

RECENZJE I OMÓWIENIA

JAROSŁAW JARZEWICZ

KATEDRA W BURGOS I GOTYK W HISZPANII

Książka Henrika Karge, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1989

W ostatnich latach badania nad architekturą gotycką uległy znacznemu zdynamizowaniu — obok monografii poszczególnych obiektów ukazują się także dzieła syntetyczne w nowym świetle stawiające problemy zdawałoby się od dawna rozstrzygnięte. Na tle tego ożywienia badań dotyczącego przede wszystkim gotyku francuskiego i niemieckiego, w pewnym stopniu także angielskiego, studia nad gotycką architekturą Hiszpanii¹ pozostały daleko w tyle.

Sztuka Półwyspu Iberyjskiego, odznaczająca się niezatartym piętnem odrębności, wydała dzieła o najwyższej randze. Ta lokalna specyfika przykuwała od dawna uwagę badaczy, czego rezultatem było skoncentrowanie wysiłku badawczego na dziełach i epokach szczególnie ten aspekt uwypuklających. Do kanonu historii sztuki europejskiej weszły mozarabskie rękopisy iluminowane, kościoły na drogach pielgrzymek, budowle mauretańskie w Grenadzie i Kordobie. Sztuka gotycka natomiast funkcjonuje w świadomości naukowej w ograniczonym stopniu, choć reprezentowana jest w Hiszpanii znakomitymi dziełami. Architektura gotycka tego kraju pojawia się jedynie marginalnie w pracach o charakterze syntetycznym.

Wśród dość obfitej literatury przyczynkarskiej, badań historycznych, wydawnictw popularyzatorskich, nieliczne są rzetelne opracowania monograficzne a jako syntezy funkcjonują użyteczne, ale już dość przestarzałe prace Lampereza z 1909, Lamberta z 1931 (ostatnio wydana również w języku hiszpańskim) oraz Torres Balbása z 1952 roku². W tej sytuacji niedawno opublikowaną książkę Henrika Karge należy powitać nie tylko jako — jakże potrzebną — monografię, ale też jako ambitną próbę włączenia problematyki architektury hiszpańskiej w krwiociąg międzynarodowych badań nad gotykiem, gdyż właśnie w katedrze w Burgos szereg istotnych problemów znajduje swoją egzemplifikację.

¹ Henrik Karge: *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts*. Französische Hochgotik in Kastilien und León, Berlin 1989, Gebr. Mann Vlg, ss. 240, 26 ryc., 198 il., 4 plany.

² V. Lamperez: *Historia de la Arquitectura Cristiana Espanola en la Edad Media*, Madrit 1909; E. Lambert: *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1931; L. Torres Balbás: *Arquitectura gótica (Ars Hispaniae, T. 7)* Madrid 1952

Książka jest monografią budowli uważanej przez Teofila Gautier za jedną z najpiękniejszych na świecie: „Ton in octavo opisów, atlas składający się z dwu tysięcy plansz, dwadzieścia sal wypełnionych gipsowymi odlewami — stwierdzał francuski pisarz — nie dałyby jeszcze pełnego wyobrażenia o tym cudownym wykwicie sztuki gotyckiej, gęstszym i bardziej zawilum niż las brazylijski”³. Omawiana praca nie jest i nie miała być takim „tomem in octavo”. Jej cel jest z jednej strony węższy, gdyż dotyczy ona jedynie trzynastowiecznych części katedry, z drugiej jednak szerszy, bo — jak wskazuje podtytuł — omawia rozprzestrzenianie się francuskiego gotyku w królestwach Kastylii i Leonu.

Książka składa się z czterech zasadniczych części. W pierwszej omówiono sytuację historyczno-geograficzną miejsca, w którym katedra powstała (s. 13-23). Druga — zatytułowana „Monografia katedry w Burgos” — stnowi jej trzon i składa się z rozdziałów podejmujących kolejno historię katedry w świetle źródeł pisanych (w tym również przekształcenia w czasach nowożytnych i restauracje z XIX i XX wieku) oraz analizę struktury architektonicznej, a w szczególności planu i proporcji, filarów i ścian, tryforiów, okien, sklepień i łuków systemu przyporowego. Analiza ta stanowi punkt wyjścia dla dokonanego w następnych rozdziałach rozwarstwienia i wyróżnienia etapów budowy, rekonstrukcji dwóch kolejno po sobie następujących układów kaplicowych, wyodrębnienia i datowania poszczególnych zespołów rzeźby monumentalnej.

Analityczna część rozprawy jest ponadto podstawą dla interpretacji zawartej w części trzeciej, poświęconej miejscu katedry w Burgos w historii sztuki (s. 91-141). Autor omawia tu genezę poszczególnych motywów i nawiązań do pierwowzorów francuskich i tradycji miejscowych oraz ustala miejsce katedry w rozwoju gotyku hiszpańskiego. W części tej podjęto również próbę określenia indywidualnego wkładu i roli projektujących architektów. W części czwartej (s. 143-180), będącej w istocie bardzo rozbudowanym aneksem, umieszczono szczegółowy opis i skrupulatną analizę poszczególnych składników katedry. Aneksy te są jakby rowinięciem i uzasadnieniem analiz zawartych w części drugiej, dzięki czemu uniknięto przeciążenia głównego tekstu, co niewątpliwie zakłóciłoby tok wywodów, a jednocześnie krytycznemu czytelnikowi przedstawiono pełny materiał faktograficzny. Ten kompromis pomiędzy niemalże drobiazgową rzetelnością a wymogami klarowności należy uznać za rozwiązanie szczęśliwe, aczkolwiek nie udało się uniknąć pewnych powtórzeń.

Zasadniczy tekst, liczący łącznie z aneksami 182 strony, uzupełnia ponad sześćset przypisów, bibliografia, skorowidz, streszczenia. Istotną częścią książki jest materiał ilustracyjny — stanowi go 26 rycin w tekście, 198 fotografii na tablicach oraz 4 załączone plany. Strona wizualna książki zasługuje na szczególną uwagę. Po raz pierwszy chyba opublikowano materiał dający całościowy obraz katedry w Burgos. Stanowi on integralną część wyводу a jednocześnie, dzięki materiałom porównawczym, pozwala na krytyczne się do niego ustosunkowanie. Autor, współpracując z geodetą Berendem Nanninga, dokonał pomiarów katedry w Burgos, co samo w sobie stanowi ważny wkład do badań nad hiszpańskim gotykiem i zarazem tworzy solidny fundament dla rozważań na temat miar i proporcji zastosowanych przy jej budowie. Materiał ilustracyjny został uporządkowany według części budowli, co ułatwia szybką orientację. Niestety wśród zdjęć zdarzają się nieostre (np. il. 9, 61, 65, 159) oraz z „wałącymi się pionami” (np. il. 73), co jednak nie dyskwalifikuje ich wartości dokumentacyjnej.

Ponieważ książka okazała się w ograniczonym nakładzie a jej bardzo wysoka cena czyni ją mało dostępną nawet dla bibliotek, nie od rzeczy będzie skrótkowe przedstawienie jej tez. Bez analizy budowli in situ, której przeprowadzenia recenzent nie miał możliwości, uwagi dyskusyjne wypadnie ograniczyć do sugestii interpretacyjnych, niekiedy róż-

³ T. Gautier: *Podróż do Hiszpanii*, przeł. J. Guze, Warszawa 1979, s. 36

niących się od zaprezentowanych przez Autora, ale opierających się na przedstawionym przez niego materiale.

Burgos — miasto położone na drodze pielgrzymek do grobu św. Jakuba — około przełomu tysiącleci stało się centrum niezależnego hrabstwa Kastylii, które w 1035 roku zostało podniesione do rangi królestwa. Wraz z postępami rekonkwisty i przesuwaniem politycznego punktu ciężkości ku południowi miasto traciło swą centralną pozycję. Tamtejsze biskupstwo istniejące od 11. wieku było bezpośrednio podporządkowane Rzymowi. W 13. w. rośnie jego ranga w stosunku do potężnych opactw benedyktyńskich i cysterskich, co miało realne odbicie w zwiększeniu dochodów. Rośnie także rola biskupów w polityce królestwa. Biskup Mauricio (1213-1238), inicjator gotyckiej przebudowy, posłował do Niemiec w sprawie małżeństwa Ferdynanda III z Beatrix von Hohenstaufen, które też zostało zawarte w romańskiej jeszcze katedrze w 1219 roku. Co istotne — zarówno Mauricio jak Rodrigo Ximenez de Rada (późniejszy arcybiskup Toledo, który podjął przebudowę tamtejszej katedry) studiowali w Paryżu na przełomie 12. i 13. w. Następcą Mauricia był Juan (1240-1246), wcześniej kanclerz królewski. Wśród biskupów Burgos w 13. w. stale przewijają się dostojnicy związani z dworem.

W czasie budowy głównego zrębu katedry w latach 1221-1260 Kastylia przeżywa pod panowaniem Ferdynanda III (1217-1252) i Alfonsa X (1252-1284) okres niezwykle dynamicznej ekspansji — jej obszar powiększył się wówczas ponad dwukrotnie.

Budowa katedry była wspierana finansowo przez władców, co znalazło także pewne odbicie w jej programie. Mimo tych rozlicznych powiązań Autor nie interpretuje budowy katedry jednoznacznie w kategoriach „Königskirche” — jako wyrazu ideologii królewskiej, akcentuje raczej wielość motywacji i interesów, których wzajemne powiązania tworzą całą sieć zależności. Ponieważ w okresie gotyku budowanie coraz większych i coraz bardziej wyrafinowanych budowli wymagało nakładów przekraczających możliwości poszczególnych inwestorów, co zmuszało do korzystania z zewnętrznych źródeł finansowania, katedra — jako wspólna fundacja wielu podmiotów — przestaje być wyrazem jednolitego programu. Takie postawienie problemu jest zbliżone do zaproponowanego przez M. Warnkego⁴, na którego zresztą Autor się nie powołuje.

Francuski gotyk pojawił się w Kastylii w 13. w. przede wszystkim w centrach miejskich (katedry) i w klasztorach cystersów i premonstratensów, które stanowiły wyspy na tle miejscowej tradycji późnoromańskiej i mudejar. Powszechna recepcja francuskiego modelu katedry w Kastylii nasuwa przypuszczenie, że chodzi tutaj o wynik świadomego zamiaru a nie automatyczne rozprzestrzenianie się nowego stylu, aczkolwiek również wewnętrznej dynamiki rozwoju architektonicznego autor nie nieguje (s. 23). Przeniesienie nowego stylu jest przede wszystkim zasługą wyższego duchowieństwa — biskupów i kapituł. Budowa nowej, okazalszej katedry dokumentuje skonsolidowaną władzę biskupa w diecezji z jednej strony, a z drugiej — jest demonstracją jego przewagi wobec biskupstw sąsiednich, rywalizujących między sobą, m. in. podejmowaniem rozmaitych przedsięwzięć modernizacyjnych. Biskupi i kapituły byli najsilniejszymi sojusznikami królów w ich walce z rosnącymi aspiracjami arystokracji, z czego wynika stałe poparcie budowy przez monarchów. Fakt ten nie determinuje jednak jednoznacznie formy architektonicznej. W swoich rezydencjach królowie preferowali formy arabskie. Nie bez znaczenia był wreszcie gospodarczy rozkwit miasta oraz przebiegająca przez nie droga pielgrzymek. Architektura gotycka w Hiszpanii na skutek „frontowej” sytuacji tego kraju nabierała znaczeń, których nie miała we Francji — wobec sąsiedztwa kultury islamskiej stawała się chrześcijańską *par excellence* — architekturą *reconquisty* (s. 23). O ile zgodzić

⁴ M. Warnke: *Bau und Uberbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt a.M. 1984, s. 58-60.

się należy z nastawieniem Autora, który akcentuje wielość motywacji i znaczeń, jakie określone formy przyjmują w różnych kontekstach, o tyle pewne wątpliwości budzi teza ostatnia — nie jest mianowicie jasne, dlaczego klasyczny gotyk miałby lepiej pasować do „ducha reconquisty” i dlaczego miałyby być odbierany za „bardziej chrześcijański” niż np. miejscowa tradycja późnoromańska lub styl Plantagenetów?

Gotycka katedra powstała w kilku etapach: między 1221 a 1230 wybudowano chór z obejściem i kaplicami oraz dolne partie południowego ramienia transeptu. Do 1250 ukończono transept a w roku 1260, kiedy odbyła się uroczysta konsekracja, gotowy był korpus nawowy. Po 1260 roku nadbudowano galerie maswerkowe nad fasadą zachodnią i fasadami transeptu. W latach 1265-1270 powstał nowy, dwukondygnacyjny krużganek, a ok. 1270-1280 przebudowano kaplice przyobejściowe, przy czym przebudowę tę planowano już od lat 40-tych. W późniejszych epokach katedra obrosła zwartą „skorupą” przybudówek. Ożywiona działalność budowlana trwała w 2. poł. 15. w., kiedy przebudowano partię skrzyżowania i dobudowano szereg kaplic — między innymi najokazalszą, osiową *Capilla del Condestable*.

Katedra w Burgos szczęśliwie uniknęła losu siostrzanej katedry w Leon i nie została poddana zabiegom restauratorskim w 19. w., dzięki czemu zachowała nie tylko przebogate wyposażenie, ale także autentyczną substancję zabytkową.

Ze względu na znaczne przebudowy, szczególnie w partii wschodniej, odrębnym problemem badawczym była rekonstrukcja pierwotnego układu prezbiterium. Ważnym osiągnięciem Autora jest stwierdzenie, że obecne wieloboczne kaplice oraz pięciodzielne sklepienia obejścia nie należą do pierwotnego układu (s. 71-74). Analizując wątek muru filarów przyściennych obejścia i styl ich kapiteli stwierdził ich wyraźną odmienność od bezpośrednio z nimi sąsiadujących filarów arkad kaplicowych, przy czym te ostatnie wykazywały wyraźnie późniejszą fazę stylową. Przy zwornikach sklepień obejścia odkryto resztki par żeber biegnących pierwotnie w kierunku zewnętrznych ścian obejścia. Pierwotne sześciobrowe sklepienie opierało się czterma na ścianach zewnętrznych. Żebro łączące obecnie zwornik sklepienia obejścia z kluczem arkady kaplicowej jest wtórne. To odkrycie stanowi podstawę do rekonstrukcji pierwotnego wieńca kaplic, których materialne ślady się nie zachowały, ale których rekonstrukcję opartą na pośrednich przesłankach można przyjąć jako bardzo prawdopodobną (s. 81). Sklepienia sześciobrowe tego typu występowały w dwóch wariantach — w przypadku rozwiązania bezkaplicowego (np. katedra w Auxerre) żebra biegnące ku ścianie zewnętrznej rozstawione są pod tym samym kątem, a w przypadku otwarcia na portal lub przestrzeń kaplicy (np. pd. transept katedry w Coutances, transept katedry w Cambrai) rozstaw żeber środkowych jest większy. Ponieważ w Burgos rozstaw żeber środkowych jest większy, należy wnioskować, że między nimi znajdowała się — węższa od obecnej — arkada wejściowa do kaplicy. Rekonstruowane w ten sposób kaplice byłyby węższe niż przeszło obejścia — analogiczne do występujących w katedrze w Bourges i w kościele St. Martin w Tours (chór przebudowany na początku 13. w.). Już wcześniej stwierdzano pokrewieństwa między katedrami w Bourges i Burgos (Lambert, Branner), przy czym wskazywano na analogiczne rozwiązanie systemu ściany: te same typy filarów, szerokie wielodzielne triforium, sklepienie w zamknięciu chóru przeprute otworami. H. Karge rozbudował tę listę wspólnych cech o szereg zależności typu warsztatowego: analogie w ukształtowaniu ornamentyki kapiteli, baz, rzeźby figuralnej, analogiczne proporcje (s. 95-101). Katedrę w Burgos można traktować jako swoistą systematyzację i redukcję katedry w Bourges, którą opisywano, jakby to był kościół, który rozcięto wzdłuż, aby w środek wstawić drugi (Branner). Burgos można by traktować jako „odtworzenie” tego pierwszego, gdyż system ścian nawy głównej chóru tej katedry nawiązuje do wewnętrznych naw bocznych w Bourges. Wobec wielopłaszczyznowych związków uzasadnione jest

również hipotetyczne przyjęcie kaplic. Archetypem takich niewielkich kaplic obejmujących byłyby pierwotne kaplice paryskiej Notre-Dame, których hipotetyczną rekonstrukcję Violet-le-Duca potwierdzili ostatnio D. Kimpel i R. Suckale⁵. Pośrednim etapem przenoszenia modelu Bourges do Hiszpanii było Tours — ważny etap na drodze pielgrzymek z kościołem św. Marcina, którego chór został w początkach 13. w. przebudowany na wzór Bourges.

Nie wszystkie jednak cechy kastylijskiej budowli można wyjaśnić tym pierwowzorem. Szereg motywów wskazuje na architekturę regionu Loary, skąd zaczerpnięto np. maswerk okienny (analogia — katedra w Tours — s. 106) i żebro przewodnie (inaczej grzbietowe), jakie zastosowano w Burgos zarówno w nawie głównej chóru i korpusu, jak w transepcie i — po przebudowie — w obejściu. Autor przytacza szereg przykładów sklepień z żebrzem przewodnim z terenów Normandii i Anglii, ale za najbliższe rozwiązania uważa budowle doliny Loary — Rigny (Indre et Loire), gdzie w zachodnich przęsłach kościoła zastosowano takie właśnie sklepienia oraz katedrę w Tours, gdzie w obejściu — zapewne pod wpływem normandzkim — założono pięciożebrowe sklepienia podobne do tych w Burgos po przebudowie (s. 109-110). Autor stwierdził, że właśnie w Burgos po raz pierwszy zastosowano nad wszystkimi głównymi partiami kościoła tę nowatorską odmianę sklepienia, z tego też względu problem sklepień wymaga szerszego omówienia. Punktem wyjścia jest wczesne datowanie sklepień w głównej nawie chóru, które — jak sądzi Autor — były gotowe już w 1230 roku, gdy kapituła objęła w użytkowanie nowy chór (s. 29-30, 152). Pewne wątpliwości może nasuwać nie tyle bardzo krótki czas budowy (w tym czasie było to technicznie i organizacyjnie możliwe), co pewne cechy stylistyczne nie bardzo pasujące do tak wczesnego datowania. Monografista stwierdza mianowicie (s. 159), że jak na pierwszą połowę 13. w. zaskakująco wyglądają przecinające się profile żeber jarzmowych i przewodnego, jednak wskazując na brak śladów zakłócających jednolitość murów i sklepienia odrzuca możliwość jego późniejszego założenia. Istotnie - efekt przecinających się profili występuje w fazie stylu gotyckiego zwanej Rayonnant lub stylem dworskim, wobec czego należałoby postawić pytanie, czy jednak sklepienia nie mogły powstać 20 lat później — to znaczy około połowy stulecia? Brak szwów między ścianami a sklepieniem nie musi świadczyć o ich wykonaniu w trakcie tej samej kampanii. Czy nie byłoby prawdopodobne, że po wybudowaniu ścian chóru z nasadami sklepienia (być może do wysokości otworów w sklepieniach) przykryto chór dachem i oddano w tym niezupełnie ukończonym stanie do użytku w 1230 roku przenosząc prace budowlane do transeptu i korpusu nawowego, aby zasklepić wszystkie główne części za jednym zamachem w trakcie kampanii ok. 1250-1260? Za przyjęciem takiej hipotezy zdaje się przemawiać podobieństwo sklepień chóru i transeptu, których powstanie miałyby dzielić 20-30 lat. Sklepienia z żebrzem grzbietowym w obejściu datowane są również po poł. 13. w. Przy takim przebiegu budowy nie koniecznie musiałyby powstać szwy między wcześniej wyprowadzonymi nasadami a zasadniczymi częściami sklepienia. Natomiast wczesne datowanie sklepień chóru powoduje zarówno trudne do wytłumaczenia zaawansowanie form szczegółowych jak odosobnioną pozycję w obrębie architektury europejskiej, co prowadzi do trudnego do przyjęcia wniosku o awangardowości katedry w Burgos. Sklepienia z żebrami przewodnimi są w początkach 13. w. dość rzadkie. Kościół w Rigny, który miałby być jednym z pierwowzorów nie jest dokładnie datowany. A. Mussat, na którego pracę się powoływano, stwierdzał ogólnie, że kościół ten należy do epoki przejściowej⁶. Jest przy tym — jak się wydaje — dość odosobnionym w zachodniej Francji przykładem sklepienia z poziomo przebiegającym żebrzem przewodnim. Ten motyw jest

⁵ D. Kimpel, R. Suckale; *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, s. 343-345.

⁶ A. Mussat; *Le style gothique de l'ouest de la France (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris 1963, s. 306-307.

natomiast popularny w architekturze angielskiej. H. Karge przytacza szereg przykładów (s. 108), ale zdaje się odrzucać możliwość bezpośredniego związku, ze względu na ich nieco późniejsze powstanie. Należałoby jednak uwzględnić także bogatsze rozwiązania z żebrzem przewodnim — jak np. tzw. „crazy vaults” w chórze, czy sześciordzielne w transepcie katedry w Lincoln datowane na początek 13. wieku⁷. Gdyby przyjąć późniejsze powstanie głównych sklepień w Burgos, przytaczane angielskie analogie — Worcester, Southwell, Westminster (s. 108) mogłyby się stać pierwowzorami. Pewne poszlaki zdają się wskazywać na istnienie takiego związku. Ród biskupa Mauricio miał się wywodzić z Anglii (s. 18). W roku 1259 wzmiankowana jest po raz pierwszy kaplica św. Tomasza z Cantenbury (s. 38). Właśnie w tym okresie pojawia się — oprócz sklepień — kilka motywów, które można wiązać z Anglią. W portalu prowadzącym z krużganku do transeptu archiwolta jest w charakterystyczny sposób załamana u nasady — podobnie jak w arkadach pn. ramienia transeptu katedry w Hereford ok. 1260 roku⁸. W krużganku katedry w Burgos znajduje się — obecnie zamurowane — przeźrocze w kształcie trójkąta sferycznego (s.180, il. 105), który to motyw wywodzi się z Amiens i Sainte Chapelle jednak szczególnie popularny stał się w Anglii ok. połowy stulecia (np. Westminster, Hereford, Lichfield). Wobec upowszechnienia repertuaru form o genezie paryskiej, które w stylu Rayonnant stają się dobrem wspólnym wielu środowisk trudno jednak ten problem jednoznacznie rostrzygnąć.

Właśnie w tej fazie stylowej została ukończona katedra w Burgos. Ponownie doszły do głosu impulsy płynące bezpośrednio z głównych centrów — szczególnie regionu paryskiego. Właśnie paryski charakter uzyskała ostatecznie fasada zachodnia, mimo że początkowo projektowana i w dolnej partii wykonana — na wzór Soissons. Z Paryża zaczerpnięto bogatą dekorację wież oraz motyw rozpiętej między nimi galerii maswerkowej. Dla form zastosowanego tu maswerku — trzech nieomal równych spiętrzonych okulusów wieńczących czterordzielne okno — Autor przywołuje analogię w oknach chóru i transeptu St. Denis (s. 127). Stwierdza przy tym, że galeria maswerkowa w Burgos jest niemal jedynym następstwem tego pierwowzoru, w związku z czym nie jest istotne, że w St. Denis w okulusy wpisano sześcioliście a w Burgos czteroliście (s. 127). O ile można przyjąć, że taki typ maswerku jest charakterystyczny dla przebudowy St. Denis, to zbyt daleko idącą hipotezą jest założenie bezpośredniego związku. Wbrew stwierdzeniu Autora taki typ maswerku występuje poza St. Denis nie tylko w Angincourt (przywoływanym w przypisie 494 na s. 204), ale jest jedną z cech charakterystycznych budowli, które Branner przypisuje Mistrzowi St. Denis — katedry w Troyes i kaplicy w St. Germain-en-Laye⁹. Natomiast najbliższą niewątpliwie analogią dla maswerku zastosowanego w Burgos są okna kaplicy opackiej w Chalais z około połowy stulecia¹⁰, gdzie także zastosowano wpisane w okulusy czwórliście. Pomijanie tego motywu w rozważaniach genetycznych nie wydaje się słuszne, gdyż jest on uważany za bardzo charakterystyczny dla szampańskiego środowiska architektonicznego¹¹. Może to mieć pewne znaczenie dla określenia źródeł twórczości mistrza Enricusa, który budował te części katedry w Burgos w latach 1261-1277, będąc jednocześnie architektem katedry w Leon. H. Karge traktując katedrę w Leon przede wszystkim jako kopię katedry w Reims, w Szampanii upatruje źródła większości motywów. Jedyne podobieństwo z Burgos widzi w kompozycji portali (s. 133-135). Mistrz Enricus dysponuje według niego szerokim repertuarem form — w Leon kieruje strzechą szampańską a w Burgos jest wykonawcą projektu pozostawionego przez

⁷ G. Webb: *Architecture in Britain. The Middle Ages*, Harmondsworth 1956, s. 76-77.

⁸ *ibidem*, s. 121.

⁹ R. Branner: *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965, s. 39 inn.

¹⁰ *ibidem*, il. 50.

¹¹ *ibidem*, s. 28.

poprzednika. Jego specjalnością jest łączenie rzeźby z architekturą (s.s.136-138). To stanowisko nie wydaje się zupełnie słuszne — pominięto mianowicie istniejące podobieństwa maswerków. W Leon w nawach bocznych zastosowano maswerk w typie okien St. Denis, które miały być pierwowzorem galerii w Burgos, a w triforium w Leon występują stojące czwórliście wpisane w okrąg. Z tych względów wydaje się zupełnie uzasadnione przypisanie projektu galerii maswerkowych w Burgos mistrzowi Enricusowi. Na okres działalności tego architekta datowane są również obie rozety — w fasadzie południowej transeptu i w fasadzie zachodniej. Aczkolwiek znacznie się od siebie różnią, dla obydwu przyjmuje się zbliżoną genezę — St. Denis (s. 127-128). Dla rozety południowej fasady transeptowej w Burgos (ok. 1260) pierwowzorem byłaby analogicznie umieszczona rozeta francuskiego opactwa (ok. 1245). Podobnie rozwiązano układ dośrodkowo ułożonych trójlistnych arkadek, przy czym Burgos byłoby redukcją olbrzymiej rozety St. Denis. Autor odrzuca natomiast najczęściej wskazywaną jako wzór rozetę północnego transeptu katedry w Reims, mimo że właśnie tam występują podobnie jak w Burgos niewielkie łuki trójlistne na obrzeżu. Ostatnio P. Kurmann stwierdził, że rozeta w Burgos stanowi z punktu widzenia rozwoju stylu stopień pośredni między wzmiankowaną rozetą St. Denis a rozetą tympanonu środkowego portalu katedry w Reims¹², jednak zauważyć należy, że w stosunku do tych filigranowych konstrukcji laskowanie kastyljskiej rozety jest dość masywne, czym bardziej przypomina jednak rozetę północnej fasady transeptu Reims. Rozeta zachodniej fasady w Burgos prezentuje natomiast zupełnie odmienny świat form. Jest złożona z szeregu koncentrycznie ułożonych drobnych form: rozetek, wieloliści, trójkątów sferycznych. W jej centrum dwa trójkąty równoboczne przecinają się tworząc sześcioramienną gwiazdę. Powstała ona pod koniec przebudowy z lat 1260-80, kierowanej przez mistrza Enricusa (s. 77). Jako analogie przywoływane są rozetowe dekoracje szczytów transeptów St. Denis (ok. 1236), katedry paryskiej (1245, 1258) oraz szczytu zachodniego St. Denis (przed 1281 — s. 127).

Faktycznie istniejące zbieżności ograniczają się do schematu kompozycji i kilku motywów, natomiast nie wyjaśniają form istotnie nowych. Kryształiczne, drobne formy rozety w Burgos mają charakter kalejdoskopowy — poszczególne motywy zatracają swoją jednoznaczność i dają się odczytywać na kilka sposobów — np. motyw centralny można interpretować jak wyżej, ale też jako sześciobok, do którego boków przylegają małe trójkąty. Prześwity pomiędzy motywami (np. między rozetkami a obrzeżem) zaopatrzone w „nosa”, co dodatkowo zwiększa ambiwalencję — przestaje być jasne, co jest figurą a co tłem. Również laskowanie — dość suche i jednolite nie ułatwia jednoznacznej interpretacji. Mamy wzór przywodzący na myśl tkaninę — w niemalże „tekstylny” sposób organizujący płaszczyznę. Nie wydaje się słuszne wywodzenie z tych samych źródeł dwóch tak różnych rozet. Datowanie zachodniej należałoby chyba przesunąć na ok. 1300 — mamy tutaj właściwe wszystkie cechy fazy stylowej kiedyś określanej jako „doktrynalny gotyk”. Co ciekawe, najbliższe znane mi analogie występują ponownie w Anglii — mam na myśli tzw. „Kentish tracery” — typ maswerku, jaki pojawia się tam u schyłku 13. wieku¹³. W Anglii lub zabytkach wiązanych z angielskimi wpływami występuje także motyw sześcioramiennej gwiazdy: np. brama opactwa Bury St. Edmunds (ok. 1327)¹⁴, fasada St. Martin w Laon (schyłek 13 wieku)¹⁵, katedra w Sienie¹⁶. Nie jest jednak konieczne

¹² P. Kurmann: La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Etude archéologique et stylistique, Lausanne-Paris 1987, s. 27.

¹³ J. Bony: The English Decorated Style. Gothic Architecture Transformed 1250-1350, Oxford 1979, s. 25-26.

¹⁴ J. Evans: English Art 1307-1461, Oxford 1949 il. 56 (cyt. wg reprintu - New York 1981).

¹⁵ J. Bony, op. cit., s. 63, il. 355.

¹⁶ ibidem, il. 360

zakładanie wpływów angielskich w tym wypadku. Jean Bony uważał, że do powstania „Kentish tracery” przyczynił się silny impuls arabskiej ornamentyki¹⁷. Można domniemywać, że także w Burgos mamy z tym do czynienia. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że — jak stwierdził Karge — również dekoracja triforium swoją kompozycję zawdzięcza tradycjom stylu mudejar, co było związane z uprawianiem rzemiosła budowlanego w średniowiecznej Kastylii przede wszystkim przez muzułmanów (s. 125).

Efektom oddziaływania hiszpańskiej — w tym wypadku chrześcijańskiej tradycji — było także według Autora zastosowanie silnie wystającego poza obrys korpusu transeptu. Była to tradycja budowy pielgrzymkowych na drodze do św. Jakuba, na której ważnym etapem było także Burgos (trasa pielgrzymek przebiegała bezpośrednio po północnej stronie katedry). Cel pielgrzymek — romańska katedra w Santiago odznacza się rozłożystym transeptem z portalami w zakończeniach. Ten pierwowzór jest według Autora cytowany w Burgos (s. 116), przy czym tezy tej nie osłabia według niego fakt, że mamy tu do czynienia z jedno — a nie trójnawowym transeptem jak w Santiago. W katedrze w Orense będącej następstwem sanktuarium św. Jakuba również zastosowano transept jedno-nawowy. Nie negując możliwości nawiązania do dość odległego w czasie pierwowzoru powstrzymałbym się tutaj od stosowania pojęcia „cytatu”, gdyż określona forma aby być „cytatem” powinna w wyrazisty sposób nawiązywać do innej. Cytat powinien być jako taki rozpoznawalny, podczas gdy tutaj, jak stwierdza sam Autor, oba transepty nie wykazują wspólnych cech poza znacznym wyładowaniem.

W tym przypadku należałoby chyba mówić o trwaniu sprawdzonego schematu funkcjonalnego związanego przede wszystkim z zapewnieniem sprawnej cyrkulacji mas pielgrzymów.

W przeciwieństwie do wcześniejszych badaczy poszukujących pierwowzoru katedry w Burgos przede wszystkim w oparciu o analizę planu, H. Karge koncentruje się głównie na strukturze. Problemu źródeł planu Burgos nie wyczerpują chyba całkowicie przywoływane przez niego analogie Bourges, św. Marcina w Tours i — pośrednio — Paryża. Koncentrując się na obrysie zewnętrznym chóru z kaplicami Autor mniej uwagi poświęcił planowi nawy głównej prezbiterium, która, w przeciwieństwie do wymienionych powyżej zakończonych przęsłem na rzucie pięciu boków dziesięcioboku poprzedzonym półprzęsłem, w Burgos kończy się jedynie przęsłem na rzucie zbliżonym do pięciu boków dziesięcioboku. Tę odmienną można traktować jako konsekwencję wynikającą z zastąpienia systemu sklepień sześcioczęścielnym układem *travée*, ale narzuca się także zbieżność z planem katedry w Tours, przywoływanej zresztą jako analogia dla sklepień i maswerków chóru Burgos (s. 109). Karge wydaje się akceptować wczesne datowanie dolnych partii chóru katedry w Tours zaproponowane przez Kimpela i Suckale, którzy widzieli w jej dolnej kondygnacji bliskie związki ze stylem szkoły Laon — Soissons ok. 1210¹⁸. Czy nie należałoby wobec tego przyjąć konsekwentnie, że plan Burgos jest efektem modyfikacji modelu Bourges-St. Martin w Tours pod wpływem równocześnie powstającej katedry w Tours? Co więcej katedra ta ma również jednonawowy transept, wybudowany wprawdzie dopiero w 2. poł. 13. w. ale nie wykluczone, że od początku planowany.

Katedra w Burgos — mimo zniszczenia zachodnich portali zawiera jeden z większych zespołów trzynastowiecznej rzeźby w Hiszpanii. Jakkolwiek celem omawianej monografii nie było pełne opracowanie rzeźby figuralnej, jednak problematykę tę potraktowano dość obszernie. Rzeźba figuralna koncentruje się na portalach transeptu, galeriach maswerkowych i krążanku. Jej styl charakteryzujący się prostolinijnym, architektonicznym kształtowaniem mas wywodzony jest z Amiens, co dobitnie wykazano zestawieniem Beau

¹⁷ *ibidem*, s. 25 *inn.*

¹⁸ Kimpel-Suckale, *op. cit.*, s. 405-406, Karge powołuje się na ten ustęp w przyp. 385 na s. 200.

Dieu z Amiens z Chrystusem z tympanonu portalu południowego. Styl ten dotarł do Kastylii za pośrednictwem warsztatu pracującego w Bouges (s. 111-112). Portal południowy w Burgos powstał w latach 1235-40 a północny ok. 1245 (s. 84-85). O ile tezę o zależności od Amiens można uważać za udowodnioną — potwierdza ją również P. Kurmann¹⁹ — to przywoływana dla unaocznienia paryskich źródeł stylu rzeźba z Musée Cluny (s. 112, il. 161) nie ma wiele wspólnego z Chrystusem z tympanonu pd w Burgos poza schematem kompozycji szat, których sposób kształtowania jest zupełnie inny. Rzeźba paryska jest bliższa stylowi Nawiedzenia w Reims delikatnie i miękko układającymi się drobnymi fałdami niż rzeźbom Burgos (i Amiens) z ich dość twardo i linearnie traktowaną draperią z pewną tendencją do schematyzacji. Portal południowy w Burgos prezentuje dość niezwykle wariant ikonograficzny — *Maiestas Domini*, gdzie symbolom towarzyszą wizerunki Ewangelistów piszących przy pulpitych. W rzeźbie francuskiej wyobrażenia takie choć odosobnione, występują jednak w St.-Benoit-sur-Loire i St.-Pierre-le-Montier nad Loarą.²⁰

W tympanonie portalu północnego wyobrażono *Deesis* w asyście aniołów trzymających narzędzia Męki. Nad główną sceną anioły unoszą krzyż a pod nią odbywa się oddzielenie zbawionych i potępionych. Te rzeźby przypisywane są innemu wykonawcy, którego dzieła znajdują się także w katedrze w Leon (s. 85). Za ikonograficzne pierwowzory tego tympanonu są uważane tympanony z zachodniego portalu — nieistniejącego — opactwa Marmoutier koło Tours i środkowego w południowym ramieniu transeptu katedry w Chartres. Jednak wobec zasadniczej odrębności stylistycznej — a także ikonograficznej (w Chartres Maria — bez korony — i św. Jan siedzą, a anioły klęczą, podczas gdy w Burgos anioły stoją a Maria i św. Jan przyklękają) należy ten drugi pierwowzór odsunąć na rzecz chyba o wiele bliższego — także pod względem stylu — tympanonu środkowego portalu fasady zachodniej katedry w Amiens, za którego redukcję można uważać tympanon w Burgos. Nie przeceniałbym również — o ile można sądzić na podstawie fotografii — różnic: oba tympanony transeptu w Burgos wydają się mieć ze sobą więcej wywodzących się z Amiens wspólnych cech niż ze środkowym portalem zachodniej fasady w Leon, który zresztą w kompozycji głównej sceny wyraźnie nawiązuje do środkowego portalu zachodniej fasady katedry paryskiej. Nawet w bardzo skrótowym omówieniu rzeźby w Burgos nie sposób nie wspomnieć o rzeźbach krużganku z ok. 1270, gdzie obok scen religijnych spotykamy pełnoplastyczne wyobrażenia inicjatora budowy — biskupa Mauricio i królewskich fundatorów (s. 88), co stanowi jedną z nielicznych analogii dla znajdujących się nieomal na drugim krańcu „gotyckiej Europy” figur naumburskich.

Henrik Karge w swojej pracy dąży do nadania wywodom maksymalnej precyzji i ścisłości, a tezom mocne uzasadnienie w materialnej strukturze dzieła.

Trzymanie się konkretnego — uzasadnione w pracach monograficznych — owocuje dogłębną analizą dzieła w jego aspekcie materialnym: rozpoznaniem etapów budowy, późniejszych przekształceń itd. Dla rekonstrukcji miejsca katedry w Burgos w rozwoju architektury gotyckiej z powodzeniem stosuje się metodę stylistyczno-porównawczą swobodnie poruszając się po rozległych obszarach gotyckiej Europy. Takie nastawienie niesie jednak ze sobą także pewne ograniczenia. W odróżnieniu od prac badaczy koncentrujących się na problemach znaczeń i funkcji architektury średniowiecznej w omawianej książce zagadnienia te pojawiają się jedynie marginalnie. Jest to zrozumiałe wobec przyjętych celów i metod, jednakże poza polem zainteresowań pozostawia się tym samym szereg ważnych zagadnień. Na przykład dlaczego w Burgos zastosowano ten właśnie a nie inny wariant gotyckiej katedry? Czy decydującym czynnikiem miałyby być

¹⁹ P. Kurmann, op. cit., s. 27.

²⁰ W. Sanerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, s.104-105

położenie, na drodze pielgrzymkowej na której leżało także Bourges, a więc względy funkcjonalne i „komunikacyjne”? W jakim stopniu decyzję o kształcie katedry można przypisać biskupowi, kapitule, architektom? Jakie znaczenie wiązano z „cytowaniem” katedry w Bourges? Czy miał znaczenie fakt, że arcybiskup Bourges był prymasem Akwitanii — najwyższym hierarchą w zachodniej Francji? Wiąże się z tym zagadnienie wychodzące poza wymiar jednostkowy — dlaczego w Hiszpanii wariant katedry gotyckiej stworzony w Bourges cieszył się taką popularnością? Oprócz wymienionych przez Autora katedr w Burgos i Toledo, do budowli odwołujących się do schematu Bourges zaliczyć można nieco późniejsze katedry i kościoły katalońskie w Barcelonie, Palma de Mallorca, Geronie.

Książka H. Karge poprzez wielość odniesień i powiązań artystycznych katedry w Burgos ukazuje skomplikowany — a przy tym jakże frapujący obraz architektury gotyckiej w momencie rozkwitu i dynamicznego rozprzestrzeniania. Na przykładzie tej katedry poznajemy mechanizmy przenoszenia i recepcji nowych form stylowych na terenach nieraz bardzo odległych od centrów artystycznych. Uderzające jest przy tym, że pierwsza fala recepcji charakteryzuje się zupełnym brakiem jakiegokolwiek zapóźnienia stylowego — katedra w Burgos we wszystkich niemal swoich aspektach podąża za najświeższymi trendami z Bourges, Amiens i Paryża. Poprzez pryzmat katedry w Burgos możemy z drugiej strony uzmysłwić sobie wielką dynamikę i otwartość ówczesnej Kastylii znajdującej się w fazie terytorialnej ekspansji połączonej z ożywieniem kulturalnym owocującym także znakomitymi dziełami architektury.

Wracając do metafory Teofila Gautier, praca H. Kargego stanowi ważny etap penetracji dżungli, jaką jest katedra, jednak w przeciwieństwie do prawdziwej dżungli, dla której penetracja i eksploatacja stanowi zagrożenie, badawcza „eksploracja” dzieł sztuki może jedynie przyczynić się do ich wzbogacenia. Należy też mieć świadomość, że przedarcie się przez dżunglę do jej matecznika nie jest jej pełnym poznaniem — poza marszrutą pozostają całe obszary. Autor skoncentrował się na trzynastowiecznym rdzeniu katedry, którego rzetelna i błyskotliwa analiza i interpretacja stanowi trwały wkład w poznanie architektury klasycznego gotyku i dobrą podstawę dla dalszych studiów nad gotykiem w Hiszpanii. Na swojego „zdobywcę” czekają w dalszym ciągu niezwykle interesujące partie późnogotyckie.

JAROSŁAW JARZEWICZ

The Cathedral of Burgos and Gothic Architecture in Spain
Remarks on the Book by Henrik Karge

SUMMARY

The goal of this article is to present to the Polish audience the results of current research on gothic architecture in Spain in reference to a new monograph of the Burgos cathedral. Its first part extensively recapitulates the main points of the book, with a particular emphasis on the individual contribution of its author, including: exact measurements of the cathedral, specification of the stages of its construction and later changes, the reconstruction of the earliest choir, the development and thorough justification of a claim concerning its dependence upon Bourges, and the indication of stylistic links with Tours and Paris.

Accepting all the facts established by Karge as a result of his analysis of the object's material

structure, one may, however, formulate their somewhat different interpretation. Analyzing the cathedral's plan, the author concentrated his attention on those elements which confirm its dependence on Bourges, but — presumably with no grounds — ignored a different ending of the choir nave. In Burgos, it is closed with five sides of a decagon, which makes it similar to the cathedral of Tours. Certain doubts may also be raised by the very early (before 1230) dating of the vaults with the ridge rib in the choir, claimed to be the earliest example of such a vault of the church nave in Europe. Rejection of possible English influences in this respect does not seem justified.

In his analysis of tracery galleries on the western facade and the facades of the transept, the author overly absolutizes the St. Denis pattern, overlooking an almost identical tracery of the chapel at Chaalis as well as certain correspondences with the cathedral of Leon. These analogies may shed some new light on the work of Master Enricus who supervised the building of both Spanish cathedrals. It does not seem quite right, however, to ascribe to that architect the design of the western rosette that should probably be dated around 1300. Its pattern resembles the so-called English "Kentish tracery", developed under a strong influence of Arab ornaments. Such an influence is all the more probable in Spain. In the analysis of sculpture decoration, Karge omitted a stylistically and iconographically close matrix which, in the case of the northern Burgos portal, is the central portal of the western facade of Amiens. Instead, he made a reference to Chartres, more distant both in style and in time.

In Karge's monograph, a number of problems concerning the Burgos cathedral has been successfully resolved, so that it provides a stable fundament of further research. The book is an important contribution to the study of gothic architecture not only in Spain — by showing the mechanisms of pattern proliferation and reception, it has definitely acquired supraregional significance.