

PIOTR GRYGLEWSKI

KSZTAŁTOWANIE MAUZOLEUM WŁADCY JAKO NARZĘDZIA POLITYKI DYNASTYCZNEJ W SZESNASTOWIECZNEJ EUROPIE. WYBRANE PRZYKŁADY

Abstrakt. Artykuł omawia wybrane przykłady mauzoleum władców XVI-wiecznej Europy, akcentując ich rolę jako narzędzia polityki dynastycznej. Wskazuje, że miejsca pochówku monarchów, wraz z ich architektoniczną i plastyczną oprawą, pełniły funkcje wykraczające poza aspekt sepulkralny, stając się istotnym elementem strategii legitymizacyjnych, propagandowych i religijnych. Na tle dynamicznych przemian politycznych, dynastycznych, ideowych i konfesyjnych epoki wczesnonowożytnej nie istniał dla nich jeden uniwersalny model. Formy takich założeń różniły się w zależności od tradycji lokalnych, bieżących potrzeb politycznych i konfesyjnych oraz wyborów artystycznych. Przykładami takich założeń są cenotaf cesarza Maksymiliana I w Innsbrucku oraz mauzoleum władców Hiszpanii w Granadzie. Od połowy XVI w., kosztem indywidualnego upamiętnienia, wyraźnie wzrastało znaczenie wymiaru dynastycznego, co ilustrują prestiżowe realizacje: Escorial fundacji Filipa II, kaplica Walezjuszy w Saint-Denis czy Capella Principi we Florencji. Obiekty te, często inspirowane prestiżowymi wzorcami artystycznymi, łączyły funkcję grobową z manifestacją ciągłości władzy. Na tle europejskim autor analizuje również polskie przykłady: od nagrobka Jana Olbrachta, poprzez Kaplicę Zygmuntowską – pierwotnie pomyślaną jako indywidualne mauzoleum, które z czasem zyskało funkcję dynastyczną – po inne fundacje Anny Jagiellonki (m.in. mauzoleum Stefana Batorego) oraz królowej Bony w Bari. Wskazuje na różnorodność rozwiązań: od kaplic powiązanych z katedrą po wolnostojące mauzolea, takie jak projekt kościoła św. Anny w Wilnie. Podkreśla, że wybory artystyczne były determinowane nie tylko modą renesansową, lecz także bieżącymi wyzwaniami politycznymi i legitymizacyjnymi. W artykule wyraźnie została zaakcentowana potrzeba rozwiniętych badań porównawczych, które uwzględniałyby złożone konteksty historyczne i funkcje ideowe, a nie tylko analizę formy. Mauzolea były bowiem istotnym elementem ikonosfery epoki, a także ważnym narzędziem budowania prestiżu dynastii i obrazowania ciągłości monarchii. Przykłady z XVI w. stały się wzorcami dla późniejszych realizacji.

Słowa kluczowe: Mauzoleum; mauzoleum nowożytne; sztuka renesansowa; architektura renesansowa; sztuka XVI w.; architektura XVI w.; polityka dynastyczna

Dr hab. PIOTR GRYGLEWSKI, prof. UŁ – Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki, Wydział Filozoficzno-Historyczny; adres do korespondencji: ul. Narutowicza 65, 90-131 Łódź; e-mail: piotr.gryglewski@uni.lodz.pl; ORCID: 0000-0002-2712-2855.

SHAPING THE RULER'S MAUSOLEUM
AS A TOOL OF DYNASTIC POLICY IN SIXTEENTH-CENTURY EUROPE.
SELECTED EXAMPLES

Abstract. This article discusses selected examples of mausoleums of 16th-century European rulers, emphasising their role as tools of dynastic policy. It demonstrates that the burial places of monarchs, along with their architectural and artistic settings, served functions that went beyond their sepulchral aspects, becoming a significant element of legitimisation, propaganda, and religious strategies. Against the backdrop of the dynamic political, dynastic, ideological, and confessional changes of the early modern era, there was no single, universal model for them. The forms of such structures varied depending on local traditions, current political and confessional needs, and artistic choices. Examples of such include the cenotaph of Emperor Maximilian I in Innsbruck and the mausoleum of the Spanish rulers in Granada. From the mid-16th century, the dynastic dimension clearly gained importance, at the expense of individual commemoration, as illustrated by prestigious projects: Philip II's Escorial, the Valois Chapel in Saint-Denis, and the Capella Principi in Florence. These constructions, often inspired by prestigious artistic models, combined a funerary function with a manifestation of the continuity of power. Against this European backdrop, the author also analyses Polish examples: from the tomb of John Albert, through the Sigismund Chapel – initially an individual mausoleum that eventually acquired a dynastic function – to other structures by Anna Jagiellon (including the mausoleum of Stephen Báthory) and Queen Bona in Bari. He highlights the diversity of solutions: from chapels attached to cathedrals to free-standing mausoleums, such as the design of St. Anne's Church in Vilnius. He emphasises that artistic choices were determined not only by Renaissance fashions, but also by current political and legitimising challenges. The article clearly emphasises the need for advanced comparative research that takes into account complex historical contexts and ideological functions, rather than merely analysing form. Mausoleums were a significant element of the era's iconosphere, as well as an important tool for building the dynasty's prestige and depicting the continuity of the monarchy. Examples from the 16th century became models for later implementations.

Keywords: mausoleum; modern mausoleum; Renaissance art; Renaissance architecture; 16th century art; 16th century architecture; dynastic politics

Na początku XVII w., w trakcie swojej europejskiej peregrynacji, Jakub Sobieski wśród licznych miejsc wartych pamięci wymieniał monarsze nekropolie. Wspominał Florencję, Certosę di Pavia, zaś odwiedzając Opactwo Westminster zauważał, że powiązany z pałacem kościół, „dziwnie wesoły”, był nie tylko miejscem pochówków, lecz także koronacji¹. Jego uwagę przykuł również kościół opacki w Saint-Denis „pełen sepulchrów królów francuskich, ale różnych i rzadkich reliwii pełny [...] i różnych antiquitates”². Podobne cechy zwróciły uwagę Sobieskiego również w Escorialu, gdzie „[...] kościół i z wierzchu, i wewnątrz bardzo jest kosztowny i wielki, [...] tam się chowają królowie

¹ Jakub Sobieski, *Peregrynacja po Europie [1607–1613] i Droga do Baden [1638]*, oprac. Józef Długosz (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–De Agostini, 1991), 56.

² Tamże, 82.

hiszpańscy i z domem swoim wszystkim; tam są mauzolea Caroli V i Philippi II i pisane epithaphia”³.

Forma i materialna oprawa, jaka towarzyszyła miejscu pochówku panującego, powiązana z szerszym zagadnieniem obrazowania władzy, była jednym z ważniejszych problemów podejmowanych w dziejach sztuki. Obejmowała ona architektoniczne otoczenie, plastyczny wystrój i uposażenie instytucjonalne. Rozmach i wymowa artystycznej oprawy takich miejsc były sprzęgnięte ze strategiami upamiętniania władcy i dynastii, czasami nabierając wartości legitymizujących. Trudno przy tym mówić o generalnym, ogólnoeuropejskim modelu takich założeń. Różniły się one lokalizacją, wyborem formy oprawy architektonicznej czy plastycznej. Podejmowane w nich rozwiązania mogły z jednej strony wpisywać się w lokalną, kształtowaną od średniowiecza tradycję, z drugiej zaś odzwierciedlać zewnętrzne źródła inspiracji wynikające z ogólnoeuropejskich przewartościowań artystycznych, które wpływały na zmiany wyobrażeń o stosownym upamiętnieniu miejsca pochówku władcy.

Wymienione cechy monarszego mauzoleum czyniły z niego ważny element polityki fundacyjnej władców. Jego znaczenie daleko wykraczało poza funkcję grobowca i upamiętnienia, wpisując się w szeroki kontekst złożonych uwarunkowań politycznych, historycznych czy religijnych. Poza oprawą architektoniczną i plastyczną istotna była również lokalizacja mauzoleum, zwykle sprzężona z topografią polityczną. Inną kwestią były relacje legitymizujące wobec poprzedników. Ten aspekt był powiązany ze różnicowanymi koncepcjami tego typu założeń, począwszy od obiektów nastawionych na indywidualne upamiętnienie po złożone zespoły o ujednoczonej formie, eksponujące sekwencję panujących. Ta ostatnia cecha miała szczególne znaczenie jako atrakcyjne narzędzie polityki dynastycznej⁴.

³ Tamże, 149.

⁴ Klaus Graf, „Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500”, w: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, red. Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen i Stephan Hoppe (Köln: SH-Verlag, 2003), 23. Na temat funkcji dynastycznych i odniesień historycznych nagrobków zob. Erwin Panofsky, *Grabplastik: Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, red. Horst W. Janson, tłum. Lise Lotte Möller (Köln: DuMont Schauberg, 1964). O związkach mauzoleów z rezydencjami zob. Kurt Andermann, „Kirche und Grablege: Zur sakralen Dimension von Residenzen”, w: *Residenzen: Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühern Neuzeit bis zum Ende der Monarchie*, red. Kurt Andermann (Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1992), 166–87. Odniesienia do wczesnorennesansowych koncepcji kaplicy rodowo-dynastycznej: Jeffrey C. Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580: Art in an Age of Uncertainty* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994); Christoph Bellot, „Auf welsche art, der zeit gar new erfunden: Zur Augsburger Fuggerkapelle”, w: *Humanismus und Renaissance in Augsburg: Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*, red. Gernot M. Müller (Berlin & New York: De Gruyter, 2010), 445–90.

W tym kontekście poniżej skoncentrowano na się na wybranych, wczesnonowożytnych przykładach takich fundacji, mieszczących się chronologicznie w XVI w. Z konieczności jest to przegląd bardzo skrótowy, który z jednej strony zestawia różne modele monarszego mauzoleum podejmowane w tym okresie, z drugiej zaś ilustruje narastające znaczenie wymiaru dynastycznego takich obiektów, które od połowy XVI w. w znacznym stopniu koncentrowały się na podkreślaniu ciągłości władzy. Realizacje te powstawały w okresie daleko idących przemian politycznych, konfesyjnych oraz dynastycznych, którym towarzyszył rozwój nowożytnych form artystycznych.

Dotychczasowe opracowania poświęcone tego typu zabytkom w większości koncentrują się na wybranych, pojedynczych obiektach, ewentualnie zestawiając je według kryterium narodowego i analizując takie przykłady w ramach fundacji jednej monarchii lub dynastii. Dla historyków sztuki zwykle główną osią ich analizy stają się kwestie formy i wykonawstwa. Rzadziej można mówić o szerszych zestawieniach porównawczych uwzględniających nie tylko wymiar artystyczny, lecz także szerszy ich kontekst polityczny i historyczny⁵. Brakuje zatem opracowań zestawiających takie zabytki z problematyką przekraczania granic politycznych lub konfesyjnych, tym bardziej że omawiane fundacje należały do jednych z najważniejszych przejawów magnificencji władcy.

Wśród opracowań podejmujących te zagadnienia w odniesieniu do XVI w., właśnie w ujęciu porównawczym, w pierwszej kolejności warto przypomnieć dysertację Andrei Baresel-Brand, opublikowaną w 2007⁶. Koncentrując się na północnoeuropejskich przykładach pomników nagrobnych, badaczka skupiała się na zabytkach powstałych od połowy XVI w. do końca wojny trzydziestoletniej. Jej wywód opierał się na kryterium dynastycznym, w ramach którego wyodrębniano schemat chronologiczny i terytorialny. Baresel-Brand zwracała przy tym uwagę na potrzebę szerszej analizy takich założeń, z uwzględnieniem złożonych czynników historycznych, z wyraźnym postulatem badań interdyscyplinarnych. Koncentrując się przede wszystkim na kontekście historycznym, nie podjęła się przeprowadzenia pogłębionego studium poświęconego kwestiom formalno-artystycznym. Analizując przemiany zachodzące w XVI oraz na początku XVII w. podkreślała, że grobowiec nie stanowił celu samego w sobie, lecz pełnił funkcję narzędzia upamiętnienia, niosącego określony przekaz skierowany do zdefiniowanego kręgu odbiorców. Kształtowanie stałej siedziby władcy u progu nowożytności oraz towarzyszącego jej mauzoleum jako niezbędnego elementu składowego rezydencji w ocenie autorki nabierało szczególnego znaczenia w krajach protestanckich, w których pomnik

⁵ W ostatnim czasie znakomitą przykładową takim szerszym spojrzeniem była publikacja Krzysztofa J. Czyżewskiego: „Kaplica Wazów – czyli ostatnie mauzoleum jagiellońskie na Wawelu”, *Studia Waweliana* 17 (2016): 77–128.

⁶ Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650* (Kiel: Verlag Ludwig, 2007).

panującego w pozbawionej relikwii przestrzeni sakralnej nabierał nowego znaczenia⁷. Analiza Baresel-Brand, koncentrująca się na obszarze północnej Europy, pomija wiele ważnych zabytków z innych regionów kontynentu, chociażby z Włoch oraz Polski, które mogłyby poszerzyć i uzupełnić wykorzystany materiał porównawczy.

W tym samym czasie ukazała się rozprawa Olivera Meysa, będąca rozbudowanym studium poświęconym nagrobkom władców protestanckich z terenów Rzeszy. Także w tym przypadku uwzględnia ona szerszy kontekst historyczny i społeczny fundacji, odnosząc się także do kwestii związanych z mauzoleum dynastycznym⁸. Wartością zarówno publikacji Baresel-Brand, jak i Meysa jest zestawienie oraz wnikliwa analiza tytułowych zabytków w perspektywie szerszego kontekstu terytorialnego, z próbą sformułowania istotnych wniosków ogólnych. Jednocześnie zakres tych opracowań ograniczał się do obszaru północnej Europy lub wręcz wyłącznie do władców protestanckich. Wpłynęło to także na przyjęte ramy chronologiczne, dla których punktem wyjścia stała się konfesjonalizacja w połowie XVI w. W mojej ocenie wciąż brakuje szerszych ujęć tego zagadnienia, dla których punktem wyjścia powinny być dogłębne zestawienia porównawcze fundacji nastawionych na podobne funkcje. Tym bardziej że dość często mamy do czynienia z pewnym uproszczeniem oceny tego typu zabytków, która zwykle sprowadza się do analiz artystyczno-formalnych, natomiast pomija szersze tło, które miało istotny wpływ na wybory artystyczne.

Ten nieco uproszczony sposób postrzegania takich obiektów można zilustrować sytuacją z ziem polskich. W naszych realiach wyobrażenie o wczesnonowożytnym modelu mauzoleum królewskiego jest kształtowane przede wszystkim przez pryzmat fundacji Kaplicy Zygmuntońskiej przy Katedrze Wawelskiej, co pozwala na wygodne jej zestawienie w sekwencji innych, podobnych założeń, czy wraz z siedemnastowiecznymi królewskimi obiektami – Kaplicą Wazów oraz Kaplicą św. Kazimierza w Wilnie. Poza zasadniczym modelem architektonicznym (powiązaną z korpusem katedry centralną budowlą kopułową) obiekty te przejęły funkcje dynastyczne, jakie fundacja Zygmunta I uzyskała w pełni dopiero w ostatnich dekadach wieku XVI⁹.

⁷ Tamże, 14–6.

⁸ Oliver Meys, *Memoria und Bekenntnis: Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2009).

⁹ Stanisław Mossakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I* (Warszawa: Liber Pro Arte, 2007); Piotr Jamski, „Kaplica świętego Kazimierza w Wilnie i jej twórcy”, *Biuletyn Historii Sztuki* 68, nr 1 (2006): 19–44; Piotr Jamski, „Kaplica Św. Kazimierza w Wilnie i jej twórcy”, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 51 (2008): 91–112; Czyżewski, „Kaplica Wazów”; Zygmunt Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari. Przyczynek do dziejów polityki dynastycznej królowej Anny, ostatniej Jagiellonki”, *Folia Historiae Artium* 15 (1979): 82.

Wpływa to na utrwalanie wyobrażenia o typowym nowożytnym mauzoleum króla Polski jako centralnej, kopułowej kaplicy. Niewątpliwie w pewnym stopniu odpowiadało to szesnastowiecznym tendencjom obecnym w architekturze europejskiej, w której obiekty sakralne pełniące taką funkcję stanowiły popularny temat poszukiwań formalnych. Można to w uproszczony sposób zilustrować sekwencją, którą otwiera wieloetapowy proces kształtowania projektu nowej Bazyliki św. Piotra na Watykanie, poprzez kościół św. Wawrzyńca w Escorialu, kaplicę Walezjuszy w Saint-Denis, aż po rozpoczętą we Florencji kaplicę książęcą Medyceuszy. Trzy ostatnie przykłady, których koncepcja kształtowała się od połowy stulecia, miały już wyraźne cechy świadomie kształtowanych, architektonicznych pomników dynastycznych. Jednocześnie formy tych obiektów można traktować jako punkt odniesienia dla późniejszych realizacji, wkraczających w wiek XVII¹⁰. Jednak w ciągu całego XVI w. trudno mówić o tak klarownych wyobrażeniach dotyczących formy monarszego mauzoleum. W pierwszej kolejności należy podkreślić zróżnicowane czynniki narodowo-historyczne oraz religijne, które wpływały na jego lokalizację, koncepcję, formę i oprawę. Niewątpliwie stałym elementem pozostawało wyodrębnienie przestrzeni liturgicznej, najczęściej realizowane w formie samodzielnej kaplicy. Kształt tej architektonicznej ramy ulegał w tym okresie dynamicznym przekształceniom. W wielu krajach europejskich w XVI w. można zaobserwować proces kształtowania się modelu mauzoleum dynastycznego opartego na uniwersalnym, antykizującym kostiumie stylistycznym. W większości przypadków był to jednak proces, w którym obecne były istniejące już tradycje artystyczne i funkcjonalne, systematycznie konfrontowane z nowinkami sztuki renesansowej, a ostatecznie dokonywane wybory służyły bieżącym potrzebom samych fundatorów. Taka sytuacja wpływała na ciągłe poszukiwania i różnorodność wykorzystywanych rozwiązań.

Ten bardziej złożony obraz monarszego mauzoleum z XVI w. również można zilustrować polskimi zabytkami, z uwzględnieniem tych, które wyłamują się z koncepcji centralnej kaplicy. Sekwencję tę otwiera pochówek króla Olbrachta, który – nawiązując do wawelskich rozwiązań z poprzedniego stulecia – łączył wyodrębnioną, jeszcze gotycką kaplicę z pomnikiem nagrobnym, w tym przypadku o rewolucyjnych na gruncie polskim formach antykizujących¹¹. Przywoływana już Kaplica Zygmuntońska w wybitny sposób monumentalizowała taki schemat, w pełni korzystając z języka form klasycznych. Każdy z tych przykładów – zgodnie z wcześniejszą tradycją – był nastawiony na indywidualne eksponowanie monarchy. W obrębie analizowanego łańcucha fundacyjnego należy uwzględnić także kaplicę zamkową św. Anny i św. Barbary w Wilnie,

¹⁰ W takim kontekście stawia realizację Kaplicy Wazów Czyżewski: „Kaplica Wazów”, 127–8.

¹¹ Marcin Fabiański, „Nagrobek króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej”, w: *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów: cztery studia o sztuce renesansowej*, red. Tomasz Pasteczka (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu–Państwowe Zbiory Sztuki, 2020), 23–108.

ufundowaną po połowie XVI w. W swoim założeniu miała ona pełnić przede wszystkim funkcję indywidualnego mauzoleum króla Zygmunta Augusta, z wyeksponowanymi nagrobkami jego małżonek¹². To rozwiązanie było nowością na gruncie polskim; interesująca w tym wypadku była też koncepcja wolnostojącego mauzoleum powiązanego z rezydencją¹³. Jak się miało okazać, król ostatecznie został pochowany na Wawelu i właściwie dopiero od tego momentu można mówić o świadomym formowaniu kaplicy Zygmunta I jako mauzoleum dynastycznego, w którym poza obu władcami znalazł się wizerunek samej fundatorki przekształceń, Anny Jagiellonki (1583–1584)¹⁴. Jej fundacje artystyczne, konsekwentnie nastawione na upamiętnienie dynastii Jagiellońskiej, obejmowały także wzniesienie indywidualnego mauzoleum dla króla Stefana Batorego (1594–1595)¹⁵, które powieliło sprawdzony i usankcjonowany tradycją schemat łączący istniejącą już kaplicę z nowym pomnikiem i wyposażeniem. Sekwencję tych fundacji należy jeszcze uzupełnić realizacją mauzoleum królowej Bony w Bari (1589–1590), co wpisywało się w świadome budowanie odpowiedniej oprawy dynastycznej, ale również odpowiadało bieżącym potrzebom politycznym¹⁶.

Powyższe zestawienie ukazuje zróżnicowanie i zmiany, jakie dokonywały się w koncepcji właściwej formy mauzoleum władców polskich w ciągu jednego stulecia. Na proces jego kształtowania niewątpliwie oddziaływały liczne czynniki, wśród których istotne znaczenie miała wcześniejsza, a więc legitymizująca tradycja, kształtowana w ramach królewskiej nekropolii na Wawelu¹⁷. Odrębną kwestią były bieżące potrzeby

¹² Helena Kozakiewiczowa, „Z działalności budowlanej Zygmunta Augusta (kościół św. Anny–św. Barbary na dolnym zamku wileńskim)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968): 436–44; Karol Guttmejer, „Kościół pw. św. Anny i św. Barbary na zamku wileńskim. Nieukończone mauzoleum królewskie”, *Artifex Novus*, nr 7 (2023): 4–25.

¹³ Koncepcja wolnostojącej kaplicy jako mauzoleum pojawiała się wcześniej na gruncie polskim, czego przykładem była kaplica św. Stanisława w Gnieźnie; zob. m.in. Piotr Gryglewski, „Wpływ fundacji papieskich na polską architekturę początku XVI wieku. Watykański kontekst mauzoleum prymasa Jana Łaskiego”, *Roczniki Humanistyczne* 68, nr 4 (2020): 109–38, zob. też przywołaną tam wcześniejszą literaturę.

¹⁴ Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 81–3; Agnieszka Januszek-Sieradzka, „Anna Jagiellonka jako fundatorka wyposażenia kaplicy Zygmuntońskiej”, *TEKA Komisji Historycznej* 13 (2016): 41–57. W kazaniu pogrzebowym królowej Piotr Skarga wspominał o planach sprowadzenia do kaplicy również zwłok zmarłej w 1583 r. matki Zygmunta III, Katarzyny Jagiellonki; zob. Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 85.

¹⁵ Andrzej Fischinger, „Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze Wawelskiej na mauzoleum króla Stefana Batorego”, *Studia do Dziejów Wawelu* 1 (1955): 349–65.

¹⁶ Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 59–86; Alessandro Grandolfo, „The Funerary Monument of Bona Sforza in the Basilica of San Nicola in Bari: History and Background of a Royal Mausoleum of Polish Patronage”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 86, nr 4 (2023): 477–504.

¹⁷ Piotr Pajor, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana–Muzeum Narodowe w Krakowie, 2020); Marek Walczak, „Topografia nekropolii królewskiej na

polityczne i dynastyczne. Niewątpliwie te ostatnie miały zasadniczy wpływ na politykę artystyczną Anny Jagiellonki po śmierci Zygmunta Augusta, realizowaną w całkowicie nowej sytuacji. W mojej ocenie dopiero próba uwzględnienia tego złożonego tła pozwala w pełni zinterpretować przyjęte rozwiązania artystyczne, powiązane z łańcuchem inspiracji formalnych. Analiza ta powinna także uwzględniać tło europejskie, które – poza wymiarem artystycznym – dotyczyło również ówczesnych wyobrażeń o monarszym mauzoleum, które w tym okresie podlegały intensywnym przemianom.

Jak już podkreślano, na kształtowanie jego nowożytnego modelu w ciągu XVI w. wpływ miało wiele czynników, także pozaartystycznych, wynikających z tradycji miejscowej i bieżących potrzeb politycznych, dynastycznych czy konfesyjnych. Wśród tego typu założeń szczególne miejsce przypadało tym, które od dawna funkcjonowały jako monarsze nekropolie, realizowane w przestrzeni istniejących już świątyń. Jednym z najbardziej znanych przykładów wielowiekowego narastania takich funkcji i związanych z tym materialnych świadectw była nekropolia francuskich władców w opactwie Saint-Denis. Wykorzystywana od VI w. jako miejsce pochówku przedstawicieli kolejnych dynastii, w połowie XIII w., za panowania Ludwika IX, została uporządkowana według kryterium dynastycznego. Doprowadziło to do ujednoczenia koncepcji nagrobków, natomiast ich lokalizacja i usystematyzowanie ilustrowały ciągłość władzy w Królestwie¹⁸. Przykładem oddziaływania tego modelu może być czternastowieczna koncepcja nekropolii królów Czech w praskiej katedrze św. Wita, jak również nabierająca w tym czasie podobnego znaczenia katedra na Wawelu¹⁹. Wspomniane nekropolie poprzez proces

Wawelu w średniowieczu”, w: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja. Studia z historii sztuki*, red. Rafał Eysymontt i Romuald Kaczmarek (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2014), 147–61.

¹⁸ Alain Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle* (Genève: Droz, 1975); Eva Leistenschneider, *Die französische Königsgrablege Saint-Denis. Strategien monarchischer Repräsentation 1223 bis 1461* (Weimar: VDG Weimar-Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008); Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Genève: Librairie Droz, 1960); Elizabeth A. R. Brown, Saint-Denis, *La basilique, photogr. Claude Sauvageot* (Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2001).

¹⁹ Milena Bravermanová i Michal Lutovský, *Hroby, hrobky a pohřebišť českých knížat a králů* (Praha: Libri, 2001); Thomas Meier, *Die Archäologie des mittelalterlichen Königsgrabes im christlichen Europa* (Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag, 2002); Paul Crossley, „Bohemia Sacra and Polonia Sacra: Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals”, *Folia Historiae Artium, Seria Nowa* 7 (2001): 49–69; Walczak, „Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu”; Pajor, *O budowaniu królestwa*. W skali europejskiej lista tego typu założeń jest długa i uległa dalszemu poszerzeniu u progu epoki nowożytnej. Wśród przykładów można wymienić węgierską Alba Regia, której tradycja jako miejsca koronacji i pochówków władców sięga czasów św. Stefana. W 1543 r. została ona zajęta i splądrowana przez Turków, a w 1601 r. w znacznym stopniu zniszczona. Na początku XVI w. taką nekropolię zdefiniowano również w Wielkim Księstwie Moskiewskim, gdzie jej funkcje pełnił moskiewski Sobór św. Michała Archaniola (od 1505 r., proj. Alevisio Nowy). Innym przykładem jest katedra w Roskilde

długotrwałego kształtowania stawały się naturalnym miejscem obrazowania ciągłości monarchii, ilustrowanej sekwencją pochówków oraz towarzyszących im pomników. Równocześnie były one znaczącym punktem odniesienia dla fundacji nowożytnych, które wpisywały się w legitymizującą tradycję dynastyczną.

Próbując wskazać atrakcyjne wzory prestiżowe dla tytułowych fundacji, w pierwszej kolejności należy odwołać się do przykładów pochówków cesarskich. W przypadku władców Świętego Cesarstwa Niemieckiego od średniowiecza trudno wskazać jedną stałą i właściwą lokalizację grobowca, a wybierane miejsca pochówku odzwierciedlały dynamiczne przemiany politycznej topografii Cesarstwa²⁰. W XVI w. ten obraz komplikował się dość dynamicznie, na co wpływ miało przejęcie kontroli nad monarchiami, które już w pewnym stopniu wykształciły własną tradycję upamiętniania władcy²¹. Odrębną kwestią był podział władztwa samych Habsburgów, do którego doszło po abdykacji Karola V w 1556 r. Jego następstwem było ukształtowanie dwóch głównych linii panowania, cesarskiej i hiszpańskiej, które prowadziły odrębną politykę fundacyjną.

Zanim to nastąpiło, w I połowie XVI w. kształtowała się spektakularna koncepcja mauzoleum cesarskiego, jakim był niezrealizowany w pełni projekt grobowca cesarza Maksymiliana I (1459–1519)²². Zamówiony za życia cesarza, został zaprojektowany z rozmachem jako wielofiguralny, rozbudowany grobowiec. Prawdopodobnie miał być zlokalizowany w kaplicy zamkowej w Wiener Neustadt, wzniesionej jeszcze za panowania Fryderyka III w latach 1440–1460. Przyjmuje się, że autorem koncepcji grobowca był sam władca, który odwoływał się do wątków genealogicznych i historycznych, akcentując i równocześnie kreując europejską pozycję rodu oraz uniwersalne znaczenie godności cesarskiej. Mieściło się to w założeniach *auctoritas*, *vetustas* i *memoria*, związanych

w Danii, wraz z mauzoleum dynastii oldenburskiej zlokalizowanym w przykatedralnej kaplicy Trzech Króli. Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser*, 113–7.

²⁰ Rudolf J. Meyer, *Königs- und Kaiserbegräbnisse im Spätmittelalter: Von Rudolf von Habsburg bis zu Friedrich III* (Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2000).

²¹ Odnosząc się do tej grupy inicjatyw, Baresel-Brand na początku swojego zestawienia inicjatyw habsburskich wskazywała na niecesarskie mauzoleum Małgorzaty Austriackiej w Brou. Pełniła ona od 1507 r. funkcje gubernatora Niderlandów, a poświęcone jej oraz jej małżonkowi, Filibertowi Sabaudzkiemu (zm. 1504), mauzoleum dokończono po jej śmierci w 1530 r. Jest ono ważnym przykładem wykorzystania oprawy plastycznej tego typu pomnika, aby połączyć istniejące już tradycje rzeźby nagrobnej z rozbudowanym programem heraldyczno-politycznym, eksponującym interesy dynastyczne Habsburgów w kontekście sporu o dziedzictwo burgundzkie. Markus Horsch, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530)* (Brüssel: Paleis der Academien, 1994); Bärbel Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser*.

²² Historia projektowania i realizacji tego obiektu ma bogatą literaturę przedmiotu; wśród najważniejszych opracowań należy wymienić: Elisabeth Scheicher, „Kaiser Maximilian plant sein Grabmal”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1 (1999): 81–117.

z wieloaspektową działalnością fundatora²³. Planowane założenie, będące przede wszystkim indywidualnym pomnikiem, w dużym stopniu wzmacniało pozycję całego rodu. Nadzorując projekt grobowca, cesarz Maksymilian I wyraźnie życzył sobie, by nigdy nie oddzielać od monumentu miejsca własnego pochówku²⁴. W kolejnych dekadach to życzenie nie zostało jednak utrzymane, a sam projekt uległ przekształceniu. W dziejach europejskich mauzoleów dość często odstępowano od pierwotnych zamierzeń samego zmarłego, które z czasem – zgodnie z bieżącymi możliwościami i potrzebami – mogły być modyfikowane przez następców. Dopiero wnuk Maksymiliana I, cesarz Ferdynand I (1503–1564), polecił sprowadzenie okazałego grobowca do Innsbrucku i wzniesienie cenotafu w tamtejszym kościele dworskim, który zbudowano w latach 1553–1563. W obecnej formie grobowiec – poza tumbą z wizerunkiem klęczącego cesarza – obejmuje 28 brązowych figur, uzupełnionych posągami świętych habsburskich oraz popiersiami cesarzy rzymskich. Całość ukończono dopiero w 1584 r., już za panowania arcyksięcia Ferdynanda II (1529–1595). Pomimo że ostateczna forma grobowca odbiega od pierwotnego projektu, a jego dokończenie sięga lat 80. XVI w., na podstawie zachowanych projektów oraz wykonanych już figur można mówić o wcześniejszym oddziaływaniu jego koncepcji²⁵.

Niemal równolegle powstawała koncepcja nagrobka samego Ferdynanda I i jego żony, Anny Jagiellonki, który miał zostać ustawiony w katedrze św. Wita w Pradze. Przyszły cesarz (od 1558) już w 1543 r. wydał dyspozycje dotyczące swojego pomnika, który miał być z białego marmuru. W tym samym roku, w związku ze śmiercią żony, zostały one rozszerzone, choć nie wspomina się w nich o podwójnym grobowcu. Przyjmuje się, że ta koncepcja powstała po 1564 r., już z inicjatywy cesarza Maksymiliana II i arcyksięcia Ferdynanda II. Prace powierzono Aleksandrowi Colinowi, wcześniej zatrudnionemu w Innsbrucku, który sporządził model nagrobka i wykonał go w latach 1571–1575 (nagrobek został przetransportowany do Pragi w latach 1576–1577). Początkowo planowano wykorzystanie marmuru z Carrary, podobnie jak w przypadku pomników władców Hiszpanii w Granadzie, jednak ostatecznie zastosowano tańszy kamień austriacki.

W latach 1585–1587 nagrobek został poszerzony o sylwetkę zmarłego cesarza Maksymiliana II, który życzył sobie pochówku u boku rodziców. Po roku 1587, za panowania

²³ Scheicher, „Kaiser Maximilian plant sein Grabmal”, 86; Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser*, 32.

²⁴ Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser*, 31.

²⁵ Andrea Scheichl, „Wer war(en) Jörg Kölderer? Innsbrucker Hofmaler und Tiroler Baumeister”, w: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, red. Maria Luise Sternath i Eva Michel (Wien–München: Albertina Wien–Prestel Verlag, 2012), 86–7. Pierwotny projekt zakładał wykonanie 40 dużych posągów, 32 popiersi oraz 100 mniejszych figur (Scheicher, „Kaiser Maximilian plant sein Grabmal”, 81). Sam arcyksiążę Ferdynand II w latach 1577–1578 zlecił remont kaplicy oraz budowę własnej tzw. Srebrnej Kaplicy, przeznaczonej na jego mauzoleum.

Rudolfa II, nastąpiła kolejna modyfikacja monumentu. Nagrobek uzupełniono cyklem medalionów z wizerunkami samego cesarza oraz Karola IV, Wacława IV, Władysława Pogrobowca i Jerzego z Podiebradów, a także ich żon: Bianki de Valois, Anny Palatynackiej, Anny Świdnickiej oraz Elżbiety Pomorskiej. Nagrobek ostatecznie ustawiono na osi prezbiterium katedry w 1589 r., natomiast rok później ukończono znajdującą się pod nim kryptę²⁶. Poprzez swoją lokalizację obiekt nabrał szczególnego znaczenia w kontekście całej katedry św. Wita oraz wcześniejszych pochówków. Poprzez medaliony nie tylko upamiętniał przedstawicieli dynastii Habsburgów, lecz także nawiązywał do władców Czech z XIV i XV w. W ten sposób łączył treści dynastyczne z wymiarem legitymizacyjnym. Realizacja pomnika przypadła na szczególny moment w dziejach dynastii, spowodowany aktem abdykacji Karola V.

W tym krótkim zestawieniu konieczne jest przypomnienie fundacji z terenów Monarchii Hiszpańskiej, związanej z Habsburgami i przeżywającej w tym okresie swój rozkwit, czemu towarzyszył proces przekształcania tamtejszej topografii politycznej. U progu XVI w. punktem odniesienia było zjednoczenie monarchii pod berłem Królów Katolickich i zakończenie rekonkwisty. W kolejnych etapach, już w ramach monarchii habsburskiej, można mówić o wyzwaniach legitymizacyjnych w okresie rządów króla Karola I (od 1519 r. cesarza Karola V), a następnie o procesie centralizacji tego globalnego mocarstwa za rządów Filipa II. Te polityczno-dynastyczne uwarunkowania były ważnym punktem odniesienia dla fundacji artystycznych nastawionych na oprawę monarszego grobowca.

Z pierwszym ze wspomnianych etapów można powiązać fundację kaplicy San Juan de los Reyes w Toledo (1477–1504), którą wykonał Juan Guas²⁷. Budowla została ufundowana przez Izabelę Kastyljską i Ferdynanda Aragońskiego jako wotum dziękczynne za zwycięstwo odniesione w 1476 r. w bitwie pod Toro, które rozstrzygnęło kwestię sukcesji kastyljskiej. Pierwotnie obiekt planowano jako mauzoleum małżonków, od czego odstąpiono po zdobyciu Granady w 1492 r.²⁸ Początkowo kaplica w Toledo miała być powiązana z odrębną kapitułą, jednak – wobec sprzeciwu władz miejscowej katedry – ostatecznie została ona powierzona franciszkanom. Instytucjonalnie i funkcjonalnie fundacja ta nawiązywała do długiej tradycji łączenia miejsca pochówku władcy z klasztorem oraz rezydencją monarszą, co zostało ostatecznie zmonumentalizowane w zespole Escorialu. Pod względem stylistycznym kaplica w Toledo jest wybitnym przykładem późnogotyckiego stylu izabelińskiego. Plan kaplicy wpisywał się w wydłużony prostokąt, z wyodrębnioną apsydą prezbiterialną i poprzedzającym je ostatnim, centralizującym

²⁶ Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser*, 41–3.

²⁷ Xavier Dectot, *Les tombeaux des familles royales de la péninsule Ibérique au Moyen Âge* (Turnhout: Brepols, 2009).

²⁸ Jorge E. Romo, *El monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo: De la fundación a la restauración. Trabajo de Fin de Grado* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018), 10–8.

przesłem kaplicy. Założenie to było punktem odniesienia dla prestiżowej fundacji docelowego mauzoleum Królów Katolickich przy katedrze w Granadzie.

Tamtejsza Capilla Real została ufundowana w 1504 r., w roku śmierci królowej Izabeli, natomiast zasadnicze prace nad budowlą trwały aż do śmierci króla Ferdynanda w 1516 r. Szczątki Królów Katolickich, pierwotnie złożone w klasztorze franciszkanów w Alhambrze, zostały przeniesione do kaplicy dopiero w 1521 r., na rozkaz Karol V. Swoim planem budowla – mimo jej mniejszej skali – w znacznym stopniu nawiązywała do kaplicy San Juan de los Reyes, zwłaszcza poprzez wyraźnie wyeksponowane, centralizujące przeszło przed prezbiterium. W jego przestrzeni ustawiono dwa wolnostojące, podwójne nagrobki: Izabeli i Ferdynanda (1514–1517, Domenico Fancelli) oraz Joanny I i Filipa Burgundzkiego (zamówiony w 1518, Bartolomé Ordóñez wraz z zespołem)²⁹.

Generalna koncepcja królewskiego mauzoleum w Granadzie w znacznym stopniu powieliała wcześniejsze fundacje, łącząc znany model architektoniczny z podwójnym nagrobkiem władców³⁰. Nie bez znaczenia była również jego lokalizacja, wyraźnie podkreślająca triumfalne zakończenie procesu rekonkwisty oraz zjednoczenie monarchii hiszpańskiej. Te czynniki wpłynęły na znaczącą zmianę charakteru zespołu, który niemal od razu po śmierci Ferdynanda funkcjonował jako mauzoleum dynastyczne, charakteryzujące się interesującymi odniesieniami do złożonej sytuacji wewnętrznej w Hiszpanii za panowania Karola Habsburga. Już w 1518 r. władca ten zlecił wykonanie drugiego ze wspomnianych nagrobków, mającego upamiętnić jego rodziców – zmarłego w 1506 r. Filipa Burgundzkiego oraz nadal żyjącą królową Joannę. Chcąc powielić formę wcześniejszego pomnika Królów Katolickich, zwrócono się do jego twórcy, rzeźbiarza Domenico Fancelliego. Zgodnie ze szczegółowymi ustaleniami praca miała zostać ukończona w ciągu dwóch lat. Proces ten skomplikowała jednak śmierć artysty w kwietniu 1519 r. Już miesiąc później zadania tego podjął się Bartolomé Ordóñez, wcześniej zatrudniony przy katedrze w Barcelonie. Do chwili swojej śmierci w 1520 r. wprowadził on kilka zmian, które nieco odbiegały od pierwowzoru. Zamówiony w Carrarze pomnik, po licznych perturbacjach, przybył do Hiszpanii dopiero w 1533 r.³¹ Daty

²⁹ Tommaso Mozzati, „Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: An Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59, nr 2 (2017).

³⁰ Podobny układ miało inne mauzoleum, ufundowane przez królową Izabelę w kartuzji Miraflores w Burgos (1489–1493), wykonane przez Gila de Siloé, które pełniło funkcję kaplicy grobowej jej rodziców – króla Jana II oraz Izabeli Portugalskiej.

³¹ Jego części pozostawały w Kartagenie jeszcze do 1539 r., kiedy trafiły do Hospital Real w Granadzie. Nagrobek w jego ostatecznej formie zestawiono dopiero w 1603 r. (architektem był Francisco de Mora). Tommaso Mozzati, „Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: An Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59, nr 2 (2017): 17.

związane z początkową fazą jego realizacji świadczą o chęci jak najszybszego dokończenia przedsięwzięcia, co – według Tommaso Mozzatigo – miało związek z aktualnymi potrzebami polityczno-propagandowymi samego fundatora. Lokalizacja grobowca w Granadzie odpowiadała woli Filipa, zmarłego w 1506 r. Jak wiadomo, tam początkowo odprowadzano jego zwłoki. Jednak w trakcie tej dramatycznej procesji królowa Joanna I, zwana Szaloną, zmieniła zdanie i zatrzymała je w kościele Santa Clara w Tordesillas, gdzie celebrowała przedłużające się uroczystości pogrzebowe. Ostatecznie, wbrew woli matki, Karol potajemnie przeniósł ciało ojca do Granady dopiero w 1525 r. Istotna była sama forma nagrobka, wyraźnie nawiązująca do wcześniejszego dzieła Fancelliego, jednoznacznie akcentująca dynastyczny, wielopokoleniowy wymiar mauzoleum oraz manifestująca zjednoczenie Królestwa Hiszpanii. Ponadto wyeksponowanie grobowca odpowiadało również ówczesnym potrzebom samego Karola, czyniąc z królewskiego mauzoleum istotny instrument wzmacniającej jego pozycję.

W tym okresie głównym wyzwaniem legitymizacyjnym Karola na gruncie hiszpańskim była pozycja jego matki. Żyjąca do 1555 r. Joanna I nosiła tytuł królowej Hiszpanii, dziedzicząc po śmierci Izabeli Kastylię, a od 1516 r. również Aragonię. Wprawdzie w tym samym roku Karol został ogłoszony królem Hiszpanii, jednak z zastrzeżeniem, że Joanna powinna figurować w nagłówkach aktów urzędowych. Taki tryb rządów nie był jednak zgodny z obowiązującymi w Hiszpanii zasadami, a sam Ferdynand Aragoński wyznaczył Karola jedynie jako formalnego zarządcę Królestwa. Do końca życia królowej sytuacja ta czyniła jego pozycję dość delikatną, zwłaszcza że w pierwszych latach jego rządów narastały głosy domagające się uznania praw Joanny. W takiej atmosferze dokonywano zamówienia grobowca, który ukazywał żyjącą w izolacji królową w sekwencji wielkich poprzedników już jako osobę zmarłą³². Poza tym przykład Capilla Real w Granadzie stanowi ważny przykład ewolucji formy hiszpańskiego mauzoleum, które w nowej, reprezentacyjnej lokalizacji nabierało cech dynastycznych i mogło jednocześnie pełnić funkcje propagandowe.

Na tym tle trudno mówić o spójnej koncepcji własnego mauzoleum ze strony samego Karola Habsburga. W testamencie z 1522 r. wspominał on o możliwości pochówku w Brugii, u boku babki, Marii Burgundzkiej. W przypadku odzyskania prowincji burgundzkich miejscem jego grobu miała się stać kartuzja w Champmol, związana z nekropolią władców Burgundii. Dopiero jako trzecią ewentualność wskazywał Capilla Real w Granadzie, co zostało potwierdzone w 1526 r. w związku z jego zaślubinami z Izabelą Portugalską. Należy zaznaczyć, że każde ze wskazanych miejsc odwoływało się do kontekstu historyczno-legitymizacyjnego. Preferencja pochówku u boku przodków, w miejscach mających już funkcję nekropolii władców, wpisywała Karola w sekwencję

³² Tamże, 182.

poprzedników. Koncepcja taka zasadniczo różniła się od planów grobowca Maksymiliana I, który – mimo odniesień rodowo-historycznych – był budowany wokół indywidualnego grobu cesarza. Kolejna zmiana decyzji dotyczącej wyboru miejsca pochówku cesarza nastąpiła w połowie stulecia. W 1549 r. Leone Leoni otrzymał zlecenie wykonania czterech figur z brązu i kamienia, przedstawiających Karola, Izabelę i ich syna Filipa oraz Marię Węgierską. Nie można wykluczyć, że taka forma wizerunków – zapewne inspirowana istniejącymi rzeźbami przeznaczonymi do grobowca Maksymiliana I – była pierwotnie przeznaczona do Capilla Real. Plany dotyczące miejsca spoczynku Karol ponownie zmienił tuż przed swoją śmiercią. W kodycyli z 1558 r. wskazał jako miejsce tymczasowego pochówku grób pod mensą ołtarza w kościele Hieronimitów w Yuste, z zastrzeżeniem możliwości późniejszego przeniesienia ciała zgodnie z decyzją Filipa II. Ostatecznie w 1574 r. szczątki Karola i Izabeli przeniesiono do Escorialu, do królewskiej kaplicy, a po 1654 r. do Królewskiego Panteonu w krypcie bazyliki św. Wawrzyńca³³. To powszechnie znane, monumentalne założenie Filipa II odwoływało się do usankcjonowanego przez hiszpańską tradycję związku miejsca pochówku władcy z pałacem i klasztorem. Przywołane przykłady z terenu Hiszpanii ukazują interesujący proces ewolucji późnogotyckich kaplic, pierwotnie nastawionych na upamiętnienie pojedynczych władców, na rzecz rozbudowywanych zespołów grobowych o charakterze dynastycznym, początkowo stylistycznie związanych z miejscową tradycją, ostatecznie przyjmujących uniwersalne, klasyczne formy architektoniczne. Proces ten znalazł swoje zwieńczenie w kompleksie w Escorialu, którego forma architektoniczna i koncepcja usankcjonowały scentralizowane mauzoleum dynastyczne³⁴.

Przywołane przykłady nie wyczerpują listy monarszych mauzoleów hiszpańskich kształtowanych w XVI w. W omawianym okresie porządkowano i modernizowano inne królewskie nekropolie, których historia i lokalizacja odzwierciedlały złożone dzieje tych terytoriów. Jednym z istotnych przykładów jest Capilla de Reyes Nuevos przy katedrze w Toledo (projekt 1529, realizacja 1531–1534). Do jej wnętrza przeniesiono szczątki władców z XIV i XV w. z dynastii Trastámara, wcześniej znajdujące się w innych kaplicach katedralnych. W nowej przestrzeni zachowano średniowieczne nagrobki, które wtórnie

³³ Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser*, 35–41.

³⁴ Poza oczywistym oddziaływaniem formalnym ważne było ożywienie kultu św. Wawrzyńca. Oprócz wyraźnych związków z fundacjami Medyceuszy we Florencji warto przywołać także fundację Emanuela Filiberta Sabaudzkiego oraz kaplicę pałacową S. Lorenzo z siedzibą zakonu św. Maurycego. Zob. Emanuela Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke of Tuscany Cosimo I, San Lorenzo, and the Consolidation of the Medici Dynasty”, w: *San Lorenzo. A Florentine Church*, red. Robert W. Gaston i Louis A. Waldman (Florence–Cambridge, MA: Villa I Tatti–The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies–Harvard University Press, 2017), 509.

wkomponowano w boczne ściany nowej budowli³⁵. Podobne zabiegi porządkujące podejmowano w odniesieniu do Capilla Real przy katedrze w Sewilli. Fundacja kaplicy była planowana już pod koniec XV w., natomiast sama budowla została ostatecznie ukończona za panowania Filipa II³⁶. Oba zabytki stanowią przykłady porządkowania oraz stylistycznego modernizowania historycznych zespołów grobowców królewskich, realizowanych zgodnie z oczekiwaniami epoki. W przypadku Capilla de Reyes Nuevos sama forma architektoniczna kaplicy swoim wydłużonym układem w pewnym stopniu powieliała znane, wcześniejsze tego typu budowle. Natomiast Capilla Real jest przykładem niemal autonomicznej, monumentalnej budowli kopułowej usytuowanej na osi katedry i wyraźnie wzbogacającej jej bryłę zewnętrzną. Skala oraz forma Capilla Real odpowiadały wyobrażeniom o centralnych, kopułowych mauzoleach, które od drugiej połowy XVI w. były coraz częściej podejmowane w praktyce fundacyjnej. W przypadku tych fundacji trudno mówić o bieżących wyzwaniach legitymizacyjnych czy dynastycznych, raczej wpisywały się one w złożoną historię i topografię Królestwa, manifestując jego ciągłość.

Potrzeba podkreślenia ciągłości i znaczenia dynastii niewątpliwie leżała u podstaw powstania kaplica Walezjuszy w Saint-Denis. Jej zamysł zrodził się po śmierci króla Henryka II w 1559 r., kiedy królowa wdowa, Katarzyna Medycejska, poza przygotowywaniem wspólnego pomnika nagrobnego, rozszerzyła ten projekt o samodzielną, centralną kaplicę, przeznaczoną dla członków całej dynastii. Pod koniec XVI w. budowla była określana jako Chapelle des Valois, co wyraźnie akcentowało jej wymiar dynastyczny. Zapotrzebowanie na materialną manifestację pozycji rodu pogłębiła również śmierć Franciszka II w grudniu 1560 r. oraz objęcie tronu przez małoletniego Karola IX. Budowę właściwej rotundy rozpoczęto w 1568 r., a jej pierwotny projekt jest wiązany z Francesco

³⁵ Franco Mata i María Ángela, *Las capillas de la Catedral de Toledo: Historia, liturgia, arte* (Toledo: Cabildo Primado de la Catedral de Toledo, 2018).

³⁶ Jej budowa trwała niemal sto lat. Pierwsze pertraktacje związane z fundacją zaczęły się już w 1489 r. Dopiero w 1515 r. kapituła katedralna zwróciła się do architektów, Enrique Egasa i Juana de Álave, z prośbą o sporządzenie jej planów. Kilka lat później Juan Gil de Hontañón i Martín de Gainza sporządzili inne projekty. Prace rozpoczęły się w 1551 r. i zostały powierzone Martínowi de Gainza, który kierował nimi aż do swojej śmierci w 1556 r. Prace wznowiono w 1562 r., początkowo pod kierunkiem architekta katedry (od 1557 r.), Hernána Ruiza el Jovena. W tym okresie zbudowano kopułowe sklepienie. Większość prac została ukończona do 1575 r. Szczątki monarchów pochowanych w katedrze w Sewilli zostały przeniesione do nowej budowli dopiero w 1579 r. Na radykalną zmianę funkcji i wystroju kaplicy wpływ miała kanonizacja Ferdynanda III Kastylijskiego w 1671 r., wzbogacająca grono świętych dynastycznych i łącząca mauzoleum królewskie z funkcjami sanktuarium. Teresa Laguna Paúl, „Una capilla mía que dicen de los Reyes: Memoria de la Capilla Real de la Catedral Mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla”, w: *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla 25–26 octubre 2012*, red. Alfonso Jiménez Martín (Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012), 177–233.

Primaticcio, który zmarł w 1570 r. W 1572 r. Karol IX i Katarzyna Medycejska zatwierdzili zmienione plany kaplicy, a kierownictwo budowy objął Jean Bullant. Centralny plan budowli, zbliżony do rotundy, wyprowadzono z sześciokąta; jej średnica wynosiła niemal 30 metrów. Środkowa przestrzeń została przeznaczona na podwójny pomnik Henryka II i Katarzyny, nawiązujący do francuskiej tradycji, zaś pozostałe grobowce planowano umieścić w otaczających ją wnękach kaplicowych. Budynek rozbudowano o piętro galerii oraz obszerną kryptę. W chwili śmierci Katarzyny w 1589 r. rotunda pozostawała niedokończona. Bardziej solidne zadanie wykonano dopiero w 1621 r., jednak w okresie panowania dynastii Burbonów prace nad jej pełnym ukończeniem nie były kontynuowane. Ostatecznie obiekt rozebrano w 1719 r., a trumny Walezjuszy przeniesiono w inne miejsce³⁷.

Pomimo że budowla nie została ukończona, należy ona do najważniejszych przykładów monarszych mauzoleów XVI w. Zachowuje bowiem wyraźne związki formalne i chronologiczne z Escorialem oraz mauzoleum Medyceusza we Florencji³⁸. Wpisując się w odwieczną nekropolię władców Francji i powielając usankcjonowany schemat nagrobka, wprowadzała nowe elementy: pomnik zamknięty w centralnym, kopułowym i autonomicznym wnętrzu, wyraźnie wyeksponowanym na zewnątrz przy transepcie świątyni. Jak wspomniano, rotundę realizowano w okresie komplikującej się sytuacji wewnętrznej królestwa i narastającego konfliktu religijnego. W tym kontekście planowano wzniesienie okazałej budowli o wyraźnych odniesieniach historycznych i dynastycznych, która mogłaby wzmacniać legitymizację samej królowej. Złożona sytuacja polityczna Katarzyny Medycejskiej, sprawującej – na podstawie prawa salickiego – władzę regentki, skonfrontowanej ze złożoną sytuacją wewnętrzną, skłaniała do poszukiwania wszelkich środków podkreślających jej pozycję. W omawianym przypadku narzędziem legitymizacji okazało się przejęcie kontroli nad budową okazałej architektonicznie i plastycznie oprawy miejsca pochówku męża i dzieci fundatorki. W projektowaniu wykorzystywano odniesienia do uniwersalnej przeszłości – od historii królowej Artemizji, wznoszącej grobowiec Mauzolososa, po oryginalne rozwiązania architektoniczne w postaci niemal wolnostojącej rotundy powiązanej z transeptem „starożytnej” nekropolii władców Francji³⁹. Potencjalnym źródłem tej koncepcji mogło być również antyczne mauzoleum cesarza Teodozjusza i jego następców, wznoszące

³⁷ Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstehäuser*, 61.

³⁸ Tamże, 59–60, przyp. 171. Michele Beth Bassett, *The Funerary Patronage of Catherine de' Medici: The Tomb Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel* (Ann Arbor: UMI Press, 1999), 99; Sabine Frommel, „Florence, Rome, la France: la convergence de modes dans l'architecture de Catherine de Medici”, w: *Il Mecenate di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, red. Sabine Frommel i Gerhard Wolf (Venezia: Marsilio, 2008), 281–303.

³⁹ Rękopis poematu o tej tematyce Nicolas'a Houëla został wręczony Katarzynie w 1562 r.; Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstehäuser*, 60.

się przy północnym ramieniu transeptu watykańskiej Bazyliki św. Piotra. W połowie VIII w. do tej kaplicy przeniesiono szczątki św. Petroneli i w tym samym czasie zaczęto ją wiązać z Karolingami, nadając jej miano *Capella Regum Francorum*. Watykańską rotundę rozebrano w latach 1514–1519, nie jest więc wykluczone, że nowa budowla poświęcona Walezjuszom miała rangę antykizującego substytutu, dodatkowo wizualnie łącząc dynastię z wielowiekową tradycją i sekwencją poprzednich władców. Jak podkreślono, pomimo nieukończenia, koncepcja fundacji Katarzyny Medycejskiej jest jednym z najważniejszych tego typu zabytków europejskich XVI w., ilustrując legitymizującą funkcję monarszego mauzoleum.

Budowlą, która w znacznym stopniu może zamykać szesnastowieczny rozwój takiego modelu, była z pewnością *Capella Principi* we Florencji⁴⁰. Monumentalna, niemal wolnostojąca kaplica kopułowa, konkurująca w krajobrazie miasta z katedrą, miała być właściwym pomnikiem dla nowej dynastii książęcej władającej Toskanią. Jej lokalizacja oraz częściowo forma nawiązywały do miejsc pochówku Medyceuszy w kościele San Lorenzo, które tworzyły sekwencję kopułowych konstrukcji Starej Zakrystii, krypty Kosmy Medyceusza na skrzyżowaniu naw, a także Nową Zakrystię. Ustanowienie Księstwa Florencji, a później Wielkiego Księstwa Toskanii, radykalnie zmieniło sytuację Medyceuszy jako nowej dynastii europejskiej. Zmiana pozycji „parweniuszowskiego” rodu i związana z tym konieczność legitymizacyjnego wpisania się w międzynarodowe grono panujących wymagały odpowiednich zabiegów⁴¹. Cele takie pojawiały się w intensywnej polityce fundacyjnej księcia Kosmy I. W skali ogólnopństwowej, poza bieżącymi wyzwaniami międzynarodowymi, był on zmuszony do prowadzenia złożonego i delikatnego procesu przekształcania dawnej republiki w nowy system monarchiczny, w którym obraz rodu i odwołania do przeszłości odgrywały szczególną rolę. W tym kontekście ważnym czynnikiem, na który zwracała uwagę Emanuela Ferretti, były też niejasne prawa patronackie Medyceuszy w samym kościele San Lorenzo, a także kwestia zakresu tych uprawnień w odniesieniu do poszczególnych linii rodzinnych Medyceuszy – starszej, określanej jako „Cosmiadi”, oraz młodszej, książęcej „Popolani”. Znaczenie pierwszej z nich potwierdzają wzmianki o konieczności stałego konsultowania decyzji fundacyjnych m.in. z królową Francji Katarzyną Medycejską⁴².

Kwestia książęcego mauzoleum Medyceuszy we Florencji, podobnie jak w innych wymienionych przykładach, wiązała się z wyzwaniami legitymizacyjnymi. Dotyczyły

⁴⁰ Alessandro Rinaldi, „La cappella dei Principi in S. Lorenzo e le retrovie del Barocco”, w: *Il Barocco romano e l'Europa*, red. Marcello Fagiolo i Maria Luisa Madonna (Rzym: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992), 321–55; Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage”, 504–24.

⁴¹ Mary Hollingsworth, *Medyceusze. Tajemna historia dynastii*, tłum. Paulina Maksymowicz (Warszawa: Bellona, 2024), 351–9.

⁴² Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage”, 505–7.

one – po pierwsze – budowania nowej pozycji międzynarodowej dynastii, po drugie zaś – umocnienia jej statusu w obrębie samego rodu oraz awansu młodszej linii. W ramach budowania pożądanego wizerunku tej linii dla Kosmy I istotna była fundacja nagrobka ojca, księcia Ludwika Medici, zwanego Giovanni dalle Bande Nere (zm. 1526) i zlokalizowanie go w kościele San Lorenzo. Marmury przeznaczone na jego grobowiec były częściowo opłacone już w 1539 r., natomiast miejscem jego ustawienia miała być samodzielna kaplica pozyskana w 1543 r. od rodziny Neroni. Nie było sprawą przypadku to, że sąsiadowała z ona z Nową Zakrystią⁴³. Ostatecznie projekt ten nigdy nie został w pełni zrealizowany, ukazuje jednak znaczenie pomników nagrobnych w bieżącej polityce dynastycznej, dla której ważny był nie tylko nowy obiekt, lecz także jego materialne otoczenie, lokalizacja i związany z tym kontekst historyczny⁴⁴. Wszystkie te czynniki ostatecznie przemawiały za koncepcją samodzielnego, książęcego mauzoleum przy San Lorenzo. Świadczą o tym działania księcia prowadzone w latach 1567–1568, które dotyczyły terenów położonych za prezbiterium bazyliki, gdzie planowano realizację Terza Sacristia, jak ją określał Giorgio Vasari⁴⁵. Właściwa realizacja zamysłu nastąpiła już za rządów Ferdynanda I, a główne prace projektowe skoncentrowały się w ostatniej dekadzie XVI w. Ostatecznie pierwszeństwo uzyskała koncepcja utalentowanego architekta amatora, Giovanniego Medici (1567–1621), realizowana przy profesjonalnym wsparciu Matteo Nigettiego (1569–1648)⁴⁶. Długotrwała budowa kaplicy rozpoczęła się w 1604 r. Poza miejscową i szerzej – włoską tradycją artystyczną niewątpliwie miała ona wiele wspólnego z najważniejszymi ówczesnymi obiektami tego typu w postaci kościoła San Lorenzo w Escorialu czy kaplicy Walezjuszy w Saint-Denis. Istotnym komponentem tych budowli były jednoznaczne formalne odniesienia do starożytnych pierwowzorów, pośrednio poprzez nawiązania do rzymskiej Bazyliki św. Piotra w Escorialu czy do Mauzoleum św. Petroneli w przypadku Saint-Denis. Analogiczny związek dostrzegalny

⁴³ Tamże, 508–11.

⁴⁴ W tym samym czasie florencka bazylika S. Lorenzo była postrzegana jako budowla o tradycjach wczesnochrześcijańskich, konsekrowana przez św. Ambrożego. Podkreślało to jej aktualne związki z Mediolanem i wpływało na odbiór wnętrza w duchu potrydenckich postulatów reformatorskich. Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage”, 513–8.

⁴⁵ Planowana lokalizacja miała odniesienia do Anastasis w Jerozolimie i wcześniej pojawiła się już w architekturze włoskiej, m.in. w kościołach SS Annunziata we Florencji oraz Santa Maria delle Grazie w Mediolanie. Marie Tanner, *Jerusalem on the Hill. Rome and the Vision of Saint Peter's Basilica in the Renaissance* (London: Harvey Miller Publisher, 2010), 158–65; Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage”, 512. Analogie w Basilica Palatina S. Barbara, w zespole Palazzo Ducale w Mantui, wzniesionej w latach 1562–1572.

⁴⁶ Mario C. A. Bevilacqua, „An Etching of the Cappella dei Principi in Florence”, *Print Quarterly* 30, nr 2 (2013): 504.

był również w odniesieniu do florenckiej fundacji. Odwoływano się tu bowiem do najważniejszego mauzoleum świata chrześcijańskiego – Grobu Świętego w Jerozolimie⁴⁷.

Większość z przywołanych przykładów należy do grupy najważniejszych obiektów artystycznych z XVI w., stając się punktami odniesienia dla fundacji podejmowanych w kolejnym stuleciu⁴⁸. Warto podkreślić złożone uwarunkowania polityczno-historyczne, w jakich kształtowała się ich artystyczna forma. W większości przypadków kosztowne realizacje tego typu były powiązane z potrzebami legitymizacyjnymi i propagandowymi, manifestując nową pozycję dynastii. W takich kategoriach można postrzegać koncepcję Filipa II w Escorialu, która – funkcjonalnie nawiązując do wcześniejszych tradycji – materializowała wizję właściwej siedziby władcy globalnego imperium. W przypadku przedsięwzięć Katarzyny Medycejskiej można mówić o świadomym wzmacnianiu pozycji dynastii wobec kryzysu wewnętrznego i stopniowego osłabienia pozycji jej przedstawicieli. Podobna potrzeba prestiżowego umocnienia oraz legitymizacji władzy występowała we Florencji. We wszystkich tych przykładach architektoniczno-plastyczna oprawa mauzoleum stawała się narzędziem polityki dynastycznej. Przepływ modeli dla tych rozwiązań wynikał zarówno ze związków dynastycznych, jak i bieżących uwarunkowań politycznych oraz istniejących relacji artystycznych. Czynniki te wpływały na kształtowanie i promowanie koncepcji odpowiadających oczekiwaniom fundatorów.

*

Podsumowując, można na tym tle ponownie przywołać wymienione już przykłady polskich zabytków z XVI w., które – w mojej ocenie – należy zestawiać z innymi europejskimi realizacjami z tej samej epoki. Dotyczy to zwłaszcza monumentalnej, wolno stojącej kaplicy zamkowej św. Anny i św. Barbary w Wilnie, ufundowanej przez króla Zygmunta Augusta⁴⁹. Analizę zaproponowaną przez Karola Guttmejera można uzupełnić poprzez odniesienie do obiektów powstałych w tym samym czasie co wileńska koncepcja.

⁴⁷ Poza licznymi przykładami zainteresowania Medyceuszami Ziemią Świętą, bezpośrednio w odniesieniu do kaplicy jest wzmiankowany na początku XVII w. (1604–1605) plan pozyskania Grobu Świętego z Jerozolimy drogą dyplomatyczną i umieszczenia go w centrum nowej budowli. Damiano Neri, „La leggenda di trasferire il Santo Sepolcro a Firenze”, w: *Custodia di Terra Santa, 1342–1942*, red. Virgilio C. Corbo (Gerusalemme: Tipografia dei Padri Francescani, 1951), 75–8; Andrew Dermot Morrogh, „The Medici Chapel: The Designs for the Central Tomb”, w: *Michelangelo Drawings*, red. Craig Hugh Smyth (Washington, DC: Center for Advanced Study in the Visual Arts–National Gallery of Art, 1992), 142–61.

⁴⁸ Ferretti, analizując zabiegi wokół Capella Principi we Florencji, podkreślała znaczenie tej fundacji dla późniejszych włoskich inicjatyw w kolejnych dekadach, które łączyły starsze pochówki z potrzebami nowych władców w ramach ujednoczonych mauzoleów. Ferretti, „Sacred Space and Architecture in the Patronage”, 512. Por. Czyżewski, „Kaplica Wazów”.

⁴⁹ Guttmejer, „Kościół pw. św. Anny i św. Barbary na zamku wileńskim”.

Prestiżowym przykładem wykorzystania kaplicy zamkowej jako eksponowanego miejsca pochówku władcy był wieloetapowy projekt grobowca cesarza Maksymiliana I, którego ostateczną realizację powiązano ze świątynią pałacową w Innsbrucku, budowaną od 1553 r. Chronologia ta niemal dokładnie zbiega się w czasie z początkową fazą fundacji Zygmunta Augusta. Warto podkreślić, że wileńska fundacja kontynuowała tradycję samodzielnego mauzoleum królewskiego, które wprawdzie miało eksponować także nagrobki małżonek, jednak nie zawierało elementów dynastycznej kontynuacji. Odrębną kwestią była sama lokalizacja przyszłego miejsca pochówku, która wyraźnie podnosiła rangę stolicy Wielkiego Księstwa⁵⁰.

Niewątpliwie w podobnym europejskim kontekście można analizować dynastyczne fundacje Anny Jagiellonki, które były realizowane w szczególnym momencie dla dynastii Jagiellońskiej – w okresie, gdy pojawiła się potrzeba jej upamiętnienia i równoczesnego akcentowania ciągłości monarchii⁵¹. Odrębną kwestią była konieczność wzniesienia odpowiedniego mauzoleum dla króla elekcyjnego, Stefana Batorego, co zrealizowano w latach 1594–1595⁵². Wówczas ponownie połączono istniejącą już kaplicę z nowym pomnikiem nagrobnym, a także z nowym wystrojem i wyposażeniem wnętrza⁵³. Sekwencję tych fundacji należy jeszcze uzupełnić o budowę mauzoleum królowej Bony w Bari (1589–1590), które w ostatnim czasie doczekało się ponownego opracowania⁵⁴.

Pochówek królowej Bony jest kolejnym przykładem zmiennych koncepcji i różnych oczekiwań. Tuż przed śmiercią, w testamencie z 18 listopada 1557 r., królowa Bona, powierzając decyzje dotyczące pogrzebu Zygmuntovi Augustowi, wyraziła wolę pochówku w kościele S. Annunziata w Neapolu, planując w tym celu odrębną kaplicę św. Stanisława, co nie zostało jednak zrealizowane. Złożone w trumnie ciało królowej przez wiele lat oczekiwało na uroczysty pochówek w zakrystii katedry w Bari. W 1588 r. królowa Anna Jagiellonka uzyskała zgodę papieską na przeniesienie zwłok do kościoła św. Mikołaja, gdzie miał powstać zaplanowany nagrobek. Przeniesienia ciała dokonano w 1589 r., w tym samym czasie uzyskano prawa do kaplicy królewskiej usytuowanej

⁵⁰ W pierwszej kolejności można wskazać planowane cesarskie mauzoleum Maksymiliana I w kaplicy zamkowej św. Jerzego w Wiener Neustadt, którego oprawa plastyczna znalazła się ostatecznie w kaplicy zamkowej w Innsbrucku.

⁵¹ Fischinger, „Przebudowa kaplicy Mariackiej”, 350; Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 81–6; Januszek-Sieradzka, „Anna Jagiellonka jako fundatorka”.

⁵² Fischinger, „Przebudowa kaplicy Mariackiej”, 349–65.

⁵³ Warto też przypomnieć, że fundatorka, planując radykalną ingerencję w istniejących wnętrzach, musiała zmagać się z oporem gospodarzy kościoła katedralnego. Zob. Januszek-Sieradzka, „Anna Jagiellonka jako fundatorka”, 49–50, przyp. 59.

⁵⁴ Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”; Grandolfo, „The Funerary Monument of Bona Sforza”.

w zamknięciu prezbiterium kościoła, w pobliżu ołtarza głównego⁵⁵. Badacze tego obiektu zwracali uwagę m.in. na jego oryginalne usytuowanie w półkolistym zamknięciu prezbiterium oraz na klęczącą figurę królowej. Wizerunek ten był interpretowany w kontekście pomnika papieskiego Sykstusa V (1587–1589), choć warto podkreślić, że miał on również inny prestiżowy wzorzec – w postaci posągów z brązu zamówionych przez Karola V do Escorialu. W tym samym czasie na terenie Włoch formułowano koncepcje jeszcze jednego reprezentacyjnego pomnika kobiecego – grobowca córki Karola V, Małgorzaty Parmeńskiej (projekt Simone Mosca Moschino, około 1585–1590 r.), przeznaczanego do kościoła San Sisto w Piacenzy⁵⁶. Pomnik zrealizowano w ostatecznej formie dopiero w latach 1660–1661, niemniej projekty z lat około 1585–1590 powstawały równolegle z poszukiwaniami formalnymi prowadzonymi dla zabytku w Bari. W obu przypadkach wyzwaniem kompozycyjnym była kwestia wkomponowania pomnika w krzywiznę apsydy⁵⁷. Bez względu na wybór wzorców włoska fundacja Anny Jagiellonki wpisywała się w świadome budowanie odpowiedniej oprawy dynastycznej, a zarazem odpowiadała na bieżące potrzeby polityczne, związane z trwającymi staraniami o przejęcie spadku po królowej⁵⁸. Trudno oprzeć się też pokusie zestawienia tych działań z aktywnością Katarzyny Medycejskiej, dla której polityka fundacyjna była również ważnym narzędziem sprawowania władzy. Trwałość przekazu dynastycznego, utrwalonego w grobowcu w Bari, okazała się długowieczna. Do połowy XVII w. jego oprawa dekoracyjna została uzupełniona postaciami świętych i wizerunkami władców z dynastii Wazów⁵⁹.

Zaprezentowane powyżej uwagi, z konieczności ujęte skrótowo, sygnalizują jedynie kilka istotnych problemów badawczych. W mojej ocenie przemawiają one za potrzebą opracowania zestawienia tytułowych obiektów w skali europejskiej jako materiału pozwalającego na szersze analizy porównawcze. Wydaje się, że jest to niezbędne dla pełniejszego zrozumienia ówczesnych wyborów artystycznych, kształtowania się modelu wczesnonowożytnego mauzoleum oraz kierunków jego oddziaływania. Nekropolie władców stanowiły bowiem ważny element ówczesnej ikonosfery, wpisany w złożone związki polityczno-historyczne, a zarazem przykuwający uwagę ówczesnych

⁵⁵ Anna Jagiellonka zadbała również o właściwe uposażenie instytucjonalne, powołując chór rorantystów, wzorowany na krakowskiej fundacji Zygmunta I; zob. Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 85, przyp. 146.

⁵⁶ Cristina Cecchinelli i Alessandra Talignani, „Madama Margaret: A Patron of Palazzi and a Mausoleum”, w: *Margaret Duchess of Parma. The Emperor's Daughter Between Power and Image*, red. Katrien Lichtert (Veurne: Hannibal Books, 2024), 194–7.

⁵⁷ Odrębnym zagadnieniem są kwestie Mausoleumschöre dotyczące rozbudowanych pomników z Rzeszy; zob. Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser*, 19.

⁵⁸ Ważbiński, „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari”, 77–9.

⁵⁹ Tamże, 81; Czyżewski, „Kaplica Wazów”.

odbiorców⁶⁰. Świadomość ich znaczenia dobrze ilustruje relacja Sobieskiego, który „na gorąco” donosił z Florencji o wznoszonej przy kościele San Lorenzo kaplicy grobowej książąt florenckich: „[...] jest i kaplica, którą poczęli byli murować, S. Laurentii, gdzie się chowają książęta florency, tak kosztowne, tak magnificum opus, gdy się dokończy, może być inter orbis miracula poczywane”⁶¹.

BIBLIOGRAFIA

- Andermann Kurt. *Kirche und Grablege: Zur sakralen Dimension von Residenzen*. W: *Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühern Neuzeit bis zum Ende der Monarchie*, red. Kurt Andermann, 166–87. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1992.
- Baresel-Brand, Andrea. *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650*. Kiel: Verlag Ludwig, 2007.
- Bassett, Michele Beth. *The Funerary Patronage of Catherine de' Medici: The Tomb Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel*. Ann Arbor: UMI Press, 1999.
- Bellot, Christoph. „Auf welsche art, der zeit gar new erfunden. Zur augsburger Fuggerkapelle”. W: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjahren Krieg*, red. Gernot M. Müller, 445–90. Berlin–New York: De Gruyter, 2010.
- Bevilacqua, Mario C. A. „An Etching of the Cappella dei Principi in Florence”. *Print Quarterly* 30, nr 2 (2013): 144–54.
- Bravermanová, Milena i Michal Lutovský. *Hroby, hrobky a pohřebišť českých knížat a králů*. Praha: Libri, 2001.
- Brown, Elizabeth A. R. *Saint-Denis. La basilique*. Photographies par Claude Sauvageot. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 2001.
- Cecchinelli, Cristina i Alessandra Talignani. „Madama Margaret: A Patron of Palazzi and a Mausoleum”. W: *Margaret Duchess of Parma. The Emperor's Daughter between Power and Image*, red. Katrien Lichtert, 186–97. Veurne: Hannibal Books, 2024.
- Crossley, Paul. „Bohemia Sacra and Polonia Sacra: Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals”. *Folia Historiae Artium, Seria Nova* 7 (2001): 49–69.
- Czyżewski, Krzysztof J. „Kaplica Wazów – czyli ostatnie mauzoleum jagiellońskie na Wawelu”. *Studia Waweliana* 17 (2016): 77–128.
- Dectot, Xavier. *Les tombeaux des familles royales de la péninsule Ibérique au Moyen Âge (Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge)*. Turnhout: Brepols, 2009.
- Erlande-Brandenburg, Alain. *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. Genève: Droz, 1975.
- Fabiański, Marcin. „Nagrobek króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej”. W: *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów: cztery studia o sztuce renesansowej*, red. Tomasz Pasteczka, 23–108. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu–Państwowe Zbiory Sztuki, 2020.
- Ferretti, Emanuela. „Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke of Tuscany Cosimo I, San Lorenzo, and the Consolidation of the Medici Dynasty”. W: *San Lorenzo*.

⁶⁰ Postulat taki formułował Czyżewski: „Kaplica Wazów”, 127, przyp. 323.

⁶¹ Sobieski, *Peregrynacja po Europie*, 179.

- A Florentine Church*, red. Robert W. Gaston i Louis A. Waldman, 504–24. Florence–Cambridge, MA: Villa I Tatti–The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies–Harvard University Press, 2017.
- Fischinger, Andrzej. „Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze Wawelskiej na mauzoleum króla Stefana Batorego”. *Studia do Dziejów Wawelu* 1 (1955): 349–65.
- Frommel, Sabine. „Florence, Rome, la France: la convergence de modes dans l’architecture de Catherine de Medicis”. W: *Il Mecenate di Caterina de’ Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, red. Sabine Frommel i Gerhard Wolf, 281–303. Venezia: Marsilio, 2008.
- Giesey, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genève: Librairie Droz, 1960.
- Graf, Klaus. „Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500”. W: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, red. Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen i Stephan Hoppe, 19–29. Köln: SH-Verlag, 2003.
- Grandolfo, Alessandro. „The Funerary Monument of Bona Sforza in the Basilica of San Nicola in Bari: History and Background of a Royal Mausoleum of Polish Patronage”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 86, nr 4 (2023): 477–504.
- Gryglewski, Piotr. „Wpływ fundacji papieskich na polską architekturę początku XVI wieku. Watykański kontekst mauzoleum prymasa Jana Łaskiego”. *Roczniki Humanistyczne* 68, nr 4 (2020): 109–38.
- Guttmejer, Karol. „Kościół pw. św. Anny i św. Barbary na zamku wileńskim. Nieukończone mauzoleum królewskie”. *Artifex Novus*, nr 7 (2023): 4–25.
- Hajduk, Olga Maria. *Santi Gucci Fiorentino: Artist and Entrepreneur in Early Modern Poland*. Abingdon: Routledge, 2024.
- Horsch, Markus. *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande. 1507–1530*. Brüssel: Palais der Académien, 1994.
- Hollingsworth, Mary. *Medyceusz. Tajemna historia dynastii*. Tłum. Paulina Maksymowicz. Warszawa: Bellona, 2024.
- Jamski, Piotr. „Kaplica świętego Kazimierza w Wilnie i jej twórcy”. *Biuletyn Historii Sztuki* 68, nr 1 (2006): 19–44.
- Jamski, Piotr. „Kaplica Św. Kazimierza w Wilnie i jej twórcy”. *Acta Academiae Artium Vilnensis* 51 (2008): 91–112.
- Januszek-Sieradzka, Agnieszka. „Anna Jagiellonka jako fundatorka wyposażenia kaplicy Zygmunto-wskiej”. *TEKA Komisji Historycznej* 13 (2016): 41–57.
- Kozakiewiczowa, Helena. „Z działalności budowlanej Zygmunta Augusta (kościół św. Anny–św. Barbary na dolnym zamku wileńskim)”. *Biuletyn Historii Sztuki* 30, nr 4 (1968): 436–44.
- Laguna Paúl, Teresa. „Una capilla mía que dicen de los Reyes: Memoria de la Capilla Real de la Catedral Mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla”. W: *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla, 25–26 octubre 2012*, red. Alfonso Jiménez Martín, 177–233. Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012.
- Leistenschneider, Eva. *Die französische Königsgrablege Saint-Denis. Strategien monarchischer Repräsentation 1223 bis 1461*. Weimar: VDG Weimar–Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008.
- Mata Franco, i María Ángela. *Las capillas de la Catedral de Toledo: Historia, liturgia, arte*. Toledo: Cabildo Primado de la Catedral de Toledo, 2018.
- Meier, Thomas. *Die Archäologie des mittelalterlichen Königsgrabes im christlichen Europa*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag, 2002. Mittelalter-Forschungen, Bd. 8.

- Meyer, Rudolf J. *Königs- und Kaiserbegräbnisse im Spätmittelalter: Von Rudolf von Habsburg bis zu Friedrich III.* Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2000. Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters 19.
- Meys, Oliver. *Memoria und Bekenntnis: Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung.* Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- Morrogh, Andrew Dermot. „The Medici Chapel: The Designs for the Central Tomb”. W: *Michelangelo Drawings*, red. Craig Hugh Smyth, 142–61. Washington, DC: Center for Advanced Study in the Visual Arts–National Gallery of Art, 1992. Studies in the History of Art 33.
- Mossakowski, Stanisław. *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I.* Warszawa: Liber Pro Arte, 2007.
- Mozzati, Tommaso. „Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada: An Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59, nr 2 (2017): 174–200.
- Neri, Damiano. „La leggenda di trasferire il Santo Sepolcro a Firenze”. W: *Custodia di Terra Santa, 1342–1942*, red. Virgilio C. Corbo, 75–8. Gerusalemme: Tipografia dei Padri Francescani, 1951.
- Pajor, Piotr. *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370.* Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana–Muzeum Narodowe w Krakowie, 2020.
- Panofsky, Erwin. *Grabplastik: Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, red. Horst W. Janson, tłum. Lise Lotte Möller. Köln: DuMont Schauberg, 1964.
- Rinaldi, Alessandro. „La cappella dei Principi in S. Lorenzo e le retrovie del Barocco”. W: *Il Barocco romano e l'Europa*, red. Marcello Fagiolo i Maria Luisa Madonna, 321–55. Rzym: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.
- Romo, Jorge Espinel. *El monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo: De la fundación a la restauración. Trabajo de Fin de Grado.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.
- Scheicher, Elisabeth. „Kaiser Maximilian plant sein Grabmal”. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1 (1999): 81–117.
- Scheichl, Andrea. „Wer war(en) Jörg Kölderer? Innsbrucker Hofmaler und Tiroler Baumeister”. W: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, red. Maria Luise Sternath i Eva Michel, 80–9. Wien–München: Albertina Wien–Prestel Verlag, 2012.
- Silver, Larry A. *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.
- Smith, Jeffrey C. *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580: Art in an Age of Uncertainty.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- Sobieski, Jakub. *Peregrynacja po Europie [1607–1613] i Droga do Baden [1638]*, oprac. Józef Długosz. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–De Agostini, 1991.
- Tanner, Marie. *Jerusalem on the Hill: Rome and the Vision of Saint Peter's Basilica in the Renaissance.* London: Harvey Miller Publishers, 2010.
- Walczak, Marek. „Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu w średniowieczu”. W: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja. Studia z historii sztuki*, red. Rafał Eysymontt i Romuald Kaczmarek, 147–61. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2014.
- Ważbiński, Zygmunt. „Mauzoleum królowej Bony Sforzy w Bari. Przyczynek do dziejów polityki dynastycznej królowej Anny, ostatniej Jagiellonki”. *Folia Historiae Artium* 15 (1979): 59–86.

Vaccaro, Vincenzo i Franco Vestri. *La cappella dei principi. Storia di un restauro – The Medici Chapel of the Princes: The Story of Restoration*. Firenze: Sillabe, 2018.

ILUSTRACJE



Il. 1. Od lewej: Kaplica Zygimuntowska i Kaplica Wazów na Wawelu oraz Kaplica św. Kazimierza w Wilnie (fot. i oprac. P. Gryglewski)



Il. 2. Bazylika św. Piotra według projektu Donata Bramantego (przedstawienie na Medalu Juliusza II, 1506); kościół św. Wawrzyńca (1563–1584); Rotonde des Valois w Saint-Denis (od 1568 r.), według Jeana Marrota (1655 r.); Capella dei Principi, Florencia (od 1604 r.) (domena publiczna, oprac. P. Gryglewski)



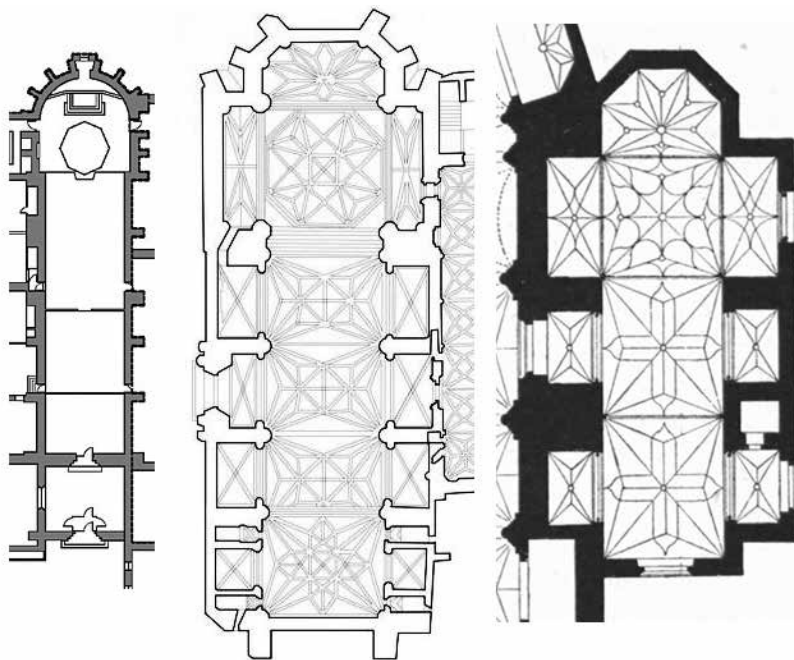
Il. 3. Cenotaf cesarza Maksymiliana I w Hofkirche w Innsbrucku (domena publiczna)



Il. 4. Grobowiec Ferdynanda I, Anny Jagiellonki i Maksymiliana II w katedrze św. Wita w Pradze (1566-1589) (domena publiczna)



Il. 5. Capilla Real w katedrze w Grenadzie (domena publiczna)



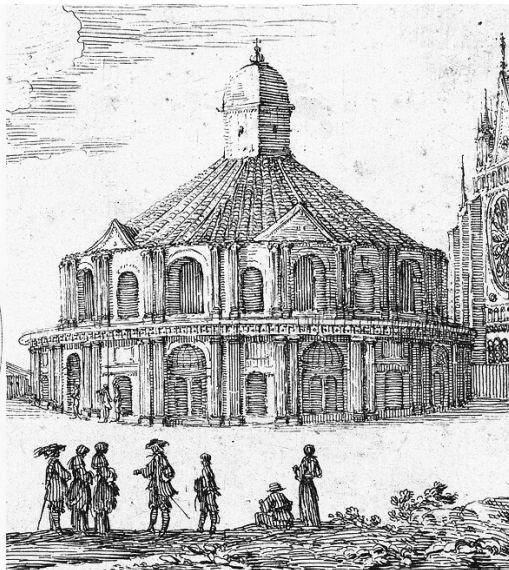
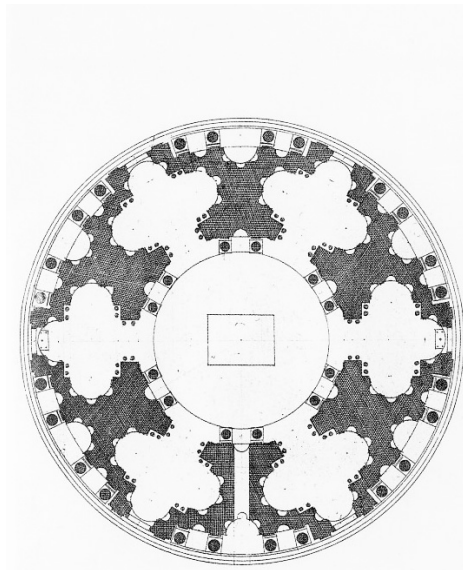
Il. 6. Orientacyjne zestawienie planów Kartuzji Miraflores w Burgos, San Juan des los Reyes w Toledo i Capilla Real w Grenadzie (domena publiczna, oprac. P. Gryglewski)



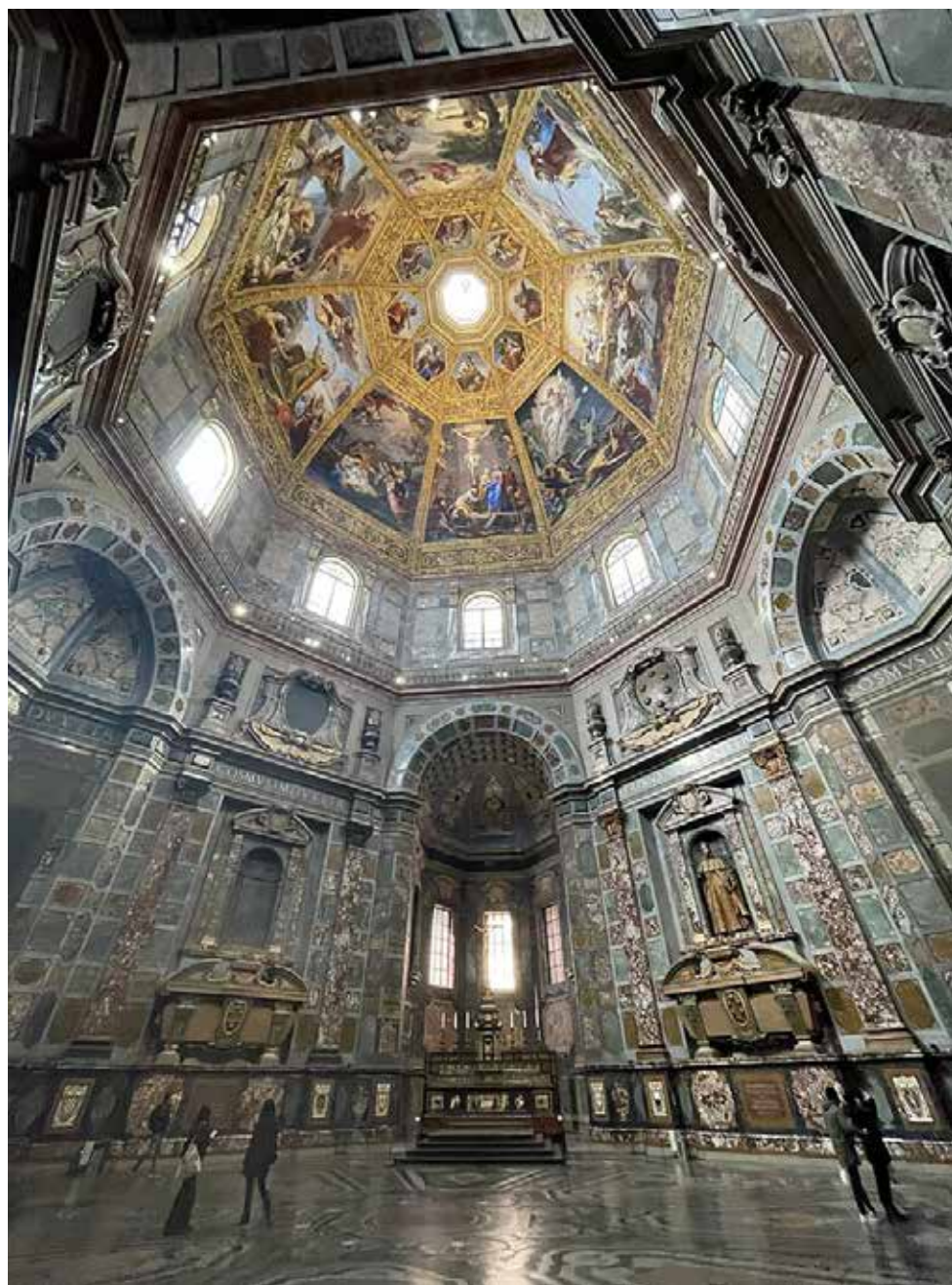
Il. 7. Grobowiec Karola V w Escorialu, kościół św. Wawrzyńca (fot. P. Gryglewski)



Il. 8. Capilla Real w katedrze w Sewilli (fot. P. Gryglewski)



Il. 9. Rotonde des Valois w Saint-Denis (od 1568), plan. Po prawej widok według Israëla Silvestre'a (1621–1691) (domena publiczna)



Il. 10. Wnętrze Capella dei Principi we Florencji (od 1604 r.) (domena publiczna)