

Ewa Kubiak

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wprowadzenie

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

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

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

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

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

2 KOBIELUS 2002, s. 294–295.

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

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



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

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

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

4 AMADO GONZALES 2003, s. 213.

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

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

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



2. Bazyliszek (ALDROVANDI 1640, s. 363)

5 PÉREZ-RIOJA 1971, s. 181.

6 CIRLOT 1979, s. 175.



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

Kontekst globalny

Smoki w ikonografii peruwiańskiej a tradycja wizualna sztuki chrześcijańskiej

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

¹⁰ STRATTON-PRUITT 2007, s. 138–139.

¹¹ CANTERA MONTENEGRO 1989, s. 331.

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

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

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

12 SCHENONE 1992, s. 487.

13 CORTI/GÚZMAN/PEREIRA 2012, s. 41.

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

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

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



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



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



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



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

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



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

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

17 VALDÉS 2003 [1579], s. 216.

18 ESLAVA GALÁN 1991, s. 102.



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

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

Kontekst iberoamerykański

Smoki jako tarascas w procesjach hiszpańskich i amerykańskich

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

19 LAUBE 2011.

20 CZYŻEWSKI 2015, s. 47–66.

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

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

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

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

22 BEJARANO PELLICER 2007a, s. 198.

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

24 MATILLA TASCÓN 1983.

25 BEJARANO PELLICER 2007b, s. 200.

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



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

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

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

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

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

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

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

27 BEJARANO PELLICER 2007b, s. 200.

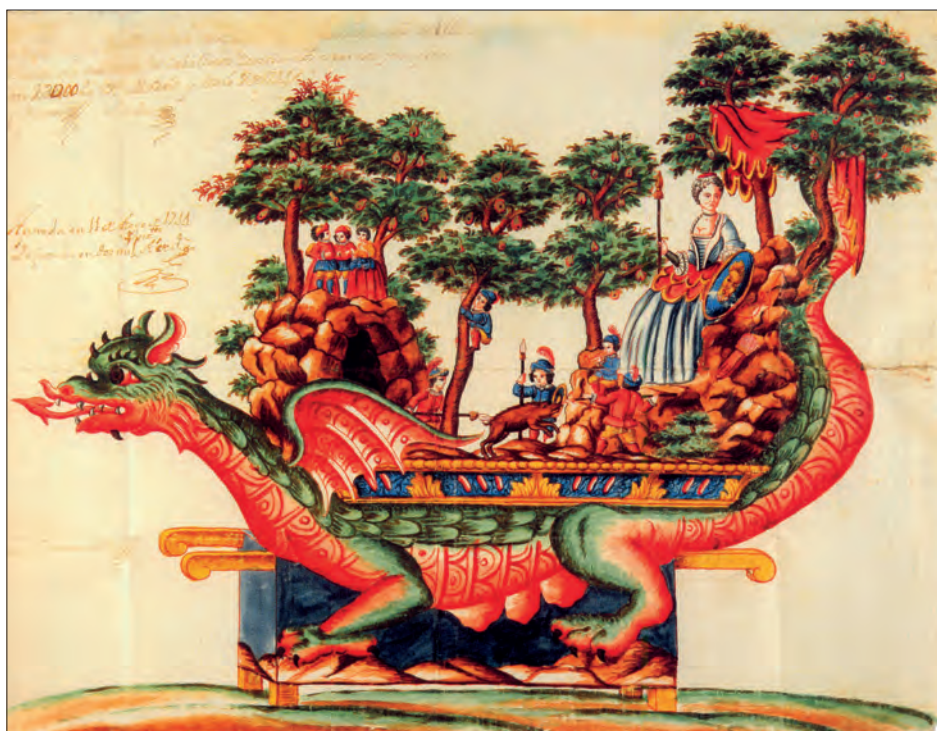
28 VORAGINE 1994 [ok. 1290], s. 469–470.

29 ESCALERA PÉREZ 2007, s. 208.

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

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

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



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

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

32 *Ibidem*, s. 33.

33 LLEO CAÑAL 1975, s. 4.

34 LABARGA GARCÍA 2005, s. 801.

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



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

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

35 *Ibidem*, s. 840.

36 BUELNA SERRANO 2002, s. 285–287.

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

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

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

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

38 DUARTE 1987, s. 17.

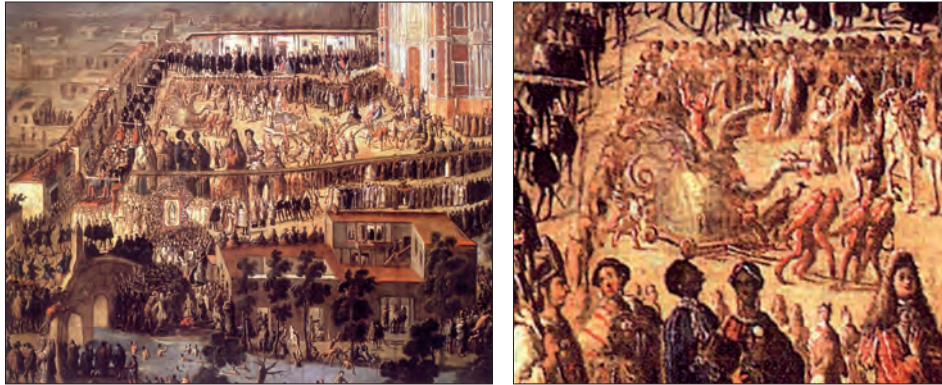
39 *Ibidem*, s. 14–17.

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

41 SIGAUT 2007, s. 124–125.

42 KATZEW 2011, s. 173, 175.

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



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

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

⁴⁴ *Ibidem*, s. 276.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 278.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 277.

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

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

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

48 CONCOLORCORVO 1992 [1773], s. 138.

49 COVARRUBIAS POZO 1958, s. 47.

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

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

Kontekst andyjski

Smok i „amaru” w procesie metysażu kulturowego

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

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

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

52 SANTO TOMÁS 2013 [1560], s. 291.

53 *Arte y Vocabulario* 1586.

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

55 BERTONIO 2006 [1612], s. 445.

56 LIRA/MEJÍA HUAMÁN 2008, s. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 STASNY 1993, s. 145, 148

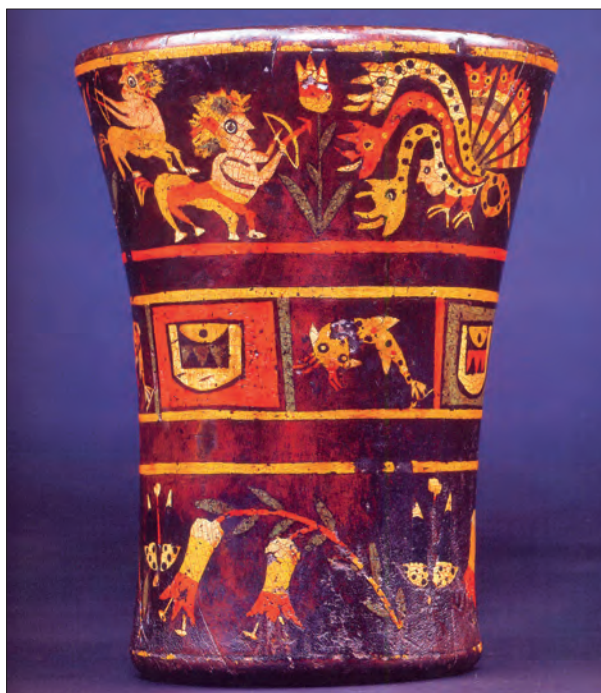
64 MARTÍNES 2019, s. 216.

65 ESTENSSORO 1993, s. 157.

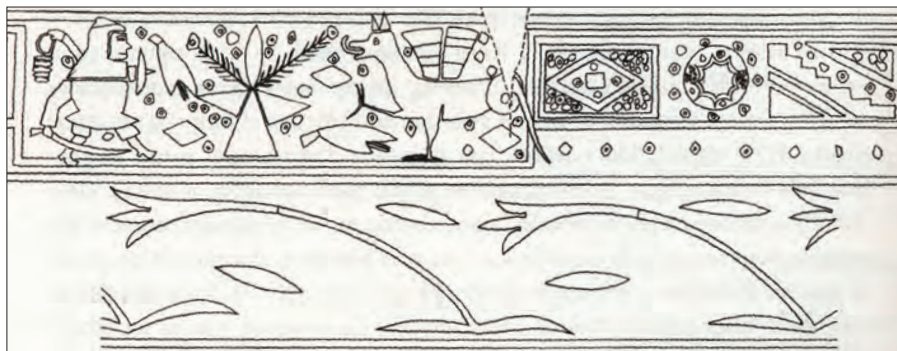
66 CUMMINS 2004, s. 177–178; HECHT 2004, s. 50.



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



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



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



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



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



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



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

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

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

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

67 GISBERT 2000, s. 88–90.

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

69 HEREDIA MORENO 2018, s. 70–71.

70 HECHT 2004, s. 46.

71 ESTERAS MARTÍN 2004, s. 206–207.

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



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



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

72 GENTILE 2016, s. 299.



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

Podsumowanie

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

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

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

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

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

Źródła drukowane

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

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

Opracowania

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

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

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

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