

TOMASZ SZYSZKA SVD

TRÓJCA ŚWIĘTA W SZTUCE BAROKU HISZPAŃSKO-AMERYKAŃSKIEGO OKRESU KOLONIALNEGO

Od pierwszych dekad ewangelizacji Nowego Świata misjonarze pracujący w tej części globu świadomie i metodycznie odwoływali się do przepowiadania o charakterze intersemiotycznym¹. Oznaczało to, że słowne nauczanie o prawdach wiary chrześcijańskiej z rozmysłem wzmocniano obrazem, muzyką i śpiewem, jak również tańcem, a nawet zapachami (kwiaty, zioła, kadzidło). Wychodzono bowiem z założenia, że są to adekwatne oraz efektywne narzędzia i środki ewangelizacyjne. Wykorzystywano siłę oddziaływania wizerunków w procesie komunikacji pozawerbalnej, aczkolwiek zdawano sobie sprawę, że obraz miał znaczenie wtórne, ponieważ jedynie objaśniał czy też ubogacał myśl przekazywaną za pomocą słowa².

Poszukiwania śladów owych wysiłków ewangelizacyjno-artystycznych w odniesieniu do Trójcy Świętej na przestrzeni trzech wieków okresu kolonialnego kierują uwagę ku bardzo licznym i zróżnicowanym formom, jakie

TOMASZ SZYSZKA SVD – dr hab.; adiunkt w katedrze misjologii WT UKSW. Współpracuje jako wykładowca z Centrum Formacji Misyjnej w Warszawie oraz z Instytutem Papieża Jana Pawła II. Prezes Stowarzyszenia Misjologów Polskich. Zdjęcia zamieszczone w artykule zostały wykonane przez autora opracowania.

¹ Por. S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492–2019), México 1994, s. 84; L.J. Lutzbetak, *Kościół a kultury. Nowe perspektywy w antropologii misyjnej*, Warszawa 1998, s. 148–154, 170–171; S.B. Bevans, R.P. Schroeder, *Teología para la misión hoy. Constantes en contexto*, Estella 2009, s. 516–517; W. Kawecki, *Wizualność kultury i teologii*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 21–23.

² Por. N. Mojżyn, *Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej*, „Fides et Ratio”, 2014, nr 4(18), s. 125; W. Kawecki, *O istocie sztuki*, w: *Kultura wizualna*, s. 274–277.

stosowali i do jakich się odwoływali ówcześni artyści z Nowego Świata. Początkowo były to stosunkowo proste wizerunki w postaci rysunków i obrazków katechetycznych. Z biegiem czasu, dynamicznie rozwijające się ośrodki artystyczne przyczyniły się do powstania i upowszechnienia dzieł sztuki na wysokim poziomie artystycznym. Motywy Trójcy Świętej pojawiały się nie tylko w formie obrazów, ale również rzeźb i reliefów (nastawy ołtarzowe), fresków i malowideł naściennych oraz detali architektonicznych (portyki).

Wytwory artystyczne miały różnicowane wymiary, począwszy od bardzo małych, wykorzystywanych prywatnie (domowe ołtarze), poprzez duże, które powstawały dla potrzeb katechizacji, po bardzo duże tworzone dla wystroju katedr, kościołów, kurii, konwentów, pałaców. Wielu artystów odważnie nawiązywało do upodobań estetycznych lokalnej ludności, w tym autochtonicznej, co znalazło wyraz w intensywności kolorów, obfitym złoceniu, odwoływaniu się do motywów roślinnych.

Nie ulega wątpliwości, że artyści z Nowego Świata mieli świadomość bycia spadkobiercami bogatej tradycji europejskiej i nawiązywali do wzorców europejskich, aczkolwiek nie poczuli się do obowiązku dokładnego powielania starych wzorców. Stosunkowo szybko poszczególne ośrodki artystyczne zaczęły tworzyć dzieła o tematyce Trójcy Świętej według własnych artystyczno-religijnych zamysłów, czego przykładem jest obraz zatytułowany *El bautismo de los señores de Tlaxcala* z katedry w meksykańskiej Tlaxcala, którego autorem jest Pedro Ángeles Jiménez.

W poniższym opracowaniu zostaną przedstawione wątki z historii ewangelizacji Nowego Świata w odniesieniu do ikonografii Trójcy Świętej, począwszy od wysiłków katechetycznych podejmowanych przez misjonarzy w Meksyku i w Ameryce Południowej, poprzez twórczość ośrodków artystycznych, aż po omówienie konkretnych przykładów różnorodnych wizerunków antropomorficznych i innych dzieł artystycznych.



Ukrzyżowanie Jezusa, kościół San Blas w Cusco

1. Początki ikonografii Trójcy Świętej w Nowym Świecie

Tematyka Trójcy Świętej jest obecna w sztuce sakralnej Ameryki Łacińskiej niemal od początków ewangelizacji tego kontynentu. Pierwsze wizerunki przedstawiające chrześcijańską koncepcję Trójjedynego Boga przybyły do Nowego Świata na przełomie XV i XVI wieku wraz z hiszpańskimi kolonizatorami oraz misjonarzami. Ówczesni ewangelizatorzy celowo i z powodzeniem odwoływali się do metody katechetycznej, którą można by określić jako wizualizację prawd wiary³. Podejmowane przez nich wysiłki w tym zakresie miały co najmniej dwie przesłanki. Taka była tradycja w Europie, ale też dostrzeżono konieczność nawiązania do tradycji autochtonicznych, ponieważ Indianie z Meksyku i świata andyjskiego odwoływali się do rozmaitych przedstawień swoich bóstw.

Bardzo szybko przyjął się w środowisku franciszkańskich, dominikańskich, augustiańskich i jezuickich misjonarzy pogląd, że również w Nowym Świecie sztuka sakralna (*imagenes edificantes*) obok muzyki i śpiewu jest efektywnym środkiem w zakresie katechizacji i ewangelizacji autochtonicznej ludności. Héctor Llanos Vargas używa trafnego określenia „potęga obrazów sakralnych” wobec roli, jaką odegrały wizerunki sakralne w dziele ewangelizacji Nowego Świata⁴. Wizerunki były postrzegane jako narzędzia dydaktyczne w nauczaniu z zakresu katechetyki, służąc do przedstawiania tematów chrystologicznych, maryjnych, hagiograficznych w społeczności niepiśmiennej, słabo wykształconej, a jednocześnie opierającej swoje wierzenia i wyobrażenia religijne na bogatej w symbole i wizerunki tradycji autochtonicznej⁵.

Pierwsi misjonarze w Meksyku wychodzili z założenia, że należy się odwołać czy też nawiązać do azteckiego pisma piktograficznego, ponieważ może to być pomocne w nauczaniu wiary chrześcijańskiej. Ojciec Pedro de Gante OFM, który przybył do Meksyku w roku 1524, na potrzeby katechizmu dla meksykańskich Indian opracował zbiór znaków, w tym znak przedstawia-

³ Por. J.H. Borja Gómez, *Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina*, „Quiroga”, 2013, nr 3, s. 27–28; N. Mojż y n, *Między kulturą i teologią wizualną: antropologia obrazu Hansa Beltinga*, w: *Kultura wizualna*, s. 39–42.

⁴ Por. H. Llanos Vargas, *En el nombre del Padre, del Hijo y el Espíritu Santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI–XVIII)*, Bogotá 2007, s. 76–77.

⁵ Por. J.J. Granados, *Bild und Kunst im Prozess der Christianisierung Lateinamerikas*, Münster 2003, s. 43–45.

jący Trójcę Świętą⁶. Jest to dowód zaangażowania i determinacji ówczesnych misjonarzy, którzy zdawali sobie sprawę, że nie chodzi jedynie o przejęcie i zastosowanie znanych z pisma azteckiego znaków, ale konieczne jest wypracowanie nowych znaków. W tym celu nawiązano współpracę z miejscowymi ekspertami *tlacuiloque* (indiańskimi malarzami-pisarzami) i wspólnymi siłami opracowano znaki, które miały wyrażać treść nauczania chrześcijańskiego. Jednym z przykładów jest właśnie piktogram przedstawiający Trójcę Świętą.

Misjonarze zdawali sobie sprawę z tego, że opracowany katechizm obrazkowy jest jedynie pomocą dydaktyczną, która wprawdzie umożliwia lepsze zapamiętywanie i przyswajanie prawd wiary chrześcijańskiej, ale nie była w stanie oddać całego bogactwa myśli nauczania katechetycznego. Również w kolejnych latach podejmowano próby stworzenia podobnych katechizmów obrazkowych. Na uwagę zasługuje franciszkanin Jakub de Testera (Tastera), który przybył do Meksyku w roku 1529. Zainteresował się przygotowaniem pomocy katechetycznych (katechizmów obrazkowych), aby zobrazować słowo mówione, czyli wzmocnić słowo obrazem, a tym samym uczynić je bardziej przystępnym i zrozumiałym dla ewangelizowanych Indian. Jego wysiłki na tym polu zostały określone jako *escritura testeriana* (pismo testeriańskie). Był to system znaków graficznych, które miały na celu ułatwienie zapamiętywania nauczanych prawd wiary, czyli ikonograficzny środek mnemotechniczny⁷.

Meksykański badacz Nicolas Leon opublikował katechizm obrazkowy z XVIII wieku, w którym na uwagę zasługuje rysunek przedstawiający Trójcę Świętą. W nawiązaniu do nauczania katechetycznego: *creer en un solo Dios todopoderoso* (wierzyć w jednego Boga wszechmogącego), rysunek przedstawia trzy głowy i trzy osoby, z których dwie trzymają w ręku palmy, a trzecia ma w ręku różaniec. Natomiast *creer que es Padre* (wierzyć, że jest Ojcem) rysunek przedstawia rozjaśnione oblicze oraz starca w koronie trzymającego w lewej ręce ziemię, a prawą wskazującego niebo. *Creer que es Hijo* (wierzyć, że jest Synem) – to rozjaśnione oblicze i osoba stojąca ze złożonymi do modlitwy rękami, z głową oświetloną promieniami. Zaś *creer que es Espiritu Santo* (wierzyć, że jest Duchem Świętym) obrazuje rysunek gołębicę z kadzielnicą w dziobie⁸. To tylko niektóre z licznych przykładów ilustrujących piktogramy Trójcy Świętej.

⁶ Por. *Los catecismos pictograficos. Notas en torno a la primitiva catequesis Indiana*, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, t. 1 (siglos XVI–XVIII), Buenos Aires 1984, s. 114–117.

⁷ Por. G. de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Mexico 1993, s. 246.

⁸ *Los catecismos pictograficos. Notas en torno*, s. 137–144.

Po rozpoczęciu dzieła ewangelizacji świata andyjskiego w latach trzydziestych XVI wieku, ówczesni ewangelizatorzy również zmierzali się z wyzwaniem wzmocnienia przekazu katechetycznego obrazem. Ważnym dokumentem jest pozycja *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, autorstwa Felipe Guamán Poma de Ayala z drugiej połowy XVI wieku. Jest to zbiór rysunków ze związłymi podpisami, w tym rysunki o treści katechetycznej. Jeden z nich przedstawia Trójkę Świętą: z prawej strony rysunku został przedstawiony siedzący Bóg Ojciec, jako starsza osoba z mitrą na głowie i charakterystycznym nimbem w kształcie trójkąta, ubrana w zdobny płaszcz. Z lewej strony siedzi Jezus Chrystus z obnażonym torsem, podtrzymujący w rękach krzyż. Między nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębiczy, otoczonej aureolą promieni. Obraz jest podpisany: Trójca Przenajświętsza: „Bóg Ojciec, Bóg Syn, Bóg Duch Święty, jeden prawdziwy Bóg, stwórca i odkupiciel ludzi i świata, swojej matki, Świętej Dziewicy Maryi i wszystkich świętych i aniołów w niebie”⁹.

Innym przykładem kreatywności ewangelizacyjnej w okresie kolonialnym są tzw. rezos z obszarów Górnego Peru (np. *rezo Inini*)¹⁰. Misjonarze przejęli zastane w świecie andyjskim pomoce ułatwiające zapisywanie wiadomości. Do tego służył swoisty alfabet andyjski – system ideograficzny czy też pikto-graficzny (system umownych znaków i figurek). Arturo Poznansky w dziele wydanym w roku 1912 pisał, że misjonarze, którzy przybyli do świata andyjskiego, przejęli i zaadaptowali do własnych celów, to jest nauczania doktryny, andyjski system mnemotechniczny umożliwiający i ułatwiający przekazywanie wiadomości, ich zapamiętywanie oraz odtwarzanie. W tym celu stosowano właśnie cały szereg różnorodnych elementów i symboli, w tym znaków na określenie Trójcy Świętej¹¹.

⁹ Autor przedstawia w swoim dziele na kilku rysunkach tylko Boga Ojca (Bóg Ojciec stwarza Adam i Ewę – s. 15; ofiara Abrahama – s. 18; król Dawid – s. 19), por. F. Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Los dibujos del Cronista Indio*, Cusco 2005, s. 271; *Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina Cristiana por Sermones. Para que los Curas y otros Ministros prediquen y enseñen a los Indios y a las demás personas, conforme a lo que en el Santo Concilio Provincial de Lima se proveyó Cuidad de los Reyes 1585*, w: Duran, *Monumenta Catechetica*, s. 641.

¹⁰ Por. F. Garcés, W. Sánchez, *La colección de estructuras ideográficas andinas del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS): una forma de narrar sin letras*, w: Universidad Mayor de San Simón, *Escritura andina. Pictografía e ideografía en cuero, papel y barro*, Cochabamba 2015, s. 29.

¹¹ Por. A. Poznansky, *Pictografía ideográfica de los indios aymaras en Sampaya y la isla Koaty. Tiwanacu – Cuna del hombre americano*, t. 3, La Paz 1896, s. 162–165; I. Grasso, D. Edgar, *Una antigua escritura de la región andina*, w: *Archivo de Etnología, Antropología*

2. Nauczanie katechizmowe o Trójcy Świętej

Nie jest czymś nadzwyczajnym, że nauczanie katechizmowe poświęca sporo miejsca na omówienie tak ważnego tematu, jakim jest Trójca Święta. Na uwagę zasługuje peruwiańska „perła katechetyczna” z roku 1585, jak przyjęło się określać *Trójjęzyczny Katechizm III Synodu Limskiego w formie kazań*¹². Pełny tytuł kazania nr 5 brzmi: *W którym się naucza, kim jest Bóg, że jest tylko jeden Bóg i tenże Bóg jest Ojcem i Synem i Duchem Świętym*¹³. W pierwszej części wyjaśnień katechetycznych w formie kazania, autor zwraca się do słuchaczy (Indian) z zapowiedzią, że będzie im mówił, kim jest Bóg, po czym zachęca do modlitwy, aby on sam potrafił o tej tajemnicy mówić przystępnie i zrozumiale, zaś słuchacze byli w stanie zrozumieć jego naukę. Następnie autor kieruje myśli słuchaczy ku wspaniałemu niebu, słońcu i księżycowi, po czym zachęca ich do wyobrażenia sobie olbrzymiego morza, wielkich rzek, wysokich gór, dostojnych drzew i zwierząt, konkludując, że stwórcą tego wszystkiego jest sam Bóg, który zachowuje wszystko przy życiu mocą swojego słowa. Następnie kaznodzieja podaje jeszcze długą listę dobrodziejstw Boga względem ludzi, jak również wskazuje na Jego dary dla konkretnego człowieka (zwierzęta hodowlane, kukurydza jako pożywienie itd.).

W dalszej części katechezy, w nawiązaniu do autochtonicznych wierzeń andyjskich jest mowa o tym, że błędne jest myślenie, że jakoby było wielu bogów, z których jeden zarządza niebem, inny ziemią, jeszcze inny zwierzętami albo kukurydzą: „Tak wierzyli wasi przodkowie, ponieważ mało wiedzieli... – nauczał kaznodzieja – ponieważ nie ma wielu bogów, ani wielu panów, ale jedynie jeden Jedyny, który zarządza wszystkim”¹⁴. Dalej jest mowa o tym, że „tego Boga nikt z was nie widział oczami, ponieważ nie jest On z ciała ani z kości, ale jest duchem [...] i jest On jednocześnie obecny w niebie, na ziemi, w morzu, we wszystkich częściach”. Po licznych kolejnych przykładach i wyjaśnieniach padają słowa: „O bracia, jak wielki jest Bóg. Nie ma rzeczy tak wielkiej jak On, nie można też tego sobie wyobrazić. [...] Jest piękny, wspaniały, dobry i miłuje wszystkich ludzi”¹⁵.

y *Arqueología*, t. 1, Buenos Aires 1942, s. 219–239; Ch. Wiener, *Peru y Bolivia*, Lima 1993, s. 823–827.

¹² *Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina Cristiana*, s. 597–741.

¹³ Tamże, s. 640–644.

¹⁴ Tamże, s. 642.

¹⁵ Tamże, s. 643.

Dopiero na tym miejscu, czyli po kilkunastu minutach katechezy i szczegółowych wyjaśnieniach następuje bezpośrednio odwołanie się i wyjaśnienie tajemnicy Trójcy Świętej: „Wyznajemy jako chrześcijanie, że Bóg jest jeden, a zarazem jest troisty (są to trzy osoby). Jest jednym Bogiem i Władcą [...] i nie są to trzej bogowie ani trzej władcy. Jest to Ojciec i Syn, i Duch Święty, którzy są trzema osobami. Jak zatem są trzema osobami?”. W dalszej kolejności jest powiedziane: „Ponieważ Ojciec nie jest Synem, ani Duchem Świętym; Syn nie jest Ojcem, ani Duchem Świętym; Duch Święty nie jest Ojcem, ani Synem. Widzicie zatem, że są to trzy różne osoby, że każda z nich różni się od innej. Te trzy osoby, Ojciec, Syn i Duch Święty są jednością, jedną mocą, jednym pragnieniem, jednym życiem, są jednym Bogiem. Ojczy, jak to jest możliwe? Mówię wam, że dopóki nie zobaczymy Go w niebie, nie jesteśmy w stanie tego zrozumieć. Gdyby ludzie mogli zrozumieć tajemnicę Boga, nie byłby Bogiem”¹⁶. Tego typu nauczanie było wspierane wizerunkami, objaśniającymi treść katechezy.

W dalszej części homilii następuje bardzo ciekawe tłumaczenie: „Król hiszpański posiada wiele rzeczy, których nigdy nie widział, jak na przykład tutejszych Indian, ale wierzy wyjaśnieniom Hiszpanów, którzy mu opowiadają, co widzieli. Tak, bracia, jako ludzie nie widzimy Boga, ani nie jesteśmy pojąć Jego wielkości, ale wierzymy silnie w tajemnicę Trójcy Świętej, ponieważ Jezus Chrystus, który jest Bogiem i który widział, jak się rzeczy mają, nam to przekazał”¹⁷.

Jeszcze raz zostaje podjęta próba wyjaśnienia natury Trójcy Świętej: „Wierzmy i wyznajemy, że w Trójcy Świętej są trzy odrębne osoby, które nazywamy Ojcem, Synem i Duchem Świętym. Wierzmy i wyznajemy, że każda z tych osób jest Bogiem. Wierzmy i wyznajemy, że są równe pomiędzy sobą, ponieważ nie ma mniejszego ani większego, jak również pierwszego ani ostatniego, ponieważ wszystkie trzy osoby są wieczne. Wierzmy i wyznajemy, że żadna z tych trzech odrębnych osób nie jest inną, ani trzema władcami, ani trzema mocami, ale jednym Bogiem i Panem, którego adorują aniołowie w niebie, są Mu podporządkowane stworzenia na ziemi i drżą przed Nim demony w piekle”¹⁸. Katecheza w formie kazania kończy się słowami: „Tę wiarę głosili apostołowie. Za nią ginęli męczennicy. Nauczali jej wszyscy doktorzy Kościoła. W tej wierze i przy jej wyznaniu otrzymujemy

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 643–644.

¹⁸ Tamże, s. 644.

chrzest i stajemy się chrześcijanami. Tę tajemnicę wyznajemy za każdym razem, kiedy czynimy znak krzyża, mówiąc: W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego”¹⁹.

W skróconym katechizmie limskim z roku 1585, przeznaczonym dla ludzi prostych i niewykształconych (*Catecismo breve para los rudos y ocupados*), zastosowano metodę pytań i odpowiedzi²⁰: „a) Powiedz mi, czy istnieje Bóg – Tak ojciec, Bóg istnieje; b) Ilu jest bogów? – jeden jedyny i nie ma więcej; c) Gdzie przebywa ten Bóg? – W niebie i na ziemi, i w każdym miejscu; d) Kto jest Bogiem? – Jest Ojcem i Synem, i Duchem Świętym, są to trzy osoby, ale jeden Bóg; e) Jak mogą być trzy osoby i tylko jeden Bóg? – Ponieważ pośród tych osób Ojciec nie jest Synem, ani Duchem Świętym. Syn nie jest Ojcem, ani Duchem Świętym; Duch Święty nie jest Ojcem, ani Synem. Ale wszystkie trzy osoby mają tę samą istotę i są jednym Bogiem”.

Tematyka Trójcy Świętej pojawia się również w *Dużym Katechizmie dla osób bardziej pojętnych* (*Catecismo mayor para los que son más capaces*)²¹. W części poświęconej wyznaniu wiary pojawia się 6 pytań: „a) Co wchodzi w skład credo? – Credo, czyli *el Simbolo* naucza nas w 12 zdaniach, kim jest Bóg; [...] że jest jedynym Bogiem w trzech osobach; On stwarza, zbawia i uświęca ludzi; b) Kim jest Bóg? – Jest tym, który jest ponad wszystkim [...]; c) Ilu jest bogów? – Jest tylko jeden Bóg, który był od zawsze i będzie na zawsze, bez początku i bez końca; jest w niebie i na ziemi, we wszystkich miejscach; swoją wolą może uczynić wszystko, co zechce [...]; d) Co rozumiesz, mówiąc, że jest Ojcem? Czy Bóg ma syna? – Tak, ma Syna, który jest również prawdziwym Bogiem. Tak wierzą i wyznają wszyscy chrześcijanie, że ten Bóg wszechmogący jest Ojcem, Synem i Duchem Świętym, że są to trzy odmienne osoby, ale jeden jedyny i prawdziwy Bóg; e) Jak zatem są to trzy osoby i jeden Bóg? – Ponieważ żadna z tych trzech osób nie jest kimś innym, a każda jest Bogiem i wszystkie trzy osoby są tym samym Bogiem, ponieważ mają tę samą istotę, moc i bóstwo, jak również nie ma między nimi starszego i młodszego; nie ma też innego Boga jak ten jedyny, którego jako chrześcijanie adorujemy i wyznajemy. On sam nas tego nauczył swoim słowem”.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los Indios y demás personas que han de ser enseñados en nuestra santa fe. Compuesto por autoridad del Concilio Provincial que se celebró en la Ciudad de Los Reyes en el año de 1583, y por la misma traducida en las dos lenguas generales de este Reino: quechua y aymara*, Lima 1584, w: Duran, *Monumenta Catechetica*, s. 466.

²¹ Tamże, s. 474.

Tak więc misjonarze tworzyli katechizmy, które zawierały prawdy wiary przetłumaczone na języki indiańskie. Jednakże dla Indian była to wiedza bardzo trudna do zrozumienia. Dlatego posługiwano się również rysunkami, obrazami i innymi wyobrażeniami artystycznymi, czego przykładem są katechizmy piktograficzne z Meksyku i ze świata andyjskiego, co jest dowodem na kreatywne podejście ówczesnych misjonarzy do kwestii rozwiązywania problemów związanych z wyzwaniem ewangelizacyjnymi.

3. Dylematy związane z ikonografią w Nowym Świecie

Ewangelizowani mieli kontakt z wizerunkami sakralnymi głównie podczas katechezy w tzw. otwartych kaplicach oraz podczas liturgii w kościołach. Wizerunki traktowano jako pomoce dydaktyczne, co trafnie oddaje określenie „edukacja oczu Indian”, czyli wykorzystanie tego tak ważnego dla człowieka zmysłu, do pogłębienia nauczanych słowem prawd wiary²². Wizerunki nie tylko pomagały zrozumieć prawdy wiary, ale wywoływały też emocje, co wzmacniało przekaz. W Nowym Świecie było to o tyle łatwe, że Indianie byli biegli w interpretowaniu dzieł artystycznych i zawartych w nich kodów symbolicznych, ponieważ bazowali na swoim wcześniejszym doświadczeniu religijnym.

Jednocześnie misjonarze zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa neoidololatrii, ponieważ Indianie, odwołując się do swoich wcześniejszych praktyk idololatrycznych, byli skłonni traktować obrazy czy figury nie jako jedynie wizerunki, ale jako samego Boga²³. Chodziło zatem o to, aby wykazać ewangelizowanym, że wizerunek sakralny (Jezusa Chrystusa, Maryi, Trójcy Świętej) sam w sobie nie ma charakteru boskiego, ponieważ jest jedynie wyrobem artystycznym o charakterze sakralnym. Stanowi wyłącznie narzędzie i pomoc w procesie wzrastania w wierze i w praktykowaniu pobożności chrześcijańskiej. Dla misjonarzy wizerunki stanowiły środek pedagogiczny i metodę mnemotechniki w procesie nauczania, jednakże Indianie bardzo często interpretowali je według swojego klucza kulturowego, co musiało prowadzić do obustronnych nieporozumień.

Do tej właśnie kwestii odniósł się franciszkanin Juan de Torquemada w swoim dziele *La Monarquía indiana* z roku 1615. Porusza w nim między innymi wątek wizerunków: „Obraz przedstawia podobieństwo innej rzeczy,

²² Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, s. 84.

²³ Tamże, s. 75.

którą jedynie reprezentuje podczas jej nieobecności”²⁴, wskazując tym samym na bliską zależność pomiędzy analogią a podobieństwem w odniesieniu do wizerunków. Według Juana de Torquemada w sztuce sakralnej chodzi bowiem o próbę przedstawienia tego, co boskie, a przez to niewidzialne, co czyni wszelkie próby wizualizacji prawd wiary zamierzeniem, którego w pełni nie można osiągnąć, ale jednocześnie jest ono konieczne i potrzebne, w myśl zasady „lepiej gorzej niż wcale”. Człowiek ma bowiem głęboką potrzebę, aby materializować niewidoczne dla oczu aspekty tego, w co wierzy²⁵.

Nie ulega wątpliwości, że Indianie z Meksyku i świata andyjskiego mieli wielkie wyczucie *sacrum* i odwoływali się do różnorodnych autochtonicznych form wizualnych (artystycznych), aby swoją wiarę lepiej wyrazić²⁶. Z okresu pierwszej ewangelizacji, czyli XVI wieku, pochodzą wizerunki bóstw Tikal-Peten z Gwatemali, Tlaloc z Teotihuacan oraz wielu innych bóstw azteckich, jak również wizerunki bóstw Pachacamac, Inti, Wiracocha, Illapa z Peru.

Wprowadzone przez chrześcijańskich misjonarzy wizerunki Boga i świętych zastąpiły, w opinii Indian, dotychczasowe lokalne bóstwa opiekuńcze. Stąd też Indianie nie mieli większego problemu z akceptacją wizerunków sakralnych, jednakże dokonywali interpretacji ich znaczenia według własnego autochtonicznego klucza, przypisując im znaczenie magiczne (nadmierzające), na co nie mogło być przyzwolenia ze strony Kościoła²⁷. Dlatego kwestia ta była przedmiotem rozważań wielu ówczesnych teologów oraz tematem na synodach prowincjalnych w Meksyku i Limie w XVI wieku.

Ponad pół wieku po opublikowaniu trójjęzycznego katechizmu w Limie, w roku 1648 ukazał się dwujęzyczny katechizm, który różnił się od

²⁴ Juan de Torquemada, *La Monarquía indiana*, t. 3, Madrid 1976, s. 104.

²⁵ Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, s. 77.

²⁶ J.L. González, *Evangélicación de la religiosidad popular andina*, Quito 1990, s. 54–55; V. Zecchetto, *Imágenes en acción. El uso de las imágenes religiosas en la religiosidad popular latinoamericana*, Quito 1999, s. 47.

²⁷ Tamże, s. 49–50. W aktach Soboru Trydenckiego z 3 grudnia 1563 roku, w dekrete zatytułowanym „Wyzwanie, cześć i relikwie świętych oraz święte obrazy” zostało określone: „Obrazy Chrystusa, Bożej Rodzicielki oraz innych świętych należy posiadać i zachowywać zwłaszcza w świątyniach, i oddawać im należną cześć i uszanowanie, nie dlatego by wierzone, że tkwi w nich jakieś bóstwo czy moc, ze względu na które miałyby być czczone; lub że można je o coś prosić; lub że należy pokładać nadzieję w obrazach, jak niegdyś czynili poganie, którzy swą nadzieję pokładali w bożkach, ale dlatego, że okazywany im honor odnosi się do wzoru, który przedstawiają. W ten sposób przez obrazy, gdy je całujemy, odkrywamy przed nimi głowę i kłękamy, adorujemy Chrystusa i czcimy świętych, których one noszą podobizny”. *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst łaciński i polski*, t. 4 (1511–1870), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 781–783.

poprzedniego objętością i zakresem omawianych tematów. W dwóch tomach zostały poruszone wszystkie istotne kwestie z zakresu nauczania katechetycznego. W pierwszej części (kazanie piąte, zatytułowane „Kim jest Bóg”), sformułowano długą serię pytań i odpowiedzi dotyczących tajemnicy Trójcy Świętej²⁸. Istotny temat dla ówczesnego kontekstu życia religijnego i pracy misyjnej w świecie andyjskim pojawia się w tomie drugim pod postacią pytania w kazaniu XX: „Dlaczego należy strofować czarowników, jak również ich przesady i praktyki” (*En que se reprehenden los hechiceros y sus supersticiones y ritos vanos*)²⁹. Temat dotyczy idololatrii i niezrozumienia przez Indian roli i znaczenia, jakie dla chrześcijan mają wizerunki sakralne. Pomimo upływu ponad stu lat intensywnej ewangelizacji tego obszaru Ameryki Południowej, duchowni ciągle byli konfrontowani z pytaniami, czy obrazy sakralne i wizerunki Boga, Maryi i świętych nie są tym samym, co autochtoniczne *huacas*.

Stąd też katecheza nr XX omawia i wyjaśnia tę kwestię w sposób dosyć szczegółowy: „Ojcze, mówisz nam, abyśmy nie adorowali idoli ani *huacas*, zaś chrześcijanie adorują malowane wizerunki i rzeźby z drewna, czy też z metalu. Całują je i klękają przed nimi, przykładają je do piersi i rozmawiają z nimi. Czy to nie są złe *huacas*? Odpowiedź: Dzieci moje, praktyki chrześcijańskie bardzo się różnią od waszych. Chrześcijanie nie adorują, ani nie całują wizerunków jako takich, ani nie adorują rzeźb z drewna, ani z metalu, ani malowanych. Adorują bowiem Jezusa Chrystusa w wizerunku Ukrzyżowanego, Matkę Boga, naszą Panią, Dziewicę Maryję w jej wizerunku oraz świętych w ich wizerunkach. Chrześcijanie wiedzą, że Jezus Chrystus, nasza Pani i święci przebywają żywi i przebóstwieni w niebie i nie przebywają w tych świętych obrazach i wizerunkach”³⁰. „Chrześcijanie kierują swoje serca do nieba, gdzie przebywa Jezus Chrystus, Jego święci. W Jezusie Chrystusie pokładają swoją nadzieję i poszukują Jego woli. Kiedy zaś oddają cześć wizerunkom, całują je, przyklękają przed nimi i przykładają je do piersi, to czynią to dlatego, ponieważ reprezentują one Boga, Maryję i świętych, ale nimi nie są...”³¹. Dzieci moje, Bóg pragnie, aby chrześcijanie

²⁸ F. Avendaño, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca. Impugnarse los errores particulares que los Indios han tenido. Parte primera por el doctor Don Fernando de Avendaño, arcediano de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima, Calificador del Santo Oficio, Catedrático de Prima de Teología, y Examinador Sinodal*, Lima 1648, s. 60–61.

²⁹ Tamże, s. 35–36.

³⁰ Tamże, s. 35.

³¹ Tamże, s. 36.

posiadali wizerunki Jezusa Chrystusa i świętych oraz aby traktowali je z wielką pobożnością, kierując nasze myśli i serca ku temu, co w niebie i nakazuje, aby nie pokładać nadziei w *huacas*...”³².

Misjonarze zdawali sobie sprawę z trudności, jakie wiązały się z przekazem i zrozumieniem przez ewangelizowanych Indian prawdy wiary o Trójcy Świętej. Odniósł się do tej kwestii wybitny jezuicki teolog z Peru, José de Acosta. W swoim dziele *De procuranda Indorum salute* jeden z rozdziałów poświęcił nauczaniu o Trójcy Świętej. W rozdziale „Wszystkich należy nauczać o tajemnicy Trójcy Świętej”³³ stwierdza, że nie ulega żadnej wątpliwości, że „należy nauczać wszystkich, nawet tych mniej pojętych o tajemnicy Trójcy Świętej...”, zaś nieco dalej: „Każdy, kto ma świadomość bycia chrześcijaninem, nie może lekceważyć tajemnicy wiary, dzięki której stał się chrześcijaninem”³⁴. Natomiast w końcowej części tego rozdziału odniósł się do kwestii pełnego i poprawnego zrozumienia tejże prawdy wiary. Powołując się na kościelne autorytety, podsuwa myśl, że jeżeli chodzi o zdolność zrozumienia „w przypadku osób nieokrzesanych” tajemnicy trzech osób boskich w ich substancjalnej jedności, to nie jest konieczne, aby Indianie tę tajemnicę w pełni rozumieli, ponieważ „nie ma takowej absolutnej konieczności dla zbawienia”. Chodzi bowiem o to, „aby wiara Indian była prosta i szczerą, aby umieli wyznać sercem i ustami wiarę oraz w duchu wiary oddać cześć Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu. [...] Wystarczy, że wiedzą, że chodzi o trzy różne osoby, czyli jednego Boga...”³⁵.

Pięciowiekowa historia ewangelizacji Ameryki Łacińskiej zna liczne przykłady obrazujące labilny stan wiedzy i tożsamości chrześcijańskiej, czego dowodem jest chociażby niezrozumienie znaczenia i roli wizerunków.

4. Nauczanie Kościoła i lokalna tradycja

Od połowy XVI wieku zaczęły się ścierać w Nowym Świecie dwa nurty dotyczące elementów sztuki pochodzenia autochtonicznego i łączenia ich ze sztuką sakralną o charakterze europejskim. Na postawę misjonarzy miały wpływ zalecenia nie tylko Soboru Trydenckiego³⁶, ale też prowincjalnych synodów meksykańskich i limskich, jak również partykularne

³² Tamże, s. 37.

³³ J. de Acosta, *De procuranda Indorum salute*, Madrid 1952, s. 447–449.

³⁴ Tamże, s. 447.

³⁵ Tamże, s. 449.

³⁶ *Dokumenty soborów powszechnych*, s. 781–785.

normy poszczególnych zakonów. Niewątpliwie wielkim wyzwaniem było umiejętne nawiązanie do religijnej tradycji poszczególnych społeczeństw indiańskich, ale bez popadania w niebezpieczeństwo akceptowania takich przedstawień artystycznych, które nosiłyby jakiegokolwiek znamiona idololatrii albo ją sugerowały.

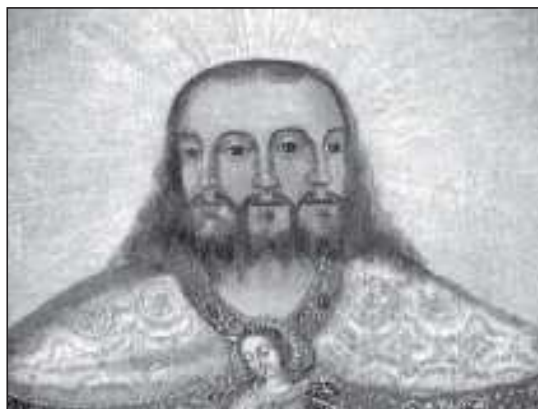
Modelowym przykładem z tego zakresu są średniowieczne europejskie przedstawienia „potrójnych oblicz osób Trójcy Świętej” (*tricephalus* – głowy o trzech obliczach), aczkolwiek przedstawienia te miały różnorodne warianty (jedna głowa z trzema nosami, trzema brodami i czterema oczami albo trzy głowy osadzone na jednym korpusie)³⁷.

Chodziło w tych wizerunkach o podkreślenie troistości i odrębności w jedności trzech osób Boskich, ale zostały one zabronione w roku 1628 przez papieża Urbana VIII (zakaz został powtórzony przez Benedykta XIV w roku 1745), zwrócono bowiem uwagę, że mogą przyczyniać się do niewłaściwego zrozumienia tajemnicy Trójcy Świętej³⁸.

Wizerunki te miały szansę stać się bardzo popularne w Nowym Świecie, ale ich rozpowszechnianie również zostało zakazane, co wiązało się z faktem, że podobne wyobrażenia były zakorzenione w religijności autochtonicznej, zwłaszcza inkaskiej. Problematycz-



Trójca Święta, G. Vázquez de Arce y Ceballos
Museo del Arte Colonial w Bogocie [zbliżenie]



Trójca Święta, M.L. Ruiz Domínguez
Museo Colonial Charcas w Sucre [zbliżenie]

³⁷ A. Kramiszewska, *Trójca Święta*, VI. W ikonografii, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2014, s. 1066.

³⁸ Zakaz postugiwania się takimi motywami był podyktowany tym, że wizerunki *tricephalus* budziły silne skojarzenia z wizerunkiem starorzymskiego boga Janusa, jak również bałkańskiego bóstwa Trojana (bóstwo o trzech twarzach i woskowych skrzydłach) oraz bóstwa ze środkowej Europy, Trzygłowa (Trygław), czczonego w Wolinie. Por. *Mojż y n, Ojcostwo Boga*, s. 141.

ne były bowiem niektóre wizerunki bóstw andyjskich, jak np. bałwan Tangatanga o trzech głowach (por. Museo Arqueológico de la Universidad de San Francisco Xavier)³⁹, andyjskie bóstwo Illapa (przedstawienie bóstwa piorunu, błyskawicy i grzmotu za pomocą trzech oblicz osadzonych na jednym tułowie) albo wizerunki przedstawiające Indianina z trzema twarzami na muralu kościoła w Parinacota⁴⁰.

Stąd też boliwijska historyk sztuki Teresa Gisbert napisała, że problem związany z artystycznym wyrażeniem Trójcy Świętej w świecie andyjskim był dwuwymiarowy. Chodziło bowiem o podobne co do formy wyobrażenia pochodzące z okresu prehiszpańskiego oraz o przedstawienia typu *tricephalus* pochodzenia europejskiego, do którego odwoływali się misjonarze.

Ówczesna metodologia misyjna nakazywała poszukiwanie podobieństw pomiędzy chrześcijaństwem a kulturami ludów ewangelizowanych. W odniesieniu do Trójcy Świętej takowych podobieństw w Meksyku, a zwłaszcza w świecie andyjskim wyodrębniono wiele, aczkolwiek okazały się one dla dzieła ewangelizacji przysłowiową „ślepą uliczką”. Ówczesni teologowie zaczęli je określać jako „fałszywe kopie chrześcijańskich dogmatów” albo jako „igraszki diabła”, czy nawet „zamieszanie diabelskie”, mające na celu osłabienie i utrudnienie procesu nawracania Indian na wiarę chrześcijańską. Stąd też prehiszpańskie *trinidades*, jak je określa Teresa Gisbert, nie zyskały większego znaczenia w kolonialnej sztuce sakralnej⁴¹. Na marginesie warto jedynie dodać, że dopiero w drugiej połowie XX wieku pojawiło się bardzo



Tangatanga

Museo Arqueológico de la Universidad de San Francisco Xavier w Cochabamba

³⁹ T. Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008, s. 88.

⁴⁰ P. Corti, F. Guzmán, M. Pereira, *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la ruta de La Plata*, Arica 2013, s. 118.

⁴¹ Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, s. 89.



Trinidades andinos, figura z targu w La Paz (Boliwia)

wiele wyrobów nawiązujących do *trinidades andinos* i są one powszechnie dostępne na targach i w sklepach z pamiątkami.

Tym niemniej w Europie, jak i w Nowym Świecie były znane kompozycje ikonograficzne o charakterze katechetyczno-dogmatycznym – *escudo de la Trinidad* (emblem Trójcy Świętej) albo *escudo de la fé* (emblem wiary). Są to wprawdzie przedstawienia typu *tricephalus*, ale z rozbudowanym przekazem katechetyczno-teologicznym, jak to przedstawia obraz z Muzeum Antropologii w Sucre⁴². Męska postać, z potrójnym obliczem i z rozłożonymi w formie krzyża ramionami, jest ubrana w szaty liturgiczne. W dłonie i stopy wpisany jest trójkąt równoramienny, zakończony okręgami z wpisanymi imionami poszczególnych osób Trójcy Świętej, zaś w centrum znajduje się kolejny okrąg z napisem „Deus”. Poszczególne linie łączące boki trójkąta zawierają napisy: „Bóg Ojciec nie jest Synem Bożym”, „Syn Boży nie jest Duchem Świętym”, „Duch Święty nie jest Bogiem Ojcem”, natomiast linie biegnące z rogów trójkąta do środkowego okręgu z napisem „Deus”, noszą napis „Jest Bogiem”⁴³.

⁴² M. Sartor, *La Trinidad heterodoxa en América Latina*, „Procesos”, 2007, nr 25, s. 15–17.

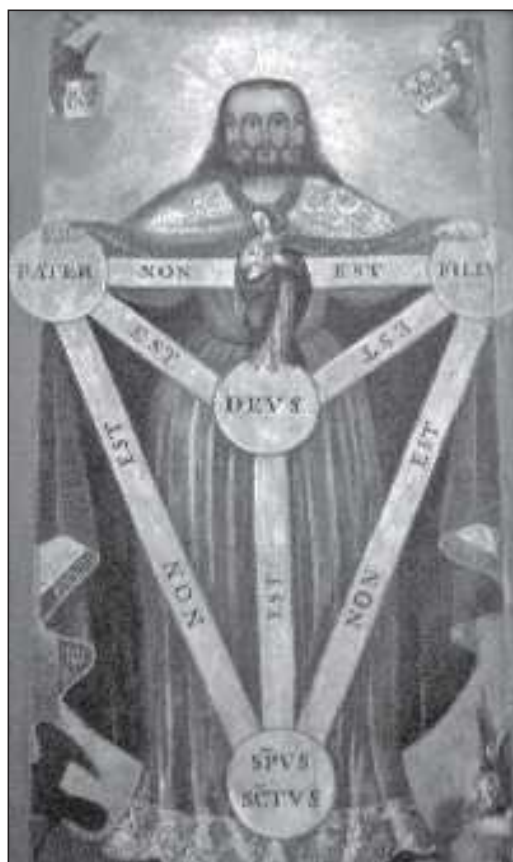
⁴³ Por. M.L. Ruiz Domínguez, *Museo Colonial Charcas*, Sucre 2009, s. 64–65.



Trójca Święta, M.L. Ruiz Domínguez
Museo Colonial Charcas w Sucre [zbliżenie]

W ten graficzny sposób starano się wyrazić głębię dogmatu o jedności i troistości osób Trójcy Świętej. W Ameryce Łacińskiej tego typu obrazy znajdują się w muzeach sztuki sakralnej w Kolumbii, Ekwadorze, Peru, Boliwii, Argentynie, Chile itd. Zachowane do czasów współczesnych dość liczne przedstawienia są przykładem nakładania się i ścierania tradycji europejskich i latynoamerykańskich, a zarazem znaczenia uwzględniania zaleceń kościelnych (np. Soboru Trydenckiego), jak również zmieniających się na przestrzeni tego okresu norm dotyczących przedstawień artystycznych.

Artyści z Nowego Świata czerpali inspirację do tworzenia rozlicznych i bardzo zróżnicowanych wizerunków Trójcy Świętej z bogatej tradycji europejskiej. Owa wielorakość wizerunków jest odzwierciedleniem znajomości i zakorzenienia artystów latynoamerykańskich w tradycji Starego Świata, ale też ich twórczej kre-



Trójca Święta, G. Vázquez de Arce y Ceballos
Museo del Arte Colonial w Bogocie

atywności w nawiązywaniu do wzorców, które wyszły spod pędzla wielkich mistrzów europejskich.

W duchu reform Soboru Trydenckiego zaczęto tworzyć wiele dzieł przedstawiających Trójcę Świętą w różnych kontekstach teologicznych⁴⁴. Wytworom artystycznym wyznaczano bowiem różnorodne zadania: cel edukacyjny – wzmocnienie nauczania katechetycznego; cel formacyjny – budzenie i pogłębianie chrześcijańskiej duchowości i tożsamości; cel emocjonalny – budzenie wrażliwości religijnej mającej na celu nawrócenie i adorację Boga. Wzorcowym przykładem jest ołtarz z redukcji jezuickiej Santísima Trinidad w Paragwaju (z roku 1765), zatytułowany *El altar de las ánimas del Purgatorio* (ołtarz dusz czyścicowych), który jest dziełem jezuickich artystów oraz ich indiańskich pomocników⁴⁵. Składał się on z niemal naturalnej wysokości figur Boga Ojca i Syna Bożego oraz Ducha Świętego w postaci gołębic, natomiast w dolnej części ołtarza przedstawione były męki dusz cierpiących w czyśćcu i anioł ratujący je z języków ognia. W ocenie Boziara Darko Sustersic, znawcy sztuki z redukcji paragwajskich, jest to jedno z licznych dzieł, w których można dostrzec działanie na inteligencję emocjonalną, do której celowo odwoływali się ewangelizatorzy i artyści z okresu kolonialnego⁴⁶.

Gdy Sobór Trydencki jednoznacznie podkreślił znaczenie sztuki sakralnej, przełożyło się to również na podejmowanie przez artystów tematyki związanej z różnymi aspektami z życia Jezusa Chrystusa, z ważnymi momentami z życia Maryi, św. Józefa i wielu innych świętych, jak również zwracano uwagę na takie tematy, jak stany ekstazy, prywatne objawienia, męczeństwo.

5. Ośrodki artystyczne w Wicekrólestwie Peru

Wraz z powstawaniem w XVI wieku w Nowym Świecie ośrodków urbanizacyjnych zaczęły też rozwijać się dynamicznie ośrodki artystyczne zwane *escuelas artísticas* w Limie, Cusco, Quito, Potosi oraz w centrach o znaczeniu lokalnym: Arequipa, Ayacucho, Juli, Cajamarca itd.⁴⁷ Artyści tworzący

⁴⁴ Kramiszewska, *Trójca Święta*, s. 1066–1067.

⁴⁵ Artefakty związane z tym ołtarzem znajdują się obecnie w Museo de Ciencias Naturales de La Plata, por. B.D. Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, Asunción 2010, s. 179–180, 224.

⁴⁶ Tamże, s. 350–351.

⁴⁷ Granados, *Bild und Kunst*, s. 53–56.

w ramach tychże centrów artystycznych czerpali wzorce z renesansowej i barokowej sztuki europejskiej. Inspirowali się tematami, formą i stylem artystów hiszpańskich czy też włoskich, nie byli jednak od nich niewolniczo zależni. Prace artystów z Europy były dla nich bez wątpienia wzorcem, istotnym punktem odniesienia i inspiracją oraz sugestią, aby podobne treści, w zbliżonym stylu i formie tworzyć na potrzeby społeczeństwa kolonialnego w Nowym Świecie. Stąd też w większości wytwory miały rysy europejskie, jednakże rzadko bywały wierną kopią oryginałów ze starego kontynentu.

Pierwotne wzorce były modyfikowane według wrażliwości artystyczno-religijnej twórców albo też potrzeb i oczekiwań odbiorców. W procesie tworzenia pewne elementy czy też detale uwydatniano albo pomniejszano, eksponowano albo pomijano, dodawano albo usuwano. W ten sposób dokonywano reinterpretacji europejskich pierwowzorów. Artyści rezygnowali świadomie z obowiązujących w Europie kanonów estetycznych oraz dotyczących stosowania kolorów, przestrzegania perspektywy, czy też form wyrazu anatomii człowieka⁴⁸. Zmienił się również proces powstawania wyrobów artystycznych. Poszczególne dzieło nie było zazwyczaj wytworem jednego artysty, ale kilku osób.

Jednym z przykładów kreatywnej interpretacji dzieł europejskich są chociażby dość liczne motywy nawiązujące do ludności pochodzenia indiańskiego i kultury autochtonicznej (np. obecność Indian grających na instrumentach), czy też wykorzystanie lokalnego wzornictwa i kolorystyki, prezentacja sposobów ubierania się Indian, motywy pożywienia andyjskiego, elementy lokalnej flory i fauny, jak również kontekstów środowiska geograficznego.

Istnienie takich wariacji artystycznych staje się zrozumiałe, kiedy uwzględni się dynamikę funkcjonowania tychże ośrodków artystycznych. Założycielami byli zazwyczaj misjonarze, którzy sami byli artystami. Dążyli oni do stworzenia odpowiedniego środowiska, zapraszając do współpracy uzdolnione artystycznie osoby, czego przykładem jest *escuela quiteña*. Powstała ona na bazie *escuela de artes y oficios*, założonej w roku 1552 przez franciszkanina Jodoco Ricke i Pedro Gossael (Flamandczyków) przy konwencie San Andres w mieście Quito⁴⁹. Uzdolnionych Indian uczono sztuki malowania, rzeźby, dekorowania, krawiectwa, haftu i obróbki drewna.

⁴⁸ R. Mujica Pinilla, *Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano*, w: *El barroco peruano*, Lima 2002, s. 19–21.

⁴⁹ *Arquidiócesis de Cali 1910–2010. Una Alba Iluminada, recuento histórico*, red. J. Francisco Sarasti, Cali 2010, s. 160.

Indianie byli początkowo postrzegani nie tyle jako artyści, ale jako fachowcy od malowania albo rzeźby (Indianie byli dobrymi kopistami), którzy wykonywali powierzone im zadania pod czujnym okiem artystów pochodzenia hiszpańskiego albo kreolskiego. Dopiero w drugiej dekadzie XVII wieku doszło do zasadniczej zmiany postrzegania roli i znaczenia Indian w wytwarzaniu sztuki sakralnej. Z biegiem czasu zabrakło bowiem artystów europejskich, zaś Indianie zdobyli tymczasem bogate doświadczenie i stali się samodzielnymi artystami, rozpoznawanymi jako *artistas cuzquños*, *potosinos*, *quiteños* itd. Wtedy to na większą niż dotychczas skalę zaczęto wprowadzać zmiany i uzupełnienia według własnych koncepcji albo wycucia artystycznego, nadając wielu wizerunkom rysy indiańskie. W środowisku *escuela cusqueña* momentem przełomowym był rok 1688, kiedy doszło do wyraźnego podziału pomiędzy artystami pochodzenia autochtonicznego i kreolsko-metyskiego.

Przykładem wariacji artystycznych dotyczących różnic pomiędzy sztuką europejską a sztuką szeroko rozpowszechnioną w Ameryce Południowej okresu kolonialnego jest tzw. barok andyjski. Jego twórcy, skupieni w kilku szkołach artystycznych, odwoływali się do miejscowej wizji estetycznej, przez co styl baroku europejskiego został przez nich z biegiem czasu prze-modelowany według andyjskich kryteriów artystycznych. Tym samym barok andyjski jest postrzegany jako pewnego rodzaju suma czy też kombinacja wielu heterogenicznych elementów: pochodzenia europejskiego i andyjskiego oraz kreolsko-metyskiego i indiańskiego. Dlatego Javier Pizarro mówi o fenomenie „synkretyzmu ikonograficznego” (symbiozy stylów i treści), co przyczyniło się do wytworzenia cech charakterystycznych dla sztuki hispano-amerykańskiej. Jednym z przykładów jest utożsamianie Maryi z Pachamamą na obrazie zatytułowanym *Virgen del Cerro* z Potosi⁵⁰.

Jest to olejny obraz, nieznanego malarza (najprawdopodobniej ze szkoły artystycznej w Potosi), pochodzący z XVIII wieku, znany również jako *La Coronación del Virgen por la Santísima Trinidad* (przechowywany obecnie z muzeum Casa de la Moneda z Potosi)⁵¹. Dzieło to łączy w sobie wpływy

⁵⁰ E.J. Pizarro Gómez, *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. „La iconografía”*, II Congreso Internacional Barroco, Porto 2001, s. 198–202.

⁵¹ Potosi to miasto założone przez Hiszpanów w roku 1545 i położone na wysokości 4070 m n.p.m., z charakterystyczną Srebrną Górą dominującą nad miastem. W dolnej części płaszczka Maryi są przedstawione dwie sceny nawiązujące do legendy z historii Potosi, to jest do pochodzenia nazwy miasta, którą nadał Inka Huayna Capac w roku 1462 oraz do odkrycia pokładów srebra w roku 1544. Por. R. Mujica Pinilla, *Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico*, w: *El barroco peruano*, t. 2, Lima 2003, s. 310–311.

dwóch nurtów: baroku europejskiego i baroku hiszpańsko-amerykańskiego z wyraźnymi motywami szkoły artystycznej w Potosi.

Na uwagę zasługuje synteza treści religijnych. Górną część obrazu zajmuje przedstawienie Trójcy Świętej. Z prawej strony, na chmurze, znajduje się Bóg Ojciec ubrany w jasną tunikę i bogato złoconą kapę. Jest przedstawiony jako osoba starsza, z gęstą i długą brodą. W lewej ręce trzyma berło (w formie laski), zaś prawą ręką przytrzymuje dużą złotą koronę nad głową Maryi. Z lewej strony znajduje się Jezus przedstawiony w szatach liturgicznych z epoki (ubrany w trydencki ornat), trzymający w prawej ręce kielich mszalny, zaś w lewej koronę nad głową Maryi. Pomiedzy nimi unosi się gołębica jako znak Ducha Świętego, od której rozchodzą się świetliste promienie we wszystkich kierunkach. Za Bogiem Ojcem stoi Archanioł Gabriel, który trzyma w dłoniach gorejące serce. Natomiast za Jezusem stoi Archanioł Michał z mieczem i tarczą. Trójca Święta jest przedstawiona w niebiosach. Pomiedzy chrześcijańskim niebem (Trójca Święta i anioły) a zdominowaną przez Hiszpanów ziemią (Srebrna Góra, król hiszpański, papież) przedstawione zostały dwa bóstwa inkaskie (andyjskie), które tym samym również uczestniczą w koronacji Najświętszej Maryi Panny. Jest to bóstwo *Inti* (słońce) z lewej strony obrazu i bóstwo *Quilla* (księżyc) z prawej strony obrazu.

Zakres oddziaływania poszczególnych centrów artystycznych, zwłaszcza tych najważniejszych był wielki i praktycznie pokrywał obszar niemal całej Ameryki Południowej. Występowały również zauważalne i istotne różnice pomiedzy poszczególnymi szkołami artystycznymi. W Limie czuвано nad tym, aby artyści tworzyli dzieła przede wszystkim na potrzeby metropolii (stolicy wicekrólestwa Peru) i aby były one odzwierciedleniem sztuki europejskiej. W Cusco natomiast artyści tworzyli głównie na potrzeby religijne, odwołując się do tematyki z zakresu wiary chrześcijańskiej. Twórczość tego andyjskiego ośrodka charakteryzowało dążenie do tego, aby poruszyć emocje odbiorcy na płaszczyźnie religijnej: zachęcić do refleksji, wzmocnić przeżycie religijne motywami cierpienia, ale też piękna, chwały i glorii. Z biegiem czasu nazwa *escuela cusqueña* stała się synonimem twórczości w oparciu o motywy kultury lokalnej, a zarazem odseparowywania się od wpływów norm artystycznych obowiązujących wówczas w Europie⁵². Zmiany dotyczyły między innymi stylu i formy malowania. Artyści tejże szkoły odeszli od perspektywy szerokiej (ogólnej), stając się zwolennikami i propagatorami eksponowania jedynie

⁵² T. Gisbert, *La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú*, w: *El barroco peruano*, s. 101–103.

fragmentów przestrzeni (*fragmentación del espacio*). Stosowano również nowe rozwiązania dotyczące skali i intensywności używanych kolorów.

Początki *escuela cusqueña* przypadają na okres, kiedy podjęto decyzję o budowie katedry w Cusco (druga połowa XVI wieku). W tym samym czasie przybyli do byłej stolicy Imperium Inkaskiego misjonarze Towarzystwa Jezusowego i rozpoczęli budowę kościoła pod wezwaniem San Pedro. W roku 1583 przybył do Cusco włoski malarz i jezuita Bernardo Bitti (1548–1616), a wraz z nim Mateo Pérez de Alesio oraz Angelino Medoro. Obecność tychże artystów, a zarazem pedagogów, jak również wzrost zapotrzebowania na wyroby sztuki sakralnej przyczyniły się do intensywnego rozwoju tamtejszej szkoły artystycznej. Powstało wówczas wiele cennych dzieł, jak *La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, autorstwa Bernardo Bitti⁵³.

Wybitnym przedstawicielem artystów pochodzenia andyjskiego jest Diego Quispe Tito (1611–1681), autor bardzo wielu obrazów. Jego styl charakteryzował się nowym rozumieniem perspektywy, w tym eksponowania krajobrazów oraz odwoływania się do motywów ptactwa i drzew. Jest też autorem obrazu *La Virgen del Carmen y San Miguel Arcángel salvando almas en el purgatorio* (Dziewica Maryja z Góry Karmel i Archanioł Michał wyzwalają dusze z czyśćca), na którym w górnej części została przedstawiona Trójca Święta. Innym przedstawicielem tejże szkoły pochodzenia autochtonicznego jest Basilio Santa Cruz Pumacallao (1635–1710), autor kilku obrazów, na których występuje motyw Trójcy Świętej.

Kolejnym przedstawicielem ośrodka artystycznego z Cusco jest Marcos Zapata Inca (1710–1773), autor ponad 200 obrazów, między innymi obrazu *Sagrada Familia* z roku 1750, na którym pojawia się motyw Trójcy Świętej. W górnej części obrazu znajduje się postać Boga Ojca spoglądającego ku dołowi, poniżej znajduje się gołębicą symbolizująca Ducha Świętego, zaś w centralnej części obrazu została umieszczona postać Maryi z Dzieciątkiem Jezus na kolanach oraz kilka innych osób.

Marcos Zapata jest również autorem malowidła naściennego w kościele jezuickim w Cusco, znajdującego się na wysokości chóru w tylnej części kościoła. Malowidło pochodzi z roku 1762 i przedstawia Trójcę Świętą w otoczeniu świętych misjonarzy Towarzystwa Jezusowego oraz ich zaangażowań w dzieło misyjne Kościoła. Jednym z wielu elementów tego malowidła jest obecność Indian w towarzystwie jezuitów.

⁵³ Obraz ten należy do kolekcji obrazów ewangelizacyjnych Towarzystwa Jezusowego, por. L. Peirano Falconi, *Guía de Museos del Perú*, Lima 2012, s. 325.



Malowidło naścienne w kościele jezuickim w Cusco

Artystyczne przedstawienia Trójcy Świętej znajdowały się również w wielu redukcjach jezuickich, a szczególnie w tych, które nosiły nazwę Santísima Trinidad⁵⁴. Z redukcji Santísima Trinidad w Purulón (Chiloe) zachował się obraz Trójcy Świętej w formie „Tronu Łaski”⁵⁵. Natomiast ojciec Pedro Pablo Danesi SJ jest autorem akwareli *Trinidad de los barqueros* (1765)⁵⁶. Z tego samego roku pochodzi również polichromiczna rzeźba *Trinidad de los barqueros*, o wysokości 90 cm, z redukcji Santísima Trinidad w Paragwaju⁵⁷.

Zachował się też opis jednego z redukcyjnych kościołów w Maynas (San Joaquín): „Ksiądz Martín już dokończył swój piękny kościół, [...] skończywszy prezbiterium z czterema cedrowymi wygładzonymi stopniami; dokończywszy główną kaplicę [...] sklepienie wyłożone mocnymi heblowanymi deskami, potem pobielanymi, umieszczono tam piękny ołtarz z figurą świętego Joachima z małą Najświętszą Panienką w ramionach; w środkowym łuku, u góry, Najświętsza Trójca”⁵⁸.

⁵⁴ Santísima Trinidad w Paragwaju (1706), w Mojos (1687), Purulón w Chiloe; w Maynas: pośród Indian Cunivos nad rzeką Ukayali (1686), La Trinidad de Mochovos (1690), La Trinidad de Chepeos (1690), La Trinidad de Masamaes (1740). *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, red. L.E. Alcalá, Fundación Iberdrola 2002, s. 239–243; T. Szyszka, *Redukcje jezuickie Maynas w Górnej Amazonii w XVII–XVIII wieku. Ujęcie historyczno-misjologiczne*, Warszawa 2015, s. 142–145, 161, 329.

⁵⁵ M. Pereira, *Iglesias del fin del mundo*, Santiago 2006, s. 39–42.

⁵⁶ Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, s. 171, 224.

⁵⁷ A. Trento, *El paraíso en el Paraguay. Reducciones jesuíticas*, San Rafael 2007, s. 233.

⁵⁸ M.J. Uriarte, *Diario de un Misionero de Maynas*, Iquitos 1986, s. 213–214.

Stosunkowo wiele artefaktów związanych z Trójcą Świętą, a pochodzących z okresu funkcjonowania redukcji jezuickich, można współcześnie podziwiać w kilku muzeach w Paragwaju (np. była redukcja Santiago i Trinidad) i w Argentynie (Museum de Siencias Naturales w La Plata).



Bóg Ojciec w kościele w Trinidad, Paragwaj [była redukcja]



Trójca Święta w kościele w Trinidad, Paragwaj [była redukcja]



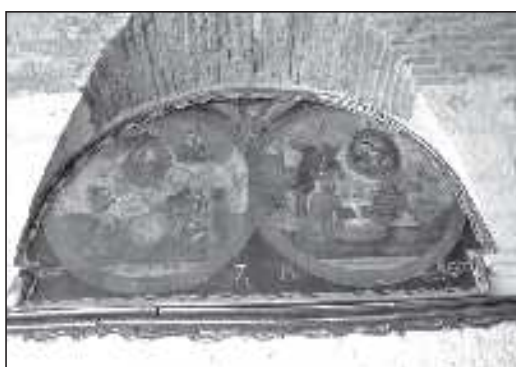
Muzeum przy redukcji Santiago w Paragwaju



Trójca Święta z redukcji jezuickich; Museo de Siencias Naturales w La Plata, Argentyna

6. Pomiedzy wiernością nauczaniu Kościoła a kreatywnością artystyczną

Europejskie formy wyrazu artystycznego wymuszały na artystach indiańskiego pochodzenia uczenie się zupełnie dla nich nowego porządku ikonograficznego i form wyrazu artystycznego⁵⁹. Dotyczyło to nowego dla nich sposobu eksponowania świata widzialnego, czyli osób, przyrody i przestrzeni, jak również uczuć i przeżyć (radości i cierpienia, ekstazy i rozpacz), w tym aspektów związanych z wiarą i ze światem nadprzyrodzonym.



Motywy Trójcy Świętej na obrazach do litanii loretańskiej; Museo de la Santa Catarina, Arequipa

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów są próby zobrazowania tajemnicy Trójcy Świętej. Wizerunki te miały na celu przybliżyć i objaśnić tajemnicę Trójjedynego Boga. Miały też inspirować do głębszego życia duchowego oraz do naśladowania świętych. Owa wielowymiarowa twór-

⁵⁹ *Arquidiócesis de Cali*, s. 158.

czego sakralna miała niebagatelne znaczenie w kształtowaniu się zmysłu religijnego wszystkich mieszkańców Ameryki Środkowej i Południowej, czyli Hiszpanów, Kreolów, Metysów, Indian, Afroamerykanów. Wytwory artystyczne oddziaływały na zmysły oraz kształtowały odczucia i wyobraźnię religijną⁶⁰. Odwoływano się zatem do retoryki emocjonalnej, czego przykładem są obrazy Trójcy Świętej w kontekście narodzin Jezusa w Betlejem, ale też biczowania albo agonii Jezusa na krzyżu, jak również obrazy bardzo sugestywnie przedstawiające sąd ostateczny, cierpienia dusz czyścicowych albo mąk piekielnych.

Na uwagę zasługują dużego formatu freski i malunki naścienne, które nie tylko ubogacały przestrzeń, ale też oddziaływały na wyobraźnię i odczucia estetyczne ludzi przebywających w tych pomieszczeniach. Jako przykład mogą posłużyć motywy Trójcy Świętej wkomponowane w obrazy nawiązujące do wezwań z litanii loretańskiej. Cykl takich fresków znajduje się w Muzeum Konwentu Santa Catarina w peruwiańskiej Arequipie.

Podobne przykłady dotyczą licznych kościołów z okresu kolonialnego w całej Ameryce Łacińskiej (np. malowidło na sklepieniu katedry w argentyńskiej Cordobie albo fresk na sklepieniu w kościele w boliwijskiej Challapata), ale też budowli niesakralnych, jak np. auli uniwersyteckiej byłego jezuickiego uniwersytetu San Marcos w Limie.



Fresk na sklepieniu katedry w Cordoba, Argentyna



Fresk na sklepieniu w kościele w Challapata, Oruro

⁶⁰ A. Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”: una lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús, w: *Radiografía de la piedra. Los jesuitas y su tiempo en Quito*, red. J. Moreno Egas, Quito 2008, s. 213–214; A. Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, Guayaquil – Quito 1983, s. 10–11.



Sklepienie antycznej sali senackiej
w Uniwersytecie San Marcos w Limie



Wiele wizerunków Trójcy Świętej jawi się jako intrygujące z punktu widzenia artystycznego, co do treści i form przekazu. Jak pisze Francisco Pacheco, po wielu sporach pomiędzy teologami a artystami wypracowano konsensus, że w nawiązaniu do tekstów biblijnych należy przedstawiać Trójcę Świętą jedynie w następującej formie: Bóg Ojciec powinien być umieszczony zawsze po prawej stronie obrazu, jako osoba dojrzała wiekowo i powinien być całkowicie przyodziany, ewentualnie z tiarą na głowie, z białą brodą i długimi włosami, ale nigdy łysy; Jezus Chrystus po lewej stronie obrazu, czyli po prawicy Boga Ojca, powinien być przedstawiony jako młody mężczyzna, przytrzymujący krzyż, z nagim torsem, przyodziany od pasa w dół w szatę o kolorze czerwonym, z ranami na rękach i nogach oraz z przebitym bokiem; Duch Święty – w postaci gołębicy, pośrodku albo ponad Bogiem Ojcem i Synem Bożym⁶¹.

Taki model Trójcy Świętej nie był jednak dla wszystkich artystów Nowego Świata oczywisty i w pełni przez nich akceptowany. Oddalenie od Europy i pobłażliwość miejscowych trybunałów inkwizycji dawała tamtejszym artystom sporo wolnej przestrzeni dla ich wizji artystycznej. Należy

⁶¹ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, t. 2, Madrid 1956, s. 197; Sartor, *La Trinidad heterodoxa*, s. 12.

bowiem mieć na uwadze, że po zakończonym Soborze Trydenckim, również w Nowym Świecie próbowano dookreślić normy dotyczące form i granic wolności artystycznej w odniesieniu do wytworów sakralnych. Dążono do doprecyzowania, jak powinny być przedstawiane poszczególne osoby Trójcy Świętej oraz Maryi i innych świętych, np. stopień ich nagości, wiek, gesty, towarzyszące im symbole itd.⁶² Nad przestrzeganiem tychże norm i zasad kontrolę sprawowali urzędnicy Trybunału Inkwizycji.

7. Warianty ikonograficzne Trójcy Świętej

Przedstawienia artystyczne Trójcy Świętej w Nowym Świecie są nie tylko bardzo liczne, ale istnieje też bardzo wiele wariantów tego samego tematu ikonograficznego. Najpopularniejszą grupą tematyczną są przedstawienia antropomorficzne, które tworzą bogatą paletę różnorodnych wariacji (w tym *trifacial*).

Poniżej zostaną przedstawione opisy wybranych obrazów i dzieł artystycznych z okresu kolonialnego z motywem Trójcy Świętej. Ich prezentacja zostanie dokonana według podziału na wizerunki izomorficzne oraz antropomorficzne (Trójca Święta w kontekście życia Jezusa, Maryi, św. Józefa i innych świętych, tudzież alegorii), jak również elementów dekoracyjnych. Tak się bowiem składa, że w większości przypadków, motyw Trójcy Świętej występuje zazwyczaj jako jeden z elementów treściowych większej całości, czego przykładem są obrazy zwiastowania albo koronacji Najświętszej Maryi Panny.



Coronación de la Inmaculada Concepción; Museo colonial La Merced w Cali, Kolumbia

⁶² Zecchetto, *Imágenes en acción*, s. 50.



Coronación de la Virgen; Museo de Socavón, Oruro, Boliwia



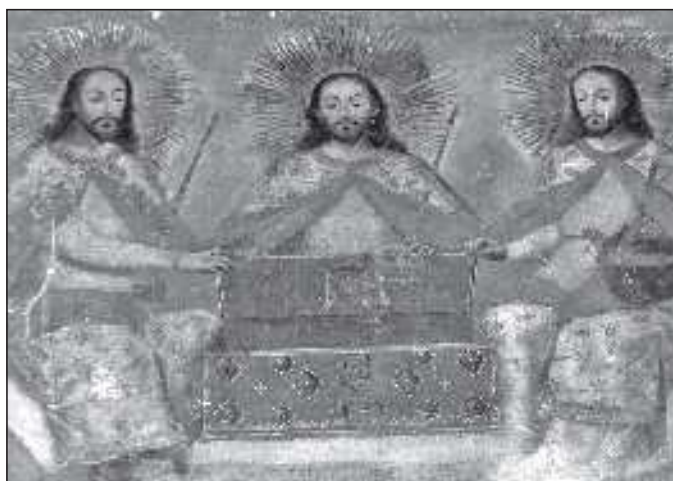
La Coronación de la Inmaculada Eucarística, Museo Colonial La Merced w Cali, Kolumbia

7.1. Wizerunki izomorficzne

Cechą charakterystyczną wizerunków izomorficznych są trzy identyczne postacie męskie, aczkolwiek zawsze występowały drobne rozbieżności dotyczące np. układu głowy, spojrzenia, ułożenia palców u rąk. Kolejnym wyróżnikiem tych przedstawień są podobne atrybuty symboliczne: trzech mężczyzn z nimbem w kształcie trójkąta lub koronami (tiarami) na głowie lub bez nimbu i koron; z insygniami lub bez insygniów; wszyscy w identycznych szatach (ale nieco inaczej udrapowanych). Przykładami są obrazy pochodzące z kościoła jezuickiego pod wezwaniem Nuestra Señora de Asunción w peruwiańskim Juli oraz obraz zatytułowany *Trinidad preciediando la gloria*, przedstawiający Maryję w bezpośredniej bliskości Trójcy Świętej, otoczoną aniołami oraz licznymi świętymi⁶³.



Kościół jezuicki Nuestra Señora de Asunción w Juli, Peru



Trójca Święta, Museo del Arte Sagrado de las Hijas de la Iglesia, Oruro, Boliwia [cały obraz i zbliżenie]

⁶³ Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, s. 26.



Coronación de la Virgen; Museo de Socavón, Oruro, Boliwia [cały obraz i zbliżenie]



La Inmaculada Eucaristia, kościół jezuicki Nuestra Señora de Asunción w Juli

Ważnym wariantem wizerunków izomorficznych są przedstawienia, gdzie poszczególne osoby Trójcy Świętej różnią się od siebie kolorem szat, insygniami albo symbolami. Podobnie jak na obrazach pochodzących z Europy, artyści z Nowego Świata również stosowali różnorodne wyróżniki

dla poszczególnych postaci izomorficznych. Dla Boga Ojca były to słońce, nimb w kształcie trójkąta nad głową albo berło, korona lub tiara; dla Syna Bożego – baranek paschalny, jak również krzyż lub kula ziemską zwieńczoną krzyżykiem; dla Ducha Świętego – gołębica, skrzydła albo księga⁶⁴. Z pewnością obrazy te cieszyły się wielkim zainteresowaniem (o czym świadczy fakt, że są one obecne w niemal wszystkich muzeach), aczkolwiek tego typu przedstawienia antropomorficzne zostały zabronione⁶⁵. Teresa Gisbert podkreśla, że zdecydowana większość obrazów Trójcy Świętej okresu kolonialnego z Peru i Górnego Peru przedstawia wszystkie trzy osoby w formie antropomorficznej, ponieważ chodziło między innymi o to, aby uniknąć przedstawiania w świecie andyjskim osoby Ducha Świętego jako gołębicy, ponieważ obawiano się niewłaściwych interpretacji wizerunku ptaka ze strony ludności autochtonicznej (czyli interpretacji według wierzeń w bóstwa o formie zoomorficznej)⁶⁶.

Poniżej zostanie opisanych kilka obrazów tego typu:

a) Dzieło Gaspara Miguela de Berrío, *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, z XVIII wieku (170x88 cm), znajduje się w Museo Nacional de Arte w Sucre⁶⁷. Są na nim przedstawione trzy niemal identyczne młode męskie postacie z takimi samymi koronami i aureolą z promieniami, w takim samym odzieniu (tuniki i kapy), które nakładają na głowę Maryi dużą koronę, taką samą jak korony na ich głowach. Jedynie Bóg Ojciec nie trzyma berła, ale dwoma rękami dotyka korony na głowie Maryi. Znaczenie Trójcy Świętej i Maryi zostało podkreślone złotym kolorem ich odzienia, jak również ich koron i aureoli. Na obrazie występuje też kilku świętych, archaniołowie oraz aniołowie.

b) Ważnym przykładem jest dzieło anonimowego artysty z Quito *Trinidad con Inmaculada Eucaristica* (110x89 cm) z XVII wieku⁶⁸. Osoby Trójcy Świętej są przedstawione jako trzej mężczyźni w średnim wieku, z długimi włosami i brodami. Są ubrane w długie tuniki i złoczone płaszcze zarzucone na ramiona, spięte klamrami ze szlachetnymi kamieniami. Osoby siedzące po bokach trzymają w lewej dłoni berło, zaś prawą przytrzymują dużą złotą koronę nad głową Maryi. Osoba siedząca pośrodku trzyma koronę

⁶⁴ Gisbert, *Iconografía y mitos*, s. 92b.

⁶⁵ Sartor, *La Trinidad heterodoxa*, s. 10.

⁶⁶ Gisbert, *Iconografía y mitos*, s. 89.

⁶⁷ Ruiz Domínguez, *Museo Colonial*, s. 58–59.

⁶⁸ Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, s. 14–15.



Coronación de la Inmaculada Eucaristia;
Museo de las Concepcionistas w Cuenca, Ekwador
[cały obraz i zbliżenie]

dwoma rękami i nie posiada berła. Natomiast Maryja jest przedstawiona w pozycji klęczącej, jej głowa jest otoczona promieniami, a w rękach trzyma monstrancję z Przenajświętszym Sakramentem. Z boku Maryi znajdują się archaniołowie i anioły.

c) Przykładem na przedstawienie izomorficzne jest również niewielkie dzieło ze szkoły meksykańskiej z drugiej połowy XVIII wieku, autorstwa Andresa José Lopéza, *Virgen de la Inmaculada Concepción* (27x21 cm). Przedstawia ono Maryję Niepokalanie Poczętą w otoczeniu aniołów. Na wysokości głowy Maryi znajduje się Trójca Święta ukazana jako trzy identyczne męskie postacie z tiarami na głowach i w podobnych strojach, również otoczone aniołami.

d) Obraz Andrés José Lopéz *La Santísima Trinidad* z roku 1770 (519x850 cm, z Museo Blaisten w mieście Meksyk), przedstawia trzy takie same męskie postacie w średnim wieku (z długimi włosami i brodami), niemal tak samo odziane w białe tuniki i welony. Ich głowy znajdują się na tle charakterystycznych nimbów w kształcie trójkątów. Pan Jezus ma dłonie wyciągnięte do przodu, widać na nich rany po gwoździach. Całości obrazu dopełnią 22 głowy aniołów.

e) Ze szkoły artystycznej w Quito pochodzi obraz *Trinidad, fuente de vida* (135x110 cm), anonimowego autora z wieku XVIII⁶⁹. Na obrazie zostało przedstawionych trzech młodych mężczyzn, z długimi włosami i brodami,

⁶⁹ Tamże, s. 12–13.

ubranych w podobne szaty, ze złożonymi nimbami w kształcie trójkątów za głowami. W centrum obrazu unosi się postać Jezusa z rozpostartymi ramionami, z małym emblematem baranka na piersi, wspartego stopami o kwiaty lilii trzymane przez Maryję i św. Józefa (klęczących w dolnej części obrazu). Pod Jezusem znajduje się źródło, z którego wypływa woda. Z prawej strony Jezusa (z lewej strony obrazu) na chmurze zasiada Bóg Ojciec, który prawą ręką zda się błogosławić, zaś lewą przytrzymuje duże berło w postaci kuli ziemskiej, a na Jego piersiach widnieje mały emblemat słońca. Natomiast po lewej ręce Jezusa, również na chmurze, zasiada trzecia osoba Trójcy Świętej, czyli Duch Święty. Ma wyciągnięte do przodu ręce, a na piersi mały emblemat gołębic.

f) Innym przykładem jest obraz *Rapto, muerte y glorificación de San Loyola en Manresa* (2,02x1,29 m), anonimowego autora z XVIII wieku, znajdujący się w Iglesia de la Compañía w Quito⁷⁰. Cechą wyróżniającą ten obraz jest obecność trzech osób Boskich w formie antropomorficznej: z lewej strony Jezus z obnażonym torsem w czerwonym nakryciu z krzyżem w ręce, pośrodku zasiada postać ubrana w białe szaty (Duch Święty), z prawej strony Bóg Ojciec w mitrze na głowie. Postać Ignacego Loyoli jest przedstawiona dwa razy. Raz jako umierający w dolnej części obrazu i drugi raz jako zbliżający się do Trójcy Świętej w górnej części obrazu.

g) Obraz *La Virgen y el Niño* z katedry w Ayaviri (0,85 m wysoki i 1,40 m szeroki)⁷¹ składa się z dwóch części, aczkolwiek motyw Trójcy Świętej występuje wyłącznie w prawej części obrazu. Centralnym motywem lewej części obrazu jest siedząca Maryja Dziewica z Dzieciątkiem Jezus, otoczona aniołami i świętymi. Natomiast prawą stronę obrazu, w jego lewej dolnej części zajmuje Dziewica Maryja siedząca na tronie, z koroną na głowie i stojącym na jej kolanach Dzieciątkiem Jezus, który wyciąga ręce w kierunku swoich dziadków, czyli św. Anny i św. Joachima. Osoby te są przedstawione na tle błękitnego nieba, na tle otwartej przestrzeni i drzewa. W górnej części obrazu, na wyraźnie zaznaczonej chmurze znajduje się Trójca Święta jako trzech młodych mężczyzn, różniących się strojem i trzymanymi atrybutami. Po lewej i prawej stronie Trójcy Świętej klęczą dwie osoby. Obraz ten nosi tytuł *Koronacja Maryi*, ale nie jest typowym przedstawieniem tego tematu, ponieważ korona nie jest nakładana na głowę Maryi, ale spoczywa już na

⁷⁰ Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”, s. 302.

⁷¹ C.B. Zegarra Moretti, *La Catedral de Ayaviri en el tiempo. Estudio histórico y artístico de la Iglesia San Francisco de Asís de Ayaviri desde el siglo XVI a la actualidad*, Arequipa 2012, s. 66–67.

jej głowie, a motywem przewodnim zdaje się być spotkanie małego Jezusa ze swoimi dziadkami.

7.2. Wizerunki antropomorficzne Boga Ojca i Syna Bożego oraz Ducha Świętego jako gołębic



Coronación de la Virgen; Museo San Pedro Claver w Cartagena, Kolumbia

Kolejną liczną grupą wizerunków Trójcy Świętej z Nowego Świata są przedstawienia antropomorficzne Boga Ojca i Syna Bożego, zaś Ducha Świętego jako gołębic. Zalecenia kościelne określały, aby Syn Boży zawsze zasiadał po prawicy Boga Ojca, natomiast Duch Święty unosił się nad nimi albo pośród nich. Na tych obrazach Bóg Ojciec i Syn Boży różnią się wieloma detalami (wiekiem, ubiorem, zarostem, postawą, atrybutami itp.). Jezus Chrystus jest przedstawiany zazwyczaj z obnażonym torsem i czerwoną tuniką okrywającą plecy i osłaniającą Go od pasa w dół. Cechą charakterystyczną są też uwydatnione

rany na dłoniach, stopach i boku. Na niektórych obrazach Jezus przytrzymuje znacznych rozmiarów krzyż. Kolejnym ważnym elementem tych obrazów jest symbol Ducha Świętego pod postacią gołębic. Niekiedy Duch Święty jest zaznaczony bardzo wyraźnie, w innych przypadkach bardziej dyskretnie.

Opisy wybranych obrazów:

a) Obraz *Patrocinio Universal de San José sobre la Iglesia* (Koronacja św. Józefa), którego autorem jest Gaspar Miguel de Berrio z Potosi (rok 1744), jest wielkim dziełem. W centrum dolnej części obrazu siedzi św. Józef z koroną na głowie, berłem i lilią w rękach⁷². Fałdy płaszcza św. Józefa rozciągają się na szerokość całego obrazu i są podtrzymywane przez aniołów. Na ich tle przedstawiono świętych ewangelistów oraz doktorów Kościoła. Nad głową św. Józefa anioł trzyma szarfę z napisem *Gloria in excelsis Deo*. Nad szarfą znajduje się chmura z wieloma aniołami, na której zasiadają Bóg Ojciec i Syn

⁷² Ruiz Domínguez, *Museo Colonial*, s. 46–47.

Boży po Jego prawicy. Jezus jest z nagim torsem, ale z czerwoną kapą na ramionach i dużym krzyżem, przytrzymywanym prawym ramieniem. Nad nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębicy. W środku, pomiędzy trzema osobami Trójcy Świętej, widnieje napis *Id a José* („Idźcie do Józefa”), na który wskazują Bóg Ojciec i Jezus. W części górnej, na chmurach zasiada wielu świętych, jak również znajdują się dwie grupy aniołów, z czego jedna grupa gra na instrumentach, a druga grupa śpiewa.

b) José de Páez, artysta urodzony w Nowej Hiszpanii, jest autorem dzieła *Coronación de la Virgen* z drugiej połowy XVIII wieku, na którym Trójca Święta jest przedstawiona w postaci trzech młodych i brodatych mężczyzn, nakładających koronę na głowę Maryi. Każda z tych osób jest ubrana w inne szaty, zaś postać z prawej strony obrazu (po lewicy Boga Ojca) dodatkowo nosi znak gołębicy, co jednoznacznie wskazuje na trzecią osobę Trójcy Świętej.

c) *La Virgen de las Mercedes Inmaculada Orante* – olejny obraz ze szkoły quiteañskiej z wieku XVIII przedstawia koronację modlącej się Maryi przez Trójcę Świętą. Dzieło to znajduje się w sali kapitulnej Kurii Archidiecezjalnej w Cali⁷³. Obraz jest w drewnianych ramach, zaś malowidło przedstawia klęczącą Maryję, z pogodnym obliczem i głową lekko pochyloną ku prawej stronie. Zza głowy rozchodzą się promienie na tle jasnożółtej aureoli, poprzerplatanie 12 gwiazdami. W części górnej obrazu została przedstawiona Trójca Święta w postaci Ojca z prawej strony, Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego z lewej strony i Ducha Świętego w postaci gołębicy unoszącego się nad nimi. Bóg Ojciec trzyma w ręce prawej uniesioną koronę, zaś Jezus podtrzymuje tę koronę ręką lewą. Obydwie postacie mają z tyłu głowy charakterystyczny jasny nimb w kształcie trójkąta. Bóg Ojciec wydaje się być osobą o wiele starszą od Jezusa Chrystusa, ale złudzenie to jest spowodowane gęstą i siwą brodą oraz odzieniem w formie jakby franciszkańskiego habitu i białej peleryny spływającej z ramion przez plecy i zakrywającej prawą nogę, aczkolwiek wystaje spod niej prawa naga stopa. Natomiast Jezus ma odsłonięty tors, a w prawej ręce trzyma duży krzyż. Z prawego ramienia spływa czerwona peleryna osłaniająca podbrzusze i nogi, jednakże prawa noga od wysokości kolana w dół jest niezasłonięta. Maryja zajmuje ponad połowę wysokości obrazu, natomiast Trójca Święta wydaje się niewielka, ale jest przedstawiona bardzo wyraziście, co oznacza, że centralną postacią jest Maryja. Z czterech stron postać Maryi jest otoczona na pół nagimi aniołkami, które dopełniają całości.

⁷³ *Arquidiócesis de Cali*, s. 163.



La Virgen de las Mercedes Inmaculada Orante, Kuria Archidiecezjalna w Cali

7.3. Kompilacja tematów

Powyższe grupy przedstawień antropomorficznych Trójcy Świętej (izomorficzne i antropomorficzne Boga Ojca i Syna oraz Ducha Świętego jako gołębiczy) znalazły zastosowanie w rozmaitych kompilacjach z tematami dzieł artystycznych przedstawiających: ziemskie życie Jezusa; momenty z życia Maryi i św. Józefa; tematy hagiograficzne i alegoryczne oraz różnorodne aspekty chrześcijańskiej duchowości.

7.3.1. Trójca Święta w kontekście życia ziemskiego Jezusa Chrystusa

Zachowało się wiele obrazów przedstawiających postać Jezusa Chrystusa w różnych momentach życia ziemskiego, jak np. narodziny, dorastanie, chrzest w Jordanie, biczowanie, umieranie na krzyżu, zdjęcie z krzyża, gdzie pojawia się również postać Boga Ojca oraz Ducha Świętego w postaci gołębiczy.



Święta Rodzina, kościół Santo Domingo w Sucre, Boliwia

a) Jezuita Bernardo Bitti jest autorem dzieła *Sagrada Familia* (Święta Rodzina), z początku XVII wieku, znajdującego się obecnie w muzeum przy kościele ojców jezuitów w Arequipie⁷⁴. Jezus jest przedstawiony jako kilkunastoletni młodzieniec, stojący pomiędzy Maryją a św. Józefem, zaś nad Świętą Rodziną unosi się Duch Święty w postaci gołębiczy na tle chmury, sponad której spogląda i błogosławi Bóg Ojciec otoczony aniołami.



Święta Rodzina, boczny ołtarz w katedrze w Cusco

Bardzo podobny motyw Świętej Rodziny znajduje się w kościele Świętej Rodziny w Cusco. W kaplicy pod wezwaniem *La Virgen la Linda* (na wysokości figury *Maryi Pięknej*), znajdują się dwa obrazy przedstawiające Świętą Rodzinę z nastoletnim Jezusem, nad którą unosi się duży Duch Święty w postaci gołębiczy, a jeszcze wyżej Bóg Ojciec otoczony aniołami⁷⁵. Ten sam motyw występuje na obrazie *Sagrada Familia* (1,86x1,16 m), anonimowego autora z XVIII wieku, w kościele Towarzystwa Jezusowego (Iglesia de la Compañía) w Quito⁷⁶ oraz na obrazie *Sagrada Familia*, którego autorem jest Melchor Pérez de Holguín.



Święta Rodzina; Museo de Santa Catarina w Arequipa

b) Obraz *Padre Eterno contemplando a la Sagrada Familia* (Ojciec Przedwieczny kontempluje Świętą Rodzinę) (104x80 cm), jest dziełem anonimowego artysty z Quito z XVII wieku⁷⁷. Bóg Ojciec spogląda z góry na Świętą Rodzinę. Jezus jest

⁷⁴ *Fundaciones jesuíticas*, s. 170.

⁷⁵ *Tesoros de la Catedral del Cusco*, red. T. Marcos Juez, C. Trivelli Ávila, Lima 2013, s. 24.

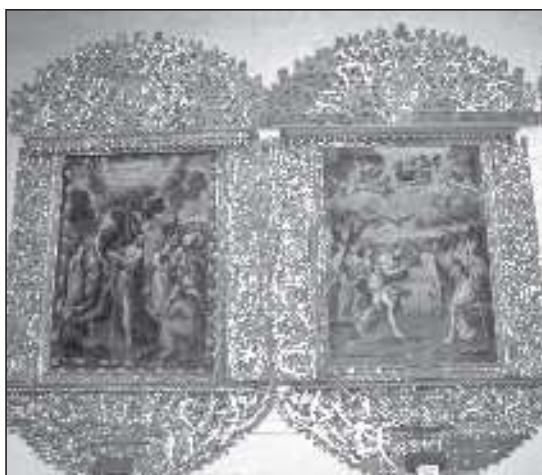
⁷⁶ Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”, s. 282.

⁷⁷ Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, s. 24–25.

przedstawiony jako kilkuletni młodzieniec, z bujnymi jasnymi (rudawymi) włosami, w sandałach i w tunice oraz narzucie ozdobionej złotymi znakami. Z bogu stoi młoda Maryja i młody św. Józef z lilią w ręku. Pomiedzy Jezusem a Bogiem Ojcem unosi się gołębica, symbol Ducha Świętego, z którego wychodzą promienie ku dołowi. Elementami typowymi dla artystów z Quito są liczne kwiaty oraz złocone na ubiorach.

c) Ciekawym przykładem jest obraz *Padre Eterno y Sagrada Familia* (Ojciec Przedwieczny i Święta Rodzina) (94x70 cm) anonimowego autora z wieku XVII z Górnego Peru⁷⁸. Przedstawia Świętą Rodzinę w plenerze, w otoczeniu św. Anny i św. Joachima oraz aniołów. Ubiory wszystkich przedstawionych postaci są bogato złocone. Nad młodym Jezusem unosi się gołębica, nad nią Bóg Ojciec z rozpostartymi ramionami, w złotej szacie. Cała Święta Rodzina, Bóg Ojciec oraz Duch Święty mają takie same złocone aureole. W lewym górnym rogu widnieje między innymi Archanioł Rafał, patron podróżujących.

d) Bernardo Bitti jest autorem obrazu *El bautismo de Cristo* (Chrzest Jezusa Chrystusa), znajdującego się w pojezuickim kościele San Juan de Letrán w Juli nad brzegiem jeziora Titicaca⁷⁹. Święty Jan Chrzciciel udziela chrztu Jezusowi, który jedynie w przepasce na biodrach stoi na kamieniach w rzece.



Chrzest Jezusa, kościół pojezuicki San Juan de Lateran, Juli, Peru

Bezpośrednio nad Jezusem unosi się duża gołębica symbolizująca Ducha Świętego. Dodatkowym elementem podkreślającym działanie Ducha Świętego są promienie rozchodzące się od gołębicy w kierunku Jezusa i Jana Chrzciciela. W górnej części została przedstawiona postać Boga Ojca, który zda się unosić w powietrzu pomiędzy licznymi aniołami, spoglądając dokładnie w kierunku swego Syna. Za Jezusem stoi trzech Jego uczniów, trzymających suknię wierzchnią swojego Mistrza.

Ten sam motyw pojawia się na dużym obrazie w kaplicy chrzcielnej w katedrze w Juli.

⁷⁸ Tamże, s. 16–17.

⁷⁹ R. Salinas Izurza, M. Linares Urioste, *La obra jesuítica en la Real Audiencia de Charcas (Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay)*, Sucre 2008, s. 20.



Chrzest Jezusa, katedra w Juli, Peru [całość i zbliżenie]

e) Na uwagę zasługuje obraz autorstwa Cristóbal de Villalpando z katedry w Puebla (Meksyk) z roku 1683, zatytułowany *Moisés y la serpiente de bronce y la Transfiguración de Jesús* (wysoki na 8,53 m). Na całość składają się dwie oddzielne sceny. W dolnej części obrazu przedstawiono pełną dramaturgii scenę wywyższenia przez Mojżesza miedzianego węża na pustyni. Natomiast w górnej części widzimy scenę przemienienia Jezusa na górze Tabor, gdzie wyraźnie została zarysowana postać Boga Ojca (starca z bujną białą brodą, w rozwianym ku tyłowi czerwonym płaszczu), który z góry spogląda na Syna i wskazuje na Niego palcem prawej ręki. Nie ma jednak na tym obrazie wyraźnie zaznaczonego Ducha Świętego. Wokół Jezusa znajdują się Mojżesz i Eliasz oraz trzech apostołowie. W prawej górnej części obrazu (sceny przemienienia) stoi wysoki krzyż z atrybutami męki Chrystusa.

f) *Señor Flagelado* (Biczowanie Jezusa Chrystusa) jest przechowywany w Muzeum kolonialnym w kolumbijskim mieście Cali. Jezus cały zakrwawiony z bardzo wyraźnie na czerwono zaznaczonym kręgosłupem i ranami na plecach, z rękami związanymi z tyłu, klęczy w kałuży krwi przy słupie do biczowania, przechylony do przodu, z głową opartą na ziemi. W górnej części obrazu przedstawiony został Bóg Ojciec w szarej tunice, z wysokim czołem i gęstą



Señor Flagelado; Museo Colonial La Merced w Cali, Kolumbia



Zdjęcie z krzyża, Oruro, Boliwia

brodą oraz z nimbem w kształcie trójkąta z tyłu głowy, w prawej ręce trzyma berło, wskazując nim ku dołowi. Niejako piersiach Boga Ojca znajduje się duża gołębica, symbolizująca Ducha Świętego. W środkowej części obrazu, po lewej stronie znajduje się jakby nisza, w której klęczy bolejąca Maryja; towarzyszą Jej dwaj aniołowie. Aniołowie towarzyszą także cierpiącemu Jezusowi i otaczają Boga Ojca.

Znane są też liczne inne obrazy z tej grupy tematycznej przedstawiające cierpienie i śmierć Jezusa Chrystusa, jak na przykład „zdjęcie z krzyża” z muzeum w Oruro.

7.3.2. Trójca Święta w kontekście życia Maryi

Bardzo wiele obrazów z motywem Trójcy Świętej przedstawia momenty z życia Maryi, począwszy od Jej narodzin, aż po Jej śmierć i ukoronowanie w niebie.

Na obrazie *Nacimiento de la Virgen* (Narodziny Dziewicy Maryi) z końca XVII wieku (90x79 cm, muzeum w Sucre), autorstwa Melchora Perez de Holguin, została przedstawiona scena narodzin Maryi, której usługują ludzie i aniołowie, zaś z góry przygląda się temu wydarzeniu Bóg Ojciec w otoczeniu aniołów⁸⁰.

a) Obraz *La Anunciación* (Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie) ze zbiorów Muzeum w Sucre (wiek XVIII; 200x150 cm)⁸¹, reprezentuje jeden z popularniejszych motywów artystycznych. Obraz jest zdominowany przez trzy postacie: klęczącej z lewej strony Maryi, unoszącego się Archanioła Gabriela oraz Boga Ojca w prawej górnej części obrazu. Nieco mniejszych rozmiarów, aczkolwiek bardzo wyrazisty Duch Święty został przedstawiony w centralnej części obrazu. Promienie wychodzące od Niego dotykają promienistej aureoli wokół głowy Maryi. Wszystkie postacie są ubrane w piękne i bogate

⁸⁰ Ruiz Domínguez, *Museo Colonial*, s. 42–43.

⁸¹ Tamże, s. 52–53.



Zwiastowanie, Muzeum w (ex convento) San Francisco w Tlaxcala, Meksyk



Zwiastowanie, kościół jezuicki San Pedro w Limie, Peru

szaty. Bóg Ojciec, w czerwonej kapie, z uniesioną ręką, spogląda z góry jakby z zaciekawieniem na scenę mającą miejsce w domu Maryi. Uwagę zwracają bardzo żywe kolory, wiele złocień i brokatu, ale też dynamiczne pozy wszystkich postaci, łącznie z aniołami. Ten sam motyw zwiastowania jest przedstawiony w obrazie *Anunciación* (1,83x1,12 m) anonimowego autora z XVIII wieku, w kościele jezuickim w Quito⁸². Cechą wyróżniającą ten obraz jest bogato zdobiona szata Archanioła Gabriela oraz kwiaty, motywy typowe dla szkoły artystycznej z Quito.



Zwiastowanie, El Museo de Arte Religioso, Popayan, Kolumbia

b) W muzeum Monasterio de la Concepción w Loja (Ekwador), znajduje się obraz *Bautizo de la Virgen* (164x110 cm), anonimowego artysty z XIX wieku⁸³. Jezus stoi na brzegu rzeki

⁸² Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”, s. 244.

⁸³ A. Kennedy, *Mujeres en los claustros: aristas, mecenas y coleccionistas*, w: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII–XIX*, red. A. Kennedy, Hondarribia 2002, s. 123–124.

i trzyma w lewej ręce berło w postaci kuli ziemskiej z krzyżem, zaś w prawej, wyciągniętej do przodu, trzyma kwiat lilii, którym dotyka głowy Maryi. Maryja stoi jakby na wysepce na rzece, ubrana w bogato zdobioną złotem suknię, z długimi rozpuszczonymi włosami spadającymi na ramiona. Za Maryją stoją aniołowie, zaś za Jezusem – apostołowie. W górnej części obrazu z chmury wyłania się postać Boga Ojca z berłem i podniesioną prawą ręką. Nieco niżej, pomiędzy Bogiem Ojcem a Maryją, unosi się gołębica symbolizująca Ducha Świętego. Nad głowami Boga Ojca, Jezusa i Maryi została zaznaczona bardzo podobna złota areola w postaci promieni. Na uwagę zasługują detale, jak wzory na sukni Maryi oraz kwiaty wpięte we włosy, a także wiele elementów flory (kwiatów, roślin i drzew) oraz ryb w wodzie, co wskazuje na pochodzenie tego obrazu ze szkoły artystycznej w Quito. Podobna tematyka została uwieczniona na obrazie z XVIII wieku, *Jesucristo bautizando a su Madre* autorstwa Antonio de Torres (Museo de Guadalupe, Zacatecas, Meksyk).

c) Obraz autorstwa José de Páez pochodzącego z Meksyku, *Virgen de Loreto con su Casa* (Dziewica Maryja ze swoim domem), przedstawia w części centralnej Maryję z Loreto, zaś bezpośrednio nad nią Maryję z Guadalupe (jedynie jej górną część), która znajduje się pomiędzy osobami Boga Ojca i Syna Bożego, dotykających rękami jej ramion. Nad nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębicy. Maryja z Loreto jest otoczona 18 świętymi w trzech rzędach (między innymi są przedstawieni św. Piotr, św. Joachim, św. Jan Chrzciciel, św. Jan Ewangelista, św. Anna oraz św. Franciszek Ksawery, św. Antoni, św. Karol Boromeusz, św. Jan Nepomucen, św. Róża z Limy itd.). Całości dopełniają trzej archaniołowie (w dolnej części obrazu) otaczający skromny domek Maryi w Loreto, z którego wychodzą języki ognia (nawiązanie do zesłania Ducha Świętego). Obraz ten jest artystycznym wyrazem jezuickiej duchowości maryjnej w Nowym Świecie (jezuici od roku 1675 intensywnie krzewili kult Maryi z Loreto). Intrygujące jest połączenie na jednym obrazie dwóch odrębnych wizerunków Maryi. Kluczem do zrozumienia jego zamysłu artystycznego jest niejako scalenie wizerunku maryjnego wywodzącego się z kontekstu Starego Świata z wizerunkiem pochodzącym jednoznacznie z Nowego Świata. Dla jezuickich misjonarzy wizerunek Maryi z Guadalupe był wyrazem imperatywu adaptacji do konkretnych warunków pracy misyjnej⁸⁴.

d) Autorem obrazu *Trinidad con Maria Asunta* (53x37 cm) jest José Cortez de Alcocer z Quito (XVIII wiek)⁸⁵. W dolnej części obrazu przedstawiony

⁸⁴ *Fundaciones jesuíticas*, s. 49–50.

⁸⁵ Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, s. 18–19.

został Jezus jako dziecko z obnażoną górną częścią piersi i namalowanym gorejącym sercem w cierniowej koronie. Po lewej stronie klęczy Maryja z koroną 12 gwiazd nad głową, a po prawej św. Józef z aureolą. Natomiast w górnej części obrazu pomiędzy Bogiem Ojcem z prawej strony a Jezusem z lewej strony unosi się młodzieńca Maryja odziana jedynie w białą tunikę i biały welon zarzucony na ramiona. Na wysokości Jej piersi została zaznaczona biała gołębica jako symbol Ducha Świętego. Bardzo ciekawa jest twarz Boga Ojca z wysokim łysiejącym czołem⁸⁶ oraz mocno przekrzywioną głową w stronę Maryi i utkwionym w Nią wzrokiem. W swojej prawej ręce Maryja trzyma podobne berło (laskę), jak Bóg Ojciec i Syn Boży, z tą różnicą, że jest ono skierowane ku dołowi.

e) Obraz *Dormición de la Virgen* (Zaśnięcie Najświętszej Maryi Panny) anonimowego artysty z XVIII wieku (Muzeum Kolonialne w Cali, Kolumbia) przedstawia śpiącą i leżącą w poprzek obrazu Maryję, ubraną w zdobną szatę, ze złożonymi na piersiach rękami, z głową przystrojoną wielką koroną i wspartą o poduszki. W górnej środkowej części została przedstawiona Trójca Święta w otoczeniu licznych aniołów. Bóg Ojciec z tiarą na głowie



Dormición de la Virgen; Museo Colonial La Merced w Cali, Kolumbia

⁸⁶ Podobny motyw Boga Ojca jako starszego, łysiejącego mężczyzny, ale z gęstą siwą brodą można zobaczyć na obrazie *Trinidad coronado a Maria* autorstwa Joaquín Pinto (1824–1906) w Quito, por. tamże, s. 21.

siedzący po prawej stronie jest przyodziany w bogatą narzutę. Syn Boży natomiast ma czerwoną narzutę, obnażony tors i krzyż w lewej ręce. Między nimi unosi się w powietrzu gołębica symbolizująca Ducha Świętego.

7.3.3. Trójca Święta w kontekście życia św. Józefa

W katedrze w Cusco znajduje się dużych rozmiarów obraz przedstawiający umierającego św. Józefa, który spoczywa na łożu i spogląda w kierunku Jezusa stojącego po jego prawej stronie, zaś z drugiej strony stoi Maryja. Bezpośrednio nad św. Józefem unosi się Duch Święty w postaci gołębicy oraz Bóg Ojciec o obliczu starca z siwą, bujną brodą.

7.3.4. Trójca Święta w kontekście życia świętych

W poszczególnych szkołach artystycznych tworzyło wielu artystów, którzy byli zakonnikami, a tym samym reprezentowali różnorodne nurty duchowości zakonnej (franciszkańskiej, dominikańskiej, augustiańskiej, jezuitkiej) i podejmowali charakterystyczne dla nich tematy. Bodaj najwięcej motywów Trójcy Świętej znajduje się na obrazach związanych z duchowością Towarzystwa Jezusowego oraz franciszkanów.

Opisy wybranych obrazów:



Franciszkańscy męczennicy; Museo Sagrado San Francisco w Cajamarca, Peru



Muzeum franciszkańskie, Quito, Ekwador

a) Dzieło anonimowego artysty *Doble Trinidad con el triunfo de la Compañía de Jesús* z wieku XVIII, z kolegium jezuickiego San Calixto w La Paz, zawiera kilka wątków tematycznych⁸⁷. W części centralnej obrazu znajduje się Święta Rodzina (Maryja i Józef, a pomiędzy nimi młody Jezus, trzymany przez rodziców za ręce) stąpająca po chmurze, zaś poniżej klęczy św. Ignacy Loyola z podniesionymi ramionami, przytrzymując wielkich rozmiarów symbol Towarzystwa Jezusowego, czyli Najświętsze Serce Jezusowe. Natomiast w górnej części obrazu został przedstawiony Bóg Ojciec (jako osoba starsza, z rozłożonymi ramionami), a poniżej pomiędzy Świętą Rodziną a Bogiem Ojcem unosi się Duch Święty w postaci gołębic, z której wychodzą trzy promienie w kierunku Maryi, Jezusa i św. Józefa. Na obrazie tym występuje też czterech kanonizowanych jezuitów oraz dwie święte (w tym św. Róża z Limy).

b) Obraz *Apoteosis de la Inmaculada Concepción con santos jesuitas* (1,86x1,14 m), anonimowego autora z XVIII wieku (Iglesia de la Compañía w Quito) przedstawia Niepokalaną Maryję stojącą na kuli ziemskiej, po której wije się wąż⁸⁸. Maryja znajduje się pośrodku obrazu i trzyma w swojej prawej dłoni dłoń Jezusa, który zasiada na chmurze i lewą ręką przytrzymuje okazałych rozmiarów krzyż. Z lewej strony Maryi znajduje się Bóg Ojciec (starszy mężczyzna), zaś pośrodku unosi się Duch Święty w postaci gołębic. W dolnej części obrazu klęczy kilku świętych Towarzystwa Jezusowego, spoglądających ku górze.

c) Temat gloryfikacji św. Ignacego de Loyola został podjęty również przez meksykańskiego artystę (nie jezuitę) Cristóbal de Villalpando (1649–1714), w dziele *Glorificación de San Ignacio* z XVIII wieku (2,45x4,35 m). Obraz znajduje się w Museo Nacional del Virreinato, aczkolwiek dzieło to powstało na potrzeby jezuickiego kolegium w Tepotzotlán⁸⁹. Święty Ignacy, przyodziany w sutannę z licznymi monogramami Towarzystwa Jezusowego, zajmuje centralne miejsce obrazu. Po prawej jego stronie znajduje się Maryja, za którą podąża bardzo długa procesja świętych i wybitnych postaci Towarzystwa Jezusowego (między innymi św. Stanisław Kostka). Natomiast po prawej stronie św. Ignacego przedstawiono liczne postacie ze Starego Testamentu, jak również założycieli zgromadzeń, biskupów itp. Nad głową św. Ignacego na tronie z chmur zasiada po prawej stronie Bóg

⁸⁷ *Fundaciones jesuíticas*, s. 37.

⁸⁸ Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”, s. 240.

⁸⁹ L. Giad, *Orígenes de la enseñanza jesuita*, „Artes de México”, 2001, nr 58, s. 32–33.

Ojciec, Syn Boży po lewej stronie, pomiędzy nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębic. Stopy Boga Ojca i Syna Bożego wspierają się o głowy licznych aniołów. Dolne rogi obrazu zajmują aniołowie, śpiewający i grający na różnorodnych instrumentach (nawiązanie do chórów niebieskich).

d) Frapującym dziełem, z kolekcji Kurii Archidiecezjalnej w Cali, jest dużych rozmiarów obraz olejny, zatytułowany *San Agustín con la Santísima Trinidad y la Virgen*, który jest przypisywany ekwadorskiemu artyście Manuelowi Samaniego Jaramillo (1767–1824)⁹⁰. O jego autorstwie świadczy charakterystyczny sposób malowania, używania kolorów, jak również wielka liczba niewielkich aniołów. W centralnej części obrazu zostały przedstawione dwie bardzo wyraziście zarysowane postacie. Z lewej strony znajduje się siedzący Jezus Zmartwychwstały z obnażonym torsem, zaś od pasa w dół owinięty zwojem czerwonej materii i wspierający na lewym ramieniu duży krzyż. Z jego lewej strony znajduje się Maryja, odziana w czerwoną tunikę, z niebieskim welonem narzuconym na ramiona oraz 12 gwiazdami wokół głowy. Nad nimi została umieszczona wyrazista postać Boga Ojca oraz gołębic symbolizująca Ducha Świętego. Bóg Ojciec jest przedstawiony jako osoba starsza, z bujnymi siwymi włosami i siwą brodą. Jest On ubrany w ciemną tunikę z długimi rękawami i narzuconym jakby czerwonym welonem. Lewa ręka jest wyciągnięta w lewym kierunku, zaś głowa, lekko pochylona ku dołowi, jest przedstawiona na tle charakterystycznego nimbu w kształcie trójkąta. Natomiast prawe przedramię Boga Ojca jest wsparte o kulę ziemską, a palce tejże ręki przytrzymują długie złote berło, atrybut królewskości. Natomiast niejako u stóp Maryi znajduje się święty Augustyn, spoglądający w stronę Jezusa, odziany w białą długą komżę i ciemną pelerynę oraz z aureolą nad głową. Całości dopełnia dziesięciu aniołów, znajdujących się w części górnej (trzy po lewej i trzy po prawej stronie), środkowej (dwa po prawej stronie i jeden po lewej) oraz dwa anioły w dolnej części obrazu, znajdujące się u stóp Jezusa i z lewej strony św. Augustyna. Jeden z nich trzyma w rękach mitrę, zaś drugi pastorał, czyli atrybuty biskupie. Cechą najbardziej charakterystyczną dla tego obrazu jest motyw trzymanego przez św. Augustyna w prawej wyciągniętej w kierunku Jezusa ręce płonącego serca (atrybutu ikonograficznego św. Augustyna, symbolu Bożej miłości). W kierunku tegoż serca, z szerokiej rany z boku Jezusa wypływa strumień krwi, podobnie jak z obnażonej piersi Maryi wytryskuje strumień mleka. Lewą ręką św. Augustyn wskazuje na zarys kościoła (odniesienie do Miasta

⁹⁰ *Arquidiócesis de Cali*, s. 169.



Św. Augustyn, Manuel Samaniego Jaramillo; Kuria Archidiecezjalna w Cali, Kolumbia

Bożego). Na tę scenę z góry spogląda Bóg Ojciec oraz Jezus i Maryja, zaś wzrok św. Augustyna jest skierowany ku górze. Podobnie połowa aniołów przygląda się tejże scenie.

Istnieje również inny obraz ze św. Augustynem, zatytułowany *Trinidad y Maria entregando la correa a San Agustín* (103x74 cm), anonimowego autora z XVIII wieku z Quito. Przedstawia św. Augustyna, który otrzymuje z rąk Maryi (siedzącej na tronie z chmury i z dużą koroną na głowie) pas do habitu. Nad Maryją znajduje się klasyczny wizerunek Trójcy Świętej⁹¹.

7.3.5. Trójca Święta w kontekstach teologicznych i alegorycznych

a) Obraz *Alegoría del Corazón de Jesús* (2,00x1,30 m), anonimowego autora z XVIII wieku, pochodzi z kościoła jezuickiego w Iglesia de la Compañía w Quito⁹². Tematyka tego dzieła nawiązuje do duchowości jezuickiej i nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego. W centrum obrazu zostało przedstawione dużych rozmiarów promieniujące serce, wokół którego unoszą się liczni aniołowie, na samej górze znajduje się Bóg Ojciec

⁹¹ Moreno Proaño, *Tesoros artísticos*, s. 22–23.

⁹² Pacheco Bustillos, „Ojos para ver y oídos para oír”, s. 253.

w purpurowych szatach, a poniżej Niego gołębica symbolizująca Ducha Świętego. Gorejące serce jest w tym przypadku symbolem Jezusa, zaś postać Jezusa na tym obrazie nie występuje (podobnie jak na obrazach przedstawiających zwiastowanie, gdzie obecność drugiej osoby Trójcy Świętej jest utożsamiana z jej obecnością w łonie Maryi).

b) Obraz Manuela Sepúlveda *Virgen del Rosario y el purgatorio* (238x212 cm), pochodzi z roku 1781⁹³. W centralnej części obrazu została przedstawiona Maryja z Dzieciątkiem Jezus na ramieniu, z koroną na głowie oraz dwunastoma gwiazdami wokół głowy. Nad Maryją z Dzieciątkiem unosi się Duch Święty w postaci gołębicy na tle chmury, a nad Nim pochylony do przodu Bóg Ojciec z szeroko rozpostartymi ramionami. Małe Dziecię Jezus trzyma w prawej ręczce mały przechylony kielich, z którego wylewa się krew na osoby w dolnej części obrazu, którymi są dusze czyścicowe (8 osób), stojące pośród czerwonych płomieni i spoglądające z ufnością ku górze.



Virgen del Rosario y el purgatorio, El Museo de Arte Religioso w Popayan, Kolumbia

c) Ciekawym obrazem jest dzieło *Adan y Eva en el Paraíso* (60x88 cm) z roku 1688, autorstwa meksykańskiego artysty Cristóbal de Villalpando (Ochavo de la Catedral w Puebla). Autor przedstawia na tym obrazie biblijną opowieść o stworzeniu człowieka. Intrygujące jest to, że na tym samym obrazie postać Boga Ojca występuje aż pięć razy (przy stworzeniu Adama

⁹³ Boghi, Cesare, *Museo Colonial*, s. 29.

z gliny, przy ożywieniu Adama boskim tchnieniem, przy stworzeniu Ewy z boku śpiącego Adama, przy objaśnianiu stworzonej parze bogactwa rajy i wydaniu zakazu zrywania owoców z drzewa życia, przed wyrzuceniem z rajy). Natomiast przy akcji tworzenia Adama z gliny uczestniczą trzy osoby Trójcy Świętej z charakterystycznymi nimbami w kształcie trójkątów równoramiennych z tyłu głowy. Bóg Ojciec w czerwonych szatach stoi pośrodku, z Jego prawej strony Syn Boży (w szatach nieco jaśniejszych), zaś z Jego lewej strony znajduje się postać młodego mężczyzny w białych szatach, czyli Duch Święty. W pozostałych scenach Bóg Ojciec występuje samodzielnie. Pierwsza para (naga) jest pokazana pięć razy, a sama Ewa jeden raz, w scenie kuszenia. W scenie wypędzenia pojawia się anioł z mieczem. Na obrazie zostało zaznaczone źródło wody, które rozdziela się na cztery strumienie (cztery rzeki wypływające z Edenu), jak również zwierzęta (liczne ptactwo, nosorożec) oraz bogactwo flory.

d) Obraz *La Fuente de la Sabiduría* (Źródło Mądrości) (185x124 cm), przypisywany Fernando del Río, z końca XVII wieku, nawiązuje do Księgi Koheleta⁹⁴. Autor z wielkim rozmachem przedstawia historię mądrości i hierarchię kościelną, która ma swoje źródło w Trójcy Świętej. Na samej górze obrazu, z rozłożonymi ramionami i wsparty na chmurze, znajduje się Bóg Ojciec, a pod Nim gołębicą symbolizująca Ducha Świętego. Poniżej stoi zmartwychwstały Jezus Chrystus z dużym krzyżem w lewej ręce, odziany w niebieskawą tunikę i czerwoną narzutę, rozwianą na wietrze. Spod Jego stopy wypływa strużka wody (dawca życia), spływająca ku dołowi. Po lewej i prawej stronie Jezusa znajdują się postacie ze Starego Testamentu (Eliasz i Mojżesz), zaś niejako u stóp Jezusa siedzą ewangeliciści, co ukazuje przejście od Starego do Nowego Testamentu, a zarazem zasadniczą nowość, jaką niesie światu Kościół, który jest odpowiedzialny za przekazanie światu Dobrej Nowiny (Ewangelii). Dlatego w centralnej części obrazu, tam gdzie woda zaczyna rozpląwać się w czterech ciągach wodnych, zostali ukazani greccy i rzymscy ojcowie Kościoła oraz święci papieże Kościoła pierwszych wieków. Owe małe strumyczki w dalszej części obrazu tworzą jeden ciąg wodny (wodospad w postaci jakby kolumny), który spada aż na sam dół, przechodząc niejako przez grupę wielkich teologów, którzy swoją posługą (refleksją teologiczną) udzielają wsparcia wszystkim duszpasterzom i misjonarzom. Na samym dole obrazu woda tworzy zlewisko. Na dolnym poziomie, w lewym dolnym

⁹⁴ Ruiz Domínguez, *Museo Colonial*, s. 32–33.

rogu umieszczono jeszcze grupę osób świeckich, którzy tęsknie spoglądają ku wodzie życia.

e) Dzieło Andrésa López, *Trinidad del Cielo y de la Tierra*, z drugiej połowy XVIII wieku (Museo Nacional de Arte w mieście Meksyk)⁹⁵, nawiązuje do tradycji artystycznego przedstawiania całunu z Manoppello. Na omawianym obrazie Dziecię Jezus, umieszczone w centrum obrazu pomiędzy postacią Boga Ojca i Ducha Świętego u góry a Maryją i św. Józefem u dołu, trzyma w rękach „chustę św. Weroniki” z wyraźnym odbiciem umęczonego, z cierniową koroną na głowie Syna Bożego. Św. Józef zda się podtrzymywać całun od tyłu. Nad Maryją znajduje się postać Boga Ojca, zaś nad św. Józefem – postać Ducha Świętego. Ich oblicza – mężczyzn w średnim wieku – niczym się nie różnią, natomiast różnica występuje w kolorze ich szat i małych emblematów na piersi (na postaci Ducha Świętego jest widoczna mała gołębica).

f) Obraz anonimowego artysty z XVIII wieku, zatytułowany *Examinación de un joven músico* (Egzamin młodego muzyka) (53x49 cm), znajduje się w Museo Nacional de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana⁹⁶. W dolnej części obrazu klęczy kilkunastoletni chłopak o śniadej skórze. Z jego lewej strony znajduje się pulpit z nutami oraz przygotowany do gry klawesyn, natomiast z prawej strony na stoliku leżą skrzypce oraz papier nutowy z atramentem. Na tym samym poziomie umieszczono dwóch archaniołów. W górnej części znajduje się klasyczne przedstawienie Trójcy Świętej, nieco niżej Maryja z dużą złotą koroną na głowie, zaś po bokach Maryi aniołowie grający na fisharmonii, trąbkach, skrzypcach oraz król Dawid grający na harfie. Na obrazie występuje jeszcze postać świętego biskupa w czerwonej sutannie, białej komży, z palmą w prawej ręce (na palmie trzy złote korony), zaś w lewej trzyma monstrancję z Przenajświętszym Sakramentem. Całości dopełniają główki aniołów.

7.4. Rzeźby, reliefy i motywy dekoracyjne

Na tym miejscu należały przypomnieć, że wizerunki Trójcy Świętej w Nowym Świecie to nie tylko różnej wielkości obrazy, ale też wolnostojące rzeźby albo reliefy będące częścią składową nastaw ołtarzowych, portyków i elementów ozdobnych na monstrancjach, tabernakulach itp.

⁹⁵ *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. 1, red. C. López Calderón, M. Fernández Valle, M. Rodríguez Moya, Santiago de Compostela 2013, s. 137–138.

⁹⁶ P. Ponce Leiva, *Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII*, w: *Arte de la Real*, s. 30.

7.4.1. Trójca Święta jako element nastaw ołtarzowych i reliefów



Ołtarz boczny *Święta Rodzina* w Iglesia de la Compañía, Quito

a) Retabulum *Santísima Trinidad* w katedrze w Cusco jest dziełem ojca Bernardo Bitti⁹⁷. Jest to bardzo wysoka i ozdobna, cała złocona, nastawa ołtarzowa. Bezpośrednio nad mensą ołtarzową znajduje się słynny obraz B. Bittiego *La Virgen y el Niño con el pajarito*, zaś nad nim w dużej niszy umieszczono



Ołtarz *Trójcy Świętej*, katedra, Cusco

⁹⁷ *Tesoros de la Catedral*, s. 85.

pokaźnych rozmiarów i w pełnym majestacie, siedzące na tronach postacie Boga Ojca (z laską jako znakiem władzy z prawej strony i trójką nimbem nad głową) i Jezusa Chrystusa (z koroną w formie krzyża łacińskiego, z prawa ręką podniesioną, zaś lewą wspartą na wielkim berle z krzyżem). Bóg Ojciec jest ubrany w bogate szaty, natomiast Pan Jezus ma obnażony tors z widoczną raną w prawym boku. Nad nimi został przedstawiony Duch Święty w postaci gołębic⁹⁸. W części górnej tegoż retabulum znajduje się jeszcze pięć obrazów. Obraz umieszczony niemal pod samym sklepieniem przedstawia koronację Najświętszej Maryi Panny przez Trójcę Świętą, autorstwa B. Bittiego.

b) W kościele La Iglesia del Triunfo, przylegającym do katedry w Cusco, znajduje się ołtarz *de la Pequeña Virgen Asunta* z wysoką, mocno złoconą, czteropoziomową nastawą ołtarzową⁹⁹. Na samej górze znajduje się obraz koronacji Najświętszej Maryi Panny przez Trójcę Świętą (trzech podobnych mężczyzn z brodami, ubranych w piękne i bogato zdobione szaty), poniżej obraz unoszącego się na chmurze Boga Ojca, jeszcze niżej duża złocona figura Maryi, zaś na samym dole retabulum relief Trójcy Świętej. Z prawej strony przedstawiono jedynie głowę Boga Ojca w tiarze, trzymającego w lewej dłoni okrągłe berło, z lewej głowę i tułów Jezusa Chrystusa z trzema promieniami wychodzącymi zza głowy i prawym ramieniem nieco uniesionym, z wyraźnym znakiem rany na dłoni. Nad nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębic.

c) W ołtarzu głównym kościoła jezuickiego w Cusco, w połowie wysokości olbrzymiej nastawy ołtarzowej, zostały wkomponowane figury Boga Ojca i Syna, a pomiędzy nimi wielkich rozmiarów gołębica jako symbol Ducha Świętego. Podobne figury zostały umieszczone również w ołtarzu głównym kościoła San Pedro w Limie.



Ołtarz główny z motywem Trójcy Świętej w kościele jezuickim w Cusco, Peru

⁹⁸ Tamże, s. 204–205.

⁹⁹ Tamże, s. 90.



Ołtarz z motywem Trójcy Świętej w kościele jezuitskim San Pedro w Limie, Peru

d) *Retablo de San Ignacio de Loyola* (6,04x1,88 m) stworzył Hernando de la Cruz w XVII wieku. Znajduje się w kościele jezuitskim w Quito¹⁰⁰. Bardzo mocno złożona nastawa ołtarzowa składa się z obrazu *San Ignacio de Loyola* (2,55x1,56 m), na którym założyciel Towarzystwa Jezusowego klęczy w szatach liturgicznych i spogląda ku górze, gdzie na chmurze zasiadają Bóg Ojciec i Syn Boży. Nad nimi unosi się gołębica, natomiast pośrodku, na tle kuli ziemskiej został przedstawiony kielich i hostia. Całości dopełniają liczne głowy aniołów.

e) Innym przykładem z tej serii jest retabulum *Santísima Trinidad* w kościele San Andres w meksykańskim Cholula, czy też drewniany relief *Inmaculada Eucaristía y Trinidad* (80x54x2 cm), anonimowego artysty z XVIII wieku z Quito¹⁰¹.

7.4.2. Reliefy Trójcy Świętej na portykach kościołów

Motyw Trójcy Świętej pojawia się również na portykach, np. kościołów jezuitskich w Meksyku. Na uwagę zasługuje też relief Trójcy Świętej autorstwa Felipe de Ureña z Meksyku, przedstawiający trzech siedzących mężczyzn, znajdujący się na frontonie kościoła ojców jezuitów w Guanajuato¹⁰².

¹⁰⁰ Pacheco Bustillos, "Ojos para ver y oídos para oír", s. 138.

¹⁰¹ A. Kennedy, *Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la „Interrupción” ilustrada (siglos XVII y XVIII)*, w: *Arte de la Real*, s. 50.

¹⁰² *Fundaciones jesuíticas*, s. 359–360.



Kościół San Felipe Neri, La Proffesa, Meksyk

Innym przykładem jest relief z frontonu byłego kościoła jezuickiego San José el Real w mieście Meksyk (obecnie Oratorium św. Filipa Neri).

7.4.3. Trójca Święta jako motyw dekoracyjny

Motyw Trójcy Świętej pojawiał się również na monstrancjach i tabernakulach, czego przykładem są eksponaty z Muzeum Sztuki Sakralnej w Popayan.

a) Z kościoła San Francisco w Popayan pochodzi monstrancja (87x32 cm) z roku 1740¹⁰³. Na podstawie stoi bogato złożony anioł, który podtrzymuje wielki złożony okrąg przedstawiający jakby złote słońce wyłożone licznymi szmaragdami i emalią. W części centralnej znajduje się miejsce na hostię, zaś na górnym brzegu monstrancji znajduje się postać Boga Ojca pochylona mocno do przodu, z rozciągniętymi ramionami i rozwianym płaszczem. Pomiędzy Bogiem Ojcem a miejscem na hostię została przedstawiona gołębica jako symbol Ducha Świętego. W części górnej monstrancji znajduje się krzyż, a zwieńczona jest motywem Boga Ojca.

b) Motyw Trójcy Świętej znajdujemy w sklepieniu dużego tabernakulum ze srebra (wiek XVIII) z *Iglesia del Carmen* w Popayan, gdzie Bóg Ojciec i Syn Boży jako mężczyźni oraz Duch Święty jako gołębica zostali umieszczeni bezpośrednio nad Najświętszym Sakramentem¹⁰⁴. Podobny motyw Trójcy Świętej znajduje się również w części centralnej tabernakulum w katedrze w Cusco¹⁰⁵.

Motywy Trójcy Świętej pojawiają się również jako części składowe tzw. ołtarzy domowych, bardzo rozpowszechnionych w okresie kolonialnym.

¹⁰³ R. Ortiz Toro, *Popayán: religión, arte y cultura*, Cali 2014, s. 36, 97–99.

¹⁰⁴ Tamże, s. 104.

¹⁰⁵ *Tesoros de la Catedral*, s. 94.



Muzeum katedralne w Limie, Peru



Muzeum Aurelio Polit Espinoza, Quito

Każda zamożna rodzina posiadała stosowne ołtarzyki na poszczególne okresy roku liturgicznego. Liczny zbiór takowych wytworów jest prezentowany w Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima (Muzeum Sztuki Religijnej przy katedrze w Limie), czy też w Muzeum Aurelio Polit Espinoza w Quito.

* * *

W artykule zostało przedstawione spojrzenie misjologiczne na rolę, jaką odegrały wizerunki Trójcy Świętej w Nowym Świecie okresu kolonialnego, ze szczególnym wskazaniem na ich znaczenie dla dzieła ewangelizacji w Ameryce Łacińskiej. Zostało zasygnalizowane bogactwo i różnorodność dzieł artystycznych, jako swego rodzaju ślad wysiłków ewangelizacyjnych, czy też przykład narzędzi służących do ewangelizacji za pomocą metod wizualizacji (próby ubrania prawd teologicznych w obraz). Była to próba odczytania przekazu wizualnego i przesłania religijnego zawartego w sztuce sakralnej XVI–XVIII wieku, aczkolwiek należy zaznaczyć, że nie chodziło o krytyczne odniesienie się do ówczesnych kanonów artystycznych i estetycznych.

Historia ewangelizacji Nowego Świata jest intrygująca oraz inspirująca do podejmowania wieloaspektowych badań, między innymi z zakresu stosowanych wówczas metod misyjnych, gdzie sztuka czy muzyka były pojmowane jako adekwatne i efektywne narzędzia przepowiadania i zakorzeniania wiary chrześcijańskiej na kontynencie latynoamerykańskim.

BIBLIOGRAFIA

Acosta J., *De procuranda Indorum salute*, Madrid 1952.

Acosta J., *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid 1954.

- Arquidiócesis de Cali 1910–2010. *Una Alba Iluminada, recuento histórico*, red. J.F. Sarasti, Cali 2010.
- Aurodio E., *Formas de alternidad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Quito 1993.
- Avendaño F., *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana, y la general del Inca. Impugnarse los errores particulares que los Indios han tenido. Parte primera por el doctor Don Fernando de Avendaño, arcediano de la Santa Iglesia Metropolitana de Lima, Calificador del Santo Oficio, Catedrático de Prima de Teología, y Examinador Sinodal*, Lima 1648.
- Barroco Iberoamericano: *identidades culturales de un imperio*, vol. 1, red. C. López Calderón, M. Fernández Valle, M. Rodríguez Moya, Santiago de Compostela 2013.
- Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990.
- Bevans S.B., Schroeder R.P., *Teología para la misión hoy. Constantes en contexto*, Estella 2009.
- Boghi S., Cesare G., *Museo Colonial Charcas*, Sucre 2010.
- Borchgrave H. de, *Chrześcijaństwo w sztuce*, Warszawa 2002.
- Borja Gómez J.H., *Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina*, „Quiroga”, 2013, nr 3, s. 27–38.
- Corti P., Guzmán F., Pereira M., *La pintura mural de Parinacota en el último bofedal de la ruta de La Plata*, Arica 2013.
- Cummins T., *Imitación e invención en el barroco peruano*, w: *El barroco peruano*, t. 2, Lima 2003, s. 30–59.
- Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los Indios y demás personas que han de ser enseñados en nuestra santa fe. Compuesto por autoridad del Concilio Provincial que se celebró en la Ciudad de Los Reyes en el año de 1583, y por la misma traducida en las dos lenguas generales de este Reino: quechua y aymara*, Lima 1584, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglos XVI–XVIII)*, Buenos Aires 1990, s. 447–488.
- Dokumenty soborów powszechnych. Tekst łaciński i polski*, t. 4 (1511–1870), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004.
- Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, red. L.E. Alcalá, Fundación Iberdrola 2002.
- Garcés F., Sánchez W., *La colección de estructuras ideográficas andinas del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS): una forma de narrar sin letras*, w: Universidad Mayor de San Simón, *Escritura andina. Pictografía e ideografía en cuero, papel y barro*, Cochabamba 2015, s. 11–35.

- Giad L., *Orígenes de la enseñanza jesuita*, „Artes de México”, 2001, nr 58 [Colegios jesuitas], s. 21–35.
- Gisbert T., *Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino*, w: *El barroco peruano*, t. 2, Lima 2003, s. 61–97.
- Gisbert T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008.
- Gisbert T., *La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú*, w: *El barroco peruano*, Lima 2002, s. 99–143.
- Gisbert M., Mesa J., *La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en el representación de María*, w: *Barroco andino, Memoria del I Encuentro Internacional*, Pamplona 2011, s. 19–36.
- González J.L., *Evangelización de la religiosidad popular andina*, Quito 1990.
- Granados J.J., *Bild und Kunst im Prozess der Christianisierung Lateinamerikas*, Münster 2003.
- Gruzinski S., *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492–2019)*, México 1994.
- Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno. Los dibujos del Cronista Indio*, Cusco 2005.
- Jordá E., *Teología desde el Titikaka. Cosmovisión aymara en diálogo con la fe*, Cochabamba 2003.
- Kawecki W., *O istocie sztuki*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 271–291.
- Kawecki W., *Wizualność kultury i teologii*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 15–33.
- Kennedy A., *Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la „Interrupción” ilustrada (siglos XVII y XVIII)*, w: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII–XIX*, red. A. Kennedy, Hondarribia 2002, s. 43–65.
- Kennedy A., *Mujeres en los claustros: aristas, mecenas y coleccionistas*, w: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII–XIX*, red. A. Kennedy, Hondarribia 2002, s. 109–127.
- Kramiszewska A., *Trójca Święta, VI. W ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2014, s. 1065–1067.
- Llanos Vargas H., *En el nombre del Padre, del Hijo y el Espíritu Santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI–XVIII)*, Bogotá 2007.
- Londoño S., *Pintura en América Hispana. Siglos XVI al XVIII*, Bogotá 2012.

- Los catecismos pictograficos. Notas en torno a la primitiva catequesis indiana*, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, t. 1 (siglos XVI–XVIII), Buenos Aires 1984, s. 67–167.
- Luzbetak L.J., *Kościół a kultury. Nowe perspektywy w antropologii misyjnej*, Warszawa 1998.
- Maquívar M., *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* [Instituto Nacional de Antropología e Historia], México 2006.
- Mesa J., *Los métodos visuales de la evangelización en el Virreinato Peruano*, [w:] *Actas del I Congreso Peruano de Historia Eclesiástica*, Arequipa 1990, s. 185–203.
- Millones L., *De la evangelización colonial a la religiosidad popular peruana: el culto a las imágenes sagradas*, Sevilla 1998.
- Mojżyn N., *Między kulturą i teologią wizualną: antropologia obrazu Hansa Beltinga*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 35–50.
- Mojżyn N., *Ojcostwo Boga. O niektórych przedstawieniach Boga Ojca w relacji do Syna w chrześcijańskiej sztuce religijnej*, „Fides et Ratio”, 2014, nr 4(18), s. 125–147.
- Moreno Proaño A., *Tesoros artísticos*, Guayaquil – Quito 1983.
- Mujica Pinilla R., *Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano*, w: *El barroco peruano*, Lima 2002, s. 1–57.
- Mujica Pinilla R., *Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico*, w: *El barroco peruano*, t. 2, Lima 2003, s. 251–335.
- Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U.M. Mazurczak, Lublin 2000, s. 341–361.
- Olszycki M., *Świat kolonialnej Ameryki Łacińskiej. Sztuka, Bóg, społeczeństwo*, Warszawa 2017.
- Ortiz Toro R., *Popayán: religión, arte y cultura*, Cali 2014.
- Pacheco F., *Arte de la pintura*, t. 2, Madrid 1956.
- Pacheco Bustillos A., „Ojos para ver y oídos para oír”: *una lectura del proyecto estético de la Compañía de Jesús*, w: *Radiografía de la piedra. Los jesuitas y su tiempo en Quito*, red. J. Moreno Egas, Quito 2008, s. 213–305.
- Paz Soldán Boza M.F., *Panorama de la pintura virreinal peruana: Escuela Limeña*, Pamplona 2011.
- Peirano Falconi L., *Guía de Museos del Perú*, Lima 2012.
- Pereira M., *Iglesias del fin del mundo*, Santiago 2006.
- Pizarro Gómez F.J., *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía*, *II Congreso Internacional Barroco*, Porto 2001, s. 197–213.

- Ponce Leiva P., *Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII*, w: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII–XIX*, red. A. Kennedy, Hondarribia 2002, s. 23–41.
- Resines L., *Catecismos americanos del siglo XVI*, Junta Castilla y León 1992.
- Ruiz Domínguez M.L., *Museo Colonial Charcas, Sucre* 2009.
- Salinas Izurza R., Linares Urioste M., *La obra jesuítica en la Real Audiencia de Charcas (Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay)*, Sucre 2008.
- Sartor M., *La Trinidad heterodoxa en América Latina*, „Procesos”, 2007, nr 25, s. 9–43.
- Schenone H., *Iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires 1992.
- Sztuka Ameryki Łacińskiej*, red. D. Fedor, Kraków 2010 (*Historia sztuki*, t. 15).
- Sustersic B.D., *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, Asunción 2010.
- Szyszka T., *Redukcje jezuickie Maynas w Górnej Amazonii w XVII–XVIII wieku. Ujęcie historyczno-misjologiczne*, Warszawa 2015.
- Tercero Catecismo y exposición de la Doctrina Cristiana por Sermones. Para que los Curas y otros Ministros prediquen y enseñen a los Indios y a las demás personas, conforme a lo que en el Santo Concilio Provincial de Lima se proveyó Cuidad de los Reyes 1585*, w: J.G. Duran, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana (siglos XVI–XVIII)*, Buenos Aires 1990, s. 613–741.
- Tesoros de la Catedral del Cusco*, red. T. Marcos Juez, C. Trivelli Ávilla, Lima 2013.
- Torquemada J., *La Monarquía indiana*, t. 3, Madrid 1976.
- Trento A., *El paraíso en el Paraguay. Reducciones jesuíticas*, San Rafael 2007.
- Turnes P., *El milagro de la mujer fea*, „Papeles de trabajo” [Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín w Buenos Aires], 2007, nr 2, s. 1–22.
- Vargas J.M., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito 2005.
- Zecchetto V., *Imágenes en acción. El uso de las imágenes religiosas en la religiosidad popular latinoamericana*, Quito 1999.
- Zegarra Moretti C.B., *La Catedral de Ayaviri en el tiempo. Estudio histórico y artístico de la Iglesia San Francisco de Asís de Ayaviri desde el siglo XVI a la actualidad*, Arequipa 2012.

STRESZCZENIE

W dziele ewangelizacji Ameryki Łacińskiej okresu kolonialnego wielką rolę przypisywano nauczaniu katechetycznemu oraz szeroko pojętej sztuce. Tematyka Trójcy Świętej była podejmowana w opracowywanych na potrzeby

Nowego Świata pomocach katechetyczno-homiletycznych, a zarazem przedstawiana za pomocą bardzo zróżnicowanych dzieł artystycznych. Wszelkiego rodzaju wizerunki były pojmowane jako skuteczne narzędzia ewangelizacyjne, zwłaszcza w odniesieniu do ludności rodzimej i niewykształconej. Przedstawiciele poszczególnych ośrodków artystycznych, czerpali wprawdzie z tradycji sztuki europejskiej, ale zdołali wypracować swój własny styl przedstawiania Trójcy Świętej.

Słowa kluczowe: sztuka sakralna, ikonografia, Trójca Święta, Ameryka Łacińska, katechizmy, synody, szkoły artystyczne.

SUMMARY

In the Latin American evangelization of the colonial period, great importance was given to catechetical teaching and broadly understood art. The subject of the Holy Trinity was taken up in the catechetical and homiletic aids devised for the New World, and at the same time presented through very diverse artistic works. All kinds of images were conceived as effective evangelization tools, especially in relation to indigenous and uneducated people. Representatives of individual artistic centers drew from the tradition of European art, but managed to work out their own style of presenting the Holy Trinity.

Key words: sacred art, iconography, Holy Trinity, Latin America, catechisms, synods, art schools.