

Agata Andrzejewska

Motywy pochodzenia europejskiego jako jeden z aspektów badań nad stylistyką mestizo w barokowej architekturze Wicekrólestwa Peru

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 1, 259-278

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Motywy pochodzenia europejskiego jako jeden z aspektów badań nad stylistyką *mestizo* w barokowej architekturze Ameryki Południowej

Agata Andrzejewska
(Uniwersytet Łódzki,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

Terminologia dotycząca południowoamerykańskiej architektury barokowej stanowi pole dyskusji dla historyków sztuki co najmniej od początków XX w. Wtedy to bowiem zwróciło uwagę badaczy intrygujące, acz efemeryczne zjawisko, które w zauważalny sposób zaznaczyło w XVII i XVIII w. swoją obecność na fasadach znacznej liczby kościołów na obszarze dawnego wicekrólestwa Peru. Stosowane określenia dla tej stylistyki to m.in. „architektura ludowa”, jak nazywa ją Graziano Gasparini¹ i „barok andyjski”, którym to terminem posługują się José de Mesa i Teresa Gisbert². Jednakże, najczęściej używaną obecnie nazwą jest „styl metyski”, dla którego stosować będą oryginalne hiszpańskojęzyczne określenie *mestizo*.

Naukowcy starali się znaleźć odpowiedni termin, który odnosiłby się do sztuki powstałej w wyniku połączenia wpływów europejskich z tubylczymi. Już na początku XX w. Martin Noel, architekt i historyk argentyński, użył określenia „hiszpańsko-indiański”. W latach 30. ten sam badacz zaczął stosować terminy: „ibero-andyjski” oraz „indiańsko-peruwiański”. W 1938 r. po raz

¹ GASPARINI 1966: 51; Autor nazywa sztukę *mestizo* architekturą „popular”, która oznacza architekturę ludową.

² MESA, GISBERT 1975: 9. Mesa i Gisbert używają nazwy „barroco Andino” oznaczający barok andyjski.

pierwszy określenia *mestizo* użył Angelo Guido w artykule „El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonial”³. Pojęcie zyskało akceptację wśród południowoamerykańskich oraz północnoamerykańskich historyków sztuki dopiero w 1948 r., kiedy Alfred Neumeyer zastosował omawianą terminologię w swoim artykule⁴. Jednak dyskusja nad jej zasadnością trwa (z mniejszą lub większą intensywnością) do dziś.

W 1964 r. opublikowane zostały wyniki ankiety przeprowadzonej przez El Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo w Caracas, w której zebrano opinie wybitnych naukowców z Peru, Boliwii, Meksyku, Argentyny, Ekwadoru, Kolumbii, Hiszpanii oraz ze Stanów Zjednoczonych⁵. Odpowiedzieli oni na zadane im pytania dotyczące barokowej architektury hiszpańsko-amerykańskiej. Jedno z pytań wiązało się z adekwatnością określenia *mestizo*. Zdania były podzielone, jednak większość badaczy opowiedziała się za stosowaniem tej terminologii. Można natomiast było zaobserwować różne interpretacje tej nazwy.

José García Bryce z Uniwersytetu w Limie uważa, że styl *mestizo* objawia się jedynie w dekoracji architektonicznej⁶. Carlos Maldonado (Uniwersytet w Quito) z kolei stosuje ten termin w odniesieniu do architektury, która powstała w małych miasteczkach i jest dziełem miejscowych rzemieślników. Maldonado podkreśla także niewielki wpływ sztuki europejskiej na lokalnych artystów⁷. Mesa i Gisbert używają terminu *mestizo* jedynie w stosunku do architektury powstałej w wyniku przenikania się lub połączenia dwóch kultur. Są oni ponadto zdania, że to określenie może być mylnie interpretowane. Nazwa *mestizo* według nich zbyt silnie sugeruje, że była ona wytworem wyłącznie ludności metyskiej⁸. George Kubler z Uniwersytetu w Yale bardzo krytycznie odniósł się do omawianego pojęcia. Utrzymawał on, że słowo *mestizo* jest nieodpowiednie do omawiania problemów związanych z kręgiem sztuki. Uważa nawet, że używanie tego terminu sprawia, że sztuka jest rozpatrywana i interpretowana w kategoriach rasowych⁹.

U podstaw terminu *mestizo* w sztuce leży przekonanie, że omawiana stylizacja jest efektem zmieszania się kultur Nowego i Starego Świata. Było to nieuchronną konsekwencją postępującej kolonizacji świeżo zdobytych dominiów korony hiszpańskiej. To właśnie nazwa nowej grupy etnicznej, pojawiającej się

³ KUBLER 1966: 54.

⁴ KUBLER 1966: 55; NEUMEYER 1948: 104–121.

⁵ GASPARINI 1964: 9.

⁶ KUBLER 1966: 54.

⁷ KUBLER 1966: 55.

⁸ GASPARINI 1964: 30.

⁹ KUBLER 1966: 55; KUBLER – SORIA 1959: 91–92.

w wyniku napływu ludności europejskiej i jej wrastania w społeczność autochtoniczną, zainspirowała współczesnych badaczy do określenia omawianego trendu mianem stylu *mestizo*. Uważali oni bowiem, że tak jak Metysi zrodzeni zostali z mieszanych par europejsko-indiańskich, tak fasady „metyskich” kościołów są owocem związku europejskich idei z żywołością tubylczą.

W późniejszym okresie autorem używającym terminu *mestizo* był Ramón Gutiérrez, stosował określenie w sposób neutralny, opisując dekorację architektoniczną kościołów andyjskiego płaskowyzu¹⁰. Także Teresa Gisbert w swoich pracach publikowanych po roku 1980 nadal określa niektóre obiekty jako powstałe w nurcie *estilo mestizo*¹¹. Luis Enrique Tord badając zjawiska związane z architekturą andyjską, również opisuje niektóre formy jako metyskie¹². Po latach powraca jednak refleksja nad stosownością użycia terminu *mestizo* w związku z jego „rasową” konotacją. Antonio de San Cristóbal dystansuje się od określenia *mestizo* i w odniesieniu do lokalnej dekoracji architektonicznej opowiada się zdecydowanie za terminami *planifrome* i *textilografo*, determinując tym samym zależność formalną kamieniarki kościołów od motywów występujących w tradycyjnych wyrobach tekstylnych¹³. Ważnym „głosem” w dyskusji na temat stylistyki *mestizo* jest wydana w 2010 r. książka Alexandra Gauvina Baileya, w której używa on w sposób jednoznacznie zdecydowany terminu „barok hybrydyczny”, uważając, że pozbawiony jest on bagażu rasowego z jednej strony, a z drugiej ma szersze zastosowanie zarówno w kontekście geograficznym, jak i znaczeniowym¹⁴.

Zakres terytorialny występowania stylu *mestizo* obejmuje południową część Peru i niektóre regiony w Boliwii [il. 1]. Obszar, na którym istnieje najwięcej przykładów form lokalnych ciągnie się od rejonów Arequipy w Peru, aż do boliwijskiego Potosí. Zabytki architektury *mestizo* skoncentrowane są wokół jeziora Titicaca; można je spotkać zarówno w większych miastach, jak i niewielkich osadach regionu. W miejscowościach takich jak Juliaca, Puno czy Juli na fasadach kościołów można odnaleźć wiele interesujących i zaskakujących motywów, charakterystycznych dla tego stylu. Również w architekturze trzech boliwijskich departamentów: Oruro, Chuquisaca i Potosí spotkać można wiele przykładów budowli „metyskich”.

¹⁰ GUTIERREZ 1978: 91.

¹¹ GISBERT 2009; GISBERT 1999.

¹² THORD 1987; THORD 2003: 173–215.

¹³ SAN CRISTÓBAL 1997: 46.

¹⁴ Autor w pierwszym rozdziale swojej publikacji przedstawia historię pojęć *mestizo* oraz *hybryd baroque*; BAILEY 2010: 1–73.



[1. Przybliżony zakres terytorialny występowania stylistyki *mestizo*,
oprac. Agata Andrzejewska]

Styl *mestizo* w architekturze pojawia się w połowie XVII w. Jednak Harold E. Wethey sugeruje, że jego genezy należałoby szukać w podobnym zjawisku występującym na indiańskich wyrobach tekstylnych już w XVI stuleciu. Tubylczy rzemieślnicy łączyli na tkaninach tematy europejskie z motywami prekolumbijskimi, zachowując tradycyjną kolorystykę i technikę wykonania¹⁵.

Mario J. Buschiazzo uważa natomiast, że początków stylu „metyskiego” powinniśmy dopatrywać się w tożsamości etnicznej autorów dekoracji architektonicznej. Podaje trzy elementy, które według niego stanowią cechy wyróżniające tę stylistykę. Na pierwszym miejscu należy wymienić tematy i motywy poruszane przez rzemieślników. Następnie wskazać technikę, w jakiej wykonana jest ornamentyka. Trzecim czynnikiem kształtującym formy stylu *mestizo* była luźna interpretacja form europejskich¹⁶.

¹⁵ WETHEY 1960: 62.

¹⁶ BUSCHIAZZO 1966: 230.

Omawiane zjawisko rozpatrywane w kontekście terytorium peruwiańskiego można określić jako odmianę baroku. Ma ono jednak charakter wyłącznie dekoracyjny; nie posiada znaczenia strukturalnego. W efekcie styl ten obecny jest w architekturze jedynie w ornamentyce fasad, a szczególnie portali, w których koncentrują się dekoracyjne formy kamieniarki. Pozostałe partie budowli są zwykle pozbawione jakichkolwiek elementów, w których można wyodrębnić lokalną, andyjską stylistykę¹⁷.



[2. Maska pumy, portal kościoła Santiago de Pomata, XVIII w.,
 fot. Agata Andrzejewska]

Wspomniana dekoracja jest bardzo zróżnicowana, Jose de Mesa i Teresa Gisbert podzielili andyjskie motywy ornamentalne na trzy główne grupy¹⁸:

- a. Motywy pochodzenia europejskiego: syreny, orły, maskarony, anioły;

¹⁷ MESA, GISBERT 1975: 10.

¹⁸ MESA GISBERT 1975: 10. Autorzy dokonali klasyfikacji motywów, które pojawiają się w stylistyce *mestizo*. Jednak pewne kwestie wzbudzają zastrzeżenia; mianowicie chodzi o grupę „a”. José de Mesa i Teresa Gisbert zawarli w niej elementy pochodzenia renesansowego, które mają występować w architekturze *mestizo*.

- b. Motywy związane z tropikalną florą i fauną amerykańską, w której występują głównie owoce typu papaja, czy ananas [il. 5];
- c. Motywy prekolumbijskie: maski, pумы [il. 2–4].



[3. Wiskacza (?), portal kościoła Santiago de Pomata, XVIII w.,
 fot. Agata Andrzejewska]

Z wyróżnionych grup dekoracyjnych jedynie dwie można zaklasyfikować jako oryginalnie pochodzące z Ameryki; są to grupy b i c.

Mario J. Buschiazzo dokonał innej klasyfikacji motywów występujących w sztuce *mestizo*. Nie podzielił ich według pochodzenia, lecz wyodrębnił sześć grup według tematyki oraz uwzględnił lokalizację zabytków¹⁹:

1. Motywy antropomorficzne: Indianie albo Indianki (San Francisco w La Paz, Santiago w Pomata), syreny (San Lorenzo w Potosi [il. 7], Compañía

¹⁹ BUSCHIAZZO 1966: 231. Autor zastrzegł, że niektóre motywy, a w szczególności owoce, nie zostały zidentyfikowane. Podaje trzy możliwe powody: nieudolność artystyczną, twardość użytych materiałów albo po prostu zniszczenie dekoracji w wyniku upływającego czasu. Innym kontrowersyjnym motywem są przedstawienia szynszyli. Autor zaznacza, że nie mamy możliwości pewnego rozstrzygnięcia, czy chodzi o te właśnie zwierzęta, czy raczej o króliki.

- w Arequipie, katedra w Puno), „indiatydy” albo „kanefory”” (Santiago w Pomata, katedra w Zacatecas).
2. Motywy zoomorficzne: pumy (Katedra w Puno), małpy (Santa Cruz w Juli, Santo Domingo w Tunja), papugi (San Pedro w Zepita, Santiago w Pomata, Santo Domingo w La Paz. [il. 5]).
 3. Motywy fitomorficzne: winogrona (Santa Cruz w Juli, Santiago w Pomata), ananasy (San Juan w Juli, Santo Domingo w Pomata), kakao (Santa Cruz w Juli), kukurydza (Santo Domingo w Tunja), papaja, mango (Santo Domingo w Tunja).
 4. Tubylicze motywy geometryczne.
 5. Motywy mityczne i astronomiczne: słońce (San Lorenzo w Potosí, Santa Clara w Tunja), księżyc (liczne domy w Potosí), gwiazdy (San Lorenzo w Potosí) [il. 7].
 6. Motywy folklorystyczne: strzały, pierścienie, klamry, plecionki.



[4. Maska, motyw z portalu kościoła w Tiahuanaco, XVIII w.,
fot. Agata Andrzejewska]



[5. Papuga, fragment dekoracji fasady kościoła Santo Domingo w La Paz XVIII/XIX w., fot. Agata Andrzejewska]

Wyżej wspomniane tubylcze motywy często współwystępują z symbolami chrześcijańskimi. Należy ponadto zaznaczyć zauważalny wpływ hiszpańskiego stylu *mudejar* na kompozycje stosowane w omawianych budowlach, objawiający się w dążeniu do maksymalnego wykorzystania powierzchni oraz w operowaniu elementami geometrycznymi.

DWUGŁOWY ORZEŁ. Motyw dwugłowego orła po raz pierwszy pojawia się u Hetytów. Jednak dopiero w XI w. rozpowszechnił się on za sprawą sztuki dworu bizantyjskiego²⁰. Za panowania cesarza Zygmunta Luksemburczyka (1433–1437) dwugłowy orzeł stał się symbolem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Wyjątkowa forma oznaczała w tym przypadku dualizm władzy świeckiej (*imperium*) i kościelnej (*sacerdotium*) w świecie chrześcijańskim²¹. Pierwsze wizerunki dwugłowego orła, występujące

²⁰ WETHEY 1960: 61.

²¹ KOMOROWSKI 2007: 200.

go w herbie cesarzy niemieckich, widoczne są na pieczęciach wspomnianego władcy już w 1433 r.²²

Na tereny Hiszpanii oraz jej kolonii motyw ten dotarł za czasów Karola V Habsburga (1520–1558), kiedy władca został obrany cesarzem Świętego Cesarstwa. Na obszarze wicekrólestwa Peru odnajdujemy wiele wyobrażeń dwugłowego orła. Jako przykład może posłużyć przedstawienie z kościoła San Lorenzo w Potosí. Dwa dwugłowe orły umieszczone zostały na klatkach piersiowych dwóch „indiatyd”²³ flankujących główne wejście do świątyni. [il. 8] W zwieńczeniu portalu kościoła Santiago w Pomata znajdują się dwa dwugłowe ptaki otoczone bujną ornamentyką o charakterze floralnym [il. 6]. Także na fasadzie kościoła jezuitów w Arequipie możemy zaobserwować taki sam motyw [il. 9].



[6. Motywy dwugłowego Orła w zwieńczeniu portalu kościoła Santiago de Pomata, XVIII w. (fot. Agata Andrzejewska)]

Dekoracja ta w oczywisty sposób nie jest związana z wpływami tubylczymi. Motyw ten pochodzi z Europy i dotarł na kontynent amerykański jako herb panującej w Hiszpanii w wiekach XVI i XVII rodziny Habsburgów²⁴. Na fasadach osiemnastowiecznych kościołów andyjskich traci on jednak swoje pierwotne heraldyczne i reprezentacyjne znaczenie, stając się jednym z fantastycznych zwierząt na usługach dekoratorów świątyń. Pozostaje nim aż do XIX w.

²² BAUM 1993: 145

²³ Indiatydy rozumiane są jako przedstawienia kobiet pełniących rolę kariatyd. Podobnie uważa Buschiazzo, który równolegle wyróżnia również wyobrażenia „kanefor”; kobiet trzymających na głowie kosze, BUZCHIAZZO 1966: 238.

²⁴ MESA, GISBERT 1975: 30.



[7. Syrena grająca na Chargo, San Lorenzo w Potosí, XVIII w.,
fot. Agata Andrzejewska]

SYRENA. W kulturze europejskiej syreny pierwszy raz wspomniane są w Odysei; występowały w niej pod postacią hybrydy jako pół–kobiety, pół–ptaki. Te mityczne stworzenia, nazywane często nimfami, obdarzone były niezwykłym głosem i przedstawiane były z instrumentami muzycznymi, m.in. z lirą bądź fletem. W wiekach następnych ukazywane były natomiast jako pół–kobiety, pół–ryby²⁵.

W legendach andyjskich syreny pojawiają się wraz z bogiem Tunupą, który w mitologii preinkaskiej identyfikowany jest ze światem wodnym. Bóg ten został uśmiercony za uprawianie zakazanej miłości z dwiema wodnymi boginiami²⁶. W dziele Ludovico Bertonio pojawiają się dwie kobiety-ryby, których imiona w świecie prekolumbijskim oznaczały nazwy ryb występujących w jeziorze Titicaca: „Quesintuu i Umantuu są dwiema siostrami, z którymi zgrze-

²⁵ GRIMAL 1987: 330.

²⁶ GISBERT 2008: 30.

szyl Tunupa według [...] opowieści Indian²⁷. W tym przypadku, podobnie jak w świecie chrześcijańskim, znaczenie syren związane jest z grzechem nieczyściłości oraz rozwiązłości²⁸.

W rejonie andyjskim istnieje około 30 przedstawień syren. Pięć z nich spotykamy w malarstwie, kolejne pięć jako ozdoby na ołtarzach. W pozostałych przypadkach syreny pełniły przede wszystkim rolę dekoracji architektonicznej głównego portalu. Teresa Gisbert dokonała klasyfikacji syren wedle ich symboliki. Podzielone zostały na trzy grupy²⁹:

Syreny pierwszego typu, występujące jako tzw. trzymacze heraldyczne, rozpowszechnione były w świecie europejskim. Ten rodzaj przedstawień odnajdujemy na jednym z portali kościoła Nazarenas w Cuzco, gdzie dwa morskie stwory, jeden o rysach żeńskich, drugi męskich, podtrzymują herb wypełniony monogramem Marii. Podobne wizerunki syren w ujęciu heraldycznym znajdują się w kościołach w Asillo, Lampa i Sucre. Znane są także dwa przykłady, gdzie w centrum kompozycji pojawia się monogram św. Jana Chrzciciela – pierwszy znajduje się w dekoracji portalu w Quispicanchi, natomiast drugi, w Oropesie³⁰.

Syreny drugiego typu wiązać można z platońską teorią Wszechświata. W dziesiątej księdze *Państwa* Platon wskazuje osiem syren, które przy pomocy muzyki poruszają sfery niebiańskie³¹. Istnieje pięć przykładów takich przedstawień; jeden w Ayacucho, a pozostałe w Potosí i w pobliskich miejscowościach³². Na każdym z wymienionych wyobrażeń syreny ukazane zostały pośród ciał niebieskich. Jako jeden z najciekawszych i najpełniejszych modeli przedstawienia „niebiańskich” syren może posłużyć główny portal kościoła San Lorenzo w Potosí. [il. 7] Niezwykle ozdobne główne wejście jest najznakomitszym przykładem stylistyki *mestizo* na terenie wicekrólestwa Peru. Kościół powstał w latach 1547–1551, niemniej fasada została przebudowana w latach 1728–1744³³, o czym informują nas dwa kartusze z inskrypcjami umiejscowione w górnej partii portalu. Pod intabulacjami umieszczono postacie św. Wincentego oraz patrona kościoła św. Wawrzyńca. Portal zostały podzielony masywnym gzymsem, ozdobionym cherubinami oraz ptakami. Dwie powstałe w ten sposób części symbolizują sfery: niebiańską z syrenami, odnoszącą się do filozofii Platona oraz ziemską. W zwieńczeniu portalu ukazane zo-

²⁷ BERTONIO 1612: 291. »Quesintuu y Umantuu: son dos hermanas con quienes pecó Tunupa según [...] en las fábulas de los indios«, cyt. za: GISBERT 2008: 30.

²⁸ KUBIAK 2002: 392; GISBERT 2008: 49; KOBIELUS 2002: 311–312.

²⁹ GISBERT 2008: 49.

³⁰ GISBERT 2008: 49.

³¹ PLATON 1958: 92.

³² GISBERT 2008: 49.

³³ WETHEY 1960: 65.

stały symetrycznie³⁴ dwie syreny z typowymi dla rejonu andyjskiego instrumentami muzycznymi. Boginki morskie grają na *charango*; jest to rodzaj gitary z pudłem wykonanym z pancerza pancernika³⁵. Obydwie postacie wyobrażone zostały na tle gwiazdzistego nieba ze słońcem i księżycem³⁶. Gwiazdy i ciała niebieskie wiązały się z wierzeniami indiańskimi już od czasów preinkaskich. Przedstawianie słońca czy księżyca w świątyniach katolickich stanowiło jednakże potencjalne zagrożenie dla nowej wiary³⁷. Zakon dominikanów był przeciwny ukazywaniu tego rodzaju wyobrażeń w miejscach świętych by uniemożliwić jakkolwiek powrót do dawnych wierzeń i kultów. Inne zakony uznały jednak te motywy za użyteczne w dziele ewangelizacji; Augustianie utożsamiali słońce z Bogiem, natomiast jezuita przedstawiali księżyc i gwiazdne formy jako podległe Bogu stwórcy³⁸.



[8. „Indiańska” kariatyda, San Lorenzo w Potosi, XVIII w.,
fot. Agata Andrzejewska]

³⁴ DORTA 1949: 58.

³⁵ MESA, GISBERT 2002: 149.

³⁶ SEBASTIAN, MESA, GISBERT 1985 1985: 507.

³⁷ KUBIAK 2004: 387.

³⁸ GISBERT 2008: 30.



[9. Dwugłowy Orzeł, fasada kościoła jezuitów w Arequipie, detal, 1698, fot. Agata Andrzejewska]

Z koncepcją Platona doskonale komponuje się wyobrażenie ośmiu syren-orantek wyrzeźbionych na wieży kościoła p.w. św. Marii Magdaleny w Ayacucho, datowany na XVIII w.³⁹ Po analizie tej kategorii należałoby zastanowić się, w jaki sposób to platońskie dzieło dotarło i zainspirowało artystów do stworzenia tego typu wizerunków. Istnieją dwie teorie na ten temat, obie dotyczą zakonów przybyłych do wicekrólestwa: dominikanów, franciszkanów, mercedariuszy, augustianów i jezuitów. Ich zadaniem była, przede wszystkim, ewangelizacja. Edukacją mieszkańców Nowego Świata zajmowali się przede wszystkim jezuita, którzy dotarli do Peru w 1569 r.⁴⁰ Zakonnicy założyli kole-

³⁹ GISBERT 2008: 155; GONZALES CARRE, URRUITA CERUTI, LEVANO PEÑA 1997: 201–202; autorzy interpretują co prawda przedstawienia reliefowe jako wizerunki aniołów, jednak odczytanie postaci przez Teresę Gisbert wydaje się bardziej prawdopodobne.

⁴⁰ WRIGHT 2004: 42.

gia, m.in. w Limie i Cuzco, w których uczyła się nie tylko hiszpańska arystokracja, ale także miejscowa ludność.

Pierwsza koncepcja zakłada, że członkowie Towarzystwa Jezusowego przekazywali bądź narzucali tubylczym rzemieślnikom swoje pomysły architektoniczne. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, gdyż znane jest tylko jedno przedstawienie syren na portalu kościoła jezuickiego, znajdującego się w Arequipie.

Natomiast kolejna hipoteza, bardziej wiarygodna, wiąże się z nauczaniem autochtonów przez jezuitów. Można domniemywać, że rzemieślnicy-artycy wykonujący dekoracje rzeźbiarskie z wizerunkami syren byli kształceni w jezuickich kolegiach, w których mogli zapoznać się z filozofią antyczną, w tym z dziełami Platona⁴¹.

Trzecią grupę stanowią syreny grające na instrumentach muzycznych (lutnia, vihuela, charango), symbolizujące grzech, zmysłowość oraz pokusy⁴². Ten rodzaj przedstawień występuje dość licznie na terenach wicekrólestwa. Za przykład może posłużyć katedra w miejscowości Puno. Podobnie jak w kościele San Lorenzo syreny ukazane są z charango, jednak, co jest najistotniejsze, znajdują się w sferze ziemskiej i – w przeciwieństwie do platońskiej symboliki – oznaczają one grzech cielesny. Motyw syreny był bardzo często stosowany w ornamentyce fasad, które znajdują się w miejscowościach położonych nad jeziorem Titicaca.

ANIOŁY. Wyobrażenia aniołów są jednym z najbardziej rozpowszechnionych motywów w sztuce sakralnej wicekrólestwa Peru. Można pokusić się o stwierdzenie, że każda świątynia, która posiada elementy *mestizo* posiada także wśród innych motywów wizerunki aniołów. Na fasadach andyjskich kościołów pojawiają się one już w XVI w.⁴³

Opracowania polskie dotyczące angelologii Ameryki Łacińskiej są dość ubogie, natomiast literatura hiszpańska oferuje bardzo dużo materiałów na ten temat; w głównej mierze tym motywem ikonograficznym zajmowali się Teresa Gisbert, José de Mesa oraz Ilmar Luks⁴⁴.

W panteonie inkaskim nie można odnaleźć jakiegokolwiek motywu, który byłby podobny do chrześcijańskiego wyobrażenia anioła. Był to symbol nowy i nieznan na terenie andyjskim. Nie wszystkie wizerunki anioła pojawiające się w dekoracji architektonicznej mogą uchodzić za symbole religijne. Na skutek asymilacji importowanych motywów europejskich z lokalną tradycją, czę-

⁴¹ WRIGHT 2004: 42.

⁴² GISBERT 2008: 49.

⁴³ LUKS 1983: 47.

⁴⁴ KUBIAK 2004: 387. W tymże artykule angelologia andyjska jest omówiona na przykładach występujących nie tylko w architekturze, ale również w malarstwie.

sto traciły one pierwotne znaczenie⁴⁵. Gisbert podzieliła anioły według ubioru oraz roli, jaką miały pełnić. Podział ten odnosi się głównie do malarstwa andyjskiego⁴⁶.

„Anioły wojskowe”; niejednokrotnie pojawiają się z muszkietami i sztandarami, najczęściej spotykane w dziełach malarskich. Ich uzbrojenie wzorowane jest na oporządzeniu hiszpańskiej piechoty. Anioły w strojach rzymskich⁴⁷ oraz chóry anielskie bazowały na podziale Dionizego Areopagity; w przedstawieniach plastycznych najwyższą rangą aniołowie występują w spódnicach oraz ze stylizowanymi rzymskimi napierśnikami⁴⁸. Powyższa typologia została przytoczona ze względu na pojawiające się w architekturze wyobrażenia aniołów z trzeciej grupy.

Ilmar Luks natomiast ograniczył się w swojej klasyfikacji do omówienia wspomnianych motywów występujących jedynie na fasadach kościołów. Na pierwszy plan wysuwają się przedstawienia aniołów jako elementów dekoracyjnych. Następnie wymienione są wizerunki anielskie pełniące funkcję symboliczną. Trzecią kategorię tworzą przedstawienia łączące cechy dwóch pierwszych grup⁴⁹.

W architekturze główną rolę przedstawień aniołów jest dekorowanie przestrzeni, czasem jednak pełnią funkcje elementów konstrukcyjnych, z reguły wsporników. Zwykle ukazywane są pod postacią cherubinów, ale pojawia się także motyw uskrzydłonej dziecięcej główki⁵⁰, który (według Luksa) jest najbardziej rozpowszechnionym motywem w „angelologii andyjskiej”⁵¹. Spotykamy go na ogół w formie zwielokrotnionej.

Wśród archaniołów pojawiających się na fasadach architektury sakralnej najczęściej możemy odnaleźć wizerunek św. Michała. Postać tego Archanioła, wyposażonego w miecz i tarczę, depreczającego demony, zazwyczaj pojawia się w centralnej części portalu, oddzielając strefę ziemską od niebiańskiej. Idealnym przykładem, który wkomponowuje się w ten rodzaj przedstawień, jest Archanioł Michał znajdujący się na głównym portalu w katedrze w Puno czy też w kościele Santo Domingo w La Paz [il. 10].

⁴⁵ LUKS 1983: 49.

⁴⁶ GISBERT 2008: 86.

⁴⁷ Bogactwo stroju i jego reprezentacyjność sugeruje, że autorzy wzorowali się na żołnierzach gwardii wicekróla.

⁴⁸ Teresa Gisbert popełnia błąd metodologiczny, gdyż stosuje różne kryteria dla wyszczególnienia poszczególnych typów w tej samej klasyfikacji. Dodatkowo anioły z tej grupy mogą posiadać cechy grupy drugiej, tzn. rzymskiego oporządzenia.

⁴⁹ LUKS 1983: 49.

⁵⁰ KUBIAK 2004: 391.

⁵¹ LUKS 1983: 55.



[10. Archanioł Michał, fasada kościoła Santo Domingo, La Paz, XVIII/XIX w.,
fot. Agata Andrzejewska]

Anioły w regionie andyjskim cieszą się do dzisiaj ogromną popularnością i mają poczesne miejsce w folklorze miejscowej ludności. Jako przykład trwałości ich kultu wymienić można tradycyjne tańce odgrywane podczas różnych świąt, w trakcie których przebrani mężczyźni, wzorowani na aniołach z muszkietami, odgrywają symboliczną walkę ze złem⁵².

GROTESKI. Podobnie jak motyw dwugłowego orła czy anioła, groteski w świecie andyjskim pojawiły się na fasadach świątyń katolickich w XVI w., za pośrednictwem rozpowszechniających się rycin europejskich⁵³. Interesujące przedstawienie motywu groteski jako dekoracji architektonicznej na obszarze Boliwii znajduje się na portalu kościoła parafialnego w Sica Sica. Za architek-

⁵² GISBERT 2008: 87.

⁵³ LUKS 1973: 195.

tów tej świątyni uważani są dwaj Indianie Aymara: Diego Choque oraz Malco Maita⁵⁴.

Dolna część portalu flankowana jest sześcioma kolumnami salomonowymi; po trzy z każdej strony. Za bazy tych filarów służą przedstawienia głów-grotesek ukazane w pozycji frontalnej. Inni badacze dopatrują się w tym przedstawieniu alegorii stanów emocjonalnych: smutku, złości oraz szczęścia. Każda z postaci zwieńczona jest pięcioma ptasimi piórami; to interpretacja typowa dla regionu⁵⁵.

Luks w swojej pracy poświęca cały rozdział groteskom występującym na obramowaniach portali, bezpośrednio sąsiadujących z pozbawionym dekoracji murem⁵⁶. Tym razem jako przykład można wskazać fasadę katedry w Puno. Groteski są tam wkomponowane w ornamentykę, bardzo łatwo można je przeoczyć; pojedyncze motywy zanikają wśród całej, rozbudowanej kompozycji, ale przy uważniejszej obserwacji można dostrzec zarys postaci: oko, nos i usta kobiety z nagimi piersiami⁵⁷. Reliefy groteskowe mają zwykle duże rozmiary i znaczną wartość kompozycyjną. Można tu dostrzec pewne podobieństwo do sztuki *plateresco*, w której groteski podtrzymują tarcze i herby⁵⁸.

Stan badań i opracowania nie wystarczają, by uznać powyższe ustalenia za ostateczne. Dopiero w ostatnich latach doceniono sztukę Nowego Świata doby kolonialnej i jej rzeczywiste znaczenie dla kultury iberoamerykańskiej. Styl „metyski” przez długi czas był uważany za prymitywny, nieporadny i – w związku z tym – niewarty zainteresowania „poważnej” nauki. Wartość poznawcza efektów badań w tej dziedzinie jest o tyle istotna, że w dziełach sztuki sakralnej uwidaczniają się procesy i trendy występujące w tej, jakże wyjątkowej i rządzącej się własnymi prawami, młodej społeczności. Styl *mestizo* w sposób jaskrawy odbiega od kanonów obowiązujących w hiszpańskiej metropolii, zdołał zainteresować tylko stosunkowo nieliczną grupę badaczy, co ma dodatkowo negatywny wpływ na wspomniany zły stan zarówno badań, jak i samych obiektów. Zauważalny postęp na innych polach badań nad historią i kulturą Ameryki Łacińskiej w oczywisty sposób wymusza konieczność reinterpretacji znacznej części poczynionych już ustaleń.

⁵⁴ Ich nazwiska widnieją na bocznej części portalu; jest to bardzo rzadkie, gdyż w świecie sztuki kolonialnej wiedza na temat projektantów tej epoki jest znikoma.

⁵⁵ ANEIVA 1977: 13.

⁵⁶ LUKS 1973: 221.

⁵⁷ LUKS 1973: 224.

⁵⁸ GISBERT, DE MESA 1975: 21.

BIBLIOGRAFIA:

- ANEIVA 1977 – T. ANEIVA, O. CORANTE, FR. CAJIAS, F. CAJIAS, *El templo de Sica Sica*, La Paz 1977.
- BAUM 1993 – W. BAUM, *Kaiser Sigismund: Hus, Konstanz und Türkenkriege*, Styria 1993.
- BAILEY 2010 – G.A. BAILEY, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame Press 2010.
- BERTONIO 1612 – L. BERTONIO, *Vocabulario de la lengua aimara*, t. II, La Paz 1612.
- BUSCHIAZZO 1966 – M.J. BUSCHIAZZO, *El problema del arte Mestizo: contribución a su esclarecimiento* [w:] Congreso internacional de Americanistas, V. 4, Sevilla 1966.
- DORTA 1949 – E. M. DORTA, *El Barroco en la villa imperial de Potosí*, „Arte en America y Filipinas”, t. 3, Sevilla 1949.
- GASPARINI 1964 – G. GASPARINI, *Encuesta sobre la signification de la arquitectura barroca hispanoamericana*, „Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas”, n. 1, Venezuela 1964.
- GASPARINI 1966 – G. GASPARINI, *Analisis critico de las definiciones „arquitectura popular” y „arquitectura mestiza”*, „Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas”, n. 3, Venezuela 1966.
- GISBERT 2008 – T. GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz 2008 [1980].
- GISBERT 2001 – T. GISBERT, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, La Paz 2001 [1999].
- GONZALES CARRE, URRUITA CERUTI, LEVANO PEÑA 1997 – E. GONZALES CARRE, J. URRUITA CERUTI, J. LEVANO PEÑA, *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga*, Lima 1997.
- GRIMAL 1987 – P. GRIMAL, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987.
- GUTIÉRREZ 1978 – R. GUTIÉRREZ, *Arquitectura del altiplano peruano*, Buenos Aires 1978.
- KOBIELUS 2002 – S. KOBIELUS, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002.
- KOMOROWSKI 2007 – R.T. KOMOROWSKI, *Ilustrowany słownik heraldyczny*, Warszawa 2007.
- KUBIAK 2004 – E. KUBIAK, *Motyw anioła w sztuce andyjskiej Wicekrólestwa Peru* [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. ŁEPKOWSKA, J. SKAWIŃSKI, Wrocław 2004.

- KUBLER 1966 – G. KUBLER, *Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas*, „Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas”, Caracas 1966.
- KUBLER, SORIA 1959 – G. KUBLER, M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500 to 1800*, Harmondsworth 1959.
- SAN CRISTÓBAL 1997 – A. SAN CRISTÓBAL, *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Arequipa 1997.
- SEBASTIAN, MESA, GISBERT 1985 – S. SEBASTIAN LÓPEZ, J. DE MESA, T. GISBERT, *Summa Artis. Historia general del arte*, t. XXIX, Madrid 1985.
- LUKS 1973 – I. LUKS, *Tipología de la escultura decorativa hispanica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, „Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas», Caracas, n. 17, Caracas 1973.
- LUKS 1983 – I. LUKS, *El angel en las fachadas religiosas hispanoamericanas del siglo XVIII*, „Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas”, n. 25, Caracas 1983.
- MESA, GISBERT 1975 – J. DE MESA, T. J. GISBERT, *Renacimiento y manierismo en la arquitectura „mestiza”* [w:] *Arquitectura andina: historia y análisis*, La Paz 1975.
- MESA, GISBERT 2000 – J. DE MESA, T. GISBERT, *Monumentos de Bolivia*, La Paz 2000.
- NEUMEYER 1948 – A. NEUMEYER, *The Indian Contribution to Architectural Decoration In Spanish Colonial America*, „Art. Bulletin” 30 (1 March 1948).
- PLATON 1958 – PLATON 1958, *Państwo*, tłum. W. WITWICKI, t. II, Warszawa 1958.
- WETHEY – H.E. WETHEY, *Arquitectura virreinal en Bolivia*, tłum. J. DE MESA, T. GISBERT, La Paz.
- WRIGHT 2004 – J. WRIGHT, *Jezuici*, tłum. P. CHOJNACKI, Amber.

Resumen

**MOTIVOS DEL ORIGEN EUROPEO COMO UNO DE LOS ASPECTOS DE LAS
INVESTIGACIONES SOBRE EL ESTILO MESTIZO EN LA ARQUITECTURA BARROCA
DEL VIRREINATO DEL PERÚ**

El nuevo estilo, llamado mestizo, apareció en el Virreinato del Perú, incluyendo las regiones del sur del Perú, con Arequipa, Ayacucho y al lado del lago Titicaca, las ciudades en Bolivia, a través de La Paz hasta Potosí. Se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII. Hay muchos problemas con la definición del estilo mestizo. Unos investigadores, como Graziano Gasparini lo llaman “la arquitectura popular” cuando otros especialistas, como José de Mesa y Teresa Gisbert utilizan la denominación “barroco andino”. Popularmente mestizo significa una mezcla de la cultura europea e indígena. En la arquitectura, el estilo mestizo aparece sobre todo en las fachadas de iglesias, particularmente en las portadas. Tiene solamente un carácter decorativo, no estructural. Los motivos que aparecen como mestizos están catalogados así: motivos de origen europeo (serpientes, águilas y ángeles); motivos relacionados con fauna y flora tropical (papayas, piñas y monos); motivos precolombinos (máscaras y jaguares). Desgraciadamente, las investigaciones sobre el arte mestizo son insuficientes, por lo que las referencias a este tema están lejos de haberse finalizado.

Summary

**MOTIFS OF EUROPEAN ORIGIN AS ONE OF ASPECTS OF INVESTIGATIONS
OF MESTIZO STYLE IN BAROQUE ARCHITECTURE IN VICEROYALTY OF PERU**

The question of South American baroque architecture is filled with a number of problems which keep scholars dedicated to this topic restless for over 50 years. One of them is terminology. Currently the most widespread term used in connection with native-style adorned churches from the former Peru Viceroyalty, is mestizo style. Other designations are “popular architecture” or “Andes baroque”. This stylization appeared in south of Peru including Arequipa, Ayacucho, the shores of the Titicaca lake down to cities in Bolivia through La Paz to Potosí. Mestizo means a mix of European and Indian cultures. It appeared in the 17th century but it reach the peak of its popularity in the 18th. It has only an ornamental character and no construction importance. The motives which appeared in this style are the following: European-origin motifs (mermaids, eagles, angels); tropical floral and animal related motifs (monkeys, pineapples, papayas); Pre-Columbian motifs (masks, pumes). Unfortunately, the research status is insufficient and thereby the reference materials dealing with the topic is far from complete.