

KATARZYNA MIKOCKA

NAGROBKI STEFANA BATOREGO I ANNY JAGIELLONKI W KATEDRZE
WAWELSKIEJ. KILKA UWAG I HIPOTEZ*.

I

Nagrobek Stefana Batorego, jedyne sygnowane dzieło Santi Gucciego, z 1595 r., interesował badaczy od dawna ze względu na osobę zmarłego, jak i na wysokie walory artystyczne. W literaturze zajmującej się rzeźbą krakowską przelomu wieków XVI i XVII znajdujemy wiele poświęconych mu wzmianek¹; jednak kilka związanych z tym dziełem problemów ciągle jeszcze oczekuje rozwiązania.

Nagrobek Batorego jest dla badacza tym bardziej interesujący, że zachowała się umowa między jego fundatorką, Anną Jagiellonką, a wykonawcą – Santi Guccim. Umowa, zawarta w Warszawie dnia 5 maja 1594 r.², dotyczy przebudowy kaplicy Mariackiej przy katedrze wawelskiej na mauzoleum Batorego; sporo miejsca zajmuje w niej opis nagrobka, dokonany na podstawie projektu, jaki artysta przedstawił królowej.

W dotychczasowej literaturze zwrócono już uwagę na to, że opis dzieła zawarty w umowie niezupełnie zgadza się z wyglądem wykonanego pomnika. Zmiany te zauważyła pierwsza Krystyna Sinko³. Zajęła się nimi obszerniej Joanna Eckhardtówna, próbując wyjaśnić ich przyczynę; była nią według autorki inicjatywa pochodząca z kręgu przyjaciół i współtowarzyszy broni zmarłego, dążąca do oddalenia formy nagrobka od pomników królów i magnaterii, a zbliżenia go do nagrobka średnioszlacheckiego oraz dokonane może na życzenie królowej pewne korekty w układzie motywów heraldycznych⁴. Jako luźne przypuszczenie autorka wysunęła hipotezę o możliwości wywołania zmiany w wyglądzie nagrobka Batorego przez zbyt bliskie analogie między jego pierwotnym projektem, a kompozycją innego krakowskiego pomnika – nagrobka Prospera Provany (zm. 1584) w kościele dominikanów. Eckhardtówna jednak uważa, że nie jest rzeczą możliwą, aby pomnik królewski mógł w jakiś sposób nawiązywać do nagrobka poddanego i odnosi datę powstania nagrobka Provany

* Panu prof. dr. hab. Mariuszowi Karpowiczowi składam podziękowanie za inspirujące uwagi poczynione do niniejszej pracy.

¹ Ostatnio A. Fischinger, *Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 38–44; tam dawniejsza literatura.

² Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki królewskie, nr 380, k. 155–156. Druk [w:] A. Fischinger, *Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej na mauzoleum króla Stefana Batorego*, [w:] *Studia do Dziejów Wawelu*, t. 1, Kraków 1955, s. 365; tenże, *Santi Gucci...*, s. 147–149, aneks 30. Por. aneks I.

³ K. Sinko, *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933, s. 9–10.

⁴ J. Eckhardtówna, *Pomnik grobowy Stefana Batorego. Problem środowiska i fundatora*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVII: 1955, nr 1, s. 140–142.

do lat po 1595 r.⁵. Na podobieństwo między schematami nagrobków Batorego i Prowany zwrócili już wcześniej uwagę Helena i Stefan Kozakiewiczowie, którzy uważają nagrobek Prospera Prowany, na podstawie daty jego śmierci, za wcześniejszy⁶. Ostatnio nagrobkiem Stefana Batorego zajmował się monografista Santi Guccio – Andrzej Fischinger, który zmiany przeprowadzone w wykonanym nagrobku w stosunku do pierwotnego projektu uważa za nieznaczne i nie wpływające w sposób zasadniczy na wygląd całości⁷. Do wyjaśnienia pozostaje więc sprawa rodzaju i zakresu zmian przeprowadzonych w trakcie realizacji dzieła oraz określenie ich przyczyny i osób, od których wyszła inicjatywa.

II

Król Stefan Batory zmarł w Grodnie 12 XII 1586 r. Jego zwłoki przewieziono do Łobzowa 21 V 1588 r., a 23 V pochowano je w kaplicy Narodzenia NM Panny przy katedrze wawelskiej⁸. Kaplicę tę dopiero w 6 lat po pogrzebie króla, a w 8 po jego śmierci zaczęto przekształcać na grobowe mauzoleum. Wdowa po królu, Anna Jagiellonka, zawarła 5 V 1594 r. w Warszawie umowę z Santi Guccim, artystą pracującym dla dworu królewskiego, o przebudowę kaplicy Mariackiej i wystawienie w niej nagrobka królowi. Artysta przedstawił królowej projekt („wizerunek”) dzieła, który został przez nią zaakceptowany i opisany w umowie. Prace przy kaplicy i nagrobku oceniono na 5500 zł płatne w ratach, a miały one zostać ukończone najpóźniej wiosną 1595 r. Należy dodać, że królowa zastrzegła prawo wprowadzenia ewentualnych zmian w projekcie, które miałyby na celu „większą ozdobę” dzieła. Mogły one zostać dokonane przez nią lub przez artystę, czy też przez osoby, którym zostanie poruczony nadzór (zlecono go Jackowi Młodziejowskiemu, podskarbiemu nadwornemu). Kapituła krakowska udzieliła zezwolenia na wzniesienie nagrobka króla w kaplicy Mariackiej 22 VI 1594 r.⁹, a stanął on w roku 1595, jak głosi napis na tablicy nagrobkowej, określający zarazem Annę Jagiellonkę jako jedyną fundatorkę dzieła.

Nagrobek Stefana Batorego (il. 1), wykonany z piaskowca, czerwonego marmuru i alabastru jest kompozycją trójosiową, opartą na zredukowanym częściowo schemacie łuku triumfalnego, z wysokim cokolem i dekoracyjnym zwieńczeniem. W jego środkowej części, oddzielonej od bocznych skrzydeł korynckimi półkolumnami, znajduje się płytka półkolistą wnęka, podzielona na dwie strefy. W dolnej umieszczono stojącą skośnie płytę z czerwonego marmuru z reliefowym wizerunkiem półleżącego króla w stroju koronacyjnym, z berłem i jabłkiem w dłoniach (il. 2); górną wypełnia prostokątna tablica inskrypcyjna, podtrzymywana przez trzy aniolki. W skrzydłach bocznych ustawiono w niszach dwie figury alegoryczne – Prudentię i Fortitudo, personifikujące cnoty zmarłego króla, a u góry, na końcach splotów, stoją płonące amfory. Cokół nagrobka jest dwukondygnacyjny i nieznacznie wysunięty ku przodowi w środkowej partii, której górna strefa jest sarkofagiem, wspartym na lwich łapach. Całą górną kondygnację cokołu zdobi szereg kartuszy w ozdobnych obramieniach; dwa z nich, umieszczone na postumentach kolumn, prezentują herb Batorów – Wilcze Zęby, a środkowy scenę nawiązującą do zdobycia Infant. W dolnej strefie umieszczono marmurowe tablice oraz lwie maski i czaszki. Zwieńczenie nagrobka (il. 3) składa się z półkolistego tympanonu, w którym umieszczono trzy kartusze – z herbami Polski, Litwy (z literami Stefana Batorego) oraz herbem Sforzów (z literami Anny Jagiellonki). Po obu stronach tympanonu wmurowano w ścianę panoplia, u szczytu stoi putto z banderolą. Tympanon flankują dwa nasadniki kolumn, ozdobione kobiecymi główkami, na których jeszcze w XIX w. stały dwa aniolki, obejmujące szyje

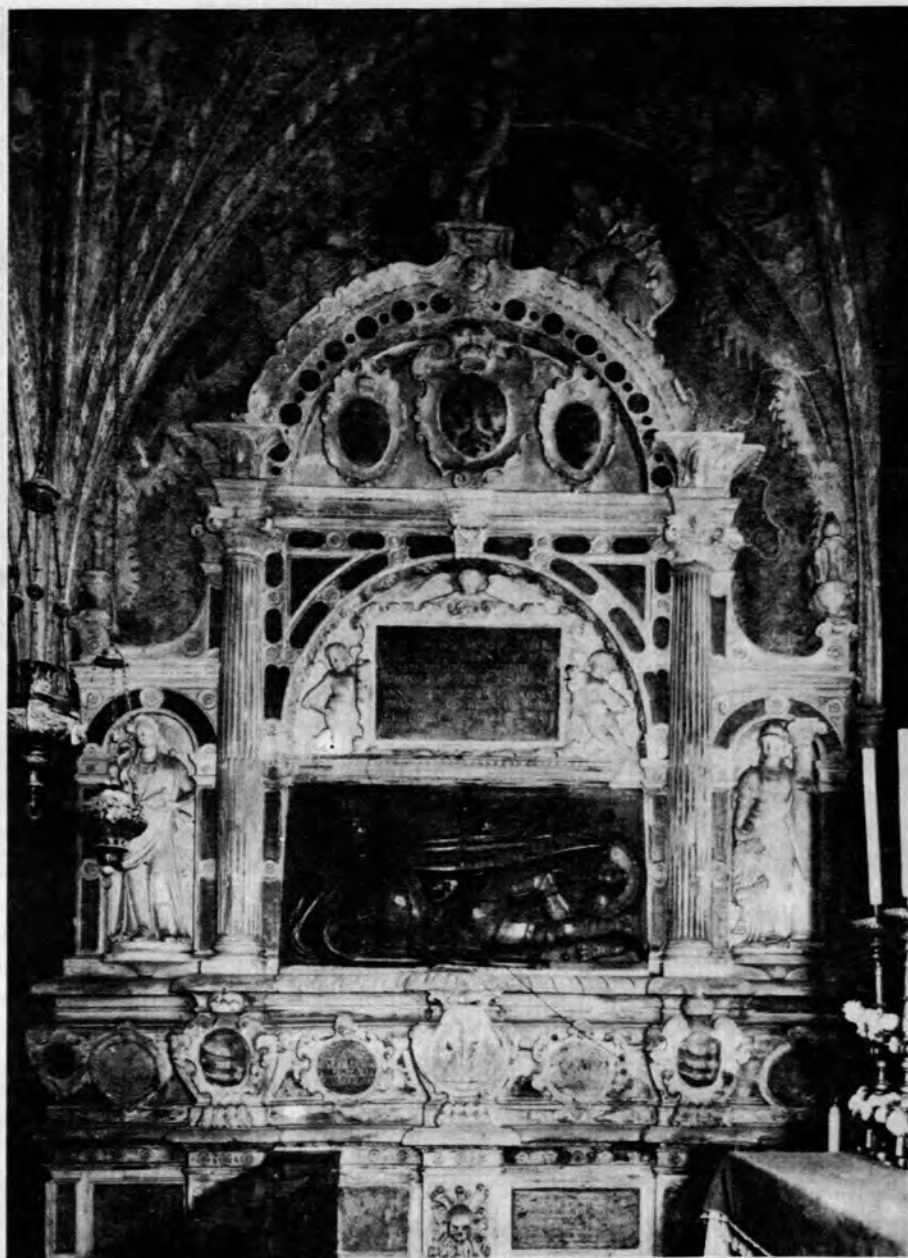
⁵ *Ibidem*, s. 146–148; też I. Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie*, [w:] *Studia Renesansowe*, p. red. M. Walickiego, t. 4, Wrocław 1964, s. 124.

⁶ H. i S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe; stan, problemy i postulaty badań*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XV: 1953, nr 1, s. 43; ciż sami, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 204.

⁷ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 352–354; tenże, *Santi Gucci...*, s. 42–43.

⁸ S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 115.

⁹ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 352.

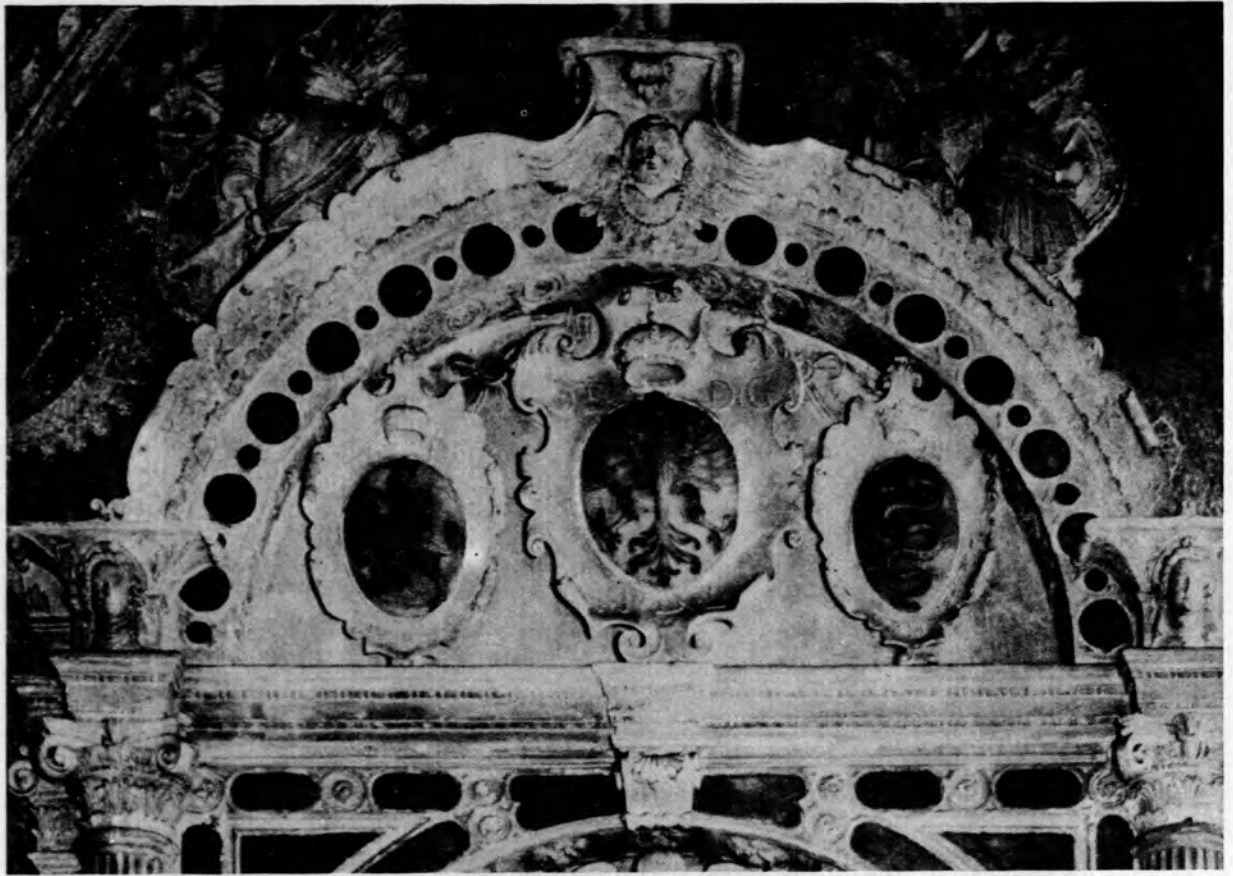


1. Nagrobek Stefana Batoroego w katedrze wawelskiej. 1595 r.

wysokich, smukłych amfor¹⁰. Całość odznacza się charakterystyczną dla sztuki Gucciego płaszczyznowo – liniarną manierą w traktowaniu zarówno konstrukcji architektonicznej i rzeźby figuralnej, jak dekoracji, na którą składają się obok aniołków, amfor, główek i masek ozdobne zwinienia brzegów kartuszy i tablic oraz drobne, rozbite, „dywanowe” wzory wykładzin marmurowych, pokrywających obudowę nagrobka.

Porównując odpowiedni fragment umowy zawartej między fundatorką dzieła, a artystą, określejmy

¹⁰ Por. miedzioryt F. Dietricha wg Stachowicza [w:] *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*, Petropoli 1853; litografia trójbarwna F. Stroobanta [w:] L. Łętowski, *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859; A. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, (Kraków), 1866, il. na s. 99. Aniołków tych nie ma już na przedstawieniu nagrobka, [w:] A. Kaczorowski, *Wawel – szesnaście pomników naszej przeszłości w obrazach*, Kraków 1893, ani na przedstawieniach późniejszych.



2. Nagrobek Stefana Batorego w katedrze wawelskiej. 1595 r., zwieńczenie

3. Nagrobek Stefana Batorego w katedrze wawelskiej. 1595 r., płyta z wizerunkiem króla



wygląd nagrobka, który, niestety, ze względu na dołączony do projektu „wizerunek” dzieła jest dość ogólny, zauważa się wyraźnie, że zmiany przeprowadzone w czasie realizacji umowy nie były bynajmniej mało znaczące dla jego ogólnej koncepcji. Wydaje się, że zmieniono elementy o decydującej dla wyglądu całości roli. Cała główna, środkowa część nagrobka, mieszcząca we wnęce arkadowej wizerunek zmarłego, uległa zmianie w stosunku do pierwotnego projektu. W wykonanym nagrobku we wnęce arkadowej umieszczono reliefową płytę z postacią króla, wypełniającą całą jej dolną strefę, a sarkofagiem jest część cokołu stanowiąca jednocześnie podstawę dla półkolumn. W opisie zawartym w umowie jest natomiast wyraźnie mowa o sarkofagu umieszczonym w niszy, na którym ma leżeć posąg króla („Skrzynia pod osobą pierwsza w niszy..., Nad skrzynią ma być osoba króla JMci”), przy czym posąg miał być zrobiony z marmuru czerwonego, a sarkofag z białego, lub odwrotnie – chodziło o kontrast kolorystyczny (tymczasem marmuru białego w ogóle w nagrobku nie użyto). Zmieniono więc formę i usytuowanie zasadniczego elementu dzieła – sarkofagu z figurą zmarłego. Zmianie uległy też inne elementy. W górnej części wnęki arkadowej, nad posągiem króla, miały być umieszczone „fiores marmurowe rzezane” (chodziło zapewne o dekoracyjne festony) oraz kartusz z podwójnym herbem Polski i Litwy i literami pod koroną, nad którym miała być umieszczona główka aniołka. W nagrobku zaś widzimy w tym miejscu prostokątną tablicę inskrypcyjną, podtrzymywaną przez trzy aniołki. W niszach bocznych skrzydeł pomnika oglądamy wprawdzie przewidywane w umowie dwie figury alegoryczne – Fortitudo i Prudentię, ale inaczej rozwiązano górną ich strefę, gdzie zastosowano sploty zakończone płonącymi amforami. Według umowy miały tu być umieszczone dwa aniołki, trzymające na wysokich drzewcach chorągwie – jedną z herbem Polski, drugą Litwy. Zostały one przypuszczalnie zastąpione w czasie realizacji dwoma aniołkami ustawionymi na nasadnikach kolumn w zwieńczeniu i przytrzymującymi szyjki amfor, których obecnie brak. Różne od obecnych miały też być pierwotnie projektowane formy cokołu i zwieńczenia. Na cokole miały być prawdopodobnie umieszczone trzy marmurowe tablice inskrypcyjne – w części środkowej i na cokolach bocznych. W zrealizowanym nagrobku górną, sarkofagową kondygnację cokołu pokrywa rząd kartuszy, a w dolnej umieszczono kilka małych, prostokątnych tablic i motywy dekoracyjne. Zwieńczenie miała stanowić według projektu tablica alabastrowa z napisem, podtrzymywana przez aniołka i ułożone wokół panoplia – obecnie tympanon zwieńczenia zdobią trzy kartusze herbowe, z Orłem, Pogonią i herbem Sforzów.

Nagrobek Stefana Batorego według projektu, jaki Santi Gucci przedstawił królowej i jaki został opisany w umowie, miał więc być dziełem znacznie różniącym się od pomnika wykonanego i ustawionego w kaplicy Mariackiej. Była to kompozycja trójosiowa; w jej środkowej partii, we wnęce arkadowej, leżała na sarkofagu „osoba króla” – wydaje się, że mógł to być niekoniecznie reliefowy, jak oglądany obecnie, ale może pełnoplastyczny wizerunek, nad którym miano umieścić kartusz z herbami Polski i Litwy pod koroną, ozdobiony główką aniołka i dekoracyjnymi festonami. W skrzydłach bocznych, niższych od części środkowej, miały stać figury Prudentii i Fortitudo personifikujące cnoty zmarłego, a nad nimi, na końcach splotów, posąжки aniołków, trzymających chorągwie z herbami Polski i Litwy. Najprawdopodobniej na cokole miały znaleźć się trzy tablice inskrypcyjne, podkreślające swą sytuacją trójpodział całej kompozycji. W zwieńczeniu przewidywano tablicę inskrypcyjną podtrzymywaną przez aniołka oraz panoplia. Dodać należy, że cały nagrobek miał być złocony („malowany złociście na kształt złotogłowiu”).

Porównanie tekstu umowy określającego wygląd projektowanego nagrobka z pomnikiem, który ostatecznie stanął w kaplicy wskazuje, że w pierwotnym projekcie dzieła poczyniono w trakcie realizacji znaczne zmiany.

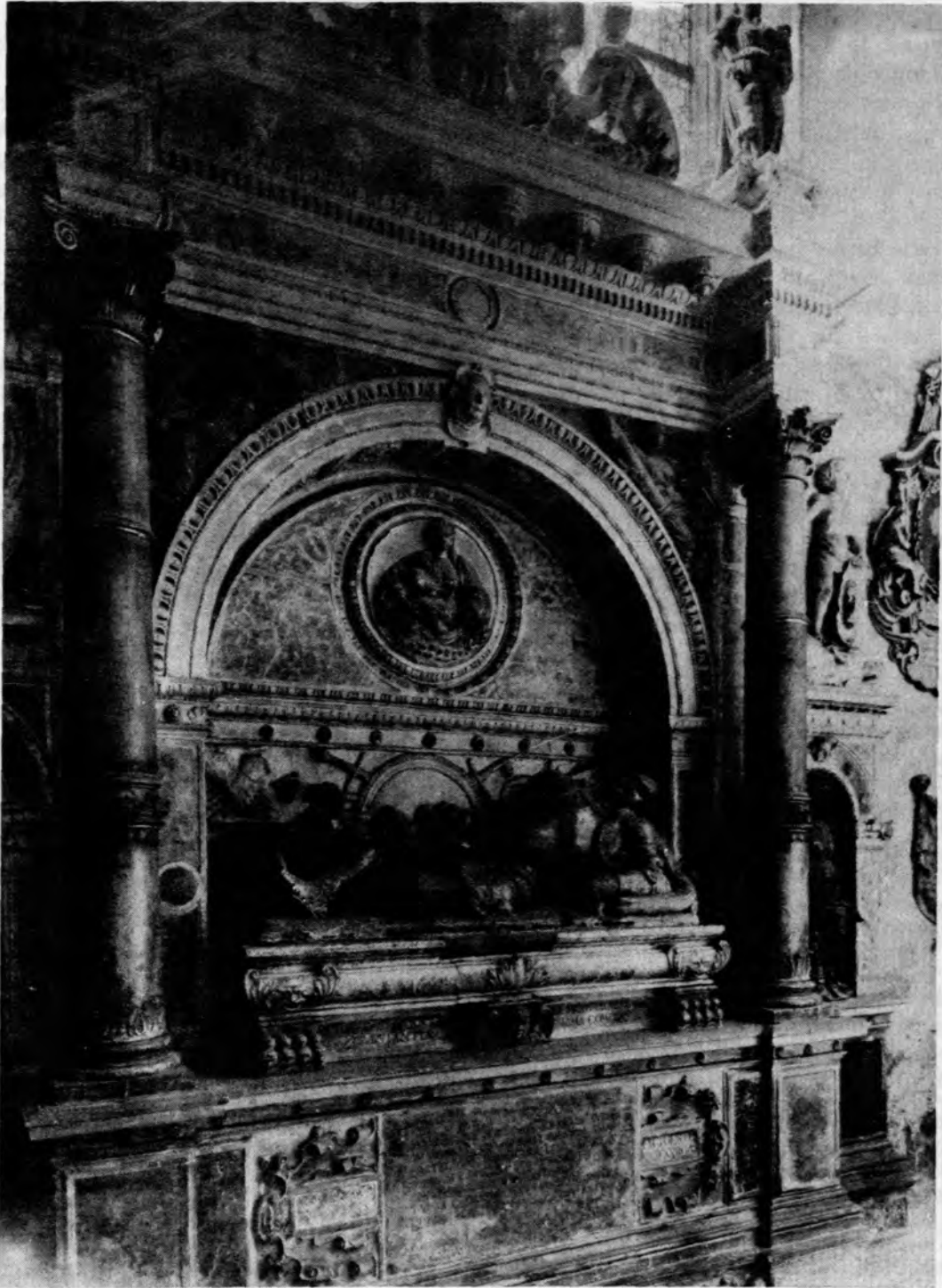
III

Badacze zajmujący się zagadnieniem różnic między obecnym wyglądem nagrobka Stefana Batorego, a jego formą opisaną w umowie, za przyczynę zmiany uważają zbyt podobieństwo schematu planowanego nagrobka w stosunku do innego nagrobka krakowskiego – Prospera Proваны



4. Nagrobek Prospera Provany w kościele dominikanów w Krakowie

(zm. 1584) w kościele dominikanów (il. 4). Gdyby zrealizowano pomnik Batoiego w formie przewidywanej w umowie – z postacią zmarłego leżącą na ustawionym w niszy sarkofagu, nad którym w otoczeniu festonów umieszczono kartusz herbowy, a po bokach dwie figury alegoryczne w niszach, analogie między nim, a nagrobkiem Provany byłyby niewątpliwe i uderzające. Inne elementy, takie jak układ form cokolu z trzema tablicami inskrypcyjnymi, czy stojące na splywach aniolki przy-



5. Nagrobek Marcina Leśniowskiego w kościele Mariackim w Krakowie

pominałyby też w jakiś sposób inne pomniki krakowskie, jak np. nagrobek Marcina Leśniowskiego (zm. w 1593 r.) w kościele Mariackim (il. 5).

Ważnym argumentem jest w tym wypadku fakt, że oba te nagrobki są od pomnika Batorego wcześniejsze i najprawdopodobniej w 1594 r. w chwili zawierania umowy na królewski nagrobek, stały już w krakowskich kościołach. Nagrobek Prospera Provany, fundowany przez kuratorów jego

testamentu – Mikołaja Korycińskiego i Jana Baptystę Cetysa¹¹, został najprawdopodobniej wykonany przed 1590 r.¹² Nagrobek Marcina Leśniowolskiego wystawiła jego żona Anna Oborska prawdopodobnie wkrótce po jego śmierci – chyba jeszcze w 1593 r.¹³

Jeżeli więc nagrobki te można było oglądać w 1594 r. w krakowskich kościołach, można by przypuścić, że osoby znające gucciowski projekt królewskiego pomnika – Anna Jagiellonka, Jacek Młodziejowski lub ktoś z ich otoczenia, albo też, co jest już mniej prawdopodobne, sam artysta – zauważyły te daleko posunięte analogie i ze względu na ich niestosowność poczyniono zmiany w projekcie. Pomnik monarchy mógł stanowić wzór dla później powstałych dzieł, ale nie powinien wykazywać bezpośrednich zależności od pomników poddanych¹⁴.

Jednak charakter zmian poczynionych w projekcie wydaje się powyższe przypuszczenie jako przyczynę przekształceń wykluczać. Przekształcenie takich elementów dzieła, jak aniołki na splywach, układ herbów czy dekoracja cokołu mogłoby wprawdzie być tłumaczone w ten sposób. Jeżeli jednak przypuścimy, że „osoba króla” była projektowana jako pełnoplastyczna figura leżąca na sarkofagu, to jej zamiany na płytę z reliefowym wizerunkiem nie wyjaśnia powyższe przypuszczenie. Abstrahując od faktu powszechnego przedstawiania w ten sposób w nagrobkach królów, magnaterii i wyższej szlachty przez cały prawie XVI wiek – co utrudniałoby bezpośrednie określenie konkretnych, pojedynczych nagrobków jako ewentualnych pierwowzorów – to przekształcenie tego elementu nie oddaliło wizerunku królewskiego od ujęć nagrobnych poddanych. Figura Andrzeja Firleja w nagrobku w Janowcu, dzieło również Santi Gucciego z lat 1586–1587¹⁵ (il. 6, 7), a więc wcześniejsze od nagrobka Batorego, ma układ i sposób ujęcia identyczny ze zrealizowanym wizerunkiem królewskim. Właściwej przyczyny zmian przeprowadzonych w gucciowskim projekcie należy więc upatrywać w innych czynnikach.

¹¹ Fundatorów określa inskrypcja nagrobna. Prospera Provanę, administratora żup wielickich i bocheńskich, starostę będziańskiego i poczmistrza koronnego łączyły z Korycińskim i Cetysem wspólnie prowadzone interesy i pokrewieństwo: Koryciński administrował wraz z nim żupą bocheńską i był żonaty z jego bratanicą (S. Cynarski, *Koryciński Mikołaj* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Warszawa 1968, s. 127–128; A. Keckowa, *Żupy krakowskie w XVI–XVII w.* (do 1772 roku), Wrocław 1969, passim). Cetys przejął od Provanę prowadzenie warzelnicy będziańskiej i był dzierżawcą starostwa będziańskiego (W. Wittyg, *Znaki pieczętne (gmeiki) mieszczan w Polsce w XVI i zaraniu XVII wieku*, Kraków 1906, s. 15–16; Keckowa, *op. cit.*, s. 395–396). Prosper Provana zlecił prawdopodobnie fundację nagrobka w testamentie jego kuratorom – testament Provanę z 1569 r. nie wspomina o nagrobku (Archiwum Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego, Scabalia Cracoviensia Inscriptiones, ks. 19, s. 1); w aktach miejskich zachował się zapis o uczynieniu przez Provanę testamentu w 1581 r. w miejsce dawnego (*ibidem*, ks. 21, s. 433), nie podany jest jednak jego pełny tekst, ani rodzaj zmian poczynionych w dawnym zapisie.

¹² Prosper Provana zm. 20 IX 1584 r., a fundatorzy jego nagrobka – Mikołaj Koryciński w 1615 r. (Cynarski, *op. cit.*, s. 127), a Jan Baptysta Cetys żył jeszcze w 1610 r. (Keckowa, *op. cit.*, s. 396). W Archiwum Klasztoru O. O. Dominikanów w Krakowie znajduje się wzmianka o zapisie pewnej sumy na fundację mszy za dusze zmarłych w kaplicy określonej jako „S. Nicolai alias Provanowa” przez Barbarę Provanównę – Dębińską, córkę Prospera, w 1590 r. (Archiwum Klasztoru O. O. Dominikanów w Krakowie, *Liber Antiquitatum et intercesarum, bullarum summorum pontificum ac privilegiorum regalium et censuum...*, k. 173 v – 174 v; też: *Necrographia seu obitus fratrum generalium...* *manuscriptis codicibus facta collectio anno Domini 1615 31 iulii per me Fratrem Valerianum Lithuanidem, magistrum Conventus Cracoviensis*, wyd. H. R. von Zeissberg, *Kleinere Geschichtsquellen Polens in Mittelalter*, [w:] *Archiv für Österreichische Geschichte*, t. 55, Wien 1877, s. 161). Wydaje się, że w kaplicy określonej w ten sposób stał już w tym roku nagrobek; gdyby zresztą do tej pory kuratorzy nie wywiązali się ze swoich zobowiązań, sprawą tą zajęłaby się prawdopodobnie Dębińska lub dorodził już wówczas synowie zmarłego.

¹³ Marcin Leśniowolski, kasztelan podlaski, zm. 17 I 1593 r., a został pochowany 9 III t. r. w kaplicy Św. Walentego w kościele Mariackim. Anna Oborska w 1593 r., po pogrzebie męża uczyniła w kaplicy fundację, oplacając 6 kapłanów mających odprawiać w niej msze (Archiwum Kaplicy Metropolitalnej w Krakowie, A. V. Cap. 63, *Visitatio exterior Ecclesiae Archipresbyteralis B. Mariae Virginis in Circulo Crac. per... Casimirum a Łubna Łubieński...*, A. D. 1711..., k. 82; to samo: Archiwum Kościoła Mariackiego w Krakowie, ks. 10: *Fundationes Altarium et Ministeriorum quod et quae ad quod altare fundata...*, s. 14. O fundacji tej też: *ibidem*, vol. XXII, *Summae sub tutela Archipresbyteri*, fasc. 46: Akta do fundacji Leśniowolskich, dokument 24, k. 1v.). Wzmianka w jednej z kronik krakowskich mówi, że kaplica Leśniowolskiego została „ozdobiona na ś. Michał 1593 r.” (Kronika Krzysztofa Zelnera, pisana w latach 1572–1611, druk. [w:] A. Grabowski, *Groby królów polskich w Krakowie...*, Kraków 1835, s. 18). Można więc przypuszczać, że nagrobek został wykonany jeszcze w 1593 r. Najszerzy przedział czasowy, jaki można by przyjąć dla wykonania dzieła zamykają ostatecznie daty: dojścia do pełnoletności synów Leśniowolskiego – 1598 (A. Boniecki, *Herbarz Polski*, t. 14, Warszawa 1911, s. 126) oraz r. 1606 – data zawarcia powtórnego małżeństwa przez wdowę po Marcinie (*ibidem*), co wykluczałoby ją chyba jako jedyną fundatorkę.

¹⁴ Eckhardtówna, *op. cit.*, s. 148.

¹⁵ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 45.

IV

W trakcie analizy opisanego w umowie, pierwotnego projektu nagrobka Stefana Batorego zwracają uwagę jego analogie z nagrobkami w Kaplicy Zygmuntowskiej. Pełnoplastyczna postać króla w stroju koronacyjnym, leżąca na sarkofagu ustawionym we wnęce arkadowej, z umieszczonym nad nim godłem państwowym, wyraźnie przypomina posągi Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. Zresztą Anna Jagiellonka stawiała w umowie nagrobek Zygmunta za wzór przy doborze materiałów („ma to być z kamienia myślímickiego, starego, jednakiego, jako jest w kaplicy króla JMci, pana ojca i brata naszego miłościwego”). O tym, że kompozycja obudowy miała w jakiś sposób nawiązywać do tamtych nagrobków może świadczyć też analogia między półkolistym szczytem nagrobka Batorego, a motywem półkola w dekoracji ściany tarczowej Kaplicy Zygmuntowskiej, które tworzy szczyt o takim właśnie kształcie nad nagrobkiem Zygmunta. Można by więc przypuszczać, że pierwotny projekt nagrobka Batorego miał być wzorowany w jakiś sposób na tamtych nagrobkach królewskich, może na zlecenie fundatorki.

Należy jednak wziąć pod uwagę inną jeszcze możliwość. Król Stefan Batory spisał przed śmiercią, 12 V 1585 r. w Niepołomicach testament, którego egzekutorami uczynił kanclerza Jana Zamoyskiego, marszałka Andrzeja Opalińskiego, wojewodę wileńskiego Krzysztofa Radziwiłła i biskupa wileńskiego, którym był wówczas kardynał Jerzy Radziwiłł. W testamencie tym znajdujemy między innymi wzmiankę o przeznaczeniu 8 tysięcy złotych na koszt pogrzebu i wystawienia nagrobka, który miał być wzorowany na nagrobku wzniesionym niedawno przez króla bratu: „Deinde apud magnum procuratorem propriae pecuniae meae restant florenorum octo milia, quae exponantur tempore sepulturae in eleemosynam pauperum et sepulchri praeparationem, quod simile fiat sepulchro fratris mei nuper per me alte erecto”¹⁶. Królowi chodziło o nagrobek brata, Krzysztofa Batorego, księcia Siedmiogrodu (zmarłego w 1581 r.), wykonany w latach 1582–1584 przez Willema van den Blocka i przetransportowany do Siedmiogrodu z Gdańska. Nagrobek ten został zniszczony podczas najazdów tureckich i jego forma nie jest znana¹⁷. Lech Krzyżanowski przypuszcza, że występowała w nim postać leżąca na sarkofagu, popularna w rzeźbie krakowskiej tego czasu, nie spotykana na Północy, z którą van den Blocke mógł zapoznać się podczas pobytu na dworze królewskim w Krakowie¹⁸.

Wykonany później, w latach 1594–1596 przez Willema van den Blocka na zamówienie Zygmunta III Wazy nagrobek Jana III, umieszczony w latach 1817–1818 w kaplicy Jagiellońskiej w katedrze w Uppsali i zestawiony w innej, niż pierwotnie wykonana przez artystę formie, przedstawiał najprawdopodobniej schemat kompozycyjny bliski nagrobkowi Krzysztofa Batorego. Rekonstrukcja nagrobka Jana III dokonana przez A. Hahra, która uważana jest za poprawną¹⁹, określa to dzieło jako pomnik trójosiowy, dwukondygnacyjny, z cokołem, w którego centralnej części w niszy arkadowej leżała postać zmarłego, flankowana dwiema postaciami w niszach między kolumnami²⁰. Jeżeli więc nagrobek Krzysztofa Batorego, na którym król chciał wzorować swój pomnik, miał rzeczywiście taki lub zbliżony schemat, co wydaje się bardzo prawdopodobne, to można wysnuć wniosek, że w pierwotnym projekcie nagrobka chciano uszanować ostatnią wolę zmarłego i nagrobek, który miał stanąć w katedrze wawelskiej miał nawiązywać bezpośrednio do pomnika siedmiogrodzkiego, a analogie z nagrobkami w Kaplicy Zygmuntowskiej były jedynie pośrednie. Gucci mógł

¹⁶ A. Pawiński, *Źródła dziejowe*, t. 11, *Akta metryki koronnej... 1576–1586*, Warszawa 1882, s. 297.

¹⁷ Por. Eckhardtówna, *op. cit.*, s. 142; L. Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki”. XX: 1958, nr 3/4, s. 276–277; też: M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 285; Z. Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] Teka Komisji Historii Sztuki, t. 1, Toruń 1959, s. 104, 108.

¹⁸ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 276.

¹⁹ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 281–282; argumenty występującego przeciw tej rekonstrukcji Z. Hornunga nie są uważane przez Krzyżanowskiego za przekonujące – wysuwa on kilka kontrargumentów. Do poglądu Hornunga przychylił się natomiast M. Gębarowicz (*op. cit.*, s. 190, przypis 14).

²⁰ A. Hahr, *Studier i nordisk renässanskonst. Foregangarna till Johann III grafmonument i Uppsala i dess ursprungliga afseda gestalt*, [w:] *Skriften utgifna af Kungl. Humanistiska Vetenskaps Samfundet i Uppsala*, t. 15, 1913; cyt. za Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 281.



6. Nagrobek Andrzeja i Barbary Firlejów w Janowcu

zapoznać się z jakimś rysunkiem przedstawiającym nagrobek Krzysztofa Batoiego, doręczonym być może przez fundatorkę²¹.

Za tym, że ostatnią wolę króla Stefana chciano wypełnić i prawdopodobnie zamówić pomnik u samego Willema van den Blocka wydaje się przemawiać fragment wysłanego z Warszawy 18 VI 1596 r. listu Anny Jagiellonki do kardynała Andrzeja Batoiego, bratanka króla, w którym królowa

²¹ Przepuszczenie takie wysunęła Eckhardtówna, *op. cit.*, s. 143.



7. Nagrobek Firlejów w Janowcu płyta z wizerunkiem Andrzeja Firleja

pisze: „Alebyśmy się byli na obietnicę W. M. nie spuścili, pewniebyśmy byli dawno... grób... odprawili”²² (chodzi o pomnik Stefana Batorogo). Prawdopodobnie Andrzej Batory, który będąc biskupem warmińskim mógł mieć bliższe kontakty z działającym w Gdańsku van den Blockiem (który był zresztą przypuszczalnym autorem jego własnego pomnika w Barczewie z 1598 r.) i był najbliższym krewnym zmarłego króla, podjął się załatwić u niego sprawę zamówienia nagrobka, czego jednak przez dłuższy czas nie uczynił. Ta wynikała z winy kardynała zwłoka byłaby najbardziej prawdopodobną przyczyną dość szerokiego przedziału czasowego między śmiercią króla (1586), a 1594 r., kiedy wdowa po królu, sama czując zbliżającą się śmierć, postanowiła wreszcie postawić pomnik mężowi i zwróciła się z tym do swojego artysty, zawierając z nim stosowną umowę. Opisany w tej umowie pomnik miał być wzorowany na siedmiogrodzkim nagrobku Krzysztofa Batorogo – tak, jak sobie tego życzył zmarły król.

V

Nagrobek króla Stefana Batorogo nie został zrealizowany w formie opisanej w umowie – wkrótce po jej zawarciu zmieniono koncepcję dzieła, przeprowadzając pewne zmiany i ostatecznie w kaplicy stanął pomnik w takiej formie, jaką oglądamy obecnie. Celem naszych rozważań jest próba wyjaśnienia przyczyn tej zmiany dokonanej niedługo po zawarciu umowy, w 1594 lub 1595 r.

W celu określenia tych przyczyn należy raz jeszcze wskazać na elementy, które, jak się wydaje, uległy przekształceniu i określić łączące je związki. Zmieniono przede wszystkim kompo-

²² A. Przedziecki, *Jagiellonki polskie w XVI wieku*, t. 5, uzupełnienia, Kraków 1878, s. 220.

zycję centralnej części pomnika – sarkofag z leżącą figurą zmarłego króla, nawiązujący w jakiś sposób układem do przedstawień dwóch ostatnich Jagiellonów, zastąpiono reliefową płytą. Nietrudno zauważyć, że przedstawienie króla w ten sposób oddala go od wizerunków Zygmunatów, a zbliża do płyty nagrobnej Anny Jagiellonki. Nad królem miała być umieszczona tarcza z herbami państwowymi – Orłem i Pogonią. Ponieważ pierwotnie w zwieńczeniu miała się znaleźć jedynie tablica inskrypcyjna, godła państwowe miały być powtórnie przedstawione na chorągwiach, trzymanyh przez aniołki w splotach. Tymczasem herby Polski i Litwy umieszczono nie we wnęce arkadowej, a w tympanonie zwieńczenia – w tym wypadku chorągwie z godłami państwowymi w górze kompozycji były już zbyt duże i dlatego zapewne zostały zastąpione neutralnym motywem dekoracyjnym, jakim były aniołki z amforami, ustawione na nasadnikach kolumn (nawiasem mówiąc, aniołki te wydają się być w zwieńczeniu nagrobka zupełnie zbyt duże, powodując zagęszczenie dekoracji w tym miejscu i powtarzając motyw amfor, zastosowany raz już w splotach). Zastanawiającą sprawą jest umieszczenie w zwieńczeniu obok herbów Polski i Litwy z literami Batorego, herbu Sforzów z literami Anny Jagiellonki. Nie można tego uznać za zwykłą chęć podkreślenia przez królową swojej roli jako fundatorki – umieszczenie herbu jej matki w zwieńczeniu, w eksponowanym miejscu, obok godła państwowych, podczas gdy rodowe herby Batorego zostały zepchnięte na cokół, zmusza do zastanowienia.

Ponieważ nowe elementy wprowadzone do nagrobka mają wyraźny związek z osobą królowej Anny, można by wysunąć przypuszczenie, że zmiana programu dzieła, dokonana z inicjatywy fundatorki, mogła mieć na celu szczególne zaakcentowanie roli królowej w zdobyciu przez Stefana Batorego królewskiej godności. Jak wiadomo, to Annę Jagiellonkę szlachta obwołała królem (15 XII 1575 r.), dając jej za męża Stefana Batorego, który poślubiając ją jednocześnie został królem. Dlatego też może w zwieńczeniu umieszczono zespół herbów, który wiąże się raczej z osobą Jagiellonki, niż zmarłego króla, a wizerunek króla jest wzorowany na jej wizerunku nagrobnym, jako osoby, przez którą Batory związał się z Jagiellonami, a nie bezpośrednio na posągach Zygmunatów. Zauważyć również należy, że Jagiellonka przy określaniu atrybutów króla pamiętała o tym, że ma on trzymać jabłko, symbol dziedziczności tronu w lewej ręce, a nie jak ona, jej brat i ojciec, w prawej.

Gdyby nagrobek Stefana Batorego został wykonany zgodnie z pierwotnym, opisanym w umowie projektem, byłby on pomnikiem króla. Batory spoczywałby na sarkofagu w pełnej godności i dostojności pozie, tradycyjnie przyjętej dla wizerunków królewskich, w kompozycji opartej na schemacie łuku triumfalnego, w otoczeniu herbów państwowych na kartuszach i proporcach. Po przeprowadzeniu w projekcie nagrobka zmiany powstało dzieło, które jest pomnikiem Stefana Batorego – męża królowej Jagiellonki. Jego wizerunek wzorowany jest na nagrobku królowej, umieszczony nad nim napis głosi, że to ona wystawiła nagrobek mężowi, w zwieńczeniu umieszczono zespół herbów wiążący się z jej osobą (mimo, że przy Orle i Pogoni widnieją litery króla). Rodowe herby Batorego i kartusz związany z odzyskaniem przez niego dla Polski Inflant w 1582 r., podkreślające jego osobiste zasługi i godności, umieszczono w mniej eksponowanym miejscu, na cokole.

Przeprowadzona zmiana mogła więc wypływać z chęci wzbogacenia programu nagrobka królowej, który, jeśli przyjąć ustalenia dotychczas zajmujących się nim badaczy, stał w Kaplicy Zygmuntońskiej od około 1592 r.²³ Jego program ze względu na skromną obudowę, ograniczoną miejscem, jakim dysponowano w kaplicy, nie mógł być zbyt rozbudowany. Dlatego też chciano go może rozszerzyć o pewne elementy wprowadzone do nagrobka Stefana Batorego. Anna Jagiellonka przedstawiona w swoim nagrobku w stroju koronacyjnym, w otoczeniu herbów i godła państwowych schodziła ze świata jako królowa – córka i siostra Jagiellonów. Może chciała też zaznaczyć jednocześnie swą rolę królowej, której mężem był Stefan Batory – to właśnie mogło być przyczyną zmiany programu nagrobka króla na taki, gdzie jego osobiste zasługi i godności ustąpiły przed wyraźnie zaznaczoną zależnością od domu Jagiellonów, z którym osiągnął związek poprzez zawarte z nią małżeństwo.

Słabą stroną tej hipotezy jest jednak niemożność wyjaśnienia, dlaczego królowa, będąca funda-

²³ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 56.

torką nagrobka Batorego, chcąc zaakcentować rolę i znaczenie swojej osoby, nie wpłynęła na ułożenie w taki właśnie sposób pierwotnego programu nagrobka.

Wydaje się, że punktem wyjścia do wyjaśnienia całej tej zagadkowej sprawy są właśnie analogie między ostatecznie zrealizowanym reliefowym wizerunkiem Batorego i uderzająco do niego podobnym przedstawieniem nagrobnym królowej. Wymaga to dokładniejszego zajęcia się nagrobkiem samej królowej.

VI

Nagrobkowi Anny Jagiellonki (il. 8, 9) poświęcono w dotychczasowej literaturze wiele miejsca²⁴, jednak sprawa jego datowania, czasu ustawienia w kaplicy i określenia elementów pochodzących z różnych faz konstrukcji nie została całkowicie wyjaśniona. Z napisu nagrobnego wynika jedynie, że Anna Jagiellonka ufundowała pomnik sama – „terminus ante quem” wyznacza więc rok 1596, w którym zmarła.

Dziełem tym zajmował się ostatnio Andrzej Fischinger, który określił jako czas powstania płyty z wizerunkiem królowej lata 1574–75, uważając, że powstał on równocześnie z wykonywanym właśnie wtedy na zlecenie Anny nagrobkiem Zygmunta Augusta. Autor przypuszcza, że nagrobek był przez kilkanaście lat przechowywany poza miejscem przeznaczenia, a w Kaplicy Zygmuntowskiej został ustawiony dopiero w 1592 roku, kiedy kończono w niej prace prowadzone na zlecenie królowej. W tym też 1592 r. włączono według niego do nagrobka płytę z inskrypcją (por. aneks II). Po śmierci królowej inskrypcja ta została uzupełniona o ostatnie wiersze, podające datę śmierci i mówiące o żalu siostrzeńca królowej, Zygmunta III. Autor opiera swoje przypuszczenia na wynikach analizy wizerunków Zygmunta Augusta i Anny, potwierdzających wykonanie tych dzieł równocześnie oraz na interpretacji zachowanych, pośrednich przekazów źródłowych²⁵.

Wydaje się jednak, że niektóre spośród tych ustaleń można by widzieć w innym nieco świetle. Pewne zastrzeżenia może budzić spotykane w literaturze określenie daty powstania płyty z wizerunkiem królowej. Anna Jagiellonka została przedstawiona na płycie jako król – w stroju koronacyjnym, z insygniami władzy królewskiej. Wizerunek taki nie mógł chyba powstać przed rokiem 1576, gdyż dopiero 15 XII 1575 r. szlachta okrzyknęła Annę królem; przedtem była ona jedynie księżniczką, infantką (tak zresztą jest tytułowana w przekazach źródłowych z tego czasu) i portretowanie jej jako króla przed tą datą jest mało prawdopodobne. O tym, że nagrobek nie mógł powstać równocześnie z pomnikiem Zygmunta Augusta wydaje się również świadczyć list Anny do siostry, Zofii księżny brunszwickiej, z 20 V 1574 r. Skarży się w nim ona na trudności finansowe, które nie pozwalają jej na ukończenie pomnika brata i prosi o pomoc²⁶ – wobec tych trudności nie mogła chyba w tym czasie myśleć o zamówieniu nagrobka dla siebie.

Argumentem przytaczanym przez badaczy na to, że nagrobek Anny był wykonywany równocześnie z pomnikiem Zygmunta, miałby być fragment tekstu kroniki Orzelskiego, który mówi o skardze, jaką ochmistrz dworu infantki, Jan Konecki, wniósł 20 V 1575 r. na zjeździe w Stężycy²⁷. Wzmianka ta jest przez Hornunga²⁸, a za nim innych badaczy²⁹, interpretowana jako skarga

²⁴ Por. ostatnio Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 47–57, tam dawniejsza literatura.

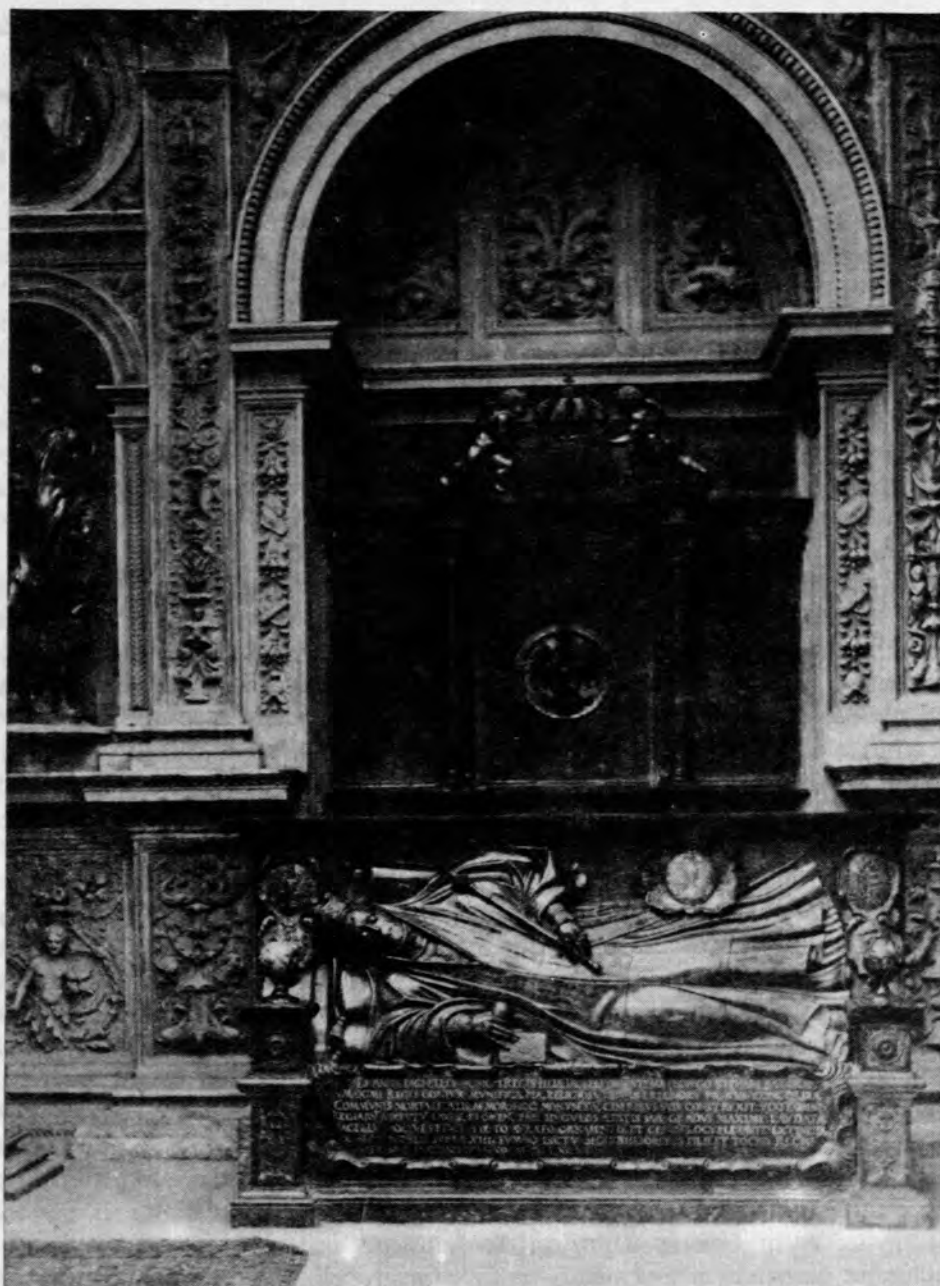
²⁵ *Ibidem.*, s. 47–57

²⁶ Przeddziecki, *op. cit.*, t. 4, Kraków 1868, s. 162; por. też: W. Sobieski, K. Lepszy, *Anna Jagiellonka (1523–1596)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 129 – o trudnościach finansowych Anny w czasie bezkrólewia.

²⁷ *Orzelskiego Świętosława Bezkrólewia ksiąg ośmioro 1572–1576*, wyd. E. Kuntze (*Scriptores Rerum Poloniae*, XXII), Kraków 1917, s. 312–313. Fragment tekstu kroniki brzmi: „De Iosto Decio arcis Cracoviensis magno procuratore questus, quod monumentum Infantis patri fratrique regibus Poloniae proximum in sacello Sigismundi ad summum templum sito exstrui prohiberet, vix tandem post multas protestationes id ipsum concederet”.

²⁸ Hornung, *op. cit.*, s. 147.

²⁹ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 55 i s. 127 przypis 188.



8. Nagrobek Anny Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej

na Justusa Decjusza, wielkorządcę krakowskiego o to, że ten nie zgadzał się na ustawienie pomnika infantki w pobliżu nagrobka ojca i brata w Kaplicy Zygmuntowskiej i ustąpił dopiero po licznych interwencjach; mogłoby to świadczyć o tym, że Anna uzyskała wówczas zgodę na ustawienie swojego, zapewne już gotowego nagrobka, w kaplicy. Wydaje się jednak, że jeżeli nawet wzmianka ta rzeczywiście odnosiła się do pomnika Anny³⁰, to nie stanowi ona wystarczającego dowodu na to, że był on już wówczas wykonany, lub że niezwłocznie przystąpiono do jego realizacji. Kró-

³⁰ Zastanawia zbieżność między wzmiankowanym 20 V 1575 r. sporem o ustawienie w Kaplicy Zygmuntowskiej nagrobka Anny Jagiellonki, a wyrażoną dopiero 29 IV 1575 r. przez kapitułę krakowską zgodą na ustawienie w tejże kaplicy nagrobka Zygmunta Augusta, wzniesionego kosztem Anny (Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, *Acta actorum capituli cathedralis cracoviensis VI. 1564–1577*, k. 314 – Fischinger, *Santi Gucci...* s. 165, aneks 57). Może chodziło tu o niezbyt precyzyjne określenie nagrobka nie Anny, ale fundowanego przez Annę Jagiellonkę?



9. Nagrobek Anny Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej. płyta z wizerunkiem królowej

lowa, nawet uzyskawszy zgodę na ustawienie swojego pomnika w kaplicy, mogła ostatecznie nie zrealizować swojego zamierzenia i poprzestać na przygotowaniu grobu w krypcie. Wydaje się, że nagrobek królowej Anny nie został wykonany przed 1576 r. Datę tę można jeszcze dalej przesunąć. W Kaplicy Zygmuntowskiej w 1586 r. umieszczono portret królowej w stroju koronacyjnym³¹. Piotr Skarga mówiąc w 1596 r. w kazaniu pogrzebowym, że Anna „grób sobie przed kilkanaście lat w Krakowie zgotowała i na się, zawsze tam będąc, wedle swego zwyczaju modliła, na swój obraz i kamień grobowy patrząc”³² – mógł mieć może na myśli właśnie ów portret i grób przygotowany przez królową w krypcie pod kaplicą³³. Andrzej Fischinger zauważył, że wprowadzenie do wnętrza portretu zdaje się wykluczać znajdowanie się w nim nagrobka, tym bardziej, że po śmierci królowej, gdy nagrobek na pewno znajdował się już w kaplicy, portret z niej usunięto³⁴. W przypuszczeniach na ten temat można by próbować posunąć się jeszcze dalej: nagrobek mógł nie być jeszcze w 1586 r. wykonany, gdyż w przeciwnym razie umieszczono by chyba w kaplicy gotowy już, rzeźbiony wizerunek królowej, przedstawionej również w stroju koronacyjnym, a nie jej malarski portret.

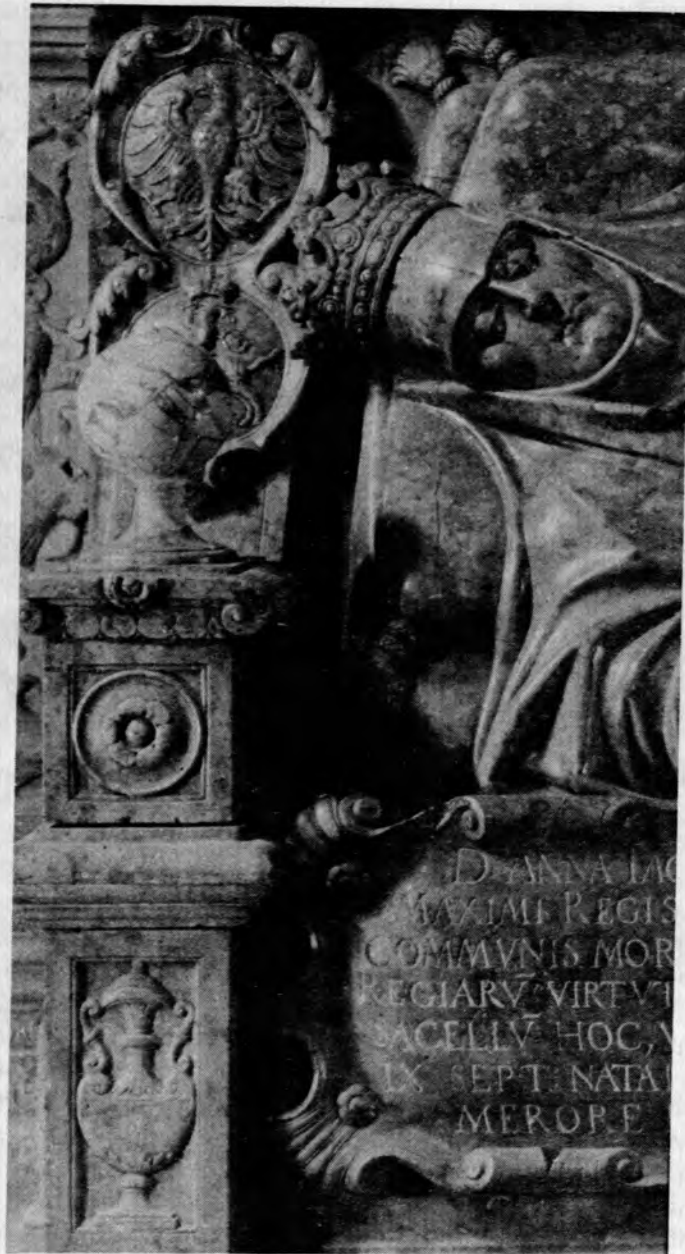
Pewne zastrzeżenia może również budzić określenie 1592 r. jako daty ustawienia nagrobka królowej w Kaplicy Zygmuntowskiej. Wydaje się, że prace prowadzone przy umieszczeniu nagrobka w kaplicy musiały być chyba prowadzone równocześnie z pracami przy przebudowie kaplicy Mariackiej w latach 1594–95. Przemawiałby za tym fakt przeniesienia dawnego przedpiersia stali z Kaplicy

³¹ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 127, przypis 190. O portrecie tym: J. Ruszczyćówna, *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, VIII: 1964, s. 175–176.

³² P. Skarga, *Kazania przygodne*, t. 2, Połock 1808, s. 191.

³³ Przy przyjęciu hipotezy Fischingera o umieszczeniu nagrobka w kaplicy dopiero w 1592 r. wzmiankę tę również można by było tłumaczyć w ten sposób. Z. Hornung (*Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, I: 1949, s. 147) uważa, że wymieniony w kazaniu „obraz” nie był malowanym portretem, a marmurowym wizerunkiem zmarłej, który od dawna stał w kaplicy.

³⁴ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 127, przypis 190.



10. Nagrobek Anny Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej,
fragment

Zygmuntowskiej do kaplicy Mariackiej i wmontowania go w nowe, wykonane do niej stalle³⁵. Niezbyt prawdopodobne jest bowiem przechowywanie przez kilka lat tego tak niewiele znaczącego w porównaniu z całym wyposażeniem kaplicy elementu w celu jego ewentualnego późniejszego wykorzystania.

Najbardziej jednak interesującą sprawą związaną z nagrobkiem królowej Anny jest przypuszczenie co do miejsca jego przeznaczenia. Otóż wydaje się, że nagrobek ten nie był przeznaczony do Kaplicy Zygmuntowskiej, ale miał stać w zupełnie innym miejscu.

³⁵ Na to, że przedpiersie stall w kaplicy Mariackiej pochodzi prawdopodobnie z Kaplicy Zygmuntowskiej zwrócili uwagę: S. Cercha, F. Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków (1916), s. 44; Hornung, *Mauzoleum...*, s. 147; Burnatowa, *op. cit.*, s. 52–54; Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 44.



11. Nagrobek Anny Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej, fragment

Jak już zwrócono w literaturze uwagę³⁶, analiza formy nagrobka królowej wskazuje na jego niejednorodność. Figura zmarłej wykracza poza ramy wyznaczone przez boczne sploty, a jej korona poza obręb specjalnie przyciętych kartuszy herbowych; w obramieniu tablicy inskrypcyjnej wycięto miejsca dla pomieszczenia wystających gzymsów postumentów (il. 10, 11). Cały nagrobek został złożony niedbale, a jego tylna strona została tylko częściowo wyłożona marmurowymi płytami. Kompozycja całości również wydaje się być niekonsekwentna, przez połączenie płyty z reprezentacyjnym portretem królowej i nikłej obudowy z motywami heraldycznymi (herby Polski, Litwy, Mediolanu i Aragonii oraz Sforzów), które nie są eksponowane, ale stłoczone na splotach i częściowo

³⁶ Fischinger, *Santi Gucci*..., s. 56.

zasłonięte przez elementy stojące na postumentach³⁷ (il. 9). Przemawia to za przypuszczeniem, że nagrobek nie powstał jako dzieło integralne. Płyta z reliefowym wizerunkiem królowej została włączona wtórnie w obudowę, którą stanowi przekształcone przedpiersie stali. To, że jest ona wyraźnie wtłoczona w zbyt wąskie ramy przemawia za tym, że była pierwotnie przeznaczona do umieszczenia w innej, bardziej rozbudowanej konstrukcji. Nie wydaje się, aby konstrukcja taka mogła być przeznaczona do Kaplicy Zygmuntońskiej. Jedynym odpowiednim dla niej miejscem mogłaby tu być ściana, przy której stoi stalla; nagrobek można było dopasować jedynie do arkady tej ściany. Przeciw takiemu przypuszczeniu przemawia jednak zbyt duża w stosunku do szerokości arkady szerokość płyty oraz zwrot postaci królowej, która wbrew przyjętej konwencji, leży odwrócona od ołtarza, kierując się ku nagrobkom ojca i brata.

O wiele bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, że nagrobek królowej Anny był projektowany nie do Kaplicy Zygmuntońskiej, a do kaplicy Mariackiej, gdzie miał stanąć obok nagrobka jej męża.

Jednym z argumentów przemawiających za tą hipotezą są bliskie analogie między reliefowymi wizerunkami nagrobnymi Anny Jagiellonki i Batorego (il. 2, 9), wynikające nie tylko z ich wspólnego autorstwa, ale dotyczące też sposobu ujęcia postaci i ich układu oraz takiego samego materiału (czerwony marmur węgierski). Uderzająca jest także zbieżność wymiarów obu płyt – płyta z wizerunkiem Batorego ma wymiary 2 × 1,09 m, natomiast płyta Anny Jagiellonki wmontowana w stalle Kaplicy Zygmuntońskiej mierzy 1,75 × 0,84 m i jest wyraźnie ucięta, właśnie o pas zbliżony wymiarami do tej różnicy. Obcięcie płyty spowodowane było chęcią umieszczenia jej na przedpiersiu stali. Zabieg ten naruszył równowagę kompozycyjną między dwiema połowami przedstawionej sylwetki, wyznaczonymi przez oś biegnącą łukiem od czubka głowy wzdłuż figury, na linii zszycia szaty, ku stopom. Dolna połowa postaci jest wyraźnie węższa, a fałdy szaty, które równoważyłyby przytłaczającą resztę górną partię zostały obcięte. Podobnie w nogach i głowie postaci – ucięcie fragmentów płyty spowodowało wykroczenie postaci poza jej ramy, w strefę obudowy. Przed zabiegami zmniejszającymi jej wymiary, płyta ta była prawdopodobnie, jak płyta z wizerunkiem króla, obramowana listwą zamykającą kompozycję.

Kaplica pod wezwaniem Narodzenia NP Marii miała więc najprawdopodobniej mieścić nagrobki obojga królestwa i stanowić ich małżeńskie mauzoleum. Do roli tej predystynowała ją szczególna sytuacja w katedrze – kaplica ta przylega od wschodu do ambitu katedry i znajduje się na osi prezbiterium. Oś ta jest jednocześnie jej osią symetrii – dzieli jej wnętrze na 2 odpowiadające sobie partie – północną i południową. Do każdej z nich prowadzi z ambitu katedry osobne wejście, oświetlają je dwa symetrycznie umieszczone na wschodniej ścianie okna³⁸, między którymi stoi ołtarz. Po obu stronach ołtarza, na przeciwległych ścianach północnej i południowej spływające służki gotyckiego sklepienia wydzielają dwie wnęki. W jednej z nich mieści się całkowicie nagrobek króla – druga jest pusta. Tu właśnie miał pewnie stanąć drugi nagrobek, stanowiący pendant do pomnika oglądanego obecnie.

VII

Idea stworzenia wspólnego mauzoleum dla obojga królestwa mogła pojawić się w związku ze śmiercią Stefana Batorego. Z tą też chyba myślą wybrano na miejsce wiecznego spoczynku króla właśnie kaplicę pod wezwaniem Narodzenia NP Marii, jako najlepiej nadającą się do jej urzeczywistnienia.

Stefan Batory nie został pochowany tam, gdzie grzebano wszystkich królów i członków ich ro-

³⁷ Obecnie stojące na postumentach kule są wynikiem rekonstrukcji (*ibidem*, s. 53). Nie ma ich na rycinie przedstawiającej nagrobek. [w:] M., S. Cerchowie, F. Kopera. *Pomniki Krakowa*, t. 2. Kraków 1904, ryc. S. Cerchy z 1903 r.

³⁸ Trzecie okno, w ścianie południowej, pochodzi z czasów przebudowy kaplicy w latach 1594–95 – por. Fischinger, *Przebudowa...* s. 364.

dzin od 1548 r. do połowy XVII w. – w krypcie pod Kaplicą Zygmuntowską – ale w osobnej komorze grobowej pod kaplicą Mariacką³⁹. Trudno dociec, czy królowa, która nie będąc jeszcze zamężna myślała o Kaplicy Zygmuntowskiej jako miejscu swego wiecznego spoczynku, w chwili pogrzebu męża traktowała osobną kryptę pod kaplicą Mariacką jako grób dla siebie i męża. W chwili jego śmierci, w 1586 r., wiedziała już jednak, że jej nagrobek nie stanie w Kaplicy Zygmuntowskiej – może właśnie dlatego kazała tam umieścić swój portret.

Wydaje się, że Anna Jagiellonka zaczęła urzeczywistniać ideę przekształcenia kaplicy w grobowe mauzoleum wkrótce po pogrzebie Batorego. Przekazała kapitule krakowskiej pozostałe po królu srebrne naczynia i szaty liturgiczne, przeznaczając je do użytku w kaplicy⁴⁰ i zajęła się sprawą fundacji swego nagrobka, pozostawiając realizację pomnika męża jego bratankowi, kardynałowi Andrzejowi Batoremu.

Nie wiadomo, kiedy królowa ufundowała swój nagrobek – może od razu w 1586 r., a może dopiero w początkach lat dziewięćdziesiątych, kiedy to prowadzono z jej inicjatywy prace w katedrze przy odnawianiu Kaplicy Zygmuntowskiej (ukończone w 1592 r.)⁴¹. Wówczas wzmiankę o pobycie Gucciego w Warszawie około 1591 r.⁴² należy może związać z tym właśnie zamówieniem? W 1594 r., gdy postanowiła ostatecznie dokończyć sprawę konstrukcji mauzoleum, jej nagrobek był już zapewne w większej części ukończony – gotowa była na pewno płyta z jej wizerunkiem i może pewne partie obudowy i dekoracji.

Zawarta z Santi Guccim umowa określa szereg prac, jakie miano wykonać we wnętrzu kaplicy Mariackiej w latach 1594–95, ostatecznie przekształcając ją na kaplicę grobową. Z tekstu tej umowy, jak również z opisu wnętrza kaplicy, zawartego w późniejszej, z 1602 r., wizytacji katedry⁴³ wynika, że przy pozostawieniu prawie nienaruszonej gotyckiej struktury – we wnętrzu zachowano dawne sklepienia i arkady wejściowe⁴⁴ – przeprowadzono wówczas prace polegające na umieszczeniu między arkadami wejściowymi niewielkiego kamiennego chóru, pod którym znalazły się stalle królewskie, powiększeniu okien, w których umieszczono nowe szyby ze szkła weneckiego z herbami Polski, Litwy, Wilczymi Zębami – Batorego i herbem Sforzów, ułożeniu nowej posadzki z kamienia myślenickiego i pomalowaniu krat w wejściowych gotyckich arkadach. Prócz tego w kaplicy stanęły wówczas drewniane stalle dla mansonarzy, trzy tryptykowe ołtarze oraz wprowadzono tam portrety króla i królowej⁴⁵. Herby i portrety obojga królestwa dostarczają dodatkowych argumentów przemawiających za tym, że kaplica przeznaczona była na podwójne mauzoleum.

Nie wiadomo dokładnie, czy również na lata 1594–95 należy datować polichromię pochodzącą z końca XVI w., która pokryła sklepienie i ściany kaplicy, a według Andrzeja Fischingera wykonana została przez malarza krakowskiego Kaspra Kurcza⁴⁶. Przedstawiała ona na sklepieniu Chrystusa w otoczeniu apostołów, ewangelistów i czterech doktorów Kościoła, a na ścianach sceny zwycięstw Stefana Batorego⁴⁷.

Najważniejszym jednak elementem wyposażenia kaplicy miały być dwa królewskie nagrobki. Pojawia się tu jednak pewna niejasność. Otóż nagrobek królowej, projektowany do kaplicy jako pierwszy,

³⁹ M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie*, Kraków 1977, s. 120–121 oraz 148, 186, 188; w 1877 r. do Grobów Królewskich dołączono kryptę, do której przeniesiono trumnę Stefana Batorego spod kaplicy Mariackiej.

⁴⁰ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 350.

⁴¹ Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 56; autor podaje tę datę opierając się na pracy: A. Bochnak, J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *O pierwotnym wyglądzie wnętrza kaplicy Zygmuntowskiej i jego przemianach*, Kraków 1954 (maszynopis); też A. Bochnak, *Kaplica Zygmuntowska*, Warszawa 1960, s. 0. W przekazach współczesnych (H. Barycz, *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575–1595*, Kraków 1930, s. 135) podawany jest jako data ukończenia robót rok 1593.

⁴² Por. Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 147 aneks 28 (pismo Santi Gucciego do Jana Zamoyskiego, datowane w Księżu Wielkim 7 VIII 1591 r.).

⁴³ Por. aneks I niniejszej pracy oraz: Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, *Acta visitationis... cardinalis Maczieiowski... ecclesiae cathedralis Cracoviensis*, s. 186–187 (cyt.: Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 164, aneks 55).

⁴⁴ Na zewnątrz potynkowano wówczas mury, wprowadzono nowe okna oraz nowy gzyms koronujący – Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 39.

⁴⁵ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 360–361.

⁴⁶ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 354–359; też: A. Fischinger, *Kasper Kurcz, renesansowy malarz krakowski*, [w:] *Studia Renesansowe*, t. 2, Wrocław 1957, s. 224–227.

⁴⁷ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 360.

miał stanąć przy jej ścianie północnej – przemawia za tym zwrot postaci na płycie, która powinna kierować się raczej w stronę ołtarza kaplicy, niż przeciwległej, wejściowej ściany. W tym miejscu stoi jednak obecnie pomnik króla, a miejsce to jest również dla niego (ze względu na zwrot wizerunku na płycie) jedynym możliwym. Biorąc pod uwagę ściśle symetryczny układ wnętrza, z dwoma miejscami na nagrobki po obu stronach ołtarza, jak też założenie ideowe całego mauzoleum, należy wykluczyć przypuszczenie o projekcie nagrobka piętrowego. Pojawia się więc problem wzajemnej relacji między pomnikami obojga małżonków.

W tym miejscu można wysunąć ostrożną hipotezę, która dosyć prawdopodobnie wydaje się tłumaczyć tę niejasność. Otóż może z jakichś niemożliwych obecnie do ustalenia powodów – może trudności natury finansowej, spowodowanych przekroczeniem w trakcie robót limitu pieniędzy określonego w umowie – nagrobka Batorego, który miał być wykonany jako ostatni element wnętrza, nie można było zrealizować. Królowa, chcąc uszanować ostatnią wolę zmarłego męża, który w testamencie pozostawił przecież na wzniesienie pomnika pokaźny zapis, a także mając na uwadze to, że na budowę mauzoleum przeprowadzili składkę współtowarzysze broni zmarłego króla⁴⁸, zdecydowała się odstąpić mu swój, w większej części ukończony już pomnik. Santi Gucci w miejsce, gdzie miała się znaleźć płyta z wizerunkiem królowej, wykonał odpowiadającą jej rozmiarami płytę króla, z wizerunkiem zmarłego zwróconym w tę samą stronę. Zmienił też pewne elementy dekoracji – dodał na cokole rząd kartuszy związanych z osobą Batorego, w zwieńczeniu panoplia zagęszczające niepotrzebnie dekorację tej partii, gdzie stały już aniołki z amforami. W niszach bocznych ustawił figury Prudentii i Fortitudo. Aby oglądającym nagrobek nie nasuwały się już żadne wątpliwości, przy kartuszach herbowych w zwieńczeniu, wykonanych wcześniej dla królowej, dodano litery. Może zresztą pewne fragmenty włączone do tej kompozycji były już wykonane do nagrobka króla, którego z jakichś przyczyn nie można było wykończyć. Może dlatego właśnie figury alegoryczne w bocznych skrzydłach pomnika są niezbyt dobrze dopasowane do nisz, w których stoją?

Gdyby rzeczywiście nagrobek królowej był projektowany na północną, a króla na południową ścianę kaplicy, wyjaśniałoby to może w części niejasną sprawę znalezienia resztek polichromii na północnej ścianie kaplicy, poza wmurowanym w nią obecnie nagrobkiem króla⁴⁹. Jeżeli polichromia rzeczywiście pochodzi z lat 1594–95, a nie jest wcześniejsza, to może dlatego jej obecnie zasłonięte fragmenty zdobiły ścianę, że nagrobek królowej, który miał tu stanąć, miał obudowę o innych nieco rozmiarach i kształcie, niż ustawiony w tym miejscu ostatecznie nagrobek króla.

Płyta nagrobna królowej, wymontowana prawdopodobnie z pierwotnej obudowy, została najpewniej w tym samym 1595 r. przeniesiona do Kaplicy Zygmuntońskiej. Prace przy jej montażu na przedpiersiu stalli były prowadzone równocześnie z wykańczaniem urządzenia wnętrza kaplicy Mariackiej – zbywający fragment stalli wykorzystano w nieukończonej jeszcze stalli kaplicy Batorego. Płytę królowej i tablicę z napisem (uzupełnionym po śmierci Anny) wmontowano w ściankę stalli włączając je między nikle obramienie, ozdobione heraldyczną dekoracją, stosowną dla pomnika królowej. W sytuacji, jaka zaistniała rozwiązanie to było najprostsze i najtańsze – co nie było zapewne bez znaczenia dla królowej, znajdującej się w ciągłych trudnościach finansowych. Zarówno fundatorka, jak realizujący jej plan artysta starali się stworzyć taką całość, która wyglądałaby naturalnie we wnętrzu Zygmuntońskiego Mauzoleum i sprawiała wrażenie integralnego elementu, projektowanego do ustawienia w tym właśnie miejscu. Rzeczywiście, zamysł ten został zrealizowany w sposób optymalny – w Kaplicy Zygmuntońskiej nie ma innego miejsca, gdzie nagrobek mógłby być ustawiony w lepszy sposób, ani też w miejscu, w którym stanął nie mógł zostać wbudowany inaczej bez zakłóceń w pierwotnej strukturze kaplicy. Mimo tych starań nagrobek królowej Anny jest tu wyraźnie obcym wtrętem w starannie wyważonej kompozycji. Mauzoleum Zygmuntońskie zostało zaprojektowane jako skończona całość i każda zmiana wewnętrznej struktury była przykrym dysonansem. Można by dyskutować nad stopniem zakłócenia harmonii wnętrza przez wprowadzenie nagrobka Zygmunta Augusta – powstały w wyniku przebudowy nagrobek piętrowy nie pozostał bez znaczenia dla starannie wyważonych proporcji, choć nie zakłócił zbytnio kompozycji ideowej dwóch krzyżujących się wątków – jednego utworzonego przez linię nagrobek – ołtarz i drugiego.

⁴⁸ Fischinger. *Santi Gucci...*, s. 125 przypis 131.

⁴⁹ Fischinger. *Przebudowa...*, s. 356.

który tworzy linia łącząca stałą przeznaczoną dla żyjących członków rodziny królewskiej modlących się w kaplicy z arkadą wejściową, spoza której ogląda wnętrze widz. Wprowadzenie do kaplicy nagrobka królowej Anny zakłóciło harmonię wnętrza – zarówno w sferze kompozycji formalnej, jak ideowej.

Wracając do sprawy kaplicy Mariackiej – z czasów przebudowy jej wnętrza w latach 1594–95 zachowały się tylko nieliczne fragmenty. Poza nagrobkiem króla jedynie stalle i fragmenty polichromii na sklepieniu i ścianie północnej⁵⁰. W 1649 r. dokonano bowiem z inicjatywy janonika Wojciecha Serebryskiego przebudowy wnętrza, w czasie której ściany i posadzkę kaplicy wyłożono czarnym marmurem dębnickim, zamurowano gotyckie arkady wejściowe, pozostawiając w nich niewielkie bramki, powiększono okna, wprowadzono przepierzenia zwiężające zachodnią część kaplicy oraz wykonano nowy, duży chór wsparty na kolumnach, łączący się z przejściem do zamku⁵¹. Również wówczas prawdopodobnie usunięto z kaplicy portrety obojga królestwa⁵². Przebudowa ta ostatecznie zatarła dawny obraz wnętrza kaplicy Mariackiej, która według ambitnych planów Anny Jagiellonki miała stanowić królewskie mauzoleum stworzone dla niej i jej męża – Stefana Batorego.

ANEKSY

I. Fragment umowy o przebudowę kaplicy Mariackiej przy katedrze wawelskiej i o nagrobek Stefana Batorego, zawartej między Anną Jagiellonką a Santi Guccim 5 maja 1594 r.

oryg.: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki królewskie, nr 380, k. 155–156.

druk: A. Fischinger, *Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 147–149, aneks 30.

„Anna z łaski Bożej itd. itd.

Oznajmujemy wszem wobec i każdemu z osobna, komu to wiedzieć należy, iżesmy z Santem Guczyem Florentinem, murarzem naszym, uczynili pewne postanowienie zrobienia grobu królowi JMci Stefanowi, świętej pamięci małżonkowi naszemu, w kaplicy kościoła świętego Stanisława na zamku krakowskim, gdzie ciało króla JMci pochowane jest, także i na ochędożenie i ozdobienie kaplice tej wszyckiej sposobem niżej napisanym. Naprzód według wizerunku przezeń uczynionego, nam pokazanego i co by jeszcze ozdobie jego większej przezeń albo i przez nas, i tym, którym dozór tego poruczemy, by to przydano, grób ten ze wszyckiem z materyej wszelakiej swojej powinien będzie i podjął się wyrobić i wystawić. Corpus samo, jako miara miejscowa i wizerunku tego pokaże, wysokość, szerokość i kształt wszyckich w wizerunku opisany będzie: ma to być z kamienia myślimickiego, starego, jednakiego, jako jest w kaplicy króla JMci, pana ojca i brata naszego miłościwego, albo halabastrowego prawie cudnego. Skrzynia pod osobą pierwsza w niszy, mają być trzy tablice marmurowe dla tekstu, który będzie dany i herby dwa króla JMci pod koroną. Spodek albo bazament pod wszycką robotą grobową ma być zrobiony z posadzeniem marmurowem na miejscach w wizerunku zaznaczonych. Nad skrzynią ma być osoba króla JMci wej środkiem, z marmuru prawie cudnego budzińskiego czerwonego albo genueńskiego białego na niem wykonterfretowana, stojąca w majestacie, w koronie, szeptum i jabłko trzymając, w kapie, jako był koronowany. A gdzie by z białego marmuru osoba była wykonterfretowana, tedy z marmuru czerwonego spodek wszyckich ma być urobiony. Około osoby z obydwu stron membry czerwone, flores nad głową marmurowe rzezane, anioł nad głową także marmurowy. Nad osobą króla JMci ma być herb koronny i Wielkiego Księstwa Litewskiego pod jedną koroną na tablicy marmurowej, litery przy niem itd. Nad herby wzgórze anioł z tekstem na tablicy białej halabastrowej, jaki będzie podany. A to już ma być pod samym wierzchem. Po obu stronach osoby króla JMci mają być z kamienia, jako korpus samo będzie, dwie osoby: Fortitudo et Prudentia na kamieniu marmurowem, i przy nich ornamenta według wizerunku. Nad temi osobami mają być aniołowie z kamienia: jeden będzie trzymał na drzewcu wysokiem chorągiew malowaną pod herbem koronnym złotym zdobioną, na drugiej stronie drugą chorągiew z herbem Wielkiego Księstwa Litewskiego, jako najochędożniej wymalowaną. Między temi dwiema chorągwiami mają być trofea na kamieniu wyrzezane w górę: zbroje, buławy, trąby, bębny, według wizerunku. Około wszyckiej tej roboty malowanie będzie miało być na kształt złotogłowiu, świetne, złociste, według wizerunku.

Kaplica sama także wszycka znowu ochędożona, potynkowana, pomalowana na wielu miejscach złoczysta będzie miała być. Okna mają być rozprzestrzenione dla widoku, gdzie będzie mogło być. Błony nowe weneckiego szkła, herby w nich

⁵⁰ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 359.

⁵¹ Fischinger, *Przebudowa...*, s. 360 przypis 1; o XVII w. przemianach wnętrza kaplicy ostatnio: M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska nr 121), s. 177–184.

⁵² J. T. Petrus, *Portrety dziecięce Władysława IV i Anny Marii Wazówny w zbiorach hiszpańskich (Ze studiów nad malarstwem dworskim epoki Wazów)*, „Folia Historiae Artium”, XI; 1975, s. 130–131, przypis 36; E. Błażewska, *Marcin Kober i portrety z jego kręgu*, „Rocznik Krakowski”, XLVII: 1976, s. 84, przypis 48.

koronne i Wielkiego Księstwa Litewskiego, Żęby Wilcze, Węże itd. Drutowe kraty za okny świetne (z) cienkiego drutu. Kraty żelazne obędzie do kaplice pomalować czerwoną farbą na olej. Chór wszyciek i co jedno w kaplicy i na którym mieściu będzie odnowienia i ozdoby potrzebowało. to wszystko odprawić będzie miał. Sklep podmurować do mieśca roboty grobu, gdzie ciało króla JMci będzie pomknione wewnątrz, a na wierzchu ciała króla JMci ma być kamień wielki, twardy na ziemi położony. Groby stare przestawić na insze mieśca, będzie li mogło być w tej kaplicy za poradą jego miłości prelatora krakowskiego. Pawiment wszyciek nowy będzie z kamienia kwadratowego, modrego, myślimickiego prawie cudnego urobić i posadzić. Ta tedy wszycka robota według wizerunku i pisania zrobiona i postawiona ze wszyckiem ochędożona ma być przez Santego Gucciego muratora w tym roku na Boże Narodzenie przyszłe, a najdalej na Wielkanoc w roku blisko idącym 1595. Za którą robotę i materyją wszycką przezeń sposobioną co jedno jest opisane dostatecznie, i ochędożenie oddaną zapłatę będzie miał od nas złotych polskich pięć tysięcy pięćset i iżeby przy tej umowie zarazem oddajemy rozkazami dwa tysiące złotych. Ostatek sumy kazaliśmy tedy oddać zarazem do rąk urodzonego Hiacincta Młodziejowskiego, podskarbiego nadwornego, to jest złotych półczwarta tysiąca polskich, któremu i dozór roboty tej od nas jest zlecony. Z tych tedy pieniędzy na święty Michał blisko przysły temu Santemu Guccemu odda złotych dwa tysiąca. A przy dokończeniu roboty półtora tysiąca złotych, ostatek, gdy będzie potrzeba zupełnie odda i odliczy. Działo się to w Warszawie, dnia piątego maja, nazajutrz po świętym Krzyżu roku 1594."

II. Napis na nagrobku Anny Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze wawelskiej:

„D/eo/ O/ptimo/ M/aximo/ /D/omina/ ANNA IAGHELLONIA, SIG/ismundi/ I REGIS FILIA, IAGHELLONU/m/ ULTIMA PROPAGO, STEPHANI BATHORAEI/ MAXIMI REGIS CONIU/n/X, MUNIFICA, PIA, RELIGIOSA, TRIU/m/ INTER/r/EGNORU/m/ PIGNUS CONCORDIAE / COMMUNIS MORTALITATIS MEMOR/iae/, HOC MONU-ME/n/TU/m/ CINERIBUS SUI CONSTRUXIT. VIXIT OMNIU/m/REGIARU/m/VIRTUTU/m/LAUDE FLOREN/s/ PER SINGULOS AETATIS SUAE GRADUS, MAXIME LAUDATA. / SACELLU/m/ HOC VESTIVIT TECTO AURATO, ORNAMENTIS ET CENSU LOCUPLETAVIT, EXINCTA /IX SEPT/embri/ NATALIS SUI LXXIII, SUMMO LUCTU SIGIS/mundi/ R/egis/ III. SORORIS FILII ET TOCIUS REGNI / MERORE INGENTI ANNO MDLXCVI /sic/”.

TOMBEAUX DE STEFAN BATHORI ET D'ANNE JAGELLON DANS LA CATHEDRALE DE WAWEL QUELQUES REMARQUES ET HYPOTHÈSES

Le tombeau du roi Stefan Bathori dans la chapelle Notre Dame de la cathédrale de Cracovie, réalisé par Santi Gucci en 1595, attire notre attention non seulement en considération du personnage du défunt et des valeurs artistiques élevées de l'ouvrage. C'est la seule oeuvre signée que cet éminent artiste florentin, actif en Pologne, avait laissée, et encore, ce qui était rare à l'époque, le contrat pour son exécution existe toujours. Ce contrat, passé à Varsovie en date du 5 mai 1594, entre la fondatrice, reine Anne Jagellon épouse de Stefan, et l'artiste, concerne le réaménagement de la chapelle Notre Dame et sa transformation en mausolée Bathori. Une bonne partie du texte occupe la description du projet du tombeau présenté par l'artiste à la reine. Certains chercheurs ont remarqué que la description diffère quelque peu de l'aspect définitif du monument, mais les changements en question étaient en général réputés de peu d'importance.

L'examen détaillé du texte du contrat décrivant l'oeuvre projetée et l'étude du monument qui a été finalement érigé dans la chapelle, permettent de conclure que les modifications du projet initial étaient tout autre qu'insignifiantes.

Le tombeau, tel qu'il a été décrit dans le contrat, devait être une composition triaxiale où, dans la partie centrale, dans une niche en arcade, devait reposer, sur un sarcophage, la „personne du roi” – probablement une effigie en ronde bosse. Et pourtant, dans le tombeau réalisé, nous voyons dans cet endroit une plaque en haut relief avec la figure du roi qui occupe le bas de la niche tandis que le sarcophage est constitué d'une partie du socle. Dans la partie supérieure de la niche en arcade devaient être placées des guirlandes et un cartouche avec armoiries de la Pologne et de la Lithuanie, le tout surmonté d'une couronne avec une tête d'ange audessus d'elle. Par contre, le tombeau réalisé possède, à cet endroit, une table d'inscription soutenue par trois angelets. Dans les niches latérales, les figures allégoriques Fortitudo et Prudentia – prévues par le contrat sont bien présentes, mais au dessus d'ells se trouvent des amphores enflammées au lieu des deux anges portant des drapeaux aux armoiries de la Pologne et de la Lithuanie, prévus par le contrat. Sur le socle devaient probablement être placés trois tableaux à inscriptions, tandis que dans le tombeau réalisé nous voyons un rang de cartouches et, au dessous d'eux, quelques tables rectangulaires et des motifs décoratifs. Selon le projet, l'ensemble devait être couronné d'une table en albâtre avec inscription, soutenue par un ange, le tout entouré de panoplies – à présent le tympan couronnement est orné de trois cartouches avec armoiries de la Pologne, de la Lithuanie et des Sforza. On constate ainsi que le tombeau décrit dans le contrat différait sensiblement de celui qui a été définitivement réalisé et mis en place dans la chapelle.

Le projet originaire, non réalisé, était probablement conforme à la dernière volonté du roi, exprimée dans son testament du 12 mai 1585. Stefan Bathori voulait que son tombeau soit réalisé d'après le modèle de celui de son frère Christophe se trouvant en Transylvanie, sculpté dans les années 1582–84 par Willem van den Block. La structure de l'ouvrage projeté démontre en effet des affinités avec le monument transylvain (reconstruit par les historiens d'art puisque l'original n'existe plus). De la correspondance de la reine Anne on peut déduire qu'on a voulu, au début, commander l'ouvrage chez le même artiste – van den Block. Quel était donc le motif de ce changement de projet?

Les spécialistes qui se sont occupés de l'oeuvre en question supposaient jusqu'à présent que le tombeau projeté, destiné

à recueillir la dépouille d'un souverain, ressemblait trop à certains tombeaux des sujets du roi, p.ex. à celui de Prosper Provana, mort en 1584 et enterré dans l'église des Dominicains de Cracovie. Une telle explication semble pourtant peu convaincante. L'article présent se propose d'éclaircir cet énigme.

Il semble qu'il faudrait commencer par analyser, comme problème-clé, l'analogie nette qui existe entre l'effigie de Bathori réalisée définitivement pour son tombeau, et celle de la fondatrice, reine Anne Jagellon, placée dans la chapelle Sigismond de la cathédrale. Les ressemblances frappantes entre ces deux sculptures sont dues non seulement à ce que les deux portraits ont été sculptés par le même artiste. La façon de traiter la figure, sa disposition, même la matière (marbre rouge de Hongrie) et les dimensions des deux portraits, sont presque identiques.

Il semble que le tombeau d'Anne Jagellon, placé actuellement dans la chapelle Sigismond, n'y était pas destiné primitivement, ce dont témoignent de nombreuses inconséquences, visibles dans le montage de la plaque tombale. Ce qui donne surtout à penser c'est le fait que la figure est tournée non vers l'autel comme cela se faisait d'habitude, mais dans le sens opposé.

Vu les conformités entre les deux plaques, on est enclin à croire que le tombeau du roi et celui de la reine devaient primitivement être situés l'un à côté de l'autre et composer un tout sur la toile de fond de la chapelle Notre Dame, sorte de mausolée du couple royal.

L'idée de créer un tel mausolée commun naquit probablement au moment de la mort de Stefan Bathori en 1586, et la chapelle Notre Dame a été choisie comme se prêtant le mieux à ces fins. La chapelle touche le déambulatoire de la cathédrale du côté est; elle se trouve située sur l'axe du chœur qui est en même temps son axe à elle et qui divise son intérieur en deux parties, nord et sud, symétriques. À chacune d'elles conduit une porte du déambulatoire de la cathédrale, deux fenêtres éclairent la chapelle parmi lesquelles est placé l'autel. Des deux côtés de celui-ci, sur les murs opposés, deux niches ont été pratiquées. Dans l'une d'elles se trouve actuellement le tombeau du roi, l'autre - aujourd'hui vide - devait probablement abriter celui de la reine.

Anne Jagellon avait vraisemblablement ordonné les travaux de remaniement de l'intérieur de la chapelle Notre Dame peu après les funérailles de son mari. Tout d'abord elle s'est occupée de son tombeau à elle, laissant les soins de réaliser le monument du roi au neveu de celui-ci, cardinal Andrzej Bathori.

Le tombeau d'Anne Jagellon, érigé par elle de son vivant, donc avant 1596, a été jusqu'à présent daté 1574-75. Ceci semble pourtant peu probable: tout d'abord, en 1576, Anne n'était qu'infante et ne pouvait être représentée comme reine, comme c'est le cas de la plaque en question; ensuite, elle se trouvait à cette époque dans une situation financière délicate. Elle avait fondé son tombeau peut-être en 1586, peut-être au début des années 90, simultanément aux travaux menés de son inspiration dans la chapelle Sigismond. En 1594, le tombeau était probablement presque achevé et devait être placé contre la paroi nord de la chapelle Notre Dame, ce dont témoigne l'attitude de l'effigie, au visage tourné vers l'autel.

Comme le cardinal Bathori ne répondait pas aux engagements pris, Anne avait décidé de veiller personnellement à l'achèvement de la construction du mausolée. Le contrat passé avec Gucci mentionne plusieurs travaux qui ont été exécutés dans la chapelle au cours des années 1594-95. Entre les arcades de l'entrée a été placé le chœur de musique sous lequel se sont trouvées les stalles royales; les fenêtres ont été élargies et décorées d'armoiries de la Pologne, de la Lithuanie, des Bathori et des Sforza. Un parquet nouveau a été posé, les grilles des arcades d'entrée ont été repeintes, la voûte et les parois de la chapelle ont été couvertes de peintures. À l'intérieur, des stalles pour mansionnaires ont été aménagées, en plus trois retables et des portraits du roi et de la reine y ont été introduits. Les armoiries et les portraits du couple royal témoignent bien de ce que la chapelle devait leur servir de mausolée commun. Le tombeau décrit dans le contrat devait être exécuté par Gucci d'accord avec la disposition testamentaire du roi. Il devait être placé contre la paroi sud de la chapelle. Et pourtant, pour des raisons aujourd'hui impossibles à déchiffrer, peut-être à cause de difficultés financières, les dépenses ayant dépassé largement le devis fixé, le tombeau du roi n'a pas pu être fini. La reine, voulant réaliser coûte que coûte la dernière volonté de son défunt mari qui avait laissé pour les frais de son tombeau une somme considérable, avait décidé de lui céder son propre monument, en grande partie terminé. À la place où se trouvait la plaque de la reine, Gucci avait exécuté une autre, dédiée au roi, aux dimensions rapprochées, avec l'effigie du défunt tournée dans la même direction. L'artiste avait aussi modifié certains éléments du décor, introduisant des cartouches ayant trait au personnage du roi. Les armoiries se rapportant plutôt au personnage de la reine sont ainsi placées bien en vue, les monogrammes du roi ont été ajoutés à côté des armoiries de l'Etat, et les armoiries des Bathori ont été sculptées sur le socle.

La plaque tombale de la reine, enlevée de son emplacement primitif à la chapelle Notre Dame, a été probablement dans la même année 1595, transportée dans la chapelle Sigismond et installée dans le seul endroit disponible, c'est à dire au devant des stalles. Un cadre plutôt simple, à cause du peu de place disponible, a été aménagé, avec des motifs héraldiques et une table à inscription, où les deux derniers vers ont été ajoutés en 1596 par les soins de Sigismond III. Le fragment déplacé des stalles a été transporté à la chapelle Notre Dame et joint là aux stalles qui étaient justement sur le point d'être achevées.

Les projets ambitieux d'Anne Jagellon de créer, pour elle-même et pour son mari Stefan Bathori, un mausolée située à proximité du mausolée des deux rois Sigismond, n'ont pas été réalisés en définitive, et les travaux de remaniement de la chapelle Notre Dame entrepris en 1649 ont totalement effacé l'aspect primitif de l'endroit.