

# Uwagi o nowych atrybucjach kilku obrazów włoskich z kolekcji ksiąząt Czartoryskich w Krakowie<sup>1</sup>

Kolekcja obrazów ksiąząt Czartoryskich, gromadzona przez kilkadziesiąt lat, poczynając od zbiorów eksponowanych w Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim w Puławach, poprzez nabytki poczynione w okresie paryskim, głównie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku, przez księcia Władysława Czartoryskiego, uzupełniana przez zakupy i dary po jej przeniesieniu do Krakowa, została udostępniona zwiedzającym w otwartym w roku 1876 Muzeum Książąt Czartoryskich<sup>2</sup>. Dzięki kontaktom ze środowiskiem naukowym Uniwersytetu Jagiellońskiego (gdzie powstała pierwsza w Polsce katedra historii sztuki) oraz Akademii Umiejętności, zbiory zaczęto stopniowo opracowywać w sposób naukowy.

W roku 1892 Marian Sokołowski wydał krótki opis zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich<sup>3</sup>, następująco zrecenzowany przez Jerzego Mycielskiego:

Nareszcie mamy z najnowszymi badaniami nauki zgodny przewodnik po najpiękniejszym polskim muzeum. Daje go nam sam dyrektor od lat 8 zbiorów tych niezrównanych, które stanowią dziś, pod względem naukowym i artystycznym, jedyną w swoim rodzaju perłę Krakowa, które obok pomników Wawelu i skarbów Biblioteki Jagiellońskiej, czynią dziś ze starej królewskiej stolicy miejsce, gdzie zagraniczny badacz sztuki i historii raz w życiu zawitać musi, a turysta i znawca, jeżeli chce uzupełnić dokładnie to, co widział w innych centrach cywilizacji Europy zachodniej, zjawić się powinien. Zarys to tylko na razie wielkiego studium o muzeum, które prof. Sokołowski przygotowuje [...]. Ale zanim ten katalog zapowiadany, a nie wątpimy że wyborny i podobny do najlepszego ze wszystkich, ilustrowanego katalogu monachijskiej Starej Pinakoteki, arcydzieła w swoim rodzaju takich znawców, jak Reber i Beyerstorffer, ujrzy światło dzienne –przedwstępne takie jego skrócenie jest rzeczywiście od dawna oczekiwaniem dobrodziejstwem [...]<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Wszystkie omawiane obiekty są własnością Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie. Zdjęcia do niniejszego artykułu zostały udostępnione nieodpłatnie, za co Fundacji serdecznie dziękuję.

<sup>2</sup> Na temat dziejów zbiorów muzeum zob. *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, Warszawa 1978 (tu wcześniejsza literatura); *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków 1998; pewne informacje na temat kolekcji Czartoryskich w Paryżu przynosi: T. F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.

<sup>3</sup> M. Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, Lwów 1892 (odbitka z „Kwartalnika Historycznego”).

<sup>4</sup> J. Mycielski [recenzja w:] „Przegląd Polski”, 1892, nr 104 (Kronika Literacka), s. 688–695 (cyt. na s. 688).

Próbę opracowania nowoczesnego obcojęzycznego katalogu kolekcji malarstwa podjął Henryk Ochenkowski, niegdyś asystent Wilhelma Bodego w berlińskiej galerii malarstwa, który w roku 1913, za dyrektury Stanisława Smolki, rozpoczął pracę w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. W roku 1914 został wydany, przygotowany przez niego „Katalog tymczasowy”, będący spisem wszystkich obrazów i miniatur z kolekcji Czartoryskich, wraz z podstawowymi informacjami dotyczącymi wymiarów i techniki dzieł, bez ilustracji<sup>5</sup>. Było to pierwsze wydawnictwo podsumowujące podejmowane wcześniej próby nowych, naukowo uzasadnionych atrybucji. Ochenkowski w swojej pracy mógł się posługiwać różnymi spisami kolekcji sporządzonymi w Paryżu w latach 1869–1870, a także tak zwanym katalogiem kartkowym z około 1870 roku<sup>6</sup> oraz spisem zbiorów sporządzonym przez wolontariusza Romana Jodkę-Narkiewicza na początku XX wieku (przed rokiem 1910)<sup>7</sup>. Na spisach Narkiewicza oraz na egzemplarzu „Katalogu tymczasowego”, przechowywanego w muzeum, nanoszono ręcznie dopiski, poprawki i zmiany atrybucji, które służyły do pracy nad pełnym rozumowanym katalogiem kolekcji malarstwa w Muzeum Książąt Czartoryskich. Ochenkowski pisał katalog po niemiecku i planował jego wydanie w Bazylei. Jednak praca nad tym dziełem nie została ukończona z powodu śmierci autora, a w roku 1925 wydawca odesłał maszynopis do Krakowa<sup>8</sup>.

W roku 1918 węgierski znawca malarstwa włoskiego profesor Tibor Gerevich po raz pierwszy zaprezentował szersze omówienie wybranych obrazów włoskich z kolekcji Czartoryskich<sup>9</sup>, które uważał, jak napisał we wstępie, za najcenniejszą część galerii w Muzeum Książąt Czartoryskich. Stwierdził również, że dotychczasowe określenia autorstwa tych dzieł były w znacznej części mylne. Gerevich wybrał i omówił 24 obrazy, oddając do rąk czytelników zupełnie nowy i nieznaną materiał. Do dziś opracowanie to stanowi cenny wkład w określenie autorów włoskich obrazów w kolekcji malarstwa Czartoryskich.

W okresie już powojennym, po przyłączeniu Muzeum Książąt Czartoryskich do Muzeum Narodowego w Krakowie, kontynuowano opracowywanie zbiorów malarstwa, ale wyniki tych badań były publikowane jedynie fragmentarycznie, najczęściej w artykułach w czasopiśmie lub jako noty w katalogach wystaw. Malarstwem włoskim zajmowała się głównie Anna Różycka Bryzek. Podobnie jak i inni badacze w okresach poprzednich, konsultowała swoje spostrzeżenia ze znawcami przedmiotu w Polsce i za granicą, korespondencyjnie lub podczas spotkań z nimi przy obrazach w krakowskim muzeum. Znaczna część zaproponowanych przez nią atrybucji, opublikowanych w katalogu wystawy malar-

<sup>5</sup> [H. Ochenkowski], *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy*, Wydawnictwa Muzeum XX. Czartoryskich, t. I, Kraków 1914 (dalej cytowane jako K.T.).

<sup>6</sup> „Katalog kartkowy zbiorów X. Władysława Czartoryskiego w Paryżu”, ok. 1870, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie (BCzart.), rkps 12 294.

<sup>7</sup> R. Jodko-Narkiewicz, „Katalog przedmiotów muzealnych, t. I: Zbrojownia, obrazy”, [przed 1910], BCzart., rkps 12 770.

<sup>8</sup> W sprawozdaniu za rok 1937 czytamy: „Wobec znacznych kosztów nowego, rozszerzonego wydania katalogu Galerii, którego nieukończony rękopis pozostawił ś.p. H. Ochenkowski sprawa ta może być jeszcze na pewien czas odłożona” (Akta muzealne. Sprawozdania roczne i kwartalne konserwatora S. S. Kormornickiego i dyrektora. Sprawozdanie za lata 1931–1939; BCzart., rkps 12 359, t. I).

<sup>9</sup> T. Gerevich, *A Krakói Czartoryski-képtár olasz mesterei*, Budapest 1918.

stwa włoskiego z roku 1961<sup>10</sup>, jest aktualna po dzień dzisiejszy. Jednak część z nich, wobec rozwoju badań nad malarstwem *trecenta* i *quattrocenta*, wymaga weryfikacji. Od lat trwają prace nad naukowym katalogiem malarstwa w kolekcji Czarторыskich. W niniejszym artykule zostaną omówione zmiany w określeniu autorstwa czterech obrazów włoskich z kolekcji Czarторыskich w Krakowie, opublikowanych przez Annę Różycką Bryzek we wspomnianym katalogu *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku* z roku 1961 (nr kat.: 28, 40 a–b, 19, 1), oraz zostaną przedstawione nowe informacje na temat ich przypuszczalnych twórców. Niektóre z tych atrybucji funkcjonują już w obiegu naukowym, ale nie wszystkie były publikowane. Część z nich uwzględniono w wydanym w roku 2009 „Przewodniku” po galerii malarstwa europejskiego<sup>11</sup>.

**Matka Boska z Dzieciątkiem i świętymi Zenobiuszem, Janem Chrzcicielem, Antonim i Piotrem. Tempera, deska topolowa, 48 × 27 cm, nr inw. XII-191 (il. 1)**

Obraz został zakupiony w Paryżu; w spisach kolekcji z lat 1869–1870 oraz w katalogu kartkowym figuruje jako dzieło Giottina<sup>12</sup>. Mycielski w roku 1893 pisał, że jest to obraz „w stylu szkoły Giotta”<sup>13</sup>. Takie samo określenie widnieje również w spisie Narkiewicza, gdzie autor „Giottino” został przekreślony i wpisano ołówkiem: Alegretto Nuzi (s. 128, nr 163). Ochenkowski (K.T. nr 179), Stefan Komornicki (nr 38)<sup>14</sup> oraz Jan Białostocki i Michał Walicki (s. 456, nr 5)<sup>15</sup> również wiązali obraz ze szkołą umbryjską z określeniem „w rodzaju Alegretta Nuzi”. W katalogu z roku 1961 Różycka Bryzek uznała dzieło za obraz szkoły florenckiej z końca wieku XIV (s. 51, nr 28). Richard Offner umieścił jego autora w grupie naśladowców Cionich, określając go mianem „Mistrza Krakowskiego”<sup>16</sup>.

Świętych stojących po prawej stronie tronu Marii zidentyfikowano jako Piotra i Antoniego Pustelnika, a tych po lewej – jako Jana Chrzciciela i Augustyna (u Offnera tylko jako święty biskup). Różycka Bryzek rozpoznała w nim św. Zenobiusza, jednego z patronów Florencji. Zwróciła też uwagę na podobieństwo kompozycji obrazu krakowskiego do przedstawienia *Madonny tronującej ze świętymi Zenobiuszem, Janem Chrzcicielem, Re-paratą i Janem Ewangelistą* florenckiego artysty Nardo di Cione z około 1356 roku (Brooklyn Museum w Nowym Jorku). W obrazie krakowskim zastosowano ściśle hierarchiczny układ postaci – tronująca Madonna z Dzieciątkiem została ukazana znacznie wyżej niż

<sup>10</sup> *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Czarторыskich, październik – grudzień 1961, Kraków 1961 (noty katalogowe dotyczące obrazów ze zbiorów Czarторыskich opracowała A. Różycka Bryzek; katalog został wydany również w wersji francuskiej).

<sup>11</sup> D. Dec, J. Wałek, *Galeria Malarstwa Europejskiego. Przewodnik. Muzeum Książąt Czarторыskich, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2009.

<sup>12</sup> Katalog kartkowy (zob. przyp. 5). Na karcie podano wymiary oraz naszkicowano kształt obrazu.

<sup>13</sup> J. Mycielski, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks. Czarторыskich w Krakowie*, Kraków 1893, s. 18.

<sup>14</sup> S. S. Komornicki, *Muzeum książąt Czarторыskich w Krakowie. Wybór cenniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX*, Kraków 1929 (Muzea Polskie, V).

<sup>15</sup> J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1955 (wydanie II: 1958 oraz wersja niemiecka).

<sup>16</sup> R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Supplement*, New York 1981, s. 57.

pozostali święci i jest od nich większa – zgodny z tendencjami w sztuce florenckiej drugiej połowy XIV wieku.

Pełny opis stanu zachowania oraz wyniki badań materialnej i technicznej strony dzieła przedstawiła w swojej pracy dyplomowej Ewa Tymcik<sup>17</sup>. Stwierdziła, że rama obrazu – poza dwoma fragmentami (listewką dolną oraz jedną z listewek tworzących trójkątne zwieńczenie) – jest oryginalna i określiła ją jako ramę przykładaną, czyli taką, która została naklejona na lico obrazu po jego wygładzeniu w taki sposób, że istniała możliwość dołączenia do niego po bokach dodatkowych obrazów. Potwierdza to uwagę Offnera, że obraz jest środkową częścią przenośnego tryptyku. Na skrzydłach mogły widnieć sceny *Bożego Narodzenia* i *Ukrzyżowania*.

Podczas wizyty w Muzeum Książąt Czartoryskich Miklós Boskovits zwrócił uwagę na podobieństwo obrazu krakowskiego do wyobrażenia św. Katarzyny z kolekcji Khan w Nowym Jorku, które jest obecnie własnością tamtejszego Metropolitan Museum of Art (nr inw. 1982.35.1). Zarówno autorstwo obrazu, jak i dokładny jego temat były długo dyskutowane, a wszystkie opinie na ten temat zebrał i omówił Laurence Kanter<sup>18</sup>.

Federico Zeri uznał obraz za wczesne dzieło florenckiego malarza Cenni di Francesco di ser Cenni, z czym zgodzili się Rudolf Heinemann i Boskovits. Cenni di Francesco lub Cenni di Francesco di ser Cenni jest udokumentowany we Florencji pomiędzy rokiem 1369 (zapis do gildii Arte dei Medici e Speziali) a 1415, kiedy to zapisał się do Compagna di San Lucca i prawdopodobnie wkrótce potem zmarł. Jego jedyne sygnowane i datowane dzieło to freski z roku 1410 przedstawiające *Legendę Krzyża Świętego* w Volterze (San Francesco, Capella della Croce di Giorno). Był on artystą płodnym, nieco eklektycznym, który pracował w stylu konserwatywnym, poza głównymi trendami malarstwa florenckiego. Należał do nurtu artystów naśladowujących styl Orcagni, ale podlegał również wpływom innych artystów. Jego długą karierę można śledzić na podstawie pewnej liczby datowanych dzieł<sup>19</sup>. Pierwsze z nich to poliptyk z przedstawieniem *Marii z Dzieciątkiem i świętymi Krzysztofem i Małgorzatą* z roku 1370 w Petricaia (Rignano sull'Arno, San Cristoforo). Talent malarza jest najlepiej widoczny w niewielkich scenach narracyjnych oraz popularnych przedstawieniach dewocyjnych, ale chętnie zamawiano u niego także ołtarze i cykle fresków, głównie do miejscowości poza Florencją (np. Polverosa, Volterra, San Gimignano, Montalbino). Był on również miniaturzystą i na tym polu współpracował co najmniej raz w latach siedemdziesiątych z Giovannim del Biondo, a także z Don Silvestro

<sup>17</sup> E. Tymcik, „Badania technologiczne wybranych malowideł tablicowych szkoły włoskiej, wstępnie datowanych na XIV–XV wiek, pochodzących z Muzeum Narodowego Oddział Zbiory Czartoryskich w Krakowie”, praca dyplomowa wykonana w Katedrze Technologii i Technik Konserwatorskich Dzieł Sztuki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie pod kierunkiem profesora Józefa Nykla, 1993 (maszynopis w Dziale Malarstwa MNK).

<sup>18</sup> L. B. Kanter [w:] *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300–1450*, [katalog wystawy], The Metropolitan Museum of Art, New York 1994, s. 183–186.

<sup>19</sup> Na temat życia i twórczości tego artysty, zob. m.in. R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450*, London 1975, s. 381–385; M. Boskovits, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di ser Cenni*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” XXXI, 1968, s. 273–292, oraz i d e m, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Firenze 1975, s. 129–131, 285–294.

dei Gherarduccim. Obraz krakowski powstał zapewne we wczesnym okresie twórczości artysty, na co wskazują podobieństwa stylistyczne z innymi dziełami Cenniego z lat około 1375–1380.

Kompozycja całości, jak już wskazała Różycka Bryzek, jest powiązana z twórczością Nardo di Cione. Sztynność i wyniosłość Marii, jej wydłużona sylwetka z długą szyją i zaznaczonymi na niej napiętymi mięśniami (podobnie ukształtowana jest szyja św. Jana Chrzciciela), długie, proste nosy, krótka broda Marii, niewielkie usta, blisko osadzone oczy, sposób malowania włosów, ucha Marii, a także dłoni są charakterystyczne dla wczesnych dzieł Cenniego i przywodzą na myśl *Matkę Boską z Dzieciątkiem pomiędzy świętymi i aniołami* (Galleria Bellini, Florencja; około 1375–1380)<sup>20</sup>, *Matkę Boską z Dzieciątkiem pośród apostołów i aniołów* (Kolekcja Thyssen-Bornemisza; około 1380–1385)<sup>21</sup> oraz wspomnianą już wcześniej *Tronującą św. Katarzynę z dwoma świętymi i dwoma donatorami* w Nowym Jorku, datowaną przez Boskovitsa na lata około 1380–1385<sup>22</sup>, a przez Kantera po roku 1375 a przed 1383. Kanter uważa, że obraz nowojorski jest wcześniejszy niż freski w Polverosa z roku 1383, ponieważ postaci na nim są smuklejsze niż na fresku, gdzie zaczynają nabierać pełniejszych proporcji dojrzałego stylu malarza. Autor ten zwraca również uwagę na dekoracyjność i drobiazgowość wykonania obrazu. Kanter porównuje bogatą wzorzystą szatę św. Katarzyny z kapą tronującego św. Piotra w antyfonarzu w Baltimore (Walters Art Gallery, W 153, fol. 35<sup>v</sup>), w którego ozdabianiu uczestniczył Cenni w latach około 1375–1380<sup>23</sup>. W obrazie krakowskim artysta również zastosował wiele drobnych wzorów. Biała suknia Marii jest pokryta wzorem ze złotych liści, szlaki biegną wokół rękawów i dekoltu oraz wzdłuż brzegów płaszczka. Na tron została narzucona złoto-czerwona tkanina w drobny wzór, która spływa do ziemi i wypełnia również przestrzeń przed tronem. Uwagę zwraca też dekoracyjne wycięcie zaplecka tronu (podobnie jak w *Madonnie* w kolekcji Bellini), którego brzegi są dekorowane sterczynami i czołganiami. Zastosowanie jasnych, żywych kolorów jest niewątpliwie wynikiem doświadczeń Cenniego z pracy w dziedzinie malarstwa miniaturowego. Duże, muskularne Dzieciątko, trzymające w ręku ptaszka, odnajdujemy również i w innych jego obrazach, na przykład w *Madonnie z Dzieciątkiem ujętej w półpostaci w Lawrence* (University of Kansas), którą Boskovits datuje na lata około 1375–1380<sup>24</sup>. Tak również należy określić czas powstania obrazu krakowskiego.

**Święci Jakub Starszy i Michał Archanioł oraz Jan Chrzciciel i Mateusz (?) – skrzydła tryptyku. Tempera, deska topolowa, 106 × 52 cm (każde), nr inw. XII-219, XII-220 (il. 2–3)**

Obrazy zostały zakupione przez Władysława Czarторыskiego prawdopodobnie w Paryżu. W spisie Jodki-Narkiewiczza jako autora wpisano Taddeo Gaddiego, bez rozpoznania

<sup>20</sup> Boskovits, *Pittura fiorentina...*, s. 288, il. 313.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 128, s. 289, il. 308.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 127–128, s. 291, il. 307.

<sup>23</sup> Kanter [w:] *Painting and Illumination...*, s. 18–21, nr kat. 19.

<sup>24</sup> Boskovits, *Pittura fiorentina...*, s. 289, il. 320.

przedstawień świętych (s. 134, nr 217 i nr 218). Ochenkowski datował obrazy około roku 1360–1380 i powiązał je ogólnie ze szkołą włoską, prawidłowo rozpoznając świętych, z wyjątkiem postaci obok św. Jana Chrzyciela (K.T. nr 191, nr 192). Różycka Bryzek opublikowała oba dzieła w katalogu wystawy włoskiej w roku 1961 (s. 59–60, nr kat. 40), przesuwając datowanie na pierwszą połowę XV wieku i łącząc je, ze względu na ich pewien konserwatyzm, ze szkołą pizańską. Wiadomo jednak, że w ciągu pierwszego trzydziestolecia wieku XV nurt konserwatywny, późnogotycki, był jeszcze ciągle silny we Florencji i cieszył się dużą popularnością zarówno wśród zamawiających, jak i wykonawców. W roku 1964 Federico Zeri, omawiając obraz *Madonna ze świętymi i muzykującymi aniołami* (nr inw. 69) z Muzeum Lindenaua w Altenburgu wspominał obrazy krakowskie, włączając je do dorobku anonimowego artysty, którego określił mianem „Mistrza roku 1416” (Maestro del 1416)<sup>25</sup>. Nadał mu to umowne określenie od datowanego obrazu *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi: Antonim, Piotrem, Julianem i Janem Chrzycielem* w Galleria dell’Accademia we Florencji (nr inw. 4635). Zeri powtórzył tę atrybucję w roku 1968 i wraz z obrazem z Altenburga datował obrazy krakowskie na trzecie dziesięciolecie XV wieku oraz wskazał na ich podobieństwa z późną twórczością Mariotto di Nardo<sup>26</sup>. Obrazy krakowskie z tak określonym autorstwem figurują w katalogu wystawy japońskiej z roku 2001<sup>27</sup> oraz w „Przewodniku” z roku 2009<sup>28</sup>, w którym zmieniono określenie jednej z postaci. Wydaje się bowiem, że obok św. Jana Chrzyciela stoi św. Mateusz Ewangelista, a nie św. Piotr.

W wyniku badań prowadzonych przez wiele lat nad tym anonimowym malarzem florenckim przez różnych historyków sztuki udało się stworzyć niewielki, liczący trzydzieści dzieł korpus, który opublikowała Silvia Topi<sup>29</sup>. Składają się na niego dwa fragmenty fresków, ołtarze oraz pojedyncze obrazy rozproszone w kolekcjach europejskich i amerykańskich, a także dzieła pojawiające się w handlu antykwarycznym. Mojmír Frinta w swojej pracy o puncach reprodukuje pod numerem La 62 wzór puncy, określony jako „Hexa-rosette” – kwiat sześciopłatkowy, która występuje na obrazach krakowskich, ale także w dziełach Lorenza di Niccolò (np. *Madonna z Dzieciątkiem* w Statens Museum w Kopenhadze, nr inw. 1749), jak również na kilku innych obrazach wiązanych obecnie z Mistrzem roku 1416<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> F. Zeri, *Appunti sul Lindenau-Museum di Altenburg*, „Bolletino d’Arte” XLIX, 1964, s. 45–53.

<sup>26</sup> F. Zeri, *Sul catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle gallerie di Firenze*, „Gazette des Beaux-Arts” LXXI, 1968, s. 65–70; s. 70, fig. 8.

<sup>27</sup> *Leonardo da Vinci, Lady with an Ermine. Treasures from the Princes Czartoryski Museum*, [katalog wystawy], Kyoto–Nagoya–Yokohama, Kyoto 2001 (teksty dotyczące malarstwa opracowała D. Dec); skrzydła Mistrza z roku 1416, s. 74–75, nry kat. 16, 17.

<sup>28</sup> Dec, Wałek, o.c., s. 27–28, nry kat. 14, 15.

<sup>29</sup> S. Topi, *Il Maestro del 1416: un personaggio minore del primo Quattrocento fiorentino*, „Arte cristiana” XCVI, 2008, 849, s. 423–436 (obrazy krakowskie zostały omówione na s. 426 i wymienione w spisie dzieł na s. 430).

<sup>30</sup> M. S. Frinta, *Punched Decoration on Later Medieval Panel and Miniature Painting*, I: *Catalogue*, Prague 1998, s. 500. Podobna do krakowskiej puncy występuje na obrazach z przedstawieniem Madonny w Muzeum Lindenaua w Altenburgu, w Keresztény Múzeum w Ostrzyhomiu oraz w Certosa del Galluzzo pod Florencją – wszystkie te obrazy wchodzą obecnie w skład korpusu dzieł Mistrza roku 1416. Więcej informacji na temat badań nad życiem i twórczością tego artysty można znaleźć w: S. Chiodo, *Lippo d’Andrea: problemi di iconografia e stile*, „Arte cristiana” XC, 2002, 808, s. 1–16.

Ustalono, że rozpoczął on swoją działalność artystyczną około roku 1400 w warsztacie Lorenzo di Niccolò (udokumentowany 1392–1412), a zakończył ją w pierwszych latach trzeciego dziesięciolecia XV wieku. Należy on do znaczących, chociaż pomniejszych artystów florenckich i jest przedstawicielem konserwatywnego, późnogotyckiego nurtu malarstwa, który w ciągu trzeciego dziesięciolecia XV wieku powoli wygasł. W dziełach tego artysty znajdujemy również wpływy Spinella Aretina i Niccolò Geriniego, którzy kilkakrotnie współpracowali z Lorenzo di Niccolò (m.in. przy tryptyku *Koronacji Marii* dla kościoła Santa Felicità w latach 1399–1401, dziś w Galleria dell'Accademia, Florencja).

Sonia Chiodo próbowała zidentyfikować Mistrza roku 1416 jako Bartolommeo di Pietro di Niccolò di Martino<sup>31</sup>, natomiast Stefan Weppelmann<sup>32</sup> zaproponował rozdzielenie przypisywanych mu dzieł pomiędzy Bartolommeo di Piero di Niccolò i Pier Lorenzo di Niccolò, syna Lorenza. Jednak Topi wykluczyła tę hipotezę, podkreślając homogeniczność twórczości tego anonimowego artysty. Podstawą do ułożenia chronologii twórczości Mistrza roku 1416 są dwa datowane dzieła: *Ukrzyżowanie* w kościele Santo Jacopo in Campo Carbolini we Florencji z roku 1413 oraz obraz z Madonną z roku 1416, od którego pochodzi umowne określenie artysty. Dzieła te reprezentują okres dojrzałości artystycznej mistrza. Różnice stylistyczne między dziełami krakowskimi a obrazem w Altenburgu wskazują, że nie mogły one powstać w tym samym momencie działalności artysty, jak to sugerował Zeri. Chiodo przesunęła datowanie obrazu w Muzeum Lindenaua na około 1400–1405<sup>33</sup>, natomiast obrazy krakowskie, zdaniem Topi, powstały w pierwszych latach drugiego dziesięciolecia XV wieku. W porównaniu z okresem wcześniejszym postaci na obrazach krakowskich mają bardziej masywne proporcje, ich pozy są bardziej rozluźnione i naturalne. Topi zwraca uwagę na kontrast pomiędzy spokojnymi, niemal dobrodusznymi twarzami a pewnym niepokojem zawartym w całych postaciach, wynikającym ze sposobu ułożenia ich szat z głębokimi fałdami, zebranymi w ciężkie, obfite pęki. Zrywając z całkowitą frontalnością poprzez skośne upozowanie postaci świętych Jana Chrzciciela i Michała Archanioła, artysta próbuje wprowadzić do obrazów pewną przestrzenność. Rys ten zyska jeszcze na znaczeniu w następnych latach, na przykład w obrazie z roku 1416, w którym przestrzenność w ustawieniu o wiele bardziej smukłych postaci została jeszcze rozwinięta. Jest to najlepiej widoczne w postaci św. Jana Chrzciciela, który nie tylko wskazuje prawą, uniesioną ręką na Dzieciątka, jako przyszłego Zbawiciela, ale całym ciałem zwraca się w jego kierunku i unosi ku górze głowę.

W masywnych postaciach na obrazach krakowskich i w ich szatach z ciężkimi gotyckimi fałdami można się dopatrywać wpływów sztuki Lorenzo Monaco (około 1370–1425)<sup>34</sup>, który w pierwszych latach drugiego dziesięciolecia współpracował z warsztatem Lorenza

<sup>31</sup> S. Chiodo [w:] *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, a. c. di M. Boskovits, D. Parenti, Firenze 2005, s. 119.

<sup>32</sup> S. Weppelmann, *Lorenzo di Niccolò e la Bottega del „Maestro del 1416”* [w:] *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Atti del Convegno Fabriano*, a. c. di A. Tartuferi, D. Parenti, Livorno 2007, s. 106–121.

<sup>33</sup> Chiodo [w:] *Da Bernardino...*, s. 120–121.

<sup>34</sup> Podobieństwa są widoczne na przykład w układzie szat w poliptyku z Matką Boską tronuącą i świętymi Lorenza Monaco we Florencji (Galleria dell'Accademia, inw. 1890 nr 468).

di Niccolò, czego może dowodzić, zdaniem Erlinga Skauga, używanie takich samych punc przez warsztaty obu artystów<sup>35</sup>. Wymiary i sposób ustawienia postaci na obrazach krakowskich wskazują, że były one skrzydłami tryptyku. Zeri oraz Topi jako część środkową tego tryptyku zaproponowali *Tronującą Madonnę z Dzieciątkiem*, niegdyś w prywatnej kolekcji w Ravello<sup>36</sup>. Przemawiają za tym jej wymiary oraz wprowadzenie tkaniny podobnej do tej na obrazach krakowskich. W tryptyku tym widoczne są również wpływy późnej twórczości Lorenzo di Niccolò, szczególnie w przedstawieniu Madonny, którą można porównać z Madonną Lorenza w Statens Museum w Kopenhadze. Wszystko to wskazuje, że należy przyjąć zaproponowane przez Topi datowanie obrazów w Muzeum Książąt Czartoryskich na pierwsze lata drugiego dziesięciolecia XV wieku.

**Awers: Św. Hieronim; rewers: Św. Mikołaj z Tolentino, tempera, deska, 73 × 40 cm, nr inw. XII-189 (il. 4 a–b)**

Obraz został zakupiony zapewne w Paryżu w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku. W spisie Jodki-Narkiewiczza został powiązany ze szkołą Giotta (s. 135, nr 228). Określenie to przekreślono i wpisano ołówkiem „szkoła florencka”. Jerzy Mycielski w roku 1893 opisał obraz następująco: „[...] poważny, czerwono ubrany sienieński także z późnego *trecenta* Ojciec Kościoła [...]”<sup>37</sup>. Ochenkowski powiązał obraz ze szkołą florencką z około 1400 roku (K.T. nr 41). Offner określił autora obrazu jako „Misericordia Master” z grupy naśladowców Orcagni, a dzieło uznał za lewe skrzydło poliptyku<sup>38</sup>. Różycka Bryzek zaproponowała autorstwo Andrea da Firenze<sup>39</sup>. W roku 1954 w pracowni konserwacji MNK z obrazu usunięto ściemniały werniks i odsłonięto złote tło. Deska jest obcięta u dołu; pierwotnie obraz przedstawiał św. Hieronima w całej postaci. Na odwrocie został przedstawiony św. Mikołaj z Tolentino (1245–1305) z nimbem wokół głowy, w habicie augustiańskim, ze skórzonym paskiem i z lilią. Obraz stanowił zapewne część ołtarza wykonanego dla kościoła augustiańskiego, ponieważ kult świętego szerzył się w jego macierzystym zakonie jeszcze przed oficjalną kanonizacją w roku 1446. Obraz na odwrocie, o ograniczonej gamie kolorów, został przemalowany w wieku XIX, ale pewne cechy stylistyczne, występujące również w przedstawieniu na awersie – jak uproszczony zarys postaci i obrysowujący ją kontur, sposób malowania i ułożenia dłoni – nie zostały zmienione, można więc rozpoznać styl autora dzieła, którym był zapewne Pseudo-Ambrogio Baldese. Obraz z twórczością tego anonimowego florenckiego artysty powiązał w 1996 roku Boskovits

<sup>35</sup> E. S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Angelico: Attribution, Chronology and Workshop Relationship in Tuscan Panel Painting, with Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430*, Oslo 1994, vol. I, s. 227, przyp. 26, s. 286, oraz idem, *Note sulla decorazione a punzone nei dipinti su tavola di Lorenzo Monaco* [w:] *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca a Rinascimento*, katalog wystawy, a. c. di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2006, s. 57.

<sup>36</sup> Zeri, *Sul catalogo...*, s. 77–78, przyp. 11; Topi, *o.c.*, s. 426.

<sup>37</sup> Mycielski, *Galerya obrazów...*, s. 20.

<sup>38</sup> Offner, *o.c.*, s. 9.

<sup>39</sup> A. Różycka Bryzek, *Nowe atrybucje kilku obrazów włoskich w Zbiorach Czartoryskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXII, 1960, nr 2, s. 203; atrybucję tę powtórzyła w katalogu wystawy z roku 1961 (zob. przyp. 9), s. 44–45, nr 19.



(opinia ustna). Artysta ten otrzymał określenie „Pseudo”, aby go odróżnić od Ambrogio Baldese (1352–1429), którego jedynym udokumentowanym dziełem są fragmenty niemal całkowicie zniszczonych fresków na fasadzie Compagnia del Bigallo we Florencji<sup>40</sup>. Pseudo-Ambrogio Baldese był artystą współczesnym Lorenzo Monaco (około 1370–1425), bardzo płodnym, reprezentującym jeden z najbardziej konserwatywnych trendów w malarstwie florenckim pierwszego trzydziestolecia XV wieku. Wykonywał cykle fresków, iluminacje w rękopisach, ale przede wszystkim obrazy sztalugowe. Podejmowano próby zidentyfikowania tego anonimowego artysty. Serena Padovani i Ugo Procacci zaproponowali utożsamienie go z Lippo d'Andrea di Lippo (1370/71–1451), który w roku 1402, jako „giovane Lippo”, pracował w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji przy cyklu fresków z Pasją Chrystusa w kaplicy Nerli<sup>41</sup>.

Postać świętego Hieronima w czerwonym stroju kardynalskim wyraźnie zarysowuje się na złotym tle. Sylwetka została potraktowana w sposób sumaryczny, obwiedziona ciemnym wyrazistym konturem; fałdy są uproszczone, mało zróżnicowane, twardo modelowane. Twarz o wąskich, blisko osadzonych oczach, prostym nosie, ze zmarszczkami na czole; włosy i zarost zostały potraktowane wyraźnie graficznie. Fałdy przy szyi od opadającego na plecy kaptura, zarówno w przedstawieniu św. Hieronima, jak i Mikołaja, są ukazane identycznie i powtarzają wypracowany przez artystę schemat, na przykład w postaci św. Cyryla z roku 1402 (Kaplica Męki w Santa Maria del Carmine we Florencji) oraz u św. Alberta z Trapani z roku 1420 (tryptyk, New Haven, Yale University Art Gallery). Obraz krakowski powstał zapewne później niż cykl fresków w zakrystii kościoła Santa Maria del Carmine (około 1410), z którego pochodzi postać św. Cyryla, ale przed powstaniem ołtarza w Yale University Art Gallery. Wydaje się, że obraz krakowski można datować na lata około 1410–1415, ponieważ widoczna jest w nim znajomość dzieł Lorenza Monaco z lat około 1407–1413, na przykład postać Mojżesza (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, około 1408–1410) lub też postaci w ołtarzu *Koronacji Marii* (National Gallery, Londyn, około 1407–1409).

**Tryptyk; obraz środkowy: Matka Boska z Dzieciątkiem, święci Franciszek i Klara; awers skrzydeł: Ukrzyżowanie ze św. Piotrem (?) i Oplakiwanie; rewersy skrzydeł: Święci Paweł i Piotr. Tempera, deska; część środkowa: 34,5 × 22,5 cm; skrzydła: 28,5 × 11 cm, nr inw. XII-182 (il. 5, 6)**

Najstarszym dziełem malarskim w kolekcji Czarторыskich jest niewielki tryptyk szkoły sienneńskiej z XIII wieku.

Tryptyk zakupiony został prawdopodobnie w Paryżu w latach sześćdziesiątych XIX stulecia. W spisie Jodki-Narkiewiczza czytamy: „N. Panna z Dzieciątkiem; po bokach Chrystus na krzyżu i w grobie [...]” nad tym ołówkiem napis Toskańska szkoła (Cimabue) (s. 136, nr 235). Ochenkowski (K.T. nr 178) określił tryptyk jako dzieło szkoły toskańskiej z oko-

<sup>40</sup> R. van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, vol. III, The Hague 1924, s. 612; vol. IX, 1927, s. 86–91.

<sup>41</sup> Pewną liczbę dzieł artysty nazywanego Pseudo-Ambrogio di Baldese zebrał R. Fremantle, o.c., s. 417–420; dzieje dochodzenia do określenia artysty oraz konstruowania jego dorobku omówili m.in. L. B. Kanter [w:] *Painting and Illumination...*, s. 318; Chiodo, *Lippo d'Andrea...*; L. Pisanì, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni Trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 45, 2001 (2002), s. 1–36.

ło 1280 roku. Tę atrybucję i datowanie powtórzyli Komornicki (nr 32) oraz Białostocki i Walicki (nr 2). W katalogu wystawy z roku 1961 Różycka Bryzek połączyła tryptyk ze szkołą sienieńską (s. 29–30, nr 1). Roberto Longhi i Carlo Ragghianti proponowali autorstwo Salerno di Coppo.<sup>42</sup> Edward Garrison i James Stubblebine włączyli krakowskie tabernakulum do zespołu dzieł Mistrza Klarysek, anonimowego malarza sienieńskiego<sup>43</sup>. Nadane mu umowne określenie pochodzi od obrazu z przedstawieniem *Marii i Chrystusa na tronie* w kościele konwentu klarysek w Sienie<sup>44</sup>. Offner zwrócił uwagę na stylistyczne podobieństwa pomiędzy tym wielkim sienieńskim obrazem i krakowskim tryptykiem<sup>45</sup>. Atrybucję tę przyjęła również Różycka Bryzek w roku 1978<sup>46</sup>. „Mistrz Klarysek” został uznany za naśladowcę Guida da Siena, który uchodził wówczas za pierwszego wielkiego i zarazem najważniejszego artystę szkoły sienieńskiej okresu przed pojawieniem się Duccia. Jednak wieloletnie badania Luciano Bellosiego, a następnie odkrycie w roku 1999 cyklu XIII-wiecznych fresków w tzw. krypcie pod katedrą sienieńską<sup>47</sup>, wykazały, że znaczna część dzieł przypisywanych Guido da Siena i jego warsztatowi została wykonana przez grupę artystów, którzy działali w Sienie w tym samym mniej więcej czasie. Bellosi ustalił ich nazwiska, porównując zachowane dokumenty płatności z istniejącymi malowanymi oprawami ksiąg i dokumentacją w sienieńskiej Bicchernie (biuro podatkowe) i Gabelli (biuro rachunkowe). Następnie starał się znaleźć wspólne cechy stylistyczne malowideł z okładek i innych dzieł z kręgu Guida. W ten sposób ustalił nazwiska takich malarzy, jak Dietisalvi di Speme, Guido di Graziano czy Rinaldo da Siena, udokumentowanych pomiędzy rokiem 1250 a 1302<sup>48</sup>. Wszyscy oni pracowali przy zespole fresków w tzw. kryp-

<sup>42</sup> R. Longhi, *Studi polacchi sulla pittura italiana*, „Paragone” XV, 1964, n. 173, s. 53; C. Ragghianti, *Pittura italiana a Cracovia*, „Critica d'Arte” X, 1963, n. 59–60, s. 56–57; krakowski obraz został również wymieniony wśród dzieł przypisywanych Salerno di Coppo [w:] M. B. Oskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100–1270*, Florence 1993, s. 595.

<sup>43</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Florence 1949, s. 15 (obraz krakowski na s. 132, nr 347); J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, s. 67–69, 89–91, 99–100 (nt. obrazu krakowskiego, zob. s. 101–102, il. 56–58).

<sup>44</sup> Pierwotnie obraz ten znajdował się we franciszkańskim konwencie Santa Petronilla poza Porta Camollia; obecnie jest przechowywany w kościele klasztoru klarysek w Sienie (tempera na desce o wymiarach 97 × 59 cm). Na temat obrazu zob.: Stubblebine, *o.c.*, nr kat. VIII, s. 67–68; S. Spannocchi [w:] *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a c. di A. Bagnoli, R. Bartalini, G. Fattorini, L. Bellosi, M. Laclotte, [katalog wystawy], Siena, S. Maria della Scala, Museo dell'Opera del Duomo, Milano 2003, nr kat. 9.

<sup>45</sup> R. Offner, *Guido da Siena and A.D. 1221*, „Gazette des Beaux-Arts” XXXVII, 1950, s. 73, p. 8.

<sup>46</sup> A. Różycka Bryzek [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich...*, s. 146, nr 1 (tutaj zebrana wcześniejsza literatura).

<sup>47</sup> Freski te zostały odkryte w roku 1999 w tzw. krypcie pod apsydą katedry w Sienie. Mimo takiego określenia w rzeczywistości nie jest to krypta, ale przedsionek z wejściem prowadzącym do nawy katedry powstały równocześnie z całą katedrą. W roku 1317 rozpoczęto tutaj budowę baptysterium, co pociągnęło za sobą zasypanie całego pomieszczenia gruzem. Ściany tego pomieszczenia zdobił cykl fresków z przedstawieniami ze Starego i Nowego Testamentu. Zachowały się m.in.: *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Boże Narodzenie*, *Pocałunek Judasza*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu*.

<sup>48</sup> L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, „Prospettiva” LXI, 1991, s. 6–20 oraz *idem*, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido Graziani*, „Prospettiva” LXII, 1991, s. 15–28. Oba artykuły zostały przedrukowane [w:] *idem*, „I vivi

cie katedry sienneńskiej, prawdopodobnie wraz z młodym Ducciem, od drugiej połowy lat sześćdziesiątych po połowę lat siedemdziesiątych XIII wieku. Trwają prace nad próbą rozróżnienia udziału poszczególnych malarzy w tym dziele<sup>49</sup>. „Mistrz Klarysek” to zapewne Rinaldo da Siena, który jest autorem malowidła na okładce z Biccherny z roku 1278, przedstawiającego kamerlinga don Bartolommeo de Alexis, mnicha z San Galgano (obecnie Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, nr M 580). Bellosi porównał styl obrazka na okładce z dziełem w klasztorze klarysek, od którego pochodzi umowne określenie artysty. Zachowane dokumenty związane z Rinaldem da Siena z lat 1274–1281 wskazują, że żył i pracował krótko, i zapewne zmarł młodo. Mimo tak niedługiej kariery zespół wiązanych z nim dzieł jest bardzo zróżnicowany: są to zarówno obrazy wielkoformatowe (*Maria tronująca z Chrystusem*, nastawa ołtarzowa w Brooks Museum of Art w Memphis, malowany wielki krzyż z konwentu San Girolamo, obecnie w Museo Civico w San Gimignano), freski w tzw. krypcie katedry sienneńskiej, jak i małe dewocyjne przedstawienia w Krakowie i Londynie (National Gallery) oraz wysokiej klasy iluminacje w rękopisach z końcowego etapu jego twórczości<sup>50</sup>. W dziełach Rinalda wyraźne są wpływy sztuki bizantyńskiej połączone z nowymi rozwiązaniami zaczerpniętymi z dzieł Coppo di Marcovaldo czy Cimabuego. W świetle tych nowych odkryć datowanie tryptyku krakowskiego przez Stubblebine’a na lata dziewięćdziesiąte wieku XIII jest zdecydowanie za późne. Powstał on niewątpliwie w latach siedemdziesiątych, jednak nie ma zgodności co do bardziej precyzyjnego jego datowania. Kształt krakowskiego tryptyku z półkolistym zamknięciem części środkowej wpisanej w trójkątny tympanon występuje w niewielu tego typu dziełach. Garrison wymienia zaledwie dwa takie przykłady: duży tryptyk Mistrza z San Gaggio (Garr. 349) i tryptyk krakowski (Garr. 347). Dwa niemal identyczne małe tryptyki powstały w kręgu naśladowców Duccia (Boston, Londyn)<sup>51</sup>. We wszystkich tych małych tryptykach skrzydła boczne po zamknięciu chowają się we wgłębieniu utworzonym przez część środkową. Victor Schmidt przywołuje opinię Kurta Weizmanna<sup>52</sup>, który stwierdził, że ten typ tryptyku ukształtował się w XII wieku w Bizancjum. Jednym z przykładów może być bizantyńska ikona datowana na trzecią ćwierć XIII wieku (obecnie w klasztorze

*parean vivi*”: *scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006 („Prospettiva”, CXXI/CXXIV, 2006), s. 56–84, i poszerzone o dodatek: *idem*, *Approfondimenti in margine a Cimabue* [w:] *ibidem*, s. 85–94.

<sup>49</sup> A. Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali* [w:] *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a c. di R. Guerrini, M. Seidel, Cinisello Balsamo–Milano 2003, s. 105–145.

<sup>50</sup> Por. Stubblebine, o.c.; A. Bellosi, *Precedenti e contemporanei senesi di Duccio* [w:] *Duccio. Alle origini...*, s. 39–41; *idem*, *Approfondimenti...*, s. 90–94. Znane są dwa rękopisy z miniaturami Rinalda, przechowywane w Biblioteca Medicea Laurenziana we Florencji (z trzema przedstawieniami figuralnymi) oraz w Bibliothèque Nationale de France w Paryżu (cztery miniatury figuralne); por. Spannocchi [w:] *Duccio. Alle origini...*, s. 78–85, nry kat. 10, 11.

<sup>51</sup> Boston, Museum of Fine Arts, nr 45.880; Londyn, National Gallery, nr 566, omówione [w:] J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, s. 48–52 oraz D. Bomford (i in.), *Italian Painting Before 1400*, London 1989 (*Art in the Making*), s. 90–97.

<sup>52</sup> V. M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400*, Firenze 2005, s. 250–251; K. Weizmann, *Crusader Icons and Maniera Greca* [w:] *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, Wien 1984, s. 143–170, zvl. s. 153.

św. Katarzyny na górze Synaj). Mniej więcej w tym samym czasie powstał naśladowujący ją tryptyk namalowany we Florencji (obecnie w Yale University Art Gallery w New Haven, nr 1871.4)<sup>53</sup>. Oba te tryptyki, w przeciwieństwie do przykładów sienneńskich, mają u góry zamknięcie prostokątne, a nie trójkątne.

Środek tryptyku krakowskiego zajmuje tronująca Madonna z Dzieciątkiem. Madonny w małej skali bardzo często powtarzały wizerunki z obrazów monumentalnych<sup>54</sup>. Praktyka taka stała się szczególnie częsta w drugiej połowie XIII wieku. Nazwiska osób zamawiających te niewielkie, przeznaczone do prywatnej dewocji dzieła są zazwyczaj nieznane. Jednak ze względu na ich ikonografię można wysunąć przypuszczenie, że znaczna część zleceniodawców pochodziła z kręgów powiązanych z zakonami franciszkanów i dominikanów<sup>55</sup>. Wyobrażenie na obrazie krakowskim, u stóp tronu, klęczących świętych Franciszka z Asyżu i Klary, założycieli zakonów franciszkańskich, wydaje się potwierdzać to przypuszczenie. W *Madonnie* Rinalda da Siena wyraźnie widoczny jest wpływ wielkich obrazów z Madonnami Guida da Siena i jego kręgu. Układ górnej części ciała Madonny i Dzieciątka ze skrzyżowanymi nogami przywodzi na myśl *Madonnę tronującą z Dzieciątkiem* na obrazie Guida da Siena w Palazzo Publico w Sienie (niegdyś stanowiła część środkową ołtarza w kościele San Domenico<sup>56</sup>) z lat siedemdziesiątych oraz *Madonnę z aniołami*, niegdyś również przypisywaną Guido da Siena, ale obecnie wiązanej z Dietisalvim di Speme (po roku 1262; Siena, Pinacoteca Nazionale, nr 587)<sup>57</sup>. Schemat kompozycyjny tych Madonn wywodzi się od bizantyńskiego pierwowzoru, należącego do typu określanego mianem Hodegetrii, w którym Maria wskazuje ręką na Jezusa jako drogę przyszłego zbawienia. W obrazach sienneńskich Maria pochyla głowę w kierunku Dzieciątka, które odchyła się lekko do tyłu i patrzy w górę na Marię. Taki układ, w przeciwieństwie do bizantyńskiego pierwowzoru, wprowadza bardziej „ludzkie” relacje pomiędzy postaciami. Pozycja dolnej części ciała Madonny Rinalda da Siena, ze zgiętą prawą nogą, której kolano układa się w bok na prawo, przy skręcie tułowia w lewo, powtarza kontrapost Madonny Coppo di Marcovaldo w Santa Maria dei Servi w Orvieto (po roku 1262). W obu swoich Madonnach – w Santa Maria dei Servi w Sienie z roku 1261 oraz w Orvieto – Coppo wprowadził złote linie dla podkreślenia układu fałdów na sukni Marii i Dzieciątka – element

<sup>53</sup> Schmidt, *o.c.*, s. 33, il. 14.

<sup>54</sup> Schmidt, *o.c.*, s. 183n.

<sup>55</sup> Schmidt, *o.c.*, s. 187. Szerzej na ten temat, z podaniem wcześniejszej bibliografii, zob. A. Debres, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.

<sup>56</sup> Stubblebine, *o.c.*, s. 30–41, nr IVa. Twarze postaci całkowicie przemalowane w warsztacie Duccia; widoczna na obrazie data 1221, jak ustalono, nie odnosi się do czasu jego powstania, lecz jest to data śmierci św. Dominika. Autor proponuje tutaj również rekonstrukcję całego ołtarza ze skrzydłami, na których widnieją sceny narracyjne, i częścią centralną, na której wyobrażono Madonnę. Z rekonstrukcją tą nie zgadza się H. W. van Os, *Sienese Altarpieces, 1215–1460: Form, Content, Function*, vol. I: 1215–1344, Groningen 1984, s. 25.

<sup>57</sup> Madonna z kolekcji Galli-Dunn – Stubblebine, *o.c.*, s. 80, kat. XIII – warsztat Guido da Siena, lata siedemdziesiąte; Bellosi łączy ją z Dietisalvim di Speme, por. Bellosi, *Precedenti...*, s. 39 (na s. 49, przyp. 12, podaje wcześniejszą literaturę dotyczącą tego artysty).

wywodzący się ze sztuki bizantyńskiej<sup>58</sup>. Podobny system chrysograficzny odnajdujemy na obrazach Rinalda da Siena. Dzieciątko u Rinalda, na wzór przedstawień bizantyńskich ma na nogach sandały, a w lewej ręce trzyma zwój. Madonny na obrazach Rinalda, podobnie jak u Coppo, mają na głowach białą chustę, opadającą miękkimi fałdami na ramiona – element, który zniknie w dziełach Duccia i jego szkoły. U Rinalda można też zauważyć ciekawy szczegół: pomiędzy palcami Marii przepleciony jest kawałek brzegu tuniki Dzieciątka. Podobny motyw spotykamy w *Madonnie z Dzieciątkiem* Berlinghiera (czynny około 1228 – zm. około 1236), malarza z Lukki (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr 60.173). Zdaniem Stubblebine’a jest to zapożyczenie ze sztuki bizantyńskiej<sup>59</sup>. Malując swój niewielki dewocyjny ołtarzyk, Rinaldo da Siena mógł znać nie tylko *Madonnę* Guida z San Domenico, ale również jej kopię, zamówioną po roku 1269 przez augustianów w San Gimignano (obecnie w tamtejszej Galleria del Palazzo Comunale), w której, podobnie jak u Rinalda, u stóp tronu klęczą suplikanci – św. Augustyn i św. Julian (zm. 1269)<sup>60</sup>. Płaski, symetryczny tron w środkowym obrazie tryptyku krakowskiego jest bliski jego wyobrażeniom w *Madonnie* Coppo z roku 1261. Za tronem, który nie ma zaplecka, anioły trzymają honorową tkaninę.

Scena *Ukrzyżowania* na lewym skrzydle tryptyku, również została ukazana zgodnie z konwencją bizantyńską. Chrystus jest martwy, jego głowa opada na lewe ramię, a ciało osuwa się w dół na wyciągniętych skośnie w górę ramionach, w partii bioder odchyła się od drzewca krzyża w lewo. Szczególną uwagę zwraca sposób ułożenia nóg Chrystusa: prawa noga jest nałożona na lewą, a prawa stopa układa się poziomo i zachodzi na stopę lewą tak, że obie przybite są jednym gwoździem. Ten typ Ukrzyżowania był stosowany w drugiej połowie XIII wieku zarówno we Florencji (krąg Cimabuego, np. u Corso di Buono), jak i w Sienie<sup>61</sup>. W malarstwie sienieńskim znany jest z fresku w tzw. krypcie katedry sienieńskiej oraz z malowanego krucyfiksu Rinalda da Siena w San Gimignano<sup>62</sup>. Według Paula Thoby’ego typ ten ukształtował się w pierwszej połowie XIII wieku, a pierwsze przykłady znane są z miniatur angielskich i francuskich. Motyw ten przeszedł

<sup>58</sup> J. H. Stubblebine, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, „Dumbarton Oak Papers” XX, 1966, s. 94–95, zwraca uwagę, że system dekoracji szat złotymi liniami zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, w Bizancjum i we Włoszech, w późnym XII i w 1. połowie XIII wieku jest rzadki. Uważa on, że zastosowanie tego typu dekoracji w *Madonnie* Coppo wiąże się ze znacznie wcześniejszym odrodzeniem tej techniki w Bizancjum.

<sup>59</sup> Stubblebine, *Byzantine Influence*, s. 89.

<sup>60</sup> Stubblebine, *Guido da Siena*, o.c., il. 60, kat. XXIV.

<sup>61</sup> L. Bellosi, *Su Corso di Buono* [w:] „*I vivi parean vivi*”..., s. 95–102; autor omawia ten typ Ukrzyżowania w związku z dwoma malowanymi krzyżami, m.in. najbardziej reprezentatywnym dla tego typu w Fogg Museum, Cambridge (Mass.), które przypisuje Corso di Buono, artyście z kręgu Cimabuego. Na s. 101, przyp. 7 wymienia wszystkie znane mu przedstawienia tego typu Ukrzyżowań z takim właśnie układem stóp.

<sup>62</sup> Malowany krucyfix Rinalda da Siena w San Gimignano powstał zapewne w późnym okresie jego twórczości. Bellosi uważa, że tabliczka z Biccherny z 1278 roku, *Ukrzyżowanie* oraz miniatury w Bibliothèque Nationale w Paryżu pochodzą z ostatniego okresu twórczości tego artysty i wykazują wpływy wczesnej sztuki Cimabuego (*Ukrzyżowanie* w Arezzo). W przedstawieniu tym zwraca uwagę niezwykle szczegół – umieszczenie na końcach poprzecznej belki krzyża przedstawień proroków (Bellosi 1991, s. 16; idem, *Precedenti...*, s. 40–41).

następnie do witraży i rzeźby monumentalnej<sup>63</sup>. Malarze tokańscy przejęli go zapewne z dzieł Nicolo Pisana, który taki typ Ukrzyżowania przedstawiał na swoich marmurowych ambonach – w baptysterium w Pizie (około 1255–1260) i rozpoczętej około roku 1266 ambonie w katedrze sieneńskiej. Bolejące postaci pod krzyżem są podobne do Marii i św. Jana Ewangelisty po bokach *Ukrzyżowania* w San Gimignano. Św. Jan wspiera pochyloną głowę na prawej dłoni, natomiast Maria unosi prawą rękę ku górze, wskazując na Chrystusa na krzyżu. Postać klęcząca pod krzyżem jest zniszczona i trudna do zinterpretowania; nie ma też atrybutów. Zdaniem Różyckiej Bryzek może to być św. Piotr, ponieważ taka tradycja ikonograficzna istnieje w grupie tzw. krucyfików franciszkańskich, na których w XII–XIII wieku często przedstawiano scenę zaparcia się św. Piotra lub tylko jej symbol – koguta na kolumnie<sup>64</sup>. Motyw aniołów unoszących się wokół krzyża nie występuje w innych przedstawieniach z kręgu Guido da Siena. Pojawia się on natomiast na fresku Cimabuego w górnym kościele w Asyżu z początku lat osiemdziesiątych XIII wieku.

Kompozycja sceny *Oplakiwania*, jednego z największych tematów sztuki bizantyńskiej, została w pełni ukształtowana i rozwinięta w XII stuleciu<sup>65</sup>. Jednym z najciekawszych i najbardziej ekspresyjnych przedstawień tego typu jest fresk w Nerezi (Republika Macedonii, dawna Jugosławia) z lat sześćdziesiątych XII wieku. Maria obejmuje martwego Chrystusa i przytula swoją twarz do jego twarzy. W scenie uczestniczy również św. Jan Ewangelista, który trzyma rękę Chrystusa, oraz pochyleni u jego stóp Nikodem i Józef z Arymatei. Do grupy tej zbliżają się rozpaczające niewiasty. Ten typ kompozycji był naśladowany przez artystów sieneńskich i często pojawiał się w małych przedstawieniach narracyjnych<sup>66</sup>. W obrazach tych jednak, w przeciwieństwie do bizantyńskiego wzoru, postaci zostały zbliżone do siebie i częściowo utraciły swoje właściwe funkcje<sup>67</sup>.

Na zewnętrznych skrzydłach tryptyku zostali ukazani święci Piotr i Paweł. Ten ostatni został wyobrażony z uniesionym mieczem, podobnie jak u Duccia. Malowidła te zostały jednak dodane w późniejszym czasie. Początkowo zewnętrzna powierzchnia skrzydeł mogła być pokryta jakimś wzorem lub marmoryzacją, jak w tryptykach w Bostonie i Londynie.

<sup>63</sup> P. Thoby, *Le Crucifix, des Origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, s. 156.

<sup>64</sup> Notatki dotyczące włoskich obrazów przechowywane w Dziale Malarstwa MNK.

<sup>65</sup> O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, s. 224–225.

<sup>66</sup> Np. na skrzydle ołtarza z San Domenico, tzw. obrazy z Badia Ardenga, obecnie w Pinakotece w Sienie (Stubblebine, *Guido da Siena*, kat. IV c-12); Bellosi uważa, że ekspresja tych przedstawień jest bardziej wyrazista i żywsza niż u Guida da Siena i przypisuje autorstwo niektórych z nich Dietisalviemu di Speme (por. Bellosi, *Precedenti...*, s. 38–39).

<sup>67</sup> Warto jeszcze zwrócić uwagę, że rozwiązanie kompozycyjne scen *Oplakiwania* i *Ukrzyżowania* na freskach w krypcie katedry sieneńskiej jest bardzo zbliżone do tych przedstawień na krakowskim tryptyku. Bagnoli w swoim artykule sugeruje, że tę część fresków mógł wykonać Rinaldo da Siena (Bagnoli, *o.c.*, s. 119n).



1. Francesco Cenni, *Matka Boska z Dzieciątkiem i świętymi*, ok. 1375–1380 (nr inw. XII-191)  
(fot. M. Studnicki)



Od prawej:

2. Mistrz roku 1416, *Święci Jakub Starszy i Michał Archanioł* (nr inw. XII-219) (fot. M. Studnicki)
3. Mistrz roku 1416, *Święci Jan Chrzciciel i Mateusz* (?) (nr inw. XII-220) (fot. M. Studnicki)





- 4a. Lippo d'Andrea, *Św. Hieronim*, ok. 1410–1415 (nr inw. XII-189) (fot. M. Studnicki)
- 4b. *Odwrocie – Św. Mikolaj z Tolentino* (zdjęcie archiwalne, fot. R. Kubiczek)



5. Rinaldo da Siena, Tryptyk, lata siedemdziesiąte XIII wieku – otwarty (nr inw. XII-182) (fot. M. Studnicki)



6. Rinaldo da Siena, Tryptyk, lata siedemdziesiąte XIII wieku – zamknięty (nr inw. XII-182) (fot. M. Studnicki)