

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

KIEDY, JAK I PRZEZ KOGO WZNOSZONA BYŁA I DEKOROWANA KAPLICA ZYGMUNTOWSKA*

*Księdzu Profesorowi
 Bolesławowi Przybyszewskiemu*

1. Wprowadzenie. 2. Pierwszy etap budowy. 3. Dekoracja wnętrza. 4. Tambur i kopuła. 5. Rzeźby figuralne.

1. Złożony proces, jakim była budowa i wykonanie dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej, rozciągał się — jak wiadomo — w czasie od 1517 do 1533 r. Każda jednak bardziej wszechstronna i pełna interpretacja naukowa tego znakomitego dzieła architektury i rzeźby, zarówno z punktu widzenia formalno-stylistycznego, jak też genetyczno-porównawczego czy wreszcie treściowego, wymaga precyzyjnego rozpoznania chronologii, charakteru oraz etapów prac budowlanych i dekoracyjnych. To samo dotyczy skomplikowanej problematyki atrybucyjnej, czyli zagadnienia udziału w poszczególnych pracach konkretnych współpracowników głównego twórcy dzieła — mistrza Berrecciego.

Próbie „rozwarstwienia” dziejów powstawania budowli podjął przed laty Stefan Komornicki w swej gruntownie opracowanej rozprawie z 1932 r.¹ Wyniki jego badań stały się odtąd powszechnie obowiązujące². Lecz nad interpretacją źródeł dokonaną przez Komornickiego — czego dotąd nie zauważono — zaciążyła fałszywie rozumiana informacja pochodząca od architekta Sła-

womira Odrzywolskiego na temat techniki, jaką rzekomo zastosowano przy budowie kaplicy. „Trzeba poprzestać na stwierdzeniu — pisze Komornicki — że technika budowy ścian kaplicy, polegająca na kładzeniu ciosów zewnętrznych i wewnętrznych równocześnie i na wypełnianiu przestrzeni między nimi rodzajem betonu (gruz z zaprawą) wymagała poprzedniego przygotowania dekorowanych już ciosów w warsztacie; budować można więc było dopiero wtedy, gdy co najmniej jakaś całość (np. stylobat, pas pilastrów itd.) była wykończona w pracowni”³. W tej wypowiedzi, przyjętej bez zastrzeżeń przez kolejnych badaczy⁴, uderza zlekceważenie oczywistego faktu, że taka metoda budowania, negująca konieczność uprzedniego wzniesienia jakiejś struktury nośnej, jest konstrukcyjnie niemożliwa, choćby z uwagi na trudności w utrzymaniu pionu ścian, złożonych z wielu płyt rozmaitej wielkości, a równocześnie praktycznie niewykonalna, m.in. ze względu na łatwość zniszczenia delikatnych płaskorzeźb w trakcie ustawiania elementów wnętrza.

* Niektóre wyniki niniejszej pracy zostały wykorzystane w referacie pt. *Bartolomeo Berrecci e la sua bottega a Cracovia* ogłoszonym w Rzymie 11 czerwca 1991 na sympozjum międzynarodowym: *La scultura e gli scultori italiani al nord delle Alpi: 1500 al 1800*, a także w opartym na tekście tego referatu artykule: *Bartolomeo Berrecci à Cracovie: la chapelle Sigismond*. „Revue de l'Art”, 101, 1993, s. 67—85.

¹ Stefan Komornicki, *Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu 1517—1533*. „Rocznik Krakowski”, XXIII:1932, s. 47—120.

² Por. m.in. Adam Bochnak, *Kaplica Zygmuntońska*. Warszawa 1953, s. 7—9; Zbigniew Hornung, *Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*. „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki TNW”, I:1949, s. 70; Lech Kalinowski, „Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej”. Studia do

Dziejów Wawelu”. T II:1960, s. 1; przedruk: Lech Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*. Warszawa 1989, s. 414.

³ S. Komornicki, o.c., s. 65 (por. także s. 89—90: „przestrzeń między ciosami zewnętrznymi a wewnętrznymi, tam gdzie ściany są grubsze, wypełnia, jak już wspominaliśmy, rodzaj betonu z gruzu i zaprawy”).

⁴ A. Bochnak, o.c., s. 8; Lech Kalinowski, *Die Sigismundkapelle im Waweldom zu Krakau [w:] Polen im Zeitalter der Jagiellonen, 1386—1572*. Schallaburg 1986, s. 131: „Den Raum zwischen den äusseren und inneren Sandsteinplatten füllt eine Art Beton aus Grus und Mörtel”. Odmienną opinię wyraziła jedynie Helena Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*. Warszawa 1984, s. 32—33, wyciągając jednak fałszywe wnioski w odniesieniu do chronologii prac.

Przyjęcie za pewnik owej fałszywej informacji o technice budowy zmusiło w konsekwencji Komornickiego do mylnego przedstawienia całej chronologii początkowego etapu prac przy kaplicy, wbrew przekazom źródeł epigraficznych.

Konieczność sprostowania tego błędu, a także możliwość włączenia do badań innych źródeł, nie znanych wspomnianemu autorowi, a w szczególności materiałów ujawnionych przez powojenne poszukiwania archiwalne ks. Bolesława Przybyszewskiego⁵, skłaniają zatem do ponownego podjęcia tematu. Dla jasności obrazu niezbędne będzie niejednokrotnie przytaczanie także wielu znanych już informacji.

Jak wiemy, do wzniesienia kaplicy-mauzoleum skłoniła blisko pięćdziesięcioletniemu monarchę, fundatora wspaniałego pałacu królewskiego na zamku wawelskim, śmierć młodej żony, królowej Barbary Zapolya, co nastąpiło w Krakowie 2 października 1515 r. „Tamen cum plura impendimus ad temporalia aedificia, quare ad illa nos comprimere deberemus, in quibus est perpetuo habitandum?” pisał król dwa lata później z Wilna do swego krakowskiego bankiera i powiernika Jana Bonera, obarczonego obowiązkiem wyszukania właściwych artystów, zgromadzenia odpowiednich materiałów i dostarczenia środków finansowych niezbędnych dla zrealizowania zamiaru⁶.

Nie wiadomo, kiedy i przez kogo został sprowadzony z Włoch (może poprzez Węgry, gdzie na początku 1516 r. gościł prymas Jan Łaski, powracający do Polski po trzyletnim pobycie w Rzymie) florencki rzeźbiarz i architekt Bartłomiej Berrecci (około 1480—1537), główny wykonawca dzieła. W każdym razie przebywał on w Krakowie na pewno w 1516 r., kiedy to — poinformowany przez

Bonera o życzeniach króla — miał pomierzyć miejsce przeznaczone pod budowę, zajęte przez gotycką kaplicę Wniebowzięcia NPMarii, rozpoznać krajowe możliwości materiałowe, zwłaszcza rodzaje kamienia nadające się do budowy i dekoracji, oraz przygotować wstępny projekt nowej kaplicy. Także najpóźniej w 1516 r. związał się nasz Włoch z krakowianką Dorotą Nassakówną z Błonia, która w 1517 r. urodziła mu pierworodnego syna Sebastiana⁷.

Z rezultatem przeprowadzonej pracy w postaci gotowego projektu rysunkowego, a może nawet w formie modnego podówczas w Italii modelu z drewna⁸, udał się Berrecci na początku 1517 r. do króla przebywającego od śmierci żony (ściśle od listopada 1515 r.) w Wilnie. Nie jest wykluczone, że podróż do stolicy Wielkiego Księstwa odbył artysta wraz z poselskim orszakiem Zygmunta Herbersteina i Chryzostoma Colonna, którzy — wioząc Zygmuntowi propozycję nowego małżeństwa z włoską księżniczką Boną Sforza — wyruszyli z Krakowa w połowie lutego i w pierwszych dniach marca dotarli do Wilna⁹. *Fuit apud nos Italus cum exemplo sacelli, quod nobis constituere debet, et bene nobis placuit* pisał król do swego bankiera w wyniku tego wileńskiego spotkania, dodając: *Tamen commutari nonnulla ex sententia nostra fecimus, quae sibi declaravimus* i następnie precyzował: *Ostendimus etiam illi, quantum in sepulcro ex marmore fieri velimus*. Chodziło tutaj oczywiście o brunatno-czerwony marmur węgierski, dobrze znany w Krakowie także samemu Berrecciemu, jak to wynika z kolejnego zdania listu monarchy: *Itaque cures, ut ex Hungaria tantum marmoris, quantum sat erit, illi adducatur, nam ibi potius esse dicit pro tali labore, quam alibi*¹⁰.

⁵ Przede wszystkim Bolesław Przybyszewski, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1516—1525*. (Źródła do dziejów Wawelu. T. V) Kraków 1970 (dalej: B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*); tenże, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1526—1529*. (Źródła do dziejów Wawelu. T. XI-1) Kraków 1984 (dalej: B. Przybyszewski, *Wypisy — 1984*); tenże, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu. Artysci i rzemieślnicy krakowscy w latach 1526—1535*. (Źródła do dziejów Wawelu. T. XI-4), Kraków 1985 (dalej: B. Przybyszewski, *Wypisy — 1985*); Antoni Franaszek, Bolesław Przybyszewski, *Kaplica Zygmuntowska. Materiały źródłowe 1517—1597*. (Źródła do dziejów Wawelu. T. XIII) Kraków 1991.

⁶ *Acta Tomiciana*. T. IV, Poznań 1855, s. 198; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 3 — „Skoro jednak wiele łatwy na doczesne budowle, dłaczegóż mielibyśmy szczędzić na te, w których nam przyjdzie zamieszkać na wieczność?”

⁷ Zob. B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XIV, 98—100 (nr 174).

⁸ Praktyka wykonywania modeli plastycznych przyszłych budynków była znana także w Polsce, na Wawelu „Anno 1525

(...) Item solvi mensatori pro 3 modellis vel deliniamentis factis pro 2 domibus Suae Maiestati aedificandis fl. 1 gr. 28” oraz „Anno 1526 (...) Item pro modello secundum quod domus in castro Cracoviensi aedificare debuerat (...) solvi mensatori fl. 5 gr. 18”. — Adam Chmiel, *Wawel II. Materiały archiwalne do budowy zamku*. Kraków 1913, s. 29, 73. Por. Tadeusz Mańkowski, *Dzieje wnętrza wawelskich*. Wyd. II, Warszawa 1957, s. 22.

⁹ B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XVI. Por. Władysław Pocięcha, *Królowa Bona (1494—1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*. T. 1, Poznań 1949, s. 196; Zygmunt Wojciechowski, *Zygmunt Stary*. Warszawa 1979, s. 124.

¹⁰ *Acta Tomiciana*, o.c., s. 198; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 3. „Był u nas Włoch z modelem (wzorem) kaplicy, którą ma nam wystawić i który się nam spodobał, jednakże niejedno poleciliśmy mu zmienić wedle naszego zamysłu, cośmy mu też oświadczyli. Wskazaliśmy mu również co chcemy aby w nagrobku wykonane było z marmuru”. „Miej zatem staranie, aby mu przywieziono z Węgier tyle marmuru, ile będzie potrzeba, albowiem — jak powiada — tam będzie odpowiedniejszy do takiej roboty”.

Trudno powiedzieć, do jakiego stopnia wykonanie dzieła było zgodne z owym pierwszym projektem zaaprobowanym przez króla w Wilnie. Najprawdopodobniej jednak kaplica organicznie niejako „narastała” podczas realizacji, zmieniając się stopniowo w miarę postępu robót. Największe zmiany dotyczyły zapewne dekoracji rzeźbiarskiej, która projektowana sukcesywnie przez Berrecciego była rezultatem współpracy różnorodnych wykonawców z jego warsztatu przetwarzających — jak to w owej epoce bywało — w sposób indywidualny dostarczane przez mistrza wzory.

Jacy byli to pomocnicy? W pierwszym okresie miał Berrecci do swej dyspozycji w Krakowie kilku kamieniarzy (*lapicidi, scarpellini*), którzy współpracowali wcześniej z Franciszkiem Florentczykiem (zm. 16 października 1516 r.) przy odkuwaniu ozdobnych detali architektonicznych w nowych skrzydłach pałacu na Wawelu. Spośród nich przynajmniej trzech przyjęto na pewno do warsztatu pracującego dla kaplicy. Byli to: Jan z Koszyc (*Ioannes de Caschovia*)¹¹, przypuszczalnie Włoch

pochodzący z Węgier, nazywany *Gallus (Ugolino)*¹², oraz niewątpliwie Włoch, florentczyk Jan (Giovanni) Soli (*Ioannes Soli*), adoptowany syn zmarłego mistrza Franciszka¹³. O ich ograniczonych możliwościach twórczych świadczą takie dzieła warsztatu Franciszka Florentczyka, jak nisza grobowa króla Jana Olbrachta (1502—1503) oraz obramowania okien zachodniego skrzydła pałacu wawelskiego (1504—1507)¹⁴.

Nic więc dziwnego, że Berrecci zażądał w 1517 r. *allis octo iuvantibus, qui imagines sculperent*. Życzenie to spotkało się ze zrozumieniem monarchy, który nakazał: *ut suscipiat tantum aliorum iuvantium, quantum opus erit, etiam totidem quot nunc sunt*¹⁵. Przed 1519 r. przybyło zatem z Toskanii ośmiu kolejnych rzeźbiarzy. Byli to: Mikołaj Castiglione z Florencji¹⁶, Wilhelm z Florencji¹⁷, Andrzej syn Mikołaja z Florencji¹⁸, Rafał z Florencji¹⁹, Antoni z Fiesole²⁰, Filip syn Bartłomieja z Fiesole²¹, Jan syn Mateusza di Cini ze Sieny²². Florentczykiem był także Bernardyn syn Zanobiusza de Gianotis, chociaż nazywano go „Romanus”, zape-

¹¹ Notowany na Wawelu od 1507 r. Zob. A. Chmiel, o.c., s. 10 (7 czerwca 1507); S. Komornicki, o.c., s. 61—62, tabl. po s. 60 (poz. 12); Bolesław Przybyszewski, *Muratorzy i kamieniarze zajęci przy budowie zamku królewskiego na Wawelu (1502—1536)*. „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej „BHS”), R. XVII:1955, nr 2, s. 154.

¹² Przybył do Krakowa na kilka lat przed 1515 r., zmarł około 1530 r. Zob. S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60 (poz. 6); B. Przybyszewski, *Muratorzy*, s. 153.

¹³ W Krakowie przebywał co najmniej od 1507 r., zm. 1527. Zob. A. Chmiel, o.c., s. 11, 25, 33, 75; Jan Ptaśnik, *Cracovia artificum 1501—1550*. Kraków 1936 s. 149 (poz. 392); S. Komornicki, o.c., s. 61, tabl. po s. 60. (poz. 1); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XVII—XVIII, 125—126, 128—132, 168 (poz. 216, 217, 219, 221, 222, 224, 225, 228, 295).

¹⁴ Por. Andrzej Fischinger, *Nagrodek Jana Olbrachta i początki rzeźby renesansowej w Polsce*. [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 451—459; tenże, *Grabdenkmal des Königs Johann Albrecht 1502—1503*. [w:] *Polen im Zeitalter der Jagiellonen*, s. 139—141; tenże, *Pałac króla Aleksandra na Wawelu*. „Rocznik Krakowski”, LVI:1990, s. 79—93.

¹⁵ *Acta Tomicianiana*, o.c., s. 198; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 3 — „Jeszcze ośmiu pomocników do wykonywania rzeźb”, „aby przyjął tylu pomocników ilu będzie trzeba, choćby i tylu ilu jest obecnie”.

¹⁶ Do Krakowa przybył przed lipcem 1519, zm. 1545. Zob. m.in. S. Komornicki, o.c., s. 60—61, tabl. po s. 60 (poz. 5); Adam Kamiński, *Castiglione Mikołaj* [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. III, 1937, s. 212; B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XIV—XVI, 73—74, 129 (poz. 123, 223); tenże, *Wypisy — 1984*, s. X, 12, 14, 114 (poz. 17, 20, 223); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 24—25.

¹⁷ Zm. przed 1540. Zob. S. Komornicki, o.c., s. 60, tabl. po s. 60 (poz. 3); J. Ptaśnik, o.c., s. 187, 221—222, 271, 509 (poz.

501, 603, 712, 1279); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XV—XVI, 128, 130—131, 135, 156, 175 (poz. 220, 226, 235, 269, 311); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 28.

¹⁸ Zm. przed 22 maja 1523. Zob. B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XV—XVI, 164 (poz. 288). Miał on syna Jana (Janka), który w latach 1524—1526 także pracował jako kamieniarz przy kaplicy Zygmuntowskiej. Zob. S. Komornicki, o.c., s. 61, tabl. po s. 60 (poz. 21); J. Ptaśnik, o.c., s. 228, 302, 303 (poz. 618, 802, 806); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1985*, s. 28.

¹⁹ Zm. 1529—30. Zob. S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60 (poz. 2); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XV—XVI, 164—165 (poz. 288); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 25, 28.

²⁰ Był w Krakowie już w 1517 r., zm. 1542. Zob. S. Komornicki, o.c., s. 60, tabl. po s. 60 (poz. 4); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XVI—XVII, 72, 89, 154, 157 (poz. 122, 151, 266, 272); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 27.

²¹ W Krakowie przed lipcem 1519, zm. 1540. Zob. S. Komornicki, o.c., s. 61, tabl. po s. 60 (poz. 8); J. Ptaśnik, o.c., s. 209, 268, 295, 424 (poz. 569, 705, 784, 1104, 1339); B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XVI, 72—73 (poz. 122, 123); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 23, 25—26.

²² W Krakowie przed sierpniem 1519, zm. po 1564. Zob. m.in. S. Komornicki, o.c., s. 62, 78, tabl. po s. 60 (poz. 24); Stanisław Cercha, Feliks Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*. Kraków (1916); Helena Kozakiewiczowa, *Spółka architektoniczno-rzeźbiarska Bernardina de Gianotis i Jana Cini*. „BHS”, XXI:1959, s. 161—164; Zbigniew Hornung, *Działalność rzeźbiarska Jana Ciniego ze Sieny w świetle nowych badań*. „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, T. VIII:1953, s. 20—26; B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XV—XVI, 100—101, 139 (poz. 175, 250); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 22, 25—26; Andrzej Fischinger, *Cini*. [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. T. I, Wrocław 1971, s. 360—362.

wne dlatego, że przed przyjazdem do Polski pracował przypuszczalnie w Rzymie²³.

2. Wzniesienie nowej kaplicy wymagało nie tylko zburzenia jej poprzedniczki z XIV w., lecz także rozebrania sklepionej gotyckiej kruchty, która znajdowała się przed południowym wejściem do katedry²⁴. Król nie był z tego zadowolony i w drugim liście do Bonera, pisanym z Wilna jeszcze w 1517 r. zażądał, aby z tymi pracami wstrzymać się do jego powrotu na Wawel²⁵. Wolny czas wykorzystano na przygotowanie materiałów, przeniesienie zwłok zmarłej królowej Barbary w inne miejsce na terenie katedry²⁶, a może także wyburzenie tej części gotyckiej budowli, która nie łączyła się z kruchtą²⁷. Prace musiały być przyspieszone po powrocie Zygmunta I do Krakowa (1 stycznia 1518 r.), skoro bulla papieża Leona X nadająca odpusty wiernym, którzy będą odwiedzać kaplicę *quam (Sigismundus Poloniae rex) a fundamentis reedificat* nosi datę 10 lutego 1518 r.²⁸

W każdym razie sezon budowlany 1518 r. umożliwił dokonanie rozbiórek i wykupu pod funda-

menty, a także uzupełnienie materiałów. Z wiosną roku następnego można było zatem przystąpić do właściwych prac budowlanych, które przede wszystkim objąć musiały grobową kryptę zawierającą kamienny sarkofag, jaki — ze względu na pokaźne rozmiary — trzeba było tam umieścić przed przeskłapieniem wnętrza²⁹. Kamień węgielny poświęcono uroczysto w obecności króla 17 maja 1519 r., przy czym nie obyło się bez sporządzenia odpowiedniego horoskopu astrologicznego³⁰.

Wbrew przytoczonej opinii Stefana Komornickiego należy przyjąć, że zastosowano technikę polegającą na wznoszeniu murów ceglanych razem z ciosami zewnętrznej okładziny kamiennej z piaskowca myślenickiego³¹. W ścianie zachodniej wykorzystano nawet partię dawnego muru gotyckiej kruchty³². Prace budowlane połączone z wykuwaniem płyt kamiennych okładziny przeciągnęły się na kolejny sezon 1520 r. Wzniesiono wówczas mury aż do wysokości belkowania wieńczącego, w którego fryzie został wykuty napis z datą 1520 (ryc. 1)³³. Ta sama data została również powtórzona w później sformułowanym tekście tablicy fun-

²³ W Krakowie przebywał zapewne od 1519 r., zm. przed 2 kwietnia 1541. Wywodził się z Florencji, o czym świadczy pochodzenie jego brata Jana (*Joannes de Florentis*). Zob. S. Komornicki, o.c., s. 61, tabl. po s. 60 (poz. 23); H. Kozakiewiczowa, *Spółka...*, s. 152—165; Anna Miśiąg-Bocheńska, *Bernardinus Zanobii de Gianotis Romanus i refleksy dekoracji rzymskiej w kilku dzielach krakowskich Berreccięgo*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1960, nr 1/58, s. 60—69; B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XIV—XVII, 104—105 (poz. 179); tenże, *Wypisy — 1985*, s. 22—26.

²⁴ Resztki ciosowych ścian tej kruchty oraz fragment posadowienia żebra sklepiennego zostały ujawnione podczas restauracji kaplicy w 1893 r. S. Komornicki, o.c., s. 53, przypis 3; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 278—279, 283—284. Wiadomo też, iż musiano okroić część kaplicy sąsiadującej od wschodu, por. B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. 124, przypis 1.

²⁵ *Acta Tomicianiana*, o.c., s. 218—219; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 4 — „*Ut nobis scripsisti designationem capelle ab architecto itidem ipse hic existens omnia nobis declaravit et placet nobis totum preter quod testudinem illam ante fores ecclesiae deponere vellet. Nam et confessiones ibi solitae sunt fieri et hominem illuc introduci, et proinde nollemus, si diruet illum parietem ut rursus testudinem faciat. Hoc tamen fieri prius non poterit, quam nos istuc constituemur et tunc coram omnia melius dimitemur et designabimus*”.

²⁶ S. Komornicki, o.c., s. 52.

²⁷ Ibidem, s. 55—56.

²⁸ „którą (król Polski Zygmunt) odbudowuje od fundamentów” — Augustinus Theiner, *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae (...) ex tabularis Vaticanis*. II: 1410—1572, Romae 1861, s. 394—395 (poz. 409).

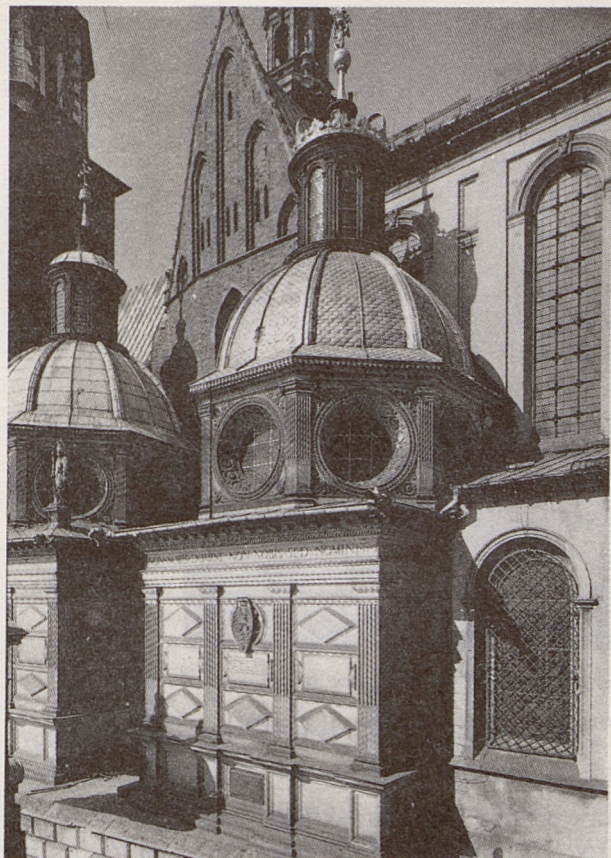
²⁹ Zob. *Monumenta Poloniae Historica* (dalej MPH), T. III, Lwów 1878, s. 97; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 5. Por. Karol Estreicher, *Szkice o Berreccim*. „Rocznik Krakowski”. T. XLIII:1972, s. 57—60.

³⁰ MPH, loc. cit.: „1519. Capella regalis in ecclesia cathedrali Cracoviensi per serenissimum regem Poloniae Sigismundum die Maii decima septima, hora vero undecima, quod fuit feria tertia tunc post festum Sancte Zophie quod celebrata erat die dominico, incepit per Italos mutores fundari et erigi, cuius fundamentum est decem cubitorum in profundum et medietas eius stat in rupe versus castrum, alia vero medietas versus hostium templi, super arenam puram profundius. Luna erat in signo capricorni, circa gradum octavum, sol, vero in signo geminorum, circa gradum quintum”.

³¹ Wynika to z analizy spostrzeżeń restauratorów kaplicy w r. 1893. Zob. A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 242: „Rewizja murów kaplicy (...) okazała: a. że mury w cokole mają okładkę z kamienia piaskowego na 26 cm głębokości, poza tą okładką jest wąż muru z cegły prawdopodobnie aż do okładki wewnętrznej, b. ponad cokolem (...) płyty jakich użyto na zewnątrz mają w części pomiędzy pilastrami 40 cm głębokości (...) i tam pomiędzy okładką zewnętrzną i wewnętrzną miejsca pozostałe wypełniono murem z cegły”.

³² Zob. przyp. 24.

³³ Napisy cytuje S. Komornicki, o.c., s. 116. Błędne są natomiast wnioski tego autora (s. 56—57, 64), iż „w r. 1520 w czasie jakiejś uroczystości król położył kamień węgielny nie mogąc się doczekać budowy na miejscu”, oraz, że „ściany kaplicy rosły powoli, ale w pracowni Berreccięgo” (por. także zbliżoną opinię K. Estreichera, o.c., s. 59, 89). Do takich przypuszczeń, pozbawionych uzasadnienia źródłowego, skłoniło autora niewłaściwe zrozumienie informacji Odrzywołskiego na temat techniki zastosowanej przy budowie kaplicy i dlatego odrzucił on swoje własne, trafne przypuszczenie robocze (s. 68): że „część robót budowlanych na miejscu mogła być wykonana przed dniem 16 października 1521 r., z którym rozpoczyna się księga rachunkowa Jana Bonera i że np. w 1520 r. wyciągnięto już ściany kaplicy do znacznej wysokości, zgodnie z datą napisów”. Słuszne natomiast okazało się mniemanie B. Przybyszewskiego, (*Wypisy — 1970*, s. XVII), że po położeniu kamienia węgielnego w 1519 r.: „ściany kaplicy początkowo szybko się podnosiły w górę”.



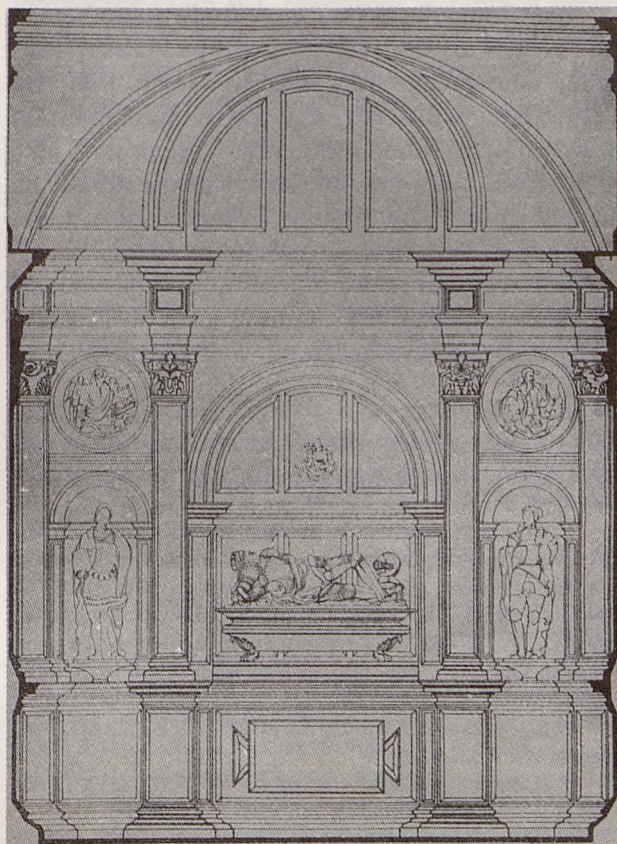
Ryc. 1. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Elewacja południowa. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 1. Cracow. The Sigismund Chapel. Southern elevation. Photo: Stanisław Stępniewski



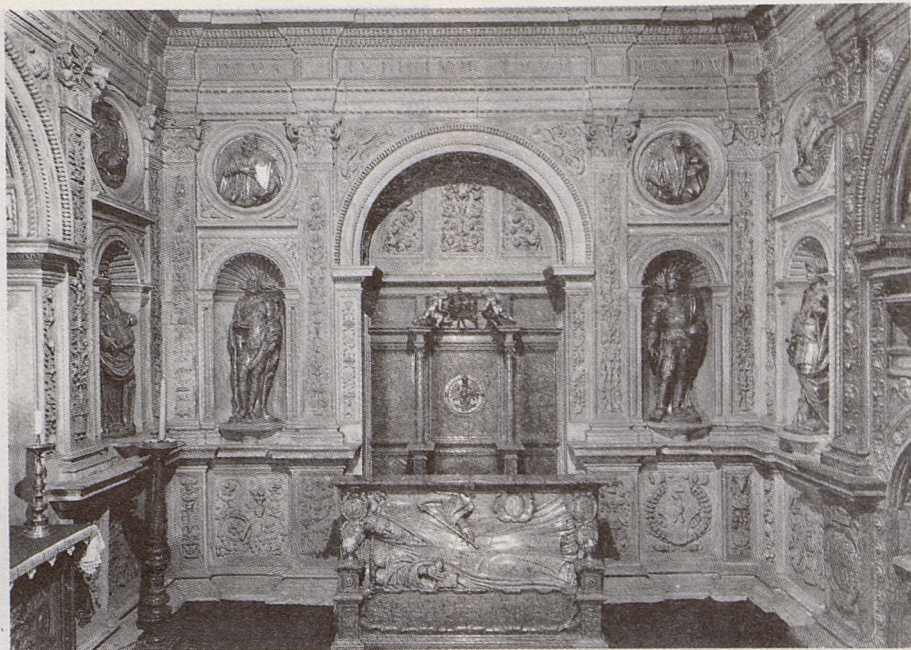
Ryc. 2. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Ściana ołtarzowa. Fot. Stanisław Kolowca

Fig. 2. Cracow. The Sigismund Chapel. Altar wall. Photo: Stanisław Kolowca



Ryc. 3. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu ściany z nagrobkiem Zygmunta I. Wg Andrzej Fischinger, *Ze studiów nad rzeźbą figuralną kaplicy Zygmuntowskiej. Pomnik króla Zygmunta I. „Studia do dziejów Wawelu”*. T. IV:1978, il. 6, s. 223

Fig. 3. Cracow. The Sigismund Chapel. Reconstruction of the original appearance of the wall with the tombstone of Sigismund I. According to: Andrzej Fischinger, *Ze studiów nad rzeźbą figuralną kaplicy Zygmuntowskiej. Pomnik króla Zygmunta I. [From studies on the figural sculpture of the Sigismund Chapel. The statue of king Sigismund I]. „Studia do dziejów Wawelu” [Studies on the History of Wawel Hill and Castle], vol. IV:1978, ill. 6, p. 223*



Ryc. 4. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Ściana tronowa. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 4. Cracow. The Sigismund Chapel. Throne wall. Photo: Stanisław Stępniewski

dacyjnej, umieszczonej pośrodku ściany zachodniej. Czytamy tam m.in.: *Sigismundus I [...] sacellum hoc [...] condidit anno salutis MDXX*. Słowo *condidit* należy zatem rozumieć dosłownie „zbudował”³⁴. Całość, pozbawioną jeszcze tamburu i kopuły, nakryć musiano prowizorycznym dachem drewnianym.

Prace murarskie i kamieniarskie, jakie prowadzono w czasie sezonów budowlanych w latach 1518, 1519 i 1520, nie wymagały udziału wszystkich sprowadzonych z Italii kamieniarzy, zwłaszcza tych najlepiej wykształconych i najzdolniejszych, mogących wykonywać płaskorzeźby. Nic więc dziwnego, że król i osobistości z jego otoczenia zatrudniali tymczasem włoskich przybyszów gdzie indziej. W ten sposób doszło do powstania — na zlecenie monarchy — rzeźbionego baldachimu nad tumbą króla Władysława Jagiełły (1519—1524)³⁵, nagrob-

ka biskupa krakowskiego Jana Konarskiego (1521)³⁶, kamiennego ołtarza zwanego zatorskim z 1521 r., zamówionego do katedry przez altarystę Jakuba z Obornik³⁷, a także dwóch kamiennych balkonów oratorium mieszczańskiej rodziny Kaufmannów w farnym kościele Mariackim, datowanych na około 1520 r.³⁸

We wczesnym okresie prac budowlano-kamieniarskich, w myśl — jak wolno przypuszczać — pierwszej umowy zawartej między Janem Bonerem a Włochami, mistrz Berrecci i jego najbliższy współpracownik Mikołaj Castiglione występowali jako przedsiębiorcy, odpowiedzialni za całość robót. Oni też otrzymywali od Bonera wynagrodzenie, które Castiglione rozdzielał cotygodniowo między pracujących³⁹. Na tym tle już w 1519 r. powstały zatargi finansowe między Włochami⁴⁰, które — a także nowy etap prac wymagających wykonywania artys-

³⁴ Tekst cytuje S. Komornicki, o.c., s. 116. Zawiera on informacje, które nie mogły być znane w 1520 r., toteż ma rację K. Estreicher, o.c., s. 89, że wykuto go później.

³⁵ Zob. Karol Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły*. „Rocznik Krakowski”, XXXIII—1: 1953, s. 5, 41—45. W pracach nad tym dziełem uczestniczył na pewno Jan Cini ze Sieny, który przybył do Krakowa przed 4 sierpnia 1519, skoro po tej dacie, a przed 28 tegoż miesiąca, dotarła do jego rodzinnego miasta wiadomość: „Nuntiatum interea ex Cracovia Pollonie urbe a Johanne Cini senensis lapidariae filio qui in illis oris una cum caeteris sub artifice florentino sepulcro mortui olim regis instabat — Sigismundi Titii”, „Historiarum Senensium vol. VIII” (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigiano G. II. 38, k. 230, wg nowej paginacji 238). Tekst cyt. wielokrotnie, m.in. S. Komornicki, o.c., s. 62—63.

³⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IV, *Miasto Kraków*, cz. 1, *Wawel*, Warszawa 1965, s. 88, il. 628; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 46—47, 72—73.

³⁷ Obecnie w zbiorach lapidarium wawelskiego. Zob. Stefan Świszczowski, *Ołtarz renesansowy z kaplicy św. Trójcy na Wawelu. Problem rekonstrukcji i autorstwa*. [w:] *Studia do Dziejów Wawelu*, T. I; 1955, s. 113—137; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 64—65, 78—79; *Zbiory zamku królewskiego na Wawelu*. Oprac. zb. pod red. Jerzego Szablowskiego, Warszawa 1990, s. 255 (poz. 154).

³⁸ S. Cercha, F. Kopera, o.c., s. 69—72; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 65, 79.

³⁹ B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XV, 73, 128—131, 135 (poz. 220, 223, 226, 235).

⁴⁰ *Ibidem*, s. XIV, 72—74 (poz. 122, 123, 124).

Ryc. 5. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Medalion z głową Zygmunta I w dekoracji pilastra flankującego nagrobek króla. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 5. Cracow. The Sigismund Chapel. Medalion with the head of Sigismund I in the decoration of a pilaster flanking the royal tombstone. Photo: Stanisław Stępniewski



tycznych płaskorzeźb kamiennej dekoracji wnętrza — spowodowały konieczność spisania nowej umowy. Została ona zawarta przez Bonera przed 1 października 1521 r. i przewidywała comiesięczne wypłaty indywidualne, bezpośrednio z kasy królewskiego bankiera⁴¹. Z rachunków bonerowskich wynika, że nie wszyscy wymienieni rzeźbiarze włoscy zostali wtedy zatrudnieni. Obok Berrecciego, który pobierał najwyższe wynagrodzenie miesięczne (13,5 fl.), pracowali w ramach nowej umowy, jako lepiej opłacani (6 fl.), trzech dawnych współpracownicy Franciszka Florentczyka oraz pięciu później przybyłych Włochów. Ci pierwsi, to: Jan Soli (zatrudniony do marca 1523 r. i wynagradzany o 12 gr więcej niż pozostali), Jan z Koszyc (rozpoczął pracę dopiero w marcu 1522 r., a zakończył na początku czerwca 1523 r.) oraz Gallus (zatrudniony tylko na pół roku, między październikiem 1521 a kwietniem 1522 r.). Główny ciężar robót spoczywał zatem — jak wolno sądzić — na Berreccim i pięciu nowych rzeźbiarzach. Czterech z nich — to znani nam *lapidisti* sprowadzeni do Polski około 1517 r., a mianowicie: Mikołaj Castiglione, Antoni z Fiesole, Wil-

helm i Rafał z Florencji (ten ostatni zatrudniony tylko do kwietnia 1523 r.) Zmarłego (przed majem 1523 r.) Andrzeja syna Mikołaja z Florencji, który nie pojawia się w rachunkach, zastąpił piąty, ostatni spośród najlepiej wynagradzanych rzeźbiarzy — Michał, zapewne świeżo pozyskany z Italii. Pracy Filipa syna Bartłomieja z Fiesole nie można bowiem poważnie liczyć, skoro w ciągu trwania kontraktu był on zatrudniony tylko przez jeden miesiąc (październik 1521 r.)⁴²

3. Od jesieni 1521 do końca 1523 r. roboty prowadzono w podwawelskim warsztacie Berrecciego, przygotowując płaskorzeźbione płyty okładziny wnętrza kaplicy⁴³. Opracowywano zarówno te, które były cięte w miękkim, lecz łatwo kruszącym się piaskowcu myślenickim, jak też te trwalsze, choć trudniejsze w wykonaniu z brunatno-czerwonego marmuru znacznym kosztem sprowadzonego z Węgier⁴⁴. Data 1522 umieszczona w otoku medalionu z głową Zygmunta I na jednym z marmurowych pilastrów ściany zachodniej wnętrza (ryc. 5) wskazuje na czas odkuwania niszy nagrobnej⁴⁵. Do robót *in situ*, we wnętrzu budowli przy-

⁴¹ A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 6.

⁴² Zob. mało niestety przejrzystą tabelę współpracowników Berrecciego sporządzoną przez S. Komornickiego, o.c., tabl. po s. 60, którą należy zestawzić z oryginałami rachunków bonerowskich częściowo opublikowanych przez A. Chmiela, o.c., s. 23—28, 31 i A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 6—13.

⁴³ Por. S. Komornicki, o.c., s. 65.

⁴⁴ O łamaniu na ten cel kamienia myślenickiego i związanych z tym wyjazdach Berrecciego *ad montem* wspominają

rachunki z września i października 1522 oraz sierpnia i września 1523. Z kolei polerowanie marmurów zajęło czas od maja do września 1522 r., oraz całą zimę do kwietnia 1523 r. — A. Chmiel, o.c., s. 25—27.

⁴⁵ Zgodnie z opinią S. Cerchy, F. Koperzy, o.c., s. 32 oraz Z. Hornunga, o.c., s. 121 odrzucić wypada twierdzenie S. Komornickiego, o.c., s. 65 iż „wpleciony w dekorację tej niszy medalion Zygmunta I z datą 1522 nie może uchodzić za dowód, że powstała ona w tym roku”.

stąpiono zapewne już w grudniu 1523 r.⁴⁶, lecz właściwe prace przy montowaniu okładziny ścian nastąpiły dopiero wiosną roku następnego, skoro zwożenie płyt kamiennych i marmurowych z pracowni pod zamkiem do kaplicy na Wawelu odbywało się w dwóch partiach, wczesną wiosną (luty—marzec 1524 r.) i na przełomie lata i jesieni (sierpień—wrzesień 1524 r.)⁴⁷ Prace obejmowały montowanie i zapewne niekiedy także uzupełnianie bogato dekorowanej okładziny piaskowcowej, a także części marmurowych całej dolnej strefy wnętrza aż po gzyms wieńczący, poniżej — nie istniejącego jeszcze — tamburu kopuły (ryc. 2—4)⁴⁸. Jego miejsce zajął solidny dach pokryty gontami, który wykonano pod koniec roku (listopad—grudzień 1524 r.)⁴⁹ Zasadnicze prace musiały być wówczas ukończone, skoro na początku grudnia 1524 r. zlecono malarzowi Sebaldowi Singerowi przygotowanie projektu kraty brązowej, mającej zamykać arkadę wejścia z nawy katedry⁵⁰.

Mimo braku tamburu i kopuły kaplica zdziwiać musiała przepychem rzeźbiarskiej dekoracji. Znalazło to wyraz w panegirycznym wierszu Andrzeja Krzyckiego pt. *Encomium Sigismundi regis Poloniae post partam de Tartaris victoriam*

(pierwsze wyd. Kraków 1512 r.), gdzie w wersji przedrukowanej w 1524 r. poeta dodał: *Quodque strutis cineri septem miracula mundi // Vincit opus, summo Numine digna domus*⁵¹.

Dekoracja rzeźbiarska ukończonej wówczas dolnej partii kaplicy wykonana została nie tylko pod kierunkiem Berrecciego, lecz także zgodnie z jego ogólnymi projektami. Świadczy o tym przede wszystkim tożsamość genezy motywów i kompozycji zarówno większości płaskorzeźb, jak też form architektury budowli⁵². Równocześnie znaczna unifikacja prac w ekipie Berrecciego była wynikiem nie tylko wymagań i wskazówek, lecz także zrozumiałego wśród artystów skupionych w jednym warsztacie, bezwiednego choćby wzajemnego oddziaływania, stałej wymiany doświadczeń oraz korzystania przez wszystkich zatrudnionych z tych samych wzorów rysunkowych i graficznych, które w pokaźnej liczbie przywieziono z Włoch⁵³. Mimo to dekoracja wnętrza wykazuje pewne zróżnicowania stylistyczne i — co ważniejsze — różnorodny poziom artystyczny wykonania⁵⁴. Widocznie mistrz Berrecci pozostawiał swoim współpracownikom dość znaczną swobodę twórczą⁵⁵. Chociaż jednak znane są nam imiona zatrudnionych w tym okresie

⁴⁶ Wynika to z następującej zapiski w rachunkach Seweryna Bonera, który zastąpił swego stryja Jana, zmarłego 15 grudnia 1523 r.: „Item anno domini 1523 die 22 Decembris solvi magistro Bartholomeo, Italico lapicidae, una cum familia sua salarium pro 4 septimanis elapsis, laborantibus in capella R Mtis” — A. Chmiel, o.c., s. 27; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 12.

⁴⁷ A. Chmiel, o.c., s. 41—42; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 18. Por. S. Komornicki, o.c., s. 66—67.

⁴⁸ Przy montowaniu płaskorzeźbionych płyt powstawać musiały również problemy techniczne. Świadczy o tym np. relief z przedstawieniem „liściastego chłopca”, który okazał się za szeroki do pola w cokole ściany tronowej i dlatego musiano go przeciąć i zwęzić — zob. Stanisław Mossakowski, „Liściasty chłopiec” — motyw antyczny w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej i jego geneza. „Rocznik Historii Sztuki”, XVII:1988, s. 105. Por. zbliżone uwagi K. Estreicher, *Szkice o Berreccim...*, s. 50.

⁴⁹ A. Chmiel, o.c., s. 49—50, 53; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 19. Por. S. Komornicki, o.c., s. 68.

⁵⁰ Paweł Popiel, *Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I wedle zapisów Seweryna Bonera*. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”. T. I:1878—1879, s. 31; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 17. Losy tego projektu i dzieje odlewania kraty, zrazu przez ludwisarza Serwacego (do 1528 r.) a potem, w wyniku umowy z 24 czerwca 1530, przez warsztat Hansa Vischera z Norymbergi, omawiają: S. Komornicki, o.c., s. 69, 80—82; Adam Bochnak, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*. „Studia do dziejów Wawelu”. T. II: 1961, s. 162—167.

⁵¹ „I dzieło, które wznosisz (swoim) popiołom przewyższa siedem cudów świata, dom godny najwyższego Boga” — Andrzej Krzycki, *Carmina*. Wyd. Kazimierz Morawski, Kraków 1888, s. 33. O uzupełnieniach wprowadzanych często przez

autorów, w tym także Krzyckiego, w kolejnych redakcjach ich utworów poetyckich zob. W. Pocięcha, o.c., I, 1949, s. 251, 253—257.

⁵² Zob. Stanisław Mossakowski, *Proweniencja artystyczna twórczości Bartłomieja Berrecciego w świetle dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej*. „BHS”, R. XLVII:1986, s. 165—191; tenże, *Antyczne i renesansowe wzory dekoracji wawelskiej „porta triumphalis”*. „Polska Sztuka Ludowa”. R. XLI:1987, s. 6—17.

⁵³ S. Mossakowski, *Proweniencja...*, passim. Znikoma liczba zachowanych, także w Italii, oryginalnych rysunków projektowych z tego czasu tłumaczy się faktem, że dla artystów włoskich rysunek miał podówczas charakter czysto użytkowy i dopiero od około 1530 r. zaczął być uznawany i ceniony jako autonomiczne dzieło sztuki. Zob. Arnold Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*. [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. T. III, Torino 1986, s. 120, 144.

⁵⁴ Zauważali to już m.in.: Marian Sokołowski, *Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau*. „Repertorium für Kunstwissenschaft”, VIII:1885, s. 411—423, Separatabdruck, s. 8; S. Komornicki, o.c., s. 98—99.

⁵⁵ Nie było to podówczas niczym szczególnym, wystarczy wspomnieć tokańskie tradycje m.in. warsztatu architektoniczno-rzeźbiarskiego Giuliana da Sangallo i stosunki panujące w pracowni Rafaela. Zob. Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*. Baltimore—London 1980, s. 383—385; Margrid Lisner, *Zum bildhauerischen Werk der Sangallo*. „Pantheon”, XXVII:1969, s. 113; Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Roma 1977, s. 32, 116; Kathleen Weil-Garris-Brandt, *Raffaello e la scultura del Cinquecento*. [w:] *Raffaello in Vaticano*. Milano 1984, s. 227—228.



Ryc. 6. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Płaskorzeźby grupy A: a — cokół WL-3; b-c — fragmenty pilastra WL-2.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 6. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group A: a — pedestal WL-3; b-c — fragments of pilaster WL-2.
Photo: Stanisław Stępniewski

najlepszych, bo najwyżej wynagradzanych rzeźbiarzy włoskich, nie sposób rozpoznać indywidualny wkład każdego z nich także dlatego, że nie znamy innych pewnych dzieł ich ręki⁵⁶. Z kolei wiele płaskorzeźb z miękkiego i nietrwałego piaskowca uległo w ciągu wieków, m.in. przez częste zawilgocenie ścian, znacznej destrukcji i dzisiaj spora część dekoracji rzeźbiarskiej, zwłaszcza dolnych partii kaplicy, to wynik restauracji przeprowadzonych w XVIII i XIX w., co nie ułatwia pracy badaczowi⁵⁷.

Wśród płaskorzeźb na pewno oryginalnych, a zarazem dających się porównywać, bo należących do tego samego typu, a mianowicie rzeźb na

plytkach cokołowych, w płycinach pilastrów oraz w tarczowych polach zawartych między łukami pendentywów, można jednak wyróżnić sześć grup stylistycznie odmiennych, które dla ułatwienia oznaczymy literami: A, B, C, D, E, F.

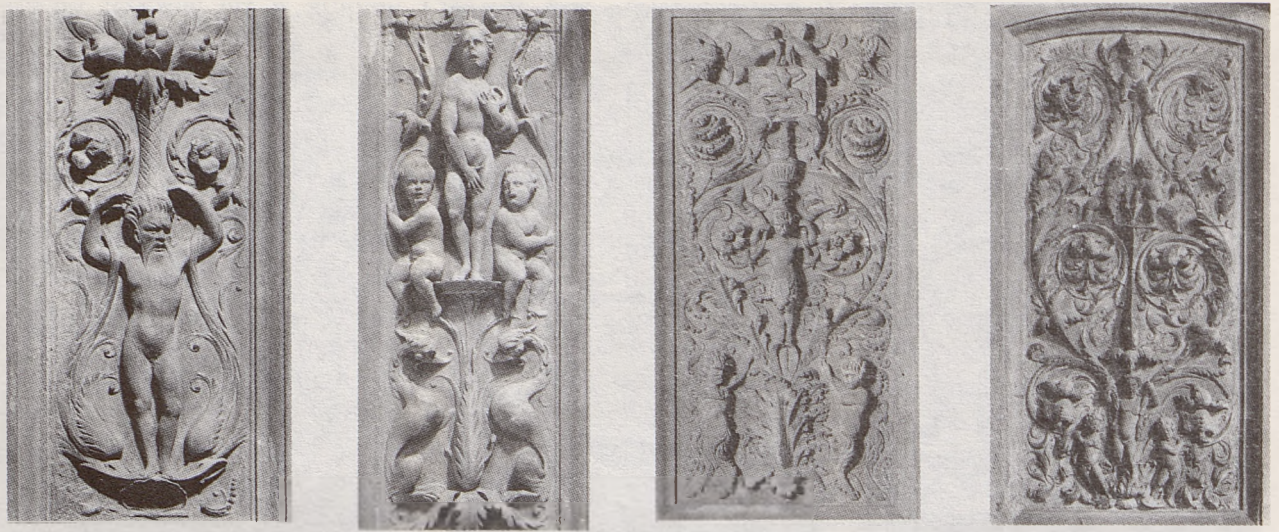
Do grupy pierwszej (A) zaliczyć należy dwie płaskorzeźby: płycinę jednego pilastra i płytę znajdującego się pod nim cokołu na ścianie wejściowej po lewej stronie (pilastr WL-2 i cokół WL-3, ryc. 6)⁵⁸. Są one wyraźnie odmiennie od wszystkich pozostałych w kaplicy. Charakteryzuje je ozdobność form i linearyzm kompozycji oraz niezwykła delikatność głęboko podcinanego, miejscami wręcz ażurowego reliefu. Dzieła te odznaczają

⁵⁶ Por. zbliżone opinie Z. Hornunga, *Mauzoleum...*, o.c., s. 94—96; K. Estreichera, *Szkice o Berreccim...*, s. 48, 64.

⁵⁷ Rozpoznanie tych uzupełnień przynosi praca: Stanisław Mossakowski, *Zmiany kamiennej dekoracji rzeźbiarskiej kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze krakowskiej w XVIII i XIX wieku*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, R. XXXI:1986, z. 3—4, s. 223—277.

⁵⁸ Tak jak w poprzednich pracach posługiwać się tu będziemy literowo-cyfrowym oznaczaniem elementów deko-

racji kaplicy, podając kolejno: nazwę elementu (np. pilastr, cokół), literowy symbol jednej z czterech ścian (O — ołtarzowa, T — tronowa, N — nagrobkowa, W — wejściowa), literowy symbol strony względem osi arkady (L — lewa, P — prawa) i cyfrę oznaczającą kolejność usytuowania elementu na danej ścianie licząc od lewej ku prawej. Trójkątny fragment u dołu płaskorzeźby cokołu WL-3 z parą delfinów — to wstawka konserwatorska z XIX w. — zob. ibidem, s. 245, il. 13.



Ryc. 7. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Płaskorzeźby grupy B: a-b — fragmenty pilastra OL-2; c — cokół WP-1; d — płycina ściany tarczowej nad ołtarzem. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 7. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group B: a-b — fragments of pilaster OL-2; c — pedestal WP-1; d — shield wall over altar. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 8. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Płaskorzeźby grupy C; fragmenty pilastrów: a — TL-2; b — TP-1; c — TL-2. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 8. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group C; fragments of pilasters: a — TL-2, b — TP-1; c — TL-2. Photo: Stanisław Stępniewski



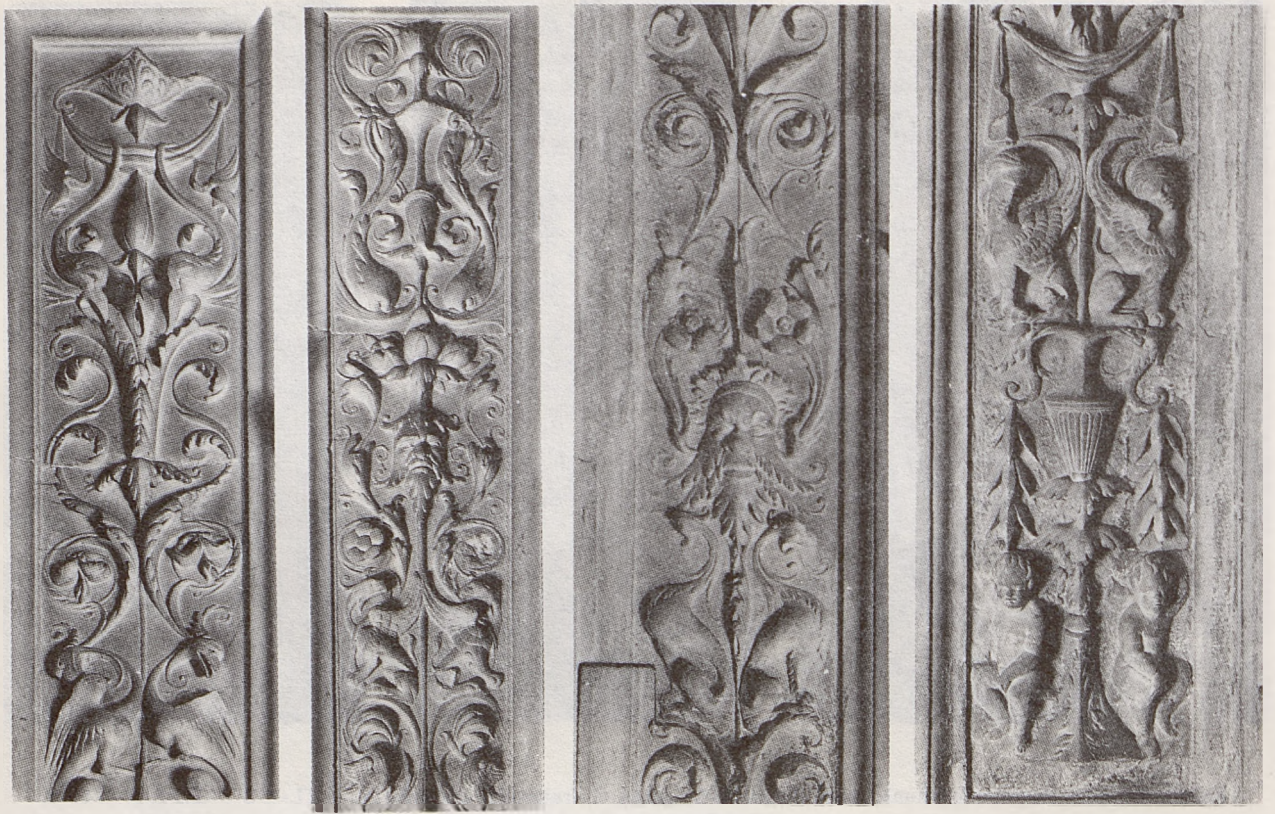
Ryc. 9. Kraków. Kaplica Zygmunowska. Płaskorzeźby grupy C; fragmenty pilastrów: a — TL-2; b — TL-1; c — TP-1.
Fot. Stanisław Sępniewski

Fig. 9. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group C; fragments of pilasters: a — TL-2; b — TL-1; c — TP-1.
Photo: Stanisław Sępniewski



Ryc. 10. Kraków. Kaplica Zygmunowska. Płaskorzeźby grupy C: a — cokół OP-1; b-c — płyciny ściany tarczowej nad tronem.
Fot. Stanisław Sępniewski

Fig. 10. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group C: a — pedestal OP-1; b-c — shield wall over throne.
Photo: Stanisław Sępniewski



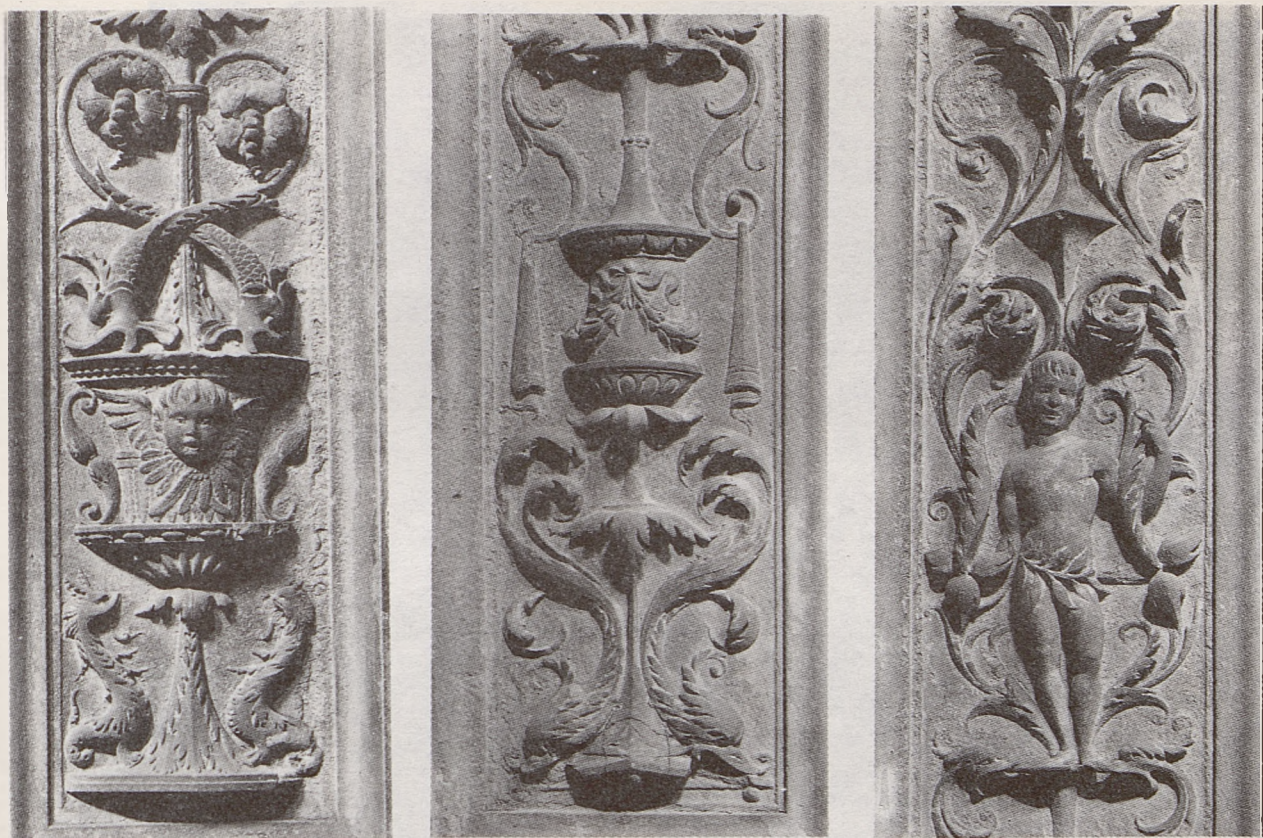
Ryc. 11. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Płaskorzeźby grupy D; fragmenty pilastrów: a — NL-1; b — TP-2; c — NL-1; d — TP-2.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 11. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group D; fragments of pilasters: a — NL-1; b — TP-2; c — NL-1; d — TP-2.
Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 12. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Płaskorzeźby grupy D: a-b — płyciny ściany tarczowej nad nagrobkiem. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 12. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group D: a-b — shield wall over tombstone. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 13. Kraków. Kaplica Zygmunowska. Płaskorzeźby grupy E; fragmenty pilastrów: a — NP-2; b-c — WL-1.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 13. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group E; fragments of pilasters: a — NP-2; b-c — WL-1.
Photo: Stanisław Stępniewski

się szczególnie wysokim poziomem artystycznym wykonania⁵⁹.

Grupę drugą (B), zupełnie odmienną, lecz odznaczającą się nie mniej wysokim poziomem artystycznym, stanowią: dolna partia jednego z pilastrów ściany ołtarzowej i jedna z płycin cokołowych na ścianie wejścia (pilaster OL-2 i cokół WP-1, ryc. 7 a-c)⁶⁰. Kandelabrowo-groteskowy ornament tych płycin cechuje bezbłądność kompozycji zachowującej swoistą równowagę mas, polegającą na jednakowym stosunku do tła jednolicie „zgęszczonego”, mięsistego reliefu. Uderza przy tym bogactwo swobodnie komponowanych motywów zoomorficznych i figuralnych, najczęściej w formie całych postaci.

Grupa trzecia (C) — to płaskorzeźby trzech pilastrów ściany tronowej oraz jednej płyty cokołu

ściany ołtarzowej (pilastry TL-1, TL-2, TP-1 i cokół OP-1, ryc. 8, 9, 10a)⁶¹. Mniejsza jest tutaj plastyka reliefu, równowaga pomiędzy nim a powierzchnią tła nie zawsze zachowana, niekiedy, jak np. w wypadku kompozycji motywu wyjściowego kandelabra na pilastrze TL-2 (ryc. 8a) — rażąco wadliwa. Motywy zoomorficzne są liczniejsze i bardziej przestylizowane, a figuralne mniej doskonałe niż w dziełach grupy poprzedniej (B). Ulubiony jest symetrycznie, na wprost widza ustawiony żeński sfinks-kanefora o charakterystycznie podwiniętych do góry zakończeniach uniesionych skrzydeł.

Do grupy czwartej (D) zaliczyć wypada płaskorzeźby pary pilastrów narożnika ścian tronowej i nagrobkowej (pilastry TP-2 i NL-1, ryc. 11)⁶². Poprawność kompozycji i plastyka reliefu zbliża je do dzieł grupy drugiej (B), a odróżnia od niej

⁵⁹ Por. zbliżone opinie: S. Cerchy, F. Kopy, o.c., s. 49; A. Misiąg-Bocheńskiej, o.c., s. 64—65.

⁶⁰ Górna część pilastra OL-2 to efekt restauracji w XIX w. Zob. S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 255—256.

⁶¹ Ibidem, s. 256 — dolna część pilastra TL-1 jest uzupełnieniem z czasu restauracji w XIX w. Warto wspomnieć, że groteskowa dekoracja dwóch pilastrów TL-2 (górze) i TP-1 (dół),

potraktowanych w opisie jako jeden, nasunęła Stanisławowi Witkiewiczowi porównanie z sonetem Mallarmego „Une dentelle s'abolit”, tenże, *Sztuka i krytyka u nas, 1890—91*. [w:] *Pisma zebrane*. T. 1, Kraków 1971, s. 128—130.

⁶² S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 256 — dolny fragment pilastra NL-1 został na nowo skomponowany i dosztukowany w czasie restauracji w XIX w.



Ryc. 14. Krakow. Kaplica Zygmuntońska. Płaskorzeźby grupy E; fragmenty pilastrow: a — NP-2 i WL-1; b — WP-1; c — NP-2.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 14. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group E; fragments of pilasters: a — NP-2 and WL-1; b — WP-1; c — NP-2.
Photo: Stanisław Stępniewski

niechętnie stosowanie motywów figuralnych. Te, które tu występują, jak np. para puttów z motywu wyjściowego kandelabra zdobiącego pilaster TP-2 (ryc. 11d), są rzeźbione dość nieporadnie i słabo włączone w całość kompozycji (nie siedzą, lecz jakby zawisły w powietrzu). Bardzo znamieną jest też skłonność artysty do karykaturalnego przestylizowywania motywów zoomorficznych, widoczna np. w parach delfinów, które wieńczą kandelabrowo-groteskowy ornament obu pilastrow (ryc. 11a, b).

Grupę piątą (E) stanowią płaskorzeźby dwóch pilastrow narożnika ścian: nagrobkowej i wejściowej (pilastry NP-2 i WL-1, ryc. 13, 14) oraz górna, zachowana w oryginale, partia jeszcze jednego pilastra na ścianie wejściowej (pilaster WP-1, ryc. 14b)⁶³. Cechą tych kompozycji jest to, że motywy — jak w dziełach innych grup — zamiast swobodnie wynikać z siebie czy płynnie przechodzić

jeden w drugi, są niemal sztucznie zestawione czy przypadkowo jak gdyby nanizane na wspólną oś kandelabra, przez co relief ornamentu raz się zagęszcza, a raz rozrzedza względem powierzchni tła, sprawiając wrażenie czegoś nieorganicznego. Artysta chętnie powtarza niektóre motywy, jak np. motyw wyjściowy w postaci kielicha ujętego przez parę delfinów (pilastry NP-2 i WL-1), a zwłaszcza wysokiego przestylizowanego kwiatonu w typie palmetowego antemionu (pilastry NP-2, WL-1, WP-1); wreszcie głowy lub maski wszystkich motywów figuralnych mają tutaj otwarte usta.

Ostatnia grupa — szosta (F) — obejmuje ocalałe fragmenty oryginalnych płaskorzeźb dwóch pilastrow ściany ołtarzowej (dół pilastra OP-1 i góra OP-2, ryc. 16) oraz jednej — także nie najlepiej zachowanej — płyty cokołu ściany wejściowej (cokół WL-1, ryc. 17a)⁶⁴. Występujące tutaj motywy ogólnie nie różnią się od tych, które stosowali

⁶³ Ibidem, s. 256–257. Większa, dolna część tego pilastra (WP-1) to wynik restauracji XIX w.

⁶⁴ Rozróżnienie partii oryginalnych z XVI w. i później dodanych przez restauratorów — ibidem, s. 256 (pilastry), 245 (cokół).



Ryc. 15. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Rzeźby grupy E; a — fragment pilastra (nr 14) w tamburze; b — fragment zbroi figury św. Floriana. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 15. Cracow. The Sigismund Chapel. Sculptures of group E: a — fragment of pilaster (no 14) in the drum; b — fragment of armour of the figure of St. Florian. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 16. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Płaskorzeźby grupy F; fragmenty pilastrów: a-b — OP-1; c-d — OP-2. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 16. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group F; fragments of pilasters: a-b — OP-1; c-d — OP-2. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 17. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Płaskorzeźby grupy F: a — cokół WL-1; b-c — płyciny ściany tarczowej nad wejściem.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 17. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of group F: a — pedestal WL-1; b-c — shield wall over entrance.
Photo: Stanisław Stępniewski

twórcy dzieł innych grup. Dotyczy to również znacznej plastyczności reliefu, a także równomierności „zagęszczenia” kompozycji ornamentu, lecz — rzecz charakterystyczna — wszystkie formy są jakby „ciastowate” i dość nieporadnie wykonane. W sumie mamy do czynienia z pracą zdecydowanie najsłabszego członka ekipy.

Powstaje pytanie, czy w obecnym stanie zachowania dekoracji można rozpoznać jakiś system zastosowany być może przy podziale pracy w warsztacie Berrecciego. Trzeba bowiem pamiętać, że płaskorzeźby pary pilastrów narożnika ścian: wejściowej i ołtarzowej — to dzieło XIX w., podobnie jak duże partie sześciu innych, w tym pozostałych pilastrów ściany ołtarzowej oraz po jednym ścian: tronowej (TL-1), nagrobkowej (NL-1) i wejściowej (WP-1). Z kolei w zakresie dekoracji cokołu na dwadzieścia dwie płyty piaskowcowe, z wieku XVI zachowało się zaledwie dziesięć, w tym cztery bardzo zniszczone i wydatnie restaurowane (cokoły: OL-1, NL-1, NP-3, WL-2). Dwanaście pozostałych płyt powstało w wyniku restauracji w XVIII (cztery) i XIX stuleciu (osiem)⁶⁵. Dokonana próba rozróżnienia stylistycznie pokrewnych płaskorzeźb nie objęła także całego wnętrza, m.in. ze względu na trudności w porównywaniu dzieł z odmiennych

materiałów i o różnym typie dekoracji. I tak nie wzięto pod uwagę przede wszystkim: marmurowej oprawy nagrobka, a także płaskorzeźb z piaskowca zawierających motywy heraldyczne, panoplia i główki aniołków, w tym całego portalu wejściowego od strony nawy katedry. Niemniej jednak przy tych wszystkich ograniczeniach wysunąć można pewne ostrożne przypuszczenie. Wydaje się mianowicie, że z wyjątkiem rzeźbiarza z grupy A, całkowicie odmiennego od innych, który wykonał płaskorzeźby na jednym tylko pilastrze i odpowiadającym mu cokole, pozostałych pięciu otrzymało pierwotnie do wykonania dekoracje trzech pilastrów każdy, przy czym starano się, aby dla czterech rzeźbiarzy (grupy B, C, D, E) były to pary pilastrów w narożach stykających się ścian, a to w celu zachowania jednolitości stylowej form sąsiadujących ze sobą.

Kolejne pytanie dotyczy dekoracji ścian tarczowych między pendentywami, która w 1524 r. była także gotowa lub znajdowała się na ukończeniu. Jak się ma styl tych płaskorzeźb do stylu wyróżnionych grup i czy można je ze sobą łączyć? Na pytanie to można sensownie odpowiedzieć jedynie w odniesieniu do płycin zawierających zbliżony typologicznie rodzaj dekoracji, czyli do kandelabrowo-groteskowych płaskorzeźb w ślepych oknach termalnych pośrodku każdej ze ścian tarczowych.

⁶⁵ Ibidem, s. 223—260, szczegóły.

I tak środkową płycinę okna termalnego powyżej ołtarza wypełnia kandelabrowo-groteskowy ornament z licznymi motywami figuralnymi (ryc. 7d), który śmiało może być zaliczony do dzieł grupy B. Natomiast boczne płyciny, będące niemal kopiami znanego dzieła antycznego (ryc. 2), nie poddają się porównaniom⁶⁶. Z kolei środkowa płycina ściany tarczowej powyżej tronu (ryc. 10b), której dekoracja kandelabrowo-roślinna zawiera m.in. charakterystyczną parę wysokich, stojących kwiatonów, występującą w dziełach grupy C (por. pilaster TL-2), może być hipotetycznie zaliczona do tej właśnie grupy. Dotyczy to również reliefów pól bocznych (ryc. 10c), operujących motywami figuralnymi i zoomorficznymi o stylizacji zbliżonej do analogicznych motywów występujących na płaskorzeźbach grupy C. Typ karykaturalnej stylizacji motywów zoomorficznych, a także znaczna nieporadność w komponowaniu motywów figuralnych skłaniają do przyjęcia, że wszystkie trzy płaskorzeźby ślepego okna termalnego powyżej nagrobka (ryc. 12a, b) mogły wyjść spod dłuta autora rzeźb grupy D. Wreszcie dobrze nam znany styl „ciasnotawych” reliefów grupy F rozpoznajemy bez trudu w płaskorzeźbach wypełniających ślepe okno termalne ściany wejściowej (ryc. 17b, c).

W obecnym stanie badań nie ma podstaw do łączenia twórców wyróżnionych grup stylistycznych z konkretnymi nazwiskami rzeźbiarzy znanych ze źródeł. Jedynie łatwa do zauważenia szczególnie bliskość finezyjnych reliefów grupy A (pilaster WL-2 i cokół WL-3) i dekoracji baldachimu nad tumbą króla Władysława Jagiełły pozwala na wysunięcie przypuszczenia, że mamy do czynienia z dziełami tego samego wykonawcy. Sprawę autorstwa poszczególnych partii dekoracji rzeźbiarskiej kaplicy dodatkowo komplikuje fakt, że omówiony podział płaskorzeźb na grupy stylistycznie pokrewne nie objął również dwóch grup dzieł szczególnie ważnych. Mam na myśli wspaniałe reliefy ślepego okna termalnego wewnątrz arkady nad tronem (ryc. 18) oraz figuralnych płaskorzeźb o tematyce mitologicznej, które wypełniają skrajne pola trzech ścian tarczowych: ołtarzowej (ryc. 2), tronowej i nagrobkowej. Rozpoznanie genezy formalnej tych

dzieł o rodowodzie renesansowo-rzymskim (Michał Anioł, Rafael) i antyczno-rzymskim (sarkofagowa rzeźba starożytna)⁶⁷ skłania do domniemania, że pracować mogli tutaj zwłaszcza dwaj artyści z podwawelskiego warsztatu: *Rzymianin* Bernardyn Zanobi de Gianotis, który do robót przy kaplicy powrócił ponownie w październiku 1524 r.⁶⁸, oraz sam mistrz Berrecci.

4. W ciągu roku 1524, kiedy montowanie i dopasowywanie płaskorzeźb głównej części wnętrza zmierzało ku końcowi, warsztat Berrecciego rozpoczął prace przygotowawcze do wznoszenia i dekoracji tamburu i kopuły⁶⁹. Od kwietnia do listopada 1524 r., a potem od lutego do listopada roku następnego (1525) prowadzono intensywne roboty w kamieniołomach myślenickich przy wydobywaniu odpowiedniego materiału⁷⁰. Nowe zadania wymagały zmian w organizacji pracy i dlatego niezbędne stało się sporządzenie nowej umowy (*aliud conductamen, pactum novissimo factum*), która została zawarta 1 maja 1524 r.⁷¹ Przewidywała ona miesięczne, a nie jak poprzednio tygodniowe, roz-



Ryc. 18. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Płaskorzeźby ślepego okna termalnego nad tronem. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 18. Cracow. The Sigismund Chapel. Reliefs of the blind thermal window over the throne. Photo: Stanisław Stępniewski

⁶⁶ Antyczny wzór tych płaskorzeźb omawia Stanisław Mossakowski, *Antyczne i renesansowe wzory motywu Arae Pacis Augustae w dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej*. [w:] *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*. Warszawa 1986, s. 390—393.

⁶⁷ Zob. m.in. S. Mossakowski, *Proweniencja...*, s. 187—190; tenże, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*. Warszawa 1981, s. 151—187; tenże, *O niektórych przedstawieniach mitologicznych w kaplicy Zygmuntońskiej post scriptum*. „BHS”, R. XLVI:1984, z. 4, s. 333—344.

⁶⁸ Zob. S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60; A. Chmiel, o.c., s. 33; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 14.

⁶⁹ Wniosek S. Komornickiego, o.c., s. 68 — że „kaplica Zygmuntońska zaczęła wyrastać z fundamentów na wiosnę r. 1524”, a dotychczas „aż do początku lutego 1524 r.” „na miejscu w kaplicy (...) nic się nie działo” (s. 66) jest całkowicie błędny.

⁷⁰ P. Popiel, o.c., s. 70; A. Chmiel, o.c., s. 61; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 18.

⁷¹ A. Chmiel, o.c., s. 32; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 13; S. Komornicki, o.c., s. 67.

liczenie robót i objęła powiększony zespół zatrudnionych. Obok Berrecciego, który pobierał najwyższe wynagrodzenie (14 fl. i 20 gr miesięcznie), oraz dziewięciu, a niekiedy dziesięciu równocześnie pracujących, dobrze opłacanych rzeźbiarzy włoskich (od 7,5 do 10 fl. miesięcznie), zatrudnionych zostało ośmiu gorzej wynagradzanych pomocników, wśród których co najmniej trzech, a mianowicie Włoch — Paweł, Jak Bank i Stanisław Flak, byli muratorami. W grupie rzeźbiarzy nastąpiły również znaczne zmiany. Do pracujących w ramach poprzedniej umowy: Filipa syna Bartłomieja, Mikołaja Castiglione, Jana Soli, Antoniego z Fiesole, Wilhelma z Florencji, Rafaela i Michała, który zresztą był zatrudniony tylko do końca lutego 1525 r., doszli od listopada 1524 r. dawni współpracownicy Berrecciego, nie wymieniani przy pracach przy kaplicy od 1521 r.: Bernardyn Zanobi de Gianotis i Giovanni Cini ze Sieny, obaj po głównym mistrzu najlepiej płatni (po 10 fl. miesięcznie), a także zaangażowany od początku nowej umowy, świeżo przybyły rzeźbiarz Zoan, pochodzący z Wenecji lub jej okolic, o czym świadczy jego imię, będące wenecką formą imienia Jan (Giovanni)⁷².

Późną jesienią, od początku listopada 1524 r. prace kamieniarskie nabrały szczególnej intensywności⁷³. Należało teraz odkuwać skomplikowane geometrycznie formy członów ośmiobocznego tamburu i jego kolistych okien oraz skrzyńce czaszy kopuły i kamienie latarni wraz z ich wewnętrzną i zewnętrzną dekoracją (ryc. 1, 19). O ile bowiem w tamburze od strony katedry zastosowano jeszcze wątek ceglany, to pozostałe partie oraz czasza kopuły wykonane zostały niemal w całości z ciosu⁷⁴. Te same bloki kamienne pełnić musiały zatem funkcję elementów zarówno konstrukcyjnych, jak i dekoracyjnych.

Na początku roku następnego 1525, płacono za żelazne ankry i czopy, niezbędne do montowania tamburu, oraz od marca do lipca zwieziono na

Wawel przygotowane w pracowni ciosy kamienne⁷⁵. W sezonie letnim można było przystąpić do wznoszenia tamburu, przy której to pracy zatrudnieni zostali dodatkowo murarze⁷⁶. Na czas między wrześniem a listopadem przypadł z kolei przywóz rzeźbionych partii kopuły i latarni⁷⁷. Kompletowano także przyrządy do wyciągania bloków na wierzch budowli (m.in. konopne liny przeplecione drutami i metalowe „kluby”), przygotowując się w ten sposób do trudnego zadania, jakim była pierwsza w nowożytnej Polsce konstrukcja kopuły⁷⁸.

W styczniu i marcu roku następnego — 1526, zakupiono drewno na rusztowania i zewnętrzne kabłąki pod przyszłe pokrycie kopuły, a także sprawiono nowe żelazne klamry, ankry i czopy oraz kończono wyrób miedzianych, posrebrzanych, a niekiedy pozłacanych łusek na kopułę i latarnię⁷⁹. Od jesieni 1525 r. niemal przez cały kolejny rok 1526 mistrz Berrecci, przy współpracy kotlarza Szymona, ludwisarza Arnolfa z Raciborza i złotnika Stanisława, przygotowywał zwieńczenie latarni z miedzianą banią i brązowym, złożonym aniołkiem unoszącym koronę i krzyż⁸⁰. Toteż w sezonie letnim można było przystąpić do konstrukcji kopuły wraz z jej łuskowym pokryciem oraz ustawienia latarni i zwieńczenia⁸¹. Prace te przebiegały sprawnie i szybko, skoro między październikiem a grudniem kopuła została w całości pokryta, a w grudniu okna tamburu i latarni otrzymały oszklenie⁸².

W dekoracji rzeźbiarskiej tamburu, czaszy kopuły i latarni powtarzane były z reguły te same motywy, które stosowali twórcy wszystkich grup stylistycznych wyróżnionych w dolnej części budowli. Ze względu na wysokie posadowienie, a tym samym ograniczenie widoczności, opracowanie reliefu — z nielicznymi wyjątkami — jest tutaj bardziej sumaryczne, niekiedy wręcz prymitywne. Należy również pamiętać, że częste w ciągu wieków zawilgocenia ścian i czaszy kopuły spowodowały

⁷² A. Chmiel, o.c., s. 32—33; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 13—17; S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60. O zawodzie murarskim wspomnianych, słabiej wynagradzanych pomocników Berrecciego zob. B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. XVIII, 180 (Paweł — *murator Italus*); *XV, XVIII, 92*, 106 (Jan Bank); S. Komornicki, o.c., s. 61, przypis 4 (Stanisław Flak).

⁷³ A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 14 — zatrudnionych było wtedy przeciętnie 18—19 pracowników równocześnie, a koszt robót wzrósł do 112—115 fl. miesięcznie.

⁷⁴ Szczegóły konstrukcyjne zob. tamże, s. 260, 263—264 i por. s. 293, 296.

⁷⁵ A. Chmiel, o.c., s. 57—58; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 19.

⁷⁶ A. Chmiel, o.c., s. 57. Por. S. Komornicki, o.c., s. 70.

⁷⁷ A. Chmiel, o.c., s. 59; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 19; S. Komornicki, o.c., s. 69—70, przypis 8.

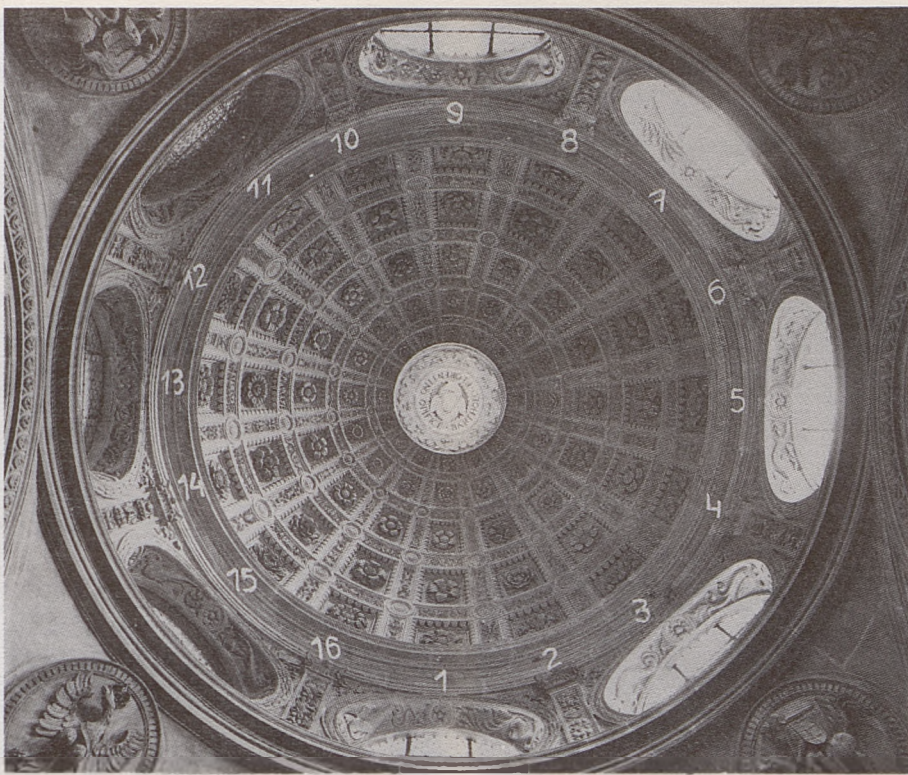
⁷⁸ A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 20.

⁷⁹ Ibidem, s. 17, 30 — prace nad wyrobem łusek kopuły zapoczątkowano już w sierpniu 1525. Por. S. Komornicki, o.c., s. 70, 73; A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 158—160.

⁸⁰ P. Popiel, o.c., s. 67—68; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 25, 29; S. Komornicki, o.c., s. 72—73; A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 158, 161.

⁸¹ A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 196, 209, 241, 243—244, 264, 267—268 — szczegóły dotyczące konstrukcji kopuły i latarni.

⁸² A. Chmiel, o.c., s. 95; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 30—31; S. Komornicki, o.c., s. 73.



Ryc. 19. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Wnętrze tamburu i kopuły. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 19. Cracow. The Sigismund Chapel. Interior of drum and dome. Photo: Stanisław Stępniewski

znaczne ubytki płaskorzeźb, które dzisiaj w całych partiach są dziełem późniejszych uzupełnień; podobnie jak całkiem na nowo odkuta została w XIX w. okładzina strony zewnętrznej kaplicy z wszystkimi płaskorzeźbami zdobiącymi tambur i latarnię⁸³. Dlatego też podejmowanie prób łączenia poszczególnych partii tej dekoracji w grupy stylistyczne, analogiczne do wyróżnionych w dolnej części wnętrza, wydaje się niecelowe. Trzeba jedynie podkreślić wyjątkowo wysoką klasę artystyczną niektórych płaskorzeźb, a przede wszystkim zachowanego w oryginale podniebia latarni, z głową serafa i wieńcem dziewięciu główek anielskich oraz płyciny jednego z pilastrów wnętrza tamburu ozdobionej

świetnie rzeźbioną głową Meduzy (gorgonejon) o otwartych ustach i zaznaczonych świdrem źrenicach oczu (ryc. 15a)⁸⁴. To ostatnie dzieło można śmiało łączyć z pracami twórcy dolnych reliefów grupy E.

Na lata 1526-1527 przypadły prace nad kilkoma pozostałymi elementami dekoracji i wyposażenia kaplicy. Wśród bloków piaskowca zwożonych z kamieniołomów w Myślenicach przez cały rok 1526, głównie na potrzeby budowlane zamku⁸⁵, był także materiał użyty do odkucia czterech kartuszy herbowych, które ozdobione wstęgami z brązu zawisły w polach pendentywów w sierpniu 1527 r.⁸⁶ Z kolei kupiona od spadkobierców Jana Bonera w drugiej

⁸³ S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 270—276. Por. A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 189—305.

⁸⁴ Zgodnie z systemem oznaczeń przyjętym w pracy S. Mossakowskiego, *Zmiany...*, s. 264, przypis 78, il. 40 — jest to pilaster nr 14. Zbliżony, lecz dość prymitywnie wykonany motyw głowy Gorgony z otwartymi ustami występuje również w przyłuczcu okna tamburu nr 11. Inny ciekawy motyw — jaszczurki, który pojawił się w dekoracji ościeża okna nr 13 został omówiony w pracy: Stanisław Mossakowski, *Wawelska jaszczurka i jej domniemane wzory*. [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia. Pamięci profesora Jackiewicza*. Warszawa 1991, s. 67—72.

⁸⁵ A. Chmiel, o.c., s. 89; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 29. Por. S. Komornicki, o.c., s. 74.

⁸⁶ P. Popiel, o.c., s. 69. O wstęgach ze złoczonego brązu, jakimi ozdobione były pierwotne kartusze, mamy wzmianki z listopada 1527 i lutego 1528 — zob. S. Komornicki, o.c., s. 74. Odkute wtedy rzeźby nie zachowały się. Były one pewno zawieszane na hakach żelaznych i dlatego w XIX w. nie znaleziono śladów skuwania kamienia na powierzchni pendentywów podczas restauracji — zob. A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 222. Obecne, drewniane kartusze są późniejszymi kopiami dość wiernie oddającymi oryginały, o czym świadczy podobieństwo heraldycznych orłów i orła z XVI w. na płycie cokołu ściany tronowej (cokół TP-2) — zob. S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 260—261.



Ryc. 20. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Tondo z przedstawieniem św. Mateusza. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 20. Cracow. The Sigismund Chapel. Tondo with St. Matthew. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 21. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Tondo z przedstawieniem św. Marka. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 21. Cracow. The Sigismund Chapel. Tondo with St. Mark. Photo: Stanisław Stępniewski

połowie 1526 r. wielka sztuka marmuru węgierskiego posłużyła do wykonania królewskiej stali tronowej, ustawionej również w sierpniu 1527 r. (ryc. 4)⁸⁷. Na przedpiersie z marmuru tron królewski czekał do czerwca 1529 r.⁸⁸, ale już od połowy 1526 r. trwały prace nad ozdobnym zwieńczeniem stali w postaci pary brązowych, złożonych aniołków podtrzymujących koronę ze złożonej blachy brązowej. Rzeźby te, odlane na podstawie modeli z wosku wykonanych przez Berrecciego, zajęły swe miejsce w październiku 1527 r.⁸⁹ W tymże 1527 r., w lutym sprowadzono jeszcze przez Gdańsk płyty marmurowe przeznaczone na posadzkę kaplicy⁹⁰.

⁸⁷ P. Popiel, o.c., s. 69; S. Komornicki, o.c., s. 71.

⁸⁸ A. Chmiel, o.c., s. 118; S. Komornicki, o.c., s. 74, 78. Przedpiersie to, rozebrane dla zrobienia miejsca dla nagrobka królowej Anny Jagiellonki, zostało przeniesione do kaplicy Mariackiej w katedrze — zob. S. Cercha, F. Kopera, o.c., s. 44; Andrzej Fischinger, *Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej na mauzoleum Stefana Batorego*. „Studia do dziejów Wawelu”. T. I:1955, s. 352; Ignacy Trybowski, Olgiard Zagórowski, *Renesansowy ołtarz św. Doroty z katedry na Wawelu*. [w:] *Studia renesansowe*. T. III, Wrocław 1963, s. 232, il. 32—35; Irena Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krako-*

5. Do wykończenia wnętrza kaplicy należało jeszcze wykonać najważniejsze (oprócz ołtarza) pod względem ideowym i najtrudniejsze z punktu widzenia artystycznego figuralne rzeźby marmurowe, tj. tumbę grobową z postacią króla, sześć płaskorzeźbionych medalionów i sześć pełnoplastycznych posągów świętych.

Już w lutym 1525 r. rozesłał Berrecci swoich pomocników w różne strony kraju, a także na Śląsk w celu znalezienia złóż marmuru nadającego się do rzeźbienia⁹¹. Poszukiwania te nie przyniosły rezultatu, toteż w końcu roku zdecydowano się na wysłanie trzech włoskich kamieniarzy do

wie. [w:] *Studia renesansowe*. T. IV, Wrocław 1964, s. 49, 52—54, il. 29, 73; Andrzej Fischinger, *Santi Gucci architekci i rzeźbiarze królewski XVI wieku*. Kraków 1969, s. 44, il. 47.

⁸⁹ P. Popiel, o.c., s. 68—69; A. Franaszek, B. Przybyszewski, s. 25—27, 29; S. Komornicki, o.c., s. 72. Autorstwo Berrecciego w tym wypadku nie może budzić wątpliwości por. Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 108; A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 161.

⁹⁰ P. Popiel, o.c., s. 69; S. Komornicki, o.c., s. 73.

⁹¹ P. Popiel, o.c., s. 32; S. Komornicki, o.c., s. 69.



Ryc. 22. Kraków. Kaplica Zygmunowska. Tondo z przedstawieniem św. Łukasza. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 22. Cracow. The Sigismund Chapel. Tondo with St. Luke. Photo: Stanisław Stępniewski

Ostrzychomia na Węgry *ad excidendos lapides marmoreos pro laboribus supra nominatis tj. figuris 12, archa atque corpore R. exsculpendo*. Kolejne sztuki materiału, kosztownego także z powodu uciążliwego transportu, nadchodziły partiami do Krakowa przez Bańską Bystrzycę w maju i czerwcu 1526 r.⁹² Ostateczne rozliczenia Berrecciego z kosztów łamania i przewozu węgierskiego marmuru, pochodzące z początku i końca 1528 r., informują także, iż niektóre sprowadzone wtedy bloki popękały i połamały się w trakcie pracy, a zatem musiano dodatkowo sprowadzać nowe sztuki w ciągu 1527 r.⁹³

⁹² P. Popiel, o.c., s. 69–70; S. Komornicki, o.c., s. 70, 76. Włoskim rzeźbiarzom towarzyszył w podróży na Węgry pomocnik kamieniarski i murator Mateusz Sudek rodem z Litwy — zob. J. Ptaśnik, o.c., s. 229, poz. 620; B. Przybyszewski, *Muratorzy i kamieniarze...*, s. 154.

⁹³ S. Komornicki, o.c., s. 74–76.

⁹⁴ P. Popiel, o.c., s. 68–69 — „Skrzynia królewska została ustawiona”; por. też S. Komornicki, o.c., s. 72. Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 118, a potem A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 161, trafnie zwrócili uwagę na florencki charakter brązowych podstaw tumb, porównując je do analogicznej podstawy sarkofagu Piotra i Jana Medyceuszów w Starej Zakrystii kościoła



Ryc. 23. Kraków. Kaplica Zygmunowska. Tondo z przedstawieniem św. Jana Ewangelisty. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 23. Cracow. The Sigismund Chapel. Tondo with St. John the Evangelist. Photo: Stanisław Stępniewski

Pierwszym zrealizowanym dziełem była królewska tumba, której podstawy z brązu w formie lwich lub niedźwiedziej łap (ryc. 41) oraz wywiniętych liści akantu zaprojektowano pod koniec 1525 r., a modelowano, odlewano i złożono dwukrotnie: w drugiej połowie 1526 i pod koniec 1527 r. W każdym razie z czasu sprzed 2 lutego 1528 r. pochodzi wiadomość: *cista regia est posita*⁹⁴.

Należyte wykonanie najważniejszych, figuralnych rzeźb z marmuru nastęrczać musiało spore trudności. Wystarczy przypomnieć figurę biskupa z nagrobka Jana Konarskiego (1521) czy Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza zwanego zatorskim

S. Lorenzo, dzieła Verrocchia. W świetle badań A. Fischingera (*Pomnik Zygmunta I*, s. 216, il. 5–6) odrzucić trzeba przypuszczenie, że obecnie stojąca tumba jest dziełem późniejszym (por. ostatnio Mieczysław Złat, *Uwagi o pierwotnym wyglądzie sarkofagu w nagrobku króla Zygmunta Starego*. [w:] *Symbolae historiae artium*, o.c., s. 397–401). Z kolei przytoczoną przez Złata (loc. cit.) relację siedemnastowiecznego kronikarza śląskiego, Mikołaja Pola, o sześciu aniołach mających „dźwigać” pierwotny sarkofag Zygmunta można śmiało odnieść do pięciu par główek anielskich zdobiących pilastry flankujące grobowiec i szóstej pary umieszczonej w przyłuczku arkady.

(1521), aby stwierdzić, że monumentalna, pełnoplastyczna rzeźba figuralna nie była specjalnością współpracowników Berrecciego. Postanowiono zatem rozpocząć pracę od dzieł stosunkowo najłatwiejszych, czyli sześciu medalionów z wizerunkami czterech ewangelistów oraz dwóch królów biblijnych: Salomona i Dawida. Dnia 11 czerwca 1526 r. zapłacono Berrecciemu za projekty i przypuszczalnie próbne modele wszystkich sześciu płaskorzeźb (*pro fiendis delineamentis atque probis pro figuris sex rotundis ex marmore ad Capellam Regiae Maiestatis sculpendis*)⁹⁵.

Najpierw wykonane zostały cztery medaliony z przedstawieniami ewangelistów (ryc. 20—23). Kiedy to nastąpiło, dokładnie nie wiemy. Liczne zajęcia w latach 1526-1528, w tym stawianie kopuły i latarni, roboty przy odlewach z brązu i kilkakrotne, w 1527 r. wyjazdy z Krakowa do kamieniołomów, na pewno nie ułatwiały pracy samemu Berrecciemu. W każdym razie cztery pierwsze płaskorzeźby były gotowe na pewno przed początkiem lutego 1529 r.⁹⁶

Problem poziomu artystycznego tak istotnych elementów dekoracji kaplicy zaprzętał uwagę również króla i jego najbliższych doradców. Z ich zapewne inicjatywy zrodziła się myśl sprowadzenia do Krakowa jeszcze jednego wybitnego rzeźbiarza tym razem z bliższych okolic, bo z Wenecji. Chodzi mianowicie o zatrudnionego w bazylice padewskiej przy jednej z figuralnych płaskorzeźb kaplicy Św. Antoniego, Giovanniego Maria Mosca. Nie ma powodu, by nie wierzyć informacji tamtejszego kronikarza Bernardina Scardeone, mimo że pochodzi ona dopiero z 1560 r., iż Mosca, zwany później il Padovano, został zaproszony *à rege Poloniae... pro sepulchro regio illic magnificentissime construendo*, czyli właśnie do prac rzeźbiarskich w naszej kaplicy⁹⁷. Również daty związane z koń-

cem jego bytności w Padwie, 2 kwietnia 1529 — kiedy zapłacono mu za wyjazd do Wenecji w celu znalezienia zastępcy, oraz dnia następnego — ostatnia wypłata za płaskorzeźbę „Cud z pucharciem”⁹⁸, wyraźnie wskazują, że powołanie artysty do Polski miało związek z planowanym zatrudnieniem przy figuralnych rzeźbach kaplicy królewskiej. Mimo nagłego opuszczenia prestiżowego zamówienia we własnym kraju Mosca do Krakowa przypuszczalnie na czas nie dotarł. Do takiego wniosku skłania zarówno fakt, że w Polsce był notowany źródłowo dopiero od 1532 r., jak też, a może przede wszystkim to, że żadna z rzeźb figuralnych kaplicy nie zdradza śladu jego dłuta, co wykazały badania Anny Markham Schulz, autorki gruntownej monografii twórczości artysty⁹⁹.

Mimo zatem starań podjętych przez dwór realizacja nietatwego zadania pozostała w rękach Berrecciego i jego dotychczasowych współpracowników. Dnia 6 lutego 1529 r. została zawarta z mistrzem Bartłojem umowa przewidująca, iż powinien on wykonać (*debet exsculpere...*) *propriis impensis ac sumptibus* następujące rzeźby z czerwonego marmuru: *integrum corpus regium armatum, coronatum ac pallio circum amictum, quod locabitur supra capsam sepulturae; figuras sex integras ac omnibus suis partibus perfectas absolutasque sanctorum Petri, Pauli, Sigismundi, Joannis Baptistae, Venceslai atque Floriani, in spatia seu interstitia oblonga ad praesens vacua... statuendum locandumque* oraz *figuras duas medias vel dimidias rotundas Salomonis videlicet ac David similes illarum, in quibus imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque*. Z kolei z piaskowca myślenickiego *exsculpere debet ... figuras duas integras David videlicet et Judith, extra capellam in angulis ... locandas sistendasque*. Na wszystkie te prace miał Berrecci otrzymać

⁹⁵ „dla wykonania rysunków a przy tym sześciu prób kolistych figur marmurowych (jakie) mają być rzeźbione do kaplicy Królewskiego Majestatu” — P. Popiel, o.c., s. 69; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 26—27 (gdzie błędnie *fiendum* zamiast *fiendis* i *rotundum* zamiast *rotundis*). Nie chodziło tutaj zatem o posągi, jak utrzymywał S. K. om ornicki, o.c., s. 71, tym bardziej, że w późniejszej umowie z Berreccim wolno stojące posągi nazywane są *figurae integrae* w odróżnieniu od medalionów określanych jako *figurae rotundae* (zob. tamże, s. 117).

⁹⁶ Zob. niżej przypis 100.

⁹⁷ Pełny tekst: „Is modo (ut fertur) à rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est, et magno stipendio donatus pro sepulchro regio illic magnificentissime construendo: ex eoque regi reginaeque quam gratissimus” („został, jak powiadają,

przez króla Polski przyrzeczony wielkimi obietnicami i wielkim uposażeniem wynagrodzony do wspaniałego wykonania tam grobu królewskiego; z tego powodu jest on w największych łaskach u króla i królowej”) — Bernardino Scardeone, *De antiquitate urbis Pataviae et claris civibus patavinis libri tres*. Basileae 1560, s. 377 — cyt. wielokrotnie, m.in. Feliks Kopera, *Jan Maria Padovano*. „Prace Komisji Historii Sztuki”, (dalej PKHS), VII, 1937—1938, s. 222—223.

⁹⁸ Zob. m.in. Helena Kozakiewiczowa, *Jan Maria Padovano. Życie i działalność we Włoszech*. „BHS”, R. XXVI:1964, s. 154.

⁹⁹ Anne Markham Schulz, *Giammaria Mosca called Padovano. A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*. Maszyn., 1993. Por. zbliżoną opinię H. Kozakiewiczowej, *Rzeźba XVI w. ...*, s. 37.

ogromną sumę 900 florenów oraz odpowiednią ilość żelaza i ołowiu dla umocowania gotowych rzeźb¹⁰⁰.

Z tekstu umowy najwyraźniej wynika, że Berrecci podjął się zadania głównie jako przedsiębiorca i osoba nadzorująca, odpowiedzialna za należyty poziom wykonania dzieł (*has figuras ... praedictus Bartholomaeus eleganter, polite, adfabre ac magistraliter caelaturum se recepit, ita ut in totum laboribus hactenus ad capellam saepesatam factis diligentia, cura artificioque responsurae sint*)¹⁰¹. Do niego zatem należał dobór wykonawców, rozdzielanie czynności i cała organizacja pracy, a także z jego szkatuły, w ramach przyznanej sumy ogólnej, miały pochodzić uzgodnione ze współpracującymi rzeźbiarzami wypłaty za wykonane przez nich dzieła.

O zatrudnieniu kilku rzeźbiarzy świadczy przede wszystkim szybkość realizacji tak wielkiego zamówienia. Przez cały rok 1529 niewykwalifikowani pomocnicy (*rustici*) przygotowywali materiał polerując marmury¹⁰². W czerwcu tegoż roku pła-

cono już za ołów do osadzenia kamieni¹⁰³, a w listopadzie za haki do umocowania *aliquae sculpturae de lapide in capella*¹⁰⁴. Z marca roku następnego — 1530, pochodzą wydatki na trzy wielkie pręty żelazne i gwoździe do kaplicy¹⁰⁵. W tym też roku gotowe rzeźby ustawiano nie tylko w środku, ale i na zewnątrz. We wrześniu z pracowni Włochów pod zamkiem przewieziono dwa posągi *super sacellum*, czyli figury Dawida i Judyty, a cztery wielkie ankry do ich umocowania dostarczył kowal w połowie grudnia¹⁰⁶. Do końca roku 1530 otrzymał Berrecci za wykonane prace większość należności — 600 florenów. Pozostałą sumę, 300 florenów, wypłacono mu do 30 marca 1531 r.¹⁰⁷

O tym, że przy realizacji zamówienia zatrudnionych było kilku rzeźbiarzy, świadczy także bardzo różnicowany poziom artystyczny wykonania dzieł i wyraźne odmienności stylistyczne poszczególnych ich grup, co zresztą od dawna zwracało uwagę badaczy¹⁰⁸. Mimo własnoręcznych zapewne projektów i licznych wskazówek oraz zapowiadanych w umowie starań o utrzymanie jednolitego poziomu

¹⁰⁰ „winien wyrzeźbić własnym kosztem i staraniem” „pełną postać króla w zbroi, koronie i odzianego w płaszcz, która zostanie umieszczona na sarkofagu nagrobka”, „sześć figur pełnych, wykończonych i doskonałych we wszystkich swoich częściach, świętych Piotra, Pawła, Zygmunta, Jana Chrzyciela, Wacława i Floriana do ustawienia i umieszczenia w pustych dotąd podłużnych przestrzeniach czy przerwach (ścian)”, „półfigury dwie koliste Salomona i Dawida podobne zaiste do tych, w których wizerunki 4 ewangelistów do tejże kaplicy tenże sam Bartłomiej przedstawił i wyrzeźbił”, „winien wyrzeźbić (...) dwie figury pełne Dawida i Judyty dla umieszczenia i ustawienia na narożach z zewnątrz kaplicy” — tekst umowy opubl. S. Komornicki, o.c., s. 117—118.

¹⁰¹ „figury te (...) wspomniany Bartłomiej przyjął do wybornego, ozdobnego, bardziej niż kunsztownego wyrzeźbienia, w taki sposób, aby w całości odpowiadały robotom dotychczas wykonanym w wyżej wymienionej kaplicy, starannością, troskliwością (sporządzenia) i sztuką” — S. Komornicki, o.c., s. 76—77, a także Julian Pagaczewski, w dyskusji nad referatem Zbigniewa Hornunga („PKHS”, VII:1937—1938, s. 37*) pierwsi zwrócili uwagę na charakter zobowiązania Berrecciego jako przedsiębiorcy (zob. także: Karol Estreicher, Julian Pagaczewski, *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?*, „Rocznik Krakowski”, XXVIII, 1937, s. 152; Stanisław Lorentz, *Nagrobek Zygmunta I w mauzoleum wawelskim*, „BHS”, XV:1953, nr 3—4, s. 31; A. Fischinger, *Ze studiów nad rzeźbą figuralną kaplicy Zygmuntońskiej. Pomnik króla Zygmunta I*, „Studia do Dziejów Wawelu”, IV:1978, s. 226). Odmiennego zdania jest H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 37, która uważa, że „dziełem (Berrecciego) były projekty i modele, oraz — w przypadku jakiegoś udziału innego rzeźbiarza — czuwanie nad ostatecznym szlifem”, lecz nie stara się wytłumaczyć wyraźnych różnic stylistycznych pomiędzy rzeźbami, mimo że je także zauważa.

¹⁰² Na początku roku pracowało 5 pomocników, potem od wiosny tylko 2—3. Koszta ich pracy pokrywał Boner w ramach

wydatków na budowę zamku — zob. A. Chmiel, o.c., s. 97—100; A. Franaszek, B. Przybyszewski, o.c., s. 31—32. Por. S. Komornicki, o.c., s. 77.

¹⁰³ A. Chmiel, o.c., s. 108.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 120.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 152.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 142, 157. O ukończeniu pracy w 1530 r. świadczy wzmianka mówiąca o położeniu w dniu 21 sierpnia 1530 fundamentów nowego skrzydła zamku wawelskiego *magistro Bartholomeo Florentino operante, qui etiam consummavit capellam regiam*. *Monumenta Poloniae Historica*, T. III, Lwów 1878, s. 105—106.

¹⁰⁷ S. Komornicki, o.c., s. 118, 77 przypis 1. W istocie było to 750 złotych dukatów (czerwonych złotych), czyli suma ogromna, tym bardziej, że nie obejmowała ona kosztów marmuru, a także pracy niewykwalifikowanych pomocników. Dla porównania: Jacopo Sansovino, w myśl umowy z 1516 r., za wykonanie posągu Madonny z Dzieciątkiem (słynnej Madonny del Parto, wysokości 188 cm) dla kościoła S. Agostino w Rzymie otrzymał 250 dukatów, ale musiał pokryć koszt marmuru (po ukończeniu rzeźba została wraz z wartością materiału oceniona na 300 dukatów). Tenże artysta za blisko 3-metrową figurę św. Jakuba Apostoła do katedry we Florencji dostał w 1518 r. 150 fl. Z kolei honorarium Padovana (G.M.Mosca) za wielofigurową płaskorzeźbę do kaplicy Św. Antoniego w Padwie wyniosło (wedle umowy z 1520 r.) 198 dukatów. Tulio Lombardi i Lorenzo Bregno za podobne rzeźby wzięli każdy po 250 dukatów. Zob. Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. New Haven-London 1991, s. 25, 318; A. Markham Schulz, o.c., rozdz. I, s. 37, 45.

¹⁰⁸ Por. m.in. Jan Bótoz-Antoniewicz, *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu*, „PKHS”, T. I, 1917—1919, s. XXVI; S. Komornicki, o.c., s. 78; Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 104—110; A. Bochnak, *Kaplica...*, s. 18; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 221; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 37—38.



Ryc. 24. Wenecja. Kościół S. Maria dei Miracoli. Fragment płaskorzeźby pilastra. Fot. O. Böhmer, Venezia

Fig. 24. Venice. The church of S. Maria dei Miracoli. Fragment of pilaster relief. Photo: O. Böhmer, Venezia

prac, nie udało się Berrecciemu uniknąć znacznej różnorodności¹⁰⁹. Toteż jeśli pominąć piaskowcowe figury Dawida i Judyty, które w ciągu wieków uległy zniszczeniu¹¹⁰, wśród rzeźb marmurowych dają się wyodrębnić cztery grupy.

Do pierwszej zaliczyć przychodzi medaliony z przedstawieniami ewangelistów oraz całopostaciową figurę św. Piotra (ryc. 20—23, 26a). Od pozostałych rzeźb odróżniają je charakterystyczne proporcje ciała, polegające na zbyt małej głowie w stosunku do całości postaci, a równocześnie nadmiernie powiększonym korpusie. Przede wszystkim wyróżnia je dynamiczne kształtowanie nienaturalnie rozwichrzonych i jak gdyby zmiętych szat o ostro załamujących się, kanciastych fałdach. Ten styl, obcy rzeźbie florenckiej¹¹¹, przypomina — zdaniem Anny Markham Schulz — dzieła lombardz-

kiego warsztatu braci Mantegazza, zatrudnionego przy dekorowaniu katedry w Mediolanie oraz fasady klasztornej kościoła Certosa di Pavia¹¹². Z kolei ogólna zasada kompozycji medalionów, polegająca na włączeniu do „akcji” symboli świętych pisarzy, zdradza inspiracje weneckie, o czym przekonują — nie wysokiej zresztą klasy — dzieła z kręgu twórczości Pietro Lombardi, a mianowicie reliefy z przedstawieniami ewangelistów, zdobiące pendentywy Capella Gussoni w weneckim kościele S. Lio (ryc. 25)¹¹³. Płaskorzeźby te łączy z krakowskimi również charakterystyczny szczegół w postaci fałd promieniście rozchodzących się przy guzach szat zarówno św. Marka w kościele weneckim, jak też św. Łukasza i św. Jana Ewangelisty na Wawelu. Za reminiscencję tego szczegółu kostiumologicznego uznać trzeba także analogiczne

¹⁰⁹ Do zasad, które Berrecci narzucił wszystkim wykonawcom zaliczyć trzeba staranne obliczenie wymiarów figur, tak aby — zgodnie z florencką tradycją — głowy świętych dla oglądających wypadły w miejscu zbiegu rowkowania muszli w niszach, wywołując w ten sposób efekt zbliżony do nimbów — por. B. Boucher, o.c., s. 28.

¹¹⁰ Zachowane jeszcze w końcu XVI w. (A. Franaszek, B. Przybyszewski), s. 57) później zostały usunięte — zob. L. Kalinowski, *Treści artystyczne...*, s. 6; Jan Przała, *Nieznana rzeźba z warsztatu Berrecciego w Grodzisku*. „Studia do dziejów Wawelu”, T. III:1968, s. 455—461.

¹¹¹ Przez niektórych autorów uznawany nawet za reminiscencję północnoeuropejskiej rzeźby gotyckiej — zob. Władimir R. Zaloziecki, *Studie zur figuralen Ausschmückung der Jagellonenkapelle (Siegmundkapelle) in Krakau*. „Belvedere”, V: 1924, s. 174, 179, 181, 184; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI w. ...*, s. 38. Tezie tej przeciwstawił się Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 115—116.

¹¹² A. Markham Schulz, o.c., rozdz. IV, s. 7, a także list do autora z dn. 10 marca 1993.

¹¹³ Deutsches Kunsthistorisches Institut we Florenzi, Arch. Fot. nr 289012—14. Por. S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 261, il. 36-b.

ukształtowanie kokard z rozchodzącymi się gwiazdzście fałdami na tunice wawelskiej figury św. Piotra. Wreszcie unikatowe, profilowe ujęcie tarczy słonecznej, z której wydobywają się węzowate promienie, w medalionie ze św. Janem Ewangelistą spotykamy chyba tylko w plastyce weneckiej: w dekoracji jednego z pilastrów kościoła S. Maria dei Miracoli (ryc. 24) oraz na fragmencie rzeźbiarskiego fryzu pochodzącego z kościoła S. Andrea della Certosa¹¹⁴.

Wspólne autorstwo omawianych czterech reliefów i figury św. Piotra, oprócz ogólnej zbieżności stylowej, zaświadcza także niektóre szczegóły techniczno-warsztatowe. Uderzająca jest np. identyczność opracowania małżowin usznych głowy św. Mateusza i św. Piotra (ryc. 27). Toteż nie może dziwić, że wawelska figura księcia apostołów zdradza również związki z rzeźbą wenecką. Cała dolna partia posągu, ogólna kompozycja fałdów szaty, a zwłaszcza układ i gest lewej ręki żywo przypominają ukształtowanie figury Prudencji z nagrobka doży Niccollò Tron w kościele S. Maria dei Frari, dzieła Antonio Rizzo i jego pomocników (1476-1478, ryc. 26b)¹¹⁵. Chyba zatem nieprzypadkowe jest także podobieństwo rzeźbiarskich szczegółów głowy stojącego posągu doży i naszego św. Piotra, widoczne w analogicznie akcentowanych warkoczowatych brwiach i podobnie rozchodzących się zmarszczkach po bokach oczu i nosa (ryc. 27b, 28)¹¹⁶.

Drugą grupę stanowią dwa posągi pod względem artystycznym najlepsze z całego zespołu, a mianowicie św. Zygmunta i św. Pawła (ryc. 29—30)¹¹⁷. Dzieła te o zbliżonej wysokiej klasie artystycznej łączy także wspólna florencko-rzymska proveniencja stylistyczna. I tak poza i charakter ekspresji figury św. Zygmunta są oczywistą trawestacją florenckiego Dawida Michała Anioła¹¹⁸. Z kolei pochylona głowa św. Pawła z rozwianymi

kosmykami rozdzielonej pośrodku brody wiele zawdzięcza głowie bożka Pana (ryc. 30b, 31), jednej z podziwianych ówczesznie rzeźb antycznych przechowywanych w rzymskiej kolekcji rodziny Della Valle¹¹⁹, przy czym mocno ściągnięte brwi i pofałdowanie czoła zdradzają znajomość dramatycznej głowy słynnego Laokoona, odkrytego w Rzymie w 1506 r., przyswojoną być może poprzez dzieła z kręgu Michała Anioła, jak np. uzupełnienie figury starożytnego bóstwa rzeki przerobionej na początku XVI w. na Arno, ze zbiorów Leona X w watykańskim Cortile del Belvedere (ryc. 38b)¹²⁰. O tym, że mamy w wypadku obu figur świętych do czynienia z dziełami tego samego dłuta, przekonują liczne podobieństwa szczegółów (ryc. 30), takich jak usta o wydatnej, niemal napuchniętej górnej wardze, łuki brwiowe prawie pozbawione owłosienia, powieki pośrodku wygięte ku górze oraz brak zmarszczek wokół oczu, a wreszcie charakterystyczne cięcie skręconych kosmyków włosów i miękko układające się pionowe fałdy szat.

Kolejna grupa, trzecia, to figury świętych: Wacława, Florianą i Jana Chrzciciela, przez dotychczasowych badaczy z reguły rozpoznawane jako najsłabsze (ryc. 32, 33)¹²¹. Łączy je przede wszystkim zbliżona poza, w której ważną rolę odgrywa prawa ręka w nienaturalny sposób podkurczona do góry i przedstawiona w rażąco wadliwym skrócie perspektywicznym. O tożsamości dłuta świadczą takie szczegóły, jak: gładkie, niemal pozbawione zmarszczek twarze o rozchylnych ustach i kroplowatej bruzdzie pod nosem, wylupiane oczy o powiekach podkreślonych od dołu parą linii, czy wreszcie płomienście krzaczaste brwi ze stosunkowo szeroką przerwą u nasady nosa (ryc. 32). Florencką formację artysty zdradza kilka szczegółów kompozycyjnych, a mianowicie podgięta bez istotnego uzasadnienia lewa ręka św. Florianą (ryc. 33a), w geście wyraźnie zapożyczonym z figury

¹¹⁴ Pilaster w S. Maria dei Miracoli (warsztat Tulio Lombardi) — Deutsches Kunsthistorisches Institut we Florencji, Arch. Fot. nr 237210. Fryz z S. Andrea — Pietro Paoletti, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*. Venezia 1893, t. II, s. 227, il. 152.

¹¹⁵ Por. Wiebke Pohlandt, *Antonio Rizzo*. „Jahrbuch der Berliner Museen”, XIII:1971, s. 187—191, il. 15; Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo. Sculptor and Architect*. Princeton 1983, s. 54—56, 63—64, 171—177 (poz. 16), il. 78—80. Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 112, il. 32 — rzecz znamienita, jako analogię „w uformowaniu ręki” posągu św. Piotra przytacza figurę Chrystusa z Museo Civico w Padwie.

¹¹⁶ Por. W. Pohlandt, o.c., s. 180—184, il. 12 na s. 183; A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo...*, s. 52—53, il. 65, 68, 69. Należy w tym miejscu przypomnieć, że wszystkie cztery medaliony ewangelistów i posąg św. Piotra łączył już z rzeźbą regionu weneckiego J. Bołoz-Antoniewicz, o.c., s. XXIII—XXIV.

¹¹⁷ Wysoki poziom ich wykonania podkreślali m.in. J. Bołoz-Antoniewicz, o.c., s. XXVI i W. R. Zaloziecki,

o.c., s. 170—171 — św. Paweł; Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 106, 114, a także A. Bochnak, *Kaplica...*, s. 21—22 i H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 38 — św. Zygmunt.

¹¹⁸ Pierwszy zauważył to Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 114, a po nim rozwinął Tadeusz Dobrowolski, *Analogie (metoda analizy porównawczej w historii sztuki)*. *Posąg św. Zygmunta w kaplicy Zygmuntońskiej*. [w:] *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki*. IX:1971, s. 32—34.

¹¹⁹ Zob. S. Mossakowski, *I Pan di Della Valla e la loro fortuna a Cracovia*. [w:] *Festschrift Michal Bristiger* (w druku). Por. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1509—1900*. London 1982, s. 301—303, il. 159; Phyllis P. Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. Oxford 1986, s. 109—111, il. 75.

¹²⁰ Zob. Georg Daltrop [w:] *Raffaello in Vaticano*, o.c., s. 100—101 (poz. 61).

¹²¹ Por. m.in. J. Bołoz-Antoniewicz, o.c., s. XXIII; Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 105—106; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 38.



Ryc. 25. Wenecja. Capella Gussoni przy kościele S. Lio. Tonda z przedstawieniami ewangelistów: a — św. Mateusza; b — św. Marka.
Fot. O. Böhm, Venezia

Fig. 25. Venice. Capella Gussoni of the Church of S. Lio. Tondos with the Evangelists: a — St. Matthew; b — St. Mark. Photo:
O. Böhm, Venezia



Ryc. 26. a — Kraków. Kaplica Zyguntowska. Figura św. Piotra. Fot. Stanisław Stępniewski; b — Wenecja. Kościół S. Maria dei Frari. Figura Prudencji z nagrobka doży Niccollò Tron. Wg Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo*. Princeton 1983, il. 79

Fig. 26. a — Cracow. The Sigismund Chapel. Figure of St. Peter. Photo: Stanisław Stępniewski; b — Venice. The church of S. Maria dei Frari. Figure of Prudentia from the tombstone of the Doge Niccolò Tron. Acc. to: Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo*. Princeton 1983, ill. 79



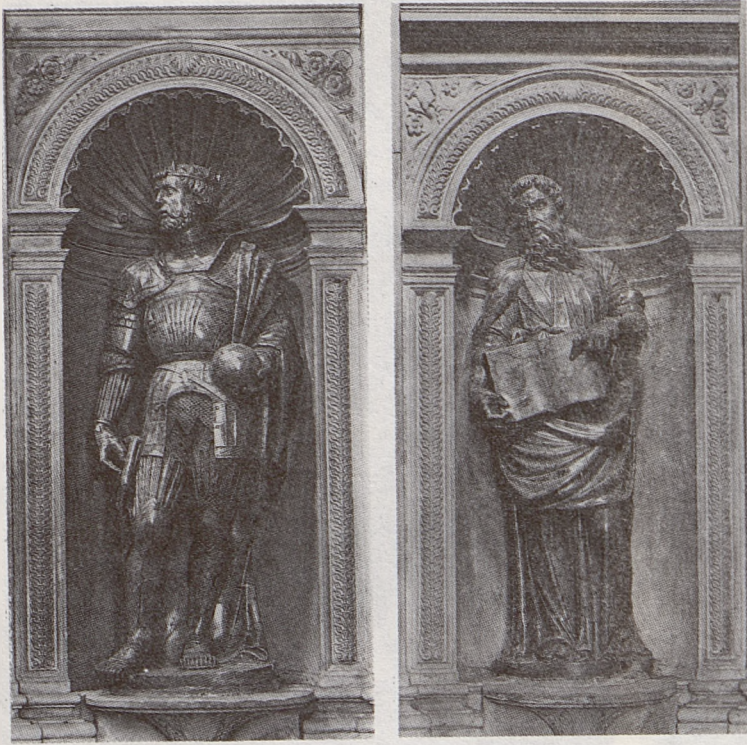
Ryc. 27. Kraków. Kaplica Zygmuntowska: a — głowa postaci św. Mateusza; b — głowa posągu św. Piotra.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 27. Cracow. The Sigismund Chapel: a — head of the figure of St. Matthew, b — head of the statue of St. Peter.
Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 28. Wenecja. Kościół S. Maria dei Frari. Głowa posągu doży Niccolò Tron. Wg A. Markham Schulz, o.c., il. 69

Fig. 28. Venice. The church of S. Maria dei Frari. Head of a statue of Doge Niccolò Tron. Acc. to: A. Markham Schulz op. cit., ill. 69



Ryc. 29. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Posągi: a — św. Zygmunta; b — św. Pawła.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 29. Cracow. The Sigismund Chapel. Statues: a — St. Sigismund; b — St. Paul.
Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 30. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Głowy posągów: a — św. Zygmunta; b — św. Pawła. Fot. Stanisław Stępniewski
Fig. 30. Cracow. The Sigismund Chapel. Heads of statues: a — St. Sigismund, b — St. Paul. Photo: Stanisław Stępniewski



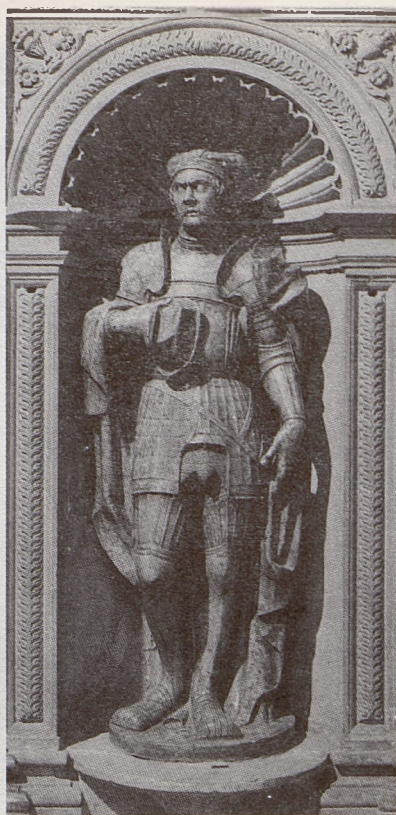
Ryc. 31. Rzym. Muzeum Kapitołińskie. Głowa posągu Pana.
Wg Francis Haskell i Nicolas Penny, *Taste and the Antique*.
New Haven-London 1982, il. 161

Fig. 31. Rome. The Capitoline Museum. Head of a statue of Pan.
Acc. to: Francis Haskell and Nicolas Penny, *Taste and the Antique*.
New Haven-London 1982, ill. 161



Ryc. 32. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Głowy posągów: a — św. Floriana; b — św. Wacława; c — św. Jana Chrzciciela.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 32. Cracow. The Sigismund Chapel. Heads of statues: a — St. Florian; b — St. Wenceslaus; c — St. John the Baptist.
Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 33. Kraków. Kaplica Zygmuntońska. Posągi: a — św. Floriana; b — św. Wacława; c — św. Jana Chrzciciela. Fot. E. Rachwał
 Fig. 33. Cracow. The Sigismund Chapel. Statues: a — St. Florian; b — St. Wenceslaus; c — St. John the Baptist. Photo: E. Rachwał



Ryc. 34 a — Florencja. Katedra. Posąg św. Andrzeja (A. Ferruzzi); b — Wenecja. Kościół S. Maria dei Frari. Posąg św. Jana Chrzciciela (Donatello). Wg Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London, 1991, il. 56, 97

Fig. 34 a — Florence. Cathedral. Statue of St. Andrew (A. Ferruzzi); b — Venice. Church of S. Maria dei Frari. Statue of St. John the Baptist (Donatello). Acc. to: Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. New Haven-London 1991, ill. 56, 97

św. Andrzeja, rzeźby Andrea Ferrucciego w katedrze S. Maria dei Fiori (po 1512, ryc. 34a)¹²², oraz znamienny układ lewej ręki św. Jana Chrzyciela z dłonią przytrzymującą banderolę (ryc. 33c), podobnie jak to czyni św. Jan Chrzyciel — drewniana figura Donatella z 1438 r., przeznaczona dla kaplicy nacji florenckiej w kościele dei Frari w Wenecji (ryc. 34b)¹²³.

Do grupy ostatniej, czwartej, zaliczymy dwa medaliony z wizerunkami królów-proroków Salomona i Dawida oraz leżącą na sarkofagu figurę Zygmunta I (ryc. 35, 36, 37, 41). Swoim stylem odróżniające się wyraźnie od płaskorzeźb z przedstawieniami ewangelistów, formalnie bardzo sobie bliskie, reliefy obu medalionów bywały tradycyjnie łączone z posągami monarchy także ze względu na podobieństwo głów biblijnego króla Salomona i króla Zygmunta (ryc. 35b, 36), świadczące o dążeniu rzeźbiarza do portretowego oddania rysów tego samego modelu, którym był niewątpliwie zleceniodawca¹²⁴. Związki te znajdują również potwierdzenie w szczegółach wykonania warsztatowego, takich jak linie zmarszczek pod oczami ostro zaznaczone rylcem, krzaczaste brwi schodzące się u nasady nosa, wąskie usta, a przede wszystkim lekko tylko pofałdowane, niemal proste włosy, które w wypadku głów Salomona i Zygmunta są prymitywnie modelowane rylcem bez użycia dłuta. We wszystkich tych rzeźbach zwraca uwagę kont-

rast między interesującą koncepcją artystyczną a słabością wykonania. Monumentalność kompozycji hieratycznie frontalnych półpostaci królów-proroków, operującej wielkimi liniami i powierzchniami, przykro kontrastuje z prymitywizmem oddania szczegółów, by wspomnieć tylko ledwo w płaskim reliefie zaznaczone berło w ręce króla Dawida (ryc. 35a)¹²⁵.

Kontrast ten jest jeszcze bardziej widoczny w rzeźbie króla spoczywającego na sarkofagu (ryc. 36, 37). Ogólna koncepcja ujęcia postaci zastanawia swą niezwykłością. Poza figury wspartej na łokciu i ze skrzyżowanymi nogami nawiązuje w sposób oczywisty do antycznej tradycji przedstawieniowej, a mianowicie rzymskich bogów rzek, z których rzeźba zwana „Marforio” zachowana od dawna na Kapitolu stała się jeszcze w średniowieczu niemal symbolem starożytnego Rzymu (ryc. 38a), a dwie inne statuy — bogów Tybru i Nilu, odkryte w pobliżu kościoła S. Maria sopra Minerva w latach 1512-1513, przechowywano na poczesnym miejscu w zbiorach watykańskiego Belwederu, w pobliżu dodanej za pontyfikatu Leona X trzeciej statuy, wspomnianego już boga Arno (ryc. 38b)¹²⁶. Wybór tej właśnie pozy dla figury monarchy podyktowany został zapewne nie tylko faktem, że figurę „Marforio” do początku XVI stulecia uważano za wyobrażenie Marsa, a nawet Jowisza, lecz także tym, iż układ formalny spoczywających bogów rzek był

¹²² Zob. B. Boucher, o.c., s. 14—15, il. 56, który podkreśla tradycyjalizm rzeźby Ferrucciego w duchu florenckiego Quattrocenta (Nanni di Banco, Donatello). Por. też podobną uwagę Z. Hornunga, *Mauzoleum...*, s. 120, który zresztą rzeźbę Ferrucciego ze względu na „nienaturalne wyodrębnienie rąk” zestawia z bliżej nie określonymi posągami kaplicy (tamże, s. 115, il. 31).

¹²³ Zob. B. Boucher, o.c., s. 47, 49, il. 97. Por. Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*. Princeton 1963, s. 187—189, il. 89. Z posągami tym rzeźbiarz krakowski mógł się łatwo i dobrze zapoznać w czasie swej podróży z Toskanii do stolicy Polski, zapewne przez Wenecję, gdzie z kolei w najnaturalniejszy sposób skierować musiał swe kroki do kaplicy skupiającej kolonię florentczyków.

¹²⁴ Oba medaliony i posąg Zygmunta I łączono ze sobą od dawna, kierując się zresztą rozmaitymi przesłankami, por. m.in.: J. Bołoz-Antoniewicz, o.c., s. XXIV; S. Cercha, F. Kopera, o.c., s. 18; K. Estreicher, J. Pagaczewski, o.c., s. 155; A. Bochnak, *Kaplica...*, s. 18—19; S. Lorentz, o.c., s. 32—33; Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*. Kraków 1971, s. 234; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 226—229. Powszechnie też podkreślano odmienną stylistyczną obu reliefów od wcześniej wykonanych medalionów z postaciami ewangelistów — zob. m.in.: W. R. Zaloziecki, o.c., s. 174—179; J. Pagaczewski w dyskusji nad referatem Z. Hornunga, o.c., s. 37*; Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 106; S. Lorentz, o.c., s. 32; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 226, 229—230. Problem portretowej wierności nagrobnej figury króla omawiali: Józef Muczowski, *Nieznane portrety Zygmunta Starego*. „Rocznik Kra-

kowski”, XXIII:1932, s. 121—138; A. Bochnak, *Kaplica...*, s. 20—21; Mieczysław Złat, *Typy osobowości w polskiej sztuce XVI w.* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 262.

¹²⁵ Schematyzm i słabość wykonania obu medalionów nie uszła uwagi m.in. T. Dobrowolskiego, o.c., s. 234; A. Fischingera, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 226, 229 i H. Kozakiewiczowej, *Rzeźba...*, s. 38—39.

¹²⁶ Zob. F. Haskell, W. Penny, o.c., s. 10, 258—259, 272—273, 310—311 (poz. 57, 65, 79); P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 99—104 (poz. 64, 66, 67); G. Daltrop, loc. cit. Wczesne oddziaływanie formalne tego typu rzeźb antycznych dostrzec można już u Lorenza Ghibertiego (figury Adama i Ewy u dołu bordiury drugich, „rąjskich” podwoi florenckiego Baptisterium, 1425—1452), a także u Antonia Federighi (figury z Loggia della Mercanzia w Sienie, 1464). Zanim te antyczne wzory zostały w sposób genialny przetworzone w słynnych posągach kaplicy medycejskiej przez Michała Anioła (1524—1533, por. zwłaszcza „Crepuscolo” z nagrobka Lorenza ks. Urbino) wykorzystywali je tacy artyści, jak Giuliano da Sangallo w projekcie fasady kościoła S. Lorenzo we Florencji z 1516 r. (Uffizi, rys. 281A) oraz Rafael w dekoracji watykańskiej Sala di Costantino (postać Jowisza Kapitolinińskiego w scenie spotkania cesarza Konstantyna z papieżem Sylwestrem I, 1519—1521). O przedstawieniach antycznych bogów rzek w odniesieniu do rzeźby wawelskiej wspominali: Mieczysław Złat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.* [w:] *Treści dzieła sztuki*. Warszawa 1969, s. 108 i H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 41, a rzeźby Ghibertiego w tym kontekście wzmiankował A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 233, il. 19.



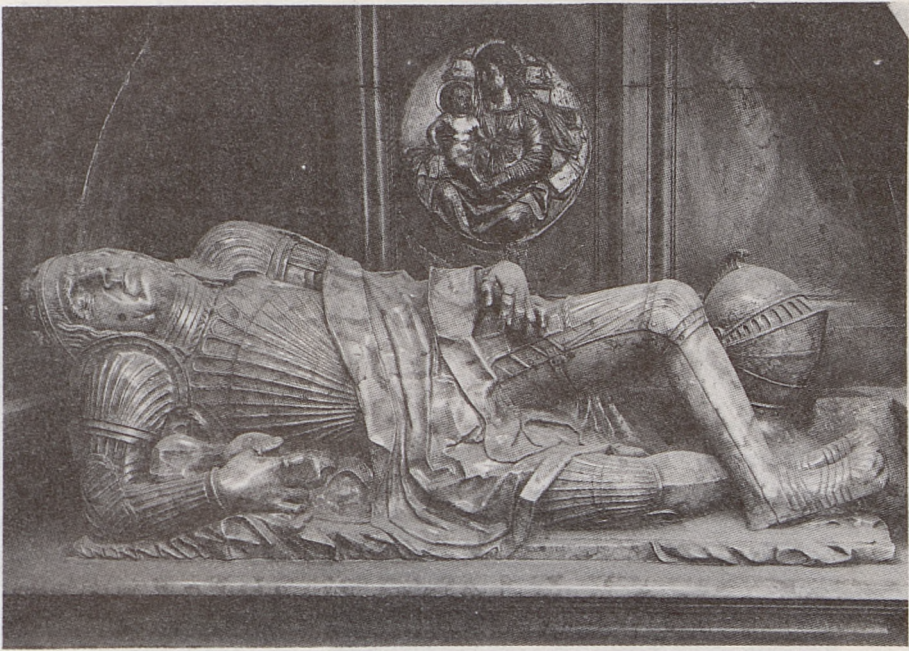
Ryc. 35. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Tonda z przedstawieniami królów biblijnych: a — Dawida; b — Salomona.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 35. Cracow. The Sigismund Chapel. Tondos with the Biblical kings: a — David; b — Salomon. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 36. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Głowa posągu króla
Zygmunta I. Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 36. Cracow. The Sigismund Chapel. Head of the statue of
king Sigismund I. Photo: Stanisław Stępniewski



Ryc. 37. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Posąg króla Zygmunta I.
Fot. Stanisław Stępniewski

Fig. 37. Cracow. The Sigismund Chapel. Statue of king Sigismund I.
Photo: Stanisław Stępniewski

identyczny z niektórymi przedstawieniami Herkulesa (*Hercules cubans*), o czym w epoce Berrecciego dobrze świadczyła znana rzeźba ze wzgórza kwirynalskiego, znajdująca się obecnie w Muzeum Watykańskim jako tzw. Herkules Chiaramonti (ryc. 39a)¹²⁷.

Zadaniem projektodawcy rzeźby wawelskiej było obmyślenie najwłaściwszej formy dla figury

nagrobnej. W tym celu postanowił zatem nawiązać równocześnie do innej antycznej tradycji przedstawieniowej, tj. wyobrażenia snu, tym bardziej że narzucała się — zwłaszcza w sytuacji żyjącego monarchy-zleceniodawcy — rozpowszechniona w kręgach także krakowskich humanistów neoplatonско-stoicka koncepcja snu jako „słabszego brata śmierci”¹²⁸. Rozwiązania for-

¹²⁷ Zob. Ruth M. Gais, *Some Problems of River-God Iconography*. „American Journal of Archaeology”, LXXXII: 1978, z. 3, s. 367—369; P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 99, 168—169 (poz. 133); Walter Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. T. I, Berlin 1903, s. 812—814 (poz. 733). Typ przedstawienia odpoczywającego Herkulesa w kontekście polskiej rzeźby nagrobkowej wspominał M. Zlat, *Leżące figury...*, s. 108, 110, zaznaczając jednak: „heraklejskiego motywu odpoczynku nie można brać pod uwagę w interpretacji polskiego nagrobka, aczkolwiek współbrzmienia ideowego trudno nie zauważyć”. O niezmiernie ważnej roli ideowej mitu antycznego herosa w sztuce polskiego dworu, zwłaszcza doby Zygmunta I zob. A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 151—152, 201; Jerzy Kowalczyk, *Polskie portrety „all’antica” w plastyce renesansowej* [w:] *Treści dzieła sztuki*, o.c., s. 124; tenże, *Triumf i sława wojenna „all’antica” w Polsce w XVI w.* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, o.c., s. 312; S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo...*, s. 151—187; tenże, *O niektórych przedstawieniach...*, s. 333—344; Jerzy Banach, *Hercules polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984, s. 25—26, 51—53, 98—99, 131—134; Karolina Targosz, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*. „BHS”, XLVII:1986, z. 2—4, s. 147—150; Mieczysław Morka, *The Political Meaning of the Sigismund Chapel*. „Polish Art Studies”, X:1989, s. 24—25; Anna Boczkowska, *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów*. Warszawa 1993, *passim*.

Antyczny motyw formalny Boga Rzeki-Herkulesa oddziaływał także na pewien charakterystyczny sposób przedstawienia figur nagrobnych. Do przykładów wcześniejszych zaliczyć trzeba postać na projekcie grobowca niezidentyfikowanego duchownego, wykonanym przez anonimowego artystę z kręgu Antonia Sansovina (repr. m.in. A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, il. 16, s. 234; kwestie atrybucji zob. B. Boucher, o.c., s. 380, poz. 148), inne powstały znacznie później, nie bez wpływu dzieł Michała Anioła, por. m.in. Francesca de Sangallo — nagrobek biskupa Angelo Marzi-Medici w kościele SS. Annunziata we Florencji (ok. 1546), Giovanniego Montersoli — nagrobek Rafała Maffei w kościele S. Lino w Volterra (1547—1550) i Bartolomea Ammanati — nagrobek Antonia del Monte w kościele S. Pietro in Montorio w Rzymie (1550—1553), wszystkie wzmiankowane już przez Z. Hornunga, *Mauzoleum...*, s. 132, 141, il. 47—48 i A. Fischingera, *Santi Gucci...*, s. 102, il. 142.

¹²⁸ Zob. Helena Kozakiewiczowa, *Relazioni artistiche tra Roma e Cracovia nella prima metà del’500*. Wrocław 1972, s. 18—27; taż sama, *Rzeźba...*, s. 40 (obie prace oparte o tekst nieopublikowanej pracy doktorskiej autorki z 1964 r.); M. Zlat, *Leżące figury...*, s. 102—109; J. Kowalczyk, *Triumf...*, s. 307—315. W całość problematyki neoplatonickich kręgów stolicy Polski owych czasów wprowadza K. Targosz, o.c., s. 131—163.

malnego dostarczała tutaj inna słynna rzeźba watykańska, odkryta w 1512 r. i uznana za przedstawienie Kleopatry — dziś rozpoznana jako śpiąca Ariadna — o skrzyżowanych nogach i z głową podpartą na ręce (ryc. 40)¹²⁹. Pod wpływem tego rodzaju antycznych przedstawień narodził się właśnie nowożytny typ figury nagrobkowej z uśpioną postacią wspartą na ręce, do którego rozpowszechnienia przyczyniły się zwłaszcza dwa nagrobki kardynalskie z kościoła S. Maria del Popolo, dzieła Andrea Sansovina, powstałe w latach 1505-1507¹³⁰.

Motywowane względami pozaartystycznymi, a mianowicie koncepcją ideową, połączenie dwóch odmiennych antycznych typów wyobrażeń nie mogło dać w pełni zadowalającego rezultatu. Ciało odpoczywającego Herkulesa wspartego na łokciu wymagało uniesienia głowy, podczas gdy figura

postaci pogrążonej we śnie — solidnego jej podparcia dłonią lub złożenia na ramieniu. Udane artystyczne połączenie obu schematów było prawie niemożliwe¹³¹. Przekonuje o tym wyraźnie rzeźba wawelska, tym bardziej, że jej wykonawca nie był artystą zbyt wysokiego lotu (ryc. 36, 37). Głowa króla jest tutaj nienaturalnie „wbita” w pozbawione barku ramię, napierśnik zbroi ujęty *en face* nie odpowiada pozycji leżącego korpusu i nóg monarchy, a oba naramienniki okrywające pozbawione proporcji ręce — prawą krótszą, a lewą dłuższą — nie łączą się organicznie z resztą zbroi. Katastrofa anatomiczna całej figury — to wynik, jak wolno sądzić, nie tylko słabości talentu wawelskiego rzeźbiarza, lecz także dominacji zbyt wygórowanego programu ideowego, który wykroczył poza możliwości, jakie dawało ciało odziane w pełną zbroję¹³².

¹²⁹ Rzeźba powszechnie podziwiana i opiewana przez poetów, m.in. w poemacie Baltazara Castiglione. Zob. F. Haskell, N. Penny, o.c., s. 184—187 (poz. 24); P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 113—114 (poz. 79). W kontekście polskich rzeźb nagrobnych watykańska Ariadna cytowana była przez M. Złata, *Leżące figury...*, s. 104, il. 4 i H. Kozakiewiczową, *Rzeźba...*, s. 41.

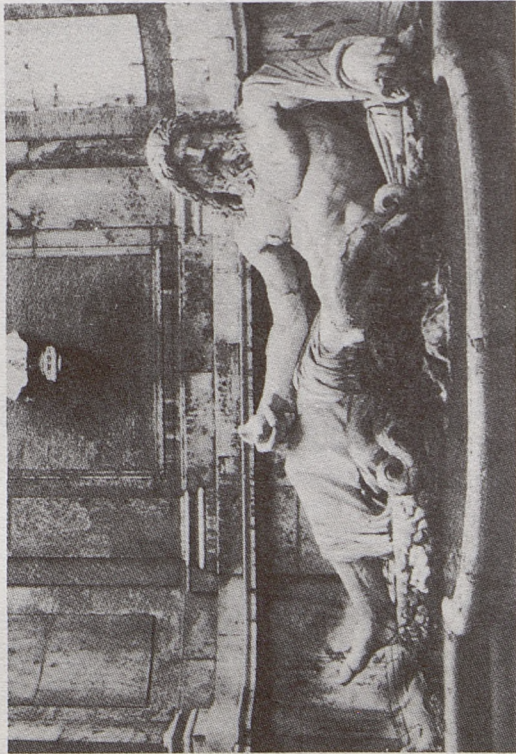
Dodatkowym wzorem formalnym mogły być dla Berreciego wizerunki śpiącego Endymiona na niektórych rzymskich sarkofagach antycznych, jak ten wtórnie użyty w średniowieczu jako chrześcijański nagrobek w Camposanto w Pizie (Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*. Bd.III, Abt. I, *Actaeon-Hercules*, Berlin 1897, s. 71, nr 53, tabl. XV). Lecz przedstawienia tej postaci w pozie szczególnie bliskiej do dzieła wawelskiego (skrzyżowane nogi, głowa przechylona do tyłu i korpus wsparty na łokciu — por. znany sarkofag z Muzeum na Kapitolu, inw. 725) — o ile mi wiadomo — nie były jeszcze znane w l. ów. XVI w. (zob. P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 68-69, poz. 26).

¹³⁰ Stan badań na temat nagrobków Sansovina zob. Anna Cavallaro (w katalogu: *I luoghi di Raffaello a Roma*. Roma 1983, s. 114—116). O popularności stworzonego przez nie typu przedstawienia postaci nagrobnej świadczy zdanie Mario Maffei, który w 1527 r. posłał do Voltery jako model dla przyszłego nagrobka brata „el disegno de una di quelle sepulture belle del Popolo” (cyt. za Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*. Torino 1990, s. 194, przyp. 56). Z czasu przed i około powstania rzeźby wawelskiej można wymienić następujące nagrobki stosujące ten typ leżącej postaci: w Rzymie — kardynała Pietro Manzi da Vicenza w kościele S. Maria in Aracoeli (A. Sansovino, ok. 1509), papieża Hadriana VI w kościele S. Maria dell'Anima (B. Peruzzi, 1523—1529), kardynała Francesca Armellini w kościele S. Maria in Trastevere (A. Elia, L. i M. Marrina, 1522—1524), Antonia Albertoni w kościele S. Maria in Aracoeli (dzieło anonimowe, po 1509); w Neapolu — Giovanella da Cunco w kościele S. Maria delle Grazie w Capanapoli (G. Malvito, 1517—1519); w Comiso na Sycylii — Gaspare Naselli w kościele S. Francesco (A. Gagini, 1525—1530); w Toskanii — rycerza z rodziny Bandini z kościoła Santa Croce w Fossabanda, obecnie w S. Francesco w Pizie (anonimowe, 1520—1530), niezidentyfikowanego rycerza z Museo Bardini we Florencji (anonimowe, ok. 1530); w Reggio Emilia — biskupa Buonfrancesco Arlotti w katedrze (B. Spani, po 1508); w Parmie — Sforzino Sforza w kościele S. Maria della Steccata (G. F. D'Agate, 1528—1539); w Mediolanie — bis-

kupa Battisty Bagarotti z kościoła S. Maria della Pace, obecnie w Castello Sforzesco (A. Fusina, 1519); w Lodi — Bassiano da Ponte w katedrze (A. Fusina, ok. 1510); w Wenecji — biskupa Lorenzo Gabriel z kaplicy przy kościele S. Giovanni e Paolo, obecnie w Wiedniu (anonimowe, 1515—1519), Jacopo Pesaro w kościele S. Maria dei Frari (zap. bracia Lombardo, 1524); w Weronie — Galesio Nichesola w katedrze (J. Sansovino, 1530—1532). Niektóre z tych dzieł cytowali także polscy autorzy, zwłaszcza Z. Hornung i H. Kozakiewiczowa. W Polsce — jak wiadomo — pierwszym nagrobkiem z postacią w typie figur Sansovina (choć równocześnie nawiązującym do antycznych rzeźb przedstawiających uśpionego Erosa — zob. P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 89, poz. 51) był dziecinny nagrobek Ludwika Mikołaja Szydłowieckiego w kolegiacie w Opatowie (warsztat Berreciego, 1525).

¹³¹ Dlatego też w rzeźbie nagrobnej jest ono niezmiernie rzadkie. W ślad za Krystyną Sinko-Popielową, Z. Hornungiem i H. Kozakiewiczową, z czasu przed powstaniem dzieła krakowskiego wymienić potrafimy zaledwie dwie figury nagrobkowe ujęte w pozie zbliżonej do antycznego typu Boga Rzeki-Herkulesa, a zarazem z głową śpiącego odchyloną do tyłu, lecz nie wspartą na dłoni czy złożoną na ręce; a mianowicie: Giovanniego Michiel, kardynała di Sant'Angelo, w kościele S. Marcello w Rzymie (ok. 1511, wzgl. po 1519, anonimowe dzieło z kręgu Sansovinów — zob. ostatnio B. Boucher, o.c., s. 33—34, 368—369, poz. 111) i Andrea Bonifacio Cicara z kościoła SS. Severino e Sosio w Neapolu (B. Ordoñez, po 1520). Pierwszy z przedstawionych w ten sposób — duchowny w dość luźnych szatach pontyfikalnych mniej razi swą nienaturalnością, z kolei głowę drugiego podtrzymuje dodatkowo aniołek-putto. Powoływane jako przykłady, a zarazem wzory omawianej pozy (M. Złat, *Leżące figury...*, s. 108; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 236) dwa arcydzieła malarstwa: „Mars” (ok. 1485) Botticellego i tzw. „Sen Scypiona” (ok. 1504—1505) Rafała (oba w zbiorach Galerii Narodowej w Londynie) ukazują jednak swych bohaterów w sposób naturalny wspierających się na plecach i na ramieniu, a nie wyłącznie na łokciu.

¹³² Nic więc dziwnego, że niektórzy badacze zwracali już uwagę na niekonsekwencje i sprzeczności widoczne w kompozycji posągu króla, por. Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 131, 146; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 40—41; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 221. Słuszne jest też mniemanie tego ostatniego (s. 235): „wyjaśnienia (...) trzeba poszukiwać w zamierzonym programie treściowym pomnika”.



Ryc. 38. Rzym. Antyczne posągi bogów rzek: a — Muzeum Kapitołińskie. Figura „Marforio”. Wg F. Haskell, N. Penny, o.c., il. 134; b — Muzeum Watykańskie. Figura „Arno”. Fot. Musei Vaticani

Fig. 38. Rome. Ancient statues of River Gods: a — the Capitoline Museum. Figure of “Marforio”. Acc. to: F. Haskell, N. Penny, op. cit., il. 134; b — the Vatican Museum. Figure of “Arno”. Photo: Musei Vaticani



Ryc. 39. a — Rzym. Muzeum Watykańskie. „Hercules Chiaromonti”. Fot. ze zb. autora; b — Badia di Passignano. Figura św. Jana Gwালberta (B. da Rovezzano, z uzupełnieniami G. B. Cacciniego). Wg Antonio Natali, *Giovanni Caccini „eccelente nel restaurare”*. „Paragone”, XLII, Gennaio 1991, il. 1

Fig. 39. a — Rome. The Vatican Museum. “Hercules Chiaromonti”. Photo from the author’s collection; b — Badia di Passignano. Figure of St. John the Baptist (B. da Rovezzano, with additions by G. B. Caccini). Acc. to: Antonio Natali, *Giovanni Caccini “eccelente nel restaurare”*. “Paragone”, XLII, Gennaio 1991, ill. 1



Ryc. 40. Rzym. Muzeum Watykańskie. Śpiąca Ariadna (Kleopatra). Wg F. Haskell, N. Penny, o.c., il. 96

Fig. 40. Rome. The Vatican Museum. Sleeping Ariadne (Cleopatra). Acc. to: F. Haskell, N. Penny, op. cit., ill. 96

Po tym, co zostało powiedziane, nasuwać się musi pytanie: czy i jak można łączyć wykonawców wyróżnionych grup dzieł z nazwiskami rzeźbiarzy zatrudnionych w warsztacie Berrecciego. Próbuując znaleźć odpowiedź na to pytanie, wypada przede wszystkim odrzucić ewentualne przypuszczenie o udziale w pracach przy wykonywaniu marmurowych rzeźb figuralnych artystów, którzy nie pojawiali się w rachunkach bonerowskich i innych krakowskich źródłach z tej epoki. Poza osobą Giovanniego Maria Mosca (późniejszego Padovana), który powołany do pracy w Polsce na pewno niczego wówczas nie wykonał, nie ma żadnych podstaw do wysuwania przypuszczenia o działalności w stolicy jakiegoś bliżej nie znanego wybitniejszego rzeźbiarza włoskiego, bo zachowałyby się po nim jakiś ślad w źródłach królewskich, miejskich czy kościelnych¹³³.

Pozostaje zatem ponowne przyjrzenie się osobom spośród dotychczasowych współpracowników mistrza Berrecciego pod kątem możliwości ich udziału w realizacji nowego, odpowiedzialnego zamówienia. Teoretycznie w grę wchodzić by mogli wszyscy ci, którzy na pewno wykonywali prace rzeźbiarskie (*lapicidi*) i w czasie trwania ostatniej umowy, tj. od 1524 r., byli najlepiej wynagradzani (od 7,5 do 10 fl. miesięcznie). Rzeźbiarzy takich, poza samym mistrzem Bartłojem, było dziewięciu, jeżeli nie liczyć kamieniarza Michała, płatnego od 6 do 7,5 fl., który przestał pracować u Berrecciego już w marcu

1525 r. i zapewne wyjechał z Krakowa, skoro nie wspominają o nim później żadne źródła¹³⁴.

Równocześnie trzeba zaznaczyć, że zanim Berrecci przystąpił na dobre do realizacji umowy (6 lutego 1529 r.), zmarło dwóch spośród wyżej wynagradzanych członków jego ekipy, we wrześniu 1527 r. — Jan Soli¹³⁵ oraz pod koniec 1529 lub na początku 1530 r. — Rafał z Florencji, czynny ostatnio tylko do marca 1529¹³⁶. Z kolei jeden z najbardziej cenionych współpracowników mistrza, Giovanni Cini ze Sieny, który do marca 1529 r. otrzymywał aż 10 florenów, wyjechał zaraz potem do rodzinnego miasta, gdzie przebywał do 1532 r.¹³⁷ Wreszcie należy pamiętać, że praca przy odkuwaniu dużych marmurowych rzeźb figuralnych pochłaniać musiała cały czas zaangażowanych artystów, skoro to duże zamówienie zostało tak szybko zrealizowane. Ponieważ koszty robocizny płać Berrecci — mieściły się one w ogromnej sumie, na jaką opiewała umowa — dlatego rzeźbiarze zatrudnieni przez niego nie mogli pojawiać się w tym samym czasie na listach wypłat w rachunkach królewskich prowadzonych przez Seweryna Bonera. Znaczyłyby to bowiem branie udziału także w innych jeszcze pracach¹³⁸. Spośród członków warsztatu Berrecciego wykluczyć więc należy jako przypuszczalnych współpracowników mistrza przy odkuwaniu rzeźb figuralnych również tych wszystkich, którzy pobierali w latach 1529—1531 stałe honoraria wypłacane

¹³³ Por. m.in. . Przybyszewski *Wypisy* — 1985, passim.

¹³⁴ Zob. S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60 (poz. 7).

¹³⁵ A. Chmiel, o.c., 75; S. Komornicki, o.c., tabl. na s. 62.

¹³⁶ Zob. B. Przybyszewski, *Wypisy* — 1985, s. 28.

Warto wspomnieć, że egzekutorem jego testamentu był Bernardyn Zanobi de Gianotis.

¹³⁷ Przed wyjazdem 17 marca 1529 r. zlecił opiekę nad swoim majątkiem pozostawionym w Krakowie Berrecciemu i Bernardynowi Zanobi de Gianotis, zob. J. Ptaśnik, o.c., s. 245, 273, poz. 657, 718; S. Komornicki, o.c., s. 62.

¹³⁸ Zbliżoną opinię wyraziła H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 37.

przez Bonera¹³⁹. W ten sposób z listy domniemanych pomocników mistrza wyeliminowani zostają: Mikołaj Castiglione (płacony 8 fl.), Antoni z Fiesole i Wilhelm z Florencji (obaj płaceni po 7,5 fl.), wszyscy notowani w rachunkach Bonerowskich bez przerwy do 30 marca 1531 r.¹⁴⁰

Podjęwając się realizacji zamówienia, mógł zatem mistrz Berrecci liczyć na pomoc tylko trzech spośród swoich dotychczasowych najlepszych współpracowników: Bernardyna Zanoliego de Gianotis (pobierającego 10 fl.), Filipa z Fiesole i rzeźbiarza imieniem Zoan, dopiero od czterech lat pracującego w zespole (zarabiających po 8 fl.) Wszyscy trzej przerywają — rzecz zrozumiała — pracę w kaplicy wynagradzaną przez Bonera¹⁴¹, najwcześniej, bo już w listopadzie 1527 r. wspomniany Zoan¹⁴², w maju i kwietniu 1529 r. kolejno Bernardyn Zanolis i Filip z Fiesole¹⁴³.

Niektórzy badacze, rozumiejący dosłownie znany passus umowy z 1528 r. dotyczący uprzednio wykonanych medalionów z postaciami ewangelistów, które *hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculptisque* uznali, że mamy do czynienia z bezspornym dowodem autorstwa Berreccio w odniesieniu do owych czterech płaskorzeźb¹⁴⁴. Pomijając powszechnie znany obyczaj epoki, w której tego typu kontrakty z artystami nigdy nie dają pewności co do ich własnoręcznego udziału w zrealizowanej pracy, sam styl reliefów, wywodzący się z zupełnie innych kręgów artystycznych niż te, w których formował się główny twórca kaplicy Zygmuntońskiej, zmusza do odrzucenia autorstwa Berreccio.

¹³⁹ Czyli wprost odwrotnie niż sądził Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 104: „w latach 1529—1531, w których ostatecznie wykonane zostały w marmurze [...] odnośne figury i płaskorzeźby, byli u niego [tj. Berreccio] zajęci w charakterze pomocników Wilhelm z Florencji, Antoni z Fiesole oraz Mikołaj Castiglione z Florencji. Wymienionych zatem artystów uznać należy za współwykonawców omawianej grupy zabytków rzeźbiarskich z wyłączeniem tonów z postaciami Ewangelistów, które ukończone zostały najpóźniej w roku 1528”.

¹⁴⁰ Zob. S. Komornicki, o.c., tabl. po s. 60. Niestety księga rachunków bonerowskich obejmująca czas od 1 listopada 1527 do 31 marca 1531 (AGAD, dział XIX, ks. 1—46) spłonęła w czasie wojny i cytowana praca Komornickiego stanowi w tej sprawie jedyne źródło.

¹⁴¹ Fakt ten całkowicie opacznie zrozumieli: Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 104; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 228. Trafne natomiast było spostrzeżenie H. Kozakiewiczowej, *Rzeźba...*, s. 37: „W Krakowie przebywali nadal Bernardino de Gianotis i Filip z Fiesole. Dopiero jesienią 1531 r. Bernardino podpisuje umowę o budowę katedry płockiej, a więc zajął się w latach 1529—1531 innymi pracami (...) również mógł współpracować przy wykuwaniu rzeźb do kaplicy”.

¹⁴² Zob. S. Komornicki, o.c., s. 78, który mylnie identyfikuje artystę z Padovanem i całkowicie błędnie wnioskuje: „Za daleko prowadziłby już domysł, że (Zoan) pracował w latach 1529 i 1530 na osobisty rachunek Berreccio około

Osobą, która przychodzi na myśl jako domniemany wykonawca owych medalionów, a także figury św. Piotra jest oczywiście rzeźbiarz Zoan, pochodzący zapewne z Veneto, tym bardziej, że jego imię znika z rachunków bonerowskich właśnie wtedy, gdy aktualna się stała realizacja płaskorzeźb zaprojektowanych przez Berreccio w połowie 1526 r.¹⁴⁵

Nieco trudniej ustalić autora rzeźb najlepszych — posągów św. Zygmunta i św. Pawła. Ich florencko-rzymski rodowód artystyczny skłania jednak do wysunięcia przypuszczenia, że wykonawcą był tutaj Bernardyn Zanolis de Gianotis, florentczyk z pochodzenia, lecz nieprzypadkowo w źródłach nazywany *Romanus*¹⁴⁶.

Praca nad odkuwaniem grupy rzeźb wymienionej jako trzecia, tj. figur św. Wacława, św. Floriana i św. Jana Chrzciciela, przypadłaby zatem w udziale ostatniemu spośród rozpoznanych współpracowników Berreccio, zatrudnionych przy realizacji umowy, czyli Filipowi z Fiesole. Był to jeden z najdawniej przebywających w Krakowie członków warsztatu mistrza Bartłomieja, a przy tym osoba bardzo ambitna i aktywna na wielu polach¹⁴⁷. Istotny szczegół, jakim jest głowa Gorgony zdobiąca pancerz antykizującej zbroi św. Floriana (ryc. 15b, 32a), niezmiernie bliska w swej formie analogicznym maskom występującym w kandelabrowo-groteskowej dekoracji grupy płaskorzeźb wnętrza, którą oznaczyliśmy literą E, oraz jednego z pilastrów (nr 14, ryc. 15a) i jednego przyłuczka okiennego (nr 11) w tamburze, pozwala

zakontraktowanych przezeń posągów i medalionów i że dlatego nie był wymieniany w wykazach współpracowników”.

¹⁴³ Ibidem, tabl. po s. 60. Z enigmatycznej zapiski autora wynika, że prace Bernardyna Zanoliego, za które otrzymywał on wynagrodzenie między kwietniem a czerwcem 1529 r., były niewielkie, skoro w kwietniu 1529 r., dostał on od Bonera tylko 5 florenów.

¹⁴⁴ Zob. K. Estreicher, *Szkice o Berreccio...*, s. 64; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 226—227.

¹⁴⁵ Trzeba też zauważyć, że weneckie pochodzenie artysty nie jest sprzeczne z cechami charakterystycznymi dla rzeźby lombardzkiej, jakie w dziełach tej grupy zauważa A. Markham Schulz (zob. przyp. 112), gdyż między miastem na lagunach a ośrodkami lombardzkimi istniała w tej epoce szczególna wymiana wartości i artystów.

¹⁴⁶ Z osobą tego rzeźbiarza figurę św. Pawła łączył już S. Komornicki (w dyskusji nad referatem Z. Hornunga, o.c., s. 37*).

¹⁴⁷ B. Przybyszewski, *Wypisy — 1970*, s. 72—73, przypis 3. Około 1530 r. stosunki między tym artystą a Berreccio były jeszcze poprawne i dopiero potem się popsuły (zob. tenże, *Wypisy — 1985*, s. 23). Jest rzeczą zastanawiającą, że Filip z Fiesole nadał swemu synowi urodzonemu w Krakowie właśnie imię Florian (zob. tenże, *Przebieg zatargu Andrzeja Zebrzydowskiego, kanonika i późniejszego biskupa krakowskiego z muratorami włoskimi w latach 1535—1540*. [w:] *Symbolae historiae artium*, o.c., s. 411).

sądzić, że mamy do czynienia z dziełami tego samego artysty.

Wreszcie na temat medalionów z postaciami Salomona i Dawida oraz posągu sarkofagowego króla Zygmunta nie ma chyba wątpliwości, kto był autorem ich kompozycji. Dodatkowo trzeba zaznaczyć, że na wybór przez Berrecciego poży wspartego na łokciu i odpoczywającego antycznego herosa jako modelu najodpowiedniejszego dla postaci nagrobnej króla Polski nie bez wpływu być musiała analogiczna kompozycja figury św. Jana Gwalberta, dzieło Benedetta da Rovezzano z czasu między 1506 a 1513 r. przeznaczone dla mauzoleum tego świętego w Badia di Passignano (ryc. 39b), przy którym współdziałał — jak się zdaje — również przyszły twórca kaplicy Zygmuntowskiej¹⁴⁸.

Decydująca rola Berrecciego w projektowaniu omawianych trzech rzeźb jest chyba oczywista, nieoczywisty natomiast pozostaje jego własnoręczny udział jako wykonawcy¹⁴⁹, albo wypada uznać, że Berrecci był bardziej projektodawcą i przedsiębiorcą oraz rzeźbiarzem-dekoratorem niż artystą zdolnym do samodzielnego wykonywania rzeźb figuralnych¹⁵⁰, albo należy przyjąć, że w wypadku

najbardziej ambitnej rzeźby swego głównego dzieła, zajęty rozlicznymi obowiązkami i zajęciami praktycznymi¹⁵¹, ułatwił sobie pracę posługując się znacznie mniej zdolnym pomocnikiem, którego osoba wymyka się możliwościom naszej analizy¹⁵².

Mimo istotnych błędów anatomicznych dekoracyjnie ułożona figura królewska o świetnie wyważonych proporcjach w stosunku do dynamicznie profilowanej tumbi (ryc. 41), wspartej na okazałych lwich łapach ze złoczonego brązu, oglądana z profilu, a niegdyś znakomicie wkomponowana w całość niszy nagrobnej (ryc. 3), na pierwszy rzut oka niczym nie razi¹⁵³. I ten w sumie bardzo dodatni efekt ogólny, obok elementów czysto ideowych, zadecydował właśnie o tak niezwykle szerokim i trwałym oddziaływaniu królewskiego pomnika na późniejszą polską rzeźbę sepulkralną, a nawet zwiódł w końcu niejednego wytrawnego znawcę i historyka sztuki¹⁵⁴.

Kompozycja nagrobka uzupełniona została w 1531 r. przez wmurowanie powyżej figury Zygmunta tonda z przedstawieniem Madonny i Dzieciątka (ryc. 41), odlanego z miedzi, którą Berrecci otrzymał od Bonera w lipcu tegoż roku, i pokrytego złotem, na które wydatek zanotowano pod datą 13

¹⁴⁸ O tej rzeźbie Rovezzana, po uszkodzeniach w czasie zdobywania Florencji w 1530 r. uzupełnionej (głowa, krzyż, prawa noga) przez Giovanniego Caccini w 1580 r., zob. Antonio Natali, *Giovanni Caccini, „eccellente nel restaurare”. Un'ipotesi di restituzione a Benedetto da Rovezzano. „Paragone”, Nuova Serie, XLII: Arte, nr 25/491, Gennaio 1991, s. 3—14, il. 1, a o prawdopodobnym udziale Berrecciego w początkowych pracach nad dekoracją mauzoleum S. Giovanni Gualberto i jego współpracy z Rovezzanem. — S. Mossakowski, *Proweniencja...*, s. 182—186, 191.*

¹⁴⁹ W trwającej od dziesięcioleci dyskusji na temat autorstwa figury Zygmunta I za osobą Berrecciego opowiedzieli się przede wszystkim P. Popiel, o.c., s. 66; T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*. Wyd. 1950, s. 267; S. Lorentz, o.c., s. 31—33; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, s. 45.

¹⁵⁰ Por. uwagę Z. Hornunga, *Mauzoleum...*, s. 119 — „Berrecci był [...] pozbawiony wybitniejszych uzdolnień w dziedzinie plastyki figuralnej [...] był raczej dekoratorem”.

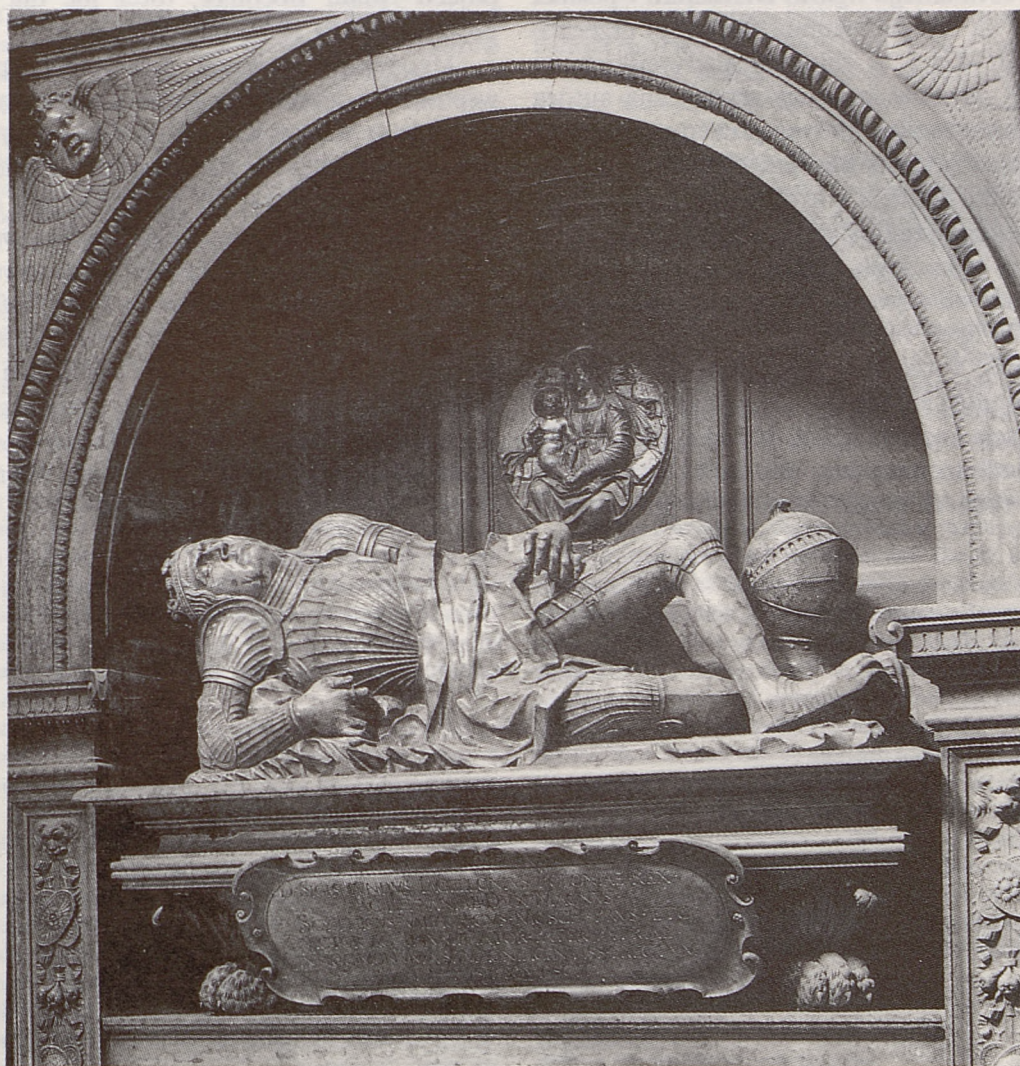
¹⁵¹ Wykaz odnośnych źródeł podaje B. Przybyszewski, *Wypisy — 1985*, s. 21—23. Trzeba pamiętać, że co najmniej od lipca 1530 r. Berrecci był także zatrudniony przy budowie nowego skrzydła zamku na Wawelu, zob. *Monumenta Poloniae Historica*, T. III, 1878, s. 105 (kamień węgielny położono 21 lipca 1530); AGAD, Księgi Skarbu Koronnego, nr 65, s. 145 (wyłaty z dni 20 i 27 sierpnia 1530). Por. A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 227.

¹⁵² Za dzieło powstałe pod bezpośrednim nadzorem mistrza, wedle jego projektu, lecz przy udziale pomocników, uznali figurę króla: T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*. Wyd. 1959 s. 308—310; A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 226—229, który stawia tezę: „o dwóch artystach-twórcach rzeźby nagrobnej w kaplicy: projektodawcy, tj. autorze koncepcji przestrzennej

i układu posągu oraz wykonawcy, realizującym przedłożony mu projekt”, oraz wyprowadza wniosek: „przy obecnym stanie wiedzy zagadnienie ustalenia nazwiska wykonawcy posągu należy traktować jako otwarte”, „najśluszniesze wydaje się określenie wykonawcy królewskiego posągu jedynie jako współpracownika Berrecciego”.

¹⁵³ Poprawnej rekonstrukcji pierwotnej koncepcji nagrobka dokonał A. Fischinger, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 216—220, il. 6. Florencką tradycję komponowania pełnoplastycznych posągów w ściślejszej zależności od miejsca ich ustawienia omawia Frederick Hartt, *Thoughts on the Statue and the Niche*. [w:] *Art Studies for an Editor: 25 Essays in Memory of M.S. Fox*. New York 1975, s. 99—106.

¹⁵⁴ Por. m.in. K. Estreicher, J. Pagaczewski, o.c., s. 154: „Wartością artystyczną posąg ten (Zygmunta) góruje nad wszystkim co w zakresie rzeźby figuralnej w kaplicy Zygmuntowskiej istnieje [...] Doskonałe opanowanie formy, wyborny rysunek portretowej, pełnej wyrazu głowy króla, świetny rysunek rąk, swobodne przerzucenie przez zbroję płaszcz królewskiego, który jako cienki, jedwabny, układa się w drobne fałdy — wszystko to razem daje utwór godny rzeźbiarza sprowadzonego z Włoch [...] Twórcą tej rzeźby był istotnie marmorarius insignis” oraz A. Bochnak, *Kaplica...*, s. 20—21: „Najlepszą z tych rzeźb [...] jest niewątpliwie posąg nagrobny Zygmunta Starego [...] Monumentalność całości, portretowa prawda dostojnego oblicza monarchy, nie schlebiająca jakiemuś szablonowemu ideałowi „władczemu”, ale wierna w oddaniu siły indywidualności, doskonałe opanowanie formy, świetny modelunek, zróżnicowanie odtwarzanych materiałów, a więc wyczuwalna twardość maksymilianowskiej zbroi, lekkość i powiewność zarzuconego na nią jedwabnego płaszczu i miękkość ciała, wszystko to rozstrzyga o wysokim poziomie artystycznym rzeźby”.



Ryc. 41. Kraków. Kaplica Zygmuntowska. Tumba z posągiem króla Zygmunta I.
Fot. Stanisław Sępniewski

Fig. 41. Cracow. The Sigismund Chapel. The statue of king Sigismund I.
Photo: Stanisław Sępniewski

sierpnia¹⁵⁵. Kompozycja postaci reprezentująca bizantyjsko-włoski typ ikonograficzny zwany Glikophilusa, szczególnie popularny w sztuce Toskanii od czasu Trecenta¹⁵⁶, a przede wszystkim — trafnie zauważone przez Annę Markham Schulz — przejęcie układu formalnego figurki Dzieciątka z postaci Diomedesa na słynnej gemmie antycznej przechowywanej od 1471 r. w zbiorach medycejskich we Florencji¹⁵⁷, zdradza formację artystyczną autora projektu płaskorzeźby. Nie ma powodu, żeby wątpić, iż był nim również Berrecci¹⁵⁸. Ostatnim dziełem mistrza Bartłomieja w królewskiej kaplicy było wykucie piękną humanistyczną antyką łacińskich wersetów w polu fryzu belkowania dolnej strefy wnętrza budowli (ryc. 4), za co otrzymał wynagrodzenie 26 lipca 1533 r.¹⁵⁹

Wcześniej, 8 czerwca tegoż roku, w obecności króla Zygmunta i królowej Bony nastąpiła uroczysta konsekracja kaplicy, której dokonał biskup krakowski i podkanclerzy koronny Piotr Tomicki¹⁶⁰. Z kolei 13 czerwca przeniesiono do krypty zwłoki

zmarłej królowej Barbary i królowy Anny¹⁶¹. Wnętrze kaplicy nie miało jeszcze swego pełnego wyposażenia. To ostatnie w większości było już innej, nie włoskiej proveniencji artystycznej, a jego dzieje i wygląd opracował szczegółowo i wyczerpująco Adam Bochnak, toteż nie ma potrzeby powtarzania tu wyników jego pracy¹⁶².

Ukończoną budowlę powszechnie podziwiali współcześni. Nadworny poeta i znakomity humanista, biskup Andrzej Krzycki, w wierszu wykutym na południowej ścianie na zewnątrz kaplicy, sławił monarchę-fundatora: *Ne mirere hospes decus hoc sublime sacelli, Saxaque phidiaco sculpta magisterio, Hoc statuit Sigismundus opus...*¹⁶³ lecz równocześnie w innym wierszu zatytułowanym *In Opificem Sacelli Regii Bartholomeum Lapididum* oddawał hołd sztuce mistrza Berrecciego: *Ut cunctorum hominum Sigismundum fama loquatur // Virtute et meritis, praestitit ipse suis. // Illius ut laudes ne marmora muta silerent // Effecit tua nunc Bartholomaeae manus*¹⁶⁴.

¹⁵⁵ S. Komornicki, o.c., s. 72, przypis 4; A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 161—162. Podany przez Z. Hornunga, *Mauzoleum...*, s. 98 i A. Fischingera, *Pomnik Zygmunta I...*, s. 220 — rok 1526 jako data odlania (wzgl. pierwszego odlania) tonda to wynik bałamutnego zacytowania źródła przez S. Cerchę, F. Koperę, o.c., s. 105.

¹⁵⁶ Por. Günther Passavant, *Zu einigen Toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance*. „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXI:1987, z. 2/3, s. 235.

¹⁵⁷ Por. P.P. Bober, R. Rubinstein, o.c., s. 155—156, poz. 123. Gemma ta, opiewana przez Ghibertiego (*Commentarii*, III, 4), kopiowana w kręgu Donatella i studiowana przez Leonarda i Michała Anioła, miała przedstawiać — jak wówczas mylnie sądzono — Marsa lub Merkurego.

¹⁵⁸ Autorstwo Berrecciego przyjęli m.in. Z. Hornung, *Mauzoleum...*, s. 108 i H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, podpis il. 85.

¹⁵⁹ A. Chmiel, o.c., s. 196; S. Komornicki, o.c., s. 80. Inskrypcje te nie w całości zachowały się w swej pierwotnej formie, zob. S. Mossakowski, *Zmiany...*, s. 259.

¹⁶⁰ *Monumenta Poloniae Historica*. T. III, s. 97 i A. Chmiel, o.c., s. 197. Por. S. Komornicki, o.c., s. 84—85.

¹⁶¹ S. Komornicki, o.c., s. 86.

¹⁶² A. Bochnak, *Mecenat...*, s. 163—201. Dodać należy jedynie sprawę srebrnego zwieńczenia ołtarza kaplicy z podtrzymywanymi przez anioły (putta) herbami Polski, Litwy i Habsburgów, zob. Andrzej Fischinger, *Strusie jaja w kaplicy Zygmuntońskiej*. [w:] *Symbolae historiae artium*, o.c., s. 404—405, przypis 7.

¹⁶³ „Przybyszu! Niech cię nie zadziwia to wspaniałe piękno kaplicy i kamienie odkute z mistrzostwem Fidiasza, dzieło to wzniosł Zygmun...”. Napis cytowany wielokrotnie, zob. m.in. S. Komornicki, o.c., s. 116.

¹⁶⁴ „Na twórcę Kaplicy Królewskiej rzeźbiarza Bartłomieja”, „Aby sława Zygmunta przemawiała do wszystkich ludzi przewyższył (on) sam siebie cnotą i zasługą, (lecz) aby chwały tej nie przemilczały nieme marmury uczyniła to twoja ręka Bartłomieju”. Problem autorstwa tego wiersza rozwiązał K. Estreicher, *Szkice o Berreccim...*, o.c., s. 92—94, przypis 14. Por. K. Targosz, o.c., s. 161, przypis 269.

Summary

This essay offers a new and more precise examination of the chronology, character and stages of the construction and sculpture of one of the most outstanding accomplishments of Italian Renaissance artists north of the Alps — the sepulchral chapel of the Polish king Sigismund I in the cathedral on Wawel Hill in Cracow. Some of the results of this research have been presented by the author in: Bartolomeo Berrecci la chapelle Sigismund I-er à Cracovie, „Revue de l'art” 101, 1993, p. 67—85.

Construction was commenced in 1518 (the consecration of the foundation stone took place on 15 May 1519) upon the basis of a project presented to the monarch in 1517 by Bartolomeo Berrecci da Pontassieve, Florentine sculptor and architect (ca. 1480—1537). The work was conducted on the main part of the building, together with the stone exterior, up to the height of the cornice on the outside, and up to the base of the drum of the dome inside. This was the level to which the chapel was completed in 1520. The lavish sculpted decoration of the interior was executed in local sandstone and red marble brought from Hungary in the years 1521—1523; it involved nine Italian stonemasons whose names are known to us and who came mainly from Tuscany. Not until 1524 was the interior decoration installed. A detailed analysis of the forms, especially of the candelabra-grotesque ornaments which cover the pilasters of the interior, enabled the author to distinguish six groups of stylistically related reliefs, marked as A, B, C, D, E and F which, in his opinion, cannot be connected with the names of the particular sculptors mentioned in accounts.

At the end of 1524 work began on the stone drum and dome proper, together with the lantern and finial in the form of a bronze cupid carrying a cross. The drum was installed in the summer of 1525, and the construction of the dome proper (together with the lantern and finial) occupied the whole of 1526. Finally, the 1526—1527 period witnessed the completion of the royal throne stall, made of Hungarian marble, and embellished with gilt bronze putti which support the crown.

The most important from the ideological point of view, besides the silver altar from a later period, and the most difficult from the artistic viewpoint were figural marble sculptures, that is, the tomb with the figure of the monarch, six relief medallions and six figures of holy patrons which were executed under the

direction of Berrecci in two stages. The medallions with four Evangelists were made in about 1527, and the remaining sculptures (in accordance with a special agreement signed with Berrecci on 6 February 1529) in 1529—1531. A thorough analysis of these works, accompanied by an investigation into written sources, made it possible for the author to propose a hypothesis concerning the authorship of the particular sculptures which comprise the four groups. The author of the four medallions and the figure of St. Peter could have been the sculptor Zoan (we know only his Christian name) who probably came from Venice. An additional argument in favour of this supposition is a distinct connection between the Cracow sculptures and Venetian works of the period. The figures of St. Sigismund and St. Paul, the best from the whole group revealing a familiarity both with ancient sculptures (the head of Pan from the Roman Della Valle collection) and with "David" by Michelangelo, are apparently by Bernardino Zanobi de Gianotis, a coworker of Berrecci, trained in Rome. In turn, the figures of St. Wenceslaus, Florian and John the Baptist were presumably executed by Filip of Fiesole, another of the main authors of the chapel.

On the other hand, the medallions with the portraits of the Biblical royal prophets: Solomon and David, as well as the reclining figure of Sigismund I which combines two different ancient composition schemes of a reposing figure with crossed legs, namely: 1) sculptures of River Gods (as well as the recumbent Hercules), and 2) slumbering figures (the Vatican Museum sculpture of sleeping Ariadne-Cleopatra and akin sepulchral Renaissance figures, made popular by the works of Andrea Sansovino), can be ascribed to Berrecci himself, aided by one of his workers. Striking anatomical errors in the royal statue prove that Berrecci was more of an architect-designer and sculptor-decorator than a statuary, a creator capable of executing figural sculptures. The last Italian sculpture in the chapel was a bronze tondo with the figures of the Madonna and Child, which was made in 1531 according to a model by Berrecci. The ceremony of consecrating the royal chapel took place on 8 June 1533.

*Translated by
Aleksandra Rodzińska-Chojnowska*