czasie spowiedzi zataił grzechy i jest kandydatem do potępienia (il. 5). Ciekawym wątkiem jest także obecność zastępów piekielnych w klasztorach męskich i żeńskich, motyw powracający w kronikach zakonnych²¹. Gómez de la Parra pisze np. o prześladowaniach, jakich doznała „niepokalana, dziewica i czysta panna” Juana de San Pablo, oraz o cierpieniach, które znosiła przez całe swoje życie Isabel de la Encarnación (dlatego współcześni uważali ją za wybraną przez Boga). Wspomina również tych, którzy wspierali Marię del Santísimo Sacramento y Marię del Niño Jesús. Wszystkie wymienione były zakonnice w klasztorze Karmelitanek Bosych w Puebli²².



5. Warunki dobrej spowiedzi, anonim, Pinacoteca de la Profesa, Meksyk

21 Zob. obecność demonicznych zastępów w klasztorze Karmelitów Bosych w Puebli, GÓMEZ DE LA PARRA 1992 [1732], s. 150.

22 *Ibidem*, s. 150, 174, 213 i 157.

Na obrazie *Doskonałe miłosierdzie Jezusa Chrystusa, suwerennego Odkupiciela świata* ścieżką zła kroczy niezliczony tłum postaci, co wyraźnie kontrastuje z pięcioma duszami, które wspinają się po ścieżce dobra. Jaśniejsze białe ciała tych ostatnich symbolizują ich czystość, oznaczają, że są już bezpieczne i wkrótce wstąpią do Niebieskiego Jeruzalem. Nieznany autor *Niebezpieczeństw duszy* ograniczył liczbę postaci zmierzających do otchłani piekielnych do dziesięciu osób, można zatem przypuszczać, że grono tych, którzy szli drogą zbawienia, musiało być jeszcze skromniejsze, być może była to tylko jedna lub dwie osoby (il. 1 i 2).

Na płótnie *Król Jeruzalem i Król Jerycha* Chrystus jest otoczony przez swoich uczniów. Pięć osób niosących krzyże zmierza w kierunku bram Nowej Jerozolimy, podczas gdy Lucyfer wydaje się mieć tylko jednego adepta, osobę o wątpliwej tożsamości, która ukrywa się pod jego czerwoną flagą (il. 3). Przesłanie tego obrazu o zbawionych i potępionych różni się od dwóch pozostałych, ponieważ myśl ignacjańska jest bardziej otwarta i daje możliwość zbawienia wszystkim jej wyznawcom; Loyola wkłada w usta Jezusa Chrystusa następujące słowa: „Wolą moją jest podbić świat cały i wszystkich nieprzyjaciół i tak wejść do chwały Ojca mojego. Przeto ten, kto zechciałby pójść ze mną się trudzić, aby idąc za mną w cierpieniu, szedł też za mną i w chwale”²³.

Przyjemności i zabawa na ścieżce zła, wysiłek i cierpienie na drodze dobra

Kościół wyróżnił szereg przeciwstawnych działań i postaw charakteryzujących ścieżki dobra i zła, które odpowiadają cnotom i przywarom. Panowała powszechna zgoda co do twierdzenia, że praktykowanie cnót jest trudne, gdyż wiąże się z pracą i cierpieniem, w przeciwieństwie do łatwego i przyjemnego popadania w nałogi. Tak więc ścieżka dobra została zobrazowana symbolicznie jako pełna cierni, natomiast droga zła jawi się jako usłana różami. Zarówno Sánchez, jak i anonimowy malarz *Króla Jeruzalem i Króla Jerycha*, komponując swoje obrazy, wykorzystali ten alegoryczny sposób ukazywania dwóch dróg życia (il. 1 i 3).

Zalety ścieżki zła, które przyciągnęły niezliczoną liczbę osób, podzielono na cztery kategorie: dobra materialne, w tym luksusowe stroje i biżuteria; przyjemności sensoryczne związane z pięcioma zmysłami; ziemskie rozrywki, takie jak spotkania towarzyskie, spacer, przedstawienia teatralne, rozmowy z przyjaciółmi; i wreszcie ziemskie zaszczyty, wśród których możemy wyróżnić publiczne urzędy

23 LOYOLA 2022, s. 227.

i godności²⁴. W celu alegorycznego zobrazowania wspomnianych dóbr i przyjemności malarze odwołali się do symboliki marności (łac. *vanitas*) używanej w malarstwie już w średniowieczu, ukazując ulotne i kruche dobra ziemskie, takie jak pieniądze, luksus i piękno.

Spośród trzech analizowanych dzieł najbogatsze w wyżej wymienione symbole jest *Doskonałe miłosierdzie*. Na pierwszym planie pojawiają się ludzie, którzy bawią się i cieszą dostatnim życiem. Ich bogate stroje odzwierciedlają ich pozycję ekonomiczną, reprezentując wyrafinowany gust, i kontrastują z prostym ubiorem noszonym przez tych, którzy chcą dostąpić zbawienia. Mężczyzna schwytyany przez demona, znajdujący się u wejścia na ścieżkę zła, ubrany jest w stylu francuskim (peruka z białymi lokami, pończochy, spodnie za kolana, kaftan, czyli szustokor). Niewiasty i mężczyzna znajdujący się na pierwszym planie w prawym dolnym rogu również są wykwiennie odziani: on w turbanie, jedwabnej pelerynie, pończochach, kamizelce i spodniach; kobiety w marszczonych bluzkach, szerokich długich spódnicach, z kwiatami we włosach i wachlarzami w dłoniach. Pozostali ludzie ukazani w głębi noszą peleryny, kapelusze lub inne dekoracyjne nakrycia głowy (il. 1).

Te same motywy odnajdujemy w obrazie *Niebezpieczeństwa duszy*. Na pierwszym planie w centrum kompozycji znajduje się mężczyzna w eleganckim stroju także w stylu francuskim, z czerwonymi pończochami, niebieskimi spodniami i marynarką, koszulą z żabotem i falbanami przy rękawach. Kobieta, umieszczona trochę bardziej w głębi, ubrana jest w długą czerwoną spódnicę z szerokim pasem złotego ornamentalnego haftu na dole. Strój dopełnia biała bluzka wykończona obficie koronkami oraz czarna peleryna lub chusta narzucona na ramiona. Ubiory pozostałych postaci również są bardzo wykwiennie, mienia się kolorami, a kobiece kreacje uzupełnia biżuteria (il. 2).

Wśród rozkoszy zmysłów, które zagrażały duszy, znalazło się też jedzenie i picie, a zwłaszcza alkohol. Wiązało się to z grzechem obżarstwa i nieumiarkowania. W *Doskonałym miłosierdziu* ukazany został bankiet, na którym bawią się dwie kobiety i mężczyzna. Na rozpostartym obrusie ułożone są różne talerzyki, stoją też dwie butelki wina, a jegomość trzyma w ręce napełniony kieliszek (il. 1). W *Niebezpieczeństwach duszy* mężczyzna na pierwszym planie trzyma karafkę z winem, jednocześnie unosząc w górę kieliszek (il. 2). W *Doskonałym miłosierdziu* na dalszym planie widzimy profil kawalera palącego fajkę (il. 1). Palenie także było uważane za występki i kojarzyło się ze złymi obyczajami. Interesującym przykładem jest obraz Luisa Berrueca z 1743 roku zatytułowany *Jan Boży pokazujący drogę zbawienia czterem kurtyzanom z Granady*. Jedna z prostytutek ma przewieszoną na ręce papierosnicę – atrybut jej profesji (il. 6).

24 Zob.: BOLANOS 1992 [1792], s. 261–262.



6. Luis Burrueco, *Jan Boży, pokazujący drogę zbawienia czterem kurtyzantom z Granady*, 1743, olej na płótnie, Szpital św. Jana Bożego, Atlixco, Meksyk

Za ryzykowne dla duszy uważano doznania dźwiękowe, zwłaszcza muzykę świecką. Instrumenty smyczkowe, które można odnaleźć w *Doskonałym miłosierdziu* i *Niebezpieczeństwach duszy*, czyli lutnie, vihuele (szarpane instrumenty strunowe podobne do gitary) i skrzypce były charakterystyczne dla muzyki świeckiej, jednocześnie symbolizowały ulotność ziemskich przyjemności²⁵. Inne aktywności charakterystyczne dla ścieżki zła to taniec i teatr. Ten ostatni był symbolicznie zaznaczany na obrazach poprzez postacie w maskach, nawiązujące do stroju aktorów (il. 1 i 2).

Także gry losowe i hazard w najwyższym stopniu symbolizowały to, co niebezpieczne i ulotne w doczesnych przyjemnościach. Atrybutem hazardu jest

25 BATTISTINI 2003, s. 361.

właśnie znaczone talia kart, którą malarz *Króla Jeruzalem i Króla Jerycha* umieszcza w części obrazu odpowiadającej strefie piekielnej. Sánchez pokazuje też na pierwszym planie szachownicę, karty i bile (il. 3). Trzeba pamiętać, że gry takie jak kości i karty były zakazane nie tylko przez Kościół, ale także przez Koronę, o czym informują Prawa Indii z 1681 roku (*Leyes de Indias*, księga 7, rozdział 2). Mimo zakazu hazard cieszył się jednak dużą popularnością, a wysokie podatki, którymi był obłożony, stanowiły sporą część dochodu w budżecie państwa. Także sam pieniądź, znak rozpoznawczy bogactwa, był uznawany za grzeszny, gdyż poprzez chciwość prowadził do lichwy. Sánchez namalował obok kart otwartą torbę, z której wysypuje się kilka srebrnych monet. Na pierwszym planie obrazu *Niebezpieczeństwa duszy*, na lewym skraju kompozycji malarz ukazał mężczyznę rozmawiającego z dwoma towarzyszami. Dyskusja wydaje się dotyczyć spraw finansowych, jegomość trzyma w dłoni okazały trzos pieniędzy, jakby demonstrując go rozmówcom. Jak już zostało wspomniane, posiadanie pieniędzy wiązało się z grzechami chciwości i lichwy, a biorąc pod uwagę, że w tamtych czasach wszelkie zyski kapitałowe uważano za lichwę, wszyscy ludzie o wysokim statusie ekonomicznym byli narażeni na popełnienie grzechu uważanego za jeden z najcięższych²⁶ (il. 1, 2 i 3).

Na koniec wreszcie warto wspomnieć o grzesznych cielesnych przyjemnościach. Ich przedstawienie na prezentowanych obrazach współczesnemu odbiorcy może się wydawać nieoczywiste, jako że obecnie przyzwyczajeni jesteśmy do dość frywolnych scen erotycznych. Jednak uważny obserwator dostrzeże fizyczny kontakt między parą na pierwszym planie obrazu Sáncheza oraz między tancerzami w *Niebezpieczeństwach duszy* (il. 1 i 2). Obecność motywów sugerujących przyjemności seksualne to niewątpliwie rzadkość w malarstwie tamtych czasów, pomijając sceny *fête galante*.

Biorąc pod uwagę główną moralizatorską intencję malowideł odnoszących się do wyboru drogi dobra lub zła, podstawowym ich zadaniem było trzymanie ludzi z dala od złych nawyków, zatem przedstawienie cnót jest znacznie mniej szczegółowe i, tak jak już wskazano, w *Niebezpieczeństwach duszy* jest całkowicie nieobecne z powodu zniszczenia płótna (il. 2). Obraz *Król Jeruzalem i Król Jerycha* przedstawia jedynie krzyże niesione przez pięciu ludzi zmierzających do Nowej Jerozolimy (il. 3). Po raz kolejny dzieło Sancheza jest tym, które dostarcza największe bogactwo symboli. Pierwszy element cnoty znajduje się na szatach, które noszą osoby znajdujące się u podnóża ścieżki dobra, jak również ci, którzy tą ścieżką podążają. Mowa tu o ubraniach skromnych, pozbawionych elementów luksusowych, kontrastujących z tymi, które okrywają postacie wędrujące drogą

26 VON WOBESER 1993, s. 121–145.

potępienia. U podnóża ścieżki dobra malarz umieścił przedmioty symbolizujące różne zawody (a zatem uczciwą pracę), narzędzia wykorzystywane do umartwienia ciała oraz obiekty kultu religijnego. Na obrazie można odnaleźć zestaw do szycia, młotek, węgielnicę i przedmiot przypominający dłuto. Bicz i włosiennica symbolizują ascetyczne praktyki proponowane przez Kościół prowadzące do zbawienia. Samoumartwienie było silnie rozpowszechnione w klasztorach a także – w mniejszym stopniu – pośród ludności świeckiej. Brat Agustín de la Madre de Dios opisywał ascetyczne życie Matea de Ortigozy w następujący sposób:

wielokrotnie pościł o chlebie i wodzie; każdej nocy stosował dyscyplinę, natomiast wieloma popołudniami skrywał się w szpitalach, zwłaszcza indiańskich, gdzie z ogromną pokorą sprzątał i służył, zostawiając im to, co posiadał, w ramach pociechy i podarunku. Innymi razy pieszo odwiedzał cudowne wizerunki Virgen de los Remedios oraz Matki Boskiej z Guadalupe, gdzie przebywał cały dzień bez jedzenia, klęcząc w kącie kościoła²⁷.

Przedmioty nawiązujące do kultu religijnego, które pojawiły się na obrazie, to dwie książki, prawdopodobnie mszał oraz katechizm, a także monstrancja. Przedstawione na płótnie obiekty wskazują na praktyki religijne, takie jak: modlitwa, skupienie, intymna rozmowa z Bogiem, uczestniczenie w mszy, a także sakrament Eucharystii.

Dwuznaczność wykorzystywanych symboli

Symbole używane przez malarzy opisywanych dzieł w celu przekazywania treści umoralniających nie zawsze mają jednoznaczną wymowę, jest ona zmienna w zależności od kontekstu w różnych dziełach malarskich czy literackich, w których owe symbole występują. Na przykład róże nie zawsze wiążą się ze złem, mogą również mieć pozytywne konotacje, zwłaszcza kiedy stają się częścią rajskiej ikonografii. Występują jako atrybut Matki Boskiej lub świętych, np. św. Róży z Limy, która nosi na głowie koronę z tych kwiatów. Niekiedy symbolizują cnoty, jak choćby w przypadku mistycznych wizji, które miała Catarina de San Juan, znanych nam dzięki hagiografii spisanej przez Alonsa Ramosa:

Niekiedy [Katarzyna] widziała swoje modlitwy zstępujące z nieba w postaci pachnących kwiatów i purpurowych róż, które zabarwiały i zaścieniały ziemię, symbolizując rozkoszny ogród cnót, które ozdabiały jej błogosławioną

27 *Ibidem*, s. 198.

duzę bądź jej wieczny odpoczynek w chwale, wraz ze swym oblubieńcem, drugą świętą duszą, do którego mówiła: popatrz, nasza szczęśliwa ojczyzna, jak bogata jest w kwiaty i róże, a głos synogarlicy da się usłyszeć na naszej ziemi²⁸.

Również ciernie nie zawsze związane były z pozytywną symboliką. Wspomniany Alonso Ramos używa np. metafory „cierni pogańskich” w odniesieniu do grup tubylczych zamieszkujących północne krainy, ponieważ była to ludność niechrystianizowana²⁹. Bicz, które w dziele Sancheza symbolizują umartwienie ciała i symbolizują kontrolę nad pokusami, w zasadzie stanowią część ascetycznego życia, które Kościół zalecał wiernym chcącym osiągnąć życie wieczne. Nabrały one jednak negatywnego znaczenia na obrazach ukazujących rzymskich żołnierzy biczących Chrystusa w trakcie jego męki.

Wystawny ubiór i biżuteria nie wiązały się z motywem marności w przypadku, gdy mówimy o portretach osób z wyższych sfer lub postaciach niebiańskich. Te ostatnie przedstawiane były w wytwornych, bogatych strojach, stosownie do wspaniałości nieba jako kreacji boskiej, identyfikowanego z Nową Jerozolimą. Przykładem może być obraz artysty firmującego swe prace nazwiskiem Chávez, który uszlachetnił prosty habit karmelitański, umieszczając na nim ozdoby i złote taśmy, a także dodał do prostego stroju elegancką pelerynę, również ze złotymi dodatkami. Agustín de la Madre de Dios z kolei opisał wniebowzięcie brata Francisca de los Reyes. Zakonnik także ubrany był w habit karmelitański, ale nie w swój znoszony, codzienny strój, który miał w zwyczaju używać, lecz habit utkany „z przepięknej tkaniny” z peleryną; czytamy, że strój wykonany był z „najwyższym kunsztem”³⁰.

Instrumenty muzyczne, które na analizowanych obrazach symbolizują przyziemne rozrywki, nabierają przeciwnej symboliki, kiedy odnoszą się do muzyki sakralnej bądź niebiańskiej. Na obrazach przedstawiających niebo muzykujący aniołowie są wyrazem najwyższego uwielbienia Boga, utożsamia się ich także z momentem wywyższenia, beatyfikacją czy kanonizacją świętych. Muzykujący aniołowie pojawiają się również na obrazie Blasa de Torresa *Maryja, królowa aniołów* (il. 7) i na płótnie *Słodkie imię Marii* autorstwa Cristobala de Villalpanda (il. 8), wymieniając tylko te dwa przykłady. Obraz muzykujących chórów anielskich pozostawiła także mistyczka Sebastiana de las Vírgenes, opisując anioły jako istoty „ze słodkimi głosami oraz instrumentami, śpiewające pieśni wychwalające Pana i Najwyższą Królową”³¹.

28 RAMOS 2004 [1689–1670], t. 1, s. 66.

29 *Ibidem*, s. 32.

30 MADRE DE DIOS 1984 [ok. 1650], s. 167.

31 ESPEJO 1995, s. 208.



7. Blas de Torres, *Matka Boska Królowa Anielska*, pocz. XVII w., Museo de la Basílica de Guadalupe, Meksyk



8. Cristobal de Villalpando, *Słodkie imię Marii*, ok. 1692, Museo de la Basílica de Guadalupe, Meksyk

Symbolika kart i innych gier, pieniędzy, papierosów, napojów alkoholowych, tańca oraz świeckiej muzyki jest bardziej jednoznaczna, czyli negatywna. Są one postrzegane jako przedmioty pokusy, przeszkadzające w osiągnięciu zbawienia. Jednakże w malarstwie rodzajowym z XVIII wieku, do których w Nowej Hiszpanii należą wyobrażenia różnych grup społecznych (hiszp. *pintura de castas*), niektóre z tych przedmiotów mają bardziej ambiwalentną wymowę, zdają się nie wyrażać postaw godnych potępienia, lecz typowe zachowania, codzienne zwyczaje miejscowej ludności. Przykładem może być scena gry w karty pomiędzy Hiszpanem, jego małżonką (określoną jako *Castiza*³²) i ich córką, przedstawiona na obrazie Buenaventury José Guiola zatytułowanym *Z Hiszpana i Castizy rodzi się Hiszpanka* (*De español y castiza nace española*), który jest datowany na lata ok. 1770–1780 (il. 9) i obecnie znajduje się w kolekcji prywatnej³³.



9. Buenaventura José Guiol, *Z Hiszpana i Castizy rodzi się Hiszpanka* (*De español y castiza nace española*), ok. 1770–1780, olej na płótnie, kolekcja prywatna

32 Określenie *Castizo/Castiza* charakteryzuje w Nowej Hiszpanii osobę, która posiada jedną czwartą krwi indiańskiej i trzy czwarte krwi hiszpańskiej. Dziecko ze związku Hiszpana i *Castizy* znów jest postrzegane jako białe, stąd córeczka określona jest na obrazie jako *Española* (przyp. red.).

33 KATZEW 2004, s. 28.

Podsumowanie

Na zakończenie warto zastanowić się nad wpływem, jaki wywierały na odbiorców zarówno zanalizowane obrazy, jak i teksty moralizatorskie powstające w tym okresie. Bez wątpienia wielu ludzi przywiązywało ogromną wagę do modelu życia propagowanego wówczas przez Kościół. Poprzez hagiografie, kroniki zakonne oraz procesy inkwizycyjne przeciwko samozwańczym świętym, mistykom i pustelnikom mamy dostęp do źródeł, które charakteryzują określony model religijności oparty na pokucie i umartwianiu. Wiele opisywanych postaci było osobami duchownymi, jak choćby Felipe Neri Alfaro, założyciel sanktuarium w Atotonilco, który wiódł życie do granic ascetyczne, czy wielebny brat Antonio Margil de Jesús, protegowany watykańskiej komisji ds. obrzędów jako ewentualny kandydat do beatyfikacji³⁴. Pośród kobiet zauważalny jest wysoki procent zakonnicek, które wyzbyły się doczesnych przyjemności i umartwiały swe ciała. Za przykład może służyć koncepcjonistka Sebastiana de las Vírgenes oraz María Ignacia del Niño Jesús z Querétaro, wizjonerka i mistyczka, która pozostawiła świadectwo swoich przeżyć w listach skierowanych do spowiednika, franciszkanina Manuela Sancha del Valle³⁵. Znalazłoby się również wiele osób świeckich chcących podążać „ścieżką cierni”. Przykładowo Francisco Lerín, bogaty kupiec, który wyzbył się wszystkich dóbr materialnych, aby jako pustelnik poświęcić się budowie sanktuarium Virgen de la Salud w Pátzcuaro, błogosławiona karmelitanka María Josefa de la Peña, która uważana była przez ówczesnie żyjących za świętą, czy Ana Rodríguez de Castro y Arámburu, opisywana jako niewinna³⁶.

Jak jednak wyglądała sytuacja pozostałych mieszkańców Nowej Hiszpanii? Dokumenty takie jak: przepisy uchwalone przez ówczesne sądy, dekrety duszpasterskie, edykty inkwizycyjne, regulacje oraz dekrety królewskie dotyczące łagodzenia obyczajów, które pochodzą głównie z okresu po 1650 roku, wydają się wskazywać, że dla dużej części populacji życie zgodne z kościelnymi nakazami było trudne³⁷. Wpływał na to również fakt, że brakowało przykładu ze strony wyższego duchowieństwa. Wielu z nich, szczególnie przedstawicieli kleru świeckiego, prowadziło rozpustne życie, korzystając z usług domów publicznych, ciesząc się hazardem i radościami świętowania. Ponadto posiadanie przez duchownych żon i dzieci było powszechnie tolerowane, a grzech nagabywania kobiet przez kapłanów w trakcie spowiedzi był czymś nagminnym i niekarany przez Kościół.

34 RUBIAL GARCÍA 1999, s. 251–295; RUBIAL GARCÍA 2000, s. 29; SANTIAGO SILVA 2004.

35 ESPEJO 1995; GUNNARSDOTTIR 2002, s. 364–383.

36 BRAVO 1984; JAFFARY 2006, s. 94–133.

37 VIQUEIRA ALBAN 1987, s. 18.

Nawet w zakonie karmelitów bosych, w którym obowiązywały bardzo surowe reguły, pośród różnych przypadków braku dyscypliny pojawiały się także uzależnienia od hazardu oraz praktyk seksualnych³⁸.

W XVIII wieku alkohol i papierosy były używkami powszechnymi. Pomiedzy 1795 i 1799 rokiem sprzedaż alkoholu przynosiła zysk w okolicach 808 732 peso rocznie, co stanowiło ok. 4% całkowitych dochodów państwa. Z kolei sprzedaż papierosów wiązała się z zyskiem w wysokości 7 540 617 peset, co dawało 36% całkowitych dochodów państwowych. Państwu zależało zatem na utrzymaniu posiadanego monopolu na handel tytoniem. Gry karciane były również obszarem objętym owym monopolem i przynosiły duże zyski, średnio 172 146 peset, czyli 0,84% dochodów całkowitych³⁹. Powszechne były także gonitwy byków czy walki kogutów, a rozrywki związane z widowiskami teatralnymi oraz imprezy uliczne przeżywały wówczas prawdziwy rozkwit⁴⁰. Na koniec można dodać, że skromność stała się cnotą rzadko praktykowaną, przywileje i honorowe stanowiska były jednymi z głównych aspiracji dla ludzi z wyższych klas społecznych, i to zarówno w sferach cywilnych, jak i w życiu religijnym, a tytuły szlacheckie, majorackie czy innego typu wyróżnienia wiązały się ze statusem społecznym i ekonomicznym.

Tłumaczenie z hiszpańskiego:

Daria Hanas, Miłosz Kierzkowski

Aleksandra Winnicka, Aleksander Wojtowicz

38 RAMOS MEDINA 2008, s. 241–243.

39 MARICHAL 1999, s. 308–309.

40 *Ibidem*, s. 308; VIQUEIRA ALBAN 1987, rozdz. 1–3.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Biblia Tysiąclecia* 1971 – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. Augustyn Janowski, Lech Stachowiak, Kazimierz Romaniuk, Poznań–Warszawa 1971.
- BOLAÑOS 1992 [1792] – Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, México 1992.
- GÓMEZ DE LA PARRA 1992 [1732] – José Gómez de la Parra, *Fundación y primer siglo. Crónica del primer convento de carmelitas descalzas en Puebla. 1604–1704*, México 1992.
- LOYOLA 2022 – Ignacy Loyola, *Pisma*, wyd. Waclaw Królikowski, Kraków 2022.
- MADRE DE DIOS 1984 [ok. 1650] – Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Santo Carmelo mexicano. Mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España*, México 1984.
- MÉNDEZ 1993 [1689] – Juan Bautista Méndez, *Crónica de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores (1541–1564)*, México 1993.
- RAMOS 2004 [1689–1690] – Alonso Ramos, *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, México 2004.
- ROSIGNOLI 1746 – Carlo Gregorio Rosignoli, *Verdades eternas, explicadas en lecciones ordinarias principalmente para los días de los ejercicios espirituales*, Madrid 1764.
- SEÑERI 1780 – Pablo Señeri, *El infierno abierto al cristiano, para que no caiga en él o consideraciones de las penas que allá se padecen*, Puebla de los Ángeles 1780.
- VALADÉS 1989 [1579] – Diego Valadés, *Retórica cristiana*, México 1989.

Opracowania

- BATTISTINI 2003 – Matilde Battistini, *Símbolos y alegorías*, Barcelona 2003.
- BRAVO 1984 – Dolores Bravo, *Ana Rodríguez de Castro y Aramburu, ilusa, afectadora de santos, falsos milagros y revelaciones divinas. Proceso Inquisitorial en la Nueva España*, wyd. Alejandra Herrera, México 1984.
- CURIEL/RUBIAL 1999 – Gustavo Curiel, Antonio Rubial, *Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal*, [w:] *Pintura y vida cotidiana en México, 1650–1950*, red. Gustavo Curiel, México 1999, s. 49–153.
- DEHOUBE 2000 – Danièle Dehouve, *Rudingero el borracho y otros exempla medievales en el México virreinal*, México 2000.
- ESPEJO 1995 – Beatriz Espejo, *En religiosos incendios*, México 1995.
- GERLERO 1987 – Elena Isabel Gerlero, *La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés*, [w:] *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano. Memorias del XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, red. Elisa Vargas Lugo, México 1987, s. 79–89.
- GUNNARSDOTTIR 2002 – Ellen Gunnarsdottir, *Cartas de Francisca de los Ángeles de 1693 a 1727*, [w:] *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*, red. Asunción Lavrin, Loreto L. Rosalva, México 2002, s. 364–383.

- JAFFARY 2006 – Nora E. Jaffary, *María Josefa de la Peña y la defensa de la legitimidad mística*, [w:] *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos, siglos XVI–XIX*, red. Asunción Lavrin, Loreto L. Rosalva, Puebla 2006, s. 94–133.
- KATZEW 2004 – Ilona Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México 2004.
- MARICHAL 1999 – Carlos Marichal, *La bancarrota del virreinato. Nueva España y las finanzas del Imperio español, 1780–1810*, México 1999.
- PALOMERA 2003 – Esteban J. Palomera, *Introducción*, [w:] Diego Valadés, *Retórica cristiana*, México 2003, s. VII–XLIX.
- RAMOS MEDINA 2008 – Manuel Ramos Medina, *El Carmelo novohispano*, México 2008.
- RUBIAL GARCÍA 1999 – Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México 1999.
- RUBIAL GARCÍA 2000 – Antonio Rubial García, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*, México 2000.
- RUBIAL GARCÍA 2003 – Antonio Rubial García, *El hábito de los santos. Construcción y recepción de la santidad de los laicos en la Nueva España del siglo XVII*, [w:] *Camino a la santidad, siglos XVI–XX*, red. Manuel Ramos Medina, México 2003, s. 347–363.
- SANTIAGO SILVA 2004 – José de Santiago Silva, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guajuato 2004.
- VILLAVICENCIO GARCÍA 2009 – Abraham Crispín Villavicencio García, *El infierno abierto al novohispano. Las penas del infierno en el contexto de la pintura escatológica novohispana*, praca magisterska napisana na kierunku historia na Wydziale Nauk Humanistycznych UNAM, promotorka pracy: Gisela von Wobeser, México 2009.
- VIQUEIRA ALBAN 1987 – Juan Pedro Viqueira Alban, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México 1987.
- VON WOBESER 1993 – Gisela von Wobeser, *La postura de la iglesia católica frente a la usura*, „Memorias de la Academia Mexicana de la Historia” 1993, nr 36, s. 121–145.
- VON WOBESER 2015 – Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio. Representaciones sobre el más allá en Nueva España*, México 2015.