

Alegoria Eucharystii – wspólne wzory graficzne w malarstwie XVII i XVIII w. w Polsce i Peru

Ewa Kubiak

(Katedra Historii Sztuki Uniwersytet Łódzki
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

Ikonografia chrześcijańskiego świata w XVII i XVIII w. ma wiele cech wspólnych, mimo ogromnych odległości dzielących poszczególne jego części. Od Manili i Goa poprzez Europę (od Polski po Hiszpanię) aż do dalekiej Ameryki Łacińskiej możemy odnaleźć bardzo podobne kompozycje malarzkie. Było to związane z niezwykłą popularnością grafik, które jako ilustracje zdobiły stronicę książek, a także funkcjonowały jako luźne druki służące do celów dewocyjnych. Ten bogaty materiał ikonograficzny był bardzo łatwy w transporcie i służył artystom jako rodzaj wzornika. Malarze w odległych krajach powtarzali te same kompozycje, zmieniając nieco stylistyczną interpretację i dostosowując obrazy do lokalnych gustów estetycznych. To właśnie dzięki popularności grafik możemy w dziełach malarskich XVII i XVIII w. pochodzących z Polski i Wicekrólestwa Peru odnaleźć podobieństwa w tematach ikonograficznych. Wspomniane prace interpretować można w sposób zbliżony, ponieważ fragmenty obrazów albo nawet całe kompozycje są niemal identyczne. Najbardziej interesujące wydają się związki ze sztuką niderlandzką.

W XVI, XVII i XVIII w. wzory niderlandzkie w całej Ameryce Łacińskiej – a więc także w Wicekrólestwie Peru – były niezwykle popularne. Sytuacja ta związana jest z kilkoma czynnikami. Pierwszym z nich była z pewnością popularność, jaką od czasów Królów Katolickich cieszyło się malarstwo nider-

landzkie w samej Hiszpanii. Królowa Izabela Kastylijska w ciągu swego życia zebrała imponującą kolekcję płócien niderlandzkich¹. Filip II także darzył wyjątkową sympatią północnych mistrzów, jak to określił García Marines-Burgos, ze względu na rodzaj „szczególnej pobożności”, którą możemy odnaleźć w niderlandzkich przedstawieniach². Theodore Rabb, powołując się na badania Thomasa DaCosty Kaufmanna z zakresu „geohistorii sztuki”, stara się wyjaśnić, dlaczego, pomimo tak dużej odległości (co najmniej dwa tygodnie podróży dla ówczesnych!), wpływy sztuki flamandzkiej były na Półwyspie Iberyjskim tak znaczne. Autor opisuje „gusta niderlandzkie” władców hiszpańskich od Jana II Kastylijskiego po Filipa IV³.

Kolejnym czynnikiem wpływającym na popularność sztuki niderlandzkiej w Wicekrólestwie Peru była aktywna działalność artystyczna malarzy urodzonych i wykształconych w Niderlandach. Najbardziej znanym pozostaje jezuita Diego de la Puente, artysta pracujący wcześniej w Antwerpii⁴, a następnie wykonujący liczne kompozycje dla kościołów jezuickich w Limie, Trujillo, Cuzco, Juli i La Paz⁵. Na uwagę zasługuje wysoka pozycja, jaką osiągnęli europejscy malarze w miejscowym środowisku artystycznym, a także poziom tworzonych przez nich dzieł sztuki wybijający się na tle obiektów powstających w lokalnych warsztatach.

Ponadto niezwykle istotny był także import dzieł sztuki – do Peru przywożono obrazy, grafiki i arraszy z północy Europy. Niektóre z nich przetrwały do dziś, inne znamy już tylko z dokumentów – testamentów, zapisów donacyjnych czy inwentarzy dóbr⁶. Stały import dzieł malarskich z Europy, który nasiła się od początku XVII w., pozwolił na zapoznanie się w Peru z dziełami sztu-

¹ MESA DE; GISBERT 1982: 99; Pilar Silva Moroto wymienia dzieła sztuki z północnej Europy znajdujące się w zbiorach Isabeli Kastylijskiej, jak również przedstawia artystów flamandzkich, którzy działali na dworze królowej. Wspomina także, że w czasach współczesnych królom katolickim jako „flamenco” czy też „nórdico” określano sztukę nie tylko niderlandzką, ale również niemiecką, francuską i angielską znajdującą się pod wpływem wzorców niderlandzkich, a nawet tę pochodzącą z niektórych części Włoch. W artykule można również znaleźć bardzo rozbudowany wykaz literatury dotyczącej zbiorów sztuki Isabeli Kastylijskiej i jej działalności jako mecenas sztuki. SILVA MAROTO 2009: 45–62.

² „Es ya conocida la predilección de Felipe II por las pinturas flamencas de tipo devocional y que dos de las joyas de su colección era las obras de Roger van der Weyden”; MARINES-BURGOS GARCÍA 1998: 142.

³ RABB 2009: 83–92; Na temat „bliskości” sztuki niderlandzkiej i hiszpańskiej patrz także: RIBOT 2009: 21–43.

⁴ Tutaj znane są dwa jego obrazy dla katedry antweperskiej: *Podniesienie Krzyża* i *Zdjęcie z Krzyża*; BERNALES BALLESTEROS 2001: 98.

⁵ BERNALES BALLESTEROS 2001: 98; Twórczość artysty w prowincji Charcas (dzisiejsza Boliwia) dokładniej omawiają José de Mesa i Teresa Gisbert: MESA, GISBERT 1978: 223–250.

⁶ MESA, GISBERT 1982: 99.

ki Marteena de Vosa, Rubensa czy Van Dycka⁷. Ciekawą grupą importowanych dzieł sztuki są malowidła na blachach miedzianych: łatwe w transporcie i niedrogie. Były to zazwyczaj kopie słynnych kompozycji europejskich, z pewnością nie można ich zaliczyć do malarstwa wysokiej klasy. Ich największą wartością była popularyzacja pewnych przedstawień i możliwość wykorzystania do celów kultowych⁸, a także niewysokie koszty produkcji.

Na końcu należałoby wspomnieć wreszcie o elemencie, który z pewnością miał istotny wpływ na kształtowanie gustów artystycznych kolonialnego społeczeństwa, czyli niezwyklej popularności grafik niderlandzkich w samej Europie, jak i w kolonialnej Ameryce⁹. Ogromna część dzieł malarstwa peruwiańskiego w okresie od końca XVI w. do początków wieku XIX była inspirowana grafikami przywożonymi ze Starego Świata – najważniejszym źródłem inspiracji były prace niderlandzkie¹⁰, ale nie można pominąć też wpływów grafik niemieckich, francuskich i włoskich.

W Polsce od końca XVI w., a szczególnie za czasów panowania dynastii Wazów (ale także później), możemy zauważyć wzrost i intensyfikację kontaktów artystycznych z Niderlandami. Często zdarzało się, że zakupy dzieł sztuki odbywały się przy okazji podróży czy też misji dyplomatycznych – oprócz wizyt na dworze hiszpańskim, politycy polscy spędzali czas na poszukiwaniach interesujących obiektów na miejscowym rynku sztuki oraz nawiązywaniu nowych kontaktów artystycznych¹¹. Zwykle godzono zadania zlecone przez rodzinę królewską z własnymi zainteresowaniami i potrzebami. W czasach Zygmunta Augusta ogromną popularnością cieszyły się arras, warto wspomnieć chociażby o tych, które przeznaczone zostały do dekoracji sal zamku królewskiego na Wawelu¹². W okresie panowania Zygmunta III nawiązano także nowe kontakty artystyczne z mistrzami flamanadzkimi, takimi jak Peter Paul Rubens i Jan Breughel Starszy, zwany „Aksamitnym”¹³. W Polsce kontakty z Niderlandami potwierdza obecność licznych dzieł sztuki pochodzących z tej części

⁷ BERNALES BALLESTEROS 2001: 95; Na temat popularności Rubensa w Hiszpanii i Ameryce patrz także PORTÚS 2009: 307–334; SEBASTIÁN 2007: 98 oraz ostatnio wydany artykuł Helgi von Kügelgen, w którym autorka porzakuje literaturę przedmiotu i krótko ja charakteryzuje; KÜGELGEN 2009: 1008–1078.

⁸ Clara Bargellini wymienia zarówno dzieła sztuki importowane z Europy, jak i rodzimą produkcję w technice malarstwa na miedzi, BARGELLINI 1999: 81, 84, 97.

⁹ MESA, GISBERT 1982: 101.

¹⁰ BERNALES BALLESTEROS 2001: 100–103.

¹¹ SZMYDKI 2008: 18–33.

¹² PIWOCKA 2007: 5–7.

¹³ SZMYDKI 2008: 8–33; Najbardziej słynną kompozycją Petera Rubensa w Polsce (aż do pożaru w 1973 r.) było Zdjęcie z Krzyża z kościoła św. Mikołaja w Kaliszu. BIAŁOSTOCKI 1966: 117–139; CHROŚCICKI 2001: 225–235; Na temat popularności Rubensa w Polsce patrz także: BUDZIŃSKA 1975; SAMEK 1978: 80–92; CHROŚCICKI 1981: 133–219.

Europy, wśród twórców wymienić można Łukasza Cranacha Starszego, Petera Claesza czy Antoona Van Dycka, zachowały się również grafiki i prace malarzkie Hendricka Goltziusa.

Poza dworem królewskim i kręgami magnackimi malarstwo niderlandzkie nie cieszyło aż taką popularnością, ale podobnie jak w Peru wzory graficzne jako źródła inspiracji dla kompozycji malarskich odgrywały niezwykle ważną rolę. Najczęściej używano grafik niderlandzkich i niemieckich, ale możemy także odnaleźć przykłady dzieł stworzonych na podstawie druków francuskich czy włoskich, a w niektórych rzadkich przypadkach używano również grafik polskich artystów¹⁴.

Dla całego ówczesnego chrześcijańskiego świata ważne były także czynniki religijno-polityczne i szczególny charakter epoki potrydenckiej, kiedy to Kościół katolicki unifikował swą naukę, a często narzędziem pomagającym w kształtowaniu oblicza instytucji Kościoła była sztuka. Grafiki jako najbardziej „mobilne” docierały w niezmienionej formie do najodleglejszych zakątków chrześcijańskiego świata. Zazwyczaj przy analizie powstałych w Polsce złożonych kompozycji o rozbudowanej symbolice, z zaskakującą ikonografią czy bogatymi treściami teologicznymi, można spodziewać się, że dzieło takie powstało na podstawie jakiegoś obcego wzoru graficznego czy malarskiego¹⁵.

Moje zainteresowania koncentrują się na wzorach niderlandzkich oraz ich obecności i popularności w tych dwóch ekstremach chrześcijańskiego świata, jakimi w epoce nowożytnej była Polska i Wicekrólestwo Peru. Istniało kilka tematów cieszących się większą popularnością niż inne. Często powtarzane były przedstawienia o charakterze wanitatywnym, sceny dobrej śmierci czy Sądu Ostatecznego¹⁶. Równie istotne wydają się kompozycje ilustrujące tajemnice sakramentów, z których najważniejszy dla wiary chrześcijańskiej jest sakrament Eucharystii, w malarstwie bardzo często przedstawiany w ujęciu alegorycznym. Ta krótka analiza dotyczyć będzie kilku typów przedstawień związanych z alegorią Eucharystii, których ikonografia przejawia wiele cech wspólnych tak w Polsce, jak i w Peru. Kompozycje wiązać należy z charakterystycznym dla epoki potrydenckiej kultem sakramentu¹⁷.

¹⁴ MOISAN-JABLOŃSKA 2002: 16.

¹⁵ MOISAN-JABLOŃSKA 2002: 16.

¹⁶ KUBIAK 2008: 263–271; KUBIAK 2009: 81–90.

¹⁷ Dokumenty po sesji 6 oraz po sesji 7 Soboru Trydenckiego (za czasów Pawła III) omawiają błędy heretyków w rozumieniu i sprawowaniu sakramentów. Część teologów protestanckich zaprzeczała rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii (Jan Oecolampade, Ulrich Zwingli i inni „sakramentariusze” – jak nazywa ich Marcin Luter, który sam pisze: „Wyznaję, że w tym sakramencie prawdziwe ciało i krew Chrystusa spożywa się i pije w chlebie i winie”, jednocześnie mówi, że Chrystusa w Eucharystii nie należy adorować). DSP, t. IV/1, 2007, s. 252–253; Sesja 13 Soboru Trydenckiego w dużej części dotyczyła sakramentu Eucharystii. W de-

Pierwszy z motywów wspólnych dla malarstwa nowożytnego w Polsce i kolonialnego w Peru to *Tłocznia Mistyczna*, czyli *Prensa Mística*. Podobne kompozycje spotkać można w całej Ameryce Południowej od Ekwadoru po Argentynę, również w Polsce znajduje się kilka podobnych kompozycji. Wszystkie przetowane tu prace oparte są o ten sam wzór graficzny autorstwa Hieronima Wierixa [il. 1].



[1. *Tłocznia Mistyczna*, Hieronim Wierix, przed 1619 r. (fot. Ewa Kubiak); *Tłocznia Mistyczna*, Ayacucho, Klasztor karmelitanek Santa Teresa, XVIII w. (zaginiony, fot. udostępniona przez proboszcza, patrz przyp. 19)]

W centrum grafiki znajduje się Chrystus deptający winogrona w ogromnej okrągłej kadzi. Jest zgięty pod ciężarem krzyża przygniatającym jego plecy. Bóg Ojciec dokręca ogromną śrubę, jeszcze bardziej przyciskając krzyż do ramion Zbawiciela. Na belce została umieszczona gołębica – symbol Ducha Świętego dopełniająca reprezentacji Trójcy Świętej. Z ran Chrystusa wypływają strumyki krwi opadające do kadzi, przed którą klęczą dwaj aniołowie z kielichem w dłoniach zbierając do niego wino – krew Chrystusa. Po prawej

stronie przedstawiona została Matka Boska Bolesna z mieczem przeszywającym serce, po lewej zaś trzy modlące się postacie obserwujące scenę i apostołowie przynoszący w koszach świeżo zebrane winogrona. W głębi kompozycji dostrzec można wieże miasta czy też zamku oraz wzgórze, gdzie odbywa się winobranie. Na samym dole pod ilustracją na białym polu umieszczona została inskrypcja pochodząca ze Starego Testamentu z księgi Izajasza: *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum* (Iz 63,3) oraz sygnatura Hieronima Wierixa¹⁸. W sztuce europejskiej przedstawienia *Tłoczni Mistycznej* pojawiają się od wczesnego średniowiecza i były komponowane w różnych schematach, jednak w okresie nowożytnym przeważać będą prace powtarzające grafikę Wierixa. W Wicekrólestwie Peru, jak i w Polsce, prace malarskie powstające w oparciu o ten wzór odpowiadały dosyć wiernie kompozycji stworzonej przez niderlandzkiego mistrza. W Ameryce przedstawienia te pochodzą głównie z XVIII stulecia, w Polsce są wcześniejsze, wszystkie omawiane tutaj datować można na wiek XVII.

W Wicekrólestwie Peru większość prac wiązać możemy z Altiplano (andyjskim płaskowyżem rozciągającym się na terenie dzisiejszego Peru i Boliwii) oraz z tamtejszymi warsztatami, ale podobne dzieła udało się odnaleźć także w Argentynie czy też powiązać ze szkołą malarstwa w Quito, a nawet Nowej Hiszpanii¹⁹. Pierwszy przykład kompozycji ukazujący wzorowaną na pracy Wierixa *Tłocznę Mistyczną* znajduje się w kościele *La Candelaria de La Viña* w Salcie (Argentyna). Jest to obraz olejny, pochodzący najprawdopodobniej z połowy XVIII w., który, pomimo dzisiejszej lokalizacji, łączyć możemy ze szkołą cuzqueńską. Nieznany autor obrazu bez wątpienia korzystał z pracy Wierixa²⁰, nie ograniczył się do powtórzenia sceny figuralnej, ale w partii dolnej obrazu znajduje się także inskrypcja w języku łacińskim pochodząca z grafiki²¹. Jest to jedna z najwierniejszych kopii północnoeuropejskiej grafiki. Kolejna kompozycja inspirowana dziełem niderlandczyka to anonimowy obraz pochodzący z Ayacucho, najprawdopodobniej także z połowy XVIII w. Do niedawna był przechowywany w Limie w kościele Pilar²², niestety niedawno zo-

¹⁸ VAN RUYEVEN-ZEMAN 2003: 106–107.

¹⁹ KELEMEN 1951: 56–57.

²⁰ SCHENONE, GORI, BARBERI 1988: 182–183.

²¹ W malarstwie andyjskim rzadko pojawiają się inskrypcje w języku łacińskim, zwykle cytaty biblijne tłumaczone są na język hiszpański, nawet gdy kompozycja malarska została oparta na europejskim wzorze graficznym z łacińskimi opisami. Tak było na przykład w kompozycji *Las Postrimerias* (czyli *Cztery Rzeczy Ostateczne*), która powstała również na podstawie grafiki Hieronima Wierixa. Autorka peruwiańskiego obrazu, Magdalena Ventura (mniszka z klasztoru karmelitanek w Ayacucho), umieszcza na płótnie cytaty hiszpańskie. KUBIAK 2008: 263–271.

²² MUJICA PINILLA 2003: 270–271.

stał skradziony²³. [il. 1] Płótno powtarza wiernie układ postaci, Boga Ojca do-kręcającego śrubę prasy winnej, gołębicę Ducha Świętego i samego Chrystusa przygniecionego krzyżem-tłocznia. Trzecia kompozycja pochodzi z klasztoru karmelitanek w Cochabambie, ją również datować można na połowę XVIII w. Tym razem znamy autora dzieła sygnowanego przez Diego de la Peña. Zmienia on w kompozycji jedynie kształt kadzi winnej, pozostałe elementy kompozycji zostały wiernie powtórzone, także fragment cytatu z księgi Izajasza, znów w języku łacińskim²⁴.



[2. *Tlocznia Mistyczna*, Cusco, Klasztor dominikanek Santa Catalina, anonim, XVIII w. (fot. E. Kubiak); *Tlocznia Mistyczna*, Lima, Iglesia de San Pedro, XVIII w. (?) (fot. Ewa Kubiak)]

Bardzo dokładnie odwzorowuje grafikę Wierixa *Tlocznia Mistyczna* z Muzeum Klasztoru Santa Catalina w Cuzco. [il. 2] Anonimowy artysta dokładnie powtórzył całą kompozycję, układ postaci i ich gesty, a także widoczne w głębi elementy krajobrazu. Nieco odmienne jest płótno z kościoła San Pedro w Limie, [il. 2] na nim widoczne są, inne postacie w związku z przeznacze-

²³ W czasie kwerendy w Limie w marcu 2010 r. okazało się, że obraz został przeniesiony do mniejszego kościoła filialnego skąd go skradziono i nie został odnaleziony. Fotografii zaginionego dzieła udostępnił proboszcz limskiej parafii Nuestra Señora del Pilar ks. Juan Cruz Ustarroz Irizar, za co serdecznie dziękuję.

²⁴ MESA, GISBERT 1977: 74–75; PIELAS 2000: 190.

niem obrazu do świątyni jezuickiej. Aniołowie w dolnej części obrazu zostali zastąpieni przez świętych zakonu jezuitów – założyciela zgromadzenia Ignacego Loyolę oraz największego z jezuickich misjonarzy – Franciszka Ksawerego. Pozostałe postacie zakonników i kapałanów trudniej precyzyjnie zinterpretować. Najważniejsze postacie kompozycji pozostały niezmiennie i zgodne z graficznym pierwowzorem, jedynie w partii górnej obrazu dodano trzy popiersia reprezentujące świętą rodzinę – Św. Józefa, Chrystusa i Matkę Boską²⁵. Inne dzieła powtarzające kompozycje Hieronima Wierixa możemy odnaleźć w pracy José de Mesa i Teresy Gisbert *Historia de la pintura cuzqueña*. Pierwsze z nich jest autorstwa Francisco de Padilla i znajduje się w klasztorze Santa Teresa w Sucre, datuje się je wyjątkowo na połowę XVII w., kolejne to anonimowa kompozycja, najprawdopodobniej z pierwszej połowy XVIII stulecia, dziś przechowywana w kolekcji prywatnej w Limie²⁶. Znana jest również kompozycja przedstawiająca *Tłoczną Mistyczną* wiązana ze szkołą quiteńską malarstwa kolonialnego, jej reprodukcja znajduje się w katalogu wystawy, która miała miejsce w Niemczech w muzeum w Düsseldorfie w 1977 r.²⁷ Znane są także przedstawienia hiszpańskie oparte na tym samym wzorze graficznym, jak np. anonimowy obraz *Lagar Místico* z kościoła Axarquía w Kordobie, na którym powtórzone zostały zgodnie z grafiką postacie Chrystusa, Boga Ojca i Ducha Świętego, jednak zamiast winobrania, wiernych pograżonych w modlitwie i klęczących postaci aniołów zbierających krew do kielicha, kadź z winogromami otaczają postacie personifikujące dusze czyścicowe, po lewej zaś stronie wzdłuż całej wysokości krawędzi obrazu umieszczone zostało przedstawienie aniołów prowadzących dusze do nieba²⁸. Innym hiszpańskim przedstawieniem *Tłocznicy Mistycznej* opierającym się na kompozycji grafiki Wierixa jest datowany na wiek XVII obraz w kaplicy San Andrés w Jaen²⁹. Podobne przedstawienia znajdują się także w Katedrze w Burgos czy w Basilica Dorada w Tuluzie³⁰.

²⁵ Obrazu nie udało się odnaleźć w żadnym opracowaniu naukowym, jednak biorąc pod uwagę inne kompozycje oraz stylistykę dzieła, również to przedstawienie należałoby datować najprawdopodobniej na połowę wieku XVIII. Za możliwość wykonania fotografii i publikacji zdjęcia dziękuję księdzu proboszczowi parafii San Pedro w Limie, księdzu Enrique Rodríguezowi.

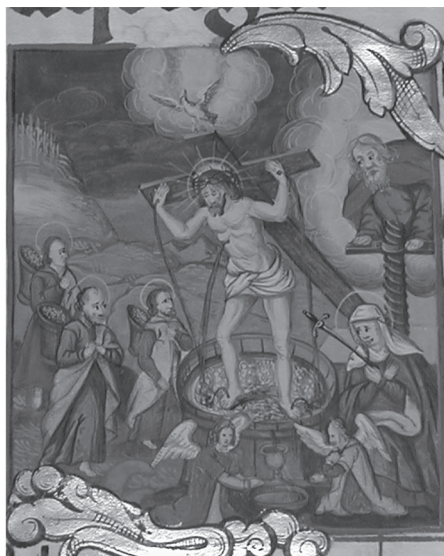
²⁶ MESA, GISBERT 1982: il. 41; il. 609.

²⁷ GENESCHER 1977.

²⁸ NAVARRETE PRIETO 1998: 252; TRENS 1952: 180.

²⁹ ANGUITA HERREDOR 1996: 175.

³⁰ DELUGA 2000: 125.



[il. 3. *Tłocznia Mistyczna*, XVII w., Paczółtowice (fot. Ewa Kubiak); Stanisław z Solca, *Graduał Karmelitański* 1644 (Klasztor karmelitów na Piasku w Krakowie) (fot. James J. Boyce)]

Także na terytorium Polski możemy znaleźć prace których kompozycje powtarzają mniej lub bardziej wiernie grafikę Hieronima Wierixa. Część z nich pochodzi z kościołów katolickich, inne ze zbiorów cerkwi prawosławnych. Pierwszy z przykładów pochodzi z kościoła parafialnego w Paczółtowicach w Małopolsce³¹. [il. 3] Kompozycja jest anonimowa, autor zmienia nieco układ niderlandzkiej grafiki, malując scenę jako jej lustrzane odbicie. W kompozycji brakuje niektórych postaci – najważniejsze jednak pozostały. Mamy zatem Boga Ojca, Chrystusa i Ducha Świętego, także Matkę Boską Bolesną (z siedmioma mieczami boleści, zamiast jednego jak na grafice) oraz jedną postać z koszem winogron na plecach. Znacznie uproszczony został pejzaż w tle, nie ma sceny winobrania ani elementów architektury. Praca ma niewątpliwie charakter prowincjonalny, co widać w sposobie ukazania postaci, ciało nagiego Chrystusa jest nieco zdeformowane pod względem anatomicznym, zostało zarysowane konturowo za pomocą płaskiej plamy, brak tu światłocienia i opracowania szczegółów. Kolejne dzieło pochodzi z Krakowa – *Tłocznia Mistyczna* zdobi jedną z kart *Graduału Karmelitańskiego*³². [il. 3] Księga powstała w 1644 r. Autorem pracy jest Stanisław ze Stolca. Księga doczekała się analizy

³¹ PIELAS 2000: 189.

³² STOLCENSEM 1644: f. 147.

zarówno pod względem muzycznym³³, jak i dekoracji malarskiej³⁴, jednak autor monografii traktującej o wyobrażeniach plastycznych nie wspomina o nawiązaniu do dzieła Hieronima Wierixa; źródło tej kompozycji zostało wskazane przez Magdalenę Pielas³⁵. Scena w graduale znacznie wierniej powtarza oryginalną grafikę niż obraz z Paczółtowic, jednak i tu odnajdujemy pewne uproszczenia – jak na przykład w przedstawieniu krajobrazu czy zarysowaniu fizjonomii poszczególnych postaci. Kolejne dzieło prezentujące tę samą kompozycję pochodzi z Lelowa, a powstało w 1647 r. – dziś należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie³⁶. Obraz dosyć dokładnie powtarza grafikę Wierixa, nie umieszczono tu jednak postaci Matki Boskiej – po obu stronach znajdują się postacie z koszami wypełnionymi winogronami. Na dole po lewej stronie kompozycji znajduje się także zupełnie nowy element o charakterze rodzajowym – autor dzieła namalował tu niewielką beczułkę z lejkiem w otworze po szpuncie przeznaczoną do magazynowania tłoczonego wina.

Również w kościele prawosławnym od końca XVI w. pojawiają się kompozycje oparte na wzorach związanych tradycyjnie z kościołem katolickim³⁷. Wśród wzorów łacińskich najbardziej popularne były przedstawienia pasyjne³⁸. W Polsce w tym okresie wydawano książki religijne, między innymi Biblię w języku polskim, zwykle ozdobione ilustracjami, które czyniły religijny tekst bardziej zrozumiałym dla czytelników. Również wśród wydawnictw prawosławnych zachodziły zmiany i od drugiej połowy XVI w. także w tych księgach możemy podziwiać uzupełniające tekst ilustracje. Jak się okazuje, temat *Tłoczni Mistycznej* był także popularny w sztuce kościoła wschodniego, często też jako wzór służyła grafika Hieronima Wierixa. W Muzeum Narodowym w Kijowie znajduje się kompozycja z połowy XVII w. wykonana na podstawie niderlandzkiego wzoru. Z grafiką możemy też łączyć przedstawienie na obrusie liturgicznym, który znajduje się w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcucie. Przedstawienie *Tłoczni Mistycznej* było popularne w sztuce XVII w. na terytorium dawnej Polski, a dzisiejszej Ukrainy. Druki niderlandzkie zawędrowały jednak i dalej na wschód, w cerkwi św. Katarzyny w Isfahanie także znajduje

³³ Oprócz opracowania z lat 70. ostatnio również to wybitne dzieło oraz inne graduały karmelikańskie zostały poddane analizie przez Jamesa J. Boyce; BOYCE 2008.

³⁴ CHRZANOWSKI 1976: 21

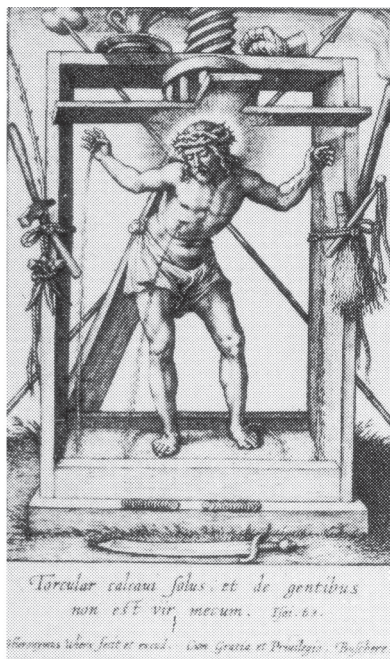
³⁵ PIELAS 2000: 189.

³⁶ Za wskazanie *Tłoczni Mistycznej* z Lelowa chciałabym serdecznie podziękować Szymonowi Sułeckiemu, archiwista z klasztoru karmelitów na Piasku w Krakowie. Obraz jest reprodukowany [w:] MARCINKOWSKI, ZAUCHA 2007: 55–56.

³⁷ DELUGA 2000: 109.

³⁸ DELUGA 2000: 111.

się obraz olejny z przedstawieniem *Tłoczni Mistycznej* wykonany według grafiki Hieronima Wierixa³⁹.



[4. *Chrystus jako Tłocznia Mistyczna*, rzeźba z klasztoru San Francisco w Limie, XVIII w.(?) (fot. Ewa Kubiak), Hieronim Wierix, przed 1619 r. (fot. Ewa Kubiak)]

Ciekawe są również rzeźbiarskie interpretacje tematu, w znacznie mniejszym stopniu nawiązujące do niderlandzkiej grafiki, ale również bardzo interesujące. Prace wykonane w tej technice były zdecydowanie mniej popularne, jednak obecne zarówno w sztuce polskiej, jak i peruwiańskiej. W Polsce na uwagę zasługuje figura ukazująca Chrystusa jako Tłocznnię Mistyczną z kościoła bernardynów w Opatowie pochodzi najprawdopodobniej z XVII w.⁴⁰ W kręgu sztuki hiszpańskiej interesująca wydaje się rzeźba autorstwa Nicolasa de Bussy wykonana dla bractwa Matki Boskiej Karmelikańskiej w Murcii po roku 1688, kiedy to urodzony w Strasburgu artysta przybył do Hiszpanii. Na ramionach Chrystusa spoczywa krzyż, ale nogi Zbawiciela swobodnie stoją na ziemi. Ma otwarte oczy i jest przedstawiony jako żywa postać, z jego boku wypływa krew i woda (wykonane z tkaniny), które anioł zbiera do kielicha. Zdaniem Xaviera Braya, jednym ze źródeł ikonograficznych rzeźby mogła być grafika,

³⁹ DELUGA 2008: 66–67; il. A27; DELUGA 2009: 34–35.

⁴⁰ KZSP 1959: 49, fig. 99.

których wiele wykorzystywał w swej twórczości Bussy, ale także inne przedstawienia, które poznał mieszkając na północy Francji⁴¹. Również w Wicekrólestwie Peru odnaleźć możemy rzeźbiarską interpretację tematu. W klasztorze San Francisco w Limie w niewielkiej kaplicy przy korytarzu łączącym kolejne dziedzińce konwentu znajduje się figura Chrystusa, którą według mnie interpretować można jako fragment przedstawienia *Tłoczni Mistycznej* [il. 4]⁴². Kiedyś kompozycja mogła być większa – jeśli przyjmiemy, że kaplica jest pierwotnym miejscem przeznaczenia rzeźby, pewnymi wskazówkami mogą być elementy pozostałe w wystroju tego niewielkiego pomieszczenia. Z całej kompozycji pozostała figura Chrystusa deptającego kiście winogron, z widocznymi ranami oraz rękoma ugiętymi w łokciach i charakterystycznie uniesionymi ku górze, jak w przedstawieniach *Tłoczni Mistycznej*. Na taką interpretację tematu wskazuje nie tylko sposób ukazania postaci Chrystusa, ale także fragmenty zachowanej polichromii kaplicy. Ponad głową widoczne jest przedstawienie Ducha Świętego. W tle, we fragmentach zachowanej kompozycji, rozpoznać można Golgotę z trzema krzyżami, za figurą Jezusa zachował się także dość dużych rozmiarów hak, który, jak się wydaje, podtrzymywał pozostałą część kompozycji. Dziś już nie wiadomo, czy był to sam krzyż, czy też przedstawiono fragment tłka winnej prasy lub także postać Boga Ojca dopełniając w ten sposób tradycyjne w tym temacie ukazanie Trójcy Świętej. Wzorcem dla dzieła mogła być omówiona już grafika Hieronima Wierixa, ale być może tym razem anonimowy artysta posłużył się innym miedziorytem niderlandzkiego grafika. Istnieje kompozycja znacznie prostsza, ukazująca tylko postać Chrystusa przygniecioną ciężarem krzyżem i umieszczoną w „ramach” *Tłoczni Mistycznej*, w otoczeniu *Arma Christi* i z ogromną śrubą winnej prasy w zwieńczeniu⁴³. Należy też pamiętać o istnieniu sporej ilości lokalnych interpretacji malarskich tematu, które mogły oddziaływać na miejscowe warsztaty rzeźbiarskie.

Tradycja obrazowania *Tłoczni Mistycznej* jest bardzo odległa, pierwsze tego rodzaju przedstawienia odnajdujemy już w sztuce XII w., jak np. w miniaturze z *Hortus Deliciarum* z Landsberg (z lat 1165–1180). Ale szczególna popularność motywu zaczyna się w XV i XVI w.⁴⁴, by wspomnieć kompozycje z krążanków klasztoru franciszkanów w Krakowie czy z kościoła Santa Maria

⁴¹ BRAY 2009: 260–261.

⁴² Za możliwość wykonania fotografii i publikacji zdjęć jestem ogromnie wdzięczna władzom Museo del Convento de San Francisco de Asis de Lima.

⁴³ VAN RUYEVEN-ZEMAN Z. 2003: 8–9.

⁴⁴ PIELAS 2000: 189; MÅLE 1925: 115–122; MAŁKIEWICZÓWNA 1972: 80; W artykule Heleny Małkiewiczówny znaleźć można odnośniki do literatury dotyczącej przedstawienia *Tłoczni Mistycznej* w okresie średniowiecznym, uwzględnione zostały pozycje zagraniczne głównie francuskie i niemieckie, autorka omawia również wiele przykładów przedstawień tego motywu. MAŁKIEWICZÓWNA 1972: 78–92.

Immacolata w Mediolanie⁴⁵. Obraz tablicowy z przedstawieniem *Tłoczni Mistycznej* znajduje się także w Ansbach w kościele Św. Gumberto⁴⁶. Od momentu powstania grafika Hieronima Wierixa była bardzo popularna, nic więc dziwnego, że taka właśnie kompozycja zaczyna dominować wśród przedstawień *Tłoczni Mistycznej* i możemy ją odnaleźć na płótnach całego świata chrześcijańskiego: od Ekwadoru poprzez całą Amerykę Południową, Hiszpanię, Niemcy i Polskę wraz z jej wschodnimi krańcami, a nawet w odległym Isfahanie. Znany jest także drzeworyt z XVI w. ukazujący podobną kompozycję, a przechowywany obecnie w National Gallery w Waszyngtonie⁴⁷. Oczywiście, prezentowana grafika Wierixa nie jest jedyną, na której pojawia się motyw *Tłoczni Mistycznej*.

Jednym z ważniejszych dzieł iberyjskiego baroku z punktu widzenia nauk kontrreformacji, ale również historii sztuki i nowożytnej ikonografii była *Psalmodia Eucaristica* (1622 r.) Melchora Prieto. Zawarte w niej alegoryczne ilustracje były niejednokrotnie kopiowane przez artystów w Ameryce Łacińskiej. Między wieloma innymi, opatrzona numerem dziewięć, znalazła się tam również inna wersja kompozycji przedstawiającej Chrystusa jako *Tłocznę Mistyczną*⁴⁸. Grafiki ilustrujące dzieło zostały wykonane przez Alardo de Popma⁴⁹. Z nowożytnych dzieł prezentujących ten sam temat i nie nawiązujących do grafiki Hieronima Wierixa, wymienić można rysunek autorstwa Pietra Aersteny z 1550 r., który znajduje się w Utrechcie w muzeum klasztoru Św. Katarzyny. Ukazuje on Mszę św. Grzegorza i *Tłocznę Mistyczną* jako ilustrację misterium Eucharystii. Innym przykładem, który można tu przytoczyć, jest obraz Marco Pino z końca XVI w. przechowywany w zbiorach Muzeów Watykańskich⁵⁰. Górną partię płótna zajmuje postać Zmartwychwstałego Chrystusa, w dole umieszczone zostało przedstawienie *Tłoczni Mistycznej* i postacie czterech ojców Kościoła, którzy czerpakami nalewają krew Jezusa do dzbanów – tak symbolicznie ukazane zostało źródło ich wiedzy, mądrości i świętości.

Tłocznę Mistyczną w sensie symbolicznym i alegorycznym należy postrzegać jako interpretację dwóch kluczowych dla chrześcijaństwa momentów. Chrystusa deptającego kiście winogron możemy uważać za symboliczne zobrazowanie Eucharystii i tajemnicy Przeistoczenia. Jego krwawiące rany powinny zaś przypominać wiernym mękę, śmierć na krzyżu i odkupienie grzechów. W najstarszych przedstawieniach, traktowanych jako *Biblia Pauperum*,

⁴⁵ Pierwsza kompozycja pochodzi z XV w. druga z XVI stulecia.

⁴⁶ STRAZZULLO 1999: fig. 27.

⁴⁷ DELUGA 2000: il. 42; STRAZZULLO 1999: fig. 16.

⁴⁸ MUJICA PINILLA 2003: 267–270

⁴⁹ SEBASTIÁN 2007: 98.

⁵⁰ STRAZZULLO 1999: fig. 13.

głównej scenie ukazującej Chrystusa w tłocznicy towarzyszyły mniejsze, które miały za zadanie uzupełnienie interpretacji centralnego przedstawienia oraz wyjaśnienie bardziej zawiłych treści. W Krakowie w krużgankach klasztoru franciszkanów poniżej postaci Jezusa zostały umieszczone dwa epizody Męki Pańskiej oraz przedstawienie Mszy Świętej⁵¹. W XVII i XVIII w. scena Tłoczni Mistycznej występowała jako samodzielne przedstawienia, kompozycyjnie zależne zazwyczaj od drukowanych ilustracji. W tym okresie ilość ikonograficznych konceptów była ogromna, choć wydaje się, że nie wszystkie były czytelne dla przeciętnego odbiorcy. Z pewnością dlatego popularne tematy wyjaśniane były z ambony i dodatkowo obrazowane kazaniem.



[5. *Chrystus Eucharystyczny*, Kościół Bożego Ciała, Kraków (fot. Ewa Kubiak); Museo Nacional de Charcas, La Paz (fot. Ewa Kubiak)]

⁵¹ MAŁKIEWICZÓWNA 1972: 70–77.

W podobny sposób jak Tłoczną Mistyczną możemy interpretować inne przedstawienie – Chrystusa Eucharystycznego. Istnieje kilka wersji tego motywu ikonograficznego, ale najbardziej popularne jest ukazanie siedzącej postaci Jezusa z widocznymi ranami po przebytej męce, postać może być umieszczona na grobowcu, albo kamieniu, często u stóp krzyża. Z jego rany w boku wyrasta pęd winnej latorośli z kłociami owoców, które Chrystus ściska jedną ręką, a następnie zbiera sok do kielicha trzymanego w drugiej dłoni. Choć trudno jest wskazać konkretny wzór graficzny, jednak musiał takowy istnieć, ponieważ obrazy znajdujące się w Polsce i w Peru są niemal identyczne. Zachodnie wzorce przedostały się także dalej na wschód i podobne przedstawienia można znaleźć w kręgu sztuki prawosławnej⁵². W dawnym Wicekrólestwie Peru można między innymi wymienić dwie interesujące płaskorzeźby obrazujące opisywany motyw. Jedna z nich pochodzi z misji jezuickich na północnym wschodzie Boliwii, gdzie zakonnicy prowadzili ewangelizację wśród Indian Mojos. Dzieło powstało w XVII w. i przechowywane jest w Museo Nacional del Arte w La Paz. [il. 5] Drugie przedstawienie znajduje się w Museo de Osmo w Limie, a pochodzi z Ayacucho. Płaskorzeźba datowana na wiek XVIII została wykonana z charakterystycznego dla tamtych okolic kamienia – *piedra de Humanga*⁵³, o strukturze nieco przypominającej alabaster⁵⁴. Możemy odnaleźć także malarskie interpretacje tematu – udało się zlokalizować dwie z nich – jeden obraz znajdują się w ołtarzu bocznym w kościele San Pedro w Cusco, drugi w zbiorach klasztoru Santa Catalina w Arequipie. W Polsce także znane są tego typu przedstawienia. Dwa siedemnastowieczne przykłady pochodzą z Krakowa: jeden z klasztoru franciszkanów reformatów⁵⁵, drugi zaś umieszczony jest jako fragment większej kompozycji w szafie brackiej w Kaplicy św. Anny przy kościele Bożego Ciała w Krakowie⁵⁶ [il. 5]. Także w kościele wschodnim pojawiły się kompozycje ukazujące Chrystusa Eucharystycznego⁵⁷. Przykładem może być tutaj siedemnastowieczna ikona znajdująca się w Muzeum Historycznym w Sanoku. Przedstawienie takie staje się popularne w kościele wschodnim po 1691 r., czyli po wydrukowaniu wizerunku Chrystusa Eucharystycznego (drzeworytu M. Zubrzyckiego) w *Służebniku* we lwowskiej Stauropigii. Temat rozpowszechnił się szczególnie w wieku XVIII, po Synodzie Za-

⁵² DELUGA 2000: 125–126.

⁵³ GUJORINOVIC CANEVARO 2004: 152.

⁵⁴ Podobne przedstawienie pochodzące z Meksyku zostało zaprezentowane przez Martę Skwirowską w niniejszym tomie.

⁵⁵ NOWAK, TURDZA 2000.

⁵⁶ KOPEĆ 1977: 164–167.

⁵⁷ MINCZEW 2003: 88.

mojskim, który miał miejsce w 1720 r. i przyczynił się w znacznym stopniu do latynizacji obrządku grekokatolickiego.



[6. Powrót zwiadowców z Kanaanu, anonim, przed 1619 r. (fot. Ewa Kubiak); ikona XVIII w., Muzeum Narodowe w Kijowie (fot. Waldemar Deluga)]

Źródłem ikonografii eucharystycznej był także Stary Testament. Poza wspomnianym już cytatem z Księgi Izajasza możemy odnaleźć inne fragmenty, które należy traktować jako zapowiedź Eucharystii. Symboliczna lektura Biblii pozwala na odnalezienie zbieżności pomiędzy fragmentami Starego i Nowego Testamentu, a alegoreza przeistoczyła się w metodę, jaką należało stosować, aby rozumieć jej wersety⁵⁸. Jednym z najbardziej interesujących cytatów Starego Testamentu, który odnosi się do owoców winogrona i można go interpretować jako zapowiedź Eucharystii, jest fragment z Księgi Liczb, w którym mowa o powrocie zwiadowców z Kanaanu. Interpretacja plastyczna tego ustępu wierna jest zazwyczaj tekstowi biblijnemu: „Przybyli aż do doliny Eszkol. Tam odcięli gałąź krzewu winnego razem z winogronami i ponieśli ją we dwóch na

⁵⁸ MUJICA PINILLA 2003: 267–271.

drażu;” (Num. 13:23). Nieproporcjonalnie ogromna kiść winogron wisząca na żerdzi może być interpretowana jako prefiguracja Ukrzyżowania, a całą scenę można rozumieć jako alegoryczne przedstawienia Eucharystii.

Znów wzór kompozycyjny dla wielu nowożytnych przedstawień stanowiła grafika wykonana przez nieznanego autora według obrazu Maartena de Vosa [il. 6]. Jedno z takich dzieł malarskich podziwiać można w niewielkim kościółku parafialnym w Huanoque w Peru w regionie cusqueńskim⁵⁹ [il. 7]. W tej osiemnastowiecznej kompozycji nieznanemu autorowi wiernie powtarza gesty postaci, ułożenie fałd szat, charakterystyczne nakrycie głowy. Niemal identyczna kompozycja malarska znajduje się w Muzeum Narodowym w Kijowie [il. 6]. W przypadku tego obrazu znane jest wtórne źródło graficzne, które zostało wykorzystane do stworzenia kompozycji. Waldemar Deluga wskazał na grafikę według obrazu Maartena de Vosa w Biblii Piskatora, która w regionie kijowskim po raz pierwszy została skopiowana w 1645 r. przez Mistrza Ilii⁶⁰.



[7. Powrót zwiadowców z Kanaanu, Huanoque, Peru, XVIII w. (fot. Ewa Kubiak); Siecieborzyce, Polska, 1588 (fot. M. Basiul)]

Również w Siecieborzycach na Śląsku w dekoracji ambony z 1588 r., pomiędzy innymi wyobrażeniami, znalazło się także przedstawienie *Powrotu zwiadowców z Kanaanu*. [il. 7] Kompozycja nie została tym razem oparta na scenie

⁵⁹ RUIZ DE PARDO 2004: 37.

⁶⁰ DELUGA 2000: 126.

de Vosa, jednak ogólny schemat pozostaje podobny⁶¹. Również w sztuce Wicekrólestwa Peru scena ta pojawia się na innych obrazach, jak np. w dekoracji kościoła Curahuara de Carangas w dzisiejszej Boliwii⁶².

Inne przedstawienia tego samego tematu możemy zobaczyć w Graduale Karmelitańskim z 1644 r. z krakowskiego klasztoru karmelitów na Piasku. W tym przypadku jasno widać wpływ grafiki Hieronima Wierixa⁶³, która – podobnie jak ilustracja w krakowskiej księdze – ukazuje ukrzyżowanego Chrystusa ponad dwiema postaciami niosącymi ogromną kiść winogron. W przedstawieniu karmelitańskim postacie te otrzymały mnisie habity⁶⁴. Podobne przedstawienie znajduje się w klasztorze franciszkanów w La Paz⁶⁵.

Powrót wysłanników z Kanaanu pojawił się także w dekoracji naczyń liturgicznych. Jednym z wcześniejszych przykładów z terenów Polski jest dekoracja romańskiej pateny z Trzemeszna (ok. 1180–1190) przechowywanej w skarbcu katedry gnieźnieńskiej. Wokół centralnej sceny Ukrzyżowania zostały umieszczone wątki starotestamentowe odnoszące się do treści Nowego Testamentu; powrót Jozuego i Kaleba z Kanaanu niewątpliwie traktować można jako prefigurację męki i śmierci Chrystusa na krzyżu⁶⁶ oraz symboliczne przedstawienie Eucharystii. Ta sama scena została wkomponowana w dekoracje monstrancji pochodzących z kościołów w Brzeziu⁶⁷, Gliwicach i Bieńkowicach, datowanych na lata 80. i 90. XVII w. Jan Samek łączy te obiekty z warsztatem Hansa Georga Kolbego, który był aktywny w latach 1673–1697. Dwa pierwsze dzieła są potwierdzone jako prace warsztatu Kolbego, dwie kolejne zostały mu przypisane w wyniku analizy formalnej i ikonograficznej⁶⁸.

Podsumowując tę część pracy, warto wskazać na niezwykle interesujące dzieło, w którym nastąpiła kumulacja kilku alegorycznych wątków odnoszących się do Eucharystii. Mowa tu o obrazie przechowywanym w klasztorze kanoników regularnych laterańskich w Krakowie i zatytułowanym *Alegoria Eucharystii*⁶⁹ [il. 8]. Obraz podzielony jest horyzontalnie na trzy strefy. Na samym dole na osi kompozycji znajduje się przedstawienie kobiety, alegorii Kościoła z tiarą na głowie i papieskim pastorałem zakończonym krzyżem. Po obu stronach umieszczone zostały sceny symboliczne, które można interpretować jako

⁶¹ GUMINSKI, OLSZEWSKI 1961: 296–297.

⁶² GISBERT 2008: 50.

⁶³ MAUQUOY-HENDRIX II 1979: 195.

⁶⁴ CHRZANOWSKI 1976: 22.

⁶⁵ MESA, GISBERT 1973: 13.

⁶⁶ SKUBISZEWSKI 1981: 10–13.

⁶⁷ KZSP 1964: 6, fig. 62.

⁶⁸ SAMEK 1967: 157–161; Wcześniej w ikonografii także możemy spotkać scenę *Powrotu zwiadowców z Kanaanu*.

⁶⁹ NOWAK, TURDZA 2000: il. 95.

alegoryczne przedstawienia Eucharystii. Z lewej strony widzimy wyobrażenie Chrystusa jako Tłoczni Mistycznej, po prawej zaś scena starotestamentowa ilustrująca fragment wojny machabejskiej i donosząca się do słów: „Słoniom pokazano sok winnych jagód i morwy, aby je rozjuszyć do bitwy. [...] Na każdej bestii była przy pomocy specjalnych urządzeń umocowana wieża, która ją okrywała” (1Mch 6; 34,37)⁷⁰. Tyle widać na ilustracji, ale biorąc pod uwagę wymowę całego dzieła, najprawdopodobniej chodzi o nawiązanie do kolejnego fragmentu opowieści, w której mowa o śmierci jednego z żołnierzy Judei, Eleazara, który poświęcił swe życie, zabijając słonia (1Mch 6; 43–46), w średnio-wieczu przedstawienie to było zestawiane ze sceną śmierci Chrystusa.



[8. *Alegoria Eucharystii*, całość i fragment z przedstawieniem Tłoczni Mistycznej, klasztor kanoników regularnych loretańskich, poł. XVIII w. (fot. Ewa Kubiak)]

W środkowej części zostały umieszczone dwie postacie kobiece z żerdzią i ogromną wiszącą kiścią winogron, zgodnie z ikonografią charakterystyczną dla *Powrotu wysłanników z Kanaanu*. Dodatkowo w centrum winnego grona malarz umieścił otoczoną glorią Eucharystię, tak by interpretacja sceny była jeszcze bardziej jednoznaczna. Kobiece postacie są alegoriami Nadziei i Mi-

⁷⁰ O zagrzewaniu słoni do walki za pomocą wina pisał również Marco Polo: „Gdy słonie mają wieść do walki, dają im pić wiele wina, które jest ich napojem, jak wyrabiają z korzeni, a czynią tak, gdyż słonie po wypiciu tego napoju stają się dziksze i zuchwalsze, i lepiej nadają się do bitwy”, MARCO POLO 1993: 406; KOBIELUS 2002: 291.

łości, na co zwróciła już uwagę Ewa Zapolska⁷¹. Po prawej stronie przedstawionej grupy znajduje się jeszcze jedna scena ukazująca dwóch aniołów wyciskających sok z kiści winogron w drewnianej tłoczni. W strefie najwyższej została umieszczona scena adoracji Najświętszego Sakramentu umieszczonego w pięknej monstrancji podtrzymywanej przez dwa aniołki. Pozostałe postacie anielskie wychylają się zza chmur otaczając jaśniejącą glorią Eucharystię.



[9. *Obrona Eucharystii*, Kościół San Pedro, XVIII w., Lima; *Obrona Eucharystii*, Museo Colonial de Charcas, XVIII w., Sucre (fot. Ewa Kubiak)]

W ikonografii andyjskiej, oprócz przedstawionej już ikonografii związanej z tematem Eucharystii, niezwykle popularnym przedstawieniem jest *La defensa de la eucaristía* – czyli *Obrona Eucharystii* [il. 9]. Istnieje wiele wersji tego przedstawienia z XVII i XVIII w., a większość z nich pochodzi z kręgu szkoły cuzqueńskiej⁷². W partii centralnej ukazana jest zwykle Eucharystia umieszczona w zdobnej monstrancji, najczęściej stojąca na kolumnie lub podtrzymywana ponad głową przez jakiegoś świętego. Po lewej stronie znajduje się postać króla hiszpańskiego z podniesionym mieczem – alegoryczne przedstawienie obrony Eucharystii⁷³, po drugiej zaś grupa wrogów wiary ka-

⁷¹ ZAPOLSKA 2000: 139.

⁷² MUJICA PINILLA 2009: 1142–1152.

⁷³ MUJICA PINILLA 2002: 281.

tolickiej – zwykle są to postacie w turbanach, próbujące zrzucić monstrancję. Postać królewska jest odpowiednia do czasów powstania obrazu – można zobaczyć władców od Karola II (wstąpił na tron w 1665 r.) aż po Karola IV (zmarł w 1819 r.)⁷⁴ Na obrazie z kościoła San Pedro w Limie datowanym na wiek XVIII został umieszczony dodatkowo św. Tomasz z Akwinu, wielki obrońca misterium eucharystii oraz alegoryczna postać Wiary obejmująca trzon kolumny. Na innym osiemnastowiecznym płótnie – znajdującym się obecnie w Museo Colonial de Charcas w Sucre w Boliwii – w górnej strefie kompozycji przedstawiona została umieszczona w monstrancji Eucharystia podtrzymywana przez alegoryczną postać kobiecą personifikującą Kościół. Poniżej na kolumnie znajduje się apokaliptyczna księga z siedmioma pieczęciami. Po lewej stronie przedstawiony został Karol IV w królewskim płaszczu podbitym grono-stajem, a za nim postać kobieca trzymająca sztandar i tarczę z twarzą wzniesioną ku niebu. Po prawej stronie umieszczono władcę muzułmańskiego również w towarzystwie kobiecej postaci, ukazanej na wpół demonicznie z podwójną twarzą ludzką i wilczą oraz koźlimi nogami. W dłoniach trzyma sztandar z trzema półksiężycami oraz otwartą księgę – na stronicach widać przedstawienie skorpiona. W tle toczy się walka pomiędzy chrześcijanami i niewiernymi – staje się ilustracją *końca czasów*, o których czytamy w Apokalipsie⁷⁵.

Poza opisanymi już przedstawieniami ogromną popularnością cieszyły się kompozycje wykonane według prac Rubensa: Triumf Eucharystii nad Nauką oraz Eucharystia i Kościół. Bez wątplenia ważne w tym przypadku były same dzieła niderlandzkiego mistrza, które powstały na zamówienie Izabeli Klary Eugenii z przeznaczeniem do klasztoru Descalzas Reales w Madrycie⁷⁶. Mistrz wykonał szkice, które posłużyły jako wzór dla powstałych później arrasów⁷⁷. Ich liczne kopie odnajdujemy na Półwyspie Iberyjskim – siedemnastowieczny *Triumf Eucharystii i Kościoła* można podziwiać w kościele La Magdalena w Granadzie⁷⁸ czy w kościele Mayor Pitorial w Puerto de Santa Maria w kaplicy Nuestra Señora de Milagros. Kopie dzieł Rubensa wykonane na podstawie licznie powielanych grafik odnaleźć można w całej Ameryce Łacińskiej, od Meksyku po ziemię Wicekrólestwa Peru. W Nowej Hiszpanii najbardziej znanym przedstawieniem powtarzającym kompozycję niderlandzkiego mistrza jest obraz z 1675 r. z zakrystii katedry w Puebli autorstwa Baltasara de Echaive Rioja⁷⁹. Podobną kompozycję stworzył Pedro Ramirez el Moro, obraz po-

⁷⁴ MESA, GISBERT 1982: 308.

⁷⁵ MUJICA PINILLA 2002: 281–283.

⁷⁶ TRENS 1952: 241.

⁷⁷ HERRERO CARRETERO 2008: 45–65.

⁷⁸ NAVARRETE PRIETO 1998: 204.

⁷⁹ SEBASTIÁN 1992: 38.

wstała w 1673 r. na zlecenie ówczesnego biskupa Juana de Santo Mathia Sáeza de Mañosca y Murillo i wisi dziś w katedrze w Gwatemali. Innym przedsięwzięciem jest anonimowa kompozycja z klasztoru karmelitanek bosych Santa Teresa w Arequipie⁸⁰. W środkowym Peru, w katedrze w Ayacucho, na lewej ścianie prezbiterium umieszczono płótno dużych romiarów z przedstawieniem Eucharystii i Kościoła⁸¹. We wspomnianym już kościele w Huanoquite w całym „cyklu” przedstawień alegorycznych związanych z tematem apoteozy eucharystii nie zabrakło także kompozycji wzorowanych na pracach Rubensa⁸².

Po zaprezentowaniu kilku typów alegorycznych kompozycji ukazujących tajemnicę Eucharystii można zapytać, co czyniło ten motyw popularnym oraz czemu służyły te symboliczne przedstawienia w miejscach tak odległych od siebie, jak Polska i Wicekrólestwo Peru? Można wymienić kilka argumentów uzasadniających to zjawisko.

Bez wątpienia czynnikiem najbardziej znaczącym był cały kontekst historyczny – po Soborze Trydenckim Kościół katolicki wyznaczył jeden kierunek nauki – bardzo ważna stała się indywidualna dewocja oraz kontakt Kościoła jako instytucji z wiernymi. Bardzo dużo pisze się o Ameryce jako obszarze misyjnym, nie budzi też najmniejszych wątpliwości, że sztuka służyła jako bardzo ważne narzędzie w dziele ewangelizacji, wspierając nauki przekazywane przez duchownych. Polski nikt nie traktował jako obszaru misyjnego, ale trzeba pamiętać, że kraj ten znajdował się na krańcach katolickiego świata, z jednej strony zagrożony był przez prawosławie, z drugiej zaś przez reformację. Choć sytuacja w obu państwach była odmienna, w jednym i drugim toczyła się walka o katolicyzm – w Peru była to walka o wprowadzenie nowej religii, w Polsce obrona przed zagrożeniem herezją. Środki służące celom ewangelizacji i re-ewangelizacji były podobne. Zobrazowanie malarskie tajemnic kościoła katolickiego służyło jako dodatkowe wyjaśnienie słów kapłanów, misterium sakramentów dzięki wizualizacji stawało się bardziej zrozumiałe. W Nowym Świecie przedstawienia sakramentów były czymś nowym, misjonarze starali się unaocznnić Indianom prawdy Kościoła Katolickiego, wspierając się obrazem, w Polsce pojawiają się raczej jako głos w dyskusji na temat sakramentów,

⁸⁰ Oryginalnie obraz przeznaczony był do trzeciej katedry w Santiago, dziś znajduje się w katedrze w Gwatemali, przy południowym wejściu do świątyni; KÜGELGEN 2009: 1050.

⁸¹ W wydawnictwie Banco de Credito del Peru zatytułowanym *Ayacucho. San Juan de la frontera de Huamanga*, przy opisie katedry nie ma wzmianki na temat obrazów w prezbiterium. W katalogu dzieł malarskich zamieszczonym w aneksie książki znajduje się tylko zdjęcie płótna wiszącego na przeciwległej ścianie prezbiterium katedry z błędnie określoną lokalizacją – kościół La Merced w Ayacucho; GONZALEZ CARRE, URRUTIA CERUTI, LEVANO PEÑA 1997: 209–219; 334. Sztuka kolonialna regionu Ayacucho wymaga dokładniejszych badań.

⁸² RUIZ DE PARDO 2004: 26–33.

która toczyła się pomiędzy katolikami i protestantami. W obu przypadkach używano czasami tych samych przedstawień.

Jak napisał Santiago Sebastián:

La gracia de Cristo llega a los fieles por medio de los cauces sacramentales, que a raíz de la Contrarreforma fueron más divulgados por la Iglesia, pues los reformados rechazaron algunos como la Penitencia⁸³.

W kościołach Nowego Świata znalazły się przedstawienia siedmiu sakramentów. Najbardziej znanym przykładem jest przedstawienie z kościoła Santa Cruz w Tlaxcala w Meksyku, który powstał najprawdopodobniej według włoskiego wzoru graficznego, ryciny Bartłomieja Lulmusa z 1569 r. Osią kompozycyjną jest przedstawienie Chrystusa na krzyżu-drzewie życia, którego konary przeradzają się w winorośl z sześcioma medalionami przedstawiającymi sakramenty. Pień drzewa wyrasta z fontanny-chrzcielnicy, przed którą umieszczona została scena chrztu – pierwszego sakramentu będącego źródłem kolejnych⁸⁴. Podobne przedstawienia odnajdujemy wśród szesnastowiecznych polichromii konwentów meksykańskich, jak np. w klasztorze augustiańskim w Meztlán w stanie Hidalgo czy w kaplicy San Francisco Mazapa w stanie Meksyk de México [il. 10]. Linda Báez Rubí charakteryzuje dokładnie te przedstawienia, podając liczne możliwe wzory graficzne, a motyw określa jako *el árbol sacramental* – drzewo sakramentów⁸⁵. W Polsce także możemy odnaleźć przedstawienia graficzne ukazujące Ukrzyżowanego Chrystusa w otoczeniu scen ukazujących sakramenty, mowa tu w katechizmie z 1568 r., wydanym w Krakowie – *Katechizm albo Nauka Wiary i pobożności chrześcijańskiej, według uchwały s. Trydentskiego Concilium przez uczone i bogobojne ludzie zebrane i spisane ...*, przez księdz Walentego Kuczborskiego..., z łac. Na polski wyłożone. Lidia Kwiatkowska-Frejlich wspomina, że przedstawienia takie często spotkać można w katolickich drukach polemicznych. Na ilustracji o schemacie identycznym jak grafiki włoskie i nowohiszpańskie przedstawienia malarzskie można odczytać napis biegnący na banderoli „wyptywającej” z rany Chrystusa: „Będą uzdrowione i będą żyć wszystkie rzeczy do których przyjdzie ta rzeka” (Ez 47, 9)⁸⁶. Trzeba pamiętać, że w Polsce tego okresu bardzo poważnie traktowano sprawę obrony sakramentów. Arianie odrzucali, jak wiemy, sakramenty katolickie, Eucharystię przekształcając we wspólną wieczerzę, a sakrament chrztu przyjmowali dopiero jako ludzie dorośli⁸⁷. Michał Jano-

⁸³ SEBASTIÁN 1992: 32–36.

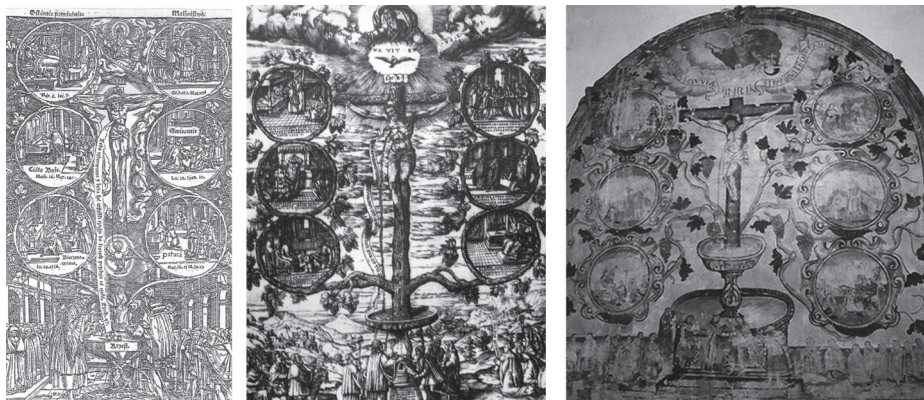
⁸⁴ BÁEZ RUBÍ 2005: 306–317.

⁸⁵ BÁEZ RUBÍ 2005: 306–317.

⁸⁶ KWIATKOWSKA-FREJLICH 1998: 118–119.

⁸⁷ KWIATKOWSKA-FREJLICH 1998: 118.

cha, prócz drzeworytu wymienionego przez L. Kwiatkowską-Firlejową, wskazuje podobną kompozycję znajdującą się na stronie tytułowej *Postylli* ks. Jakuba Wujka wydanej w 1584 r. w Krakowie. Autor wspomina także o szerokim oddziaływaniu grafiki krakowskiej, o czym świadczy dekoracja *Trebników* – ksiąg liturgicznych obrządku wschodniego⁸⁸. Również na Śląsku, gdzie walka z reformacją była jeszcze bardziej zastrzona, niemal identyczna grafika została umieszczona w ilustrowanej księdze G. Rudolpha *Geistlicher Weinberg* wydanej w Nysie w 1600 r.; było to wydawnictwo dedykowane opatowi klasztoru cysterskiego w Kamieniu Żąbkowickim. Jak wspominają Piotr Oszczanowski i Jan Gromadzki, grafika „posiada jednoznaczną wymowę konfesyjną i kontrreformacyjny charakter”⁸⁹.



[10. *Trójca Święta i Chrystus w otoczeniu sakramentów*, Sakramenty w Katechizmie z 1568 (Kraków); Luca Bertelli, 1569 (Wenecja); kościół San Francisco w Mezapa, II poł. XVII w. (Meksyk)]

Podsumowując, można powiedzieć, że sytuacja polityczna i religijna w Polsce w wieku XVI była bardzo skomplikowana. Na terytorium większym niż połowa kraju mieszkali wyznawcy wschodniego prawosławia, w pozostałych częściach dominował katolicyzm, ale były i takie regiony, gdzie większość mieszkańców była luteranami, kalwinami czy arianami. Kończąc, możemy zauważyć, że chociaż warunki polityczne, społeczne oraz religijne w Polsce i w Peru były odmienne, w walce o utrzymanie lub wprowadzenie katolicyzmu jako religii dominującej wykorzystywano sztukę, a w niej te same rozwiązania artystyczne.

⁸⁸ JANOCHA 1998: 102–105.

⁸⁹ OSZCZANOWSKI, GROMADZKI 1995: 56–57 (Pozycja 156 w katalogu).

BIBLIOGRAFIA:

- ANGUITA HERREDOR 1996 – M. R. ANGUITA HERREDOR, *Arte y culto. El tema de eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén 1996.
- BÁEZ RUBÍ 2005 – L. BÁEZ RUBÍ, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2005.
- BARGELLINI 1999 – C. BARGELLINI, *La pintura sobre lámina de dobre eb los virreinos de la Nueva España y del Perú*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, n. 74–75, 1999.
- BERNALES BALLESTEROS 2001 – J. BERNALES BALLESTEROS, *La Pintura en Lima durante el Virreinato* [w:] *Pintura en el Virreinato del Perú*, L. NIERI GALIENDO red. Lima 2001.
- BIALOSTOCKI 1966 – J. BIALOSTOCKI, „Zdjęcie z Krzyża” w twórczości P.P. Rubensa i jego pracowni (*Uwagi o znaczeniu obrazu w kościele św. Mikołaja w Kaliszu* [w:] *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, red. J. BIALOSTOCKI et al.: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- BOYCE 2008 – J. BOYCE, *Carmelite Liturgy and Spiritual Identity. The Choir Books of Kraków*, Thurnhout 2008.
- BRAY 2009 – X.B. BRAY, *El choque de lo real: la influencia del arte flamenco sobre la escultura policromada española* [w:] *La senda española de los artistas flamencos*, wyd. G. TORNÉ, Madrid 2009.
- BUDZIŃSKA 1975 – E. BUDZIŃSKA, *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa 1975.
- CHROŚCICKI 2001 – J. CHROŚCICKI, *Kaliskie Zdjęcie z Krzyża Rubensa. Refleksje i wspomnienia* [w:] *Arx Felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. J. CHROŚCICKI, B. GADOMSKA, J. BUDZYK, Warszawa 2001.
- CHROŚCICKI 1981 – J. CHROŚCICKI, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” (12)1981.
- CHRZANOWSKI 1976 – T. CHRZANOWSKI, *Opracowanie ikonograficzne* [w:] *Gradual Karmelitanski*, T. CHRZANOWSKI, T. MACIEJEWSKI, Warszawa 1976.
- DELUGA 2009 – W. DELUGA, *Między Isfahanem a Jerozolimą. Łacińskie wzory malarstwa ormiańskiego XVII i XVIII w.* [w:] *Studia o sztuce Bliskiego i Środkowego Wschodu*, Warszawa 2009.
- DELUGA 2008 – W. DELUGA, *Panagiotafika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*, Kraków 2008.

- DELUGA 2000 – W. DELUGA, 2000, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.
- DSP, t. IV/1, t. IV/2, 2007 – *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. IV/1–IV/2, *Lateran V, Trydent, Watykan I*, oprac. A. BARON, H. PIETRAS, Kraków 2007.
- GENESCHER 1977 – H. D. GENESCHER, *Barocke Malerai aus den Anden. Gemälde des 17. Und 18. Jahrhunderts aus Bolivien, Ecuador, Kolumbien und Peru*, Düsseldorf 1977.
- GISBERT 2008 – T. GISBERT, 2008, *La iglesia de Curahuara de Carangas [w:] La iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*, red. T. GISBERT, C. ROSSO, La Paz 2008.
- GONZALEZ CARRE, URRUTIA CERUTI, LEVANO PEÑA 1997 – E. GONZALEZ CARRE, J. URRUTIA CERUTI, J. LEVANO PEÑA, *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga*, Lima 1997.
- GUJRINOVIC CANEVARO 2004 – P. GUJRINOVIC CANEVARO, *Patrimonio historico artistico del Museo Pedro de Osma*, Lima 2004.
- GUMIŃSK, OLSZEWSKI 1961 – S. GUMIŃSK, A.M. OLSZEWSKI, Zagadnienie trescio-we dekoracji malarskiej ambony w Siecieborzycach na Dolnym Śląsku, „Biuletyn Historii Sztuki”, V. 23, n. 3, 1961.
- HERRERO CARRETERO 2008 – C. HERRERO CARRETERO, *Rubens 1577–1640. Colección de tapices*, Madrid 2008.
- JANOCHA 1998 – J. JANOCHA, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*, Warszawa 1998.
- KELEMEN 1951 – P. KELEMEN, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York 1951.
- KOBIELUS 2002 – S. KOBIELUS, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- KOPEĆ 1977 – J.J. KOPEĆ, *Interpretacja malowideł pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kościele Bożego Ciała [w:] Studia do dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Z. JAKUBOWSKI, Kraków 1977.
- KUBIAK 2008 – E. KUBIAK, *Grabados de los hermanos Wierix y la pintura barroca en Perú y en Polonia*, „Quaderni di Thule” nr VIII, Maggio 2008.
- KUBIAK 2009 – E. KUBIAK, *Drzewo Życia albo Dzwon Śmierci [w:] Artystyczne tradycje pozaeuropejskich kultur*, red. B. ŁAKOMSKA, Toruń 2009.
- KÜGELGEN 2009 – H. von KÜGELGEN, *La pintura de los reinos y Rubens [w:] Pintura de los rei nos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo hispánico, siglos XVI–XVIII*, red. J. GUTIÉRREZ HACES, V. III, México 2009.

- KWIATKOWSKA-FREJLICH 1998 – L. KWIATKOWSKA-FREJLICH, *Sztuka w służbie kontreformacji*, Lublin 1998.
- KZSP 1959 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Województwo kieleckie*, z. 7, Powiat opatowski, red. J.Z. ŁOZIŃSKI, B. WOLFF, Warszawa 1959.
- KZSP 1964 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VI, *Województwo katowickie, powiat rybnicki*, red. I.REJDUCH SAMKOWA, J. SAMEK, Warszawa 1964.
- MÂLE 1925 – E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1925.
- MAŁKIEWICZÓWNA 1972 – H. MAŁKIEWICZÓWNA, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tłoczni Mistycznej w krągankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, t. VIII, 1972.
- MARCINKOWSKI, ZAUCHA 2007 – W. MARCINKOWSKI, T. ZAUCHA, *Galeria „Sztuka Dawnej Polski XII–XVIII wiek”*, Muzeum Narodowe (Kraków), Pałac Biskupa Erazma Ciołka: przewodnik, Kraków 2007.
- MARCO POLO 1993 – MARCO POLO, *Opisanie świata*, tłum. A.L. CZERNY, Warszawa 1993.
- MARINES-BURGOS GARCÍA 1998 – P. MARINES-BURGOS GARCÍA, *Flevit amore [w:] Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, red. P. NOGÚES, T. FERREIRA, L. MIRANDA, A. CARRILERO, Ch. HERNÁNDEZ, C. GARRIGUES, L. MARTÍN, Valladolid 1998.
- MAUQUOY-HENDRICKX 1978–1979 – M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, t. I–II, Bruxelles 1978–1979.
- MESA, GISBERT 1982 – J. DE MESA, T. GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, t. 1–2, Lima 1982.
- MESA, GISBERT 1978 – J. DE MESA, T. GISBERT, *Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile*, „Arte y Arqueología”, La Paz, n. 5–6, 1978.
- MESA, GISBERT 1977 – J. DE MESA, T. GISBERT, *Holguín y la pintura virreinal*, Lima 1977.
- MESA, GISBERT 1973 – J. DE MESA, T. GISBERT, *Pinacoteca de San Francisco*, La Paz 1973.
- MICHALSKI 1989 – S. MICHALSKI, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie Nowożytnej*, Warszawa 1989.
- MINCZEW 2003 – G. MINCZEW, *Święta Księga – Ikona – Obrzęd*, Łódź 2003.
- MOISAN-JABŁOŃSKA 2002 – K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002.

- MUJICA PINILLA 2009 – R. MUJICA PINILLA 2009, *España eucarística y sus rei nos: El Santísimo Sacramento como celto y tópico iconográfico de la monarquía* [w:] *Pintura de los rei nos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo hispánico, siglos XVI–XVIII*, red. J. GUTIÉRREZ HACES, V. IV, México 2009.
- MUJICA PINILLA 2002 – R. MUJICA PINILLA, *El arte y los sermones* [w:] *El Barroco Peruano*, red. R. MUJICA PINILLA, Lima 2002.
- MUJICA PINILLA 2003 – R. MUJICA PINILLA, *Identidades alegóricas: lectura iconográficas del barroco al neoclásico* [w:] *El Barroco Peruano II*, red. R. MUJICA PINILLA, Lima 2003.
- NAVARRETE PRIETO 1998 – B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid 1998.
- NOWAK, TURDZA 2000 – J. T. NOWAK, W. TURDZA, *Skarby krakowskich klasztorów*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2000.
- OSZCZANOWSKI, GROMADZKI 1995 – P. OSZCZANOWSKI, J. GROMADZKI, *Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550–ok. 1650*, Wrocław 1995.
- PIELAS 2000 – M. PIELAS, *Matka Boska Bolesna*, Universitas, Kraków 2000.
- PIWOCKA 2007 – M. PIWOCKA, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków 2007.
- PORTÚS 2009 – J. PORTÚS, *Fama y fortuna de Rubens en España* [w:] *La senda española de los artistas flamencos*, wyd. G. TORNÉ, Madrid 2009.
- RABB 2009 – T.K. RABB, „Predominan los gustos flamenco”: reflexiones sobre *El patrimonio artistic de España* [w:] *La senda española de los artistas flamencos*, wyd. G. TORNÉ, Madrid 2009.
- RIBOT 2009 – L. RIBOT, *¡Tan lejos! ¡Tan cerca! La difícil permanencia de Flandes en la monarquía de España* [w:] *La senda española de los artistas flamencos*, wyd. G. TORNÉ, Madrid 2009.
- RUIZ DE PARDO 2004 – C. RUIZ PARDO, *Joya del Arte Colonial Cuzqueño. Catálogo Iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*, Lima 2004.
- SAMEK 1978 – J. SAMEK, *Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce* [w:] *Rubens Niderlandy i Polska*, red. J.A. OJRZYŃSKI, Łódź 1978.
- SAMEK 1967 – J. SAMEK, *Monstrancje ze sceną powrotu zwiadowcow do Ziemi Kanaan. Hans Kolbe i Hieronim Wierix*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 29, n. 2, 1967.
- SEBASTIÁN 2007 – S. SEBASTIÁN, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*, Madrid 2007.
- SEBASTIÁN 1992 – S. SEBASTIÁN, 1992, *Iconografía e Iconología de arte Novohispano*, México 1992.
- SEBASTIÁN 1989 – S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1989.

- SILVA MAROTO 2009 – P. SILVA MAROTO, *Pintura y pintores flamencos en el corte de Isabel Católica* [w:] *La senda española de los artistas flamencos*, wyd. G. TORNÉ, Madrid 2009.
- SKUBISZEWSKI 1981 – P. SKUBISZEWSKI, *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XIII, 1981.
- STOLCENSEM 1644 – S. STOLCENSEM, *Graduale de Dominicis iuxta ritum missalis de beatissimae Dei Genitricis senperque Virginis Mariae de Monte Carmelo*, (manuskrypt).
- STRAZZULLO 1999 – F. STRAZZULLO, *Il sangue di Cristo. Iconografia e culto*, Napoli 1999.
- SZMYDKI 2008 – R. SZMYDKI, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Lublin 2008.
- TRENS 1952 – M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona 1952.
- VAN RUYEVEN-ZEMAN 2003 – *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450–1700*, V. LXII, The Wierix Family, part IV, wyd. Z. VAN RUYEVEN-ZEMAN Rotterdam 2003.
- SCHENONE, GORI, BARBERI 1988 – *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*, wyd. H. SCHENONE, I. GORI, S. BARBERI, Buenos Aires 1988.
- ZAPOLSKA 2000 – E. ZAPOLSKA, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000.

Resumen

ALEGORÍA DE LA EUCARISTÍA – FUENTES GRÁFICAS COMUNES EN LA PINTURA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN POLONIA Y EN EL PERÚ

El motivo de la eucaristía presenta uno de los temas más importantes de las representaciones alegóricas del arte barroco tanto en Polonia como en el Virreinato del Perú. Además de las representaciones clásicas de la Eucaristía, con el cuerpo de Cristo rodeado de una luz radiante, colocado en medio de una custodia, conocemos también composiciones clásicas donde el misterio eucarístico se ha representado de forma alegórica. El artículo nos presenta algunos ejemplos de estas representaciones, con especial atención en pintura contemporánea de Polonia y la pintura colonial peruana. El primer ejemplo, la prensa mística, es un tema conocido no solamente en toda América Latina, desde el Reino de Nueva España hasta Argentina, sino también en grandes partes de Europa, aunque en la edad contemporánea su popularidad es menor. La composición de la mayor parte de los cuadros pintados está basada en un grabado de Jerónimo Wierix, con algunos ejemplos encontrados tanto en el territorio Polaco como en el Perú, que repiten el mismo esquema. Otro ejemplo que presenta la autora es La vuelta de

Canaán, un tema que podemos relacionar con la alegórica representación de la Eucaristía. En ambos países contamos con numerosos ejemplos y de nuevo encontramos composiciones inspiradas por la misma fuente grabada, un grabado anónimo basado en el cuadro de Maarten de Vos. La autora analiza la popularidad del motivo de la Eucaristía, así como la variedad de las representaciones alegóricas en el contexto de la época postridentino y del arte contrarreformista. Nos presenta también la conclusión que muestra funciones similares del arte en partes geográficamente muy alejadas del mundo cristiano. Por un lado el arte fue empleado para proteger la fe católica del peligro de la herejía (iglesia ortodoxa o protestante), por otro lado sirvió de herramienta para la Iglesia en la tarea de „conquistar” nuevos territorios misioneros.

Summary

THE EUCHARIST’S ALLEGORY – COMMON GRAPHIC PATTERNS UPON THE PAINTING OF 17TH AND 18TH CENTURY IN POLAND AND PERU

The motive of Eucharist is one of the most important subjects of allegoric images in baroque Polish as well as Vice-Kingdom of Peru art. Apart from classical images with The Eucharist’s adoration, in which the luminous body of Christ is placed in a monstrance, there were also symbolic compositions in which the mystery of Christ’s sacrifice was presented in an allegoric way. Some of these images are presented in the article. The most interesting for the author are images common for modern Polish painting and colonial Peru. The first such composition is The Mystical Press – the subject that was very well known in all Latin America – from New Spain to Argentina. It was also known in Europe, but in modern period became less popular. The composition of majority images is based on Hieronim Wierix’s print. Images from Poland and these from Peru repeat the same compositional pattern. The second example is The scouts return from Kanaan, which topic is related with the allegoric of The Eucharist. There are quite a lot of such pictures from both countries. Some of them were a pattern based upon the same print – anonymous work based on Maarten de Vos’s picture. The popularity of The Eucharist motive had been analyzed and variety of its allegoric compositions in post-Tridentine age and Counter-Reformation art. The finding of the article is that art in distant extremities of the Christian world had similar functions – it was used to preserve the Catholicism from heresy danger (Orthodox Church, Protestantism) and, on the other hand, it was a tool to achieve new mission areas for The Church.