

ANDRZEJ WITKO

DIEGA VELÁZQUEZA MALARSTWO RELIGIJNE NA DWORZE FILIPA IV

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, jeden z najważniejszych artystów XVII stulecia w sztuce europejskiej, zasłynął przede wszystkim jako wybitny portrecista pracujący na dworze króla Hiszpanii Filipa IV. W świetle tych dzieł jawi się on jako humanista, o niezwykłym postrzeganiu człowieka i jego trosk, jako doskonały znawca ludzkich osobowości. W całej swej twórczości artysta wyrażał miłość do świata i ludzi. W jego pracach możemy zauważyć ewolucję od najstarszych płócien o nieco sztywnej kompozycji, aż po ostatnie, w których proces dematerializacji przybrał na sile, gdzie oko postrzega przedstawienie jako rzeczywistość. Niemal przez cztery dekady utrwał rysy swego mecenasa i przyjaciela Filipa IV, jego rodzinę i dwór, przedstawiając nie tylko możnych tego świata, ale także ludzi niższej kondycji społecznej, a nawet często ukazując błazny i karły. Malując ich zdeformowane ciała, artysta zawsze podkreślał ich godność jako istot ludzkich, prezentując ich świetne wizerunki psychologiczne. Są to postaci realne, przedstawiane w różnorodnych pozycjach, cechujących się heterogeniczną emocjonalnością, od beztrudnego uśmiechu po pełnię powagi i surowości oblicza. Ten wybitny portrecista w przeciwieństwie do przytłaczającej większości hiszpańskich malarzy Złotego Wieku pozostawił po sobie małą liczbę dzieł o tematyce religijnej. Jeszcze w pierwszym okresie swej twórczości, w rodzinnej Sewilli, chętnie sięgał do tej tematyki, by po przeprowadzce na dwór królewski bardzo rzadko eksplorować ten obszar, i to zazwyczaj na specjalne życzenie króla lub jego najbliższych. Dlatego w niniejszym

Ks. prof. dr hab. ANDRZEJ WITKO – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Katedra Historii Sztuki Nowożytnej; e-mail: andrzej.witko@upjp2.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8510-6757>

Artykuły w czasopiśmie są dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

studium podejmiemy próbę analizy religijnego malarstwa Velázquezego w czasie służby na dworze królewskim w Madrycie, co obejmuje także jego dwie podróże do Italii. Spróbujemy nadto znaleźć odpowiedź na pytanie o tak słabą popularność tej tematyki w *oeuvre* artysty, a także wskazać, kiedy obszar ten był szczególnie inspirowany dla malarza i jakie mogły być tego przyczyny (Gudiol, *Velázquez* 151-152; Pérez Sánchez, „Velázquez” 125-126, 133-136; Warnke 61-67; Delenda, „Velázquez pintor” 80-87; Salort Pons, *Diego Velázquez* 133-141; Sureda 107-121; Witko, „Velázquez Diego” 38-39).

Malarstwo sewilskie Velázquezego było czasem poszukiwań, odkrywania rzeczywistości i jej naśladowania, stąd nierzadko jedno płótno obejmowało kilka tematów równocześnie. Malarz chętnie sięgał wówczas do wątków religijnych. Do najstarszych prac artysty o tej treści należą powstałe w 1618 roku dla sewilskiego klasztoru Karmelitów dwa płótna odnoszące się do *Niepokalanego Poczęcia* i związanej z nim *Wizji św. Jana na wyspie Patmos* (Londyn, National Gallery). Obrazy te stanowią znakomite studia anatomiczne i z pewnością były malowane na podstawie studium żywych modeli. Niewiele późniejsze jest przedstawienie Immakulaty z sewilskiej fundacji Focus-Abengoa, przywołujące sztukę Alonsa Cano. Z roku 1619 pochodzi *Pokłon trzech Króli* (Museo del Prado w Madrycie), w którym artysta wzniosłą scenę religijną ukazał jako pełną prostoty i bliskości rodzinnej. W tym czasie Velázquez wykonał także bardzo rozpowszechniony dzięki El Grekowi w malarstwie hiszpańskim cykl *Apostolado* (Witko, „Los Apostolados” 295-306), czyli serię wizerunków dwunastu apostołów, przeznaczoną do sewilskiej kartuzji *Santa María de las Cuevas*. Do naszych czasów dochowały się zaledwie dwa z nich. Pierwszy, w kolekcji Musée des Beaux-Arts w Orleanie, ukazuje św. Tomasza, drugi, z Museu Nacional d'Art de Catalunya, św. Pawła. Płótna te przedstawiają popularne postaci, emanujące jednak silnym duchowym rysem. Z tego okresu pochodzi również bardzo popularne w hiszpańskim malarstwie, zwłaszcza tolekańskim, wyobrażenie *Wręczenia ornatu św. Ildefonsowi przez Marię*, znajdujące się dziś w sewilskiej Fundación Focus-Abengoa (López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné* 52-53; Brown 24; Harris, „Velázquez” 45-49; Fernández de Miguel 398-405).

Na tym tle wyjątkowe są dwa wczesne dzieła artysty: *Chrystus w domu Marii i Marty* z National Gallery w Londynie oraz *Uczta w Emaus* z National Gallery w Dublinie. Obydwa płótna na pierwszym planie prezentują wyobrażenie z gatunku *bodegones*, co pozwoliło artyście ukazać wnętrze kuchni i przygotowanie uroczystego posiłku, podczas gdy właściwa scena religijna rozgrywa się na drugim planie. Velázquez celowo igrając z widzem, nie daje mu do końca poznać swych intencji. W pierwszym z malowideł nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy ukazany w tle Chrystus z siedzącą u jego stóp Marią widoczny jest w okienku, łączącym kuchnię z innym pomieszczeniem, czy postaci te odbijają się w lustrze, a być może

jest to po prostu zawieszony na ścianie kuchni obraz (Davies, „Velázquez’s Bodegones” 51-65).

W 1623 roku Velázquez opuścił Sewillę i osiadł na dworze królewskim w Madrycie. Dzięki poparciu potężnego księcia Olivaresa mógł jeszcze w tym samym roku namalować pierwszy portret Filipa IV. Wizerunek przypadł do gustu monarsze, co umożliwiło mu rozpoczęcie zawrotnej kariery dworskiej, poczynając od stanowiska malarza królewskiego (1623), *ugier de cámara*, czyli niższego urzędnika od królewskich komnat (1627), głównego malarza dworu (1628), *alguacil de Casa y Corte* (1633), *ayuda de guardarropa* (1636), *ayuda de cámara* (1643), aż po urząd marszałka dworu *apostador de palacio* (1652). Zwieńczeniem dworskiej kariery artysty było przyjęcie do arystokratycznego zakonu św. Jakuba w 1659 roku. Przełomowa dla rozwoju malarza była jego pierwsza wyprawa do Italii w latach 1629-1631, o czym świadczą dzieła powstałe w tym okresie. Ukazują one ewolucję jego stylu, podkreślając zainteresowanie światem uczuć, tematyką mitologiczną oraz nagością, widoczne między innymi w pracach *Tunika Józefa* (Eskurial) i *Kuźnia Wulkaniana* (Museo del Prado). W czasie pierwszej włoskiej podróży namalował także dwa widoki Villi Medici w Rzymie (*Pawilon Kleopatry*, *Loggia*, obydwa w Museo del Prado), zaliczane do najwcześniejszych obrazów w dziejach sztuki powstałych w plenerze (Rodríguez G. Ceballos passim; Finaldi, „Pintura y devoción” 175-189; Aterido 189-215).

Jednym z najwcześniejszych zleceń królewskich dla młodego Velázqueza na madryckim dworze było utrwalenie rysów św. Szymona de Rojas tuż po jego śmierci. Zakonnik ten w dniu 21 listopada 1611 roku założył w Madrycie, istniejące do dziś, Bractwo Niewolników Najśłodszego Imienia Marii *Ave Maria* (Arcos, *Primera parte* 315-320; Vega y Toraya, *Vida del venerable* 220-225; Corral passim), którego celem było rozbudzenie nabożeństwa maryjnego, intensywne życie eucharystyczne oraz służba ubogim. Bractwo to rozwinęło się niezwykle żywiołowo, zarówno w innych klasztorach trynitarских, jak i w krajach Ameryki Łacińskiej, gdzie zostało przeszczone przez trynitarских biskupów, wychowanków św. Szymona. Do pierwszych członków Kongregacji należeli między innymi król Filip III ze swymi dziećmi. Zakonnik ten dwukrotnie miał odrzucić nominację biskupią, najpierw na stolicę w Jaén, a następnie w Valladolid. W Madrycie pełnił funkcję doradcy Filipa III, będąc równocześnie wychowawcą jego dzieci – infantów Ferdynanda i Karola. W 1622 roku Filip IV mianował go spowiednikiem swej małżonki królowej Elżbiety. Zmarł 28 września 1624 roku w Madrycie i został pochowany w tamtejszym klasztorze Trynitarzy Trzewiczkowych. Tuż przed złożeniem ciała do grobu sportretowano zwłoki, aby uwiecznić tak wybitną postać (Aznar 247v-254v; López de Altuna 452-572; Arcos, *Primera parte* passim; Arcos, *Segunda parte* passim; Vega y Toraya, *Vida del venerable* passim; *Breve ragguaglio* passim; Vega

y Toraya, *Crónica de la Provincia* 176-428; *Compendio della vita* 1-23; Cano passim; Re 298-300; Fuentes passim).

Powstały wówczas trzy portrety, dwa sporządzone z polecenia króla przez nadwornych malarzy, a jeden na prośbę przełożonego klasztoru trynitarzkiego. Jednym z tych malowideł jest portret namalowany przez Velázquez, przedstawiający Szymona de Rojas (101 x 121 cm), własność Palacio del Duque del Infantado w Madrycie, eksponowane w Museo de Bellas Artes w Walencji (il. 1). Obraz ten ukazuje martwego już zakonnika, ubranego w habit i płaszcz trynitarzy trzewiczkowych, o pełnym spokoju, a nawet słodczy obliczu. Głowa zmarłego, przybrana w kaptur, spoczywa na poduszce, a jego dłonie splecione różańcem podtrzymują mały krzyż. Na piersiach spoczął duży drewniany krzyż, a z ust, jakby w ostatnim tchnieniu, wyszły słowa będące mottem jego życia: *Ave Maria*. Kwestia autorstwa tego malowidła była przedmiotem licznych dyskusji. Kiedy w 1929 roku obraz wystawiono w Sewilli na *Exposición Iberoamericana*, znalazł się tam jako dzieło Francisca de Zurbarána (Camón Aznar, *Velázquez* 371). Jednakże w 1624 roku, w chwili śmierci Szymona, Zurbarána nie było w Madrycie, nie mógł przeto namalować interesującego nas obrazu¹. Diego Angulo Iníiguez i Alfonso E. Pérez Sánchez przypuszczali przed laty, iż malarza tak sugestywnego obrazu należy doszukiwać się w osobie Vicente Carducha (Angulo Iníiguez i Pérez Sánchez 86-189). Dopiero badania Péreza Sáncheza („Novedades Velazqueñas” 372-380) i autora niniejszego studium udowodniły autorstwo Velázquez, którego na kilka miesięcy przed śmiercią Szymona zatrudnił Filip IV (*Italian and Spanish* 184-185; López-Rey, *Velázquez. Maler der Maler* 52; Witko, *Sztuka w służbie* 300-302; Witko, *San Simón* 58-62; Cruz Valdovinos 76-78; *Velázquez* [katalog wystawy, Paris], red. Kientz 166-167).

Wiemy, iż artysta portretował Świętego spoczywającego na marach dwukrotnie (Justi, *Diego Velázquez* passim; Justi, *Velázquez* passim); po raz pierwszy w 1624 roku, zaraz po śmierci zakonnika, i ponownie 4 lipca 1629 roku, gdy w obecności króla Filipa IV i Don Carlosa dokonano ekshumacji ciała trynitarza. W rzymskim klasztorze SS. Trinità degli Spagnoli zachowała się siedemnastowieczna kopia punktowa zaginionego rysunku Velázquez, przedstawiająca studium głowy zmarłego Szymona de Rojas (il. 2). Rysunek, z całą pewnością sporządzony tuż po śmierci

¹ W ostatnich kilkadziesiąt latach biografowie Zurbarána nie przypisują mu autorstwa tego wizerunku. Gregori i Frati (passim) nie wskazują na jakąkolwiek realizację Zurbarána o wątkach trynitarzskich; Gállego i Gudiol (99, 286) wzmiankują natomiast pochodzący z lat 1631-1640 obraz, znajdujący się dziś w prywatnej kolekcji w Madrycie, z przedstawieniem Dzieciątka Jezus w habitie dominikańskim, gdy w rzeczywistości jest to habit trynitarzki.

zakonnika, został opublikowany w 1970 roku przez José Camóna Aznara, jednak odkrycie to pozostało bez echa².

Do niedawna za pierwszy obraz religijny Velázquezowi powstały na dworze królewskim w Madrycie w latach 1628-1629 uchodziła *Uczta w Emaus* (il. 3). Dzieło pochodziło z sewilskiej kolekcji, zostało sprzedane przez marszanda Wildensteina kolekcjonerowi Altmanowi, który ofiarował je do Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Malowidło to nie było dotychczas poddane specjalnym badaniom technologicznym, rzadko też jest pokazywane na wystawach sewilskiego artysty, przez co nie doczekało się bogatej literatury. Występują nawet trudności z jego datowaniem. Niektórzy chcą je umieścić jeszcze w sewilskim okresie twórczości Velázquezowi, ale są i tacy, którzy uważają, że powstało w czasie pierwszej wyprawy artysty do Włoch lub tuż po niej. Obraz ten nawiązuje do często prezentowanych przez malarza uprzednio *bodegones*, scen przy stole, o czym przypominają rustykalne fizjonomie uczniów, biały obrus i położone na nim przedmioty codziennego użytku. Tym razem w wieczerzy bierze udział zmartwychwstały Chrystus i dwóch jego uczniów, którym tradycja nadała imiona Łukasz i Kleofas. Na mocno przemalowanym obrazie dostrzegamy niezwykle kontrast pomiędzy postacią skupionego, zatonionego w modlitwie Jezusa, łamiącego chleb, a dwoma uczniami, z niezwykle ekspresją, wręcz gwałtownie reagującymi na rozpoznanie w towarzyszu drogi Mesjasza. Scena ta posiada silny ładunek doświadczenia mistycznego, choć w tym przypadku nie ilustruje ona wizji, ale rzeczywistą obecność Zmartwychwstałego (Brown 56).

Peter Paul Rubens w czasie swego drugiego pobytu na dworze madryckim zachęcił młodego Velázquezowi do odbycia podróży do Italii, celem poznania sztuki włoskiej i najważniejszych nurtów artystycznych panujących wówczas w chrześcijaństwie. W czasie swej pierwszej podróży do Włoch Velázquez w 1630 roku namalował niezwykle ważne dzieło *Tunika Józefa* (223 x 250 cm), przechowywane dziś w Eskurialu (il. 4), dające świadectwo tego, czego się nauczył w Italii. Malowidło cztery lata po powstaniu wraz z *Kuźnią Wulkana* zakupił król hiszpański. Można zatem wnioskować, iż artysta namalował je dla własnej przyjemności, a nie na zlecenie monarchy. Ilustruje ono perykopę z Księgi Rodzaju (Rdz 37, 31-35) dotyczącą historii Józefa Egipskiego, który został z zazdrości sprzedany przez braci

² Nie zachował się inny obraz Velázquezowi, namalowany jakoby przy rekognicji ciała Szymona de Rojas, podczas ekshumacji w 1629 roku. Dzieło to miało się znaleźć w jednej z belgijskich kolekcji; przedstawiało zwłoki Świętego wydobyte z grobu w nienaruszonym stanie, w otoczeniu dostojników kościelnych i państwowych, z królem na czele. Prawdopodobnie kopią tego obrazu było niewielkie malowidło wykonane na miedzi, przechowywane uprzednio w kolekcji Markiza de la Remisa. Niestety i ono zaginęło, a znamy je jedynie ze starej, o słabej jakości, fotografii. Wedle wizerunku, który Velázquez miał namalować podczas rekognicji zwłok trynitarza, sporządzono około 1660 roku drewnianą płaskorzeźbę, zachowaną do dziś w zbiorach Hispanic Society w Nowym Jorku (Camón Aznar, „Copia de un dibujo” 30-31; Marias i Carlos Varona 108-119).

karawanie Izmaelitów spieszącej do Egiptu. Chcąc zamaskować ten fakt, synowie pokazali ojcu, którym był Jakub Patriarcha, zakrwawioną tunikę Józefa, sugerując, iż zabił go dziki zwierz. Badania technologiczne wykazały, iż malarz wykorzystał pochodzące z Neapolu płótno i farby, co wskazuje, iż dzieło to zostało wykonane właśnie w tym miejscu, lub też z wykorzystaniem tamtejszych materiałów w Rzymie, jeszcze przed powrotem do Hiszpanii (Brown 78-79; Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 219-233; Delenda, *Velázquez. Peintre* 85-86; Witko, „Co Velázquez zawdzięcza” 465-473; Cruz Valdovinos 120-122).

W *Tunice* Velázquez uciekł się do pokazania nowej koncepcji ujęcia perspektywicznego oraz odległości między poszczególnymi osobami. Marmurowa posadzka, ale także i pies przywołują ewidentnie dzieła malarstwa weneckiego, zwłaszcza Tintoretta. Z kolei wyraźny wpływ sztuki Guercina uwidacznia się w porównaniu z jego *Powrotem syna marnotrawnego* z Galerii Sabaudzkiej w Turynie (Palomino 165; Gállego, „La túnica de José” 168-173; Marías 277-296). Malowidło ilustrujące starotestamentalną historię syna patriarchy Jakuba odkrywa także niewidoczny wcześniej świat ludzkich emocji. Bez wątplenia była to lekcja sztuki Rafaela, choć należałoby wskazać na szereg innych malowideł, które mogły zainspirować hiszpańskiego artystę. Należy do nich z pewnością *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia z kościoła San Luigi dei Francesi. To niezwykle zaskoczenie i poruszenie wiadomością ujawnia się w momencie ogłoszenia Jakubowi wieści o śmierci jego ukochanego syna Józefa. Velázquez w czasie pobytu w Rzymie widział zapewne także *Męczeństwo św. Erazma* z bazyliki watykańskiej czy *Śmierć Germanika*, malowaną przez Poussina na zlecenie kard. Barberiniego. Podobne emocje ilustrował także Andrea Sacchi w *Mszy św. Grzegorza*³.

Kolejną nowością wprowadzoną przez Velásqueza wskutek włoskiej lekcji jest odkrycie świata nagości, w tym przypadku męskiej, tak popularnej w Italii od początków renesansu. Właściwie pozostawała ona w dotychczasowym malarstwie hiszpańskim nieobecna, choć za jej zwiastun można uznać już słynne płótno *El Greca Męczeństwo św. Maurycego* z Eskurialu. Wydaje się jednak, że jej afirmacji należałoby się dopatrywać w fascynacji Velásqueza rzeźbą antyczną. W twórczości Hiszpana można odkryć też kontakt z żywym męskim modelem, zapewniający perfekcyjną wręcz naturalność przedstawionych przezeń postaci. Z pewnością Velázquez inspirował się szeregiem włoskich źródeł, do których mogły należeć między innymi *Dawid* Berniniego czy wspomniane wcześniej dzieło Poussina, a także płótna Guida Reniego, zwłaszcza *Św. Sebastian* oraz *Ukrzyżowanie*. Punktem kulminacyjnym

³ Ten świat uczuć obecny będzie później w wielu dziełach hiszpańskiego malarza, szczególnie mocno zaakcentowany w *Poddaniu Bredy*, *Merkurym i Argusie* czy *Prądkach* (Mena Marqués 28-29; Salort Pons, *Velázquez a Roma* 44-45; Witko, „Las Hilanderas” 81-92).

Velázquezowskiego spojrzenia na męską nagość będzie jego *Ukrzyżowanie* z klasztoru San Plácido, dziś w Museo del Prado (Dobrzycka 28-29; Mena Marqués 28-29; Salort Pons, *Velázquez en Italia* 59-64).

Centralna tajemnica wiary, dotycząca zbawczej śmierci Jezusa, zawarta w *Cre-do* w słowach: „Ukrzyżowan, umarł...” z pewnością należy do najpopularniejszych tematów ikonograficznych w sztuce religijnej. Sposób plastycznego przedstawiania tego wydarzenia stał się fundamentem zagorzałego sporu w Hiszpanii na przełomie XVI/XVII wieku. Do zasadniczych, choć ściśle nieobowiązujących rozstrzygnięć, przyczynił się słynny traktat Francisca Pacheca pt. *El Arte de la Pintura*, zredagowany między 1634 a 1638 rokiem, a wydany drukiem w 1649 roku. Autor, związany z hiszpańską inkwizycją i z jej ramienia czuwający nad ortodoksyjnością świętych obrazów, wiele miejsca poświęcił kwestii ukrzyżowania Jezusa, podejmując próbę rozwiązania silnego konfliktu dotyczącego tego tematu ikonograficznego. Pacheco był gorącym zwolennikiem ukazywania przybitego do krzyża ciała Jezusa czterema a nie trzema gwoździami. Podaje on szereg racji, zarówno historycznych, jak i teologicznych, odnoszących się do takiego właśnie przedstawienia, które dzięki jego zabiegom zasadniczo zostało przyjęte w hiszpańskim malarstwie Złotego Wieku. Świadectwem tego są między innymi dzieła Diega Velázqueza (Pacheco 713-734).

W inwentarzu dóbr pośmiertnych artysty odnotowano malowidło Chrystusa na krzyżu, o wielkości odpowiadającej jednemu z zachowanych płócien (100 x 57 cm), które w 1940 roku w czasie konserwacji ujawniło na płótnie sygnaturę i datę: *D. Velázquez fa. 1631* (il. 5). To mniej znana wersja *Ukrzyżowania* Velázqueza, nasycona za to większym dramatyzmem. Prezentuje ona moment agonii Chrystusa, który wciąż jeszcze żywy, zdaje się z bólem zwracać do Ojca: *Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił*. Chrystus w niezwykłym majestacie cierpienia, przepasany niewielkim perizonium, stoi na *suppedaneum*, wznosząc wysoko w górę swe ramiona. Jego ciało, zgodnie z dyspozycją Pacheca, przytwierdzone jest czterema gwoździami, spod których sączą się strugi krwi, spływające po ciele i krzyżu. Świetlisty nimb ogarnia pełne bólu i cierpienia ukoronowane cierniem oblicze, zdające się przywoływać płótna Guida Reniego, które hiszpański malarz poznał w czasie swej pierwszej wyprawy do Włoch. W górze, ponad belką poprzeczną zawieszono *titulus* z tekstem winy w trzech językach, podanym wedle tradycji przez Poncjusza Piłata: *Jezus Nazareński Król Żydowski*. Łacińska wersja napisu rozpoczyna się od słów *HIC EST...* Pod krzyżem uwidoczniiona jest czaszka praojca Adama, w tle zaś rozciąga się piękny krajobraz. Obraz znajdował się przez lata w klasztorze Bernardynek Sakramentek w Madrycie. Po hiszpańskiej wojnie domowej zakonnice za odbudowę zrujnowanego klasztoru przekazały państwu hiszpańskiemu to dzieło, które decyzją ministra edukacji w 1946 roku weszło w skład kolekcji Museo del Prado

(Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 289-297; Delenda, *Velázquez. Peintre* 96-109; Gállego, „Cristo en la cruz” 179-180; Cruz Valdovinos 154-155).

Martwy Chrystus na krzyżu (250 x 170 cm) to jeden z najbardziej znanych obrazów Velázqueza, bez wątpienia, najważniejszy spośród wszystkich jego dzieł o charakterze religijnym (il. 6). Dzieło to należy do najpopularniejszych wizerunków dewocyjnych w Hiszpanii. Zainspirowało ono powstanie poezji Miguela de Unamuno w roku 1920 czy serię wizerunków autorstwa Antonia Saury. Według legendy dzieło Velázqueza powstało jako wotum ekspiacyjne króla Filipa IV za jego nieczne czyny w klasztorze sióstr Benedyktynek pw. św. Placyda w Madrycie. Niektórzy za fundatora uznają jednak don Jerónima de Villanueva, protonotariusza Aragonii, który miał ułatwić królowi wstęp do klauzuruowego klasztoru. Niektórzy badacze, jak Ceballos a zanim Cruz Valdovinos dopatrują się genezy powstania malowidła w akcie profanacji krzyża, jakiego mieli dokonać portugalscy Żydzi, skazani przez inkwizycję i pozbawieni życia w czasie *Auto-da-fé* na madryckiej Plaza mayor 4 lipca 1632 roku. Dzieło datowane jest na około 1632 rok i stanowi wyraźne pokłosie pierwszej podróży Velázqueza do Italii, w czasie której zafascynował się nagością w sztuce, pięknem klasycznie przedstawionego ciała ludzkiego, w tym wypadku cierpiącego, jednakże pozbawionego bólu i dramatyzmu, a pełnego łagodności, piękna i spokoju, bliskich klasycznej rzeźbie. Malowidło to zachwyca oszczędnością środków wyrazu. Na wyrazistych deskach krzyża o widocznej fakturze drewna, na szerokim *suppedaneum* stoi martwy Chrystus. Jego ciało przybite jest do krzyża czterema gwoździami, biodra okrywa wąskie perizonium, a głowę okala korona z cienia, ponad którą widnieje *titulus* z trójjęzycznym tekstem *Jesus Nazareński Król Żydowski*. Ze spuszczonej głowy Chrystusa zwisają włosy, opadając na jego prawe ramię, co powoduje, że widoczna jest jedynie lewa część twarzy. Niektórzy chętnie interpretują to ujęcie jako przedstawienie dwóch natur Mesjasza – boskiej, zakrytej przed wzrokiem stworzeń, i ludzkiej – dostępnej dla innych. Ciało Zbawiciela, jaśniejące nieziemskim światłem, spływa krwią, która intensywnie znaczy śladami drzewo krzyża. Malowidło Velázqueza nawiązuje do płótna Francisca Pacheco z 1614 roku, zachowanego w Fundación Rodríguez Acosta w Grenadzie, powtórzonego rok później w wersji zachowanej w prywatnej kolekcji. Pacheco wiele miejsca w swych pismach poświęcił kwestii konieczności ukazywania Chrystusa ukrzyżowanego, przybitego czterema gwoździami. Miał on powoływać się na taki sposób przedstawiania przez Albrechta Dürera na rycinie z jednej księżek, którą oglądał w czasie podróży do Eskurialu w 1611 roku w bibliotece Filipa II. Malowidło zostało nabyte przez Manuela Godoya, następnie skonfiskowane, w 1826 roku wystawione w Paryżu na sprzedaż. Książę de Quiroga ofiarował je królowi Hiszpanii Ferdynandowi VII (Brown 158-161; Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 279-287;

Gállego, „Cristo crucificado” 180-183; Delenda, *Velázquez. Peintre* 96-109; Pérez Sánchez, „El Cristo de Velázquez” 335-350; Cruz Valdovinos 157-160).

Płótno przedstawiające pokusy św. Tomasza z Akwinu (244 x 203 cm) wykonane zostało zapewne w 1632 roku (il. 7) i przekazane w marcu 1633 roku przez Antonia de Sotomayor z Madrytu do kolegium św. Dominika w Orihuela, gdzie zawieszono je w zakrystii klasztornej. Ilustruje ono wydarzenie z żywota św. Tomasza, który wstępując do zakonu dominikanów, pozostawił swoją rodzinę w żalu, niepokodzoną z jego życiową decyzją. To właśnie krewni Tomasza mieli wysłać do klasztoru prostytutkę, która sprowadziłaby go na złą drogę, tak by zrezygnował z życia zakonnego. Tymczasem młody zakonnik miał pochwycić rozpaloną żagiew z kominika i na ścianie swej celi namazał krzyż, a następnie przepędził grzeszną damę, która uciekła w popłochu. Wyczerpany dominikanin, podtrzymywany przez jednego anioła, otrzymać miał z rąk innego niebiańskiego posłańca cingulum, na znak zwycięstwa nad pokusami cielesnymi. Malowidło dotyka dwóch różnych rzeczywistości, mistycznej i ziemskiej. Obok zjawienia się dwóch wysłańców nieba, realizm sceny podkreśla szereg elementów. Artysta opierając się na motywach Serlia, ukazał piękny kominek, w którym buchają płomienie ognia. Na pierwszym planie widoczny jest mały stolik z kałamarzem i papierami oraz leżące na podłodze dwie otwarte księgi. Malowidło to początkowo przypisywano malarzowi z Murcji Nicolásowi de Villacís, niekiedy także Alonsowi Cano, nim od 1925 roku związane je ostatecznie z nazwiskiem Velázquez, co potwierdziły badania technologiczne płótna (Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 263-277; Delenda, *Velázquez. Peintre* 110-113; Gállego, „Tentación de Santo Tomás” 184-189; *Velázquez* [katalog wystawy, London], red. Carr i Bray 158-161; Checa 113; Cruz Valdovinos 155-157; Vincent-Cassy passim).

Chrystus ubiczowany i dusza chrześcijańska (165 x 206, 4 cm) to dzieło powstałe tuż po powrocie Velázquez, z pierwszej podróży do Włoch, od 1883 roku przechowywane w zasobie National Gallery w Londynie (il. 8). Przedstawia mało popularny w ikonografii wątek kontemplacji Męki Chrystusa w jego biczowaniu przez duszę chrześcijańską. Nabożeństwo to było dość popularne w pierwszej tercji XVII stulecia w Hiszpanii, czego świadectwem jest kilka ważnych dzieł o tej tematyce, choćby autorstwa Juana de Roelasa z 1616 roku z przeznaczeniem dla klasztoru Weielenia w Madrycie i z roku 1624 do retabulum w kościele mercedariuszy w Sanlúcar de Barrameda. Liczni autorzy początkowo dopatrywali się w tym przedstawieniu ilustracji wizji św. Brygidy Szwedzkiej jako dziewczynki. Większość naukowców słusznie odrzuca łączenie tego malowidła ze śmiercią córki Velázquez, Ignacji, gdyż kontemplacja Męki Pańskiej wydaje się szczególnym darem i przywilejem dla żyjących na tym świecie, nie zaś dla zmarłych, cieszących się kontemplacją Boga żywego. Malowidło obecnie datuje się na około 1633 rok, choć niektórzy przesuwają datę jego powstania na 1628 rok. Obraz ukazuje w centrum ubiczowanego Chrystusa

przy kolumnie, obok którego znalazły się sznury i bicze. Z głowy Zbawiciela wychodzi jasny promień w kierunku personifikacji Duszy ludzkiej, nad którą czuwa Anioł Stróż. Początek XVII stulecia związany był nie tylko z nabożeństwem do Męki Chrystusa kontemplowanej przez duszę ludzką, ale także z kultem św. Aniołów Stróżów, rozciągniętym na cały Kościół przez papieża Pawła V w 1608 roku (Bardi 94; Brown 67-68; Delenda, *Velázquez. Peintre* 90-95; López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné* 82-83; *Velázquez*, [katalog wystawy, London], red. Carr i Bray 148-151; Cruz Valdovinos 105-106).

Ostatnimi laty ożywiona dyskusja towarzyszyła przedstawieniu św. Rufiny (77, 2 x 64, 6 cm), pochodzącemu z kolekcji don Luisa Méndeza Haro, dziś eksponowanemu w Fundación Focus-Abengoa w Sewilli (il. 9). Św. Rufina, urodzona w roku 270, pochodziła z sewilskiej rodziny garncarzy i wraz z siostrą św. Justą zajmowała się sprzedażą naczyń glinianych. Za odmowę złożenia ofiary bogini Salambó siostry poniosły śmierć męczeńską w 278 roku, dając świadectwo wiary chrześcijańskiej. Ich atrybutem są gliniane naczynia, trzymane w dłoniach lub leżące u stóp – z białej gliny u św. Rufiny, zaś z czerwonej u św. Justy, oznaczające czystość dziewic i krew męczenników. Innym atrybutem świętych siostr jest słynna wieża sewilskiej katedry – Giralda. Według pobożnej tradycji, gdy Sewillę w roku 1504 nawiedziło trzęsienie ziemi, dwie święte patronki miasta zstąpiły z nieba i podtrzymały wieżę katedralną, by ta się nie zawaliła (Kaster 252-253). Malowidło Velázqueza datowane jest na około 1633 rok, ze względu na zastosowanie tego samego płótna, jak w przypadku powstałych wówczas portretu infantki Marii czy wizerunku Sybilli. Obraz ukazuje młodzieńką męczennicę z liściem palmy w prawej dłoni i glinianymi naczyniami z białej gliny w lewej. Cruz Valdovinos przypuszcza, iż modelką mogła być córka malarza, Francisca (*En torno* 49-65; Cruz Valdovinos 103-105; Witko, *Sewilskie malarstwo* 282-288; *Velázquez* [katalog wystawy, Wien], red. Haag 157-159; Garrido Pérez, *Velázquez. El fluir* 208-237).

Płótno *Święci Antoni i Paweł* (261 x 192, 5) z około 1634 roku było przeznaczone do kaplicy w ogrodach królewskich słynnego pałacu Buen Retiro (il. 10). Malarz w tym dziele oparł się na rycinie Albrechta Dürera z 1504 roku o tej samej tematyce oraz na jednym z pejzaży z królewskiej kolekcji autorstwa Joachima Patinira, a także na płótnie Sáncheza Coello *Św. Antoni opat i św. Paweł pustelnik* z roku 1582 z bazyliki w Eskurialu. Velázquez stworzył jednak swoje autorskie dzieło, stanowiące wyjątkową refleksję nad naturą, pejzażem, kolorem i perspektywą powietrzną. Było to malowidło tak nowatorskie, iż przez długi czas uznawano je za dzieło z ostatnich lat twórczości wielkiego malarza. Temat obrazu został zaczerpnięty ze *Złotej legendy*, która posłużyła Velázquezowi do przedstawienia kolejnych wątków żywota niezwykłych postaci. Św. Antoni po tym, gdy we śnie zostało mu objawione, iż inny pustelnik poprzedził go żyjąc na pustyni, postanowił go odwiedzić. W drodze napotkał

satyra, centaury i wilki, którzy wskazali mu drogę do jaskini św. Pawła pustelnika. Gdy eremicy przebywali razem, Bóg posłał kruka, który w dziobie przyniósł im pokarm do jedzenia. W czasie drogi powrotnej św. Antoni ujrzał, jak aniołowie towarzyszyli duszy św. Pawła w drodze do nieba. Wówczas powrócił do towarzysza na pustyni i znalazł jego ciało martwe, w pozycji klęczącej. Postanowił wówczas pogrzebać jego doczesne szczątki, w czym dopomogły mu lwy grzebiąc dół swoimi łapami. Zachował się obraz w prywatnej kolekcji ukazujący św. Antoniego opata, będący zapewne malowidłem przygotowawczym dla królewskiego zamówienia (Camón Aznar, *Velázquez* 807-814; Brown 96-97; Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 299-307; Delenda, *Velázquez. Peintre* 114-120; Gállego, „San Antonio Abad” 284-291; López-Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné* 212-215; Angulo 47-63; Cruz Valdovinos 168-159; Garrido Pérez, *Velázquez. El fluir* 238-253).

Plótno *Koronacja Madonny* (178, 5 x 134, 5 cm) powstało około 1640 roku (il. 11), tuż po słynnym *Poddaniu Bredy*. Było ono przeznaczone do oratorium królowej w madryckim alkazarze. Velázquez w tym dziele oparł się na dobrze znanych sobie przedstawieniach koronacji Marii pędzla El Greca, jak również na rycinie Dürera. Gállego dopatruje się w tym dziele silnego odniesienia emblematycznego, wedle którego malarz ujął całą kompozycję koronacji Madonny w formie serca, wiążąc ten przekaz ikonograficzny z nabożeństwem do Niepokalanego Serca Marii, szczególnie propagowanego przez św. Franciszka Salezego od 1611 roku. Artysta ukazał Trójkę Świętą, w osobach Boga Ojca z globem ziemi w ręku, Jezusa Chrystusa z berłem, podtrzymujących nad głową Bogarodzicy kwiecisty nimb, przez który przenikają promienie otaczające szybującą ponad Madonną gołębicę Ducha Świętego. Osoby ubrane są w ciemne, poważne stroje w tonacji fioletów, czerwieni i ciemnego błękitu. Dynamiki przedstawianiu przydają uskrzydłone główki anielskie i aniołki podtrzymujące płaszcz Marii (Brown 177-179; Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica* 447-457; Delenda, *Velázquez. Peintre* 124-133; Gállego, „La coronación de la Virgen” 348-350; López-Rey, *Velázquez. Maler* 154-155; Finaldi, „El último cuadro” 94-101; Checa 177; Cruz Valdovinos 195-198).

Przedstawione prace odkrywają Velásqueza jako człowieka wykształconego, lektora klasyków, zafascynowanego Italią. Jego księgozbiór zawierał ponad sto pięćdziesiąt tytułów, w języku hiszpańskim, włoskim i łacińskim, co w XVII stuleciu nie było liczbą wygórowaną, ale artysta miał też w zasięgu ręki obfitą bibliotekę w pałacu królewskim. Był to zbiór urozmaicony, od prac naukowych aż po poezję. Duża jego część dotyczyła architektury i perspektywy, nie brakowało też publikacji z zakresu astrologii, astronomii, geografii, matematyki, medycyny, historii, słowników hiszpańsko-włoskiego i łacińsko-hiszpańskiego, jak również wydawnictw ilustrowanych, do których należała między innymi *Iconologia* Cesarego Ripy i *Metamorfozy* Owidiusza. Zdziwiała natomiast znikoma liczba książek religijno-dewocyjnych.

Zdumiewa także w sumie niewielka liczba dzieł Velázquezego o tematyce religijnej. Z pewnością artysta nie był sceptykiem religijnym, co byłoby nie do pomyślenia w kulturze hiszpańskiej tamtego okresu, jednak jego religijność dalece odbiegała od typowej postawy, reprezentowanej przez większość współczesnych mu malarzy. Tematy religijne podejmował głównie w młodości, gdy w Sewilli pracował dla klienteli klasztornej, później, już w Madrycie – wolny od ograniczeń i nacisków, jakim podlegali inni artyści hiszpańscy, uzależnieni od gustów kościelnych zleceńodawców – wracał do motywów religijnych stosunkowo rzadko, za każdym razem, jak choćby w wypadku *Martwego Chrystusa na krzyżu*, *Koronacji Madonny* czy *Świętych Antoniego i Pawła*, na konkretne życzenie królewskie. Najwięcej dzieł religijnych wyszło spod pędzla artysty w czasie służby na królewskim dworze po powrocie z pierwszej podróży do Italii. Dotychczas bardzo mocno podkreślano jej fundamentalne znaczenie dla rozwoju artystycznego nadwornego malarza króla Filipa IV. Nie zauważono jednak, iż włoska wyprawa dała Velázquezowi okazję dobrze poznać wszechobecne tam malarstwo religijne najwyższych lotów uprawiane przez najwybitniejszych włoskich malarzy czy artystów pracujących dla papieży, królów i książąt. Wydaje się przeto, iż malarz zachwycił się nim na nowo, i po powrocie do Hiszpanii przez kolejną dekadę będzie do niego często wracał, realizując swoje fenomenalne kompozycje o charakterze religijnym.

BIBLIOGRAFIA

- Angulo [Iñiguez], Diego. *Estudios completos sobre Velázquez*. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.
- Angulo Iñiguez, Diego, i Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, 1969.
- Arcos, Francisco de. *Primera parte de la vida del V. y R.mo P. M. Fr. Simon de Rojas*. Julián de Paredes, 1670.
- Arcos, Francisco de. *Segunda parte de la admirable y preciosa muerte del venerable y reverendísimo Padre Maestro Fray Simon de Rojas*. Imp. del Reyno, 1678.
- Aterido, Ángel. „Imágenes religiosas de Velázquez: espacio devocional y corte en la década de 1630”. *Velázquez. El arte nuevo*. Editorial Crítica, 2021, ss. 189-215.
- Aznar, Pablo. *Exercicios espirituales muy provechosos para personas deseosas de su salvación*. Juan de Lanaja y Quartanet, 1630.
- Bardi, Pietro Maria. *La obra pictórica completa de Velázquez*. Noguer-Rizzoli Editores, 1977.
- Breve ragguaglio delle virtù e miracoli del ven. Servo di Dio P. Simone de Rojas [...]*. Pietro Ferri, 1720.
- Brown, Jonathan. *Velázquez. Painter and Courtier*. Yale University Press, 1986.
- Camón Aznar, José. „Copia de un dibujo de Velázquez”. *Goya. Revista de Arte*, nr 97, 1970 (Fundación Lázaro Galdiano), ss. 30-31.
- Camón Aznar, José. *Velázquez*. Espasa-Calpe, 1964.

- Cano, Alonso. *Compendio histórico de la vida, virtudes, y fama posthuma del b. Simon de Rojas*. Joachin Ibarra, 1766.
- Checa, Fernando. *Velázquez. Obra completa*. Electra, 2008.
- Cherry, Peter. „Santas Justa y Rufina: una nota iconográfica”. *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* [katalog wystawy, Fundación Focus-Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla 2008], red. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez i Carmen Garrido, Fundación Focus-Abengoa, 2008, ss. 49-65.
- Compendio della vita del b. Simone de Rojas dell'Ordine della Santissima Trinità della Redenzione degli Schiavi*. Angelo Maria Ansillioni, 1766.
- Corral, José del. *La Congregación del Ave María*. Ayuntamiento de Madrid, 1972.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Caja Inmaculada, 2011.
- Davies, David. „Velázquez's Bodegones”. David Davies i Enriqueta Harris. *Velázquez in Seville* [katalog wystawy, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1996]. Yale University Press, 1996, ss. 51-65.
- Delenda, Odile. „¿Velázquez, pintor religioso?”. *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* [katalog wystawy, Fundación Focus-Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla 2008], red. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez i Carmen Garrido, Fundación Focus-Abengoa, 2008, ss. 80-87.
- Delenda, Odile. *Velázquez. Peintre religieux*. Tricorne, 1993.
- Dobrzycka, Anna. *Diego Velázquez*. Wyd. 2. Krajowa Agencja Wydawnicza, 1990.
- En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* [katalog wystawy, Fundación Focus-Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla 2008], red. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez i Carmen Garrido, Fundación Focus-Abengoa, 2008.
- Fernández de Miguel, Susana. *Descubriendo a Velázquez: primer periodo sevillano. Catálogo completo de sus obras, (1611-1623)*. Susana Fernández de Miguel, 2018.
- Finaldi, Gabriele. „El último cuadro religioso de Velázquez: La Coronación de la Virgen. Contexto y función”. *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* [katalog wystawy, Fundación Focus-Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla 2008], red. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez i Carmen Garrido, Fundación Focus-Abengoa, 2008, ss. 94-101.
- Finaldi, Gabriele. „Pintura y devoción”. *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 2007], red. Javier Portús Pérez, Museo Nacional del Prado, 2007, ss. 175-189.
- Fuentes Manuel. *Esclavo de María y hermano de los pobres Simón de Rojas*. Secretariado Trinitario, 1988.
- Gállego, Julián. „Cristo crucificado”. *Velázquez* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 180-183.
- Gállego, Julián. „Cristo en la cruz”. *Velázquez* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 179-180.
- Gállego, Julián, i José Gudiol. *Zurbarán 1598-1664*. Secker and Warburg, 1977.
- Gállego, Julián. „La coronación de la Virgen”. *Velázquez* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 348-350.

- Gállego, Julián. „La túnica de José”. *Velázquez* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 168-173.
- Gállego, Julián. „San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño”. *Velázquez*, [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 284-291.
- Gállego, Julián. „Tentación de Santo Tomás de Aquino”. *Velázquez* [katalog wystawy, Museo del Prado, Madrid 1990], red. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso Pérez Sánchez i Julián Gállego, Ministerio de Cultura, 1990, ss. 184-189.
- Garrido, Pérez Carmen. *Velázquez. El fluir expresivo de su pintura*. La Imprenta CG y CAEM-Universitat de Lleida, 2022.
- Garrido, Pérez Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución*. Museo Nacional del Prado, 1992.
- Gregori, Mina, i Tiziana Frati. *L'opera completa di Zurbarán*. Rizzoli, 1973.
- Gudiol, José. *Velázquez 1599-1660*. Ed Polígrafa, 1982.
- Harris, Enriqueta. „Velázquez, Sevillan Painter of Sacred Subject”. David Davies i Enriqueta Harris. *Velázquez in Seville* [katalog wystawy, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1996]. Yale University Press, 1996, ss. 45-49.
- Italian and Spanish Art 1600-1750. Sources and documents*. Northwestern University Press, 1992.
- Justi, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, t. 2. Cohen, 1888.
- Justi, Carl. *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, 1953.
- Kaster, Gabriela. „Justa und Rufina von Sevilla”. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum, Bd. VII, Herder, 1990, ss. 252-253.
- López de Altuna, Pedro. *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*. Diego Díez Escalante, 1637.
- López-Rey José. *Velázquez*, Bd. I: *Maler der Maler*. Taschen, 1999.
- López-Rey, José. *Velázquez*, Bd. II: *Catalogue Raisonné*. Taschen, 1999.
- Marías, Fernando, i María Cruz de Carlos Varona. „Cultura visual y cultura literaria en Velázquez”. *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* [katalog wystawy, Fundación Focus-Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla 2008], red. Benito Navarrete Prieto, Alfonso Pérez Sánchez i Carmen Garrido, Fundación Focus-Abengoa, 2008, ss. 108-119.
- Marías, Fernando. „La túnica de José: la historia al margen de lo humano”. *Velázquez*. Fundación de Amigos del Museo del Prado – Galaxia Gutenberg, 1999, ss. 277-296.
- Mena Marqués, Manuela Beatriz. „Velázquez e l'Italia: le metamorfosi della pittura”. *Velázquez a Roma. Velázquez e Roma*, red. Anna Coliva, Skira, 1999, ss. 21-33.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (ed. 1, Sevilla 1649), red. Bonaventura Bassegoda i Hugas, ed. 2, Cátedra, 2001.
- Palomino, Antonio. *Vidas [El museo pictórico y escala óptica, 1715-1724]* (ed. Nina Ayala Mallo-ry). Alianza, 1986.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. „El Cristo de Velázquez”. *Velázquez*. Fundación de Amigos del Museo del Prado – Galaxia Gutenberg, 1999, ss. 335-350.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. „Novedades Velazqueñas”. *Archivo Español de Arte*, t. 72, nr 288, 1999 (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), ss. 372-380.

- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. „Velázquez, Diego (Rodríguez de Silva y)”. *The Dictionary of Art*, red. Jane Turner, vol. 32, Grove’s Dictionaries Inc., 1996, ss. 125-126, 133-136.
- Re, Niccolò del. „Rojas (Roxas) Simone”. *Bibliotheca Sanctorum*, t. XI. Instituto Giovanni XXIII, 1968, ss. 298-300.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.
- Salort Pons, Salvador. *Diego Velázquez pintor 1599-1660*. Arco/Libros, 2008.
- Salort Pons, Salvador. *Velázquez en Italia*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Sureda, Juan. *Velázquez. Pintor y hombre del rey*. Lunwerk, 2009.
- Vega y Toraya, Francisco de. *Crónica de la Provincia de Castilla, León y Navarra del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Tercera parte*. Imprenta Real, 1729.
- Vega y Toraya, Francisco de. *Vida del venerable Siervo de Dios y finissimo capellan de María Santísima, Padre Maestro Fray Simon de Rojas*. Imprenta Real, 1715.
- Velázquez: l’affrontement de la peinture* [katalog wystawy, Grand Palais, Paris 2015], red. Guillaume Kientz, Cohen & Cohen éditeurs, 2015.
- Velázquez* [katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien 2014-2015], red. Sabine Haag, Hirmer, 2014.
- Velázquez* [katalog wystawy, National Gallery, London 2006-2007], red. Dawson W. Carr i Xavier Bray [et al.], National Gallery Company, 2006.
- Vincent-Cassy, Cécile. *Velázquez. Voir les anges*. Éditions 1 : 1, 2020.
- Warnke, Martin. *Velázquez. Forma y reforma*. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.
- Witko, Andrzej. „Los Apostolados El Greca”. „Credo in Deum” w teologii i sztuce Kościołów chrześcijańskich, red. Ryszard Knapieński i Aneta Kramiszewska, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2009, ss. 295-306.
- Witko, Andrzej. „Co Velázquez zawdzięcza Rubensowi”. *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. Tadeusz Bernatowicz [i in.], Arx Regia. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 2009, ss. 465-473.
- Witko, Andrzej. „Las Hilanderas Velázquez w świetle interpretacji”. *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2006*, red. Maria Poprządzka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2007, ss. 81-92.
- Witko, Andrzej. *San Simón de Rojas*. Wydawnictwo AA, 2003.
- Witko, Andrzej. *Sewilskie malarstwo siedemnastego wieku. Od wizji mistycznych do martwych natur*. Wydawnictwo AA, Wydawnictwo Jedność, 2013.
- Witko, Andrzej. *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej w siedemnastym i osiemnastym stuleciu*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2002.
- Witko, Andrzej. „Velázquez Diego”. *Encyklopedia katolicka*, t. 20. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2014, zsp. 38-39.

DIEGA VELÁZQUEZA MALARSTWO RELIGIJNE NA DWORZE FILIPA IV

Streszczenie

W bibliotece Diega Velázquezego znajdowała się znikoma liczba książek religijnych. Stąd niektórzy uczeni, wskazując na niewielką liczbę dewocyjnych obrazów nadwornego malarza króla Filipa IV, uznawali go za sceptyka religijnego, co jednak byłoby nie do pomyślenia z jego rolą w kulturze hiszpańskiej tamtego okresu. Z pewnością religijność Velázquezego dalece odbiegała od typowej postawy, reprezentowanej przez większość współczesnych mu malarzy. Tematy religijne podejmował głównie w młodości, gdy w Sewilli pracował dla klienteli klasztornej, później, już w Madrycie – wolny od ograniczeń i nacisków, jakim podlegali inni artyści hiszpańscy, uzależnieni od gustów kościelnych zleceniodawców – wracał do motywów religijnych stosunkowo rzadko, za każdym razem, jak choćby w wypadku *Martwego Chrystusa na krzyżu*, *Koronacji Madonny* czy *Świętych Antoniego i Pawła*, na konkretne życzenie królewskie. Najwięcej dzieł religijnych wyszło spod pędzla artysty w czasie służby na królewskim dworze po powrocie z pierwszej podróży do Italii. Dotychczas bardzo mocno podkreślano jej fundamentalne znaczenie dla rozwoju artystycznego nadwornego malarza króla Filipa IV. Nie zauważono jednak, iż włoska wyprawa dała Velázquezowi okazję gruntownie poznać wszechobecne tam malarstwo religijne najwyższych lotów, uprawiane przez najwybitniejszych włoskich malarzy czy artystów pracujących dla papieży, królów i książąt. Wydaje się zatem, iż malarz zachwycił się nim na nowo, i po powrocie do Hiszpanii przez kolejną dekadę będzie do niego często wracał, realizując swoje fenomenalne kompozycje o charakterze religijnym.

Słowa kluczowe: Diego Velázquez; Filip IV; malarstwo religijne; Hiszpania; Madryt

DIEGO VELÁZQUEZ'S RELIGIOUS PAINTINGS AT THE COURT OF PHILIP IV

Summary

The library of Diego Velázquez contained a negligible number of religious books. Hence, some scholars, pointing to the small number of devotional paintings by the court painter to King Philip IV, considered him a religious sceptic, which, however, would have been inconceivable with his role in the Spanish culture of the period. Certainly, Velázquez's religiosity was far from the typical attitude represented by most of his contemporary painters. He mainly explored religious themes in his youth, when he was working in Seville for a convent clientele; later, back in Madrid, and free from the constraints and pressures of other Spanish artists dependent on the tastes of their ecclesiastical clients, he returned to religious motifs relatively rarely, each time, as in the case of the *Dead Christ on the Cross*, the *Coronation of the Madonna*, or *Saints Anthony and Paul*, at the specific request of the King or the queen. Most of the religious works came from the artist's brush during his service at the royal court after his return from his first trip to Italy. Their fundamental importance for the artistic development of King Philip IV's court painter has always been greatly emphasised. What has not been noted, however, is that the Italian expedition gave Velázquez the opportunity to become thoroughly acquainted with the ubiquitous religious paintings of the highest order there, as practised by the most eminent Italian painters and artists working for popes, kings and princes. It would seem, therefore, that the painter became enthralled with it anew, and, after returning to Spain for another decade, he would return to it frequently, realising his phenomenal compositions of a religious nature.

Keywords: Diego Velázquez; Philip IV; religious painting; Spain; Madrid



Il. 1. Diego Velázquez, *Św. Szymon de Rojas na marach*, olej na płótnie, 1624, Walencja, Museo de Bellas Artes; fot. Archiwum autora



Il. 2. Diego Velázquez, *Studium głowy zmarłego Szymona de Rojas*, kopia punktowa rysunku z 1624 roku, XVII wiek, Rzym, klasztor SS. Trinità degli Spagnoli; fot. Archiwum autora



Il. 3. Diego Velázquez, *Uczta w Emaus*, olej na płótnie, 1628-1629, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art; fot. Archiwum autora



Il. 4. Diego Velázquez, *Tunika Józefa*, olej na płótnie, 1630, Eskurial; fot. Archiwum autora



Il. 5. Diego Velázquez, *Chrystus na krzyżu*, olej na płótnie, 1631, Madryt, Museo del Prado; fot. Museo del Prado



Il. 6. Diego Velázquez, *Martwy Chrystus na krzyżu*, olej na płótnie, około 1632 roku, Madryt, Museo del Prado; fot. Museo del Prado



Il. 7. Diego Velázquez, *Pokusy św. Tomasza z Akwinu*, olej na płótnie, 1632, Orihuela, Museo Diocesano; fot. Archiwum autora



Il. 8. Diego Velázquez, *Chrystus ubiczowany i dusza chrześcijańska*, olej na płótnie, około 1633 roku, Londyn, National Gallery; fot. National Gallery



Il. 9. Diego Velázquez, *Św. Rufina*, olej na płótnie, około 1633 roku, Sewilla, Fundación Focus-Abengoa; fot. Fundación Focus-Abengoa



Il. 10. Diego Velázquez, *Święci Antoni i Paweł*, olej na płótnie, około 1634 roku, Madryt, Museo del Prado; fot. Museo del Prado



Il. 11. Diego Velázquez, *Koronacja Madonny*, olej na płótnie, około 1640 roku, Madryt, Museo del Prado; fot. Museo del Prado