



MARCIN FABIAŃSKI



NAGROBEK
BISKUPA JANA KONARSKIEGO
W KATEDRZE NA WAWELU

NAGROBEK
BISKUPA JANA KONARSKIEGO
W KATEDRZE NA WAWELU

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Jagiellońskiego



ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII
Wojciech Bałus

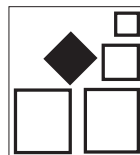
TOM XLVII

MARCIN FABIAŃSKI



NAGROBEK
BISKUPA JANA KONARSKIEGO
W KATEDRZE NA WAWELU

Kraków



Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Historycznego
Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

© Copyright by Marcin Fabiański and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3673-2

e-ISBN 978-83-242-6505-3

TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja

dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

Opracowanie redakcyjne

Jolanta Stal

Projekt okładki i stron tytułowych

Sepielak

Na okładce

Fragment nagrobka biskupa Jana Konarskiego.

Fot. Marcin Fabiański

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Biskup Jan Konarski jako fundator i mecenas	17
Przekształcenie kaplicy oraz powstanie, dzieje i stan nagrobka ...	27
Typ kompozycyjny i jego geneza	43
Ornamentyka architektoniczna i jej źródła	53
Płyta figuralna	59
Bordiura	59
Płaskorzeźba figuralna	63
Podsumowanie	79
Dodatki	87
1. Charakterystyka biskupa Konarskiego	88
2. Napisy na cześć biskupa Konarskiego w jego kaplicy	90
3. Opis kaplicy grobowej biskupa Konarskiego pw. Poczęcia Panny Marii	94
Bibliografia	99
Spis ilustracji	109
Indeks topograficzno-rzeczowy	115
Indeks nazwisk	123
Summary	129

WSTĘP

Mimo interesującej formy i wczesnej daty renesansowy pomnik biskupa krakowskiego Jana Konarskiego (il. 1, 13) nie jest doceniany w literaturze tak powszechnie, jak nisza nagrobna Jana Olbrachta (il. 28), monument Piotra Tomickiego (il. 77), a zwłaszcza ten Zygmunta Starego. Nie został on też należycie zbadany. Wzmiankowano go w inwentarzach i przewodnikach po katedrze wawelskiej od 2. połowy wieku XVI, ale wstępnej klasyfikacji stylistycznej doczekał się dopiero w roku 1869 spod pióra Augusta Essenweina, który zauważył, że płaskorzeźba płyty biskupa zmarłego w roku 1525 przypomina „jeszcze” średniowiecze¹. Ponad dwie dekady później Władysław Łuszczkiewicz zasugerował natomiast, że „wywrócone konsole wielkie” pomnika wawelskiego wywodzą się z monumentu Juliusza II autorstwa Michała Anioła, znajdującego się w kościele San Pietro in Vincoli w Rzymie². W pierwszej systematycznej analizie dzieła wawelskiego Feliks Kopera odnotował brak zwieńczenia nad gzymsem koronującym, gdzie domyślał się tablicy inskrypcyjnej, esownic i akroterionu, niczym w monumencie trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie (il. 23). Kompozycję oraz ornamentykę renesansową różnych części nagrobka związał z włoskimi wykonawcami kaplicy Zygmuntowskiej³. Na podstawie listu biskupa Piotra Tomickiego z roku 1522 w sprawie pomnika Jana Lubrańskiego w Poznaniu (il. 69) ustalił

¹ Por. A. Essenwein, *Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 93: „ein Relief aus rothem Marmor, noch an das Mittelalter errinernd”. Akcentując reliefowy charakter płyty, bliski zdaniem autora twórczości Wita Stwosza, myśl tę powtórzył niedawno Jan Harasimowicz (*Le haut clergé de l'église en Pologne. Collectionneurs et mécènes dans la première moitié du XVIe siècle*, w: *Le cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, red. F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano, Villeneuve d'Ascq 2009, s. 254).

² W. Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie z wycieczki naukowej w lecie 1891 roku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. 114.

³ M. i S. Cerchowie, F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, Kraków–Warszawa 1904, t. 2, s. 182–183; A. Lauterbach, *Die Renaissance in Krakau*, München 1911, s. 70–71.

następnie, że wawelski monument został wystawiony na zlecenie biskupa krakowskiego w roku 1521. Uznał ponadto, że inskrypcja nagrobna musiała być usunięta już w wieku XVI. Pozę duchownego, który stoi, a jego głowa spoczywa na poduszce, wyprowadził z tradycji średniowiecznej. Autorstwo zaś całości na podstawie powierzchownej analizy formalnej przypisał współpracownikowi Bartłomieja Berrecciego – Janowi Ciniemu ze Sieny⁴.

Najdokładniejsze studium genezy formalnej dzieła przeprowadziła Joanna Eckhardtówna⁵. Założyła ona, że za formę pomnika odpowiada w całości jego włoski projektant czynny na Wawelu, który podchwycił niemiecki zwyczaj przedstawiania w nagrobkach postaci żywych. Konstrukcję pulpituowo nachylonej płyty powiązała z południowoniemieckimi pomnikami pseudotumbowymi – jej zdaniem znanymi twórcy analizowanego monumentu – które w inny sposób zainspirowały Wita Stwosza przy tworzeniu projektu nagrobka Piotra z Bnina we Włocławku. Natomiast spływy wolutowe po obu stronach płyty wyprowadziła z watykańskiego pomnika Sykstusa IV i meblarstwa quattrocenta, podczas gdy antykizujące girlandy z orłami zestawiała z kilkoma wczesnorenesansowymi nagrobkami z różnych regionów Italii. Włoski styl rzeźby figuralnej, różny jej zdaniem od cech posągów w kaplicy Zygmuntowskiej, skłonił ją do przypisania autorstwa nagrobka Janowi Solemu, czyli dawnemu włoskiemu pomocnikowi Franciszka Florentczyka, który nie uczestniczył w odkuciu dekoracji figuralnej mauzoleum jagiellońskiego. Uznała też, że rzeźbiona twarz dostojnika oddaje jego rzeczywisty wygląd jeszcze „realistyczniej”, niż wizerunek Lubrańskiego utrwała aparycję poznańskiego hierarchy.

Wnioski Joanny Eckhardtówny, w niemałej części nadal aktualne, zostały przyswojone w literaturze tylko wybiórczo. Omawiane dzieło uchodzi odtąd powszechnie za pierwszy w Rzeczypospolitej nagrobek o formach w całości renesansowych, najstarszy przykład powstałego w Polsce typu pulpitowego⁶. Zdaniem Heleny Kozakiewiczowej struk-

⁴ S. Cercha, F. Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków [1916], s. 77–79. Do atrybucji Ciniemu przychylił się też Jerzy Kieślowski (*Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki*, t. 2: *Humanisci i sztuka w życiu Krzysztofa Szydłowieckiego*, Poznań 1912, s. 464), który wsparł ją argumentem, jakoby w roku 1521 spośród rzeźbiarzy włoskich w źródłach krakowskich występowali tylko Jan Cini i Wilhelm Florentczyk.

⁵ J. Eckhardtówna, *Nagrobek „biskupa Czarnkowskiego” w katedrze poznańskiej. Przyczynek do historii rzeźby nagrobnej XVI w. w Polsce*, Poznań 1933 („Prace Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1, 1933, z. 3), s. 22–36, 46.

⁶ S. Dettloff, *Rzeźba polska do początku XVIII wieku*, w: *Wiedza o Polsce*, t. 2 [cz. 2], Warszawa [1932?], s. 564; Z. Hornung, *Najwcześniejsze zabytki renesansowej*

tura omawianego dzieła – podobnie jak nagrobka biskupa Lubrańskiego (il. 69) – jako nieznaną we Włoszech, ma charakter środkowoeuropejski, ponieważ nawiązuje do włocławskiej kompozycji Wita Stwosza, przetworzonej uprzednio w monumencie Jana Olbrachta (il. 28)⁷. Zbliżone stanowisko zajął Andrzej Fischinger i inni autorzy⁸. Żaden z wymienionych badaczy nie rozważa jednak, czy konstrukcję pulpituową wskazali włoscy wykonawcy pomnika, czy miejscowy zleceniodawca.

Inaczej niż Eckhardtówna, Kozakiewiczowa skłonna jest przypisać rzeźbę figuralną Bernardynowi de Gianotis, a dekorację Ciniemu. Zastrzega jednak, że bezpieczniej jest łączyć nagrobek ogólnie ze współpracownikami Berrecciego⁹. Natomiast według Michała Wardzyńskiego kompozycja całości, a zwłaszcza takie szczegóły płyty, jak: stylizacja głowy, ornamentyka mitry oraz technika płaskiego polerowanego ornamentu bordiury skonstrastowanego z groszkowanym tłem, nawiązują do węgierskich dzieł artystów włoskich, zwłaszcza Jana Florentczyka, co miałyby przemawiać za węgierską praktyką Jana Cinię, którego, tak jak Feliks Kopera, uważa za autora całego nagrobka¹⁰. Krótko uzasadniając atry-

rzeźby nagrobkowej w Polsce, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 17, 1937, z. 3, s. 219–222; A. Bochnak, T. Dobrowolski, T. Mańkowski, *Rzeźba*, w: *Historia sztuki polskiej*, t. 2: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1962, s. 116; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993, s. 354; M. Zlat, *Sztuka polska. Renesans i manieryzm*, Warszawa 2010, s. 58–60.

⁷ Np. H. Kozakiewiczowa, *Spółka architektoniczno-rzeźbiarska Bernardina de Gianotis i Jana Cini*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, s. 170–171; H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 58, hasło nr 49; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 47.

⁸ A. Fischinger, *Ze studiów nad twórczością Bartłomieja Berrecciego i jego warsztatu. Nagrobki Szydlowieckich i Tarnowskich*, „Folia Historiae Artium”, 10, 1974, s. 126. Podobną opinię wyrazili: Ann Markham Schulz (*Giammaria Mosca called Padovano, a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, University Park 1998, t. 1, s. 135), Jarosław Jarzewicz (*Die Kunst der neuen Eliten in Großpolen um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Einige Beispiele*, w: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, hrg. D. Popp, R. Suckale, Nürnberg 2002, s. 71) oraz Aleksandra Lipińska (*Stylo novo sepultus? Grabdenkmäler des großpolnischen Adels und des hohen Klerus im Spannungsfeld von ständischer Repräsentation und konfessionellen Ethos*, w: *Bild und Konfession im östlichen Mitteleuropa*, hrg. M. Deiters, E. Wetter, Ostfildern 2013, s. 137, 173, przyp. 258). Jarzewicz akcentuje przy tym królewski charakter czerwonego marmuru.

⁹ Kozakiewiczowa, *Spółka...*, dz. cyt., s. 168–171; też, *Rzeźba...*, dz. cyt., s. 46–49. Por. też: K. Mikocka-Rachubowa, *Cini Giovanni*, w: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 19, München–Leipzig 1998, s. 243; też, *Gianotis (Giannotis), Bernardino*, w: *Saur...*, dz. cyt., t. 53, 2007, s. 251.

¹⁰ M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i malej architekturze Rzeczypos-*

bucję dzieła Solemu, w swojej syntezie sztuki polskiej Mieczysław Zlat powołał się na girlandy w dziełach Franciszka Florentczyka, przybranego ojca i pracodawcy tego Włocha, i te w cokole pomnika biskupa¹¹.

Wrocławski uczony nie ustosunkował się przy tym do spostrzeżeń Eckhardtówny na temat włoskich wzorach motywu girland, ani do ustalenia Renaty Sulewskiej, że wywodzi się on z rozwiązań antycznych, takich jak ołtarz sepulkralny Amemptusa (il. 31), dziś w Luwrze. Z kolei Sulewska nie podjęła spostrzeżenia Joanny Echardtówny, że kompozycje wzorowane na tych antykach zostały wprowadzone już wcześniej do rzeźby wczesnego renesansu¹². Tadeusz Chrzanowski napomknął w swojej syntezie, że „potężne roślinno-cekiny [sic!] woluty, stanowiące obramienie płyty”, są bliskie twórczości Bartłomieja Berrecciego¹³.

Rozbieżne opinie wyrażano na temat rzeźby figuralnej. Podczas gdy Helena Kozakiewiczowa chwaliła jej renesansową tektonikę¹⁴, to według Stanisława Mossakowskiego postać biskupa na płycie dowodzi, że „monumentalna, pełnoplastyczna rzeźba figuralna nie była specjalnością współpracowników Berrecciego”¹⁵. Uczony ten dał więc do zrozumienia, że uważa dzieło za nie w pełni zadowalający wytwór warsztatu, ale nie sprecyzował, jakie mankamenty płaskorzeźby miał na myśli. Już wcześniej Renata Sulewska zauważyła natomiast, że całopostaciowe przedstawienie Konarskiego zapowiada portrety biskupów krakowskich z klasztoru Franciszkanów. Jednak o ile dla tej badaczki jest to ujęcie „wybitnie

spolitej. *Studium historyczno-materialoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015, s. 190–191.

¹¹ Zlat, dz. cyt., s. 60. Wcześniej Krystyna Włodarczykówna (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4, cz. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa–Kraków 1965, s. 88) przypisała temu właśnie Włochowi przebudowę całej kaplicy, zleconą przez Konarskiego.

¹² R. Sulewska, *Początki włoskiej rzeźby figuralnej w Polsce XVI wieku*, w: *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Gdańsk, listopad 1996*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1997, s. 183–187; też, *Szesnastowieczne pomniki nagrobne biskupów krakowskich i ich fundacje sepulkralne*, w: *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, red. M. Walczak, Kraków 2016, t. 1, s. 103–105. Helena Kozakiewiczowa (*Rzeźba...*, dz. cyt., s. 47) przywołuje nieścisłe „girlandy i orły [...] w obramieniu nagrobka Olbrachta”, mimo że jedynym ptakiem jest tam orzeł herbowy w wieńcu.

¹³ Chrzanowski, dz. cyt., s. 354.

¹⁴ Kozakiewiczowa, *Rzeźba...*, dz. cyt., s. 48: „w nagrobkach Konarskiego i Lubrańskiego [...] spływy szat [są] uporządkowane i poddane ułożeniu postaci, forma bardziej plastyczna”. Por. Kozakiewiczowie, dz. cyt., s. 59: postać Konarskiego „z szatami podporządkowanymi tektonice ciała”.

¹⁵ S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 196.

portretowe”¹⁶, co odpowiada przekonaniu Eckhardtówny, o tyle w ujęciu Przemysław Mrozowski jest to podobizna „w dalekim stopniu” idealizowana¹⁷. Żadna z tych dwóch rozbieżnych opinii, wyrażonych na tej samej sesji naukowej, nie została jednak uzasadniona, a między autorami nie wywiązała się w tej sprawie dyskusja utrwalona na piśmie.

Zgodnie z tematem swojej rozprawy Michał Wardzyński skoncentrował się na wymowie węgierskiego brązowoceglastego wapienia jurajskiego wydobywanego w pobliżu Tardos pod Ostrzyhomiem, który uważano za „kamień królewski” i zastosowano w nagrobkach Kazimierza Wielkiego oraz Jana Olbrachta (il. 28)¹⁸. Wcześniej jeszcze Jarosław Jarzewicz zauważył, że wybór typu tumbowo-pulpitowego wywindował rangę tego pomnika biskupiego niemal do statusu nagrobków królewskich¹⁹. Renata Sulewska skupiła się natomiast na dychotomii życia i śmierci, wyrażonej tu przez tradycyjne w sztuce polskiej ujęcie figury o cechach poży jednocześnie stojącej i leżącej oraz oceniła, że omawiany pomnik w pierwszym rzędzie wydobywa pochodzenie, dokonania, wygląd i rysy charakteru fundatora, opisane na zawieszonych na ścianie epitafiach i podkreślone księgą wyrzeźbioną w ręce biskupa²⁰. Nie badała jednak, czy wiersze umieszczone w kaplicy na tablicach należą do oryginalnego programu treściowego, akceptowanego przez fundatora.

Tak więc rozpoznano zleceniodawcę i rok ukończenia wawelskiego pomnika, a także podstawowe cechy stylistyczne dzieła, wskazujące na warsztat Bartłomieja Berrecciego. Udało się też ustalić, że jest to pierwszy w pełni nowożytny nagrobek pulpitowy w Polsce oraz najstarszy polski przykład gładkiego cyzelowania w „marmurze” płasko zlicowanych ornamentów na groszkowanym tle.

Całkowicie poza zakresem dociekań pozostał natomiast kontekst funkcjonalno-przestrzenny nagrobka, a także relacja wystroju omawianej kaplicy grobowej do sąsiednich wnętrz, które modernizowano w tym samym czasie. Nie ustalono też pierwotnej lokalizacji i dziejów zaginionego napisu nagrobnego. Nie zanalizowano systematycznie też formy dzieła, zwłaszcza tych jego cech, które doczekały się rozbieżnych opinii. Mimo usiłowań nie rozstrzygnięto pochodzenia ani pulpitowej konstrukcji całości, ani festonów owocowych z orłami, na temat którego wyrażano rozbieżne opinie. Sporny pozostaje zwłaszcza stopień realizmu rzeźby

¹⁶ Sulewska, *Początki...*, dz. cyt., s. 183.

¹⁷ P. Mrozowski, *Portret w Polsce u progu nowożytności*, w: *Sztuka około 1500...*, dz. cyt., s. 202.

¹⁸ Wardzyński, dz. cyt., s. 131–134, 184.

¹⁹ Jarzewicz, dz. cyt., s. 71.

²⁰ Sulewska, *Szesnastowieczne pomniki...*, dz. cyt., s. 104–105.

figuralnej: jej domniemana tektonika i portretowy charakter, dotąd właściwie nie analizowane, a co najwyżej pobieżnie komentowane. Podobnie jak kwestia, czy strój i rekwizyty odwzorowują przedmioty istniejące rzeczywiście²¹, czy też odwołują się do obiegowych wyobrażeń. Co bardzo istotne, nie określono udziału zleceniodawcy i wykonawców w stworzeniu indywidualnej odmiany typu kompozycyjnego pomnika i ustaleniu innych jego cech. W rezultacie tych wszystkich zaniedbań wysuwane w literaturze sprzeczne atrybucje konkretnym artystom opierają się na spostrzeżeniach powierzchownych, a nawet przypadkowych, czynionych bez uwzględnienia złożonego procesu przygotowania renesansowych monumentów tego rodzaju.

Trzeba zatem stwierdzić, że lokalizację, materiał, rodzaj i wymiary pomnika, uwarunkowane miejscem przeznaczenia, funduszami i aspiracjami fundatora, uzgadniali zleceniodawca z kierownikiem warsztatu, przy czym rola każdej ze stron bywała różna w zależności od konkretnego przypadku. Zawsze jednak zleceniobiorca musiał uzyskać zgodę fundatora co najmniej na ogólną koncepcję projektową, a niekiedy także na bardziej szczegółowe rozwiązania, choć stopień ingerencji zleceniodawcy zależał od jego kompetencji i zainteresowań²². Zawarłszy kontrakt, główny wykonawca zazwyczaj samodzielnie zamawiał łomy kamienia, choć niekiedy – jak w przypadku nagrobka Jana Olbrachta (il. 28) – pracował też na materiale powierzonym, a następnie projektował, organizował i nadzorował ich odkucie, wmurowanie na miejscu i prace wykończeniowe²³.

Skomplikowany technicznie i artystycznie proces powstawania pomników nagrobnych dokumentują wyrywkowe świadectwa, żmudnie zbierane ze źródeł dotyczących rozmaitych dzieł quattrocenta w Italii. Ze wzmianek rozproszonych w dokumentach środkowowłoskich wynika, że – choć podział pracy bywał zróżnicowany – kierownik lub równorzędni kierownicy danego warsztatu mogli angażować rozmaitych rzemieślników wyspecjalizowanych w pracach pomocniczych przy konkretyzowaniu wizji projektowej mistrza, uzgodnionej ze zleceniodawcą. Do takich specjalistów należeli najpierw *abbozzatori*, czyli autorzy szkiców kompozycyjnych i modeli roboczych (*bozze*), a potem *squadratori*, czyli

²¹ Przykłady takich identyfikacji: K.J. Czyżewski, „*Proventu et suppellectili...*”. Uwagi o jagiellońskich fundacjach w katedrze krakowskiej, w: *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. M. Walczak, P. Węcowski, Kraków 2015, s. 109–138.

²² Por. np. K. Mikocka-Rachubowa, *Mistrz Nagrobka Proваны – rzeźbiarz krakowski przełomu XVI i XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 20, 1994, s. 76–77.

²³ M. Fabiański, *Nagrobek króla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej*, w: tegoż, *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów. Cztery studia o sztuce renesansowej*, Kraków 2020, s. 94–97.

robotnicy, którzy wstępnie przycinali bloki kamienne do dokładniejszej obróbki, prowadzonej według modelu lub szkicu. Od nich materiał do dalszego opracowania przejmowali pracownicy wykwalifikowani, czasem i tacy, którzy sami przycinali wcześniej bloki kamienne²⁴. Zajmowali się oni różnymi fazami przygotowania prostszych elementów kamieniarki architektonicznej (*lapicidari*), a także rzeźbienia ozdób kształtowanych indywidualnie (*scalpellini*, *intagliatori*) oraz partii figuralnych (*scultori* i *statuari*, zwłaszcza ci ostatni, biegli w kształtowaniu dużych figur ludzkich). Na koniec różnego rodzaju dekoratorzy i cyzelatorzy (*ornatisti*) opracowywali powierzchnię kamienia i pokrywali dzieło ornamentami. Osobno angażowano muratorów, pozłotników i malarzy, a przegląd ten nie obejmuje ani robotników fizycznych, ani zespołów zajmujących się projektowaniem, odkuwaniem i wykańczaniem napisów²⁵.

W Rzeczypospolitej nawet największe pracownie Włochów w czasach zygmunto-wskich nie zatrudniały zapewne wszystkich wymienionych wąsko wyspecjalizowanych współpracowników, a rzeczywistego podziału kompetencji w konkretnych przypadkach nie da się ustalić na podstawie dokumentów, w najlepszym razie ogólnikowych, ale najczęściej w ogóle niezachowanych. Zarówno najważniejszego mistrza i przedsiębiorcę Bartłomieja Berrecciego, jak też każdego z jego jedenastu włoskich współpracowników, o których zachowały się wzmianki w kapitulnych i kuralnych dokumentach krakowskich z czasów biskupa Konarskiego (to jest: Andrzeja syna Mikołaja z Florencji, Antoniego z Fiesole, Bernardyna de Gianotis, Filipa z Fiesole, Jana Ciniego, Jana Florentczyka, Mikołaja Castiglione, Mikołaja Morlakusa, Piotra Włocha – zw. Pagalusem?, Rafała z Fiesole i Wilhelma z Florencji), nazywano jednym łaćńskim

²⁴ Taką właśnie fazę prac przygotowawczych opisuje na przykład Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550), wyd. L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986, cz. 2: *Mino scultore da Fiesole*, s. 432): „Mino di Giovanni scultore, il quale posto a l'arte dello squadrar le pietre con Desiderio da Settignano, giovane eccellente nella scultura, come inclinato a quel mestiero, imparò, mentre lavorava le pietre squadrate, a far di terra dalle cose che aveva fatte di marmo Desiderio sì simili, che egli vedendolo volto a far profitto in quell'arte lo tirò innanzi, e lo messe a lavorare di marmo sopra le cose sue, nelle quali con una osservanza grandissima cercava di mantenere la bozza di sotto”.

²⁵ S. Rinaldi, *Tecniche e strumenti della scultura nelle fonti del Rinascimento*, w: *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, red. C. Crescentini, C. Strinati, Firenze 2008, s. 464; też, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011, s. 219–221; Fabiański, *Nagrobek króla Jana Olbrachta...*, dz. cyt., s. 38, przyp. 46. Por. też: Mosakowski, dz. cyt., s. 47.

słowem: *lapicida*, bez rozróżniania specjalności²⁶. Jednak w kwietniu 1530 samego Berrecciego, pracującego właśnie nad pełnoplastycznymi posągami króla i sześciu świętych do kaplicy Zygmuntowskiej, w odróżnieniu od współpracowników tytułowano również *sculptor*²⁷, co wprowadza w sprawie kompetencji jakąś gradację, widoczną też w stawkach wypłacanych poszczególnym kamieniarzom. Można podejrzewać, że co najmniej w niektórych przypadkach, o ile nie przeważnie, owi „lapicydzi” byli z konieczności zmuszeni do łączenia kompetencji i kierowani do podejmowania kolejnych etapów obróbki materiału. Przy czym kierownik zespołu odkuwającego dane dzieło lub autor koncepcji projektowej, jeśli był nim ktoś inny, niekoniecznie nadzorował przy tym i akceptował artystyczne działania owych kamieniarzy, rzeźbiarzy i dekoratorów w każdym najdrobniejszym szczególe. W tych okolicznościach ambicję, aby renesansowe nagrobki, wykonywane w Polsce zespołowo przez warsztaty włoskie o zróżnicowanej wielkości i zmiennym składzie, atrybuować jednemu konkretnemu autorowi, jakoby decydującemu o wszystkich aspektach danego monumentu aż po szczegóły ornamentalne, trzeba z powyższych względów uznać za nazbyt wygórowaną²⁸.

²⁶ *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1516–1525*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1970 (Źródła do Dziejów Wawelu, t. V), s. 73, nr 123 (18 VI 1519): „Antonius [Fesulanus] et Philippus [Fesulanus] lapicide Itali”; s. 98, nr 174 (29 XII 1520): „Bartholomeus [Berrecci] de Ponte Seue laicus diocesis Florentine, Italus, lapicida”; s. 100, nr 175 (12 I 1521): „Joannis Itali de Senis lapicide”; s. 104, nr 179 (28 II 1521): „Bernardini [de Gianotis] Itali lapicide”; s. 122, nr 211 (28 XI 1521): „Petri Itali lapicide”; s. 125, nr 216 (17 I 1522): „Joannes Florentinus Italus lapicida”; s. 128, nr 220 (1 II 1522): „Vylmi Itali lapicide [...] Nicolaus de Castilione similiter Italus lapicida”; s. 135, nr 237 (10 IV 1522): „Nicolaus Carwath [de Morlacca?] Italus, lapicida de Cracouia”; s. 164, nr 288 (22 V 1523): „Raphael Florentinus lapicida regius [...] Andree de Nicolo lapicide regii”. Z grupy tej tylko Chorwat Mikołaj Morlakus otrzymywał niższe wynagrodzenie od pozostałych, co wskazywałoby na jego ograniczone kwalifikacje. Por. Mossakowski, dz. cyt., tabl. I.

²⁷ *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1530–1533*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1986 (Źródła do Dziejów Wawelu, t. XI, cz. 2), s. 25, nr 421 (28 IV 1530): „Bartholomeus Florentinus lapicida et sculptor regie maiestatis et olim Raphaelis lapicide executor [...] Bernardo Dzanobio lapicide regio”. Z kolei w umowie z 29 IX 1545 czytamy o „honesto Ioanne Maria Paduano statuario et lapicida insigni”, por. K. Estreicher, J. Pagaczewski, *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?*, „Rocznik Krakowski”, 28, 1937, s. 211.

²⁸ Różnice formalne między dziełami włoskimi a polskimi tego samego mistrza niepokoją Anne Markham Schulz (dz. cyt., s. 178–184), która przypisuje je podziałowi pracy, delegacji odpowiedzialności oraz interwencjom zleciodawców. Nagrobek Konarskiego uznaje ona (s. 88) za dzieło nieustalonych Włochów. Por. też:

Na tle tych rozważań oraz krytycznego podsumowania ustaleń i opinii o nagrobku porożrzucanych w pracach o różnym charakterze celem obecnej monografii jest próba rozstrzygnięcia podniesionych wątpliwości przy pomocy coraz lepiej rozpoznanych archiwaliów i materiału porównawczego oraz z wykorzystaniem specjalnie wykonanych fotografii szczegółów.

Niniejsze opracowanie powstało w związku z moją wieloletnią działalnością w Zamku Królewskim na Wawelu, która ułatwiła mi codzienny bezpośredni kontakt z dziełami sztuki zgromadzonymi w różnych budynkach na wzgórzu. Stanowi ono kontynuację badań nad początkami włoskiego renesansu w kamiennej rzeźbie polskiej, w szczególności monografii nagrobka króla Jana Olbrachta, która niedawno ukazała się drukiem²⁹. Oba opracowania napisałem, korzystając wyłącznie z własnych zasobów materialnych, bez ubiegania się o instytucjonalne wsparcie finansowe, udzielane obecnie według kryteriów, które w znacznej mierze abstrahują od meritum. Ważnym ułatwieniem w pracy okazała się zgoda ks. Zdzisława Sochackiego, proboszcza archikatedry wawelskiej, na kilkakrotne oględziny pomnika na miejscu i sfotografowanie szczegółów. Za udostępnienie materiałów archiwalnych i fotografii słowa podziękowania kieruję też do ks. prof. dr. hab. Jacka Urbana, dyrektora Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej. Ks. Piotr Guzik oraz takie instytucje, jak Biblioteka Jagiellońska, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie i Zamek Królewski na Wawelu, oraz osoby i instytucje publikujące w Internecie udostępniły bezpłatnie fotografie użyte do udokumentowania moich wywodów. Bezcennych konsultacji łacińskich udzielił mi z kolei dr hab. Jakub Kubieniec (UJ), dzięki któremu nie tylko uniknąłem niejednego błędu lub nieścisłości, ale który zwrócił mi uwagę na występujące w jednym z analizowanych tekstów nowożytnych nawiązania do konkretnych antycznych dzieł literackich. Liczne fotografie z Fototeiki Instytutu Historii Sztuki UJ sprawnie przygotowywał dla mnie dr Wojciech Walanus, a do tych w Archiwum Fotograficznym Zamku Królewskiego na Wawelu docierałem bez trudu dzięki pomocy mgr. Rafała Ochęduski. Mgr Piotr Jamski z Instytutu Sztuki PAN udostępnił mi nieodpłatnie własny materiał fotograficzny, a Profesor Jerzy Miziołek specjalnie dla mnie sfotografował w odległym kościele jeden z omawianych nagrobków. Z kolei Profesorowie Wojciech Bałus, redaktor serii wydawniczej, w której ukazuje się niniejsza praca, oraz Marek Walczak, dyrektor Instytutu Historii Sztuki UJ i recenzent wydawniczy,

K. Mikocka-Rachubowa, recenzja książki Anne Markham Schulz, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, s. 274.

²⁹ Fabiański, *Nagrobek króla Jana Olbrachta...*, dz. cyt., s. 25–108.

wykazali żywe nią zainteresowanie, poparte decyzją w sprawie finansowania redakcji i druku. Dzięki pomocy wszystkich wymienionych osób, którym wyrażam wdzięczność, można obecnie udostępnić wyniki moich dociekań znacznie szerszemu gronu czytelników niż szczupłe gremium zebrane w lutym 2020 na ostatnim przed pamiętną zarazą posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności, na którym zaprezentowałem najważniejsze fragmenty poniższych wywodów.

BISKUP JAN KONARSKI JAKO FUNDATOR I MECENAS

Wnet po objęciu krakowskiej stolicy biskupiej w roku 1503 Jan Konarski (1447–1525), dawny student Akademii Krakowskiej¹, uczestniczył w sprawieniu do katedry wyjątkowo kunsztownego złotego relikwiarza św. Stanisława, ukończonego w roku 1504, a sfinansowanego – jak zaświadcza napis na brzegu wieka (il. 2) – przez królową Elżbietę z synami, królem Janem Olbrachtem (zm. 1501) i kardynałem Fryderykiem, „stara-
niem biskupa krakowskiego Jana Konarskiego jego następcy” (EPISCOPO · CRAC · IOANNE · CONARSKY · SVCCESSORE · EIVS · PROCVRANTE) i wykonawcy testamentu². Uhonorowany w tak niecodzienny sposób udział nowego ordynariusza obejmował wiele różnych czynności. Nowy biskup doprowadził bowiem do końca umowę ze złotnikiem Marcinem Marcinkiem, który wcześniej wykonywał inne prace dla kardynała Fryderyka, księcia Zygmunta i królowej Elżbiety³. Niezachowany do dziś kontrakt na wykonanie relikwiarza musiał ustalać takie dane, jak materiał, wielkość i kształt puszki na relikwie św. Stanisława, ozdobionej ośmioma odlew-
wanymi płaskorzeźbami scen z życia świętego, a także koszt i termin wykonania zamówienia. Dokładna treść poszczególnych reliefów była zapewne przedmiotem szczegółowych uzgodnień. Natomiast Konarski samodzielnie lub – najprawdopodobniej – z pomocą pełnomocników

¹ M. Goetel-Kopffowa, *Konarski Jan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 458–461.

² *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitułnych i kurialnych krakowskich 1501–1515*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1965 (*Źródła do Dziejów Wawelu*, t. IV), s. 44, nr 52 (27 II 1507).

³ A. Bochnak, *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kard. Fryderykiem Jagiellończykiem*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, 9, 1948, s. 1–16; J. Pietrusiński, *Złotnicy krakowscy XIV–XVI wieku i ich cech*, t. 1, Warszawa 2000, s. 549–560. Jedynie Joanna Sikorska (*Relikwiarze puszkowe w Polsce*, Warszawa 2009, s. 131–133, 248–249, nr kat. 20) podkreśla aktywną rolę Konarskiego w realizacji zamówienia.

(witryków)⁴ nadzorował wykonanie owej umowy, a gotowy wyrób akceptował z pewnością osobiście, przyjmując w ten sposób istotną część odpowiedzialności za jakość.

Do fary w swoich rodzinnych Konarach koło Rawicza sprowadził z Krakowa wytworną monstrancję (il. 3)⁵. Tę jego fundację poświadcza herb Abdank wyryty na polu wielolistnej stopy, a o stosunkowo późnej dacie wykonania dzieła przekonuje ujęty talerzykami wysmukły nodus z przypłaszczonym guzem ozdobionym kwiatowymi rozetkami, których mięsista forma przywodzi na myśl renesansowe rozety w ślimacznicach jego nagrobka (il. 41). *Reservaculum* jest otoczone glorią z falistych promieni, oznaką solarnego światła Eucharystii⁶. Ażurową architektoniczną część górną z kręconymi wieżyczkami bocznymi wzbogacają umieszczone pośród astwerkowych maswerków posążki Chrystusa zmartwychwstałego, św. Stanisława biskupa i św. Wojciecha, a także para aniołów, która adoruje krzyż na zwieńczeniu (odłamany na reproduktowanej fotografii). Współ z wawelskim relikwiarzem św. Stanisława monstrancja ta poświadcza, że Konarski akceptował bogato dekorowane późnogotyckie dzieła złotników krakowskich, w tym przypadku z akcentem renesansowym.

Natomiast w ogromnej większości przypadły dary biskupa dla katedry wawelskiej. Nieznane są losy szczerozłotego kielicha, zamówionego u Marcinka z udziałem kanoników Zygmunta Targowickiego i Jana Podlodowskiego dopiero w roku 1506. O ofiarowanie tego dzieła katedrze, do czego każdy nowy ordynariusz krakowski był zobowiązany do roku od objęcia urzędu, upominali się kanonicy jeszcze dwa lata później, czyli aż pięć lat po ingresie⁷. Znamienne, że kielicha tego nie wymienia zreda-

⁴ O tej instytucji w procesie zamawiania dzieł por. A.S. Labuda, *Malarstwo – zleceniodawca – malarz. Gatunek, funkcje, konteksty twórczości artystycznej*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (Dzieje Sztuki Polskiej, t. 2, cz. 3), s. 30, przyp. 69.

⁵ A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 119–120; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 5, z. 21: *Powiat rawicki*, oprac. R. i T. Juraszowie, Warszawa 1971, s. 11.

⁶ Treści ideowe tego motywu, wprowadzonego już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, omawia na innych przykładach Jerzy Miziołek (*Sacrarium fieri pulchrum, firmum ac solidum: wawelskie tabernakulum Padovana*, *Studia Waweliana*, 2, 1993, s. 79–83).

⁷ *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1501–1515*, dz. cyt., s. 54, nr 61 (14 V 1506): „Martino aurifabro in platea Fratrum agentis [...] pro alio calice aureo per reverendissimum dominum modernum episcopum debito solicitandum eandem suam reverendissimam paternitatem domini venerabiles dominos Sigismundum Targowyczki vicarium in spiritualibus et

gowany niedługo po zgonie hierarchy biogram, dopełnienie Długoszowego katalogu biskupów krakowskich. Zapewne dlatego, że do ofiarowania naczynia ostatecznie nie doszło.

Spośród dzieł złotniczych ufundowanych przez Konarskiego do katedry wymienione źródło wyszczególnia tylko „słusznych rozmiarów misę i dzban z czystego srebra”⁸, a więc wykonane ze znacznie tańszego kruszcu. Dokładny wygląd tych wyjątkowo kunsztownych naczyń, ofiarowanych katedrze 5 lutego 1516⁹, rejestruje dopiero *Inwentarz* z roku 1563. Czytamy tam, że dzban, nieco większy od tego ufundowanego wcześniej przez kardynała Fryderyka Jagiellończyka, z umieszczonym „na górze herbem Abdank tegoż pana biskupa [Konarskiego], ma nakrywę, opasaną wokół wargi złożoną koroną, pod którą jest zakrzywiony pas, również złożony. Pośrodku rozciągnięty złożony pas z gałązkami, pośród których są ptaszki. Wokół podstawy różę połączone z winogronami wplecionymi w wić, pozłożone. Całe naczynie spoczywa na trzech lwich łapach. Podstawka lub misa tegoż dzbana ma krawędzie wewnętrznych bordiur wyróżnione i pozłożone oraz zakończone złożonym pasem. Pośrodku złożony guzek, złożony z kwiatów splecionych w zwoje, zakończonych pasem, na szczycie zaś guzek zawiera przedstawienie herbów albo insygniów rodu pomienionego pana biskupa Jana Konarskiego, który [naczynia te] dał kościołowi”¹⁰.

Johannem Podlodowski canonicos Cracouienses deputavit”; s. 80, nr 90 (13 V 1508): „Concluserunt domini, quatenus reverendissimus dominus Johannes Dei gracia episcopus Cracouiensis calicem aureum iuxta statutum ecclesie infra unius anni decursum det”; nr 91 (16 V 1508): „ad reverendissimum dominum episcopum Cracouiensem rogandumque suam reverendissimam paternitatem, quatenus calicem aureum infra unius anni decursum necnon sandalia ac infulam ecclesie cathedrali Cracouiensi reportari faciat et det”.

⁸ Dodatek 1; późniejsze wersje por. przyp. 16, s. 21. Zdaniem Józefa Szymańskiego, naukowego wydawcy tekstu, biogram Konarskiego powstał „niewątpliwie bezpośrednio po śmierci biskupa w 1525 r.” w jego bliskim otoczeniu. Por. *Katalogi biskupów krakowskich*, wyd. J. Szymański, Warszawa 1974 (Pomniki Dziejowe Polski, ser. 2, t. 10, cz. 2), s. 131.

⁹ *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1516–1525*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 1970 (Źródła do Dziejów Wawelu, t. V), s. 1, nr 1 (5 II 1516): „Pelvim et fusorium argenteum auro in circumferenciis ornatum utrumque habens in se argenti marcas [...] Joannes Conarski episcopus Cracouensis ecclesie et ponce sue dilecte pero eius ornamento [...] in signum amoris donavit [...]; quod quidem argentum predictum est armis ipsius [...] Awdańecz insignitum”.

¹⁰ *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, oprac. A. Bochnak, Kraków 1979 (Źródła do Dziejów Wawelu, t. 10), s. 25: „Gutturnium secundum argenteum, paulo maius priore, per reverendissimum olim Ioannem Conarski, episcopum ecclesie do-