



STANISŁAW CERCHA I FELIKS KOPERA

NADWORNÝ RZEŹBIARZ KRÓLA  
ZYGMUNTA STAREGO

# GIOVANNI CINI Z SIENY

I JEGO DZIEŁA W POLSCE

(Z 112 ILUSTRACYAMI W TEKŚCIE)



KRAKÓW  
NAKŁADEM J. CZERNECKIEGO.



GIOVANNI CINI Z SIENY



STANISŁAW CERCHA I FELIKS KOPERA

NADWORNY RZEZBIARZ KRÓLA  
ZYGMUNTA STAREGO

# GIOVANNI CINI Z SIENY

I JEGO DZIEŁA W POLSCE

(Z 112 ILUSTRACYAMI W TEKŚCIE)



KRAKÓW  
NAKŁADEM J. CZERNECKIEGO.  
**INSTYTUT**  
**BADAŃ LITERACKICH PAN**  
**BIBLIOTEKA**  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63

<http://rcin.org.pl>



20.227

KRAKÓW, Drukarnia „CZASU” pod zarządem A. Świerzyńskiego.



## PRZEDMOWA AUTORÓW.

---

Wiele dzieł włoskiego Odrodzenia powstało na naszej ziemi, nikt jednak nie zadał sobie trudu, aby dzieła te złączyć z indywidualnością pracujących u nas włoskich artystów, ich życiem je ożywić i powiązać w organizm rozwijający się i przekształcający w inne indywidualności, w szkoły i kierunki. Przedsięwzięcie takie jest istotnie i trudne i ryzykowne, gdyż rzadko kiedy mistrz oznaczał utwór podpisem lub monogramem. Odnosi się to przede wszystkim do najwcześniejszej epoki renesansu. Jednym z artystów tych czasów zamierzamy się zająć w niniejszym studium. Jest nim rzeźbiarz Jan Cini z Sieny. Przebywał on w Polsce blisko pół wieku; rozpoczął działalność w pierwszych latach panowania Zygmunta Starego, zatem w czasach najpiękniejszego rozkwitu sztuki... a przecie prócz rzeźb kaplicy Zygmuntońskiej nie wiążą jego nazwiska z żadnym innym dziełem, choć po ukończeniu tejże kaplicy żył i pracował lat trzydzieści...

Stydium o Cinim nie tylko dla dziejów sztuki w Polsce, ale także dla historii rzeźby włoskiej nie bez znaczenia, niniejszą rozprawą zaledwie może być rozpoczęte. Krytyka bowiem zestawionego w niej materiału, krytyka wszechstronna a przede wszystkim analityczna, z czasem ustali z wszelkiem prawdopodobieństwem prace, które temu artyście przypisać należy. Droga i metoda z takim świetnym rezultatem zastosowane do badania historii włoskiej sztuki powinnyby raz przecie pociągnąć badaczy sztuki w Polsce.

Wiele z naszych przypuszczeń w miarę postępu nauki niezawodnie nie utrzyma się, ale nawet w tym przypadku praca nasza posłuży za pomost do celu, który sobie wytknęliśmy.

Wypada nam w końcu złożyć podziękowanie za pomoc i uczynność w badaniach archiwalnych prof. Janowi Ptaśnikowi, p. Adamowi Chmielowi, p. Bolesławowi Biskupskiemu, Drowi Kazimierzowi Kaczmarczykowi i Drowi Władysławowi Zahorskiemu.

---



## ROZDZIAŁ PIERWSZY.

### Żywot artysty.

Giovanni Cini był synem Mateo di Cini i Margarety di Gabrielli di Giovanni Bighelari. Ojciec jego rodem z Settignano osiadł w r. 1504 w Sienie.<sup>1)</sup> Z tegoż samego Settignano pochodził Baldinelli, ojciec Angeli, matki Franciszka Lori,<sup>2)</sup> twórcy

<sup>1)</sup> Milanese wiadomość tę zaczerpnął z *Archivio di contratti di Siena* z r. 1535 i udzielił jej prof. M. Sokołowskiemu, który ją opublikował w pracy p. t.: *Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau* ogłoszonej w *Repertorium für Kunstwissenschaft* tom VIII, zeszyt IV, str. 415–417, 1885.

<sup>2)</sup> Wiadomość o pochodzeniu Loriego podał Sokołowskiemu również Milanese tamże str. 412. Milanese zaczerpnął wiadomość tę z florenckiego *Archivio di stato* Bliższej cytaty w rozprawie Sokołowskiego nie znajdujemy. Nazwisko ojca Angelli

podano widocznie przy niedbałej korekcie raz Baltimelli str. 412, drugi raz Balcinelli str. 413. Udaliśmy się do zarządu *Archivio di stato* z prośbą o sprawdzenie, jednak sprawdzenie takie bez dłuższych poszukiwań na miejscu, zdaniem Zarządu jest niemożliwe dla tamtejszego personalu. Przypuszczając, że w pracy Sokołowskiego w jednym i drugim przypadku nazwisko wydrukowano błędnie przyjęliśmy brzmienie Baldinelli, zdrobniące od Ubaldo, Ubaldino. Cf. Thieme und Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*.



Fig. 1. Zabawy nimi i trytonów, z kaplicy Zygmuntowskiej.



Fig. 2. Szczegół z kaplicy Zygmuntońskiej.

planów pałacu królewskiego na Wawelu a na fakt ten zwracamy szczególniejszą uwagę. Zapewne obie rodziny, Cinich i Lorich, łączyły węzły, które odgrywały w wędrownie za zarobkiem wielką rolę.

Franciszek Lori zdobył sobie w Krakowie uznanie i sławę, lecz czuł się widocznie osamotniony, zwłaszcza wobec uporczywej choroby, która go od wielu lat niszczyła,<sup>1)</sup> wezwał więc do siebie z rodzinnych stron młodego artystę, może nawet krewnego, aby mu był nie tylko pomocnikiem, ale zastąpił syna. Ten młody artysta — to Giovanni Cini. W Settignano ojciec Giovanniego prawdopodobnie znał się z samym Lorim, a w każdym razie znać musiał w temże miasteczku matkę Loriego i jej ojca. Że tak było w istocie świadczy następujący akt urzędowy z roku 1518 w krakowskim archiwum akt dawnych: „Jan, rzeźbiarz, syn przybrany Franciszka z Florencyi, rzeźbiarza i murarza Jego Królewskiej Mości zmarłego w Krakowie, dobrowolnie tu zeznał, jako z rąk Kaspra Neapolitańczyka otrzymał 300 florenów węgierskich w złocie, sumę, którą wspomniany Franciszek Włoch temuż Janowi, jako synowi swemu przybranemu zapisał“...“ (W aktach miejskich nazywają Ciniego stale

Leipzig 1908, B. II, str. 393. W polskim opracowaniu cytowanej pracy wyd. Kraków 1884, jako odbitka z *Przeglądu Polskiego* p. t.: „O wpływach włoskich na sztukę odrodzenia u nas“, Sokołowski podaje na str. 4 nazwisko Balsimello. To ostatnie nazwisko byłoby możliwe. Thieme und Becker op. cit. t. II, str. 424.

<sup>1)</sup> Decius *De Sigismundi regis temporibus* w dziele Mathias de Miechovia *Chronica Polonorum* wyd. z roku 1521 str. 118.

<sup>2)</sup> Wynika to z następującej zapiski do aktów m. Krakowa pod rokiem 1518 za-  
ciągniętej: *Joannes lapicida filius adoptivus olim Francisci florentini lapicide et mura-*  
*toris Regie Majestatis hic in Cracovia vita functi sponte et libere recognovit et per ex-*  
*pressum fassus est se recepisse, numerasse et efectualiter levasse de manibus Caspari*  
*Neapolitani trecentos florenos hungaros (sic) auri boni et iusti ponderis, quos ipse Fran-*  
*ciscus florentinus praenotatus eidem Joanni tamquam filio adoptivo gratiose testamen-*  
*taliter legavit et dari commissit, quittans et liberum pronuntians eundem Casparem Ne-*  
*apolitanum tanquam fidei commissarium et successores eius de huiusmodi 300 ducatorum*  
*perpetuo et in aevum. Acta consularia Cracoviensia* ks. 432, str. 399 (r. 1518).

Janem, rzeźbiarzem, Joannes Lapidida de Senis.<sup>1)</sup> Licząc na spadek po chorym krewnym, rodzice wysłali młodego artystę w świat daleki, a on sam niezawodnie szedł chętnie. Pracowitość i zdolności młodzieńca skłoniły Franciszka Lori, że za syna go przyjął i jako synowi przybranemu pozostawił majątek, warsztat i firmę.

Kiedy młody Cini stanął jako pomocnik przy boku Franciszka, nie wiadomo. Czytamy w aktach, że d. 6 sierpnia 1507 r. Włoch, Jan, syn Franciszka, rzeźbiarz, pracował obok Franciszka Włocha, na Wawelu, w służbie królewskiej. Boner nazywa go „*Joannes Italus Francisci*“ a zatem Janem Włochem, należącym do Franciszka, któremu też dla niego wydaje pieniądze. Ten Jan takim się cieszy zaufaniem kierującego architekta, że wysyła go do Głogowa po marmury.<sup>2)</sup> Czyżby już wtedy Cini pracował z Lorim w Krakowie? Wszystkoby za tem świadczyło,



Fig. 3. Kapitel z kaplicy Zygmuntowskiej.



Fig. 4. Kapitel z kaplicy Zygmuntowskiej.

gdyby nie okoliczność, że Lori dopiero w r. 1509 opuścił Florencję. Czy jednak nie jest to powtórny wyjazd?... Jeśli nie, to mamy do czynienia z dwoma architektami tego samego imienia, pierwszy przybył z Węgier wraz z Zygmuntem Starym, jemu zawdzięczamy grobowiec króla Jana Olbrachta i najstarszą część renesansowego pałacu na Wawelu, drugim był Lori.<sup>3)</sup> Co do Jana, który obok pierwszego Franciszka pracował, jest on dla nas zagadkową postacią i chyba z Cinim go identyfikować nie możemy.

Ani daty ani miejsca urodzenia Ciniego nie znamy. Współcześni tak u nas, jak w Sienie, nazywają go Sienejczykiem, de Senis. Czy jednak w istocie w Sienie się rodził, nie wiemy. Jego ojciec dopiero w r. 1504 osiedlił

<sup>1)</sup> Grabowski *Skarbniczka*, str. 81. Dr. Kaczmarczyk. *Liber iuris civilis crac.* Kraków 1913, nr. 1422, str. 2-3.

<sup>2)</sup> *Rachunek żup wielickich i bocheńskich*, r. 1507-8. Archiwum Rps. XX. Czartoryskich nr. 990 str. 14. *Teka Grona Konserwatorów Galicyi zachodniej* t. V. Wawel t. II, wyd. Adam Chmiel, Kraków 1913, str. 11.

<sup>3)</sup> Kopera. *Grobowiec króla Jana Olbrachta*, Przegląd Polski 1895, str. 33.

się w tem mieście.<sup>1)</sup> Widocznie de Senis odnosi się tylko do miejsca osiedlenia a artysta urodził się w Settignano, gdzie przebywał jego ojciec, zanim w Sienie zamieszkał. Roku urodzenia nawet w przybliżeniu podać nie łatwo; zmarł r. 1565 lub nieco później, a jeślibyśmy przyjęli okres życia jego lat 70, to data urodzin przypadłaby na ostatnie lata XV w.

Przybywszy do Krakowa młody artysta utrzymywał, mimo odległości, stosunki z Sieną. Pisywał niezawodnie do krewnych o sobie i o kraju, w którym przebywał, skoro nawet doszła nas zapiska w kronice Sieny Zygmunta Tizio, związana z jego nazwiskiem. Oto, co czytamy tam pod rokiem 1519.<sup>2)</sup> „Doniósł nam z Krakowa, polskiego miasta, Jan Cini Sieneńczyk, syn, który w tych stronach wraz z innymi pod kierunkiem artysty florenckiego nad grobowcem króla pracuje, że Tatarzy czy Moskale przeciwko Polakom wyruszyli“. W cytowanej zapisce kronikarz, który niezawo-



Fig. 5. Portret Zygmunta Starego z r. 1522  
z kaplicy Zygmuntońskiej.

dnie znał rodzinę Cinich, wymienił naszego artystę jako syna, być może, że w rękopisie opuszczono nazwisko ojca, albo w ten sposób autor zapewne chciał odróżnić naszego rzeźbiarza od imiennika znacznie starszego, który

<sup>1)</sup> Sokołowski, op. cit. *Repertorium* str. 418, wymienia jeszcze jednego Włocha. Jana syna Franciszka, ale się myli, bo Włoch ten nazywał się Johannes Franciscus, de Brixia. *Acta Consularia Cracoviensia* 1422, str. 90. Dr. Kaczmarczyk op. cit. str. 384.

<sup>2)</sup> *Nuntiatum interea ex Cracovia Poloniae urbe a Joanne Cini Senensi Lapidida, filio, qui in illis oris una cum caeteris sub artifice florentino sepulcro regis instabat, Tartaros sive Moscovios adversus Polonos exivisse.*

<sup>3)</sup> Sokołowski op. cit., str. 417.

był architektem. Ten imiennik Ciniego był synem Franciszka <sup>1)</sup> i wiemy o nim tylko tyle, że brał udział roku 1461 wraz z Desiderio da Settignano, a zatem z artystą z tego samego miasta pochodzącym, skąd po-



Fig. 6. Groteska z kaplicy Zygmuntowskiej.

chodzili, czy też gdzie bawili, rodzice naszego artysty, Giulianem da Majano i Verrochciem w konkursie na budowę kaplicy przy katedrze w Orvieto.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Jana syna Franciszka tu wspomnianego nie można chyba identyfikować z Johannes Francisci, którego wymienia Boner jako pracującego w r. 1507 przy Franciszku, Włochu, na Wawelu i o którym wspominaliśmy.

<sup>2)</sup> Thieme und Becker, op. cit. tom VI, str. 607.

Znamy jeszcze innego artystę tego samego imienia i nazwiska, malarza Sieniejskiego, którego wspominają akta w latach 1526—1544.<sup>1)</sup>

Cini, rzeźbiarz, widocznie w bardzo młodym wieku opuścił kraj rodzinny. Nazwisko jego prawie że się nie zaznaczyło w ojczyźnie, a udziału w robotach jakichkolwiek we Włoszech nie udało się dotychczas odnaleźć.



Fig. 7. Ściana ołtarzowa kaplicy Zygmuntowskiej.

Przy Lorim, niezwykle zdolnym i zapewne bardzo inteligentnym uczniu Leona Battisty Albertiego,<sup>2)</sup> Cini wiele skorzystał i przeszedł doskonałą szkołę.

<sup>1)</sup> *Nuovi documenti per la storia dell' arte Senese raccolti de S. Borghesi et L. Banchi*, Siena 1898, str. 434, 435 i 471.

<sup>2)</sup> Sokołowski, *Repertorium*, str. 412.



Najwcześniejszych prac Ciniego należy zatem szukać w tej części pałacu na Wawelu, którą budował Lori. Tu okazał artysta tak wybitne zdolności, że architekt Bartłomiej Berecci oddał mu dekorację Zygmuntofskiej kaplicy. Plan tej budowy przedstawił Berecci królowi roku 1517 w Wilnie.<sup>1)</sup> Król, poczyniwszy zmiany, polecił artyście przystąpić do dzieła. Trzeba było budowniczemu przedewszystkiem rzeźbiarzy, wziął więc ludzi będących na usługach dworu i zatrudnianych dotąd przy zamku.

Tak stanął Cini jako rzeźbiarz obok Berecciego. Przypuszczenie to potwierdza list Zygmunta Starego z 1517 r. do Jana Bonera. Píše król: „Był u nas Włoch z modelem kaplicy, którą ma nam wystawić a która nam się bardzo podoba, jednakże poczyniliśmy zmiany, stósownie do naszego uznania i upodobania. Pokazaliśmy także, co chcemy z marmuru w samym nagrobku, o tem wszystkim dowiesz się od niego i z planu poznasz. Dbać więc będziesz, aby z Węgier tyle marmuru sprowadzono, ile potrzeba, bo jego zdaniem sposobniejszy ten marmur do tej pracy, aniżeli wzięty skądinąd i łatwiej go stamtąd sprowadzić. Powiedział nam również, że potrzeba mu ośmiu pomocników, którzyby kuli w rzeźbie, (*qui imagines sculperent*) a gdy ich mieć będzie, wykona kaplicę w półczwarta roku. Chcielibyśmy, aby ten termin był krótszy, gdy jednak wiele łożymy na doczesne budynki, dlaczego oszczędzać mamy na tym budynku, w którym wiecznie mieszkać mamy?... To też dozwól mu, aby wziął tylu pomocników, ilu potrzebuje, nawet tych, których mamy obecnie, tak samego majstra, jak innych, według Twego rozumienia, przeznacz do tej roboty i umów się z nim o cenę“.

Czy majstrem, o którym pisze król nie był Cini?



Fig. 8. Panoplion z kaplicy Zygmuntofskiej.

<sup>1)</sup> *Acta Tomiciana*, tom IV. str. 198.

Dekoracja kaplicy Zygmuntońskiej wykazuje jednolitość a styl poszczególnych pól idzie w parze z całością. Projekt tejże dekoracji jest więc dziełem jednego artysty, który przytem część ornamentów sam wykonał. Berecci obmyślił tylko architekturę, rzeźbiarską zaś część oddał Ciniemu i jego pomocnikom. Gdyby Berecci kierował stroną dekoracyjną, byłby się trzymał florenckiego stylu, zostawiłby niezawodnie wiele pól wolnych a nie pokry-



Fig. 9. Groteska z kaplicy Zygmuntońskiej.

wał ich ornamentacją w sposób właściwy sienieskim budowlom tych czasów. W całej dekoracji znać nadto rzeźbiarza rozmiłowanego w zawodzie, ze szkoły ornamentacji groteskowej. W Sienie ornamentacja o tym samym charakterze panowała do tego stopnia, że na obrazach malowano ją, począwszy od Pinturicchia a skończywszy na Sodomie. Ornamentacji tej poświęcimy jeszcze kilka uwag na innem miejscu. Przekonamy się, że dekoracja kaplicy Zygmuntońskiej ma wielkie powinowactwo w pojęciu i ujęciu,

traktowaniu i wykonaniu z dziełami Lorenza Marriny, sienejskiego mistrza, na co już Sokołowski trafnie zwrócił uwagę.<sup>1)</sup> Wybitne piękno tej sienejskiej dekoracji wniósł nie kto inny do kaplicy Zygmuntońskiej tylko Giovanni Cini z Sieny. Najtrudniejsze zadanie do wykonania wziął niezawodnie sam na siebie a resztę oddał pomocnikom.

Rachunki Seweryna Bonera przekazały nam wiadomości o artystach pracujących na królewskim dworze.<sup>2)</sup> Znajdujemy tam nazwisko Ciniego zaraz po nazwisku Berecciego. Pobierał też po nim najwyższą płacę. Jego imię zapisywał Boner zawsze oddzielnie, podobnie jak imię prowadzącego budowę architektury, podczas gdy imiona towarzyszy zestawiał razem w osobnej grupie. Z tej przyczyny Ciniego nazywał czasami nie tylko Ioannes Senensis, ale Joannes Solus. Towarzyszami Ciniego byli: Mikołaj Castiglione, Filip z Fiesole, Rafael i nieznan nam bliżej Jan, wszyscy ci pobierali r. 1525 równą płacę: ośm florenów tygodniowo, Cini pobierał w tym samym roku florenów dziesięć, Berecci czter-



Fig. 10. Grotteska z kaplicy Zygmuntońskiej.

naście i dwadzieścia groszy. Oprócz tego była widocznie niższa kategoria pracowników, pobierali oni po siedm florenów i piętnaście groszy, jak Wilhelm, Antonio z Fiesole i znowu inny jakiś Jan, bliżej nam również nieznan.

Wspomniany Filip otrzymywał od razu 8 florenów i przy nich pozostał. Przebywał też roku 1524 Bernardino Zanolius Romanus i pobierał 10 florenów przez cały czas pobytu na usługach dworu t. j. przez rok 1524 i 1525. Ten ostatni pracował jednak widocznie około kopuły jako architekt. Spo-

<sup>1)</sup> Sokołowski, op. cit., str. 416.

<sup>2)</sup> Częściowo publikował je Paweł Popiel, *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce Akademii Umiejętności* tom I, str. 25–32, p. t.: „Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I, wedle zapisków Seweryna Bonera. Płaca Ciniego zrazu mniejsza. podnosi się do powyżej wymienionej kwoty, ale zawsze była większą od płacy towarzyszy rzeźbiarzy; architekt pomagający Berecciemu, Bernardino Zanolius Romanus, płatny był tak samo jak Cini, mimo że architektów wynagradzano lepiej.

tykamy również Rafaela, którego wymieniają rachunki od roku 1525–1527. Pobierał on po 8 florenów miesięcznie. Ostatni w tych rachunkach, którego pominąć nie możemy, to Paweł. Ten za 19 dni w kwietniu 1524 roku pobierał 3 floreny 14 groszy, w maju otrzymuje 6 florenów i nie podnoszą mu tego wynagrodzenia.

Przypuszczać można, że wspomniany Antonio jest tym samym rzeźbiarzem, który pracował pod kierunkiem Alberta z Piacenzy nad fontanną



Fig. 11. Kapitel z kaplicy Zygmuntowskiej.

placu św. Piotra w Rzymie w roku 1501<sup>1)</sup> a Filip chyba inną osobistością nie jest, jak tylko owym artystą, który pracował r. 1495 nad fasadą zamku św. Anioła<sup>2)</sup> a roku 1497 przy cytadeli w Ostia.<sup>3)</sup> Bartłomiej Lori ojciec Franciszka, był również zatrudniony na papieskim dworze.<sup>4)</sup> Może pracował razem z Filipem także na tym samym zamku św. Anioła roku 1500.<sup>5)</sup> Antonio nie żył roku 1542 w Krakowie,<sup>6)</sup> Filip roku 1540.<sup>7)</sup> Prąd popychający z Florencji artystów do Rzymu zapędził ich na papieski dwór, tam

się zbliżyli w papieskiej służbie a potem, dzięki stosunkom Polski z Rzymem, dostali się do nas, naprzód Lori a potem ściągnięci przez niego inni. Oprócz Ciniego żaden z artystów pracujących na królewskim dworze nie pochodził z Sieny, wszyscy inni, z wyjątkiem Zanobiusa Rzymianina, rodem byli z Toskany.<sup>8)</sup> Zaznaczyło się to pochodzenie artystów w kaplicy, której architekturę, a przedewszystkiem kopułę, nazwałby można toskańsko-rzymskim dziełem, jednym ze szczybli do osiągnięcia kopuły św. Piotra w Rzymie, dekoracją zaś dziełem sienejskim. A czyż to łączenie różnych szkół nie jest właściwością papiesko-rzymskiej sztuki?

Roku 1529 wyjechał Cini do Włoch i zapewne udał się do ojczystego miasta dla uporządkowania majątkowych interesów. Przed podróżą sporządził testament, który w aktach miejskich zapisano w ten sposób: Znany Jan Cini z Sieny, królewski rzeźbiarz, w interesach własnych z Krakowa mając

<sup>1)</sup> Thieme und Becker, op cit. tom I, str. 590.

<sup>2)</sup> Münz, *Les arts a la cour des papes Innocent VIII*. Paris 1898, str. 165.

<sup>3)</sup> Tamże str. 165.

<sup>4)</sup> Münz. *Les arts a la cour des Papes pendant le XV et le XVI siecie*. T. II. Paris 1879, str. 21–22.

<sup>5)</sup> Cf. Thieme und Becker II B, str. 569.

<sup>6)</sup> *Consularia crac.* p. 468, p. 677.

<sup>7)</sup> Tamże p. 266.

<sup>8)</sup> *Rachunki Bonera*. Rkps. T. I, str. 199. *Wawel II*, str. 24.

wyjechać, a obawiając się niepewnej drogi, jeśliby Bóg wszechmogący na niego coś dopuścił, cały majątek osobisty daje, darowuje i zapisuje Bartłomiejowi z Florencji i Bernardowi z Rzymu, królewskim kamieniarzom, z wyłączeniem od tego majątku wszystkich przyjaciół i krewnych. Zastrzega sobie przytem prawo własności w razie powrotu i w tym przypadku wolność innego rozporządzenia.<sup>1)</sup> Z aktu tego ponadto domyślamy się, że Cini jeszcze nie był żonaty. Czytając później o jego żonie, wnosić musimy, że ożenił się albo we Włoszech, albo dopiero po powrocie do Polski.



Fig. 12. Grotkeski z kaplicy Zygmuntowskiej.

We Włoszech przez dziesięć lat nieobecności Cinięgo sztuka znacznie się rozwinęła, niepodobna aby artysta nie zaznajomił się wtedy z jej postępem. Tymczasem w Krakowie po wyjeździe artysty roboty około kaplicy Zygmuntowskiej posuwały się bez przerwy. Na czele tych robót stanął wezwany z Padwy Jan Maria Fabrucci a wezwany niewątpliwie po to, aby skończył z rzeźb najważniejszą — portret króla na sarkofagu, król bowiem, podobnie jak inni miłośnicy sztuki we Włoszech, chciał grobowiec swój oglądać za życia. Najwyraźniej czytamy o tem u historyka miasta Padwy, Bernarda Scardeoni p. t.: *De antiquitate urbis Pataviae*, wydanej w Bazylei roku 1560 (str. 377) (Padovano) *...marmorarius insignis... a rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est magno stipendio donatus pro spulchro regis illic magnificentissime construendo ex eoque regi, reginaeque quam gra-*

<sup>1)</sup> Rps. *Acta consularia Cracoviensia* (rok 1526—1529) nr. 433 str. 550.  
Giovanni Cini.

*tissimus...* Znakomity dekorator Cini mimo studyów, prób i usiłowań widocznie nie potrafił zadowolić króla portretem...

Artysta pojechał do Sieny. Obecność jego w tym mieście wyzyskano, skoro 1532 r. król w piśmie do Rzeczypospolitej siennejskiej poleca go jako rzecznika w sprawie pretensji dworzanina swego Mariusa de Leonardis z Viterbo, do masy spadkowej Placyda de Placidis z Sieny. Wierzyicielem nadto innym był Mino de Casaria.<sup>1)</sup>

Wróciwszy r. 1531 z podróży, Cini nie wstąpił już, jak się zdaje, do służby królewskiej, ale rozpoczął pracę na własną rękę, a że bez przyjęcia prawa miejskiego nie mógł w mieście swobodnie pracować, postarał się o nie i otrzymał je roku 1532.<sup>2)</sup>

Równocześnie nie sam ale do spółki z Mikołajem de Castiglione, kupił od Macieja Maciejowskiego, iglarza i jego małżonki Katarzyny dom drewniany, położony między domem Kostana, iglarza i Stanisława, wędliniarza (gryfnika) poza Mikołajską bramą, za cenę stu grzywnien.<sup>3)</sup> Mikołaj Castiglione był, jak się zdaje, przeważnie architektem. Po śmierci Berecciego pracował stale nad restauracją spalonej części zamku od 1537 do 1545.<sup>4)</sup> Cini przy Lorim niezawodnie z budownictwem się obeznał, w spółce



Fig. 13. Kapitel z kaplicy Zygmuntołowskiej.



Fig. 14. Szczegół z kaplicy Zygmuntołowskiej.

<sup>1)</sup> Biblioteka Ordynacji hr. Krasieńskich w Warszawie. *Pisma królewskie*. T. I. nr. 4001.

<sup>2)</sup> *Johannes de Senis Italus Lapidica jus habet et iuravit, cuius genealogia multis est nota, dedit marcam unam. Liber iuris civilis*. Archiwum akt dawnych m. Krakowa, nr. 422 str. 282. Grabowski. *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1851 str. 81.

<sup>3)</sup> Archiwum aktów dawnych m. Krakowa. *Scabinalia*, nr 11 str. 437. A. Grabowski. *Dawne zabytki*, str. 165. *Cons. Crac.* nr. 431, str. 572, oraz *Advoc.* nr. 137 str. 220. *Advocat. crac.* nr. 137 (1542 r.) str. 267.

<sup>4)</sup> A. Chmiel. *Materyały do historii Wawelu*, Kraków 1913, str. 231 238, 240—1, 261—264 i inne.



Fig. 15. Ściana z wejściem do kaplicy Zyguntowskiej.

z Castiglione w tej umiejętności musiał się wydoskonalić, skoro się nie wahał 24 grudnia 1533 roku zawrzeć z architektem Bernardem de Gianotis umowę, spisana nawet na pergaminie o postawienie cegielni a potem o budowę pałacu Deciusa na Woli.<sup>1)</sup> Oprócz nich do spółki należał jeszcze Filip z Fiesole.

<sup>1)</sup> Tomkowicz. *Komunikat* w Sprawozdaniach, tom VIII str. CCCXXIII. A. Grabowski. *Dawne zabytki Krakowa*, 1850, str. 165.

W tym celu wydierżawili oni od Deciusa, właściciela Woli i Przegorzał, kawałek gruntu, aby na nim wystawić cegielnię i piec wapienny i na rozpoczęcie budowy wzięli od niego trzysta złotych.<sup>1)</sup> Ta sama spółka podjęła się r. 1534 prac nad przekształceniem katedry<sup>2)</sup> wileńskiej i wywiązała się z zadania doskonale.<sup>3)</sup>

Nie tylko to, ale wiele innych przedsięwzięć Cini prowadził. Świadczy o tem pełnomocnictwo, które wystawił Janowi Ewangeliście,<sup>4)</sup> obywatelowi florenckiemu, aby go zastępował tak w sprawach włoskich jak i innych, króre artysta prowadził poza Włochami, wolno mu było dom i winnicę



Fig. 16. Szczegół z kaplicy Zygmuntowskiej.

Ciniego sprzedać i w jego sprawach stawać. Spadek albo interesy za bytnością we Włoszech związane spowodowały tę szeroką plenipotencją. Następnie dopiero roku 1537 pojawia się nazwisko Ciniego.<sup>5)</sup> Może przez ten czas bawił w Wilnie.

Jan Cini prowadził interesy nie tylko z Mikołajem Castiglione i Filipem da Fiesole, ale także, jak to później zobaczymy, łączył się z Padovanem. Osobno z Filipem da Fiesole podjął się budowy domu przy ulicy żydow-

<sup>1)</sup> *Advocatialia Crac.* nr. 137 rok 1542 str. 220, 257, 267, 283 291.

<sup>2)</sup> Ks. Kurczewski. *Kościół zamkowy czyli katedra wileńska.* Wilno 1910. Cz. II. str. 107—109.

<sup>3)</sup> Ks. W. Przyałgowski. *Żyoty biskupów wileńskich.* Petersburg 1861. T. I. str. 136.

<sup>4)</sup> *Scabinalia Crac.* nr. 11, str. 473.

<sup>5)</sup> *Acta consul.* nr. 436, str 155, 325



skiej za 450 zł. Obaj w charakterze budowniczych, muratores, zawarli umowę z żydem Jonaszem, synem Abrahama z Kaźmierza, w której to umowie Cinięgo nazywają *Hanus Senensis*,<sup>1)</sup> widzimy więc, że był to człowiek przedsiębiorczy, zgodny, z którym chętnie podejmowali rodacy interesy a przede wszystkim rozumny, do którego ludzie mieli zaufanie. Wszystkie wymienione i roztropnie prowadzone przedsiębiorstwa przynosiły mu najwidoczniej zyski, skoro roku 1539 mógł kupić dom sąsiada i powiększył realność.<sup>2)</sup>



Fig. 17. Szczegół z kaplicy Zygmuntowskiej.

Zakupiony dom był z ciosu i należał do wędliniarzy Mikołaja Chmielowskiego i jego córki Agnieszki. Zapłacił w dwu ratach sto florenów.<sup>3)</sup> Dom ten przylegając do domu Cinięgo z jednej strony, z drugiej graniczył z realnością Marcina Gruszki. W transakcyi zastępował go r. 1540 Floryan, syn Filipa Włocha, widocznie Cini musiał wyjechać.<sup>4)</sup> Tegoż samego roku roz-

<sup>1)</sup> Rękopis. Archiwum krajowe. *Inscriptiones* 50, str. 135.

<sup>2)</sup> *Acta scabinalia* nr. 12, str. 203, 204 i 340–341. *Acta consularia* nr. 436, str. 325.

<sup>3)</sup> *Cons. Crac.* nr. 437, str. 401.

<sup>4)</sup> *Cons. Crac.* nr. 438, str. 266, oraz *Advoc. Crac.* nr. 135, str. 77 (rok 1540).

wiązał Cini spółkę z Mikołajem Castiglione<sup>1)</sup> i dom, który roku 1532 do spółki kupili, przeszedł na jego wyłączną własność, widocznie spłacił współnika. W ten sposób Cini stał się właścicielem dwu domów. Cini i Castiglione prowadzili sprawy nie tylko w Polsce, ale także na Węgrzech.<sup>4)</sup>

Wszystkie te zajęcia odciągały włoskich artystów od sztuki i powodowały obniżenie się artystycznego poziomu. Roku 1540 podjął się Cini nie wiążącej się ze sztuką roboty: miał on we własnym przedsiębiorstwie wprowadzić sklepienie do piwnic domu Heleny Malarki in *platea Judaeorum* a zarazem otynkować trzy ściany. Inne roboty w tym domu: wykonanie siedmiu okien, dwu nyz i przedsionka, mogły wchodzić w zakres robót kamieniarskich;<sup>3)</sup> co więcej, ponieważ Cini bawił podówczas na Litwie, jego zastępca powierzył to przedsiębiorstwo murarzem i uczniom. Całą robotę wykonano jednak ku zadowoleniu właścicielki domu,<sup>4)</sup> która też umówioną kwotę 120 fl. wypłaciła.<sup>5)</sup> Tegoż samego roku umarł Filip da Fiesole, pozostawiając syna Floryana. Floryan kształcił się jeszcze za życia ojca u Cinięgo i zastępował swego pracodawcę,<sup>6)</sup> jak to już pisaliśmy, a zatem mistrz zajął się widocznie powierzonym sobie uczniem szczerze i skutecznie.<sup>7)</sup>

Roku 1542 bawił Cini w Krakowie. W tym czasie sprzedał dom przy bramie Mikołajskiej Janowi Goczalowi za cenę 220 fl.<sup>8)</sup> Następnego roku nie było go widocznie w Krakowie. W jego imieniu występowała żona Magdalena i oddała Sebastyanowi Gilowskiemu, służącemu Stanisława Borka, dziekana krakowskiego, dwanaście małych opracowanych kawałków marmuru na grobowiec biskupa poznańskiego Zbigniewa Oleśnickiego. Kawałki

te zabrał Jan Skazimleko celem odstąpienia ich do Poznania.<sup>9)</sup> Roku 1545 w dniu 13 kwietnia z polecenia króla wypłacono Janowi z Sieny, architektce, 100 dukatów w złocie, stosownie do umowy na budowę sklepienia w katedrze wileńskiej i przyznano mu nadto 2 fl. 20 litewskich gr. tygodniowo ty-



Fig. 18. Groteska z kaplicy Zygmuntońskiej.

<sup>1)</sup> *Acta scabinalia Cracoviensia* nr. 12, str. 340 – 341 (1540).

<sup>2)</sup> *Acta seabinalia Crac.* nr. 11, str. 437 (1534).

<sup>3)</sup> *Acta consularia Cracoviensia* nr. 438, str. 159.

<sup>4)</sup> Tamże nr. 437, str. 529.

<sup>5)</sup> Tamże nr. 438, str. 266.

<sup>6)</sup> Wdowiszewski. *Gabryel Stoński*. Sprawozdanie T. V, str. 2.

<sup>7)</sup> *Acta scabinalia Crac.* nr. 12, str. 340.

<sup>8)</sup> *Acta consularia* nr. 438, str. 639.

<sup>9)</sup> Tamże nr. 439, str. 323.

tułem wynagrodzenia a oprócz tego otrzymał na życie dla siebie i dla swego służącego pieniądze. Z nim jechało do Wilna czterech majstrów, dla których król również wyznaczył odpowiednie środki.<sup>1)</sup> To też nie słyhać widocznie z tego powodu o nim w Krakowie, dopiero pod rokiem 1546 donoszą nam akta, że Cini i Padovano utworzyli spółkę w zamiarze wykonania grobowca dla pierwszej żony Zygmunta Augusta Elżbiety i umawiali się z Sewerynem Bonerem, jako rzecznikiem króla.<sup>2)</sup> Dziełem tem byli zajęci do roku 1552. Za całą pracę kontraktem objętą wypłacono im 1400 flor. Dzieło wykonano w Krakowie i zapakowawszy je w dziewiętnaście skrzyń, wysłano do Wilna. Sześć wozów i trzydzieści koni ciężar ten wiozło, wydatki zaś na transport wynosiły znaczną sumę 216 florenów i 5 groszy. Jan



Fig. 19. Szczegół z kaplicy Zygmuntońskiej.

Marya dostarczył ponadto jeszcze rysunku grobowca, który to rysunek podklejono, aby się nie niszczył, a potrzebny był do zestawienia części na miejscu. Nie było to jedyne dzieło, które artysta pozostawił w Wilnie. Wykonywał on nadto dla dworu inne roboty, pracując koło budowli wileńskich, za co otrzymał 150 florenów, jak wykazują rachunki z r. 1553, w którejto jednakże sumie mieści się wynagrodzenie dla jego „czeladzi“, wysłanej na Litwę.<sup>3)</sup> Budowlami temi były niezawodnie pałac królewski i katedra. W tej ostatniej miał stawiać ołtarz i otrzymał jako zaliczkę na wydatki 180 florenów. Przy wykonaniu modelu posługiwał się Cini Konstantym, Włochem, który za tę pomoc *pro depicto modelo altaris* otrzymał dwa floreny.<sup>4)</sup> Mimo opracowania części składowych w warsztacie w Krakowie i wysłania ich do Wilna z gotowym modelem okazała się konieczność osobistej po-

<sup>1)</sup> T. Wierzbowski. *Matricularium* T. IV. Część I, nr. 7342.

<sup>2)</sup> *Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*. T. I. Wydał Adam Chmiel. Kraków 1911, str. 7.

<sup>3)</sup> Tamże, str. 39.

<sup>4)</sup> Tamże, str. 39.



Fig. 20. Szczegół z kaplicy Zygmuntowskiej.

mocy artysty na miejscu, to też przybył on do Wilna roku 1554. Co więcej, potrzebował pomocnika i w tym charakterze chciał wciągnąć do robót wileńskich Gabryela Słońskiego, ucznia Antoniego, Włocha.<sup>1)</sup> Słoński jednakże w ostatniej chwili zawiódł; lekając się zarazy a zresztą zostawszy w tym czasie majstrem miał dosyć zajęcia w Krakowie, wyřczył się nieznanym nam bliżej murarzem Bartłojem,<sup>2)</sup> i w swoje miejsce go posłał. Ponieważ Cini był w stosunkach z Bartłojem Krupnikiem,<sup>3)</sup> murarzem, być więc może, że on właśnie był owym pomocnikiem. Krupnik ten pozostaje dłużnym Ciniemu 1563 roku grzywien 28,<sup>4)</sup> mieszka, podobnie jak Cini, pod bramą św. Mikołaja, a może nawet w domu pracodawcy.<sup>5)</sup>

Roku 1562 wyjechał artysta powtórnie do Włoch. W aktach miejskich zapisano tylko tyle, że w interesach panów swoich udali się do Włoch: Santi, Jan Cini, Sebastyan, Włosi, oraz Marcin, cursor, Polak.<sup>6)</sup> Po raz ostatni miał Cini zobaczyć ojczystą ziemię...

Dopiero roku 1564 znajdujemy o Cinim wiadomość. Czując się słabszym polecił spisać testament, który też w jego mieszkaniu sporządzono. Z testamentu tego dowiadujemy się, że artysta miał córkę Katarzynę, którą wydał był za Jana Dzano, królewskiego muzyka a za nią nie dał żadnego posagu, nie mniej jednak stosunki Ciniego z Janem były ściste a nawet musiały być serdeczne, skoro teść dopuszcza zięcia do równego udziału w spadku i ponadto mianuje go opiekunem dzieci. Drugim opiekunem uczynił nieznanego nam bliżej Milieszewskiego, może krewnego żony. Z dzieci Ciniego znamy tylko Seweryna i wiemy o nim, że otrzymał od ojca trzysta florenów, aby kupił grunt w Wilnie. W testamencie polecił mu ojciec oddać

<sup>1)</sup> Wdowiszewski. Op. cit. *Sprawozdania Kom. hist. szt.* T. V., str. 3

<sup>2)</sup> *Źródła*, str. 52.

<sup>3)</sup> *Źródła*, op. cit. str. 307.

<sup>4)</sup> *Consularia Crac. protocol.* nr. 563, str. 173.

<sup>5)</sup> *Consularia Crac.* (rok 1561) nr. 445, str. 350.

<sup>6)</sup> *Cons. Crac. protoc.* nr. 445, str. 173.

tę kwotę do wspólnego podziału i pod tym tylko warunkiem wolno mu było podjąć część spadku.

Zeznaje Cini w testamencie, że nabył grunt w Wilnie jedynie własnymi pieniędzmi i że budynki, które na tym gruncie stoją, należą wyłącznie do niego. Dowiadujemy się ponadto, że nie tylko w Krakowie, ale także pod Krakowem pozostawił majątek i mienie ruchome.<sup>1)</sup>



Fig. 21. Neptun porywający nimfę, z kaplicy Zygmuntowskiej.

Kamienica Ciniego należy roku 1609 do Ambrożego Meaczego, który ją kupił od córki artysty.<sup>2)</sup>

Miał w Polsce krewnego Hieronima Cini,<sup>3)</sup> florenckiego kupca, który pochodził widocznie z jakiejś linii osiadłej we Florencyi i który do Krakowa przybył, licząc niezawodnie na jego poparcie. Ten Hieronim Cini pojawia

<sup>1)</sup> *Acta scabinalia Cracoviensia* nr. 17, str. 924–5 (rok 1564).

<sup>2)</sup> *Taniże*, nr. 30, str. 838.

<sup>3)</sup> *Rps. Inscriptiones Crac.* nr. 74 str. 1019–1024. Nr. 807 Archiwum krajowe.



się roku 1558 zaraz po śmierci Galeazza Guiciardiniego, kupca i architekta. Przybył on do Krakowa w celu zrealizowania spadku po Guiciardinim, widocznie jednak Kraków porzucił, skoro Padovano wraz z Bernardem Soderinim objął tę sprawę.

Zaledwie tyle wiadomości udało się nam zebrać o człowieku, którego dzieła będziemy się starali opracować w drugiej części niniejszego studium. Cały zebrany tu biograficzny materiał przedstawia nam Ciniego w świetle dodatkiem i ani jeden szczegół nie przemawia przeciw niemu. Pracowity, zapobiegliwy, niezwykle sumienny i zgodny, mimo tylu spółek i interesów wychodził prawie bez sporu. Niestety, akta i zapiski współczesne mało podały nam szczegółów o jego dziełach, to też i tu, jak zwykle, historyk sztuki musi czytać nie z dokumentów, ale z dzieł artysty.



Fig. 22. Groteska z kaplicy Zygmuntońskiej.

## ROZDZIAŁ DRUGI.

Działalność Cinięgo na usługach Zygmunta Starego (1518–1529) — Rzeźby kaplicy Zygmunto-wskiej, ołtarz główny w katedrze krakowskiej, dziś w Bodzentynie i baldachim Władysława Jagiełły. — Sarkofag w podziemiach tejże kaplicy. — Rzeźby w pałacu na Wawelu.

Przyznawanie dzieł Cinięmu napotyka na wielkie trudności. Nie znamy ani jednej pracy, którąby artysta ten oznaczył nazwiskiem. Materiał archiwalny, omówiony w pierwszej części niniejszego studium, dostarczył nam jednak następującej wiadomości: Cini przybył z Sieny, pracował na dworze Zygmunta Starego, potem na własną rękę, dorobił się majątku i poważania. Najbogatszy stosunkowo materiał źródłowy odnosi się do kaplicy Zygmunto-wskiej i dowodzi, że artysta brał wybitny udział w tym dziele. Nazwisko jego wśród pracowników pojawia się stale i to na naczelnym miejscu obok nazwiska Berec-ciego. To uznanie na królewskim dworze a później stosunki z najlepszymi artystami, dla których jest pożądanym współni-kiem w przedsiębiorstwach, dalej powaga jego warsztatu, w którym zamawiano rzeźby do Poznania i Wilna, to wszystko nie wystarczyłoby jeszcze i nie upoważniałoby do wniosku, że on na czele pomocników jest twórcą dekoracji kaplicy Zygmunto-wskiej,<sup>1)</sup> że on dał towarzyszący pomysł i rysunki. Do tej hipotezy skłania nas przede wszystkim fakt: wśród artystów, którzy nad kaplicą pracowali, widzimy Włochów z Florencji i Fiesole, z Padwy i Rzymu. Cini jeden jest Sienejczykiem. Or-namentacja kaplicy Zygmunto-wskiej ściśle wiąże się ze sztuką Sienejską.



Fig. 23 Kopuła z kaplicy Zygmunto-wskiej.

<sup>1)</sup> Cerchów i Koperę *Pomniki Krakowa*, str. 37, 130, 171–2, 176, 179–186, 188, 189, 198, 201, 205, 211–221–224, 251, 265, 308.

Związek ten jest tak ścisły, że nie tylko my, ale już Sokołowski z całym naciskiem odniósł dzieło to do Sienejskiej szkoły i uważał je za utwór ucznia Marriny. Że Cini u Lorenza Marriny kształcić się musiał, wnosi ten autor z zestawienia dzieł i dat.<sup>1)</sup> Otóż jeśli mamy rzeźbiarza z Sieny, który wybitny bierze udział w wykonaniu dzieła i takiego mistrza, że wchodzi z nim



Fig. 124. Groteska z kaplicy Zyguntowskiej.

do spółki Berecci, Castiglione i Padovano, to temu artyście możemy przypisać to wszystko, co stylowo należy do tego samego ogniska, z którego on wyszedł. Berecci był architektem, obok niego pracował inny jeszcze architekt, Bernardino de Gianotis, Ciniemu przypadła w udziale tak rzeźbiarska część dzieła, jak Berecciemu architektoniczna. Dekoracja kaplicy nie mogła być zlepką pomysłów kilku rzeźbiarzy, na swoją rękę pracujących, ale

<sup>1)</sup> Op. cit., str. 416.



pomysły i rysunki, jak to zwykle bywa, dał jeden człowiek, który nadto osobiście nad wykonaniem swych planów czuwał i sam najwięcej pracował. W ten sposób dekoracja kaplicy Zygmuntońskiej otrzymała wybitne piętno sieniejskiej sztuki, nawet pomimo faktu, że dzieło prowadził i dawał swoją firmę florencki architekt.

Plan zatem dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej jest jednolity i gruntownie obmyślany. O ile architektura przez subtelne kształty ma piętno stylu tokańskiego a rzymskie przez kopulę, o tyle dekoracja, pokrywająca wewnętrzne ściany budowli tak bujnie i obficie, wygląda na dzieło innego człowieka, który każdą przestrzeń wyzyskał, aby ozdobić ją płaskorzeźbą. Rzeźba florencka trzyma się form architektonicznych i pozostawia im przewagę, rzeźba zaś we Włoszech północnych a ponadto w Sienie, dąży do ozdobności i wypełnienia wszystkich pól. W kaplicy Zygmuntońskiej, mimo tej różnicy stylu, widzi się zgodną pracę dwu ludzi i to przyjaciół, jakimi byli Berecci



Fig. 25. Szczegół z grotzeski kaplicy Zygmuntońskiej.

i Cini: jednego, który komponował plan, drugiego, który przyozdabiał architekturę wnętrza, nie idąc za daleko, aby nie zepsuć budowniczemu dzieła. Stąd utwór jest pełen harmonii, tej duszy sztuki Odrodzenia. Natomiast w dekoracji wewnętrznej występuje tam wszechwładnie płaszczyzna i linia, dekoracji rzeźbiarskiej bowiem nie można było wprowadzać na otwartą przestrzeń, z wyjątkiem glicyfów okiennych osłoniętych jako tako. Cini pracował nad ozdobieniem kaplicy Zygmuntońskiej co najmniej od roku 1518 do roku 1529 a gdy wtedy wyjechał do Włoch, miejsce po nim na królewskim dworze objął Padovano. Niezawodnie ci dwaj artyści w Padwie się zetknęli. Przypuszczać to można tem bardziej, że obaj pracują później jako wspólnicy i są w dobrych ze sobą stosunkach. W każdym razie Padovano opuścił

nagle Padwę, bo nawet nie miał czasu dokończyć podjętych robót, 2 kwietnia 1529 roku dostał zapłatę, przy kończeniu i ustawianiu jego prac widzimy już we wrześniu zastępcę, Paola Stelle.<sup>1)</sup>

Należy więc wyszukać w kaplicy Zygmuntowskiej rzeźby, wykonane przed przyjazdem Padovana t. j. przed rokiem 1530.



Fig 26. Groteska z kaplicy Zygmuntowskiej.

Na podstawie rachunków Bonerowskich i dat, które dochowały się na samym zabytku, da się poniekąd ustalić porządek, w jakim powstawały niektóre części dzieła. Najwcześniej wykonano ozdoby na zewnętrznej stronie

---

<sup>1)</sup> *Notice biographique sur Jean Maria Mosca Padovano et Jean Jacob Caraglio Rivista italiana di numismatica par Joseph Zieliński Milano 1904.*

kaplicy umieszczone. Posługiwano się kamieniem myślenickim.<sup>1)</sup> Dekoracja szła tu bowiem w parze z konstrukcją. Ściany stanęły, jak to świadczy na pis, roku 1520. Do tego czasu odnieść należy przede wszystkim tarczę herbową. Motyw przewijania się jednej formy przez drugą uwidocznił się tutaj w stworzeniu ślicznego herbu Zygmuntofskich czasów, orła oplecionego wstęgą z litery S. Na wstępie zaznaczyło się charakterystyczne dla Ciniego zamiłowanie do przeplatania form i do dekoracyjnego rozrzucania wstęg.

W dalszym ciągu opracować musiano okna. Okien tych jest 8 a z tych pięć oglądać można z zewnątrz kaplicy. Ujmują je pilastry o jońskich kapitelach, wolną zaś przestrzeń w narożnikach przyozdabiają płaskorzeźby. Do obramienia wprowadzono motyw sznura. Ościeże okienne zapełniają medaliony. Pierwsze z okien, — licząc od nawy poprzecznej — ma w górnych narożnikach jako ornament po dwa smoki ogonami złączone i rozbiegające się, między nimi widzimy muszlę i maskaron w jednej grupie, w drugiej tylko palmety, w narożniku dolnym zaś wazon z pękiem fig, przechodzący w skręty i strączki grochu. W medalionach okiennych ościeży znajdujemy rozety i panopliony.

Narożniki drugiego okna wypełniają potworki o kozich głowach szycami z sobą związane, panoplion i tarcza. W medalionach ościeży wyrzeźbił artysta tarcze, hełmy, rozety, naczynia, i litery IHS w słońcu. Ten ostatni szczególnie podnosimy ze względu na

wczesną epokę. Litery te bowiem na zabytkach jezuickich tak rozpowszechnione później, tutaj mają niewątpliwie związek ze Sieną i św. Bernardynem, który wszędzie wprowadzał to godło. W narożnikach trzeciego frontowego okna ukazują się kielichy kwiatów wyrastających z palmety, dwa potworki czworonożne o maskach satyrów i cienkich szyjach oraz główki aniołków. Medaliony przyozdabiają litery S na tarczy, oryginalny motyw czterech głów orlich połączonych ze sobą, dalej na kartuszu lilia (kto wie czy nie herb Seweryna Bonera, Bonarowa), dalej miesiąc o ludzkiej twarzy w profilu obok



Fig. 27. Groteska z kaplicy Zygmuntofskiej.

<sup>1)</sup> Archiwum główne w Warszawie *Regestrum aedificiorum Castri crac.* 1526—7, nr. 62 od str. 58.



Fig. 23. Groteska z kaplicy Zygmunto-wskiej.

Już tu na wstępie przy dekoracji okien zwraca uwagę bogactwo form i fantazyja w przeciwstawieniu do dolnej części kaplicy: artysta wypełnił każde pole najróżnorodniejszymi motywami; późniejszy artysta, zwłaszcza Padovano, wykonałby parę motywów i kazałby je powtarzać, przyczem posługiwałby się efektem wolnych pól...

Dalszym punktem wyjścia jest przede wszystkim data 1522, umieszczona na panoplionie grobowcowej niży. W napisie okalającym portret króla (fig. 5) czytamy w otoku: D. SIGISMUNDUS I. R. P. M. D. XXII. A zatem z roku 1522 pochodzi co najmniej dekoracja niży.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Wiadomości numizmatyczno - archeol. T. IV, str. 346. Stanisław Cercha *Kilka słów o pomniku Zygmunta Starego w katedrze krakowskiej.*

gwiazdy, słońce z twarzą ludzką, wreszcie popiersie w hełmie, zapewne Zygmunta Starego. W narożnikach czwartego okna widzimy maskarony, z których jeden ma na głowie kosz z figami, drugi opiera się na podstawie utworzonej przez wygięte pyski delfinów, krzyżowane tarcze i pękający owoc granatu. Z medalionów zasługują na uwagę tarcza z herbem Prus, zwinięty w kłębek smok o kształtach płaza i na tarczy naczynie z owocami.

Piąte i ostatnie okno ozdabiają w jednym narożniku delfiny, inne narożniki nie mają ozdób i zostały wraz z prawym kapitelem zaznaczone i zastąpione bezpretensyjnymi formami orła polskiego przepasanego literą S, hełm z trzema buzdycanami koło wozu.



Fig. 29. Porwanie nimf. Groteska z kaplicy Zygmunto-wskiej

Do roboty przystąpiono niezawodnie znacznie wcześniej, zapewne natychmiast po roku 1515 t. j. po poświęceniu kamienia węgielnego. Gdy prowadzono roboty murarskie, Cini z pomocnikami pracowali nad rzeźbą. Spieszono się, bo Berecci zobowiązał się kontraktem dzieło w trzy i pół roku doprowadzić do końca. Ogólna kompozycja grobowca i nyży jest prawdopodobnie pomysłem architektki. Grobowcową nyżę tworzą pilastry na wysokich stylobatach. Pilastry te wykonano z czerwonego węgierskiego marmuru.



Fig. 30. Groteska z kaplicy Zygmuntowskiej.

Zewnętrznemu, na prawo, górną część odpiłowano i zastąpiono inną. Tak ten pilaster, jak odpowiadający mu po przeciwnej stronie, ozdabiają groteski, na które składają się głowy cherubinów przeplatane pękami fig (fig. 2), a mimo że tworzą przeciwwagę, różnią się w szczegółach, główki po lewej stronie wykonano z precyzją, po prawej zaś pobieźniej, rysunek także jest odmienny, dwu albo trzech rzeźbiarzy pracę można tu odróżnić. Wewnętrzne pilastry ozdabiają również groteski: z lewej strony u głowy lwa wisi panoplion przerywany pękami fig. Na ostatniej tarczy umieścił artysta portret Giovanni Cini.

Zygmunta Starego (fig. 5). Pilaster na prawo jest niemal taki sam. Wspomniany portret królewski wykonał artysta jako medalion okrągły, przedstawiający tylko głowę w profilu i hełmie. Całość występuje z lekko wklęsłego tła. Jestto najstarszy znany nam portret Zygmunta I, niezawodnie pochlebiony, o czym świadczy jego stylizacja i charakterystyka. Artysta chciał przedsta-



Fig. 31. Groteska z kaplicy Zygmuntońskiej.

wić króla jako bohatera greckiego lub rzymskiego. Kapitele tych pilastrów przekształcił później Santi Gucci. Wsparty na impostach łuk ozdabiają wole oczy i subtelnie opracowane liście lauru. Kapitele zewnętrznych pilastrów (fig. 4) różnią się między sobą. Na jednym z nich z pęku akantu rozwijają się rogi obfitości: w schemat klasycznego kompozytu wprowadził artysta piękną a wykwinną nową formę. Według tej samej zasady skomponował

on drugi kapitel, którego środek tworzy puchar a z pokrywy ozdobionej delfinami rozwijają się arabeski i harpie, w miejsce piór rosną na nich liście. W obu kapitelach uderza nas na wstępie ażurowy charakter opracowania form. Całe części ornamentów odstają prawie od tła. Pola pendentywów wypełniły główki aniołków. Dolna część nży przedstawiała się pierwotnie inaczej. Stylobaty były bowiem odmienne, między nimi mieściła się ozdobna tablica z napisem, a wszystko razem tworzyło cokół, na którym stał sarkofag wsparty na niedźwiedzich łapach i liściach akantu z bronzu odlanych i czzelowanych. Linie poziome sarkofagu dostrajały się do poziomych linii gzymsów i nie zasłaniała ich tablica. Pole poza sarkofagiem, równie jak wnęki łuku, były podzielone pionowymi pasami na trzy równe części. Gzyms impostu nie urywał się, jak dzisiaj, ale biegł przez całą szerokość nży. Po śmierci Zygmunta Augusta przekształcono nżę w ten sposób, jak ją dzisiaj oglądamy. Podniesiono wtedy sarkofag i bronzowy medalion z Madonną i Dziecięciem, aby pod nim umieścić grobowiec ostatniego z Jagiellonów. Przeróbek tych dokonał Santi Gucci na życzenie Anny Jagiellonki.<sup>1)</sup>



Fig. 32. Groteska z kaplicy Zygmuntowskiej.

We wszystkich motywach, które się powtarzają, jak helmy, tarcze i główki aniołów, Cini wprowadza różnorodność, daje im układ odmienny i odmienną fizyognomię — trzymając się symetrii umiał wprowadzić bogate i piękne warianty.

Z naciskiem podnieść to należy, bo postępowanie takie dowodzi rozmiłowania się w twórczości i świeżości pomysłów. Później, u schyłku epoki Odrodzenia, tego wszystkiego braknie i artyści dbać będą głównie o tani efekt.

Po lewej stronie grobowcowej nży (fig. 6) wyrzeźbił artysta na stylobacie kielich: pokrywa tego kielicha wydłuża się w trzon z podstawką, na której mieści się maskaron z koszem owoców na głowie. Pole między kielichem a maskaronem wypełniają dwa delfiny, oba okręciwszy się około trzonu spływają łbami na pokrywę. Po obu stronach kielicha wspinają się dwa skrzydlate potworki, których tułowia przechodzą w gałęzie i kwiaty.

<sup>1)</sup> Cercha. *Kilka słów o pomniku Zyg. Starego. Wiad. num-arch.* t. IV, str. 346.

Artysta tak dbał o wypełnienie przestrzeni, że zawiesił na wążach maskarona draperye z nanizanym ciężarkiem.

Po drugiej stronie widzimy postać kobiecą, głowa jej w miejsce włosów porosła pięknie rozwiniętymi liśćmi akantu, ramiona rozpostarte gubią się pod rogami obfitości (na których siedzą ptaki i ulatują motyle), biodra przekształcają się w obfite skręty kwiecistych gałęzi. Z roślinnych tych splotów dobywają się węże i łebkami zdążają ku piersiom kobiety, pod któ-

remi widzimy opaskę, ozdobioną główką zwierzęcą. Zwracamy uwagę na wprowadzenie do tego ornamentu motywu motyli.

Po obu stronach grobowcowej nyzы stańeła wnęka z figurami. W pendentywach przy łuku są ornamenty: na lewo pośród dwu delfinów z rozetami w miejsce ogonów, harpia rozpościera skrzydła, przód jej tułowia przykrywa liść akantu. Ten sam motyw zdobi także drugi pendentyw. Pendentywy zaś ponad prawą wnęką wypełnia piękny wazon z owocami. Nad wnękami widzimy medaliony a w narożnikach aniołki.

U cokołu lewego zewnętrznego pilastra wisi panoplion. Na samym zaś pilastrze artysta wy-



Fig. 33. Św. Jan Chrzciciel. Z kaplicy Zygmuntońskiej.

rzeźbił wysoki wazon z figami i potworki o szyjach wydłużonych i lwich głowach, powyżej maskaron ukoronowany liśćmi, broda tego maskarona przechodzi w akantowe liście a uszy przekształcają się w gałęzie o pięknych kwiatach, nad nim znów siedzą potwory z orlemi głowami, dalej pęk akantu i dwa delfiny zawieszzone na draperyi spadającej z rzymskiej lampy. Kapitel tego pilastra łączy się z kapitelem ściany tronowej, ozdabiają go liście akantu z kwiatem, w miejsce zaś ślimacznic dał artysta maskarony.

Na cokole prawego zewnętrznego pilastra zwisa panoplion, pilaster zaś przyozdabia kielich, na podstawie kielicha usiadły dwa potworki o tu-





Fig. 34. Św. Wacław. Z kaplicy Zygmuntońskiej.

łowiach płazów a na jego czarze widzimy główkę aniołka, wyżej dwa inne potworki przeradzają się w kwitnące skręty, na łodydze jeszcze wyżej mieści się misa z figami i gronami wina, w końcu skręty zamieniają się w główki jednorożców a ponad nimi wisi maskaron i płonąca lampa. Kapitel tego pilastra tworzy całość z sąsiednim kapitelem ściany wchodowej; w miejsce ślimacznic wprowadził tu artysta potworki, których kadłuby przechodzą w liście kończące się rozetą.

Na cokole lewego pilastra wewnętrznego ściany tronowej widzimy gorszą w kompozycji groteskę, składającą się z kandelabra: podstawy jego przyozdabiają głowy delfinów, wierzch kończy się makami, ku makom spływają delfiny. Po bokach kandelabra wiszą panoplia a nadto wypełniają przestrzeń wstęgi i wieniec laurowy. Po drugiej stronie na impoście przedstawił



Fig. 35. Św. Mateusz. Z kaplicy Zygmuntowskiej.

artysta również kandelaber zakończony czarą z owocami, do kandelabru przywiązane są dwa delfiny, których ogony przechodzą w liście. Pilastry wewnętrzne, tworzące obramienie niży, ozdabiają także panopliony, ale odmiennie skomponowane.

Na pilastrach zewnętrznych tej arkady znajdujemy odmienne groteski. Pilaster lewy przyozdabiają dwie harpie skrzydłami przywiązane do trzonu, tworząc w ten sposób podstawę kandelabra. Na podstawie tej usiadło chło-

pię, w miejsce rąk rozpościerające liście. Dalszy motyw to maskaron z lodygą, przechodzącą w podstawę kielicha, wpleczonego w roślinne skręty pełne wisiorków. Kielich ten służy za podstawę dwu fantastycznym ptakom o łbach delfinów i lwich łapach. Wyżej harpia, na jej głowie mieści się czara z owocami, które dziobią ptaki o łabędzich szyjach, wreszcie na amforze



Fig. 36. Św. Zygmunt. Z kaplicy Zygmuntowskiej.

stoi znów chłopię, trzymające oburącz delfiny. Całość oprócz zwykłych motywów roślinnych przyozdobił artysta draperyami, girlandami i wisiorkami. Kapitel tego pilastru odznacza się pięknymi liśćmi agawy, układającymi się w odwrócone ślimacznice.

Pilaster prawej strony jest szczególnie piękny i najwięcej konsekwentny w motywie wzrostu. Na silnej podstawie ozdobionej delfinami, umieścił artysta piękną amforę i satyrów po bokach. Satyry trzymają w rę-

kach rogi obfitości, podstawiając je pod przednie łapy gryfów siedzących na amforze. Z amfory dobywa się łodyga akantu, na którego skrętach wisi lekko rzucona draperya. Na liściach widzimy piękne rajskie ptaki o smukłych i wykwinnych kształtach, stojące na jednej nodze, aby utrzymać równowagę albowiem dziobem muskają końce swych skrzydeł. Na ich czubkach usiadły trzepocące się inne ptaki, które, zdaje się, dziobały zwisające festony a dziś są uszkodzone. Wazon z owocami, maskaron, harpia, to motywy znane nam już, ale inaczej skomponowane. Dwa rajskie ptaki, walczące z delfinami, i inne dwa, dziobiące owoce, zamykają całość. Kapitel tego pilastru



Fig. 37. Św. Łukasz. Z kaplicy Zygmuntońskiej.

jest godzien opisanej dekoracji, środek jego wypełnia postać młodzieńca o pięknym układzie ciała: młodzieniec oparł ręce na biodrach a z pod jego ramion wydobywają się pęki akantu o kształtach odwróconych ślimacznic. W ten sposób na tle kompozycji osnuł artysta piękny pomysł.

Na cokole tej części, na której stoi św. Jan Chrzciciel widzimy także bardzo piękną arabeskę (fig. 9). Widzimy torso, które przechodzi od bioder w prześliczne skręty liści akantu. Głowę torosa wieńczy liście bzu a na niej stoi kosz z figami. Dwa ptaki, z których za ledwie zachowały się ślady, zlatują do kwiatów.

Kompozycję nakreślił artysta szerzej, okazało się jednakże, że brakło na rzeźbę miejsca, skrócił więc płytę, nie zwracając uwagi, że lewa ręka w ten sposób przepadła.

Po prawej stronie pomieścił wieniec z fig, zawieszony na wstęgach a na nim tarczę z orłem oplecionym literą S. Tarcza ta z herbem w ogólnym charakterze zbliża się do tarczy umieszczonej na zewnętrznej stronie kaplicy. W narożnikach nad nyzami i obok medalionu widzimy drobne szczegóły ornamentacyjne.

Cokół zewnętrznego lewego pilastru przedstawia nieudolnie kandelaber ozdobiony postacią kobiecą. Całość wieńczy uskrzydłona głowa satyra. Pila-



Fig. 38. Św. Piotr. Z kaplicy Zygmuntońskiej.

ster nad tym stylobatem rozpoczyna się podstawą kandelabra, przemieniającego się w czarę z owocami i kłosami. Z czary wydobywa się drugi kandelaber z liści akantu, u których wisi na wstędze winogrono, na liściach usiadła harpia a na jej skrzydłach siedzą znów dwa ptaki, dzióbujące owoce, wyżej na liściach akantu wisi draperya. Widzimy dalej znów wazon z owo-

cami i skręty liści akantu, przechodzące przez oczodoły czaszki wołu, a na niej rozkroczonego orła. Kapitel tworzy całość z kapitelem sąsiedniej ściany, zdoobi go akant, a zamiast ślimacznic pegaz, przekształcający się w roślinne sploty i kwiaty.

Stylobat zewnętrznego prawego pilastra przedstawia głowę barana, u której wisi tablica z płaskorzeźbionym łabędziem, pęk owoców i tarcza ze słońcem. Ornament pilastra umieszczonego nad tym stylobatem rozpoczyna się podstawą kandelabra, u której przysiadły dwa nagie putta. Kan-



Fig. 39. Św. Jan Ewangelista. Z kaplicy Zygmuntowskiej.

delaber przemienia się w amforę, a na tej siedzą napół sfiinksy, napół harpie, z amfory zaś wyrasta łądyga z liśćmi akantu, kwieciem oraz rajskimi ptakami, które podniósłszy skrzydła iskają się. Dalej w pośród łądyg nad kwiatami usiadły dwa ptaszki, wyżej zaś mieści się mały maskaron na wazonie z owocami, w końcu znów kandelaber płonący, od którego po bokach spływają ku owocom dwa delfiny, zamyka kompozycją. Kapitel narożny tego pilastra zdoobią liście akantu, maski i kwiaty.

Przechodzimy z kolei do wnętrza ze stalami a raczej z królewskim tronem. Wnęka ta dzieli się na trzy części, część środkową wypełnia amfora z owocami, obok niej umieścił artysta dwa potworki, w bocznych zaś czę-

ściach wypełniają przestrzeń dwa takie same fantastyczne zwierzęta, ale w innym ruchu. Kompozycją pól bocznych traktował artysta jako całość przedzieloną polem środkowym. Ornament ten w ogóle jest piękny. Śliskość ciał, cienkość szyi i wydobywanie figur z tła, zasługują na szczególniejszą uwagę. Podniebie arkady zdobią kasetony pełne rozet, z których każda ma odmienny rysunek. W nyzie mieści się tron z czerwonego marmuru, który był gotów w sierpniu 1527 roku, niestety nie dochował się jednak w całości, w miejsce bowiem przedniej części widzimy dzisiaj



Fig. 40. Św. Łukasz. Z kaplicy Zygmuntońskiej.

grobowiec Anny Jagiellonki,<sup>1)</sup> dzieło tej samej epoki i ręki, co grobowiec Zygmunta Augusta.<sup>2)</sup> Tron dzieli się, podobnie jak ściany kaplicy i wnętrza, na trzy części tak w kierunku poziomym, jak pionowym. W kierunku pionowym widzimy dwa cokoły ozdobione panopliami (fig. 8) zawieszonymi na wstęgach. Na cokołach wznoszą się dwie kolumny o kapitelach utworzonych z główek baranich i dźwigają załamujący się gzyms.

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*. T. II, str. 173, 181, 174, 222.

<sup>2)</sup> W rachunkach Bonera (Rps. II., str. 168 a) znajdujemy pod tą datą wydatek na ołów (cetnarów 18) fl. 39 dla zmontowania stal: *pro aplicandis insigniis atque sculpturis, lapideis atque pro locandis stollis in capella regia.*

Nad środkową częścią przeznaczoną dla króla dwa brązowe aniołki w biegu trzymają koronę. Zaplecki podzielono pilastrami również na trzy części, a w środkowej umieszczono srebrnego pozłacanego orła, pochodzącego z czasów Anny Jagiellonki. Część tronu usuniętą wyzyskano, jak się zdaje, do tronu w kaplicy Batorego.



Fig. 41. Św. Marek. Z kaplicy Zygmuntowskiej.

Lewy stylobat zewnętrzny ołtarzowej ściany (fig. 7) przyozdabia groteska, składająca się ze wstęgi zawieszanej u główki aniołka, a na tej wstędze figi, tarcza ze słońcem i strzałą, poniżej brodata głowa uskrzydłona a w końcu wisi tarcza z kołczanem. Pilaster ponad tym cokół ozdobił artysta oryginalnie skomponowanymi groteskami. U podstawy kandelabra siedzą dwa putta podtrzymujące łodygi. Na inne dwa ładne putta klęczące i bawiące się łodygami, szczególniejszą musimy zwrócić uwagę. Powyżej wznosi się czara,



płyną do niej dwa prześlicznie skomponowane delfiny, ich kształty śliskie, oraz zręczność ruchów przedstawiono po mistrzowsku. Maszkaron ponad nimi ma oryginalnie skomponowane uszy, przekształcające się w łodygi akantu. Cała kompozycja kończy się wazonem, ku któremu rzucają się znowu dwa delfiny, tworząc ucha: z wazonu dobywa się liść agawy. Kapi-



Fig. 42. Boner jako król Dawid. Z kaplicy Zyguntowskiej.

tel łączy się z sąsiednim (fig. 13) i jest najpiękniejszy ze wszystkich. U narożnika ponad liśćmi akantu fantastyczna postać podpira abakus: głowa kobieca jakby w hełmie, torso ptasie, a tułów przechodzi w ogon, kończący się kwiatami o długich pręcikach. Chłopię trzyma oburącz ogon tej fantastycznej postaci i zwraca się ku drugiemu chłopięciu na sąsiednim kapitelu.

Prawy stylobat zewnętrzny ozdabia nieudolna groteska: pół figury brodatej, maszkaron i czara z owocami — to główny wątek. Pilaster wypełnia ornament, złożony ze znanych nam motywów, kapitel natomiast jest bardzo

piękny i tworzy całość z sąsiednim kapitelem, zdo bi go skrzydlaty pegaz, którego tułów przekształca się w pęk liści.

Lewy stylobat ołtarzowej nyczy ozdabia kandelaber, kończący się czarą wypełnioną owocami, do której przylatują ptaki. Skrety roślinne u dołu poczynają się z form łabędzi. Ku szyjom tych ptaków zbliżają się



Fig. 43. Król Zygmunt Stary jako Salomon. Z kaplicy Zygmunto wskiej.

delfiny. Pilaster jest o wiele lżejszy i roślinne motywy ustępują miejsca figuralnym. Neptun na muszli w otoczeniu delfinów dźwiga podstawkę z owocami. Wyżej dwa potwory usiadły naprzeciw siebie. Ponad tymi emblematami morza unosi się naga postać kobieca o układzie ciała medycyjskiej Venus (fig. 14), lecz z wężem oplecionym około lewej ręki i z bólem na twarzy a przedstawia zapewne Kleopatrze; u stóp jej usiadły dwa piękne zasmucone amorki i trzymają kwitnące gałęzie, jakby baldachim. Dwa

fantastyczne ptaki unoszą się ponad kwiatami, wyżej zaś spotykamy znany nam już motyw, młodzieńca chwytającego pod ramiona gałęzie. Kapitel ozdabiają liście akantu i z liścia również tworzą się woluty, z ręcznie złączone z abakusem. Zwrócić należy uwagę na piękny motyw liścia, którego miąż wygięty pęka w karby.

Na prawym stylobacie (fig. 10) teź ołtarzowej nyży widzimy pęk akantu, z którego wydobywają się dwie skrzyżowane gałęzie, naginane przez dwa putta. Pośród skrętów umieścił artysta wazon ozdobiony maszkaronem, na którym siedzą dwa inne mniejsze chłopięta i trzymają roślinne skręty, ich biodra oplatają gałęzie. Czaszka wołu, na której rogach usiadł orzeł, wieńczy całość. Kwiaty, owoce i wstęgi urozmaicają tę piękną kompozycję. — Na pilastrze cokołu wyrzeźbił artysta kandelaber, u którego trzonu siedzą dwa potworki iskające się, po nad nimi wśród gałęzi ptaki dziobią owoce, wyżej harpia, maszkaron, gniazdo, na którym pelikan karmi ciałem swem młode, to dalsze motywy.



Fig. 44. Kapitel z baldachimu nad grobowcem Władysława Jagiełły.

Kapitel przyozdabiają gryfy (fig. 11). Pod lewą figurą widzimy kielich ubrany draperią, dwa ptaki trzymają go łapami i równocześnie w dziobach podtrzymują inny puhan, dalej na podstawie siedzi harpia.

Pod figurą św. Mateusza wyrzeźbił artysta kandelaber w pośród skrętów akantowych liści, zakończony podstawką, na której orzeł depce węża. Łuk arkady podtrzymują dwa krótkie pilastry z panopliami o znanych nam już motywach.

Lewy stylobat ściany wchodowej (fig. 12) przedstawia kandelaber na trzech lwich nóżkach (delfiny tworzą ucha waz) dwa ptaki bijące się, wreszcie głowa kobieca z wazonem wieńczy całość urozmaiconą liśćmi akantu

i kwiatami. Pilaster na tym stylobacie różni się od poprzednio opisanych pewnymi modyfikacjami motywów. Zastępuje zwłaszcza uwagę postać uskrzydłonej kobiety, w miejsce rąk mającej liście a przytem tułów czworonoga i głowę przyozdobioną wachlarzem. Wogóle jestto jedna z najpiękniejszych kompozycji. Kapitel tego pilastru tworzy całość z sąsiednim a zdobi go kot (fig. 15).

Na prawym zewnętrznym stylobacie wyrzeźbił artysta kandelaber o podstawie z lwich łap, ozdobiony suto draperyą, liśćmi akantu i kwiatami; delfiny, ptaki a wreszcie globus dopełniają całości. Na pilastrze widzimy groteskę, składającą się głównie z delfinów, płynących ku podstawie kandelabra, z maskarona, winogron, potworków przywiązanych do siebie szycami a w końcu z płonącej rzymskiej lampy ubranej festonami i ślimakami. Kapi-



Fig. 45. Kapitel z baldachimu nad grobowcem Władysława Jagiełły.

tel (fig. 15) tworzy całość z kapitelem strony ołtarzowej. Widzimy tu chłopię i gryfa.

Lewy stylobat przy arkadzie wejściowej przedstawia prześliczną groteskę: u laski wydobywającej się z liści akantu i zakończonej gorejącą rzymską i draperyą ubraną lampą przywiązane za paszczę dwa delfiny przemieniają się w roślinne skrety i rogi obfitości. Delfiny rozdzielają muszla. Pod wzglę-

dem techniki groteska ta należy także do najpiękniejszych (fig. 12). Pilaster na tym stylobacie tuż przy arkadzie ozdabia bardzo drobiazgową i niespokojną dekoracją. Podstawę tworzy kandelaber o odmiennych lwich łapach, delfiny nie mają tej giętkości i śliskości, jak inne nam znane części: dwa ptaki w odlocie rozbieżnym, maskaron dziwaczny, wyglądający raczej na portret, nadają temu pilastrowi odrębną cechę. Dwa potworki czepiające się pyskami brzegu czary, o ogonach skorpionów, kończą się liśćmi, przypominającymi raczej chińskie lub indyjskie motywy. Na szczycie wzlata orzeł opleciony literą S o rozwiniętym kadłubie i stylizowanych starannie skrzydłach. Technika jest również niespokojna: artysta podcina formy, traktując je ażurowo, aby wprowadzić światło i uzyskać efekt lekkości, widzimy to przy opracowaniu łbów delfinów i nakryciu głowy maskaronu. To też kompozycję tę można przypisać innemu artyście a nie Ciniemu. Kapitel (fig. 15) tu, jak i na prawym pilastrze arkady, odkuto według znanego nam wzoru,

ale bez tej świeżości form i z odmianami, które świadczą o zamięłowaniu do rozdrabniania.

Stylobat na prawo jest pełen motywów i przedstawia liść akantu, u którego przysiadły dwa fauny i rozchylają gałęzie, wyżej postać kobieca stoi i podtrzymuje wazon, na wazonie mieści się tablica z płaskorzeźbionym św. Jerzym na koniu (fig. 15). Na pilastrze widzimy kandelaber, u którego trzonu siedzą dwa potworki i iskają się, ponad nimi wśród gałęzi ptaki dzióbnią



Fig. 46. Kapitel z baldachimu nad grobowcem Władysława Jagiełły.

owoce, wyżej siedzi harpia, wznosi się maskaron i skrzydlata głowa Meduzy z wydobywającymi się z włosów węzami, wreszcie znów pelikan karmi młode (fig. 15).

W miejsce nyż z figurami widzimy tu groteski, które dość sztucznie wypełniają przestrzeń. Z motywów na szczególniejszą uwagę zasługują romby, pod nimi kandelabry z gryfami i fantastycznym ptactwem (fig. 15).

Arkadę samą zdobią dwa małe pilastry, pokryte bardzo pięknymi pannonionami wiszącymi u lwich głów. Podniebie arkady zapełniały rozety

Giovanni Cini.

a w narożnikach przy łuku dwa anioły lecą z płonącymi pochodniami. (fig. 16 i 17).

Wejście do kaplicy także od zewnątrz pokrywają groteskowe ornamentacje. Niestety, zasłania je — co prawda — wspinała, brązowa współczesna krata.

Na prawo i lewo na stylobatach, po obu stronach wejścia, aniołowie trzymają wydłużone tarcze, jeden z herbem Polski, drugi z herbem Litwy. Draperya przewija się przez formy ciała w długich falistych liniach, głowy są wydłużone, uszy małe, włosy świetnie traktowane.



Fig. 47. Kapitel z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagielly.

Na lewym pilastrze z pa-  
szczy lwa, którego grzywa  
przekształca się w liście akan-  
tu, dobywają się pętle ze wstę-  
g, od których zwiesza się oryginalny panoplion. Naprzód widzimy hełm, na jego grzebieniu siedzi aniołek i walczy z wężem, który go oplata. Poniżej wisi osobny panoplion złożony z tuniki, głowic, mieczy, tarcz i anioła między wstęgami. Z anioła tego zachowała się tylko noga. Dalej zwisa na wstędze medalion, na nim rydwan z pędzącą dwójką koni i woźnicą; w głębi widać wojsko. Na tym medalionie stoi anioł i trzyma rogi. Poniżej medalionu na wstędze wiszą skrzyżowane tarcze a na nich aniołek rozrzuca wstęgi. Niżej na wstędze zwisa tarcza z przepysznie traktowaną głową Meduzy, wyrażającą ból, skrzydła na jej głowie niestety są zniszczone. Na tej tarczy klęczy śmiałym ruchem odgarniając wstęgi obnażone i bezskrzydłe putto. Najwyżej pomieścił artysta hełm bogato ozdobiony palmetami i roślinnymi skrętami, z poza hełmu występują głowice mieczy a na hełmie putto trzyma się głowy barana jedną ręką a drugą odrzuca wstęgę.

Na małych pilastrach widzimy kandelaber o trzech lwich nogach, z niego rozchodzą się liście akantu i makówki a siedzą na nim dwa ptaki (jeden z uszkodzoną głową), pomiędzy nimi wazon, wyżej tarcza i znowu ptaki, całość wieńczy wazonik.

Na prawym pilastrze dekoracja odpowiada dekoracji strony lewej, ma jednak motywy odmienne. Widzimy i tu panoplion; wisi on u mu-

szelki: składa się na niego ozdobny hełm, na którym umieścił artysta sfinksa i olbrzymie pióro strusie. Poniżej wisi tarcza z głową Meduzy, a pod nią miska z przewieszonym dzbanem, a jeszcze niżej owalna tarcza z hełmem o bogatym pióropuszu i skrzyżowane dwie tarcze ze słońcem i palmetami. Całość zamyka hełm, przemieniający się w półortła (z urwaną dziś głową) i tarczę z rzymską tuniką. To są główne motywy. Tarcze na obu panoplionach są różnorodne, miecze mają główce o łbach ptasich, nadto znajdujemy topory, buzdygany, kołczany itp. Na małym pilastrze mieści się kandelaber z wazonem pośród falistych skrętów roślinnych. Na gałęziach roślin stoją ptaki, całość kończy się lampą płonąca.



Fig. 48. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagiełły.



Fig. 49. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagiełły.

Kapitele ozdabiają prócz liści akantu i palmet głowy baranów o skreconych rogach, na których wiszą festony. Na zewnętrznych narożnikach widzimy znowu głowy baranów. Pendentywy przyozdobiono podobnymi aniołami jak wewnątrz.

Przechodzimy z kolei do części pośredniczącej między dolną czworoboczną częścią a kopułą, zaczynając znowu od grobowcowej ściany. Środkowa groteska (fig. 18) przedstawia rozwinięte gałęzie akantu. W pośrodku fantastyczna postać przysiadła na tylnych nogach, przednie jej łapy przekształcają się w liście i nimi

czepiają się gałęzi. Fantastyczne to stworzenie ma głowę i piersi kobiety. Powyżej pomiędzy gałęziami przewijają się dziwaczne ptaki a inne ptaki u dołu dzióbią owoce. Po bokach tej groteski widzimy dwie drugie (fig. 19 i 20), artysta przedstawił znowu postać kobiecą ze skrzydłami, przeradzającymi się od bioder w bujne skręty gałęzi, wśród których ptaki w locie dzióbią owoce.

W lewym (fig. 22) najskrajniejszym wycinku w pośród roślinnych skrętów mieści się skrzydlata postać kobiety o nogach kozich, trzymająca ponad głową kosz z owocami. Po prawej stronie (fig. 1 i 30) na odpowiednim miejscu widzimy fale morskie i delfiny, oraz trytona porywającego młodą kobietę. Do trytona strzela amor z łuku, na prawo stoi inna kobieta,



Fig. 50. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagielly.

wyżej zaś trzech brodatych mężczyzn tworzy grupę. Ręce środkowej postaci przekształciły się w sploty akantu a między figurami przewijają się draperye.

Ponad ścianą tronową wyrzeźbił artysta w części środkowej kandelaber, pośród skrętów roślinnych z olbrzymimi stylizowanymi kwiatami, zakończonymi czarą pełną owoców. Na lewo umieścił fantastycznego potwora (fig. 24), o kształtach charta, potwór ten podrzuca łbem aniołka (fig. 25), chwytającego się roślinnych splotów, które to sploty rozwijają się bujnie z ogona poczwary. Gałęzie przeradzają się w skrzydlate dziwolągi o głowach delfinów. Z najwyższej gałęzi dobywa się postać rozglądającego się aniołka. Cały ten piękny i skomplikowany motyw powtarza się po prawej stronie.

Lewy wycinek przedstawia smoka symetrycznie rozkroczonego (fig. 26), którego łeb ma kształt fantastycznej maski teatralnej, ciało wygina się w ró-



żnych kierunkach a ogon przechodzi w głowę delfina i roślinne sploty. Z poza maski teatralnej, kończącej się liściem akantu, wyrastają również gałęzie.

Po przeciwnej stronie jest walka trytona z nimfą (fig. 30). Widzimy morską falę a na niej rozkroczonego trytona z całym realizmem chwytającego drobną nimfę, która wpiła się palcami w brodę napastnika. Równocześnie putto zamierza się, aby w obronie nimfy walić kijem w olbrzymie cielsko potwora. Czoło trytona zamienia się w bogaty pęk liści akantu, z których dobywają się łodygi łączące się i kończące młodym pędem. Wśród łodyg widzimy anioła stojącego na liściach i chwytającego się gałęzi. Również z głowy trytona wyrastają w miejsce uszu gałęzie i zmieniają się w delfiny. Nimfę i chłopię okrywa lekka draperya wichrem rwana. Środkowa groteska ściany ołtarzowej przedstawia nagą kobietę (fig. 27 i 28), która trzyma łodygi akantu. Po bokach dwa amorki stojąc chwytają sploty gałęzi, przez które przewijają się dwa fantastyczne ptaki o głowach delfinów, z paszcz ich w miejsce języków dobywają się pączki akantu. Wyżej siedzą znowu dwa chłopięta a trzecie takie

samo u wierzchołka gałęzi wieńczy całość. Na bocznych polach rozmieścił artysta roślinne skrzyty. Lewy zewnętrzny wycinek przedstawia trytona porywającego krzyczącą i broniącą się kobietę (fig. 29). Po cielsku napastnika skacze faun. Z prawej strony widzimy na podobnym wycinku grupę złożoną z dwu faunów, trytona i człowieka płynących z falą, których napadł olbrzymi morski potwór. Jednego z faunów oplótł wąż i kąsa go w bok. Wśród fal delfin przesuwa się koło nóg człowieka, bardzo pięknym ruchem oplatając jego nogę. Niezwykle interesującą kompozycją jest smok o łbie fantastycznym i potężnych skrzelałach. Z rozszczepionego jego ogona wydobywa się popiersie kobiece o smutnej twarzy. Na pendentywach wiszą tarcze owalne z herbami Polski i Litwy, traktowane dekoracyjnie (jedną z tych tarcz wykonano z drzewa).



Fig. 51. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagielly.

Z kolei przychodzimy do ściany z portalem. W półkolu mieści się pięknie skomponowana i wykonana płaskorzeźba (fig. 112). U olbrzymiego pęku akantu na uwieżi stoją dwie postacie: męska i kobieca, obie symetrycznie rozłożone, naginają ku sobie gałęzie: (w wydobyciu głów z poza gałęzi widać mistrza). Wyżej przykute do trzpienia dwa skrzydlate potworki spychają trójzębami dwa putta. U samego wierzchołka widzimy poczwyry także przywiązane, tułowia ich wspierają się na gałęziach akantu; dolne potworki są przykute za ogony, górne za szyje: w ten sposób odmiennie a rytmicznie przesuwają się te same formy z wielkim artyzmem. Ciekawym i z fantazyą pomyślanym motywem są sploty roślinne, kończące się z jednej strony głową



Fig. 52. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagiełły.

potwora a z drugiej głową węża. Płaskorzeźba ta rozdziela groteskę składającą się z kandelabru, po którego bokach widzimy bardzo ładnie stylizowaną fantastyczną postać o głowie i piersiach kobiety, o czterech nogach, jej tułów przechodzi w skręty roślinne (fig. 31). Fantastyczne to stworzenie oparło przednie łapy na kandelabrze, po drugiej stronie kandelabru powtórzył artysta tę samą kompozycję. Przez bujną fantazyę a zarazem artyzm w poczuciu form i opracowaniu zasługuje cała ta część dekoracyjna na szczególniejsze wyróżnienie. Trójkąty (fig. 32), po obu bokach wypełniono dekoracją roślinną.

Bęben urozmaicają otwory okienne, poprzedzielane pilastrami. Na pilastrach spotykamy znane nam a jednak odmiennie panopliony, główki aniołów, lwów, pęki fig i t. p. Kapitele tych pilastrów przyozdabiają ślimacznice z orłami, wazami, owocami.

W narożnikach ścian bębna pomieścił artysta motywy jak głowę Meduzy, wołu i inne. Glify okienne ozdabiają rozety, delfiny, potwór deptany



Fig. 53. Szczegół z baldachimu nad grobowcem Wł. Jagiełły.

przez ptaka i wiele innych. Ramy okien zdobią liście laurowe, tworząc wielkie wieńce.

Kopuła sama dla siebie jest piękną całością (fig. 23 i 75). Ponad gzymsem biegnie fryz z delfinów i rogów obfitości przeplatanych kołami. Wyżej



Fig. 54. Królowa Bona (drzeworyt).



Fig. 55. Zygmunt Stary (drzeworyt).

widzimy rozety w kasetonach. Artysta wprowadził mnogość rozet, aby osiągnąć efekt powagi i wspaniałości. Prawie żadna z form się nie powtarza. Ramy kasetonów zdobi szereg arabesków złożonych przeważnie z kandelabrow, wieńców, sfinksów, kobiet, maskaronów i satyrów.

Latarnię ośmioboczną bionę motywem sznuraka dał artysta głowę racho skrzydeł a dookoła FLORENTINO OPIFICE nam dobrze główkami

Nyże obok grobowca tego Floryana i święte-figury skomponowane jaciała jednej figury stoją- nodze, drugiej zaś na prakady stoi święty Floryan mem na głowie, z kon- przyozdabia ładnie wy-

W lewej wnęce ściany .Jana Chrzyciela (fig. 33) wydłużonych. Tych trzech figur nie uważamy za



Fig. 56. Tarcza z herbem Szydłowieckiego z zamku na Wawelu.

nią dzielą pilastry ozdo- Zamiast klucza sklepien- cherubina o trzech pa- napis: BARTHOLOMEO otoczony znowu znanymi aniołków.')

wypełniają postacie świę- go Władysława. Obie te ko pendent, bo ciężar cej spoczywa na lewej wej. Po lewej stronie ar- w stroju rzymskim, z heł- wią w ręce a panczerz konana głowa Meduzy.

tronowej stoi postać św. o proporcyach przesadnie dzieła Ciniego. We wnęce zaś prawej tejże ściany stoi dalszy patron kaplicy i króla św. Zygmunt (fig 34) król burgundzki. Artysta wyobrazil go w zbroi z koroną na głowie. Układ

1) *Pomniki Krakowa*, str. 181.



Fig. 57. Kapitel z zamku na Wawelu.

ni artysty do drobiazgow. Także kolczugę żelazną, sprzężki, nity zbroi, odtworzono starannie. Rzeźbiarz każdą częśćkę powierzchni traktował z równym zamięłowaniem; widać tu medaliera i twórcę grotesków. Ciniego poznajemy tu również po pozujących rękach, gdzie motyw trzymania jest tylko pozorny.

We wnęce ściany ołtarzowej na lewo stoi postać św. Piotra (fig. 38) o proporcjach znów zanadto wydłużonych. Jestto prawdopodobnie dzieło jednego z towarzyszy Ciniego. Po prawej stronie św. Jakób (fig. 35) nachyla się lekko ku widzowi, jakby mu tłumaczył tekst w rozwartej księdze, na który wskazuje palcem, prawą ręką podtrzymuje tę księgę ruchem, znanym nam już z posągu św. Zygmunta. I tu motyw trzymania jest tylko dekoracyjny i pozorny. Ręce muskularne i żylaste, opracowanie włosów i brody, oraz układ draperyi jak u św. Zygmunta, to też posąg ten uważamy również za dzieło Ciniego. I tylko te dwie figury...

Dla wykonania posągów sprowadzono marmur dnia 24 listopada 1525 r. Równocześnie przywieziono taki sam materiał na medaliony, sarkofag, postać króla, ołtarz, stałe, oraz pozostałe marmurowe szczegóły. Marmur sprowadzono przez Bystrycę.<sup>1)</sup>

Medalion ściany grobowcowej ponad świętym Floryanem



Fig. 58. Kapitel z zamku na Wawelu.

<sup>1)</sup> *Rachunki Bonera*, Rps t. II, str. 168 a. Arch. Popielów w Krakowie.

przedstawia Ewangelistę św. Łukasza (fig. 40), w sposób dekoracyjny i pobieźny. Rzeźbiarz talentu nie miał, nie znał się na proporcyach a draperyą zaginał kanciasto. Po drugiej stronie umieszczony medalion wyobraża nieudolnie św. Mateusza (fig. 37). Fałdy się łamią i biegną miejscami równolegle. Dalszych Ewangelistów znajdujemy dopiero na ścianie ołtarzowej, a więc naprzeciwko. Na lewo widzimy św. Jana (fig. 39) a na prawo św. Marka (fig. 41).

Pierwszego zestawić należy ze św. Łukaszem, jako dzieło jednego artysty, który posługuje się efektem źrenic, uzyskany przez wyświdrowanie w oku otworów, drugi wyszedł z pod tego samego dłuta, co św. Mateusz. Są to także dzieła pomocników Cinięgo. Z rąk samego mistrza wyszły dwa następne medaliony, przedstawiające królów Dawida (fig. 42) i Salomona (fig. 43). Dwa te medaliony wykonał sam mistrz, który niezawodnie osobiście pod postacią tych dwu królów ze starego Testamentu przedstawił swoich pracodawców króla Zygmunta i może Jana Bonera. Portretowania tych dwu swoich zwierzchników Cini nie oddały pomocnikom.

Umieszczenie medalionu z portretem króla nad posągiem św. Zygmunta nie jest przypadkowe, tak samo jak portret Jana Bonera nad świętym Janem, jego patronem. Ponad patronem króla mieści się królewski portret w roli Salomona, miłośnika sztuki i fundatora wspaniałej świątyni jerozolimskiej.



Fig. 60. Kapitel z zamku na Wawelu



Fig. 59. Kapitel z zamku na Wawelu.

Dnia 11 czerwca 1526 roku otrzymał Berecci воск na próby i modele do okrągłych sześciu figur z marmuru, które miano wykonać do kaplicy.<sup>1)</sup> Odnosi się to tylko do medalionów ponad posągami, воск kosztował, licząc po 30 groszy, fl. 21 groszy 18.

Król Salomon ma głowę śmiało i dumnie wzniesioną w górę, długie włosy spadają

<sup>1)</sup> *Rachunki Bonera*. Rps. t. II, str. 167.



Fig. 61. Kapitel z zamku na Wawelu.

Postać króla Dawida w ujęciu biustu jest podobna. Widzimy tu przesadne traktowanie ramion wypełniających prawie całe tło. I szczegóły są podobne. Lewą ręką podpira król harfę a zarazem ujmując rozwijający się zwój pergaminowy, w prawej zaś trzyma berło, równocześnie uderzając w struny. Tło obu porównywanych medalionów zapełnił artysta obłokami. Widzimy także pewne podobieństwo do portretu bratanka Jana, Seweryna Bonera, na medalu znajdującym się w Bazylei <sup>1)</sup> i na grobowcu w kościele N. P. Maryi w Krakowie, co również upoważnia do wniosku, że medalion przedstawia tę osobistość, tak z budową kaplicy Zygmuntońskiej związanej. Omawiane medaliony portretami w ścisłym tego słowa znaczeniu być nie mogły, dają tylko pewien rys podobieństwa, jak to stwierdzić możemy, porównując króla Salomona z portretami Zygmunta Starego.



Fig. 62. Kapitel z zamku na Wawelu.

mu na ramiona: prawą ręką trzyma zwój, lewą berło. Ręce są ładne i znowu pozują a w rzeczywistości nie trzymają przedmiotów. Draperya układa się bez przesady spokojnie i i naturalnie. Artysta wprowadza falistość powierzchni. Przesuwanie jednej formy przez drugą zaznaczyło się w stosunku zwoju do ręki. Medalion ten jest niezawodnie przedwstępem do postaci króla na sarkofagu, który niedawno było zrobić artyście.

Kaplicę poświęcono dn. 19 czerwca 1530 roku w obecności króla i królowej. <sup>2)</sup> Widocznie dzieło było skończone, z wyjątkiem figury na sarkofagu.

O bronzach, którymi przyozdobiono kaplicę i które były w dniu poświęcenia niezawodnie na swoim miejscu, nie pisaliśmy, traktować je będziemy w rozdziale o bronzach.

<sup>1)</sup> Feliks Koper a. *Dary z Polski*. Sprawozd. kom. hist. szt. VI str. 117

<sup>2)</sup> *Monumenta Poloniae historica* t. III, str. 97.

Z kaplicą Zygmuntofską wiązała się praca około sarkofagu, w którym miały spocząć zwłoki królewskie w jej podziemiach. Sarkofag ten zachował się. Jest on skromny, z piaskowca, ale kształtny. Na nim mieścił się marmurowy medalion z popiersiem Zygmunta Starego. Niestety, popiersie to zaginęło, pozostał tylko napis:

*Sigismundi regis facies est, caetera  
longum dicere*

*Sed fama est non moritura perennis.*

Obecnie znajdujący się na sarkofagu <sup>1)</sup> medalion jest z gipsu, zrobił go Franciszek Wyspiański 1871 roku, widocznie na miejsce dawnej płaskorzeźby zaginionej czy zniszczonej. Napis na obu stronach sarkofagu ma piętno wczesnego Odrodzenia i dzieło powstało zapewne równocześnie z kaplicą i w związku z pracami nad portretem króla, o czym powiemy w dalszym ciągu pracy.

Baldachim nad grobowcem <sup>2)</sup> Władysława Jagiełły wyszedł z tej samej pracowni co rzeźby kaplicy Zygmuntofskiej. Dlaczego stary gotycki baldachim kazał król Zygmunt zastąpić nowym, nie wiemy. Na gotyckich filarach umieszczono renesansowe kapitele, ozdabiając je przy narożnikach główkami baraniami (fig. 48), oplecionemi festonami, na środkowych zaś trzonach dwa fantastyczne ptaki, siedzą na liściach (fig. 46), nagi młodzieniec (fig. 45) wieńczy skronie — widocznie kopia z antyku — i aniołek gra na fujarce. Po przeciwnej stronie grobowca wyrzeźbił artysta skręty tworzące ślimacznice (fig. 47) na jednym, na drugim zaś dwa ptaki związane ogonami i siedzące na liściach akantu (fig. 44), zamienione podczas restauracji na woluty.

<sup>1)</sup> Ambroży Grabowski. *Groby, trumny, pomniki królów polskich*, Kraków 1835. str. 37., oraz w rękopisach Józefa Łepkowskiego w Gabinecie archeol. Uniwers. Jag. rysunek grobowca przed restauracją prawdopodobnie Wojnarowskiego.

<sup>2)</sup> *Monumenta Poloniae historica*, t. III, str. 97.



Fig. 63. Kapitel z zamku na Wawelu.



Fig. 64. Kapitel z zamku na Wawelu.



Fig. 65. Kapitel z zamku na Wawelu.

Ponad kapitelami wypełniają przestrzeń panopliony o różnym układzie, z rozrzuconymi i wypełniającymi pola wstęgami, oddzielają je zaś piękne konsolki od arabesek. Na lewo widzimy harpią, przy niej rogi obfitości, dalej znajduje się wazon, ku któremu płyną delfiny (fig. 53). Po drugiej stronie wyrzeźbił artysta maskaron (fig. 52), którego uszy przechodzą w skrzyte roślinne akantu a poniżej dwa

skrzydlate potwory wypełniają przestrzeń. Następna groteska przedstawia nimfę, odtworzoną przy ostatniej restauracji.<sup>1)</sup> Baldachim koronuje gzyms ozdobiony tymi samymi motywami, jak w kaplicy Zygmuntowskiej.

Podniebie ozdabia dziesięć kasetonów z płaskorzeźbami. Ognisko kompozycji tworzy środek przedstawiający orła i pogoń. W innych kasetonach motywy się powtarzają: jest ich cztery: pierwszy przedstawia obnażonego młodzieńca, siedzącego na potworze o formach gazeli, draperya zaś wypełnia tło a przytem przewija się przez formy ciała. Młodzieniec trzyma gazelę za brodę. Drugim dekoracyjnym motywem jest tryton (fig. 49). Ogon jego rozszczepia się od połowy ciała i tworząc kręgi przeradza się w zakończenia roślinne ujęte rękami. Trzecim ornamentem jest panoplion z dwu tarcz z hełmem pośrodku (fig. 50): wszystkie powierzchnie pokrywa drobiazgową dekoracją. Ostatnim motywem jest również panoplion, ale miejsce tarczy zajął wielki medalion, przedstawiający tryumfalny wjazd Cezara na wozie (fig. 51), zaprzężonym we lwy. Wszystkie kasetony obiega laurowy wieniec.

Motywy dekoracyjne baldachimu wzięto w znacznej mierze ze skarbca dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej lub skomponowano je w tym samym stylu. Nie może być wątpliwości, kto jest twórcą tego dzieła. Do roboty nad postawieniem baldachimu zabrano się 1524 roku. Otoczono wtedy grobowiec kratą, dano elogium malowane przez malarza Sebalda<sup>2)</sup>.



Fig. 66. kapitel z zamku na Wawelu.

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 181, tabl. 101.

<sup>2)</sup> *Sprawozdania*, t. 1, str. 80, oraz *Rps. Ruchunki Bonera*, t. 1, str. 30.



Starowolski przekazał nam napis, który się mieścił nad grobowcem, a później zaginał.<sup>1)</sup>

Ołtarz w Bodzentynie jest dalszym dziełem, które wyszło z pracowni Ciniego i ma związek z dekoracją kaplicy Zygmunto-wskiej, a ciekawe jest przez to, że wykonano go z drzewa lipowego. Pierwotnie znajdował się w farze kieleckiej, skąd dostał się do Bodzentyna.<sup>2)</sup> Układ architektoniczny trójdzielny w kierunku pionowym, składający się z obszernej środkowej nży przeznaczonej na obraz i dwu bocznych małych nży z figurami, to układ ścian kaplicy Zygmunto-wskiej. Rozkład w kierunku horyzontalnym także przypomina architekturę Zygmunto-wskiej kaplicy. Ten rozmiarami znaczny ołtarz, bo wysoki na 12 m. a na 6·15 szeroki cały ozdabiają rzeźby cięte w drzewie. Wypełniają one przestrzeń, nie pozostawiając niemal nigdzie wolnego miejsca. Motywy zaś ornamentacyjne, sposób cięcia ich są te same, co w kaplicy Zygmunto-wskiej, usunięto tylko motywy wojenne, części uzbrojenia itp., co jasno się tłómaczy. Poprostu skopiowano cały szereg form z tej samej kaplicy, ale nie jest to naśladowanie, tylko replika, dokonana przez tych samych artystów. Nawet figury świętego Wacława i świętego Stanisława są podobnie pojęte i traktowane. Powierzchnie gładkie są pomalowano farbą lazuruwą a na tem tle nałożono ornamenta i rzeźby, dobrze



Fig. 67. Kapitel z zamku na Wawelu.

złożone na gipsie, kolumny w żłobkowaniach pokrywa lazur. Ciało świętych i aniołków pomalowano zaś barwą celi-stą. W środku obraz przedstawia Chrystusa na krzyżu a po bokach św. Wacława i św. Stanisława a zatem patronów krakowskiej katedry. Widocznie przeznaczono go do tej



Fig. 68. Kapitel z zamku na Wawelu.

<sup>1)</sup> Starowolski. *Monumenta Sarmatorum*, Kraków 1655, str. 2, cf. Muczkowski. *Dwie kaplice Jagiellońskie*, Kraków 1859, str. 57.

<sup>2)</sup> Szyszko Bohusz. *Spr. IX*, str. 88. *Słownik geogr.* t. I, str. 275.



Fig. 69. Kapitel z zamku na Wawelu.

herb Gembickiego, który sprawiwszy do krakowskiej katedry w XVII wieku barokowy ołtarz, stary usunął i w kościele N. P. Maryi w Kielcach umieścił, stawszy się w ten sposób niejako fundatorem. Kiedy z Kielc przeniesiono go do Bodzentyna, nie wiemy, zapewne w XVIII w. Zachowały się nam archiwalne wiadomości, odnoszące się do polichromii ołtarza krakowskiego z r. 1551, które nie do innego chyba, tylko do omawianego ołtarza się odnoszą; czytamy bowiem, że kapituła Marcinowi i Stanisławowi, malarzom, zapłaciła za pozłocenie ołtarza i malowanie znaczną sumę 1000 flor. Malowanie to i złocenie obejmuje figury obok obrazu z krucyfiksem a więc nasze rzeźby św. Wacława i Stanisława.<sup>2)</sup> Ołtarz zatem ukończono około roku 1551.

Arabski XV i początku XVI wieku to prawie samodzielny objaw życia owoczesnej sztuki. Oto co o nich pisze Burkhardt.<sup>3)</sup> Wpływy antyku ograniczają się w arabskich tylko do plastycznego traktowania a poza tem wpływów tych mało: To co najpiękniejsze, stworzyła ta sztuka sama własnymi siłami. Istotna zasługa należy się Desiderio da Settignano. W jego dziełach arabska i architektoniczna strona dzieł jest szlachetna i bogata.

Siena obok Florencyi wyrobiła sobie odrębną dekora-



Fig. 70. Kapitel z zamku na Wawelu.

świętyni, Potem dostał się do Kielc, tak z krakowską katedrą związanych, a następnie do Bodzentyna.

Na dwu tarczach herbowych zaznaczyły się losy ołtarza. Jedna tarcza jest współczesna, widzimy na niej orła z literą S, a zatem ołtarz powstał przed śmiercią Zygmunta I, tj. przed r. 1548, druga tarcza, inna kształtem, psuje symetrią, do czegooby nigdy nie odpuścił artysta Odrodzenia, jest późniejszą i mieści Nałęcz,<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Sokołowski. *Spraw.* IX. str. 95.

<sup>2)</sup> Z aktów kapituły Żegota Pauli. Rkps. Bibl. Jagiel. nr 5357. teka 3.

<sup>3)</sup> *Der Cicerone*, wyd. z r. 1898 II, 1, 2, str. 367.

cyę wykazującą własny rozwój Dla tego rozwoju wielkie znaczenie miały dzieła Antonia Federighi, zmarłego 1490 roku. Układ płaskorzeźb, festonów, orłów i zwierząt wodnych jako podpórek, waz i t. p. daje nam wrażenie prawdziwego bogactwa i okazałości.<sup>1)</sup>

Do najwyższego punktu rozwoju dochodzi dekoracja w Sienie nie w epoce wczesnego odrodzenia, jak to miało miejsce we Florencji, lecz za czasów rozkwitłego renesansu, w którym to okresie rzeźba Sieny ma charakter wybitnie dekoracyjny, pełen pomysłowości i fantazyi. Elegancja i siła form pod względem pełnego efektu wykończenia i malowniczości była niedoścignioną. Lorenzo Marrina (1476—1534) jako rzeźbiarz i Antonio Barile (er. 1453) jako snycerz a obok nich wielki architekt Baltazar Peruzzi są podporami tego dekoracyjnego stylu. Przytem humor i zamiłowanie do wspaniałości, to cechy rzeźby tej epoki w Sienie.<sup>2)</sup> Ta charakterystyka sienejskiej dekoracji rzeźbiarskiej sformułowana przez znakomitego znawcę epoki Odrodzenia, zgadza się w zupełności z charakterem kaplicy Zyguntowskiej. Wystarczy zresztą porównać przedewszystkiem dzieła Marriny, jak ołtarz Fontegiusta w Sienie i odrzwia Librerii sienejskiej katedry, aby widzieć podobieństwo.<sup>3)</sup> Także dzieła Antonia Federighi, jak cokolwiek fasady baptisterium sienejskiej katedry, należą do tej samej rodziny ornamentacji. Cini lubuje się w formach zwierzęcych niemniej jak Sodoma. Najwybitniejszy ten malarz sienejski ozdabia obrazy ornamentacją, która treścią, kompozycją, rysunkiem i charakterem żywo przypomina krakowską do tego stopnia, że nieledwie znajdujemy tu te same motywy, jak harpie, jak owe głowy, gdzie włosy przedradzają się w liście itp. Zwłaszcza obraz przedstawiający

<sup>1)</sup> Tamże str. 376.

<sup>2)</sup> Burckhard *Der Cicerone*, cyt. wyd. II, 1, 2, str. 371

<sup>3)</sup> Paul Schubring. *Die Plastik Sienas im Quattrocento*. Berlin 1907, str. 224 - 229.



Fig. 71. Kapitel z zamku na Wawelu.



Fig. 72. Kapitel z zamku na Wawelu.

św. Wiktora w Palazzo publico w Sienie, może służyć za przykład powinowactwa form.<sup>1)</sup>

Rzeźbiarze Sienejscy nie zdobyli się na potężne posągowe dzieła. Jacoppo della Quercia odznaczył się w tym kierunku najwięcej, chociaż jego



Fig. 73. Kapitel z zamku na Wawelu

znaczenie nie leży w posągach, ale w dekoracyjnej rzeźbie.<sup>2)</sup> Tworzył on ramy i wypeniał je kompozycją. Główne jego zadania to studnia, grobowiec, chrzcielnica lub portal. Pod tym względem jest on wychowankiem gotyku i gotyckiej fabryki budowlanej. Inny rzeźbiarz, Giovanni Turini, wykonał kilka puttów a zwłaszcza jednego na chrzcielnicy sienejskiej w brzoźnie z rękami podniesionymi w górę, który nie jest bez powinowactwa z naszym puttem na kopule. Drugie zaś putto na tejże samej chrzcielnicy, przypomina nam biegnące chłopięta na stalach kaplicy Zygmuntofskiej. Szczególniej miał zdolność do odlewów brzoźowych.<sup>3)</sup> Po śmierci Turiniego inni artyści pracują nad odlewaniem rzeźb i przedmiotów przemysłu artystycznego a wśród nich Ciniemu najbliższy Lorenzo Vecchietta. Rodzinne miasto zamawia u niego w r. 1467 cyboryum do katedry. Na najwyższym punkcie tego cyboryum ustawił Vecchietta brzoźową figurę na kuli. Problem ten ze względu na utrzymanie równowagi nie łatwy, rozwiązano tu przed rokiem 1480, stąd mógł Cini przejąć motyw podobny na kopule kaplicy Zygmuntofskiej. Jeszcze bliższym Cinięgo był Francesco di Giorgio, który był może nawet jego mistrzem w sztuce odlewania w brzoźnie (1439—1502).<sup>4)</sup> Wykonał on dwanaście figur na grobowiec marmurowy rodziców Piusa II Picco-



Fig. 74. Kapitel z zamku na Wawelu.

<sup>1)</sup> Emil Jacobsen. *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strasburg 1910. tablica XVII, XXIV 2, XXV 2, XXVII, XXVIII 2, XXX.

<sup>2)</sup> Schubring. *Die Plastik Sienas*, str. 162 i następne.

<sup>3)</sup> Tamże str. 12.

<sup>4)</sup> P. Schubring. *Die Plastik Sienas*, str. 28 i następne.

lominiego, które niestety zaginęły. Zachował się jednak jego anioł brązowy odlany roku 1497 jako kandelaber i do dziś dnia pozostał w tej katedrze. Cały szereg bronzów, które wykonał ten niepospolity artysta, zapewne był dla Cinię szkołą. Roku 1497<sup>1)</sup> wykonano drzwi brązowe do siennejskiej katedry, a mianowicie drzwi wiodące do tej samej Librerii, której wpływ na Cinię się zaznaczył.

Wiemy z pierwszej części niniejszego studium, że Jan z Sieny pracował obok Franciszka Lori. Niestety mało zachowało się dekoracyjnych rzeźb



Fig. 75. Oratorium Kaufmana w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

z tego czasu. Kapitele arkad zamkowych z tej epoki wykazują wiele powinowactwa ze stylem Zygmuntońskiej kaplicy, niektóre z nich mają te same niemal motywy, jak np. głęboko kute wole oczy, pięciolistne kwiaty o charakterystycznych pręcikach skrzyżowanych, liście akantu, lauru przegradzanego wstęgami i t. p. (fig. 57—74). Z arabesk zaś znajdujemy plecionkę cokołu kaplicy Zygmuntońskiej i swobodnie skomponowaną inną plecionkę, w którą artysta wprowadził kwiaty. Wogóle znaczna część kapiteli podobna jest także do kapiteli siennejskiej architektury końca XV i początku XVI wieku.

Zapewne także konsolę kamienną na krużganku drugiego piętra, podpierającą mur ogniowy północnego skrzydła, pochodzącą z czasów Lorigo,

<sup>1)</sup> Tamże str. 240.

Giovanni Cini.

wykonał Cini, a w każdym razie pojmowanie i układ liści akantu jest taki sam, jak na konsolach grobowca biskupa Jana Konarskiego, który przypisujemy Ciniemu, rozeta zaś tej konsoli zbliża się do rozety znajdującej się niegdyś w pałacu na Woli Justowskiej a obecnie w Muzeum Narodowym.



Fig. 76. Szczegół dekoracji zamku na Wawelu.

Na zewnątrz zamku od strony miasta zwraca uwagę druga mniejsza, podobnie piękna konsola. Wewnątrz budynku znaleziono część kominka (fig. 76). Jestto pilaster ozdobiony panoplionem, złożonym ze wstęg zawieszonych u kolca, oraz bardzo pięknie traktowanych fig. Motyw ten zniszczony odkryto we wschodnim skrzydle w sali położonej obok klatki schodowej. Drugi motyw dekoracyjny jest także częścią kominka, przypomina najlżejsze ornamenty kaplicy Zygmuntońskiej. Dwa delfiny płynąc w przeciwne strony chwytają skręty, ogonami zaś obejmują trzpień zakończony bukietem akantu, rogami obfitości z figami, tureckim pieprzem i pszenicą. Fragment ten znaleziono nad sienią wjazdową, na pierwszym piętrze.

Na zamku także znalezioną zaliczyć tu należy tarczę z herbem Krzysztofa Szydłowieckiego (fig. 56) z północnego skrzydła: tarczę włoską z herbem Odrowąż oplata smok, ponad nią litery D. A. M. E. P. M.

Tarcze herbowe umieszczone w głównej sieni wjazdowej są zapewne także dziełem Cinięgo.

Z czasów studyów nad portretem króla niezawodnie pochodzi rysunek Cinięgo, z którego zrobił drzeworyt monogramista H. R. i tenże położył na swym drzeworycie także inicjały rysownika I C S., wiążące się w całość, co może się odnosić do Jana Cini de Senis. Opiszemy naprzód drzeworyt Zygmunta I znany i publikowany <sup>1)</sup> (fig. 55). Przedstawia on króla w profilu w tej samej szubie i czepcu i z tym samym charakterystycznym dla Cinięgo opracowaniem ucha. W prawym rogu widzimy tarczę, na której orzeł opleciony wstęgą z literą S, motyw kaplicy Zygmuntońskiej. Drzeworyt wyszedł w Statutach z roku 1524. Tamże odbito też

<sup>1)</sup> Kopera. *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu*. str. 132 i 3.

portret Bony bardzo ozdobny (fig. 54),<sup>1)</sup> na sukni widzimy bogate tzwory i klejnoty a dekoracya ta przypomina nam zamięłowanie do ornamentacyi groteskowej. Ręka starannie wykonana pozuje, a druga palcami trzyma się balustrady. Drzeworyty te zdają się być dziełem włoskiego artysty.

Że monogram I C S oznacza rysownika a nie rytownika, najlepiej wykazuje inny drzeworyt drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, będący jego kopią. Kopista opuścił monogram drzeworytnika a zostawił inicjały I C S jako autora rysunku.

<sup>1)</sup> Kopera. *Spis druków epoki jagiellońskiej*, szp. 88–90.



Fig. 77. Część kopuły kaplicy Zyguntowskiej.

### ROZDZIAŁ TRZECI.

Szczegóły rzeźbiarskie w kościele N. P. Maryi w Krakowie. — Ołtarz w Zatorze. — Pomnik Chrobrowskiego w Sandomierzu. — Obramienie na fasadzie kościoła św. Barbary i także obramienie z pomnika Zatorskiego na fasadzie kościoła N. P. Maryi w Krakowie. — Fragmenty z pałacu na Woli Justowskiej. — Grobowce biskupów: Konarskiego w katedrze na Wawelu i Lubrańskiego w Poznaniu. — Cyboryum w katedrze poznańskiej — Prace dla Krzysztofa Szydłowieckiego w Krakowie, Opatowie i Szydłowcu; dla Lasockich w Brzezinach i dla Tarnowskich w Tarnowie; książąt Mazowieckich w katedrze warszawskiej; nieznanego świeckiego mężczyzny na krużgankach kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. — Medaliony z portretem Zygmunta Starego w Mogile i w domu Bonerów w Krakowie.

Przechodzimy z kolei do dzieł, które temu artyście na podstawie stylowego podobieństwa przypisujemy. Za najstarsze dzieło, które ma wybitne



Fig. 78. Szczegół dekoracji zamku na Wawelu.

pokrewieństwo z kaplicą Zygmontowską, uważamy tarczę z herbem Bonarowa na zewnątrz kaplicy Bonerowskiej przy kościele N. P. Maryi w Krakowie. Nad tarczą znajduje się figurka z chorągwiami w ręku i po obu stronach rozrzucone labry, podobnie jak na grobowcu brązowym Seweryna Bonera wewnątrz tejże kaplicy. Data umieszczona nad rzeźbą, rok 1516 świadczy, że zabytek ten należy do najwcześniejszych dzieł Ciniego.



Oratorium Kaufmanów <sup>1)</sup> mieści się w południowej nawie od strony zachodniej tegoż kościoła. Jestto chórek wewnętrzny, połączony z podobnym gankiem od strony zewnętrznej (fig. 75 i 79). Ganki tak z jednej jak z dru-

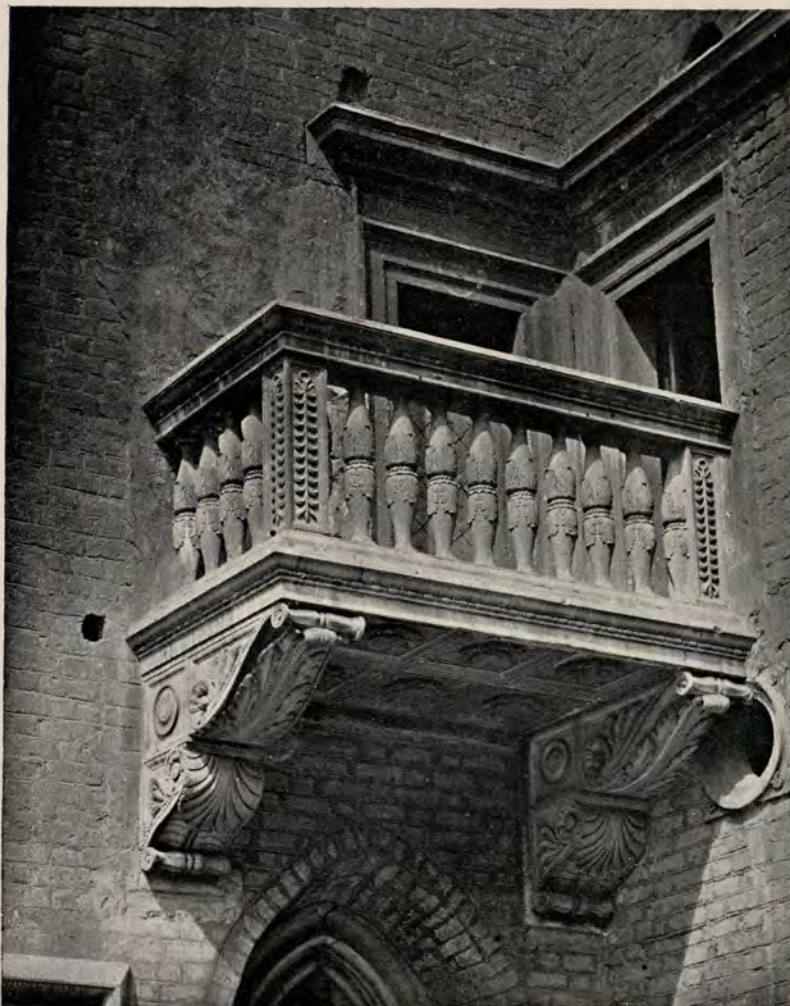


Fig. 79. Ganek oratoryum Kaufmana na zewnątrz kościoła N. P. Maryi w Krakowie.

giej strony podpierają kroksztyny składające się z dwu konsoli, z których górne ozdabiają liście akantu, dolne zaś palmety i liście laurowe. Wszędzie powierzchnią pokrywa ornamentacya. Belki balustrady ozdabiają znow liście akantu i sznury, a na pilastrach wiszą na wstęgach palmety.

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, t. II, str. 186.

Spód ganku dzieli się na kasetony z rozetami. Stylizacja liści, boki z dziką różą stylizowaną i trzema pręciami akantu, nadto jajowniki przedzielone paciorkami są takie same jak na grobowcu Konarskiego, oraz na murze ogniowym wewnętrznym i zewnętrznym pałacu na Wawelu. Wykonanie sznura paciorków zdobiących gzyms z charakterystycznym dla rzeźbiarzy kaplicy Zygmuntońskiej podcięciem jest również szczegółem, przemawiającym za autorstwem Ciniego. Nawet fryzów nie pozostawiono wolnych, ale



Fig. 80. Ottarz z katedry krakowskiej, dziś w Zatorze.

zapełniono je, podobnie jak w kaplicy Zygmuntońskiej, wielkimi literami układającymi się w sentencją, przy której czytamy datę 1520.

Ganek wewnątrz kościoła jest podobny z tą różnicą, że pomiędzy konsolami są płyty w kształcie rombu znanego nam z kaplicy Zygmuntońskiej. Nieobcym jest nam także kształt tarczy herbowej na tle koła z gmerkiem mieszczańskim. Balustrada ma podobieństwo do balustrady zamku na Wawelu, tylko słupy nad konsolami zdobi odrębny ornament, w skład którego wchodzi panopliony, główki aniołów i wstęgi. Także ładne okno z oratorium się wiążące należało do tej renesansowej całości.

O oratorium Kaufmana mamy wiadomości z roku 1515, w którym to roku Rada miasta Krakowa pozwoliła Piotrowi Salomonowi na zbudowanie oratorium i kaplicy pod wieżą dzwonową kościoła N. P. Maryi. Salomon Piotr podjął się postawić ołtarz, ofiarować bogate aparaty, jak monstrancye,



Fig. 81. Obramienie nagrobka na kościele św. Barbary w Krakowie.

krzyże i kielichy. Pozwolenie to odnosiło się nie tylko do Piotra Salomona, jako rajcy miejskiego, ale jego sukcesorów, przede wszystkim Pawła Kaufmana<sup>1)</sup>, a zatem Salomon po uzyskaniu pozwolenia zabrać się mógł dopiero

<sup>1)</sup> *Beneficiorum Liber ab anno 1512—1548*, p. 313.

do wybudowania oratorium i grobowcowej kaplicy t. zn. że oratorium stanęło w roku 1520 wykutym na nadprożu.

Do najwcześniejszych prac Ciniego, wiążących się również charakterem i stylem z kaplicą Zygmuntowską zaliczyć musimy ołtarz w Zatorze dziś w tamtejszym kościele parafialnym, a poprzednio znajdujący się w kaplicy królowej Zonki na Wawelu.<sup>1)</sup> Zachowana część napisu podaje nam datę dzieła: Napis ten brzmi: *Deo Immortali Jacobus Vedelicus de Obornyk fun-*



Fig. 82. Grobowiec biskupa Konarskiego w katedrze na Wawelu.

*dator aram praesentem ab opaco situ ad ...posthumo instaurari curavit anno Domini MDXXI.*

Ołtarz (fig. 80) składał się pierwotnie z mensy, na której stały po dwa pilastry z każdej strony, wewnętrzne podtrzymywały łuk, zewnętrzne zaś gzyms ponad łukiem. Pod łukiem była rzeźba błogosławiącego Boga Ojca. Przed parą wspomnianych pilastrów kolumny wsparte na stylobatach trzymały gzyms oraz tympanony, razem wszystko tworzyło ramę dla płasko-

<sup>1)</sup> Już po napisaniu niniejszej pracy wyszła rozprawa p. Stefana Komornickiego p. t.: *Ołtarz renesansowy w Zatorze*, Kraków 1913 (odbitka ze *Spr. Kom. do badania Hist. Sztuki* t. IX) w której autor niezależnie od nas doszedł do tych samych rezultatów.

rzeźby figuralnej. Typ takiego ołtarza w całości dochował się, jestto ołtarz główny w kościele Fonte Giusta w Sienie, dzieło Lorenza Marriny z r. 1517.

Tak samo jak wspomniana praca Marriny ołtarz w Zatorze ozdobiony był arabeskami, o czym świadczą zachowane fragmenty. Groteski mają charakter grotesek kaplicy Zygmuntowskiej a nawet te same motywy, spotykamy tu także u kapiteli charakterystyczne ślimacznice odwrócone.

Fragment pomnika znajdujący się w katedrze sandomierskiej zaliczamy z kolei do prac Cinięgo. Jestto tablica prostokątna z napisem majuskułowym, umieszczona w pięknej renesansowej ramie, wykonanej z piaskowca



Fig. 83. Grobowiec biskupa Lubrańskiego w Poznaniu.

szydłowieckiego na zamówienie Stanisława Tarły ze Szczekarzewic, sekretarza królewskiego roku 1520 <sup>1)</sup> ku pamięci Stanisława Chrobierskiego z Chrobry, cześnika koronnego z rodziny Tęczyńskich. Poniżej tablicy mieści się w trójkątnej ujęciu tarcza z herbem Topór <sup>2)</sup> o znanym nam już kształcie, górną część zakrywa obraz z XVI w. Motyw zakończenia i technika ma wszystkie cechy prac przypisywanych przez nas Cinięmu.

Na cmentarzu kościoła N. P. Maryi a na fasadzie kościoła św. Barbary <sup>3)</sup> znajduje się obramienie nagrobka z XVI w. (fig. 81) Dwie esownice u górnej

<sup>1)</sup> Napis na tablicy brzmi: *Insigni probitate ac rarae virtutis Viro D. Stanislao Chrobierski R. P. supremo pincernae, Tribuno crac. curiaeque R. Signifero Stanislaus Tarlo de Szczekarzewicze divi Sigismundi P. Regis ac PP. secretarius ob perennem amorem et pietatem fratri ac gentili charissimo hac urna concluso posuit MDXX.*

<sup>2)</sup> Niesiecki. *Herbarz polski*, wyd. Bobrowicza, Lipsk 1839, t. III, str. 88, powołuje się na kodeks dyplomatyczny Volumen I, fol. 120.

<sup>3)</sup> *Pomniki Krakowa*, tabl. 227.

ramy przekształcają się w maskaron, a ten znów rozwija się w roślinne wzory i owoce, a wreszcie we łby końskie. Korona wieńcząca maskaron wiąże zarazem wszystkie motywy. Na grzbietach esownicy ptaki zrywają się do lotu a u szczytu z liścia wzlata ptak. Od grzbietów esownic wychodzą skręty akantu. Bardzo subtelne są ozdoby łuku i zwracają uwagę dyskretnym przeprowadzeniem tegoż samego motywu esownic. Esownice podobne



Fig. 84. Grobowiec Wojciecha Gasztolda w Wilnie.

zastosował artysta do dolnej ramy, tylko je odwrócił. Motywy roślinne wypełniające całą przestrzeń, ich styl, główki aniołków na pendentywach, wszystko to przypomina nam Zygmuntowską kaplicę. O ile sądzić można ze śladów, w obramieniu znajdowała się płyta bronzowa.



Fig. 85. Grobowiec Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu.

Z życiorysu Ciniego wiemy, że podjął się on robót na Woli Justowskiej na żądanie Justusa Decyusza. W piwnicach dzisiejszego pałacu na Woli znaleziono fragmenty ozdobnych kamieni z początku XVI wieku. Dwa z tych fragmentów otrzymało Muzeum Narodowe, kilka innych przeszło w prywatne ręce. Te ostatnie widział Łuszczkiewicz i tak o nich pisze: „Wszystkie świadczą o zastosowaniu rzeźb podobnych do tych, które spotykamy w kaplicy Zygmuntowskiej i do ozdoby sal pa-

łacowych. Subtelne, delikatnie robione skręty roślinne przeplatane nagiemi figurkami, puttami i wazonami wypełniają filunki płyt ubierających fragmenta okienne. Fragmenta z rozetami przynoszą wiadomość o gankach pałacowych, których łuki ozdobione były rozetami wspaniale w kamieniu kuty, godnymi wnętrza kopuły wspomnianej kaplicy“. Poza tem pisze Łuszczkiewicz w inwentarzu Muzeum Narodowego przy opisie omawianego przedmiotu: „Fragmenta rzeźby w kamieniu prawdo-



Fig. 86. Grobowiec Stanisława Lasockiego w Brzezinach.

podobnie część węgaru pionowego odrzwi zdobnych arabskimi w duchu artystów włoskich, pracujących przy budowie kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, pochodzi najautentyczniej z dawnego pałacu na Woli pod Krakowem, budowanego dla Justa Decyusza przez Mikołaja de Castiglione i Bernarda Zanobi. Wysokość 86 ctm. szerokość 60“. Nadto znajduje się w Muzeum Narodowym fragment pochodzący z Woli Justowskiej darowany przez kamieniarza Trembeckiego. Ma on także powinowactwo z rzeźbami kaplicy Zygmuntońskiej a udział Cinięgo zaprzeczyć się nie da. Fragment ten podobny jest do motywu kaplicy Zygmuntońskiej, gdzie widzimy chłopię wiążące się z ornamentacją roślinną. Z dokumentów wiemy już jaki udział brał Cini w tych pracach.

Biskup Jan Konarski, ur. 1447 zm. 1525, był wielbicielem Zygmunta I jako mecenasa sztuki <sup>1)</sup> i sam wszedł w jego ślady. Konarski zamiłowania do sztuki nabral zapewne podczas pobytu we Włoszech a także na królewskim dworze. Tak jak na Zygmunta I oddziaływały na niego wpływy Kallimacha, skoro Konarski wraz z królewiczami pobierał wyższe wykształcenie i „wziął polor“.<sup>2)</sup> Na małą skalę Konarski czyni to, co Zygmunt przedsiębrał na wielką i występuje obok króla jako dobrodziej kościelnych skarbców, zaopatrując je w dzieła sztuki. Miał Zygmunt I nadwornego malarza,



Fig. 87. Grobowiec Zofii Lasockiej w Brzezinach.

Hansa Dürera, on miał Michała Lencza <sup>3)</sup>, a obrazy tego malarza opatrzone herbem Habdank Konarskich rozdarowywał kościołom.<sup>4)</sup> Za przykładem króla wystawił sobie kaplicę za życia i za życia postarał się, podobnie jak on, o grobowiec. Restaurował zamek w Ilży, jak również w Bodzencinie,<sup>5)</sup> odnawiał zamek w Biskupicach, resztę rezydencji biskupich również przekształcił, w Kielcach zakrystyę z kwadratowego ciosu wystawił, w Konarach <sup>6)</sup> ojczyźnie swej, kościół wymurował i w dochody wyposażył, katedrze cztery szpalery z historii Tobiasza dziwnie piękną robotą wyrobione

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 37, 151, 152, 182, 186, 187, 195.

<sup>2)</sup> Tomkowicz. *Wawel*, str. 235. Niesiecki. *Herbarz*, t. VIII. str. 639.

<sup>3)</sup> *Sprawozdania*, t. IV, str. 133 i 4.

<sup>4)</sup> Tamże t. IV, str. XII.

<sup>5)</sup> *Słownik geograficzny* pod wyrazem Konary.

<sup>6)</sup> Niesiecki op. cit. t. V, str. 177.



z nalewką srebrną wielką i miednicą darował,<sup>1)</sup> wieżę Zygmuntofską jego staraniem postawiono,<sup>2)</sup> a zajął się wykonaniem relikwiarza św. Stanisława roku 1504 fundowanego przez Elżbietę Austryczkę z synem Fryderykiem i Janem Olbrachtem: stwierdza to napis na relikwiarzu. W bibliotece kapitułnej jest rękopis z herbem Konarskiego. Przebudowa kaplicy Zygmuntofskiej łączyła się poniekąd z kaplicą sąsiednią i wymagała przerobienia, to też nic dziwnego, że Konarski nią się zajął.



Fig. 88. Nagrobek Tarnowskich w katedrze tarnowskiej.

Grobowiec,<sup>3)</sup> który sobie wznieść kazał (fig. 82), składa się z płyty z czerwonego marmuru, umieszczonej na cokole z piaskowca i ujętej z boku we dwie odwrócone konsole, dźwigające gzyms koronujący, na którym musiała być niegdyś umieszczona tablica z napisem, dziś nieistniejąca, esownice i akroteryon. Cokół jest rozczłonkowany na trzy części w kierunku pionowym, środkowe pole ozdobił rzeźbiarz dwoma festonami owoców, z każdego festonu zrywa się orzeł z rozpostartymi skrzydłami, wypełniając obok wstęg całą pozostałą przestrzeń. Widzimy tu połączenie festonu z formami zwierzęcymi a zatem motyw groteski. Co nas przedewszystkiem zastanawia, to pojęcie i traktowanie liścia akantu, który czepia się form architektonicznych konsoli i zawsze odznacza się bujnością. Boki tej konsoli ozdobiono

<sup>1)</sup> K. Niesiecki. T. V, str. 177

<sup>2)</sup> Tomkowicz. *Wawel*, str. 148

<sup>3)</sup> *Pomniki Krakowa*, tabl. nr. 98, str. 182.

rozetami a na grzbiecie dano sznur, obok którego po obu stronach układają się wieńce z liści.

Figura biskupa wydobywa się z pogłębionego tła; mimo pozycji stojącej ma pod głową poduszkę skórzaną z takimiż chwastami. Jestto poza jeszcze średniowieczna, niezdecydowana. W prawej ręce biskup trzyma księgę, lewą ułożył na pastorału. Na ten układ rąk zwracamy szczególniejszą uwagę: ręce tu pozują a nie wykonywają żadnej czynności. Artysta starannie je ułożył, aby osiągnąć jak najpiękniejszy efekt, pomimo że obie przedstawił w chirotekach. Lewą rękę owijają draperya spływająca z pastorału. Widzimy tu znów motyw przewijania się jednej formy przez drugą. Układ draperyi u stóp przypomina układ na figurze św. Jakóba w kaplicy Zygmuntow-



Fig. 89. Szczegół z grobowca Tarnowskich w katedrze tarnobrzejskiej.

skiej. Ornament ów widzimy na albie i ornacie, infule i książce. Obok form arabski pojawiają się formy zwierzęce: delfiny i trójzęby Neptuna, oraz Agnus Dei w kurwaturze pastorału. Obramienie płyty przyozdabiają również prześliczne ornamenty, występujące z lekko pogłębionego tła. Boki pionowe tworzy motyw kandelabru rozwijający się w wazony, maskaron i gięte gałęzie akantu.

Motywy poziomych brzegów układają się w kierunku poziomym. Dekoracja wychodzi od środka, gdzie widzimy maskaron między dwoma lekko potworkami, przekształcającymi się w ornament roślinny. Ornamentacja jest podobna do ornamentacji kaplicy Zygmuntowskiej. Jeśli spojrzymy raz jeszcze na całość, przekonamy się, że nigdzie niema wolnej powierzchni. Konsole ozdabiają liście akantu tej samej formy i układu, jak u omawianych konsol na zamku. Ponadto liście mają tu ostre końce, z poza których pokazują się inne, jak na fasadzie Librerii Piccolominich.

Dzieło powstało 1521 roku. Kiedy biskup Tomicki zamawiał dla biskupa poznańskiego Lubrańskiego, swego poprzednika, grobowiec, w liście do brata tegoż biskupa z roku 1522 wyraźnie pisał, że życzy sobie, aby grobowiec wykonano w Krakowie na wzór pomnika, który sobie Konarski wystawił: *vellem enim tale sepulchrum extrui mandare, quale reverendissimus Dominus episcopus cracoviensis fieri anno praeterito sibi jussit.*<sup>1)</sup>

Przy ołtarzu po stronie ewangelii, w tejże samej kaplicy, wisiał piękny obraz, przedstawiający portret Jana Konarskiego a pod nim był grobowiec jego stryja, archidyakona krakowskiego. Starowolski przekazał nam wierszowany napis tego grobowca.<sup>2)</sup> Na posadzce leżał drugi pomnik jako płyta grobowa i pomnik ten wykonany był z brązu „z blachy miedzianej“ i mieścił się przy drzwiach kaplicy i przy ołtarzu,<sup>3)</sup> żadne jednakże źródło nie podaje wiadomości o napisie na grobowcu biskupa Konarskiego, widocznie napis ten jeszcze w XVI wieku usunięto. Kaplicę przyozdobił Konarski nadto ołtarzem z mensą kamienną,

na której umieścił herb swój Habdank.<sup>4)</sup> Na ołtarzu znajdował się tryptyk przedstawiający w środku zaśnięcie N. P. Maryi a po bokach chrzest w Jordanie, wyżej zaś św. Barbarę oraz św. Jana Ewangelistę, u góry męczeństwo św. Katarzyny.<sup>5)</sup> Dwa srebrne lichterze fundowane przez Konarskiego stały zapewne na tym ołtarzu. Naprzeciw ołtarza znajdowały się stale misternej roboty z drzewa faldrowego pięknie robione. Wnętrze zamknięto kratą, której dziś nie ma. Dodamy jeszcze, że wyposażając kaplicę w dzieła sztuki, nie zapomniał Konarski nawet o mszale ozdobionym miniaturami, niestety już za biskupa Zadzika miniatury te nie istniały, ktoś je bowiem powycinał.<sup>6)</sup> Nic dziwnego zatem, że grobowiec Konarskiego posiada wybitną artystyczną wartość, skoro wykonano go dla takiego miłośnika i znawcy.

Wspominaliśmy już, że grobowiec Konarskiego podobał się Piotrowi Tomickiemu do tego stopnia, że na wzór jego kazał wykonać dla poprzednika swego, Jana Lubrańskiego (fig. 83) biskupa poznańskiego, grobowiec



Fig. 90. Grobowiec książąt Mazowieckich w katedrze warszawskiej.

<sup>1)</sup> *Acta Tomiciana*. t. V, str. 149.

<sup>2)</sup> S. Starowolski. *Vitae antistitum cracoviensium*, Kraków 1655, str. 193 i 195

<sup>3)</sup> Łętowski. *Katedra na Wawelu*, Kraków 1853, str. 44.

<sup>4)</sup> *Pomniki Krakowa*. t. II, str. 183.

<sup>5)</sup> Łętowski. *Katedra na Wawelu*, str. 8.

<sup>6)</sup> Tamże.

w Poznaniu, którego części tylko nas doszły. Marmur sprowadzono z Węgier. Cytuje on nawet część napisu znanego nam w całości skądinąd, a który to napis ułożył Andrzej Krzycki.<sup>1)</sup> Z tego napisu wynika, że grobowiec

Fig. 91. Grobowiec nieznannej osobistości na Krzyżankach OO. Franciszkanów w Krakowie.



Lubrańskiego powstał po roku 1523, bo w tytułach Tomickiego znajdujemy już tytuł biskupa krakowskiego, którymto biskupem został Tomicki w roku 1523. Dochowany fragment to płyta przedstawiająca biskupa w sposób niemal ten sam, jak na grobowcu Konarskiego, z tą różnicą, że książkę umieścił artysta nie na piersiach zmarłego, ale w ręku. Boki płyty i strój nie mają ornamentu. Obecnie rzeźbę tę umieszczono w kaplicy bocznej na innym miejscu, jako fragment.<sup>2)</sup>

Oprócz grobowca dla Lubrańskiego wykonać kazał Tomicki cyboryum i ozdobił niem także katedrę poznańską; marmurowe to cyboryum 1525 r. było skończone, brakowało jedynie napisu, na który pozostawiono miejsce, mogące pomieścić 40 liter. Doszedł nas tylko projekt zamówionego

<sup>1)</sup> Brzmiał on: *Johannes de Ludbrancz episcopus posnanensis divinis et humanis litteris juribusque ac singulari prudentia ingenio et magnitudine animi praeditus de republica de eccle-*

*sia sua deque pauperibus et studiosis omnibusque optitus de republica de ecclesia suae sexagesimo quarto, salutis MDXX. Petrus de Tomicze Tomicki Cracoviensis et Posnaniensis episcopus ac regni Poloniae vice cancelarius, successor posuit.* Niesiecki. T. VI, str. 171. (Napis uzupełniono podług teki Naruszewicza. Msk. Bibl. XX. Czartoryskich nr. 36, str. 165. J. Kieszkowski. *Spr. Kom. Hist. Szt.* t. VII. str. CCLXXV.)

<sup>2)</sup> Kohte. *Verzeichnis der Kunstdenkmale der Prov. Posen*, B. II Berlin 1896, S. 25.

u Krzyckiego napisu,<sup>1)</sup> zresztą dzieło zniknęło bez śladu. Tomicki zaczął również za przykładem króla stawiać sobie r. 1525 grobowcą kaplicę. Architekturę objął Berecci a rzeźbę niezawodnie Cini, po którym dekorację i rzeźbiarskie roboty przejął Padovano, podobnie jak przejął kaplicę Zygmuntofską. Z prac Cinię możemy dziś wykazać tylko tarcze herbowe na pendentywach sklepienia i men-sę ołtarzową, spoczywającą na dwóch esownicach kamiennych, między którymi zachował się herb Tomickiego, Łódzia.

Oprócz dwu wspomnianych dostojników zatrudniał Jana z Sieny Krzysztof Szydłowiecki. Wykonał on dla niego do kollegiaty opatowskiej szereg nagrobków. Nagrobek, który kanclerz kazał sobie wystawić z brązu, omówimy w rozdziale o bronzach. Tu naprzód opiszemy nagrobek dla małoletniego syna kanclerza Ludwika Szydłowieckiego. Pomnik ten złączono później z grobowcem Anny Szydłowieckiej.

Wystawiony z czerwonego marmuru składa się on z dwu tumb, na dolnej mieści się tablica w ramach z renesansowymi uchami i napisem, na górnej widzimy tarczę herbową Szydłowieckich, wreszcie z sarkofagu, na którym leży dziecko. Ślimacznice łączą obie tumbę i ślimacznice tworzą zakończenie grobowca. Napis prócz dedykacji podaje nam wyraźnie jako datę wystawienia grobowca rok 1525.<sup>2)</sup> Przyjrzyjmy się szczegółom tego dzieła: Smok ziejący ogniem owija owalnym skrętem tarczę, potem ogonem okręca własną szyję, ogon następnie skrętami wypełnił prze-



Fig. 92. Cyboryum z kościoła parafialnego we Gdowie.

<sup>1)</sup> Kieszkowski. *Spraw.* t. VII, str. CCLXXIX. *Acta Tomicianae*, nr. 270, str. 232.

<sup>2)</sup> Napis i podobiznę podaje Kieszkowski *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, Poznań 1912. Cz. III, str. 445.

strzeń. Motyw przewijania się form przez formy znalazł tu wdzięczne zastosowanie. Na drugiej tumbie sarkofag przypomina sarkofag Zygmunta Starogo. Na sarkofagu leży dziecko ze zgiętymi nieco nóżkami z podłożoną pod ciało wysoką poduszką, twardą i nieuginającą się, ramię podłożyło pod głowę a na zwisającą rączkę zarzuciło piąstkę drugiej ręki. Draperya około ciała przesuwana się podobnie jak na grobowcu w Tarnowie. Dwie esownice związane z sobą i liście akantu tworzą akroteryon.

Z wszystkimi temi robotami idzie w parze tablica z czerwonego marmuru ku czci Jerzego Szákmary'ego, biskupa Pięciokościołów, na tejże samej ścianie, co grobowiec Krzysztofa Szydłowieckiego. Jest ona bardzo prosta a za ornament posiada tylko u góry i u dołu motyw dwu związanych ze sobą ślimacznic. Data, rok 1527, jest dowodem, że i ta praca należy do zamówień Krzysztofa Szydłowieckiego.<sup>1)</sup>



Fig. 93. Portret Zygmunta Starogo w Mogile.

Ponadto znajdują się inne jeszcze renesansowe fragmenty odkryte na cmentarzu tejże samej kolegiaty. Fragmenty te 84 cm. wys. 40 cm. szer. są zniszczone. Składają się na nie: pilaster ozdobiony kapitelem podobnym do kapiteli kaplicy Zygmuntofskiej, oraz groteską z tych samych delfinów, maków, wazona, czary i t. p. motywów znanych nam z kaplicy Zygmuntofskiej, drugi podobny pilaster o odmiennej kompozycji w szczegółach, dalej płaskorzeźby przedstawiające św. Krzysztofa i Zygmunta, o tym samym charakterze, który mają figury świętych na grobowcu Szydłowieckiego. Należały te

rzeźby kiedyś widocznie do pierwotnego pomnika Krzysztofa Szydłowieckiego.

Znacznie później, bo roku 1536, wykonał jeszcze Cini nagrobek dla córki Krzysztofa Szydłowieckiego, Anny. Płyta z figurą, tablica z napisem, dwie piękne esownice po bokach i tarcze herbowe wiszące na wstęgach, oto wszystko co z pierwotnego pomnika zostało. Na lekko pogłębionem tle płyty, w pozycji równocześnie stojącej i leżącej, spoczywa postać młodziutkiej dziewczyny z głową podpartą miękkimi wzorzystymi poduszkami, włosy układające się w pukle nakrywa czepeczek ubrany kwieciem. Szyję obnażoną zdoła łańcuszek z krzyżykiem a ręce w rękawach bufiastych złożyła swobodnie na łonie. Gors przyozdabia koronka a pasek tuż pod piersiami założony opina suknię, która spada w równych fałdach, układających się jak u stojącej figury. Przez fałdy te biegną szlaki ornamentu. Rękawy

<sup>1)</sup> Kieszkowski. *Krzysztof Szydłowiecki*, cz. III, str. 465 i 6.

wypełniają liniami prostymi resztę pola. Układ draperyi spokojny i prosty podnosi piękno i efekt popiersia. Ponad pomnikiem znajduje się tablica na małym gzymsie, połączona z płytą za pomocą esownic. Napis tablicy brzmi:

*Sophia a Targovisko Castellana Cracoviensis mater carissimae  
filiolae Annae ex pietate posuit Anno Domini MDXXXVI.*



Fig. 94. Grobowiec Krzyckiego w Gnieźnie.

Znajdujący się także w kolegiacie opatowskiej grobowiec, postawiony dla drugiej córki Krzysztofa Szydłowieckiego, Zofii, ma z poprzednio opisanym grobowcem wybitne podobieństwo. Fragment przedstawia popiersie kobiety w młodym wieku, w czepcu, ułożone na poduszce. Podobieństwo traktowania głowy, włosów, szyi, nawet kostyum jest tak zbliżone, że i ten fragment uważamy za dzieło tego samego mistrza.

Nie tylko w Opatowie, ale także w innej rezydencji Szydłowieckiego w Szydłowcu, znajdujemy dzieła teje samej ręki.

Grobowiec Mikołaja Szydłowieckiego (zmarłego r. 1532)<sup>1)</sup> postawić kazał zapewne spadkobierca Krzysztof Szydłowiecki zaraz po jego śmierci.

Za wzór posłużył grobowiec biskupa Konarskiego. Według opisu z r. 1851 „cała figura jest w pewnej wklęsłości w ciosowe z arabeskami otoczniny wprawiona i ukośnie na wzniesieniu także z ciosu umieszczona. U góry na tablicy marmurowej znajduje się napis, lecz tak zatarty, że przeczytać go już w całości nie mogłem.“<sup>2)</sup> Opis ten odpowiada właśnie temu typowi grobowca Konarskiego, oraz grobowca, w Chojnie, o którym powiemy później. Na cmentarzu szydłowieckiego kościoła znalazły się dwie esownice pokryte liśćmi akantu. Mają one rysunek kroksztynów pomnika Konarskiego i zapewne były tak samo ustawione na występującym gzymsie cokoła. Tablica marmurowa z napisem stała zapewne nad figurą. Herby znajdowały się na ryzalitach cokołów. Dziś w kościele pozostała tylko płyta z czerwonego



Fig. 95. Grobowiec biskupa Chojńskiego w katedrze krakowskiej.

centkowanego marmuru salcburgskiego (fig. 85), przedstawiająca rycerza śpiącego, w zbroi, w czepcu na głowie a z hełmem u stóp, rycerz głowę podparł

<sup>1)</sup> *Sprawozdania Kom. Hist. Szt. w Polsce*, t. VI, str. 352. *Liber geneos ill. familiae Schidloviciae*, tabl. XVII. Kieszkowski. *Krzysztof Szydłowiecki*, tabl. LI.

<sup>2)</sup> Sobieszkański. *Wycieczka archeologiczna*, Warszawa 1852, str. 27 i 28.



ręką, układ nóg jest swobodny, przyczem noga lewa jest zgięta. Poza była trudna dla płaskorzeźby i artysta nie wybrnął z trudności. Figurze brak perspektywicznego zagłębienia. Zależało artyście tylko na równomiernym wypełnieniu pola. Widzimy tu znowu dekoratora, który dba o piękne wypełnienie powierzchni i który ma zamiłowanie nie mniejsze do akcesoryów jak do form ciała.

Przyjrzyjmy się bliżej płaskorzeźbie a zobaczymy to samo pozowanie rąk, które pozwala artyście popisać się mistrzowskim opracowaniem ręki, przyjrzyjmy się uchu, które starannie traktowane z osobna, bez związku z twarzą, wygląda jak przychepione i nie jest podporządkowane całości. Miecz wykonano subtelnie a rapcie owijają się koło niego. Widzimy także w układzie proporca i zawieszonej na nim draperji zamiłowanie do przesuwania i przewijania się formy jednej przez drugą.

Jak starannie wyrzeźbił artysta pióra hełmu i jak dokładnie wypełniają przestrzeń! Zbroja jest zupełnie ta sama jak na posągu św. Zygmunta w kaplicy Zygmuntońskiej, nawet z tym samym charakterystycznym kolcem na kopię. Szlak grobowca bardzo pięknie skomponowany i wydobyty przez pogłębienie tła. Ornament składa się ze skrętów przechodzących w rogi obfitości, między którymi widzimy okolone liśćmi róży słoneczne twarze



Fig. 56. Grobowiec Jana de Valentinis w katedrze krakowskiej.

a więc groteskowo pojęty ornament. Twarze słońca znamy z dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej.

Znalezione na cmentarzu inne ornamenta<sup>1)</sup>: dwa gryfy, maskarony i rogi obfitości, rozety, oraz głowa Meduzy, są to motywy ściśle podobne do ornamentacji kaplicy Zygmuntońskiej, nie należały jednak nigdy do grobowca i zapewne tworzyły ozdobę innego dzieła.

Z pracami na usługach Szydłowieckich wiążą się jeszcze dwa dzieła: są to grobowcowe płyty z piaskowca, znajdujące się w grobach kościoła w Brzezinach, dokąd je przeniesiono z górnego kościoła. Oba zabytki uwa-



Fig. 97. Grobowiec Kotwicza w kościele Bożego Ciała w Krakowie.

żamy za dzieło Jana de Senis długość płyty 168 szer. 71 cm.<sup>2)</sup> Figura mężczyzny przedstawia St. Lasockiego, podkomorzego poznańskiego, który żyje jeszcze 1532 r. Był on żonaty z Zofią Szydłowiecką.<sup>3)</sup> Postać zmarłego wzorowano na figurze Krzysztofa Szydłowieckiego (fig. 86). Artysta wprost

<sup>1)</sup> Tenże. *Krzysztof Szydłowiecki*, t. II, str. 458.

<sup>2)</sup> Cercha. *Brzeziny i niektóre jego zabytki*. Spraw. wyd. Tow. opieki nad pol. zabytkami, Kraków 1911.

<sup>3)</sup> Boniecki. *Rodzina herby szlachty polskiej*, t. VIII, str. 288. Wierzbowski. *Matric.*, t. IV, cz. I, nr. 6106.

posługiwał się raz przyjętym przez siebie szablonem. Na szczególną uwagę zasługują pięknie wykonane ręce.

Tworząca dopełnienie pierwszej druga płyta jest również z piaskowca (długość 122 szer. 70 cm.), a przedstawia kobietę z rękami złożonymi do modlitwy i z różańcem (fig. 87). Opracowanie draperyi, futra i ornamentów jest niemal to samo, jak u znanych nam dzieł temu artyście przypisywanych. Uszy psują nieco całość. Wielkie podobieństwo ma ten nagrobek z pomnikiem Szydłowieckiej.

Oprócz grobowca Konarskiego wykonał Cini jeszcze jeden pomnik tego samego typu, jest nim wspaniały grobowiec Tarnowskich Jana Amora, kasztelana tarnowskiego, Jana wojewody sandomierskiego i Jana Aleksandra zmarłego dzieckiem. Dzieło zachowało się w całości w kościele katedralnym w Tarnowie (fig. 88 i 89). Ponadto widzimy podobieństwo w dekoracji groteskowej na naczółkach. Artysta pragnie tu, jak wszędzie, przybrać architekturę formami bujnej roślinności, która pełza, wymyka się i pnie po zimnych motywach konstrukcyi architektonicznej. Ruch figur nieco odmienny. Jan Amor leży swobodnie: jedną ręką podpierając głowę ubraną w hełm ozdobiony pióropuszem, drugą ręką oparł na biodrze a nogi skrzyżował. Jan Tarnowski głowę ułożył na poduszkach, podparł się jednak lekko łokciem, rękę również położył na biodrze; nogi opierają się o bok esownicy. Motyw przesuwania jednych form przez drugie zaznaczył się układem tarczy i proporca, oraz draperyi dziecka. Szczegół jeden jeszcze przemawia za autorstwem Ciniego t. j. zawsze to samo zbytne akcentowanie uszu. Wprowadzenie figurki dziecka przypomina nam wspólny grobowiec Anny Szydłowieckiej i Ludwika Mikołaja, syna Krzysztofa.

Daty powstania pomnika oznaczyć nie umiemy. Wryto wprawdzie lata 1511 i 1515, ale te nic pewnego o powstaniu grobowca nie mówią. Wspólność typu z grobowcami Konarskiego i Krzysztofa Szydłowieckiego każe nam zabytek odnieść do lat 1520—1529. Dziecko na tym pomniku ma podobieństwo, mimo zmiany układu, z dzieckiem na nagrobku w Opatowie.

W katedrze warszawskiej znajduje się pomnik książąt Stanisława i Janusza Mazowieckich (fig. 90). Stanisław zmarł r. 1524, Janusz r. 1526. W tym



Fig. 98. Grobowiec biskupa Branickiego z katedry poznańskiej.

pomniku <sup>1)</sup> rozróżniamy dwie części, współczesną i późniejszą barokową. Część współczesna — to płyta z czerwonego marmuru z wyobrażeniem książąt obejmujących się braterskim uściskiem i płyta z napisem. Obie postacie przedstawił nam artysta w niezdecydowanej pozie, faktycznie stoją one, mimo poduszek pod głową, przestrzeni artysta nie określił. Wzoru jednak do tego rodzaju podwójnego grobowca a tak swobodnie traktowanego z odrzuceniem szablonu, nie znamy; ale po tem cośmy powiedzieli i po tej śmiałości kompozycji poznajemy Ciniego. Traktowanie głów, zwłaszcza głowy z przyciętymi nad czołem włosami, przypomina nam głowę Zygmunta Starego z podobną fryzurą. Włosy w ten sposób przystrzygane były właśnie w tym czasie modne, nosił je Zygmunt Stary i na monecie z tych lat tak go przedstawiano. Kompozycją urozmaicił artysta wprowadzeniem kopii z chorągwią, drzewcem kopii przedzielił postacie a draperyą podrzucił pod głowę księcia. Ręce spoczywające na ramionach układem przypominają nam rękę trzymającą zwój na wspomnianym medalionie kaplicy. Łańcuchy na szyjach książąt są nam znane.

Jak się zdaje, płyta skomponowaną została do pochylego układu i miała po bokach bogate esownice, jak na grobowcu Konarskiego lub, co prawdopodobniejsze, tworzyła część takiego grobowca, jakim był grobowiec Krzysztofa Szydłowieckiego. Niestety, nie doszedł nas pomnik w całości, dochowało się jednak to, co było w dziele najpiękniejsze, postacie książąt mazowieckich, odznaczające się oryginalnością, sentymentem kompozycji i silnym wyrazem. Cini za mało był wyszkolony i za mało był klasykiem, aby nie kierować się własnym upodobaniem. Padovano czegoś podobnego nigdyby nie zrobił!

Na zamku w Krupem, w powiecie krasnostawskim, w roku 1911 znaleziono przy robotach ziemnych nadproża okienne o charakterystycznych motywach liści akantu, identycznych z cokołem kaplicy Zygmuntońskiej. Nadproża te mają ponadto takie same profile, jakie widzieliśmy w kaplicy Zygmuntońskiej, z temi samemi wołami oczami i płytkami a na podniebiu odsadzki mieszczą się znane nam rozety. Zamek w Krupem, pochodzący ze średniowiecza, przebudowano z początkiem XVI wieku i dobudowano podówczas jedno skrzydło, na którym od strony dziedzińca widać sgrafita z pierwszej połowy XVI wieku. Wspomniane motywy znaleziono w ruinach tej części.

Medalion na zewnątrz klasztoru w Mogile (fig. 93) chociaż bardzo zniszczony, należy do studyów Ciniego nad portretem króla. Z napisu zachowały się tylko ledwie czytelne litery SIGISM.... Medalion dostał się tam zapewne dzięki staraniom opata Erazma Ciołka, wielkiego miłośnika sztuki.

---

<sup>1)</sup> Starowolski. *Monumenta Sarmatarum*, Crac. 1655, str. 244 i 6. Wiktor Gomułicki w artykule *Warszawa za ostatnich książąt Mazowieckich (Wieś i dwór zeszyt 21)* podał piękne fotografie tych dzieł.

Podobny medal istniał w domu Bonerowskim, na rogu ulicy św. Jana i rynku, lecz przepadł podczas nieszczęśliwej odnowy tego domu bez śladu.<sup>1)</sup>

Zagadkowy a tak piękny pomnik na krużgankach kościoła Franciszkańców w Krakowie (fig. 91), przedstawiający osobistość, której dotąd odgadnąć nie zdołaliśmy, przypisujemy Ciniemu.<sup>2)</sup> Wśród dzieł, które do tego artysty odnosimy, zajmuje on pierwszorzędne miejsce. Artysta wyrzeźbił w delikatnej i subtelnej płaskorzeźbie postać mężczyzny z długą brodą w świeckim współczesnym stroju. Prawym łokciem człowiek ów na pół siedząc i na pół leżąc podpira się i rękę swobodnie trzyma na poduszce. Noga prawa wyprężona opiera się stopą o pionową ramię, lewa zgięta jak u osoby siedzącej; stopa jej leży na ramie poziomej. Głowa na osi ciała nieco pochyla się ku widzowi. Palce lewej ręki układają się z wyszukaniem artyzmem. Draperya rzucona swobodnie. Tarczę herbową widocznie skopiował artysta z pieczętki.

Ciniego poznajemy po wypełnieniu dokładnem płyty bez oznaczenia jednak perspektywy, po odrzuceniu wszelkiego klasycyzmu i przedstawieniu postaci z fantazją i we współczesnym stroju, nawet w futrzanej czapce: wiemy, że artystę pociąga zawsze ten materyał. Traktowanie brody jest takie samo, jak na medalionie przedstawiającym króla Dawida w kaplicy Zygmuntowskiej. Układ rąk i sposób wykonania zdradza dzieło Ciniego i jego zamiłowanie do przedstawiania palców ubranych w pierścienie. Układ draperyi opadającej na ramię podobny jest do rzutów na pomniku Konarskiego. Odnieść należy tę rzeźbę do lat 1525—1535.

<sup>1)</sup> Grabowski. *Ojczyście Spominki*, t. I. Kraków 1845. Publikowany źle, w tekach po Grabowskim znalazł się rysunek pierwotnego pomnika, który litograf przez reprodukcję uzupełnił i zepsuł. Rysunek K. Balickiego znajduje się w zbiorach prof. Grabowskiego, wnuka Ambrożego.

<sup>2)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 249, tabl. 104, 108.



Fig. 99. Medalionik na narodziny Zygmunta Augusta.

## ROZDZIAŁ CZWARTY.

Grobowiec Wojciecha Gasztołda w katedrze wileńskiej. — Tabernaculum we Gdowie. — Grobowiec Jana Chojeńskiego w katedrze płockiej i jego replika w katedrze krakowskiej. — Grobowiec Andrzeja Krzyckiego w katedrze gnieźnieńskiej, Stanisława Oleśnickiego i Sebastjana Branickiego w katedrze poznańskiej. — Prace nad grobowcem królowej Elżbiety, żony Zygmunta Augusta do katedry wileńskiej, oraz nad ołtarzem do tegoż kościoła. Grobowce: Jana de Valentinis w katedrze krakowskiej, Jerzego Niemsty w kościele w Krzęcicach, Augustyna Kotwicza w kościele Bożego Ciała w Krakowie, nieznaney osobistości w Chojnie. Pawła Holszańskiego i Waleryana Protasewicza w katedrze wileńskiej, Bethmana w kościele N. P. Maryi w Krakowie, Mikołaja Orłowskiego w katedrze sandomierskiej, biskupa Dziaduskiego w katedrze przemyskiej, pomniki Czernych i Zatorskiego.

Nagrobek Wojciecha Gasztołda w katedrze wileńskiej doszedł nas tylko częściowo (fig. 84), zachowała się jedynie płyta z czerwonego węgierskiego marmuru z postacią zmarłego. Całą powierzchnię tej płyty zajmuje postać rycerza z głową ułożoną na poduszce, pomimo postawy stojącej, wydobyta z pogłębionego tła. Figura podobna jest do postaci Krzysztofa Szydłowickiego. Poduszki i obramienie pokrywa bogata ornamentacja z przewijających się między sobą roślinnych skrętów o bardzo pięknym układzie. Jako szczegóły odmienne podnosimy nadzwyczajnie oryginalny kartusz z tarczą herbową ozdobioną hełmem. Tarczę trzyma fantastyczne zwierzę. Tak dla dzieł Ciniego charakterystyczne traktowanie uszu i tu wskazać musimy. Grobowiec ten wykonał Jan de Senis zapewne w Krakowie około roku 1532 i ustawił go niezawodnie sam w Wilnie, a właśnie na ten czas przypada jego wyjazd do stolicy Litwy.<sup>1)</sup> Działalność Ciniego na Litwie była jednak wydatną dopiero w ostatnim okresie życia i do niej powrócimy jeszcze.

W latach 1532—1540 wykonał artysta tabernaculum we Gdowie znane zresztą i opisane.<sup>2)</sup> (fig. 92) Przemawia za tem ogólna kompozycja, składająca się z arkady ujętej we dwa pilastry ozdobione podobną ornamentacją, jaką

<sup>1)</sup> S. Cercha. *Pomnik Wojciecha Gasztołda w katedrze wileńskiej*, „Kwartalnik litewski“ r. 1910, t. I, str. 34.

<sup>2)</sup> Koper a. „Wiadomości num.-arch.“ r. 1905 t. V szp. 1311, t. s. w odbitce p. t.: *Materyały do inwentaryzacji zabytków sztuki i kultury w Polsce*.

znamy z innych dzieł przypisywanych Ciniemu. Również kapitele w ogólnym charakterze zbliżają się do znanych nam kapiteli obramienia na kościele św. Barbary w Krakowie. Motyw delfinów wypełniających narożniki po bokach arkady a nawet postać błogosławiącego Chrystusa z aniołkiem skrzydlatym, przypominają nam sposobem traktowania Madonnę i aniołki grobowca Zygmunta Starego a także Boga Ojca w podobnej lunecie na ołtarzu w Zatorze. Charakter napisu i rysunek tarczy herbowej, oraz ornamentacyi odnieść pozwalają ten zabytek do tej epoki, jaką na wstępie oznaczyliśmy.

W katedrze płockiej znajduje się grobowiec Jana Chojeńskiego, który sobie za życia i to wtedy właśnie, gdy był biskupem płockim, wystawić kazał. Zachowała się tylko płyta z postacią biskupa, do której błędnie dołączono fragment grobowca biskupa Jakuba Buczackiego z r. 1549 (fig.101). Prócz płyty dochował się gzyms koronujący a nad nim kamienna rama, mieszcząca herb lub jakąś inną płaskorzeźbę, u boków tej ramy mieściły się esownice.

W środek ram wstawiono później, zapewne w XIX w., wspomniany fragment, nic wspólnego z grobowcem Chojeńskiego nie mający. Na gzymsie wieńczącym ramy stoi dotąd wazon, z którego spływają delfiny, motyw znany nam z kaplicy Zygmuntońskiej, oryginalnie jednakże pojęty tu i zastosowany a na nim kula z krzyżem niemal tym samym, jaki widzieliśmy na kopule kaplicy Zygmuntońskiej i na medaliku z r. 1520 (fig. 99).



Fig. 100. Grobowiec biskupa Holszańskiego w Wilnie.

Z pierwotnej kompozycji przemawia do nas harmonia i spokój form epoki wczesnego Odrodzenia. Zostawszy biskupem krakowskim, Chojeński kazał grobowiec ten powtórzyć i umieścić uzupełnioną jeszcze ornamentacją i herbem replikę w katedrze krakowskiej. Na nagrobku w Płocku pozostało nawet miejsce na napis, który po śmierci biskupa powinno się było wyryć a czego zaniedbano. Grobowiec zatem znalazł się w Płocku przed rokiem 1538, w którym to roku biskup umarł.

Nagrobek Jana Chojeńskiego jako biskupa krakowskiego <sup>1)</sup> dochował się w krakowskiej katedrze (fig. 95) tylko we fragmencie, gdyż reszta zaginęła podczas przenoszenia zabytku roku 1759.<sup>2)</sup> Pierwotnie dzieło to mieściło się

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 207, tabl. 109.

<sup>2)</sup> Rks. Archiwum kapituły krakowskiej *fabrica ecclesiae cathedralis crac.* str. 13 1759: Od przeniesienia marmuru biskupa Chojeńskiego z za wielkiego ołtarza do kaplicy Corporis Christi kamieniarom florenos 8 mularzowi i pomocnikom od tejsze roboty florenos 14. kowalowi za dwie ankrzy do tejsze roboty fl. 1. Porównaj *Przewodnik kościołów krakowskich*, Pruszcz str. 13.

w nawie obiegającej prezbiterium, obecnie znajduje się w kaplicy Jana Olbrachta. Zachowana część to płyta prostokątna z czerwonego marmuru, z której pogłębionego tła występuje postać biskupa. Płyta była zapewne pochylona i ujęta esownicami, spoczywającymi na występującym cokole. Ponad płytą biegł architrav a nad nim wśród esownic tablica z napisem, który obmyślił Filip Padniewski.<sup>1)</sup> Ogólny zatem kształt zbliżał się niezawodnie do nagrobka Konarskiego. Biskup we śnie, głowę zwróconą ku widzowi podpira lewą ręką, pięknie wykonaną, wspartą na poduszce skórzanej, obok której oprawna biblia zagłębia się perspektywicznie. Prawą rękę lekko opiera na pastorał, występującym głowicą na brzeg ramy. Lewa noga zgięta wysuwa się. Chojęński ma na sobie strój pontyfikalny, ornat zdobi motyw bardzo pięknej plecionki z wiązkami roślin pośrodku. Albę wydobywającą się z pod ornatu ozdabia motyw roślinny. Poduszka ma bogaty wzór siatki i liści bzu oraz żółędzi.

Tylko fragment zachował się z grobowca Andrzeja Krzyckiego (fig. 94) w katedrze gnieźnieńskiej. Wystawienie grobowca wiązało się zapewne z przeobrażeniem kaplicy Hebdów a potem Krzyckich, w której pierwotnie dzieło to się mieściło.

Pozostały części: płyta z czerwonego marmuru z wyobrażeniem postaci biskupa nieco pochylona, poza nią widzimy płaskorzeźbę, która przedstawia Madonnę w otoczeniu aniołów. Postać biskupa jest także płasko rzeźbioną i pochyloną. Podobieństwo tej figury z postacią biskupa Konarskiego każe nam związać to dzieło z Cinim. Nie tylko układ, ręce z ornamentacją lekko z tła występującą, ale także szczegóły jak lekkie falowanie ornatu, poduszki, infuła i rozrzucone jej wstęgi, przemawiają za tem. Wpływ Padovana zaznaczył się przez podniesienie pleców i głowy za pomocą twardej wzorzystej poduszki. Przyjrzyjmy się Madonnie. Wydobywa się ona do pół figury z chmur, wśród których widzimy główki aniołków. Przegięta z wdziękiem przypomina kompozycje Quattrocentystów. Włosy spadają na ramiona w lokach starannie opracowanych. Znać wszędzie dekoratora lubującego się w drobiazgach, o ile przedstawiają się one jako dekoracyjny efekt. Płaszcz układa się w szerokie fałdy, które służą za tło rękom i dziecięciu. Różnice materii artysta dobrze uwydatnił. Aniołowie dwaj, jeden wyższy, drugi mniejszy, znajdują punkt oparcia na chmurach. Ruch jest prosty, niema posta i contra posta a z pod draperyi lekkiej uwydatniają się formy ciała. Płaskorzeźba ta niegdyś polichromowana, dotąd jeszcze zachowała ślady barw,<sup>2)</sup> nimbus był złoty a tło niebieskie. Że Madonnę skomponował artysta do tego grobowca, świadczy jej układ i związanie z postacią na sarkofagu w jedną kompozycyjną całość.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> „Biblioteka warszawska“ 1886 r. III. *Kanclerz Jan Chojęński mecenas uczonych polskich XVI w. i Wurzbach* str. 254.

<sup>2)</sup> Sokołowski. *Sprawozdania* tom VI, str. 47.

<sup>3)</sup> Zobacz rozdział piąty, traktujący o bronzach.



Grobowiec wykonano zapewne po śmierci biskupa, t. j. 1537 r., tem też tłómaczy się użycie stiuku w miejsce marmuru lub bronzu.

Zachowała się pod rokiem 1543 wiadomość, że Sebastian Gilowski, dworzanin księdza Stanisława Borka, imieniem tegoż zeznał, jako od Magdaleny, żony Jana de Senis, otrzymał dwanaście kawałków marmurowych opra-



Fig. 101. Uszkodzony i źle zestawiony t. zw. grobowiec biskupa Buczańskiego w katedrze płockiej.

cowanych na grobowiec Oleśnickiego, biskupa poznańskiego.<sup>1)</sup> Jan Kazimleko zabrał te kawałki, aby je przewieźć do Poznania. Zapiska odnosi się do grobowca biskupa poznańskiego Stanisława Oleśnickiego zmarłego 1539 roku. Dotąd o tym grobowcu nic nie wiadomo. Niesiecki widział go jeszcze i cytuje nawet napis na nim położony.

<sup>1)</sup> *Acta Consul. crac.*, nr 439, str. 329 Niesiecki, l. c. t. VII, str. 80

W katedrze poznańskiej znajduje się płyta z pomnika biskupa Seba-  
styana Branickiego herbu Korczak, zmarłego roku 1544 (fig. 98). Na płycie  
tej widzimy postać biskupa w zagłębionej przestrzeni. W układzie postaci  
artysta trzymał się pomnika Jana Konarskiego. Ubrał go jednak odmiennie,  
bo w bogatą kapę zdobną w motywy roślinne i monogramy I H S. Motywy  
plecionki na komży są takie, jakie widzieliśmy na grobowcu biskupa Chojeń-  
skiego. I tu, jak na grobowcu Konarskiego, przyciska biskup lewą ręką  
książkę, prawą dzierży pastorał owinięty draperyą. Wstęgi infuły są również  
rozrzucone, ale nie na poduszkę, lecz na piersi. U stóp umieścił artysta  
tarczę herbową. Piękna i staranna ornamentacja uzupełnia całość.<sup>1)</sup>

Zaraz też po śmierci pierwszej żony Elżbiety zamówił Zygmunt Au-  
gust dla niej grobowiec. W roku 1546 dnia 7 stycznia w imieniu króla Se-  
weryn Boner zawarł kontrakt z Janem Maryą Padowanem i Janem de Senis  
o wykonanie tego nagrobka.<sup>2)</sup> Robotą postępowała jednak powoli. Niecier-  
pliwiło to króla, chcąc więc przyspieszyć pracę zachęcał artystów podar-  
kami, oni mimo to jednak, mając wiele zajęć ociągali się i nie mogli zna-  
leźć czasu na wykończenie dzieła i widocznie go nie wykończyli, kiedy króla  
dotknął nowy bolesny cios — śmierć Barbary. Z grobowca królowej El-  
żbiety nie znamy ani fragmentu. Przechowała się wiadomość, że za model  
grobowca „wykonany z papieru a na wierzchu malowany“ otrzy-  
mał Jan Marya trzy i pół groszy. Widocznie model został przyjęty, kiedy  
go zapłacono. Marmur sprowadzono do Krakowa, tu też nagrobek wyko-  
nano. Z mieszkania Jana Maryi przy ulicy Brackiej z domu bursy niemiec-  
kiej, przewieziono wtedy dzieło do klasztoru OO. Franciszkanów a stamtąd  
zapakowane w dziewiętnastu skrzyniach odesłano do Wilna. Kilku ludzi  
brało udział w tej przesyłce, mieli bowiem tam pozostać jako robotnicy  
i pracować nad przebudową katedry.<sup>3)</sup>

Oprócz Jana Maryi i Jana de Senis zatrudniony był przy tej większej  
pracy jeszcze jeden rzeźbiarz, którego tylko imię Mikołaj podano. Dopiero  
roku 1552 zostało dzieło skończone, skoro artyści otrzymali za nie 1400 fl.<sup>4)</sup>

Wszystkie koszty wynosiły ponadto 536 florenów. Co się z grobow-  
cem tym stało, nie wiemy. Roku 1571 jeszcze nie stanął na przeznaczonym  
miejscu. W testamencie króla z dnia 6 maja 1572 roku wyraźnie poleca król  
spadkobiercom swoim także „Królowej Jejmości Elżbiecie grób wystawić,  
który już jest u Jopa Bretfensa gotowy“.<sup>5)</sup>

Cini oprócz pracy około grobowca królowej Elżbiety komponował  
w lutym ołtarz zapewne pod wezwaniem św. Elżbiety, następnie zajął się  
wykonaniem tego dzieła, za które miano mu zapłacić 180 florenów, lecz

<sup>1)</sup> Kohte. Op. cit. t. II, str. 25.

<sup>2)</sup> Chmiel. *Źródła do hist. sztuki. Rachunki dworu Zygmunta Augusta*, str. 7.

<sup>3)</sup> Tamże, str. 78 cf. T. Wierzbowski. *Matricul.* tom IV, nr. 7342.

<sup>4)</sup> Chmiel. *Źródła do historii sztuki*, str. 39.

<sup>5)</sup> A. Grabowski. *Ojczyste Spominki*, t. I, str. 269

z tej sumy ponosić miał wydatki na pomocników.<sup>1)</sup> Model do ołtarza malował za dwa floreny Konstanty Włoch.<sup>2)</sup> Ołtarz się nie zachował.

Zapewne Cini wykonywał w Wilnie jeszcze inne roboty, ale ślady ich zaginęły. Odnosi się to nie tylko do katedry, ale zapewne do dolnego zamku królewskiego i pałacu królowej Barbary. Akwarela Smuglewicza w Muzeum Narodowym przekazała nam szczegóły, które można zestawić z dziełami Ciniego.<sup>3)</sup>

Płyta grobowcowa, znajdująca się dzisiaj w kaplicy Mansyonarzy w katedrze na Wawelu, z wyobrażeniem księdza trzymającego kielich<sup>4)</sup> zaliczamy do dzieł Ciniego (fig. 96). Jest ona prostokątna. W XVII wieku podczas restauracji kaplicy obcięto ją z obu dłuższych boków i usunięto należące do niej części pomnika. Pozostała tylko tablica z napisem, którą wmurowano



Fig. 102. Grobowiec Bethmana w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

ponad płytą. Według tego napisu postać z kielichem przedstawia Jana de Valentinis z Modeny, lekarza króla Zygmunta i Bony, który poprzednio w tym samym charakterze przebywał na dworze kardynała Hipolita d'Este i przez tegoż polecony dworowi polskiemu w Krakowie osiadł, tu uzyskał probostwo na Kleparzu u św. Floryana, probostwo sandomierskie i płockie a także znaczny majątek ze swej praktyki zebrał.<sup>5)</sup> (fig. 96)

Obramienie ozdabia roślinna ornamentacja, wśród której widzimy herb zmarłego lwią łapę. Postać przedstawił artysta w stroju kanonika, w popie-

<sup>1)</sup> Chmiel. Tamże

<sup>2)</sup> Tamże.

<sup>3)</sup> Publikowany w albumie *Wilno z przed stu lat.* Akwarella Franciszka Smuglewicza. Wilno 1912, tablica II.

<sup>4)</sup> *Pomniki Krakowa*, t. II, str. 209, tabl. 117.

<sup>5)</sup> Kopera. *Kwartalnik historyczny*, tom 24. str. 622.

licy i berecie. Z pod popielicy wygląda komża o szerokich rękawach i wzorzysta sutanna o znanym nam motywie. Kanonik leży w przestrzeni bez zaznaczenia głębokości perspektywicznej. Pierwotnie płyta była umieszczona podłużnie i figura przedstawiała się leżąc a nie stojąc, jak dzisiaj. Świadczy o tem także rysunek herbu. Ręce kościste pozornie tylko trzymają kielich, w istocie pozują, twarz po mistrzowsku przedstawił rzeźbiarz z nadzwyczajną subtelnością i techniką. Popielica drobiazgowo traktowana ma podobieństwo z futrem na pomniku Zofii Lasockiej w Brzezinach. Artysta lubi ten motyw współczesny. Widzieliśmy go również na medalu Zygmunta Starego. Tutaj nawet szwy uwydatniające się przy łączeniu skórek, z zamiłowaniem i zrozumieniem miękkości materiału, artysta uwidocznił. Komża lekko usztywniona kontrastuje z popielicą. Sutanna wzorzysta i traktowanie poduszki wykazuje zamiłowanie artysty do arabeskowej ornamentacji.

Ornamentacja obramienia płyty ma podobne skręty z przewijającymi się formami przez formy, jak na grobowcu Gasztołda. Pomnik ten uchodził przez długi czas za nagrobek Bernarda Wapowskiego, płyta jednak przedstawia tę osobistość, o której pisze tablica umyślnie umieszczona nad pomnikiem tj. wspomnianego de Valentinis.

Płyta z figurą Jerzego Niemsty, dziedzica na Krzcięcicach <sup>1)</sup> w kościele w tejże samej miejscowości podobna jest do płyty z postacią Mikołaja Szydłowieckiego. Obramienie jej i spód są późniejszym dodatkiem. Dzieło powstało za życia Niemsty, jak świadczy napis na grobowcu: *Generosus Georgius Niemsta haeres in Krzęcice sepulcrum sibi in vita instauravit anno Domini 1542... obiit anno 1549...* Różni się ten grobowiec od grobowca Mikołaja Szydłowieckiego nieznacznie tylko w szczegółach jak poduszka, hełm i miecz, pomijając oczywiście twarz. Brak czepca tłómaczy się zmianą mody. Prostu artysta skopiował z małymi wariantami dwa dzieła. Pracując w Krzcięcicach nad nagrobkiem wykonał więcej rzeźb a między niemi tablicę z napisem z r. 1542.<sup>2)</sup>

Bardzo piękny nagrobek Augustyna Kotwicza,<sup>3)</sup> burgrabiego krakowskiego, zmarłego wprawdzie r. 1549, zapewne jednak także wykonano za jego życia. Burgrabia krakowski zbyt blisko był artystycznego ruchu i Zygmunta Starego, aby nie postawić sobie pomnika, tem bardziej, że jako burgrabia miał z artystami stosunki. Niestety dzieło to jest bardzo zniszczone i wzdłuż pęknięte (fig. 97). Data śmierci Kotwicza z częścią napisu zaginęła.

Grobowiec pod względem artystycznym zajmuje pierwszorzędne miejsce. Rycerz w znanej nam już zbroi leży podparłszy głowę. Układ nóg jest swobodny, przyczem obie nogi opierają się zręcznie o obramienie. Figurę wy dobył artysta przez pogłębienie tła, bez zaznaczenia terenu i perspektywicz-

<sup>1)</sup> *Sprawozdania Komisji historii sztuki*, t. IX, str. 126.

<sup>2)</sup> Wspomina o niej Szyszko-Bohusz: *Dwa kościoły jednonawowe w Krzcięcicach i Potoku Wielkim*. Spr. t. IX, str. 118.

<sup>3)</sup> Cerchów i Kopery *Pomniki Krakowa*, t. II, str. 239, tabl. 120.

nego zagłębienia. Nowym jest układ ręki, trzymającej skośnie miecz. Artysta zgromadził na jednym miejscu kilka różnorodnych form: dłoń z mieczem, za temi formami wstęgi tarczy herbowej, rapcie koło miecza, proporzec z rozwiniętą draperyą i bogaty hełm ze strusim pióropuszem. Jedna forma zakrywa drugą, a wszystkie prze-wijają się wzajemnie, mimo to jednak występują wyraź-nie. Widać tu medaliera, który umie ustosunkować wy-pukłości. Jestto świadoma trudność artystyczna, którą rzeźbiarz sobie jako zadanie postawił i pokonał. W tem poznajemy Ciniego a także w znanych nam już chara-terystrycznych szczegółach, jak ucho, które tylokrotnie widzieliśmy. Wykucie łańcu-cha jest trudnym motywem, który pociągał dekoratora. Hełm o pięknie układają-cych się strusich piórach, odznacza się plastycznością.

Nagrobek ten ma po-dobny układ, jak grobowiec Mikołaja Szydłowieckiego, (por. fig. 85) mimo pewnych różnic w szczegółach.

Z powyżej opisanym pom-nikiem w związku jest pom-nik, znajdujący się w Choj-nie w Sieradzkim, <sup>1)</sup> wyko-nany z piaskowca. Przedsta-wia rycerza herbu Dryja, którego nazwiska nie zna-my. Pomnik ten zachował się lepiej od grobowca Kot-wicza. Ma do dziś dnia cokol, na którym opiera się płyta z postacią podobną, jak na wspomnia-nym grobowcu, ręka jest tylko odmiennie skomponowana. Płyte ujmują po



Fig. 103. Nagrobek Czernych na kościele N. P. Maryi w Krakowie.

<sup>1)</sup> *Wiś ilustrowana*, nr. VI, rok II, str. 19.

Giovanni Cini.

bokach dwa pilastry żłobkowane, dźwigające gzyms, ponad którym znajduje się tablica z napisem między skrętami w kształcie litery C, całość kończą dwie związane esownice.

Tu należy także nagrobek nieznanego nam bliżej rycerza z rodu Ligęzów, prawdopodobnie Stanisława Szczęsnego, kasztelana chełmskiego i żarnowskiego, zmarłego r. 1567 w Bolesławiu nad Wisłą, niestety zniszczony i bez napisu i daty. Jest tylko skromniejszy, draperya chorągwi okręca się tutaj około uda.

Grobowiec Pawła Holszańskiego, biskupa wileńskiego, w wileńskiej katedrze, uważamy także za dzieło Jana z Sieny. Doszła nas dzisiaj tylko płyta z postacią zmarłego (fig. 100) i przygotowana do wykucia napisu tablica. Pierwotnie znajdował się grobowiec ten w kaplicy ukrzyżowanego Zbawiciela, dawniej wszystkich świętych, gdzie zajmował ścianę, przy której stoi ołtarz.<sup>1)</sup> Usunięto go roku 1780 i widocznie podczas przebudowy katedry zepsuto. Był to zapewne nagrobek przyścienny typu grobowca Konarskiego.

Dochowany fragment jest płytą prostokątną z czerwonego marmuru, długości 254 cm. i 37 cm. szerokości, z biegnącym po czterech bokach szlakiem przepysznej ornamentacji. Z zagłębionej przestrzeni występuje postać biskupa w pontyfikalnym stroju. Leży on na poduszkach szerokich i wzorzystych, wydobytych z pogłębionego tła, a układających się na ramie. Głowa zwraca się ku stronie prawej. Traktowanie płaskorzeźby, poza ręki, niby podpierającej głowę, układ drugiej ręki, przytrzymującej księgę, szczegóły jak draperya i poduszki, a nadewszystko piękna ornamentacja i jej stylizowane cherubiny przemawiają za autorstwem Ciniego. Skrzyżowanie nóg jest prawie identyczne jak u Jana Amora z Tarnowa. Płyta u stóp biskupa zasłania część obramienia. Napis, który Starowski podaje, dziś nie istnieje, może był malowany i zniknął.<sup>2)</sup> Holszański widocznie pomnik postawił sobie za życia i pozostawił tablicę wolną, po śmierci jego zadowolniono się tylko wymalowaniem inskrypcji.

Tarcza herbowa jednak ponad stopami biskupa z książęcą mitrą, infulą, mieczem i pastorałem, świadczą dziś jeszcze kogo figura przedstawia, bo na tarczy widać herby, Hipocentaur książąt Olszańskich, Pogoń, Trąby i Druck.

Widzieliśmy jakie Cini miał stosunki z Wilnem i wiemy, że nawet posiadał tam własny dom. To też niezawodnie on dostarczał grobowców do Wilna. Podczas restauracji około roku 1910 w katedrze wileńskiej znaleziono część pomnika z czerwonego marmuru z utraconą głową, motywy jednak i sposób traktowania draperyi zdradzają także rękę Ciniego. Herb na pomniku, Drzewica, świadczy, że postawiono go Waleryanowi Protasiewiczowi, który jedyny z biskupów wileńskich w tej epoce pieczętował się

<sup>1)</sup> Fotografia Fleurego ofiarowana nam przez p. Lucyana Uziembłę.

<sup>2)</sup> Starowski. *Monumenta Sarmatarum*. Napis ten był taki: *Illustrissimus, reverendissimus dominus Paulus dux Olsanensis Dei Gratia episcopus vilnensis ex episcopatu luceorinensi assumptus ad episcopatum vilnensem anno Domini 1536, mortuus 1555.*

tym herbem, a od r. 1555 do roku 1579 był biskupem wileńskim.<sup>1)</sup> Wiemy o tem, że Wojciech Radziwiłł umarł r. 1519, Jan z książąt Litewskich leży w Przemyślu, Paweł Holszański ma wspomniany przez nas pomnik a zatem omawiany fragment odnosić się może tylko do tego biskupa. Niezawodnie Protasewicz postawił sobie grobowiec za życia.

Cini wykonał nagrobek jednego z Bethmanów, (fig. 102) rodziny powinowatej z Bonerem,<sup>2)</sup> znajdujący się w kościele N. P. Maryi w Krakowie, dotąd tylko jako fragment zachowany. Prawdopodobnie dzieło należało do typu nagrobków przyściennych, jak grobowiec Konarskiego. W ramie ozdobionej bardzo piękną arabeską złożoną z delfinów i roślinnych skrzydeł przozdobionych kwiatami, widzimy figurę wydobytą z pogłębionego tła, leżącą z głową podpartą na ręku. Strój patrycyusza ozdabia ornamentacja z wzorzystej materii. Charakterystyczny kapelusz z wielkim rondem podnosi plastyczność głowy. Układ nóg jest swobodny, ręką prawą podtrzymuje Bethman szeroki rękaw płaszcza drugiej ręki i różaniec. Głowa o zaroście okalającym twarz i włosach długich równo obciętych traktowana jest z realizmem, silnie uwydatnione zmarszczki charakteryzują starca. Tarcza z herbem Bethman z roślinnymi delikatnymi gałązkami wypełnia resztę wolnej przestrzeni. Charakter ornamentacji obramienia przypomina nam nie tylko dekorację kaplicy Zyguntowskiej, ale także nagrobek Konarskiego. Wzór zaś na poduszce i szacie, a nawet rękawach jest zupełnie podobny do znajdującego się wzoru na pomniku Chojeńskiego. Zamiłowanie do ornamentacji i wypeł-



Fig. 104. Nagrobek Zatorskiego na kościele N. P. Maryi.

<sup>1)</sup> Niesiecki. *Herbarz polski*, 1846, t. I, str. 45. Fotografii dostarczył nam łaska-  
wie p. Dr. Zahorski z Wilna.

<sup>2)</sup> *Pomniki Krakowa*, t. II, str. 211, tabl. 229.

niania szczelnego pól wolnych, oraz układ rąbka draperyi, spotykamy na szatach biskupów. Ręce o układzie starannym są równie starannie wykonane, jak na innych grobowcach, które przypisujemy temu artyście.

W przedsionku zachodnim sandomierskiej katedry znajduje się fragment pomnika przyściennego z piaskowca, przedstawiający na płycie prostokątnej olbrzymiego rycerza w zbroi. Na tablicy umieszczonej w skromnej ramie nad postacią rycerza, znajduje się napis<sup>1)</sup> bardzo zniszczony, pięknymi niegdyś wypisany literami: <sup>2)</sup> *Nicolao Orłowski, viro militari, strenuo, de Republica benemerito, Joannes Comes in Tarnow, castellanus cracoviensis ex pietate posuit 1549.* Poniżej tej tablicy z dawnego wspianego pomnika pozostała tylko płyta wysokości 100 cm. a długości 204 cm. Rycerz ułożył łokieć na poduszce a ręką podparł głowę. Broda i włosy układają się w partyach. Ucho wielkie, odstające, podobnie jest traktowane jak na pomniku Krzysztofa Szydłowickiego. Zbroja bogata, żłobkowana, przypomina nam zbroje, modelowane przez Jana de Senis, to samo można powiedzieć o rękach pięknie opracowanych, choć sztywnie ułożonych. Koncierz, proporzec i rapcie przesuwają się formami swemi pod herb, hełm i figurę. Proporzec z pomietą chorągwią leży skośnie poza figurą a draperya podwija się pod głowę rycerza. Prawie pośrodku figury znajduje się oryginalny kartusz z herbem Junosza, u nóg leży hełm okryty ornamentacją roślinną, lekko z tła występująca. Wszystko to przemawia za autorstwem Ciniego. Dzieło zamówiła rodzina Tarnowskich, dla której i dla skoliigaconych z nią rodzin Cini wykonał cały szereg dzieł nam już znanych.

Nagrobek biskupa, Jana Dziaduskiego, zmarłego 1559 r., znajdujący się w katedrze przemyskiej, składa się tylko z płyty i tablicy z napisem, obie z czerwonego marmuru.<sup>3)</sup> Z pogłębionego tła występuje postać biskupa, który ręką prawą podpira głowę a lewą przytrzymuje lekko pastorał, wystający na szlak głowicą. Lewa noga wysuwa się przed prawą. Obydwie stopy i infuła opierają się na ramach. Infuła kształtem i motywami zbliża się do infuły Chojeńskiego, Krzyckiego i Holszańkiego. Wogóle cały typ i pojęcie szczegółów przemawia za autorstwem Ciniego. Dzieło, jak to wynika z napisu, powstało po śmierci biskupa.

Wyjątkowem dziełem, które zestawić należy z ołtarzem w Zatorze, jest pochodzący z r. 1555 pomnik z piaskowca, postawiony dla Mateusza i Anny Czernych, (fig. 103) znajdujący się na zewnątrz kościoła N. P. Maryi w Krakowie. Scena Zmartwychwstania płasko rzeźbiona, oprawiona w ramy składające się z cokołu, dwu kolumn z każdego boku i architrawu z naczółkiem, to typ nagrobka z epoki drugiej połowy XVI wieku. Za autorstwem Ciniego mimo to przemawiałyby nie tylko kompozycja ściśle w stylu Odro-

<sup>1)</sup> Pomnik zna Niesiecki *Herbarz polski*, t. VII. str. 129.

<sup>2)</sup> Starowolski *Mon. Pol. Sarm.*, str. 668.

<sup>3)</sup> Teofil Łękawski. *Katedra przemyska*, Przemyśl 1906, str. 28, gdzie zabytek ten publikowano. Nie podano tam jednak wymiarów. Wysokość płyty 0,98 m., długość 1,94 m. Wysokość tablicy 0,37 m., długość 0,72 m.



dzenia przeprowadzona, ale także bogata dekoracja. Motywy tej dekoracji na kolumnach są te same, jak na grobowcu biskupa Chojeńskiego. Płaskorzeźba Zmartwychwstania ma podobieństwo z płaskorzeźbami pełnymi werwy i ruchu kaplicy Zygmuntofskiej. Styl późniejszy mógłby mieć źródło w ogólnej zmianie form, której Cini zapewne uległ, szczególnie ozdoby cokołu świadczą o wpływach niemieckich.

Drugim dziełem tego typu, ale równie zagadkowym, jest nagrobek Jana Zatorskiego (fig. 104) na zewnątrz tegoż samego kościoła. Jego dekoracja — skręty przechodzące w szyję i głowy potworów, związane ze sobą, kształt tarczy, postacie i główki aniołków, to wszystko ma związek z działalnością Ciniego, bezpośredni czy pośredni, trudno dociec.

Oryginalne w pomyśle przyściennie pomniki Mikoła Korycińskiego (z którego zachował się tylko medalion) i jego żony (fig. 105) w krużgankach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie z r. 1540 są najmniej zagadkowe. Motyw zawieszania na wstędze, dobywającej się z ust główki aniołka, medaliony udatne, to motywy dekoracji kaplicy Zygmuntofskiej. Tarcze choć wzorowane na tarczach blaszanych, wyodrębniają się od tarcz niemieckiego renesansu.

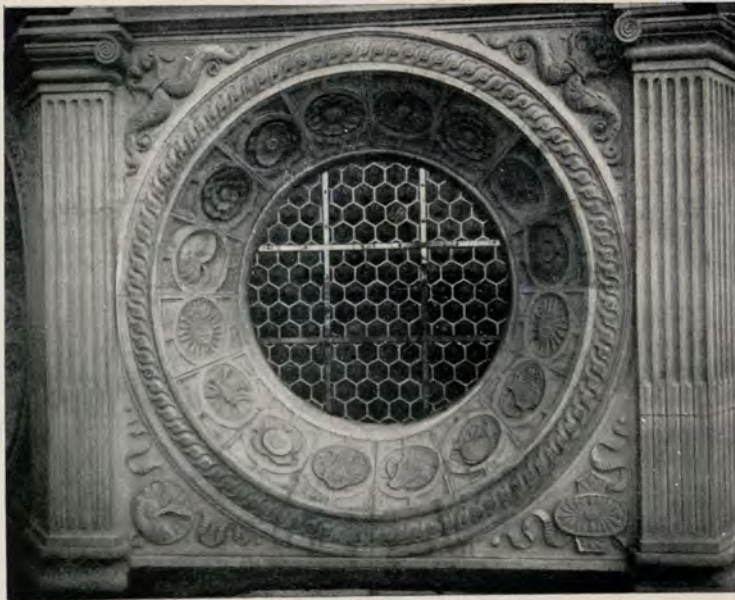
Znajdujący się na krużgankach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie pomnik przyścienny Wojciecha Nowopolskiego (fig. 106) zmarłego r. 1548, składa się z przestrzeni zakreślonej arkadą i pilastrów



Fig. 105. Grobowiec Korycińskich w krużgankach kościoła OO. Dominikanów w Krakowie.

dźwigających gzyms. W lunecie arkady mieści się medalion, poniżej zaś tablica. Ten motyw arkad wśród pilastrów przypomina nam arkady Zygmunto-wskiej kaplicy. Kartusz wskazywałby, że Cini, o ile jest autorem tego dzieła, uległ już wpływowi flamandzkim i niemieckim.

Ostatnie pomniki, jak Czernych, Jana Zatorskiego, Nowopolskiego mo-gły być wykonane przez naśladowców Cinię i byłych jego pomocników. W tym przypadku rozpoczynałyby one szereg rozpowszechnionych w Polsce robót wzorowanych na dziełach Cinię, których typowym i najsilniejszym przykładem jest kaplica Wazów w katedrze krakowskiej i kaplica św. Jacka przy klasztorze OO. Dominikanów w Krakowie.



Okno kaplicy Zygmunto-wskiej.

## ROZDZIAŁ PIĄTY.

Bronzy i medale Cinię. — Bronzy kaplicy Zygmuntofskiej. — Grobowiec Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie. — Grobowce Bonerów w kościele N. P. Maryi w Krakowie. — Płyty grobowcowe dla Zbąskiego i Rożnowskiego w katedrze krakowskiej, oraz nagrobek Sobockiego w Sobocie, Tenczyńskich w Kraśniku, lichtarze i relikwiarz Zygmuntofski w katedrze krakowskiej.

Zamiłowanie do rzeźb w bronzie, które widzimy tak u artystów, jak u społeczeństwa epoki Odrodzenia, zaznaczyło się także w Polsce całym szeregiem przedsięwzięć. Z końcem XV wieku i w pierwszych latach XVI stulecia sprowadzano u nas, nawet na większą skalę, grobowcowe płyty z Flandryi i Norymbergi. Nic dziwnego, że przy tak silnem poparciu artystycznych usiłowań na królewskim dworze poczęto dążyć do zaspakajania artystycznych wymagań na miejscu. Cini w Sienie miał sposobność wykształcić się w tym kierunku. Z końcem XVI w. powstaje cały szereg pięknych odlewów.

Jeszcze przed rokiem 1520 Cini zajmował się medalierstwem, choć bez powodzenia. Prawdopodobnie jego dziełem jest medalion lany w srebrze, znajdujący się w Muzeum Narodowem a pochodzący z kolekcji Emeryka hr. Hutten Czapskiego (fig. 99). W małych rozmiarach 27·5 mm. średnicy przedstawił artysta Zwiastowanie N. P. M. z jednej strony a z drugiej krzyż. N. P. Marya na klęczniku zwraca się w prawo do stojącego anioła, który w prawej ręce trzyma wstęgę z napisem: AVE, dokoła zaś czytamy napis: SIGISMUNDUS : PRIMUS : REX : POLONIAE. Na odwrotnej stronie pod krzyżem: I AUG — 1520 a w otoku: B. V. D. P. P. F. N. S. I. INFANTIS SUI. Napis ten należy czytać: *Beatae Virgini Dei Parenti propter felicem nativitatem Sigismundi infantis sui.*<sup>1)</sup>

Medal ten na pamiątkę urodzin Zygmunta Augusta wykonał niezawodnie nadworny artysta Cini. Kształt liter jest podobny, jak na poprzednio

<sup>1)</sup> M. Gumowski. *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906, str. 54, nr. 56, słusznie zwraca uwagę na włoski charakter tego medalu i zestawia z pracami około Zygmuntofskiej kaplicy.

opisanych dziełach: litery odznaczają się przede wszystkim pełnością form. Odlew drobnego medalioniku nie wyszedł wyraźnie, niemniej jednak widać tu dzieło renesansu. Artysta akcentuje formy ciała pod draperyą. Krzyż jest ten sam jak na kopule kaplicy, nawet z tymi samymi gwoździami i kulkami u kończyn.

Wiemy, że artysta wykonał do kaplicy Zygmuntowskiej medaliony w marmurze, między nimi portretował tam króla r. 1522, w małym medalionie panoplionu, a potem pod postacią Salomona. Oprócz opisanych medalionów w marmurze mamy inne jeszcze studyum portretowe, ujęte w formie medalu odlanego w bronzie, jestto znany medal Zygmunta Starego, znajdujący się w historycznym muzeum w Bazylei, a raczej mała płaskorzeźba na życzenie Bonera wykonana i posłana Erazmowi z Rotterdamu z odpowiednią dedykacją i datą 1527 wrytą na odlewie. Płaskorzeźbę tę widocznie wyzyskano do istotnego medalu powszechnie znanego.<sup>1)</sup> W medalu bazylejskim chodziło o pochwylenie podobieństwa, w medalionie kaplicy Zygmuntowskiej z r. 1522 o panegiryk i postać klasycznego bohatera: tu i tam jednak widzimy tę samą rękę medaliera, jak tego dowodzą cechy wspólne. Oba medaliony przedstawiają króla z profilu i traktowane są jednako pod względem płaskorzeźby: pulchne policzki odtworzył artysta w obu portretach z wielką starannością, subtelnie zaznaczając fałdy około ust. Kształt liter jest ten sam. Bazylejski medal powstał kiedy nietylko wielki medalion kaplicy Zygmuntowskiej, przedstawiający króla jako Salomona powstawał, ale kiedy także ludwisarnia zajmowała się odlewaniem innych dzieł Ciniego. Jeszcze jeden szczegół podnieść musimy: jestto opracowanie ucha u putta na kopule i na stalach. Widzimy tu wszędzie chęć rozwiązania tego trudnego problemu kosztem silnego a zbytecznego akcentu, niepotrzebnie od całości odrywającego uwagę. Przedstawienie futra na bazylejskim medalu, to motyw wyjątkowy, obcy antykowi. Mistrzowski jest zwłaszcza stosunek łańcucha do futra: widzimy tu znowu łączenie się i przesuwanie form. Na jednym studyum portretu królewskiego artysta nie poprzestał, wykonał, jak widzimy, w ciągu szeregu lat kilka odmian, nawet do medalu bazylejskiego znamy dwa studia, z których porobił jednostronne medale. Jeden ma napis w otoku:

*Magnus et infractus, fortis pius atque potens rex  
En ego Sigismundus scepra polona fero, 1527.*

drugi zaś:

*Magnanimum invictum infractum atque potentem  
Sigismundum regem parva tabula refert.<sup>2)</sup>*

<sup>1)</sup> F. Kopera. *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu*. Spr. Kom. hist sztuki t. V, str. 118.

<sup>2)</sup> M. Gumowski *Medale Jagiellonów*, Kraków 1905, str. 58.

Natomiast medal z odwrociem przedstawiającem herby Polski jest widocznie dziełem medaliera niemieckiego, który skopiował dzieło Ciniego i niezgrabnie dokomponował odwrocie.

Jako medalier wystąpił Cini raz jeszcze wtedy, kiedy pracował nad grobowcem Krzysztofa Szydłowieckiego. Wykonał także studium twarzy kancleza, zanim zrobił jego postać i także to studium odlał w bronzie jako medal.<sup>1)</sup>

To są drobne odlewy, którymi zajmował się Cini, pracując równocześnie nad przyozdobieniem kaplicy Zyguntowskiej szczegółami z brązu.



Fig. 106. Nagrobek Nowopolskiego w krużgankach klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie.

Wtedy to wykonano niedźwiedzie łapy pod sarkofag króla, motyw nowy, do którego nie było wzoru w antyku. Artysta odrzucił lwie łapy, a brał to, co widział i to co jego fantazję, jako dekoratora i twórcę grotesków zajęło. Łapy niedźwiedzie przechodzą w bujne liście akantu, dziś widać tylko część ich nasadową, wyglądającą z pod później dodanej tablicy. Profil sarkofagu jest rozczłonkowany, artysta i tu unikał gładkich powierzchni.

Daleko większem przedsięwzięciem jest medalion z Madonną. Odlano go z brązu i bez cyzelowania w ogniu ożłocono. Madonna siedzi na tronie

<sup>1)</sup> Kopera. *Dary z Polski*, str. 118.

o zapleckach przyozdobionych delfinami i zwraca się ku obliczu Zygmunta Staroego (fig. 107). Trzymając dziecko na kolanach jedną ręką, drugą podstawiła pod jego nóżkę. Chrystus zwraca się ku matce a w ręce trzyma jabłko. Twarz Madonny jest spokojna i piękna, aczkolwiek tak twarz jak cała postać są zanadto pełne. To samo odnosi się do dziecka. Suknia Madonny na szyi jest wycięta i pod piersiami podwiązana. Artysta wprowadził dwa rodzaje draperyi: lekką i ciężką, lekka zaledwie przykrywa formy ciała, co zwłaszcza uwydatnia się na biuście i na zgiętej ręce. Na głowie widzimy także lekką chustkę, którą wiatr rozwiewa; jeszcze lżejszą draperyę wprowadził artysta jako opaskę okalającą biust Madonny, związaną w kokardkę, przewija się ona przez rękę Chrystusa i okrywa łono. Ciężka draperya, to płaszcz, który opadł na kolana, artysta widocznie popisuje się biegłością w płaskorzeźbie, co przedewszystkiem uderza w opracowaniu opaski, tej legendarnej „cintoli“. Przewijanie się jednej formy przez drugą widzieliśmy w groteskach. Traktowanie ciała kobiecego i typ są te same, co w arabesce przedstawiającej postać kobiecą przywiązaną do drzewa (fig. 112). Również artysta nie pominął sposobności wprowadzenia delfinów, którymi tron udekorował. Na jeden szczegół zwracamy uwagę. Podobny typ pulchnego dziecka znajdujemy na kopule kaplicy Zygmuntońskiej. Według rachunków Bonerowskich <sup>1)</sup> putto tej kopuły powstało roku 1526, a więc przed przybyciem Padovana do Polski, to też i Madonnę z Dzieciątkiem uważać możemy za dzieło Ciniego. Padovano Madonnę z Dzieciątkiem pojmował inaczej. Zresztą ten wniosek wyprowadzony z analizy artystycznej możemy stwierdzić dokumentem. Zachowała się bowiem w bibliotece XX. Czartoryskich następująca zapiska: W czerwcu r. 1526 otrzymał Bartłomiej, królewski kamieniarz, od Jerzego Hegla, faktora Fuckierów, celem odlania z brązu chłopców trzymających koronę i obrazu Matki Boskiej, miedzi lepszej cetnarów 5 po fl. 6, co czyni grzywien 18 groszy 36. Również 13 września dałem dla pozłocenia chłopca, korony i obrazu Matki Boskiej naprzód 100 grzywien w złocie, następnie 20 wreszcie 4, w sumie 126 grzywien 12 groszy.

Odlanie putta w brązie wiąże się z ukończeniem kopuły i latarni. Kopułę pokryto łuskami miedzianymi i naprzemian srebrnymi r. 1526, latarnię projektowano jako postument z kolumn, przechodzący w trzon, zakończony kulą, na której przyklął aniołek (fig. 108). Ten kształt latarni czy nie doszedł do skutku, czy też go później przekształcono, nie wiadomo. Globus wykonał roku 1526 niejaki Szymon kotlarz i 1 grudnia otrzymał zapłatę. Tak kolumny jak kula były złoczone, doszły nas nawet rachunki kosztów tych złoczeń, pochodzące z lat 1525 i 1526.<sup>2)</sup> Na takiej podstawie srebrzysto złocistej umieszczono anioła. Wykonaniem jego zajął się artysta z począt-

<sup>1)</sup> Rkps. XX. Czartoryskich, nr. 1035, str. 227.

<sup>2)</sup> *Rachunki Bonera*. Rkps. t. II, str. 166.

kiem roku 1526. We wspomnianych rachunkach czytamy, że 24 stycznia otrzymał architekt prowadzący budowę na wosk do odlania krzyża, korony i chłopca pieniądze i wyraźnie przy tem zapisano, że z wosku tego ma się zrobić formę z gliny.<sup>1)</sup> Miedź na ten cel nabyto jeszcze w roku 1525 i wręczono ją Berecciemu 26 listopada, w tymże czasie również dano Berecciemu na pozłocenie kolumn krzyża, korony i chłopca złoto węgierskie.<sup>2)</sup>



Fig. 107.† Madonna nad sarkofagiem Zygmunta Starego.

Putto (fig. 109) pochodzi zatem z r. 1526, w każdym razie nie jest ono dziełem Padovana. Czy modelował je Cini? Sądzymy, że tak. Putto traktowane dekoracyjnie. Chłopiec skrzydlaty o rozwiniętych nadzwyczaj kształtach, dziecinnych jednak, przyklął na jednej nodze, drugą oparł o kulę, ręce jego

<sup>1)</sup> Tamże.

<sup>2)</sup> Tamże.

dźwigają koronę. Zwrócić należy uwagę na uszy odstające, z naciskiem i uporem traktowane, ale nieudane. Usta mają poważny wyraz, oczy traktowano po malarsku t. j. ze zaznaczeniem źrenicy i tęczówki przez zagłębienie, a dla silniejszej ekspresji zaznaczono grubość powieki dolnej. Włosy starannie opracował artysta w partyach. Typ dziecka jest tu ten sam, co na medalionie grobowcowej nyży. Aniołka odlano na wosk tracony z jednej formy wraz ze skrzydłami. Do odlewu korpusu przyczepiono niezręcznie ręce. Całość jest cyzelowana. Równocześnie pracowano nad aniołkami,<sup>1)</sup> trzymającymi koronę, na stalach. Oba aniołki odlano z jednej formy. Artysta skomponował zatem jeden model i dał mu tak zręczny układ, że przez odmienne ustawienie uzyskał efekt dwu odmiennie skomponowanych figur. Chłopięta przedstawiają dwu aniołków w ruchu, jakby przybiegły służyć królowi. Model pojął artysta realistycznie, przedstawił dziecko o kształtach pulchnych ze znajomością anatomii. Pod tym względem, podobnie jak formą skrzydeł, a przytem taką cechą, jak krótką szyją i osadzeniem uszu za dalekiem, oraz traktowaniem włosów, przypomina putta na kopule, to też nie wahamy się aniołki te przypisać Ciniemu. Tu i tam anioł unosi się, mimo ciężkich form, lekko, stopą zaledwie dotykając podstawy. Rzeźbiarz znał dobrze technikę odlewniczą, gdyż z wypukło odcinających się partyi włosów umiał wydobyć wrażenie nieładu wywołanego ruchem. Motyw trzymania jest taki jak u putta na kopule: układ ręki jest wykwinny, ręka pozuje dotykając a nie dźwigając ciężaru. Figury są cyzelowane i grubo złocone w ogniu, podbicie stopki puste, a każda osadzona jest na prętach żelaznych zalanych łożem.

Oba anioły odlano zapewne z końcem 1526 roku, podobnie jak i inne brzozy. Dnia 11 czerwca 1526 roku wydał Boner wosk, z którego mieli być wykonani chłopcy, którzy koronę trzymają na stalach marmurowych, a także łapy niedźwiedzie i liście pod sarkofagiem.<sup>2)</sup> W każdym razie przed 9 lipca i 3 września 1527 roku odlewy musiały być gotowe,<sup>3)</sup> skoro można było przystąpić do ich złoconia, wydał wtedy Boner Berecciemu, oraz na pozłocenie miedzianej korony w złocie 50 fl.<sup>4)</sup>

Odlewnicze roboty nie były u nas łatwym zadaniem. Nikt przy tej robocie wytrzymać nie mógł, a pomocnicy Berecciego tracili wzrok, to też gdy przedsięwzięcie to się udało, król był rad i nie szczędził nagrody. Czytamy np., że Stanisławowi, złotnikowi, oprócz zapłaty umówionej dano sukna luńskiego 8 łokci.<sup>5)</sup>

Widocznie z zachowanych modeli odlano później tak medalion z Madonną, jak też obu aniołków. Obie kompozycje doskonale nadawały się do dekoracyi komnat na Wawelu, aniołki mogły być użyte do dekoracyi tronu.

<sup>1)</sup> Op. cit. str. 184.

<sup>2)</sup> Rkps. XX. Czartoryskich, nr. 1035 str. 241.

<sup>3)</sup> Tamże.

<sup>4)</sup> *Rachunki Bonera*. Rkps. t. II, str. 167.

<sup>5)</sup> Tamże.



Roku 1531 otrzymał w miesiącu lipcu Berecci od Jerzego Hegla, ajenta Fuckierów, dla odlania obrazu Matki Boskiej lepszej miedzi 5 cetnarów, a 15 sierpnia na pozłocenie chłopiąt, korony i obrazu Matki Boskiej 116 grzywien 15 groszy.<sup>1)</sup>



Fig. 108. Latarnia kaplicy Zygmuntowskiej.

Na odlewach przeznaczonych dla kaplicy Zygmuntowskiej nie skończyła się działalność artysty w tym zakresie.

Jeszcze za życia pomyślał Krzysztof Szydłowiecki o grobowcu dla siebie. Grobowiec ten stanął w Opatowie w tym samym kościele, gdzie kanclerz syna pochował. Niestety dzieło to nie doszło nas w dobrym stanie.

<sup>1)</sup> Rkps. XX. Czartoryskich, nr. 1035. str. 241.

Usunięto z niego tablicę z napisem i umieszczono ją jako podstawę pod pomnik jego dzieci. Grobowiec traktowano według typu tumbowych pomników.<sup>1)</sup> Widzimy wysoki cokół a na nim tumbę z płaskorzeźbą, wyobrażającą, jeszcze podług średniowiecznego zwyczaju, motyw żalu i rozpacz po śmierci zmarłego, chociaż inaczej pojęty. Na tumbie mieści się pochylona płyta z postacią kanclerza a ponad nią gzyms, nad którym widzimy w przyczółku figurę obnażonego dziecka, jego syna, Zygmunta, które to imię niewątpliwie dziecko otrzymało na chrzcie ku czci króla. Typ taki, połączenia nagrobka ojca i dziecka, znajdziemy jeszcze gdzieindziej. Ten typ został rozszerzony architektonicznym obramieniem, na które składają się nyże, panopliony i wsporniki, dźwigające gzyms koronujący. Górna część ramy łączy się z naczółkiem i jego spływającymi liniami, utworzonymi ze znanych nam delfinów i aniołków. Całość kończy zmartwychwstający Chrystus ze stopami na głowie aniołka.

Postać Krzysztofa Szydłowieckiego przedstawił artysta w pozie niezdecydowanej, leżącej i stojącej równocześnie, z twarzą o oczach zamkniętych, nawprost widza ułożoną i widocznie wiernie z natury modelowaną. Zwracając uwagę wystające uszy, jakby przyczepione. Widocznie artysta chciał rozwiązać problem uszu przy takim układzie głowy, ale wybrnąć z tego nie umiał. Głowę kanclerza stroi modny czepiec. W prawej ręce trzyma proporzec z własnym herbem, a lewą oparł na mieczu, boki wypełnił motywem draperyi układającej się falisto. Figura dziecka jest dziełem innego artysty, nie Włocha, ale raczej Niemca. Putty na gzymsie przypominają nam anioła kaplicy Zygmuntofskiej i dziecko z grobowca Tarnowskich, siedzą one na prześlicznych delfinach o ślizkich ciałach, trzymając tarczę z herbem Odrowąż, a obok nich fantastyczne delfiny dopełniają całości.

Płaskorzeźba przedstawiająca lament po śmierci Szydłowieckiego jest odlana w bronzie i skomponowana jako obraz współczesny, rodzajowo pojęty, co w tej epoce jest niezwykłym zjawiskiem. Artysta przedstawił moment, kiedy licznie zgromadzonym i zabawiającym się dworzanom donoszą o śmierci kanclerza. Część tych dworzan grała w kości, siedząc przy obszernym stole, jedni na lewo rozmawiali widocznie, drudzy na prawo grali, o czym świadczą instrumenta muzyczne, gdy pojawił się goniec, zwiastun złej nowiny. Stroje osób są najrozmaitsze, nie brak strojów klasycznych obok widocznie współczesnych, a znikąd inąd nam nie znanych, niektóre z nich zbliżone są do kontusza. Oprócz osób widzimy zwierzęta:<sup>2)</sup> sokoły i harty, wypełniające pola pierwszego planu.

Płaskorzeźbę przedstawiającą lament nie uważamy za dzieło któregoś z uczniów Sansowina, brak tu motywu posteo i contra posteo, oraz miękkich

---

<sup>1)</sup> *Liber Genesos illustris familiae Schidlowiciae 1531 Adnotationes*. Czytamy wprawdzie, że Grobowiec Krzysztofowi Szydłowieckiemu postawił Jan Tarnowski, wiadomość ta odnosi się jednak do przerobienia pierwotnego pomnika.

<sup>2)</sup> J. Kieszkowski. *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, tabl. 49.

linii Padovana, brak podziału na grupy, oraz określenia architektonicznej kompozycji, jako miejsca akcji: nie wiemy, czy akcja ta odbywa się w zamkniętej czy otwartej przestrzeni. Zwracaliśmy niejednokrotnie uwagę na ten rys w dziełach Ciniego, który widocznie zasad perspektywy jeszcze dobrze nie zna. Padovano natomiast umiejętność tę posiada i chętnie się nią popisował. Wywiózł on to z Padwy a najlepszym przykładem jest jego płaskorzeźba, przedstawiająca cud świętego Antoniego ze szklanką. Na grobowcu Tomickiego widzimy na płaskorzeźbie, umieszczonej w niży poza postacią biskupa, niezawodnym dziele Padovana, chęć popisywania się właściwą grupie rzeźbiarzy, pracujących nad dekoracją kaplicy św. Antoniego, znajomością perspektywy i perspektywicznym niemal malarskim oznaczaniem akcji. W dziełach Padovana znać mistrza figuralnej kompozycji, znawcę anatomii, a tu widać znakomitego dekoratora, który porwał się na większą figuralną kompozycję.

Padovano byłby zresztą kompozycję traktował w sposób akademicki i nie wprowadzał kostiumów miejscowych, psów i ptaków, co wszystko nęciło Ciniego, autora fantastycznych grotesków. Zamilowanie do zwierząt, widoczne w groteskach kaplicy Zygmuntońskiej, i tu się zaznaczyło. Tymczasem człowiek z taką akademicką manierą, jak Padovano, nie byłby wprowadzał zwierzęcych form i to w tym stopniu. Cini przejął to zapewne od Sodomy, który był takim miłośnikiem zwierząt, iż menażeryą niemal utrzymywał. Giovanni Cini, malarz sieneński, zapewne krewny naszego Ciniego, był z tym Sodomą w artystycznych stosunkach, a niewątpliwie nasz Cini musiał u Sodomy bywać. Także wprowadzenie błazna do kompozycji, dalej dekoracja dywanu na stole, są to motywy dalekie od akademickiego kierunku. Szkoła, z której wyszedł Padovano celuje dokładnością i umiejętnością w oznaczaniu miejsca akcji, której tutaj nie ma, ani przecucia. Traktowanie twarzy przypomina portrety Ciniego na modelach. Boki tumb ozdabiają ornamenty na pogłębionym tle, składające się nie tylko z gałęzi i liści, ale bardzo pięknie wykonanego wazonu z owocami, typowe u Ciniego i prześliczne kamienne konsole z rozetami podobnymi do rozet na grobowcu biskupa Konarskiego.



Fig. 109. Putto kaplicy Zygmuntońskiej.

Płaskorzeźbę odlano na wosk tracony ze składanej formy, gdyż odlew tych rozmiarów nastęrczał wiele trudności, tem bardziej, że głowy i figury były dość wypukłe, więc pilniczkami i ryfelkami była doprowadzona do czystego czzelunku.

Na wysokości płaskorzeźby widzimy po bokach dwa wspomniane panopliony, jeden z nich ma datę: 1536 rok. Są one w charakterze panoplionów kaplicy Zygmuntowskiej. Prawy pilaster jest kopią lewego i to niewolniczą, hełmy nie mają bowiem układu dośrodkowego, ale oba zwrócone są w lewo.

Nisze z figurami ujął artysta w pilastry o misternych kapitelach, przypominających podobne motywy kaplicy Zygmuntowskiej. Konsole przy niszach układają się płasko a rysunek ich jest ten sam, co na grobowcu Konarskiego.

Ulubiony motyw Ciniego, delfiny, i tu znalazły zastosowanie. Użył ich artysta w roli esownic po rogach i około środkowej tablicy. Ślizkość form wydobyl artysta przez wypolerowanie. Na skrajnych delfinach usiadły dwa putta.

Zaginęła także płyta grobowcowa Krzysztofa Szydłowieckiego z bronzu w katedrze na Wawelu niegdyś się znajdująca. Płyte tę położyć sobie kazał trzy lata przed śmiercią tj. roku 1529.<sup>1)</sup>

Medal z popiersiem Krzysztofa Szydłowieckiego, znajdujący się w petersburskim Eremitażu, należy, podobnie jak medale z popiersiem Zygmunta Starego, do studyów nad portretem. Stylowe pokrewieństwo tych medali nie ulega wątpliwości, nawet układ jest ten sam.<sup>2)</sup> Wystarczy porównać twarz Szydłowieckiego na grobowcu i na medalu, aby przekonać się o podobieństwie. W obu przypadkach mamy portret jednej i tej samej osoby jednakowo pojętej i narysowanej z zaakcentowaniem charakterystycznego nosa. Nadto widzimy u obu głów tę samą nieporadność w traktowaniu uszu. Cechy te uwidoczniają się mimo odmiennego układu twarzy, to też śmiało możemy zestawić medal ten z portretem na grobowcu jako studyum.

Że grobowiec pierwotnie inaczej wyglądał, świadczy o tem wyjęta z pierwotnego pomnika płyta z napisem i użyta do pomnika Anny Szydłowieckiej:

*Christophorus de Szydłowyecz Castellanus et Capitaneus Cracoviensis, Regni Poloniae Cancelarius etc. vir mira pietate et singulari prudentia insignis cum ita omnia in vita componeret, ut mortalibus semper memor esset, monumentum hoc, quod cineribus suis imminet vivens fieri fecit. Mortuus est autem anno 1532 die penultima Decembris aetatis vero suae 65 collachrimantibus uxore et amicis dulcissimis fidelissimisque quoque familiaribus.*

A zatem nagrobek powstał przed rokiem 1532. Bliżej jeszcze czas powstania dzieła możemy określić z napisu, który czytamy na nagrobku syna kanclerza Zygmunta: *Spectabilis ac magnificus Dominus Dominus Christopho-*

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, t. II, str. 241.

<sup>2)</sup> *Kopera. Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu*. Spraw. t. VI, str. 125.

*rus de Schydłowyecz et Magni Opatow Castellanus et Capitaneus Cracoviensis Regni Poloniae Cancellarius parens Sigismundo secundo genito filio anniculo dolens posuit anno 1526.*

A zatem kiedy umarł Szydłowieckiemu syn Zygmunt, zamówił on dla niego i niezawodnie dla siebie także wspólny grobowiec. Wtedy to Cini wykonał jako studyum portretowe medalion z portretem kanclerza, opatrzone datą, która dziwnie schodzi się z datą postawienia nagrobka małemu Szydłowieckiemu. Kiedy cztery lata po śmierci męża Szydłowiecka stawiała pomnik dla córki Anny, wezwała Cinię i kazała przy tej sposobności pomnik męża przerobić na okazalszy. Stąd ta zgodność daty pomnika Anny z datą przekształcenia grobowca Krzysztofa Szydłowieckiego. Przekształcenie pomnika powstało w ten sposób, że w miejsce usuniętej tablicy z napisem dano brązową tablicę z lamentem i dwie nadstawki po bokach z figurami w niżach.

Do kategorii dzieł, które należą także do okresu artysty na królewskim dworze, zaliczamy pomniki Bonerów<sup>1)</sup> w kościele N. P. Maryi w Krakowie. Stosunki Bonera z artystą były tak ściśle i zamilowanie do sztuki Bonera tak wielkie, że użył on zależnego od siebie artysty do postawienia sobie i żonie grobowca, przyczem korzysta z ludwisarni założonej do celów kaplicy Zygmuntowskiej. (Fig. 110 i 111).

Grobowiec pomyślano jako dwie odrębne płyty grobowcowe. Tam gdzie dziś stoją pierwotnie znajdować się nie mogły, artysta bowiem nie umieszczalby swego dzieła pod światło, aniby na to pozwolił Boner. Obydwa nagrobki nie doszły nas w pierwotnym stanie: uszkodziła je barbarzyńska dłoń późniejszych czasów: poobcinano wystające gzymsy, aby na nowo wyznaczonem miejscu rzeźby do siebie przytykały.



Fig. 110. Grobowiec Bonerów w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 249, tabl. 104, 108.

Giovanni Cini.

Kompozycja jest ściśle architektoniczną. Nyże ujęte w obramienie z pilastrów dźwigających gzyms z wysokim fryzem przeznaczonym na napis, a w niży portret — to zasadniczy układ.

Artysta po malarsku zaznaczył zagłębienie nyży, widoczne zwłaszcza na pomniku Bonerowej. Jeśli zestawimy tę nyżę z nyżami kaplicy Zygmunto-wskiej, widzimy, że artysta tu i tam przeprowadza gzyms poza postacią, a to w celu wydobycia większej wypukłości figury. Podobne są dalej arabeski na pilastrach i kapitele na pomniku Seweryna Bonera. (Pilastry na pomniku Bonerowej kapiteli nie posiadają). Kształt tarczy i inne szczegóły są te same, jak na innych dziełach Ciniego. Powierzchnię wszędzie pokrywa ornamentacja, którą uzyskał artysta przez lekkie pogłębienie tła, w czym był mistrzem. Ciężar ciała opiera się na nodze prawej, lewa spoczywa. Ten układ nóg zbliża się do układu na posągu św. Zygmunta w kaplicy Zygmunto-wskiej, przyczem stopy umieścił artysta na lekko pochylonej podstawie z poza niej wysuwając je nieco. U obu figur pion, przechodząc przez głowę, nie trafia na stopę dźwigającą ciężar ciała, co jest Ciniego zasadniczym błędem, który znaleźliśmy na figurach kaplicy Zygmunto-wskiej. Zbroja Bonera jest prawie ta sama, co na św. Zygmuncie. Ręce uzbrojone są w rękawice, jedna trzyma proporzec z herbem, ruch drugiej się nie tłómaczy. Głowa ma pewne rodzinne podobieństwo z głową króla Dawida w kaplicy Zygmunto-wskiej, którą uważaliśmy za portret starego Jana Bonera, stryja Seweryna.

Przesuwanie się form wybitnie zaznaczyło się na proporcu i koncerzu. Sprzączka jest, podobnie jak na postaci św. Zygmunta, z całym zamięłowaniem i subtelnnością traktowana.

U nóg artysta szczelnie, jak zwykle, wypełnił pola. Po jednej stronie widzimy hełm z pióropuszem ze strusich piór, ulubiony motyw Ciniego, po drugiej zaś tarczę herbową z przyłbicą, zdobną labrami i figurką, trzymającą rozwiane chorągwie.

Postać Bonerowej przypomina nam żywo pomniki Anny Szydłowieckiej<sup>1)</sup> i Zofii z Szydłowieckich Tarnowskiej, oraz Zofii z Szydłowieckich Lasockiej. Zamięłowanie do dekoracji zaznaczyło się tu może wydatniej w odtworzeniu wzorzystych materyi sukni. Dzieło powstało roku 1538 o czym świadczy napis ponad postacią Bonera.

Płytę bronzową z postacią dziekana Jana Zbąskiego, znajdującą się w katedrze na Wawelu w kaplicy Mansyonarzy, zaliczamy także w poczet dzieł Ciniego. Zabytek dziś jest uszkodzony i wydeptany. Zbąskiego przedstawił artysta stojącego na posadzce perspektywicznie zagłębionej bez zaznaczenia wnętrza. Układ figury zbliża się do układu portretu Jana de Valentinis. Głowę przedstawił na tle poduszki niedbale rzuconej a pokrytej znanym nam motywem bzu. Mimo poduszki nie zaznaczył artysta w układzie głowy oparcia. Dla uniknięcia trudności odlewniczych twarz zwrócił w prawą stronę. Sposób traktowania stroju jest podobny, jak na wspomnia-

<sup>1)</sup> *Sprawozdania Komisji historii sztuki*, t. VII, str. 62, fig. 25.

nym nagrobku Jana de Valentinis. Motyw bzu ozdabia również kraj sukni. Ręce na obu tych pomnikach są nie tylko podobnie traktowane, ale charakterystyczny ruch małego palca i tu się uwydatnia. Po bokach postaci stoją kolumny pokryte arabeskami i liśćmi akantu. Na ich oryginalnych kapitelach dwa wielkie liście akantu przekształcają się w główki fantastycznych ptaków, trzymających łańcuszki tarcz herbowych.<sup>1)</sup>

Data powstania dzieła nie jest znana. Zbąski umiera 1541 r., mógł jednak pomnik postawić sobie za życia.

Z tej samej epoki pochodzi bronzowa płyta grobowa Tomasza Różnowskiego, będąca fragmentem większego pomnika z postacią duchownego i znajdująca się także w katedrze krakowskiej. Dzieło jest jednak słabsze.<sup>2)</sup> Tarcza herbowa o rzadko spotykanym rysunku nie jest bez podobieństwa do tarczy na pomniku Bonerowej.

W kościele parafialnym w Sobocie, w pobliżu Łowicza, znajduje się pomnik przyścienny z piaskowca i bronzu Tomasza Sobockiego herbu Doliwa, kanclerza koronnego, zmarłego 1548 r.<sup>3)</sup>

Zajmie nas tylko tutaj płyta bronzowa (bronz tu i owdzie połączono z miedzią), przedstawiająca figurę zblizoną do figury na grobowcu Mikołaja Szydłowieckiego. Ornament ozdabia ramy a wszystkie przestrzenie wypełnił artysta z całą swobodą drobiazgammi dekoracyjnymi jak rapcie i wieńiec laurowy, związany wstęgami. Podniebie nyży ozdabiają kasetony i rozety.

Jan z Sieny wykonał cały szereg niewielkich pomników przyściennych, które coraz to więcej wśród szlachty i mieszczaństwa się rozpowszechniły.



Fig. 111. Grobowiec Bonerów w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, str. 250, tabl. 113

<sup>2)</sup> Tamże, tablica 111, str. 249.

<sup>3)</sup> *Niesiecki Herbarz polski*, t. VIII, str. 437. *Słownik geograficzny*, t. X, str. 953 *Sprawozdanie Towarzystwa opieki nad zabytkami*, r. 1905, str. 29.

Przypisujemy mu nagrobek Aleksandra z Myszkowskich, zmarłego 1548 r., dzieło to znajdowało się w kościele OO. Dominikanów w Krakowie, lecz zaginęło a znane nam jest tylko z rysunku M. Cerchy.<sup>1)</sup> Tu zaliczyć należy pomnik Stanisława Gabryela Tęczyńskiego. Płytę brązową o układzie podobnym do płyty grobowca Jana Amora Tarnowskiego umieścił artysta w obramieniu podobnym do obramienia grobowca Tarnowskich w Tarnowie.<sup>2)</sup>

Pominać nie możemy nagrobka Stanisława Tęczyńskiego, podkomorzego sandomierskiego zmarłego dnia 30 października 1550 roku, w kościele parafialnym w Kraśniku. Wzniesić go kazał brat Jan z Tęczyna,<sup>3)</sup> Napis świadczy, że dzieło stanęło po śmierci Stanisława, a więc po r. 1550. Obramienie z kamienia według grobowca Jana Konarskiego w katedrze krakowskiej daje nam obraz, jak ten wzór przed uszkodzeniem wyglądał. Figurę odlano z metalu i to z nieznanego nam aliażu, może ołowiu i cyny, zapewne w tej samej ludwisarni, co wymienione wyżej pomniki. Cała postać w zbroi ma wszystkie cechy dzieł Ciniego. Figura jest lekko wypukła, na niej tarcza z herbem, hełm z pióropuszem, szczegóły staranne a przytem brak określenia przestrzeni.

Z dzieł przemysłu artystycznego przypisujemy Ciniemu dwa lichtarze srebrne pozłacane, dotąd zachowane a stojące stale na ołtarzu kaplicy Zygmuntońskiej. Obydwa są datowane i pochodzą z r. 1536. Wykonać je kazał, jak wskazuje napis, król Zygmunt Stary. Kandelabry te, mimo bogatego rozczłonkowania, mają bardzo piękny i szlachetny rysunek. Na wysokiej stopie stoi czara. Czara ta dźwiga podstawkę, na której widzimy znowu czarę, lecz odmienną. Na tej drugiej czarze stoi balas, służący za podstawę trzeciej szerokiej czarze, która wieńczy całość. Nigdzie niemal artysta nie pozostawił gładkich przestrzeni, ale przyozdobił znanymi nam już motywami o tle pogłębionem i groszkowanym. Na tę płaską ornamentację składają się skręty z kwiatami podobnymi do skrętów na pomniku Bethmana, maszkarony i liście są prawie te same, jak na pomnikach, które przypisaliśmy Ciniemu. Zamiłowanie do medalierstwa i tu spotykamy; pomiędzy dwiema gałęziami widzimy medal w ramie z liści laurowych. Balas jest prawie ten sam, jak na balkonie oratorium Kaufmana.

Przyglądając się dokładnie złotemu, emaliowanemu relikwiarzowi św. Zygmunta<sup>4)</sup> w skarbcu katedry na Wawelu, widzimy wielkie jego podobieństwo z kandelabrem, który poprzednio opisaliśmy, stopę i trzon skomponowano podobnie. Na czarze najwyższej opiera się naczynie na relikwię św. Zygmunta zamknięte gzymsem, ponad którym widzimy z czterech stron przyczółki półkoliste. Na tak zamkniętej całości postawił artysta postumencik

<sup>1)</sup> *Pomniki Krakowa*, nr. tablicy 133.

<sup>2)</sup> Publikowana ta płyta niedokładnie bez podania napisu w pracy A. Szyszko-Bohusza i M. Sokołowskiego w *Spraw. Kom. Hist. Sztuki*, t. IX, str. 199 i to nie jako dzieło Ciniego, gdy na następnej stronie podany pomnik przypisano Ciniemu niesłusznie.

<sup>3)</sup> Tamże, str. 202.

<sup>4)</sup> S. Odrzywolski. *Renesans w Polsce*, Wien 1899, tabl. 26, str. 8.



z figurką św. Zygmunta, przyczem połączył go zręcznie za pośrednictwem esownic z przyczółkami. Obok środkowej części rozwinął boczne, wiążąc je z głównym trzonem za pomocą rogów obfitości i dając im w ten sposób podparcie. Trójdzielność ścian kaplicy Zyguntowskiej w kierunku pionu przeprowadzona i tu znalazła wyraz. Te boczne części skomponował artysta jako arkadki i pomieścił w nich figurki św. Stanisława i Wacława. Mamy zatem znowu dzieło wiążące się z kaplicą Zyguntowską i katedrą nie tylko stylem, ale i wezwaniami świętych. Pełno w tem dziele szczegółów dekoracyjnych rytych i plastycznych, jak na kandelabrze tejże kaplicy. Kandelabrow użyto także jako zewnętrznych kolumnienek u arkad a także postawiono kandelabry na tychże arkadkach, kończąc je główkami aniołków, oraz herbami Polski i Sforzów. Całość uzupełniono przytem emalią zręcznie rozłożoną.

Niezawodnie rysunku do tego dzieła dostarczył Cini. A tak zestraja się ono z dekoracją Zyguntowskiej kaplicy, że niewątpliwie należało do sprzętów i ozdób jej wnętrza.



Tron w kaplicy Zyguntowskiej.

## ZAKONCZENIE.

---

Artysta wyszedł ze szkoły sieniejskiej końca XV wieku. W Polsce pracował dekorując dzieła architektoniczne Loriego, a potem Berecciego. Cały powab sieniejskiej groteski wprowadził do nas. Tworzy z zamiłowaniem i fantazyą. W przeciwstawieniu do Padovana, który motyw a nawet całe dzieła nie waha się powtarzać dla ułatwienia sobie pracy, Cini rzadko się powtarza, a jeśli to czyni, to nigdy mechanicznie. W nagrobkach przez niego wykonanych widać wszędzie dekoratora, który wypełnia każdą wolną przestrzeń ornamentem. Natomiast nie daje sobie rady z perspektywą. W komponowaniu figur szuka ładnej linii i nieraz prawdę poświęca dla pięknego układu. Głowy i ręce doskonale opracowuje.

Rozwój twórczości jego przypada na lata 1520—1540. Jest on przedstawicielem tego zamiłowania do dekoracji, które wydało groteski Pinturcchia i Rafaela, jest rzeźbiarzem Odrodzenia, wybitnym i płodnym artystą, który na stałe osiadł w Polsce i którego dzieła rozchodziły się po całej naszej ziemi. Uczniów nie zostawił i zostawić nie mógł, gdyż reakcja późnego Odrodzenia przeciw swobodzie ornamentacji, gonitwa za tanimi efektami dekoracyjnymi i rugowanie bujnego ornamentu usunęły grunt dla artystów tej szkoły co Cini, który każdy szczegół komponował z osobna i z osobna opracowywał.

Cini ma wszechstronność artysty wczesnego Odrodzenia, choć jest przede wszystkim dekoratorem: rzeźbi figury, komponuje wielkie nagrobki, ołtarze, wykonywa medale, pracuje w kamieniu, w marmurze, drzewie, a nawet podejmuje się tak trudnego podówczas odlewania w bronzie. Że rzeźba w Polsce w tym ostatnim kierunku zaznaczyła się dziełami sztuki, mamy jemu do zawdzięczenia, i jemu również zawdzięczamy tę różnorodność zjawisk w zakresie historii rzeźby.

Jest architektem, tylko niestety z dzieł jego nie dochowało się nic, prócz wiadomości w źródłach piśmiennych. Fatum jakieś czy skromność sumiennego artysty, znajdującego zupełne zadowolenie w tworzeniu, pociągnęło za sobą fakt, że żadne z dzieł jego nie jest podpisane ani oznaczone, oznacza je tylko piętno jego talentu i zamiłowanie w pogodnej piękności form i ich czystości, właściwej artystom, czującym jeszcze sztukę, jak ludzie Quattrocenta. Obok dzieł Padovana prace jego utrzymują jeszcze na niepopolitym poziomie stan rzeźby w Polsce po gotyku.

Dzieła Ciniego spotkał ten sam los, co dzieła Stwosza; jak z dzieł Stwosza brali całe kompozycje i motywy nieudolni snycerze współcześni i snycerze następnych trzech dziesiątek lat, tak czerpali z jego bogatej or-



Fig. 112. Groteska z kaplicy Zyguntowskiej.

namentacyi rzeźbiarze czy kamieniarze przez cały wiek. Dowodem tego jest kaplica św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie, kaplica Wazów w katedrze na Wawelu. Fantazją jego, świeżością form, które wprowadził, karmiło się całe pokolenie.

Od dzieł Padovana dzieła jego rozpoznać można nie tylko po scharakteryzowanej wyżej przez nas dekoracyi, ale po pewnym związku z tradycją

średniowiecza. Umieszcza on zrazu figury na nagrobkach jeszcze w pozycji średniowiecznym artystom właściwej, później korzysta od Padovana wprawdzie i wprowadza inny układ, taki jak go widział w kaplicy królewskiej u postaci Zygmunta Starego. Padovano był klasykiem, szukał ładnej linii i opracował układ figury z całym wyrafinowaniem artysty XVI w., Cini tym klasykiem nie był i kierował się pomysłem nie krępowanym akademickimi względami, tak samo jak w gróteskach, stąd takie pomysły u niego jak kompozycja grobowca książąt Mazowieckich, traktowanie z zamięłowaniem futra, kostymów miejscowych, strusie pióra, motywy obce klasycznej sztuce, jak bzy, maki itp. Za młody widocznie opuścił Włochy, aby ulec powszechnemu tam artystycznemu wyrafinowaniu i stąd jego działalność odbiega od ogólnego kierunku włoskiej rzeźby tych czasów. Za to dzieła jego mają więcej oryginalnego i lokalnego piętna, co przyczynia się do odrębności Renesansu w Polsce a, jeśli wyrazić się tak nie będzie jeszcze przedwcześnie, polskiego Renesansu.



Nagrobki Zygmontów w kaplicy Zygmontowskiej.

#### DOSTRZEŻONE BŁĘDY:

Str. 31 wiersz 13 od góry po słowie płaskorzeźby dodać: Zob. str. 102.

„ 38 w podpisie pod figurą zamiast Mateusz, ma być Jakób.

„ 40 „ „ „ „ Łukasz „ Mateusz.

**INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEK ▲  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-63-63**



WYDAWNICTWA KSIĘGARNI J. CZERNECKIEGO

W KRAKOWIE, SZEWSKA 17.

	Cena
<b>Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński:</b> Stary Gdańsk i historia jego sztuki.	K. 5'—.
— Dzieje sztuki staro-chrześcijańskiej.	K. 25'—.
<b>Artur Gruszecki:</b> Przed burzą. Powieść.	K. 3'50.
— Na posterunku. Powieść.	K. 4'—.
— W kraju palm i słońca.	K. 2'—.
<b>A. Perfall:</b> Grzech. Przekład Cz. Kędzierskiego.	K. 1'20.
<b>Franciszek Rabellais:</b> Wielkie a nieocenione kroniki o wielkoludzie Gargantui.	K. 1'—.
<b>Wł. Tetmajer:</b> Opowieści z dawnych lat.	K. 2'50.
— Raclawice. Powieść.	K. 3'—.
— Marsz Skrzyneckiego. Oprawne.	K. 4'50.
— Bóg się rodzi, moc truchleje. Z ilustracjami. Oprawne w płótno.	K. 3'20.
<b>Maupassant G.:</b> Krwawy rok. Nowele z wojny francusko-pruskiej 1870 i 1871 r. Serya I.	K. 1'50.
— Widma wojny. Nowele z wojny francusko-pruskiej 1870 i 1872 r. Serya II.	K. 1'50.
— Historje małżeńskie. Nowele.	K. 1'50.
<b>Helena Filochowska:</b> Czarne łabędzie. Nowele.	K. 1'50.
<b>N. A. Sałtykow-Szczedryn:</b> Satyry i powiastki.	K. 1'50.
<b>Henryk Josse:</b> Pogodne obrazki. Nowele.	K. 1'50.
<b>Helena Ożegalska:</b> Storczyki. Nowele.	K. 1'50.
<b>Ewa Soplica:</b> Momenta. Nowele i obrazki.	K. 1'50.
<b>J. Vrchlicky:</b> Powiastki ironiczne i sentymentalne.	K. 1'50.
<b>A. Awerczenko:</b> Suche ostatki. Nowele.	K. 1'50.
<b>Edgar Poe:</b> Zdradzieckie serce. Nowele.	K. 1'50.
<b>Kazimierz Tetmajer.</b> Tryumf. Nowele.	K. 2'—.
— W czas wojny. Nowele.	K. 2'20.
— Judasz. Tragedya.	K. 6'—.
<b>Marivaux:</b> Komedye. Przełożył Boy. 2 tomy.	K. 7'—.
<b>Józef Albin Herbaczewski:</b> Amen.	K. 3'—.
<b>St. Cercha i F. Kopera:</b> Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce (z 112 ilustracjami w tekście).	K. 10'—.

## WSPÓŁCZESNE MALARSTWO POLSKIE.

Nr. 1. Franciszek Żmurko, przez Wł. Prokescha . . . . .	K. 4' .
Nr. 2. Włodzimierz Tetmajer, przez J. Czerneckiego . . . . .	K. 4'—.
Nr. 3. Wincenty Wodzinowski, przez Wł. Prokescha . . . . .	K. 4'—.
Nr. 4. Józef Mehoffer, przez M. Samlickiego . . . . .	K. 4. .
Nr. 5. Wojciech Kossak, przez J. Nekandę Trepkę . . . . .	K. 4'—.
Nr. 6. Piotr Stachiewicz, przez J. Nekandę Trepkę . . . . .	K. 4'—.
Nr. 7. Ludwik Stasiak, przez J. Czerneckiego . . . . .	K. 4'—.
Nr. 8. Antoni Piotrowski, przez Wł. Prokescha . . . . .	K. 4'—.
Nr. 9. Józef Unierzyski, przez Wł. Prokescha . . . . .	K. 4'—.
Nr. 10. Henryk Uziembło, przez W. Mitańskiego . . . . .	K. 4'—.
Nr. 11. Alfons Karpieński, przez dra Kleina . . . . .	K. 4'—.
Józef Chełmoński, monografia przez A. Piotrowskiego — w druku . . . . .	K. —'—.
Piotr Stachiewicz : Boży rok. Dwanaście barwnych ilustracyj w tece . . . . .	K. 20'—.
— Papiery listowe z ilustracjami:	
Listy Pana Zagłoby Ser. I. . . . .	K. 14'—.
"      "      "      Ser. II. . . . .	K. 14'—.
Alma Mater . . . . .	K. 14'—.
Ad astra . . . . .	K. 14'—.
Polska sztuka w kartach pocztowych (400 ilustr.)	K. 1'50.

## Największy wybór kart pocztowych artystycznych.

Katalog ilustracyjny . . . . . K. 1'50.









20.227