

*Muzeum Historycznemu M. Krakowa  
w trzydziestolecie  
owocnej działalności*

*dedykuje*

*Autor*

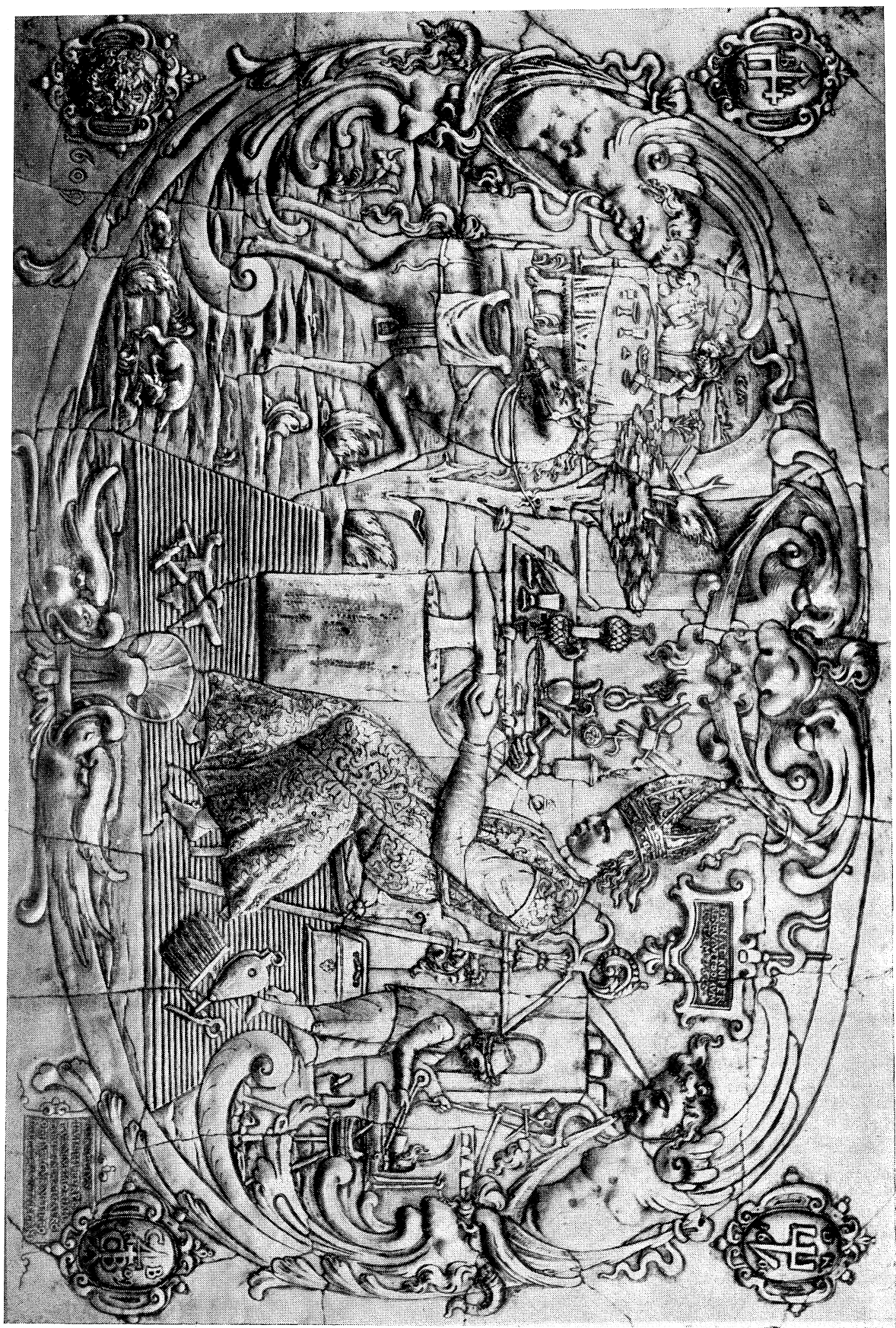
## ZŁOCISTA TABLICA CECHOWA Z WYOBRAŻENIEM ŚW. ELIGIUSZA (POCZ. XVII WIEKU)

### ZAINTERESOWANIE TABLICĄ. STAN BADAŃ

Krakowskie\* zabytki cechowe od dawna budziły zainteresowanie: najpierw badaczy starożytności i historyków, później zaś historyków sztuki. Można to obserwować na przykładzie pamiątek cechu złotników, wśród których poczesne miejsce zajmuje tablica z wyobrażeniem św. Eligiusza, trybowana w blasze miedzianej, ozdoba zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa<sup>1</sup>. Już bowiem w roku 1861, a więc przeszło sto lat temu, pokazany był na wystawie Starożytności urządzonej we Lwowie przez Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, wizerunek patrona złotników pochodzący z Krakowa<sup>2</sup>. Trudno jednak wzmiankowany w katalogu tego pokazu „obraz cechu złotniczego krakowskiego z srebrnych i złotych blach przedstawiający św. Eligiusza” identyfikować z wymienionym w tytule niniejszej rozprawy przedstawieniem<sup>3</sup>. Natomiast z całą pewnością zajmującą nas siedemnastowieczną tablicę

ze świętym Eligiuszem eksponowano na wystawie zabytków starożytnych we Lwowie w roku 1894, w dziale pamiątek municypalnych, cechowych i brackich<sup>4</sup>. W wydany z okazji tej wystawy katalogu znajduje się też pierwszy opis „tablicy złocistej” zawierający dane inwentaryzacyjne: technikę, materiał, rozmiary i napisy<sup>5</sup>.

Dla nas ważne jest w tej informacji określenie tablicy mianem wotywniej, co powtarzać się będzie w późniejszych wzmiankach. Ze specjalistów zajął się tablicą ze świętym Eligiuszem znakomity badacz złotnictwa w Polsce Leonard Lepszy, który kilkakrotnie pisał o niej. Po raz pierwszy uczynił to w monograficznym opracowaniu krakowskiego złotnictwa opublikowanym jako jeden z artykułów składających się na pierwszy tom „Rocznika Krakowskiego” wydany w roku 1896<sup>6</sup>. Lepszy szczegółowo omówił tam tablicę, podał w pełnej lekcji napisy i rysunki umie-



Tablica ze św. Elżbietą, z pocz. w. XVII, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa (fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 1)

szczonych na zabytku gmerków, jak również opublikował doskonałą fotografię dzieła wykonaną w Krakowie przez Józefa Sebalda. W sprawie autorstwa wspominał jedynie wymieniając herby i gmerki, iż są to znaki złotników, fundatorów i wykonawców dzieła.

Ponownie w r. 1904, tym razem w formie krótkiej wzmianki opublikował badacz złotnictwa nasz zabytek w artykule o krakowskim przemyśle artystycznym i handlu<sup>7</sup>. Po raz trzeci, dość szczegółowo pisze Lepszy o wizerunku świętego Eligiusza w stanowiącej podsumowanie ówczesnej wiedzy o polskim złotnictwie pracy „Przemysł złotniczy w Polsce”, która ukazała się w r. 1933. Pozostając przy dawniejszych twierdzeniach, próbował tam, niestety w niekonsekwentny sposób związać, z wyobrażonymi na tablicy inicjałami nazwiska kilku rzemieślników-artystów działających w Krakowie w w. XVII<sup>8</sup>.

Z powojennej literatury przedmiotu wymienić należy lapidarny opis tablicy w katalogu traktującym o cechowych zabytkach w Muzeum Historycznym miasta Krakowa, pióra Jadwigi Klepackiej<sup>9</sup> oraz wzmiankę Tadeusza Dobrowolskiego w Sztuce Krakowa<sup>10</sup>. Pierwsza z wymienionych autorów omawiając zajmujące nas dzieło złotnictwa posługuje się za wcześniejszymi opracowaniami określeniem „tablica wotywna”, przyjmuje też, że jest to dzieło zbiorowe. Inaczej zapatruje się na kwestię wykonania T. Dobrowolski, który za wskazówkę w sprawie autorstwa uważa umieszczone na zabytku (poza gmerkami) litery CM. Wspomnieć jeszcze można o stanowisku jakie zajął w tej sprawie Bogusław Kopydłowski w niepublikowanej pracy o złotnictwie w Polsce, w której związał tablicę ze złotnikiem Christianem Mazy<sup>11</sup>. Warto dodać, że w syntetycznych opracowaniach dzieł sztuki polskiej tablica ze świętym Eligiuszem nie była powoływana.

## OPIS ZABYTKU

Tablica ze świętym Eligiuszem (fig. 1) wykuta została w miedzi, którą następnie grubo pozłociono kryjąc właściwy materiał. Ma kształt prostokąta o stosunkowo dużych rozmiarach (460×672 mm). Obecne drewniane obramienie nie jest pierwotnym i pochodzi zapewne z drugiej połowy w. XIX; czy istniało jakieś inne niesposób ustalić. Jeśli idzie o techniczną stronę wykonania obrazu zastosowano trybowanie o różnych poziomach, niekiedy dość głębokie, rycie oraz cyzelowanie. Analizując obraz pod względem kompozycji wyróżnić można obramienie w kształcie leżącego owalu utworzone z ornamentów. Oval ten wypełnia całe pole z wyjątkiem narożników, w których umieszczono cztery tarcze z herbem i gmerkami oraz tablicę z napisem. Owo ornamentalne obramienie o niezwykle urozmaiconej linii obrzeża tworzy jak gdyby duże okno, poprzez które obserwujemy wewnątrz warsztatu złotniczego (z lewej)<sup>12</sup> oraz scenę przed gospodą (z prawej). Pierwsze z wymienionych zajmuje znacznie więcej, prawie 2/3 powierzchni „okna”. Wyobrażono tutaj, trudno powiedzieć w warstacie, albowiem scena przedstawiona została w sposób umowny, jakby równocześnie na zewnątrz budyn-

ku, świętego Eligiusza obrabiającego kubek przy kowadle. Rzecz odbywa się na swoistego rodzaju podestacie utworzonym z cienkich prętów. Patron złotników pracuje przy kowadle umocowanym na grubym pniu drzewa, lekko zwrócony w lewo, na ozdobnym krześle przykrytym poduszką, z oparciem zakończonym maską (fig. 2). Święty Eligiusz odziany jest w strój na poły pontyfikalny. Składają się nań: długa wierzchnia szata bez rękawów, w rodzaju tuniki, bogato ozdobiona ornamentem roślinnym, kameryzowana infuła, którą zakwalifikować można jako *mitra pretiosa* oraz sandały; obok świętego stoi oparty o krzesło pastorał. Na twarzy biskupa widoczne jest skupienie, wzrok skierował na trzymany w ręce kubek; ze szczegółów zwracają uwagę wydatne usta i policzki. Nie jest to twarz starca ani pewnego swojego stanowiska dostojnika, ale człowieka młodego, o nieprzeciętnej osobowości. Jeśli idzie o części stroju, każda z nich jest tak drobiazgowo potraktowana, iż niemal zachęca do szczegółowego opisu. Aby tego uniknąć przykładowo tylko powiemy, że odkuwając infułę precyzyjnie potraktowano *titulus*, *circulus* i *fanones*, jak również metalowe usztywnienia mitry. W tle za złotnikiem oraz po lewej stronie świętego dokładnie opracowano cały warsztat złotniczy ze wszystkimi jego akcesoriami (fig. 2—3). Mamy więc palenisko, przy którym pracuje obsługując miechy czeladnik rzecz szczególnie, wyobrażony z zastosowaniem hierarchicznej jeszcze perspektywy, bo trudno inaczej wytłumaczyć niewielkie rozmiary jego postaci. Za wyobrażeniem świętego dostrzegamy charakterystyczny stół złotniczy z listwami przy brzegach i skórzanymi fartuchami na reszty kruszcu. Na stole widnieją różne gotowe przedmioty, puchary, dzbanek, oraz wysokie, podwójne naczynie. W prawej części tablicy wyraźnie zaznaczono nierówny teren z kępami roślinności i zwierzętami. Jest tu pies ogryzający kość, królik oraz osiodłany koń zajmujący najwięcej miejsca (fig. 4). Wierchowiec przywiązany za cugle do nieproporcjonalnie niskiego drzewa przypominającego pinę wyraźnie niepokoi się, widocznie zbyt długo przyszło mu czekać. Przy percepcji tej części płyty uwagę przykuwają niezwykle proporcje i chciałoby się powiedzieć „maliarski” ruch zwierzęcia. Zniecierpliwiony rumak zgrabną, osadzoną na długiej szyi głowę zwrócił ku zadowi i ze złością uderza o ziemię kopytami. Warto tutaj dodać, że odkuwając uprząż pedantycznie zaznaczono poszczególne jej części: wysokie siodło wschodniego typu, napierśnik, podogonie i strzemiona. Z tyłu poza zwierzęciem poprzez arkadę loggi dostrzegamy okrągły stół z uczującą parą (fig. 5); spod okrywającej stół serwety widoczne są owłosione i opatrzone pazurami nogi. Za obejmującą się parą odtworzono daleki pejzaż z literami CM na neutralnym, odpowiadającym niebu tle. Tak przedstawiałby się w skrócie obraz widziany przez „okno”. Pora teraz zająć się samym obramieniem. Utworzono je z motywów słabo jeszcze rozwiniętego ornamentu małżowinowego z zapowiedzią chrząstek, elementami roślinnymi i wstęgami. Rozwija się on z trzech umieszczonych na osiach elipsy masek (w miejsce maski czwartej, u dołu obramienia zastoso-



Tablica ze św. Eligiuszem, z pocz. w. XVII, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczegół przedstawiający warsztat świętego (fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 2)

wano parę głów delfinów) oraz dwóch herm wkomponowanych powyżej masek, przy dłuższej osi. Zarówno hermy jak i maski cechuje doskonała znajomość anatomii, przede wszystkim zaś wielka siła wyrazu. Do obramienia należy także ozdobna tabliczka, którą przedstawiono jako zwisającą z górnej części ramy. Zawarto w niej napis: DONAT KNIPER, RENOVAVIT DOMVM, ISTAM 1600. W drugiej, skromniejszej ramce w lewym dolnym narożniku płyty czytamy: CORNELIVS, BVIS IN PERPE, TVAM MEMORIAM, TABVLAM HANC AVRO, ORNARI CVRAVIT PRO, CAPELLA CONTVBERNI (I). Jakby echem obramienia wypełniającego środkowe pole płyty są cztery tarcze na skromnie zdobionych kartuszach wypełniających narożniki tablicy. Zawierają one: z prawej u góry gmerk z literami L.B. N C.C. z prawej u dołu herb Pomian z inicjałami S.M.P., z lewej u góry gmerk z literami C.B. i datą 1609.

Jeśli chodzi o stan zachowania zabytku, zauważyć należy, że uległ on poważnej dewastacji na skutek połamania na kilkadziesiąt części po kradzieży w r. 1962 — śladem zniszczenia są rysy pokrywające siatką obraz 13.

## OKREŚLENIE DZIEŁA SZTUKI, INNE KUTE W BLASZCE „OBRAZY” W POLSCE

Idąc za katalogiem lwowskiej wystawy z r. 1894 *tabula* ze świętym Eligiuszem określana była w późniejszej literaturze jako tablica lub obraz z reguły z przymiotnikiem „wotywny”. Samo określenie przedmiotu nie budzi zastrzeżeń. Należy pamiętać, że i w czasach nowożytnych jak w średniowieczu mianem obrazu (*imago*) oznaczane były nie tylko przedstawienia malowane, ale także wykonane w innej technice, np. w hafcie czy srebrnej blaszce. Takie haftowane obrazy zachowały się do dziś — przykładem wyobrażenie z Matką Boską i świętymi z r. 1595 w kościele św. Krzyża w Krakowie<sup>14</sup>. W rozważaniach naszych posługujemy się określeniem „tablica” wziętym z inwentarza cechu złotników krakowskich z r. 1685, bądź też określeniem „*tabula*” ponieważ tak przedmiot niniejszych badań nazwany został na znajdującym się na nim napisie. Natomiast bliższe oznaczenie dzieła przez opatrzenie go przymiotnikiem wotywny ma co najmniej dyskusyjny charakter. Woty-



Tablica ze świętym Eligiuszem, z pocz. w. XVI, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczególnie przedstawiający czeladnika obsługującego miechy fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 3).



wny (słowo łacińskiego pochodzenia od *votum*—i ślub uczyniony bogom, uroczyste przyrzeczenie) oznacza przedmiot ofiarowany w związku z dokonaniem jakiegoś ślubu, lub *ex voto*, jako podziękowanie po szczęśliwym spełnieniu prośby. W odniesieniu do tablicy ze świętym Eligiuszem ani przedstawienia, w których brak postaci fundatora ani napisy nie upoważniają do twierdzenia, że była to fundacja wotywna. Nie wyjaśniają też sprawy szczupłe dane historyczne opublikowane przez Leonarda Lepszego. Wobec powyższego należy na razie zrezygnować z twierdzenia o wotywnym charakterze zabytku, jako, iż nie jest ono uzasadnione. Pozostaje jeszcze rozwinąć wcześniejszą myśl o wykonywaniu obrazów w różnych materiałach. Jeśli idzie o wyobrażenie kute w blasze warto tutaj przypomnieć znakomite portrety umieszczone w nagrobku Rafała i Jana Brzechffów z r. 1716 w kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie<sup>15</sup> oraz blaszane uzupełnienia epitafium Jana Dobrogosta Krasińskiego w kościele reformatorów w Wągrowie wykonane przez Andrzeja Mackensena Młodszego przed 1701<sup>16</sup>. Kuto także w blasze tablice epitafijne na wzór kamiennych i marmurowych. Przykładów na to dostarcza choćby krakowska katedra

gdzie zachowały się trybowane w blasze tablice: Gabriela Tarnowskiego, starosty krakowskiego, zm. 1628 i Katarzyny *primo voto* Tarnowskiej *secundo voto* Zebrzydowskiej, zm. 1643, obie gdańskiego pochodzenia<sup>17</sup>.

Jako następne zagadnienie zarysowuje się wyjaśnienie tematyki przedstawienia.

## ŚW. ELIGIUSZ, LEGENDA I ROZWÓJ KULTU W POLSCE ORAZ LOKALNE WYOBRAŻENIA ŚWIĘTEGO

Centralne miejsce na tablicy w zbiorach Muzeum Historycznego miasta Krakowa zajmuje patron złotników, warto więc bliżej zainteresować się tą postacią. Św. Eligiusz z Noyon według życiorysu napisanego przez jego przyjaciela św. Quena urodził się w Chaptelat w r. 590<sup>18</sup>. Po ukończeniu nauki u złotnika Abbona z Limoges, nawiązał stosunki ze skarbnikiem króla Klotariusza II Bobbonem. W późniejszych latach król Dagobert II uczynił go swoim skarbnikiem i powierzył mu ważne misje. Na księdza wyświęcony został dopiero po śmierci Dagoberta. W r. 632 zało-



Tablica ze św. Eligiuszem, z pocz. w. XVII, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczegół z koniem (fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 4)



Tablica ze św. Eligiuszem, z pocz. w. XVII, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczegół przedstawiający uczującą parę (fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 5)

*Pieczęć cechu złotników krakowskich, z końca w. XV  
(wg L. Lepszego, Cech złotniczy w Krakowie, Rocznik  
Krak. I. 1898: s. 175, fig. 12) (fig. 6)*



*Pierścień — obesłanie cechu złotników krakowskich,  
z r. 1614, dzieło Samuela Piaskowskiego, w zbiorach  
Muzeum Historycznego m. Krakowa (fot. ze zbiorów  
Muzeum Historycznego m. Krakowa) (fig. 7)*



żył klasztor w Solignac koło Limoges. Pod koniec życia udał się do północnej Francji, gdzie w r. 640 został mianowany biskupem w Noyon, zmarł w r. 659. Znałe były dzieła złotnicze świętego: relikwiarz św. Marcina z Tours, św. Dionizego, św. Seweryna z Chateau-Landon, śś. Kryspina i Kryspiniana ze Soissons, które nie zachowały się podobnie jak kielich łączony ze świętym Eligiuszem w opactwie w Chelles. Ponieważ według legendy Eligiusz zanim został złotnikiem pracował jako kowal, czcili go rzemieślnicy uprawiający oba te zawody.

Do Polski kult świętego Eligiusza dostał się wraz z rozwojem złotnictwa i powstawaniem cechów, które grupowały trudniących się tego rodzaju wytwórczością rzemieślników. Wczesnym objawem tego kultu jest nadanie kaplicy cechowej w Krakowie wezwania świętego Eligiusza. Kaplica ta, przyległa od południa do krużganków klasztoru franciszkanów powstała prawdopodobnie w pierwszej ćwierci w. XV<sup>19</sup> i dotrwała do dziś, niestety pozbawiona bogatego wyposażenia<sup>20</sup>. Pierwsze znane nam plastyczne wyobrażenia świętego to wizerunki na pieczęciach cechowych. Z reguły występuje on tam jako biskup pracujący przy kowadle, w pozycji siedzącej. Tak przedstawiono patrona złotników na pieczęciach cechu w Krakowie (fig. 6) i we Wrocławiu z w. XV, w Warszawie z w. XVI oraz Lublinie z pierwszej połowy w. XVII którą to kompozycję powtórzono w w. XIX<sup>21</sup>. Z innych zabytków, które stanowić mogą materiał porównawczy w stosunku do interesującej nas tablicy wymienić można obesłanie w formie dużego pierścienia wykonane w r. 1614 przez złotnika krakowskiego Samuela Piaskowskiego (fig. 7)<sup>22</sup>. Wyryte na obesłaniu przedstawienie patrona złotników żywo przypomina jego wizerunki na pieczęciach, na których niewątpliwie było wzorowane. Z kolei wymienić można ryt wyobrażający biskupa z Noyon, którym ozdobił złotnik krakowski, być może Wincenty Donat Knipper tzw. berełko cechowe w czasie jego restauracji w r. 1679 (fig. 8)<sup>23</sup>. Spotykamy się tutaj z interesującym zjawiskiem oddziaływania wybitnego dzieła sztuki, grawerunek bowiem wyraźnie wzorowany jest na zajmującej nas tablicy z początku w. XVIII. Z późniejszych zabytków związanych z patronem cechu złotników wymienić można dwa obrazy sprawione przez krakowskich rzemieślników w latach 1732 i 1746<sup>24</sup>. Z pierwszym z nich zapewne identyfikować można malowidło przechowywane dziś w Muzeum Historycznym miasta Krakowa (fig. 9)<sup>25</sup>. Świętego wyobrażano tam już w innej od dotychczas znanych nam konwencji, jako biskupa w stroju pontyfikalnym prezentującego atrybuty. Ostatni zabytek jaki dałoby się tutaj wymienić to ostensorium świętego Eligiusza sprawione w r. 1747 na pomieszczenie relikwii uzyskanych przez cech 30 czerwca roku 1742<sup>26</sup>. Jednakże na dziele tym występują tylko insygnia biskupie, albowiem złotnik (był nim Jan Piotrowski) nie umieścił na relikwiarzu wizerunku patrona<sup>27</sup>.

Jakież byłyby wnioski z tego krótkiego przeglądu? Ikonaografia świętego Eligiusza w sztuce polskiej w świetle zachowanych zabytków wydaje się uboga. Najpopularniejszym było przedstawienie, które można by nazwać „heraldycznym”, z biskupem pracującym w



Ryt przedstawiający św. Eligiusza na powierzchni trzonu tzw. „berełka” (wg L. Lepszego, *O mało znanym naczyniu srebnym roboty krakowskiej*, „Sprawozdanie KHS” V, Kraków 1896, fig. 16 na s. 41) (fig. 8)





pozycji siedzącej przy kowadle. Brak wiadomości o rozbudowanych scenach nie mówiąc już o cyklach. Niemniej przegląd powyższy daje wystarczające dane do wyjaśnienia przyczyny zobrazowania w tablicy cechu złotników postaci świętego Eligiusza w określonej powyżej konwencji. Autor dzieła posłużył się przedstawieniem świętego w formie najczęściej spotykanej. Bez wahania można powiedzieć, że powtórzył stanowiącą godło cechu formułę ikonograficzną, znaną, przyjętą i powszechnie stosowaną, naturalnie w zmonumentalizowanej postaci. Ale na pieczęciach, obelśnianiu cechowym czy też siedemnastowiecznym rycie Eligiusz wprawdzie pracuje w złotniczym warsztacie, lecz jego realia są niemal symbolicznie potraktowane. Ponadto nie spotkaliśmy nigdzie wyobrażenia konia, tak silnie eksponowanego w krakowskiej tablicy. Sięgnąć zatem należy do przedstawień patrona złotników w innych środowiskach, jednym słowem szerzej zająć się ikonografią świętego.

## PRZEDSTAWIENIE ŚW. ELIGIUSZA W SZTUCE EUROPEJSKIEJ. WYJAŚNIENIE IKONOGRAFII KRAKOWSKIEJ TABLICY

Wyobrażenia św. Eligiusza były w środkowej i zachodniej Europie, ze względu na popularność zawodów, które widziały w nim swego opiekuna już w

średniowieczu silnie rozpowszechnione<sup>28</sup>. Wymienić tutaj można obok uproszczonych schematów (tego typu co na pieczęciach w Polsce), bardziej rozbudowane rozwiązania, nadto sceny z legendy świętego. Jako przykłady szerszego potraktowania tematu ze świętym pracującym w warsztacie wymienimy dwie ryciny: Mistrza Ogrodów Miłości z końca w. XV (fig. 10)<sup>29</sup> oraz monogramisty CS z początku następnego stulecia (fig. 11)<sup>30</sup>. W obu święty biskup pracuje odziany w niemal pontyfikalny strój w obszernym warsztacie dobrze zaopatrzonym w narzędzia i wszelkie realia, które stanowiły wyposażenie mieszkań rzemieślników w owym czasie. Odnajdujemy tam i kowadło i charakterystyczny stół złotniczy z fartuchami, dużą ilość przyrządów oraz gotowe już wyroby. Na rycinie Mistrza Ogrodów Miłości krzątają się obok biskupa jeszcze jego pomocnicy. Jeśli idzie o stosunek wspomnianych grafik do naszego przedstawienia, ma ono z nimi wiele wspólnego, naturalnie nie w dosłownym znaczeniu, lecz w odniesieniu do sposobu zobrazowania bogatej w realia pracowni. Istnieją jednak jak już powiedzieliśmy i przedstawienia innych scen z życia świętego. Zanim je poznamy trzeba się jeszcze zaznajomić z ich literackimi podkładami. Nie byłoby celowym zajmowanie się na tym miejscu wszystkimi wątkami legendy. Wybrać należy z nich ten, w którym występuje koń tak silnie eksponowany w Krakowie. Istnieją różne wersje zdarzeń, z końmi, którymi przecież święty Eligiusz będąc według legendy kowalem, niejednokrotnie musiał się zajmować. Według jednej z nich, aby podkuć narowistego

konie, święty obciął mu przednią nogę, położył ją na kowadle i przybił podkowę, potem zaś uleczył zwierzę w cudowny sposób<sup>31</sup>. Według innej wersji miał Eligiusz czeladnika, który w ten sposób podkuwał konie, czeladnikiem tym okazał się sam Chrystus<sup>32</sup>. Popularne było również sformułowanie mówiące o diable, który przybył do świętego aby podkuł mu konia<sup>33</sup>, w innym znowu diabeł pojawił się w kuźni pod postacią kobiety, którą święty rozpoznałszy szatana chwycił obcęgami za nos<sup>34</sup>. Te różne wersje legendarnych wydarzeń z życia świętego były impulsem do plastycznych realizacji.

Warto się z nimi zapoznać, doprowadzić bowiem mogą do rozszyfrowania ikonografii krakowskiej tablicy.

W nierozwiniętej jeszcze wersji przedstawia cud z koniem szesnastowieczny drzeworyt z „Życiorysów” Zeinera (fig. 12)<sup>35</sup>. Święty pracuje tu wraz z czela-

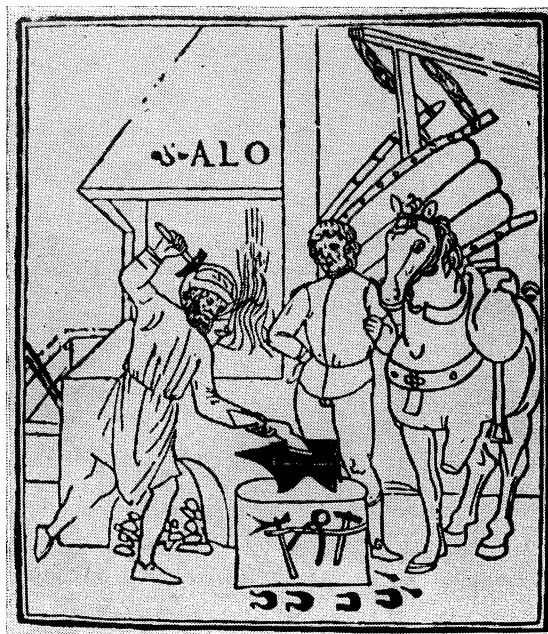
dnikiem w warsztacie złotniczym, w którego drzwiach ukazuje się pacholek z koniem. Narowiste zwierzę opiera się, nie chce wejść, zaś wyraz jego pyska nie wróży nic dobrego. Dalej posunęła się akcja w drzeworycie zdobiacym kartę tytułową dzieła Ruffa pt. „Nauka o koniach”, wydanego z końcem w. XV u Aldusa Manutiusa w Wenecji (fig. 13)<sup>36</sup>. Koń, choć nie zdradza tego spokojna postawa rumaka, ma już uciętą lewą, przednią nogę, do której święty przybija na kowadle podkowę. W podobny sposób cud z podkową (*Das Hufwunder*), przedstawiono na drewnianym, rzeźbionym szyldzie kowalskim z czasu przed r. 1500, pochodzącym z terenu południowych Niemiec (fig. 14)<sup>37</sup>. Na płaskorzeźbie tej koń również spokojnie poddaje się bolesnej operacji. Ale bywały i bardziej realistyczne wyobrażenia. Taką jest płaskorzeźba z r. 1415 zdobiąca jedną z nisz Or San Michele (fig. 15), ufundowana przez florencki cech kowali,



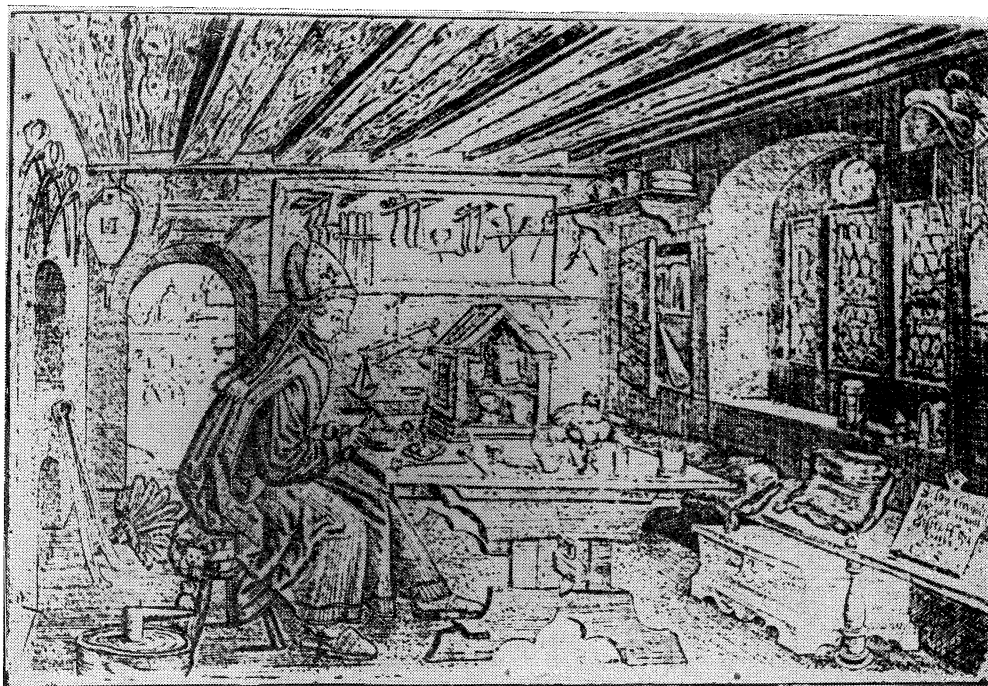
Sw. Eligiusz w pracowni złotniczej, rycina z końca w. XV, Mistrz Ogrodów Miłości (wg P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst in Altertum und Mittelalter*, (Leipzig 1927, fig. 419 na s. 299) (fig. 10)



Św. Eligiusz, drzeworyt z w. XVI z „Życiorysów świętych” Zeinersa (wg P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1927, fig. 421 na s. 300) (fig. 12)

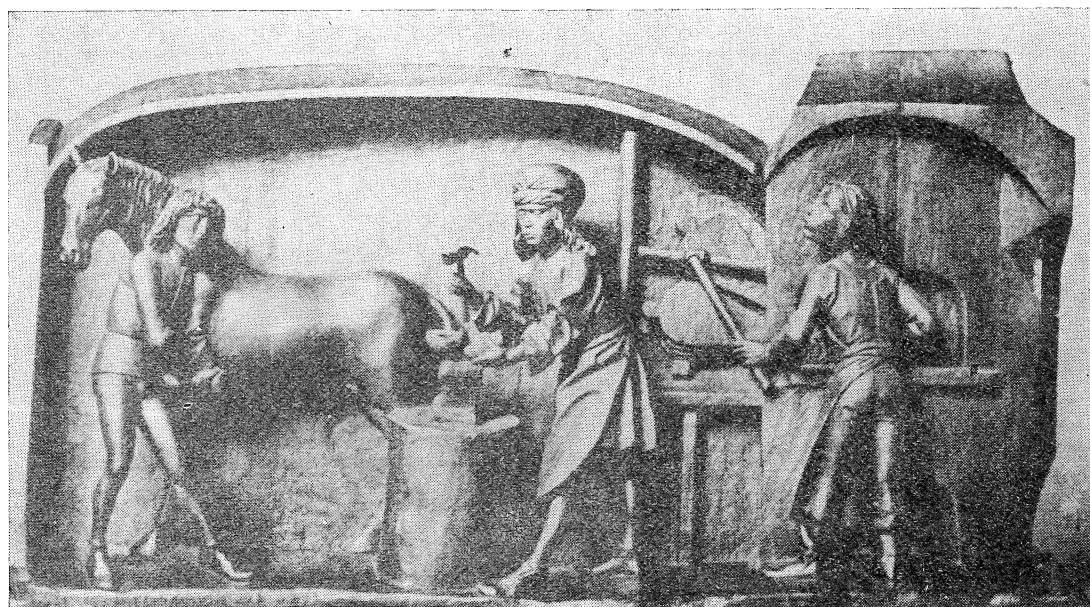


Cud z koniem, drzeworyt z końca w. XV na karcie tytułowej dzieła Ruffa „Nauka o koniach” wydanego u Aldusa Manutiusa w Wenecji (wg P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1927, fig. 417 na s. 297) (fig. 13)



Św. Eligiusz w pracowni, rycina z pocz. w. XVI, monogramista CS, (wg P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mitelalter*, Leipzig 1927, fig. 420 na s. 299) (fig. 11)

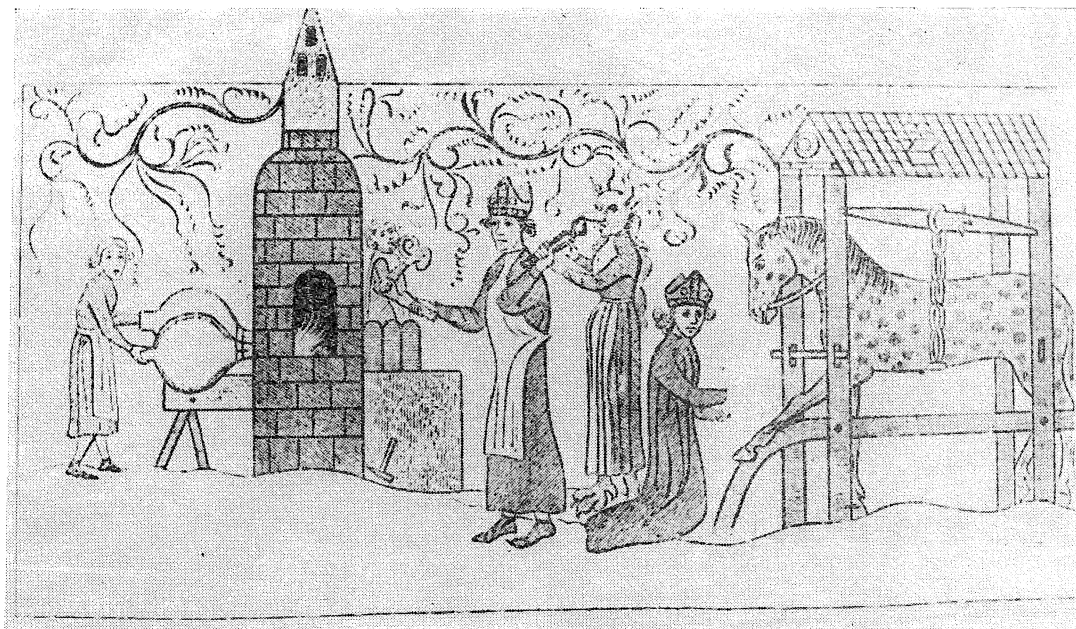




Cud z koniem, szyld kowalski z czasu przed r. 1500, z terenu południowych Niemiec (wg. P. Brandta, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1927, fig. 415 na s. 296) (fig. 14)



Cud z koniem, płaskorzeźba z r. 1415 w jednej z nisz Or San Michele we Florencji, dzieło Nanniego di Banco (wg. P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1927, fig. 416 na s. 296) (fig. 15)



*Św. Eligiusz i diabeł, malowidło ściennie z czasu około r. 1500 w kościele na wyspie Falster (wg. P. Brandta, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1927, fig. 430 na s. 305) (fig. 16)*

dzieło Nanniego di Banco<sup>38</sup>. W obronie przed podkuciem koń wspiął się na zadnie nogi i wyrywa pachołkowi; do akcji wprowadzono też postać kobiecą, która wachlarzem osłania twarz przed żarem kowalskiego ogniska. Scenę z diabłem, który przybrał postać kobiety, aby uwieść świętego biskupa obrazowało też niezachowane już, lecz znane ze szkiców malowidło ściennie z około r. 1500 w kościele na wyspie Falster (fig. 16)<sup>39</sup>. Posługując się metodą kontynuacyjną w tej samej scenie dwukrotnie przedstawiono tam patrona kowali i złotników: jak zajmuje się koniem umieszczonym w klatce z konstrukcją unieruchamiającą zwierzę oraz gdy przybija podkowę do uciętej nogi wierzchowca. Równocześnie chwytą Eligiusz kowalskimi obcęgami za nos diabła, który przybył doń pod postacią kobiety. Ten sam epizod posłużył za temat sztalugowego obrazu z r. 1540 w Muzeum Diecezjalnym w Passawie (fig. 17)<sup>40</sup>. W malowidle tym dla rozgrywającej się sceny jak zawsze dotąd jest kuźnia; dostrzegamy konia z obciętą nogą unieruchomionego w klatce, zaś święty przybijając podkowę właśnie rozpoznał diabła pod postacią frywolnie odzianej kobiety, którą chwycił obcęgami za nos. Warto jeszcze zwrócić uwagę na niewielkiego, białego pieska, który przysiadł na podłodze obok kowadła. Koń był też używany w roli atrybutu świętego Eligiusza. Ma to miejsce w znacznie późniejszym, bo osiemnastowiecznym już ołtarzu głównym w kościele parafialnym w St. Martin w Styrii, dziele wybitnego rzeźbiarza Józefa Tadeusza Stammela z lat 1738—1740<sup>41</sup>.

Przytoczone przykłady umożliwiają rozwiązanie zagadki ikonograficznej krakowskiej tablicy ze świętym Eligiuszem. Ucztująca para to nie jak pisano bratujący się cechowi towarzysze i nie jest to li tylko motyw rodzajowy urozmaicający kompozycję<sup>42</sup> Z pe-

*Św. Eligiusz i diabeł, obraz z r. 1540 w Muzeum Diecezjalnym w Passawie (wg K. Künstlego, *Ikongraphie der christlichen Kunst II*, Freiburg im Breisgau, 1926 fig. 90 na s. 197 (fig. 17)*



wnością przedstawiono tu znany wątek z legendy świętego. To zapewne diabeł zabawia się w gospodzie z z białogłową — rozpoznać go można po opatrzonych w pazury i owłosionych nogach, które nieostrożnie wysunął spod stolika (o ile nie jest to przedstawienie stolika magicznego). Legendarny cud z podkową tłumaczy też zniecierpliwienie konia, który zapewne długo szamoce się przy drzewie oczekując nierychłego jak widać podkucia, skoro biskup pracuje, zaś diabeł się zabawia przy obficie zastawionym stole.

Pozostaje do wyjaśnienia symbolika dwóch zwierząt zobrazowanych w dolnej części tablicy — królika (po stronie wierzgającego konia i uczującego diabła) oraz psa (po stronie pracującego biskupa). Z królikiem lub zającem (oba te zwierzęta mają zbliżone znaczenie), łączono cechy i pozytywne i negatywne<sup>43</sup>. Natomiast pies używany jako godło zakonu dominikanów i patron świętych (m. in. Rocha) najczęściej uosabiał wierność i przyjaźń<sup>44</sup>.

W świetle powyższego nie można przedstawić obu tych zwierząt na krakowskiej tablicy uważać tylko za objaw zainteresowania wykonawcy otaczającym go światem.

Zważywszy skomplikowaną ikonografię krakowskiego obrazu nasuwa się pytanie skąd ją zaczerpnięto, w Polsce bowiem jak już wykazaliśmy sceny z legendy o świętym Eligiuszu nie były rozpowszechnione. Pozostają dwa źródła: grafika tego rodzaju jak przytoczone ryciny, oraz teksty literackie.

Jeśli chodzi o grafikę nie możemy na razie wskazać pierwowzoru; z jakiego środowiska prawdopodobnie zaczerpnięto wzór — będzie o tym mowa poniżej. Można natomiast na tym miejscu przytoczyć lokalne teksty literackie. Z w. XVII da się wymienić „Żywot S. Eligiusza Biskupa Nowiomenskigo Apostoła Flandryey...” przygotowany przez wybitnego złotnika krakowskiego Jana Ceyplera przy udziale jego syna Kazimierza, który w tym czasie studiował na Krakowskim Uniwersytecie, wydrukowany u Franciszka Cezarego w r. 1687<sup>45</sup>. Z następnego stulecia znamy dwa kazania zamówione przez krakowski cech złotników, wygłoszone w kaplicy Św. Eligiusza przy klasztorze franciszkanów i wydrukowane. Są to „Złotnik... św. Eligiusz Biskup Noviomenski, Apostoł Flandryey...”, pióra franciszkanina księdza Marcelego Dziwulskiego, wydany w Krakowie w r. 1720<sup>46</sup> oraz „Człowiek jak Złoto święty Eligi złotnik y Biskup nowiomenski”, które przygotował ks. Hieronim Gruszeki, także z zakonu franciszkanów, wydał zaś Mikołaj Dyaszowski w Krakowie w r. 1740<sup>47</sup>.

W pierwszej z wymienionych pozycji (siedemnastowiecznej) nie brak relacji o cudzie z kofimi, którym biskup w celu podkucia uciał nogi, następnie zaś cudownie uzdrowił zwierzęta<sup>48</sup>, wszystkie zaś podkreślają pobożność i świętobliwość Eligiusza. Możnaby tutaj replikować, iż wymienione pozycje są późniejsze i to nawet znacznie od krakowskiej tablicy. Warto jednak zwrócić uwagę na podaną przez autorów druków charakterystykę świętego konkretnie mówiąc, cechy podkreślone u rzemieślnika — biskupa. Można bowiem powiedzieć, że klimat przytoczonych druków bliski jest reprezentowanemu przez tablicę ze świętym

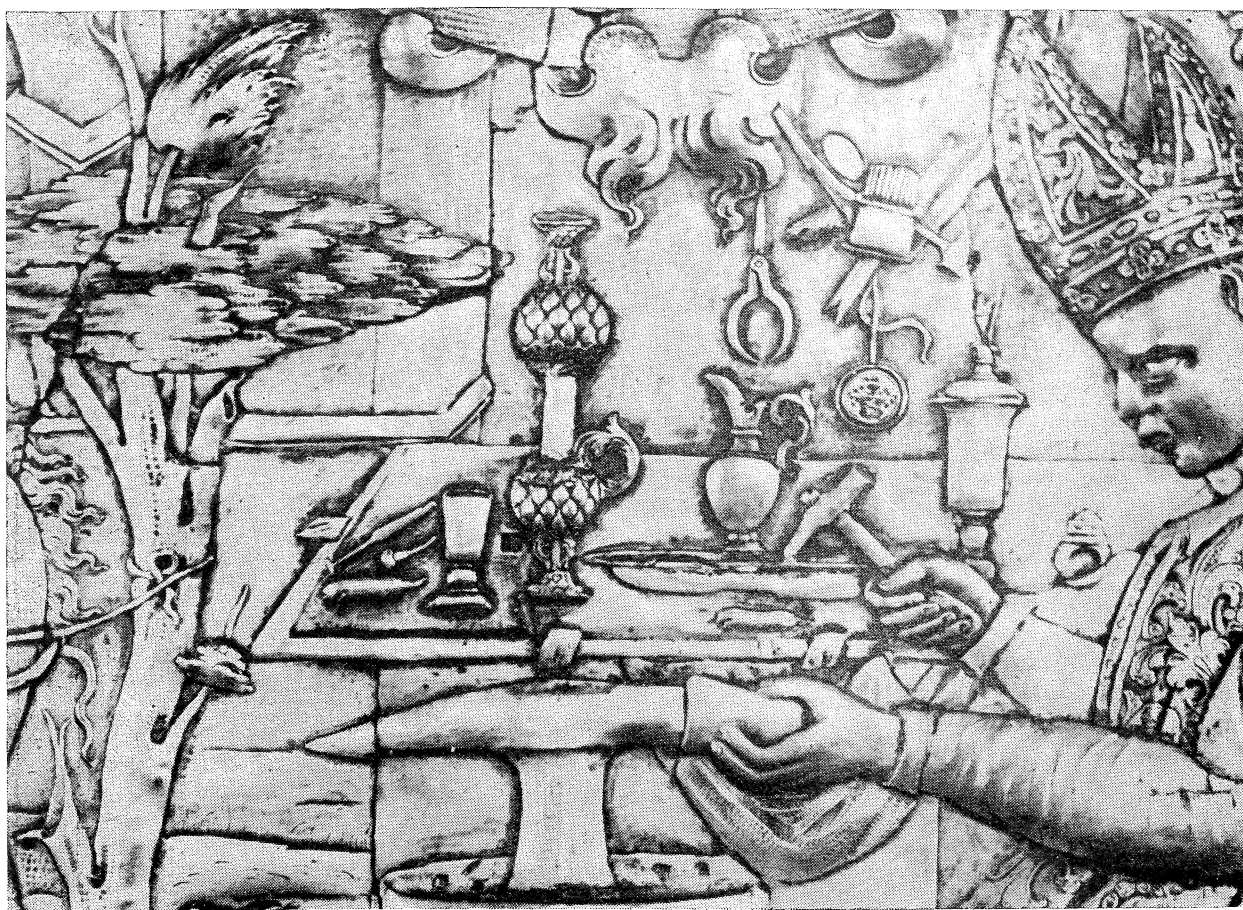
Eligiuszem. Zestawiono w niej bowiem, jak gdyby dwa światy: dobra, które uosobia biskup pracujący w skupieniu przy złotniczym warsztacie, oraz zła, które reprezentuje uczujący szatan. Uzupełnia to przedstawienie dobór wyobrażonych na tablicy zwierząt: psa, którego uważać można za symbol dobra i królika, mającego pejoratywne znaczenie. W momencie tym tkwi dydaktyczny charakter przedstawienia, tak bardzo podkreślony w starodrukach, których autorzy wielokrotnie wyraźnie mówią, że święty był wzorem doskonałego rzemieślnika. Aby dopełnić wyjaśnienia o aktualizacji krakowskiego obrazu osobne miejsce poświęcić wypada wyobrażeniom na „tabuli” zabytkom cechowym i narzędziom.

## PAMIĄTKI CECHOWE I WARSZTAT ZŁOTNIKA NA TABLICY ZE ŚW. ELIGIUSZEM

Wśród licznych przedmiotów zobrazowanych na „tabuli” w Krakowie przykuwają uwagę gotowe wyroby stojące na stole złotnika. Są to jak już powiedzieliśmy puchary i dzban. Warto dokładniej przyjrzeć się jednemu z tych naczyń, mianowicie podwójnemu pucharowi, przypomina on bowiem także podwójne naczynie, tzw. bereńko cechu złotników krakowskich (fig. 18). Ten interesujący zabytek pochodzący z przełomu gotyku i renesansu, któremu Leonard Lepszy poświęcił osobną rozprawę, niestety jeszcze przed wojną, w r. 1932, zaginął ale zachowały się jego rysunki<sup>49</sup>. Porównując go z wyrepusowanym na tablicy naczyniem w zakresie szczegółów jak opracowania brzośca, stopy i uchwytu konstatujemy, iż na tabuli wiernie odtworzono cechowe bereńko z Krakowa. Zgodne jest to ze znaczeniem przywiązywanym do tego przedmiotu, którego wizerunek zdobił księgi cechowe i wyobrażony był nawet na pieczęciach<sup>50</sup>. Spostrzeżenie to umacnia i czyni bardziej realną wysuniętą uprzednio hipotezę o nadaniu tablicy charakteru jakby godła krakowskiego cechu złotników. Pora jednak przejść do zapowiadzanego omówienia realiów. Zaznaczyć tutaj należy, że na tablicy ze świętym Eligiuszem w pracowni patrona złotników zobrazowanych zostało około 25 narzędzi i różnego rodzaju przyborów warsztatowych (fig. 19)<sup>51</sup>. Są to młotki, obcegi, kleszcze, faski na wodę do lania i chłodzenia oraz na glinę do modelowania, różnego rodzaju czyszczaki, nie mówiąc już o tak nieodzownych w pracowni sprzętach jak stół złotniczy, kowadło, miechy i mieszki. Jest to zestaw, jeśli chodzi o dzieje rzemiosła złotniczego w Polsce jedyny w swoim rodzaju, najbogatszy i jak można sądzić wiernie oddający urządzenie warsztatu. Marginasowo warto dodać, iż poza zabytkami cechowymi przechowywanymi w muzeach sporo materiałów w tej dziedzinie (należącej już do kultury materialnej) wnoszą nieuwzględnione w badaniach dzieła fundacji rzemieślników, które zachowały się na miejscu, w skarbcach kościelnych<sup>52</sup>.

Dalszym etapem naszych rozważań winno być rozstrzygnięcie problemu fundacji i autorstwa dzieła.





Tablica ze św. Eligiusza z pocz. w XVII w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczegół przedstawiający naczynie cechowe (fot ze zbiorów Muzeum, fig. 18)

## FUNDACJA I ZAGADNIENIE AUTORSTWA ZABYTKU PRZEZNACZENIE

W odniesieniu do fundacji tablicy cechu złotników jak i w stosunku do wykonawstwa utrzymuje się od końca w. XIX mniemanie, że była ona dziełem zbiorowym (w sprawie autorstwa odmienne stanowisko zajęli jedynie T. Dobrowolski i B. Kopydłowski)<sup>53</sup>. Aby wyjaśnić tę kwestię należy wprawdzie zweryfikować proponowane przez Leonarda Lepszego rozwiązanie umieszczonych na zabytku inicjałów. Litery L.B. N. CC., którymi opisany został gmerk w prawym górnym narożniku obrazu, mogą według Lepszego należeć do złotnika Leonarda Boguszyńskiego, Lorenca Bogusińskiego albo rajcy Łukasza Bohoreckiego<sup>54</sup>. Pierwszy z nich był blacharzem, jego udział w wykonaniu płyty miałyby zatem oznaki prawdopodobieństwa, ale używał innego gmerku, co zupełnie przekreśla przypisanie mu tablicy<sup>55</sup>. Podobnie rzecz się przedstawia w odniesieniu do złotnika z Kazimierza Wawrzyńca Bogusińskiego (Boguszyńskiego), który przyjął prawo miasta Krakowa dopiero w r. 1647<sup>56</sup>. Jako posiadacz gmerku pozostaje zatem Łukasz Bohorecki, co jest o tyle możliwe, iż wtedy litery C.C.

dałoby się rozwiązać jako Consul (albo Civis) Cracoviensis. O Łukaszu zachowała się wzmianka, że w r. 1606 był gospodarzem kamienicy cechowej przy ul. Grodzkiej i obok innych złotników pozostawał w kontaktach z Donatem Knipperem<sup>57</sup>.

Litery D.K. objaśniające gmerk górny po prawej stronie nie budzą wątpliwości. Bezsprzecznie dotyczą one (jak sugerował Lepszy) Donata Knippera wymienionego na wyobrażonej opodal tabliczce z napisem.

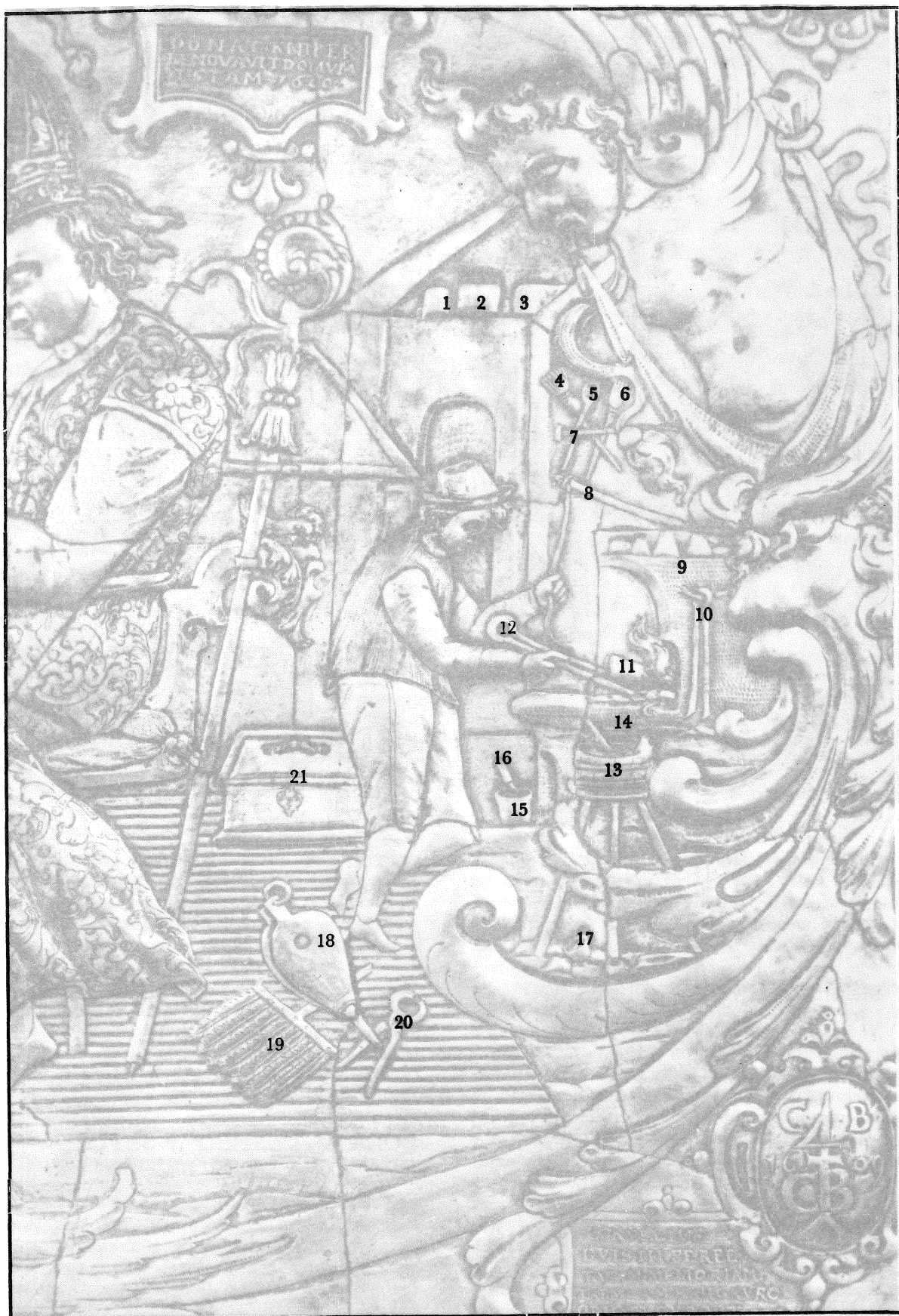
Warto zatrzymać się chwilę przy tej postaci. Knipperowie byli osiadłą w Krakowie rodziną mieszczańską, z której wyszło kilku złotników<sup>58</sup>. O mistrzu Donacie czynnym w latach 1599–1616 zachowało się sporo wiadomości<sup>59</sup>. W r. 1599 jako starszy cechu wraz z Maciejem Sowinem wnosił skargę przeciwko płatnerzom o wykonywanie złotniczej roboty. Starszym był również w r. 1601, zaś w 1602, piastując tą samą godność wraz z Florianem Pogankiem i Janem Lewinkiem uznał za dobrą sztukę złotniczą wykonaną przez Mikołaja Janaszowskiego, złotnika stradomskiego. Pojawia się jeszcze Knipper w r. 1605 i 1606 i 1608 kiedy to wraz z wzmiankowanym Janem Lewinkiem oszacował kosztowność zastawione u Franckowicza przez Grygiera Heyncza. Powyższe wiadomości świadczą dobitnie, iż mistrz Donat cie-

szyl się w cechu dużym poważaniem i miał w konfraterni ugruntowaną pozycję. Stwierdzenie to będzie dla nas pomocne w dalszych rozważaniach nad sprawą proveniencji, fundacji i autorstwa tablicy. Z kolei trzeba się ustosunkować do prób rozwiązania inicjałów S.M. uzupełnionych literą P., którą odczytujemy na tarczy z herbem Pomian w prawym dolnym narożniku tablicy. Według Lepszego odnosić się one mogą do Stanisława Mogiłańskiego albo Stanisława Miśniowicza<sup>60</sup>. W stosunku do Mogiłańskiego nie można wypowiedzieć się zdecydowanie ani za, ani przeciw; złotnik ten, wzmiankowany w l. 1639, 1641 w 1644 już nie żył<sup>61</sup>. W czasie wykonywania tablicy byłby jednak dosyć młody. Gorzej rzecz się przedstawia jeśli idzie o Miśniowicza, który wprawdzie pochodził z Przedstawia, co rozwiązywałoby umieszczoną przy inicjałach literę P. ale prawo miejskie w Krakowie przyjął dopiero w r. 1642<sup>62</sup>. Snucie dalszych, wykraczających poza sprostowanie rozważań byłoby tutaj nie na miejscu, ponieważ litery S.M.P. dotyczą właściciela herbu nie zaś gmerku mieszczańskiego. Ostatnia tarcza, w lewym dolnym narożniku ma gmerk objaśniony literami C.B., które niewątpliwie odnoszą się do Cornelisa Buisa wymienionego na wykutej obok tabliczce z napisem<sup>63</sup>. Warto ze szczególną uwagą zająć się tym złotnikiem. Wprawdzie zachowało się o nim tylko kilka wiadomości, ale są to ważne wzmianki. W r. 1604 Cornelius Buis *jubiliter Antuerpiensis* przyjął prawo miasta Krakowa<sup>64</sup>. W dwa lata później, w r. 1606 ofiarował do „armaty” cechowej wspinały dar — 21 muszkietów i pół cetnara ołowiu, z którego odlano kule<sup>65</sup>. Z r. 1614 mamy drobną wzmiankę, która mówi, że mistrz Cornelius mieszkał przy ulicy Grodzkiej w Krakowie<sup>66</sup>. Trudnił się także handlem wyrobami złotniczymi i jubilerskimi. Jako współpracownik Buisa wymieniany jest Herman Pruncz. Żonaty był mistrz Cornelius z Zuzanną Krolówną, z którą miał syna Corneliusa II, także złotnika krakowskiego. Zmarł przed 30.12.1621. Cenną informację dostarcza cytowany przy opisie tablicy ze św. Eligiuszem napis umieszczony opodal tarczy z gmerkiem Buisa. Dotychczas zawarte w inskrypcji słowa: IN PERPETVAM MEMORIAM TABVLAM HANC AVRO ORNARI CVRAVIT..., interpretowano jako informujące o wyłożeniu tablicy przez mistrza Corneliusa<sup>67</sup>. Jednakże nawet pobieżna lektura tekstu wykazuje, że chodzi tu o fundację pokrytej złotem tablicy jak świadczą słowa, „na wieczną rzeczy pamiątkę”, z pełną świadomością ofiarowanej do kaplicy cechowej jako dar niezwykły.

Jeszcze silniej niż napis, który przecież do pewnego stopnia przemawia za wykonaniem tablicy ze świętym Eligiuszem przez Corneliusa Buisa na taką atrybucję wskazuje także samo dzieło sztuki. Nie mówiliśmy dotąd o jego stylu pozostawiając stylistyczne zakwalifikowanie zabytku do odpowiedniego momentu, który podyktuje tok rozprawy. Zarówno wyrafinowany ruch konia jak pełne ekspresji maski i hermy obramienia tablicy pozwalają włączyć ją do wyrobów złotniczych wykonanych w duchu manieryzmu renesansowego. Wyroby te jak w całej Europie po-

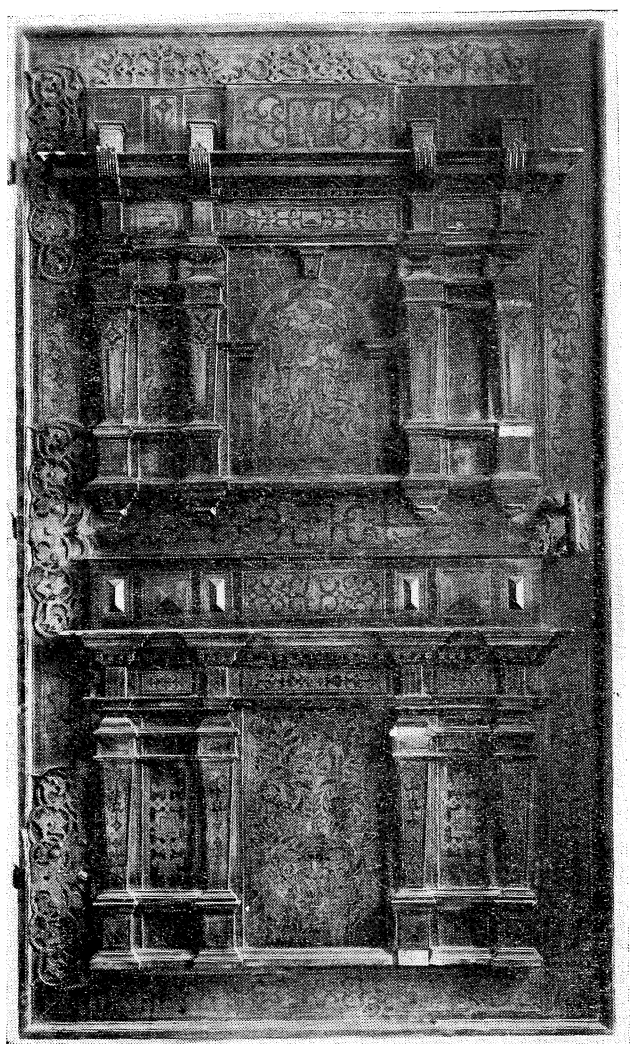
wstawały też i w Krakowie, jednakże specyficzny, niepowtarzalny charakter dzieła, zastosowanie epickiej sceny nie mieszczą się w możliwościach lokalnych rzemieślników-artystów, które znamy przecież z zachowanych wyrobów, nawet gdy przyjmiemy posłużenie się grafiką. Jeśli zaś chodzi o obramienie, gdzie jak powiedziano użyty został, wprawdzie jeszcze słabo rozwinięty, ale już wyraźnie widoczny ornament chrząstkowo-małowinowy, wyklucza powstanie w kręgu miejscowych złotników z początkiem w. XVII. Za powstaniem tablicy w warsztacie Buisa przemawiają i inne argumenty. Jak wiadomo był on jubilerem właśnie zaś jubilerską dokładnością oddania realiów (z którą zazwyczaj idzie w parze wyraźnie widoczny w tablicy *horror vacui*) zalicza się *tabula* ze świętym Eligiuszem. Dodatkowym argumentem może być pochodzenie Buisa z Antwerpii, gdzie kult świętego Eligiusza jako patrona Flandrii był z pewnością bardzo rozpowszechniony. Naturalnie w rozważaniach naszych nie należy zapominać, że tego rodzaju atrybucje mają zawsze hipotetyczny charakter.

Nasuwa się jeszcze pytanie, dlaczego Buis dokonał tak okazałej fundacji, bo trzeba tu powiedzieć, że z pamiątek jakie zachowały się po czasach świetności krakowskiego cechu złotników *tabula* ze świętym Eligiuszem stanowi najcenniejszą pozycję. Obraz patrona złotników ofiarowany został w pięć lat po przyjęciu przez mistrza Corneliusa prawa miejskiego w Krakowie. Należy jeszcze przypomnieć, że kilka lat później nasz antwerpczyk złożył, nie wahamy się powiedzieć wyjątkowo bogaty dar do zbrojowni cechu, co świadczy nie tylko o tym, iż był człowiekiem majątnym, ale mówi również, że chciał zapewne jako *homo novus* ugruntować swoje stanowisko wśród braci cechowej. W ten sposób dałoby się także wytłumaczyć obecność na tablicy ze świętym Eligiuszem dwóch innych gmerków oraz herbu. Są to znaki osób zajmujących w cechu w czasie fundacji tablicy ważne stanowiska, mianowicie prymasa i może rzadcy gospody cechowej. W odniesieniu do herbu Pomian skłonni jesteśmy sądzić, że należał on do kogoś pozostającego ze złotnikami w dobrych stosunkach, może duchownego z klasztoru, który mieścił w swoich murach kaplicę Św. Eligiusza — franciszkanina, przeora zgromadzenia lub kapelana? Rzecz pozostać musi otwarta aż do czasu rozwiązania inicjałów umieszczonych przy herbie. Kończąc ten podrozdział chcielibyśmy jeszcze się wypowiedzieć w sprawie przeznaczenia tablicy. Jak głosi widniejący na niej napis Buis ofiarował ją do kaplicy cechowej. Tam też się znajdowała jak mówi umieszczony w inwentarzu z r. 1865 zapis<sup>68</sup>. Intrygująca jest jednak umieszczona na obrazie inskrypcja, która informuje, że Donat Knipper „RENOVAVIT DOMUM ISTAM” oraz data 1600. Napis ten słusznie chyba odnosi Lepsi do jakiejś restauracji kamienicy cechowej przez mistrza Donata<sup>69</sup>, boć trudno określenie *domum* uważać za odnoszące się do kaplicy. Albo więc napis ma poprostu parapanegiryczny charakter albo tablica miała pierwotnie inne przeznaczenie. Nie uważamy bowiem, aby sprawa fundacji mimo jednoznacznej inskrypcji na obra-



„Tabula” ze św. Eligiuszem, z pocz. w. XVII, w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, szczegól z oznaczeniem narzędzi warsztatowych (fot. ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa): 1, 2, 3 — przedmioty niewykończone, szyszczaki służące do modelowania: 4 — pędzel: 5 — tyłka: 6 — pędzel: 7 — młotek drewniany: 8 — dopływ powietrza z miechu do ognia: 9 — tygle do topienia: 10 — kleszcze: 11 — tygiel: 12 — kleszcze: 13 — faska na wodę do lania i chłodzenia: 14 — mieszek: 15 — faska na glinę do modelowania: 16 — mieszak: 17 — tygiel: 18 — miech do lutowania i topnienia: 19 — szczotka do zamywania warsztatu z odpadów: 20 — obcegi: 21 — skrzynia (kasa) (fig. 19)





nie była całkowicie jasna. Na tablicy wyryte są wszak dwie daty; rok 1600, co do której nie da się niestety powiedzieć jakie miała znaczenie i rok 1609, którą uważać należy za terminus ante quem realizacji dzieła.

## PROBLEM WZORU GRAFICZNEGO TABLICY

Wzoru graficznego *tabuli* na razie nie da się wskazać. Mógł on zostać przywieziony przez wykonawcę lub znajdować się na miejscu, jesteśmy bowiem w posiadaniu informacji, iż w kamienicy cechowej były ryciny przedstawiające świętego Eligiusza<sup>70</sup>. Nie dysponując wzorem obrazu można przecież sformułować na ten temat pewne uwagi. Wydaje się, że przy wykonywaniu *tabuli* użyty został więcej niż jeden podkład rysunkowy. O ile obramienie ma zdecydowanie północny charakter i zdaje się pochodzić z tegoż ośrodka co mistrz Cornelius, sama scena z legendy posiada chyba odmienną proveniencję. Przypomnieć tutaj należy, że jedyne wyobrażone na tablicy drzewo — pinia — nie rośnie w ojczyźnie Buisa, zaś uprzęż konia (siodło) ma zdecydowanie wschodni, nie

spotykany na północy charakter. Również wzór na szacie świętego Eligiusza przypomina ornamentację stroju, którą zastosował G. Franco w rycinie „Habiti delle donne venetiane” z r. 1610<sup>71</sup>. Także mitra świętego Eliugiusza opatrzona metalowym obramieniem jest rodem z Italii<sup>72</sup>. Przesłanki te wystarczają, aby wykazać, że posłużono się tutaj także ryciną z południa, może włoskiego pochodzenia. Pozostając przy tych z konieczności hipotecznych sformułowaniach czas zając się określeniem miejsca *tabuli* w sztuce Krakowa i, naturalnie w pewnym tylko stopniu, w polskim rzemiośle artystycznym.

## ROLA ANTWERPII W SZTUCE KRAKOWA OKOŁO R. 1600

Tablica ze świętym Eligiuszem w zbiorach Muzeum Historycznego miasta Krakowa jest, jak staraliśmy się udowodnić, dziełem antwerpczyka. Wprawdzie powstała ona nie bez lokalnych wzorów, w specyficznych warunkach, ale i tak należy ją traktować jako dającą się zakwalifikować do tak zwanych przerzutów stylowych. Nie znaczy to, że należy do sztuki obcej, ale stanowi ona w Krakowie *novum*. Ponie-

„Zwiastowanie” obraz z końca w. XVI, dzieło Jakuba Merttensa, w kościele Mariackim w Krakowie (fig. 21)



waż pod wpływem takich bodźców lokalne wyroby ulegały zmianom warto zdać sobie sprawę z roli importów z Antwerpii w sztuce dawnej stolicy Polski.

Sztuka niderlandzka oddziaływała w Polsce już w średniowieczu, w którym to okresie refleksy jej najwyraźniej widoczne są w malarstwie<sup>73</sup>. Koncentrując nasze zainteresowania na Antwerpii przypomnieć należy rozkwit do jakiego doszło to miasto już w pierwszej połowie w. XVI, stając się nowym centrum życia artystycznego północnej Europy<sup>74</sup>. Dzięki działalności artystów tej miary co Jan Vredeman de Vries i Cornelis Floris Antwerpia zasilala drogą rozpowszechniania wzorów graficznych nie tylko całe Niderlandy lecz także inne pobliskie kraje Europy. Kształcili się również w Antwerpii liczni obcy artyści chętnie sprowadzano stamtąd także dzieła sztuki.

W Antwerpii na zlecenie królowej Bony Seweryn Boner zamówił w r. 1526 szesnaście figuralnych arrasów wełnianych według dostarczonych wzorów<sup>75</sup>. W czasie około r. 1600 kontakty z Antwerpią, wpływ antwerpczyków i antwerpskich wzorców da się zaobserwować w Krakowie zarówno w zakresie architektury jak malarstwa i różnego rodzaju wyrobów rzemiosła artystycznego. Z dziedziny architektury wy-

mienić tutaj można Pawła Baudartha, który początkowo działał w Krakowie<sup>76</sup>, później zaś pracując na rzecz wojewody Mikołaja Zebrzydowskiego projektował i wznosił różne budowle, głównie kaplice przy drózkach w Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>77</sup>. Ten zdolny budowniczy, którego zasługą było przeniesienie na teren Małopolski na większą skalę manieryzmu renesansowego w jego północnej postaci był także, co warto podkreślić, złotnikiem. Tutaj należy także wymienić królewskiego architekta Jana Frankstijna, o którym wiadomo, iż był w posiadaniu niderlandzkich wzorników architektonicznych<sup>78</sup>. Ze względu na cytowany fakt, z osobą Frankstijna związany został silnie na północnej grafice oparty portal w ratuszu krakowskim i ozdobne drzwi (dziś w Collegium Maius), wykonane w r. 1593 przez miejscowego stolarza Piotra Kalinę (fig. 20)<sup>79</sup>.

W dziedzinie rzeźby interesujący przykład oddziaływania rycin niderlandzkich manierystów odnaleziono w płaskorzeźbach stall w prezbiterium kościoła Mariackiego wykonanych około r. 1632 przez Fabiana Möllera — snycerza krakowskiego przybyłego z Gdańska<sup>80</sup>. Z Antwerpii pochodził też znakomity malarz, Jakub Merttens, uczeń Huybrachta Brüggemana (?)

czynny w Krakowie w latach 1589—1609<sup>81</sup>. O możliwościach tego mało zbadanego artysty chlubnie świadczy Zwiastowanie — duży obraz sztalugowy przechowywany w skarbcu przy kościele Mariackim (fig. 21). Mistrz Jakub Merttens skupiać miał wokół siebie innych, także z północy przybyłych artystów.

Wykraczając poza granice czasowe naszych rozważań warto przypomnieć, iż do antwerpskich wzorów, P. P. Rubensa i innych tamtejszych malarzy sięgał często działający w drugiej tercji w. XVII krakowski malarz — bernardyn Franciszek Łebszycki<sup>82</sup>.

Z innych wyrobów określanych mianem małej architektury (ołtarze, stalle, ambony itp.) znany jest fakt posługiwania się wzorami Vredemana de Vrisa i innych niderlandczyków zarówno w dziełach tzw. warsztatu dominikańskiego jak i późniejszych okazach snycerski (warsztat Baltazara Kuncza)<sup>83</sup>.

Bardzo wyraźnie zarysowują się również związki Krakowa z Antwerpią w dziedzinie ilustracji książkowej<sup>84</sup>. W klasztorach krakowskich zachowały się też liczne ryciny sygnowane przez tamtejszych rytowników<sup>85</sup>.

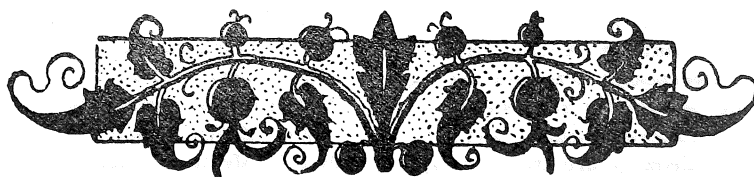
Wymienione związki dawnej stolicy Polski z Antwerpią należą naturalnie do większego zespołu relacji pomiędzy Rzeczypospolitą a najsilniejszym z ośrodków sztuki w północnej Europie<sup>86</sup>.

Jakież byłyby wnioski z tego krótkiego przeglądu? Powszechnie podkreśla się w odniesieniu do sztuki Krakowa czasów nowożytnych, sztuki renesansowej, manieryzmu renesansowego i baroku znaczenie wpływów włoskich, mówi się nawet o „włoskim Krako-

wie”. W odniesieniu do renesansu trudno temu zaprzeczyć, jednakże jeśli idzie o manieryzm rzecz przedstawia się zgoła inaczej. Nawet w dziedzinie architektury na przełomie w. XVI i XVII wzrok skierowany na Rzym mieli tylko autorzy głównych sakralnych budowli i prac prowadzonych na Wawelu; natomiast w architekturze mieszczańskiej nie dostrzegamy już tej supremacji. Podobnie w rzeźbie, malarstwie, grafice i rzemiośle rzemieślnicy — artyści opierali się na północnych, bardzo często z Antwerpii wywodzących się wzorach.

Nasuwa się jeszcze pytanie jaka jest pozycja dzieła warsztatu Buisa w obrazie sztuki Krakowa na przełomie w. XVI i XVII? Niewątpliwie znaczna. Spróbujmy zsumować walory *tabuli* ze świętym Eligiuszem. Cechuje ją podjęcie oryginalnego tematu ikonograficznego, duża precyzja wykonania, realizm idący w parze z ekspresyjnym manieryzmem i nowatorskie rozwiązania w zakresie ornamentyki. Można powiedzieć, że autor jej reprezentuje pierwszy znany nam przerzut manieryzmu renesansowego w dziedzinie złotnictwa na przełomie w. XVI/XVII, przed wyjątkowym zjawiskiem jakim będzie twórczość Andrzeja Mackensena Starszego<sup>87</sup>.

Pusta jest już dziś dawna kaplica świętego Eligiusza przy klasztorze franciszkanów, do przeszłości należy świetność i bogactwo najpierwszego z krakowskich cechów — korporacji złotników, ale jak cenny klejnot przetrwała złocista „tabula” z ich patronem, na której diabeł wciąż zabawia się w gospodzie, koń niecierpliwi się czekając na podkucie, zaś święty biskup w skupieniu pracuje przy warsztacie.





\* Rozprawa niniejsza referowana była dnia 27 października 1972 r. na posiedzeniu naukowym w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa oraz dnia 2 marca 1973 r. na zebraniu naukowym Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

<sup>1</sup> Nr inwentarza 1471; zabytek ofiarowany został w r. 1922 przez cech złotników Adamowi Chmielowi do Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa; do Muzeum Historycznego dostał się w r. 1952, eksponowany na stałej wystawie „Dzieje i Kultura Krakowa” w Krzysztoforach, Rynek Główny 35.

<sup>2</sup> Przewodnik wystawy starożytniczej lwowskiej urządzonej przez Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Lwów 1861, s. 23, sala III.

<sup>3</sup> Wzmianka ta odnosić się może do późniejszego, pochodzącego już z w. XVIII obrazu świętego Eligiusza, który również stanowił własność cechu złotników krakowskich (o malowidle tym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozprawy). Z drugiej strony trudno pogodzić się z faktem, że cech wysłał na wystawę późnobarokowy obraz będąc w posiadaniu znacznie wcześniejszego i znakomitszego z artystycznego punktu widzenia dzieła swego kunsztu.

<sup>4</sup> Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894, Lwów 1894, cz. IV, Zabytki municypalne, cechowe, brackie, s. 93, pozycja 608 (660).

<sup>5</sup> Tamże, s. 93, pozycja 608 (660).

<sup>6</sup> L. Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, Rocznik Krakowski t. 1, 1898, s. 156, 161—162, fig. 9 po s. 160.

<sup>7</sup> Tenże, Przemysł artystyczny i handel, Kraków, jego kultura i sztuka, Rocznik Krakowski t. 6, Kraków 1904, s. 276.

<sup>8</sup> Tenże, Przemysł złotniczy w Polsce, Kraków 1933, s. 101—102, nr 103—106.

<sup>9</sup> J. Klepacka, Zabytki cechowe w zbiorach Muzeum Historycznego M. Krakowa, Kraków 1957, s. 73—74, pozycja 310.

<sup>10</sup> T. Dobrowolski, Sztuka Krakowa, wyd. I, Kraków 1950, s. 369, wyd. II, Kraków 1959, s. 430—431, wyd. III, Kraków 1964, s. 444, wyd. IV, Kraków 1971 s. 337—338.

<sup>11</sup> B. Kopydłowski, X wieków sztuki złotniczej w Polsce, maszynopis w Zarządzie Izby Rzemieślniczych w Warszawie. Por. też A. Ciechanowiecki, Złotnicy czynni w Krakowie w latach 1600—1700, Materiały do biografii genealogii i heraldyki polskiej t. VI, Buenos Aires—Paryż 1974, s. 24; nieustosunkowano się tutaj do sprawy autorstwa tablicy, jedynie podano że Cornelius Buis, o którym będzie jeszcze mowa w niniejszej rozprawie zapłacił za wyzłocenie tablicy.

<sup>12</sup> W opisie autor posługuje się heraldycznym określeniem stron.

<sup>13</sup> Obecnie części te zostały złożone na specjalnym podłożu z lepiszcza. Prace konserwatorskie wykonał Stefan Luchter według pomysłu dyr. Franciszka Zastawniaka.

<sup>14</sup> Kościoły i klasztory śródmieścia, 2, Katalog zabytków sztuki w Polsce t. 4, Miasto Kraków, cz. 3 (kościół św. Krzyża oprac. A. Olszewski) w druku.

<sup>15</sup> S. Załęski, OO. Jezuici przy kościele ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie. Szkic historyczny, Nowy Sącz 1896, s. 92—94; M. i S. Cerchowie i F. Kope-ra, Pomniki Krakowa t. 3, Kraków—Warszawa 1904, s. 277, tabl. (428); O. Zagórowski, Architekt Kacper Bażanka około 1680—1726 r., Biul. Hist. Sztuki t. 18, nr 1, Warszawa 1956, s. 101—102, fig. 12, 13.

<sup>16</sup> I. Galicka i D. Kaczmarzyk, Powiat wę-growski, Katalog zabytków sztuki w Polsce X, woj. warszawskie z. 26, Warszawa 1964, s. 34; A. Fischinger, Uwagi nad twórczością Andrzeja Mackensena I złotnika krakowskiego i gdańskiego, Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN t. 13, 1, Kraków 1970, s. 175; J. Samek i M. Słabo-szewska, Mackensen Andrzej II, złotnik gdański czynny w l. pięćdziesiątych w. XVII, Polski Słownik Biograficzny t. 19/1 z. 80 Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk 1974, s. 83—84.

<sup>17</sup> Wawel, Katalog zabytków sztuki w Polsce t. 4, Miasto Kraków, cz. I, Warszawa 1965, s. 94, fig. 670, 671.

<sup>18</sup> K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst t. 2, Freiburg im Breisgau 1926, s. 194, 195; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien t. 3, Paris 1958, s. 422—423.

<sup>19</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 153—155; K. Rosenbaiger, Dzieje Kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich, Biblioteka Krakowska, nr 79, Kraków 1938, s. 136—138 oraz ryc. 8 na s. 95; Kościoły i klasztory śródmieścia 1, Katalog zabytków sztuki w Polsce t. 4, Miasto Kraków, cz. 2, s. 117 in.

<sup>20</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 155—161.

<sup>21</sup> Tamże, O mało znanym naczyniu srebrnym roboty krakowskiej, Sprawozdania KHS t. 5, Kraków 1896, s. 36—41, fig. 1—6 na s. 36, 37 oraz 8, 9 na s. 38.

<sup>22</sup> Tenże, Emalierstwo krakowskie w XVI i XVII wieku. Sprawozdania KHS t. 4, Kraków 1891, s. 162, fig. IVe na tab. XXI; Tenże, Cech złotniczy w Krakowie, s. 187, fig. 14, 15; Klepacka o.c., pozycja 15 na s. 25, fig. dolna na tabl. (1).

<sup>23</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 208, fig. 16 na s. 195 i 20 na s. 209; Tenże, O mało znanym naczyniu srebrnym roboty krakowskiej, s. 40, fig. 16 na s. 40.

<sup>24</sup> Tenże, Cech złotniczy w Krakowie, s. 162—163.

<sup>25</sup> Tamże, s. 162, fig. 9; Klepacka o.c., poz. 311 na s. 74, nr inw. 1472.

- <sup>26</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 160; Klepacka, o.c., poz. 312 na s. 74.
- <sup>27</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 154, 160, fig. 8; Klepacka o.c., poz. 312 na s. 74, fig. na tabl. (29).
- <sup>28</sup> Por. Künstle, o.c., t. 2, s. 195, 196; P. Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter, Leipzig 1927, s. 294; Réau, o.c. t. 3, Iconographie des saints, cz. 3, s. 422—423.
- <sup>29</sup> Brandt, o.c., s. 296, fig. 419 na s. 299.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 297, fig. 420 na s. 299.
- <sup>31</sup> Réau, o.c. s. 422; Brandt, o.c., s. 294.
- <sup>32</sup> Künstle, o.c., s. 195; Réau, o.c., s. 422.
- <sup>33</sup> Künstle, l.c.; Réau, l.c.
- <sup>34</sup> Réau, l.c.
- <sup>35</sup> Brandt, o.c., s. 298, fig. 421 na s. 300.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 295, fig. 417 na s. 297.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 294, fig. 415 na s. 296.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 295, fig. 416 na s. 297.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 305, fig. 430 na s. 305.
- <sup>40</sup> Künstle, o.c., s. 196, fig. 90 na s. 197.
- <sup>41</sup> Brandt, o.c., s. 298, fig. 418 na s. 298.
- <sup>42</sup> Por. Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 162.
- <sup>43</sup> Symbolikę zająca szczegółowo omawia Jan Białoostocki w pracy „Ignavia” gotycka i Orion łowca zające, Meander t. 4, 1949, z. 4, s. 153—162; por. też G. Ferguson, Sings and Symbols in Christian Art, New York 1955, s. 18; J. E. Cirlot, A. Dictionary of Symbols, New York 1962, s. 132—133. Ferguson podaje również, że biały królik lub zając umieszczony u stóp Marii symbolizuje jej triumf nad lubieżnością.
- <sup>44</sup> Ferguson, o.c., s. 9—10; Cirlot, o.c., s. 80.
- <sup>45</sup> J. Ceypler, Żywot S. Eligiusza Biskupa Nowiomieńskiego Apostoła Flandryey Patrona Zgromadzenia Złotniczego... przetłumaczony, Roku Pańskiego 1687 w Krakowie, w Drukarni Franciszka Cezarego... por. Lepszy Cech Złotniczy w Krakowie, s. 163.
- <sup>46</sup> M. Dziewulski, Złotnik chleba się dla nieba dorabiający wyznawca Chrystusa św. Eligiusz Biskup Nowiomieński Apostoł Frandryey, 1720..., por. Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 164.
- <sup>47</sup> H. Gruszecki, Człowiek jak złoto święty Eligi złotnik i Biskup nowiomieński..., 1740... Wiemy nawet ile zapłacono autorowi tej pozycji. W rachunkach cechu złotników zachowała się bowiem pod r. 1740 wzmianka „wielebnemu ojcu kaznodziei za wydany żywot św. Eligiusza zł 43 gr 3”, (por. Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 163).
- <sup>48</sup> Ceypler, o.c., s. 9.
- <sup>49</sup> Lepszy, O mało znanym naczyniu srebrnym roboty krakowskiej, s. 39, fig. 13, 14 na tejsze s.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 38, 39, fig. 9, 12 na tychże s.
- <sup>51</sup> Przy określeniu narzędzi korzystałem z pomocy p. Anny Prokopowicz, której składam na tym miejscu serdeczne podziękowanie.
- <sup>52</sup> Za przykład może tutaj posłużyć srebrny relikwiarz św. Krystyna i Krystyniana fundowany w r. 1779 przez cech szewców krakowskich w skarbcu pojezuickiego kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie, na którym to ostensorium zobrazowano narzędzia używane przez donatorów (por. Kościoły i klasztory śródmieścia, 2, Katalog zabytków sztuki w Polsce t. 4, Miasto Kraków, cz. 3 (kościół św. Piotra i Pawła oprac. I. Rejduch-Samkowska), w druku.
- <sup>53</sup> Pierwszy z wymienionych autorów (Dobrowolski, o.c., wyd. IV, s. 338) mówi, że autorem „tabuli” jest monografista C M, zaś Kopydłowski sądzi, że litery te odnoszą się do czynnego w Krakowie złotnika Chrystiana Mazy (Kopydłowski, l.c., o Chrystianie Mazy por. Lepszy, Przemysł złotniczy w Krakowie s. 156, poz. 464). Ta ostatnia artybucja nie jest możliwa albowiem na „tabuli” umieszczono litery C M nie zaś Ch. M. Zresztą brak podstaw do łączenia ich ze złotnikiem-wykonawcą tablicy. Nasuwa się tutaj pytanie, czy aby nie jest to powtórzona sygnatura rytownika? W świetle powyższych wątpliwości problem ten pozostaje na razie otwarty.
- <sup>54</sup> Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 102, nr 104.
- <sup>55</sup> S. Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie w. XVII, Lwów 1912, s. 180, 206.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 180—181.
- <sup>57</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 181. Tenże, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 102, nr 105.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 153, poz. 423; s. 175, poz. 763, s. 176, poz. 764—768.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 153, poz. 423; Tenże, Cech złotniczy w Krakowie, s. 181, 211, 222; Tomkowicz, o.c., s. 192.
- <sup>60</sup> Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 10—102, nr 103.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 181, poz. 841; Tomkowicz, o.c., s. 203; Ciechanowiecki, o.c., s. 89.
- <sup>62</sup> Tomkowicz, o.c., s. 102; Ciechanowiecki, o.c., s. 24; dalsze dane zaczerpnięto także z ostatniej publikacji.
- <sup>63</sup> Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 102, nr 106.
- <sup>64</sup> Tomkowicz, o.c., s. 183.
- <sup>65</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 182; Ciechanowiecki, o.c., s. 25.
- <sup>66</sup> Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 167, poz. 635.
- <sup>67</sup> Tamże.
- <sup>68</sup> Lepszy, Cech złotniczy w Krakowie, s. 156. Tablicę wzmiankuje też przy opisie kaplicy późniejsza wizytacja biskupia z r. 1748 (por. Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta visitationis ecclesiarum Cracoviensium, rkp. 28, s. 1124).
- <sup>69</sup> Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, s. 105.

<sup>70</sup> Tenże, Cech złotniczy w Krakowie, s. 171.

<sup>71</sup> M. Dreger, *Künstliche, Entwicklung der Weberi und Stickerei*, Wien 1904, fig. 227.

<sup>72</sup> Elementy takie posiada przechowywana w katedrze na Wawelu mitra biskupa Tomasza Strzemińskiego z lat 1455–1460 i 1523–1525, która uważana jest za wyrób włoski (por. A. Bochnak, *Mitra biskupa Tomasza Strzemińskiego i Stanisław Samostrzelnik*, Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego, Warszawa 1966, s. 92).

<sup>73</sup> Por. m. in. K. Gutmanówna, Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim, Kraków 1938; M. Lechicki, Zagadnienie wpływów niderlandzkich w tzw. Szkole Sądeckiej (Streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Poznańskiego (Stowarzyszenia Historyków Sztuki) w dniu 18. IV. 1969 r.), *Biul. Hist. Sztuki* t. 29, 1967, nr 2, s. 228–232.

<sup>74</sup> Por. J. Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600–1702)*, *Rocznik Krakowski* t. 24, Kraków 1933, s. 68–70.

<sup>75</sup> A. Bochnak, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, *Studia do dziejów Wawelu* t. 2, Kraków 1960, s. 216.

<sup>76</sup> Załęski, o.c., s. 28, podaje, że po śmierci Bernardoniego Baudartha prowadził budowę kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie. Wiadomość ta budzi jednak wątpliwości, por. J. Szablowski, Baudarth Paweł złotnik i architekt pracujący w Polsce w pierwszej ćwierci XVII w., *Polski Słownik Biograficzny* t. 1, Kraków 1935, s. 356; A. Bochnak *Kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, *Prace KHS* t. 9, Kraków 1948, s. 95–96; A. Małkiewicz, *Kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie dzieje budowy i problem autorstwa*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, *Prace z Historii Sztuki*, z. 5, Kraków 1967, s. 62.

<sup>77</sup> Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600–1702)* s. 26–82; A. Mitkowska, *Krajobrazowo-architektoniczny zespół pielgrzymkowy w Kalwarii Zebrzydowskiej (studia krajobrazowe i historyczne)*, *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN* t. 17, 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 510.

<sup>78</sup> K. Sinkówna, *Portal i drzwi z dawnego ratusza krakowskiego i ich domniemany twórca*, *Prace KHS* t. 6, Kraków 1935, s. 31–37 fig. 7, 8.

<sup>79</sup> Tamże, s. 37. fig. 8

<sup>80</sup> B. Daszyńska, *Stalle kościoła N. P. Marii w Krakowie na tle współczesnej rzeźby krakowskiej i ich związek z rycinami*. *Sprawozdanie z czynności i posiedzeń PAU* t. 50, Kraków 1949, nr 6, s. 271.

<sup>81</sup> F. Klein, *Obraz Jakuba Mertensa Zwiastowanie N. P. Marii*, *Sprawozdania KHS* t. 8, Kraków 1912, szp. CCCCXXXVIII–XL; Tomkowicz, o. c., s. 161–162; J. Samek, Mertens Jakub (zm. 1609), malarz i mieszczanin krakowski, *Polski Słownik Biograficzny* t. 20 3, z. 86, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 79–80.

<sup>82</sup> Por. M. Skrudlik, *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyskiego*, Sandomierz 1916; J. Samek, *Lekszyski Franciszek* (ok. 1600–1688), malarz zakonny bernardyn, *Polski Słownik Biograficzny* t. 17, z. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 15–16.

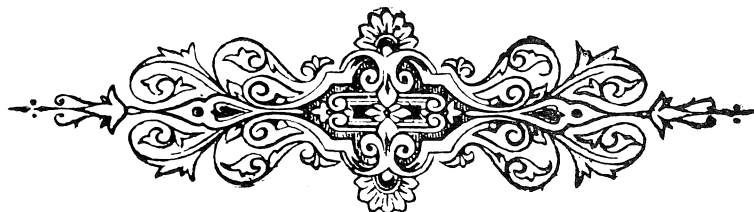
<sup>83</sup> B. Zbońska-Daszyńska, *Warsztat dominikański. Z dziejów snycerstwa i malarstwa krakowskiego na początku XVII w.*, „*Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* za rok 1953, t. 3, Wrocław–Kraków 1957, s. 65–80; M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Przyczynki do dziejów snycerstwa w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*, *Prace KHS* t. 5, Kraków 1930–1934, s. XVII–XXXI. Osobną pracę o warsztacie Kuncza przygotował ostatnio ze zużytkowaniem materiałów dostarczonych przez autora niniejszej rozprawy Franciszek Stolat.

<sup>84</sup> A. Treiderowa, *Związki Krakowa z Antwerpią w zakresie ilustracji książki z końcem w. XVI i w. XVII*, *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Krakowskiego Oddziału PAN* t. 13, 1, Kraków 1970, s. 180–182.

<sup>85</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce IV, Miasto Kraków, maszynopisy w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.*

<sup>86</sup> Por. M. Morelowski, *Rysunek Rubensa dla profesora Wileńskiej Akademii*, *Arkady* t. 3, nr 3, marzec 1937, s. 125.

<sup>87</sup> Fischinger, o.c., s. 173–175; J. Samek, *MacKensen Andrzej I złotnik krakowski i gdański czynny w l. przed 1628–1670*, *Polski Słownik Biograficzny* t. 19/1, z. 80 Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 82–83.





*Ludwik Solski w mieszkaniu krakowskim*