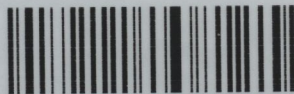






Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339604





STEFAN S. KOMORNICKI

FRANCISZEK FLORENTCZYK  
I PAŁAC WAWELSKI

KRAKÓW 1929

DRUKARNIA UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM JÓZEFA FILIPOWSKIEGO

Wielce Szanownemu Panu  
Prof. D. Feliksowi Koperskiemu  
dyktorowi Muzeum Narodowego  
ofiarownicy

3. III. 1930.

autor

STEFAN S. KOMORNICKI

FRANCISZEK FLORENTCZYK  
I PAŁAC WAWELSKI

KRAKÓW 1929

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM JÓZEFA FILIPOWSKIEGO

III 29.649

Odczyt wygłoszony na posiedzeniu Komisji  
historji sztuki Polskiej Akademji Umiejętności dnia  
22 marca 1928 roku, następnie uzupełniony i rozsze-  
rzony.

Osobne odbicie  
z »Przeglądu historji sztuki«  
rocznik I. zeszyt 3.  
z dodatkiem jednej tablicy,  
w 50 numerowanych  
egzemplarzach.

29

Akc. Nr. K-2238/58



## I

Dotychczasowe nasze wiadomości o pierwszym budowniczym, czy budowniczych pałacu renesansowego na Wawelu streszczają się w tem, że w latach 1507—1509 prowadził tę budowę Włoch Franciszek niewiadomego nazwiska, w latach zaś 1510—1516 Franciszek della Lora albo Lori. Pierwszy z tych Franciszków miałby być uczniem Ambrogia da Milano, przybyłym około r. 1485 na Węgry, a stąd w r. 1502 do Krakowa; drugi, florentczyk, z matki pochodzącej z Settignano, a synowiec dwóch uczniów, czy pomocników L. B. Alberti'ego, miał przybyć w r. 1509/10 wprost z Florencji do Krakowa i tu umrzeć w r. 1516.

Co do Franciszka, dla którego ustaliło się w nauce, w braku nazwiska, poprostu miano Włocha lub Italusa, wiadomo z polskich źródeł ogłoszonych w wyjątkach przez Pawińskiego, że przyjęty był w służbę królewicza Zygmunta w Krakowie około 15 lutego 1502 r. na jeden rok, za wynagrodzeniem 100 zł. Franciszek zwany jest w rachunkach stale muratorem. Dnia 19 lub 20 maja 1502 r. królewicz opuszcza Kraków, wypłaciwszy Franciszkowi do dn. 8 maja razem ok. 30 i  $\frac{1}{2}$  zł; więcej źródło to w części ogłoszonej przez Pawińskiego o muratorze owym nie wspomina.

Po pięcioletnim milczeniu źródeł pojawiają się rachunki Andrzeja Kościeleckiego z żup wielickiej i bocheńskiej z lat 1507—1509;

wymieniają one od 26 maja 1507 r. znów Franciszka Włocha (Italus lub Italicus), którego tytuł jest *murator* lub *marmorarius*; ten między 26 maja a 20 czerwca 1507 r. jeździł sam, potem posyłał robotników na Węgry do Budy. Dn. 1 lipca otrzymuje on za asygnacją Jana Bonera 50 zł zdawna należnej, a zatrzymanej mu zapłaty; podobnie 21 listopada tegoż roku 20 grzywien, czyli 32 zł. Pracuje ze zmienną ilością towarzyszków, ma ich od trzech do sześciu, częściowo sprowadzonych z Budy Włochów. Franciszek pobiera rocznie w przybliżeniu 100 zł, a jego towarzysze po ok. 75 zł, prócz strawnego i (od Ś. Michała 1507) kwaterowego. Stan ten z nieznaczniemi zmianami trwa do 12 kwietnia 1509 r., a na 16 kwietnia urywają się rachunki Kościeleckiego. Do 10 czerwca 1510 jest w źródłach znów luka zupełna, zaś od tej daty do 30 kwietnia 1511 r. źródło drugorzędne, bo znane nam tylko z wyciągów robionych po polsku w XIX w., wymienia Franciszka Włocha kamieniarza (*marmorarius*) z sześciu pomocnikami, z płacą taką samą lub może nieco mniejszą jak w latach 1507—1509. Franciszek miał wtedy odbyć podróż na Węgry po »czeladników umiętnych w jego sztuce« i sprowadził ich trzech. Na tem urywają się na dłuższy czas wiadomości z polskich źródeł o budowniczym, czy budowniczych pałacu wawelskiego; dopiero pod datą 17 października 1516 r. zapisuje

Decjusz śmierć Franciszka Italusa, którego zowie *architectus insignis*; mówi też o nim, że wykończył *suo ingenio* dwa skrzydła zamku: północne i zachodnie we wszystkim co tam powstało *Italici operis*. Wreszcie pod 30 września 1518 r. wymieniają Consularia Cracoviensia Jana lapicidę, adoptowanego syna *Francisci florentini lapicide et muratoris Regie maiestatis*; ten Franciszek Florentczyk zmarł, jak wyraźnie powiedziano, »tu w Krakowie«, przekazawszy testamentnie przybranemu synowi 300 zł węgierskich; wypłaty tej sumy dokonał Caspar neapolitańczyk jako *fideicommissarius*. Tyle podają, jak dotąd, źródła polskie.

Wcześniej już próbowano sięgnąć do źródeł włoskich. Prof. Sokołowski, polegając na powadze Gaetana Milanesi'ego, sumiennego wydawcy Żywotów Vasari'ego, których 3 tomy były już wówczas wydane, zużytkował dwukrotnie wiadomości udzielone mu przez Milanesi'ego w liście z 29 maja 1879 r.: raz w rozprawie »O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia u nas« (w 300-ą rocznicę Jana Kochanowskiego, Kraków 1884), drugi raz w artykule »Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau« (Rep. f. Kunstw. 1885). Zapewne starając się o zwięzłość w podawaniu dat, by więcej miejsca poświęcić rozważaniom o prawdopodobnych związkach artysty z innymi ogniskami sztuki włoskiej, połączył Sokołowski te wiadomości, z czego wynikły przedstawienia i podwojenia faktów: i tak Angelica, żona Francesca della Lora, nazwana jest w innym miejscu jego matką, zaś zapis na rzecz Angeliki uczyniony jakoby w chwili wyjazdu w r. 1509 (bez daty dziennej), powtarza się jako testament pod dniem raz 15, to znów 25 kwietnia 1515 r. Sokołowski uważał jednak Francesca della Lora za pierwszego budowniczego pałacu renesansowego na Wawelu i oczywiście przypuszczał, że roboty rozpoczęto dopiero w r. 1509.

W r. 1893 ukazały się Pawińskiego »Młode lata Zygmunta Starego« z wyciągami rachunków dworu królewicza. W dwa lata później zużytkował je dr. Kopera, pisząc »Grobowiec Olbrachta«. Opierając się pozatem na wyni-

kach prac Sokołowskiego, zbudował hipotezę o dwóch Franciszkach Włochach w służbie Zygmunta Starego w ciągu lat czternastu; pierwszy Franciszek, nieznanый jeszcze Sokołowskiemu w r. 1884, miał działać na Wawelu od r. 1502 – 1509 (*picturae aedificiorum*), drugi, Francesco della Lora »albo Lori«, od r. 1509 czy 1510—1516. Hipoteza ta weszła następnie do dziejów »Wawelu« dr. Tomkowicza wraz z datami powtórzonemi za Sokołowskim. Raz jeszcze powrócili do tej sprawy S. Cercha i dr. Kopera w pracy o »Giovannim Cinim«, gdzie wspominają o usiłowaniach sprawdzenia nazwiska ojca Angeliki della Lora, Balsimelli'ego, przy pomocy zarządu florenckiego Archivio di Stato; pomocy tej jednak Zarząd ów odmówił, wskutek czego autorowie — widząc niedbałą korektę w niemieckiej rozprawie Sokołowskiego — sami ustalili nazwisko na »Baldinelli«. W pracy o Cinim napotykamy wzmianki o Lorim, opatrzone w amplifikacje: autorowie uważają Lori'ego poprostu za ucznia L. B. Alberti'ego, a dalej, powołując się na Müntza (*Les arts à la cour... Innocent VIII* etc., str. 165) dają ojcu Francesca imię Bartłomieja, który pracował w r. 1500 na zamku Ś. Anioła w Rzymie (zresztą jako *faber lignarius*) i wyprowadzają stąd wnioski o migracji florenckich artystów przez Rzym, a wraz z nimi rzymskiego stylu, do Polski.

Tak więc ta utarta już w nauce i coraz bardziej wydeptywana ścieżka prowadzi nas coraz dalej od źródeł, a bodaj że i od szczegółowych badań nad cechami stylowymi zabytku o tak wielkiem dla nas znaczeniu, jak pałac wawelski. Wnioski wyprowadzane z źródłowych wiadomości mogą się nieraz okazywać słusznemi, a nawet skierowywać badania ku nowym, nieprzewidywanym zdobyczom. Na to jednak źródła muszą być dostatecznie pewne, a wnioski z nich wtedy dopiero mogą nabrać wartości dla historii sztuki, gdy drugą przesłanką będą dodatnie wyniki szczegółowego i porównawczego rozbioru zabytków. Nie twierdząc, że tego nie zrobiono dotąd w odniesieniu do pałacu wawelskiego, postaram się oświetlić nieco sprawę jego pierwszego budowniczego, oraz

sprawę t. zw. Francesca della Lora czy Lori, nie dotykając narazie czynnej roli Zygmunta Starego w budownictwie pierwszej połowy XVI w., którą wypadnie zająć się osobno.

Dążąc do złożenia ogólnego obrazu budownictwa Odrodzenia w Polsce natknąłem się zaraz u wstępu na trudności w określe- niu osoby, stanowiska i zabytków działal- ności pierwszego, a raczej rzeczywistego twórcy pałacu renesansowego na Wawelu, ściślej biorąc jego dziedzińca, arkadowego, gdyż ten tylko zachował się jako względna całość. Dotychczasowe opracowania zdawały się bowiem stwierdzać ponad wszelką wątpli- wość, że w r. 1509 czy 1510 nastąpiła nie- tylko zmiana kierującego budowniczego Fran- ciszka Włocha bez nazwiska na Franciszka Lori'ego, ale także domniemana zmiana pla- nów budowy. Franciszek Włoch pierwszy, jakoby jeden z »najlepszych uczniów« Am- brogia da Milano, chociaż »słaba siła twór- cza«, dokonawszy w latach 1502 do (zapewne) 1505 w zachodnim skrzydle pałacu jakichś przeróbek, z których pozostało kilka szcze- gółów architektonicznych, rozpoczął przed 4 maja 1507 r. przebudowę tego skrzydła na większą skalę, jednak w skromnym kształcie, bez krążganków. W r. 1509/10 ustąpić miał miejsca przybyłemu z Florencji Francescowi della Lora, a to dlatego, że budowniczy tego nazwiska opuścił jakoby, według Milanese'go, Florencję w r. 1509 wyruszając do Polski. Przy sprawdzaniu dat w pracach Sokołow- skiego, które były podstawą dla następnych, zauważyłem poza niedostatkami korekty, że 1) przy roku 1509 brak daty dziennej, czyli że wiadomość oparta jest conajmniej na de- dukcji, 2) że sprawa zeznania przez della Lorę »testamentu« przy wyjeździe w r. 1509, powtarza się w r. 1515. Ponieważ na takich twierdzeniach opierała się cała konstrukcja hipotezy o dwóch architektach kierujących budową pałacu wawelskiego w latach od 1502, względnie od 1507—1516, należało ko- niecznie dotrzeć do źródła wspomnianych niejasności. Szczęściem w materiałach po Sokołowskim znalazł się (zbiory Kom. hist. szt., koperta 110) list G. Milanese'go, nieda- towany, a według przypisku w polskiej roz-

prawie pisany 29 maja 1879 r. (na podsta- wie stempla pocztowego?). Milanese, widocz- nie zapytany listownie przez Sokołowskiego o daty do artystów włoskich w Polsce, po- wołuje się w tym liście na odpowiedź, którą był dał po szczegółowych poszukiwaniach na te same pytania, postawione przed »ro- kiem z górą« przez »*Representans de la Mu- nicipalité de Cracovie*« burmistrzowi (*sin- daco*) Florencji. Między burmistrzem a Mila- nese'm pośredniczył dyrektor Akademji Sztuk Pięknych we Florencji. Ustęp odnoszący się do Franciszka brzmi w liście Milanese'go dosłownie i w całości tak: »*Et quant a le François florentin, je avais trouvè qu'il etait architecte et fils de Philippe de la Lora, ou Lori de Settignano, et que de l'an 1509, ayant resolu de partir par la Pologne, il fit son testament, laissant a sa femme une maison, en cas qu'il fut mort dans ce lointain lieu*«. List ten nie zawiera zwrotu »*Fà di 25 aprile 1515 una donazione ad Angelica sua moglie e figlia del fu deto Balcinelli da Settignano, dell uso e usu- frutto di suoi lavori*« (przypisek 7 w Rep. f. Kunstwiss. 1885, str. 412 413). Należało więc znaleźć list burmistrza Florencji do »przedstawicieli miasta Krakowa«, pocho- dzący zapewne z pierwszej poł. r. 1878. Dzien- nik podawczy Magistratu krakowskiego z te- goż roku (przechowany w Archiw. aktów daw.) nie zawiera żadnych śladów korespon- dencji z Florencją. Natomiast w materiałach po Sokołowskim (kop. 110) znalazł się jeszcze list oryginalny Municipio di Firenze z dnia 1 października 1878 r., adresowany do hr. Konstantego Przezdzieckiego w Warszawie (ul. Rymarska), jako odpowiedź na list tegoż z dnia 20 czerwca 1878. Pismo Municipio daje wiadomości o następujących artystach: 1) Bartolommeo, 2) Giovanni di Niccolo Alberighi o Gucci, 3) Francesco della Lora i 4) Giovanni Cini; tych samych osób tyczy się także list Milanese'go do Sokołowskiego. O Francescu pisze Municipio dosłownie: »*Francesco di Filippo Lori o della Lora, architetto, che intendendo ire ad partes Po- lonie, et sic longinquas et interim posset mori, fa di 25 di Aprile 1515 una donazione*

*ad Angelica sua moglie e figlia del fu Dato Baltimelli da Settignano, dell' uso e usufrutto de' suoi lavori*«. Zatem bez różnicy w faktach to samo, co Milanese do Sokołowskiego, data tylko jest inna i to jedyna; Milanese podaje także jedną tylko datę 1509 związaną z faktem, zaszłym według pisma Municipio 25 kwietnia 1515 r. Nabrawszy stąd pewności, że datę 1509 podał Milanese z pamięci i błędnie, zwróciłem się do R. Archivio di Stato we Florencji z prośbą o odszukanie i skopjowanie aktów, odnoszących się do Francesca Lori »o della Lora«. Tym razem dyrekcja tego archiwum w osobie dr. Umberta Dorini'ego załatwiła prośbę jak najprzychylniej, powierzając poszukiwania »osobie, która oddała się im z wielkim zapalem, starannością i wytrwałością«.

Wynik tych poszukiwań jest dość obfity: składa się z kopij ośmiu dokumentów i z obszernego sprawozdania z pracy. Zastrzegam się, że mojem zdaniem wyniki te powinny być sprawdzone na miejscu przez polskiego uczonego; dosłowne kopje i sprawozdania pozwalają jednak już dziś wyrobić sobie o roli Francesca della Lora w Polsce sąd nieco odmienny od dotychczasowego.

W aktach florenckiego Archivio di Stato brak *Matricoli dei maestri di pietra e legname*; jest tylko wyciąg z niej, obejmujący *Debitori e creditor* z lat 1465–1525; wyciąg ten wymienia tylko Francesca di Filippo Mati w latach 1507–1522, Francesca di Bartolommeo di Lore, *scalpellatore*, w latach 1465–1474 (zapewne identycznego z wymienianym przez Müntza przy budowie Fontana Trevi), wreszcie Francesca di Filippo *scalpellatore da Rovizzano vocato Fantino* w latach 1471–1504. Żaden z powyższych nie zdaje się odpowiadać poszukiwanej przez nas osobistości. Zdani więc jesteśmy na wiadomości z aktów prywatno-prawnych, z natury rzeczy bardziej jeszcze przypadkowe i urywkowe, niż w aktach cechowych. Francesca della Lora dotyczą bezpośrednio trzy dokumenta w Archiwum florenckim, wszystkie z r. 1515. Pierwszy chronologicznie jest kontraktem kupna posiadłości z domami i ogrodem przy placu kościoła S. Maria w Settignano, z daty Florencja

6 marca 1515 r. (t. j. 1514 stylu florenckiego; *Protocollo di Ser Filippo di Cione di Giovanni Cioni*, 1513–1515, sygn. C. 555., k. 106 r.). Sprzedającym jest *Pierus olim Bartholi de Tedaldis civis florentinus*, kupującym zaś *magister Franciscus Filippi della Lora architector et civis florentinus ibidem presens*, który osobiście przy kontrakcie wypłacił cenę 358 florenów w zlocie; jednym z świadków kontraktu był *Joannes Zenobij scalpellinus de Septignano*. W drugim akcie, z dnia 23 kwietnia 1515 r. (j. w., k. 117) *magister Franciscus Philippi della Lora architector florentinus* ustanawia swym pełnomocnikiem (*procuratorem*) *Angelum Mactej Jacobj scalpellatorem populi S. Marie a Septignano*; w akcie jest m. i. mowa o pieniądzach należnych Francescowi w spadku po jego matce *Medei*, a zabezpieczonych na jakimś domu w parafji ś. Ambrożego we Florencji (jednym z świadków aktu był *Rahinerius Calvani Gucci cives florentinus*).

Trzeci akt, zatytułowany *Donatio causa mortis facta a viro uxori sue*, zeznany tego samego dnia 23 (nie 25!) kwietnia 1515 r. (tamże, również k. 117), jest najwidoczniej tym aktem, z którego pochodzą wiadomości podane przez *Municipio di Firenze* hr. K. Przędzieckiemu w liście z r. 1878. Pełna treść aktu, a zwłaszcza niektóre wyrażenia wstępu, zdają się zmieniać nieco znaczenie owych wiadomości: *Cum sit quod superscriptus magister Franciscus Filippi architector florentinus intendat et velit ire ad partes Polonie et sic longinquas et interea possit mori, quod tamen deus avertat, et ut decet prudenter in casu mortis et sequuta (s) tamen eius morte et non aliter, intendat de bonis infrascriptis providere, unde hoc presenti die prefatus magister Franciscus sanus gratia dei omnipotentis sensibus et intellectu licet aliquilibus infirmitatibus laboraret non vi, dolo etc; sed ex eius mera et libera voluntate et sequuta eius morte et non aliter dedit et titulo donationis causa mortis donavit domine Angelice eius uxori charissime et filie olim Dati Balsimelli populi Sancte Marie a Septignano, licet absenti et mihi notario infrascripto [Ser Za-*

*charia Dominici Stephani] pro ea quidem recipienti usum et usufructum cuiusdam poderis... [16 sł.] positi in populo S. Marie a Septignano, comitatus Florentie, luogo dicto alla torre... [23 sł.] et omnia supellectilia et masseritias existentia in dicta domo et bonis, que tempore mortis dicti magistri Francisci ibidem reperientur ad gaudendum, utendum et usufructandum toto tempore vite naturalis dicte domine Angelice et non ultra; dummodo ipsa servet vitam honestam et vidualem; et finita eius vita, quod dicta bona omnia deveniant ad illas personas et seu [?] locum ubi et ad quem ipse magister Franciscus alias ordinabit per quamcumque aliam eius voluntatem; quam donationem voluit locum habere et durare nisi dum ipsum (s) aliter disponi contigerit... [ok. 40 sł.]*

Wreszcie wyszły na jaw cztery akty dotyczące spadku po Francescu della Lora, z których pierwszy z daty Florencja 5 lutego 1531 r. (stylu florenckiego 1530; *Protocollo di Ser Santi di Ser Gaspare di Ser Santi dalla Pieve, 1530—1531*, sygn. G. 550, k. 88), zaczyna się od słów: *Bartolommeus Juliani Georgii Francisci Marci de Septignano heres in solidum ab intestato Francisci Filippi della Lora de Septignano...* Ten Bartolommeo nie sam jednak dziedziczy: współspadkobiercą jest Raffael Francisci dell'Alloro, *laninus populi sancti Petri Maioris de Florentia*, a niewiadomo który z nich ma większe prawo do spadku, gdyż Bartolommeo pochodzi po mieczu, a Raffael po kądzieli (od pradziadów) *de linea de Marchissis seu della Lora de Septignano*. Obaj umawiają się o obronę spadku przed podnoszącym doń pretensje niejakim *de Sangrido*. W następnym, niedokończonym akcie pełnomocnictwa z 7 lutego 1531 r. (tamże, k. 90) nazwany jest *Bartolommeus Juliani Georgii* wprost *de Marchissis seu della Lora de Septignano*; z dalszych zaś aktów (sygn. M. 500: 13. XI. 1533, k. 102; 4. III. 1534, k. 181) dowiadujemy się, że do spadku po Francescu Filippi della Lora należała znana nam już posiadłość w Settignano, którą spadkobiercy najpierw dzielą fizycznie między siebie, ale którą wresz-

cie Raffael dell'Alloro (także de Alloris) wykupuje 30 maja 1534 r. (M. 500, k. 250). Są to sprawy drugorzędne, ale akta te obchodzą nas dlatego, że Francesco Filippi nazywany jest w nich stale, tak jak za życia, *della Lora*, zaś ani razu *Lori*, oraz że zmarł on przed 5 lutego 1531 r. i to bez testamentu. Sprawa nazwiska *de Marchissis seu della Lora* wydaje mi się również mało znaczącą, przynajmniej dopóty, dopóki nie wyjdą na jaw jakieś nowe dokumenty.

Wnioski, dające się wysnuć z tego nowego materiału źródłowego, zwłaszcza po zestawieniu go z źródłami polskimi, ogłoszonymi przez Pawińskiego i Chmiela, złożą się w obraz niestety niedość jeszcze jasny, ale odbiegający znacznie od konstrukcyj opartych na luźnej, i to w r. 1878 nieściśle skróconej zapisce florenckiej z r. 1515. W świeżo dokonanych poszukiwaniach nie natrafiono na żadną wzmiankę o Francescu della Lora pod rokiem 1509 (zwracałem na tę datę dwukrotnie uwagę dyrekcji Arch. di Stato); wobec tego wyrażone wyżej przypuszczenie, że data 1509, grająca w owych konstrukcjach tak ważną rolę, nie pochodzi z innej zapiski archiwalnej, lecz jest pomyłką Milanese'go, nabiera cech oczywistości. Wstępne słowa aktu z 23 kwietnia 1515 r. nie zawierają niczego takiego, co by wskazywało na powtórny wyjazd, powrót della Lory do Polski, albo na jego wybitne stanowisko u dworu, przy królu. Nie napomykają też o tem dokumenty z 6 marca i drugi z 23 kwietnia 1515 r. Trudno przypuścić, aby della Lora nie był się domagał przydania mu w dokumencie zaszczytnego tytułu *architector* nie tylko *florentinus*, lecz także *regis Polonie*, zwłaszcza, że o wyjeździe do tego kraju jest mowa. Wiele natomiast przemawia za tem, że zamiar wyjazdu powziął della Lora wogóle dopiero w r. 1515, może za zachętą kogoś z rodziny Tedaldich, wzbogaconej na kopalniach soli w Polsce w drugiej połowie XV i w początkach XVI w.; takie dowolne zresztą i literackie przypuszczenie nasuwa osoba *Pierusa olim Bartholi de Tedaldis* (chyba więc nie identyczna z Pierozzem synem Baldi'ego, dzierżawcą żup solnych ruskich od 1494—1501?),

który sprzedał Francescowi dom w Settignano.

Skoro polskie źródła wymieniają murarza Franciszka Włocha w służbie Zygmunta Staroego już w r. 1502, a przy budowie pałacu wawelskiego od pierwszej połowy r. 1507, możnaby domniemanemu pobytowi niejakiemu Francesca della Lora w Polsce odmówić większego znaczenia dla dziejów budownictwa i nie snuć nawet takich przypuszczeń, jakie powstają dokoła pewniejszego przybycia i pobytu Ridolfiego w Polsce. Są jednak we florenckich dokumentach pewne szczegóły, które nakazują do czasu niejaka ostrożność. Oto np. nieznaną (narazie) z dzieł swych we Florencji i niewymienianą zresztą w tamtejszych aktach budowniczy Francesco della Lora wypłaca gotówką za posiadłość w Settignano 358 florenów w złocie; wysokość tej sumy zgadzałaby się mniej więcej z przeszło czteroletnim wynagrodzeniem Franciszka Italusa na polskim dworze. Już w półtora miesiąca po dokonaniu tego kupna della Lora ustanawia pełnomocnika, oraz na wypadek śmierci (*et non aliter!*) zapisuje nieobecnej, więc może w Polsce pozostałej żonie dożywocie na świeżo nabytej posiadłości. Nadto w dokumencie zapisowym wyraźnie powiedziano, że *magister Franciscus* jest na umyśle zdrowy, *licet aliquilibus infirmitatibus laboret*. Szczegół ten, zestawiony z wiadomością pochodzącą od Decjusza, że budowniczy pałacu wawelskiego zmarł *gallico morbo antea multis annis correptus* pozwalałby przypuszczać jedność osób florenckiego della Lory i krakowskiego Franciszka Italusa, gdyż przebieg tej choroby, w owym czasie już łagodniejszy, nie wykluczałby dalekiej podróży Italusa do Florencji na półtora roku przed śmiercią. Wreszcie rozpoczęcie (?) postępowania spadkowego w r. 1531 nie przemusza do wniosku, że della Lora zmarł niedługo przedtem, nie zaś w r. 1516: postępowanie to bowiem mogło być rozpoczęte dopiero po wygaśnięciu dożywocia Angeliki Balsimelli; data jej śmierci jest jednak również nieznaną.

Na rzecz hipotezy o czynnej roli Francesca della Lora w pałacu wawelskim zdawałby

się świadczyć jeszcze dokument z Consulariów krakowskich z 30 września 1518 r., wedle którego zmarły w Krakowie (brak daty śmierci) *lapicida et murator regius Franciscus* był florentczykiem, o czym nie wspominają ani rachunki Kościeleckiego, ani nawet Decjusz. Ale treść tego dokumentu nasuwa nowe wątpliwości: Franciszek, budowniczy królewski, zapisał był przybranemu synowi sumę 300 czerw. zł. węg. (przeszło 3-letnie swe wynagrodzenie) — *testamentaliter*. Tymczasem spadkobiercy Francesca della Lora w Settignano dziedziczą w r. 1531 *ab intestato*. Dalej zwraca uwagę osoba tego przybranego syna: w r. 1518 *Joannes lapicida filius adoptivus olim Francisci florentini*; zaś w rachunkach Kościeleckiego z r. 1507 pod 6 sierpnia zapisano: *Joannes Italus Francisci... marmorarius*, jemu też jednemu z towarzyszy Franciszka Italusa dano w rachunkach taki przydomek. Już Cercha i dr. Kopera podnosili prawdopodobieństwo jedności osoby Jana w tych dwóch zapiskach, jednak cofnęli się ostatecznie przed stwierdzeniem jej, gdyż w Janie kamieniarzu z r. 1518 chcieli widzieć Cini'ego; ponieważ zaś datę wyjazdu i sam wyjazd della Lory z Florencji w r. 1509 uznawali za niewątpliwe, wyrazili więc tylko pod znakiem zapytania przypuszczenie, że wyjazd ten mógł być powtórnym, czyli pośrednio, że budowniczy Franciszek Włoch, wymieniony w r. 1507, mógł być domniemanym della Lora z czasów po r. 1509 czy 1510. Tu autorowie najbardziej się zbliżyli do rzeczowej oceny dostępnych im źródeł (l. c. str. 9).

Streszczając wyniki powyższych dociekań i zestawień źródeł, w tem włoskich nareszcie w pełnym brzmieniu, stwierdzić trzeba najpierw, że Francesco della Lora nie wyjeżdżał z Florencji do Polski w r. 1509, lecz że zamierzał to uczynić w pierwszej połowie r. 1515. Niema narazie żadnego dowodu na to, że della Lora zamiar swój wykonał, więc tembardziej i na to, że podróż owa była powrotem, nie zaś pierwszym wyjazdem. Zatem dokumenta florenckie nie dają podstaw hipotezie o zmianie kierownictwa budowy, a więc i planów pałacu wawelskiego

na przełomie lat 1509/10. Sądzę też, że hipotezie tej nie dają żadnych podstaw również źródła polskie; stwierdzają bowiem tylko, że 1) w lutym roku 1502 królewicz Zygmunt zgodził na rok Franciszka Italusa muratora i wypłacał go ze swej szkatuły w Krakowie do maja tegoż roku; 2) Franciscus Italicus lub Italus (*murator*, potem *marmorarius*) otrzymał za sprawą Jana Bonera w r. 1507 zdawna zaległe wynagrodzenie i miał w tym roku stosunki z Węgrami; wreszcie, że 3) Franciszek Włoch kamieniarz (*marmorarius*) otrzymywał w latach 1510/11 taką samą płacę, jak Franciscus Italus *murator* w r. 1502 i Franciscus Italus *marmorarius* w latach 1507—1509, oraz miał także stosunki z Węgrami (wiadomości z lat 1510/11 mamy z drugiej ręki). Po dodaniu do nich zapiski Decjusza i dokumentu z Consulariów krakowskich najprostszym z tych wiadomości wnioskiem będzie, że Franciscus Italus *murator* z r. 1502, Franciscus Italicus i Italus, *murator* i *marmorarius* z lat 1507—1509, Franciszek Włoch, kamieniarz-*marmorarius* z lat 1510/11, oraz Franciscus Italus *architectus* zmarły w r. 1516 i Franciscus florentinus *lapicida et murator Regie maiestatis*, wspomniany w r. 1518 — to tyleż określeń na jedną i tę samą osobę. Jeślibyśmy obstawali przy tem, że dokumenta florenckie z r. 1515 odnoszą się do przybyłego z Polski budowniczego Wawelu, nie zaś do wybierającego się tam budowniczego florenckiego, powinniśmy przyjąć, że zgodzony przez królewicza Zygmunta w r. 1502 Franciscus *murator* nosił nazwisko della Lora. W źródłach polskich nic narazie nie przemawia za późniejszym zjawieniem się artysty tego nazwiska na polskim dworze. Na poparcie twierdzenia, że od r. 1502—1516 działał na Wawelu jeden naczelnny budowniczy włoski, przytoczyłbym tu jeszcze pochwałę pośmiertną Francesca u Decjusza (*quidquid italici operis in Crac. arce... perfectum fuerat... perfecit*), gdyby rzeczowość tej zapiski nie była z najpoważniejszej strony, choć na niedość pewnych jak widzieliśmy podstawach, podana w wątpliwość (Tomkowicz, Wawel str. 236/7).

## II

Powyższe przedstawienie sprawy Franciszka Florentczyka, pierwszego włoskiego budowniczego Zygmunta Starego, byłoby w zwykłych warunkach niewątpliwie nazbyt szczegółowe. Ten nadmiar w rozważaniu, porównywaniu i tłumaczeniu źródeł nakazywały jednak niedostatki badań w tym kierunku trwające od lat pięćdziesięciu i wynikię stąd — *sit venia verbo* — zachwaszczanie się obrazu dziejowego przypuszczeniami i wnioskami z przypuszczeń. Po wyprowadzeniu ze znanych i z częściowo nowych źródeł tak odmiennego od dotychczasowych wniosku, że od r. 1502 pracował na Wawelu (w kaplicy Olbrachta i w zamku), a od r. 1507 do 1516 prowadził budowę pałacu jeden i ten sam budowniczy Franciszek Florentczyk, należy się z kolei zwrócić do conajmniej równie istotnego źródła, jakim są kształty architektoniczne pałacu. Dojście do uzasadnionych wyników będzie na tej drodze nierównie trudniejsze, zważywszy, że mamy przed sobą taki wielokrotny palimpsest jak pałac wawelski. Zużytkowane za Zygmunta Starego mury i wnętrza średniowieczne nie musiały być tłem korzystnym dla rozwinięcia w pełni budowniczych pomysłów Odrodzenia; styl właściwy projektodawcy pałacu doznał niewątpliwie odchylenia w zetknięciu ze starymi gmachami. Pamiętać też trzeba, że po śmierci Franciszka Florentczyka prowadził budowę inny florentczyk, Berrecci, przy pomocy dawnych współpracowników pierwszego, a bez widocznych dla nas narazie zmian w planie. Również onieśmiałają nas w poszukiwaniach wiadomości o pożarach pałacu i następujących potem odbudowach, z których pierwszą rozpoczął jeszcze Berrecci w r. 1537; nie mamy dostatecznej pewności co do rozmiarów uszkodzeń muru i wyrównujących je odbudowań czy uzupełnień. Ostatnia zaś restauracja, mimo pietyzmu i ścisłości konserwatorskiej, musiała usunąć ogromną większość architektonicznych szczegółów z kolumnad dziedzińca i zastąpić je kopjami; pierwotne, widziane nie na miejscu, lecz w lapidarjum, nie dadzą już bezpośredniego

obrazu. Uczyniwszy takie zastrzeżenia można więc tylko bardzo niepewnie i ostrożnie postępować śladami projektodawcy pałacu. Przykład tej ostrożności i wstrzeźliwości w wydawaniu sądów mamy w dziejach »Wawelu« Tomkowicza, mimo że autor rozporządzał materiałem widzianym i badanym w stanie wynurzania się z późniejszych osłon. Ograniczmy się też do architektury dziedzińca jako najlepiej stosunkowo zachowanej, względnie przywróconej do pierwotnego stanu, całości.

Zrąb murów pałacu wawelskiego jest więc zlepkiem dawniejszych gmachów, powiązanych przez budowniczego Odrodzenia w trzy proste, pojedyncze szeregi sal, bez widocznego na pierwszy rzut oka wysiłku. Fasady od strony dziedzińca, ukryte poza kolumnadami, mają otwory nierównomiernie rozmieszczone, a nadto na każdym piętrze w innej osi, nie mówiąc o różnicach w kompozycji i w rozmiarach tych otworów. Nierównomierność tę widać nawet w skrzydle wschodnim, późniejszym, gdzie budowniczemu nie przeszkadzał tak dalece stary układ murów. Chodziło tu więc chyba o swobodę w rozmieszczaniu wnętrza, dla której poświęcono harmonję tej drugo-planowej fasady. Renesansową jednolitość całej budowli można było osiągnąć albo stawiając przed fasadami korytarze, kryte odpowiednio rozczłonkowanym murem z oknami, albo przysłaniając je tylko kolumnami i łukami krążganków otwartych. Mimo surowego klimatu wybrano przecież drugie wyjście, bardziej zgodne z ideałami, a może i z rutyną budowniczego z wczesnej szkoły Odrodzenia. Co więcej, najwyższe piętro jest nie tylko otwarte, ale otrzymało wysokość o połowę większą niż średnie.

Rozpatrując wszczep i wzwyż długie szeregi kolumn dziedzińca wawelskiego, dźwigających arkady w dwóch dolnych, a proste drewniane belkowanie w górnym piętrze, spostrzegamy najpierw znaczne różnice stosunków szerokości przęseł do ich wysokości; stosunek ten wynosi w przyziemiu 10:15, zaś 10:12 na I piętrze, gdzie nadto otwory arkad podcięte są od dołu balustradą, a trzony ko-

lumn cieńsze (i oczywiście niższe) jak w przyziemiu; wreszcie archiwolty arkad zakreślone są na piętrze większym promieniem i zbiegają się nad nagłówkami kapiteli, a nie spadają jak w przyziemiu niemal oddzielnie. Cechą obu pięter arkadowanych jest jeszcze to, że klucze archiwolt nie dotykają gzymsów górnych: oddzielone są od nich szerszą, niż archiwolty, gładką przestrzenią ściany (zapewne i pierwotnie nie było tam zworników konsolkowych, spinających archiwolty z gzymsem).

Kolumnada drugiego piętra, dźwigająca proste belkowanie zamiast arkad, odbija i wymiarami i kompozycją od niższych pięter; stanowi też osobną kadencję architektoniczną. Stosunek szerokości do wysokości przęśla wynosi 10:22 dzięki temu, że kolumny stoją na impostach tej samej wysokości co balustrada (kolumny I p. są w balustradzie utopione), trzony ich zaś, przedziwnie wydłużone, mają podwójny skok: dolny zakończony jest rzeźbionym w sprężystą plecionkę wezglówkiem, górny zaś zwieńczony jońskim kapitelem, na którym stoi jeszcze przedłużenie w kształcie dzbanka; te dzbanki dopiero dźwigają belkowanie, a kryją się dla oka tak dziś, jak zapewne kryły się pierwotnie, pod okapem dachu i na tle stropu krążganków. Tak wyniosła kolumnada przewyższała bardzo znacznie (o 2,5–3 m) pułapy sal II piętra; musiała też mieć prócz uzasadnienia praktycznego, którem było wpuszczenie obfitego światła do okien, także i artystyczny cel: widocznie chodziło tu o stworzenie określonej z góry proporcji dwu głównych stopni architektonicznych dziedzińca: dolnego, o dwóch piętrach arkadowanych i górnego, otwartego. Tymczasowe pomiary wykazują podział wysokości tych stopni bardzo zbliżony do t. zw. złotego cięcia Euklidesa (*sectio aurea, divina proportione*), przyczem kolumny II p. z impostami (a bez dzbanków) są mniejszą częścią, zaś dwa dolne piętra razem częścią większą tego podziału. Z szczegółów architektonicznych zwraca uwagę na pierwszy rzut oka styl kapiteli: joński w przyziemiu, kompozytowy w średnim piętrze, a znów joński, zamiast korynckiego, w górnym, pod-



kreślony tam jeszcze wprowadzeniem sprężystych poduszek, dzielących trzony.

Otóż wolno zauważyć, że podobnego *cor-tile* z początku XVI w. nie znajdziemy we Włoszech. Przedewszystkiem krużganki wawelskie otwarte są przez wszystkie trzy piętra, a najwyższe, w którym we Włoszech (z jednym chyba wyjątkiem Palazzo Piccolomini w Pienzy), widzimy zwykle pełną, rozczłonkowaną pilastrami ścianę, jest na Wawelu właśnie najbardziej otwarte. Proporcje dolnych pięter są przysadkowate, średnie wprost sztucznie obniżone, podczas gdy górne piętro jest niepomiarne strzeliste. Cokolwiek byśmy przypuszczali o wpływie zakorzenionego na miejscu gotycyzmu, czy ciesielskiego stylu narodowego na włoskiego budowniczego, stwierdzić przecież trzeba, że pogodził on tu zupełnie z zasadami Odrodzenia warunki podniebia, potrzebę, a nie unikanie słońca. Można też tu od razu określić, że były to zasady Odrodzenia z okresu rozwojowego przed nowatorstwami Bramanta i Michała Anioła; twórca krużganków wawelskich trzymał się tradycji szkoły Brunelleschi'ego i Michelozza, niezbyt zdaje się pochopnej do rozwijania nowych pierwiastków, wprowadzonych do budownictwa przez L. B. Alberti'ego; wszak uczeń i współpracownik ostatniego, Bernardo Rossellino, częściowo tylko hołdował zasadom mistrza. Nazwisko Rossellina wymienić tu warto także i z tego powodu, że Franciszek Włoch zdradza niejaki, choć dalekie pokrewieństwo z budowniczym Pienzy. Nie zapuszczając się narazie w dociekania, czy i jaki stosunek łączył obu artystów, należy zważyć, że florentczyk, obdarzony niewątpliwie czemś więcej niż umiejętnością naśladowania i powtarzania cudzych robót, mógł wynieść z domu pierwiastki, z których skomponował swe prace wawelskie. Poparcie tego twierdzenia znajdzie się w niejednej ze skromnych budowli XV w. we Florencji i jej okolicy, by wymienić chociażby Badię we Fiesole: prawie te same proporcje arkad, co w średnich krużgankach wawelskich, gładkie lico muru nad kluczami archiwolt (co rzadkie w późniejszym, surowszym w logice stylu), górna kolumnada

dźwigająca drewniane belkowanie. Trzeba jednak pamiętać, że włoskie środowiska artystyczne były, zwłaszcza już pod koniec XV w., w nieustannym kontakcie, artyści podróżowali za zarobkiem i dla nauki, odleglejsze dzieła znali przynajmniej z rysunków lub opisów. To też im bliżej XVI w., tem trudniej stwierdzić, które dzieła Odrodzenia dany artysta widział i przetrwał, a których na pewne nie znał. Można być pewnym, że budowniczemu pałacu wawelskiego znane były rozwiązania podobnych zadań we Włoszech, pałace w Pienzy, w Urbino i pałace bolońskie; komponując dziedziniec nie naśladował on jednak dokładnie żadnego z tamtych (przynajmniej żadnego z takich, które nas doszły), choć podobieństwo położenia w Urbino i na Wawelu musiało mu stawiać przed oczyma zwłaszcza pałac Montefeltrów. Widać, że znalazłszy się wobec masy starych murów, których zużytkowanie narzucało różne kompromisy z zasadami Odrodzenia, wobec surowego otoczenia i niedostatku szlachetniejszych materiałów, wolał planować w skromnych, dopuszczających większą swobodę ramach tradycji Brunelleschi'ego, niż wiązać arkady z fryzami i pilastrami w całość ściśle logiczną, w której każda dowolność tem jaskrawiej by wystąpiła. Franciszek Florentczyk rozwiązał zadanie w ten sposób, że konieczne odchylenie od zasady jednolitości w kształtowaniu poszczególnych ogniów budowy wynagrodził, strzegąc w przeprowadzeniu jej całości istotnego ducha Odrodzenia; a wynagrodził tak, że np. znaczne różnice proporcji arkad przyziemia i I piętra spostrzec można dopiero po głębszym rozbiórce, podobnie jak swobodne zwiększenie interkolumnjów w północno-zachodnim narożniku II piętra (pozostałe narożniki, mniej szczęśliwie rozwiązane, należą do dalszych okresów budowy, po śmierci Franciszka). Stworzył nietylko rzecz nową, ale uzasadnił artystycznie jej nowość i dowolności, co daje mu piętno istotnego twórcy w rzędzie budowniczych Odrodzenia.

Takie ogólnikowe wnioski nasuwa rozpatrzenie cech stylowych zewnętrznej architek-

tury dziedzina wawelskiego pałacu. Zapewne dokładniejsze badania doprowadzą do wniosków ściślej określonych, a w niejednym może od powyższego odmiennych.

Z zapisków archiwalnych pozwoliłem sobie wysnuć wniosek, że w latach 1502—1516 jeden tylko budowniczy włoski, Franciszek Florentczyk, pracował na Wawelu. Dotychczasowe opracowania, przyjmując za pewnik, że w r. 1509 nastąpiła zmiana kierującego budowniczego, a więc niewątpliwie także zmiana planów przebudowy pałacu, rozstrzygały na tej podstawie kilka pytań, które stanęły się znów otwartymi, skoro ten pewnik podamy w wątpliwość. Spróbuję na nie odpowiedzieć, poruszając przytem parę innych zagadnień, które wydają mi się ważne dla dziejów pierwszych dwóch okresów budowy pałacu i wyświetlenia roli jego twórcy.

Pomnik Olbrachta, wykusz i okno w zachodnim skrzydle pałacu pokryte są bogatą dekoracją płaskorzeźbioną, której rozliczne szczegóły przywodzą na pamięć prace dekoracyjne Ambrogia di Antonio da Milano w pałacu książęcym w Urbino. Pomijając to, co wyżej powiedziałem o wzajemnem przenikaniu się środowisk artystycznych włoskich, zwłaszcza na przełomie w. XV i XVI, nie można z tych szczegółów wyprowadzać wniosku, że *Franciscus Italus murator* był uczniem Ambrogia. Wolno wątpić we własnoręczną jego pracę około wszystkich trzech i może jeszcze dalszych, dziś zaginionych dzieł; wąta lodyga na pilastrach okna i gęsta a wydatna ornamentacja pilastrów wykusza czy pomnika wskazywałyby, że Franciszek już w początkach swej działalności na Wawelu miał najmniej dwóch pomocników, choć źródła o nich milczą w r. 1502. Trudno snuć dalsze przypuszczenia co do udziału tych pomocników w wyborze motywów dekoracyjnych, zato trzeba zwrócić baczną uwagę na architektoniczną stronę zabytków. Skomponowanie architektury pomnika było bardzo trudnym zadaniem: trzeba było bowiem zużytkować wielką, a do innego umieszczenia przeznaczoną płytę grobową, całość pomnika zaś wprawić w wąską i stosunkowo niską ścianę gotyckiej kaplicy. W rozwią-

zaniu wypadła wadliwie nadmierna objętość pomnika w stosunku do małej przestrzeni kaplicy (byłby się lepiej wydał w nieprzeździelonej kaplicy Jana Grota), co wynikało z wymiarów i kształtu płyty; natomiast związanie pomnika z ścianą bez naginania proporcji właściwych Odrodzeniu, lub wsuwania w kompozycję obcych temuż pierwiastków, dowodzi nietylko samodzielności twórcy, lecz także przewagi czynnika architektonicznego w jego osobowości. Nie trzeba szukać bliższych wzorów pomnika Olbrachta: jestto naogół pomysł braci Rossellino z r. 1444 (pomnik L. Bruniego w S. Croce), rozwinięty przez wstawienie pary pilastrów; pojedyncze byłyby w danych warunkach wypadły zbyt przysadkowato. To też mimo »lombardzkich« pozorów dekoracji, związki pomnika Olbrachta prowadzą nas raczej do Florencji, przyczem zważmy, że dzieła Ambrogia da Milano są dekoracyjnie silnie, architektonicznie zaś słabiej rozwinięte. Również więcej różnic niż podobieństw można się dopatrzeć między pierwszemi dziełami Odrodzenia na Wawelu, a pracami Andrea Bregna i Giovanni'ego di Traù, Dalmaty; zaznaczam to tylko mimochodem, nie mogąc się tu zapuszczać w polemikę z nader szczegółowemi wywodami p. S. Zahorskiej. Chodzi mi narazie o podkreślenie pierwiastka architektonicznego w najwcześniejszych zabytkach Odrodzenia na Wawelu, o oddzielenie odeń dekoracji jako cechy, która nie wydaje mi się istotną dla określenia osobowości Franciszka Włocha.

Okno i wykusz w pałacu mają więc w dekoracji (zwłaszcza pilastrów) motywy pokrewne dziełom zdobniczym Ambrogia da Milano w pałacu w Urbino; co więcej, kompozycja architektoniczna tego okna (i dalszych na II p.) — pilastry z belkowaniem i poziomym gzymsem — jest bardzo podobna (wyjąwszy proporcje) do kompozycji okien zewnętrznej, zachodniej fasady pałacu w Urbino; tam są one pomysłem albo Lucjana da Laurana, albo przybyłego w r. 1477 sienieńczyka Francesca di Giorgio Martini'ego, który powtarzał je w pałacu w Gubbio (ok. 1477—1488) oraz w kilku miejscowościach

Romanji i Marchji. Wracamy tu więc do stwierdzonego wyżej rozchodzenia się pomysłów twórczych po Włoszech końca XV w. i z tego podobieństwa nie możemy snuć wniosków o szkole, z której wyszedł pierwszy budowniczy Wawelu; tembardziej, że architektoniczna kompozycja wykusza wskazywałaby raczej na tokańskie jego pochodzenie. Zaznaczę tu jeszcze, że podwójne (dwudzielne) belkowanie powtarzające się na pomniku Olbrachta, oknie i wykuszu, oraz konsekwentnie na dalszych, »późniejszych« oknach renesansowych pałacu, zdarza się w całych Włoszech drugiej połowy XV w., szczególnie jednak często u florentczyków.

Pozostaje nam jeszcze rozpatrzenie niezwykłej, jedynej w swoim rodzaju kolumnady II p. w dziedzińcu wawelskim. Daremnie szukalibyśmy jej wzoru, lub choćby dzieła wybitnie pokrewnego we Włoszech czy gdzieindziej. Pomysłu do kolumn wawelskich nie dostarczyły też rozpowszechnione w północnych Włoszech kolumny kandelabrowe, ani później występujące, przewiązywane pierścieniem; wawelskie składają się bowiem z dwóch trzonów, z których każdy ma entazę i zwężenia ku końcom, a dzieląca je poduszka jest niejako kapitelem dolnego trzonu, wyrażającym, jak zwoje jońskie, sprężysty odpór ciśnienia trzonu górnego. Są to więc niewątpliwie dwie kolumny, stojące jedna na drugiej, a nie wysmukły trzon przewiązany pośrodku. Wśród istniejących do dziś włoskich zabytków nie znajdujemy też do nich analogij, a spotkamy tylko parę wypadków, w których niewyraźny przedział między piętrami przywodzi nam zdaleka na pamięć górną kolumnadę wawelską: fasada katedry w Pienzy B. Rossellina (kolumny, 1460) i wewnątrz kościoła S. Maria al Calcinaio w Cortonie Francesca di Giorgio Martini'ego (pilastry, 1485). Podkreślam, że nie może tu być mowy o wzorze, lecz tylko o dalekiem, pewnie przypadkowym powinowactwie; usprawiedliwia ono niejako pomysł Franciszka Florentczyka, pomysł zupełnie oryginalny, raz jeszcze świadczący o jego twórczych zdolnościach. Ale też raz jeszcze wskazujący, że trzymał się on, może umyślnie, dawniejszych tradycji:

wszak fasada katedry pientyjskiej uderza średniowiecznymi cechami.

Rola Franciszka Florentczyka w kompozycji obramień otworów, na poły gotyckich i renesansowych, wymagałaby osobnego studjum. Zwróćmy więc tylko uwagę na to, że dekoracyjne pierwiastki gotyckie występują tu na renesansowych kształtach architektonicznych, czyli odwrotnie jak w innych krajach Północy, gdzie Odrodzenie wkroczało powoli, pokrywając najpierw kształty gotyckie renesansową dekoracją. Nawiasem dodajmy, że podobne pierwiastki gotyckie zdarzają się i we wczesnym Odrodzeniu we Włoszech, a motyw wstęgi owijającej laskę na poduszkach dzielących kolumny II piętra widzimy w tym kształcie jeszcze pod koniec XV w. w Toskanji (por. haft na berlińskim popiersiu księżniczki, przypisanem niedawno Francescowi di G. Martini'emu). Na zakończenie zaś rzućmy okiem na cokół wykusza, którego geometryczna ozdoba wydaje się nam zrazu czemś obcym, nierenesansowym. W istocie jest to jeszcze jeden archaizm, który spotykamy we Włoszech XV-go w., poza Wenecją i resztą Północy, u Michelozza (np. pośrodku fasady S. Agostino w Montepulciano) i u B. Rossellina (pośrodku fasady Fraternità dei Laici w Arezzo); środkowa figura na cokole wykusza jest symetrycznie zdwojonym, jako podłużny medaljon zamkniętym motywem ostrołukowej ramy tympanonów, zdobiących budowle tych artystów. Skromne profile dekoracji naszego cokołu świadczą pozatem, że nie mamy tu do czynienia z dodatkiem z drugiej połowy XVIII w.

### III

Źródła pisane, odnoszące się do przebudowy pałacu w okresie od r. 1502—1516, nie są niestety na tyle dokładne, abyśmy mogli odtworzyć z nich jasno chociaż kolejność i ogólny postęp prac. Pewnem jest tylko, że najpierw przebudowano skrzydło zachodnie, potem północne, oraz że w r. 1518 ta część pałacu była już wykończoną i wspaniale urządzoną. Natomiast natrafia już na trudności proste ustalenie granicy tego wykończenia od

strony Kurzej Stopy; wyrażenie Decjusza »*post secundos a terra gradus... mansiones septem*« może być bowiem rozmaicie tłumaczone. O rozmiarach i postępie robót w latach od 1502—1507 wiemy jeszcze mniej; możeby się jednak rozszerzyły nasze wiadomości, gdybyśmy uwzględnili w szerszej niż dotąd mierze (nieco dwuznaczną coprawda) zapiskę Bielskiego, podnoszącego pod r. 1507 zasługi Jana Bonera, który »zamek krakowski... z wielkim kosztem zmurował, z włąszcza stronę od zachodu słońca«; dalej zapiski w rachunkach Kościeleckiego z 1 lipca i 21 listopada 1507 r., dotyczące wypłaty »dawnych zasług« Franciszkowi Włochowi; wreszcie zapiskę z 12 lipca 1507 r. o wypłacie za dwie banie kotlarską robotą na dach »nowego domu« pałacowego, odebrane jeszcze przez zmarłego (19 maja t. r. ?) Jana Jordana. Zatem wolno przypuszczać, że skrzydło zachodnie, a przynajmniej znaczna jego część uległa przebudowie aż po dach jeszcze przed r. 1507 i to pod kierunkiem Franciszka Włocha. Z szczegółów tej przebudowy mielibyśmy do dziś zachowaną arkadę w murze dzielącym się wjazdową, dalej okno nad wjazdem i wykusz, wiszący na kroksztynach na wówczas jeszcze gładkiej, odsłoniętej ścianie (natomiast podłucze wjazdu na dziedziniec ozdobiono zapewne później, mniej więcej współcześnie z kasetonami kopuły kaplicy Zygmuntońskiej, z którymi ma wiele cech wspólnych). Dalsze roboty w murach, rozpoczęte na wielką skalę już za panowania Zygmunta Starego przed 4 maja 1507 r., wykroczyły więc chyba wkrótce (a najpóźniej w jesieni t. r.) poza skrzydło zachodnie; kupowano bowiem do nich odrazu znaczne ilości cegły i sprowadzano ciosy z kamieniołomów w Głogowie i Myślenicach (ciosy przybywały w ogromnych sztukach jeszcze w jesieni 1508 r.). Zatem skoro nie mamy powodu trzymać się mylnej daty i wiadomości o zmianie budowniczego i planów w r. 1509, możemy wywnioskować z tych źródeł, że Zygmunt Stary rozpoczął już w r. 1507 budowę pałacu w ostatecznym kształcie, a więc z krużgankami. Włączono do niej świeżo przebudowane skrzydło zachodnie,

topiąc w sklepieniach krużganków kroksztyny wykusza. Ogólnikowa zapiska Decjusza, że król w r. 1507 zaczął zamek »*in parte quae ad occidentem est, a fundamentis novis erigere ornareque aedificiis*« mogłaby się w takim razie odnosić do fundamentów i sklepionych kolumnad krużganków.

Z mnóstwa szczegółowych zagadnień, które nastęrcza co krok sama budowla, podniosę jeszcze dwa, które jak sądzę wiążą się z jej chronologią i z działalnością Franciszka Florentczyka. Kolumnady krużganków poczynają się u wjazdu z sieni od olbrzymiego filaru, który opiera się o mury przyziemia i I piętra ciężkimi, beczkowymi sklepieniami, niższymi od sklepień krużganków. Filar ten urywa się na wysokości posadzki II piętra i dźwiga ostatnią jego kolumnę z balustradą. Podobny filar, niby lizena, zajmuje miejsce siódmego przeszła arkad skrzydła północnego, zaś dwa, mniej w dziedziniec wysunięte, wypełniają czwarte i dziesiąte przeszło w skrzydle wschodniem; wreszcie ostatni w czwartym, środkowym przeszło skrzydła południowego. Wszystkie urywają się u stóp balustrady II piętra, którego kolumnada jest, w przeciwieństwie do arkadowań piętr niższych, nieprzerwanym szeregiem smukłych słupów. Arkadowania te składają się więc z odrębnych niejako grup, zamkniętych między filarami narożnymi a środkowymi, lub dwoma pośrednimi. Rytm jest zupełnie nierówny: 4; 6, 4; 3, 5, 4; 3, 3 (powstają w ten sposób niby trafory czy hexafory, znane z fasad pałaców północno-włoskich, zwłaszcza weneckich, ale o zupełnie innym charakterze). Większość filarów wspiera się swymi sklepieniami na poprzecznych ścianach działowych pałacu: byłoby to jedynym wyjaśnieniem ich nierównych odstępów, niemiłych budowniczemu czasów Odrodzenia. Potrzeba umocnienia całej budowy tak potężnymi filarami nie wydaje się na owe czasy dostatecznie uzasadnioną, skoro np. dwupiętrowy, sklepiony krużganek Ospedale Maggiore w Medjolanie (koniec XV w.) ma 13 arkad w nieprzerwanym szeregu; jeśli filary te miały być tylko umocnieniem, należałoby chyba stwierdzić, że arkadowania wawelskie nie byłyby się utrzymały bez niego

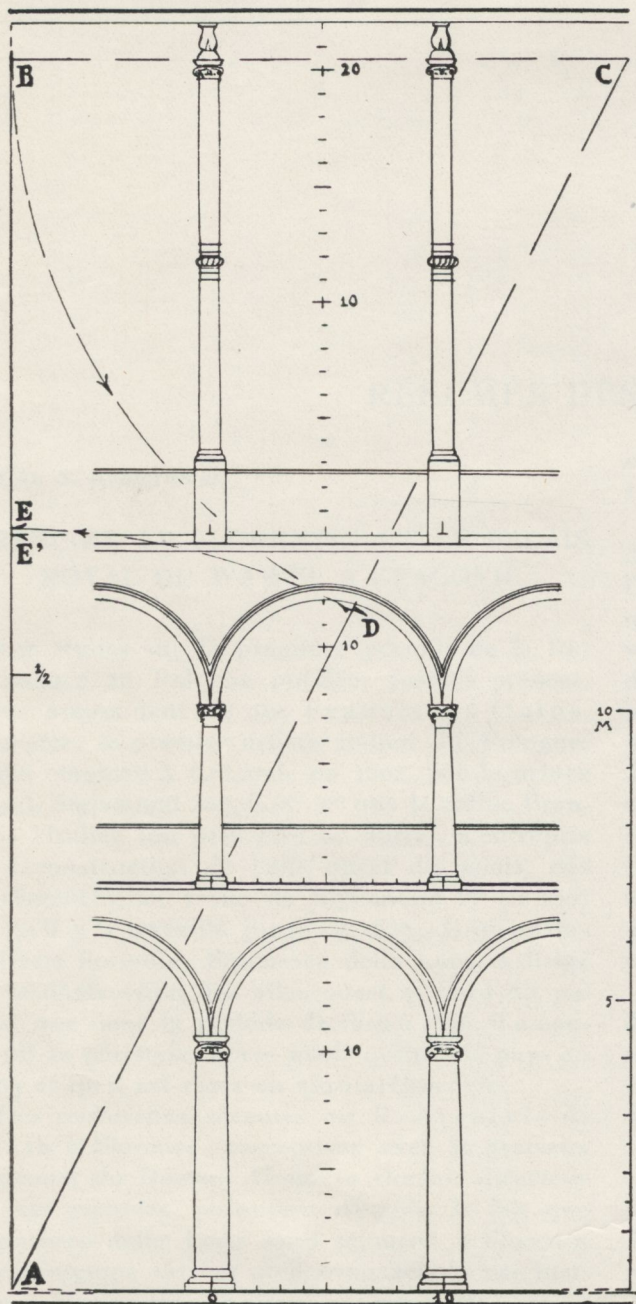
w szeregach dłuższych niż tylko sześć przęseł. Nieprawdopodobne to, równie jak przypisanie filarom artystycznego znaczenia w kompozycji krużganków. Raczej więc przyjąć trzeba, że budowy kolumnad nie podejmowano od razu na całych długościach skrzydeł pałacowych; że wznoszono je grupami, każdą z nich kończąc na filarze (pośrednim lub narożnym), dającym odpór ciśnieniu łuków arkad. Środkowy filar w skrzydle północnem spełniał więc, zapewne w chwili śmierci Franciszka Florentczyka w r. 1516, takie zadanie, jakie dziś jeszcze pełni filar zachodni, przy wjeździe. Pytanie, czy także mury skrzydła północnego, na wschód od filaru łączące się z Kurzą Stopą, były wówczas jeszcze nieukończone, trudno narazie rozstrzygnąć na podstawie źródeł; opisy wesela w r. 1518 u Decjusza i u Partenopea Suavia nie dają do tego dostatecznych podstaw.

W skrzydle wschodniem możnaby po filarach rozpoznać trzy okresy budowy, jeśli nie zamku, to krużganków. W skrzydle zaś południowem, filar umieszczony symetrycznie pośrodku, byłby tylko konsekwentnem powtórzeniem motywu, wprowadzanego poprzednio z konieczności; inaczej wzniesionoby tu chyba bez obawy siedem przęseł otwartych.

W takim pojmowaniu dziejów budowy pałacu wawelskiego utwierdzić może porównanie zachowanych jeszcze na miejscu szczegółów architektonicznych północno-zachodniej części krużganków z dalszemi. Jeśli bowiem filar środkowy północny był istotnie granicą budowy drugiego okresu, powinnyby się znaleźć drobne przynajmniej różnice w szczegółach budowy następnego okresu, prowadzonej zapewne już przez innego budowniczego. Otóż różnice takie można zauważyć. I tak w przyziemiu widzimy, że konsolki w kształcie głowic pilastrów, podtrzy-

mujące stopy sklepień krużganków na ścianach między wykrojami lunet, są w skrzydle zachodniem i w części północnego dość bogato zdobione: na kymach przeważnie jajownica z listkami na narożnikach, podpasana sznurem pereł, fryzy żłobkowane; wisiory dolne niezbyt podcięte, niekiedy żłobkowane (V) lub wypukło karbowane (II, VIII?). Ostatnią tak zdobioną jest konsolka VIII licząc od wjazdu; pozostałe dwie w skrzydle północnem, już poza filarem, są tylko profilowane, zresztą zupełnie gładkie, wisiory mają silnie z boków podcięte. W skrzydle wschodniem i południowem konsolki te są również gładkie, fryzy mają nieco niższe, niż poprzednie. Na I piętrze konsolki są wszędzie gładkie, nie dają więc narazie sposobności do porównań. Na II piętrze ich nie ma, zato kapitele pilastrów obramień okiennych wykazują znowu różnice. Dwa okna w zachodniem skrzydle i wyższe od nich cztery w skrzydle północnem mają wszystkie w kaptelach kymatjon z jajownicą, z nieznanymi tylko odmianami. Pozostałe okna tego skrzydła, przypadające na część krużganków ciągnącą się na wschód od filaru środkowego, mają w kymach inne motywy dekoracyjne, zaś ani razu jajownicy; dekoracja ich jest bardziej drobiazgowa i może głębiej cięta niż w oknach poprzednich. Różnice te wynikły może i ze zmian, zaszłych w składzie współpracowników; niemniej uderzającym jest, że granicę stanowi tu i w przyziemiu i w górnem piętrze filar, o którym wyraziłem wyżej przypuszczenie, że rozgranicza on także dwa okresy samej budowy krużganków. Jeśli więc nie oznacza on także przerwy w przebudowie murów skrzydła północnego, to przynajmniej wskazywałby granicę ich wykończenia zewnętrznego, gdzieś w połowie drugiego dziesięciolecia XVI wieku.





Do str. 8. Proporcje kruzganków pałacu wawelskiego (skrzydło północne, 2-gie przęsło licząc od zachodu):

AB — wysokość przęsła do podstawy dzbanków;

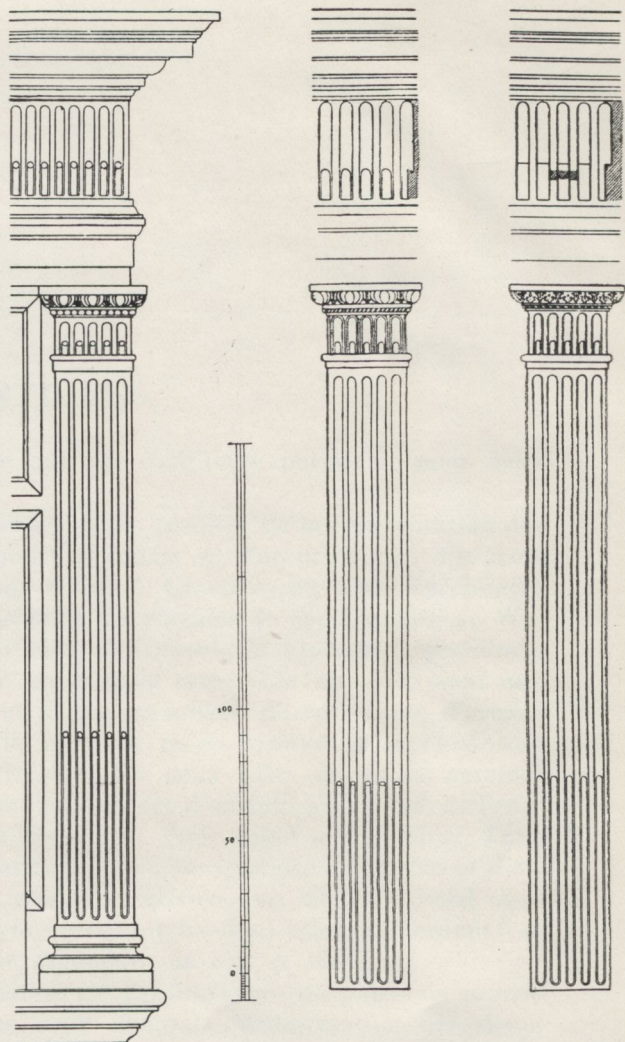
BC = połowie AB;

BC = CD; AD = AE;

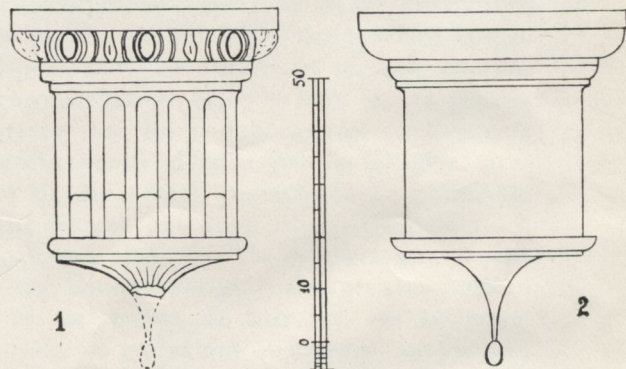
BE : AE = AE : AB;

EE' odległość idealnego punktu złotego cięcia od stylobatu II piętra.

Jednostką podziałki idącej pionowo środkiem przęsła jest  $\frac{1}{10}$  jego szerokości. — Według zdjęć T. Prylińskiego (S. Tomkowicz, Wawel, atlas); siatkę proporcji wyrył S. S. K.



Do str. 13. Stosunek wysokości i ozdoby okien na II piętrze kruzganków pałacu wawelskiego: 1. w skrzydle zachodniem; 2. czwarte, 3 piąte w skrzydle północnem, licząc od zachodu. — Według zdjęć T. Prylińskiego (w atlasie S. Tomkowicza); przerobił S. S. K.



Do str. 13. Konsolki (wsporniki) sklepień w przyziemiu kruzganków pałacu wawelskiego, skrzydło północne: 1. VIII-a, 2. IX-a, licząc od arkady wjazdowej. — Zdjęcie S. S. K.





## RÉSUMÉS DES ARTICLES

*Stefan S. Komornicki*

### FRANÇOIS LE FLORENTIN ET LE PALAIS ROYAL DU WAWEL À CRACOVIE

Les études sur la première période de la Renaissance en Pologne publiées jusqu'à présent, nous apprennent 1<sup>o</sup>) que Franciscus Italus, *murator*, le premier artiste italien en Pologne, a été employé à Cracovie en 1502, par le prince royal, Sigismond Jagellon; 2<sup>o</sup>) que le même François l'Italien (ou peut être un autre), a entrepris la reconstruction de l'aile ouest du palais, dès l'avènement au trône de Sigismond I<sup>er</sup> en 1507 et qu'il y a travaillé jusqu'en 1509; 3) qu'un architecte florentin, Francesco della Lora, a dirigé la reconstruction des ailes ouest et nord du palais; que dans la période de 1510 à 1516, il a construit le péristyle, après avoir quitté son pays en 1509 et qu'il est mort en 1516 à Cracovie.

Des recherches récentes au R. Archivio di Stato à Florence, entreprises avec le gracieux concours du Docteur Umberto Dorini, directeur de ces archives, permirent d'établir le fait que Francesco della Lora avait séjourné à Florence au printemps 1515 et qu'il avait acheté une maison à Settignano. Il légua ensuite cette maison comme douaire à sa femme Angelica Balsimelli, au cas où il serait mort pendant le voyage en Pologne qu'il se proposait d'entreprendre à cette époque. Les documents des archives de Florence, ne mentionnent pas son départ en 1509; cette date a été admise par des auteurs polonais par suite d'un renseignement inexact, fourni par le célèbre Gaetano Milanese en 1878. Nous ne savons pas si della Lora est arrivé en Pologne. Un document conservé à Cracovie nous apprend que l'architecte du roi Sigismond I, François, a été un Florentin; mais il n'en résulte pas la con-

clusion que cet architecte portait le nom della Lora.

Il semble donc résulter de la confrontation des documents polonais et florentins que François l'Italien, établi à Cracovie en 1502, l'architecte qui dirigeait les travaux de construction au Wawel en 1507 et François le Florentin, architecte du roi, mort dans cette ville en 1516, sont une seule et même personne, de sorte que, d'accord avec la mention qu'on trouve chez l'historien J. L. Decius, les deux ailes du palais seraient entièrement l'oeuvre d'un seul architecte, de François le Florentin; l'aile ouest a été l'objet d'une transformation peu somptueuse entre 1502 et 1507, tandis que la reconstruction de l'aile nord et le péristyle entourant les deux ailes, remontent à la période s'étendant de 1507 à 1516.

L'analyse de l'architecture du palais ne contredit pas cette nouvelle interprétation des documents. On avait constaté depuis des années le caractère florentin du péristyle. En l'examinant de plus près, l'auteur y reconnaît l'oeuvre d'un artiste élevé dans les traditions de Brunelleschi et de Michelozzo. Comme les ornements et le style des sculptures offrent certaines différences dans les parties du palais élevées pendant la première (1502—1507) et durant la seconde période de la reconstruction (1507—1516), il est permis de supposer que les collaborateurs de François le Florentin venus d'Italie par la Hongrie, provenaient de différentes régions de la péninsule et ne disposaient pas tous du même talent. Il n'est d'ailleurs plus possible de distinguer à partir de cette époque l'origine des artistes italiens d'après les caractères de leur art, car les voyages en Italie ne pouvaient qu'élargir leur horizon surtout en ce qui concerne l'adaptation et la transformation des motifs anciens et nouveaux.

Les rangées d'arcades voûtées des deux étages inférieurs du péristyle, sont irrégulièrement in-

terrompues par de gros piliers, dont chacun occupe la largeur d'une travée. L'étude du plan suggère l'idée que ces piliers servaient à soutenir les voûtes des arcades construites par séries (de 3 à 6), au fur et à mesure qu'étaient achevées les différentes parties du palais. On pourrait conclure du nombre des piliers, à quatre ou cinq périodes de construction, s'étendant de 1507 à 1533. La partie reconstruite du vivant de François le Florentin, ne s'étendrait donc que jusqu'à la septième travée des arcades de l'aile nord du palais.

*Juljusz Starzyński*

### SPÄTGOTISCHES TRIPTYCHON IN CEGŁÓW

(Ein Beitrag zur Geschichte der Zunftkunst in Polen um die Wende vom XV. zum XVI. Jht.)

(Abb. 9—11, Taf. XIV—XXI, Fig. 39—50)

Das Triptychon von Cegłów, bisher wenig bekannt, ist ein sehr wertvolles Denkmal, dessen Bedeutung noch dadurch erhöht wird, dass es die Signatur trägt: *Lazarus pictor 1510* (Abb. 9). Der geschnittene Teil des *Triptychons*, durch neuzeitliche Übermalung verunstaltet und in einem neuen Altar aufgestellt, befindet sich am Ort seiner ursprünglichen Bestimmung in der Pfarrkirche von Cegłów bei Warschau (Abb. 11); die Gemälde, die einst die Innenseite der Flügel schmückten, werden gegenwärtig im Diözesanmuseum in Warschau aufbewahrt (Abb. 10). Ausserdem können unzweifelhaft als Werke derselben Werkstatt nachgewiesen werden: drei Heiligenfiguren in der Martinskirche in Warschau und eine Madonna aus dem Anfang des XVI. Jhts. im Nationalmuseum in Krakau.

Die Gemälde des Triptychons stellen vier Szenen aus der Legende des hl. Johannes des Täufers dar, dem die Kirche von Cegłów geweiht ist: 1) die Geburt; 2) seine Predigt; 3) das Gastmahl des Herodes; 4) die Enthauptung (Taf. XV—XVIII, Fig. 41—44). In den Bildern kommen lokale Eigentümlichkeiten des polnischen Milieus klar zum Ausdruck, die durch besonders starke, bis tief in das XVI. Jht. reichende Anlehnung an die künstlerischen Traditionen des Mittelalters bedingt sind, in welchen Einflüsse der ruthenischen Kunst sowie gewisse Verbindungen mit der Volkskunst mitwirken. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die Szene der Predigt mit ihrer primitiven Formgestaltung, gewagter und

konsequenter Stilisierung der Landschaft und polnischen Typen. Die originellen Eigentümlichkeiten des polnischen Milieus in diesen Bildern entwickeln sich auf stilistischer Grundlage der fränkischen Malerei, deren Einfluss sich bei der Mehrzahl unserer Denkmäler vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jdts. nachweisen lässt. In den Gemälden von Cegłów kann man ausserdem ein starkes Streben nach Lösung formaler Probleme im Geiste der niederländischen Malerei bemerken, wobei norddeutsche Flamisten, wie z. B. der Kölner »Meister von S. Severin« die Vermittlerrolle gespielt haben dürften (Taf. XIV, Fig. 39).

Die Schnitzereien des Triptychons stellen ein sehr entwickeltes Beispiel des spätgotischen Altartypus der vier Jungfrauen (Vieraltar) dar (Taf. XX, Fig. 47 u. 48), dessen ursprünglicher Ausgangspunkt in Schlesien um 1400 zu suchen ist. Im mittleren Kasten tritt neben der Madonna die Statue des Patrons Polens, des hl. Stanislaus auf und des Patrons der Kirche von Cegłów, des hl. Johannes des Täufers (Taf. XIX, Fig. 46); auf der Bekrönung des Altars befinden sich die Figuren der hl. Anna Selbdritt und der Apostel Petrus und Paulus (Taf. XIX, Fig. 45). Sowohl in ikonographischer als auch stilistischer Beziehung stehen diesem Triptychon am nächsten die Werke der Epigonen der Stoss-Richtung in Breslau, wie z. B. der Altar der Entschlafung Marias in der Corpus Christi-Kirche oder der Altar der hl. Frauen im Museum für Kunstgewerbe (Taf. XXI, Fig. 50). Besonders nahe steht dem Triptychon von Cegłów dieses letztere Werk, das dem sog. Lukameister zugeschrieben wird; die Verwandtschaft reicht sehr tief, was aber andererseits die Selbständigkeit unseres Triptychons nicht schmälert, sondern nur noch einmal bestätigt, was wir ohnehin aus Dokumenten über lebhaftes Verbindungen und wechselseitigen Austausch von Künstlern zwischen Breslau und polnischen Kunstzentren wissen.

Die stilistischen Charakterzüge in Verbindung mit geschichtlichen Erwägungen und archivalischen Quellen sprechen für die örtliche Einstellung der Werkstatt, in der *Lazarus pictor* tätig war, auf polnischem Gebiet (vielleicht in Warschau). Die Mitarbeit eines lokalen Malers, der fränkische Züge mit norddeutschen Einflüssen verband, mit einem Holzbildhauer ist auch nicht ausgeschlossen, wobei der letztere im Geiste Breslauer künstlerischer Überlieferungen aufgewachsen war. Breslau war ja damals neben Krakau

und sogar in einiger Abhängigkeit von ihm eines der hervorragendsten Zentren der Einwirkung der Nürnberger Kunst auf polnisch-deutschem Gebiet.

critériums aux tableaux de certains d'entre eux p. ex. aux toiles Rodakowski.

*Stefanja Zahorska*

L'EXPOSITION »CENT ANS DE PEINTURE  
POLONAISE« À CRACOVIE

L'auteur rend compte de l'exposition rétrospective de tableaux polonais du XIX<sup>e</sup> s. L'exposition comprenait des oeuvres peu connues faisant partie de collections privées.

En étudiant les tableaux de Matejko, Rodakowski, Michałowski, Kossak, Grottger, on se voit obligé de reviser les idées sur une série de peintres. On devra donc appliquer d'autres

MUSÉES

Les Musées Royaux du Cinquantenaire (*St. M. Sawicka*). L'unification des catalogues des Musées (*A. Lauterbach*).

INDEX DES AUTEURS DES OUVRAGES  
DISCUTÉS DANS LES COMPTES-RENDUS

J. Strzygowski (*W. Molè*). W. Podlacha (*S. Dettloff*).



DISCUTES DANS LES COMPTES-RENDUS  
INDEX DES AUTEURS DES OUVRAGES

I. Strykowski (N. Kolb, W. Babin (S.  
Dobryl)

EXPOSITION CENTRALE DE PEINTURE  
POLONAISE A CRACOVIE











A Nr 021628



Cena  
zł 45 gr

DK - 28 d  
1.54

Wzór Jednoraz. CWD, W-wa. 15973/K  
2041 - Łak - 25.11.53 - 3000 bi. à 100 k

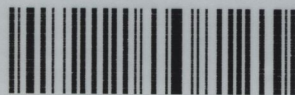


POLITECHNIKA KRAKOWSKA  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

III  
L. inw. 29649

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339604