

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 6 / 2020

Redakcja tomu

dr Ewa Kubiak

Redaktor naczelny

prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz

prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska

prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska

prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk

dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie)

dr Wioletta Kazimierska-Jerzyk
(Uniwersytet Łódzki)

prof. UŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer
(Uniwersytet Łódzki)

prof. dr Birgit Mersmann
(IFK Internationales Forschungszentrum
für Kulturwissenschaften, Kunstuniversität
Linz/NFS Bildkritik Universität Basel)

Prof. Juan Manuel Monterroso Montero
(University of Santiago de Compostela)

Phd Lukáš Novotný
(Západočeská Univerzita v Plzni)

dr hab. Beate Störtkuhl
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte
der Deutschen in östlichen Europa)

Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

Tłumaczenia abstraktów

mgr Małgorzata Likus

Skład komputerowy

dr Tomasz Pietras

Zdjęcia na okładce

s. 1: anonimowy rysunek na karcie tytułowej
„spisu Indian” (registro de indios), ARC, Prot. Not.
Gregorio Bázquez Serrano (1705), fot. E. Kubiak, 2020

s. 4: ołtarz boczny w kościele parafialnym Świętego
Bartłomieja, snyczerz Francisco Mamani, ok. 1789,
Tinta, Peru, fot. E. Kubiak, 2020

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10490.21.0.C
Ark. druk. 31,25

© Copyright by Authors, Lodz, 2023

© Copyright by University of Lodz,
Department of History of Art, Lodz, 2023

Autorzy artykułów ponoszą pełną
odpowiedzialność za uzyskanie praw
autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego
ul. G. Narutowicza 65
90-131 Łódź

www.techne.uni.lodz.pl
e-mail: techne@uni.lodz.pl

ISSN 2084-851X

Spis treści

| | |
|-------------|---|
| Wstęp | 7 |
|-------------|---|

ARTYKUŁY

| | |
|---|-----|
| Donato Amado Gonzales (Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Peru) Od rezydencji pańskiej do <i>Beaterio de las Nazarenas</i> | 11 |
| Ewa Kubiak (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) Smoki i pokrewne im stworzenia. Obecność smoczyczych przedstawień w sztuce andyjskiej Wicekrólestwa Peru | 39 |
| Joanna Strzemecka (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) Motyw kawii domowych (świnek morskich) w malarstwie europejskim doby nowożytnej | 77 |
| Ybeth Arias Cuba (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Peru) Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy. Sojusz Korony Hiszpańskiej z Indiami Zachodnimi (XVII i XVIII wiek) | 103 |
| Guadalupe Romero-Sánchez (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 | 137 |
| Gisela von Wobeser (Universidad Nacional Autónoma de México, Meksyk) Ścieżka dobra i zła w malarstwie nowohiszpańskim XVIII wieku | 165 |
| Marcela Drien, Fernando Guzmán (Facultad de Artes Liberales, Universidad de Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, Chile) Ignacy Domeyko i sztuki piękne | 189 |

RECENZJE

| | |
|--|-----|
| Piotr M. Sękowski (Instytut Filozofii, Uniwersytet Łódzki, Europejskie Regionalne Centrum Ekohydrologii PAN) Refleksje wokół <i>Visual Voyages</i> Danieli Bleichmar | 205 |
|--|-----|

| | |
|--|------------|
| Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) Wszyscy jesteśmy Metysami | 227 |
|--|------------|

PRO MEMORIA

| | |
|--|------------|
| Piotr Gryglewski, Eleonora Jedlińska (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) Profesor Grzegorz Sztabiński (1946–2020) | 243 |
| Recenzenci współpracujący z czasopismem | 249 |

Contents

| | |
|----------------|---|
| Foreword | 7 |
|----------------|---|

ARTICLES

| | |
|---|-----|
| Donato Amado Gonzales (Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Peru) From Noble Mansion to <i>Beaterio de las Nazarenas</i> | 11 |
| Ewa Kubiak (Institute of Art History, University of Lodz) Dragons and Such Like Creatures. Presence of Dragon Representations in Andean Art of Viceroyalty of Peru | 39 |
| Joanna Strzemecka (Institute of Art History, The Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) Motif of <i>Cavia Porcellus</i> (Guinea Pigs) in Modern European Painting | 77 |
| Ybeth Arias Cuba (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Peru) Spiritual Espousal of St. Rose of Lima. Alliance of Spanish Crown with West Indies (17 th –18 th Centuries) | 103 |
| Guadalupe Romero-Sánchez (Universidad de Granada, Spain) Reconstruction of Family Tree of Painter Alonso de Narváez in Kingdom of New Granada. Cult of Our Lady of Chiquinquira | 137 |
| Gisela von Wobeser (Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico) Path of Good and Evil in New Spain Painting of 18 th Century | 165 |
| Marcela Drien, Fernando Guzmán (Facultad de Artes Liberales, Universidad de Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, Chile) Ignacy Domeyko and Fine Arts | 189 |

REVIEWS

| | |
|--|-----|
| Piotr M. Sękowski (Institute of Philosophy, University of Lodz, European Regional Centre for Ecohydrology for the Polish Academy of Sciences) Reflections on Daniela Bleichmar's <i>Visual Voyages</i> | 205 |
|--|-----|

| | |
|---|------------|
| Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk (Institute of Art History, The Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) | |
| We are all Metis | 227 |

PRO MEMORIA

| | |
|--|------------|
| Piotr Gryglewski, Eleonora Jedlińska (Institute of Art History, University of Lodz) | |
| Professor Grzegorz Sztabiński (1946–2020) | 243 |
| Reviewers cooperating with the Journal | 249 |

Wstęp

Prezentowany szósty numer półrocznika „TECHNE. Seria nowa” ma charakter monograficzny i poświęcony został sztuce Ameryki Łacińskiej. Badania podejmujące zagadnienia związane z architekturą, rzeźbą, malarstwem, rzemiosłem artystycznym czy kulturą wizualną w dawnych wicekrólestwach Nowej Hiszpanii i Peru oraz w krajach postkolonialnych są jednym z pobocznych kierunków studiów w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, ale problematyka tych dociekań naukowych wydaje się niezwykle interesująca i warta krótkiego zaprezentowania. Tematyka większości artykułów koncentruje się na obiektach malarstwa i architektury powstałych w okresie nowożytnym, ukazując różne aspekty działalności artystycznej w społecznościach kolonialnych.

Tom rozpoczyna tekst autorstwa Donata Amado Gonzalesa prezentujący skomplikowaną historię stanu prawnego zespołu budynków przy Plaza de las Nazarenas w Cusco. Nieruchomość funkcjonowała pierwotnie jako rezydencja jednego z hiszpańskich konkwistadorów, następnie stała się siedzibą szkoły prowadzonej przez zakon jezuitów i przewidzianej jako miejsce kształcenia synów potomków przedstawicieli szlachty inkaskiej, wreszcie w latach 40. XVIII wieku przeszła w ręce Beaterio de las Nazarenas, czyli tercjarów żyjących zgodnie z regułą karmelitańską. Artykuł Ewy Kubiak poświęcony został ikonografii smoków i innych pokrewnych fantastycznych stworzeń, których wizerunki odnaleźć można w sztuce Wicekrólestwa Peru. Jak zaznacza autorka, wiele motywów ikonograficznych pojawiających się w obiektach artystycznych regionu andyjskiego, w tym również ten, który zaprezentowano w artykule, można poddać analizie na trzech poziomach interpretacyjnych: globalnym, iberyjskim i lokalnym. Kolejny tekst, pióra Joanny Strzemeckiej, także jest pośrednio związany z Wicekrólestwem Peru. Autorka w barwny sposób przedstawia ikonografię świnki morskiej (oficjalnie zwanej kawią domową) w europejskim malarstwie nowożytnym. Swoje rozważania rozpoczyna od opisu znaczenia zwierzęcia w kulturze andyjskiej, a następnie ukazuje zmiany jego symboliki i funkcji w kontekście europejskim, powołując się na liczne dzieła sztuki powstałe od końca wieku XVI do XVIII stulecia. Z kolei Ybeth Arias Cuba poddaje analizie motyw ikonograficzny mistycznych zaślubin św. Róży z Limy i prezentuje lokalny kontekst interpretacyjny, pozwalający na odczytanie sceny jako przymierza Starego i Nowego Świata, zarówno na gruncie religijnym, jak i politycznym. Guadalupe Romero-Sánchez przenosi nas na obszar Nowej Granady, czyli dzisiejszej Kolumbii. Autorka analizuje rozwój kultu jednego z najsłynniejszych cudownych wizerunków maryjnych

Ameryki Południowej – Matki Boskiej z Chiquinquira. Tematem rozważań Romero-Sánchez jest także postać twórcy obrazu, Alonsa de Narváeza – autorka ukazuje społeczny kontekst funkcjonowania warsztatu artystycznego w okresie nowożytnym oraz rekonstruuje drzewo genealogiczne rodziny malarza. Artykuł pióra Giseli von Wobeser poświęcony został zagadnieniom ikonografii w malarstwie Nowej Hiszpanii, a dokładnie obrazom ukazującym wybór pomiędzy ścieżką dobra i zła w kontekście religii katolickiej. Autorka analizuje wybrane przykłady malarstwa, wykorzystując piśmiennictwo religijne z epoki oraz współczesną wiedzę dotyczącą kultury materialnej okresu kolonialnego. Wreszcie Marcela Drien i Fernando Gúzman przybliżają związki Ignacego Domeyki ze sztuką, opisując osobiste zainteresowania artystyczne polskiego naukowca, a także jego wkład w rozwój szkolnictwa artystycznego w Chile.

Dwa kolejne teksty stanowią omówienie publikacji związanych ze sztuką Ameryki Łacińskiej i kulturami nieeuropejskimi. Piotr M. Sękowski scharakteryzował książkę Daniela Bleichmar *Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin* (2017), która została wydana z okazji wystawy pod tym samym tytułem, zorganizowanej przez The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens w dniach od 16 września 2017 do 8 stycznia 2018 roku. Z kolei Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk przedstawił publikację zatytułowaną *Planète Métisse* (2008) towarzyszącą wystawie poświęconej sztuce kultur nieeuropejskich w paryskim Musée du quai Branly, trwającej od marca 2008 roku do lipca 2009 roku.

Numer zamyka krótkie wspomnienie o Profesorze Grzegorzu Sztabińskim, zmarłym 13 listopada 2020 roku, który przez wiele lat piastował funkcję kierownika Katedry Historii Sztuki UŁ; badacz związany był również z Instytutem Filozofii UŁ oraz Akademią Sztuk Pięknych w Łodzi.

Na zakończenie chciałabym bardzo podziękować autorom tekstów za przyjęcie zaproszenia do publikacji w naszym czasopiśmie. Dla naukowców z Ameryki Łacińskiej zaprezentowanie artykułów w polskim periodyku jest bez wątpienia egzotyczną przygodą, wyzwaniem, które zaproszeni do projektu znamienici badacze podjęli z wielkim zainteresowaniem, ochotą i życzliwością. Dziękuję także wszystkim Czytelnikom „TECHNE” i życzę miłej lektury.

Redaktorka tomu

Ewa Kubiak

 <https://orcid.org/0000-0002-2740-0632>

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

ARTYKUŁY

Donato Amado Gonzales

 <https://orcid.org/0000-0003-2705-8483>Ministerio de Cultura
Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

Od rezydencji pańskiej do *Beaterio de las Nazarenas**

From Noble Mansion to *Beaterio de las Nazarenas*

Streszczenie. Artykuł został poświęcony historii jednego z ciekawszych zespołów architektonicznych, który znajduje się w Cusco przy Plaza de las Nazarenas (dawniej Plaza de Santa Clara La Vieja); autor prześledził dzieje budynków oraz zmiany ich funkcji. Do tej pory nie udało się ustalić, któremu z konkwistadorów została przekazana działka podczas podziału ziemi w 1534 roku, wiadomo jednak, że w latach 80. XVI wieku należała do Pedra Bernarda de Quiroza, który zbudował tam swoją rezydencję. Następnie nieruchomości przeszła w ręce Antonia Raya Sambrany i jego żony Any Prado de Gallegos, w których posiadaniu pozostawała w latach 1607–1632. W kolejnych latach budynki zmieniły czasowo swoją funkcję – mieściła się w nich szkoła dla synów indiańskich kacyków prowadzona przez jezuitów (Colegio de San Borja). Pod koniec XVII i na początku XVIII wieku znów pełniły funkcje mieszkalne i należały kolejno do: Juana Laso de la Vega, Antonii Cornel de Castilla, wdowy po kapitanie Juanie Ponce, i do Rosy de Ponce de León. Wreszcie nieruchomość została zakupiona przez biskupa Cusco Pedra de Morcilla Rubia de Auñon i przekazana na siedzibę Beaterio de las Nazarenas. Wówczas nastąpiła gruntowna przebudowa zespołu architektonicznego, przekształcono wnętrza wokół dwóch dziedzińców, wzniesiono i wyposażono kaplice. Budynki pozostawały własnością beaterium do lat 60. XX wieku, kiedy to zlikwidowano instytucję, a tercjarki tworzące wspólnotę zostały włączone do zakonu Karmelitanek Misjonarek. Dzisiaj w dawnym beaterium mieści się hotel.

Słowa kluczowe: Cusco, okres kolonialny, Casa de los Sierpes, beaterium

Abstract. This article is devoted to the history of one of the most interesting architectural complexes located in Cusco at Plaza de las Nazarenas (formerly *Plaza de Santa Clara La Vieja*). The paper traces buildings' history and change of their function. To date, it has not been determined which of the conquistadors received the plot of land during the 1534 partition. It is known, however, that in the 1580s it belonged to Pedro Bernardo de Quiroza, who built his mansion there. Then the property was taken over by Antonio Ray Sambrana and his wife Ana Prado de Gallegos, to whom it belonged from 1607 to 1632. In the following years, the buildings temporarily changed their function and were turned into premises of the school for the sons of Indian

* Artykuł powstał jako część pracy badawczej przeprowadzonej w ramach projektu archeologicznego pod kierownictwem Waltera Sanabria i Marca Pesa. W wersji hiszpańskiej został opublikowany w „Revista Andina” 2003, nr 36, s. 213–236.

caciques run by the Jesuits (*Colegio de San Borja*). In the late 17th and early 18th century, they regained their residential function and were successively the property of Juan Laso de la Vega, Antonia Cornel de Castilla, a widow of Captain Juan Ponce, and Rosa de Ponce de León. Eventually, the property was purchased by Pedro de Morcillo Rubio de Auñón, Bishop of Cusco, and given as the headquarters of the beaterium “de las Nazarenas”. At that time, the architectural complex underwent extensive reconstruction, which involved transformation of the interiors around two courtyards as well as construction and equipping of chapels. The buildings remained the property of the beaterium until the 1960s, when the institutions were abolished and the tertiaries from the community were incorporated into the Carmelite Missionary Order. Today, the former beaterium houses a hotel.

Keywords: Cusco, colonial period, Casa de los Sierpes, beaterium

Wprowadzenie

Rola architektów-restauratorów jest kluczowa w projektach poświęconych renowacji rezydencji kolonialnych, nikt też nie neguje konieczności uczestniczenia w tym procesie archeologów, którzy starają się odzyskać pozostałości z czasów prekolumbijskich. Te dwie specjalizacje w sposób praktyczny umożliwiają interwencję, renowację i wyeksponowanie wartości zabytków. Może zaskakiwać, że rola historyka, zdaniem wielu, nie jest w tym procesie niezbędna, uważa się bowiem, że do zapoznania się z tłem historycznym ośrodka archeologicznego, rezydencji kolonialnych czy też historycznych dzielnic nie potrzeba już innych badań historycznych. W moim przekonaniu taki sposób postępowania jest całkowicie irracjonalny, ponieważ zabytki należy opisywać nie tylko pod względem ich formy, lecz także przez pryzmat rozpoznania wielowymiarowego kontekstu, prowadząc badania i rekonstrukcję historyczną, co jest istotne szczególnie dla okresu kolonialnego. W tej perspektywie niezmiernie ważne jest zbadanie i opisanie historii danej nieruchomości, a także inwentaryzacja majątku założeń mieszkalnych od momentu ich powstania. Taka forma rekonstrukcji w oczywisty sposób wzbogaca wartość „odczytania” zabytku, gdyż nie tylko wykazuje, kim byli właściciele nieruchomości, ale także pozwala na wyeksponowanie charakterystycznych cech budowlanych i jej zmian przestrzennych. W niniejszym artykule została ukazana jedna z kuzkańskich nieruchomości w takiej właśnie perspektywie. Tekst jest próbą wyjaśnienia, jak prezentują się dzieje budynku, który pierwotnie funkcjonował jako rezydencja kolonialna, w późniejszym okresie był siedzibą kolegium jezuickiego, a w końcu został przekształcony w Beaterio de las Nazarenas¹ (il. 1).

¹ Beaterium pojawiło się jako miejsce zgromadzenia i schronienie, dobrowolne zamknięcie dla kobiet, które chciały żyć z dala od zgiełku i codziennego zbytku, poświęcając się kontemplacji życia duchowego.



1. Casa de Sierpes (Casa de las Nazarenas), fasada, Cusco, Peru, fot. Ewa Kubiak, 2018

Aby zrozumieć proces przekształceń jednej budowli, należy zacząć od ogólnych wyjaśnień poświęconych strukturze miejskiej Cusco w XVI stuleciu. Opisy miasta Inków znajdują się w relacjach kronikarzy z XVI i XVII wieku, którzy z zainteresowaniem obserwowali układ i osobliwe cechy założenia urbanistycznego. To właśnie dzięki tym informacjom możliwe jest zweryfikowanie procesu ewolucji lub też rozwoju urbanistycznego miasta, które zostało założone przez Manca Capaca, pierwszego Inkę z dynastii Urin Cusco. Kluczowym elementem w historii Inków była bitwa stoczona z wojownikami ludu Chanka, której konsekwencją było wypędzenie pokonanych. Wkrótce Inca Pachacuti, ósmy władca dynastii Hanan Cusco, postanowił zreformować miasto. Ta decyzja, a następnie przebudowa Cusco, często jest interpretowana jako jego powtórna fundacja. Jak czytamy w kronice Juana de Betanzos, Inca Pachacuti nakazał wykonać makietę, która posłużyła jako wzorzec do przekształceń urbanistycznych², a plan Inki polegał na rozbudowie i przekształceniu Cusco w centrum administracyjne i religijne o nazwie Tawantinsuyu. Miasto Pachacutiego rozciągało się między rzekami Sapi i Tullumayo i ten teren został opisany przez Inkę Garcilasa de la Vegę jako miejsce, w którym zamieszkiwała inkaska szlachta:

2 BETANAZOS 1987 [1551], s. 150–156.

Ze szczytu zwanego Sacsa-huaman spływa strumyczek ubogi w wodę i bieży z północy na południe aż do ostatniej dzielnicy nazywanej Pumap-chupan. Oddziela miasto od przedmieść. Dalej wewnątrz miasta znajduje się ulica, dziś zwana świętego Augustyna, która również bieży z północy na południe i schodzi od domów pierwszego Inca-Manco-Capaca aż po miejsce na prawo od placu Rimac-pampy. Następnie trzy czy cztery ulice przecinają ze wschodu na zachód obszerną przestrzeń między tą ulicą a strumieniem. Na owej długiej i szerokiej przestrzeni mieszkali Inkowie krwi królewskiej podzieleni podług swoich *ayllu*, czyli rodów, choć bowiem wszyscy oni byli potomkami jednej krwi i jednego rodu Króla Manco-Capaca, to dzielili się na potomków tego czy innego Króla według wszystkich minionych Królów³.

Z tego opisu można wywnioskować, że miasto Inków nie miało zwartej struktury i składało się z trzech części: centrum zamieszkiwanego przez szlachtę inkaską, przedmieść do niego przylegających i dzielnic usytuowanych na obrzeżach. Centrum, ograniczone przez rzeki Saphi i Tullumayo, pełniło funkcje administracyjne, religijne i rezydencjonalne⁴. Przedmieścia przylegające do centrum znajdowały się na północno-wschodnim zboczu doliny, a ośrodki satelickie mieściły się na zboczu południowo-zachodnim, po drugiej stronie doliny⁵.

Miasto miało układ osadniczy, na który składały się czworoboczne bloki lub kwartały oddzielone wąskimi ulicami. Wewnętrzna struktura stanowiły ograniczone zabudową dziedzińce (*canchas*), których zewnętrzne boki mogły mieć nawet 30 m. Ich rzuty nie były jednorodne, ale dostosowane kształtem do topografii miasta. Zgeometryzowana struktura decydowała o tym, że ulice były proste, o szerokości rzadko przekraczającej 4,5 m, z wyjątkiem tych, które prowadziły do miasta, a za jego granicami funkcjonowały jako szlaki komunikacyjne łączące Cusco z prowincją⁶.

Santiago Agurto Calvo uważa, że przestrzeń między ulicami Siete Culebras, Choquechaca, Ladrillos i Pumacurco należała do władcy. Jest to obszar odpowiadający miejscu usytuowania zabudowań interesującego nas beaterium:

[...] narożnik, który zajmuje niewielki plac, łączy się z uliczką zwaną Siete Culebras, nie jest usytuowany na pochyłości ani nieforemny jak wiele innych, jest kształtny i niemal kwadratowy [...] architekci świetnie

3 GARCILASO DE LA VEGA 2017, s. 386–387.

4 Najlepiej tę przestrzeń opisuje Inka Garcilaso de la Vega, wskazując, że ten obszar zamieszkiwali Inkowie królewskiej krwi.

5 AZEVEDO 1982, s. 34–35.

6 AGURTO CALVO 1979, s. 44.

obrobili wszystkie kamienie, pracowali nad każdym z nich, tak aby można było umieścić je wszystkie w odpowiednim miejscu. Boki ciosów są czworokątne, a nie wielokątne jak w innych konstrukcjach, bloki o niewielkich wymiarach i delikatnie boniowane. Pałac inkaski już w czasach Hiszpanów został podzielony na dwa domy. Główny budynek zajął część narożną, przy ulicy Siete Culebras. Wydzielenie drugiego wymagało wyburzenia części muru inkaskiego w celu umieszczenia drzwi wejściowych od strony ulicy⁷.

Po przybyciu Hiszpanów, w poniedziałek 23 marca 1534 roku, wszyscy konkwistadorzy spotkali się na wezwanie Francisca Pizarra, który zaproponował, aby Hiszpanie zamieszkali w mieście Inków i aby doszło do kolejnej, hiszpańskiej fundacji miasta. Dzień później, we wtorek 24 marca, Francisco Pizarro, po rozważeniu zdolności i zasług swoich towarzyszy, przystąpił do mianowania spośród nich burmistrzów i radnych⁸.

29 października 1534 roku Hernando de Soto i Beltrano de Castro zwołali Radę Miejską. Zebrani zaproponowali, aby przystąpić do podziału terenów podbitego miasta, a dyskusja dotyczyła rozmiarów działki, która miała być wydzielona dla każdego konkwistadora. Padły trzy propozycje dotyczące długości boku działki: 250 stóp, 200 stóp i 150 stóp – tę ostatnią przedstawił burmistrz Beltrano de Castro. Wszystkie zostały poddane głosowaniu, które zadecydowało, że wydzielone zostaną działki o bokach wynoszących po 200 stóp⁹. Interesujące jest, że z jednej strony, zgodnie z dokumentem podziału terenu z 1534 roku, rezydencje Huayna Capac, Topa Yupangui, Huascara i Atahualpy stały się integralną częścią ziem rozdysponowywanych pomiędzy Hiszpanami, z drugiej jednak strony zarządzono, by teren domu szanowanych *mamaconas*¹⁰ i niektóre działki wyższych urzędników inkaskich (*curacas*) nie były dzielone i zajmowane przez konkwistatorów. Najwyraźniej obawiano się buntu, który mogłoby wywołać pozbawienie *mamaconas* ich siedzib. Czyn taki był zagrożony surową karą pieniężną i dzięki temu domy *mamaconas* przetrwały do końca XVI wieku, kiedy to znalazły się w rękach Juany Marca Chimbo Urmy, u której na służbie było dziesięć *mamaconas*. Choć zachował się dokument opisujący podział gruntów, trudno określić dokładną lokalizację działek, które otrzymali Hiszpanie, a to z powodu pewnych niejasności

7 CASANOVA 1936, s. 43–44.

8 ARC, Documentos de la Dirección, 4.

9 *Ibidem*.

10 „Mamakuna – pełniąca funkcje pani lub matki, żony bogów, prowadzące dom boga; były także przełożonymi i nauczycielkami w domach wybranek, z których rekrutowały się żony bogów, ofiary dla bogów oraz nałożnice władcy oraz rozdawane w nagrodę przez Inkę”; SZEMIŃSKI, ZIÓŁKOWSKI 2006, s. 334 [przyp. red. nauk.].

dotyczących nazw miejscowych użytych w opisie. Trzeba też pamiętać, że w okresie od 1534 roku (przekazanie działek) do 1548 roku (pacyfikacja dokonana przez Pedra de La Gasca) struktura podziału gruntów ulegała kilkakrotnym zmianom.

Rezydencja kapitana Bernarda de Queroza, znana jako La Casa de las Serpes

Pomimo istnienia dokumentacji podziału gruntu, nie udało się ustalić, do którego z konkwistadorów należała od 1534 roku działka, na której znajdował się pierwszy krużganek Casa de las Serpes. Wiadomo, że Alonsowi Díasowi przypadł grunt zajmowany przez Casa Cabrera, a pozostali Hiszpanie, czyli Pedro de Carrera i Villafuerte, najprawdopodobniej otrzymali ziemię, na której w późniejszym okresie stało Beaterio de las Nazarenas¹¹. Informacje te są potwierdzone częściowo w relacji Inki Garcilasa de la Vegi, zatem obszar będący przedmiotem badań zapewne objęła w posiadanie jedna z wymienionych osób. Dodatkową trudnością przy odtwarzaniu danych dotyczących właścicieli działek w latach 1534–1548 jest brak dokumentacji¹² z tego okresu, możemy jednak potwierdzić z całą pewnością, że przed pacyfikacją przeprowadzoną przez Pedra de La Gasca rezydencja Casa de las Serpes została zajęta przez Marię Calderón. Jej syn chrzestny Francisco Carbajal 6 marca 1546 roku wkroczył do Cusco od północnej strony, aby wprowadzić w życie wydane w Quito rozporządzenia Gonzala Pizarra, który nakazał ukaranie przeciwników rebelii pod wodzą Diega Centenea oraz wsparcie zbuntowanej armii pieniędzmi i ludźmi. Carbajal, chcąc ukarać przeciwników rebelii, „powiesił ojca Pantaleóna i siedmiu żołnierzy Centenea, a także nakazał, aby dwóch czarnych utopiło jego towarzyszkę Donię Marię Calderón, której zwłoki pozostały zawieszane na sznurze w oknie¹³” jej domu; to tragiczne wydarzenie zostało utrwalone w pamięci zbiorowej społeczności miejskiej i wieść o nim była przekazywana z pokolenia na pokolenie. Historię tę wiele lat później przytoczono w relacji z podróży prezydenta Luisa José Orbegosa z 1834 roku, spisanej przez duchownego José Marię Blanca, który wspomina:

[...] beaterium jest zlokalizowane w domu, który należał do matki chrzestnej *maese de campo* Gonzala Pizarra, zwanego Francisco Carbajal. Powieszono ją, ponieważ strofowała go za ataki, których dokonał, buntując

11 ARC, Documentos de la Dirección, 4.

12 Dla lat 1534–1560 nie zachowały się protokoły notarialne, w których można zweryfikować sprzedaże, darowizny i inne dokumenty dotyczące zmiany własności ziemskiej.

13 VELEGA 1939, s. 24.

się przeciwko królowi. Okno na rogu ulicy San Antonio, w którym ją powieszono, nadal jest zamurowane¹⁴.

Z tych dwóch wzmianek wynika, że działka w 1546 roku należała już do Marii Calderón, a po jej śmierci dom, w którym została zabita, pozostawał opuszczony aż do przybycia armii Pedra de La Gasca. Następnym właścicielem nieruchomości był kapitan Pedro Bernardo de Quiroz, jeden z pierwszych konkwistadorów, który dotarł do Wicekrólestwa Peru z Tierra Firme¹⁵, zasilając armię Pedra de La Gasca w czasie opisywanej rewolty. Podczas rozstrzygającej bitwy pod Jaquijahuana i wjazdu do Cusco miał już stopień kapitana i sprawował urząd chorążego królewskiego (*alférez real*)¹⁶. Jako nagrodę za służbę na rzecz Jego Królewskiej Mości przekazano mu dom po Marii Calderón i obiecano, że w późniejszym czasie zostanie nagrodzony encomiendą Indian¹⁷.

Pedro Bernardo de Quiroz pozostawał na służbie królewskiej, a dowiedziawszy się o konieczności udzielenia pomocy konkwistadorom w prowincji Chile, wraz z pewną liczbą ludzi dołączył do armii generała Jeronima de Costilla, pokrywając koszty wyprawy z własnej kieszeni. Usługi dla Jego Królewskiej Mości, zgodnie z jego własnym świadectwem, były ważne i wartościowe dla Hiszpanii¹⁸. W 1572 roku, po 24 latach, wicekról Francisco de Toledo, w nagrodę za zasługi na rzecz pacyfikacji buntów i za służbę dla Jego Królewskiej Mości przekazał mu encomiendę Accha w prowincji Chilques y Masques, aby Costilla mógł się do końca życia cieszyć dochodem 800 pesos¹⁹. W 1575 roku Pedro Bernardo Quiroz został mianowany pierwszym corregidorem Yucay z jurysdykcją nad całym obszarem Świętej Doliny (Valle Sagrado), od miejscowości San Salvador aż po Ollantaytambo, wraz z osadą Amaybamba. Quiroz nakazał Indianom z Calki zbudowanie warsztatów rzemieślniczych, aby mogli dzięki sprzedaży wytworzonych towarów płacić należne podatki, zachowując pozostałe uzyskane środki jako własność

14 BLANCO 1974 [1834], s. 247.

15 W okresie funkcjonowania hiszpańskiego imperium w Nowym Świecie jego kontynentalne posiadłości przybrzeżne otaczające Morze Karaibskie i Zatokę Meksykańską były określane wspólnym mianem hiszpańskiego kontynentu. Południowa część tych przybrzeżnych posiadłości znana była jako Prowincja Stałego Lądu (hiszp. Provincia de Tierra Firme) w przeciwieństwie do pobliskich kolonii wyspiarskich Hiszpanii [przyj. red. nauk.].

16 ARC, Corregimiento, Causas Ordinarias, 3, 1603–1609, cuad. 4.

17 *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 [przyj. red. nauk.].

18 ARC, Corregimiento, Causas Ordinarias, 3, 1603–1609, cuad. 4.

19 PUENTE BRUNKE 1992, s. 337.

wspólnoty. W 1581 roku Pedro Bernardo Quiroz powrócił do Cusco, a rok później Rada Miejska mianowała go prokuratorem generalnym i sędzią tubylców (*jez de los naturales*).



2. Casa de Sierpes, płaskorzeźba w nadprożu w portalu wejściowym, fot. Ewa Kubiak, 2018

Pedro Bernardo de Quiroz po powrocie z Chile przystąpił do budowy swojej rezydencji zlokalizowanej przy placu w sąsiedztwie klasztoru Santa Clara²⁰. W ściany rezydencji zostały wkomponowane kamienie z reliefami pozyskane z konstrukcji inkaskich. Wyprawa na południe musiała być dla Quiroza bardzo ważnym doświadczeniem, gdyż wydaje się, że po powrocie do Cusco starał się upamiętnić swoją egzotyczną podróż. W nadprożu drzwi wejściowych do nowego domu znalazła się płaskorzeźba z przedstawieniem dwóch stworzeń morskich z głowami samicy i samca uchatki patagońskiej, gatunku charakterystycznego dla mórz południowych (il. 2), które podtrzymują medalion ze zwieńczonymi koroną inicjałami P Q B (Pedro Bernardo de Quiroz); pod literami widać czaszkę, która dla żeglarzy oznaczała niebezpieczeństwo, a w ogólnej wymowie jest symbolem wanitatywnym. Dzięki tym fantastycznym, trochę wężokształtnym stworzeniom dom nazywano Domem Węży (La Casa de las Sierpes)²¹.

20 Od lat 50. XVI wieku aż do roku 1620 obecny mały plac Plazuela de las Nazarenas (nazwa funkcjonująca od XIX wieku) określany był jako Plazuela del Convento de Santa Clara. Następnie w XVII wieku, po przeniesieniu klarysek w inne miejsce, najpierw nazywany był Plazuela de Santa Clara la Vieja, a później Plazuela del Colegio y Seminario de San Antonio Abad.

21 Oprócz głównej rezydencji w 1570 roku kupił także dom zwany Castilla, znajdujący się na Plaza de San Francisco przy ul. Garcilaso.

Kapitan Pedro Bernardo de Quiroz był żonaty z Teresą de Salazar, z którą miał dwoje dzieci – syna Pedra Bernarda de Quiroza i córkę Micaelę de Salazar. Okazało się, że sprawując stanowisko corregidora Yucay, Pedro Bernardo Quiroz zaciągnął dług wobec Korony Hiszpańskiej i aby go spłacić, potrzebował pieniędzy. Pożyczył więc od kolegium Towarzystwa Jezusowego kwotę 2200 pesos pod hipotekę nieruchomości przy Plazuela del Convento de Santa Clara. Zasłużony konkwistador zmarł w 1594 roku, pozostawiając jako spadkobierców nieletnie dzieci i żonę. Jako wykonawcę testamentu wyznaczył nauczyciela i kuratora swoich potomków, Gómeza Ariasa de Quiñonesa, który był odpowiedzialny za administrację dóbr kapitana Quiroza. Upoważniony do zarządu egzekutor testamentu 28 lutego 1595 roku potwierdził istnienie hipoteki na wszystkich nieruchomościach, na których Pedro Bernardo Quiroz ustanowił ją uprzednio na rzecz kolegium jezuitów. 7 stycznia 1607 roku odbyła się publiczna licytacja domu kapitana Pedra Bernarda de Quiroza, na której nieruchomość tę nabył za kwotę 11 600 pesos mieszkający w Cusco Antonio Raya Sambrana (radny miejski), żonaty z Aną de Prado, córką generała Hernanda Lamera Gallegosa. Sambrana, stosując się do zwyczaju prawnego, 30 lipca 1611 roku uznał ustanowioną na nabytej nieruchomości hipotekę, pozostawiając zadłużenie w wysokości 2100 pesos, tym razem na rzecz Indian z Guaynacota²².

Antonio Raya Sambrana i jego żona Ana Prado de Gallegos stali się właścicielami rezydencji Casa de las Sierpes i byli w jej faktycznym posiadaniu w latach 1607–1632. Wydaje się, że w planach ekonomicznych Sambrany priorytetem było utrzymanie i rozwój majątków ziemskich (hiszp. *haciendas*) położonych w miejscowościach Pisac i Taray w prowincji Calca. W tym celu konieczne było obciążenie hipotekami należących do niego domów w Cusco do kwoty, która niekiedy przekraczała ich całkowitą wartość, a ponieważ z obciążeniem hipoteką wiązało się uprawnienie wierzyciela do pobierania części dochodów z nieruchomości, jej właściciel nie był w stanie się z tego wywiązać. Antonio Raya Sambrana obciążył hipoteką nie tylko nieruchomość przy Plazuela de Santa Clara, ale także inne swoje dobra, czyli majątki ziemskie, pola i sady w Pisac i Taray²³, jednak hipoteka na rzecz Indian Guaynacotas w kwocie 2100 pesos ustanowiona została wyłącznie na nieruchomości przy Plazuela Santa Clara. W 1632 roku dług nadal nie był spłacony, a roczny wymiar należności obciążającej tę nieruchomość wyniósł 2251 pesos. Do listopada tego roku obciążenie hipoteczne wzrosło do 8250 pesos, a kwota do zapłaty kształtowała się na poziomie 4100 pesos rocznie.

22 ARC, Prot. Not. XVII, Cristóbal de Lucero 1611–1612, f. 628, 16 listopada 1612.

23 Informacje dotyczące innych hipotek ustanowionych przez Antonia Rayę Sambranę patrz: ARC, Libro de Cabildo, 14, 1633–1641.

Po śmierci Antonia Rayi Sambrany wypełnienie jego zobowiązań finansowych stało się niemożliwe i obciążona hipoteką Casa de las Sierpes po raz kolejny została wystawiona na publiczny przetarg. Licytację w dniu 23 listopada 1632 roku prowadził admirał Francisco Alderete Maldonado, a 15 stycznia 1633 roku dom został formalnie wydany jego szwagrowi nazwiskiem Francisco Maldonado de Anaya, który wygrał licytację i uznał obciążający nieruchomości dług w kwocie 8250 pesos. Don Francisco Maldonado de Anaya był kuzkeńczykiem, prawowitym synem gubernatora Juana Alvareza Maldonado i Any Cornejo, a z małżeństwa z Luisą de Santa Cruz miał córki: Anę Cornejo Maldonado, Marianę de Santa Cruz Maldonado, Magdalenę Maldonado i Sebastianę Maldonado de Anaya. Nieruchomość przy Plaza de la Santa Clara la Vieja znalazła się w spisie majątku zawartym w jego testamencie. Dla zabezpieczenia interesów swoich córek testator upoważnił do rozporządzania pozostawionym majątkiem w ich imieniu brata swojej żony – i ich najbliższego krewnego – Fernanda de Cartagenę Santa Cruz, polecając mu sprzedaż niektórych ze spadkowych nieruchomości w celu spłaty należących do spadku długów²⁴.

W 1644 roku bracia Diego i Lorenzo de Avendaño y Zuniga, małżonkowie Mariany i Magdaleny de Anaya Maldonado, przy udziale małoletniej Sebastiany Maldonado de Anaya²⁵, reprezentowanej przez Don Fernanda Cartagena Santa Cruz, jej opiekuna i zarządcę dóbr, zwrócili się do corregidora miasta o pozwolenie na sprzedaż nieruchomości przy Plazuela de la Santa Clara la Vieja. Przed udzieleniem pozwolenia władze musiały wyznaczyć świadków dla przeprowadzenia oględzin w celu zweryfikowania stanu zabudowań. Powołano do tego Matea Valera Melgarejo, zarządcę miasta Pedra Arquiniga oraz Juana de Lunę. Świadkowie potwierdzili, że nieruchomość należąca do zmarłego Francisca Maldonada Anayi znajdowała się przy placu Santa Clara la Vieja i na podstawie inwentarza dóbr oszacowali jej wartość na 10 000 pesos, zaznaczając, że w chwili oględzin niespłacone należności wynosiły ponad 4000 pesos, co razem dawało ok. 14 000 pesos. Jednocześnie zasugerowali Sebastianie Maldonado, że korzystniejsza będzie sprzedaż nieruchomości niż jej wynajem, zwłaszcza że domy wymagały wielu napraw i remontów, na co wskazuje jeden ze świadków. Na podstawie oględzin wydano pozwolenie na sprzedaż nieruchomości i na jego podstawie Sebastiana de Anaya Maldonado reprezentowana przez Fernanda Cartagenę Santa Cruz przystąpiła do sprzedaży zabudowań ojcu jezuitce Juanowi de Ore, rektorowi szkoły

24 ARC, Prot. Not. XVII, Luis Diez de Morales, 1637, f. 103, 25 września 1636 roku.

25 Wszystkie wymienione kobiety były córkami i spadkobierczyniami Francisca Maldonada de Anayi.

przeznaczonej dla potomków szlachty indiańskiej (Colegio de los Caciques²⁶). Transakcja dotyczyła nieruchomości obejmującej spory kwartał od placu Santa Clara la Vieja, wzdłuż uliczki prowadzącej do rzeki Guatanay²⁷ w dzielnicy San Blas, graniczącej z domem Constanzy de Albornoz. Wartość i cena domu została ustalona na 13 000 pesos, z czego 9739 pesos, 1 tomín i 11 gramów zostało zaliczone na poczet należności wierzycieli w następujący sposób: 4321 pesos i 8 reali dla Indian Cotabambas i Omasayos, 1677 pesos dla Indian Tambobamba i Chacaro; 2261 pesos dla Indian Guaynacotas; 1480 pesos dla klasztoru Santa Catalina; pozostałe 3262 pesos 6 tomines i 1 gram zostało wypłacone sprzedającym w gotówce²⁸.

16 września 1620 roku ojcowie jezuici, na mocy postanowienia wydanego przez wicekróla Francisca de Borję y Aragón, założyli królewskie kolegium San Francisco de Borja przeznaczone dla męskich potomków indiańskiej szlachty. Dokument fundacyjny pozwalał na stworzenie szkoły jezuickiej, do której mogli uczęszczać potomkowie kacyków z regionów Cusco, Guamangi (Ayacucho) i Arequipy. Uczono ich tam czytania, pisania, religii chrześcijańskiej, arytmetyki oraz innej pożytecznej wiedzy odpowiedniej dla ich stanu. Dokument nakazywał również zakup nieruchomości z pieniędzy społeczności indiańskiej z przeznaczeniem na siedzibę kolegium²⁹. Wypełniając postanowienie wicekróla, w 1621 roku zakupiono domy należące do Garcíi Péreza de Salinasa, znajdujące się na tyłach katedry kuzkeńskiej, przy ulicy prowadzącej na plac Santa Clara la Vieja za kwotę 13 500 pesos³⁰. Później jednak, w wyniku konfliktu z klerem katedralnym, konieczna była zmiana siedziby, dlatego też w 1644 roku ojciec Juan de Oré, rektor kolegium, zakupił nieruchomość Francisca Maldonado Anayi. Od tego momentu Casa de las Sierpes stała się miejscem działalności szkoły jezuickiej przeznaczonej dla synów szlachty indiańskiej i funkcjonowała w tych budynkach przez 28 lat, pomiędzy rokiem 1644 i 1673.

Do 1650 roku, czyli do czasu wielkiego trzęsienia ziemi, które pozostawiło miasto w ruinie, kolegium San Francisco de Borja sąsiadowało z zabudowaniami kolegium seminaryjnego San Antonio Abad i nieruchomościami należącymi do Fernanda Cartageny Santa Cruz, Luisa de Velibara, Juana Mogroveja de la Cerda oraz Constanzy Albornoz. Naprzeciwko znajdowała się posesja Jerónima Luisa

26 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 [przyp. red. nauk.].

27 W XVI i XVII wieku rzeki Sapi i Choquechaca nosiły nazwę Guatanay.

28 *Testimonio de Venta* 1957, s. 182–187. Również: ARC, Colegio Ciencias, Leg. 16, cuad. 21, 1577–1741.

29 ARC, Documentos de la Dirección, 49.

30 ESCOBARI DE QUEREJAZU 1990, s. 208.

de Cabrery, znana dziś jako dom Cabrery, który Banco Continental udostępnia obecnie na potrzeby ekspozycji muzeum sztuki prekolumbijskiej. Szkody spowodowane trzęsieniem ziemi zostały zawyżone i wycenione na 30 000 pesos. Wydaje się, że doszło do pewnych uchybień przy szacowaniu wartości, ponieważ koszt domu w 1644 roku nie przekraczał 13 000 pesos, chyba że przyjmujemy, iż zabudowania na nieruchomości zostały po zakupie przebudowane i odnowione³¹. Z pewnością jednak w czasie funkcjonowania kolegium jezuitów założono piękny ogród z podziemnymi kanałami nawadniającymi.

Kolejny rektor kolegium, ojciec Baltazar de Aspeytia, nabył inną nieruchomość, na której zbudowano nową szkołę ze wszystkimi udogodnieniami; obecnie znajduje się tam Colegio de San Francisco de Borja, w pobliżu Casa del Almirante. Z tego powodu postanowiono sprzedać Dom Węży, nazywany już w tym momencie „starym kolegium dla synów kacyków”. Nieruchomość w imieniu bractwa pod wezwaniem Najśłodszego Imienia Marii (Dulcísimo Nombre de María), działającego przy szpitalu dla księży (szpital betlejemitów, nazywany Almudena), zakupił przełożony tego gremium Juan Calvo przy wsparciu odpowiedzialnego za szpital duchownego Andrésa de Mollinedo, biskupa Cusco Manuela Mollinedo y Angulo i członków kapituły katedralnej. Sprzedaży podlegała nie tylko ta nieruchomość, ale także szkolny sad wraz z prawem poboru wody i korzystania ze zbiornika zasilanego strumieniami spływającymi z Pillcopuquio. Cena sprzedaży została ustalona na 13 100 pesos i 8 reali, z czego 5100 pesos zostało zapłacone w gotówce, a pozostałe 8000 pesos pozostało w zapisie hipotecznym z rentą roczną na rzecz Colegio de San Borja w wysokości 400 pesos³².

Wydaje się, że betlejemiści i członkowie bractwa nie korzystali z domu, który zakupili dla swojej instytucji, i postanowili przekazać nieruchomość na rzecz beaterium zlokalizowanego w parafii San Blas. Jednak ze względu na zaległe raty długów hipotecznych wobec Colegio de Hijos de Caciques sędzia diecezjalny upoważnił ok. 1682 roku jego rektora do sprzedaży nieruchomości dowolnej osobie. W 1687 rektor kolegium ojciec Pedro de Espinosa, na mocy zezwolenia udzielonego przez ojca Martina Xaurigui, prowincjała Towarzystwa Jezusowego³³, sprzedał interesującą nas nieruchomość Juanowi Laso de la Vedze. Wartość domu uległa znacznej dewaluacji, bo w 1673 roku dom był wyceniony na 13 100 pesos, a po 13 latach jego wartość wynosiła już tylko 7300 pesos. Przy sprzedaży 2300 pesos zostało zapłacone od razu w gotówce, 1000 pesos w ciągu dwóch miesięcy, a 4000 pesos pozostało zabezpieczone hipoteką na rzecz Colegio de Francisco Borja z rentą roczną w wysokości 200 pesos.

31 JULIEN 1995, s. 316–319.

32 ARC, Prot. Not. XVII, Martín Lopez de Paredes, 1673. f. 340v.

33 Zezwolenie zostało przyznane 8 grudnia 1682.

Sprzedaż domu została sfinalizowana pod warunkiem zachowania przez rektora i jego następców prawa do odprowadzania do nowej siedziby Colegio de San Francisco de Borja połowy zasobów wody, która spływała z Pilcupuquio do rzeczonyj nieruchomości. Klauzula została doprecyzowana tak, żeby nie mogła zostać zakwestionowana przez nabywcę i jego spadkobierców³⁴. Ponadto Juan Laso de la Vega nie mógł sprzedać nieruchomości ani rozporządzić nią w testamencie bez zgody rektora kolegium, a ponadto on i jego następcy byli zobowiązani do utrzymania domu w dobrym stanie³⁵.

Kapitan Juan Laso de la Vega był żonaty z Pascualą de Loayzą, z którą miał troje dzieci: syna Matiasa Laso de la Vegę oraz córki Rosę Laso de la Vegę i Margaritę Laso de la Vegę. W 1726 roku Juan Laso de la Vega zmarł, a jego dzieci i spadkobiercy, aby uniknąć skomplikowanego podziału dóbr na drodze sądowej, poprosili corregidora miasta Cusco o zezwolenie na sprzedaż nieruchomości zakupionej przez ich ojca od kolegium San Francisco de Borja. Po uzyskaniu pozwolenia corregidora i zgody rektora kolegium jezuitów dom Casa de las Sierpes został sprzedany Antonii Cornel de Castilli, wdowie po kapitanie Juanie Ponce, za kwotę 5800 pesos, z czego 3800 pesos zostało uiszczonych w gotówce, a pozostałe 2000 zapisano na hipotecę na rzecz Colegio de San Borja³⁶.

Po śmierci Antonii Cornel de Castilla, wdowy po kapitanie Don Juanie Ponce, egzekutorką jej testamentu została wyznaczona Rosa de Ponce de León, spadkobiercami zaś byli Isidro i Cecilia de Bastidas Ponce de León, dzieci jej siostry Josephy Ponce de León oraz Cristóbal de Bastidas Guzmána y Bonilli. Rosa Ponce de León poprosiła w ich imieniu radę miejską o zezwolenie na sprzedaż domu, uzasadniając to złym stanem technicznym zabudowań, które zgodnie z jej świadectwem były bardzo stare, a ich konstrukcja groziła zawaleniem. Na remont i naprawę potrzebne były znaczne fundusze, których jej nieletni siostrzeńcy nie posiadali. Kwota ze sprzedaży miała przyspaść spadkobiercom w równych częściach, co pozwoliłoby na zapewnienie utrzymania Isidrowi, a Cecilia de Bastidas mogłaby przywdziać habit zakonny.

Zły stan zabudowań został potwierdzony przez świadków. Zgodnie z opinią Justa Pastora de la Cruza, który miał okazję mieszkać czasowo w Casa de las Sierpes i dzięki temu poznał wnętrze domu, ściany budynków były w bardzo złym stanie, jedna z nich była nawet częściowo zburzona, co groziło ruiną całej konstrukcji. Remont wymagałby dużych nakładów finansowych i dlatego de la Cruz, mając na uwadze dobro nieletnich spadkobierców, zaproponował sprzedaż nieruchomości,

34 *Colegio de San Francisco* 1957, s. 188–191.

35 ARC, Prot. Not. XVII, Pedro López de la Cerda, 1687, f. 734.

36 ARC, Prot. Not. XVIII, Francisco Maldonado, 1726–1727, f. 691v.

a pozostali trzej świadkowie: Blas de Mesa, Juan Fernandez de Cabrera i Joseph de Castilla, przyłączyli się do tej opinii.

Dla większej wiarygodności wyznaczono także rzeczoznawców w osobach Josepha Alvareza i Benita Barceny. Joseph de Alvarez dokonał 10 maja 1745 roku pierwszej wyceny nieruchomości, szacując jej wartość na 6000 pesos. Potwierdził zły stan pomieszczeń zarówno na piętrze, jak i na parterze, opisując konstrukcje wymagające poprawy, poobijane i popękane ściany oraz uszkodzoną stolarkę. Nieco lepiej został oceniony stan zabudowań przy drugim dziedzińcu, gdzie prowadzone były pewne remonty, co podnosiło nieco wartość nieruchomości. Drugi rzeczoznawca, Benito Barcena, wycenił zabudowania Casa de las Sierpes na podobną kwotę. Po oględzinach dokonanych na miejscu podkreślił znaczną wartość sadu, jednak stan domów z pierwszego patio ocenił jako zły, z bardzo zniszczoną stolarką, natomiast budynki znajdujące się przy drugim dziedzińcu uznał za dość dobrze zachowane. Zeznania świadków i rzeczoznawców potwierdzają, że Juan Laso de la Vega przebudował budynki przy drugim patio, dlatego wartość domu wzrosła do szacunkowej kwoty 6000 pesos.

Zebrawszy wszystkie potrzebne dokumenty Rosa Ponce de León, działając w imieniu nieletnich Cecylii i Isidra Bastidas Ponce de León, w obecności ojca jezuity Feliza de Silby, rektora kolegium San Francisco de Borja, sprzedała nieruchomość, którą nabył biskup Cusco Pedro de Morsillo Rubio de Auñon. Cena została uzgodniona na 6000 pesos i została zapłacona w gotówce, z czego 2000 pesos na spłatę wierzytelności hipotecznej kolegium jezuitów. Biskup oświadczył, że skoro wspomniany dom został zakupiony dla beaterium „de las Nazarenas”, chce, aby tercjarki mogły się wprowadzić i zamieszkać tam bez obciążającej nieruchomości hipoteki. W ten sposób beatki stały się jedynymi właścicielkami nieruchomości³⁷.

Zabudowania Beaterio de la Nazarenas

Ufundowanie beaterium nastąpiło 22 marca 1695 roku. Instytucja ta powstała jako dobrowolne klauzurowe miejsce odosobnienia i schronienia dla kobiet, które chciały żyć z dala od codziennego zgiełku, poświęcając się kontemplacji religijnej i doskonaleniu życia duchowego oraz opiece i wychowaniu osieroconych dzieci. Beaterium było zlokalizowane w budynkach o charakterze klasztorным z ogrodami, położonych w jurysdykcji parafii San Blas, których właścicielem był ojciec Domingo de Torresa ze zgromadzenia filipinów, i funkcjonowało tam przez ponad 50 lat jako lokalna instytucja kościelna. W 1748 roku, podczas sprzedaży części nieruchomości Juanowi Josephowi Laso de la Vedze, opisany został zły

37 ARC, Prot. Not. XVIII, Pedro Joseph Gamarra, 1745, f. 168.

stan i ciasnota tych zabudowań³⁸, jednak już wcześniej, w latach 40. XVII wieku, zajmowane pomieszczenia okazały się niewystarczające, by nadal pełnić funkcję siedziby tercjarek. Biskup Cusco Pedro de Morsillo Rubio de Auñon, znając trudną sytuację beaterium, rozpoczął poszukiwania odpowiedniego lokum na jego nową siedzibę i 27 maja 1745 roku zakupił nieruchomość znaną jako Casa de las Sierpes od Doni Rosy Ponce de León występującej w imieniu swoich siostrzeńców. Nieruchomość miała znaczne rozmiary, budynki, choć stare, skupiały się wokół dwóch dziedzińców i przylegał do nich rozległy ogród rozciągający się w kierunku rzeki Choquechaca. Trzy miesiące po zakupie nieruchomości, między sierpniem a wrześniem 1745 roku, rozebrano zabudowania od strony placu i zaczęto wznosić nową kaplicę beaterium³⁹. Kompleksowy remont budynków i budowa kaplicy zostały ukończone w ciągu dwóch lat. Jak wspomina kuzeński kronikarz Diego Esquivel y Navia, w sobotę 12 sierpnia 1747 roku o godzinie 8 rano, po konsekracji kaplicy (il. 3) i pobłogosławieniu pozostałych zabudowań oficjalnie zaczęło funkcjonować Beaterio de las Nazarenas⁴⁰ (il. 4–6). Następnego dnia miała miejsce procesja i uroczyste przeniesienie tercjarek do nowego lokum:

[...] w niedzielę 13 sierpnia 1747 roku, między godziną 6 a 7 rano, tercjarki nazaretanki przeniosły się ze starego beaterium, w którym mieszkały w parafii San Blas, do nowego budynku należącego wcześniej do rodziny Ponce i znajdującego się przy niewielkim placu San Antonio. Wyszły we wspólnej procesji z koronami cierniowymi [na głowach], krzyżami na ramionach i welonami zasłaniającymi twarze; towarzyszyli im wikariusz generalny Juan Joseph de Rivadeneyra i prowizor Fernando Perez de Oblitas, pełniący funkcję ekonoma katedry; wszystkich tercjarek było 45, z czego 5 chorych zostało przeniesionych w lektykach dzień wcześniej. Po dotarciu na miejsce odbyła się msza, w której wszyscy uczestniczyli. Odprawił ją w nowej kaplicy Ramón Velasco, profesor kolegium seminaryjnego i opiekun kaplicy wspomnianego beaterium; śpiewano hymny i pieśni pochwalne. Relacje o tym wydarzeniu przekazała 60 lat później przełożona beaterium siostra Agustina de San Ignacio⁴¹.

W 1748, mniej więcej rok po przeniesieniu tercjarek do nowego beaterium, pojawiła się okazja do poszerzenia terenu nieruchomości, zaczęto przekonywać do sprzedaży sąsiedniego domu jego właścicieli, którymi byli Bernardo Mérida

38 ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750.

39 ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [ok. 1749], t. II, s. 329.

40 *Ibidem*, s. 400.

41 *Ibidem*, s. 400–401.



3. Casa de Sierpes, dawna kaplica beatrum, widok w stronę ołtarza, fot. Ewa Kubiak, 2018



4. Casa de Sierpes, widok dziedzińca, fot. Ewa Kubiak, 2018



5. Casa de Sierpes, podcienia parteru, fot. Ewa Kubiak, 2018



6. Casa de Sierpes, krużganki piętra, fot. Ewa Kubiak, 2018

i Tomasa Rocca. Bernardo Merida, znany w Cusco mistrz złotniczy, nabył swą nieruchomość w czasie publicznej licytacji w 1743 roku. Był on synem Diega Méridy, kawalera Orderu Świętego Jakuba, oraz Domingi Romaní, a jego żoną była Tomasa Rocca, szlchetnego pochodzenia inkaskiego, która zajmowała się handlem owocami. Jednym z ważniejszych nabytków podczas trwania ich małżeństwa było właśnie kupno w czasie publicznej licytacji nieruchomości należącej do księdza Juana Consuegry, o której Tomasa Rocca wspomina w swoim testamencie w następujący sposób: „Za moje dobra uznaję dom, w którym przebywam schorowana. Należy on do mnie, nabyty drogą kupna w czasie publicznej licytacji za kwotę 3700 pesos, z której 700 pesos zostało zapłacone w gotówce, a 3000 pesos zapisano w rejestrze”⁴². Ta ostatnia suma została zabezpieczona na nieruchomości hipoteką na rzecz klasztoru Karmelitanek Santa Teresa de Jesús. Hipoteka ta po śmierci Bernarda de Méridy została uznana przez jednego z egzekutorów jego testamentu, Simóna Rafaela Fernández de Cana, lekarza i głównego aptekarza miasta Cusco⁴³.

Bernardo de Mérida zaraz po nabyciu nieruchomości dokonał renowacji znajdujących się tam budynków, co według niego pochłonęło znaczną sumę⁴⁴. Wśród poczynionych ulepszeń było wydzielenie niewielkiej przestrzeni przeznaczonej na rodzinne oratorium, które zostało ozdobione i wyposażone w konieczne sprzęty oraz szaty liturgiczne: trzy ornaty, jeden biały, drugi kolorowy, a trzeci purpurowy, a także w kielich ze srebra złożony z pateną, srebrny komplet – trybularz z navetą i łyżką, tackę z ampułkami również ze srebra, krzyż wykonany w technice filigranu, rzeźbiarski wizerunek Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej ze srebrną koroną i naszyjnikiem ze szmaragdów w białym płaszczu z atłasu i paliusz haftowany złotymi i srebrnymi niciami⁴⁵. Kiedy nieruchomość przeszła na własność beaterium, oratorium pozostało w tym samym miejscu i znajduje się tam do dzisiaj (il. 7).

Bernardo Mérida i Tomasa Rocca nie mieli własnych dzieci, ale pod koniec ich życia ktoś zostawił noworodka przy drzwiach ich domu. Małżeństwo zaopiekowało się chłopcem, nadając mu imię Martín de Mérida. Został on uznany przez nich za oficjalnego i jedyne go spadkobiercę, dziedzicząc majątek po ich śmierci. Wyznaczony opiekun nieletniego Martina, Simon Rafael Fernandez Cano, został właściwie zmuszony przez doktora Fernanda Péreza de Oblitas do sprzedaży nieruchomości tercjarcom nazaretankom reprezentowanym przez matkę przełożoną Agustynę Marię de San Ignacio, które otrzymały na ten cel 3000 pesos od Miguela Azagry, księdza i właściciela ziemskiego z prowincji Chilques y Masques.

42 ARC, Prot. Not. XVIII, Juan de Dios Quintanilla, 1741–1749, s. 347v – 348r.

43 ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa Alejo, 1744–1750.

44 ARC, Prot. Not. XVIII, Felipe Mesa Anduesa, 1744, f. 54.

45 *Ibidem*.

Reprezentujący Martín de Méridę Simón Rafael, naciskany przez władze kościelne, nie miał innego wyjścia i sprzedał dom 19 maja 1748 roku za 4250 pesos, z których 1250 pesos zostało zapłaconych w gotówce, a na 3000 pesos ustanowiono hipotekę na rzecz klasztoru Santa Teresa. Kwota uiszczona w gotówce pochodziła z różnych źródeł – 550 pesos z dzierżawy posiadłości Surpo należącej do beaterium, 300 pesos z posagu siostry Teresy de Jesús, a 400 pesos z posagu siostry Bernardiny de San Fernando⁴⁶.



7. Casa de Sierpes, oratorium zlokalizowane przy drugim dziedzińcu, fot. Ewa Kubiak, 2018

Beaterium mogło rozwijać się gospodarczo dzięki fundacjom kapelanii, donacjom pieniężnym oraz darowiznom materialnym, a także opłatom za ingres, które w odpowiednich kwotach uiszczaly przyszłe tercjarki. Widać to wyraźnie w 1752 roku, kiedy to zgodnie z rachunkiem i uzasadnieniem przedstawionym przez matkę przełożoną roczny dochód wspólnoty wyniósł 4235 pesos i 6 reali⁴⁷. Dobra sytuacja ekonomiczna skłoniła tercjarki w latach 60. XVIII wieku do podjęcia próby przekształcenia beaterium w klasztor, jak to miało miejsce w Limie. Władze instytucji zapewniły, że zarządzają kapitałem w wysokości 100 000 pesos na zaspokojenie potrzeb zakonnych, jednakże prośba została skierowana nie

⁴⁶ ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750.

⁴⁷ AAC, Época Colonial, LXXXI, 2, 34, f. 33.

bezpośrednio do władz kościelnych, czyli do kurii rzymskiej, ale przekazano ją za pośrednictwem urzędników do króla i Rady Indii (Consejo de Indias). Na mocy rozporządzenia królewskiego (*real cédula*) 19 maja 1760 roku wyrażono zgodę na przekształcenie beaterium w klasztor na tych samych zasadach, które obowiązywały wcześniej wobec tercjarek *de Nazarenas* w Limie. Rozporządzenie królewskie starano się wypełnić, przedstawiając je dwóm organom decyzyjnym w Cusco – radzie miejskiej i radzie kościelnej – ale przekształcania beaterium w klasztor ostatecznie zaniechano, ponieważ, jak się wydaje, wysokość rocznego dochodu nie została jednak uznana za wystarczającą na utrzymanie instytucji⁴⁸.

W przededniu uzyskania niepodległości przez Peru, ok. 1818 roku, tercjarki ponownie podjęły próbę dokonania przekształcenia i skierowały nową prośbę do władz kościelnych w Cusco, przedstawiając wszystkie dokumenty z lat 60. W odpowiedzi na petycję prowincjał i wikariusz generalny Juan Munive y Moso zobowiązał przełożoną beaterium do wyjaśnienia, dlaczego tercjarki zaprzestały swych starań na tak długi czas. Nakazał także inspekcję beaterium i kaplicy w celu ustalenia, jaki jest stan zachowania budowli oraz czy kaplica posiada odpowiednie wyposażenie liturgiczne: naczynia, szaty i inne przedmioty niezbędne do sprawowania kultu. W tym celu wyznaczono cztery osoby: ojca Rafaela Fernández Cazorli, księdza Manuela de Aranibara, pułkownika piechoty Rafaela Urbina i kapitana Ignacia Tejadę.

Przełożona beaterium złożyła dokumenty potwierdzające jej deklarację, że roczny dochód instytucji wynosi 6203 pesos, co stanowiło wystarczającą kwotę na utrzymanie 33 zakonnic i odpowiedniej liczby służących do obsługi klasztoru. Sporządzono także inwentarz kaplicy. W tym czasie w jej wnętrzu znajdował się ołtarz główny wykonany z drewna pokrytego złoceniami, jednak w późniejszym okresie wyposażenie kaplicy zostało zmienione; obecnie ołtarz główny jest konstrukcją murowaną, dekorowaną stiukowymi elementami, we wnętrzu znajdują się też dwa ołtarze boczne, również wykonane z gipsu⁴⁹.

Wysokość rocznych dochodów Beaterio de las Nazarenas w 1826 roku, w chwili uzyskania niepodległości przez Peru, przedstawia poniższa tabela.

48 CASANOVA 1936, s. 36–51.

49 *Ibidem*, s. 49.

| Nazwa własności | Lokalizacja | Czynsz z dzierżawy | Dochód |
|-------------------------------------|------------------------|-------------------------|---------------------|
| Alfalfar ⁵⁰ de Lucrepata | parafia San Blas | 180 pesos | 126 pesos i 2 reale |
| Casa Cartagena | parafia przy katedrze | 170 pesos ⁵¹ | 44 pesos |
| Hacienda Larapa | parafia San Jerónimo | 450 pesos | 341 pesos |
| Estancia ⁵² Cacquicaqui | osada Santa Rosa | 250 pesos | 100 pesos |
| Estancia Surpo | osada Santa Rosa | 130 pesos | 80 pesos |
| Estancia Quera | provincia Lampa | 525 pesos | 340 pesos |
| Estancia Condormilla | provincia Tinta | 200 pesos | 146 pesos |
| Estancia Llallimayo | provincia Tinta | 80 pesos | 78 pesos |
| Hacienda Siquillay | provincia de Abancay | 150 pesos | 122 pesos |
| Cañaver ⁵³ Vilcabamba | provincia Ayamaraes | 130 pesos | 130 pesos |
| Casa Nazarenas (vieja) | parafia San Blas | 75 pesos | 58 pesos |
| Casita Nazarenas (vieja) | parafia San Blas | 20 pesos | 6 pesos |
| Hacienda Tococaca | provincia Quispicanche | 150 pesos | 250 pesos |

50 *Alfalfar* – warsztat ceramiczny [przyp. red. nauk.].

51 Z tej kwoty odliczono 50 pesos na odprawienie mszy za duszę dobrodziejki, 60 pesos dla klasztoru Santa Catalina i 2% podatku narodowego.

52 *Estancia* – majątek ziemski [przyp. red. nauk.].

53 *Cañaver* – majątek ziemski z polami trzciny cukrowej [przyp. red. nauk.].

Wykaz został opatrzony wyjaśnieniem, że beaterium w 1826 roku osiągnęło dochód w wysokości 1572 pesos i 5 reali, a uzyskanie kwoty niższej od wcześniej przedłożonych wyliczeń było skutkiem tego, że wielu dzierżawców nie płaciło czynszu⁵⁴. W 1834 roku wysokość dochodów instytucji została zweryfikowana w czasie wizyty prezydenta Luisa José Orbegosa, który stwierdził, że jego dochody są niewielkie i sięgają zaledwie 1572 pesos, co pozwalałoby na utrzymanie 10 tercjarek oraz służących. Później jednak kwota dochodu wzrosła, w 1848 roku wynosiła zgodnie z deklaracją 5174 pesos 4 reali⁵⁵.

Tercjarki zajmowały się szyciem i wytwarzaniem eleganckich rękawiczek oraz pończoch, produkowały poncza, a także jedwabne i wełniane czapki. Zgodnie ze spisem ludności przeprowadzonym w Cuzco w 1862 roku, w beaterium mieszkało w sumie 77 osób. Przełożoną była Anselma González. Wśród tercjarek były 34 krawcowe, 8 tkaczek, 4 organistki, 6 kucharek, skrzypaczka i praczka; zawody czy też obowiązki pozostałych nie zostały wymienione⁵⁶. Strojem beatek były habity w kolorze purpurowym, a przełożona, określana jako *prepósita*, nosiła dodatkowo sznur na szyi (podobny do tych, jakimi przewiązywali w pasie swoje habity franciszkanie) oraz koronę cierniową na głowie – symbole Chrystusa Nazareńskiego.

W relacji z podróży z 1834 roku sekretarz prezydenta Orbegosa opisał beaterium jako dość wygodną siedzibę, posiadającą dziedzińce otoczone budynkami mieszkalnymi, oficyny, studnię z dobrą wodą, zagrody oraz system nawadniający ogród warzywny. Wspomina też jednonawową kaplicę wykonaną z *adobe*⁵⁷, wyposażoną w kratę, przez którą tercjarki słuchały mszy, oraz piękny ołtarz wykonany w stiuku, ukończony w 1832 roku i ufundowany przez poprzednią prepozytę Villafuerte. Jednak ogólny stan kaplicy określono jako zły, a w jej wyposażeniu wskazano wiele braków⁵⁸.

Do 1862 roku własnością tercjarek były dwie nieruchomości, każda o powierzchni 2415 mkw. Na pierwszej z nich znajdowała się część zabudowań beaterium z kaplicą, a wartość nieruchomości określono na 6000 soli. Druga nieruchomość, nazywana też „dom Méridy”, miała wartość 3000 soli⁵⁹. Później przyłączono jeszcze kilka niewielkich fragmentów gruntu.

54 AAC, Época Colonial, XVII, 4, 66, f. 2.

55 AAC, Época Colonial, LXI, 1, 1.

56 ARC, Libro de censo 1862.

57 *Adobe* – cegła suszona na słońcu [przyp. red. nauk.].

58 BLANCO 1974 [1834], s. 247.

59 ARC, Administración del Tesoro Público: Tributación, Leg. 74, 1887.

Pod koniec XIX wieku Cusco przeżywało kryzys ekonomiczny, kulturalny i społeczny. Uniwersytet funkcjonował w skostniałych strukturach, brakowało także odpowiednich placówek edukacyjnych na niższym poziomie, szczególnie przeznaczonych dla dziewcząt. Wpłynęło to na decyzję tercjarek, które w 1876 roku otworzyły szkołę z internatem dla dziewcząt na poziomie podstawowym i gimnazjum (Colegio Internado de Nuestra Señora del Tránsito). Kolegium działało do 1929 roku i znajdowało się na terenie beaterium, w części oddzielonej od mieszkań beatek; pierwszą przełożoną szkoły została María Trinidad Enríquez. Wydzielona część szkolna składała się z dużego dziedzińca i ogrodu, wokół patio urządzono sale lekcyjne, dormitoria, refektarz i pomieszczenia administracyjne. Przestrzeni było na tyle dużo, że tercjarki zdecydowały się umieścić w części szkolnej swojego beaterium jeszcze jedną instytucję edukacyjną, pod wezwaniem św. Róży z Limy, gdzie uczono kobiety pochodzące z niższych warstw społecznych przędzenia, tkania i szycia ubrań; instytucja funkcjonowała pod patronatem Katolickiego Związku Kobiet (Unión Católica de Señoras).

Koniec funkcjonowania beaterium nastąpił na początku lat 60. XX wieku, co było związane z likwidacją tego typu instytucji na terenie Peru. Aby umożliwić dalsze istnienie wspólnoty, dnia 8 listopada 1961 roku prepozyta Beaterio de las Nazarenas, siostra Asunción de la Eucaristía Oblitas, w liście skierowanym do generalnej przełożonej zakonu Karmelitanek Bosych Misjonarek, matki Presentación de San Francisco Javier, poprosiła ją, by tercjarki z domów w Cuzco i Sicuani mogły wstąpić do zakonu. Przełożona generalna, wyrażając zgodę, skierowała petycję do papieża Jana XXIII, który potwierdził możliwość ingressu. Dnia 31 lipca 1962 roku wydano dekret zatwierdzający włączenie beateriów do zakonu. Rozporządzenie weszło w życie 19 marca następnego roku i dotyczyło zarówno osób, jak i dóbr; w efekcie Casa de las Sierpes stała się własnością zgromadzenia Karmelitanek Misjonarek. Zakonnice 5 stycznia 1977 roku podpisały umowę z przedstawicielami Copesco⁶⁰, na mocy której oddały w dzierżawę budynki beaterium na okres 8 lat, z obowiązkiem przeprowadzenia prac mających na celu poprawę stanu zabudowań. Copesco użytkowało nieruchomość do 13 grudnia 1996 roku, kiedy to po wykonaniu zgodnie z umową remontu budynków przekazano ją z powrotem misjonarkom (il. 8–10).

Tłumaczenie z hiszpańskiego:

Anna Grzybowska

60 CASANOVA 1936, s. 36–51.



8. Casa de Sierpes, dawna kaplica beatrium, widok w stronę chóru, fot. Ewa Kubiak, 2018



9. Casa de Sierpes, polichromie na ścianach w pomieszczeniu przy pierwszym dziedzińcu beatrium, fot. Ewa Kubiak, 2018



10. Casa de Sierpes, polichromia w przejściu na drugi dziedziniec beaterium,
fot. Ewa Kubiak, 2018

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- AAC, *Época Colonial*, XVII, 4, 6 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Época Colonial*, XVII, 4, 6, *Razón de las rentas y número de religiosas de los recogimientos de Nazarenas, el Carmen de San Blas, beaterio de Belén, Santa Rosa*. 1826.
- AAC, *Época Colonial*, LXI, 1, 1 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Época Colonial*, LXI, 1, 1, *Visita de las Nazarenas*. 1847–1848.
- AAC, *Época Colonial*, LXXXI, 2, 34 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Época Colonial*, LXXXI 2, 34, *Cuentas de la administración del Recogimiento de las Nazarenas 1752*.
- ARC, *Administración del Tesoro Público: Tributación*, Leg. 74, 1887 – Archivo Regional del Cusco, *Administración del Tesoro Público: Tributación*, Leg. 74, 1887, *Matrícula de la contribución predial. Departamento del Cercado, parroquia Matriz*.
- ARC, *Colegio Ciencias*, Leg. 16, cuad. 21, 1577–1741 – Archivo Regional del Cusco, *Colegio Ciencias*, Leg. 16, cuad. 21, 1577–1741, *Escritura de venta en favor del Padre Juan de Ure Rector del Colegio de Cacicques*.
- ARC, *Corregimiento, Causas Ordinarias*, 3, 1603–1609, cuad. 4 – Archivo Regional del Cusco, *Corregimiento, Causas Ordinarias*, 3, 1603–1609, cuad. 4, *Autos de información presentados a la Real Audiencia de Los Reyes, a pedimiento de don Gómez Arias de Quiñones*.

- ARC, Documentos de la Dirección, 4 – Archivo Regional del Cusco, Documentos de la Dirección, 4, *Fundación de la muy noble y fidelísima Gran ciudad del Cuzco*.
- ARC, Documentos de la Dirección, 49 – Archivo Regional del Cusco, Documentos de la Dirección, 49, *Historia del Cuzco*.
- ARC, Libro de censo 1862 – Archivo Regional del Cusco, *Libro de censo de la ciudad del Cuzco 1862*.
- ARC, Libro del Cabildo, 14, 1633–1641 – Archivo Regional del Cusco, Libro del cabildo, 14, 1633–1641, *Caja de Censo de Indios. Don Francisco Maldonado de Anaya debe 8250 pesos*.
- ARC, Prot. Not. XVII, Cristóbal de Lucero 1611–1612 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVII, escribano: Cristóbal de Lucero, 1611–1612, *Obligación de don Antonio Raya Sambrana, 16 de noviembre de 1612*.
- ARC, Prot. Not. XVII, Luis Diez de Morales, 1637 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVII, escribano: Luis Diez de Morales, 1637, *Pedimiento para abrir del testamento cerrado de don Francisco Maldonado de Anaya, 25 de septiembre de 1636*.
- ARC, Prot. Not. XVII, Pedro López de la Cerda, 1687 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVII, escribano: Pedro López de la Cerda, 1687, *Venta del Padre Pedro de Espinoza Rector del Colegio de Hijos de Caciques, 28 de noviembre de 1687*.
- ARC., Prot. Not. XVII, Martín Lopez de Paredes, 1673 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVII, escribano: Martín López Paredes, 1673, *Venta del Padre Baltazar de Aspetia Rector del Colegio de San Borja*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Pedro Joseph Gamarra, 1745 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Pedro Joseph Gamarra, 1745, *Venta que otorga doña Rosa Ponce de León, 27 de mayo de 1745*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750, *Reconocimiento de censo de Rafael Fernandez de Cano, 7 de noviembre de 1744*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750, *Venta de la casa subsiguiente del beaterio de las Nazarenas, 19 de mayo de 1748*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Alejo Gonzales Peñalosa, 1744–1750, *Venta de un claustro de la Madre Augustina María de San Ignacio, 1748*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Francisco Maldonado, 1726–1727 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVII, escribano: Francisco Maldonado, 1726–1727, *Venta de casas de don Matías Laso de la Vega, 23 de noviembre de 1726*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Felipe Mesa Anduesa, 1744 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Felipe Mesa Anduesa, 1744, *Testamento de Bernardo merida, 19 de febrero de 1726*.
- ARC, Prot. Not. XVIII, Juan de Dios Quintanilla, 1741–1749 – Archivo Regional del Cusco, Protocolos Notariales, siglo XVIII, escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1741–1749, *Testamento de Doña Thomasa Rocca, 21 de agosto de 1744*.

Źródła drukowane

- BETANAZOS 1987 [1551] – Juan Diez de Betanzos, *Suma y narración de los Incas*, Madrid 1987.
- BLANCO 1974 [1834] – Jospe María Blanco, *Diario de viaje del presidente Orbegoso al Sur del Perú*, Lima 1974.
- Colegio de San Francisco* 1957 – *Colegio de San Francisco de Borja: razón de cómo se condujo el agua desde el Colegio Antiguo de San Francisco de Borja al colegio nuevo*, „Revista del Archivo Histórico del Cuzco” 1957, nr 8.
- ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [ok. 1749] – Diego Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*, t. II, Lima 1980.
- GARCILASO DE LA VEGA 2017 – Inca Garcilaso de la Vega, *O Inkach uwagi prawdziwe*, tłum. Jan Szemiński, Warszawa 2017.
- Testimonio de Venta* 1957 – *Testimonio de Venta de Unas casas de Francisco Maldonado Anaya para el Colegio Real de los Hijos de Caciques e indios Nobles de San Francisco de Borja*, „Revista del Archivo Histórico del Cuzco” 1957, nr 8.

Opracowania

- AGURTO CALVO 1979 – Santiago Agurto Calvo, *Cuzco: la traza urbana de la ciudad inca*, Cuzco 1979.
- AZEVEDO 1982 – Paolo de Azevedo, *Cusco, ciudad histórica. Continuidad y cambio*, Lima 1982.
- CASANOVA 1936 – Juan A. Casanova, *Congregación Diocesana de las Nazarenas del Cuzco*, „Revista del Instituto Arqueológico del Cuzco” 1936, nr 1, s. 34–58.
- Diccionario* 2022 – *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/> [dostęp: 24 września 2022].
- ESCOBARI DE QUEREJAZU 1990 – Laura Escobari de Querejazu, *La evangelización por medio de educación: los jesuitas y el Colegio de San Borja del Cuzco (siglo XVIII)*, [w:] *Actas del Primer Congreso peruano de Historia Eclesiástica*, Arequipa 1990.
- JULIEN 1995 – Catherine Julien, *Documentación presentada por la Ciudad del Cuzco sobre el terremoto de 1650*, „Revista del Museo e Instituto de Arqueología” 1995, nr 25, s. 293–373.
- PUENTE BRUNKE 1992 – José de la Puente Brunke, *Encomiendas y encomenderos en el Perú: estudio social y político de una institución colonial*, Sevilla 1992.
- SZEMIŃSKI, ZIÓŁKOWSKI 2006 – Jan Szemiński, Mariusz Ziółkowski, *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa 2006.
- VELEGA 1939 – José María Velega, *El Virreinato del Perú*, Lima 1939.

Ewa Kubiak

 <https://orcid.org/0000-0002-2740-0632>Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Smoki i pokrewne im stworzenia Obecność smoczych przedstawień w sztuce andyjskiej Wicekrólestwa Peru*

Dragons and Such Like Creatures
Presence of Dragon Representations in Andean Art of Viceroyalty of Peru

Streszczenie. W niniejszym tekście zostało scharakteryzowane występowanie motywu smoka, które możemy odnaleźć w sztuce Wicekrólestwa Peru. Jako obszar przeznaczony do analizy wybrane zostały tereny andyjskie, które ze względu na strukturę ludności najsilniej poddane były procesowi metysażu kulturowego. Tam spotykały się dawne tradycje inkaskie z religią katolicką przywiezioną i zaszczipioną przez hiszpańskich konkwistadorów. Asymilacja elit lokalnego społeczeństwa do nowych realiów nastąpiła stosunkowo szybko, szczególnie w Cusco. Religia najeźdźców została przyjęta przez ludność tubylczą i stała się bardzo ważnym elementem życia mieszkańców miasta i regionu. Trzeba także pamiętać, że w zakresie religii katolickiej i związanej z nią sztuki nastąpił proces asymilacji, którego podłożem była chęć utrzymania odrębności w ramach nowych realiów kulturowych, jednak nie był to opór wobec religii chrześcijańskiej narzuconej przez rządy Korony Hiszpańskiej, a potrzeba zachowania własnej tożsamości związanej z rodzimymi tradycjami. Wiele motywów pojawiających się w sztuce andyjskiej można poddać analizie na trzech poziomach interpretacyjnych: globalnym, iberyjskim i andyjskim, także motyw smoka może podlegać wieloaspektowej analizie dzięki wieloznacznemu wymiarowi symboliczno-ikonograficznemu. Najbardziej popularne były przedstawienia o charakterze globalnym. Smoki najczęściej można spotkać w towarzystwie świętych, a przede wszystkim na wizerunkach Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej lub w scenach religijnych o wymowie alegorycznej. Druga część artykułu została poświęcona obecności fantastycznych stworzeń określanych jako *tarascas*, które w kulturze hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej stały się dość popularnym elementem procesji Bożego Ciała. Najrzadziej odnajdujemy przedstawienia o charakterze lokalnym, wykształcone w konkretnej, andyjskiej przestrzeni kulturowej, jednak i takich motywów w sztuce kolonialnej Peru nie brakowało.

* Badania autorki na temat sztuki kolonialnej w Cusco są realizowane dzięki pobytom studyjnym w Cusco (Peru) w *Centro de los Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia en el Cusco* (CEACUV), które w latach 2018–2020 w sumie obejmowały ponad pół roku. Za wsparcie, które umożliwia mi kontynuowanie badań, chciałabym podziękować kierownikowi ośrodka prof. Mariuszowi Ziółkowskiemu, a także bardzo pomocnej we wszystkich kwestiach organizacyjnych mgr Dominice Sieczkowskiej. Artykuł w wersji hiszpańskiej został opublikowany: *Barroco. Mitos. Imaginería*, red. P. Mauricio, M.C. Avegno La Paz 2021, s. 101–114.

Tradycja mitologii grecko-rzymskiej i wierzeń andyjskich splata się w motywach i scenach, które stają się świadectwem współlistnienia form i znaczeń, potwierdzeniem niezwykle interesującego zjawiska metysażu kulturowego (hiszp. *mestizaje cultural*).

Słowa kluczowe: sztuka andyjska, motyw smoka, ikonografia nowożytna, sztuka nowożytna, metysaż kulturowy

Abstract. This paper is devoted to a dragon motif, which can be find in the art of the Viceroyalty of Peru. The analysed area covers the Andean areas, which, due to their population structure, were the most strongly subjected to the process of cultural métis. It was where the old Inca traditions encountered with the Catholic religion brought and instilled by the Spanish conquistadors. Local elites relatively quickly got assimilated with the new realities, especially in Cusco. The invaders' religion was adopted by the indigenous population and became a very important part of city and region inhabitants' life. It must also be remembered that, in terms of the Catholic religion and art related to it, there was a process of assimilation based on a desire to maintain distinctiveness within the new cultural realities, yet it was not resistance to the Christian religion imposed by the rule of the Spanish Crown, but a need to maintain own identity linked to indigenous traditions. A lot of motifs appearing in Andean art can be analysed on three levels of interpretation: global, Iberian and Andean one, also a dragon motif can be subjected to multifaceted analysis thanks to its ambiguous symbolic and iconographic dimension. Representations of a global nature were the most popular. Dragons can most often be found in the company of saints and, above all, in images of the Immaculate Virgin Mary or in religious scenes with allegorical meaning. The second part of the paper is devoted to the presence of fantastic creatures known as *tarascas*, which have become quite a popular element of the Corpus Christi procession in Spanish and Hispano-American culture. Relatively least common representations are those of a local nature, developed in a specific Andean cultural space; however, there were plenty of such motifs in Peruvian colonial art, too. The tradition of Greco-Roman mythology and Andean beliefs are intertwined in motifs and scenes that become testimony to coexistence of forms and meanings, testimony to an extremely interesting *mestizaje cultural* phenomenon.

Keywords: Andean art, dragon motif, modern iconography, modern art.

Wprowadzenie

Wwielu kulturach, również w chrześcijańskiej, możemy znaleźć potwierdzenie przekonania o rzeczywistym istnieniu smoków. Od zarania chrześcijaństwa smoki funkcjonowały jako symbol grzechu i jako takie towarzyszyły wizerunkom niektórych świętych oraz zasiedliły podziemne przestrzenie piekła. W tradycji antycznej, która przetrwała w średniowieczu, a nawet w nowożytności, „rodzina” stworzeń rozumianych jako smoki była dość duża. Zaliczano do niej bazyliczki i lewiatany, hydrę o wielu głowach, a także rajskiego węża. Święty Izydor z Sewilli (zm. 636) wprost pisał o tym, że smok jest największy spośród wszystkich węży, a nawet wszystkich zwierząt

żyjących na ziemi¹. Niezwykle rozmiary smoków potwierdzali także św. Augustyn (354–430) oraz Prymazjusz (VI wiek). Ponadto wspominali oni, że smoki lubią tereny leżące w pobliżu wody. Zapewne dlatego, jak podają Chromacjusz z Akwilei (zm. 406–407) i Arnobiusz Młodszy (V wiek), pokonuje się je wodami sakramentu chrztu².

W wiekach XVI i XVII wizerunki smoków wykorzystywano także, aby w spektakularny sposób zilustrować cuda nowo odkrywanego świata, które spotykano w czasie coraz liczniejszych podbojów oraz podróży misyjnych, handlowych, ale i poznawczych do Afryki, Ameryki i Azji. Ciekawe jest, że również w dalekim andyjskim Cusco fantastyczne, smokopodobne stworzenia o węzowych ogonach pojawiają się w kontekście egzotyki i dalekich wypraw w dekoracji portalu jednego z budynków przy Plaza de las Nazarenas. Mowa tu o dawnej siedzibie beaterium³, w którym obecnie mieści się luksusowy hotel Belmond Palacio Nazarenas. Tercjarki otrzymały tę siedzibę w 1740 roku, zostały przeniesione z okolic kościoła San Blas, gdzie wspólnota miała swój dom od końca XVII wieku. Wiadomo jednak, że nieruchomość przeznaczona na beaterium była wcześniej siedzibą jednego z konkwistadorów – kapitana Don Bernarda de Quiroz. Zgodnie z interpretacją kuzkańskiego badacza Donata Amado Gonzalesa dekoracja ponad wejściem do rezydencji ukazująca „dos sierpes” (il. 1) związana była z dalekimi wyprawami właściciela rezydencji:

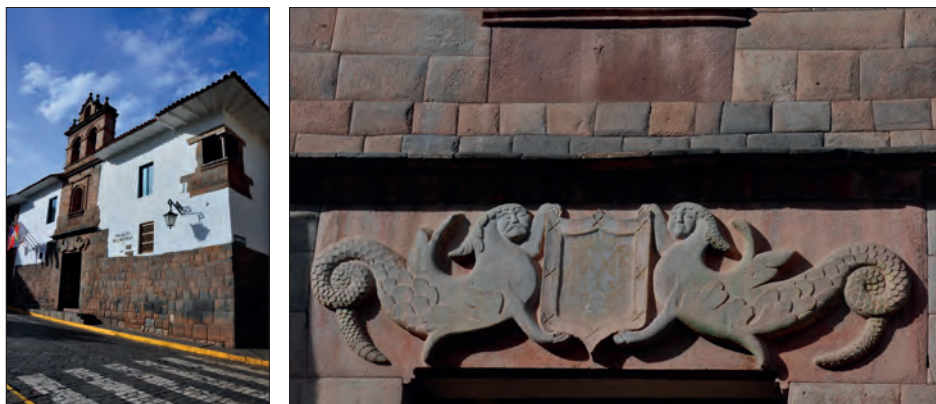
Doświadczenia z wyprawy na morza południowe musiały wyrzeźić na nim wrażenie: po powrocie do Cuzco nakazał na fasadzie swojego domu wyrzeźbić dwie postacie syren z głowami lwów morskich, żeńską i męską. Syreny-węże podtrzymują tarczę, na której znajduje się napis w inicjałami (PQB), w górnej części pojawia się korona królewska, a w dolnej czaszka,

1 Stanisław Kobiela, opisując wizerunki smoków w kulturze chrześcijańskiej w okresie średniowiecza, sięga do pism myślicieli z epoki, m.in. św. Hieronima (ze Strydonu) (zm. 420), św. Augustyna z Hippony (zm. 430), Alberta Wielkiego (zm. 1280), Bedy Czcigodnego (zm. 735) czy wspomnianego św. Izzydora z Sewilli (zm. 636).

2 KOBIELUS 2002, s. 294–295.

3 Beaterium „pojawiło się jako miejsce zgromadzenia i schronienie, dobrowolne zamknięcie dla kobiet, które chciały żyć z dala od zgiełku i codziennego zbytku, poświęcając się kontemplacji życia duchowego” (AMADO GONZALES 2003, s. 225; wszystkie tłumaczenia cytatów z języka hiszpańskiego pochodzą od autorki). Członkinie takich zgromadzeń, określane jako *beatas*, żyły w sposób podobny do zakonnic, ale nie były nimi, choć zazwyczaj tak jak mniszki nosiły habity i mieszały razem w odosobnieniu, tworząc wspólnoty. Składały też śluby czystości, ubóstwa i posłuszeństwa, ale nie były to śluby wieczyste, niekiedy nawet miały charakter prywatny.

która dla żeglarzy oznacza niebezpieczeństwo. Dzięki tej dekoracji dom otrzymał nazwę „Dom Węży” (*Casa de Sierpes*)⁴.



1. *Casa de Sierpes (Casa de las Nazarenas)*, Cusco, Peru, fot. Ewa Kubiak, 2018

Zainteresowanie smokami miało w Europie charakter poznawczy – tak jak analizowano wygląd i właściwości innych egzotycznych stworzeń, tak samo analizie poddawano smoki. Jedną z najbardziej znanych prac z okresu nowożytnego jest traktat słynnego bolońskiego przyrodnika i lekarza Ulissesza Aldrovandiego (1522–1605), który stworzył studium zatytułowane *Serpentum, et draconum historiae libri duo* (wydane w Bolonii po jego śmierci, w 1640 roku). Autor nadał pracy strukturę rozprawy naukowej i opisał w niej rozmaite gatunki węży i smoków. Wymienił nomenklaturę stosowaną do określania poszczególnych zwierząt, przytoczył etymologię nazw, charakterystykę wyglądu, a także przedstawił temperamenty, które przejawiają prezentowane stworzenia. W pierwszej części traktatu skupił się na węzach (wśród nich wymienił także węże o ludzkich twarzach czy stonogi), druga zaś została poświęcona wyłącznie smokom. Zgodnie z tradycją opisał w niej także bazyliuszki o zabójczym spojrzeniu (il. 2), siedmiogłowe hydry, uskrzydłone węże oraz klasyczne smoki (il. 3), a raczej wiwerny, które zamiast czterech łap miały tylko dwie masywne kończyny, wypełnione błonami skrzydła oraz długi, potężny, skręcony ogon.

Jak widać, wygląd smoków mógł być różnorodny i nie istnieje jeden kanoniczny wizerunek, który byłby naśladowany. Można jednak odnaleźć kilka cech charakterystycznych, które wyróżniają te stworzenia. José Antonio Pérez-Rioja napisał, że smok był

4 AMADO GONZALES 2003, s. 213.

przedstawiony jako dziwny gad o wężowym ogonie, lwich szponach i skrzydłach orła, wydzielający odrażający zapach. Smok jest uniwersalnym symbolem zwierzęcości, którą przypisywano mu na zasadzie antonomazji określając jako „pierwotny wróg”, „geniusz zła” lub „diabeł”⁵.

Juan Eduardo Cirlot dodał, że „badanie morfologiczne legendarnych smoków pozwala nam zobaczyć w nich coś w rodzaju syntezy różnych elementów pochodzących od szczególnie agresywnych i niebezpiecznych zwierząt, węży, krokodyli, lwów, a także zwierząt prehistorycznych”⁶.

W sztuce kolonialnej Wicekrólestwa Peru możemy zauważyć obecność smoczych wizerunków w różnych kontekstach kulturowych. Część z nich świetnie wpisuje się w globalną ikonografię chrześcijańskiego świata epoki nowożytnej, część ma charakter węższy – iberoamerykański, a część wyróżnia się swoistą peruwiańską, a nawet andyjską lokalnością. Bazując na nakreślonej strukturze interpretacyjnej, w artykule zostały zaprezentowane trzy spojrzenia na smoki i różne konteksty lektury ikonograficznej wybranych przedstawień.



2. Bazyliszek (ALDROVANDI 1640, s. 363)

5 PÉREZ-RIOJA 1971, s. 181.

6 CIRLOT 1979, s. 175.



3. Hydra i Smok etiopski (ALDROVANDI 1640, s. 388, 423)

Kontekst globalny

Smoki w ikonografii peruwiańskiej a tradycja wizualna sztuki chrześcijańskiej

W sztuce kolonialnej Peru, podobnie jak w innych regionach świata chrześcijańskiego, smoki najczęściej towarzyszyły postaciom Matki Boskiej oraz świętych. Można pokusić się o stwierdzenie, że powszechna obecność religii chrześcijańskiej

w odległych krańcach ówczesnego świata implikowała pierwsze przejawy zjawisk globalizacji, co doskonale widoczne było w ikonografii religijnej, przede wszystkim katolickiej. La Virgen Apocalíptica była przedstawiana zgodnie z opisem, który znajduje się w prorockiej księdze św. Jana: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12,1)⁷. Zgodnie z tradycją walczyła ze smokiem, który został opisany jako „wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię, a z nim strąceni zostali jego aniołowie” (Ap 12,9). Ikonografie Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej oraz Virgen Apocalíptica uległy połączeniu, w obu przypadkach smok lub inaczej przedstawiany demon mógł znajdować się pod stopami Niewiasty. Syntezę tych dwóch tradycji ikonograficznych rozpoczął Paul Rubens, który w 1624 roku namalował dynamiczną scenę ukazującą uskrzydloną Dziewicę Apokaliptyczną, trzymającą w ramionach małego Jezusa i depczącą siedmiogłowego smoka, wspomaganą w walce przez Archanioła Michała⁸.

Przykładów takich przedstawień w sztuce kolonialnej Peru możemy wskazać wiele, ze względu na ogromną popularność kultu maryjnego i stworzonego w Europie schematu kompozycyjnego. Szatan, z którym walczy Maria, był przedstawiany na wiele sposobów, mógł mieć postać węża, antropomorficznego demona, ale także smoka. Źródłem tych różnorodnych wizerunków stał się przywołany powyżej cytat biblijny. Na potrzeby prezentowanego tekstu przywołać możemy przykład anonimowego XVIII-wiecznego obrazu ze szkoły kuzkańskiej znajdującego się w zbiorach Museo Palacio Arzobispal de Lima, który nosi tytuł *Nuestra Señora del Buen Aire* (il. 4). Płótno prezentuje unoszącą się w powietrzu Matkę Boską Niepokalanie Poczętą, wspartą na obłoku uformowanym z główek anielskich i otoczoną symbolami charakteryzującymi jej cnoty, zaczerpniętymi z tekstu Litanii Loretańskiej. W tle przedstawienia widoczny jest statek⁹, a poniżej figury Matki Boskiej znajduje się smok-demon ukazany pod postacią uskrzydłonego węża, z ogromną gądzia głową, nieproporcjonalnie dużą w stosunku do tułowia.

7 Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* 1971.

8 GARCÍA MAHÍQUES 1996–1997, s. 182; zob. także: STRATTON 1988; STRATTON 1994.

9 Obrazowi nadano w muzeum tytuł *Nuestra Señora del Buen Aire*, choć kompozycja nie odpowiada w pełni wspomnianemu typowi ikonograficznemu, który według Héctora Schenone „przedstawia Matkę Boską, stojącą, w majestatycznej postawie i trzymającą nagie Dzieciątko Jezus, w prawej ręce dzierżącą świecę, atrybut Matki Boskiej Gromnicznej, w tle widać płynącą karawelę”, SCHENONE 2008, s. 316. Ciekawy kontekst ikonograficzny takiego przedstawienia można także odnaleźć w artykule na temat wizerunków Matki Boskiej w powiązaniu z motywem statku, a także Matki Boskiej jako statku, LLOMPART 1973, s. 107–132.



4. *Nuestra Señora del Buen Aire*, anonim, XVIII w., szkoła kuzkeńska, Museo Palacio Arzobispal de Lima, fot. Ewa Kubiak, 2019

W tekstach biblijnych należy szukać także źródeł przedstawienia Archanioła Michała walczącego z demonem. Podobnie jak w przypadku Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej szatan ukazywany na płótnach i w rzeźbie przyjmuje różnorodne oblicza. Archanioł Michał walczy czasem z wężem, innym razem z demonem o formach antropomorficznych, ale również ze smokiem. Opis tych zmagania został zamieszczony w tekście Apokalipsy, gdzie czytamy:

I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię, a z nimi strąceni zostali jego aniołowie (Ap 12,7–9).

Dlatego zapewne św. Michał był przedstawiany jako pojedyncza postać zwyciężająca demona albo też wspierająca w tej walce Matkę Boską. Interesującym przykładem tego ostatniego typu przedstawień w kręgu sztuki andyjskiej jest XVII-wieczny obraz zatytułowany *Matka Boska pokonująca demona*, przypisywany szkole kuzkeńskiej, znajdujący się w zbiorach Thoma Collection w Stanach Zjednoczonych (il. 5). Przedstawia on Matkę Bożą przeszywającą włócznią szatana, który przybrał smocze kształty. Włócznię podtrzymuje Dzieciątko Jezus, którego postać została umieszczona w jaśniejszej mandorli w centrum kompozycji. Po prawej stronie znajduje się św. Michał w lekkiej zbroi, z tarczą i wzniesionym

w górę mieczem. Archanioł spogląda na smoka i widać, że jest gotowy do zadania ciosu. Pod stopami Matki Boskiej znajduje się inskrypcja:

Podczas gdy Twemu poczęciu
słońce i księżyc towarzyszyły
Maria w swoim zakątku
w ogień obłoczy lancę [...]
[by] pokonać smoka¹⁰.

Smoki wreszcie towarzyszyły także wielu świętym. Najsłynniejsza jest legenda łącząca ze smokiem postać św. Jerzego. Historia pochodzi z Bliższego Wschodu. Zgodnie z przekazem święty przejeżdżał przez miasto Silene, którego mieszkańcy byli terroryzowani przez smoka pilnującego studni. Aby zaczerpnąć wodę, musieli składać gadowi daniny: dziewice i owce. Pewnego razu spośród dziewcząt wylosowana została córka władcy, który błagał smoka o darowanie życia księżniczce. Na nic jednak zdały się jego prośby, a gdy pewien już był, że córka nie uniknie śmierci, zjawił się św. Jerzy, pokonał smoka i uwolnił księżniczkę. W ikonografii święty przedstawiany jest zazwyczaj w momencie walki ze smokiem, samotnie lub w asyście towarzyszącej mu księżniczki¹¹. W świecie południowoamerykańskim św. Jerzy nie jest postacią bardzo popularną ani też otaczaną szczególnym kultem. Jednak w bogactwie ikonografii religijnej Wicekrólestwa Peru zdarzają się wizerunki świętego, jak np. XVII-wieczny obraz z Sagrario w Bogocie przypisywany



5. *Matka Boska pokonująca demona*, anonim, XVII w., szkoła kuzkeńska, The Thoma Collection, Stany Zjednoczone (STRATTON-PRUITT 2007, s. 139)

¹⁰ STRATTON-PRUITT 2007, s. 138–139.

¹¹ CANTERA MONTENEGRO 1989, s. 331.

Gregoriowi Vasquezowi y Ceballosowi¹² czy też na obszarze andyjskim przepiękne przedstawienie świętego w kościele w Parinacota na jednym z fragmentów malarstwa ściennego. Poniżej chóru umieszczonego przy wejściu do kościoła, na ścianie po lewej stronie znajduje się ujęty w ramy wizerunek św. Jerzego, któremu towarzyszy przeszyty lancą smok¹³. Bestia przedstawiona została jako wielka jasnobrażowa jaszczurka wsparta na dwóch łapach, z długim wijącym się ogonem i otwartą paszczą.

Smok jako symbol zła i grzechu pojawił się także w scenach kuszenia św. Antoniego, scenach Sądu Ostatecznego oraz przedstawieniach o charakterze alegorycznym o funkcjach ewangelizacyjno-edukacyjnych. W kaplicy uniwersytetu San Antonio Abad w Cusco znajduje się cykl obrazów ukazujących sceny z życia patrona świętyni. Wśród nich do najbardziej dynamicznych należy przedstawienie *Kuszenie św. Antoniego* (il. 6), płótno powtarzające kompozycję akwaforty autorstwa Jacquesa Callota (1592–1635) (il. 7). Nad sceną kuszenia dominuje olbrzymi uskrzydłony demon wyposażony w węzowy ogon¹⁴. Zespół płócien dekorujących kaplicę datuje się na 1. tercję XVIII wieku, a jej autorstwo przypisuje się Antoniowi Valdezowi Ugarte, bardziej znanemu jako Valdez Oyardo, który był wówczas rektorem uniwersytetu San Antonio Abad w Cusco, choć atrybucja ta wydaje się wątpliwa¹⁵.

Przedstawienie smoka-demonia odnajdujemy także na XVIII-wiecznym obrazie *Navis Ecclesiae* z franciszkańskiego klasztoru Santa Rosa de Ocopa. Scena prezentuje alegoryczne przedstawienie Kościoła jako instytucji wraz z symbolicznym ukazaniem jego nauki oraz czyhających na niego zagrożeń¹⁶. Jednym z nich jest bez przerwy odradzający się grzech, zobrazowany w przedstawieniu pod postacią siedmiogłowej hydry o węzowym skręconym ogonie, która ukazana została na tle nieba (il. 8). Podobnie siedmiogłowy smok obrazuje grzech na obrazie ukazującym śmierć grzesznika, przechowywanym w murach dawnego kolegium Jezuitów w Limie (il. 9). Smok zije ogniem ze wszystkich paszczy, jest niewielkim stworzeniem o delikatnym ciele jaszczurki, błoniastych skrzydłach i długim węzowym

12 SCHENONE 1992, s. 487.

13 CORTI/GÚZMAN/PEREIRA 2012, s. 41.

14 Podobne przedstawienia demona-smoka inspirowane tą samą grafiką znamy z prywatnej kolekcji Vivian and Jaime Liébana Collection w Limie (Peru) oraz z Templo de Zimatlán de Álvarez w Oaxaca (Mexico). Fotografie obrazów i relacje z grafiką można znaleźć na stronie projektu PESSCA – Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (<https://colonialart.org/>).

15 MESA/GISBERT 1982, t. 1, s. 111; t. 2, il. 112 i 113.

16 Więcej na temat ikonografii *Navis Ecclesiae* zob.: LLOMPART 1970, s. 309–355; ESTELLA 1983, s. 97–101; MURIANO OLMOS/CARABAL GARCÍA 1985, s. 99–102; CALBARRO 2002, s. 293–318; STRATTON-PRUITT 2007, s. 122–123.



6. *Kuszenie św. Antoniego*, anonim, po 1635, olej na płótnie, kaplica San Antonio Abad, Cusco, Peru



7. Jacques Callot (1592–1635), *Kuszenie św. Antoniego*, 1635, akwaforta, The Metropolitan Museum, Francja (www.metmuseum.org/art/collection/search/336568)



8. *Navis Ecclesiae*, całość i fragment obrazu, XVIII w., Monasterio de Santa Rosa de Ocopa, Peru, fot. Ewa Kubiak, 2010



9. *Śmierć grzesznika*, anonim, koniec XVIII w., dawne kolegium Jezuitów przy kościele San Pablo w Limie, Peru, fot. Ewa Kubiak, 2008

ogonie. W inskrypcji znajdującej się na obrazie możemy odnaleźć objaśnienia wszystkich przedstawionych postaci, stworzenie zostało opisane jako „Dragón de los siete pecados Capitaes” (Smok siedmiu grzechów głównych). Wreszcie smok i postać Indianina widnieje na grafice obrazującej grzechy i pokuszenie (il. 10) w XVI-wiecznym ewangelicznym traktacie *Rétorica Cristiana* autorstwa Fraya Diega Valdésa¹⁷.



10. Kuszenie grzesznika (VALDÉS 2003 [1579], s. 216)

Smoki traktowane były jako stworzenia pokrewne wężom, jaszczurkom, a także krokodylom, które również symbolizowały grzech i zło. Krokodyły wielokrotnie wspominane były bezpośrednio lub alegorycznie w Biblii. Ich wypreparowane ciała zawieszono w katedrze w Sewilli oraz w kościele San Ildefonso w Jaén (dziś już drewniane modele gadów), gdzie powiązane były z lokalnymi legendami¹⁸. Trzeba jednak zauważyć, że pełniły one również funkcje apotropaiczne, podobnie jak krokodyl w nawie kościoła na emblemacie Paula Maccia z traktatu *Emblemata*, wydane w Bolonii w 1628 roku, co zostało podkreślone tekstem lemmy

17 VALDÉS 2003 [1579], s. 216.

18 ESLAVA GALÁN 1991, s. 102.



11. „Mali malos absterrent”, *Emblema XXXVII* (Paulo Maccio, *Emblemata*, Bologna 1628, s. 153); krokodyl w krużgankach dziedzińca katedry w Sewilli, Hiszpania, fot. Ewa Kubiak, 2019

w języku łacińskim „Mali malos absterrent”, czyli „zło odstrasza [się] złem”¹⁹ (il. 11). Krokodyle lub kajmany odnaleźć można także w nawach włoskich kościołów Madonna delle Lacrime Inmacolate w Ponte Nossa oraz Santa Maria delle Grazie w Mantui oraz w wielu innych świątyniach hiszpańskich, m.in. w kościele de la Fuensanat w Córdoba czy Nuestra Señora de Sonsoles (Avila). Kajman wisiał również przy wejściu do katedry w Toledo. Podobne, apotropaiczne funkcje pełniły umieszczone przy wejściach do kościoła kości kopalnych zwierząt oraz wielorybów, tak jak w przypadku katedry na Wawelu²⁰.

Kontekst iberoamerykański

Smoki jako tarascas w procesjach hiszpańskich i amerykańskich

Obecność smoków w ikonografii nowożytnej w pewnych kontekstach ograniczona była do konkretnych kręgów kulturowych. Takim szczególnym przypadkiem są *tarascas*. Pochodzenie słowa *tarasca* jak i samej postaci jest niepewne i sięga odległych czasów. W kulturze iberoamerykańskiej są to ogromne maszyny konstruowane na wzór mitycznych smoków, które wykorzystywano przede wszystkim w czasie procesji Bożego Ciała (hiszp. *Corpus Christi*), a czasami podczas innych świąt, także o charakterze świeckim. Obecność pierwszej *tarasca* odnotowana została w Madrycie w 1598 roku, a wyrażenie odnoszące się do

19 LAUBE 2011.

20 CZYŻEWSKI 2015, s. 47–66.

machiny procesyjnej przypominającej smoka czy też węża dość szybko pojawiło się w słownikach. Po raz pierwszy odnotowane zostało w 1611 roku w książce wydanej przez Sebastiáną de Covarrubiasa w *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*²¹.

Na grzbiecie bestii umieszczano różne figury, a nawet całe sceny. Często były to grupy tancerzy, muzyków czy też błaznów, trupy teatralne i cyrkowe, różne gatunki zwierząt o negatywnej lub dwuznacznej konotacji (osły, małpy, woły czy delfiny), a także sceny mitologiczne²². Badacze twierdzą, że w ten sposób był ukazywany „świat na opak” (hiszp. *mundo al revés*), świat zabawy i karnawału, świat grzechu. Powolna wędrówka *tarascas* wzbogacana była także wystawianymi w ich sąsiedztwie krótkimi widowiskami teatralnymi²³. Świetną ilustracją takiej odmiany *tarascas* są rysunki prezentujące maszyny procesyjne przechowywane w Archivo de la Villa w Madrycie. Pierwszemu projektowi towarzyszy dokument, z którego dowiadujemy się, że Juan Tomás i Juan de Barahona zobowiązali się do naprawy i przygotowania *tarascas* i gigantów na procesję Bożego Ciała w 1626 roku²⁴. Na ilustracji widać zielone cielsko smoka pokryte łuskami. Stworzenie jest wsparte na czterech masywnych łapach, ma długą szyję, stosunkowo niewielką głowę i otwartą paszczę, potężny ogon oraz parę skrzydeł na grzbiecie. Całość wieńczy grupa trzech akrobatów ćwiczących na ażurowej, sferycznej konstrukcji zbudowanej z przeplatających się okręgów. Drugi rysunek ukazuje *tarasca* z XVIII wieku (il. 12). Na projekcie z 1744 roku autorstwa Thomása de Leiba znajduje się platforma procesyjna, która została utworzona z cielska czerwono-zielonego smoka. Na grzbiecie stworzenia widać siedzącą Atenę oraz pejzaż uformowany ze skał, grotty i drzew. Trzy postacie (dwóch mężczyzn i kobieta), znacznie mniejszych rozmiarów niż siedząca bogini, zajęte są rozmową, a może flirtem; trzy kolejne ukazane zostały w scenie polowania na dzika (il. 13). Niektórzy autorzy w prezentowanej scenie widzą symboliczne przedstawienie siedmiu grzechów głównych²⁵.

Ikonografia *tarascas* w niektórych regionach nie ulegała specjalnej modyfikacji. Sama bestia mogła doświadczać różnych transformacji, czasem przypominała bardziej węża, kiedy indziej otrzymywała cechy lwa lub uskrzydłonego psa czy gryfa. Opisywane przykłady są charakterystyczne dla Madrytu. Przedstawienia nie ulegały tematycznym przekształceniom, zmieniała się jednak forma plastyczna machin, jak widać nawet na podstawie dwóch zaprezentowanych przykładów.

21 „Tarasca, zdeformowany wąż, którego zwykło się spotykać podczas niektórych radosnych zabaw [...] w dzień Pana”, COVARRUBIAS 1611, t. II, szp. 39r; DUARTE 1987, s. 8.

22 BEJARANO PELLICER 2007a, s. 198.

23 SHERGOLD/VAREY 1961, s. 122; FLÓREZ ASENCIO 2004, s. 685; REULA BAQUERO 2019.

24 MATILLA TASCÓN 1983.

25 BEJARANO PELLICER 2007b, s. 200.

Programy ikonograficzne *tarascas* były zamierzone jako element dydaktyczny, jedno z narzędzi barokowej indoktrynacji przeprowadzanej za pomocą wizerunków. Kiedy w XVIII wieku okazało się, że funkcje dekoracyjne i rozrywkowe zaczynają dominować nad funkcjami dydaktycznymi, ograniczano w Madrycie udział *tarascas* w procesjach Bożego Ciała aż do całkowitego ich wykluczenia²⁶.



12. *Tarasca*, 1626, Juan Tomás y Juan de Barahona; Archivo de la Villa de Madrid, Hiszpania

Inaczej sytuacja wyglądała na południu Hiszpanii, gdzie *tarascas* przybierały nowe formy, ale zmieniała się także ikonografia przedstawień. Bardzo popularne były tam *tarascas* pod postacią smoka, zwieńczone postacią kobiecą trzymającą

26 BEJARANO PELLICER 2007a, s. 198. Więcej na temat obchodów Bożego Ciała w Madrycie i udziału *tarascas* zob. także: SHERGOLD/VAREY 1953, s. 18–26; BERNÁLDEZ MONTALVO 1981a, s. 25–32; BERNÁLDEZ MONTALVO 1981b, s. 27–32; PORTÚS PÉREZ 1993, s. 109–152; MATEO DEL PERAL 2009, s. 26–32.

w dłoniach symbole eucharystyczne takie jak kielich czy monstrancja. Wówczas całą grupę uważano za alegoryczne przedstawienie wiary zwyciężającej zło i grzech. Źródłem tego typu przedstawień szuka się w średniowiecznym kulcie św. Marty²⁷. Zgodnie z tekstem legendy opisującej jej żywot w czasie wędrówki z Ziemi Świętej po przybyciu statkiem do Marsylii, gdzieś pomiędzy Arlés i Awinionem spotkała smoka, którego oswoiła i całkowicie sobie podporządkowała, ratując miejscową ludność przed jego atakami. W tekście legendy znajduje się opis stworzenia, a także sugestia pochodzenia bestii:

[...] smok, pół-zwierzę, pół-ryba, grubszy od wołu, a dłuższy od konia. Miał on zęby ostre jak miecze, a nadto rogi, głowę zaś jego z dwóch stron chroniły tarcze. Smok leżał w rzece i zabijał wszystkich, którzy chcieli się przeprawić, a okręty zatapiał. Przybył on przez morze z kraju azjatyckiego Galacji i pochodził od Lewiatana, który jest okropnym węzem morskim, oraz od zwierzęcia zwanego Onachos, które żyje w Galacji i na ścigających go wyrzuca swój gnój jakby pociski na odległość jednego morga, a gnój ten czego dotknie, wypala jak ogień²⁸.

Współcześnie coraz częściej rekonstruuje się dawne tradycje, a wraz z nimi także plastyczne przedstawienia *tarascas*. W starej katedrze w Antequera przechowywana jest *tarasca*, która została skonstruowana w latach 2006–2007 na podstawie opisu procesji Bożego Ciała w Granadzie z 1760 roku pióra Pedra de la Torre'a. Przy odtwarzaniu figury brali udział członkowie pracowni konserwatorskiej Chapitel Conservación y Restauración SL (Manuel Jesús Chappi Gázquez, Antonio Sánchez Prieto, Manuel Escamilla Barba i Francisco Naranjo Beltrán)²⁹ (il. 13). W Walencji włączono do procesji Bożego Ciała figurę św. Jerzego ze smokiem, św. Martę z wyobrażeniem *tarasca* oraz św. Małgorzatę z bestią określaną jako *cuca fera*, przypominającą ogromnego żółwia ze smoczą paszczą³⁰.

Na początku XIV wieku Klemens V nakazał celebrowanie święta Bożego Ciała w całym Kościele katolickim, wpisując je w poczet świąt o najwyższej randze. Jednak dopiero następca Klemensa V, Jan XXII, w 1317 roku potwierdził oficjalnie procesjonalną formę obchodów Bożego Ciała, nakazując celebrowanie go w każdej parafii. Pierwsza hiszpańska relacja dotycząca procesji Bożego Ciała pochodzi z początków XIV wieku³¹. W 1317 roku w Pampelunie bractwo Najświętszego

27 BEJARANO PELLICER 2007b, s. 200.

28 VORAGINE 1994 [ok. 1290], s. 469–470.

29 ESCALERA PÉREZ 2007, s. 208.

30 GARCÍA FLORES/GITO 1994, s. 43–50; BRISSET 2009, s. 150, 155–157.

31 LLEO CAÑAL 1975, s. 4; VIZUETA MENDOZA 2002, s. 32–33.

Sakramentu celebrowało święto na ulicach miasta, a w czasie procesji odnotowano obecność wozów procesyjnych (hiszp. *carros triunfales*). Kolejne udokumentowane procesje odbyły się w Calahorze i Leon (1318), Geronie (1319), Barcelonie (1322), Ricli (1328), Vich (1330), Leridzie (1344) i w Walencji (1355)³². Pierwsze wzmianki na temat obchodów procesji Bożego Ciała w Sewilli datuje się na lata 1426 i 1430, jednak bardziej szczegółowa relacja pochodzi 1454 roku³³.



13. *Tarasca*, 1744, Thomás de Leibaz, Archivo de la Villa de Madrid, Hiszpania

W Ameryce Łacińskiej na ukształtowanie się form kultu religii chrześcijańskiej ogromny wpływ miały niewątpliwie zwyczaje praktykowane na terenie Hiszpanii, a szczególnie Andaluzji. Procesje stały się w Ameryce jednymi z ważniejszych sposobów celebrowania obchodów religijnych, w niektórych parafiach kultywowano je w każdą niedzielę, ale najbardziej okazałe miały miejsce w czasie Wielkiego Tygodnia i święta *Corpus Christi*³⁴. Od początku ewangelizacji rozbudowany kult sprawowany podczas uroczystości Bożego Ciała zyskał w Ameryce bardzo

32 *Ibidem*, s. 33.

33 LLEO CAÑAL 1975, s. 4.

34 LABARGA GARCÍA 2005, s. 801.

dużą popularność. Pierwsza udokumentowana procesja Bożego Ciała w Nowym Świecie odbyła się w mieście Meksyku w 1526 roku³⁵, a jej opisy pozostawili Fray Toribio de Benavente oraz Juan de Torquemada³⁶. Okazuje się, że wraz z samym świętem do Ameryki przywędrowały także różnorodne tradycje hiszpańskie, m.in. zwyczaj konstruowania *trasacas*.



14. *Tarasca 2006–2007*, Chapitel Conservación y Restauración SL: Manuel Jesús Chappi Gázquez, Antonio Sánchez Prieto, Manuel Escamilla Barba i Francisco Naranjo Beltrán Antequera, Hiszpania, fot. Ewa Kubiak, 2019

W Wenezueli pierwsze udokumentowane obchody Bożego Ciała miały miejsce w Caracas w 1582 roku. Jednak dopiero na początku XVII wieku pojawiły się „poruszające” się figury procesyjne. Pierwsze, nieopisane dokładniej, wymienione zostały w 1619 roku. *Tarasca*s po raz pierwszy zostały wspomniane w akcie Rady Miejskiej z 14 listopada 1746 roku, mowa jest wówczas o „odwiecznym zwyczaju”, zgodnie z którym Alcaldes Ordinarios finansują wykonanie „smoka czy też

35 *Ibidem*, s. 840.

36 BUELNA SERRANO 2002, s. 285–287.

*tarasca*³⁷. Według Leyes de Indias wszelkie koszty związane z obchodami Bożego Ciała pokrywały poszczególne miasta, a zatem również wykonanie figur „*tarascas*, gigantów i diablików”. W aktach z 1746 roku znajduje się także informacja o tym, że duża liczba przedstawień, a także przebranych osób „nazywanych potocznie diablikami powoduje w mieście zamieszanie. Zdecydowano więc o utrzymaniu zwyczaju parad gigantów, a w odniesieniu do *tarascas* odnotowano, że ma to być „smok o zwykłych rozmiarach, jak praktykowano we wszystkich innych miastach Europy i Ameryki”³⁸. Wydaje się, że figura smoka była ta sama co roku, zmieniały się natomiast dekoracje³⁹. Niestety w archiwum miejskim Caracas nie zachował się żaden rysunek prezentujący potwory-*tarascas*. Jednak dzięki rachunkom możemy w pewnym stopniu odtworzyć wygląd figur procesyjnych, które przypominały te hiszpańskie. Tradycja utrzymywała się w wieku XVIII, w 1781 roku zanotowano, że wszystkie wizerunki „wykonano na nowo, i ze wszystkimi kosztami, postacie Smoka, Olbrzymów i Diablików, które zostały przeznaczone w dzień święta Bożego Ciała”⁴⁰.

Tarascas, jak wiemy, wykorzystywane były także w czasie innych procesji. W Meksyku zachowało się źródło ikonograficzne potwierdzające udział figur w świętach religijnych. Mowa tu o obrazie Manuela de Arellany *Przeniesienie cudownego wizerunku i inauguracja sanktuarium Matki Boskiej z Guadalupe* z 1709 roku (il. 15). Wśród uczestników procesji na dziedzińcu sanktuarium widoczna jest dużych rozmiarów machina na czterech kołach o smoczycy kształtach. Prowadzi ją grupa przebranych postaci, prawdopodobnie *diablitos*. Nelly Sigaut pisze, że *tarascas* były w Meksyku popularnym elementem procesji obecnym w czasie obchodów Bożego Ciała, towarzyszyły im również grupy muzyków i akrobatów⁴¹; o figurach *tarascas* i gigantów widocznych na obrazie Arellany oraz ich hiszpańskiej tradycji wspomina też Ilona Katzew⁴².

Także w Cusco Boże Ciało było i nadal jest jednym z najważniejszych świąt w roku liturgicznym. Po raz pierwszy, zgodnie z relacją Inki Garcilasa de la Vegi, było celebrowane w 1555 roku⁴³. W opisie zatytułowanym *Jak celebrowali Indianie i Hiszpanie święto Najświętszego Sakramentu w Cuzco (Cómo celebravan los indios y españoles la fiesta de Santísimo Sacramento en el Cozco)* można znaleźć kilka

37 Actas del Cabildo Segular 7 de mayo de 1781, Archivo Histórico de Caracas, Libro del año 1781, f. 71r–71v. Cyt. za: CAPELÁN FERNANDEZ 2010, s. 752.

38 DUARTE 1987, s. 17.

39 *Ibidem*, s. 14–17.

40 Cyt. za: CAPELÁN FERNANDEZ 2010, s. 758.

41 SIGAUT 2007, s. 124–125.

42 KATZEW 2011, s. 173, 175.

43 GARCILASO DE LA VEGA 1829 [1616], s. 275–282.



15. Tarasca, fragment obrazu Manuela de Arellano, *Przeniesienie cudownego wizerunku i inauguracja sanktuarium Matki Boskiej z Guadalupe*, 1709, kolekcja prywatna, Meksyk (SIGAUT 2007, s. 124)

wzmianek dotyczących dekoracji miasta i obiektów artystycznych towarzyszących procesji. Autor skupia swoją uwagę na dekoracjach *andas* (feretronów-platform), które ozdobiono „jedwabiem i złotem, i wieloma kosztownościami, ze szmaragdami i innymi kamieniami szlachetnymi”⁴⁴. Na *andas* przenoszono „wizerunek Pana Naszego lub Matki Boskiej, lub innych świętych wywodzących się z hiszpańskiego kultu”⁴⁵. De la Vega opisał także ołtarze-platformy przeznaczone do ekspozycji Najświętszego Sakramentu umieszczonego „w bogatej monstrancji wykonanej ze złota i srebra”⁴⁶. Jednak całość opisu dotyczy w znacznym stopniu tego, jak zostały przekształcone zwyczaje Indian w nowej rzeczywistości, w której znaleźli się rdzenni mieszkańcy Andów poddani procesowi ewangelizacji po hiszpańskim podboju. W relacji odnajdujemy informacje na temat przebrań wykorzystywanych przez lokalną ludność (dominowały zwierzęta takie jak lwy czy kondory), ale wymienione też zostały „monstra z przeokropnymi maskami”⁴⁷. Tradycja wystawnego celebrowania procesji Bożego Ciała szybko zakorzeniła się w społeczności miasta. Obchody przybierały niezwykle barwną, rozbudowaną formę, co oczywiście odzwierciedlało się także w uświetniających procesję obiektach architektury efemerycznej. W Cusco mamy znacznie mniej relacji dotyczących udziału fantastycznych figur i wozów procesyjnych, a jeśli już pojawiają się jakieś wzmianki, to dotyczą one XVIII wieku. Don Alonso Carrión, ukrywający się pod pseudonimem Concolorcorvo i chcący uchodzić za Indianina o nazwisku

⁴⁴ *Ibidem*, s. 276.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 278.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 277.

Calixto Bustamante Carlos Inca, w 1773 roku napisał *Przewodnik dla niewidomych wędrowców z Buenos Aires do Limy (Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima)*. W swojej relacji opisał m.in. święto obchodzone w Cusco, w tym także Boże Ciało. Autor notuje, że

tarasca i giganci, aczkolwiek nie mają związku z obrzędami Kościoła katolickiego, są zaakceptowane w powszechnym użyciu w miastach i miasteczkach, najbardziej popularne w Hiszpanii, ponieważ przyczyniają się do radości ludzi i uświetniają wystawne święta⁴⁸.

W rezultacie nie wiemy, czy autor odnosi się do swoich wspomnień z Hiszpanii, do ogólnej wiedzy czy też czyni tę uwagę na marginesie obserwowanej procesji w Cusco. Wiemy natomiast, że wozy procesyjne, choć widoczne na obrazach anonimowej kuzkęńskiej serii „Corpus Christi” z lat 1678–1682, w rzeczywistości pojawiły się w procesjach miejskich dopiero w XVIII wieku. Obecność machin procesyjnych potwierdzają dokumenty archiwalne; o wozie procesyjnym zbudowanym na procesję Bożego Ciała w 1733 roku wspomina chociażby, powołując się na dokumenty archiwalne, Jesús Covarrubias Pozo⁴⁹. Ostateczne potwierdzenie obecności *tarascas* w czasie świąt religijnych odnajdujemy na liście wydatków w *Libro del Cabildo*, księdze, w której notowano wszystkie czynności podejmowane przez radę miejską Cusco. Pod datą 3 października znajduje się zapis informujący o zapłacie za wykonanie *tarasca* i gigantów⁵⁰, które powstały jako jeden z elementów dekoracji efemerycznych uświetniających procesję Bożego Ciała w 1759 roku. Dzięki wspomnianemu dokumentowi wiemy, że hiszpańska tradycja konstruowania *tarascas* dotarła także do andyjskiego Cusco. Władze kościelne miały świadomość świeckiego charakteru tych zwyczajów. W 1819 roku, wydając nakaz ograniczenia lokalnych tańców indiańskich w czasie procesji religijnych, powoływano się na zarządzenie, które wprowadził Karol III w Kastylii w 1772 roku zabraniające udziału figur gigantów, gigantek i *tarascas* w świętach religijnych w Madrycie i w całym regionie⁵¹.

48 CONCOLORCORVO 1992 [1773], s. 138.

49 COVARRUBIAS POZO 1958, s. 47.

50 ARC, *Libro del Cabildo*, 1759–1765, f. 92v.

51 AAC, *Correspondencia* C43/3/53, f. 2r.

Kontekst andyjski

Smok i „amaru” w procesie metysażu kulturowego

Amaru jest jednym z mitycznych bytów obecnych w wierzeniach andyjskich od czasów przedhiszpańskich. Już w pierwszym słowniku języka *quechua* autorstwa Dominga de Santo Tomás (1560) znalazło się słowo *amáro* z wyjaśnieniem „smok lub wąż”⁵², hasło pojawiło się także w kolejnych słownikach: anonimowym z 1586 roku (*amaru* – „wąż”)⁵³, a także w słowniku z 1608 roku autorstwa ojca Diega Gonçaleza Holguina (*Amaro* – „Smok. Wąż”)⁵⁴. Ogólnoandyjski zasięg wierzeń i obecność bóstwa potwierdza również obecność hasła w *Vocabulario de la lengua Aymara* autorstwa Ludovica Bertonia⁵⁵. Współczesne słowniki podają bardziej rozbudowane definicje: „wąż, boa, ophidian znacznych rozmiarów”⁵⁶ oraz „indiańskie bóstwo mitologiczne pod postacią węża”⁵⁷. Warto też przytoczyć wyjaśnienie cytowane przez Jana Szemińskiego ze słownika z 1970 roku: „[...] wąż; legendarny potwór, rogaty smok, który wynurza się z wnętrza ziemi, powodując trzęsienie ziemi lub wybuch wulkanu”⁵⁸. Wizerunek węża, który miał silne konotacje ze światem podziemnym, wulkanami i trzęsieniami ziemi, został dość szybko zasymilowany z europejskim smokiem, potwierdzają to zarówno teksty, jak i przedstawienia plastyczne. W kronice Don Juana de Santa Cruz Pachacutiego opis mitycznego *amaru* zdecydowanie przypomina europejskiego smoka: wychodzi on z wnętrza ziemi, ze wzgórza, określony został jako sroga bestia, długości ponad 5 tys. km, bardzo gruby, na czterech nogach, ze skrzydłami i ogonem, z kolcami na grzbiecie niczym ryba, z wielkimi uszami, kłami i brodą, ziejący ogniem⁵⁹.

Także opisujący Peru włoski Giovanni Anello Oliva, relacjonując walkę pomiędzy Mayta Capakiem i *amaru*, prezentuje mitycznego węża jako smoka:

[...] wąż tak okrutny i przerażający, że wywołał strach, ponieważ był tak ogromny jak największe zwierzę na ziemi, miał skrzydła jak nietoperz,

52 SANTO TOMÁS 2013 [1560], s. 291.

53 *Arte y Vocabulario* 1586.

54 GONÇALEZ HOLGUÍN 1952 [1608], s. 24.

55 BERTONIO 2006 [1612], s. 445.

56 LIRA/MEJÍA HUAMÁN 2008, s. 36.

57 *Diccionario de americanismos* 2015, s. 100.

58 CHOUVENC, PERROUD 1970, s. 7 za: SZEMIŃSKI 2019, s. 353.

59 SANTA CRUZ PACHA CUTI 2019 [ok. 1613], s. 196. Tekst ten był wspomniany w książce na temat *keros*: FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 90.

ramiona krótkie i bardzo grube z dużymi pazurami, tak jest postrzegany. Inka uniósł się w powietrzu gnany ogniem i krwią w oczach⁶⁰.

Również w ikonografii andyjskie bóstwo *amaru* zostało zastąpione w niektórych obiektach przez europejski wizerunek smoka, a dzięki pewnym podobieństwom w charakterze obu stworzeń nowe przedstawienie zostało szybko zaakceptowane i włączone do repertuaru form pojawiających się na andyjskich *keros*⁶¹. Znamy kilka takich obiektów z Museo de Arqueología (Universidad de Arequipa), Museo de Inka (Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco)⁶². Na dwóch kubkach z Arequipy widać wsparte na dwóch łapach zwierzęta o skręconych ogonach i paszczach umieszczonych na wydłużonych, masywnych szyjach. Na grzbietach stworzeń widać barwne, dekoracyjne skrzydła (il. 16). Natomiast na *kero* znajdującym się w Museo Inka w Cusco *amaru* został ukazany jako stworzenie z czterema głowami, wsparte na ptasich nogach wyposażonych w szpony, z kolorowymi skrzydłami na grzbiecie. Europejski charakter tej sceny został wzmocniony przez postać centaury wywodzącego się z mitologii grecko-rzymskiej celującego do smoka z łuku (il. 17). Na innych przedstawieniach widać też walczącego ze smokiem żołnierza hiszpańskiego, którego można rozpoznać po uzbrojeniu, przykładem mogą tu być *kero* przechowywane w muzeum uniwersytetu w Arequipie (il. 18)⁶³, kolejny kubek z Museo Metales Preciosos w La Paz⁶⁴ (il. 19) czy opisane przez Verene Lischer i wymienione przez Juana Carlosa Estenssora⁶⁵. Podobna ikonografia pojawia się także na kubkach wykonywanych ze srebra, tzw. *aquillas*. Przykładem może być obiekt datowany na rok ok. 1600 z kolekcji Fernanda i Josefiny Larraín⁶⁶ (il. 20).

Piękne, bardzo dekoracyjne wizerunki smoków odnajdujemy również na kufrze znajdującym się w Museo Casa Murillo w La Paz. Skrzynia została wykonana z drewna i ozdobiona scenami figuralnymi z trzema postaciami smoków – jeden znajduje się na wieku kufra, dwa na bocznych ściankach (il. 21 i 22). Technika polichromii powtarza sposób dekorowania charakterystyczny dla *keros* (nasycone kolory zabezpieczone powłoką przypominającą lakę). Teresa Gisbert datuje ten

60 ANELLO OLIVA 1895, s. 42–43. Tekst ten cytowany był wcześniej w książkach: MILLONES/MAYER 2012, s. 106 oraz GISBERT 2000, s. 90.

61 Naczynie rytualne, kubek o formie odwróconego ściętego stożka, wykonany z drewna, charakterystyczny dla kultur południowoandyjskich okresu inkaskiego oraz kolonialnego i wczesnej republiki.

62 FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 90.

63 STASNY 1993, s. 145, 148

64 MARTÍNES 2019, s. 216.

65 ESTENSSORO 1993, s. 157.

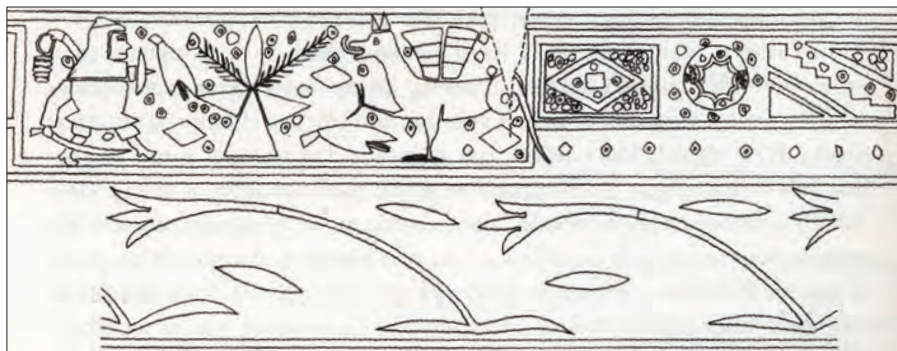
66 CUMMINS 2004, s. 177–178; HECHT 2004, s. 50.



16. *Amaru* przedstawiany pod postacią zachodnioeuropejskiego smoka, XVIII i XVII w., Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa (FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 92, 93)



17. Centaur walczący z *amaru* przedstawiany pod postacią zachodnioeuropejskiego smoka, *kero*, XVIII w., Museo de Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Peru (FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 91)



18. Wojownik z elementami hiszpańskiego uzbrojenia walczący z *amaru* pod postacią zachodnioeuropejskiego smoka, rysunek dekoracji *kero*, Museo Metales Preciosos, La Paz, rys. Clara Yáñez (MARTÍNEZ 2019, s. 216)



19. Wojownik z elementami hiszpańskiego uzbrojenia walczący z *amaru* pod postacią zachodnioeuropejskiego smoka, *kero*, Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa (STASNY 1993, s. 148)



20. Motyw smoka z *aquilla*, ok. 1600, Kolekcja Fernanda i Josefiny Larraín (HECHT 2004, s. 71)



21. Skrzynia z dekoracją figuralną, XVIII w., Museo Casa de Murillo, La Paz, Boliwia (FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 95)



22. Skrzynia z dekoracją figuralną, schemat rysunkowy dekoracji ścianki skrzyni, XVIII w., Museo Casa de Murillo, La Paz, Boliwia (GISBERT 2001, s. 93)

obiekt na wiek XVI ze względu na charakterystyczne dla czasów Filipa II wysokie kapelusze, które noszą przedstawieni na kufrze jeźdźcy⁶⁷. Wydaje się jednak, że jest to zbyt wczesne datowanie. W sztuce andyjskiej okresu nowożytnego wiele elementów, tak dekoracji, jak i stroju, pojawia się z opóźnieniem w stosunku do mody europejskiej, a następnie charakterystyczny jest długi okres wykorzystywania ornamentów i pewnych tradycji wizualnych, do których należą także elementy stroju. Bardziej prawdopodobne wydaje się datowanie na wiek XVIII zaprezentowane w publikacji przez Jorge'a A. Floresę Ochoę, Elizabeth Kuon Arce i Roberta Samaneza Argumeda⁶⁸.

Kolejnym obiektem andyjskiego pochodzenia dekorowanym motywami smoków jest kasetka eucharystyczna przechowywana obecnie w kościele parafialnym San Bartolomé w Beas w prowincji Huelva w Hiszpanii (il. 23). Andyjską proveniencję obiektu określiła Carmen Heredia Moreno, datując go na lata 1570–1600. Wieko kasetki ozdobione zostało w partii centralnej pelikanem z parą piskląt, a po bokach symetrycznie umieszczonymi wizerunkami smoków, ponad nimi i na ścianach kuferka widać kolejne sylwetki zwierząt – „liczne przykłady charakterystyczne dla andyjskiej fauny”⁶⁹. W jednym z nich można rozpoznać wysokogórską wiskaczę, której wizerunek chętnie utrwalano na ilustracjach charakteryzujących południowoamerykańską przyrodę, jak w słynnym manuskrypcie Baltazara Martíneza Compañona z końca XVIII wieku (il. 24). Także inna kasetka eucharystyczna, datowana na 1572 rok i należąca obecnie do wyposażenia kościoła Santa María la Mayor w Guadalajarze w Hiszpanii, została ozdobiona motywami smoków. Obiekt powstał najprawdopodobniej w południowoamerykańskim Potosi w 1572 roku⁷⁰ (il. 25). Jednak tym razem motywy należy odczytywać w kontekście formalnym jako wariacje na temat europejskiej groteski. Wici roślinne przypominają ornamenty z grafik Nicoletta Rosexa de Modena oraz Zoana Andrei, natomiast same motywy smoków wykazują pokrewieństwo z formami stworzonymi przez Agistina Musiego, którego prace inspirowały także dekoratora wyposażenia katedry toledańskiej⁷¹.

Amaru pojawia się również jako nazwisko albo określenie niektórych rodzajów inkaskich zarówno przed konkwistą, jak i w okresie kolonialnym. Motyw *amaru* jako tradycyjnego węża wykorzystano w konstruowaniu elementów ikonografii herbów szlachty inkaskiej, które projektowane były zgodnie z zasadami

67 GISBERT 2000, s. 88–90.

68 FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998, s. 94.

69 HEREDIA MORENO 2018, s. 70–71.

70 HECHT 2004, s. 46.

71 ESTERAS MARTÍN 2004, s. 206–207.

hiszpańskiej heraldyki⁷². I tak Tupac Amaru I posiadał herb, na którym w górnym polu znajdowały się dwa węże podtrzymujące tęczę rozpiętą ponad dwugłowym orłem (il. 26).



23. Kasetka eucharystyczna, Andy, ok. 1570–1600, kościół parafialny San Bartolomé, Beas, Huelva, Hiszpania (HEREDIA MORENO 2018, s. 71)



24. *Wiskacza*, Baltazar Jaime Compañón y Bujanda, Trujillo del Perú, vol. 6, ryc. VI (1782–1788), Biblioteca del Palacio Real, Madryt (BPRM); wiskacza górska, fot. Ewa Kubiak, 2020

72 GENTILE 2016, s. 299.



25. Kasetka eucharystyczna, Potosi (?), 1572, kościół parafialny Santa María la Mayor, Guadalajara, Hiszpania (ESTERAS MARTÍN 2004, s. 71)



26. Herb przyznany przez Karola I króla Hiszpanii Juanowi Tito Tupakowi Amaro w 1545 r., Archivo Regional del Cusco, Peru, *Colección Genealógica de D. Diego Felipe de Betancour*, Libro 1, fot. Ewa Kubiak, 2018

Túpac Amaru (1545–1572) był zwolennikiem polityki oporu przeciwko konkwistadorom. Jego ojcem był Manco Inca, kapłan rodzimych wierzeń, zdecydowany przeciwnik chrześcijaństwa. W 1571 objął przywództwo nad Inkami i prowadził partyzancką walkę z Hiszpanami. Został schwytany w czasie ekspedycji zorganizowanej przez wicekróla Francisca de Toledo i stracony w Cusco w 1572 roku⁷³. Po śmierci stał się bohaterem i symbolem walki o niepodległość. Dlatego też 200 lat później metyski przewodca José Gabriel Condorcanqui, rozpoczynając rewolucję przeciwko Koronie Hiszpańskiej w 1780 roku, przyjął imię Túpac Amaru II⁷⁴. W tej walce nie było jednak zgody pomiędzy poszczególnymi rodami indiańskimi *ayllu*⁷⁵. Pod Cusco wojskom Túpaca Amaru II stawiły opór oddziały pod dowództwem kacyka z pobliskiego Chinchero – Matea Pumacahuy, który wywodził się z *ayllu ayarmaca*⁷⁶. Ród ten uwikłany był w wewnętrzny konflikt z potomkami Inków, a w momencie konfliktu poparł stronnictwo rojalistyczne. Nie przeszkadzało to późniejszemu zaangażowaniu Pumacahuy w walkę z Hiszpanami w 1814 roku, kiedy to stanął w Cusco na czele powstania przeciwko Koronie⁷⁷.

Prezentowany tu konflikt pomiędzy Tapakiem Amaru i Mateo Pumacahua znalazł odzwierciedlenie w ikonografii malarstwa andyjskiego. Na zewnętrznej ścianie kościoła w Chinchero znajduje się polichromia ukazująca m.in. bitwę pomiędzy żołnierzami Tupaka Amaru i zwolennikami Pumacahuy. Dla nas najbardziej interesująca jest scena walki między emblematycznie ukazanymi przywódcami, widać zatem pumę uosabiającą kacyka z Chinchero zwyciężającą smoka symbolizującego Túpaca Amaru (il. 27). Znów możemy dostrzec synkretyzm przedstawienia, zielony smok-*amaru* ukazany został z potężnym skręconym ogonem, pokryty łuskami oraz z dwoma rozpostartymi skrzydłami. Ponad tą grupą walczących stworzeń znajduje się umieszczony w banderoли napis: *Veni, Vidi, Vici*, nawiązujący do motta Cezara wygłaszanego po zwycięstwie. Scena

73 ROEL PINEDA 1970, s. 79–81; SZEMIŃSKI 1982, s. 59; KLARÉN 2004, s. 86–89; PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA 2009, s. 110.

74 *Ibidem*, s. 117. Na temat form i zmian lingwistycznych imienia Tupa Amaru zob. także: ROWE 1982, s. 6–8. Túpac Amaru II podobnie jak jego imiennik został stracony na Plaza de Armas w Cusco. Egzekucja odbyła się 18 maja 1781 roku.

75 *Ayllu* był to ród optymalnie składający się z 10 rodzin, w rzeczywistości grupa ludzi wierząca w posiadanie wspólnego przodka-założyciela lub też dowolna grupa ludzi, którzy wspólnie uprawiali ziemię z prawem własności nadrzędnym w stosunku do uprawnień rodzin składowych, SZEMIŃSKI/ZIÓŁKOWSKI 2006, s. 331.

76 Za rozmowę na temat przedstawienia w Chinchero i naświetlenie konfliktu pomiędzy potomkami Inków i *ayllu ayarmacas* dziękuję Donatowi Amado Gonzalesowi. Dla szerszego zrozumienia tematu i wewnętrznych konfliktów w rodach indiańskich zob. AMADO GONZALES 2017, s. 232 i n.).

77 Na temat rewolucji 1914 roku w Cusco zob.: OJEDA ESCALANTE 2016, s. 111–135; VALDERRAMA ESCALANTE 2016, s. 189–205.



27. Smok-amaru i Puma, malarstwo ściennie, po 1781, Chinchero, region Cusco, Peru, fot. Yhasmany Loaiza, 2020



28. *Porciuncula*, anonim, po 1781 r., kościół Franciszkanów Rekoletów w Urquillos, region Cusco, Peru (GISBERT 2003, s. 92–93)

została rozpoznana przez Teresę Gisbert i José de Mesa, a interpretacja ta była później powtarzana i rozwijana przez innych badaczy⁷⁸. Podobne przedstawienie walki pomiędzy dwoma symbolicznie przedstawionymi przywódcami możemy odnaleźć na obrazie w Urquillos w kościele Franciszkanów Rekoletów (il. 28). W centrum obrazu znajduje się wizerunek Marii Niepokalanie Poczętej otoczonej przez anioły, a pod jej stopami przedstawienie zmagających się pumy i zwyciężonego przez nią smoka. Poniżej ukazana została panorama Urquillo opisana jako Porciuncula. W górnej części obrazu artysta umieścił sceny związane z życiem Mattea Pumacahuy i jego rodziny⁷⁹.

Podsumowanie

Jak widać w prezentowanym tekście, wyobrażenia smoka w sztuce andyjskiej miały różnorodny wymiar symboliczno-ikonograficzny. Najbardziej popularne były przedstawienia o charakterze globalnym. Smoki najczęściej można spotkać na obrazach, na których towarzyszyły świętym, a przede wszystkim wizerunkowi Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej lub też scenom religijnym o wymowie alegorycznej. Drugą grupę przedstawień stanowią hispanoamerykańskie *tarascas*, monstra towarzyszące procesjom religijnym, szczególnie popularne w czasie procesji Bożego Ciała. Zwyczaj konstruowania smoczych kreatur narodził się w Hiszpanii, ale zawędrował także do Ameryki, czego dowody odnajdujemy zarówno w Wicekrólestwie Nowej Hiszpanii, jak i w Wicekrólestwie Peru. Stosunkowo najrzadziej odnajdujemy wyobrażenia o charakterze lokalnym, wykształcone w konkretnej, andyjskiej przestrzeni kulturowej; jednak i takich motywów w sztuce kolonialnej Peru nie brakowało. W moim przekonaniu są one najciekawsze. Tradycja mitologii grecko-rzymskiej i wierzeń andyjskich splata się w motywach i scenach, które stają się świadectwem współistnienia form i znaczeń, świadectwem niezwykle interesującego zjawiska: metysażu kulturowego (hiszp. *mestizaje cultural*).

78 MESA/GISBERT 1982, t. 1, s. 285; ESTENSSORO 1993, s. 172–175; GENTILE 2016, s. 315.

79 GISBERT 2003, s. 90–91, zob. także: ROJAS 1984, s. 49–62.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- AAC, Correspondencia C43/3/53 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Expediente promovido por el S.[eño]r Fiscal de S.[u] M.[agestad] sobre que extripe y extinga el abuso de bailes en las procesiones. Gobierno Ecc[lesiastic]o*.
- ARC, *Colección Genealógica*, 1 – Archivo Regional del Cusco, *Colección Genealógica de Don Diego Felipe de Betancour*, Libro 1.
- ARC, *Libro del Cabildo*, 1759–1765 – Archivo Regional del Cusco, *Libro del Cabildo 1759–1765*, Libro 25.
- BPRM, Compañón 1782–1788 – Biblioteca Palacio Real, Madrid, Baltazar Jaime Compañón y Bujanda, *Trujillo del Perú*, vol. 6, ryc. VI (1782–1788).

Źródła drukowane

- ALDROVANDI 1640 – Ulisses Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bononiae 1640.
- ANELLO OLIVA 1895 [przed 1625] – Giovanni Anello Oliva, *Historia del reino y provincias del Perú*, Lima 1895 [przed 1625].
- Arte y Vocabulario* 1586 – *Arte y Vocabulario de la Lengva General del Perv, llamada Qui-chua, y en la lengua Española. El más copioso y elegante que hasta agora se ha impresso. En los Reyes*, [Lima] 1586.
- BERTONIO 2006 [1612] – Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua Aymara compuesto por el padre Ludovico Bertonio de la Compañía de Jesús en la provincial del Perú de las Indias Occidentales, natural de la Rocacontrada de la Marca de Acona*, ed. Enrique Fernández García, Arequipa 2006 [1612].
- Biblia Tysiąclecia* 1971 – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, red. Augustyn Jankowski, Lech Stachowiak, Kazimierz Romaniuk, Poznań–Warszawa 1971.
- CHOUVENC/PERROUD 1970 – Pedro Clemente Chouvenc, Juan María Perroud, *Diccionario castellano kechwa, kechwa castellano. Dialecto de Ayacucho*, Perú 1970.
- CONCOLORCORVO 1992 [1773] – Concolorcorvo, *Fiesta del Cuzco en el siglo XVIII*, [w:] *Antología del Cuzco*, red. Raul Porras Barrencea, Lima 1992 [1773], s. 137–140.
- COVARRUBIAS 1611 – Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid 1611.
- Diccionario de americanismos* 2015 – *Diccionario de americanismos*, red. Víctor García de la Concha, Humberto López Morales, Barcelona 2015.
- GARCILASO DE LA VEGA 1829 [1616] – Inca Garcilaso de la Vega, *Segunda parte de los comentarios reales*, Madrid 1829 [1616].
- GONÇALEZ HOLGUÍN 1952 [1608] – Diego Gonçalez Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del inca*, red. Raúl Porras Barrencea, Lima 1952 [1608].
- LIRA/MEJÍA HUAMÁN 2008 – Jorge A. Lira, Mario Mejía Huamán, *Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua*, Lima 2008.

- SANTA CRUZ PACHA CUTI 2019 [ok. 1613] – Don Juan de Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua, *La Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, wyd. krytyczne Jan Szemiński, Arequipa 2019 [ok. 1613].
- SANTO TOMÁS 2013 [1560] – Domingo de Santo Tomás, *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Perv*, wyd. krytyczne Julio Calvo Pérez, Henrique Urbano, vol. 1–2, Lima 2013 [1650].
- VALDÉS 2003 [1579] – Fray Diego Valdés, *Retórica Cristiana*, red. Esteban Palomera, Alfonso Castro Pallares, tłum. Tarsicio Herrera Zapién, México 2003 [1579].
- VORAGINE 1994 [ok. 1290] – Jakub de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, tłum. Janina Pleziowa, Wrocław 1994 [ok. 1290].

Opracowania


- AMADO GONZALES 2003 – Donato Amado Gonzales, *De la casa señorial al beaterio Nazarenas*, „Revista Andina” 2003, nr 36, s. 213–236.
- AMADO GONZALES 2017 – Donato Amado Gonzales, *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de una institución inca colonial*, Lima 2017.
- BEJARANO PELLICER 2007a – Clara Bejarano Pellicer, *Mateo y Agustín de Barahona, Tarasca 1669*, [w:] *Fiesta y simulacro*, red. Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, Málaga 2007, s. 198–199.
- BEJARANO PELLICER 2007b – Clara Bejarano Pellicer, *Thomás de Leiba, Tarasca 1744*, [w:] *Fiesta y simulacro*, red. Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, Málaga 2007, s. 200–201.
- BERNÁLDEZ MONTALVO 1981a – José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas madrileñas*, „Villa de Madrid. Revista de Excmo. Ayuntamiento” 1981, R. XIX, nr 71, s. 25–32.
- BERNÁLDEZ MONTALVO 1981b – José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas madrileñas II*, „Villa de Madrid. Revista de Excmo. Ayuntamiento” 1981, R. XIX, nr 72, s. 27–32.
- BRISSET 2009 – Demetrio-E. Brisset, *La rebeldía festiva. Historias de fiesta ibérica*, Geroña 2009.
- BUELNA SERRANO 2002 – María Elvira Buelna Serrano, *Corpus Christi en México*, [w:] *La fiesta del Corpus Christi*, red. Gerardo Fernández Juárez, Fernando Martínez Gil, Cuenca 2002, s. 285–298.
- CALBARRO 2002 – Juan Luis Calabarro, „*Navis Ecclesiae*”. *Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria, Tebeto*, „Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura” 2002, nr 15, s. 293–318.
- CANTERA MONTENEGRO 1989 – Jesús Cantera Montenegro, *El Dragón de la leyenda de San Jorge*, „Archivo Español de Arte” 1989, t. 62, nr 247, s. 331–344.
- CAPELÁN FERNÁNDEZ 2010 – Monserrat Capelán Fernández, *Trascas, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la Provincia Española de Venezuela*, [w:] *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Actas del Congreso Internacional 1810–2010: 200 años de Iberoamérica*, red. Eduardo Rey Tristán, Patricia Calvo González, Santiago de Compostela 2010, s. 747–771.
- CIRLOT 1979 – Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1979.
- CORTI/GÚZMAN/PEREIRA 2013 – Paola Corti, Fernando Gúzman, Magdalena Pereira, *La pintura mural de Parinacota en la última bofedal de la Ruta de la Plata*, Arica 2013.
- COVARRUBIAS POZO 1958 – Jesús M. Covarrubias Pozo, *Cuzco colonial y su arte*, Cuzco 1958.

- CUMMINS 2004 – Thomas B.F. Cummins, 31. *Aquilla*, [w:] *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530–1830*, red. Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, New York–New Haven–London 2004, s. 177–178.
- CZYŻEWSKI 2015 – Krzysztof J. Czyżewski, *Smoki, olbrzymy, zwierzęta przedpotopowe. O kościołach kopalnych w katedrze krakowskiej*, [w:] *Dwa oblicza smoka. Katalog wystawy*, t. II: *Eseje*, red. Maria Podlodowska-Reklewska, Marcin Starzyński, Kraków 2015, s. 47–66.
- DUARTE 1987 – Carlos F. Duarte, *La fiesta de Corpus Christi en la Caracas Hispánica (Tarascas, Gigantes y Diablitos)*, Caracas 1987.
- ESCALERA PÉREZ 2007 – Reyes Escalera Pérez, *Tarasca, 2006–2007*, [w:] *Fiesta y simulacro*, red. Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, Málaga 2007, s. 208–209.
- ESLAVA GALÁN 1991 – Juan Eslava Galán, *La leyenda del lagarto de la Malena y los mitos del dragón*, Granada 1991.
- ESTELLA 1983 – Margarita Estella, *La representación de la nave de la iglesia en un relieve de marfil*, „Traza y Baza” 1983, nr 8, s. 97–101.
- ESTENSSORO 1993 – Juan Carlos Estenssoro, *La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión*, [w:] *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*, red. Henrique Urbano, Cusco 1993, s. 157–182.
- ESTERAS MARTÍN 2004 – Cristina Esteras Martín, 47. *Casket*, [w:] *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530–1830*, red. Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, New York–New Haven–London 2004, s. 206–207.
- FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1993 – Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, *Pintura mural en el sur andino*, Lima 1993.
- FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1998 – Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima 1998.
- FLÓREZ ASENCIO 2004 – María A. Flórez Asencio, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII. Espacio, intérpretes y obras*, praca doktorska, Madrid 2004.
- GARCÍA FLORES/GITO 1994 – Carmen García Flores, Milagrosa Rosa Gito, *La procesión del Corpus en Valencia*, „Narria: Estudios de Artes y Costumbres Populares” 1994, nr 65–66, s. 43–50.
- GARCÍA MAHÍQUES 1996–1997 – Rafael García Mahiques, *Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum*, „Ars Longa, Valencia” 1996–1997, nr 7–8, s. 177–184.
- GENTILE 2016 – Margarita E. Gentile, *El Amaru como emblema de los Incas del Cusco (siglos XVI–XVII)*, „El Futuro del Pasado” 2016, nr 8, s. 297–327.
- GISBERT 2000 – Teresa Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros parlantes. La imagen del otro en la Cultura Andina*, La Paz 2000.
- GISBERT 2003 – Teresa Gisbert, *Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino*, [w:] *El Barroco Peruano*, red. Ramón Mujica Pinilla, Lima 2003, s. 61–97.
- HECHT 2004 – Johanna Hecht, *The Pas Is Present: Transformation and Persistence of Imported Ornament in Viceregal Peru*, [w:] *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530–1830*, red. Elena Phipps, Johanna Hecht, Cristina Esteras Martín, New York–New Haven–London 2004, s. 43–57.
- HEREDIA MORENO 2018 – Carmen Heredia Moreno, *Panorama de la platería virreinal peruana en España (1542–1825)*, [w:] *Plata de los Andes*, red. Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden, Lima 2018, s. 57–84.

- KATZEW 2011 – Iлона Katzew, „Remedo de la ya muerta América”: *The construction of festive rites in colonial Mexico*, [w:] *Contested Visions in the spanish colonial world*, red. Iлона Katzew, Los Angeles 2011, s. 151–175.
- KLARÉN 2004 – Peter F. Klarén, *Nación y sociedad en la historia del Perú*, tłum. Javier Flores, Lima 2004.
- KOBIELUS 2002 – Stanisław Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002.
- LABARGA GARCÍA 2005 – Fermín Labarga García, *La piedad popular en América hasta finales del siglo XVIII*, [w:] *Teología en América Latina*, vol. II/1, *Escolástica barroca. Ilustración y preparación de la Independencia (1665–1810)*, red. Josep-Ignasi Saranyana, Carmén-José Alejos Grau, Madrid–Frankfurt am Main 2005, s. 787–865.
- LAUBE 2011 – Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort–Wunderkammer–Museum*, Berlin 2011.
- LIEBSCHER 1986 – Verena Liebscher, *La iconografía de los queros*, Lima 1986.
- LLEO CAÑAL 1975 – Vicente Lleo Cañal, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla 1975.
- LLOMPART 1970 – Gabriel Llompart, *La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*, „Spanische Forschungen” 1970, nr 25, s. 309–355.
- LLOMPART 1973 – Gabriel Llompart, *De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave*, „Traza y Baza” 1973, nr 2, s. 107–132.
- MARTÍNES 2019 – José Luis C. Martínez, *Soportes para las memorias en los Andes. Los sistemas de registro y comunicación en las sociedades andinas*, [w:] *El estudio del mundo andino*, red. Marco Curatola Petrocchi, Lima 2019, s. 207–218.
- MATEO DEL PERAL 2009 – Luis Regino Mateo del Peral, *La tarasca y procesión del Cuerpo en Madrid*, „Madrid Histórico” 2009, nr 23, s. 26–32.
- MATILLA TASCON 1983 – Antonio Matilla Tascon, *Planos trazas y dibujos. Inventario*, Madrid 1983.
- MESA/GISBERT 1982 – José de Mesa, Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, t. 1–2, Lima 1982.
- MILLONES/MAYER 2012 – Luis Millones, Renata Mayer, *La fauna sagrada de Huarochiri*, Lima 2012.
- MURCIANO OLMOS/CARABAL GARCÍA 1985 – Salvadora Murciano Olmos, José Carabal García, *La nave de la iglesia del colegio de Patriarca de Valencia*, „Traza y Baza” 1985, nr 9, s. 99–102.
- OJEDA ESCALANTE 2016 – Roberto Ojeda Escalante, *Entre la guerra santa y el retorno de los incas. Los ideales de la revolución de 1814*, [w:] *El Cusco insurrecto. La Revolución de 1814, doscientos años después*, red. Roberto Ojeda Escalante, Cusco 2016, s. 111–135.
- PÉREZ-RIOJA 1971 – José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid 1971.
- PESSCA – PESSCA. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, <https://coloni-art.org/>
- PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA 2009 – Joanna Pietraszczyk-Sękowska, *Tradycje indiańskiego oporu wobec Hiszpanów w Wicekrólestwie Peru (XVI–XVIII w.)*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. Marcin Florian Gawrycki, Warszawa 2009, s. 109–119.
- PORTÚS PÉREZ – Javier Portús Pérez, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid 1993.
- REULA BAQUERO 2019 – Pedro Reula Baquero, *El camarín del desengaño. Juan de Espina, coleccionista y curioso del siglo XVII*, Madrid 2019.

- ROEL PINEDA 1970 – Virgilio Roel Pineda, *Historia social y económica de la colonia*, Lima 1970.
- ROJAS 1984 – David de Rojas, *El león y la serpiente, una alegoría andina del siglo XVIII*, „Historia y Cultura” 1984, nr 5, s. 49–62.
- ROWE 1982 – Johna H. Rowe, *Thupa Amaro: Nombre y Apellido*, „Boletín de Lima”, 24 (1982), nr 4, s. 6–8.
- SCHENONE 1992 – Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires 1992.
- SCHENONE 2008 – Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires 2008.
- SHERGOLD/VAREY 1953 – Norman D. Shergold, John E. Varey, *La tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII*, „Cavileño” 1953, nr 20, s. 18–26.
- SHERGOLD/VAREY 1961 – Norman D. Shergold, John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid 1961.
- SIGAUT 2007 – Nelly Sigaut, *La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales*, [w:] *La Fiesta. IV Encuentro del Barroco Andino*, red. Norma Campos, La Paz 2007, s. 123–133.
- STASNY 1993 – Francisco Stasny, *El arte de la nobleza inca y la identidad andina*, [w:] *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*, red. Henrique Urbano, Cusco 1993, s. 137–156.
- STRATTON 1988 – Suzanne L. Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, „Cuadernos de Arte e Iconografía – Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española” 1988, t. 1–2, http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf [dostęp: 24 stycznia 2020].
- STRATTON 1994 – Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, New York 1994.
- STRATTON-PRUITT 2007 – Suzanne L. Stratton-Pruitt, *Catalogue*, [w:] *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600–1825 from the Thoma Collection*, red. Suzanne Stratton-Pruitt, Stanford 2007, s. 95–217.
- SZEMIŃSKI 1982 – Jan Szemiński, *Los objetivos de los tupamaristas. Las concepciones de los revolucionarios peruanos de los años 1780–1783*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982.
- SZEMIŃSKI 2019 – Jan Szemiński, *Índice*, [w:] Don Juan de Santa Cruz Pacha Cuti Yamqui Salca Maygua, *La Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, wyd. krytyczne Jan Szemiński, Arequipa 2019, s. 347–484.
- SZEMIŃSKI/ZIÓŁKOWSKI 2006 – Jan Szemiński, Mariusz Ziółkowski, *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa 2006.
- VALDERRAMA ESCALANTE 2016 – Gonzalo Valderrama Escalante, *Matheo García Pumacahua y la participación de la élite indígena en la vida política de Cusco, las dos primeras décadas del siglo XIX*, [w:] *El Cusco insurrecto. La Revolución de 1814, doscientos años después*, red. Roberto Ojeda Escalante, Cusco 2016, s. 189–205.
- VIZUETE MENDOZA 2002 – José Carlos Vizuete Mendoza, *Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi*, [w:] *La fiesta del Corpus Christi*, red. Gerardo Fernández Juárez, Fernando Martínez Gil, Cuenca 2002, s. 17–42.

Joanna Strzemecka

 <https://orcid.org/0000-0002-8281-706X>Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Motyw kawii domowych (świnek morskich) w malarstwie europejskim doby nowożytnej*

Motif of *Cavia Porcellus* (Guinea Pigs) in Modern European Painting

Streszczenie. Przedmiotem niniejszych rozważań jest europejska recepcja motywu świnki morskiej na przykładzie dzieł malarskich z okresu od XVI do XVIII wieku. Interpretacja jej znaczenia w dawnej Europie jest o tyle interesująca, że dotyczy zwierzęcia o już ustalonej funkcji kulturowej. Ojczyzną świnki morskiej jest bowiem Ameryka Południowa, gdzie kawia hodowana była dla celów konsumpcyjnych, ale również pełniła ważną rolę społeczną i religijną. Kiedy kawia domowa trafiła do Europy, jako nowe zwierzątko o egzotycznych konotacjach zyskała status cennego okazu fauny i wkrótce stała się niezwykle modnym zwierzęciem hodowlanym wśród przedstawicieli wyższych sfer.

Ewolucję tę daje się zaobserwować na gruncie sztuki. „Naturalnym środowiskiem” dla kawii stają się przedstawienia o charakterze zoologicznym i naukowym. Początkowo wizerunek świnki morskiej trafił na karty leksykonów, by stamtąd przedostać się do rozbudowanych kompozycji animalistycznych umożliwiających przedstawienie możliwie jak największego spektrum różnorodnych gatunków fauny. Perspektywa przyrodoznawcza, która włączyła świnkę do europejskiego bestiariusz, wpłynęła znacząco na dalszy rozwój, już samodzielnych, wizerunków zwierzęcia. Rozpowszechniają się one najmocniej na przełomie XVII i XVIII wieku, szczególnie wśród artystów związanych z kręgami dworskimi. Tworzone dla zamożnych kolekcjonerów przedstawienia te były wyrazem swoistej mody na ten właśnie temat animalistyczny, o czym świadczą wzajemne zapożyczenia wśród malarzy podejmujących omawiany motyw.

Słowa kluczowe: kawia domowa, świnka morska, malarstwo europejskie, ikonografia nowożytna

Abstract. This paper presents European reception of a guinea-pig motif on the example of paintings from the 16th to 18th centuries. Interpretation of its significance in early Europe is interesting insofar as it concerns an animal with an already established cultural function. After all, the guinea pig's homeland is South America, where it was bred for food, but also played an important social and religious role. When a domestic guinea pig was brought to Europe, it fundamentally changed its original role. As a new animal with exotic connotations, it gained the status of a valuable faunal specimen and soon became a breeding animal extremely fashionable among the upper class.

* Artykuł w wersji hiszpańskiej opublikowany: „Arte de América Latina”, 2021, nr 11, s. 79–108.

This evolution can be observed in the field of art. *Cavia Porcellus* starts to be depicted in representations of a zoological and scientific nature. Initially, the image of a guinea pig is placed in lexicons, and from there it makes its way into elaborate animalistic compositions that enable depiction of the widest possible spectrum of diverse fauna. A natural history perspective, which incorporated a guinea pig into the European bestiary, significantly influenced further development of, now independent, images of the animal. They became most widespread at the turn of the 17th and 18th centuries, especially among artists associated with court circles. Created for wealthy collectors, these depictions expressed a peculiar fashion for this particular animalistic theme, as evidenced by mutual borrowings among painters taking up the motif.

Keywords: *Cavia Porcellus*, guinea pig, European painting, modern iconography

Wprowadzenie

Wśród szerokiego repertuaru zwierzęcych figur, z którego pełnymi garściami czerpała kultura europejska, kawia domowa (łac. *cavia porcellus*, potocznie: świnka morska)¹ stanowi wyjątkowo oryginalny i tajemniczy motyw. Te zwierzęta, które w Ameryce Południowej znane były od starożytności, zdążyły przez wieki obrosnąć bogactwem znaczeń, a dzięki opisom starożytnych i średniowiecznych teoretyków osiągnęły w sztukach plastycznych jasną i czytelną symbolikę. Przypadek świnki morskiej jest o tyle problematyczny, że dotyczy zwierzęcia nieobecnego w europejskiej świadomości w czasie intensywnego kształtowania się zwierzęcej ikonografii. Próżno szukać jej w *Fizjologu* czy średniowiecznych bestiariuszach, ponieważ nie była znana w Europie przed czasem wielkich odkryć geograficznych.

Kawia domowa wywodzi się z Ameryki Południowej, a do Europy trafiła dopiero w połowie XVI wieku wraz z wieloma innymi gatunkami zwierząt i roślin z tej części świata. Do kultury europejskiej, w tym także malarstwa, wkroczyła więc jako zupełnie nieznaną dotąd okaz egzotycznej fauny, niezwykle podatny do wpisywania go w nowe konteksty. Materiału badawczego do ich rozszyfrowania dostarcza liczna grupa przedstawień z okresu od XVI do XVIII wieku. Począwszy od ilustracji pierwszych leksykonów zoologicznych przez sceny biblijne w typie

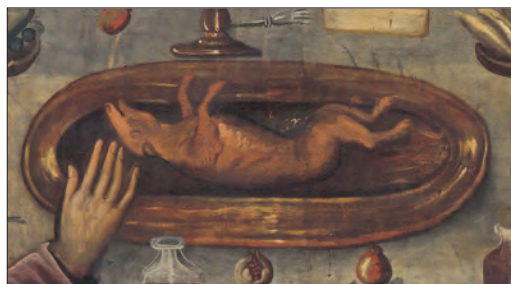
1 Osobliwość tego zwierzęcia zaczyna się już na poziomie języka. Od 2015 roku za sprawą publikacji *Polskie Nazewnictwo Ssaków Świata* Muzeum i Instytutu Zoologii PAN świnka morska przemianowana została na kawię domową. Termin ten pochodzi od łacińskiej nazwy gatunkowej zwierzęcia (*cavia porcellus*). Przyczyną zmiany była z założenia błędna nazwa, ponieważ zwierzę to „nie jest ani świnką, ani tym bardziej morską”, CICHOCKI 2015 *et al.*, s. 6. Problem ten nie dotyczy jedynie języka polskiego; dosłownym odpowiednikiem potocznej nazwy kawii jest np. niem. *Meerschweinchen* czy ros. *морская свинка*. Precyzyjniejszym określeniem, pod którym zresztą „świnka” funkcjonowała w dawnej polszczyźnie, jest „zamorska” bardziej niż „morska”, gdyż przymiotnik ten nie odnosi się do środowiska życia zwierzęcia, a do faktu, że przybyła ona z dalekich stron, zob. WOŁOSZYN 2011, s. 639–641.

Arki Noego, martwe natury czy wreszcie – jako temat główny – świnka morska pojawia się powszechnie w typowych dla tego okresu gatunkach malarskich wykorzystujących temat animalistyczny. Na ich przykładzie można zaobserwować nie tylko sposób kształtowania się motywu, ale przede wszystkim proces przenikania i przekształcania się elementu obcej kultury przez zachodnią wyobraźnię.

Kawia domowa w kulturze i obyczaju

Ameryka Południowa

Współcześnie w kręgu kultury zachodniej kawia domowa kojarzy się głównie z sympatycznym, choć pospolitym domowym pupilem często hodowanym przez dzieci. Zupełnie inne jest pierwotne znaczenie świnki morskiej w miejscu jej pochodzenia, w Ameryce Południowej.



1. Marcos Zapata, *Ostatnia Wieczerza*, poł. XVIII w., katedra w Cuzco, Peru, fot. Raúl Montero

W katedrze w Cuzco znajduje się obraz przedstawiający Ostatnią Wieczerzę autorstwa Marcosa Zapaty, datowany na połowę XVIII wieku² (il. 1) – sztandarowy przykład spotkania kultury europejskiej z prekolumbijską Ameryką. Chrystus i apostołowie siedzą wokół zastawionego stołu, na którym znajdują się chleb i wino wymienione w Piśmie Świętym oraz różne lokalne pokarmy. Zastanawiać może jednak główne danie wyeksponowane na samym środku, które – jak się powszechnie przyjmuje – przedstawia upieczoną w całości świnkę morską. Mimo że brakuje ku temu wyraźnych dowodów, znaczenie kulturowe zwierzęcia w dawnej Ameryce wskazuje na potwierdzenie tej tezy³.

W Ameryce Południowej gryzoń ten, zwany *cuy*, hodowany był głównie w roli pożywienia i funkcję tę pełni do dzisiaj, szczególnie w Peru, Boliwii, a także w górskich regionach Ekwadoru i w Kolumbii⁴. Kawia była jednym z zaledwie trzech udomowionych ssaków w czasach prekolumbijskiej Ameryki (oprócz lamy i alpaki) i prawdopodobnie przeszła ten proces najwcześniej. Domestykacja świnki morskiej nastąpiła ok. 2500 lat p.n.e. dla Andów Środkowych, chociaż niekiedy przyjmuje się okres 5000 lat p.n.e.⁵ Ze względu na łatwość w hodowli i szybkie rozmnażanie się ten niepozorny gryzoń stanowił jedno z głównych źródeł białka zwierzęcego⁶. Mimo że hodowano ją głównie dla celów konsumpcyjnych, używana była także w praktykach medycznych i obrzędach religijnych⁷. Jak wynika z materiałów wykopaliskowych i badań archeologicznych, świnka morska nie tylko była jednym z podstawowych zwierząt składanych w ofierze, ale również służyła jako ofiara grobowa, niejako w formie gotowego prowiantu, w który wyposaża się zmarłego zmierzającego w zaświaty⁸.

Niektóre z tych praktyk zostały opisane przez XVI- i XVII-wiecznych kronikarzy. W 1590 roku José de Acosta opisał świnkę morską wśród innych dzikich zwierząt żyjących na wyżynach peruwiańskich:

[...] występuje [tam] również inne bardzo pospolite zwierzę zwane świnką morską, które Indianie uważają za bardzo sycący pokarm i często składali je w ofierze. Są jak króliki i mają swoje nory pod ziemią, a w niektórych

2 *Ibidem*, s. 637.

3 Umieszczenie w tej scenie świnki morskiej – zwierzęcia, które pełniło funkcję nie tylko konsumpcyjną, ale również ofiarną – odpowiadać mogło jagnięciu, które wedle tradycji spożywane miało być podczas Ostatniej Wieczerzy, ZENDT 2010, s. 10.

4 WOŁOSZYN 2011, s. 647.

5 LASOTA-MOSKALEWSKA 2005, s. 227–228.

6 WOŁOSZYN 2011, s. 642.

7 GAWRYCKI 2014, s. 397.

8 WOŁOSZYN 2011, s. 646.

miejscach tworzą rozbudowane podziemne korytarze, niczym w kopalniach. Niektóre z nich są brązowe, inne białe, występują także osobniki odmiennie umaszczone⁹.

Kronika jezuita Bernabego Cobo *Historia del Nuevo Mundo* z 1653 roku podaje informacje o praktykach magicznych i leczniczych, w których wykorzystywano świnki morskie¹⁰. Zakonnik także jako jeden z pierwszych opisał dokładnie kawię jako domowe zwierzę hodowlane:

Świnka morska jest najmniejszym z oswojonych i domowych zwierząt, jakie posiadali tubylcy tych Indii – hodowali je w swoich domach i we własnych izbach, tak jak to czynią dzisiaj. Jest niewiele większa od szczura, z wyglądu bardzo podobna do królika, ma miękkie i krótkie włosy, ale nie posiada ogona. Ma trzy małe paznokcie na każdej tylnej łapie i cztery na każdej przedniej. Ma nie więcej niż dwa zęby w górnej części pyszczka i kolejne dwa w dolnej, są one bardzo długie i cienkie. Świnki morskie mają umaszczenie w wielu kolorach, są białe, czarne, brązowe, popielate, czerwone i łaciate w różnych kolorach. Mają niski głos, którym wydają dźwięk jak stworzenie, które płacze lub jęczy, chociaż gdy zostaną złapane, piszczą głośnie. Indianie jedzą to małe zwierzątko ze skórą, tylko pozbawiają je sierści jak prosiaka, i jest to dla nich bardzo smaczny posiłek¹¹.

Inny jezuita, Pablo José de Arriaga, w dziele *Extirpación de la idolatría del Peru* z 1621 roku przekazuje, że świnki morskie wykorzystywano również do leczenia i wróżenia¹². O ofiarach ze świnek i magicznych rytuałach z nimi związanych pisał także Francisco de Avila¹³.

W dzisiejszych czasach świnki morskie nadal wykorzystywane są przez mieszkańców Andów podczas różnych praktyk, w tym w medycynie ludowej¹⁴. Społeczności te wierzą, że świnka morska jest w stanie przejść na siebie choroby człowieka, a znachorzy wykorzystują ją podczas stawiania diagnozy. Jeden z wielu rytuałów polega na pocieraniu świnką morską ciała chorego; następnie rozcina się ją i odczytuje z jej wnętrza stan zdrowia pacjenta¹⁵. Zwierzęta te pełnią

9 ACOSTA 2006 [1590], s. 231. Wszystkie tłumaczenia cytatów z języka hiszpańskiego pochodzą od autorki.

10 WOŁOSZYN 2011, s. 645.

11 COBO 1964 [1653], t. I, s. 359–360.

12 ARRIAGA 1621, s. 44.

13 GAWRYCKI 2014, s. 395.

14 *Ibidem*, s. 397.

15 *Ibidem*.

także ważną funkcję podczas lokalnych uroczystości i świąt. Przyczyniają się do wzmocnienia więzi społecznych – świnę morską można podarować komuś z wdzięczności za przysługę lub jako wyraz szacunku¹⁶. Idealnym prezentem przy okazji różnych wydarzeń, takich jak urodziny czy ślub, jest para świnek morskich¹⁷. Podarowana nowożeńcom może wyrażać życzenia pomyślności, dobrobytu i płodności. Potrawa przyrządzona z mięsa świnki morskiej do dzisiaj uważana jest za wyjątkową (il. 2).



2. Pieczone świnki morskie (*cuyes del horno*), składnik potrawy świątecznej znanej jako *chiriuchu*, przyrządzanej tradycyjnie w dniu Bożego Ciała w Cusco, fot. Ewa Kubiak, 2013

16 WOŁOSZYN 2011, s. 648.

17 *Ibidem*.

Europa

Świnka morska trafiła do Europy dopiero po 1550 roku¹⁸. W Starym Świecie nigdy jednak nie pojawia się w kontekście pożywienia, choć informacje o jej przeznaczeniu musiały być znane. Mimo że rośliny przywiezione z Ameryki Południowej zrewolucjonizowały europejską kuchnię, a gatunki tamtejszego ptactwa równie chętnie włączono do zachodniego menu, świnka morska nie podzieliła ich losu.

Zamiast trafić na europejskie stoły, kawia domowa rozpoczęła karierę na królewskich i arystokratycznych dworach. Stanowiła modny okaz w menażeriach dworskich, a także, będąc początkowo dosyć drogim stworzeniem, wyznaczała prestiż właściciela i podkreślała jego zamożność¹⁹. Posiadaczką świnki morskiej miała być sama Elżbieta I, która być może zapoczątkowała modę na hodowanie kawii w roli domowej maskotki²⁰. Świnka morska w przeciwieństwie do fretki królowej nie doczekała się uwiecznienia, można ją za to ujrzeć w innym portrecie z tego okresu.

W skład wystawy *Elizabeth I and Her People* zorganizowanej w 2014 roku w londyńskim National Portrait Gallery wchodził portret przedstawiający trójkę dzieci, z których jedno trzyma w rękach świnkę morską (il. 3). Obraz datowany jest na 1580 rok, autorstwa nieznanego artysty, prawdopodobnie pochodzenia niderlandzkiego²¹. Przedstawiono na nim trójkę dzieci w wieku pięciu, sześciu i siedmiu lat²². Dzieci pochodzą z zamożnej i wysoko postawionej rodziny, na co wskazuje ich strój – drogi i zgodny z ówczesną modą²³. Dwoje z nich ukazane zostało w towarzystwie zwierząt. Najmłodszy chłopiec trzyma w ręce ptaka, ziębę lub szczyglę, a jego siostra kolorową świnkę morską²⁴. Szczygieł w ikonografii łączony jest z męką i zmartwychwstaniem Chrystusa, mógł mieć także znaczenie apotropaiczne²⁵. Ptak ten pojawiający się w portrecie przedstawiającym chłopca może oznaczać, że będzie on przyszłym obrońcą wiary. Symbolika szczygła jako ptaka chroniącego przed śmiercią i chorobą także może być bardzo prawdopodobną interpretacją, zważywszy na wysoką śmiertelność dzieci w tym czasie. Z kolei świnka morska umieszczona na obrazie mogła oznaczać tyle samo, co strój dzieci – wskazywała na ich wysoki status społeczny. Z drugiej strony zwierzątko to, podobnie jak królik, ze względu na szybkie rozmnażanie się mogło stanowić

18 HYAMS 1974, s. 210.

19 CHMIELEWSKI 2015, s. 88.

20 *Ibidem*, s. 641.

21 COOPER/EADE 2013, s. 108.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 KOBIELUS 2002, s. 316.

symbol płodności²⁶. Przynajmniej jedno dziecko nieprzypadkowo znalazło się w towarzystwie właśnie tego zwierzątka, którego obecność może sugerować, że owa dziewczynka będzie w przyszłości kobietą, która wyda na świat wielu potomków²⁷.



3. Portret trójki dzieci z epoki elżbietańskiej, nieznanemu malarzowi niderlandzkiemu, 1580, National Portrait Gallery, Londyn

Dzieło powstawało w czasie, kiedy świnki morskie dopiero zaczęto sprowadzać do Europy. Zarówno data powstania obrazu, jak i drogi ubiór sportretowanych dzieci wskazują na to, że świnka morska była (przynajmniej na początku jej bytności w Europie) pupilem elit. Później, gdy jej cena znacząco spadła ze względu na płodność tego zwierzęcia i łatwość w utrzymaniu, stała się jednym z ulubionych zwierzątek klas średnich²⁸. W XIX wieku status świnki morskiej uległ zmianie. Z wyjątkowego i cennego zwierzęcia stała się obiektem doświadczeń laboratoryjnych, dzieląc los innych gryzoni.

26 DITTRICH/DITTRICH 2004, s. 302.

27 Pewna korelacja świnki morskiej z płcią żeńską daje się również zauważyć w sposobie składania ofiar grobowych. W Ekwadorze kości kawii i innych zwierząt udomowionych odnajdywano w grobach kobiecych, w przeciwieństwie do męskich, gdzie znaleziono kości zwierząt łownych, WOŁOSZYN 2011, s. 645–646.

28 *Ibidem*, s. 641.

Zanim jednak przypadła jej ta mało sympatyczna rola, zwierzątko traktowane było jako nowinka przyrodnicza, która wzbudziła zainteresowanie badaczy i naukowców. Odkrycia geograficzne i sprowadzenie do Europy coraz większej liczby nieznanych dotąd gatunków zwierząt doprowadziły do rewizji tradycyjnej wiedzy zoologicznej i w konsekwencji potrzebę nowej klasyfikacji świata fauny. Między 1551 a 1558 rokiem pojawia się *Historia animalium* szwajcarskiego przyrodnika i profesora Conrada Gesnera, która miała fundamentalne znaczenie dla ówczesnej zoologii. To właśnie w tym dziele świnka morska po raz pierwszy została opisana i zilustrowana²⁹. Tom pierwszy – *De Quadrupedibus viviparis*, zawierał oprócz opisu drzeworyt z wizerunkiem zwierzęcia (il. 4). W zbiorach Uniwersytetu w Amsterdamie, w tzw. albumach Gesnera znajduje się także akwarelowe wyobrażenie świnki morskiej (il. 5). Ilustracje te utrzymane są w typowej dla tego okresu konwencji przedstawień o charakterze badawczo-naukowym. Najczęściej wykonywane były w technikach drzeworytu, a także akwareli i tempery, które pomagały podkreślić realny koloryt zwierzęcia oraz umożliwiały jak najwierniejsze oddanie jego wizerunku³⁰. Nie zawsze jednak odpowiadały prawdzie zoologicznej, szczególnie w przypadku gatunków egzotycznych i trudno dostępnych do przedstawienia z natury³¹.

Początek obecności świnki morskiej w Europie przypadł na czas, w którym nauka i sztuka pozostawały ze sobą w ścisłym związku. Między XIV a XVI wiekiem nastąpił wzrost popularności przedstawień zwierząt, tworzonych już nie tylko jako symbole i w celu moralizatorskim, ale również aby je w sposób realistyczny zaprezentować. Ten naukowy nurt zwierzęcej ikonografii związany był silnie się z ówczesną kulturą kolekcjonerską. W XVI i XVII wieku w całej Europie powstały setki gabinetów osobliwości i *kunstkammer*, składających się z najróżniejszych zawartości, m.in. szkiców i obrazów z przedstawieniami (również egzotycznej) fauny, które cieszyły się niemałym powodzeniem wśród zbieraczy. Kawia domowa trafiła więc na niezwykle podatny grunt, by wkrótce stać się atrakcyjnym tematem malarskim.

29 Zwierzę określone zostało tam mianem *Cuniculus Indus* („królik indyjski”), GESNER 1620 [1551], t. I, s. 365.

30 TONGIORGI TOMASI/NYGRÉN 1998, s. 102.

31 Powszechnie znany i jeden z najwcześniejszych tego typu obrazów to niewątpliwie drzeworyt Albrechta Dürera z 1515 roku przedstawiający nosorożca. Dzieło to było wielokrotnie kopiowane, a jedna z wersji znajduje się w pierwszym tomie *Historia animalium* Conrada Gesnera. Przedstawienie zwierzęcia nie jest w pełni realistyczne, gdyż Dürer nigdy w życiu nie widział nosorożca, a przy tworzeniu jego wizerunku korzystał z opisów i szkiców, *ibidem*.



4. Conrad Gesner, drzeworyt przedstawiający świnkę morską, *Historiae animalium*, t. 1. *De Quadrupedibus viviparis*, 1551



5. Akwarela przedstawiająca świnkę morską, kolekcja Felixa Plattera, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam

Świnka morska w malarstwie nowożytnym

Przedstawienia biblijne i hagiograficzne

Pierwsze dzieła malarskie, w których pojawiły się świnki morskie, powstały po 1580 roku. Początkowo zwierzęta te umieszczane były w rozbudowanych kompozycjach animalistycznych, wśród których na pierwszy plan zdecydowanie wysuwały się przedstawienia o tematyce związanej z Arką Noego. Temat ten stwarzał okazję do zaprezentowania gatunków nie tylko rodzimych, ale przede wszystkim nowych, egzotycznych i cennych.



6. Jan Brueghel Starszy, *Wprowadzanie zwierząt do Arki Noego*, 1613, Paul Getty Museum, Los Angeles

Wspaniałym przykładem tego typu realizacji jest obraz *Wprowadzenie zwierząt do Arki Noego* z 1613 roku (il. 6). Autor dzieła – Jan Brueghel Starszy, zwany Aksamitnym, syn Pietera Bruegela Starszego, był znakomitym pejzażystą i specjalistą w malowaniu zwierząt i kwiatów. Jego obraz, stosunkowo niewielki w swoich wymiarach (54,6 × 83,8 cm), wypełniony jest obfitością różnorodnych gatunków, ssaków i ptaków, rodzimych i egzotycznych, koegzystujących ze sobą w harmonii. Dzieło jest ilustracją wersetu z Księgi Rodzaju: „Spośród wszystkich istot żyjących wprowadź do arki po parze, samca i samicę, aby ocalały wraz z tobą od zagłady. Z każdego gatunku ptactwa, bydła i zwierzątka, naziemnego po parze; niechaj

wejdą do ciebie, aby nie wyginęły” (Rdz 6,19–20)³². Na pierwszy rzut oka widać jednak, że nie biblijna historia Noego jest tu motywem przewodnim, a celem artysty było ukazanie zwierząt. Postacie ludzkie umieszczone na dalszych planach stanowią jedynie dopełnienie głównego wątku, ponieważ malarza najbardziej interesują rozmaite elementy natury.

Obraz ten, wykonany z precyzją i wręcz zoologiczną dokładnością, jest ucieleśnieniem naukowych postaw i zainteresowań naturą w XVI i XVII wieku³³. Sceny ze Starego Testamentu, np. sceny Arki Noego, wątki związane z powstaniem świata, przedstawienia ogrodu rajskiego, grzechu pierworodnego i upadku pierwszych ludzi, a także motywy mitologiczne, jak wizerunki Orfeusza przygrywającego zwierzętom, umożliwiały zaprezentowanie rozległej panoramy świata zwierzęcego. Motywy literackie i biblijne stanowiły często pretekst do ukazania na jednym obrazie całego spektrum różnorodnych gatunków, także egzotycznych, których znajomość świadczyła o erudycji artysty³⁴. Jan Brueghel Starszy najprawdopodobniej miał bezpośrednią wiedzę o niektórych gatunkach, ponieważ ich wizerunki nie były wiernym odtworzeniem ilustracji encyklopedycznych tamtych czasów³⁵. Wszystko wskazuje na to, że artysta musiał obserwować te zwierzęta w naturze. Być może bezpośrednio studia umożliwili mu jego mecenas i zleceniodawcy – namiestnicy niderlandzcy Albrecht i Izabela, mający w swoim posiadaniu imponującą menażerię³⁶.

Brueghel ukazuje charakterystyczne zachowania ptaków i ssaków w odpowiednich dla nich ustawieniach i w ich naturalnym środowisku. Na pierwszym planie, u stóp białego rumaka, umieszczone zostały małe gryzonie: jeżozwierze, wiewiórki, myszy i świnki morskie. Artysta przedstawia świnki w sposób bardzo naturalny, niejako ożywiając zwierzęta, poprzez ukazanie ich w trakcie jedzenia³⁷.

Opowieści biblijne dostarczały wielu okazji do zobrazowania rozległego przekroju świata zwierząt. Należą do nich sceny obrazujące raj, jak na obrazie Gillisa Claesza de Hondecoetera z warszawskiego Muzeum Narodowego³⁸ (il. 7). Artysta pod wpływem Roelandta Savery’ego malował pejzaże wypełnione różnorodnymi gatunkami zwierząt³⁹. I w tym wypadku, analogicznie do obrazu Jana Breughla

32 *Biblia Tysiąclecia* 1971, s. 12.

33 KOLB 2004, s. 2.

34 STEINBORN 2006, s. 104.

35 KOLB 2004, s. 10.

36 *Ibidem*, s. 1.

37 *Ibidem*.

38 Obraz wymieniony w katalogach: BIAŁOSTOCKI, WALICKI 1955, s. 496; CHUDZIKOWSKI 1967, s. 179; opisany jako dzieło autorstwa Roelandta Savery’ego.

39 GENAILLE 2001, s. 173.

Starszego, głównym motywem są zwierzęta. Niewielkie postacie Adama i Ewy w tle pozwalają umiejscowić scenerię jako krajobraz Raju. Podobieństwa do obrazu *Wprowadzenie zwierząt do Arki Noego* odnaleźć można w naturalizmie ukazanych zwierząt i dekoracyjności samego dzieła. Kompozycja oparta na liniach diagonalnych została podzielona na dwie części: lewą stronę artysta przeznaczył dla ptaków, prawą zaś dla ssaków. Świniki morskie nie zostały umieszczone w otoczeniu innych gryzoni, jak u Jana Brueghla Starszego, lecz po stronie należącej do ptaków. Ten sposób przedstawiania kawii w otoczeniu ptactwa znajdzie swoją kontynuację w późniejszych, XVII- i XVIII-wiecznych kompozycjach animalistycznych.



7. Gillis Claesoon de Hondecoeter, *Raj*, 1. poł. XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie

Przedstawienia świnek morskich, początkowo niejako kamuflowanych w złożonych kompozycjach, znajdują się także w dorobku Giovanniego Benedetta Castiglione, zwanego Il Grechetto. Był to jeden najznamienitszych animalistów włoskich, wywodzący się ze środowiska genueńskiego⁴⁰. Uczył się u Giovanniego Paggiego i Sinibalda Scorzy⁴¹, artysty, który w swojej twórczości również wykorzystywał motyw świnek morskich. Wśród animalistów pochodzących z Genui lub tych, którzy mieli związki z tym środowiskiem, odnaleźć można najwięcej

40 PURC-STĘPNIAK 2007, s. 216.

41 STEINBORN 2012, s. 40.

twórców realizujących w swoich kompozycjach właśnie ten motyw animalistyczny. Prawdopodobnie właśnie tutaj zapoczątkowano modę na przedstawienia świnek morskich, ponieważ w tym środowisku artystycznym pojawiają się one najwcześniej⁴². Castiglione umiejscawia je w otoczeniu zwierząt domowych w chętnie stosowanej przez malarza tematyce związanej z Arką Noego (il. 8).



8. Giovanni Benedetto Castiglione, *Arka Noego*, 1650, Gemäldegalerie Alte Meister, Dreżno

Nie tylko tematyka biblijna umożliwiała artystom wyeksponowanie bogactwa świata fauny. Legendy związane z życiem świętych, znanych z umiłowania wszelkiego żywego stworzenia, również dostarczały okazji do obrazowania motywów animalistycznych. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajduje się obraz *Św. Antoni wśród zwierząt* (il. 9)⁴³. Dzieło wiązane było początkowo z Janem Breughlem Starszym lub z Janem van Kesselem, a obecnie przypisywane jest flamandzkiemu malarzowi Willemowi van Herpowi⁴⁴. Przedstawia ono franciszkanina św. Antoniego Padewskiego, który według legendy udaje się

42 CHMIELEWSKI 2015, s. 88.

43 STEINBORN 2006, s. 60.

44 PURC-STĘPNIAK 2007, s. 214.

nad brzeg rzeki w Rimini głosić słowo Boże, a jego kazania słuchają wynurzone z rzeki ryby⁴⁵. Motyw ten często wykorzystywany był jako odpowiednik *Kazania do ptaków* św. Franciszka⁴⁶.



9. Willem van Herp, *Kazanie św. Antoniego do zwierząt*, lata 40. XVII w., Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Wśród leśnych ostępów, w towarzystwie wielu gatunków zwierząt znajduje się św. Antoni, który trzyma w ręku księgę, będącą jego atrybutem, oraz Dzieciątka Jezus, nawiązujące do wizji świętego. Obraz ten nie jest zgodny z tekstem literackim, znajduje się na nim wiele zwierząt niepasujących do włoskiego krajobrazu, np. wielbłądy, papugi, lwy lub foki. Owa niezgodność wynika z zastosowania przez artystę kompozycji dla Arki Noego⁴⁷. Przemawia za tym również fakt, że większość zwierząt znajduje się w parach. Wśród różnorodności fauny odnaleźć można też świnki morskie, umieszczone u stóp św. Antoniego.

Zwierzęta w przedstawionych dziełach nie stanowią jedynie elementu towarzyszącego biblijnym i hagiograficznym opowieściom. Są tematem samym w sobie, a temat główny umożliwił ich zaprezentowanie. Umieszczenie świnek morskich w takich scenach może świadczyć o odczytaniu i wiedzy artysty na temat nowinek ze świata zoologii, gdyż z powodzeniem mogły być one zastąpione innymi gryzoniami lub pominięte.

45 STEINBORN 2006, s. 60.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

Martwe natury i kompozycje animalistyczne

W omówionych wcześniej przykładach świnka morska, ukazana pośród różnorodnych gatunków zwierząt, nie gra znaczącej roli. Stanowiła dopełnienie świata zwierzęcego jako jeden z przedstawicieli egzotycznej dla ówczesnych Europejczyków fauny. Odmienne jest w przypadku martwej natury, gdzie towarzyszący przedstawieniu motyw animalistyczny stanowi ważny element całości.



10. Teodor Bogdan Lubieniecki, *Martwa natura z małym Bachusem i świnkami morskimi*, przed 1700, Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej

Niezwykłe oryginalnym przykładem jest *Martwa natura z małym Bachusem* autorstwa polskiego malarza – Teodora Bogdana Lubienieckiego (1654–1718)⁴⁸ (il. 10). Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego w Bielsku-Białej, eksponowany jest na zamku książąt Sułkowskich⁴⁹. Jest to rozbudowana martwa natura z postacią dziecięcego Bachusa i parą świnek morskich. Jak proponuje Filip Chmielewski, ta pełna wdzięku scena może być interpretowana jako alegoria natury i jej sił w postaci fauny i flory ujętej jako całość⁵⁰. Artysta, mimo zastosowania

48 DUDEK-BUJAREK 2007, s. 28.

49 Historia obrazu jest nieznana, dzieło jest eksponowane od 1948 roku na stałej wystawie zamku, *ibidem*.

50 CHMIELEWSKI 2015, s. 80.

na pozór statycznej kompozycji, zawarł w swoim dziele dużą dozę energii i witalności. Pierwszy plan zajmują starannie ułożone kwiaty, owoce, naczynia oraz para świnek morskich, stanowiąca motyw rodzajowy. Ponad zwierzętami po prawej stronie znajduje się taca z naczyniami: szklanką, karafką oraz kielichem z winem. W centrum kompozycji precyzyjnie ukazano owoce – rozkrojoną na pół dynię oraz rozrzucone śliwki i brzoskwinie. Nad nimi góruje bukiet kwiatów oraz postać Bachusa-dziecka nalewającego wino do kieliszka. Cała kompozycja została przedstawiona na tle zachmurzonego krajobrazu.

Świnki morskie, reprezentujące tutaj świat zwierząt, zostały umieszczone w kompozycji Lubienieckiego nieprzypadkowo. Dopełniają wymowy dzieła jako symbol bogactwa i obfitości natury. Bachus, rzymski bóg wina i dobrych plonów, przedstawiony tutaj jako mały chłopiec, może reprezentować człowieka jako istotę panującą nad wszelkimi aspektami natury oraz zapraszającą do korzystania z jej darów⁵¹. W obrazie zwraca uwagę dekoracyjny i wystudiowany układ kompozycji, a także naturalizm, z jakim przedstawione są elementy przyrody, szczególnie kwiaty i owoce. Zastosowane środki malarskie świadczą o dużych możliwościach twórczych i talencie artysty, którego dorobek artystyczny został rozproszony i do dzisiaj pozostaje znany jedynie fragmentarycznie⁵².

Lubieniecki większość życia spędził poza ojczyzną, podróżując po Europie. Przebywał m.in. w Hamburgu, Amsterdamie, Florencji i Berlinie. Był eklektykiem, który łatwo przyswajał różne wzorce, następnie wykorzystując je w swojej twórczości. Zachowane dzieła artysty różnią się od siebie poziomem i oryginalnością, jednak nietrudno dostrzec w nich rozmaite wpływy europejskiego malarstwa barokowego. Jego obraz *Portret rodziny* z Muzeum Narodowego w Warszawie, uważany za najwybitniejszy na tle jego twórczości, zdradza wyraźne wpływy malarstwa holenderskiego schyłku XVII wieku⁵³. Najmniej informacji na temat działalności artystycznej polskiego malarza pochodzi z jego pobytu we Włoszech, gdzie mniej więcej w latach 80. XVII wieku przebywał na florenckim dworze księcia Cosima III⁵⁴. Ślad tej podróży pozostał w jego grafikach, zawierających widoki italianizującego krajobrazu, a także w kilku dziełach malarskich: *Król Pikus i Kirke*, *Bitwa pod ruinami*, będąca kopią obrazu Salvadora Rosy, oraz *Zuzanna w kąpieli*⁵⁵. Reminiscencją włoskiej podróży Lubienieckiego może być także *Martwa natura z małym Bachusem*. Nieznana jest dokładna data jej

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*, s. 81.

53 WALICKI 1949, s. 218.

54 TOMKIEWICZ 1972, s. 607.

55 WALICKI 1961, s. 12.

powstania, ale najprawdopodobniej Lubieniecki namalował ją dopiero podczas pobytu w Berlinie (ok. 1696–1705), podczas gdy we Włoszech zbierał doświadczenia i tworzył szkice⁵⁶.

Motyw świnek morskich, ukazanych na tle martwej natury, nie został użyty przez artystę jednorazowo. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się uderzająco podobne przedstawienie do obrazu z Bielska-Białej. Jest to obraz *Świnki morskie* (il. 11), w którym zastosowano identyczny układ zwierząt w porównaniu do wcześniej omawianego dzieła. Kompozycja wycinkowa obrazu sugeruje, że być może stanowił on studium przygotowawcze do większej, bardziej rozbudowanej realizacji, którą mogła być właśnie *Martwa natura z małym Bachusem*⁵⁷.



11. Teodor Bogdan Lubieniecki, *Świnki morskie*, przed 1700, Muzeum Narodowe w Krakowie

Na obrazie znajduje się para łaciatych świnek morskich, jedna z nich skubie listek winnego grona, druga z ciekawością unosi łebek ku owocom znajdującym się powyżej. Lubieniecki zastosował tutaj inny układ martwej natury oraz jej poszczególnych elementów niż w swojej głównej kompozycji. Z całym prawdopodobieństwem obraz ten miał posłużyć głównie do efektownego i realistycznego oddania pól i charakteru zwierzątek, które następnie artysta przeniósł w niezmięnionej formie do swojej bardziej rozbudowanej realizacji. Być może mniejsza kompozycja przeznaczona była dla samego Cosima III, który kolekcjonował prace z kompozycjami animalistycznymi i martwymi naturami⁵⁸.

56 CHMIELEWSKI 2015, s. 96.

57 *Ibidem*, s. 83.

58 *Ibidem*, s. 96.

Na odwrocie dzieła krakowskiego znajduje się informacja, która wskazywać miała na istnienie repliki dzieła Lubienieckiego – powiązano ją z Franzem Wernerem von Tammem (1658–1724)⁵⁹. Mimo że nie udało się potwierdzić istnienia owej repliki, w dorobku artystycznym malarza odnaleźć można liczne przedstawienia morskich świnek. W zbiorach wrocławskiej kolekcji Albrechta von Sebischa znajdowały się dwa obrazy, stanowiące *pendant*, przedstawiające parę gołębi oraz parę kawii domowych⁶⁰. Ten drugi utrzymany jest w podobnej kompozycji jak oba dzieła Teodora Lubienieckiego, jedynie układ zwierząt został ukazany w lustrzanym odbiciu. Inne dzieło tego malarza, pochodzące z 1. ćwierci XVIII wieku, łączące motyw martwej natury kwiatowej z animalistycznym motywem w postaci morskiej świnki, to *Martwa natura ze świnką morską, kwiatami i owocami*, znajdująca się w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu⁶¹ (il. 12). Na Franzu Wernerze von Tammie wzorował się z kolei Philipp Ferdinand Hamilton⁶², flamandzki malarz szkockiego pochodzenia, specjalizujący się głównie w myśliwskich martwych naturach i przedstawieniach ptactwa. W połączeniu z tymi zwierzętami przedstawił parę świnek morskich – obraz *Perliczki i świnki morskie* z wiedeńskiego Österreichische Galerie Belvedere datowany jest na 1725 rok⁶³ (il. 13).

Motyw świnki morskiej nie jest więc zjawiskiem odosobnionym. W czasie, kiedy powstawał obraz Lubienieckiego, pojawiają się inne przykłady, w których zastosowano właśnie ten motyw animalistyczny. Wyjątkowo często pojawia się wśród animalistów związanych z środowiskiem genueńskim, a także wśród twórców środkowoeuropejskich, głównie austriackich.

Filip Chmielewski powiązał na podstawie motywu świnek morskich dzieła Lubienieckiego z dwoma innymi artystami – Giovannim Agostinem Cassaną i wymienionym już Franzem Wernerem von Tammem⁶⁴. Właśnie od Cassany mogli obaj artyści zaczerpnąć motyw pary świnek morskich w charakterystycznym układzie⁶⁵.

Giovanni Agostino Cassana (1658–1720) był włoskim malarzem związanym z Genuą, działającym głównie w Wenecji i Florencji⁶⁶. Przebywał na dworze Cosima III w podobnym czasie co Teodor Lubieniecki, artyści mogli więc zetknąć

59 Był to malarz martwych natur i scen animalistycznych, pochodzący z Hamburga, kształcający się w Rzymie, w późniejszych latach osiadły w Wiedniu. LEJMAN 2012, s. 33.

60 Zaginione, znane są jedynie z przedwojennej fotografii, *ibidem*, s. 34.

61 CHMIELEWSKI 2015, s. 89.

62 LEJMAN 2012, s. 33.

63 CHMIELEWSKI 2015, s. 89.

64 *Ibidem*, s. 86.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.



12. Franz Werner von Tamm, *Martwa natura ze świnką morską, kwiatami i owocami*, 1720–1724, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń



13. Philipp Ferdinand de Hamilton, *Perliczki i świnki morskie*, ok. 1725, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń

się ze sobą i wzajemnie na siebie oddziaływać⁶⁷. Twórczość Cassany sprowadzała się głównie do animalistycznych przedstawień. Artysta czerpał inspirację z wzorów malarstwa genueńskiego i weneckiego, wpływ na niego miały także wzory niderlandzkie⁶⁸. Pewne elementy przeniósł od innych malarzy, czynnych wcześniej w Genui, np. od wspomnianego już Giovanniego Benedetta Castiglione⁶⁹. W przeciwieństwie do Il Grechetto nie musiał mieć pretekstu w postaci tematu biblijnego do ukazania interesujących go motywów animalistycznych. Tworzył niewielkie sceny ze zwierzętami, mające charakter dekoracyjny, przeznaczone dla kolekcjonerów⁷⁰. Świnki morskie umieszczał wśród ptaków, najczęściej pospolitego drobiu. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się jedno z jego dzieł – *Kury i świnki morskie* (il. 14), datowane na ok. 1718–1720, które wraz z podobnym obrazem *Kury, gołąb i królik* stanowić mogły parę, na co wskazują podobna kompozycja, ujęcie w owal oraz zbliżone wymiary. Podobne przedstawienia znajdujące się obecnie w kolekcjach prywatnych to *Kogut, gołąb i świnki morskie* datowane na pierwsze dziesięciolecie XVIII wieku oraz *Kury, gołębie i świnka morska* (il. 15) pochodzące z przełomu XVII i XVIII wieku⁷¹.

Umieszczenie świnek morskich w towarzystwie pospolitego drobiu stanowiło twórcze przekształcenie popularnego motywu ptasich podwórek, zapoczątkowanego przez twórców niderlandzkich, z dodatkiem bardziej nietypowego motywu w postaci kawii domowej. Na znajomość twórczości malarzy holenderskich wskazuje także sposób przedstawienia ptactwa. Cassana, przebywając w Wenecji, mógł zetknąć się z działającymi tam północnymi animalistami: Jacobem van der Kerckhovenem i Jacomem Victorsem. Dwa obrazy Jacoma Victorsa podobne pod względem kompozycji i tematyki do realizacji Cassany znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie⁷². Jeden z nich, zatytułowany *Ptactwo domowe* (il. 16), zawiera oprócz wizerunków kur, kogutów i kaczek pojedyncze przedstawienie kolorowej świnki morskiej oraz białego królika. Również Jacob van der Kerckhoven użył motywu świnki morskiej w dwóch ozdobnych martwych naturach – *Martwa natura z papugą i świnkami morskimi* (il. 17) datowana na przełom XVII i XVIII wieku oraz *Martwa natura z papugą, winogronami, melonami i świnkami morskimi* (il. 18) z tego samego okresu⁷³.

67 *Ibidem*, s. 88.

68 *Ibidem*, s. 87.

69 *Ibidem*, s. 88.

70 *Ibidem*.

71 PORZIO 1989, s. 365.

72 *Katalog Galerii Malarstwa Obcego* 1938, s. 136.

73 PORZIO 1989, s. 131.



14. Giovanni Agostino Cassana, *Kury i świnki morskie*, 1718–1720, Muzeum Narodowe w Krakowie



15. Giovanni Agostino Cassana, *Kury, gołębie i świnka morska*, XVII/XVIII w., kolekcja prywatna



16. Jacomo Victors, *Ptactwo domowe*, 2. poł. XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie



17. Jacob van de Kerckhoven, *Martwa natura z papugą i świnkami morskimi*, XVII/XVIII w., kolekcja prywatna



18. Jacob van de Kerckhoven, *Martwa natura z papugą, winogronami, melonami i świnkami morskimi*, XVII/XVIII w., kolekcja prywatna

Wybór dzieł barokowych malarzy różnych narodowości, wywodzących się z odrębnych środowisk łączy jeden element – przedstawienia świnek morskich. Na podstawie tego motywu dostrzec można pewne zależności oraz wzajemne zapożyczenia, szczególnie w przypadku Giovanniego Agostina Cassany, Teodora Lubienieckiego oraz Franza Wernera von Tamma. Zdecydowana większość omawianych artystów była malarzami dworskimi lub działającymi przez pewien czas w tych środowiskach. Tam mogli zetknąć się z egzotycznym zwierzątkiem i maskotką wyższych sfer, jaką w tym czasie była kawia domowa. Prawdopodobnie właśnie dla ich zleceniodawców powstawały te dekoracyjne przedstawienia, przeznaczone do ozdoby wnętrz pałacowych lub prywatnych kolekcji.

* * *

Kawia domowa przebyła długą, międzykontynentalną podróż – dosłownie i w przenośni. W Ameryce Południowej lokalny przysmak i obiekt związany z działaniami religijnymi, w Europie zatracą swoje kulinarne i sakralne znaczenie na rzecz statusu maskotki wyższych warstw społecznych i ciekawostki

zoologicznej. Transpozycja ta widoczna jest szczególnie w dziedzinie wyobraźni artystycznej. Zaprezentowany materiał umożliwia interpretację kawii w dawnej Europie jako stworzenia cennego i interesującego. Skojarzenia pozytywne szczególnie zauważalne są w przedstawieniu trójki dzieci z epoki elżbietańskiej, a swoją kulminację mają w jedynej wyraźnie alegorycznej kompozycji autorstwa Teodora Lubienieckiego, w której świnka morskiej nadano rangę symbolu wszelkich dobrodziejstw natury. Pomimo zasadniczej zmiany funkcji kulturowych i odmiennej, wręcz przeciwstawnej perspektywy, znaczenie symboliczne zwierzęcia pozostało stałe. Świnka morska zarówno w swojej ojczyźnie, jak i w Europie przywoływała skojarzenia z obfitością, dostatkiem i dobrobytem.

Bibliografia

Źródła drukowane

- ACOSTA 2006 [1590] – José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias. En que se tratan de las cosas notables del cielo / elementos / metales / plantas y animales dellas y los ritos / y ceremonias / leyes y gobierno de los indios*, México 2006 [1590].
- ARRIAGA 1621 – Pablo José de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Peru. Dirigido al Rey N.S. en su Real Consejo de Indias. Por el padre Pablo Ioseph de Arriaga de la Compañía de Iesus*, Lima 1621.
- Biblia Tysiąclecia* 1971 – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, red. o. Augustyn Jankowski, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. drugie poprawione, Warszawa 1971.
- COBO 1964 [1653] – Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, t. 1, Madrid 1964 [1653].
- GESNER 1620 [1551] – Conrad von Gesner, *Historiae animalium. Liber primus. De Quadrupedibus viviparis*, wyd. drugie, Francofurti 1620 [1551].

Opracowania

- BIAŁOSTOCKI/WALICKI 1955 – Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Warszawa 1955.
- CHMIELEWSKI 2015 – Filip Chmielewski, *O motywie świnki morskiej na obrazach trzech artystów: Giovanniego Agostina Cassany, Teodora Lubienieckiego i Franza Wenera von Tamma*, „Barok” 2015, XXI/2 (44), s. 79–102.
- CHUDZIKOWSKI 1967 – Andrzej Chudzikowski, *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, t. 1, Warszawa 1967.
- CICHOCKI *et al.* 2015 – Włodzimierz Cichocki *et al.*, *Polskie nazewnictwo ssaków świata*, Warszawa 2015.
- COOPER/EADE 2013 – Tarnya Cooper, Jane Eade, *Elizabeth & Her People*, London 2013.

- DITTRICH/DITTRICH 2004 – Sigrid Dittrich, Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.
- DUDEK-BUJAREK 2007 – Teresa Dudek-Bujarek, *Stała ekspozycja sztuki od XIV wieku do dwudziestolecia międzywojennego XX wieku. Przewodnik*, Bielsko-Biała 2007.
- ERLENDSDÓTTIR/MARTINELL/SÖHRMAN 2017 – *De América a Europa. Denominaciones de alimentos americanos en las lenguas europeas*, red. Erla Erlendsdóttir, Emma Martinell, Ingmar Söhrman, Madrid–Frankfurt am Main 2017.
- GAWRYCKI 2014 – Marcin Florian Gawrycki, *Chrystus jada cuy. Latynoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa 2014.
- GENAILLE 2001 – Robert Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, Warszawa 2001.
- HYAMS 1974 – Edward Hyams, *Zwierzęta w służbie człowieka*, tłum. Joanna Gliwicz, Warszawa 1974.
- Katalog Galerii Malarstwa Obcego 1938 – Katalog Galerii Malarstwa Obcego. Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. Juliusz Starzyński, Michał Walicki, Warszawa 1938.
- KOBIELUS 2002 – Stanisław Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- KOLB 2005 – Arianne Faber Kolb, *Jan Brueghel the Elder. The entry of the animals into Noah's Ark*, Los Angeles 2005.
- LASOTA-MOSKALEWSKA 2005 – Alicja Lasota-Moskalewska, *Zwierzęta udomowione w dziejach ludzkości*, Warszawa 2005.
- LEJMAN 2012 – Beata Lejman, *Malarstwo Europy Środkowej XVI–XVIII w. Niemcy, Austria, Czechy, Węgry, Słowacja*, Wrocław 2012.
- PORZIO 1989 – Francesco Porzio, *La natura morta in Italia*, t. 1, Milano 1989.
- PURC-STĘPNIAK 2007 – Beata Purc-Stępniak, *Bogaty świat zwierząt*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, van Dycka i Jordaensa 1608–1678*, red. Antoni Ziemia, Warszawa 2007, s. 211–233.
- STEINBORN 2006 – Bożena Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, Wrocław 2006.
- STEINBORN 2012 – Bożena Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich*, Wrocław 2012.
- TOMKIEWICZ 1972 – Władysław Tomkiewicz, *Lubieniecki Teodor*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 17, Wrocław 1972, s. 607–608.
- TONGIORGI TOMASI/NYNGREN 1998 – Lucia Tongiorgi Tomasi, Christopher J. Nyngren, *Animal subjects*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 1, London 1998, s. 102–108.
- WALICKI 1949 – Michał Walicki, *Z dziejów barokowego portretu polskiego*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki” 1949, t. 1, s. 196–230.
- WALICKI 1961 – Michał Walicki, *Lubienieccy*, Warszawa 1961.
- WOŁOSZYN 2011 – Janusz Z. Wołoszyn, *Kulinarna selekcja, czyli o tym, jak świnka morska nie trafiła do światowego menu*, „Przegląd Historyczny” 2011, t. 102, s. 637–659.
- ZENDT 2010 – Christina Zendt, *Marcos Zapata's Last Supper. A Feast of European Religion and Andean Culture*, „Gastronomica” 2010, nr 4, s. 9–11.

Ybeth Arias Cuba

 <https://orcid.org/0000-0001-7995-8032>Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Lima, Peru

Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy Sojusz Korony Hiszpańskiej z Indiami Zachodnimi (XVII i XVIII wiek)*

Spiritual Espousal of St. Rose of Lima
Alliance of Spanish Crown with West Indies (17th–18th Centuries)

Streszczenie. Artykuł stanowi wstępne studium dotyczące złożonego problemu ikonograficznego, jakim jest przedstawienie mistycznych zaślubin św. Róży z Limy. Kult świętej zaczął rozwijać się wkrótce po śmierci tercjarki, jeszcze przed jej wyniesieniem na ołtarze. Impulsami, które zintensyfikowały dewocję skoncentrowaną wokół jej osoby, była beatyfikacja Róży w 1668 roku, a potem kanonizacja w roku 1671. Popularność świętej trwała przez cały okres funkcjonowania wicekrólestwa, a następnie, obrastając w konteksty narodowe, jej kult rozwijał się także w okresie republiki. Do dziś Róża z Limy pozostaje jedną z najpopularniejszych świętych w Ameryce Łacińskiej. Liczba przedstawień z jej udziałem jest ogromna. Analiza wizerunków świętej w kontekście myśli religijnej okresu kolonialnego pozwala na różnorodne drogi interpretacyjne mistycznych zaślubin. Powszechnie uznawano ją za uprzywilejowaną oblubienicę Chrystusa, a jej życie i postawę za wzorce godne naśladowania przez oddanych Bogu chrześcijan. W Indiach Zachodnich scena mistycznych zaślubin miała swoje własne wyjątkowe cechy i znaczenia. Charakterystycznymi elementami były: obecność aniołów i Trójcy Świętej, inskrypcje oraz obdarowanie Róży pierścieniem lub kwiatem przez Jezusa. Symbolizowały one ideę chrystianizacji Indii Zachodnich, która wydała już pierwszy owoc w postaci uprzywilejowanej świętej Amerykanki, która została patronką tych ziem. Nowy Świat został uznany za godny dostąpienia Królestwa Niebieskiego, ponieważ z gorliwością przyjął chrześcijaństwo. Mistyczne zaślubiny udowodniały, że rdzenni mieszkańcy Ameryki są oddanymi wasalami Boga. Lud amerykański wydał na świat tak wyróżnioną przez Boga świętą, więc z pewnością udowodnił, że wartości chrześcijańskie są mu bliskie. Zakładając, że monarcha był wybrańcem bożym, a nieodzownym elementem związanym z Koroną Hiszpańską była religia, ludy Nowego Świata wykazały, poprzez osobę św. Róży, że są godne miana dobrych chrześcijan, a mistyczne zaślubiny przypieczętowały związek pomiędzy Indiami Zachodnimi a Koroną Hiszpańską.

Słowa kluczowe: mistyczne zaślubiny, św. Róża z Limy, Korona Hiszpańska, Indie Zachodnie

* Artykuł w wersji hiszpańskiej opublikowany: „Arte de América Latina”, 2016, nr 6, s. 81–116.

Abstract. The article is a preliminary study of a complex iconographic problem of depicting spiritual espousal of St. Rose of Lima. Cult of the saint began to develop soon after the death of the tertiary, even before the beginning of a canonisation process. The impulse that intensified devotion around her was beatification of the Lima tertiary in 1668, followed, of course, by her canonisation in 1671. The saint's popularity continued throughout the Viceroyalty period, and then, framed with national context, her cult continued to develop even during the Republic. To this day, St. Rose of Lima remains one of the most popular saints in Latin America. A number of her representations is enormous. Placing images of the saint in the context of the religious thought of the colonial period allows for a variety of interpretative paths of spiritual espousal. St. Rose was widely regarded as a privileged bride of Christ, and her life and attitude as models worth following by devout Christians. In the West Indies, a spiritual espousal scene had its own unique features and meanings. Characteristic elements included the presence of angels and the Holy Trinity, inscriptions and bestowal of a ring or flower on Rose by Jesus. They symbolised an idea of Christianisation of the West Indies, which had already borne its first fruit in a form of a privileged Indian saint who became the patron of these lands. The New World was deemed worthy of attaining the Kingdom of Heaven, because it zealously adopted Christianity. Spiritual espousal proved that the indigenous people of these lands were good vassals. Since they produced the Saint so privileged by God, they certainly showed their attachment to Christian values. Assuming that the monarch was the Lord's choice, and that religion was an indispensable element associated with the Spanish Crown, the peoples of the New World showed, through Saint Rose, that they were worthy of being called good Christians, and spiritual espousal confirmed the link between the West Indies and the Spanish Crown.

Keywords: spiritual espousal, Saint Rose of Lima, Spanish Crown, West Indies

Wprowadzenie

zabela Flores de Oliva urodziła się i zmarła w Limie (1586–1617). We wczesnym dzieciństwie matka dziewczynki postanowiła zmienić jej imię, ponieważ trzy miesiące po urodzeniu córki dostrzegła, że twarz dziewczynki zamieniła się w kwiat róży. Wiele lat później, pod wpływem mistycznego przeżycia w czasie modlitwy przed obrazem Matki Boskiej Różańcowej w kościele Dominikanów w Limie, przyszła święta, wybierając życie tercjarki dominikańskiej, przyjęła od Najświętszej Marii Panny imię Róży, a obecnie znana jest jako św. Róża z Limy. Już za życia stopniowo zyskiwała status świętej i niezwykłą popularność. Pierwszym przejawem rodzącego się kultu była ogromna liczba mieszkańców Limy uczestniczących w jej pogrzebie. Niedługo po śmierci Róży, w 1617 roku, dominikańska prowincja w Wicekrólestwie Peru pod wezwaniem Jana Chrzyciela, ze wsparciem kapituły Limy i innych instytucji miejskich, przeprowadziła proces kanonizacyjny tercjarki. Zakończył się on sukcesem, już w 1668 roku Róża została beatyfikowana, a zaledwie trzy lata później, w roku 1671, doczekała się kanonizacji. W ten sposób Róża z Limy została pierwszą kanonizowaną świętą urodzoną

w Wicekrólestwie Peru, czyli w hiszpańskich posiadłościach kolonialnych Ameryki Południowej.

Jej pobożność została bardzo szybko rozślawiona na terytoriach należących do Korony Hiszpańskiej, a następnie w całym katolickim świecie. Rosnący kult świętej z Limy obfitował w wiele świąt ku jej czci, co znalazło także odzwierciedlenie w bogactwie źródeł pisanych i przedstawień ikonograficznych jej poświęconych. Wśród tych pierwszych znalazły się teksty hagiograficzne, kazania, opisy obchodów świąt, nowenny, sztuki teatralne oparte na żywocie św. Róży. Z kolei do licznych reprezentacji wizualnych możemy zaliczyć pojedyncze obrazy, ryciny, rzeźby, ale także poświęcone jej ołtarze o rozbudowanych programach ikonograficznych oraz wieloobrazowe cykle malarskie. Jedną z najpopularniejszych scen poświęconych Różę są mistyczne zaślubiny z Dzieciątkiem Jezus. Na przedstawieniu znajduje się zwykle tronująca Matka Boska Różańcowa; na kolanach trzyma Dzieciątko, które ofiarowuje świętej pierścień, czasami zaś różę. Wzmiankowana scena jest najbardziej znanym i rozpowszechnionym przedstawieniem w ikonografii św. Róży.

Czym są jednak mistyczne zaślubiny? Jest to przedstawienie duchowego połączenia, ślubu pomiędzy świętą i Jezusem. Jest to najwyższe mistyczne wyróżnienie, którym Osoba Boska może obdarzyć człowieka i które symbolizuje ich duchowe zjednoczenie. Stanowi złożoną metaforę, dość popularną w epoce baroku, która zawiera w sobie wiele znaczeń. Spośród innych nowożytnych świętych, które dostąpiły mistycznych zaślubin z Chrystusem, możemy wymienić także św. Katarzynę ze Sieny oraz św. Teresę z Ávili. W niniejszych rozważaniach wyeksponowany został aspekt polityczny mistycznych zaślubin oraz to, w jaki sposób tak znamienne wydarzenie z życia peruwiańskiej świętej przełożyło się na relacje pomiędzy Koroną Hiszpańską a jej kolonialnymi posiadłościami. Główną tezą badań, których wyniki zostały przedstawione w tym artykule, było ukazanie, że scena mistycznych zaślubin pomiędzy św. Różą i Dzieciątkiem Jezus personifikuje relacje między Koroną Hiszpańską a Nowym Światem.

Święta jako mieszkanka Ameryki Południowej, urodzona po drugiej stronie oceanu, reprezentowała Nowy Świat, a jej kanonizacja wyznaczyła oficjalne zjednoczenie podbitego i podporządkowanego Hiszpanii terytorium z „Królestwem Błogosławionych”, czyli Państwem Bożym, tworzonym przez świętych, aniołów i Boga, które dotychczas obejmowało „mieszkańców” wywodzących się ze Starego Świata. Jednocześnie Dzieciątko Jezus i Matka Boska były dla monarchii habsburskiej najważniejszymi postaciami kultu religijnego, wokół których formowała się szczególnie dewocja. Matka Boska z Dzieciątkiem to postacie, które stały się elementami programu religijnego dynastii, skoncentrowanego wokół kultu Eucharystii i świąt maryjnych. Analizując rozpowszechnianie ikonografii mistycznych

zaślubin, jej nieodłącznych elementów i związków znaczeniowych z Nowym Jeruzalem, można łatwiej zrozumieć istotę modelu, jakim stała się św. Róża z Limy jako chrześcijanka i służebnica. Warto nadmienić, że zrozumienie niezwyklej sceny mistycznych zaślubin nie było łatwe dla ówczesnych wyznawców świętej. Niewielu z oglądających to wyjątkowe przedstawienie potrafiło odpowiednio je zinterpretować, w tym celu potrzebna była bowiem stosowna wiedza teologiczna i eschatologiczna. Zapewne dlatego w Limie obrazy ukazujące scenę mistycznych zaślubin znajdowały się przede wszystkim w kaplicach tercjarzy dominikańskich lub w kaplicach pod wezwaniem św. Róży w dominikańskich klasztorach. Członkowie społeczności należących do tych wspólnot mieli odpowiednią formację duchową, by zrozumieć przedstawienie i należycie je zinterpretować. Dla osoby słabo zaznajomionej z tematem scena mistycznych zaślubin przedstawia po prostu połączenie się świętej z Bogiem. Dla wszystkich było oczywiste, że Róża została uprzywilejowaną oblubienicą Chrystusa, wybraną i umiłowaną. To przekonanie utrwaliło się dzięki kazaniom wygłaszanym przez kaznodziejów podczas corocznych obchodów święta Róży z Limy przypadających na dzień 30 sierpnia. Nie bez znaczenia było także to, że z czasem umieszczano obrazy z tym motywem w miejscach publicznych, takich jak np. kaplica św. Filipa od Jezusa (San Felipe de Jesús de las Casas Ruiz) w katedrze w Meksyku. Osoby bardziej wykształcone w zakresie teologii lepiej rozumiały zastosowanie metafory mistycznych zaślubin św. Róży z Limy, zapoznając się z nią zarówno poprzez źródła pisane, jak i za pośrednictwem dzieł sztuki. Zazwyczaj autorzy pism hagiograficznych i kazań jako duchowni i historycy mieli odpowiednią wiedzę, by we właściwy sposób, zgodny z teologicznymi założeniami, wykorzystać w swoich tekstach metaforę mistycznych zaślubin. Inaczej było w przypadku malarzy, którzy niekoniecznie musieli rozumieć istotę tego motywu – wystarczyło im posiadanie ryciny ukazującej scenę, którą następnie kopiowali i powtarzali na płótnie. Nie można jednak wykluczyć, że niektórzy z nich mieli stosowną znajomość teologii, by w szerszym zakresie pojmować istotę przedstawienia.

Proces rozpowszechnienia

Wiele źródeł hagiograficznych dotyczących Róży z Limy pochodzących z okresu kolonialnego porusza temat mistycznych zaślubin. Interesujące nas wydarzenia rozegrały się w Niedzielę Palmową w kościele św. Dominika w Limie. Według biografów świętej tego dnia w kościele rozdawano wiernym siedzącym w ławkach palmy, jednak Róży nie udało się zdobyć ani jednej gałązki. Poczuli, że nie jest godna otrzymania palmy. Pomodliła się więc ze smutkiem do wizerunku Matki Boskiej Różańcowej, który znajdował się w kościele. Wtedy św. Róża przeżyła

mistyczne uniesienie. Doświadczyła pocieszenia przez Dzieciątka Jezus i Dziewicę, a Jezus zaproponował jej zaślubiny. Zwrócił się do niej tymi słowami: „Rózo mojego serca, zostań moją małżonką”. Autorzy piszący o Róży często podkreślali religijne znaczenie mistycznych zaślubin i porównywali je do Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie¹. Jeden z hagiografów, Andrés Ferrer de Valdecebro, relacjonuje wydarzenie w ten sposób:

Duchowych zaręczyn dostąpią jedynie najsprawiedliwsi, którym sprzyja Bóg. Są łaską dla nas wszystkich, jednak On chciał uhonorować tę jedną osobę, zaślubiając naszą dziewicę Różę poprzez swą cielesną obecność. Chrystus, Król Niebios, Król nad królami, związał się tak silnymi więzami miłości z kobietą pochodzącą z rodu ziemskiego, kurzu i grzechu w nagrodę za jej cnoty, by uhonorować ją mianem swej małżonki².

Interpretacje wizualne najbardziej zbliżone do opisanej sceny hagiograficznej to rycina Cornelisa Gallego (il. 1) pochodząca z Antwerpii oraz jeden z owalnych medalionów (na górze obrazu, drugi od lewej strony) na płótnie Juana Correi z 2. połowy XVII wieku (il. 2). Rycina w pewien sposób zainspirowała kompozycję Juana Correi, który ok. 1671 roku namalował wizerunek świętej otoczonej scenami z jej życia ujętymi w owalne medaliony³. Pomimo tego że rozmieszczenie postaci na obrazie jest odwrotne w stosunku do tego, które znamy z ryciny, to ołtarz, na którym ustawiony został wizerunek Matki Boskiej Różańcowej, oraz postać świętej ukazanej w pozycji klęczącej są zbliżone.

Na anonimowym obrazie z Cuzco (il. 3) widać znacznie bardziej odległy wpływ ryciny Cornelisa Gallego. Wspólnymi elementami obu przedstawień są słowa wypowiedziane przez Jezusa proszącego Różę, by została jego małżonką, aureola wokół głowy świętej oraz dominikański habit. Z ust Dzieciątka wydobywa się filakteria, czyli wstęga zawierająca napis (element często pojawiający się na obrazach), biegnąca wzdłuż lewego ramienia Matki Boskiej. Pozostałe elementy, takie jak rozmieszczenie postaci i frontalizm bohaterów sceny, odróżniają obraz od grafiki. Matka Boska i Jezus zaprezentowani są jako rzeźby. Róża trzyma kotwicę. Jak widać, anonimowy autor kuzkeński dokonał dość swobodnej interpretacji kompozycji. Święta została przedstawiona na tym obrazie z charakterystycznymi dla niej atrybutami, w koronie z róż i z kotwicą, u podstawy której znajduje się

1 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 184–189; HANSEN 1668, s. 109–112.

2 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 180–181.

3 Obraz aktualnie znajduje się w klasztorze Dominikanek w Mixcoac. Erika González León wskazuje, że pierwotnie znajdował się w kaplicy Tercjarzy Dominikańskich kościoła Santo Domingo w stolicy Meksyku, GONZÁLEZ LEÓN 2007.

panorama czy też uproszczona makieta Limy. Ten model został zainspirowany inną ryciną – Jeana-Baptiste Barbé (1578–1649) (il. 4). Na grafice widnieje łacińska inskrypcja, która określa Różę jako błogosławioną, nie jako świętą. Oznacza to, że rycina powstała przed jej kanonizacją i bardzo wcześnie znalazła się w obiegu artystycznym⁴. Niektórzy datują grafikę na rok 1649, inni uważają, że istnieje nawet możliwość wcześniejszego jej powstania, ok. 1631 roku⁵. Autorce artykułu udało się odnaleźć rycinę w łacińskim egzemplarzu procedury zwyczajnej przechowywanym w Apostolskim Archiwum Watykańskim⁶, co oznacza, że czas powstania kompozycji moglibyśmy cofnąć nawet przed rok 1631. Róża trzyma w dłoni wieniec z kwiatów, który otacza Dzieciątko Jezus, co stanowi pewne podobieństwo do rzeźby Jezusa zwanego *el doctorcito* (mały doktor). Dzieciątko trzyma w dłoniach pierścień, który symbolizuje mistyczne zaślubiny ze świętą; kompozycja podobna jest do układu rzeźby, która zachowała się w klasztorze św. Róży.

Na rycinie Jeana-Baptiste Barbé można wyróżnić elementy, które stały się typowe dla ikonografii św. Róży, np. wieniec z kwiatów otaczający Jezusa. Jednakże wiele atrybutów świętej uległo zmianie, z czasem korona cierniowa została zastąpiona na innych obrazach przez koronę z róż. Wiele z tych atrybutów stosowano naprzemiennie, m.in. gałązkę lilii, palmę czy kotwicę, które niekiedy były przedstawiane razem, a na innych ujęciach pojedynczo. Rycina inspirowała głównie artystów w Wicekrólestwie Peru i Nowej Hiszpanii. Wpływ grafiki widoczny jest w przedstawieniach Róży z meksykańskiej Oaxaki (dawna Antequera) w płaskorzeźbie z fasady kościoła Nuestra Señora de la Soledad czy też w bocznym portalu katedry. Wydaje się, że niekiedy artyści wykorzystywali co najmniej dwie ryciny, by stworzyć własną, hybrydyczną kompozycję.

Kolejna grupa obrazów przedstawiających scenę mistycznych zaślubin powtarzała kompozycję ryciny Francisca Collignona wykonanej w Rzymie w 1670 roku (il. 5). Według Ramona Mujiki Pinilli grafikę należy datować wcześniej⁷. Zdaniem badacza powstała jako druk okazjonalny uświetniający obchody beatyfikacji Róży w Rzymie (1668), a następnie była wykorzystywana w czasie wielu innych świąt i uroczystości. Trzeba pamiętać, że mistyczne zaślubiny stały

4 MUJICA PINILLA 2005, s. 336–337.

5 PAGE 2009, s. 33. Ok. 1631 roku brat Gerónimo Baptista de Bernuy napisał składającą się z 43 rozdziałów biografię Róży z Limy, która jednak nigdy nie doczekała się publikacji. Istnieje kilka manuskryptów w Archivum Generale Ordinis Praedicatorum (dalej: AGOP) i w La biblioteca Municipal Augusta de Perugia. W tym dziele autor podkreślił prawdziwą świętość Róży, odwołując się do Toribia Alfonsa de Mogrovejo, Francisca Solana, Vicentego Berneda i Juana Masíasia. Bernuy opisał niespotykaną odporność Róży na ból, zauważalną u niej już w dzieciństwie, błędne decyzje jej matki oraz wczesne pragnienie przyszłej tercjarki przywdziania habitu św. Franciszka, świadectwo, które pojawiło się w relacjach Gonzala de la Mazy.

6 ASV, vol. 1572.

7 MUJICA PINILLA 2005, s. 319.



1. Cornelis Galle, *Mistyczne zaślubiny Róży z Dzieciątkiem Jezus z figury Matki Boskiej Różańcowej w limskim kościele Santo Domingo, Antwerpia, 1. poł. XVII w.*



2. Juan Correa, *Św. Róża z tęczą, otoczona scenami z życia, klasztor Dominikanek w Mixcoac, Meksyk, 1671*



3. *Mistyczne zaślubiny Róży z Limy, anonim, XVII w., olej na płótnie, kolekcja A. Barbosa-Sterna, Lima*



4. Jean-Baptiste Barbé, *Św. Róża z Limy, rycina, Rzym, 1. poł. XVII w.*

się główną sceną powtarzaną w ikonografii Róży. W omawianej scenie nie ma gestu przekazywania pierścienia, a same zaślubiny zostały zaznaczone poprzez ofiarowanie świętej kwiatu róży.



5. Francisco Collignon, *Mistyczne zaślubiny Róży z Limy*,
rycina, Rzym, 1670

Ten sam motyw zaślubin, choć w trochę innym ujęciu, możemy odnaleźć na anonimowej włoskiej rycinie z 1668 roku, na której widzimy klęczącą świętą podającą dłoń Dzieciątku Jezus, które Matka Boska trzyma na kolanach (il. 6)⁸. Na ilustracji widać, że w analizowanej scenie dwa putta anielskie podtrzymują filakterię z inskrypcją odnoszącą się do dialogu pomiędzy Dzieciątkiem Jezus

8 Niestety autorce nie udało się odnaleźć dobrej jakości fotografii prezentującej rycinę.

i św. Różę. Jest to detal, który powtarza się w nowohiszpańskich przedstawieniach sceny. Obie ryciny stanowią główną inspirację dla malarzy przedstawiających sceny mistycznych zaślubin świętej i wskazują na włoskie korzenie ikonografii.



6. *Mistyczne zaślubiny Róży z Limy*, anonim, rycina, Rzym, 1668

Pomimo wielu podobieństw istnieją dość duże różnice między tymi rycinami: scena zaślubin w wersji Collignona odbywa się na zewnątrz, a w przypadku drugiego dzieła – wewnątrz. Kolejną różnicą jest to, że na rycinie Collignona Matka Boska obejmuje Różę, a na drugiej postaci nawet się nie dotykają. Rycina z 1668 roku jest najbardziej zbliżona do relacji hagiograficznych na temat świętej. Dzieło Collignona z kolei może kojarzyć się z mistyczną ekstazą ze względu na obecność postaci aniołów unoszących się wśród obłoków. Obie ryciny stanowiły ważną inspirację dla artystów w Indiach Zachodnich, ci jednak zazwyczaj zmieniali niektóre elementy kompozycji.

Popularność sceny mistycznych zaślubin Róży i rozwój kultu świętej przyczyniły się do różnorodności ikonografii. Na większości płócien możemy zobaczyć Matkę Boską Różańcową, Dzieciątka Jezus oraz świętą z Limy. Czasem towarzyszą im cała Trójca Święta oraz postacie anielskie. Swobodna interpretacja gotowych modeli pozwoliły artystom w Indiach Zachodnich na wykreowanie nowych kompozycji ze scenami mistycznych zaślubin, które coraz bardziej odbiegały od wcześniej wspomnianych rycin. W Królestwie Nowej Granady rozwinął się schemat ikonograficzny sceny z udziałem większej liczby postaci. Kompozycje łączyły mistyczne zaślubiny ze światem polityki i bardziej uniwersalnej wymowy religijnej. Na kolejnej ilustracji możemy zaobserwować, jak jeden z największych malarzy z Bogoty (dawniej Santa Fe de Bogota), Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, skomponował tę scenę, dodając do niej postacie św. Barbary, św. Augustyna i św. Józefa⁹ (il. 7). W tym wypadku św. Róża ma na sobie dominikański habit z czarną opończą, a w prawej dłoni trzyma bukietik róż. Podczas gdy św. Augustyn stoi w głębi, za plecami Barbary, św. Józef przygląda się scenie z ogromnym zainteresowaniem. Nad głowami postaci unoszą się muzykujące anioły. Święta Barbara została umieszczona na obrazie nie bez powodu. Jedną z pierwszych parafii w Bogocie, która powstała w myśl projektów ewangelizacyjnych, głównie w celu nawracania rdzennych mieszkańców, nosiła właśnie wezwanie św. Barbary. Z kolei stojący za nią święty reprezentuje zakon augustianów, który był bardzo ważnym zgromadzeniem w życiu kolonialnej Bogoty, zarówno pod względem religijnym, jak i kulturowym. To właśnie w bibliotece augustianów znajdowały się egzemplarze historii życia peruwiańskiej świętej, które dzisiaj można odnaleźć w Bibliotece Narodowej Kolumbii (Biblioteca Nacional de Colombia). Na oglądanym obrazie scena mistycznych zaślubin stanowi transcendentalną metaforę, w której święta symbolizuje Indie Zachodnie, lojalne wobec Korony Hiszpańskiej, z błogosławieństwem Niebios (Trójcą Świętą, aniołami i Świętą Rodziną). Całość dopełniają postacie odnoszące się do tradycji lokalnych, na obrazie znajdujemy patronów związanych z Bogotą – św. Barbarę i św. Augustyna. Interesującą kwestią może być hipoteza, że podobnie jak św. Barbara związana była z ewangelizacją rdzennych mieszkańców, tak i kult św. Róży możemy rozpatrywać w kontekście procesu wykorzenia dawnych wierzeń prekolumbijskich i nawracania tubylców¹⁰.

9 GROOT 1859. Groot zaznacza, że malując ten obraz, Gregorio Vásquez de Arce inspirował się „rzymskim malowidłem, namalowanym farbami olejnymi na blasze miedzianej, przyniesionej przez jezuitów, by zdobiła tabernakulum głównego ołtarza ich kościoła”. Podejrzewa nawet, że artysta zmodyfikował pierwotną rycinę, zamieniając św. Agnieszkę, która widniała na oryginalnie, na św. Barbarę.

10 Na podstawie wstępnej kwerendy źródeł dotyczących kultu św. Róży w Bogocie udało się ustalić, że kult ten był rozpowszechniony wśród różnych warstw społecznych. Oczywiście dewocja



7. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Mistyczne zaślubiny Róży z Limy*, 1670, Colección del Banco de la República, Bogota

związana ze świętą była w pewien sposób narzucona przez dominikanów. W ich imponującym kościele, który nie przetrwał do dzisiejszych czasów, znajdował się wizerunek św. Róży. Ponadto wiemy, że kapituła miejska oraz przedstawiciele Korony Hiszpańskiej uczestniczyli w corocznych obchodach organizowanych na cześć Róży, które przypadały na 30 sierpnia. Niektóre dominikańskie zakonnice z klasztoru pw. św. Agnieszki z Montepulciano w Bogocie przyjmowały imię świętej z Limy jako swoje imię zakonne. Ponadto niektóre kobiety z Santa Fe,

Ryciny i zainspirowane nimi obrazy stały się częścią systemu, który ukształtował wizerunek świętej w zbiorowej wyobraźni, modyfikowany w zależności od potrzeb i przemian w każdym królestwie i mieście należącym do Korony Hiszpańskiej, ale rozprzestrzeniający się także w innych państwach europejskich. Nie można zapomnieć, że św. Róża w czasach jej beatyfikacji i kanonizacji miała już swoich wyznawców w Rosji, Polsce, Francji oraz Anglii. W różnych zakątkach chrześcijańskiego świata powstawały obrazy, rzeźby i teksty sławiące świętą z Limy. Wiele z tych dzieł nie było skierowanych do przeciętnego odbiorcy. W rzeczywistości zrozumienie motywu mistycznych zaślubin wymagało przynajmniej średniej znajomości teologii, a do tego inskrypcje pojawiające się na przedstawieniach były zazwyczaj w języku łacińskim.

Atrybuty mistycznych zaślubin

Z czasem w przedstawieniach mistycznych zaślubin św. Róży ukonstytuowały się zwyczajowe atrybuty, które miały charakter symboliczny. Jednym z nich była inskrypcja odpowiadająca dialogowi pomiędzy postaciami biorącymi udział w scenie. W kaplicy św. Filipa od Jezusa w katedrze w Meksyku znajduje się ołtarz poświęcony św. Róży z Limy (il. 8). W retabulum zachował się cykl obrazów Cristobala Villalpanda ukończony w 1697 roku. Zespół malowideł powstał dzięki mecenasowi Lope Corneja de Contrerasa, kanonika katedry w Meksyku, oraz Izabeli Picazo, bogatej szlachcianki nowohiszcpańskiej, i jej syna¹¹. Płótno przedstawiające scenę mistycznych zaślubin zostało umieszczone w środkowej części ołtarza (il. 9). Na obrazie znajdują się inskrypcje (na owalnym medalionie i na filakterii) odpowiadające słowom Jezusa i świętej. Podobne napisy widnieją także na obrazie Nicolasa Correi – zostały one umieszczone w dwóch medalionach otoczonych kwiatami (il. 10). Postacie uczestniczące w scenie zaślubin otoczone są przez anioły, które podtrzymują tablice. Na medalionie po stronie Marii widnieje napis: „Rosa cordis mei tu mihi sponsa esto” (Różo mojego serca, bądź moją oblubienicą), a inskrypcja na drugiej tablicy umieszczonej nad głową Różą głosi: „Ancilla tua sum Domine mi Iesu”, co znaczy „Jestem twą niewolnicą, Panie Jezu”¹². Zapis dialogu, który odbył się podczas mistycznych zaślubin, znalazł się również na kolejnym płótnie pędzla Villalpanda przechowywanym obecnie w muzeum uniwersytetu kalifornijskiego Santa Barbara

wywodzące się zarówno z elit, jak i niższych warstw społecznych, nazywane były przy chrzcie imieniem limskiej tercjarki. Te informacje ukazują skalę kultu św. Róży wśród społeczności Santa Fe.

11 BARGELLINI 1997, s. 278.

12 FLORES ARAOZ 1995, s. 219.



8. Ołtarz św. Róży z Limy, kaplica św. Filipa od Jezusa, katedra w Meksyku, 1697



9. Cristobal Villalpando, *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, olej na płótnie, ołtarz św. Róży w kaplicy św. Filipa od Jezusa w katedrze w Meksyku, 1697



10. Nicoal Correa, *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, koniec XVII w., Museo Nacional de México, fot. Eriki Mateos



11. Cristobal Villalpando, *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, olej na płótnie, University Art Museum, University of California Santa Barbara, Stany Zjednoczone Ameryki

(il. 11)¹³ oraz na anonimowym obrazie z Wicekrólestwa Peru z końca XVII wieku znajdującym się w muzeum Casa de Lorca w Limie (il. 12). W pewnym stopniu inspiracją dla wymienionych przedstawień jest anonimowa rycina z 1668 roku. Opisanie tu płótna, jak i wspomniany wcześniej obraz kuzkański (il. 3) należą do nielicznych przykładów dzieł, które opatrzone zostały napisami z pełnymi

13 RUIZ GOMAR 1997, s. 216–217.



12. *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, anonim, olej na płótnie, koniec XVII w., Museo Casa Lorca, Chosica, Lima, Peru

wypowiedziami postaci biorących udział w mistycznych zaślubinach. Płótna stanowią przykład nowego kierunku w traktowaniu hagiografii świętej. Rozwój ikonografii mistycznych zaślubin nie łączył się bowiem z rozwojem literatury na jej temat. Epizody, który doczekały się bardziej rozbudowanych opisów, to raczej przemiana twarzy świętej w różę trzy miesiące po narodzinach lub otrzymanie przez nią habitu tercjarki. Można zauważyć, że ryciny Corneliusa Gallego

były bardziej zbliżone do opowiadań hagiograficznych, a zarazem inspirowały malarzy w Indiach Zachodnich przy tworzeniu cykli poświęconych życiu świętej. Jednak scena z wyobrażeniem mistycznych zaślubin według Gallego nie odniosła takiego sukcesu jak włoskie ryciny, choćby ta autorstwa Francisca Collignona.

Oprócz inskrypcji istniały inne elementy charakterystyczne dla sceny mistycznych zaślubin. Ważnym motywem jest gest przekazania świętej kwiatu róży przez Dzieciątka Jezus. W takim ujęciu różany pęk pełni funkcję ślubnego pierścienia, podczas gdy na innych płótnach ukazywany był po prostu pierścień. Według źródeł hagiograficznych Róża nakazała swojemu bratu wykonanie obrączki na pamiątkę swoich zaślubin. Pierścień ten stał się symbolem mistycznego wydarzenia oraz obecności Chrystusa: „[...] został uwięziony w pierścieniu, na palcu i w sercu Róży; uwięził serce dziewicy Róży w pierścieniu”¹⁴. W pismach hagiograficznych poświęconych limskiej tercjarce brat Antonio de Lorea (1671) zapewniał, że wszedł w posiadanie rysunku obrączki Róży dzięki swojemu opiekunowi i mecenasowi – José de Avellaneda. Ten ostatni poświadczał, że trzymał w swoich dłoniach oryginalny pierścień świętej. Antonio de Lorea wybrał Avellanedę na swego protektora, ponieważ nikt nie nadawał się do tego lepiej, niż tak zaangażowany wyznawca św. Róży, który dodatkowo miał okazję trzymać w swoich dłoniach bezcenną relikwię. Obrączka wykonana została ze złota i według ryciny wyglądała następująco:

Na nim wygrawerowane są litery IHS i wypełnione czerwoną emalią, a czytane jakkolwiek, utworzą miłosny labirynt: z jednej strony: „moje serce bije, bądź moją żoną, Rózo”; a czytane od serca mówi: „bądź moją żoną, Rózo mojego serca”; i istnieją tysiące innych sposobów, aby odczytać napis, i za każdym razem układa się w tajemniczą harmonię, bez niczyjego udziału¹⁵.

Na niektórych obrazach peruwiańskich można odnaleźć też motyw deszczu róż, będącego symbolem powszechności przykłądu, jaki dawała Róża, i dużej liczby jej naśladowczyń. Święta pokazywała, że warto być cnotliwą i prawą, by stać się godną zaślubin z Chrystusem. Scenę tę można zobaczyć na anonimowym obrazie limskim z XVIII wieku (il. 13). Należy pamiętać, że odpowiada ona jednemu z epizodów z życia Róży, znanych z zapisów hagiograficznych, w którym łączy się kwiaty róż z przyszłymi mistycznymi małżonkami Chrystusa, czyli

14 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 191.

15 LOREA 1671, s. 91.

dominikańskimi mniszkaami z klasztoru św. Katarzyny ze Sieny¹⁶. Święta Róża oczekiwała z niecierpliwością powstania tego klasztoru, jednak nie zdążyła ujrzeć go za życia:

Zaślubiny Chrystusa z Różą wyrażają istotę i subtelność miłości, najczystszą więź, która wytworzyła się między kochankami. Te zaślubiny urzeczywistniły się poprzez Słowo i są ważne dla całej ludzkości, choć zawarte zostały w rzeczywistości jako hipostatyczne zjednoczenie jedynie z Różą, kiedy ta święta dziewica została zaślubiona z jej własnej woli najtrwalszą więzią¹⁷.



13. *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, anonim, olej na płótnie, szkoła limska, XVIII w., Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima, Peru

16 Jedno z takich kazań mówi: „Pewnego dnia, kiedy Święta zbierała róże, ukazał jej się Chrystus i przemówił do niej, tymi słowami: «Daj mi jeden z tych kwiatów, Różo». Wybrała więc najpiękniejszy, o jeszcze nierozwiniętych płatkach i podała mu, pytając, co ma zrobić z pozostałymi różami, które są zazdrosne o tę jedyną. «Uczyn z nimi co zechcesz». Zrobiła z nich wieniec i umieściła na szyi swego małżonka. Ten jedyny kwiat, który podarowała Chrystusowi, był nią samą, św. Różą od Maryi. Pozostałe były dziewczycami żyjącymi w stanie świeckim w Limie i również stały się jego małżonkami, wstępując do klasztoru św. Katarzyny ze Sieny», MARTÍNEZ 1668, s. 27.

17 BAÑOS Y SOTOMAYOR 1670, s. 8–9.

Przedstawienie Róży jako królowej kwiatów było powszechne w epoce nowożytnej. Autorzy pism hagiograficznych odwoływali się do tego motywu w swoich tekstach poświęconych limskiej tercjarce. Jeden z dominikańskich zakonników w swoim kazaniu stwierdził, że palma nie była godnym atrybutem dla Róży w dniu jej zaślubin, ponieważ reprezentowała wyjątkowe cnoty chrześcijańskie. Palmy były przeznaczone dla innych dziewic, podczas gdy ona otrzymała kwiaty, ponieważ jej zaślubiny były „związkiem tak bliskim i nierozzerwalnym, że było to małżeństwo kwiatów, w którym tak naprawdę dwoje zaślubionych stało się jednością, ponieważ małżonkami są Bóg Róża i Róża, która jest prawie Bogiem”¹⁸. Istotne jest, że Chrystus pragnął, by jego małżonka Róża nie została zamknięta w klasztorze, lecz by przebywała wśród ludzi, tak jak on za życia; przypisuje się mu słowa: „Czekam na czas, gdy będzie podobna do prawdziwej róży, by przyjąć ją do swego Królestwa”¹⁹.

Scena zaślubin na niektórych obrazach analizowanych w tym artykule została umieszczona w ogrodzie, który może być przedstawieniem rzeczywistego ogrodu przy domu świętej (il. 10, 11, 13, 14). Wiadomo także, że na obrzeżach ogrodu Róża miała niewielką celę, w której według niektórych źródeł miały miejsce zaręczyny. Brat Pedro del Castillo opowiada w swoim tekście hagiograficznym z 1670 roku, że pewnej nocy jej cela rozświetliła się tak intensywnie, że światło docierało aż do sąsiedniego ogrodu, a niewielkie pomieszczenie zamieniło się w pałac, w Nowe Jeruzalem. Święta była wtedy ubrana w szykowną suknię niczym królowa, tak odmiennie od jej codziennych strojów uszytych z szorstkiej wełny. Jej ubiór odpowiadał podniosłej chwili, była przygotowana na uroczyste zaślubiny z Chrystusem, który przybył wraz z innymi swoimi małżonkami²⁰. Castillo tak opisywał przepych, który emanował od oblubieńców – Jezusa i Róży:

[...] była ubrana na swe zaślubiny w suknię wyszywaną światłem, przyozdobioną obficie kamieniami szlachetnymi, które stworzyły na jej ciele niebo pełne gwiazd, które w świetle słońca roztaczanego przez jej małżonka

18 HERRERA 1672, f. 18r–18v.

19 BRAVO DE LAGUNAS 1669, s. 21.

20 Ta scena jest wersją snu Róży, w którym spotyka ona pięknego mężczyznę, kamieniarza. Rzemieślnik oświadcza się jej, a ona go przyjmuje. Przed odejściem przyszedł małżonek prosi ją o pomoc w polerowaniu marmuru. Róża nie wykonała jednak zadania, więc usprawiedliwia się, że przez inne obowiązki zabrakło jej czasu, a także nie ma doświadczenia w obsłudze narzędzi kamieniarskich. Jej małżonek wysłuchuje tego, a potem prowadzi ją do sali, w której znajduje się wiele kobiet pracujących przy polerowaniu kamieni. Wszystkie jednocześnie płaczą, a ubrane są w szykowne i drogie suknie. Róża również ma taką na sobie, mimo że wcześniej nosiła habit tercjarki. Jej małżonek prosi, by nie zapomniiała, że została mu poślubiona, i znika, HANSEN 1668, s. 107–109; FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 182–184. Pedro de Castillo (1670) nie wspomina jednak o kamieniarzu, a po prostu o małżonku.

cudownie lśniły: tak przyodziana dziewczyna, a raczej Królowa, stanęła w pałacu u boku swego małżonka, Króla nad królami, Pana nad panami²¹.



14. *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, anonim, olej na płótnie, szkoła kuzkeńska, XVIII w., Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Cuzco, Peru

Ponadto, jednym z istotnych elementów sceny mistycznych zaślubin jest obecność Marii, czasem w konkretnym ujęciu jako Matki Boskiej Różańcowej. Pisma hagiograficzne poświęcone Róży często wspominają o obecności Marii, która pełniła rolę duchowej matki tercjarki, podobnie jak w przypadku św. Katarzyny ze Sieny. Matka Boska Różańcowa była także, szczególnie w regionie andyjskim, jednym z symboli konkwisty i chrystianizacji²². Dlatego też nie dziwi, że święta:

21 CASTILLO 1670, s. 22.

22 MUJICA PINILLA 2005, s. 228.

[b]ędąc tak wyjątkowym pielgrzymem, porównuje się do Matki: ponieważ zarówno jedna, jak i druga zasługuje na splendor i podziw wszystkich, żadna z nich nie umniejsza wielkości Chrystusa, a święta nie odbiera chwały Matce. Ich podobieństwo nie jest identycznością ani za takie nie może uchodzić²³.

Są to słowa pochodzące z kazania brata Diega Maguette de León wygłoszonego w ramach corocznego święta Matki Boskiej Różańcowej w klasztorze dominikańskim. Możliwe, że kaznodzieja inspirował się obrazem przedstawiającym mistyczne zaślubiny Róży. W kazaniu wspomniał też, że święta jest podobna do Marii, ponieważ Duch Święty za pośrednictwem swojego ognia wcielił jej Bożą Miłość, podczas gdy w łonie Marii umieścił Słowo Boże. Ponadto, święta była podobna do Chrystusa, dzieliła z nim to samo serce i istotę przez miłość, która ich połączyła. W zakończeniu kazania kapłan prosił Różę, by dała ludziom siłę do naśladowania jej cnotliwego życia i w ten sposób pomogła w połączeniu się z Bogiem.

Mistyczne zaślubiny i Nowe Jeruzalem

Temat mistycznych zaślubin pojawił się w bulli beatyfikacyjnej w 1668 roku, gdzie wspomina się, że Róża jest Świętą Matką Kościoła, „dziewicą czystą zaręczoną z Chrystusem, jedynym mężem”²⁴. Mowa jest także o łaskach, które z tego płyną, i radości, która zalewa świat. W tekście podkreślone zostało również, że wszystkie oblubienice zaślubione Chrystusowi należały do Nowego Jeruzalem lub Państwa Bożego, w którym mieszkają wszyscy wybrani, „obcują” święci i błogosławieni²⁵. Do tego fragmentu bulli odnosi się interpretacja mistycznych zaślubin św. Róży w kontekście przypowieści biblijnej o pannach roztropnych i pannach nierozsądnych²⁶. Według przypowieści odczytywanej symbolicznie panny roztropne

23 RUIZ RAMÍREZ 1668, f. 4v.

24 Tekst bulli został przetłumaczony w Limie i skopiowany do ksiąg kapituły miejskiej, AHML, *Lib. de cab.* 28, f. 229v. Pojawia się również w tłumaczeniu na język hiszpański w historii życia brata św. Róży Leonarda Hansena z 1668 roku.

25 AHML, *Lib. de cab.* 28, f. 229v.

26 Przypowieść o dziesięciu dziewicach pochodzi z 24 i 25 rozdziału Ewangelii według św. Mateusza. Opowiada ją Jezus na Górze Oliwnej, kiedy uczniowie pytają go o jego ponowne przybycie i koniec czasów. W tych okolicznościach zaczyna się rozdział dotyczący owej paraboli. Chrystus mówi, że Królestwo Niebieskie będzie podobne do tych dziesięciu dziewic czekających na oblubieńca i trzymających lampy. Połowa z nich była rozważna, a pozostałe nie. Pierwsze z nich zabrały olej wraz z lampami. Ponieważ pan młody się spóźnił, dziewice zasnęły. Kiedy nadszedł o północy, wszystkie pobiegły po swoje lampy. Nierozważne poprosiły o pożyczanie oleju, lecz roztropne odesłały je do kupców. Podczas gdy kupowały olej,

cały czas ubogaczyły swoje życie duchowe jako chrześcijanki, zawsze gotowe do służby Bogu, swemu oblubieńcowi. Dzięki temu były obdarzane łaskami. Róża również obdarzona była szczególną łaską. W dyskursie hagiograficznym jej status świętej implikował traktowanie społeczności rdzennych mieszkańców Ameryki jako wspólnoty dobrych chrześcijan. Mieszkańcy Nowego Świata stali się tak wyjątkowymi katolikami, że między nimi zrodziła się święta obdarzona szczególnymi cnotami. W kazaniach poświęconych św. Róży głoszący wielokrotnie przywoływali przypowieść o pannach mądrych i głupich. Możemy ją odnaleźć również w pismach hagiograficznych, jak chociażby u Ferrera de Valdecebra: („[...] od dnia kiedy ogłosił swoją śmierć, czekała, niczym rozumna dziewczyna z zapaloną lampą, na swojego małżonka, któremu złoży wieczne śluby”)²⁷, czy w pismach Gonzáleza de Acuñi („[...] na szczęście nie mogły liczyć głupie niewiasty, ponieważ chciały zapalić swoje lampy cudzym olejem”)²⁸. Przypowieść ta zainspirowała również ikonografię Róży, co możemy zauważyć na anonimowym obrazie olejnym z Cuzco (il. 16). Płótno przedstawia Różę w towarzystwie innych świętych niewiast przed wejściem do Niebieskiego Jeruzalem. Aniołowie nakładają im na głowy różane korony, a schody prowadzące do bramy niebios usłane są kwiatami. Postać Róży przykuwa uwagę, ponieważ święta stoi na czele tej wyjątkowej grupy, za nią podążają: św. Gertruda z Helfty, św. Katarzyna Aleksandryjska, św. Barbara i św. Teresa z Ávili. Wszystkie niosą zapalone lampki oliwne, co czyni je pannami mądrymi z biblijnej przypowieści. Świętą z Limy witają w bramie Chrystus i jego Matka. Róża usytuowana została na czele pochodu, w uprzywilejowanym miejscu, ponieważ – jak głosił Juan de Espinosa Moreno – „jest jedyną, królową kwiatów, małżonką wybraną spośród dziesięciu dziewic”²⁹.

Ci, którzy wygłaszali kazania na temat Róży z okazji jej beatyfikacji w Rzymie w 1668 roku, posiłkowali się tekstem bulli, lecz uzupełniali go o własne interpretacje, w których wychwalali świętą jako rozważną małżonkę i jedną z panien mądrych. Pierwsze kazanie, które rozwinęło tę myśl, zostało wygłoszone przez jezuitę ojca Nicolasa Martineza w święto beatyfikacji zorganizowane przez społeczność hiszpańską w kościele pw. Jakuba Apostoła w Rzymie 10 czerwca 1668 roku³⁰. Autor ten ogłosił, że święta z Limy była królową rozważnych niewiast, a teraz wraz ze swym małżonkiem wzywają Kościół do walki o ziemskie

reszta kobiet weszła na ucztę weselną. Gdy tamte wróciły, chciały wejść do domu, lecz drzwi były już zamknięte.

27 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 433.

28 GONZÁLEZ DE ACUÑA 1671, s. 22.

29 ESPINOSA MORENO 1714, f. 3v.

30 Pochodzący z Sewilli profesor w kolegium jezuickim w Rzymie, ÁNGULO 1917, s. 133.

Jeruzalem, by lud Boży mógł dzielić szczęście, którego ona dostąpiła podczas mistycznych zaślubin. Martínez twierdził, że Róża szukała nowych małżonek dla swego oblubieńca, gdyż jej miłość „nie jest skąpa, lecz wolna, a Ona nie jest zazdrosna, chce dzielić się swym szczęściem”³¹ z innymi cnotliwymi niewiastami, które są godne dostąpienia zaszczytu bycia oblubienicą Chrystusa.

W scenach mistycznych zaślubin możemy odnaleźć symbole wskazujące na to, że Róża została małżonką Chrystusa z woli Bożej, a jej przeznaczeniem jest Niebieska Jerozolima. Na jednym z płócien z Cuzco (il. 14) w tle sceny znalazły się majestatyczne budynki, które mogą kojarzyć się z Nowym Jeruzalem; są monumentalne, jedna z budowli ma więcej niż dwa poziomy, a oba górujące nad krajobrazem murowane gmachy jaśnieją złotawym blaskiem. Kompozycja bez wątpienia zainspirowana jest ryciną Collignona. Na obrazie kuzkańskim widać również przedstawicieli elity rdzennych mieszkańców Andów. Postacie znajdują się po bokach sceny, w pozie wiecznej adoracji, w miejscach zarezerwowanych dla donatorów. Sposób przedstawienia tubylców wskazuje na to, że nie są oni konwertytami, lecz dojrzałymi w wierze chrześcijanami, którzy podążają ścieżką św. Róży i mogą dostąpić zaszczytu wstąpienia do Nowego Jeruzalem.

Z kolei dzieło Nicolasa Correi³², które pochodzi z klasztoru Franciszkanów w San Diego w Meksyku (il. 10)³³, stanowi dowód na to, że kult św. Róży przeniknął do środowiska dominikańskiego, daleko poza Limę. Na tym obrazie Dzieciątko Jezus podaje świętej różę, Matka Boska zaś różaniec. Scena rozgrywa się w ogrodzie, jak na rycinie Collignona (il. 5). Trzeba jednak pamiętać, że ogród postrzegać można jako symboliczne zobrazowanie wiecznego Edenu, a ten z kolei jest jedną z wizualnych wersji Nowego Jeruzalem. Ogród rajski, choć zlokalizowany na ziemi, był jednocześnie miejscem doskonałym i nieskalanym, zanim Adam i Ewa dopuścili się w nim grzechu. Wizja raju ukazanego pod postacią ukwieconego ogrodu zarośniętego gęsto drzewami, ze zbiornikami wody, która postrzegana jest jako źródło życia, jest podobna do scenerii mistycznych zaślubin³⁴, jak np. we wspomnianym dziele Correi, gdzie w głębi obrazu widać nie tylko obfitość soczystej zieleni, ale także fontannę (il. 10).

Inspiracją do lokalizowania sceny mistycznych zaślubin we wnętrzu była prawdopodobnie wspomniana włoska rycina z 1668 roku (il. 6). Taką scenerię odnajdujemy na anonimowym płótnie z Cuzco (il. 15). Jest to obraz XVIII-wieczny,

31 MARTÍNEZ 1668, s. 14.

32 Nicolás Correa był przyrodnim bratem Juana Correi i franciszkańskim zakonikiem, VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ 1998, s. 21.

33 VARGASLUGO /VICTORIA 1985, t. II, s. 570. Obraz obecnie wchodzi w skład kolekcji Museo Nacional de Arte w Meksyku.

34 Według Biblii ogród Eden był stworzony na planie koła, MUJICA PINILLA 2005, s. 243.



15. *Mistyczne zaślubiny św. Róży z Limy*, anonim, olej na płótnie, szkoła kuzkeńska, XVIII w., Monasterio de Santa Rosa de Santa María, Lima, Peru



16. *Triumfalne wstąpienie św. Róży do nieba*, anonim, olej na płótnie, szkoła kuzkeńska, XVIII w., Colección Lima Tours, Lima, Peru

należący aktualnie do zbiorów muzeum Casa de Lorca w Limie. Postacie zostały umieszczone w przestrzeni ograniczonej ścianą, za ogromnym oknem rozciąga się widok na ogród pełen róż i drzew. Kompozycja być może odwołuje się do tradycji, według której mistyczne zaślubiny odbyły się w niewielkiej murowanej celi zlokalizowanej w ogrodzie przy rodzinnym domu tercjarki. Jak już wspomniano, kwestia identyfikacji miejsca, w którym odbyły się mistyczne zaślubiny, nie została ostatecznie rozstrzygnięta. Według pism hagiograficznych scena ta rozgrywała się w kościele Santo Domingo w Limie, zaręczyny zaś w celi przy domu świętej. Jednak samo miejsce, odizolowany erem zlokalizowany w otoczeniu natury, może nasuwać skojarzenia z Edenem. Według źródeł pisanych Róża zbudowała swoją celę w ogrodzie, gdzie zbierały się zwierzęta, by wraz z nią chwalić Boga. Nie tylko one, ale również gałęzie drzew i rośliny nachylały się do Róży, by towarzyszyć jej w modlitwach. Erem pozwolił świętej zbliżyć się do Nieba, gdyż wybudowała celę, by przyozdobić wzgórze, czekając na swego małżonka i króla, ubrana w suknię wyszywaną jej cnotami i przyozdobiona krwawą koroną³⁵. Cella była długa na pięć stóp, szeroka na cztery i wysoka na sześć. Jej replika znajduje się dziś w Sanktuarium św. Róży w Limie.

Z kolei na obrazie z Casa de Ejercicios de Santa Rosa w Limie (il. 13) przedstawienie Nowego Jeruzalem możemy interpretować w zarówno w ujęciu materialnym, jak i duchowym. Mamy zatem architekturę, klasztor z arkadami, w których stoją dominikanie i dominikanki, jednak na tej samej kompozycji znajduje się również symboliczna interpretacja postaci. Zakonnicy i mniszki zostali zobrażowani także pod postacią kwiatów, co ma symbolizować ich czystość i piękno duchowe oraz podkreślić chrześcijańskie cnoty. Według Ramona Mujiki Pinilli³⁶ w tej wizualizacji mistycznych zaślubin nie zabrakło cech apokaliptycznych. Autor opiera swoją interpretację na treści kazania franciszkanina ojca Gonzala Tenoria, który uczestniczył czynnie w procesie beatyfikacyjnym Francisca Solana w 1670 roku. Kazanie umieszczono w zbiorze tekstów autorstwa Tenoria opublikowanych przez brata Jacinta de la Parrę z okazji święta beatyfikacyjnego, jednak wśród nich znalazły się także inne kazanie Tenoria, niezwiązane z Franciszkiem Solaną³⁷. Mujica Pinilla nie zgadza się ze stanowiskiem, że mistyczne zaślubiny

35 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 170.

36 MUJICA PINILLA 2001.

37 PARRA 1670, s. 628–651. W swoim artykule Mujica Pinilla zaznacza, że źródłem, z którego korzystał, są dokumenty, w których Gonzalo Tenorio potwierdza informację, którą przekazał hagiografowi Róży, Antoniemu Lorei, MUJICA PINILLA 2001, s. 525. Ponadto, przekazał także nowe informacje dotyczące świętej i jej relacji z zaufanymi spowiednikami, o których nie mówi w swoim kazaniu. Niestety publikacja tych dokumentów, o których autor wspominał w artykule i obiecał ich upublicznienie, nigdy nie doszła do skutku. Według Mujiki Pinilli franciszkanin napisał 16 tomów poświęconych Matce Boskiej Niepokalanie Poczętej, które zostały ocenzone przez Juntę de Teólogos de la Inmaculada w 1675 roku. Dokonano tego na mocy

były uniwersalnym symbolem kreolskim w ikonografii Róży³⁸. Uważa, że scena zaślubin miała charakter bardzo polityczny, który wyrażał się poprzez indywidualne cechy przedstawienia w ikonografii każdego z miast po amerykańskiej stronie Atlantyku. Chodziło o relacje pomiędzy królem i jego wasalami. Ta myśl została wyrażona w sposób jasny podczas beatyfikacji Róży z Limy, kiedy to franciszkanin Fernando Bravo de Lagunas zauważył: „[Chrystus został] zaślubiony z nową małżonką, piękną Indianką, dziewicą z naszej ojczyzny”³⁹.

Manuel Escalante y Colombres był cenionym kanonikiem w kapitule katedralnej w stolicy Meksyku. Zanim przejął obowiązki w kapitule, wygłosił kazanie (opublikowane w 1672 roku) podczas obchodów beatyfikacji Róży w stolicy Meksyku. Autor zaczyna od motywu lamp niesionych przez panny mądre i panny głupie, a następnie odnosi się do retoryki Apokalipsy, aby podkreślić, że żywot św. Róży wypełniał w pewnym stopniu ukrytą symbolikę zawartą w Księdze Objawienia. Escalante y Colombré pisał:

I dlaczego Róża, która odziana była w habit i oponczę, i nie brakowało jej też welonu; i jak potwierdził święty Jan [...] głowę miała białą, jakby z wełny, i na dowód, że pochodziła z rodu Guzmana [którego herbem są gwiazdy] trzymała w prawej dłoni siedem gwiazd [...] i należała do tercjarek, a przespana była sznurem [...]. I dlaczego wcierała paprykę w swoje oczy? By oczy jej stanęły w płomieniach⁴⁰.

Profetyczna obecność św. Róży w Indiach Zachodnich została potwierdzona przez nowy model świętości. Czy więc potrzeba więcej dowodów na to, że limska dziewica dostąpiła Nowego Jeruzalem? „Cudem jest ujrzeć twoje rozświetlone imię; twoje cnoty przewyższają cnoty panien mądrych, a dorównują im jedynie cnoty anielskie”⁴¹. Jednym z najważniejszych znaków apokaliptycznych było przyjęcie świętej do Królestwa Bożego. Mieszkanka Indii Zachodnich, która dostąpiła wejścia do Nowego Jeruzalem, gwarantowała zarazem Bożą ochronę dla amerykańskich ziem Korony Hiszpańskiej. Jej życie miało być inspiracją

królewskiego dokumentu (*real cedula*) z 8 września tamtego roku, który nakazywał królowi i Audiencji Meksyku druk w języku łacińskim 16 tomów prac tego autora poświęconych Matce Boskiej Niepokalanie Poczętej. Tomy te spoczywają w Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, MUJICA PINILLA 2005, s. 328. Wcześniej dzieło zostało opublikowane bez stosownej aprobaty. Zgodnie z tradycją ostatnim statkiem, który wypływał do Nowej Hiszpanii, wysłano 200 egzemplarzy dzieła do Europy; TORRE REVELLO 1991.

38 MUJICA PINILLA 2001, s. 527.

39 BRAVO DE LAGUNAS 1669, s. 7.

40 ESCALANTE Y COLOMBRES 1672 [b.p.].

41 *Ibidem*. Problem możliwości wstąpienia Indian do Królestwa Niebieskiego był jednym z tych, którymi zajmował się Gonzalo Tenorio, MUJICA PINILLA 2001, s. 527.

dla innych mieszkańców tego terytorium, by także walczyli o wejście do Królestwa Bożego. Model świętości zaproponowany za pośrednictwem św. Róży polegał na nieustannym umartwieniu, modlitwach i poście. „Esencją życia tercjarek od św. Dominika jest żołnierski porządek wyznaczany przez modlitwę i posty, a przez to określane są jako: *Militia Christi*”⁴². Nowe Jeruzalem, które stanowiło ważny element wizji apokaliptycznych, często łączone było z osobą Marii, która była mistyczną towarzyszką Róży i innych tercjarek podążających tą samą ścieżką religijności. Ruiz Ramirez tak pisał o Marii: „Była pierwszą z róż, w czystości, cnocie i udowodniła, że dziewictwo pozwala na udział w Królestwie Niebieskim, a Królestwo Niebieskie podobne jest do dziesięciu dziewic, ponieważ niebo jest miejscem zamieszkania dusz błogosławionych”⁴³.

Idealna małżonka i służebnica

Sukces ikonografii mitycznych zaślubin św. Róży był przełomowy dla rozumienia pewnych aspektów religii na ziemiach Korony Hiszpańskiej, ponieważ z jednej strony gloryfikował Amerykę, z drugiej jednak wzmocnił zależności posłuszeństwa, które winny być podstawą funkcjonowania hiszpańskich wasali. Cnota posłuszeństwa była dla Hiszpanii niezwykle ważna i przydatna. Pomimo że nigdy nie została uznana za cnotę kardynalną ani teologiczną, od XIII wieku była analizowana przez teologów. Promowano egzekwowanie cnoty posłuszeństwa jako „powstałej z wartości moralnej wyższości samokontroli oraz poprzez odrzucenie wewnętrznej wiary”⁴⁴. Bardziej ceniony był zatem wasal oddany niż zastraszone. Stąd narodziła się relacja senior – wasal polegająca na wzajemności, która funkcjonowała ponad konfliktami i opierała się na wymianie przysług. Uważano, że posłuszeństwo jest naturalną konsekwencją wierności, jednak w praktyce zależało od okoliczności i szczerzej relacji między stronami⁴⁵. Piszący o Róży, a w szczególności o jej mistycznych zaślubinach, nie tracili okazji, by eksponować przymioty świętej. Opiece świętej tercjarki polecano także królów hiszpańskich, których ze względu na jej związki z Koroną Róża miała wspomagać w rządach:

Przez wzgląd na miłość, która łączyła cię z Królami Katolickimi, polecamy twojemu wstawiennictwu zdrowie, życie i szczęście naszego najukochańszego księcia Karola oraz miłość jego wasali. Niech będzie równie wielkoduszny jak jego ojciec, łaskawy jak dziadek, ostrożny jak Filip, któremu

42 ESCALANTE Y COLOMBRES 1672 [b.p.].

43 RUIZ RAMÍREZ 1668, f. 7v.

44 VALLADARES 2012, s. 124.

45 *Ibidem*, s. 144.

cnota nadała imię. Niech w zwycięstwach będzie Cezarem, a w świętości Fernandem, zwanym świętym. Przez troskę, jaką otaczasz swą ojczyznę, wyproś u twego małżonka te łaski dla wszystkich prowincji Nowego Świata⁴⁶.

Z dala od rzymskiego dworu istotą świętości Róży było to, że została ona uznana przez Boga, ponieważ w Kościele tylko Bóg, a nie bliskość Rzymu, może usankcjonować świętość⁴⁷. Jeżeli autorzy piszący o limskiej tercjarce chcieli do czegoś przyrównać związek św. Róży z Bogiem, odnosili się do idealnych relacji ziemskich. Oblubienice Chrystusa „towarzyszyły mu jak swojemu władcy, podążały za nim, jak za swoim panem i służyły mu jak swojemu królowi”⁴⁸. Były to powinności, których oczekiwano zarówno od żon ziemskich, jak i zaślubionych Bogu (mniszek, zakonnic, tercjarek i innych). By wzmocnić przekaz, w wielu historiach poświęconych życiu Róży opisywano i podkreślano, że jej dobrowolną decyzję o oddaniu się Bogu należy traktować jako zaręczyny. Róża dotrzymała swej obietnicy, nawet kiedy jej matka chciała wydać ją za mąż za bogatego mężczyznę. Nie zgadzając się na zamążpójście, oświadczyła, że otrzymała ogromny przywilej od Boga i że żaden, nawet najbogatszy człowiek na świecie nie może się z nim równać. Jeden z autorów cytuje nawet wypowiedź Róży: „Jak mogę pragnąć mężczyzn, mając Ciebie? Nie chcę męża ani bogactw, chcę jedynie służyć Tobie”⁴⁹.

Z drugiej strony historiografia wskazuje na ostrożność, z jaką władze Kościoła podchodziły do świętości kobiet. Wynikało to z przeświadczenia, że ciało kobiet jest bardziej podatne na pokusy i heterodoksyjne doświadczenia. Pomimo tego jednak istniała odrębna doktryna, która uznawała, że ciało kobiece może dostąpić specjalnej więzi z Bogiem.

Spośród wszystkiego, co tworzy mistyczne ciało Kościoła, to dziewice przyciągają spojrzenia i uwagę: dziewice są najintensywniej pachnącymi kwiatami, roztaczają wokół siebie słodką delikatność. Są różami, które obficie wyrastają w sercu swego Boskiego Małżonka; bycie istotą czystą na duszy i na ciele jest lekarstwem, udziałem w chwale, w której towarzysząmi są Bóg, anioły i wszyscy święci⁵⁰.

46 MARTÍNEZ 1668, s. 31–32.

47 RUIZ RAMÍREZ 1668, s. 4.

48 CASTILLO 1670, s. 22.

49 FERRER DE VALDECEBRO 1666, s. 45.

50 RUIZ RAMÍREZ 1668, s. 5.

Teoretycy epoki nowożytnej wskazywali na więź między małżonkami, którą zapoczątkowali Adam i Ewa. Pisali o związku między mężczyzną i kobietą, ale odnosili ten związek bezpośrednio do mistycznych zaślubin. Twierdzili, że Bóg

złączył dwie istoty w jedno ciało. [Róża] Poślubiła Chrystusa świętością swojej duszy, tak że dwie istoty złączyły się w jednego ducha⁵¹. Ich dusze złączyły się do tego stopnia, że nie można było odróżnić serca Róży od serca jej małżonka, oba serca miały swoją wspólną naturę, substancję i esencję [...]. Serce Róży uległo transsubstancjacji⁵².

To prawo przysługuje jedynie zakonnicom. Dlatego kaznodzieja kieruje do Róży następujące pytania:

Dokąd chcesz dotrzeć, cudowna kobieto? Dokąd? Nie ma już innego miejsca, do którego można by dążyć, oprócz Bożego Serca. Czego żądasz? Serce twego małżonka uwolniło cię od cierpienia. Podarował ci swoje serce, byś była uprzywilejowana. Dlatego podczas zaślubin nazywa cię Różą swojego serca⁵³.

Diego Gil Guerrero w 1697 roku pisał, że Róża jako panna mądra i oblubienica musiała oczekiwać swego małżonka na Drodze Krzyżowej. Doświadczała tej bolesnej drogi na trzy sposoby: w sercu, w duszy i w ciele. Po pierwsze, myśląc o swoim ukrzyżowanym małżonku, czuła jego śmierć w swoim sercu, a on pozwolił jej napić się krwi z przebitego boku. Po drugie, choć zamiast korony cierniowej nosiła koronę z kwiatów, wykonaną przez jej matkę, miała ona 99 kolców, dzięki którym Róża nie zasypiała i mogła się nieustannie modlić. Po trzecie, umartwiała swoje ciało do granic wytrzymałości poprzez posty, samobiczowanie i odizolowanie w niewielkiej celi, gdzie sypiała na skromnym i niewygodnym posłaniu⁵⁴.

W następnym roku, 1698, brat José Sarmiento Sotomayor przygotował kazanie, które wygłosił na corocznym święcie patronki celebrowanym w Meksyku. Kaznodzieja skupił się na zagadnieniach związanych z kultem św. Róży, ale też zachwycał się jej postawą wobec Boga. Odwołał się do przypowieści o pannach mądrych i głupich, by pokazać, że świętość Róży objawiała się w jej nieustannym czuwaniu, stałej gotowości (podobny temat poruszył Gil Guerrero). Saramiento

51 MARTÍNEZ 1668, s. 21.

52 MAGUETTE DE LEÓN 1736, s. 51–76.

53 BNM, GIL GUERRERO 1697, s. 140.

54 *Ibidem*.

Sotomayor zaznaczył, że wyjątkowość świętości Róży polegała na uosobieniu żarliwości wiary. Światło jej lampy jaśniało intensywnie, gdyż dzięki połączeniu z Chrystusem jej ofiara w postaci umartwienia ciała intensyfikowana była ofiarą Chrystusa na krzyżu. Oboje poświęcili swoją doczesność, by uratować dusze bliźnich. Jej świętość charakteryzowała się też skromnością i ukrywaniem cnót, te jednak były tak jaśniejące, że nie sposób było ich nie dostrzec⁵⁵.

Róża, będąc jednocześnie oblubienicą Boga i świętą, stała się postacią wyjątkową⁵⁶. W 1669 roku została patronką Limy i Wicekrólestwa Peru, a w 1670 patronką Indii Zachodnich. Opieka świętej jest niepodważalna: „Nie było wątpliwości, że zasłużyła na miano małżonki [...] wszystkie znaki zwiastują, że Róża, córka mego ojca świętego Dominika, jest czczona na północy”⁵⁷. Bycie patronką Indii Zachodnich również polega na wspomaganiu zwalczania rdzennej wiary pogańskiej. W wielu tekstach na temat świętej możemy przeczytać, że za jej życia Indie Zachodnie wciąż były pogańskie. Dzięki cnotom Róży mieszkańcy Nowego Świata postanowili podążać ścieżką prowadzącą do Królestwa Bożego, ponieważ jej wpływ był tak silny. Lampa, którą niosła, stała się jasnym światłem, pośród ciemności poganizmu⁵⁸.

Podsumowanie

Celem prezentowanego artykułu było wykazanie, że scena mistycznych zaślubin św. Róży była istotnym modelem ikonograficznym i hagiograficznym, w którym podkreślone zostały zarówno zalety życia w cnocie, zgodnie z wytycznymi religii chrześcijańskiej, jak i w posłuszeństwie wobec Korony Hiszpańskiej. Wyróżniamy trzy główne postacie mistycznych zaślubin: Różę, która reprezentowała Indie Zachodnie, oraz Dzieciątka Jezus i Maryję, którzy symbolizowali Koronę Hiszpańską. Dynastia Habsburgów stworzyła swój własny model wiary, polegający na silnym kulcie Eucharystii (ciała Chrystusa) i kulcie maryjnym.

Obrazy przedstawiające mistyczne zaślubiny prezentują niezwykle podniosłe wydarzenie istotne dla całej społeczności Indii Zachodnich: rdzenna mieszkanka tych ziem została wybrana na oblubienicę Chrystusa. Stała się wzorem do naśladowania dla innych wiernych z zamorskich krain, by biorąc z niej przykład

55 *Ibidem*; SARMIENTO SOTOMAYOR 1698; ESPINOSA MORENO 1714, f. 4v–6r. Wszyscy pisali o św. Róży składającej siebie w ofierze i umiłowanej małżonce Chrystusa oraz patronce Indii Zachodnich.

56 ESPINOSA MORENO 1714, s. 4.

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem*, f. 3r–3v. Franciszkanin brata Gonzalo Tenorio twierdził, że utrzymywał kontakty ze spowiednikami Róży i z jej rodziną. W swoim kazaniu zapewnił, że Róża zdobyła dla swojej ojczyzny miłość Bożą, MUJICA PINILLA 2001, s. 525–526.

stawali się dobrymi chrześcijanami i oddanymi wasalami Korony Hiszpańskiej. Nawrócona ludność hiszpańskiej Ameryki musiała nieustannie udowadniać swoją pobożność. Angażowanie się w życie duchowe i uczestniczenie w praktykach religijnych uznawane było za obowiązek, ale i służbę na rzecz integracji nowych chrześcijańskich społeczności.

Dlatego właśnie ikonografia i opowieści dotyczące świętej rozpowszechniane były w formie obrazów, rycin i tekstów, by coraz więcej osób poznawało religijny i polityczny wzorzec, który uosabiała Róża. Wizerunek świętej dotarł do Rzymu, Antwerpii, Madrytu, Sewilli, Meksyku i Limy. Rozpowszechnianiem tekstów i wizerunków świętej zajmowali się uczeni, by zadbać o wartość merytoryczną przekazu i jednolitą ikonografię.

W Indiach Zachodnich scena mistycznych zaślubin miała swoje własne wyjątkowe cechy i znaczenia. Charakterystycznymi elementami były: obecność aniołów i Trójcy Świętej, tablice z inskrypcjami oraz gest obdarowania Róży pierścieniem lub kwiatem przez Jezusa. Symbolizowały one ideę chrystianizacji Indii Zachodnich, która wydała już pierwszy owoc w postaci uprzywilejowanej świętej mieszkanki Ameryki, która została patronką tych ziem. Nowy Świat został uznany za godny dostąpienia Królestwa Niebieskiego, ponieważ z gorliwością przyjął chrześcijaństwo. Należało udowodnić, że miasta zaatlantyckich kolonii są ośrodkami prężnie rozwijającego się kultu religijnego, co miało zapewnić ich polityczną pozycję i pełną akceptację Korony Hiszpańskiej. Rozważaniami na ten temat zajmowali się głównie teologowie i zakonnicy⁵⁹.

Mistyczne zaślubiny udowadniały, że rdzenni mieszkańcy Ameryki są oddanymi wasalami. Ten nowo nawrócony lud wydał na świat tak uprzywilejowaną przez Boga świętą, więc z pewnością pokazał, że wartości chrześcijańskie są mu bliskie i że jest gotowy bronić zarówno swojej religii katolickiej, jak i króla. Zakładając, że monarcha był wybrańcem Bożym, a nieodzownym elementem Korony Hiszpańskiej była religia, jej wasale musieli udowodnić swoją religijność. Ludy Nowego Świata pokazały, poprzez osobę św. Róży, że są godne miana oddanych chrześcijan, a mistyczne zaślubiny przypieczętowały związek pomiędzy Indiami Zachodnimi i Koroną.

Podsumowując, motyw mitycznych zaślubin cieszył się dużą popularnością, co utwierdziło wyznawców św. Róży w przeświadczeniu, że podążając wytyczoną przez nią ścieżką, staną się dobrymi chrześcijanami i wasalami. Nie można jednak zapomnieć o tym, że odpowiednie zrozumienie motywu mistycznych zaślubin wymagało szerszej znajomości teologii, co nie było częste wśród niższych warstw społecznych. Ten aspekt wpłynął na różnorodność wyznawców Róży. W Meksyku

59 GÁLVEZ PEÑA 2008, s. 73–74, 80.

jej kult popularny był wśród elit, natomiast w Limie należeli do niego przedstawiciele wszystkich grup społecznych. Zdaje się zatem, że interpretacja mitycznych zaślubin była w Meksyku rozumiana w sposób bardziej złożony niż w Limie. Niestety wciąż brakuje wyczerpujących badań w tym zakresie, prezentowany artykuł to zaledwie początek studiów, mam nadzieję, że dla niektórych być może stanie się inspiracją prowadzącą do dalszych refleksji.

Tłumaczenie z hiszpańskiego

Maria Mroczek

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

AHML, *Lib. de cab.* 28 – AHML, Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, *Libros de cabildo*, 28.

ASV, vol. 1572 – ASV, Archivio Segreto Vaticano, Roma, *Congregatione Rituum Processus*, vol. 1572.

BNM, GIL GUERRERO 1697 – BNM, Biblioteca Nacional de México, Diego Gil Guerrero, *La rosa crucificada. Sermón de Santa María patrona de las Indias, y criolla de Lima en el Perú, que predicó en el convento real de Jesús María de México en la fiesta, que celebró año de 1697*, manuskrypt, México 1697.

Źródła drukowane

BAÑOS Y SOTOMAYOR 1670 – Joseph Baños y Sotomayor, *Sermón de la bienaventurada Rosa del Perú, a la fiesta solemne de su beatificación, con asistencia del santísimo sacramento*, Madrid 1670.

BRAVO DE LAGUNAS 1669 – Fernando Bravo de Lagunas, *Sermón de la gloriosa santa Rosa de Santa María, virgen de Lima, que predicó el segundo día del solemne novenario de su beatificación, en el convento grande de N.S. del Rosario, el RPF Fernando Bravo de Lagunas, lector jubilado del orden de nuestro seráfico P.S. Francisco y definidor habitual de esta santa provincia de los doze apóstoles de Lima, y guardián actual del convento grande de aquella ciudad*, Lima 1669.

CASTILLO 1670 – Pedro del Castillo, *La estrella del Occidente, la Rosa de Lima. Que de lo del regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de la Santa Rosa de Santa María. Del sagrado instituto de la Tercera Orden, y [h]ábito de Nuestro gran Padre, y patriarca Santo Domingo de Guzmán*, México 1670.

ESCALANTE Y COLOMBRES 1672 – Manuel de Escalante y Colombres, *Beatificación de la virgen gloriosa Rosa de Santa María. Celebrada, en el convento sagrado de religiosas de Santa Catharina de Sena, de esta imperial ciudad mexicana. El domingo primero de la octava, día 30 de agosto de 1671*, México 1672.

- ESPINOSA MORENO 1714 – Juan de Espinosa Moreno, *Sermón que en la annual plausible celebridad de la esclarecida virgen Sta. Rosa de Santa María*, México 1714.
- FERRER DE VALDECEBRO 1666 – Andrés Ferrer de Valdecebro, *Historia de la maravillosa, y admirable vida de la venerable madre, y esclarecida virgen sor Rosa de Santa María, de la Tercera orden de Santo Domingo*, Madrid 1666.
- GONZÁLEZ DE ACUÑA 1671 – Antonio González de Acuña, *Rosa mística. Vida y muerte de Santa Rosa de S. María virgen. De la Tercera Orden de S. Domingo, natural de la ciudad de los Reyes metrópoli del reyno del Perú en las Indias Occidentales*, Roma 1671.
- GROOT 1859 – José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo XVII Con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista*, Bogotá 1859.
- HANSEN 1668 – Leonard Hansen, *La bienaventurada Rosa de S. María de la tercera orden de Santo Domingo. Su admirable vida, y preciosa muerte*, Madrid 1668.
- HERRERA 1672 – Fernando de Herrera, *Oración panegyrica a la beatificación de la beata Rosa de S. María de la Tercera Orden del gran patriarca S. Domingo, natural de Lima, patrona del Perú. Dixola en la fiesta que le consagró la real universidad de S. Marcos, asistiéndola con insignias, sexto día del octavario que fue 24 de agosto de 1669 en el convento de N.S. del Rosario*, Lima 1672.
- LOREA 1671 – Antonio de Lorea, *Santa Rosa, religiosa de la tercera orden de S. Domingo, patrona universal del Nuevo Mundo, milagro de la naturaleza, y portentoso efecto de la gracia. Historia de su admirable vida, y virtudes, que empieza desde la fundación de la ciudad de Lima, hasta su canonización, por nuestro santísimo padre Clemente papa X, y relación de los extraordinarios favores con que los sumos pontífices y nuestros catholicos reyes de España, la han honrado hasta oy*, Madrid 1671.
- MAGUETTE DE LEÓN 1736 – Diego Maguette de León, *Oración panegyrica en los reverentes anuales, festivos cultos, que el insigne imperial convento de Santo Domingo de Guzmán, Orden de los predicadores, en la primera dominica de septiembre dedicada a las rosas del Santísimo Rosario, con el concurso de la misma soberana imagen, consagra devoto a el mejor pimpollo, que brotó hermosísima rosa, y plantó la divina mano en el viridario ameno de mi religión guzmana, Santa Rosa de Santa María*, México 1736.
- MARTÍNEZ 1668 – Nicolás P. Martínez, *Oración panegyrica de la B. Rosa de Santa María Virgen de Lima. dijola en la solemne fiesta que a su beatificación izo la nación española en su iglesia del Apóstol Santiago de Roma*, Roma 1668.
- PARRA 1670 – Jacinto de la Parra, *Rosa laureada entre los Santos. Epitalamios sacros de la corte Aclamaciones de España, aplausos de Roma, congratulaciones festivas del clero y religiones, al feliz desposorio que celebró en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Predicadores, patrona del Perú, y beatificación solemne promulgo en la iglesia militante la santidad de Clemente Nono, de felice recordación, en 15 de Abril de 1668*, Madrid 1670.
- RUIZ RAMÍREZ 1668 – Juan Bautista Ruiz Ramírez, *Sermón o Oración Evangélica, sacra y demostrativa, que dixo... a la Beatificación de Santa Rosa Peruana de Santa María...*, Madrid 1668.
- SARMIENTO SOTOMAYOR 1698 – Joseph Sarmiento Sotomayor, *Patrocinio aplaudido, y coronado celebridad, de Santa Rosa de Santa María, en la santa iglesia metropolitana de la ciudad de México, corte de Nueva España*, México 1698.

Opracowania

- ÁNGULO 1917 – Domingo Ángulo, *Estudio bibliográfico: Santa Rosa de Santa María*, Lima 1917.
- BARGELLINI 1997 – Clara Bargellini, *Retablo de Santa Rosa de Lima*, [w:] *Cristobal de Villalpando ca. 1649–1714*, red. Juan Gutiérrez Haces et al., México 1997, s. 278–283.
- FLORES ARAOZ 1995 – José Flores Araoz, *Iconografía de Santa Rosa*, [w:] *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, red. José Flores Araoz, Lima 1995, s. 213–302.
- GÁLVEZ PEÑA 2008 – Carlos Gálvez Peña, *La ciudad letrada y santa: la ciudad de los reyes en la historiografía del siglo XVII*, [w:] *Urbanismo y vida urbana en Iberoamérica colonial*, red. Bernardo Vasco, Pablo A. López, Bogotá 2008, s. 71–102.
- GONZÁLEZ LEÓN 2007 – Erika González León, *Arte y devoción en torno a la patrona del Nuevo Mundo: Santa Rosa de Santa María*, praca licencjacka, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2007.
- MUJICA PINILLA 2001 – Ramón Mujica Pinilla, *Aproximaciones apocalípticas a los „desposorios místicos” de Santa Rosa de Lima*, „Anuario de la Historia de la Iglesia” 2001, vol. 10, s. 522–529.
- MUJICA PINILLA 2005 – Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, wyd. drugie, México 2005.
- PAGE 2009 – Carlos A. Page, *La vida de santa Rosa de Lima en los lienzos del convento Santa Catalina de Córdoba (Argentina)*, „Anales del Museo de América” 2009, nr 17, s. 28–41.
- RUIZ GOMAR 1997 – Rogelio Ruiz Gomar, *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*, [w:] *Cristobal de Villalpando ca. 1649–1714*, red. Juan Gutiérrez Haces et al., México 1997, s. 216–217.
- TORRE REVELLO 1991 – José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México 1991.
- VALLADARES 2012 – Rafael Valladares, *El problema de la obediencia en la Monarquía Hispánica*, [w:] *Servir al rey en la Monarquía de los Austrias. Medios, fines y logros del servicio al soberano en los siglos XVI y XVII*, red. Alicia Esteban Estringana, Madrid 2012, s. 121–145.
- VARGASLUGO 1988 – Elisa Vargaslugo, *Iconografía de Santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España*, [w:] *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina. X Coloquio internacional de Historia del arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México 1988, s. 213–228.
- VARGASLUGO/VICTORIA 1985 – Elisa Vargaslugo, Josepe Guadalupe Victoria, *Juan Correa: su vida y su obra*, t. II, cz. 2, México 1985.
- VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ 1998 – María Elisa Velázquez Gutiérrez, *Juan Correa, „mulato libre, maestro pintor”*, México 1998.

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 Folguere „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 Irlas, 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 Irlas, 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 szczerza 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

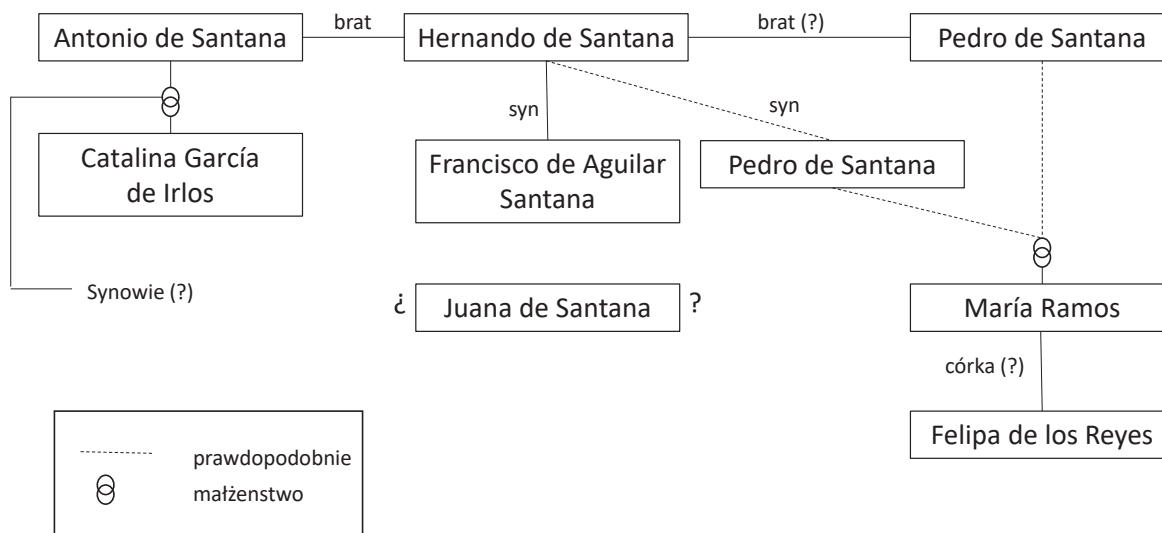
25 GIL TOVAR 1986, s. 167–195; VENCES VIDAL 2008, s. 89; FAJARDO DE RUEDA 2014, s. 68–125.

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 Rivero 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 ogrodzenia, 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 stawił 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 sąsiedował 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.

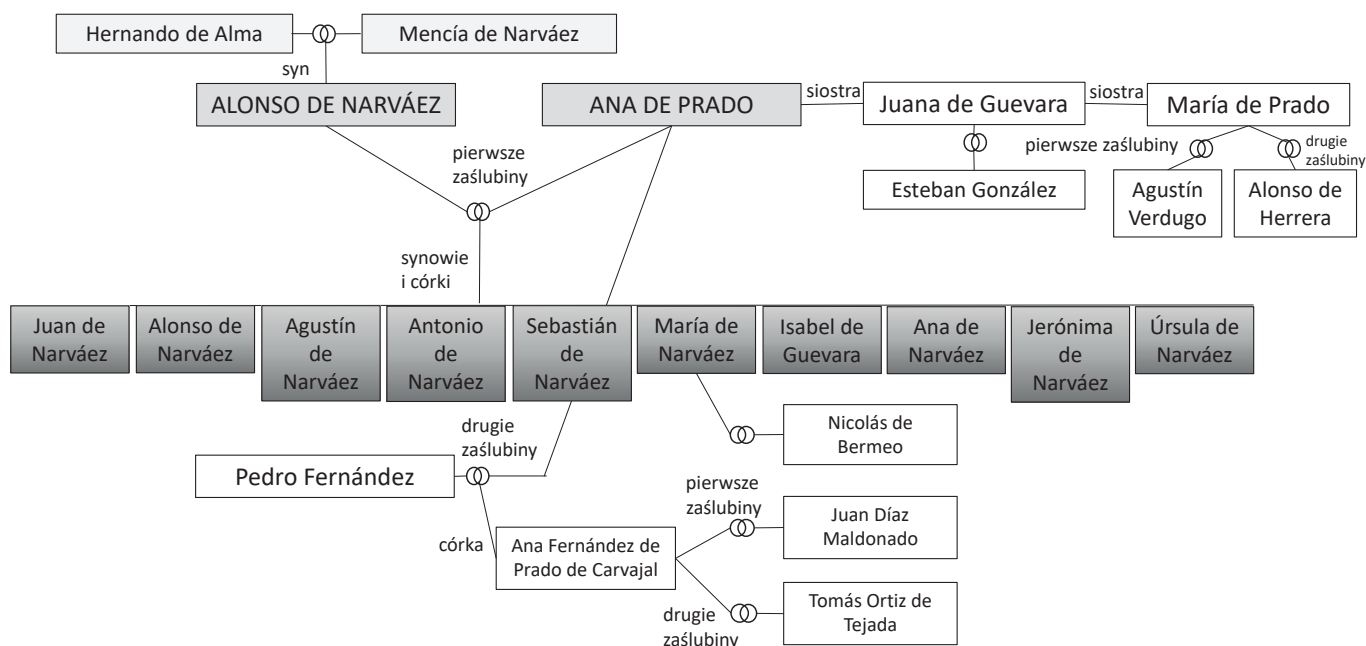
Akta sądowe dostarczają ciekawych informacji dotyczących powiazań rodzinnych malarza. Udało się ustalić, że Esteban González był szwagrem Any de Prado, żonatym z siostrą wdowy, Juaną de Guevarą. W chwili wydania wyroku miał 30 lat, pochodził z Hiszpanii, z gór prowincji León, a od 16 lat mieszkał w miejscowości 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

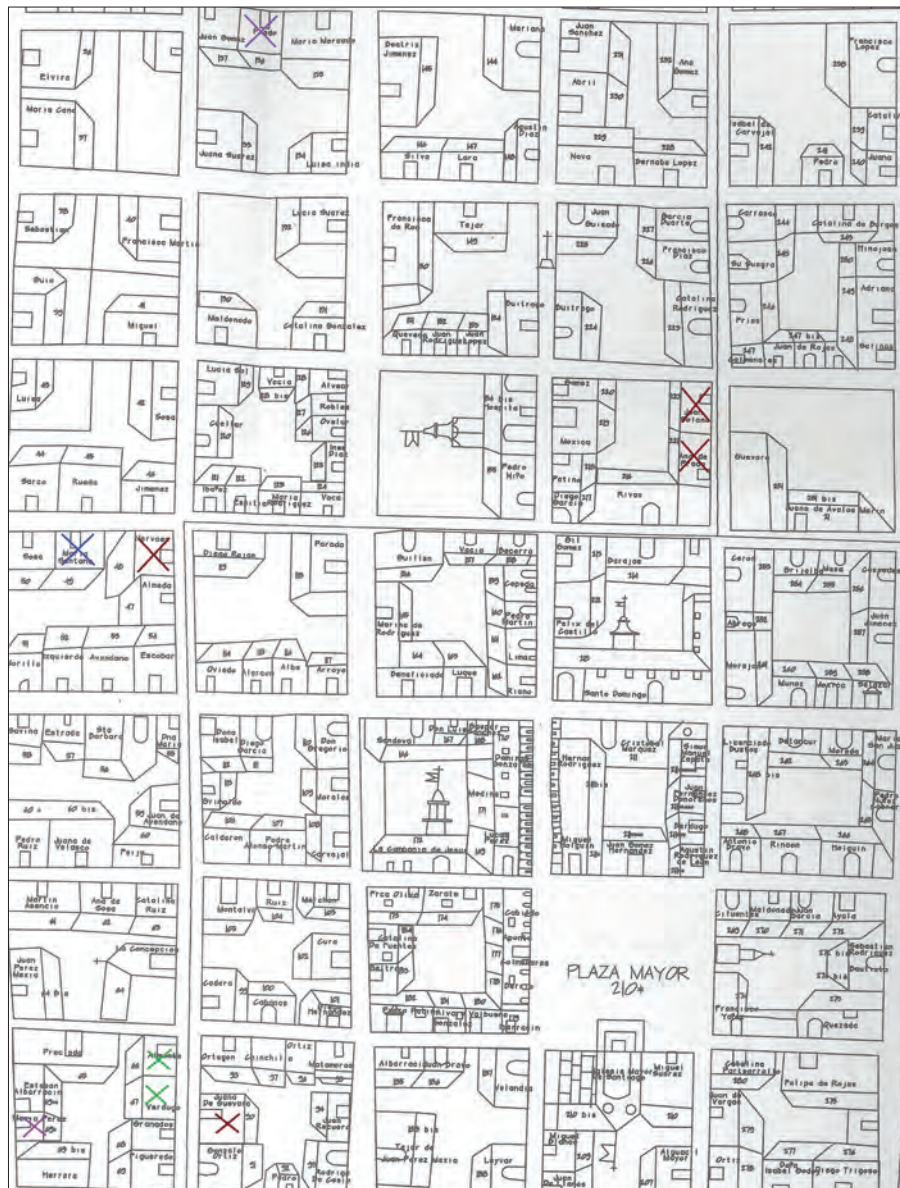
62 Prawdopodobnie Patiño.

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

64 Prawdopodobnie Avendaño.

65 CORRADINE MORA 2009, s. 185.

Ortiz, Pedro de Tejada i Juan de Tejada. Pozostałe dwie osoby wymienione w spisie jedynie z imienia (Juliana i Pedro) pozostawały na służbie rodziny i wywodziły się z ludności tubylczej.



7. Lokalizacja zidentyfikowanych nieruchomości, fragment planu Tunji opracowanego w 2009 przez Magdalenę Corradine Morę na podstawie planu oryginalnego z 1623 roku (kwartały i domy należące do: Any de Prado i Juana Solano, Juany de Guevara, rodziny Almonte, Verduga i María Pérez oraz Narvéezów i Marii Santany), identyfikacja G. Romero Sánchez

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 sióstr 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 Garcíi 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.

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 fantazyjne 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 gołębicę. 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 Jeruzolimy 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”, VALADES 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 ogniszcie 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, naśladowując 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 Jeruzolimy 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 Jeruzolimy 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 sceneryę wydarzeń Loyola proponuje „wielkie pole, całą ową okolicę Jeruzolimy” 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 ominięcia, 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 umożliwia 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 zakonnicami 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. Jaśniejące 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 mego. 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 przedstawiciele 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.

Marcela Drien

 <https://orcid.org/0000-0001-9386-7022>Facultad de Artes Liberales
Universidad de Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile

Fernando Guzmán

 <https://orcid.org/0000-0002-6515-8074>Facultad de Artes Liberales
Universidad de Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile

Ignacy Domeyko i sztuki piękne*

Ignacy Domeyko and Fine Arts

Streszczenie. Polski uczonec Ignacy Domeyko zapisał się w historiografii przede wszystkim jako założyciel mineralogii w Chile. Uznany był za reformatora Instytutu Narodowego i pełnił funkcję rektora Universidad de Chile, którą objął po Andrésie Bello. Celem niniejszego tekstu jest analiza – słabo jak dotąd zbadanych – powiązań Domeyki ze sztuką. Ten wymiar aktywności polskiego uczonego, związanego na stałe z Chile od 1838 roku, znalazł odbicie przede wszystkim w jego rysunkach, zainteresowaniu sztuką i kolekcjonowaniu dzieł, a także w pracy na rzecz promowania edukacji artystycznej w Chile i w poglądach uczonego na temat funkcji sztuki w życiu społecznym.

Sztuka niezmiennie zajmowała ważne miejsce wśród jego zainteresowań. Przez lata wykonał całą serię rysunków, które wiązały się nie tylko z pracą naukową, lecz również z różnymi wydarzeniami z jego życia. Po raz pierwszy były one prezentowane publicznie w czasie uroczystości upamiętniających postać Domeyki, a zorganizowanych po jego śmierci w 1889. Wymowne są także niektóre artykuły autorstwa rzeźbiarza José Miguela Blanco poświęcone Domeyce i opublikowane w czasopiśmie „El Taller Ilustrado”, w których można prześledzić wczesne relacje Polaka ze sztuką. Domeyko był również właścicielem kolekcji dzieł sztuki, którą gromadził w czasie swoich europejskich podróży. Nabył blisko 20 kopii obrazów oraz oryginały rzeźb, m.in. kopie obrazów *Matka Boska* Bartolomé Estebana Murilla (1618–1862) czy wykonana przez Carnavalliego kopia *Żebraka (El Mendigo)*, również autorstwa Murilla, której oryginał prawdopodobnie mógł być podziwiany przez Domeykę w Luwrze podczas jego pobytu w Paryżu. Ponadto uczonec nabył także *Pielgrzymę* flamandzkiego malarza Petera Jacoba Horemansa (1700–1776) oraz nieznanego autorstwa popiersie przedstawiające Rembrandta. Domeyko miał też znaczny wpływ na rozwój edukacji artystycznej w Chile. Z różnych przesłanek wynika, że kształcenie chilijskich architektów, malarzy i rzeźbiarzy było ciągłym obiektem jego troski. List uczonego z lipca 1867 roku jest świadectwem uwagi, jaką poświęcał sztukom pięknym jako członek sekcji uniwersyteckiej Instytutu Narodowego; dokument ten opisuje stan takich kierunków, jak architektura, malarstwo, rysunek i rzeźba, dostarczając także dokładnych informacji na temat stypendystów, którzy doskonalili swoją wiedzę w Paryżu. Uwaga,

* Artykuł w wersji hiszpańskiej opublikowany: „Roczniki Humianstyczne”, LXIX, 2021, zeszyt 4, s. 229–240.

jaką Domeyko poświęcał sztukom pięknym, wydawała się motywowana bardziej jego osobistymi zamiłowaniem niż pełnioną funkcją publiczną.

Słowa kluczowe: Ignacy Domeyko, sztuka, edukacja, kolekcjonerstwo, Chile

Abstract. A Polish scientist Ignacy Domeyko imprinted himself in historiography primarily as a founder of mineralogy in Chile. He was regarded as a reformer of the National Institute and held the position of as rector of the Universidad de Chile, having replaced Andres Bello. This paper aims at analysing Domeyko's relationship with art, which has been hardly explored so far. This dimension of the Polish scholar's activity, permanently associated with Chile since 1838, was reflected above all in his drawings, his interest in art and his collection of works, as well as his promotion of artistic education in Chile and his views on the function of art in social life.

Art invariably held an important place among Polish researcher's interests. Over the years, he produced a whole series of drawings that were related not only to his academic work, but also to various moments in his life, as could be seen during commemorative ceremonies conducted after his death in 1889. Some meaningful articles were dedicated to Domeyko by the sculptor José Miguel Blanco in the magazine *El Taller Ilustrado*, where we can trace the Pole's early relationship with art. Domeyko owned an art collection assembled during his European travels. He acquired nearly twenty copies and sculptures, including copies of such paintings as Bartolomé Esteban Murillo's *Our Lady* (1618-1862) or Carnavalli's copy of *El Mendigo*, also by Murillo, the original of which could probably have been admired in the Louvre Museum during Domeyko's stay in Paris. In addition, he also bought a *Peregrino* by the Flemish painter Peter Jacob Horemans (1700-1776) and a bust depicting Rembrandt by an unknown artist. Finally, Domeyko had a significant impact on development of artistic education in Chile. There are various indications that Ignacy Domeyko constantly cared about education of Chilean architects, painters and sculptors. His letter of July 1867 reflects the attention he paid to the Fine Arts as a member of the university section of the National Institute; the document describes conditions of such art branches as architecture, painting, drawing and sculpture, providing detailed information on the scholarship recipients who broadened their knowledge in Paris. His attention to the Fine Arts seems to have been motivated primarily by his personal passions, more than by his public function.

Keywords: Ignacy Domeyko, art, education, collecting, Chile

Wprowadzenie

Polski uczony Ignacy Domeyko zapisał się w historiografii przede wszystkim jako założyciel mineralogii w Chile. Uznany był za reformatora Instytutu Narodowego i pełnił funkcję rektora Universidad de Chile, którą objął po Andrésie Bello.

Celem niniejszej pracy jest analiza – słabo jak dotąd zbadanych – powiązań Domeyki ze sztuką. Ten wymiar aktywności polskiego uczonego, związanego na stałe z Chile od 1838 roku, znalazł odbicie przede wszystkim w jego rysunkach, zainteresowaniu sztuką i kolekcjonowaniu dzieł, a także w pracy na

rzecz promowania edukacji artystycznej w Chile i w jego poglądach na temat funkcji sztuki w życiu społecznym.

Domeyko urodził się w Niedźwiadce nad Uszą 31 lipca 1802 roku¹. W wieku 15 lat rozpoczął studia na Oddziale Nauk Fizycznych i Matematycznych na Cesar skim Uniwersytecie Wileńskim². W 1822 roku ukończył studia z tytułem magistra filozofii na podstawie zdanych egzaminów z fizyki, chemii, zoologii, botaniki, algebry, matematyki wyższej, architektury, geometrii analitycznej i mechaniki oraz pracy dyplomowej zatytułowanej „Jak dotąd tłumaczono zasady rachunku różniczkowego i jak w dzisiejszym stanie matematyki należy je tłumaczyć”³. Po zakończeniu studiów został aresztowany za swoje wcześniejsze zaangażowanie w działalność filomacką, a następnie objęty nadzorem policyjnym. W okresie tym aż do wybuchu powstania listopadowego przebywał w należącem do jego stryja majątku rodzinnym w Zapolu, zarządzając tą nieruchomością. W roku 1831 dołączył do powstania listopadowego, walcząc w oddziałach dowodzonych przez generała Dezyderego Chłapowskiego⁴. Wraz z korpusami Chłapowskiego udał się do Prus Wschodnich, gdzie po przegranej kampanii rozpoczął życie wygnańca politycznego. Domeyko zdecydował się na emigrację do Niemiec, dotarł do Drezna, gdzie spędził trzy miesiące. Następnie wybrał się w drogę do Paryża, dokąd wyjechał razem z Adamem Mickiewiczem, z którym nawiązał przyjaźń w trakcie lat wspólnie spędzonych w Wilnie⁵. W drodze młodzi emigranci zwiedzili w Norymberdze muzeum z pracami Dürera, Holbeina i Cranacha, a także zamek. W Münster obejrzeli katedrę. Do Paryża dotarli 1 sierpnia 1832 roku⁶.

W 1837 roku Domeyko ukończył studia w Ecole Royale des Mines de Paris (paryska Szkoła Górnicza) i otrzymał dyplom z datą 1 sierpnia. Wkrótce potem, jeszcze w tym samym roku, dostał propozycję objęcia stanowiska wykładowcy chemii i mineralogii w Colegio de La Serena w północnym Chile⁷. 16 listopada 1837 roku podpisał kontrakt z przedstawicielami rządu chilijskiego zobowiązujący go do pracy na stanowisku wykładowcy przez pięć lat. Opuścił Paryż 31 stycznia 1838 roku, 26 kwietnia dopłynął statkiem do Buenos Aires, a następnie łądem dotarł do La Serena w Chile w dniu 3 czerwca⁸.

1 RYN 2014, s. 1.

2 AMUNÁTEGUI 1867, s. 6. Dokument wpisu na pierwszy rok studiów przechowywany jest w archiwum Universidad de Chile w Santiago, RYN 2014, s. 4.

3 *Ibidem*, s. 7, 10–11.

4 AMUNÁTEGUI 1867, s. 7.

5 *Ibidem*, s. 8.

6 RYN 2014, s. 40–42.

7 AMUNÁTEGUI 1867, s. 9–19.

8 RYN 2014, s. 63–75.

Po pięciu latach spędzonych w La Serena przeprowadził się do Santiago, żeby zająć się reformą szkolnictwa w Instytucie Narodowym⁹. Później, działając w ramach tej instytucji jako delegat uniwersytecki, przyczynił się do rozwoju różnych dyscyplin naukowych. W 1843 roku, kiedy założono Universidad de Chile, Domeyko został zatrudniony na Wydziale Nauk Matematycznych i Fizyki, obejmując stanowisko sekretarza tej instytucji¹⁰. W 1867 roku został wybrany rektorem Universidad de Chile i piastował to stanowisko do roku 1883.

Obowiązki dydaktyczne i administracyjne łączył z intensywną działalnością naukową, której efekty przedstawione zostały w jego licznych publikacjach. Doniosłość i szeroki zakres tych aktywności sprawiły jednak, że uwadze badaczy umknęło zamiłowanie Domeyki do sztuk pięknych, którego wyraz dawał przez całe swoje życie.

Domeyko jako rysownik

Badania poświęcone życiu Ignacego Domeyki skupiają się zazwyczaj na jego pracy naukowej, pomijając inne aspekty jego działalności, w tym także – jak się wydaje istotne w jego przypadku – aktywności związane ze sztuką, które obecne były przez większą część jego życia zarówno w wymiarze refleksji, jak i samej twórczości. Stąd konieczne wydaje się przyjrzenie się działalności Domeyki, tym razem z uwzględnieniem tego istotnego aspektu.

Sztuka niezmiennie zajmowała ważne miejsce wśród zainteresowań polskiego badacza. Przez lata wykonał on całą serię rysunków, które nie tylko wiązały się z pracą naukową, lecz również z różnymi wydarzeniami z jego życia. Po raz pierwszy kolekcje prac Domeyki można było podziwiać na wystawie towarzyszącej uroczystościom upamiętniającym jego śmierć w 1889 roku. W tym kontekście interesujące są także niektóre artykuły autorstwa rzeźbiarza José Miguela Blanco poświęcone Domeyce i opublikowane w czasopiśmie „El Taller Ilustrado”¹¹. Można z nich poznać stosunek naukowca do sztuki, a także prześledzić jego związki z nią. Jeden z epizodów opisanych przez Blanco nawiązuje właśnie do rysunków wykonanych przez badacza:

Ta sama pewna ręka wileńskiego studenta, która w wieku 20 lat szkicowała najpierw ołówkiem, a potem piórem portret *Czarnego Księcia*, 65 lat później przenosiła na papier ruiny domu przyjaciela, wielkiego poety Adama

9 AMUNÁTEGUI 1867, s. 37.

10 *Ibidem*, s. 45.

11 BLANCO 1889a; BLANCO 1889b.

Mickiewicza, jako nabożny i ostatni hołd jego pamięci. I cóż za zbieg okoliczności, te właśnie ruiny, miejsce święte dla każdego kochającego niepodległość swojej ojczyzny Polaka, kilka miesięcy później zawały się zupełnie, nie pozostał z nich kamień na kamieniu... Można by powiedzieć, że w oczekiwaniu na przyjazd tego uczonego mędrca walczyły zapalczywie z niszczącą siłą czasu tak, aby mógł je podziwiać w całym majestacie ich samotnej wielkości, nim obróciły się w ten sam pył, z którego niegdyś dostojnie powstały, by służyć za dwór ojczysty poecie, męczennikowi i przyjacielowi naszego drogiego Domeyki¹².



1. Ignacy Domeyko, *Dom Poety Adama Mickiewicza i Czarny Książę*, rysunek, okładka czasopisma „El Taller Ilustrado”, 4 lutego 1889, Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

Rysunek, który opisuje Blanco, opublikowany został na okładce wspomnianego czasopisma w 1889 roku i zatytułowany *Dom poety Adama Mickiewicza i Czarny Książę* (*La casa del poeta Adams Mickewicz y el príncipe negro*, il. 1). Domeyko stworzył go w wieku 85 lat, kilka lat przed śmiercią. Rysunek ten, jak dowiadujemy się z artykułu, został opublikowany również w Polsce:

¹² *Ibidem*.

Ruiny naszkicowane drżącą dłonią czcigodnego starca są jego ostatnim rysunkiem, jego ostatnim dziełem, ostatnim świadectwem jego encyklopedycznego geniuszu. Dom Adama Mickiewicza, w takiej formie jak ta, którą dziś prezentujemy naszym czytelnikom, został opublikowany w wydawanym w Warszawie ilustrowanym czasopiśmie „Kłosa”. Towarzyszy mu obszerny odręcznie spisany list od pana Domeyki, którego niestety nie jesteśmy w stanie przetłumaczyć¹³.

Prawdopodobnie z tego samego okresu pochodzi rysunek Domeyki przedstawiający jego dom rodzinny widziany podczas ostatniej wizyty w Polsce (il. 2).



2. Ignacy Domeyko, *Dom w Niedźwiadce*, rysunek „El Taller Ilustrado”, 4 lutego 1889, Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile

W ramach pracy zawodowej Domeyko wykonywał rysunki potrzebne do rejestracji i dokumentacji podróży, które odbywał na terenie Chile. Jak zaznacza Blanco, w czasie swoich wyjazdów w region Arauco Polak wykonał całą serię rysunków, na których przedstawił lokalnych mieszkańców, wzgórze i wulkany. Rysunki te nie zostały jednak nigdy opublikowane. Według Blanco gdyby w czasie, kiedy Domeyko opublikował *La araucanía y sus habitantes (Araukania i jej mieszkańcy)*, grawerowanie lub litografia były na tym poziomie, na jakim są obecnie, dzieło to ukazałoby się opatrzone ilustracjami samego autora¹⁴. W rezultacie

13 *Ibidem.*

14 *Ibidem.*

jednak wspomniana przez Blanco publikacja z 1846 roku nie zawierała żadnego z tych rysunków, co ograniczyło możliwość zwiększenia rozpoznawalności Domeyki jako rysownika.

Co ważne, Blanco podkreślił w tym miejscu znaczenie tych rysunków nie tylko z uwagi na ich wartość naukową, lecz również ze względu na ich walory artystyczne. Zwrócił też uwagę na potrzebę zachowania ich w kolekcji publicznej, choć ewidentnie nie miał na myśli instytucji o charakterze naukowym, tylko raczej artystycznym: „Uważam, że rysunki te powinny zostać nabyte przez nasze ministerstwo, aby wzbogacić Muzeum Sztuk Pięknych, gdyż znaczą dla Chile tyle, ile rysunki Victora Hugo dla republikańskiej Francji”¹⁵. Ta propozycja Blanco jasno pokazuje, że był on zainteresowany pracami Domeyki bardziej ze względu na kunszt ich wykonania, niż na ich zawartość merytoryczną.

Oprócz wspomnianych powyżej prac do dorobku polskiego uczonego należałoby dołączyć jeszcze jedno – zdaniem Blanco najlepsze – jego dzieło. To rysunek wykonany przez Domeykę w Polsce:

Jednak najwybitniejszym dziełem tego uczonego w dziedzinie rysunku jest wykonana piórem kopia obrazu, którego autora ani tematu nie znamy. Tematyka musi mieć charakter religijny, gdyż jest to jeden z fresków klasztoru ojców Franciszkanów w Wilnie. Młody Domeyko wypełniał dni swego więzienia, wykonując tę kopię z całą cierpliwością i skrupulatnością artysty, który rozpoczyna swą karierę¹⁶.

Rysunek, który w przeciwieństwie do pierwszego nie został opublikowany w „El Taller Ilustrado”, został prawdopodobnie wykonany w czasie polskiego powstania, które miało miejsce w 1831 roku i w wyniku którego Domeyko musiał wyemigrować do Francji, a następnie w 1838 roku do Chile. Religijna atmosfera rodzinnego domu zapewne wpłynęła na jego zainteresowanie tematyką sakralną w sztuce¹⁷.

Domeyko i sztuka

Praktyka rysowania związana była z ugruntowaną kulturą artystyczną. Związki Domeyki ze sztuką to nie tylko uprawianie zawodu, do którego miał talent, lecz szerokie zainteresowania oparte na formacji humanistycznej i estetycznej¹⁸.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 RYN 2002, s. 39–41.

18 FELIÚ CRUZ 1953, s. 22.

Aktywny udział Polaka w ruchu literackim 1842 roku, jak również bliskie relacje z rzeźbiarzem José Miguelem Blanco, są najlepszymi przykładami szerokiego zakresu jego zainteresowań.

Historia znajomości Blanco i Domeyki sięgała czasów studenckich rzeźbiarza, kiedy to pedagogiczne powołanie naukowca objawiło się również poza zakresem nauk ścisłych. Chilijski rzeźbiarz opowiada o zamięłowaniu Domeyki do sztuk pięknych i jego ciągłym zainteresowaniu postępami studentów malarstwa i rzeźbiarstwa, jak gdyby byli oni jego własnymi uczniami¹⁹.

Blanco wspominał również wsparcie, którego polski uczyony udzielał artystom:

My, którzy rozpoczęliśmy naukę w tamtym czasie, nigdy nie zapomnimy ojcowskich rad i słów wsparcia, które ciągle otrzymywaliśmy od tego wybitnego badacza, kiedy czasami zmęczony naszą wrzawą, tak typową dla tego wieku, przychodził do nas ze swojego laboratorium, żeby naprowadzić nas na właściwą ścieżkę²⁰.

Blanco postanowił przypomnieć czytelnikom czasopisma o długiej przyjaźni łączącej go z Domeyką i opublikował dedykację, którą uczyony zapisał mu na pewnym zdjęciu dwa tygodnie przed śmiercią: „Dla Don José Miguela Blanco, jego stary przyjaciel, Ignacy Domeyko”. Wyrazem tej przyjaźni mogło być także popiersie przedstawiające dojrzałego Domeykę (il. 3), wykonane przez Blanco na 80. rocznicę jubileuszu naukowego w 1884 roku.

Przyjaźń pomiędzy nimi przetrwała lata. Niedługo przed swoją śmiercią Domeyko rozmawiał z Blanco o kolekcji sztuki, którą przez lata tworzył, a która odzwierciedlała szeroki zakres jego zainteresowań sztukami pięknymi:

Zaledwie niecałe trzy tygodnie temu rozmawiał ze mną o sztuce i pokazywał mi niewielką kolekcję obrazów, które przy jego skromnym budżecie udało mu się przywieźć ze Starego Świata, i dwie fotografie dzieł jego przyjaciela malarza, подарowane mu przez tegoż w ukochanej Polsce.

Kiedy formowałem jego popiersie, mówił mi: „Gdybym nie był matematykiem, w Paryżu, gdzie miałem styczność z tyloma artystami, oddałbym się z pasją malarstwu i rzeźbiarstwu jednocześnie”²¹.

¹⁹ BLANCO 1889a.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ BLANCO 1889b.



3. José Miguel Blanco, *Popiersie Ignacego Domeyki*, 1884, Chile, kolekcja prywatna

W czasie swoich podróży po Europie Domeyko nabył blisko 20 kopii obrazów i oryginałów rzeźb, m.in. kopie obrazów takich jak *Matka Boska* Bartolomé Estebana Murilla (1618–1862) czy wykonaną przez Carnavalliego kopię *Żebraka*, również autorstwa Murilla. Oryginał obrazu prawdopodobnie Domeyko podziwiał w muzeum w Luwrze podczas swojego pobytu w Paryżu. Ponadto Polak kupił także *Pielgrzymą* flamandzkiego malarza Petera Jacoba Horemansa (1700–1776), nieznanego autorstwa popiersie przedstawiające Rembrandta i dwa małe pejzaże morskie, które umieścił w swoim salonie²².

22 *Ibidem*.

Domeyko i edukacja artystyczna w Chile

Z różnych przesłanek wynika, że kształcenie chilijskich architektów, malarzy i rzeźbiarzy było ciągłym obiektem troski Ignacego Domeyki²³. W swoim *Memoria sobre el modo mas conveniente de reformar la instrucción pública* (Raport o najdogodniejszym sposobie reformy edukacji publicznej) zalecał – po zaproponowaniu sposobu współpracy między Uniwersytetem i Instytutem Narodowym – by „z czasem rząd nie zaniechał dodania piątego wydziału literatury i sztuk pięknych, składającego się z katedr literatury starożytnej, nowożytnej, akademii malarstwa, i muzyki”²⁴. Ze swojego stanowiska delegata uniwersyteckiego Domeyko musiał mieć bezpośredni wpływ na konsolidację Akademii Malarstwa oraz na utworzenie kursów rzeźby i architektury²⁵. Jego list z lipca 1867 roku ukazuje, jak wielką uwagę poświęcał sztukom pięknym jako członek sekcji uniwersyteckiej Instytutu Narodowego; dokument ten opisuje stan takich gałęzi sztuki jak architektura, malarstwo, rysunek i rzeźba, dostarczając także dokładnych informacji na temat stypendystów, którzy doskonalili swoją wiedzę w Paryżu²⁶.

Uwaga, jaką poświęcał sztukom pięknym, wydawała się motywowana bardziej jego osobistymi zamiłowaniem niż pełnioną funkcją publiczną. José Miguel Blanco opisuje to w „El Taller Ilustrado” w następujący sposób: „[...] traktował nas jak swoich własnych uczniów, ponieważ kochał piękno sztuki nie mniej niż sekrety nauki, które przekazywał swoim podopiecznym”²⁷. Chilijski rzeźbiarz zaznacza, że Polak odwiedzał ich bardzo często i przy tych okazjach prowadzili wiele rozmów o sztuce. W tych rozmowach, których zapisu niestety nie mamy, Domeyko zapewne wypowiadał się na temat swoich preferencji i różnych koncepcji – prawdopodobnie wykrystalizowały się one podczas jego paryskich spotkań z Chopinem i Mickiewiczem, z którymi przebywał na emigracji²⁸.

Idee Domeyki na temat sztuki

Jednym z niewielu dokumentów, które pozwalają zgłębić poglądy Domeyki na temat sztuki, jest jego wykład wygłoszony z okazji rozpoczęcia pracy na Wydziale Filozofii i Nauk Humanistycznych. 8 stycznia 1867 roku na Universidad de Chile odbyła się ceremonia włączenia Ignacego Domeyki w poczet kadry tego

23 LASTARRIA 1937, s. 89.

24 DOMEYKO 1843, s. 218.

25 BLANCO 1889a.

26 DOMEYKO 1867a, s. 549–553.

27 BLANCO 1889a.

28 LASTARRIA 1937, s. 32–40.

wydziału. Polski uczyony miał zająć miejsce Andrésa Bello, zmarłego w 1865 roku²⁹. Zwyczaj akademicki wymagał, aby nowy członek wydziału wygłosił wykład ku czci swojego zmarłego poprzednika. Rozpoczynając przemówienie, Domeyko przeprosił za swój zagraniczny akcent i za to, że nie będzie się odnosił bezpośrednio do zasług Bello. Jego dysertacja, opublikowana w „Anales de la Universidad de Chile”, jest zatytułowana *Ciencia, literatura y bellas artes, relación que entre ellas existe* (*Nauka, literatura i sztuki piękne, relacja, która między nimi istnieje*)³⁰. Chociaż tekst podkreśla odniesienia do dwóch pierwszych dyscyplin, jego treść dostarcza istotnych wskazówek pozwalających zrozumieć koncepcję Domeyki na temat malarstwa i rzeźby.

Punktem wyjścia do rozważań jest idea Humboldta, zawarta w jego dziele *Kosmos*, na temat konieczności poszukiwania połączenia pomiędzy rozumem a wyobraźnią w celu pełnego zrozumienia natury³¹. Całkowite poznanie stworzenia nie jest możliwe jedynie przy pomocy nauki, trzeba sięgnąć również do poezji, muzyki i malarstwa, żeby móc zbliżyć się do pełnego zrozumienia³². Z tej pierwszej przesłanki wynika wzajemna zależność między nauką i sztuką, gdzie ta pierwsza potrzebuje subiektywności tej drugiej, podczas gdy sztuka i poezja mogą stać się silniejsze, gdy zbliżą się do wiedzy, jaką daje biologia czy chemia.

Idea, że poezja i malarstwo mogą być karmione wiedzą naukową, stanowi główny wątek znacznej części tekstu Domeyki. Po zilustrowaniu licznymi przykładami korzyści, jakie mogą płynąć dla artystów ze znajomości postępów dokonujących się w mineralogii, zoologii i astronomii, uczyony z entuzjazmem wykrzyknął: „Jakże skorzystałaby cała piękna inspiracja poetycka na kontemplowaniu natury, gdyby człowiek literatury wtajemniczony był w działanie rządzących nią ukrytych sił i znał przyczyny zjawisk, które na co dzień nas otaczają i z którymi stykamy się od najmłodszych lat!”³³.

Jednak nie chodziłoby tylko o to, żeby malarze i poeci znali postępy nauki, trzeba by sprawić, żeby przesiąknęli jej zasadami i procedurami. Dzięki temu mogłyby powstać dzieła najpełniejsze, będące owocem subiektywnej inspiracji podporządkowanej rygorowi i dokładności³⁴. Pewna doza dyscypliny byłaby warunkiem pozwalającym na ukierunkowanie wyobraźni i geniuszu w celu stworzenia pełnego dzieła³⁵. Zarówno nauka, jak i sztuka poszukują prawdy i dlatego

29 JOFRÉ BERRÍOS 2002, s. 60.

30 DOMEYKO 1867b, s. 3–23; ZALEWSKI 1953, s. 24–25.

31 JOFRÉ BERRÍOS 2002, s. 61–62.

32 DOMEYKO 1867b, s. 7.

33 *Ibidem*, s. 15.

34 JOFRÉ BERRÍOS 2002, s. 62.

35 DOMEYKO 1867b, s. 16–17.

potrzebują dyscypliny i inspiracji. Właściwe połączenie rozumu i subiektywności pozwoliłoby na dojście do prawdy, dobra i piękna, transcendentalnych elementów, na które ukierunkowana jest ostatecznie każda ludzka aktywność. W przeciwnym wypadku dzieło sztuki psuje się i znacznie traci na swej wartości. Zdaniem Domeyko

jak długo literatura, poezja, sztuki piękne, nie znając swego powołania i szczytnego przeznaczenia, będą ograniczać się do dbałości o formę i ozdoby zewnętrzne, jak długo liczyć się będą jedynie z efektem, starając się wyzwać emocje lub nie będą miały innego celu niż cieszyć, bawić, podbijać duszę, wydadzą wprawdzie pracowitych i dobrze wynagradzanych pisarzy, poetów i artystów, którzy oczywiście nie będą zupełnie bezużyteczni, jednak ich twórczość daleka będzie od scementowania tej relacji, do jakiej aspiruje Humboldt³⁶.

Domeyko zwieńcza tę argumentację, wskazując na Haydna, Mozarta i Rafaela Sanzio jako artystów, którzy osiągnęli tę pożądaną pełnię.

Jego uznanie dla szczeroci obserwacji przyrody i odrzucenie czysto formalnych popisów zostało wyrażone również w liście do José Santiago Aldunatego:

Być może więcej pożytku byłoby, gdyby ten syn entuzjasta swej ojczyzny po powrocie ze swoich podróży zostawił nam w stylu czystym, choć jeszcze bardziej niepoprawnym niż mój, to, co zobaczył w czasie tych wypraw, niż te jego liczne dzieła, spisane wprawdzie poprawnie, lecz w sposób suchy i mdły, ukształtowany na wzór tych egzotycznych form, które napływają do nas z zewnątrz³⁷.

Kończąc swoje przemówienie, Domeyko odniósł się do religijnego charakteru, jaki miałyby wspólny rozwój nauki i sztuki, gdyż połączenie rozumu i wyobraźni pozwala ukierunkować ludzką aktywność ku temu, co wzniosłe³⁸. W ten sposób najwyższy poziom malarstwa, rzeźby, muzyki i poezji mógłby zostać osiągnięty dzięki czerpaniu z poznania Stwórcy. Dlatego chrześcijański naukowiec i artysta powinien pielęgnować i promować stały dialog między swoją działalnością, wiarą w Boga i Boskim Objawieniem³⁹.

*Tłumaczenie z hiszpańskiego:
Katarzyna Szoblik*

³⁶ *Ibidem*, s. 20.

³⁷ DOMEYKO 1945, s. 50–51.

³⁸ JOFRÉ BERRÍOS 2002, s. 67–68.

³⁹ DOMEYKO 1867b, s. 20–23.

Bibliografia

Źródła

- BLANCO 1889a – José Miguel Blanco, *Don Ignacio Domeyko I*, „El Taller Ilustrado”, 28 de enero de 1889, [b.p.].
- BLANCO 1889b – José Miguel Blanco, *Don Ignacio Domeyko II*, „El Taller Ilustrado”, 4 de febrero de 1889, [b.p.].
- DOMEYKO 1843 – Ignacio Domeyko, *Memoria sobre el modo mas conveniente de reformar la instrucción pública*, „El Seminario de Santiago”, nr 27, 5 stycznia 1843, s. 217–219.
- DOMEYKO 1845 – Ignacio Domeyko, *Carta del 27 de octubre de 1845 a José Santiago Aldunate*, [w:] Miguel Luis Amunátegui, *Don Ignacio Domeyko*, Santiago 1867, s. 49–53.
- DOMEYKO 1867a – Ignacio Domeyko, *Carta de Ignacio Domeyko al Ministro de Instrucción Pública, 8 de julio de 1867*, „Anales de la Universidad de Chile” 1867, vol. 29, s. 549–553.
- DOMEYKO 1867b – Ignacio Domeyko, *Ciencia, literatura y bellas artes, relación que entre ellas existe*, „Anales de la Universidad de Chile” 1867, vol. 1, s. 3–23.

Opracowania

- AMUNÁTEGUI 1867 – Miguel Luis Amunátegui, *Don Ignacio Domeyko*, Santiago 1867.
- FELIÚ CRUZ 1953 – Guillermo Feliú Cruz, *Domeyko en la evolución cultural de Chile*, „Anales de la Universidad de Chile” 1953, nr 90–92, s. 10–23.
- JOFRÉ BERRÍOS 2002 – Manuel Jofré Berríos, *Ciencia, literatura, arte y religión en Domeyko*, „Anales de la Universidad de Chile” 2002, nr 14, s. 59–69.
- LASTARRIA 1937 – Berta Lastarria, *Ignacio Domeyko y su época: 1882–1888: héroe e ilustre polaco, sabio eminente, hijo adoptivo de Chile*, Valparaíso 1937.
- RYN 2002 – Zdzisław Jan Ryn, *La personalidad de Ignacio Domeyko*, „Anales de la Universidad de Chile” 2002, nr 14, s. 39–45.
- RYN 2014 – Zdzisław Jan Ryn, *Ignacio Domeyko. La vida y la obra*, tłum. Danuta Kucała, Rozalia Sasor, Kraków 2014.
- ZALEWSKI 1953 – Maciej Zalewski, *Discurso en el Salón de Honor el 31 de julio de 1952*, „Anales de la Universidad de Chile” 1953, nr 90–92, s. 24–30.

Piotr M. Sękowski

 <https://orcid.org/0000-0003-1968-4257>

Instytut Filozofii, Uniwersytet Łódzki
Europejskie Regionalne Centrum Ekohydrologii PAN

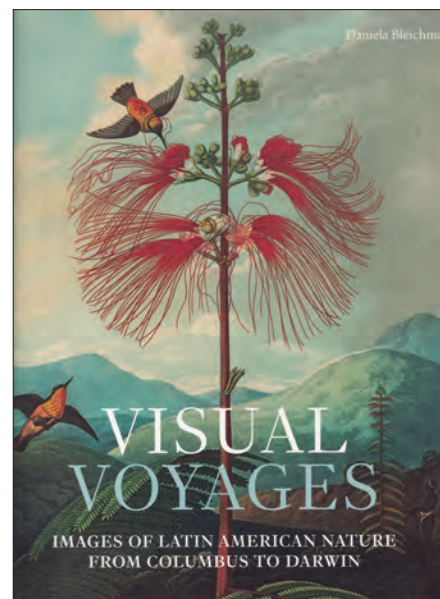
Refleksje wokół *Visual Voyages* Danieli Bleichmar*

Daniela Bleichmar, *Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin*, New Haven–London 2017, Yale University Press, s. 226, il. 153

Książka Daniela Bleichmar *Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin*

została wydana, jak możemy przeczytać¹, z okazji wystawy pod tym samym tytułem, zorganizowanej przez The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens w dniach od 16 września 2017 roku do 8 stycznia 2018 roku. Praca ta, jak i wystawa, eksploruje zagadnienie opisu przyrody na terytorium, które współcześnie nazywamy Ameryką Łacińską w okresie od odkryć Krzysztofa Kolumba aż po podróże Karola Darwina².

Daniela Bleichmar jest historykiem sztuki, pracuje na University of Southern California i specjalizuje się w sztuce Ameryki Łacińskiej³. Jej praca *Visual Voyages* poświęcona jest najogólniej rzecz biorąc wzajemnym relacjom sztuki i nauki w latach 1492–1859 w Ameryce Łacińskiej. Samo określenie „wzajemne relacje sztuki i nauki” nie do końca jednak oddaje istotę sprawy, jest w pewnym sensie mylące, skonstruowane jest bowiem przez posłużenie się pojęciami sztuki i nauki w sposób zakładający współczesną ścisłą dystynkcję pomiędzy obiema dziedzinami. Kluczowy jest omawiany przez Bleichmar we wstępie przykład specyficznej kapy, tzw. Tupinambá. Jest to obiekt pochodzący z XVII wieku, wykonany z piór ibisa szkarłatnego (*Eudocimus ruber*). Obiekt ten stawia nas wobec pytania o jego znaczenie i sens, o to czym właściwie on jest i w jakim celu go wykonano, czy jest to sztuka, czy przedmiot apotropaiczny, albo kultuczny, dlaczego uznano



1. Okładka książki: Daniela Bleichmar, *Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin*, New Haven–London 2017

* Recenzja w wersji hiszpańskiej opublikowana: „Arte de América Latina”, 2021, nr 11, s. 173–202.

1 BLEICHMAR 2017, s. IV.

2 *Ibidem*, s. VII.

3 Biographical Sketch [b.d.].

go za warty ekspozycji⁴. Podobnie bywa i z innymi eksponatami muzealnymi. Poprzez konfrontację ze wspomnianymi pytaniami Bleichmar wprowadza nas w problematykę książki, która tylko kosztem daleko idącego uproszczenia da się wyrazić poprzez rzeczzone „związki sztuki i nauki”.

Tupinambá jest obiektem, wobec którego nasze europejskie kategorie teoretyczne okazują się poznawczo niewydolne. Nie tylko nie pasuje ona do żadnej kategorii z osobna, ale też można odnieść wrażenie, że niepodobna oddać jej sensu poprzez koniunkcję różnych pojęć, pomiędzy którymi zda się być rozpięty jej sens. Jest to jednak specyfika nie tylko dawnej kapy, ale ogółu artefaktów, które stanowią przedmiot książki. Rozmycie, oprócz wspomnianych już kategorii sztuki i nauki, obejmuje też zachodnią opozycję kultury i natury, która to opozycja okazuje się być tylko jednym z wielu możliwych schematów poznawczych, jednym z wielu sposobów rozumienia i opisu świata⁵. Tak więc materiał zaprezentowany na wystawie i zebrany w książce należy postrzegać raczej nie w kategoriach zachodnich opozycji pojęciowych sztuki i nauki, kultury i natury, które skłonni jesteśmy odruchowo rzutować na wszelką kulturę. Artystyczność, naukowość, kulturowość i naturalność prezentowanych dzieł trzeba raczej pojmować na zasadzie wielu przenikających się wymiarów.

Reprodukowane na kartach książki dzieła to często zarazem dokumentacja badań naukowych tudzież znakomite przykłady sztuki graficznej. Chyba najsilniej działa na wyobraźnię w kontekście rozmywania się zachodnich kategorii zamieszczona w książce grafika ukrzyżowania⁶, gdzie przedstawiony został Chrystus ukrzyżowany na wyrastającym z bujnego krajobrazu, żywym, ukorzenionym drzewie. Nogi Chrystusa giną w płataninie bruzd pnia, ręce zaś płynnie przechodzą w horyzontalnie rozciągnięte gałęzie. Nawet głowa, choć wyraźnie rysują się ludzkie rysy twarzy, wydaje się stapiać z drzewem w jedno. Pomijając możliwe interpretacje teologiczne, grafika ta w zdumiewający sposób ilustruje kluczowy problem odbioru prac przedstawionych przez Bleichmar. W wąskim sensie dekonstrukcji ulega tu opozycja tego, co ludzkie, i tego, co właściwe poza-ludzkiej przyrodzie ożywionej. W sensie szerokim rozpada się tu każda opozycja zachodniej siatki pojęciowej – opozycja natury i kultury, nauki i sztuki, tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie, życia i śmierci... Dopiero, gdy weźmiemy w nawias te opozycje, możliwe będzie zrozumienie kultury wyrosłej poza tymi opozycjami, bądź takiej, która tworzy artefakty o wielu, tylko pozornie wykluczających się modusach. Takie nastawienie jest też konieczne przy lekturze *Visual Voyages*.

4 BLEICHMAR 2017, s. XI.

5 *Ibidem*, s. XII.

6 *Ibidem*, s. 88.

Rozmycie dystynkcji pojęciowych wygląda jednak beznamiętnie wyłącznie z perspektywy chłodnego, naukowego dystansu. Z chwilą, gdy uświadomimy sobie, że najbardziej ogólne kategorie pojęciowe – takie jak natura, kultura, materia, duch, człowiek, obcy, dobro czy zło – stanowią zręby struktur kulturowych, które zapewniają ludom i społeczeństwom jakąś ontologiczną tożsamość, staje się oczywiste, że konfrontacja populacji serio traktujących własne kultury może okazać się nader krwawa. Niejednokrotnie krwawy obrót przyjmowało kolonizowanie Nowego Świata przez Europejczyków, na co zwraca uwagę Bleichmar w pierwszych akapitach rozdziału *Rewriting the Book of Nature*. Ekspansja kulturowa, ale też zwykła ciekawość, napędzały kontakt dwóch cywilizacji, tak że przez ocean podróżowały nawet patogeny⁷. Ekspansja Zachodu wyniszczyła w końcu rodzime kultury Ameryki Południowej, niemniej jednak trzeba też docenić bogactwo artefaktów, które powstały wskutek przenikania się kultur i zaciekawienia amerykańską przyrodą. To materialne dziedzictwo jest raczej etycznie neutralne względem nagannych, absolutystycznych roszczeń Zachodu, stanowi natomiast bezcenne świadectwo zmagania intelektualnych i artystycznych, a przez to źródło wiedzy.

Trzeba pamiętać, że kolonizacja Ameryki Południowej przypada na czas, gdy w Europie rodzi się kultura ciekawości⁸. Była ona owszem stymulowana przez odkrycia geograficzne, ale z drugiej strony, gdyby odkrycia te nie trafiły na czas umysłowości żądnej wiedzy, systematyzacji, naukowego opracowania i skatalogowania całego świata, życie intelektualne i artystyczne skoncentrowane wokół Nowego Świata nie rozkwitłoby tak bujnie. W tym sensie możemy być wdzięczni temu europejskiemu zarodnikowi kultury ciekawości, że – przy współdziałaniu kluczowego wynalazku nowożytności, druku – powstało takie bogactwo świadectw tamtego czasu, czasem może dramatycznego, ale dla nas, gdy mądrze podejmiemy do tego dziedzictwa, bardzo pouczającego.

Visual Voyages

Wymknienie się europejskim kategoriom pojęciowym

Towarzysząca ścieraniu się kultur produkcja kulturowych artefaktów wskutek wspomnianego zacierania granic trudno poddaje się jednoznacznej klasyfikacji do kategorii twórczości naukowej albo artystycznej. Przenikają się tam wątki naukowe, z właściwym im obiektywizmem, mitologiczne, z charakterystyczną dla nich skłonnością do posługiwania się metaforą, czy artystyczne, które

7 *Ibidem*, s. 1.

8 FINDEN 1994; POMIAN 2012 [1987].

operują estetyzacją i ekspresją. Dlatego każdy artefakt winien być tu badany w każdym z tych wymiarów, by naukowy opis był możliwie najpełniejszy. Jednym z przejawów obiektywistycznego, naukowego podejścia są rzecz jasna mapy. One to mają stworzyć ogarnialną wizualną reprezentację nieogarnionego wzrokiem obszaru geograficznego, by stanowić narzędzie rozeznawania się i odnajdywania drogi w rozległym labiryncie geograficznym. Jak bardzo jednak tak pojęta kategoria mapy okazuje się niewystarczająca, świadczy wskazany przez Bleichmar przykład mapy *Le vrais Bresil es province du Quito* z ok. 1547 roku. (il. 2)⁹. Przedstawiona tam mapa jest daleka od obiektywizmu, zachowania proporcji i topograficznej zgodności. W ten sposób okazuje się bardziej ekspresją wyobrażenia



2. *Le vrais Bresil es province du Quito*, mapa z atlasu *Vallard Atlas*, ok. 1547, Dieppe, Francja

niż obiektywnym sprawozdaniem. Mapę „Prawdziwej Brazylii” wspólnie z przedrukowaną kilka stron dalej mapą Abrahama Orteliusa *Americae sive Novi Orbis* z 1570 roku¹⁰ można uznać za swoiste dwa bieguny, pomiędzy którymi rozciąga się spektrum możliwych podejść do zagadnienia. „Ameryka albo Nowy Świat” w przeciwieństwie do pierwszej mapy jest z pewnością wyrazem starań motywowanych naukowym obiektywizmem. Traci tu jednak sens pytanie o to, która mapa jest lepsza. Wedle współczesnych, zachodnich kryteriów, dla których mapa ma być sprawozdaniem z relacji topograficznych z zachowaniem wszelkich stosunków metrycznych, można rzecz jasna powiedzieć, że ta Abrahama Orteliusa prędzej podpada pod kategorię mapy. Pytanie, czy twórca „Prawdziwej Brazylii” chciał zdawać sprawę z charakterystyki topograficznej, czy może z krajobrazu kulturowego.

9 BLEICHMAR 2017, s. 5.

10 *Ibidem*, s. 10–11.

Jednak nawet ostatnie pytanie wyrasta z błędnego założenia, jakoby możliwości były tu wyłącznie dwie – albo mapa topograficzna, albo kulturowa. O tym bowiem, jak postrzegamy świat i jak go opisujemy, decyduje nie tylko to, w jakim celu patrzymy i charakteryzujemy. Szyba własnego doświadczenia, przez którą spoglądamy na rzeczywistość, nie jest ani płaska, ani bezbarwna. Jesteśmy ponadto więźniami własnego języka¹¹, a wskutek tego również własnych kategorii poznawczych. A te zachodnie kategorie – jak pokazaliśmy – nie przystają do opisu obcych kultur. W takim mniej więcej kontekście Bleichmar pisze, że Ameryka nie tyle została odkryta (ang. *discover*), co wynaleziona (ang. *invent*). Zachód spoglądał na Nowy Świat nie przez nieomyłne, badawcze szkielek i oko, ale przez pryzmat własnych tęsknot wywiedzionych ze starożytności, choćby z *De rerum natura* Lukrecjusza¹². Z pewnością nie jest tak, byśmy w ogóle nie mogli wyjść ku zapoznaniu obcego języka i obcej kultury, stąd sam Wittgenstein, w późniejszym dorobku, pokazał drogi przekraczania własnego języka i własnej gry językowej¹³. Wydaje się jednak, że zawsze w pierwszym odruchu rzutujemy kategorie rodzimego doświadczenia na obce światy, a dopiero później wskutek zmagania się intelektualnego i kulturowego asymilujemy inne rzeczywistości. Omawiane przez Bleichmar zabytki kultury materialnej są właśnie świadectwem tego pierwszego odruchu i wtórnego zmagania się. Obraz tego zmagania przybiera niejednokrotnie osobliwe formy, stąd na *Le vrais Brasil* widzimy skonstrastowanie ubranych, cywilizowanych Europejczyków i autochtonów bez odzienia. W przedstawionym świecie linia demarkacyjna opozycji natury i kultury wydaje się pokrywać z linią graniczną cywilizacji europejskiej, tak że tubylcy stają się bardziej częścią natury, okazem przyrodniczym Nowego Świata niż ludzkimi braćmi kolonizatorów. Za sprawą pism Krzysztofa Kolumba autochtoni pojmowani byli jako żyjący w harmonii z naturą. Harmonia ta usuwa opozycję do kultury, ponieważ jednak Zachód patrzył na nowe terytoria z perspektywy tejże opozycji, gotów był zaliczyć ludy Ameryki w poczet cudów natury. W ten sposób być może zatarciu uległo również rozróżnienie między wyjętym poza nawias przyrody człowiekiem, którego domeną jest kultura, a zwierzęciem, wskutek czego autochton, widziany poza kulturą, stał się w oczach kolonizatorów bliższy zwierzęciu niż Europejczykowi. Oczywiście nie chodzi tu o zrównanie tubylców ze zwierzętami w pełnym tego sformułowania znaczeniu, gdyby tak było, nie podejmowano by starań o ich chrystianizację. Jednak postawa kolonizatorów i ich zaplecze ideowe rodziły

11 WITTGENSTEIN 2012, s. 64.

12 BLEICHMAR 2017, s. 12.

13 LIPOWICZ 2017, s. 66.

tego rodzaju specyficzne napięcia w kontakcie z tubylcami. *Vespuciego lądowanie w Ameryce*, grafika projektu Jana van der Straeta, wykonana przez Theodora Gallego (il. 3) jest dobrą ilustracją tej tendencji do stawiania się ponad miejscowymi ludami. Vespucci jest tu swego rodzaju autoportretem Europejczyków, dumnych



3. Jan van Straat (Stradanus), Theodor Galle, *Odkrycie Ameryki: Amerigo Vespucci przybywający do Ameryki*, ok. 1600; Maerten de Vos, Adriaen Collaert, *Ameryka* (z cyklu *Cztery Kontynenty*), [b.d.]

zdobywców. Skontrastowany jest względem świata natury, której częścią są tu również tubylcy. Grafika ta zdradza duże zainteresowanie fauną i florą Ameryki, w rogu przedstawiony jest pancernik (*Dasypodidae*). Zwierzęta te – jak pokazuje szereg dalszych ilustracji – cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, do tego stopnia, że stały się swoistym symbolem Ameryki, albo rodzajem atrybutu w jej personifikacjach (il. 3)¹⁴. Przez swoją odmienność przyroda Ameryki stanowiła przedmiot zainteresowania przyrodników, którzy starali się poznać ją, opisać i skatalogować. Pierwsza historia naturalna Ameryki, jak dowiadujemy się od Bleichmar, wyszła spod pióra Gonzala Fernándeza de Oviedy. Wszystkie trudności językowe, pojęciowe i kategoriałne, o których wspominaliśmy, stały się jego udziałem, już to wskutek przyczyny tak banalnej, jak brak nazw dla opisu napotkanych, nieznanych gatunków, już to z tej przyczyny, że problematyczne było przekazanie tekstem naocznego doświadczenia tego bogactwa, odmienności i wielości. Dużo w tym wszystkim jest też – co obce współczesnemu nam pojęciu naukowości – emocji i zachwytu nad miejscową przyrodą¹⁵. Ówczesne techniki druku, jakkolwiek rewolucyjne, mogły istotnie frustrować popularyzatora wiedzy i napawać zwątpieniem. Łatwo to pojąć, gdy spojrzymy na reprint ilustracji przedstawiającej ananasa, *Ananas* (il. 4)¹⁶. Jasno widać, że Europejczyk, który miał poznać ananasa przez lekturę historii naturalnej, a nie dane mu było wcześniej doświadczenie ananasa, mógł wyrobić sobie zgoła niedostateczne wyobrażenie tego owocostanu. Obawa badaczy była zupełnie zasadna.

Wracając do problemu zachodnich opozycji, opozycja autochtona i kolonizatora też może nas zmylić. Nie jest bowiem tak, że przybysze bez reszty pogardzali rdzennymi mieszkańcami Ameryki. Doskonale zdawali sobie sprawę, że znają oni przyrodę amerykańską daleko lepiej, stąd rozmawiali z nimi o faunie i florze, i przykładowo o ich leczniczych własnościach. Autochtoni natomiast nie tylko buntowali się przeciwko kolonizatorom, ale w pewnych kwestiach inspirowali się ich działalnością i współpracowali. Hodowali rośliny lecznicze, przygotowywali medykamenty, troszczyli się o chorych, również gdy byli przybyszami, pisali książki. Najstarszym znanym dziełem przyrodniczym napisanym przez tubylców, już po odkryciu Ameryki, była książka *Libellus de medicinalibus Indorum Herbis*, znana też jako *Codex de la Cruz-Badiano*, ułożona przez dwóch autochtonów z rdzennych ludów Nahuatl – lekarza Marina de la Cruz, który odpowiadał za treść i tłumacza Juana Badiana. Wiedza zawarta w dziele sięga czasów Azteków, zaś łacińskie miana roślin zostały sformułowane w oparciu o ich nazwy miejscowe. Książka stanowi swoistą summę ówczesnej wiedzy medycznej, fizjologicznej,

14 *Ibidem*, s. 14–16.

15 *Ibidem*, s. 20–21.

16 *Ibidem*, s. 22.



4. Ananas, rysunek z rękopisu Gonzalá Fernándeza de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las Indias*, 1539–1548, t. 2, f. 46r (The Huntington Library); Leczenie stanów zapalnych u dzieci (*Contra infantium adustionem*), roślina lecznicza, Martín de la Cruz i Juan Badiano, *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* (Códice de la Cruz-Badiano), 1552, Tlatelolco, f. 61r (Biblioteca de Antropología e Historia, Meksyk)

biologicznej i farmakologicznej (il. 4), choć istotne są też wpływy kultury kolonialnej¹⁷. Podobnego rodzaju dziełem jest również przywołana w tekście *Historia general de las cosas de Nueva España*, znanym również jako *Florentine Codex*¹⁸, najbardziej zaś monumentalna praca z zakresu medycyny to *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus* Francisca Hernández, opublikowana w Rzymie w 1651 roku¹⁹. Książka ta, bogata w rozmaite grafiki ilustrujące treść, bardzo obszerna, w tamtym czasie była największym dziełem medycznym poświęconym medycynie związanej z Ameryką Południową i jej florą (il. 5). Prace te powstawały we współpracy autochtonów z kolonizatorami i w tym sensie można rzec, że do pewnego stopnia Europa była otwarta na wiedzę obcych ludów. Europejskie podejście do tej wiedzy było jednak czysto instrumentalne, miała ona stanowić narzędzie sprawnej administracji i organizowania życia na nowych terytoriach²⁰.

17 *Ibidem*, s. 26–29.

18 *Ibidem*, s. 31.

19 *Ibidem*, s. 42.

20 *Ibidem*, s. 32.

Nuovo Girolama Benzoniego czy z *History of Voyage to the Land of Brasil* Jeana de Lerys'a (il. 6)²¹. Na pierwszej ilustracji widzimy tubylców, którzy tanecznym krokiem, grając na instrumentach i pokornie przykucając, składają hołd jakiemuś bóstwu, którego do złudzenia przypomina późnośredniowieczne wyobrażenie diabła, jako rogatej, uskrzydłonej bestii. Na drugiej rycinie autochtoni, tańcząc w kręgu i paląc długie fajki, pogrążają się w transie.



6. Strona tytułowa książki: Theodor de Bry, *La historia del Mondo Nuovo*, t. 4, Frankfurt 1595; *Taniec tubylców*, Theodor de Bry, *La historia del Mondo Nuovo*, t. 3, Frankfurt 1592, s. 228

Napięcie religijne w kulturowej konfrontacji generowały już najbardziej ogólne kwestie. Religie etniczne Ameryki Łacińskiej były silnie panteistyczne. Autochtoni postrzegali przyrodę jako przebóstwioną. Jest to stanowisko problematyczne dla zachodniej religijności, której podstawowe kategorie operują opozycją tego, co naturalne, i tego, co nadnaturalne – opozycją Boga i stworzenia. Panteizm autochtonów ściągał na nich oskarżenia o idolatrię i bałwochwalstwo²², katolicyzm kolonizatorów zaś sprzyjał roszczeniom do wyłączności interpretacji przyrody wedle klucza chrystologicznego²³. Ale ta fundamentalna różnica w mentalności

21 *Ibidem*, s. 45–47.

22 *Ibidem*, s. 77.

23 *Ibidem*, s. 83.

owocowała również napięciem w kontekstach naukowych. Zachód bowiem wkroczył właśnie w czas, gdy nauki empiryczne, jako badające stworzenie, budują swoją metodologiczną niezależność względem teologii i poszukują naturalnych, nie-teologicznych wyjaśnień. Tymczasem mentalność rdzennych Amerykanów kazała im tłumaczyć własności ziół i przyrodę w ogóle w kategoriach teologicznych. Prowadziło to do sytuacji, w której intelektualny odbiór kultury Nowego Świata owocował pokusami dowodzenia wyższości kultury europejskiej nad amerykańską. Ów protekcjonalny, europejski ton chłodziła jednak działalność misyjna i – jak zaznacza Bleichmar – nie ulega wątpliwości, że dyskurs kościelny włączał Nowy Świat wraz z jego mieszkańcami w teologiczną wizję konstytucji ludu Bożego i porządku przyrody²⁴. Jakkolwiek współcześnie działalność misyjna może kojarzyć się z kolonialnym narzucaniem katolickiej wizji świata i własnego porządku, trzeba pamiętać, że z drugiej strony adresowanie tej działalności do tubylczej ludności wymagało uznania pełni ich człowieczeństwa i godności przed Bogiem, Dobra Nowina bowiem była posłaniem zarezerwowanym dla ludzi. Bleichmar wspomina tu postać franciszkanina Diega Valadésa, który w dziele *Rhetorica Christiana* (1579) dowodził właśnie dyspozycji rdzennych Amerykanów do stania się prawowitymi chrześcijanami. Wskazywał tu, że są racjonalni, inteligentni i że są po prostu ludźmi, jak Europejczycy²⁵.

Kilkustronicowa prezentacja dwustustronicowej książki siłą rzeczy wymaga silnie wybiórczego podejścia. Zadanie utrudnia fakt, że wątków u Bleichmar jest bardzo dużo, a łatwiej streszcza się jeden wątek, choćby rozwlekły, niż mnogość niedługich kwestii. Autorka porusza kwestie związków obrotu farmaceutykami i mechanizmów rynkowych²⁶, podejmuje wątek tytoniu, zrazu jako lekarstwa, później jako zarzewia moralnego zepsucia²⁷. Nawet czekolada, dzisiaj kojarzona chyba wyłącznie z rozkoszami podniebienia, okazuje się mieć silne konotacje religijne w dyskursie nad amerykańskimi nowinkami wieku XVI i XVII. Czekolada budziła niepokój Europejczyków, ponieważ ludy Ameryki Łacińskiej wykorzystywały ją w trakcie religijnych rytuałów²⁸. Czyniło to z niej specyfik podejrzanie bliski światu demonów i duchów. Koniec końców, na całe szczęście dla naszego czasu spostrzeżono jednak, że skutki używania czekolady nie są tak zgubne, jak w przypadku tytoniu²⁹. Ciekawy jest też przypadek koszenili, o której dzisiaj wiemy, że jest po prostu substancją chemiczną o dość skomplikowanej

24 *Ibidem*, s. 50.

25 *Ibidem*, s. 80.

26 *Ibidem*, s. 50.

27 *Ibidem*, s. 54–58.

28 *Ibidem*, s. 59–67.

29 *Ibidem*, s. 60.

strukturze przestrzennej, wykorzystywanym jako pigment zwany karminem. Barwnik ten jest szczególnie trwały i odporny na działanie światła, co szczególnie predestynuje go do artystycznego wykorzystania. Koszenila pozyskiwana była (i jest) z gatunku owadów, czerwców kaktusowych (*Dactylopius coccus*). Jej własności fizyczne i artystyczne generowały duży popyt, a mechanizmy rynkowe sprzyjały wytworzeniu wokół tego towaru swoistego mitu i tajemnicy. Przez lata, jak się okazuje, Europejczycy generalnie nie wiedzieli, czym koszenila jest, jakie jest jej pochodzenie³⁰.

Od zdumienia do porządku

Znaczący jest tytuł rozdziału trzeciego – *From wonder to order* – co można by przetłumaczyć „od zdumienia do porządku”. Problematyka tej części książki porusza zagadnienia istotne nie tylko z kulturowego czy historycznego punktu widzenia, ani też nie tylko z punktu widzenia historyczno-artystycznego, gdy idzie o ilustracje. Zagadnienia tu podjęte mają ścisły związek z problematyką historii nauki, a nawet – gdy spojrzeć szeroko – współczesnej nauki. Na początku rozdziału Bleichmar nawiązuje do wspomnianej już przez nas kultury ciekawości³¹, która kwitła w Europie w wieku XVII już to wskutek rozwoju nauk, już to wskutek napływu artefaktów stanowiących kluczowe bodźce intelektualne³². Wydaje się, że oba procesy wzajemnie się wzmacniały – rozwój nauki entuzjazmował temperament poszukiwacza i zbieracza, a ciekawe znaleziska stymulowały teoretyczny namysł. Początkowo jednak refleksja teoretyczna i zdolność teoretycznej syntezy zagadnienia zdecydowanie nie nadążały za napływem kuriozów i kolekcjonerskich zdobyczy. Ilustracja 55 to reprodukcja *Ritratto dei Musei di Ferrante Imperato z Dell'istoria naturale*³³. Grafika przedstawia wnętrze XVII-wiecznego gabinetu osobliwości, w którym zgromadzone zostały okazy ze świata przyrody ożywionej. Gabloty, ściany i sufit zapełniają skorupiaki, kraby, skorpiony, rozdymki, rozmaite inne gatunki ryb, jest i pelikan, są rozcwiastki, rozmaite gatunki parzydełkowców, morsy, jaszczurki, kreatury przywodzące na myśl aksolotle i inne jeszcze, które zdają się ogniwami pośrednimi łączącymi faunę podmorską i lądową, zaś w centrum umocowany jest u sufitu wielki krokodyl. Po tej przebogatej kunstkamerze przechadzają się mężczyźni i wydają się wskazywać sobie poszczególne okazy i dyskutować na ich temat. Ta rycina,

30 *Ibidem*, s. 69.

31 *Ibidem*, s. 91.

32 POMIAN 2012.

33 BLEICHMAR 2017, s. 92.

jak wiele podobnych, które przedstawiają panoptika, dowodzi dwóch rzeczy. Świadczy z pewnością o sporym już bogactwie rozpoznanych gatunków i form przyrody ożywionej, i w ogóle o zainteresowaniu tematem, ale też zdradza kompletny chaos nieomal maniakalnego zbieractwa, które ogarnięte obsesją katalogowania wszelkiego odkrycia staje się niewydolne w porządkowaniu kolekcji.

Historia zna podobne *silva rerum*, takie encyklopedyczne szaleństwo powodowało zda się również Pliniuszem Starszym:

Pliniusz nie dążył do systematycznego opisu przyrody, lecz chciał zebrać i zestawić encyklopedycznie wszystko, co wydawało mu się ciekawe i godne czytania. Krytyczne podejście do czerpanych z rozmaitych źródeł informacji wydawało mu się zbędną pedanterią. Nie bez ironii pisze o nim Farrington: „Skoro mówi o metalach, przechodzi do bicia monety, wyrobu pierścieni (przy czym wtrącone jest rozważanie na temat rzymskiej klasy średniej – *equitów*), sporządzania pieczęci i administrowania Italią przez Mecenasa pod nieobecność Oktawiana”³⁴.

Zbierackie tendencje bywają zwiastunami nadchodzącego przełomu cywilizacyjnego, kulturowego tudzież naukowego. Tak było w przypadku Pliniusza, gdy intelektualne zasoby antyku w zasadzie się wyczerpały i niedługo potem wydały ostatnie, istotnie genialne, neoplatońskie tchnienie, które zarazem było pierwszym tchnieniem średniowiecza³⁵. Tak też było w przypadku gabinetów osobliwości. Przybywało nowoodkrytych gatunków, zbieracze skrzętnie je kolekcjonowali, a artyści kunsztownie dokumentowali. Okazy z Ameryki Łacińskiej cieszyły się szczególnym zainteresowaniem. Jacopo Ligozzi stworzył serię grafik przedstawiających egzotyczne rośliny dla Franciszka I Medyceusza. Prawdopodobnie najbardziej zasobna w XVII wieku kolekcja rycin przedstawiających historię naturalną należała do Cassiana del Pozzo, przyjaciela Nicolasa Poussina. Jest to *papierowe muzeum*, jednak ambicją Pozzo nie było tylko kolekcjonowanie, ale i porządkowanie. W całym ruchu badawczo-artystyczno-podróżniczym, który stymulowała ciekawość Nowego Świata, jego fauny i flory, zapisała się też swoimi dokonaniem kobieta, Maria Sibylla Merian, która ilustrowała okazy naturalne z Ameryki Łacińskiej³⁶. Bleichmar daje tu bardzo bogaty wybór reprodukcji rycin z zielników i historii naturalnych. Pod względem stosunku liczby ilustracji do tekstu jest to najbogaciej udokumentowany graficznie rozdział *Visual Voyages*.

34 NOWIŃSKI/KUŹNICKI 1965, s. 28–29.

35 BOCHEŃSKI 1993, s. 81, 85.

36 BLEICHMAR 2017, s. 115–116.

Na kartach książki można oglądać reprinty ilustracji egzotycznych roślin, jak kaktusy, czy zwierząt, jak papugi i leniwce. Bogactwo środowiska naturalnego Ameryki Południowej rozbudzało działalność naukową, ale też artystyczną. Artysty tworzyli nie tylko precyzyjne sztychy, które miały stanowić fotograficzny nieomal zapis bogactwa przyrodniczego, ale też malowali obrazy, które wyrastały raczej z zachwytu nad pięknem przyrody niż z chłodnego, naukowego oglądu. Jednym z takich twórców jest Buenaventura José Guiol, który malował amerykańskie ptaki (il. 8)³⁷. Inny zaś, Vicente Albán, portretował ludzi na tle rodzimej przyrody i w towarzystwie koszu wypełnionych egzotycznymi owocami (il. 9)³⁸. Swoją drogą inny jeszcze obraz, *Owoce, ananas i melon* Alberta Eckhoutha (il. 8)³⁹, najprawdopodobniej zamiast melona przedstawia jednak arbuza i jest ciekawym świadectwem z współczesnego punktu widzenia, pokazuje bowiem, jak bardzo zabiegi hodowlane zwiększyły objętość mezokarpu, czyli potocznie miąższu, względem egzokarpu.

W XVII wieku na dobre kwitły podróże krajoznawcze, często o charakterze ściśle naukowych ekspedycji. Szczególnie zapisali się tu Piso, Marcgraaf czy Merian⁴⁰. Gwałtowny wzrost liczby opisanych gatunków stymulował wysiłki teoretyczne, by uporządkować całe to bogactwo materiału, by odkryć, bądź sformułować – w zależności od założeń epistemologicznych – klucz, który pozwoli rozeznaczyć się w ogromie materiału. Zdecydowanie pomysł Konrada Gesnera, XVI-wiecznego naturalisty, by materiał porządkować alfabetycznie wedle nazw roślin⁴¹, nie był najlepszy. Wielu podejmowało próby systematyzacji, choćby wspomniany już Cassiano del Pozzo. Jedną postacią była jednak wybitna, chodzi o XVIII-wiecznego uczonego, Karola Linneusza. Jego *Systema naturae* okazała się koncepcją genialną i przełomową. Swoją teorię opublikował Linneusz w niepozornej, 11-stronicowej broszurce, koncepcja jednak na dobre odmieniła oblicze nauk biologicznych. *Systema naturae* to pierwsza propozycja uporządkowanej, konsekwentnej, wielopoziomowej klasyfikacji przyrody ożywionej. W *Visual Voyages* możemy zobaczyć reprint *Clavis systematis sexualis* (il. 76, s. 121)⁴², stronicę z *Systema naturae*, na której zaprezentował Linneusz klucz, wedle którego klasyfikował rośliny. Kryterium podziału była tu budowa organów płciowych, jak zanotował tam uczoney *Flos est plantarum gaudium. Sic planta propagat!* (il. 9). Oddziaływanie tego dziełka było ogromne. Niedługo po publikacji *Systema naturae* Linneusz zatrudnił artystę,

37 *Ibidem*, s. 147.

38 *Ibidem*, s. 151–153.

39 *Ibidem*, s. 106.

40 *Ibidem*, s. 120.

41 NOWIŃSKI/KUŻNICKI 1965.

42 BLEICHMAR 2017, s. 121.



7. Vicente Albán, *Indianin Yumbo w stroju z piór oraz Indianin Yumbo z Maynas*, 1783, olej na płótnie, Museo de América, Madryt



8. Buenaventura José Guiol, *Ptaki Ameryki*, ok. 1770–1780, olej na płótnie, Denver Art Museum Collection, Stany Zjednoczone; Albert Eckhout, *Owoce: ananas i melon*, 1640–1650, olej na płótnie, Museo Nacional de Dinamarca, Kopenhaga, Dania



9. Georg Dionysius Ehret, *Clariss Linnaei M.D. methodus plantarum sexuales in sistemate naturae descripta*, Leiden, 1736, Biblioteca Real Jardín Botánico CSIC, Madryt

Georga Dionysiusa Ehreta, którego zadaniem było tworzyć ilustracje do prac naukowca. Był to wybitny ilustrator. Na jednej z reprodukcji widzimy przedstawienia organów płciowych roślin reprezentujące każdą z 24 klas wyznaczonych przez Linneusza. Z historyczno-naukowego punktu widzenia, jak podkreśla Bleichmar, znaczenie linneańskiej koncepcji polegało na dowartościowaniu i standaryzacji precyzyjnej obserwacji, kluczowej dla nauk przyrodniczych „epistemologii wizualnej”⁴³. Koncepcja Linneusza nie tylko wyrosła z prób systematyzacji ogromu po-

43 *Ibidem*, s. 121–123.

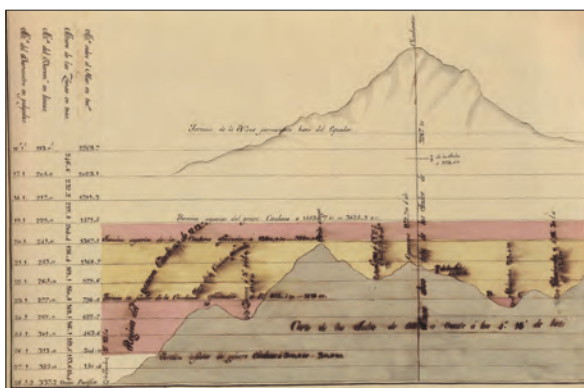
szczególnych faktów zbieranych w toku podróży na tereny Ameryki Łacińskiej, ale też zwrotnie stymulowała kolejne ekspedycje badawcze. Podróże te zaowocowały utworzeniem Królewskiego Gabinetu Historii Naturalnej czy Królewskiego Ogrodu Botanicznego w Madrycie, gdyż wysiłkom teoretycznym towarzyszyły naturalnie również próby introdukcji niektórych amerykańskich gatunków na ziemiach europejskich⁴⁴.

Wielkie naukowe syntezy

Ameryka Łacińska zainteresowała również geografa i badacza, Alexandra von Humboldta. Był Humboldt badaczem wybitnym, gdyż z jednej strony odebrał solidne wykształcenie przyrodnicze i świadom był roli wyjaśnień naturalistycznych, z drugiej jednak na przekór specjalizacyjnym, analitycznym tendencjom epoki, w której żył, kładł duży nacisk na transdyscyplinarną postawę badawczą, syntezę rozległych obszarów wiedzy i to nie tylko opisową, ale posługującą się kategoriami przyczynowo-skutkowymi. Obszar Ameryki Południowej był dla młodego badacza atrakcyjny jako potencjalny przedmiot badawczy m.in. z powodu bardzo prozaicznego – był to wciąż region mało zbadany, zwłaszcza pod względem geograficznym. Stanowił więc idealne zagadnienie, na którym można oprzeć karierę badawczą. Przedsięwzięciom naukowym sprzyjał również światowy klimat polityczny i ekonomiczny. Ameryka Łacińska służyła za swoiste laboratorium badawcze dla formułowania nowych teorii i rozwijania nauk. W latach 1799–1804 Humboldt podróżował w tych stronach. Badał geografię i naturę Ameryki Południowej. Jego pięcioletnie badania pozwoliły zebrać materiał na tyle bogaty, by jego badanie i analiza zajęły kolejne dwadzieścia lat pracy badawczej. Zaowocowało to licznymi pracami naukowymi na temat Ameryki Łacińskiej, które stały się później inspiracją dla wielu innych uczonych. Na jednej z ilustracji prezentowanych w książce znajduje się portret Humboldta pędzla Juliusa Friedricha Antona Schradera (il. 10). Widzimy naukowca siedzącego pośrodku rozłożystego, górzystego krajobrazu. Humboldt trzyma w ręku kajet, w którym sporządza notatki, w tej jednak chwili spogląda w zamyśleniu w kierunku widza, choć nie spogląda nań, prawdopodobnie rozważa jakąś kwestię badawczą bądź szuka odpowiedniego sformułowania myśli. Humboldt badał m.in. zagadnienie fitogeograficzne – analizował rozmieszczenie geograficzne flory w poszukiwaniu praw nim rządzących. W *Visual Voyages* możemy zobaczyć reprodukcję obszernego wykresu wykonanego przez Francisca José de Caldas, przedstawiającego wynik badań Humboldta nad rozmieszczeniem

44 *Ibidem*, s. 131–133.

geograficznym chinowca względem wysokości (il. 10)⁴⁵. Humboldt, podobnie jak Linneusz, kładł bardzo duży nacisk na wizualny wymiar prezentacji wyników badawczych, co jest wyjątkowe w epoce, która dopiero miała poznać fotografię, wskutek czego praca artysty była szczególnie dowartościowana. Naukowy popyt na wierne przedstawienia fauny i flory badanych terenów inspirowały artystów do podejmowania własnych podróży. W odróżnieniu od ekspedycji naukowych, czyli „podróży filozoficznych”, artyści podejmowali „podróże malarskie”. Moritz Rugendas, jeden z artystów podróżników tego czasu, wykonał rysunki uchodzące za archetypiczne przedstawienia lasu tropikalnego⁴⁶. Na podstawie jego prac Alexis Joly i Godefroy Engelmann wykonali rycinę obrazującą taki las (il. 11). Niestety podróże artystyczne miały też swoje ciemne, rasistowskie strony. Na obrazie Jeana-Frédérica Waldecka (il. 11) widzimy ciemnoskórego mężczyznę, tubylca, który wnosi na strome zbocze, na własnych plecach artystę-Europejczyka w specjalnie do tego przystosowanym siedzisku założonym na plecy rdzennego mieszkańca Ameryki⁴⁷.



10. Julius Friedrich Anton Schrader, *Alexander von Humboldt (1769–1859)*, 1859, olej na płótnie, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, Stany Zjednoczone; Francisco José de Caldas, *Nivelación de las quinas en glene[r]a] y de la de Loxa en particular o de la Cinchona officinalis*, Archivo del Real Jardín Botánico CSIC, Madryt

Jednym z naukowców zainspirowanych pracami Humboldta i dziełami artystów przedstawiających amerykańską przyrodę był Karol Darwin. Podobnie jak Humboldt Darwin spędził w podróży pięć lat (1831–1836) i również zebrał bogaty materiał badawczy, który starczył na kolejne dziesięciolecia opracowywania i publikacji. Bezpośrednio po powrocie z wyprawy Darwin przygotował

45 *Ibidem*, s. 157–161.

46 *Ibidem*, s. 164–165.

47 *Ibidem*, s. 168–169.

i opublikował kilka prac, które jednak miały raczej charakter dzienników z podróży bądź pewnych kompilacji i prac opisowych. Jednak ambicją Darwina był nie tylko opis i katalog, ale synteza. I tej dokonał w przełomowym dla jego kariery i dla nauki w ogóle *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*⁴⁸. W tej pracy Darwin dał wykład własnej rewolucyjnej koncepcji – teorii ewolucji. Zgodnie z tą teorią wskutek współdziałania dziedziczenia, naturalnej zmienności i doboru naturalnego gatunki podlegają ewolucji w taki sposób, że jedne gatunki mogą dawać początek innym. W myśl teorii ewolucji cała znana dzisiaj bioróżnorodność mogła mieć swój początek w kilku, albo nawet w jednym tylko pierwotnym organizmie, który współcześnie określa się mianem LUCA (ang. *last universal common ancestor*).



11. Alexis Joly, Godefroy Engelmann, *Forêt vierge près Manqueritipa, dans la province de Rio de Janeiro*, ilustracja książki Johanna Moritza Rugendasa, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris 1827–1835; Jean-Frédéric Waldeck, *Artysta niesiony w fotelu z Palenque do Ocosingo, w stanie Chiapas w Meksyku*, ok. 1833, Princeton University Art Museum, New Jersey, Stany Zjednoczone

Na Darwinie jednak wizualna podróż przez Amerykę Łacińską się nie kończy. Szereg innych badaczy tudzież artystów podejmowało i podejmuje nadal tę problematykę. Niektóre ekspedycje, ze względu na ich przełomowe znaczenie w tak wielu wymiarach cywilizacji, z biegiem czasu stawały się też przedsięwzięciami o państwowej randze. Sytuacja w Ameryce komplikowała się jednak, powstające tam społeczeństwa emancypowały się, coraz wyraźniej wykształcały własną tożsamość, a to niejednokrotnie prowadziło do konfliktów⁴⁹, tak na linii

⁴⁸ *Ibidem*, s. 170–174.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 180.

Europejczycy – Europejczycy, jak i na linii przybysze – tubylcy. Kiełkujące tożsamości narodowe zwrótne wpływały na kulturę wizualną, która znów stała się nie tylko naukowym zapisem rzeczywistości, ale kreacją wizerunku w duchu kultury, z której wyrastała⁵⁰, a czasem w duchu tej kultury, która się tamtej przyglądała i wydawała o niej wizualny sąd⁵¹.

Podsumowanie

Praca Bleichmar niestety urywa się dość gwałtownie. Skoro sekwencję czterech kluczowych rozdziałów poprzedza wstęp, można było się również spodziewać, że zakończy ją jakaś forma podsumowania. Niestety tego w książce brakuje. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to praca warta uwagi i godna polecenia każdemu, kogo interesuje zagadnienie kulturowych i naukowych relacji między Nowym i Starym Światem. Pomysł wystawy, której pokłosiem są *Visual Voyages*, jest bardzo interesujący przez sam fakt, że przedmiotem zainteresowania czyni wzajemne przenikanie się nauki i sztuki, a także, w mniejszym stopniu, ekonomii czy polityki. Logiczną klamrę dla całości stanowi zdecydowanie postać Karola Darwina, stąd wprowadzenie jeszcze kilku dodatkowych punktów po Darwinie wydaje się nieco sztuczne i nadmiarowe. Naukowe poszukiwania Darwina, literalnie patrząc, wieńczą okres, któremu poświęcona była wystawa, a pozostaje książka. Tych kilka kwestii po Darwinie, które Bleichmar podejmuje, nie wnosi znaczącego zwrotu w ogólnej treści jej pracy, a tylko zaburza logikę konstrukcji publikacji. Spoglądając natomiast metaforycznie, z perspektywy treści teorii wysuniętej przez Darwina, można śmiało stwierdzić, że postać ta zamyka zagadnienie, któremu poświęcona jest praca Bleichmar. Implikacje ewolucjonizmu okazują się wyraźnie harmonizować ze spostrzeżeniem, które stanowi punkt wyjścia w *Visual Voyages*, stąd Darwin i jego ewolucja stanowią świetną klamrę tekstu. Między innymi darwinowska biologia ewolucyjna, *summa summarum* stanowi właśnie przesłankę do zatarcia zachodnich opozycji. Szereg autorów w swej refleksji nad istnieniem ludzkim i kulturą czerpało z paradygmatu darwinowskiego. Dość wymienić tu kilku najbardziej rozpoznawalnych – Konrada Lorenza⁵², Robina Dunbara⁵³, Geoffreya Millera⁵⁴, Stevena Pinkera⁵⁵, Ste-

50 *Ibidem*, s. 185.

51 *Ibidem*, s. 199.

52 LORENZ 1996.

53 DUNBAR 1998.

54 MILLER 2004.

55 PINKER 2005.

phena J. Goulda i zmarłego niedawno Richarda C. Lewontina⁵⁶, Edwarda O. Wilsona⁵⁷ czy Denisa Duttona⁵⁸. Wszyscy oni – z samym Darwinem na czele – podejmowali refleksję, inspirując się rozmaitymi zagadnieniami biologii ewolucyjnej i usiłowali w ten sposób wyjaśniać zjawiska kulturowe poprzez ich redukcję do biologii. Nie miejsce teraz, by poddawać te koncepcje szczegółowemu badaniu. Dość wspomnieć, że każda z nich, na różne sposoby, doprowadziła do zatarcia opozycji kultury i natury, a przez to szeregu innych opozycji, na których ufundowane było przez wieki zachodnie myślenie. A właśnie od tego zatarcia granic, od pojęciowych przesunięć wychodzi w swoich rozważaniach Bleichmar. W ten sposób Darwin, jako bohater *Visual Voyages*, jest nie tylko jednym z wielu podróżników, badaczy czy intelektualistów, o których Bleichmar wspomina. Gdy czytać *On the Origin of Species* w kontekście filozoficznych implikacji, do których może prowadzić, dorobek Darwina staje się podsumowaniem wszystkich zmagają, którym świadectwo dają strony albumu Bleichmar. Jak dla Darwina obserwacja przyrody tak odmiennej od rodzimej stanowiła impuls do zdystansowania się względem statycznego obrazu przyrody ożywionej, tak też konfrontacja z obcymi kulturami stanowiła i nadal może stanowić przesłankę, by zdystansować się względem własnej kultury, dostrzec jej przygodność i nie-ostateczność. *Visual Voyages* są swoistym dziennikiem z takich właśnie zmagają, które Zachód toczy od czasów Kolumba aż po Darwina. W sumie, zważywszy na pokutującą wciąż mentalność kolonialną tudzież rozmaite rasizmy i fobie, można skonstatować, że Zachód w dalszym ciągu nie odrobił z należytą starannością lekcji, którą dały odkrycie Nowego Świata czy teoria Darwina. Stąd też *Visual Voyages* wydają się, jako ewentualne intelektualne antidotum na różne formy ksenofobii, lekturą z pewnością godną polecenia nie tylko dla historyka sztuki czy kultury, ale dla każdego człowieka o szerokich horyzontach.

56 LEWONTIN 2011.

57 WILSON 2006.

58 DUTTON 2019.

Bibliografia

- Biographical Sketch [b.d.] – Biographical Sketch, USC Dornsife, <https://dornsife.usc.edu/cf/faculty-and-staff/faculty.cfm?pid=1008270> [dostęp: 21 czerwca 2021].
- BLEICHAMR 2017 – Daniela Bleichmar, *Visual Voyages*, New Haven–London 2017.
- BOCHEŃSKI 1993 – Józef Maria Bocheński, *Zarys historii filozofii*, Kraków 1993.
- DUNBAR 1998 – Robin Ian MacDonald Dunbar, *The social brain hypothesis*, „Evolutionary Anthropology Issues, News, and Reviews” 1998, vol. 6, nr 5, s. 178–190.
- DUTTON 2019 – Denis Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. Jerzy Luty, Kraków 2019.
- FINDEN 1994 – Paula Finden, *Possessing Nature. Museums, collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkely–Los Angeles–London 1994.
- GOULD/LEWONTIN 2011 – Stephen Jay Gould, Richard C. Lewontin, *Pendency w katedrze św. Marka a paradygmat Panglossa. Krytyka programu adaptacyjnego*, tłum. K. Bielecka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 2–3 (31), s. 63–85.
- LIPOWICZ 2017 – Markus Lipowicz, *Pedagogiczne implikacje filozofii kultury i życia Ludwiga Wittgensteina – zarys problematyki*, „Parezja. Studia i Eseje” 2017, nr 1, s. 58–73.
- LORENZ 1996 – Konrad Lorenz, *Tak zwane zło*, tłum. Anna Danuta Tauszyńska, Warszawa 1996.
- MILLER 2004 – Geoffrey Miller, *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, tłum. Małgorzata Koraszewska, Poznań 2004.
- NOWIŃSKI/KUŹNICKI 1965 – Czesław Nowiński, Leszek Kuźnicki, *O rozwoju pojęcia gatunku*, Warszawa 1965.
- PINKER 2005 – Steven Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. Agnieszka Nowak, Gdańsk 2005.
- POMIAN 2012 – Krzysztof Pomian, *Zbieracze osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos, Gdańsk 2012.
- WILSON 2016 – Edward O. Wilson, *Znaczenie ludzkiego istnienia*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2016.
- WITTGENSTEIN 2012 – Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logicophilosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2012.

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

 <https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Wszyscy jesteśmy Metysami*

Planète Métisse,
red. Serge Gruzinski, Paris 2008
Musée du quai Branly, ss. 181

Planète Métisse (metyska planeta) to tytuł wystawy w poświęconym sztuce kultur nieeuropejskich paryskim Musée du quai Branly (marzec 2008 – lipiec 2009), a także towarzyszącej jej wieloautor-skiej publikacji. Za merytoryczny kształt obu powiązanych inicjatyw, zarówno wystawien- niczej, jak i edytorskiej, odpowiadał Serge Gru- zinski, wciąż jeszcze (zbyt) mało u nas znany – i na język polski nie tłumaczony – francuski historyk specjalizujący się w zagadnie- niach kulturowej hybrydyzacji w Iberoameryce, autor m.in. *La Colonisation del l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalization dans de Mexique espagnol XVI^e–XVIII^e siècles* (1988), *La Guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492–2019)* (1990), czy też, co w tym kontekście szczególnie istotne, *La Pensée métisse* (1999), *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialization* (2004) oraz *L'Agile et le Dragon. Démesure européenne et mondialization au XVI^e siècle* (2012)¹.

„Planetarny” tytuł ekspozycji sugeruje szerokie ujęcie metysażu, pojęcia o wcale nie tak niewinnej historii i niełatwym bagażu semantycznym, na który składają się również dzieje europejskiego podboju kontynentów nazwanych Ameryką i tendencja do klasyfikowania ludzi według kryterium rasowego; przywołując ten termin, dotykamy wrażliwej kwestii nakładania się dyskursów biologicznego i kulturowego. Niewątpliwie inicjatywy Serge’a Gruzinskiego – oczywiście nie



1. Okładka książki, *Planète Métisse*, 2009

* Recenzja w wersji hiszpańskiej opublikowana: „Arte de América Latina”, 2021, nr 11, s. 153–171.

1 Autor korzystał z wersji hiszpańskojęzycznych wymienionych publikacji i te wersje znalazły się także w zapisie bibliograficznym na końcu artykułu. Z polskich autorek i autorów problemy metysażu kulturowego znalazły rozwinięcie w artykułach Agaty Andrzejewskiej (ANDRZEJEWSKA 2011, s. 259–278) (w klasycznym ujęciu, charakterystycznym dla badań nad sztuką andyjską epoki wicekrólestwa) oraz Ewy Kubiak (KUBIAK 2014, s. 147–166) (refleksja na temat pojęcia i jego użycia). Warto także wspomnieć artykuł Grzegorza Sztabińskiego dotyczący zagadnienia „kreolizacji” w sztuce (SZTABIŃSKI 2002, s. 57–76).

tylko jego – zmierzają do odczarowania tego słowa, traktowanego do niedawna z wymownym dystansem przez przedstawicieli różnych stanowisk ideologicznych, wyjęcia go z lamusa myśli kolonialnej i wyzyskania jego potencjału do demontażu anachronicznych sposobów refleksji o interakcjach kulturowych. Dekada, jaka minęła od wystawy, pozwala spojrzeć na promowane przez jej twórców i twórczyńnie idee – gdy już bogatsi jesteśmy o wiedzę, jak dalej potoczyły się dzieje pojęcia metysażu – z pewnym dystansem.



2. Okładki książek, *Las cuatro partes del Mundo*, 2010 i *El águila y el dragón*, 2018

„Kultury się nie mieszają” – nieco prowokacyjnie konstatuje Gruzinski, by zaraz dodać: „[...] mówić o mieszaniu się kultur to zarazem postulować ich źródłową czystość”². Metysaż trzeba więc pomyśleć na nowo, rezygnując z rojeń o kulturach jako o homogenicznych, wyposażonych we własną esencję całościach. Jeśli w nieznanym spoczynku tygłu ludzkich cywilizacji panuje jakaś niezmienna zasada, jest nią właśnie ciągły ruch, wzajemne przenikanie się i wymiana. Zdaniem kuratora wystawy i redaktora omawianego tomu pojęcie „kultura” nie odnosi się do obszaru o stałych, pochwytnych granicach; dla Gruzinskiego przywoływanie tego terminu w jego znaczeniu „mocnym”, esencjonalistycznym, sprowadza się

2 GRUZINSKI 2008b, s. 17.

zawsze do mniej lub bardziej świadomej zależności od konstruktów myślowych tworzonych przez badaczy rozmaitych dziedzin: antropologów, socjologów, historyków³. Kultura opatrzona jakimś wyodrębniającym ją przymiotnikiem – aztecka, polska, łużycka itp. – i uznana za niezmienną w swej istocie byłaby więc tutaj zaledwie hipostazą, niebezinteresownie sprokurowaną w zaciszu uniwersyteckich gabinetów. Od razu trzeba też zaznaczyć, że w swej niechęci do uznania „źródłowej czystości” wyjściowych komponentów kulturowego metysażu Serge Gruzinski nie jest oczywiście osamotniony. Jego sposób myślenia jest w wielu miejscach zbieżny np. z tym zaprezentowanym w eseju *Le métissage. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir* (1977), który miał się przyczynić – jak sygnalizowali sami autorzy, François Laplantine oraz Alexis Nouss – do przekształcenia tytułowego pojęcia w teoretyczny koncept⁴. Dla owego autorskiego duetu metysaż zakładający istnienie u źródeł dwóch bytów oryginalnie „czystych” to metysaż źle pojęty (fr. *mal compris*)⁵. Owi badacze, antropolog i literaturoznawca, stwierdzają ponadto, że

metysaż w sposób ścisły zaprzecza dychotomii homogeniczność – heterogeniczność. Wytacza trzecią drogę pomiędzy cechującym homogeniczność totalizującym stopieniem się w jedno, a typową dla heterogeniczności różnicującą fragmentacją. Metysaż jest kompozycją, której komponenty zachowują swoją integralność⁶.

Paradoksalną integralność w swych niezmiennie płynnych granicach, można by dodać.

W *Płynnej nowoczesności* Zygmunt Bauman nawiązał do myśli Claude’a Lévi-Straussa, który w *Smutku tropików* wyróżnił dwie strategie radzenia sobie z innością: antropoemiczną oraz antropofagiczną. O ile istotą pierwszej jest odizolowanie się od innych, o tyle druga

polega na *soi-disant* „przy-swojeniu” obcych treści, na „połknięciu” i „pochłonięciu” obcego ciała i ducha, tak aby poprzez metabolizm mogły się stać tożsame z pochłaniającym je ciałem. Także i ta strategia przybiera różnorakie formy: od kanibalizmu, po przymusową asymilację w postaci

3 *Ibidem*.

4 LAPLANTINE/NOUSS 2011, s. 8. Ci sami autorzy, François Laplantine i Alexis Nouss, stworzyli także słownik pojęć kulturowych związanych z problemem metysażu, LAPLANTINE/NOUSS 2001.

5 LAPLANTINE/NOUSS 2011, s. 8.

6 *Ibidem*. Wszystkie tłumaczenia cytatów pochodzą od autora.

kulturowych krucjat i wyniszczających wojen wypowiedanych lokalnym zwyczajom, kalendarzom, kultom, dialektom oraz innym „przesądom” i „zabobonom”⁷.

W proponowanym przez Laplantine’a oraz Noussa ujęciu metysażu żadne „obce ciało” ani żaden „obcy duch” nie zostają strawione bez reszty, co więcej, to właśnie owa reszta staje się integralnym elementem nowej, metyskiej konstelacji kulturowej. Akt kulturowego „połykania” czyni metysa – nie tylko nie neguje tego, co „połykane”, ale przede wszystkim właśnie zmienia status „połykanego”.

Rezygnacja z esencjalizmu w odniesieniu do kultur musi pociągać za sobą redefinicję pojęć towarzyszących. Carmen Bernard w jednym z esejów *Planète Métisse* sugeruje np. odejście od terminu „akulturacja”, który zakłada raczej akces do jakiejś kultury o domkniętej tożsamości i często nadrzędnym statusie, na rzecz „transkultuacji”, gdzie akcent kładziony jest na wzajemność wpływów⁸. Tak traktowany „metysaż” ma więc przyczynić się także do demontażu perspektywy europocentrycznej, dać szansę na niehierarchiczne spojrzenie na historię kultur.

Metysaże są stare jak ludzkość – czytamy we wprowadzeniu do części *Zderzenia i spotkania światów*⁹, w innym miejscu Gruzinski cofa się w poszukiwaniu ich początków do spotkania („czy raczej spotkań”) człowieka neandertalskiego z *homo sapiens*, a z czasów nam bliższych przywołuje postać Aleksandra Wielkiego i historię zainicjowanej przez jego podboje hellenizacji świata antycznego¹⁰. Niemniej tak wystawa, jak i towarzysząca jej książka skupiają się na artefaktach oraz zjawiskach powstałych od schyłku wieków średnich (cóż, nie da się ukryć, że jest to periodyzacja „zachodnia”) do współczesności. Skąd taka cezura, skoro dowodów na niezliczone metysaże, zgodnie z powyższymi założeniami, można by szukać już w paleolitycznych jaskiniach? Przyczyna jest, chcąc nie chcąc, dość europocentryczna – za przełomowy dla przyspieszenia procesów hybrydyzacji kulturowej przyjęto fenomen ekspansji Europejczyków poza ich własny kontynent. Epoka, jak zwykle się mawiać w kontekście kultury zachodniej, „wielkich odkryć geograficznych” otwiera *de facto* wielką przygodę globalizacji¹¹ – przez składające się na tom teksty zdaje się przeświecać przekonanie, że aplikacja tego pojęcia, które w naszych czasach zrobiło niezwykłą (aż do granic banalizacji) karierę, do wieków

7 BAUMAN 2006, s. 157.

8 BERNARD 2008b, s. 37.

9 GRUZINSKI 2008a, s. 56.

10 GRUZINSKI 2008b, s. 17.

11 Serge Gruzinski, opisując coraz większą powszechność niektórych zjawisk w perspektywie światowej, używa zarówno określenia „globalizacja”, jak i „mundializacja” (hiszp. *mundialización*), GRUZINSKI 2018; GRUZINSKI 2010.

wcześniejszych, nie musi być anachronizmem. „Globalizowaliśmy się” na długo przedtem, zanim zdaliśmy sobie z tego sprawę. Od poprzednich pokoleń odróżnia nas jednak świadomość wagi i zasięgu tego zjawiska, a także ponowoczesne zwątpienie w solidny ontologiczny status jakiegokolwiek formacji kulturowej. Bez tej świadomości prezentacja *Planète Métisse* mogłaby sprawiać wrażenie czegoś na kształt gabinetu osobliwości czy Lautreamontowskiego „przypadkowego spotkania na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”¹². Jaka bowiem wspólna idea miałaby łączyć np. sambę, hongkońskie filmy o bohaterach wschodnich sztuk walk i afrykańskie rzeźby wyobrażające królową Wiktorię? O ile jednak dawne gabinety osobliwości i ich następcy, muzea doby kolonialnej, poszukiwały i ustanawiały Innych na zewnątrz naszych enklaw kulturowych (pytanie, na ile wymyślonych), o tyle autorki i autorzy *Planète Métisse* proponują wyprawę śladem Innego w głąb siebie – szczególnie, że bez rozpoznania naszej własnej, wyrażającej się w rozmaitych „hybrydyzmach” inności nie jesteśmy w stanie pojąć współczesnego zglobalizowanego świata. A trzeba przy tym pamiętać, że jest to świat, w którym hybrydyzacja daleko przekroczyła wszelkie geograficzne ograniczenia. Jeśli cechą nowoczesności i ponowoczesności jest negacja przestrzeni przez prędkość, to horyzont możliwości kulturowego metysażu zdaje się wyznaczać jedynie sprawność internetowych łączy.

Według Zygmunta Baumana „[g]lobalizacja polega, przede wszystkim, na nabieraniu przez sieć międzyludzkich zależności wymiarów ogólnoplanetarnych”¹³. Owa sieć jest oczywiście jednocześnie migotliwą strukturą wielokierunkowej transmisji i wzajemnego przenikania motywów kulturowych. Teoretycy globalizacji wskazują na dwoisty charakter tego zjawiska, w którym spotykają się tendencje unifikacyjne i – jako reakcja wobec nich – dążenia dośrodkowe, ożywiane pragnieniem ocalenia tego, co w kulturze rodzime, lokalne, „nasze”. Wbrew pozorom metysaż nie ogranicza się jedynie do „skrzydła odśrodkowego”, kwitnie także tam, gdzie mocnym głosem mówi się o potrzebie zachowania tożsamości. Jakich bowiem chwytów retorycznych by nie używać, nie da się zanegować faktu, że dzieje tej czy innej lokalności to zarazem historia rozmaitych „skundleń”. Co więcej, artefakty promowane jako rdzenne są niejednokrotnie hybrydami powstałymi z wyobrażeń o lokalności¹⁴. Niejedyne to dialektyczne napięcie globalizacji, w którym ujawnia się fenomen metysażu. Komentując diagnozowaną przez Baumana „płynność” form identyfikacji kulturowej, Mateusz Wojewoda stwierdza, że w globalizującej się rzeczywistości „[w]prawdzie zanikają tradycyjne

12 LAUTRÉAMONT 2004 [1869], s. 229.

13 BAUMAN 2011, s. 98.

14 O tym, jak lokalność „staje się wartością globalną” pisze w kontekście hybrydalnego ciała Mariola Sułkowska, SUŁKOWSKA 2009.

postacie więzi społecznych, wynikających z przynależności religijnej i narodowej, co jednak nie znaczy, że nie powstają inne¹⁵. Jeśli nawet są efemeryczne – tym więcej okazji dla potencjalnych metysaży. Globalizacja pełni więc w kontekście metysażu funkcję akceleracyjną, sama zaś w swych licznych aspektach i tendencjach – w tym odśrodkowej i dośrodkowej – opiera się na hybrydyczności.

Materialnym pretekstem dla organizacji i publikacji *Planète Métisse* są *les objets métis*, przedmioty hybrydyczne, ukształtowane na przecięciu wpływów, opatrzone znamieniem Innego i przez to wymykające się jednoznaczному przypisaniu do jakiejś stabilnej i wyodrębnionej rzeczywistości kulturowej. To rzeczy osobliwe, odsyłające zawsze gdzieś dalej. Obiekty, z których, jak powiada Gruzinski, da się odczytać „zderzenia i spotkania cywilizacji”¹⁶. Pośród takich artefaktów szczególną rolę odgrywają te zaliczane do szeroko pojętej domeny sztuk. To właśnie historia sztuki, jak zauważa francuski badacz w kontekście globalizacji z pionierskich czasów europejskiej ekspansji, „postrzegana długo jako uboga krewna wielkiej historii, przechowała najlepiej obraz owego zdumiewającego poruszenia ludzi i rzeczy”¹⁷.

Zresztą wygląda na to, że historia i teoria sztuki mogą dostarczyć pojęć przydatnych dla zrozumienia istoty metysażu. Przywołać tu można choćby klasyczną formułę „grawitacji ikonograficznej”, ukutą przez Jana Białostockiego, zgodnie z którą „nowe rozwiązanie [...] upodabnia się do już istniejącego; doniosły, od dawna znany obraz przyciąga niejako pokrewny, nowy”¹⁸. Siłą tej grawitacji migrujące motywy są „oswajane”, podlegają akomodacji do rzeczywistości zastanej, zachowując jednak w sobie pamięć o swym pochodzeniu. Przyciąganie napotyka na opór formy wyjściowej, dzięki temu świat sztuki obfituje w rozmaite hybrydy. Grawitacja ikonograficzna sprzyja, jak pisał Białostocki, „ustalaniu się repertuaru obrazów o intensywnym ładunku treściowym i emocjonalnym, ekspresyjnym”; wybitny historyk sztuki nazywał je „tematami ramowymi”. W owych „tematach”, czy jak proponował po latach „ramowych obrazach”¹⁹, pod powierzchnią przekraczającego kulturowe granice motywu trwa fluktuacja znaczeń, erozja sensów przyniesionych z jednego kręgu kulturowego i nasycanie nowymi jakościami. Jednak wymiana ta zdaje się nigdy nie dochodzić do końca, tak jak w przypadku motywu „mściwego jeźdźcy”, przywołanego przez Carmen Bernard – fascynującą wędrówkę tego motywu można śledzić począwszy od wizerunków egipskiego Horusa (il. 3), a w ikonografii chrześcijańskiej nader licznych przedstawień

15 WOJEWODA 2014, s. 291.

16 GRUZINSKI 2008b, s. 21.

17 GRUZINSKI 2008a, s. 63.

18 BIAŁOSTOCKI 2008, s. 92.

19 *Ibidem*.

św. Jerzego (il. 4) oraz św. Jakuba, tego ostatniego wyobrażanego jako „matamoros” (il. 5), pogromca Maurów, i „mataindios” (il. 6), pogromca Indian²⁰. W takich przypadkach motyw ikonograficzny jest ramą, która, gdy zanurzyć ją w innym środowisku kulturowym, wypełnia się migrującymi treściami.



3. *Horus jako jeździec*, anonim, IV–V w., Egipt, Musée du Louvre, Paryż, Francja



4. Paul Rubens, *Święty Jerzy*, 1605, Museo del Prado, Madryt, Hiszpania



5. *Bitwa pod Clavijo*, anonim, XVIII w., kościół parafialny w Checacupe, Peru



6. Św. Jakub zabijający Indian (*Santiago mata indios*), anonim, XVIII w., kolekcja prywatna, Peru

Podążanie tropem metysaży będzie więc także w wielu przypadkach studium nad obrazem, swego rodzaju ikonograficznym śledztwem. Poszukiwaniem tym bardziej frapującym, że metysaż wcale nie musi być ostentacyjny, niekoniecznie rzuca się w oczy. Przeciwnie, Alessandra Russo w swej „anatomicznej” analizie „ciała dokumentu”, jak określony tu został Kodeks Borbonicus (nawiasem mówiąc, czyż w stosowanej przez autorkę metaforyce nie pobrzmiewają ślady oryginalnej, „biologicznej” semantyki pojęcia metysażu?), utrzymuje, że tym, co zatrzymuje nasze spojrzenie na obiekcie metyskim, jest jego subtelność²¹ – tak jak subtelne są wskazywane przez nią domniemane wpływy europejskiego obrazowania na tym dokumencie kultury aztec-

kiej. Przykładem zaczerpniętym ściśle z terytorium sztuki są omawiane przez wspomnianą już Carmen Bernard *les tableaux de castes*, malowidła typizujące ludzi o mieszanym pochodzeniu etnicznym i przedstawiające ich w anturazgu podkreślającym ich status w hierarchii społecznej tzw. Nowego Świata.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że z perspektywy kategorii metysażu dystynkcja pomiędzy dziełami sztuki a obiektami wykonanymi rzemieślniczo czy nawet przemysłowo jest drugorzędna – przedmiotami, w których zapisana została fascynująca gra sił między przybyszami (często najeźdźcami) z chrześcijańskiego świata oraz autochtonami, mogą być choćby wytwarzane na skalę masową szklane paciorki, obecne w narracji kolonialnej już od czasów Kolumba. O ich obrastaniu nową symboliką, ujmowaniu w ramy lokalnych mitologii, zmienności zastosowań pisze Lúcia Hussak van Velthem, podkreślając podmiotowość przedstawicieli i przedstawicieli kultur natywnych w redefinicji i resemiotyzacji tych zdawałoby się niepozornych przedmiotów²². Zdumiewająca łatwość absorpcji owych „ciał obcych”, cechująca rozmaite kultury, może być uznana za jeszcze jeden argument za wszechobecnością metysażu.

21 RUSSO 2008, s. 26.

22 HUSSAK VAN VELTHEM 2008.

Hybrydy emancypują się i zaczynają żyć własnym życiem, nie oglądając się zbyt często na źródła, z których się wywodzą. Niejednokrotnie stykamy się także, choć bywa to niełatwe do wychwycenia bez głębszych studiów, z piętrową strukturą zapośredniczeń i skomplikowaną grą inspiracji, jak w przypadku miniatury inspirowanej motywem Tobiasza i anioła, autorstwa indyjskiego malarza z czasów dynastii Wielkich Mogołów, Hoseina Naqqasha (il. 7). Jak przekonuje Amina Okada, między europejskim ikonograficznym źródłem a dziełem artysty działającego na dworze Akbara jest cała konstelacja prac sięgających do tego cieszącego się w ówczesnych Indiach szczególnym powodzeniem wzorca, stwarzającego okazję do zademonstrowania warsztatowej biegłości i inwencji przy jego autorским przekształcaniu²³. Oczywiście migracja rozwiązań formalnych wiąże się niejednokrotnie z wytracaniem oryginalnego depozytu semantycznego. Okada pisze o tym, jak schemat ikonograficzny odrywał się od swych biblijnych sensów i sekularyzował – zamiast anioła i Tobiasza spotykamy na niektórych indyjskich wizualnych parafrazach dwie kobiety. Zresztą artyści z czasów panowania Mogołów w poszukiwaniu inspiracji sięgali nie tylko po druki rozprowadzane przez chrześcijańskich mnichów, czerpali też z europejskich źródeł nader świeckich, łącząc motywy erotyczne z tymi zaczerpniętymi z imaginarium katolickiego. Oto jak *ars sacra* i *profana* otrzymywały poza Europą drugie życie i wchodziły w związki, które na Starym Kontynencie ocenione byłyby zapewne jako mezalianse. Metysaż może więc sprzyjać poluzowaniu pewnych rygorów i zniesieniu tabu – na granicach kulturowych niejednokrotnie więcej uchodzi.

Z drugiej strony hybrydyzacja może się wiązać z piętrzeniem znaczeń, choćby tych dotyczących symboliki władzy. Wykazała to H  l  ne Joubert na przyk  dzie wykonanego przez tw  rc   z ludu Joruba rzeźbiarskiego wizerunku królowej Wiktorii (il. 8), jednego z powstałych między 50-leciem rza  d  w brytyjskiej monarchii a początkiem lat 20. XX wieku, interpretując go w świetle kodów wizualnych odnoszących się do *oba*, figury   wi  tego wla  dcy, będącego zarazem pośrednikiem między   zywymi a zmarlymi przodkami, tym światem i zaświatami. Podobizna wyrzeźbiona zapewne na podstawie jednej z fotografii wykonanej z okazji jubileuszu panowania dowodzi   latwo  ci nieporozumienia, że to, co dla europejskiego spojrzenia mo  ze si   wydawa  c uproszczeniem czy wręcz karykatur   (jak że łatwo by łoby tu dopatrze  c si   zakamuflowanej antykolonialnej wymowy, przekonuje autorka), mo  ze by  c nobilitującą adaptacj   do lokalnych kanonów reprezentowania wla  dzy²⁴.

23 OKADA 2008.

24 JOUBERT 2008, s. 115.



7. Anioł Tobiasza, anonim, ok. 1590, Musée de Louvre, Paryż, Francja

Przywołane na stronach *Planète Métisse* materialne obiekty traktować wypada jako partykularnie symptomy wszechobecnego w zasadzie zjawiska. Ambicją książki jest wyjście daleko poza poszczególne artefakty, sięgnięcie poziomu bardziej abstrakcyjnego, dotknięcie tendencji, procesów i mechanizmów metysażu. Zapewne z tego względu zdecydowano się włączyć do tomu teksty traktujące bardziej ogólnie o muzyce (*Musiques métisses, musiques populaires, Carmen Bernard*²⁵), kinie (*Cinéma, terre d'Asie, Charles Tesson*²⁶; *Du territoire de l'autre au métissage. The Three Burials of Melquiades Estrada, Boris Jeanne*²⁷), czy synkretycznym – choć z perspektywy przyjętej w tej publikacji raczej nie ma innych – kulcie wudu (*Une religion métisse: le vaudou haïtien, Erwan Dianteill*²⁸). Bernard zauważa, że szczególnym terytorium metysażu stały się Ameryki; to w ich wielokulturowych tyglach powstały liczne gatunki zwane latynoamerykańskimi. Badaczka śledzi powikłane korzenie m.in. tanga czy samby, odnosi się ponadto do jazzu. Na pytanie, gdzie dziś odnaleźć można najaktywniejsze strefy hybrydyzacji, tom podsuwa nam odpowiedź: między Ameryką a Azją, na dowód czego przytaczane są wielokierunkowe zależności, inspiracje i nawiązania w kinematografii po obu stronach Atlantyku (choć ze szczególnym uwzględnieniem Hongkongu, miejsca archetypicznego dla wschodnio-zachodniego



8. *Królowa Wiktoria*, anonim, rzeźba z kręgu ludności Yoruba z Nigerii, Musée du quai Branly, Paryż, Francja

25 BERNARD 2008a.

26 TESSON 2008.

27 JEANNE 2008.

28 DIANTEILL 2008.

metysażu w popkulturze). Można chyba jednak uznać, że współcześnie metysaż dokonuje się w ogromnej mierze wirtualnie – za akcelerację tego trendu odpowiada oczywiście sieć, tworząca warunki do transkulturowych spotkań w liczbie przywodzącej na myśl wzniosłość matematyczną. Internet jest dziś niewątpliwie platformą transkulturowych spotkań i koronnym argumentem za tym, że hybrydyzacja może się uwolnić od fizycznie, topograficznie rozumianego sąsiedztwa. W tym sensie budzi pewien niedosyt – nawet biorąc pod uwagę, że publikacja liczy już ponad dekadę – że akcentując tak dobitnie wymiar globalizacji, nie powiązано mocniej kategorii metysażu z fenomenem *world wide web*.

Skoro autorki i autorzy tomu właśnie w metysażu upatrują uniwersalnej zasady funkcjonowania kultur, nie dziwi, że tom zamyka posthumanistyczna refleksja starająca się pochwycić problem u źródła, swego rodzaju glossa o hybrydyczności natury ludzkiej (*Nous n'avons pas été humains. La néotène, les chimères et les robots*, Marika Moisseeff²⁹). Biorąc za punkt wyjścia literaturę i kino *science fiction*, autorka zastanawia się nie tyle nad przyszłością, ile na tworzących się na naszych oczach mitach na jej temat. Pyta, czy człowiek przeistoczy się kiedyś w zmodyfikowaną genetycznie chimerę, czy też zamieni się w byt bioniczny. Zresztą oba warianty nie napawają optymizmem – zarówno „chimeryzacja”, jak i robotyzacja zdaniem Moisseeff prowadzą do wyrugowania indywidualności. Ta pierwsza, zakładająca poszerzenie pola dla elementu zwierzęcego w człowieczym spycha nas w kierunku stadnej formy życia, ta druga, opierająca się na technokratycznej racjonalizacji działań grozi prymatem scentralizowanego bytu państwowego nad jednostką³⁰. O naszej indywidualności, powiada Moisseeff, decyduje właśnie hybrydyczność. Człowiek jest według niej wiecznie niedokończonym projektem, a próby zmierzające do zdefiniowania natury ludzkiej są mirażem i prowadzą zaledwie do wykreowania kolejnej fikcji kulturowej³¹.

Planète Métisse, książka ukazująca (wszech)obecność, siłę i pozytywne konsekwencje „genetycznych nieczystości” w kulturowych mikro- i makrokosmosach, jest tym samym wyrażoną otwartym tekstem pochwałą różnorodności w myśleniu o człowieczeństwie. Oczywiście można się zastanawiać, na ile tak szerokie jak tu zaproponowane definiowanie metysażu – obejmujące *de facto* wszystkie zjawiska od początku historii *homo sapiens* po współczesność, od relacji opierających się na hegemonii jednych nad drugimi po np. spontaniczne poszukiwanie artystycznych inspiracji poza swym własnym kręgiem – nie odbiera temu konceptowi funkcjonalności. Niemniej wypada przyznać, że historycznie obciążone grzechem

29 MOISSEEFF 2008.

30 *Ibidem*, s. 163.

31 *Ibidem*, s. 164.

pierworodnym „segregacjonizmu” pojęcie zamienia się tu w swoje przeciwieństwo: kategorię transgraniczną, tricksterską, kwestionującą dychotomiczne schematy naszego myślenia. Pierwsza sekcja książki nosi szekspirowski podtytuł *To Mix or not to mix?* Projekt *Planète Métisse* nie pozostawia wątpliwości – *That’s not the question*, czy tego chcemy czy nie, wszyscy jesteśmy metysami. I tak jest dobrze. W końcu metysaż jest jednym z kluczy do twórczości.

Bibliografia

- ANDRZEJEWSKA 2011 – Agata Andrzejewska, *Motywy pochodzenia europejskiego jako jeden z aspektów badań nad stylistyką mestizo w barokowej architekturze Wicekrólestwa Peru*, „Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de la América Latina” 2011, nr 1, s. 259–278.
- BAUMAN 2006 – Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2006.
- BAUMAN 2011 – Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
- BERNARD 2008a – Carmen Bernard, *Musiques métisses, musiques populaires*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 72–81.
- BERNARD 2008b – Carmen Bernard, *Regards d’anthropologue sur l’ambiguïté des mélanges*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 32–49.
- BIAŁOSTOCKI 2008 – Jan Białostocki, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.
- DIANTEILL 2008 – Erwan Dianteill, *Une religion métisse: le vaudou haïtien*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 118–127.
- GRUZINSKI 2006 – Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a „Blade Runner” (1492–2019)*, México 2006.
- GRUZINSKI 2007a – Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización de Renacimiento*, Barcelona–Buenos Aires–México 2007.
- GRUZINSKI 2007b – Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI–XVIII*, México 2007.
- GRUZINSKI 2008a – Serge Gruzinski, *Mondialisations et métissages*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 58–68.
- GRUZINSKI 2008b – Serge Gruzinski, *Planète Métisse ou comment parler du métissage*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 16–25.
- GRUZINSKI 2010 – Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del Mundo. Historia de una mundialización*, México 2010.
- GRUZINSKI 2018 – Serge Gruzinski, *El águila y el dragón. Desmesura europea y mundialización en el siglo XVI*, tłum. Mario Zamudio, México 2018.
- HUSSAK VAN VELTHEM 2008 – Lucia Hussak van Velthem, *Des perles de verre; deux mondes en interaction*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 50–55.
- JEANNE 2008 – Boris Jeanne, *Du territoire de l’autre au métissage. The Three Burials of Melquiades Estrada*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 148–151.

- JOUBERT 2008 – Hélène Joubert, *Images du pouvoir en miroir, l'Oba et la reine Victoria*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 106–115.
- KUBIAK 2014 – Ewa Kubiak, *Cultural metissage – the descriptive concept of hybrid phenomena on the peripheries of cultures*, „Art Inquiry. Recherches Sur les Arts” 2014, nr 16 (25), s. 147–166.
- LAPLANTINE/NOUSS 2001 – François Laplantine, Alexis Nouss, *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Montréal 2001.
- LAPLANTINE/NOUSS 2011 – François Laplantine, Alexis Nouss, *Le Métissage. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*, Paris 2011.
- LAUTRÉAMONT 2004 [1869] – Comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse), *Pieśni Maldorora. Poezje*, tłum. Maciej Żurowski, Kraków 2004.
- MOISSEEFF 2008 – Marika Moisseeff, *Nous n'avons pas été humains. La néotène, les chimères et les robots*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 152–165.
- OKADA 2008 – Amina Okada, *Variations mogholes sur le thème de Tobie et l'Ange*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 82–87.
- RUSSO 2008 – Alessandra Russo, *Le Codex Borbonicus, corps-document*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris, s. 26–31.
- SUŁKOWSKA 2009 – Mariola Sułkowska, *Globalizacja a hybrydyzacja: transwersalne „ciało w przejściu”*, [w:] *Filozofia wobec globalizacji*, red. Tomasz Czakon, Katowice 2009, s. 301–309.
- SZTABIŃSKI 2002 – Grzegorz Sztabiński, *History, Contemporaryism, Creolization*, „Art Inquiry. Recherches Sur les Arts” 2002, nr 4, s. 57–76.
- TESSON 2008 – Charles Tesson, *Cinéma, terre d'Asie*, [w:] *Planète Métisse*, red. Serge Gruzinski, Paris 2008, s. 130–147.
- WOJEWODA 2014 – Mariusz Wojewoda, *Aspekty globalizacji w ujęciu Zygmunta Baumana na tle polskich dyskusji*, [w:] *Współczesna filozofia społeczna w Polsce. Wybrane problemy*, red. Tomasz Czakon, Danuta Ślęczek-Czakon, Katowice 2014, s. 287–313.

PRO MEMORIA

Piotr Gryglewski

 <https://orcid.org/0000-0002-2712-2855>

Institut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Eleonora Jedlińska

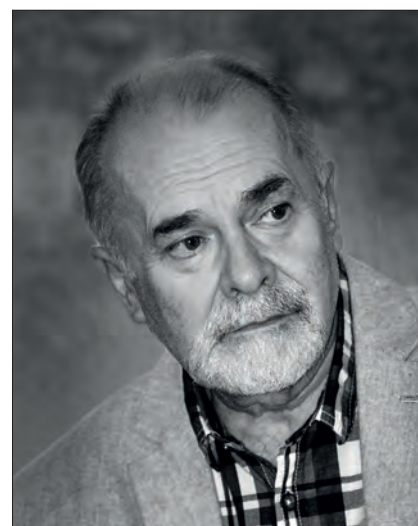
 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Institut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

Profesor Grzegorz Sztabiński (1946–2020)

W dniu 13 listopada 2020 roku w wieku 74 lat odszedł od nas prof. Grzegorz Sztabiński¹. Wieloletni kierownik łódzkiej historii sztuki, badacz związany również z filozofią i Akademią Sztuk Pięknych. Był Artystą-pracownikiem nauki, Intelktualistą, Artystą-filozofem, Artystą-skoncentrowanym na problemach estetyki współczesnej i metodologii historii sztuki. Jego krąg zainteresowań teoretyczno-naukowych umożliwił uprawianie krytyki artystycznej.

Profesor Grzegorz Sztabiński urodził się w 1946 roku w Łodzi. Edukację artystyczną przeszedł w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1964–1970. Niemal równoległe, w latach 1967–1972, był słuchaczem na kierunku filozofia w Uniwersytecie Łódzkim. W 1980 roku uzyskał doktorat w zakresie nauk humanistycznych, a 10 lat później habilitację z zakresu filozofii ze specjalizacją estetyczną. W 1998 roku otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych.



1. Profesor Grzegorz Sztabiński (1946–2020), zdjęcie ze zbiorów prywatnych Pauliny Sztabińskiej

1 Bardzo dziękujemy dr Paulinie Sztabińskiej za udostępnienie materiałów niezbędnych do napisania prezentowanego tekstu.

Przez wiele dekad prof. Grzegorz Sztabiński jako badacz i dydaktyk był związany z Uniwersytetem Łódzkim. Pracę naukową w uczelni rozpoczął w 1974 roku, od tego czasu stale i aktywnie podtrzymywał te związki, aż do 2020 roku. W swojej uniwersyteckiej karierze wielokrotnie sprawował funkcje kierownicze. W latach 1993–1999 i 2009–2013 kierował Katedrą Estetyki w Instytucie Filozofii, a w okresie 1999–2009 Katedrą Historii Sztuki. Od 1994 roku był członkiem AICA (Association Internationale des Critiques d’Art). W swojej wieloletniej karierze akademickiej Profesor łączył postawy artysty-badacza i artysty-filozofa. Jako twórca i czynny naukowiec koncentrował się na problemach estetyki współczesnej i metodologii historii sztuki. Interesowała go szczególnie sztuka awangardowa XX wieku i zagadnienia związane ze sztuką geometryczną. Jako dydaktyk niewątpliwie był też bardzo lubianym nauczycielem akademickim, który w swoich wykładach świadomie odwoływał się do doświadczeń badacza, teoretyka i artysty. Jego zajęcia poświęcone sztuce nowoczesnej i współczesnej były bardzo cenione przez studentów. Zawsze starannie przygotowane gwarantowały wiedzę uporządkowaną, poszerzającą granice rozumienia i horyzonty recepcji sztuki współczesnej. Był również promotorem i opiekunem naukowym licznych prac dyplomowych, a także doktorskich.

Od 1987 roku prof. Sztabiński równolegle pracował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego) w Łodzi, gdzie prowadził zajęcia z zakresu historii sztuki i teorii. Również i w tej uczelni był aktywnym kierownikiem kilku jednostek. Opiekował się pracownią kompozycji plastycznej (później kompozycji intermedialnej), w latach 1992–2008 kierował Zakładem Teorii i Historii Sztuki, a w latach 2016–2020 Katedrą Teorii i Historii Sztuki.

Aktywna postawa badawcza owocowała licznymi publikacjami naukowymi. W pierwszej kolejności należy wymienić cztery monografie: *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (Łódź 1991), *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (Łódź 2004), *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet* (Warszawa 2011) oraz *Inne pojęcia estetyki* (2020). Był redaktorem publikacji zawierającej wybór tekstów estetycznych Władysława Strzemińskiego (Kraków 2006) i Tadeusza Pawłowskiego (Kraków 2010). Wydał słownik artystów pt. *Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna* (Łódź 2008). Poza tym był autorem ponad 200 artykułów naukowych opublikowanych w czasopiśmie i wydawnictwach zbiorowych w Polsce i za granicą. Odrębną grupę stanowią teksty krytyczne związane ze sztuką współczesną. W 1999 roku stworzył anglojęzyczny rocznik „Art Inquiry. Recherches sur les Arts”, którym jako redaktor naczelny opiekował

się do 2020 roku. Od 2019 roku był redaktorem merytorycznym pisma „Powidoki” wydawanego przez łódzką ASP. Profesor był odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



2. Profesor Grzegorz Sztabiński (1946–2020), zdjęcie ze zbiorów prywatnych Pauliny Jedlińskiej

Jako artysta prof. Grzegorz Sztabiński zajmował się malarstwem, rysunkiem, sztuką instalacji i czasami z obszaru performance. Wykonane prace dzielił na cykle tematyczne: *Pejzaże logiczne*, *Symbolizacje*, *Obiekty*, *Autocytaty*, *Pismo natury*, *Między-rzeczy*. Profesor zorganizował ponad 60 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą. Wśród nich można wymienić np.: *IX Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Szczecin (nagroda, 1978); *XV Bienal Internacional de Art*, São Paulo (1979); *Troisième Symposium International de l'Art Performance*, Lyon (1981); *Koncepcje przestrzeni w sztuce współczesnej*, Muzeum Narodowe, Warszawa (1984); *Język geometrii*, Zachęta, Warszawa (1984); *40 ans, 40 artistes, 40 pays*, Palais de l'Unesco, Paris (1986); *Symposium of Systematic and Constructive Art*, Madrid (1989); *Nowe przestrzenie fotografii*, Muzeum Architektury, Wrocław (1991); *Polska abstrakcja analityczna*, BWA, Wrocław (1994); *Międzynarodowe Triennale Rysunku*, Wrocław (1978, 1981, 1988, 1992, 1995); *Sztuka dwóch czasów*, Muzeum Narodowe, Gdańsk (1999); *Die Vier Jahreszeiten. Polnische*

Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis Heute, Frankfurt nad Menem (2000); *Źródła tożsamości*, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź (2004); *Dowcip i władza sąđennia. Asteizm w Polsce*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa (2007); *Język geometrii – półwiecze przemian*, MCSW Elektrownia, Radom (2016).

Fotografia zamieszczona w katalogu wystawy retrospekcyjnej Profesora w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi (2006/2007) przedstawia artystę samotnie pracującego w swym atelier. Zapewne zwrócony w stronę powstającego właśnie obrazu, uśmiechnięty, ujęty w popiersiu zdaje się spokojny i szczęśliwy. Widoczne za nim pędzle oznaczają, że jest to zdjęcie ukazujące malarza przy pracy. Ale w tle widzimy stosy książek zalegających podłogę, starannie ułożonych na czymś w rodzaju drewnianych palet. Wydaje się ta fotografia kwintesencją stylu życia Profesora: sztuka, myśl, skupienie i niemal mnisza samotność twórcy.

Obcowanie z Jego twórczością – dyskretną, zamkniętą w intelektualnym dociekaniu sensu współczesnego życia, pozornie pozbawioną emocji – pozwalało oderwać myśl naszą-widzów od bez-ładu codzienności. W pracach Grzegorza Sztabińskiego dojmująca była myśl prowadząca ku szczególnie intensywnie odczuwanej pamięci zależnej od upływającego czasu. Pamięć i czas, sublimowane przez myśl, samotność twórcy skoncentrowanego z jednej strony na samoanalizie, z drugiej na fenomenie „przymusu” powtarzania (tej samej myśli, czynności, wahań i wątpliń) zdawały się kształtować Jego samoświadomość jako artysty i jako filozofa. O sztuce, którą tworzył, mówił z pokorą i świadomością jej zależności od świata natury, o sztuce innych artystów – z szacunkiem i atencją. Natura stanowiła jeden z podstawowych środków ekspresji Jego sztuki. Zagadnienia form wyrazu w działaniach twórczych były jednymi z najważniejszych, którymi się zajmował. W Jego malarstwie, rysunkach, instalacjach, a także w sztuce performance – *Pejzaże logiczne*, *Symbolizacje*, *Obiekty*, *Autocytaty*, *Pismo natury*, *Między-rzeczy* – powtarzalnym obiektem były fragmenty krajobrazu, najczęściej drzewa. „Wybór ten – pisał – nie był podyktowany motywami znaczeniowymi. Nie traktuję drzew jako symboli przekazujących jakieś głębsze treści. Są one po prostu dla mnie częścią świata widzialnego. Lubię na nie patrzeć”². Jan Berdyszak (1934–2014), przyjaciel Profesora, jak On malarz, rzeźbiarz, grafik, o realizacji Grzegorza Sztabińskiego *Pismo natury* pisał, podnosząc swoiste piękno tej pracy i uważność wobec świata natury: „Sztabiński użył [...] jako pisma różnorakich w formie, znalezionych i specjalnie przyciętych rosochatych gałązek. Porządek ich układu pozwalał traktować je również jako nierozpoznane (moglibyśmy

2 G. Sztabiński, *Konkretne elementy i abstrakcja myśli: problemy nie-mimetycznego układu elementów plastycznych w malarstwie i rysunku*, [w:] *Retrospekcja. Grzegorz Sztabiński*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 7 grudnia 2006 – 14 stycznia 2007, s. 9.

dodać: nieczytelne dla niewtajemniczonych) litery alfabetu”³. Gałązki troskliwie ułożone na kartach papieru, w porządku sugerującym nieznaną czy też zapomniane litery alfabetu; rzucany przez nie cień, ład, skupienie zdawały się wskazywać źródło namysłu nad tym, co powtarzalne, acz nie takie samo, co zmuszałoby tę jedną gałązkę złączyć z drzewem, z jego „pamięcią” i pamięcią o nim. Skupiony namysł nad naturą NATURY jako pytanie postawione otaczającemu światu stanowią trud pracy artystycznej. Jednocześnie jest w sztuce Profesora refleksja nad fenomenami jej praw. Sztuka stała się miejscem przemyśleń i emocji związanych z koncepcją przyrody jako tajemniczego znaku. W jednej ze swych wypowiedzi porównał własny proces twórczy do pracy mnicha-skryby „przepisującego” treści, których znaczeń nie pojmował (instalacja *Pismo natury*). Słowa wypowiedziane przed laty pomogły nam-widzom wnikać w ramy myśli i wrażliwości tego Artysty-filozofa, pokornie deklarującego: „Układając na kartkach gałązki, mam wrażenie zapisywania czegoś, czego nie rozumiem, czego znaczenia nie znam. Wykonuję więc pracę analogiczną do pracy skryby”⁴. Owo porównanie własnej pracy do pracy mnicha irlandzkiego z IX wieku, który na krawędzi stronicy przepisywanej księgi zanotował: „Sprawia mi przyjemność blask słońca na tych marginesach, ponieważ tak migocze”⁵, który być może także nie potrafił wnikać w sens przepisywanej księgi, ale znajdował przyjemność w odosobnieniu i ciszy skryptorium, w obserwacji migotania światła na marginesie, zdaje się istotą życia i dzieła Profesora. „Ja również – pisał – zaczynam zwracać uwagę nie na kształty drewniaków przypominające znaki runiczne, nie na wprowadzone przeze mnie elementy rysowane, ale na odbłaski światła przypadkowo pojawiające się na kartkach”⁶.

Wspominając prof. Grzegorza Sztabińskiego, należałoby pamiętać, że nie znaliśmy Go – prawdopodobnie nie znał Go nikt – jako człowieka pochłoniętego ideami, których nie chciał rozwiązywać do końca. Był Artystą i Filozofem – co z mocą raz jeszcze zaznaczamy – który cierpliwie, wierny swym pierwszym wyborom i decyzjom, podążał własną drogą ustawicznych rozstrzygnięć, wątpliwości, oczekiwań. Poszukiwał obecności w tym, co jedynie pozornie jest nieobecne. Był współczesnym Pielgrzymem (cykl obrazów *Wędrowka*) skupionym na towarzyszącej mu myśli, sztuce jako ekwiwalencie pamięci, na czasie, wreszcie na swej samotności – przecież nieodłącznej od pracy twórczej.

3 J. Berdyszak, *Wobec Grzegorza Sztabińskiego (notatki)*, [w:] *Retrospekcja...*, *op. cit.*, s. 96.

4 G. Sztabiński, *Pismo natury III: autocyttat*, [w:] *Grzegorz Sztabiński. Pismo Natury: Autocyttaty*, Galeria Manhattan, Łódź, Galeria Labirynt 2 BWA, 1996, [b.p.].

5 Cytowana przez Profesora fraza, zapisana przez anonimowego skrybę sprzed wieków, pozwala dostrzec ludzki zachwyt nad ulotną chwilą, pragnienie uchwycenia wieczności w mgnieniu światła, w radości spotkania z wędrującymi myślami.

6 G. Sztabiński, *Pismo natury III: autocyttat*, [w:] *Grzegorz Sztabiński. Pismo Natury...*, *op. cit.*

Profesor Grzegorz Sztabiński należał do grupy stosunkowo nielicznych świadomych badaczy sztuki, którzy formułują swoje wnioski z równoczesnym wykorzystaniem bagażu doświadczeń praktykującego artysty. To spojrzenie z dwóch stron z pewnością było wielką zaletą i szansą, ale skłaniać musiało też do badawczej odpowiedzialności. Bogactwo doświadczeń połączone z potrzebą analitycznego uporządkowania miało przełożenie również na działalność dydaktyczną Profesora, wpływając na zdyscyplinowany sposób prezentowania pożądaných treści. Profesor Sztabiński od samego początku był związany z reaktywowaną w 1992 roku łódzką historią sztuki. Od razu czynnie włączył się w działalność dydaktyczną, koncentrując się na zajęciach z zakresu sztuki współczesnej i metodologii. Od 1999 roku przez dekadę kierował Katedrą Historii Sztuki. W interesujący sposób jego aktywność łącząca doświadczenia naukowca, artysty i teoretyka sztuki wpisywała się w tradycję łódzkiej historii sztuki, której początki wyznaczały postawy profesorów Władysława Husarskiego i Mieczysława Wallisa.

Niewątpliwie dorobek naukowy prof. Grzegorza Sztabińskiego jest trudny do przecenienia, a jego aktywność badawcza należy do istotnych składowych współczesnej myśli estetycznej i teorii sztuki. Niemniej istotne są uporządkowane refleksje dotyczące awangardy i sztuki geometrycznej, które wpisują się w obowiązujący kanon badań nad sztuką nowoczesną. O wyjątkowości Profesora decyduje również jego spuścizna artystyczna, będąca świadectwem konsekwencji, zdyscyplinowania i intymnego indywidualizmu. Niewątpliwie odeszła od nas nieprzeciętna osoba, której bliska była postawa poszukującego badacza i twórcy.

Recenzenci współpracujący z czasopismem

- prof. IS PAN dr hab. Aleksandra Bernatowicz / Polska Akademia Nauk
- dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. dr Doris Bieńko de Peralta / Escuela Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk
- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
- dr Justyna Bucknall-Hotyńska / Collegium da Vinci Poznań
- dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
- prof. ATH dr hab. Carlos Fernando Dimeo Álvarez / Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
- dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek / Uniwersytet Łódzki
- dr Jowita Jagła / Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
- prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Wrocławski
- dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska-Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Lechosław Lameński / Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- dr Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar / Akademia Sztuki w Szczecinie
- dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
- prof. UG dr hab. Rafał Makała / Uniwersytet Gdański
- prof. dr hab. Jerzy Malinowski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. UAM dr hab. Bernadetta Manyś / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański

- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- dr Jarosław Pietrzak / Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
- prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. ASP dr hab. Michał Pszczółkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
- prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
- dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
- dr Maciej Sobczyk / Uniwersytet Warszawski
- dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- dr Katarzyna Szoblik / Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
- dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
- dr Anna Wendorff / Uniwersytet Łódzki
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. UW r dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski