

Święty Karol Boromeusz a sztuka

Piotr Krasny

Regulacje prawne i zwyczaje utrwalone w życiu Kościoła w epoce nowożytnej sprawiały, że działalność hierarchów kościelnych wchodziła w różnorodne relacje z procesem tworzenia sztuki sakralnej. Z jednej strony biskupi wpływali bardzo mocno na jej kształt, z drugiej zaś, dzieła artystów decydowały w znacznym stopniu o tym, jak owi pasterze byli postrzegani przez swoich współczesnych i potomnych. Różnicowanie w sprawach artystycznych, dobry gust, a przede wszystkim wycucie specyfiki sztuki sakralnej nie były, rzecz jasna, kompetencjami koniecznymi do sprawowania urzędu biskupiego, ale pomagały w pełnieniu tej funkcji i mogły w znacznym stopniu wspomóc pracę duszpasterską. W żywotach biskupów wychwalano więc skrzętnie ich właściwą postawę wobec sztuki, kreując niektórych hierarchów na swoiste wzorce osobowe kościelnego patronatu artystycznego, pojmowanego w bardzo szeroki sposób¹.

Biskup miał przede wszystkim troszczyć się w swojej diecezji o właściwy stan świątyń i sztuki sakralnej, towarzyszącej liturgii i pracy duszpasterskiej Kościoła. Uchwała podjęta na ostatniej, xxv sesji Soboru Trydenckiego (3 xii 1563) nałożyła na biskupów odpowiedzialność za to, aby w podlegających ich władzy świątyniach nie znalazło się „nic nieuporządkowanego, przewrotnego lub rodzącego

1 Zob. m.in.: H. Jedin, *Bischofsideal der katholischen Reformation* [w:] *Sacramentum Ordinationis*, Breslau 1942, s. 200–256; A. Hahnl, *Die Bildprogramme des barocken Domes. Versuch einer thematischen Interpretation* [w:] *1200 Jahre Dom zu Salzburg 774–1974. Zeitschrift zum 1200jährigen Jubiläum des Domes zu Salzburg*, Salzburg 1974, s. 120–147; M. Hollingsworth, *Patronage in Sixteenth-Century Italy*, London 1991, s. 118–120; C. Robertson, „Il Gran Cardinale”. *Alessandro Farnese, Patron of Arts*, New-Haven–London 1992, s. 149–207; S. Kummer, „Doceant episcopi”. *Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets in Römischen Kirchenraum*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, 54, 1993, nr 4, s. 508–533; R. Pavičková, *Svatební vůz olomouckého biskupa Karla z Lichtenštejna-Castelcornu svému synovci Kryštofu Filipovi roku 1668*, „*Středná Morava. Kulturněhistorická Revue*”, 10, 2000, s. 35–41; M. Tani, *La rinascita culturale del' 700 ungherese. Le arti figurative nella grande comitenza ecclesiastica*, Roma 2005, s. 77–83.

niepokoje, nic bezbożnego i haniebnego, ponieważ Domowi Bożemu przystoi świętość”². Hierarchowie mieli wykrywać wszystkie takie „nadużycia”, „przesady” i „swawole” w czasie wizytacji kanonicznych, które w każdej świątyni powinni przeprowadzać co roku, osobiście lub poprzez kompetentnych delegatów³. Sobór nie stwierdził wszakże, jak zidentyfikować owe błędy, pozostawiając określenie reguł dobrej sztuki sakralnej samym ordynariuszom i synodom diecezjalnym⁴. Ważną wskazówkę dla tych działań stanowił traktat *De picturis et imaginibus sacris*, napisany przez Johannesa Molanusa, profesora uniwersytetu w Lowanium, wydany w siedem lat po soborze. Był to jednak wyłącznie ogólny wykład katolickiej „doktryny artystycznej” i kompendium ikonograficzne, a nie prawno-kanoniczny akt normatywny⁵. Tego rodzaju dokumenty musieli opracować sami biskupi, nadając im najczęściej formę instrukcji, zatwierdzanych przez synody diecezjalne i prowincjonalne⁶. Najlepiej sformułowane instrukcje były powielane często słowo w słowo w innych diecezjach, wpływając na ujednoczenie ogólnych zasad kształtowania sztuki sakralnej w całym katolickim świecie⁷. Zalecenie papieża Piusa v z r. 1570, głoszące iż należy zachować w diecezjach tradycyjne ryty (to znaczy takie, które były stosowane tam przez przynajmniej dwieście lat)⁸, powodowało jednak, że niektórym instrukcjom trzeba było nadać bardziej specyficzny lokalny charakter⁹. Odmienny poziom wykształcenia i kultury artystycznej duchowieństwa

2 Dokumenty soborów powszechnych, t. 4: *Lateran V, Trydent, Watykan I*, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 779.

3 *Ibidem*, s. 371.

4 *Ibidem*, s. 785. Zob. też, D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1995, s. 41–42.

5 J. Molanus, *Traité des saintes images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), opr. E. Bœspflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996, *passim*.

6 Pierwszym zgromadzeniem Kościoła lokalnego, które zajęło się sprawami sztuki sakralnej, był synod w Grenadzie w r. 1565, ale jego rozporządzenia były tak samo zdawkowe, jak uchwała Soboru Trydenckiego. Zob. A. Rodriguez G. de Caballos, *Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America* [w:] *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, red. B. Kasl, New Haven–London 2009, s. 23.

7 P.M. Jones, *Federico Borromeo and Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993, s. 96–97; Menozzi, o.c., s. 42; J. Kofroňová, *Problematika sakrálného prostoru po Tridentiském konzilu ve světle názorů církevních autorit*, „Umění”, 48, 2000, s. 42–43.

8 A.J. Nowowiejski, *Msza Święta*, Płock 1993, s. 231–232.

9 B. Plongeron, *Unità Tridentina e diversità francese: giansenisti, gallicani e costituzionali* [w:] *Trento – i templi del concilio. Società, religione e cultura agli inizi dell'Europa moderna*, Trento 1995, s. 31–32.

w różnych diecezjach zmuszał też niektórych biskupów do skracania i upraszczania owych „wzorcowych” tekstów¹⁰.

Wpływ na określanie norm sztuki sakralnej miały także same wizytacje, w trakcie których rozpoznawano nadużycia i niedostatki w kształtowaniu i stanie kościołów oraz ich wyposażania. Biskupi kontrolujący świątynie wydawali w dekretach reformacyjnych konkretne zalecenia, które obowiązywały *de iure* tylko w odniesieniu do wizytowanej budowli, ale *de facto* stawały się kazusami, wykorzystywanymi w przypadku kolejnych kościołów. Wizytator przystępujący do swojej misji czytał zalecenia w protokołach z poprzednich wizytacji przede wszystkim po to, aby sprawdzić, czy zostały one wprowadzone w życie. Dokumenty te wykorzystywał jednak z reguły także jako wzór dla swoich działań, przejmując z nich bardzo często sposób oceniania adekwatności dzieł sztuki religijnej do ich specyficznej funkcji. Dzięki temu kolejni biskupi lub ich delegaci utrwalali wystawianymi przez siebie dokumentami wizytacyjnymi teoretyczne zasady kształtowania sztuki sakralnej w diecezji. Protokoły te powinny być więc odczytywane nie tylko jako przejawy *praxis episcopalis*, ale także jako źródła do badań nad potrydencką doktryną sztuki sakralnej¹¹.

Każdy biskup nie tylko zajmował pozycję prawodawcy i sędziego oceniającego stan sztuki sakralnej w diecezji, ale także był zobligowany do podejmowania konkretnych inwestycji na tym polu. Sobór Trydencki nałożył na biskupów obowiązek szczególnej troski o ich katedry¹², a w potrydenckich rozprawach o pełnieniu urzędu biskupiego powtarzano efektowny topos, sformułowany przez Euzebiusza z Cezarei, że hierarcha-celibatariusz powinien opiekować się tą świątynią jak swoją małżonką¹³. Gorliwi biskupi podejmowali takie działania jako wzorzec dla proboszczów i rektorów, zachęcając ich do rzetelnych restauracji pomniejszych kościołów w diecezji. Innowacje wprowadzane w katedrach, opisywanych jako „Matki i Głowy wszystkich kościołów w diecezjach”, były też postrzegane jako model, który powinien być

10 C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, s. 19–21.

11 P. Krasny, Rola wizytacji kanonicznych doby potrydenckiej w rozpoznaniu i opisie dorobku katolickiej sztuki sakralnej [w:] *Sztuka i podróżowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, red. P. Krasny, D. Ziarkowski, Kraków 2009, s. 97–105.

12 *Dokumenty soborów...*, s. 621–622.

13 Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna. O męczennikach palestyńskich*, przeł. A. Lisiecki, Poznań 1924, s. 437; P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 7, 2006, s. 125.

naśladowany jak najściślej w „świątyniach-córkach”¹⁴. W większości diecezji zasadę tę traktowano jako oczywistą regułę, której nie należy dekretować, ale w diecezjach hiszpańskich zapisywano ją skrzątnie w instrukcjach uchwalanych przez synody¹⁵.

Istotny wpływ na kształt kościołów w diecezjach wywierały także świątynie seminariów duchownych, które zgodnie z dekretami Soboru Trydenckiego miały być zakładane i utrzymywane przez biskupów¹⁶. Służba Boża w świątyniach seminarnych uczyła bowiem przyszłych kapłanów właściwego sprawowania liturgii, a więc jej oprawa artystyczna była także postrzegana jako modelowa przy urządzaniu kościołów, w których alumni pracowali po uzyskaniu święceń¹⁷.

Roztropni biskupi byli świadomi, że szczególnie wnikliwej obserwacji podlegają nie tylko ich „obowiązkowe” fundacje w stolicy diecezji, lecz także pomniejsze przedsięwzięcia artystyczne, takie jak wznoszenie i wyposażenie kościołów parafialnych i zakonnych, zarówno w diecezjalnych dobrach stołowych, jak i w ich prywatnych majątkach ziemskich¹⁸. Takie świątynie nie miały rangi katedr, ale ze względu na skromniejszą skalę i program artystyczny „nadawały się” znacznie lepiej na wzór dla sąsiednich budowli sakralnych. Taka rola była im zresztą przypisywana nieraz *expressis verbis* w dekretach biskupich¹⁹.

W epoce nowożytnej hierarchowie kościelni nie tylko fundowali dzieła sztuki, ale także stawali się ich bohaterami. Jako osoby „szczególnie wartościowe”, zajmujące bardzo wysoką pozycję w hierarchii społecznej, „zasługiwali” oni bowiem na utrwalenie swojego wizerunku. Niemal każdy biskup był wielokrotnie portretowany, a w licznych diecezjach tworzono specjalne galerie, gdzie gromadzono portrety ich kolejnych rządców²⁰. Takimi „galeriami” były też w pewnym sensie zespoły nagrob-

14 D. Lainez, *Disputatio de originae iurisdictionis episcoporum et de Romani Pontificis primatu* [w:] *idem, Disputationes tridentinae*, t. 1, Innsbruck 1886, s. 120.

15 J. Bérchez, F. Marias, *La recuperación del deambulatorio en la España de los siglos XVI y XVII* [w:] *L'Architecture religieuse européenne au temps des réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, red. M. Chatenet, C. Mignot, Paris 2009, s. 241–242.

16 *Dokumenty soborów...*, s. 707–709. Zob. też J. Dolinský, *Aspekty potridentskej reformy*, Bratislava 2001, s. 93–121.

17 C.S. Callian, *The Ideal Seminary. Pursuing Excellence in the Theological Education*, Louisville 2002, s. 99–104.

18 P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 129–130, Tani, o.c., s. 119–126.

19 P. Voit, *Franz Anton Pilgram (1699–1761)*, Budapest 1982, s. 384–385.

20 K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich w okresie nowożytnym. Zagadnienie funkcji* [w:] *Fundator i dzieło w okresie nowożytnym*, cz. 1, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2005 (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 6), s. 203–231.

ków biskupów, których głównymi elementami były z reguły wizerunki hierarchów, wykonywane nieraz według szczegółowych dyspozycji pozostawionych przez nich w testamentach²¹. We wszystkich tych dziełach wypracowano specyficzne schematy ikonograficzne, pozwalające portretować biskupów zarówno jako potężnych „ksiąząt Kościoła”, jak i pokornych kapłanów. Można zatem powiedzieć, że o ile pojedyncze portrety ukazywały, co oczywiste, konkretnych hierarchów, o tyle sztuka portretowa *en bloc* stworzyła sugestywny wizerunek urzędu biskupiego w epoce nowożytnej, który należy uznać za ważny przyczynek do badań nad reformą episkopatu, stanowiącą jeden z zasadniczych elementów potrydenckiej odnowy Kościoła²².

Portrety biskupie stawały się głównym źródłem do tworzenia ikonografii biskupa wyniesionego na ołtarze. W przypadku licznych hierarchów ograniczała się ona do wizerunku w konwencji portretu reprezentacyjnego lub (rzadziej) psychologicznego, uzupełnionego o nimb²³. Żywoty niektórych świętych biskupów doby nowożytnej bywały jednak „rozpisywane” na sceny, dowodzące przede wszystkim, w jaki sposób owi hierarchowie naśladowali Chrystusa-Dobrego Pasterza, zgodnie z charakterystycznymi uwarunkowaniami swojej epoki. Sceny te bywały nieraz inspiracją dla konkretnych działań kolejnych świątobliwych biskupów, które także doczekały się z czasem malarskich lub rzeźbiarskich wyobrażeń. Niektóre spośród owych scen (np. biskup wygłaszający kazanie, konsekrujący kościół lub opiekujący się chorymi w czasie epidemii) stały się toposami powtarzanymi w ikonografii wielu świętych hierarchów²⁴. Mogłoby się wydawać, że biskupi podejmujący świątobliwe działania myśleli wyłącznie o chwale niebios, a nie o ziemskiej sławie, utrwalonej w dziełach sztuki. Silna ostentacja czy wręcz teatralizacja spełniania dobrych uczynków bywała jednak traktowana przez potrydenckich biskupów

21 K. Merkel, *Das Bewährte bewahren – Bischof Gabriel von Eyb, Loy Hering und Grabdenkmäler im Eichstätter Dom* [w:] *Kunst und Konfession. Katolische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, red. A. Tacke, Regensburg 2008, s. 172–190.

22 Hahl, o.c., s. 127; *Erzbischof Paris Londron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden*, red. P. Keller, J. Neuhard, Salzburg 2003, s. 232–248.

23 A.M. Orselli, *I santi vescovi* [w:] *I santi patroni. Modelli di sanità, culti e patronato*, red. A. Degl’Innocenti, Napoli 1999, s. 40; H. Hills, *How to Look Like Counter-Reformation Saint* [w:] *Explain Cultural History. Essays in Honour of Peter Burke*, red. M. Calaresi, F. De Vivo, J.P. Rubies, Aldershot 2010, s. 209–210; M. Łepkowski, *Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckim* [w:] *Fides, ars, scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, Tarnów 2008, s. 303–315.

24 E. Mâle, *L’Art religieux après le Concille de Trente. Étude sur l’iconographie de la fin du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle*, Paris 1932, s. 86–97.

jako rodzaj duszpasterstwa, nie możemy więc wykluczyć, że hierarchowie z całą świadomością kreowali swoje dobre dzieła jako atrakcyjne wizualnie i wyraziste retorycznie sceny²⁵. Po ich śmierci takie przejawy *theatri sacri* wystarczyło tylko wiernie odmalować, aby uzyskać efektowne dzieła sztuki religijnej. W takim wypadku należałoby uznać owych biskupów za twórców własnej ikonografii na równi z artystami, którzy ukazywali później ich dobre uczynki.

Tylko nieliczni biskupi mogli sprostać wszystkim wyzwaniom związanym z tworzeniem sztuki sakralnej, wspierającej potrydencką reformę Kościoła. Wielu hierarchów podejmowało działania wyłącznie na niektórych polach, a ci najaktywniejsi nie zawsze umieli połączyć duszpasterską gorliwość z hojnością i dobrą znajomością problematyki artystycznej. Nie należy się więc dziwić, że dzieje patronatu biskupiego w epoce nowożytnej naznaczone są przejawami niedoskonałości i licznymi przypadkami niespełnionych szans. Dość często natrafiamy bowiem na wyszukane programy ideowe spospolitowane marnymi rozwiązaniami artystycznymi, co zdaje się świadczyć, że niektórzy hierarchowie nie wkładali zbyt wiele wysiłku i znanstwa w poszukiwanie właściwych realizatorów swoich koncepcji. Zdarza się też, że same programy rażą albo banalnością, albo przesadną ekstrawagancją, do czego mogła się przyczynić niedostateczna kontrola biskupów nad poczynaniami artystów²⁶. Nawet szczególnie udane pod względem ideowym i artystycznym dzieła sztuki sakralnej pobrzmiwają fałszywą nutą, jeśli mamy świadomość, że ich fundatorem był hierarcha, którego postępowanie odbiegało znacznie od potrydenckich ideałów²⁷.

Takich rys na próżno szukać na obrazie patronatu artystycznego św. Karola Boromeusza, który był nie tylko wzorcem duszpasterza, akceptowanym powszechnie w epoce potrydenckiej, lecz także równie powszechnie podziwianym patronem artystów, który odegrał zasadniczą rolę w określeniu głównych zasad kształtowania sztuki sakralnej i ukazał swoimi fundacjami, jak owe zasady mają być realizowane na bardzo wysokim poziomie artystycznym²⁸. Boromeusz, wykształcony

25 P. Burke, *The Historical Antropology of Early Modertn Italy* [w:] *idem, The Historical Antropology of Early Modertn Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge 1987, s. 10–11; S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Sheakspeare*, Chicago 2005, s. 23.

26 I.F. Vestergen, *Reform and Renewed Ambition. Cardinal Gulio Feltrio della Rovere* [w:] *Patronage and Dynasty. The Rise of della Rovere in Renaissance Italy*, red. *idem*, Kirksville 2007, s. 89–105.

27 Robertson, *o.c.*, s. 207.

28 P. Krasny, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzorec patronatu biskupiego nad sztuką sakralną* [w:] *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006 (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 7), s. 7–36.

gruntownie w zakresie obojga praw, odegrał główną rolę w redagowaniu najważniejszych uchwał Soboru Trydenckiego, a wkrótce po jego zakończeniu objął urząd arcybiskupa mediolańskiego i zaczął z wielkim zapałem i konsekwencją wprowadzać w swojej diecezji soborowe reformy²⁹. W celu ich dostosowania do potrzeb Kościoła lokalnego zwołał jedenaście synodów [il 1], przedstawiając im do zaakceptowania dziesiątki opracowanych przez siebie instrukcji³⁰. Owe dokumenty, wydane w zbiorze *Acta Ecclesiae Mediolanensis*³¹, były uznawane powszechnie za perfekcyjne dopełnienie uchwał soborowych i wykorzystywane w całym Kościele jako znakomity wzorzec reformy prawa kanonicznego³².

Podziw dla działalności prawodawczej Boromeusza wzmagало to, że duchowny ów w sposób niezwykle skrupulatny podporządkowywał się stanowionym przez siebie regulacjom, dowodząc swoim postępowaniem, iż ich stosowanie przynosi znakomite rezultaty w życiu Kościoła lokalnego. W ciągu kilkunastu lat posługi biskupiej nie tylko przywrócił dyscyplinę wśród duchowieństwa i wiernych, lecz także doprowadził do zintensyfikowania życia religijnego, nadając mu bardzo świadomy i pogłębiony charakter. Dzięki wysiłkom św. Karola archidiecezja mediolańska stała pierwszym miejscem, w którym okazało się, że reforma zainicjowana przez Sobór Trydencki nie tylko pozwala przezwyciężyć kryzys Kościoła, lecz także pobudza jego intensywny rozwój³³.

Boromeusz zdawał sobie sprawę, że żalosny stan katedry mediolańskiej i wielu innych kościołów w jego archidiecezji jest postrzegany jako wyrazisty znak upadku Kościoła w XVI stuleciu. Doszedł więc do wniosku, że reformę instytucji należy

29 Zob. m.in. S.R. Rybicki, *Święty Karol Boromeusz, wierny sługa Kościoła Odrodzenia*, Kraków 1978; C. Orsenigo, *Život a dielo sv. Karola Boromejského*, przeł. A. Hermanovská, Košice 2006.

30 W. Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988, *passim*.

31 *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Carlo Cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromei archiepiscopi mediolani iussu undique diligentius collecta et edita cum privilegio Summi Pontificis*, Mediolani 1599.

32 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w XVI i XVII w.*, t. 2: *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, przeł. P. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 178; Góralski, o.c., s. 396–400; Plongeron, o.c., s. 31–38; Dolinský, o.c., s. 24–25; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16–17; Kofroňová, o.c., s. 24.

33 G. Alberigo, *Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina*, „*Rivista Storica Italiana*”, 79, 1967, s. 1031–1052; J.B. Tomaro, *San Carlo Borromeo and Implementation of the Council of Trent* [w:] *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of Sixteenth Century*, red. J.M. Headley, J.B. Tomaro, Washington 1988, s. 67–84; A. Bianchi, *Sant’Ambrogio, san Carlo e la „carità pastoralia”* [w:] *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant’Ambrogio*, Milano 1997, s. 289–296.

sprząc z odnową służących jej świątyn³⁴. To ostatnie zadanie realizował w równie przemyślany i systematyczny sposób jak prace prawodawcze, dbając w równym stopniu o tworzenie doktryny i o wprowadzanie jej w życie.

Obszerne dyspozycje na temat tworzenia sztuki sakralnej pojawiły się już w dokumentach pierwszego synodu archidiecezji mediolańskiej i były regularnie uzupełniane przez Boromeusza w trakcie dziesięciu kolejnych synodów³⁵. O wiele większe znaczenie dla ukształtowania potrydenckiej sztuki sakralnej miały jednak *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, ogłoszone przez św. Karola w r. 1577 w postaci obszernego traktatu o precyzyjnie przemyślanym klarownym układzie³⁶. Boromeusz zbalansował w nim znakomicie uwarunkowania budowy i wyposażania kościołów, wynikające z dobrze rozeznanej tradycji kościelnej oraz z wymogów zreformowanej liturgii i aktualnych potrzeb duszpasterskich³⁷. Dostrzegając quasi-pogański aspekt odrodzenia sztuki klasycyznej w swoich czasach, cenił wysoko formy dziś nazywane renesansowymi, dlatego włożył wiele wysiłku we wskazanie rozwiązań, które „byłyby chrześcijańskie, a zarazem zgodne z charakterem sztuki antycznej”³⁸. Jego instrukcje dopełniły więc bardzo skutecznie zdawkową uchwałę Soboru Trydenckiego w sprawie sztuki i dlatego zaczęły być traktowane jako swoiste „przepisy wykonawcze” do niej nie tylko w archidiecezji mediolańskiej, lecz

-
- 34 S. Himmelheber, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Rama-Auspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstatung*, München 1984, *passim*; Hollingsworth, o.c., s. 118–122; Kofroňová, o.c., s. 42; J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007, s. 62–66.
- 35 Góralski, o.c., s. 217–218; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 14–15; J. Bronková-Kofroňová, *Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka [w:] Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, red. O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek, V. Vlnas, Praha 2004, s. 305; Krasny, *Epistola pastoralis...*, s. 120.
- 36 Pełny tekst w *Acta Ecclesiae Mediolanensis...*, s. 561–683. Krytyczne wydanie pierwszej części tej instrukcji w *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. 3: C. Borromeo – Ammanati – Bocchi – Comanini, opr. P. Barocchi, Bari 1962, s. 3–113 (dalej cyt. Borromeo, o.c.)
- 37 M.A. Crippa, *Carlo Borromeo e l'attuazione della riforma cattolica nell'architettura e nell'arte per liturgia [w:] Trento...*, s. 229–234.
- 38 S. Della Torre, *Il problema dei riferimenti classicisti nell'architettura post-tridentina [w:] Trento...*, s. 221–227; C. Jobst, *Cultural Changes in Later Sixteenth-Century Italy, The Particular View of Catholicism on Architecture of Classical Antiquity and Early Christianity [w:] Antiquity Renewed. Late Classical and Modern Themes*, red. Z. Von Martens, V.M. Schmidt, Leuven 2003, s. 172–174; R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo [w:] F. Ripishti, R. Schofield, Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata di Duomo di Milano*, Milano 2004, s. 168–170, 172–179; Bronková-Kofroňová, o.c., s. 301, 304–305.
-

także w wielu innych diecezjach w Italii i w całej Europie³⁹. Wznawiano je nie tylko w epoce nowożytnej, ale także w w. XIX, zwłaszcza we Francji, jako podstawową pomoc w przywróceniu sztuce sakralnej jej właściwej tożsamości, zagubionej w okresie „bezbożnego” Oświecenia i wielkiej rewolucji francuskiej⁴⁰. Ważnym świadectwem wnikliwej recepcji instrukcji były także ich liczne adaptacje, dostosowane do lokalnych potrzeb diecezji. Czasem przybierały one formę traktatów, dorównujących pierwowzorowi bogactwem treści, wnikliwością argumentów i precyzją wykładu, tak jak *Los Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, opracowane przez arcybiskupa Walencji Isidora Aliagę w r. 1631⁴¹. Czasem zaś przerabiano je na swoistą „encyklopedię wizualną”, streszczając wywody Boromeusza w krótkich komentarzach dodanych do ilustracji przedstawiających sprzęty kościelne, czego przykładem może być traktat *Kirchliche Geschmuck* wikariusza generalnego archidiecezji ratyżbońskiej Jakoba Müllera, ogłoszony w r. 1591⁴². Najważniejszym rezultatem lektury dzieła Boromeusza było rozpowszechnienie w całym Kościele katolickim nowych rozwiązań, dostosowanych do potrzeb potrydenckiej liturgii, takich jak płytkie prezbiterium o wnętrzu doskonale widocznym dla wiernych, tabernakulum na ołtarzu głównym lub skrzyniowy konfesjonał⁴³.

Niektórzy badacze uważają, że *Instructiones fabricae ecclesiasticae* były adresowane przede wszystkim do duchownych przeprowadzających wizytacje kanoniczne, którzy na ich podstawie mieli usuwać lub korygować niestosowne elementy w wyposażeniu lokalnych kościołów oraz zaprowadzać w nich nowe potrydenckie rozwiązania⁴⁴. Na poparcie takiej tezy można przywołać liczne ostentacyjne odwołania do *Instructionum* w dyrektywach dla wizytatorów diecezji Como, opracowanych w r. 1579 przez współpracownika Boromeusza, Giovanniego Francesca

39 Kofroňová, o.c., s. 52; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16–17; Krasny, *Epistola pastoralis...*, s. 121–122.

40 A. Rimoldi, *La storiografia dei secoli XIX e XX* [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 78.

41 I. Aliaga, *Los Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, wyd. F. Pingarrón, Valencia 1995.

42 K. Thümmel, *Der „Ornatus ecclesiasticus / Kirchliche Geschmuck” von Jakob Müller. Untersuchungen zu einem Handbuch über nachtridentische Kirchengenausstattung in der Diözese Regensburg*, „Das Münster”, 49, 1996, s. 62–65.

43 B. Montevecchi, S. Vasco Roca, *Supellectile ecclesiastica*, t. 1, Firenze 1988, *passim*; W. De Boer, *The Conquest of the Soul. Confessions, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Boston 2001, s. 84–125.

44 G. Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 67–68.

Bonomiego⁴⁵. Przede wszystkim trzeba jednak pamiętać, że św. Karol rozwinął z wielkim rozmachem i przeprowadził w metodyczny sposób akcję wizytacji kościołów w swojej wielkiej archidiecezji. Już na pierwszym synodzie archidiecejalnym w Mediolanie uchwalono instrukcję przeprowadzania wizytacji z obszernym kwestionariuszem, na którego podstawie należało opracować szczegółowy opis każdego kościoła i jego stanu zachowania⁴⁶. Podczas kilkunastu objazdów wizytacyjnych Boromeusz i towarzyszący mu notariusze wypełniali skrzętnie owe protokoły, stosując precyzyjną terminologię artystyczną i wskazując trafnie dzieła o dużej wartości historycznej i artystycznej⁴⁷. Dzięki temu stworzyli model opisu dzieł sztuki, który legł u podstaw współczesnych zasad inwentaryzacji zabytków, a także rozpoznali wnikliwie dziedzictwo artystyczne archidiecezji mediolańskiej⁴⁸, co pozwoliło następcom Boromeusza rozwinąć program ochrony zabytków sakralnych, a także eksponować w nowych fundacjach elementy specyficzne dla tradycji sztuki kościelnej Lombardii⁴⁹.

Zalecenia wydawane w czasie wizytacji miały na celu uporządkowanie i ujednolicenie wystroju kościołów w całej archidiecezji, co łączyło się niestety z usuwaniem niestosownych elementów ich wyposażenia. Wiele świątyń wzbogaciło się jednak o monumentalne tabernakula-tempietta, okazałe kazalnice i wiele innych efektownych sprzętów. Nakaz odprawiania liturgii przy użyciu godnych i wspańiałych paramentów sprawił, że nawet w prowincjonalnych kościołach pojawiły się efektowne dzieła rzemiosła artystycznego. Wiele wizytacji dało impuls do zastąpienia „staromodnych” skromnych kościołów nowymi okazałymi budowlami⁵⁰.

45 O. Jakubec, *Knižní tisky [w:] Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*, red. O. Jakubec, Olomouc 2009, s. 149–150.

46 *Acta Ecclesiae Mediolanensis...*, s. 4, 451, 665–672, 703–704; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15; *idem*, *Rola wizytacji...*, s. 99.

47 A.G. Roncalli, *Gli atti della visita apostolica di Carlo Borromeo a Bergamo nel 1575*, t. 1, Firenze 1936, t. 1–6; Milano 1936–1949; A. Palestra, *La visita pastorale del. Card. Carlo Borromeo al Duomo a alla Veneranda Fabbrica*, „Archivo Ambrosiano”, 33, 1977, s. 160–230; G. Baronio, *La visita apostolica di San Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia. La visita alla parrocchia di Pontevico (1580)*, Roma 1986; P. Ostinelli, *Erzbischof, Reformator, Seelenhirt. Die Pastoralvisitationen und die Interventionen von Carlo Borromeo in der ambrosianischen Täälern von Tessin [w:] Karl Borromäus und die katcholische Reform*, red. M. Delgado, M. Ries, Fribourg–Stuttgart 2010, s. 65–91.

48 Denti, o.c., s. 67–68; Rybicki, o.c., s. 84–87; Alexander, o.c., s. 231–232; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15; *idem*, *Rola wizytacji...*, s. 99.

49 A. Palestra, *L'opera di cardinale Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri*, „Arte Lombarda”, 12, 1967, s. 112–120.

50 Orsenigo, o.c., 221–222; De Boer, o.c., s. 118–119; Alexander, o.c., s. 233.

Boromeusz starał się nie tylko wywierać wpływ na kształt konkretnych przedsięwzięć artystycznych, ale także edukować artystów, aby rozumieli specyficzne zadania stojące przed sztuką sakralną i umieli dostosować do nich formy swoich dzieł. Podczas wizytacji zwoływał więc lokalnych budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy na specjalne prelekcje, w czasie których wykladał im zasadnicze elementy „doktryny artystycznej” potrydenckiego⁵¹ Kościoła. Arcybiskup podejmował te wysiłki, ponieważ był świadomy, że o duszpasterskiej skuteczności sztuki sakralnej decydują nie tylko koncepcje ideowe teologów, ale także właściwy, to znaczy świadomy sposób wyrażania tych koncepcji przez artystów⁵².

W *Instructionibus fabricae ecclesiasticae* Boromeusz przyznał więc biskupowi rozstrzygający głos w odniesieniu do wszystkich przedsięwzięć artystycznych na terenie jego diecezji, ale zaznaczył, że w sprawach konkretnych rozwiązań formalnych hierarcha powinien konsultować się zawsze z zaufanym architektem⁵³. Zasadność takiego pouczenia potwierdzały własne doświadczenia biskupa mediolańskiego. Fundowane przez niego budowle zawdzięczały swój bardzo wysoki poziom architektowi Pellegrinowi Tibaldiemu. Dzięki dogłębnemu rozeznaniu w sprawach sztuki Karol Boromeusz dobrze rozpoznał kompetencje tego wybitnego artysty, a zarazem potrafił bardzo precyzyjnie przekazać mu swoje dezyderaty⁵⁴. Na ich podstawie Tibaldi zaprojektował m.in. wystrój prezbiterium katedry mediolańskiej⁵⁵ [il. 2], dostosowany ściśle do potrydenckiej liturgii, oraz jezuicki kościół San Fedele (który miał być również świątynią seminaryjną)⁵⁶. Jednoprzestrzenne wnętrze drugiej z owych świątyni ułatwiało zjednoczenie wiernych uczestniczących w liturgii, a przyścienne kolumny kierowały ich wzrok ku ołtarzowi głównemu⁵⁷ [il. 3].

51 Orsenigo, o.c., s. 222; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 14–15.

52 Orsenigo, o.c., s. 222.

53 Borromeo, o.c., s. 7, 10, 11, 12, 22, 73, 113. Zob. też Bronková-Kofroňová, o.c., s. 305–306; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16.

54 Denti, o.c., s. 47–48; S. Della Torre, R.V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione una chiesa esemplare*, Milano 1984, s. 31–36; J. Ackerman, *Pellegrino Tibaldi, San Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 574–586; Hollingsworth, o.c., s. 118–120; Orsenigo, o.c., s. 217–221; Alexander, o.c., s. 91–131; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16.

55 A. Cassi Ramelli, *Curiosità del Duomo di Milano*, Milano 1965, s. 107–116; Denti, o.c., s. 97–106, Della Torre, Schofield, o.c., s. 27–30; Alexander, o.c., s. 143–146; R.V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici* [w:] *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte in Bologna nel secondo Cinquecento*, red. F. Cecarelli, D. Lenzi, Venezia 2011, s. 143–155.

56 Dolinský, o.c., s. 113–115.

57 Denti, o.c., s. 56–59; Della Torre, Schofield, o.c., *passim*; Schofield, o.c., s. 193–194.

Oba te przedsięwzięcia uważano powszechnie za wzorcową realizację koncepcja zawartych w *Instructionibus fabricae ecclesiasticae* i próbowano naśladować w wielu europejskich krajach⁵⁸.

Ważnym owocem współpracy Boromeusza i Tibaldiego była także gruntowna przebudowa pałacu arcybiskupiego w Mediolanie [il. 4], którego formy znakomicie wyrażały koncepcję sprawowania urzędu biskupiego przez św. Karola. Monumentalne elewacje gmachu o bogatej dekoracji ukazywały bowiem powagę i znaczenie tej funkcji, zaś surowe wnętrza z ciasnym dwupokojowym apartamentem mieszkalnym wyrażały osobistą pokorę człowieka dźwigającego ową godność⁵⁹. Taka manifestacja współbrzmiała znakomicie z postawą Boromeusza, który obrawszy słowo *humilitas* za swoją dewizę⁶⁰, unikał wszelkich działań na polu sztuki służących eksponowaniu własnej osoby czy znaczenia swojego rodu. Niechętnie zgadzał się na wykonywanie jego portretów, co w kontekście działań innych biskupów musiało uchodzić – jak zauważyli Giovanni Domenico Ottonelli i Pietro da Cortona w *Trattato della pittura e scultura* (1652) – za wyraz skrajnego uniżenia⁶¹. Sekretarz Boromeusza, Giovan Pietro Giussano, mógł więc napisać w *Vita di San Carlo*, że jedynymi pomnikami „wielkodusznego serca” arcybiskupa pozostawały fundowane przez niego dzieła sztuki sakralnej⁶², a Cesare Laurentio w otoku ryciny upamiętniającej tego hierarchę przedstawił zamiast zwykłych w tym miejscu scen z życia lub cudów „Kościoły, kolegia, seminaria, klasztory i inne gmachy sakralne założone i ufundowane przez służę Bożego”⁶³ [il. 5].

Niedostatek oficjalnych portretów Karola Boromeusza, wykonanych za jego życia, został powetowany po śmierci. Najpierw zaczęto rozpowszechniać jego „prawdziwe wizerunki”, oparte na profilowym portrecie arcybiskupa wykonanym na podstawie

58 Della Torre, Schofield, o.c., s. 319–320; Alexander, o.c., s. 256–265; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15–16.

59 Denti, o.c., s. 53; Schofield, o.c., s. 184–188; Alexander, o.c., s. 152–160.

60 P. Zovatto, *San Carlo Borromeo dai santini* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 1217, 1221; Orsenigo, o.c., s. 253–254

61 G.D. Ottonelli, P. Berettini, *Trattato della pittura et scultura, uso et abuso loro* (1652), wyd. V. Casale, Treviso 1973, s. 100. Zob. też K. Burzer, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin–München 2011, s. 28.

62 G.P. Giussano, *Vita di san Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede*, archivescovo di Milano, Roma 1610, s. 158. Zob. też Alexander, o.c., s. 223–224.

63 Alexander, o.c., s. 254, il. v1.2.

maski pośmiertnej przez Ambrogia Figina⁶⁴ [il. 6]. Powszechna opinia o świętości arcybiskupa mediolańskiego sprawiała, że takie portrety, zamówione m.in. przez cesarza Rudolfa II, króla hiszpańskiego Filipa II i elektora bawarskiego Wilhelma V, były traktowane jako wizerunki kultowe, choć nie sugerowano tego wyraźnie za pomocą rozwiązań ikonograficznych⁶⁵. Ewidentnie sakralny charakter miały za to ryciny i obrazy ukazujące sceny z życia tego hierarchy [il. 7], których ikonografię wypracował w pewnym sensie sam Boromeusz.

Jednym z charakterystycznych działań arcybiskupa mediolańskiego było organizowanie wielkich ceremonii religijnych, gromadzących tłumy wiernych i rozbudzających w nich pobożne emocje za pomocą parateatralnych działań⁶⁶. Wielkie wrażenie wywarły procesje urządzone w trakcie epidemii dżumy w Mediolanie, prowadzone przez tego hierarchę, idącego boso z powrozem na szyi i niosącego wielki krzyż⁶⁷. Za znakomitą manifestację tryumfu religii uznano poświęcenie przez Boromeusza kolumn zwieńczonych krzyżami przy głównych skrzyżowaniach ulic w lombardzkiej metropolii⁶⁸. Konsekracje kościołów i ołtarzy były dokonywane przez arcybiskupa z taką pompą i starannością, że podziwiano je w całej Europie jako czytelny wyraz troski o poprawność i piękno katolickiej liturgii⁶⁹. Jak stwierdziła Gabriele Weinböck, wszystkie te sceny nadawały się znakomicie, aby ukazać je na wielkich obrazach, dając artystom znakomitą okazję do popisania się umiejętnością ukazywania rozbudowanej *storia*⁷⁰. Nie należy się więc dziwić, że zaraz po beatyfikacji Boromeusza, dokonanej 4 XI 1602, Carlo Buzzi, Cerano (Giovanni Battista Crespi), Duchino (Paolo Camillo Landriani), Fiammenghino (Giovanni Battista della Rovere), Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli), Domenico Pellegrini i Carlo Antonio Procaccini

64 G. Weinböck, *Heilige Carlo Borromeo im Gebet* [w:] *Rom im Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, red. R. Baumstärk, München 1997, s. 287; Burzer, o.c., s. 32–37, il. 5–6, F 1.

65 J.B. Knipping, *Heaven on Earth. The Iconography of Counter Reformation in the Natherlands*, t. 1, Leiden 1974, s. 140; Zovatto, o.c., s. 1210–1212; Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes und Ikonographie des heiligen Karl Borromäus im Ungarn der Barockzeit* [w:] *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, red. Z. Dobos, t. 1, Budapest 1999, s. 268–269; Burzer, o.c., s. 30.

66 Burke, o.c., s. 10; Orsenigo, o.c., s. 226–235. E. Welch, *Patrons Artists and Audience in Renaissance Milan 1300–1600* [w:] *The Court Cities in Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, Rimini*, red. C.M. Rosenberg, Cambridge 2010, s. 68–59.

67 Zovatto, o.c., s. 1215; S.K. Cohn, *Cultures of Plague. Medical Thinking at the End of Renaissance*, Oxford 2010, s. 285–288.

68 K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2009, s. 34–37.

69 Ostinelli, o.c., s. 173–177.

70 Weinböck, o.c., s. 287.

otrzymali zlecenie na namalowanie takich obrazów do katedry mediolańskiej⁷¹ [il. 1, 8, 9]. Owe płótna, skomponowane z epickim rozmachem, cieszyły się wielkim uznaniem, toteż zostały szybko rozpowszechnione za pomocą rycin Matthäusa Greutera [il. 10] oraz innych mistrzów⁷² i były naśladowane (najczęściej w pewnym uproszczeniu) w różnych krajach europejskich. Cykle malarskie, ukazujące wielkie dzieła św. Karola, umieszczano szczególnie chętnie w kościołach seminaryjnych jako wzory gorliwości duszpasterskiej dla przyszłych kapłanów. Zapożyczano z nich także chętnie schematy ikonograficzne i formalne, kształtując ikonografię Franciszka Salezego i innych świętych biskupów doby nowożytnej⁷³.

Wszechstronna działalność Karola Boromeusza na polu sztuki, a także jego bogata i różnorodna ikonografia doczekały się licznych omówień i analiz w pracach historyczno-artystycznych⁷⁴. Uderzająca jest jednak nie tyle mnogość owych prac, ile ich jednoznaczna wymowa, afirmująca patronat artystyczny arcybiskupa mediolańskiego i budujący przekaz scen z jego życia. Wydaje się, że przyczyną owej afirmacji, poza walorami samych dzieł sztuki, jest osoba ich fundatora i „bohatera”. Wzorowe chrześcijańskie życie i nadzwyczajna gorliwość duszpasterska arcybiskupa mediolańskiego nie były nigdy kwestionowane nawet przez historiografów protestanckich⁷⁵. Wyraz ideowy jego fundacji uchodzi więc za niezwykle autentyczny, ponieważ o świętych sprawach wypowiadał się za pomocą dzieł sztuki naprawdę święty fundator⁷⁶. Nie sądzę, aby historia sztuki mogła wypracować narzędzia pozwalające ocenić lub choćby precyzyjnie scharakteryzować ów autentyzm, nie ulega jednak wątpliwości, że wzbudza on oczywistą fascynację badaczy sztuki sakralnej.

71 G.A. Dell’Aqua, *La pittura del duomo di Milano*, Milano 1985, s. 24–54; F.M. Ferro, *Vicende di un volto e di una poetica. Proposte per una storia dell’iconografia di San Carlo* [w:] *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Paderno Dugnano 1984, s. 260–264; E. Brivio, *Vita e miracoli di S. Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995, s. VIII–IX; Burzer, o.c., s. 73–111, il. F2–F21.

72 Zovatto, o.c., s. 1216–1222. Burzer o.c., s. 64, 238–244, il. 14, 111–118.

73 Mâle, o.c., s. 86–97; Ferro, o.c., s. 264–287; C.M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Ideology*, Kirkville 2000, s. 59; P.M. Jones, *San Carlo Borromeo and the Plague Imagery in Milan and Rome* [w:] *Hope and Healing. Painting in Italy of Time of Plague 1500–1800*, red. G. Bailey, Worcester–Chicago 2005, s. 65–96; Szilárdfy, o.c., s. 274–283; M. Šronek, *St. Charles Borromeo Visiting the Plague-Stricken* [w:] *Karel Škréta 1610–1674. His Work and His Era*, red. L. Stolárova, V. Vlnas, Praha 2010, s. 214–219.

74 E. Cattaneo, *L’intensità di una vita. Dalla nobiltà alla porpora cardinalizia* [w:] *Il grande Borromeo...*, s. 121; Alexander, o.c., s. 11–18.

75 Rimoldi, o.c., s. 77–131; J.W. O’Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in Early Modern Era*, Boston 2002, s. 57, 67, 81–84, 123, 133; F. Metzger, *Sakralisierung und Historisierung. Borromeo in der katholischen Geschichtssreibung der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts* [w:] *Karl Borromäus...*, s. 285–310.

76 C. Marcora, *Conclusion* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 1229–1231; Cattaneo, o.c., s. 90.

Niezwykła sympatia, z jaką historiografia sztuki nowożytnej odnosi się od wielu lat do Karola Boromeusza, nie znalazła właściwego oddźwięku w polskim piśmiennictwie historyczno-artystycznym. Stosunkowo często powtarzano w nim tylko opinię Jerzego Łozińskiego, że schemat kościoła *in modo crucis* upowszechnił się w siedemnastowiecznej architekturze Rzeczypospolitej pod wpływem *Instructionum fabricae ecclesiasticae*⁷⁷, ale nie próbowano (obiecującego moim zdaniem) porównania polskich świątyń w takim kształcie z formami S. Maria Addolorata w Rho (rozpocz. 1584), w której św. Karol polecił Tibaldiemu zrealizować swoje teoretyczne zalecenia⁷⁸ [il. 11]. Na język polski przetłumaczono tylko kilka stron z *Instructionum fabricae ecclesiasticae*⁷⁹, a „obecności” arcybiskupa mediolańskiego w nowożytnej sztuce Rzeczypospolitej poświęcono zaledwie jeden zdawkowy artykuł⁸⁰ i dość powierzchowne wzmianki w kilku innych pracach⁸¹. Owo niewielkie zainteresowanie współczesnych polskich historyków sztuki Karolem Boromeuszem może dziwić tym bardziej, że ów hierarcha poświęcał szczególnie wiele uwagi Rzeczypospolitej jako miejscu intensywnych zmagania katolicyzmu z reformacją, a także wspierał gorąco Andrzeja Batorego, Jerzego Radziwiłła oraz innych polskich i litewskich biskupów, zaangażowanych szczególnie mocno w potrydencką reformę Kościoła. Chętnie gościł owych kapłanów w Mediolanie oraz przysyłał im swoje drukowane dzieła i osobiste listy, zawierające rady dotyczące szczegółowych kwestii⁸². Jednym z jego polskich „uczniów” był arcybiskup gnieźnieński Bernard Maciejowski, który w *Epistola pastoralis* z r. 1607, zawarł reguły tworzenia sztuki sakralnej w swojej diecezji, streszczające w lakoniczny sposób *Instructiones fabricae ecclesiasticae* Boromeusza⁸³.

77 J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 207–223. Zob. też P. Krasny, *Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea w Polsce w pierwszej połowie wieku XVII*, „Prace z Historii Sztuki”, 20, 1992, s. 25–52.

78 Zob. J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in der Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600–1630*, Berlin–München 2011, s. 22–23, il. 5.

79 K. Boromeusz, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 400–405.

80 K. Sinko, *Kolebka kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 306, 1935, s. 39, 41.

81 J. Starzyński, *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i ich twórca Michelangelo Palloni*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce”, 4, 1931, s. 52–73; Z. Stobiecka, *Pobernardyński zespół kościelno-klasztorny na Karczówce w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 8, 1973, s. 275–307.

82 S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, s. 60; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 22–24.

83 Krasny, *Forma pastoralis...*, s. 23–24; *idem*, *Epistola pastoralis...*, s. 124–132.

Inni polscy hierarchowie, zafascynowani arcybiskupem mediolańskim, zaczęli wkrótce po jego śmierci szerzyć jego intensywny kult, przejawiający się także w różnorodnych przedsięwzięciach na polu sztuki. Szczególna cześć polskich hierarchów dla tego świętego utrzymała się przez dwa stulecia, owocując z reguły dziełami, które ze względu na wartość ideową i artystyczną można uznać za godne tak wybitnego patrona sztuki. Bardzo zasadne wydaje się więc podjęcie szeroko zakrojonych badań na temat obecności św. Karola w sztuce polskiej, których zaczątkiem może być przygotowanie monografii poszczególnych świątyń i dzieł dedykowanych Boromeuszowi. Niniejszy tom obejmuje właśnie kilka takich opracowań.

Ogłoszenie ich w książce wydanej we współpracy z Muzeum w Niepołomicach nie jest dziełem przypadku. Miejscowość ta stała się bowiem w r. 1604 pierwszym w Rzeczypospolitej ośrodkiem czci św. Karola, chlubiącym się jego relikwiami oraz wizerunkiem, który rychło zasłynął łaskami⁸⁴. Sława owego ośrodka była tak wielka, że jego najstarsze dzieje i pierwsze dokonujące się w nim cuda zostały opisane szczegółowo w „oficjalnej” biografii Boromeusza, opracowanej przez Giovan Pietra Giussana⁸⁵, a łaska, której Anna z Myszkowskich Branicka doświadczyła przed niepołomickim wizerunkiem w r. 1604, została ukazana na wielkim obrazie Duchina, eksponowanym od tego roku w katedrze mediolańskiej w czasie uroczystości ku czci świętego arcybiskupa⁸⁶.

Relacja Giussana⁸⁷, dowodząca *implicite* znaczącej pozycji Polski i polskiego Kościoła w katolickim świecie około r. 1600, nie była nigdy przedmiotem zainteresowania naszej historiografii kościelnej. Ów unikatowy dokument do dziejów Niepołomic umknął także uwadze dość licznych badaczy historii tego miasta. Wydaje się więc, że ogłoszenie jego przekładu może przynieść bardzo znaczące rezultaty badawcze.

Z punktu widzenia historyków sztuki relacja Giussana jest szczególnie ważna jako najstarszy dokument do dziejów niepołomickiego wizerunku Karola Boromeusza, będącego jednym z najdawniejszych obrazów tego świętego o charakterze kultowym⁸⁸.

84 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 39, 41; K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 97–99.

85 Zob. G. Alberigo, *Carlo del mito, Carlo della storia. Sensibilità storica e impegno pastorale* [w:] *Il grande Borromeo...*, s. 186–190.

86 Brivio, o.c., kat. 4; Burzer, o.c., s. 169, 182, il. 62.

87 Giussano, o.c., s. 683–687.

88 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41; Sinko-Popielowa, o.c., s. 98–99. Warto odnotować, że obraz naśladuje bardzo wiernie wizerunek Karola Boromeusza na rycinie Antonia Tempesty, wykonanej

Źródło to uzmysławia nam, że ów niezbyt efektowny artystycznie obraz powinien być interpretowany przede wszystkim jako interesujący przykład kształtowania „nowej” portretowej ikonografii świętych, odchodzącej od elementów narracyjnych i ikonograficznych na rzecz prostoty przekazu podporządkowanej *veritatis historicae*⁸⁹.

Stosunkowo skromna pierwotna oprawa artystyczna obrazu i relikwii Boromeusza w Niepołomicach, opisana powierzchownie przez Giussana, nie zachowała się do naszych czasów. Kaplica owego świętego, wzniesiona przy niepołomiczym kościele parafialnym w r. 1640, a także jej bogaty wystrój, tworzony i dopełniany w następnych dziesięcioleciach⁹⁰, są jednak – że tak powiem – naturalną kontynuacją dzieł, o których wspominał sekretarz biskupa mediolańskiego. Świadczą także o rozwoju kultu św. Karola i adaptowaniu go do polskich zwyczajów, zgodnie z którymi wyjątkową cześć dla słynących łaskami obrazów i relikwii świętych manifestowano budując dla nich okazałe kaplice kopułowe⁹¹.

Zainicjowane w Niepołomicach polskie nabożeństwo do św. Karola Boromeusza doprowadziło do ukształtowania się innych ośrodków, w których darzono szczególną cześć owego hierarchę i fundowano dzieła sztuki pobudzające jeszcze bardziej tę cześć⁹². Taka popularność arcybiskupa mediolańskiego w kraju odległym od Lombardii zasługuje na podkreślenie w równym stopniu, jak bardzo wczesne zaszczepienie jego kultu w okolicach stołecznego Krakowa.

najprawdopodobniej w r. 1588. Zob. Cattaneo, o.c., s. 30, il. 40; Burzer, o.c., s. 40, 229–230, il. 12.

89 V. König-Nordhoff, *Ignazius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuer Heligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982, s. 130–131.

90 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41; Sinko-Popielowa, o.c., s. 97–100.

91 Łoziński, o.c., s. 105; R. Mączyński, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003, s. 202–203.

92 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41.



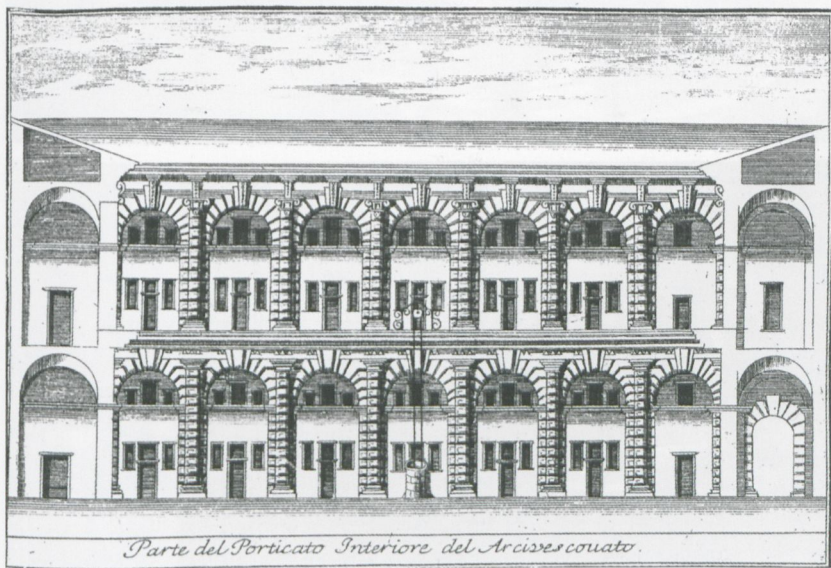
1. Giovanni Battista della Rovere zw. Fiammenghino, Synod prowincjonalny archidiecezji mediolańskiej zwołany przez Karola Boromeusza, 1602, katedra w Mediolanie, fot. G. Dall'Orto 2007



2. Mediolan, katedra, prezbiterium urządzone na polecenie Karola Boromeusza, arch. Pellegrino Tibaldi, fot. P. da Reggio 2005



3. Mediolan,
kościół S. Fedele,
arch. Pellegrino
Tibaldi, fot. W. So-
wała 2012



4. Mediolan,
pałac biskupi,
przekrój z widocz-
ną elewacją dzie-
dzińca, miedzio-
ryt J.G. Seilera



5. Św. Karol Boromeusz w otoczeniu budowli ufundowanych przez niego lub wzniesionych z jego inicjatywy, miedzioryt, C. Laurentiego 1676



CAROLVS BORROMÆVS S. R. E. CARDIN.
ARCHIEPISC. MEDIOLAN.
*Stemmata clarus erat, pius at, rigidusque satellites
lus titice; haud recto flexit auaritia.
In se quurus item nimium, nimiumque feuerus:
Dicitur vt ante obitum Sanctus, et acta probant.*

6. Vera effigies Karola Boromeusza wg portretu przypisywanego Ambrogiovi Figinowi, przed 1602 (?)



7. Daniele Crespi, Święty Karol poszczący o chlebie i wodzie, Mediolan, kościół S. Maria della Passione, fot. K. Blaschke 2012

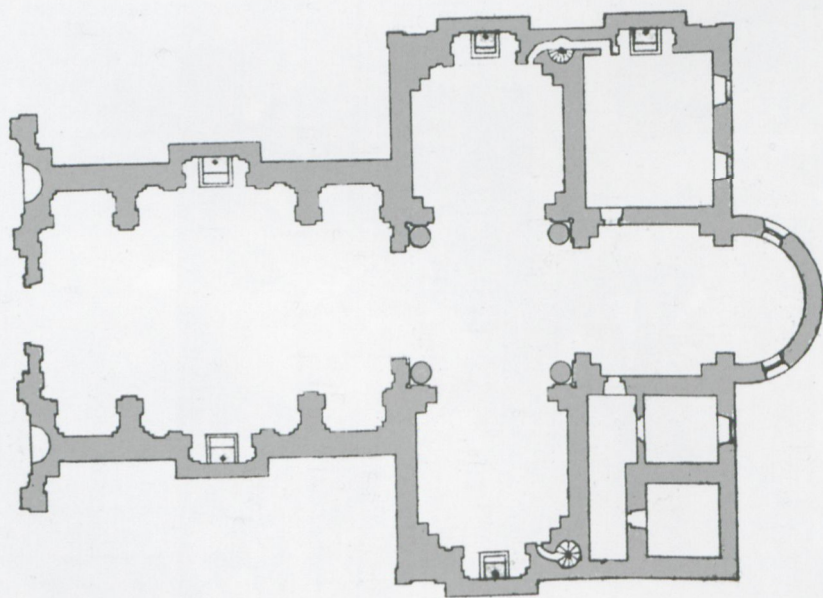


8. Giovanni Battista della Rovere
zw. Fiammenghino, Procesja
pokutna Karola Bo-
romeusza z relikwią
Świętego Gwoździa,
1602, katedra
w Mediolanie,
fot. G. Dall'Orto
2007

9. Giovanni
Battista Crespi
zw. Cerano, Karol
Boromeusz święcący
krzyż na kolumnie
w Mediolanie,
fot. G. Dall'Orto
2007



10. Ingres Karola Boromeusza do Mediolanu w otoczeniu innych scen z jego życia, miedzioryt M. Greutera, 1610



11. Pellegrino Tibaldi, projekt kościoła w Rho, ok. 1583, wg Stabionow, o.c., il. 5.