

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 2
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612

DOBROŚŁAWA HORZELA

Kraków, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-7040-4030>

*Chrystus Ukrzyżowany w katedrze Narodzenia
Najświętszej Panny Marii w Sandomierzu.
Tropem italianizmów
w małopolskiej sztuce XIV w.*

*The Crucified Christ in the Cathedral
of the Birth of the Virgin Mary in Sandomierz.
Tracing Italianisms in the Art of Lesser Poland
in the 14th Century*

Zagadnienia artystyczne związane z gotyckim krucyfiksem w katedrze w Sandomierzu, datowanym dotychczas najczęściej na połowę XV w., nie budziły większego zainteresowania badaczy. Wyniki studiów nad stylem dzieła, prowadzonych w związku z jego konserwacją w roku 2016, wskazują na rolę tradycji tzw. krucyfiksów dolorystycznych, przejawiającą się zarówno na poziomie typologicznym, jak też technologicznym. Relacje te nie są jednak kluczowe dla wyjaśnienia artystycznej genezy dzieła. Stawiam tezę, że krucyfiks jest dziełem artysty tworzącego w Małopolsce w 3. ćwierci XIV w., świadomego rozwiązań stosowanych w Toskanii w kręgu oddziaływania Andrei di Cione zwanego Orcagna (1308–1368) przez rzeźbiarzy takich jak Maestro del Crocifisso di Camaiore i jego następcy. Wyniki analizy stylu rzeźbiarskiego potwierdzają wnioski dotyczące nowo odkrytej, pierwotnej polichromii perizonium. Wykorzystany w niej ornament nawiązuje do tkanin włoskich, których odwzorowania znajdujemy w malarstwie takich Toskańczyków, jak sam Andrea di Cione, a także m.in. Bernardo Daddi, czy Jacopo di Cione. Krucyfiks w Sandomierzu, obok tzw. krucyfiksu królowej Jadwigi w katedrze krakowskiej, uznać należy za jeszcze jeden małopolski przykład recepcji sztuki Italii w Europie Środkowej drugiej połowy XIV w.

Słowa-klucze: Małopolska rzeźba gotycka, krucyfiksy dolorystyczne, italianizm, Sandomierz, Maestro del Crocifisso di Camaiore



The artistic questions related to the Gothic crucifix in Sandomierz Cathedral, up to now dated generally to the mid-15th century, have not aroused much academic interest so far. The studies of the work's style, conducted on the occasion of its conservation in 2016, have pointed out to the importance of a type called *crucifigi dolorosi* both for the type and the way of execution of the sculpture in question.. These links, however, are not of key importance for the explanation of the work's artistic genesis. The present paper suggests that the crucifix is a work of an artist active in Lesser Poland in the third quarter of the 14th century who was aware of the artistic devices used in Tuscany in the circle of Andrea di Cione, called Orcagna (1308–1368), by sculptors such as Maestro del Crocifisso di Camaiore and his followers. The results of a stylistic analysis confirm the conclusions reached on the grounds of the newly-discovered original polychromy of the loincloth. The ornament decorating it echoes Italian fabrics whose representations can be found in the painting by such Tuscan artists as Andrea di Cione himself, but also by e.g., Bernardo Daddi or Jacopo di Cione. The Sandomierz crucifix, next to the so-called Crucifix of Queen Hedwig in Cracow Cathedral, should be considered as another example in Lesser Poland of the reception of Italian art in Central Europe in the latter half of the 14th century.

Keywords: Gothic sculpture of Lesser Poland, dolorous crucifixes, Italianism, Sandomierz, Maestro del Crocifisso di Camaiore

W katedrze (dawnej kolegiacie) pw. Narodzenia Najświętszej Panny Marii w Sandomierzu, na pierwszym od prezbiterium, południowym filarze nawy głównej umieszczony jest monumentalny (mierzący 266 cm), drewniany, polichromowany gotycki krucyfiks, podtrzymywany przez parę późnobarokowych, także rzeźbionych w drewnie aniołów (il. 1)¹. Silna ekspresja twarzy Chrystusa, pobrużdżonej stężalnymi zmarszczkami i okolonej sztywno sterzącymi puklami włosów, a także mocne zaakcentowanie ran na ciele, które broczą krwią zbierającą się w grona zakrzepłych kropli, kontrastują z łagodnością precyzyjnie i miękko kreślonych festonów perizonium (il. 2–3). Wyszukany dobór pozornie sprzecznych form wyrazu sytuuje sandomierski krucyfiks wśród najlepszych XIV-wiecznych rzeźb zachowanych w Małopolsce. Mimo wysokiej klasy artystycznej figury poświęcono jej w literaturze przedmiotu zaskakująco mało uwagi. Po raz pierwszy wspomniął ją w roku 1949 Józef E. Dutkiewicz, datując na okres „po połowie XV wieku”². Ten zasłużony monografista małopolskiej rzeźby średniowiecznej poświęcił krucyfiksowi jedynie wzmiankę, a datowanie nie zostało poparte żadną argumentacją. Ks. Stanisław Makarewicz przesunął domniemany czas powstania rzeźby na początek XV w.³, zaś autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* określili krucyfiks jako pochodzący z 1. połowy XV stulecia⁴. Na brak jakichkolwiek przesłanek do takiego datowania zwrócił uwagę Marek Walczak, przy okazji omawiania krucyfiks w kościele parafialnym w Krośnie, ale nie rozwinął tej trafnej konstatacji⁵. Jedyne jak dotąd monograficzne artykuły poświęcone sandomierskiemu krucyfiksowi to skrót pracy magisterskiej opublikowany przez Katarzynę Pająk w roku 2013⁶. Autorka, podejmując próbę analizy rzeźby, wskazała, że cechuje ją nierówny poziom wykonania. Uznała również, że prace nad figurą prowadziło dwóch snycerzy, z których jeden (bieglejszy, mistrz) wykonał

* Artykuł powstał w związku z konserwacją krucyfiks, którą wykonała w 2016 r. mgr Ewelina Gruszczyńska (Konserwacja Dzieł Sztuki. Ewelina i Marcin Gruszczyńscy S.C.). W tym miejscu chcę wyrazić wdzięczność konserwatorce za możliwość udziału w tym przedsięwzięciu w roli konsultantki z zakresu historii sztuki, a przede wszystkim za twórcze dyskusje i stałą wymianę informacji i opinii.

¹ Wysokość figury wraz z rękami 266 cm, wysokość samej postaci 209 cm, obwód w najszerszym miejscu perizonium 130 cm, 160 cm szerokości (rozstaw ramion), całość kompozycji z krzyżem i XVIII-wiecznymi uzupełnieniami ma 330 cm wysokości i 170 cm szerokości.

² Józef DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450* (Kraków: PAU., 1949), s. 18.

³ Stanisław MAKAREWICZ, *Bazylika katedralna w Sandomierzu* (Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne, 1976).

⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. Jerzy Z. ŁOZINSKI, Barbara WOLFF, z. 11: *Powiat sandomierski*, inw. Jerzy Z. ŁOZINSKI, Tadeusz PRZYPKOWSKI (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1962), s. 61, il. 293.

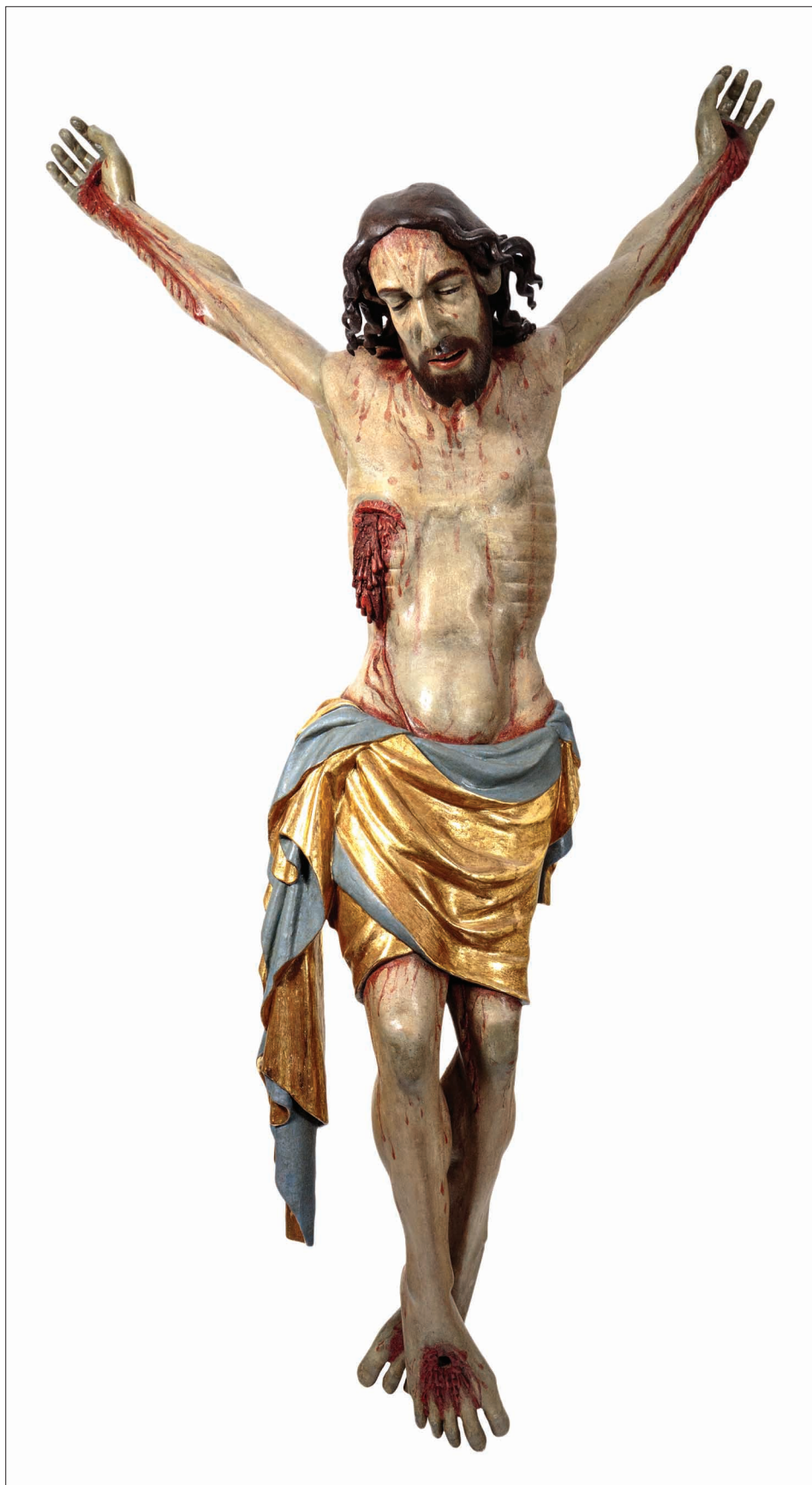
⁵ Marek WALCZAK, „Kilka uwag o genezie stylowej i datowaniu grupy pasyjnej na belce tęczowej w kościele parafialnym w Krośnie”, w: *Kościół parafialny Świętej Trójcy w Krośnie w panoramie dziejów miasta. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w 500 rocznicę konsekracji kościoła, przeprowadzonej przez Macieja Drzewickiego w 1512 roku*, red. Piotr ŁOPATKIEWICZ (Krosno: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Stanisława Pigoń, 2012), przyp. 15 na s. 75.

⁶ Katarzyna PAJĄK, „Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu”, *Studia Sandomierskie* 20, z. 2 (2013), s. 35–40.

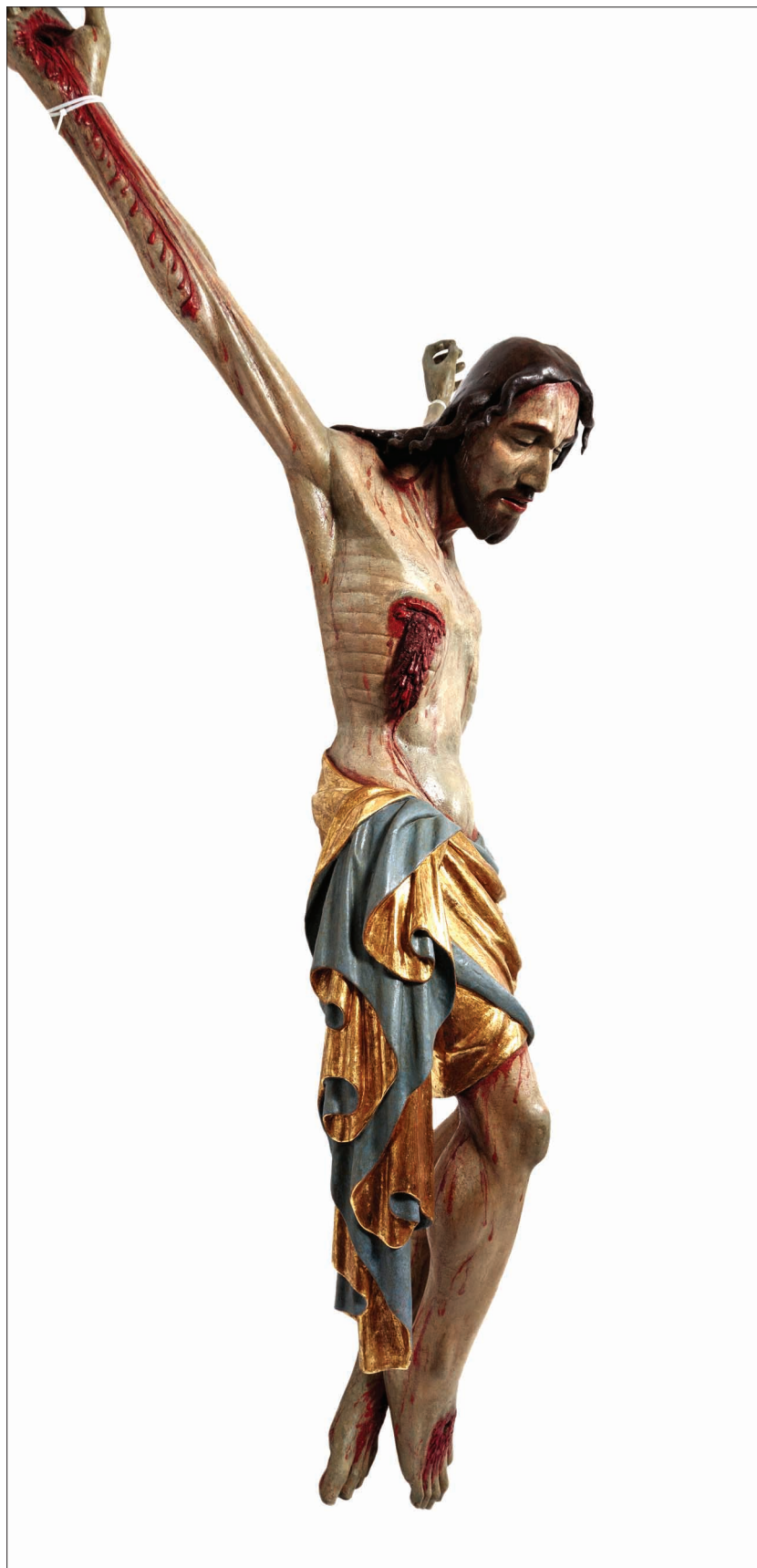


*1. Krucyfiks, katedra
w Sandomierzu.
Fot. Ewelina Gruszczyńska*

twarz, ręce i nogi, a drugi (mniej utalentowany, czeladnik) – tors, dłonie i stopy. Pająk stwierdziła też, że głowa, ręce i klatka piersiowa zostały wykonane pod koniec XIV w., natomiast nogi (jej zdaniem świetnie opracowane, w przeciwieństwie do pozostałych elementów) – na początku wieku XV. Trudno domyślić się, w jaki sposób autorka połączyła ze sobą te dwa sprzeczne scenariusze; nie jest też jasne, dlaczego dzieło miałyby powstać w dwóch, oddalonych w czasie etapach. Jest to tym trudniejsze do zrozumienia, że w tym samym tekście rzeźba (jak należy chyba rozumieć – cała) zadatowana została na początek wieku XV. Zdaniem autorki krucyfiks wykonano w warsztacie małopolskim (krakowskim lub sandomierskim), działającym pod wpływem sztuki pomorskiej oraz śląskiej, i właśnie z któregoś z tych terenów miałyby pochodzić jego mistrz. Aby tę tezę uzasadnić, Pająk wskazała cały szereg rzeźb, z którymi krucyfiks sandomierski nie wiąże się w żaden sposób. Dyskusja z tezami Katarzyny Pająk, ze względu na oczywiste braki warsztatowe i podstawowe błędy logiczne jej pracy, byłaby niecelowa. Jedynym wnioskiem płynącym



2. Chrystus Ukrzyżowany, katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek



3. *Chrystus Ukrzyżowany, katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*



4. Adolf Kozarski, Wnętrze katedry
w Sandomierzu, „Kłosa” 1878,
nr 690, s. 184

z lektury jej tekstu jest ten, że problematyka artystyczna sandomierskiego krucyfiks wymaga się pilnie wyjaśnienia.

Znacznie lepiej przedstawia się stan badań nad dziejami rzeźby. Wiele cennych informacji historycznych zebrała i opublikowała Urszula Stępień, a także Katarzyna Pająk, która w osobnym tekście skupiła się na dziejach kultu krucyfiks⁷. Prace obu badaczek wraz z monografią XVIII-wiecznej modernizacji wnętrza kolegiaty pióra Agaty Dworzak pozwalają odtworzyć udokumentowane archiwalnie dzieje krucyfiks⁸.

Budowa gotyckiej kolegiaty w Sandomierzu wiązana jest z działalnością fundacyjną króla Kazimierza Wielkiego. W starszej literaturze przedmiotu przyjmowano, że rozpoczęto ją około roku 1360, jednak – jak wykazały opublikowane przez Marka Walczaka badania najstarszych warstw malowideł w prezbiterium, odkrytych podczas prac konserwatorskich w latach 2008–2011 – budowa tej części kościoła (pierwotnie niesklepionej) miała miejsce już na początku XIV w.⁹ Z fundacji Kazimierza Wielkiego wzniesiono natomiast korpus, sklepiony w latach 60. XIV w. (ok. 1370), a już po śmierci króla założono

⁷ Katarzyna PAJĄK, „Kult gotyckiej rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Sandomierzu”, w: *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka BENDER, Małgorzata KIERCZUK-MACIESZKO (Lublin: TN KUL, 2012), s. 187–192 (Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego); Urszula STĘPIEŃ, „Gotycki krucyfiks z sandomierskiej katedry”, *Studia Sandomierskie* 16, z. 1-2 (2009), s. 272–276.

⁸ Agata DWORZAK, *Fabrica ecclesiae sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych* (Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2016=Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki XVII i XVIII w., 2).

⁹ Stan badań i literatura przedmiotu do 1995 zob. Tomasz WĘCŁAWOWICZ, Andrzej WŁODAREK, „Sandomierz. Kościół kolegiacki p.w. Narodzenia Panny Marii”, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. Teresa MROCZKO, Marian ARSZYŃSKI (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995), t. 2, s. 203 (Dzieje sztuki polskiej, 2). Dzieje kolegiaty na podstawie źródeł pisanych omówił Jerzy WYROZUMSKI, „Kościół kolegiacki Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu fundacji Kazimierza Wielkiego”, *Zeszyty Sandomierskie* 18, nr 32 (2011), s. 2–6. Por. Marek WALCZAK, „Z najnowszych odkryć gotyckiego malarstwa ściennego (prezbiterium katedry w Sandomierzu i kościół parafialny w Lubecku)”, w: *Imagines pictae: studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, red. Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK (Kraków: Societas Vistulana, 2016), s. 187–198 (Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 4); Id., *Do źródła* (Kraków, Societas Vistulana, 2020), s. 15.



5. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: rany na nogach), katedra w Sandomierzu.*
Fot. Daniel Podosek

sklepienie nad prezbiterium¹⁰. Konsekracja kościoła odbyła się w 1382 r.¹¹ Krucyfiks należy niewątpliwie do najstarszych zachowanych elementów wyposażenia kolegiaty, rozważenia wymaga natomiast, z którym z etapów jej budowy należy to dzieło związać. Pierwszą wzmiankę, która może go dotyczyć, pozostawił Jan Długosz. Według kronikarza w roku 1448 w świątynię uderzył piorun, który wpadł „prosto przez dziurę w dachu do wnętrza świątyni. Najpierw rozbił na drobne kawałki Krzyż Męki Pańskiej, który wisiał w środku kościoła i lewą rękę oderwał od stawu łokciowego, łamiąc żelazo, które podtrzymywało Pasję, i kilka kwadratowych kamieni wyrwał z muru świątyni”¹². Choć Długosz nie opisał dzieła w sposób pozwalający na jego jednoznaczną identyfikację, od tego właśnie passusu wypada zacząć omawianie archiwaliów związanych z figurą (przyjdzie bowiem do niego wrócić w dalszej części wywodu)¹³. Nie wiadomo, w jaki sposób w wieku XV w tęczycy zamocowany był krucyfiks. Wiadomo natomiast, że w 1664 r. kanonik Sebastian Kokwiński planował ufundować łuk tryumfalny z „z Krzyżem Pana Jezusowym”¹⁴. Do realizacji tej fundacji doszło najpóźniej w 1668 r. Wtedy bowiem krucyfiks znajdował

¹⁰ Marek WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego* (Kraków: Universitas, 2006), s. 346.

¹¹ *Monumenta Poloniae historica*, red. August BIEŁOWSKI (Warszawa: PWN, 1960-1961), t. 5, s. 1003; WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce*, s. 333, przyp. 207.

¹² *Jana Długosza roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga dwunasta 1445–1461*, red. Jerzy WYROZUMSKI (Warszawa: PWN, 2004), t. 9, s. 76–77.

¹³ Na niemożność jednoznacznej identyfikacji zachowanego krucyfiks zwróciła uwagę Urszula Stępień; zob. STĘPIEŃ, *Gotycki krucyfiks*, s. 273.

¹⁴ Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, Archiwum Kapituły Kolegiackiej w Sandomierzu, sygn. 914, ks. Jan Wiśniewski, *Skrót i tłumaczenie ksiąg acta actorum capituli Sandomiriensis od roku 1581 do 1744 i 1744–1818–1866*, s. 69, 74; zob. też: STĘPIEŃ, *Gotycki krucyfiks*, s. 273–274, PAJAK, „Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego”, s. 36.



6. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: rana w boku), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*



7. *Krople krwi, element rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego (stan: podczas konserwacji), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*

się już na łuku triumfalnym, a sam kanonik ufundował srebrną lampę *ad ornamentum Imaginis miraculosae Crucifixi Domini Nostri Jesu Christi in medio ecclesiae Collegiatae supra Arcum Triumphalem situate*¹⁵. Już wówczas zatem krucyfiks otoczony był czcią, a jej wyrazem były fundacje wotywnie wymienione m.in. w inwentarzu kolegiaty z 1700 r.¹⁶

Kolejne zmiany planowano w 1768 r., kiedy to zamyślono umieszczenie krucyfiksu w ołtarzu Najświętszego Sakramentu, „by lud rozumiał że w Komunii tu jest ten sam Zbawiciel”. Planu tego jednak nie zrealizowano. Do skutku nie doszedł również pomysł umieszczenia rzeźby w ołtarzu głównym (decyzja kapituły mniejszej z 3 czerwca 1772)¹⁷, gdyż w roku 1774 stwierdzono, że „Krzyż o którym tylekroć była dawniej mowa z tęczy nie nadaje się wysokością i szerokością do wielkiego ołtarza, więc starą tęczę zmienić na nową, żelazną lub pięknej formy lub też dodać do krzyża anioła (geniusza) krzyż podtrzymującego tęczę usunąć”¹⁸. W 1775 r. Franz Müller otrzymał wynagrodzenie „od roboty krzyża obłoków, serafinów, i ustawienie tegoż i tęczy rozebrania, opłacenie pomocnika i rusztowań”¹⁹; wykonał także dwie tablice na wota umieszczone na bokach łuku tęczego²⁰. Za prace pozłotnicze przy nowych elementach, jak też za pomalowanie krucyfiksu zapłacono malarzowi Michnowskiemu²¹. Pierwsze ryciny przedstawiające krucyfiks pochodzą z końca XIX w. (il. 4), a fotografie z początków XX. W 1934 r., podczas odnawiania malowideł ściennych w prezbiterium świątyni, krucyfiks został umieszczony na pierwszym filarze po stronie południowej, a figury aniołów przekazano do Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu²². W 2006 r. Tadeusz Bednarz i Bogusław Dziuba z Tarnobrzega wykonali drewnianą oprawę ze złożoną ramą, stanowiącą odtąd tło dla krucyfiksu²³. W 2016 r. mgr Ewelina Gruszczyńska przeprowadziła konserwację krucyfiksu, a także znajdujących się w muzeum rzeźb aniołów²⁴. Po tych pracach krucyfiks zamocowano ponownie na filarze, rezygnując z wcześniejszego tła, dodając natomiast figury aniołów.

Twórca sandomierskiego krucyfiksu ukazał dramat cierpienia Chrystusa za pomocą celnie dobranych środków wyrazu. Ukrzyżowany bezwładnie zwisa z belki krzyża, z rękami wyłamanymi w górę i lekko ugiętymi nogami. Jego głowa opada w dół, zwrócona ku

¹⁵ Archiwum Kapituły Kolegiackiej i Katedralnej w Sandomierzu (dalej: AKKK), sygn. 46, *Acta Capitularia venerabilis capituli Sandomiriensis*, t. 2, 1664–1744, s. 32; STĘPIEŃ, *Gotycki krucyfiks*, s. 274.

¹⁶ *Acta Capitularia* wzmiankują wtedy srebrne wota; zob. *Acta Capitularia*, s. 459; też: STĘPIEŃ, *Gotycki krucyfiks*, s. 274. W 1752 r. w *Inventarium Sacrorum Mobilium* odnotowano: „Na P[anu] Jezusie na tęczy Korona ciemiowa z promieniami srebrne i Serc Szczerozłotych 4. Tablice wielkie podługowate dwie, wota półarkuszowe 2, ćwiartkowych 7, wotów w serca znaczniejszych 5, wotów różnej figury i wagi 48”, a ponadto „lampa srebrna mniejsza przed tęczą codziennie wisząca”; zob. AKKK, sygn. 47, *Acta Capitularia venerabilis capituli Sandomiriensis*, t. 3, 1744–1782, s. 119–136.

¹⁷ Jan WIŚNIEWSKI, *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186–1926 r. tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.* (Radom: Druk S. Nowakowski, 1928), s. 178; DWORZAK, *Fabrica ecclesiae sandomiriensis*, s. 92; AKKK, sygn. 47, *Acta Capitularia venerabilis capituli Sandomiriensis*, t. 3, 1744–1782, s. 710.

¹⁸ WIŚNIEWSKI, *Skrót i tłumaczenie ksiąg acta actorum capituli Sandomiriensis*, s. 144.

¹⁹ DWORZAK, *Fabrica ecclesiae sandomiriensis*, s. 143. Dotąd za autora tych figur uchodził Maciej Polejowski; zob. Jerzy KOWALCZYK, „Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej”, *Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego* 6 (1970), s. 229–231; Urszula STĘPIEŃ, „Rzeźby z katedry sandomierskiej w zbiorach muzeum diecezjalnego”, w: *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata* (Kraków: staraniem przyjaciół Magdaleny Piwockiej oraz Fundacji Nomina Rosae, 2010), s. 397–398.

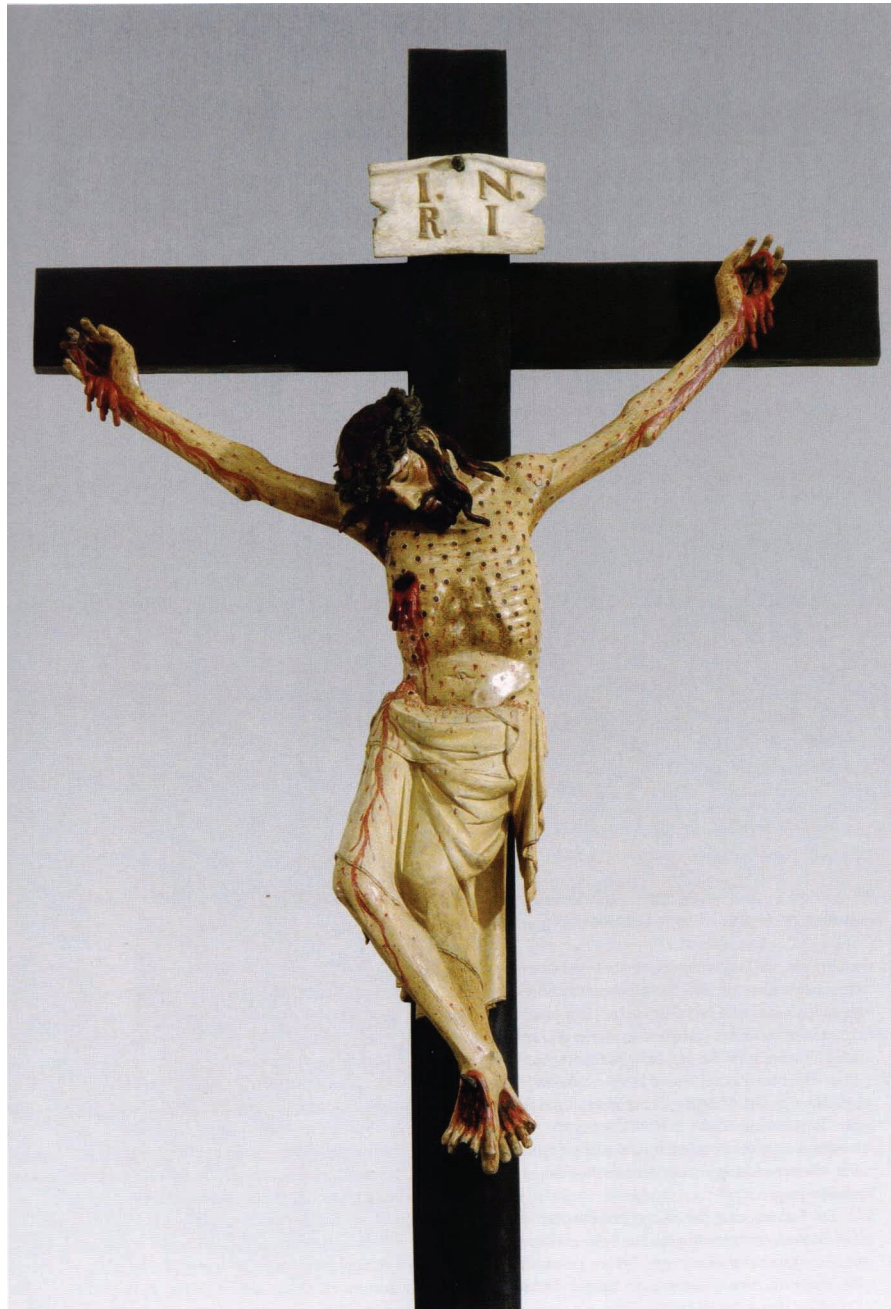
²⁰ DWORZAK, *Fabrica ecclesiae sandomiriensis*, s. 143.

²¹ *Ibid.*, s. 98; AKKK, sygn. 80, *Rachunki, kontrakty, zlecenia kapitulne, XVII–XVIII w.*, t. 8, k. 22r.

²² STĘPIEŃ, *Gotycki krucyfiks*, s. 275–276.

²³ PAJAŁ, „Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego”, s. 37.

²⁴ W ramach prac konserwatorskich powstała *Dokumentacja konserwatorska. Gotycki krucyfiks z ok. 1380 r. z katedry Najświętszej Panny Marii w Sandomierzu*, oprac. Ewelina GRUSZCZYŃSKA, Rzeszów 2016.



8. *Krucyfiks, kościół św. Seweryna w Kolonii. Repr. wg Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, s. 65*

prawemu ramieniu, ale oczy są uchylone. Proporcje figury o dość krótkich rękach i zbyt dużej głowie zdają się wynikać z dostosowania rzeźby do oglądania z dołu. Klatka piersiowa jest uniesiona, o uwypuklonych żebrach, zaznaczonych poziomymi, prostymi nacięciami, z którymi kontrastuje miękko modelowany brzuch i piersi. Ręce i nogi są szczupłe, ale o wyraziście zaznaczonych mięśniach i ścięgnach. Ciało umierającego zostało wyrzeźbione w zaskakująco sumaryczny sposób: anatomiczne detale klatki piersiowej, rąk i nóg są zarysowane bez szczegółów, nawet paznokcie, jako nieistotne, pominięto. Syntetycznie opracowana bryła głowy ujęta jest półdługimi włosami, tworzącymi na czubku i z tyłu zwartą masę, a po bokach lekko falujące pukle, spomiędzy których widoczne są



9. Pietà Roettgena (fragment: opracowanie kropli krwi), LVR-LandesMuseum w Bonn, Fot. Jürgen Vogel



10. Pietà (fragment: opracowanie kropli krwi), kościół św. św. Chrystantusa i Darii w Bad Münstereifel. Repr. wg Liebetrau, Die Pietà Roettgen, s. 14



11. Krucyfiks (fragment z widocznymi śladami po osadzeniu kropel krwi), kościół św. Jerzego w Bocholt. Repr. wg Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, s. 54



12. Krucyfiks (fragment: krople krwi jako integralny element rzeźbiony), kościół St. Maria vom Frieden w Kolonii.
Repr. wg Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, s. 175



13. Krucyfiks (fragment: wtórnie dodane krople krwi), kościół św. Seweryna w Kolonii.
Repr. wg Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln, s. 49

duże, odstające uszy. Twarz, okoloną krótką, rozdwojoną brodą, cechują mocne rysy, wystające kości policzkowe i wysokie czoło. Ekspresji dodają opuchnięte, wąskie, głęboko osadzone i lekko uchylone oczy oraz charakterystyczna zmarszczka, która w formie litery V biegnie przez całe czoło, tworząc nasadę dużego, orlego nosa. Mękę unaoczniają też rany, z których obficie spływa krew formująca plastyczne grona. Krew z ran w dłoniach spływa aż po łokcie, bok jest poszarpany i okolony wypukłymi kroplami krwi, która cienką strugą spływa aż do pachwiny. Tak samo ukształtowane krople spływają po stopach. W kontraście do doloryzmu i brutalnego uproszczenia anatomii, perizonium skomponowano w niezwykle bogaty i dekoracyjny sposób. Chusta przewiązana jest bowiem tak, by tworzyła po obu stronach bioder dwa festony, które opadając kaskadami kreślą precyzyjne, miękkie linie. Tkanina perizonium krzyżuje się po lewej stronie od patrzącego, asymetrycznie, przy udzie, a biegnąca ukośnie od lewego uda Chrystusa poła (zewnątrzna) zatknięta jest przy prawym biodrze po to, aby zawój nie opadł. Tak uformowana końcówka tkaniny spływa od prawego biodra długim festonem i kończy się niemal na wysokości kostek nóg. Drugi kraniec perizonium, przechodzący spodem, wywinięty jest na wierzch przy lewym biodrze i tworzy krótki, sięgający połowy uda feston. Z przodu, asymetrycznie nad lewym udem tkanina perizonium odwija się podszewką, rysując łukowatą fałdę. Odwinięcie podszewki akcentuje również ukośny bieg opaski na prawym udzie. Opinające biodra i uda perizonium urozmaicają niezbyt wydatne, spływające od lewego biodra ukośnie w dół fałdy, które, przebiegając zgodnie z zawinięciem tkaniny, rysują pośrodku łuk akcentujący miejsce zetknięcia się nóg. Fałdy te są zróżnicowane pod względem szerokości, mają miękkie grzbiety, a ich głębokość nie jest duża. Ich skromna liczba sprawia, że tkanina przylega do ciała, jakby lekko je oblepiając. To wrażenie potęguje opracowanie dolnej krawędzi perizonium, o nieco niespokojnej linii, dostosowanej do krągłości ciała. Długi feston przy prawym biodrze uformowany jest ze złożonej wpół tkaniny, po dwóch stronach podwójnie założonej tak, że tworzą się esowate, rytmicznie rozmieszczone wywinięcia, podkreślone dzięki odmiennej barwie podszewki. Jego budowa nie jest jednak nazbyt przestrzenna, tkanina tworzy płaskie kaskady, niezbyt głęboko rzeźbione. Feston przy lewym boku jest kształtowany podobnie, przy czym, ze względu na ograniczoną długość, tworzy tylko jedno esowate wywinięcie.

Dwoistość – polegająca na połączeniu ostentacyjnej brutalności z wyrafinowaniem – jest do tego stopnia zaskakująca, że próbowano wyjaśnić ją pracą dwóch różnych artystów czy wręcz powstaniem części rzeźby (perizonium z nogami) w innym okresie²⁵. Badania konserwatorskie zaprzeczają takim wyjaśnieniom: rzeźba jest jednorodna, a owo wewnętrzne napięcie rozumieć należy jako świadomy artystyczny wybór, świadczący o wielkich umiejętnościach twórcy i wysokiej jakości dzieła. Konserwacja pozwoliła wskazać specyficzne rozwiązania techniczne i technologiczne, zastosowane przez warsztat, a także ustalić stan zachowania rzeźby. Wypada w tym miejscu pokrótce streścić zebrane podczas konserwacji informacje o stanie zachowania figury. Rzeźbiona w drewnie lipowym, drażona jest od tyłu, a wydrążenie było szalowane i pokryte polichromią. Zachowało się ono tylko w partii pleców, ale niewątpliwie pierwotnie zakrywało też drążenie perizonium. Zgodnie ze zwykłą praktyką warsztatową ręce są wykonane z odrębnych kłoców drewna. Krucyfiks u swoich początków pokryty był w partiach karnacji różową polichromią z zaznaczonymi śladami spływającej krwi. Perizonium było białe, z luźno rozrzuconym, drobnym, złożonym ornamentem, którego ślady zachowały się z tyłu (por. il. 33),

²⁵ Por. PAJAK, „Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego”.



14. Krucyfiks, kościół farny w Krośnie. Fot. Piotr Łopatkiewicz

a jego podszewka błękitna. O ile kolorystyka karnacji nie została zmieniona aż do epoki nowożytnej, o tyle perizonium pokryto srebrem, podszewkę polichromując na czerwono. Badania technologiczne wskazują, że do zmiany doszło jeszcze w średniowieczu. Taka kolorystyka perizonium należała do często stosowanych w 2. połowie wieku XV. Wynikałoby z tego, że zmian dokonano stosunkowo krótko po powstaniu rzeźby i wydaje się, że można je wiązać z cytowanym wyżej przekazem Długosza dotyczącym katastrofy, jaka miała miejsce w 1448 r. W wyniku uderzenia pioruna „Krzyż Męki Zbawiciela” miał zostać wówczas potrzaskany na „drobne kawałki”, a jego lewa ręka „po łokieć” utracona.



15. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa Chrystusa),
Kraków, kościół św. Marcina.
Fot. Daniel Podosek*

Badania konserwatorskie nie wskazują na aż takie szkody, choć lewa ręka Chrystusa istotnie nosi ślady napraw.

Nie da się tego wprawdzie udowodnić, jednak jest możliwe, że obecny krzyż (którego polichromia nie wyklucza wczesnego datowania) powstał w wieku XV, zastępując wcześniejszy, zniszczony w roku 1448. W każdym razie uszkodzenie krucyfiksu w połowie wieku XV byłoby uzasadnieniem zmiany kolorystyki rzeźby. Kolejny raz zmieniono ją w 1775 r. Ta warstwa polichromii została zachowana w ramach konserwacji. Kolorystykę karnacji uznać można za zgodną z pierwotną, co dotyczy także mocnego podkreślenia krwawych śladów męki. Są one opracowane na różne sposoby: plastyczne krople krwi wyrzeźbiono w drewnie bądź wymodelowano w gruncie, zaś rana w boku została dodatkowo uwypuklona gronem kropli krwi modelowanych w masie plastycznej na kawałku skóry, zamontowanym za pomocą gwoźdźca (il. 6–7). Pod względem typologicznym krucyfixs sandomierski w sposób oczywisty nawiązuje do tradycji krucyfixsów dolorystycznych, jakie około roku 1300 pojawiły się w całej właściwie Europie – od Italii, przez Nadrenię, po Śląsk i Portugalię²⁶. Dla krucyfixsów tych (il. 8) znamienne były:

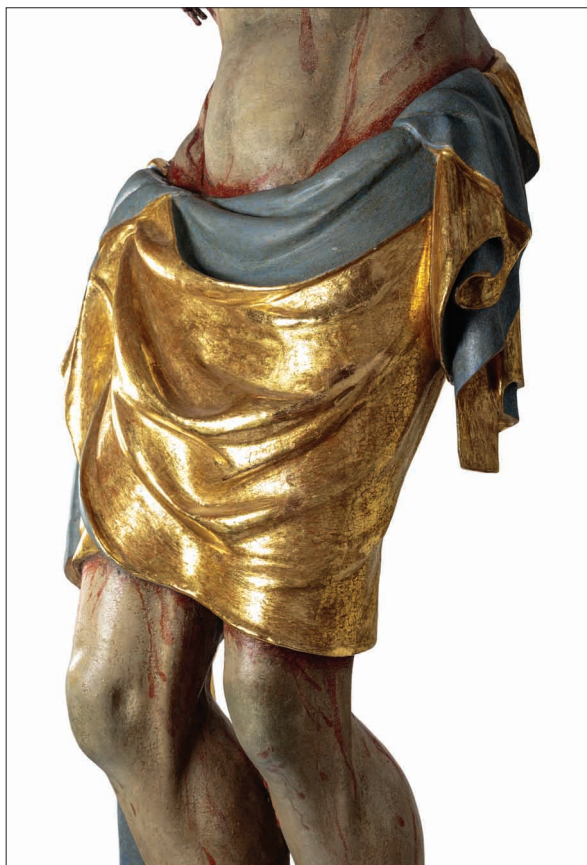
²⁶ Literatura dotycząca krucyfixsów dolorystycznych jest bardzo bogata, w tym miejscu podaję tylko podstawowe pozycje: Géza de FRANCOVICH, „L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso”, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11 (1938), s. 143–261; Fried MÜHLBERG, „Crucifixus Dolorosus, Über Bedeutung und Herkunft des gotischen



*16. Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa), katedra w Sandomierzu.
Fot. Daniel Podosek*



*17. Relikwiarz hermowy z Binarowej, Muzeum
Diecezjalne w Tarnowie. Fot. Adam Wierzba*



18. Chrystus Ukrzyżowany
(fragment: perizonium), katedra w Sandomierzu.
Fot. Daniel Podosek



19. Matka Boska z Dzieciątkiem
z Regulic, Muzeum Narodowe
w Krakowie. Fot. MNK

kompozycja figury z rękami wysoko w górze, zwieszonym bezwładnie ciałem i ugiętymi nogami oraz silne podkreślenie oznak cierpienia. To ostatnie osiągnęto poprzez przerysowanie mimiki twarzy (o czole zmarszczonym od bólu), a także akcentowanie ran, obficie broczących krwią, która krzepnąc w plastycznych gęstych kroplach, formuje skrzepy na podobieństwo gron winnej latorośli. Krucyfiks sandomierski nawiązuje do tych rozwiązań poprzez układ rąk (silnie wyłamanych w górę), mimikę twarzy (o czole ściągniętym w zmarszczkę w kształcie litery V) oraz podkreślenie cierpienia (wyeksponowanie plastycznych kropli i strug krwi). Krucyfiksy dolorystyczne były jednak powielane przez cały wiek XIV, a nawiązania do nich – poprzez „cytowanie” niektórych elementów – zdarzały się jeszcze w następnym stuleciu. Związek między małopolskim dziełem a krucyfikсами dolorystycznymi ogranicza się do przejścia wskazanych elementów typu, co w związku z jego szeroką popularnością nie jest istotne w poszukiwaniu genezy stylu i datowaniu.

Gabelkruzifixes”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 22 (1960), s. 69–86; Margrit LISNER, *Holzkrutzifixe in Florenz und in der Toskana* (Munich: Bruckmann, 1970); Monika von ALEMANN-SCHWARTZ, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe* (Bonn: Druck, 1976); Ivana KYZOUROVÁ, Pavel KALINA, „The «Přemyslovský» crucifix of Jihlava. Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus Dolorosus”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57 (1996), s. 35–64; Pavel KALINA, „Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the «crucifixi dolorosi»”, *Artibus et historiae* 24 (2003), s. 81–101; *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, red. Godehard HOFFMANN (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006=Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege, 69).



20. Chrystus Ukrzyżowany
(fragment: feston perizonium),
katedra w Sandomierzu.
Fot. Daniel Podosek



21. Matka Boska z Dzieciątkiem z Raclawic
Olkuskich, Muzeum Archidiecezjalne
w Krakowie.
Fot. Daniel Podosek

Mimo to warto zaakcentować kilka kwestii szczegółowych, dotyczących technologii wykonania, które wywodzą się z tradycji krucyfików dolorystycznych.

W XIV-wiecznych wyobrażeniach Chrystusa Ukrzyżowanego i Piety oznaki męki – rany i brocząca z nich krew – były odwzorowywane zarówno w polichromii, jak też ukazywane plastycznie. Ta druga możliwość w tradycji rzeźb „mistycznych” była wykorzystywana szczególnie chętnie – krople krwi przybierały postać dużych nawarstwień, skrzepów, które przypuszczalnie miały kojarzyć się z kiściami winogron i w ten sposób odnosić widza do tajemnicy Ofiary Chrystusa i mającego w niej źródło sakramentu Eucharystii. Stosowano różnorodne rozwiązania technologiczne, które zostały przebadane w odniesieniu do środowiska artystycznego Nadrenii; przykładowo nawisy plastycznych kropli krwi w Pietach Roettgena (ok. 1360, Bonn, LVR-LandesMuseum; il. 9) i we Fritzlar oraz prawdopodobnie w Bad Münstereifel (il. 10) okazały się być oddzielnymi kroplami z gęstej, plastycznej masy, dopiero po uformowaniu klejonymi ze sobą w pożądaną formę gron²⁷. Trudno natomiast

²⁷ Katharina LIEBETRAU, „Die Pietà Roettgen: technologische Untersuchung zur Herstellungstechnik, ursprünglichem Erscheinungsbild und Bezügen zu Vergleichsobjekten”, w: *Frühe rheinische Vesperbilder und ihr Umkreis. Neue Ergebnisse zur Technologie*, red. Ute BERGMANN (München: Anton-Siegl-Fachbuchhandlung, 2010), s. 13–14; Marc PEEZ, „Das Vesperbild aus Münstereifel. Werktechnische Aspekte und Zusammenhänge mit den Vesperbildern aus Fritzlar, Wetzlar und Bonn”, w: *Frühe rheinische Vesperbilder*, s. 27–28.



22. Krucyfiks, katedra w Krakowie. Fot. Staatliche Bildstelle,
Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



23. *Krucyfiks (fragment: głowa Chrystusa), katedra w Krakowie.
Fot. Franciszek Stolot, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ*

powiedzieć, w jakiej technice wykonane były krople krwi spływające z boku Chrystusa w krucyfiksie w kościele św. Jerzego w Bocholt, niewątpliwie dodane oddzielnie, o czym świadczą wydrążone wgłębienia, w których je osadzono (il. 11)²⁸. Krople krwi na ciele Chrystusa w kolońskim kościele St. Maria vom Frieden (ok. 1345) są z kolei rzeźbionym, integralnym elementem całej dłoni (il. 12); strużki krwi są malowane, zaś mniejsze krople na ich zakończeniach zostały wykonane z zaprawy uformowanej plastycznie na główkach gwoździ wbitych w tym celu w drewno²⁹. W sandomierskim krucyfiksie masywne nawisy kropli krwi i jej spływające strugi wykonane są, jak wspomniano wyżej, w różnych technikach –

²⁸ *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln*, s. 55.

²⁹ Regina URBANEK, „Der Crucifixus dolorosus in St. Maria vom Frieden in Köln”, w: *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln*, s. 175; KYZOUROVÁ, KALINA, „The «Přemyslovský» crucifix of Jihlava”, s. 50–51.

24. *Andrea di Cione (Orcagna),
Ukrzyżowanie
(fragment: głowa św. Jana),
klasztor Santa Marta a Montughi
we Florencji.
Repr. wg Kreytenberg, Orcagna, tabl. 4d*



25. *Andrea di Cione (Orcagna), nagrobek Nicola Acciaiuoli
(fragment: głowa Nicola Acciaiuoli),
kaplica św. Tomasza w Certosa del Galluzzo.
Fot. Wikimedia Commons*



26. Krucyfiks, katedra w Padwie. Repr. wg Nante, *Il Crocifisso trecentesco della Cattedrale di Padova*, s. 58



27. Krucyfiks (fragment: głowa), katedra w Padwie. Repr. wg Nante, *Il Crocifisso trecentesco della Cattedrale di Padova*, s. 58

rzeźbione w drewnie (jako integralny fragment lewej ręki), modelowane w gruncie (ręka prawa, stopy, rana), w końcu wykonane z oddzielnie rzeźbionych kropli, aplikowanych na kawałek skóry przybity gwoździem poniżej rany w boku (prawdopodobnie taka sama aplikacja dodana była do dłoni prawej, czego śladem pozostaje niewielki fragment skóry przybitej gwoździem).

Samo użycie skóry jako materiału rzeźby nie jest wyjątkowe. Dość wspomnieć o grupie znacznej wielkości XIV-wiecznych nadreńskich Piet wykonanych w całości z tego materiału³⁰. W wieku XIV można wskazać znaczną różnorodność rozwiązań technologicznych. Przykładowo, autor krucyfiksu w kolońskim kościele St. Maria vom Frieden jako „nośnik” pozwalający uformować krople krwi zastosował gwoździe, w krucyfiksie w kościele St. Maria im Kapitol w Kolonii dla uzyskania plastyczności nabrzmiałych żył użyto sznurka pokrytego gruntem³¹, z kolei w pochodzącym z lat ok. 1418–1419 krucyfiksie z retabulum Deichslerów (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum) pukle włosów Chrystusa są wykonane z metalu³².

³⁰ Anja DAMASCHKE, „Die Herstellungstechnik gotischer Vesperbilder aus Leder”, *Zeitschrift der Kunsttechnologie und Konservierung* 12, z. 1 (1998), s. 118–133.

³¹ *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln*, s. 158, il. 150.

³² Heinz STAFSKI, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450* (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1965=Die mittelalterlichen Bildwerke, 1), s. 134 i n., ils. 124–126; Frank M. KAMMEL, „Nürnberg 1420. Der Deichsler-Altar und der Schöne Stil”, w: *Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420*, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, red. Frank M. KAMMEL (Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2016), s. 6–48, nr kat. 30, s. 73 (tam wcześniejsza literatura); por. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.221> [dostęp: 07.01.2021].



28. Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek

Różnorodność technik używanych w ramach jednego dzieła nie jest czymś wyjątkowym. Zagadkowa pozostaje natomiast przyczyna wykonania w różnych technikach kropli krwi na dłoniach – prawej i lewej. Badania technologiczne nie dały jasnej odpowiedzi na pytanie, czy oba rozwiązania należą do tej samej warstwy chronologicznej. Z kolei badania porównawcze wskazują, że modelowane w gruncie krople krwi bywały dodawane wtórnie, tak, jak miało to miejsce np. w przypadku krucyfiks z kościoła św. Seweryna w Kolonii (il. 13)³³. Można zatem wskazać dwie możliwości: albo w trakcie prac nad rzeźbą z nieznanymi przyczyn zdecydowano o różnym sposobie wykonania tego samego motywu, albo też początkowo modelowane plastycznie krople znajdowały się tylko na jednej ręce Chrystusa (w tym przypadku za pierwotne należałoby uznać krople na skórze pod raną – mające identyczną formę jak te na ręce lewej – za wtórne natomiast krople wokół rany i na stopach). Oznaczałoby to, że początkowo krucyfiks był skomponowany

³³ *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln*, s. 49.

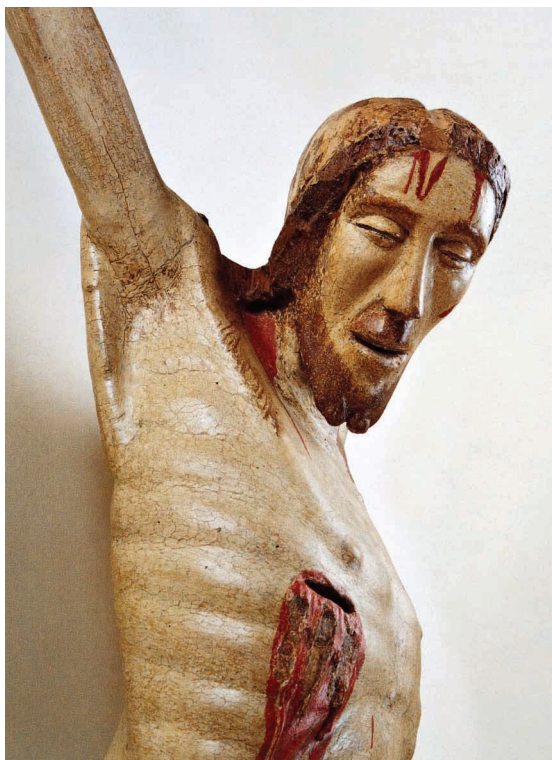


29. *Maestro del Crocifisso di Camaiore, Chrystus Ukrzyżowany, kościół San Domenico w San Miniato. Fot. Wikimedia Commons*

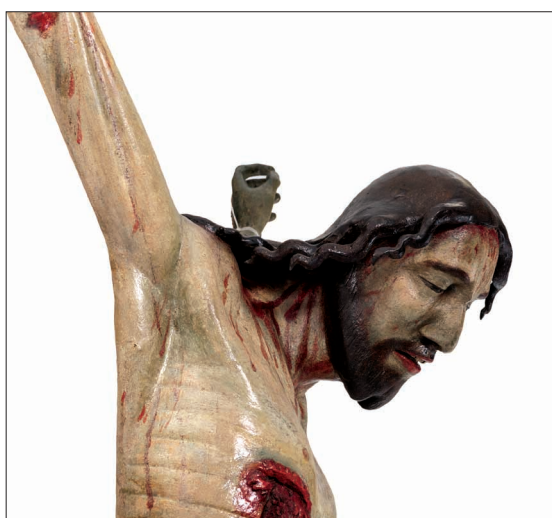
asymetrycznie, co wymagałoby z kolei uzasadnienia ikonograficznego (mógłby nim być np. element dodatkowy w postaci anioła trzymającego kielich, do którego spływa krew Chrystusa). W rzeźbie XIV w. trudno jednak wskazać przykłady podobnych kompozycji, zapewne m.in. ze względu na ogromne trudności montażowe.

W Małopolsce sandomierski krucyfiks stanowi dzieło odosobnione, w związku z czym wskazanie figur, które wiązałyby się z nim warsztatowo, nie powiodło się. Należy natomiast, za Markiem Walczakiem, zwrócić uwagę na podobieństwo układu perizonium do rozwiązania zastosowanego w datowanym na 4. ćwierć XIV w. krucyfiksie w farze w Krośnie (il. 14). W obu tych dziełach końce tkaniny formują dwa bardzo zróżnicowane pod względem długości festony po bokach figury. Za tym samym autorem zaznaczyć trzeba jednak również, że pod względem stylu dzieł tych nic nie łączy³⁴. Zarówno typ głowy, jak kanon postaci, sposób stylizacji klatki piersiowej i rzeźbienie detali ciała oraz spiralnie skręcanych pukli włosów krucyfiksów w Krośnie bliskie są innym małopolskim dziełom, a zwłaszcza krucyfiksom w kościele św. Marcina w Krakowie (il. 15) i w Raciborowicach.

³⁴ WALCZAK, „Kilka uwag o genezie stylowej i datowaniu grupy pasyjnej na belce tęczowej w kościele parafialnym w Krośnie”, s. 73.



30. *Maestro del Crocifisso di Camaiore, Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa), kościół San Domenico w San Miniato. Repr. wg Tigler, Il Maestro del Crocifisso di Camaiore, tabl. 23*



31. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*

Wymienione rzeźby tworzą spójną stylowo grupę, w której figura krakowska, datowana na przełom 3. i 4. ćwierci XIV w., stanowiła dzieło „pierwsze”, dające początek kolejnym powtórzeniom³⁵. Krucyfiks sandomierski łączy z dziełami tej grupy tylko jeden motyw: uwypuklona zmarszczka na czole o formie wyraźnej litery V (il. 16). Ten charakterystyczny motyw znany jest też z innych małopolskich dzieł datowanych na 4. ćwierć XIV w.: herm z Binarowej (il. 17) i Skrzyszowa (obie rzeźby w Muzeum Diecezjalnym w Tarno-

³⁵ Ibid., s. 75–80. Jerzy ŻMUDZIŃSKI, *Gotycka rzeźba Chrystusa ukrzyżowanego z kościoła św. Marcina w Krakowie. Dokumentacja historyczna*, maszynopis w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków, Oddział w Krakowie; Id., „Gotycki krucyfiks z kościoła św. Marcina w Krakowie. Dzieje obiektu w świetle rezultatów prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1994 r.”, *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego* 2 (1995), s. 183–204; Magdalena WOJDYŁA, *Rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego z XIV wieku w kościele św. Marcina w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Gadomskiego w Instytucie Historii Sztuki UJ, Kraków 1997.



32. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: głowa Chrystusa), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*

wie)³⁶. Krucyfik w Sandomierzu jest jednak od nich, jak sądzę, nieco wcześniejszy, na co wskazuje sposób kształtowania draperii (il. 18), odpowiadający dziełom powstałym w 3. ćwierci XIV w. Na ten okres datować należy figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Regulic (Muzeum Narodowe w Krakowie; il. 19), będącą późnym nawiązaniem do dzieł Mistrza Madonny z Michle, w którego kręgu ok. 1340–1350 powstały figurki jasełkowe w klasztorze klarysek w Krakowie³⁷. Krucyfik w Sandomierzu jest niezwykle bliski rzeźbie

³⁶ O hermie z Binarowej zob. DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, s. 152–153, nr 121, il. 7.

³⁷ O figurze z Regulic zob. DUTKIEWICZ, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, s. 111–112, nr 87; Maria GOE-TEL-KOPFFOWA, „Stehende Maria mit Kind, Krakau, um 1360–1370”, w: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400*.



33. *Chrystus Ukrzyżowany (fragment: perizonium z widocznym fragmentem pierwotnej polichromii), katedra w Sandomierzu. Fot. Daniel Podosek*

z Regulic pod względem sposobu ukazania cienkiej tkaniny przylegającej do osłoniętego nią ciała i podkreślającej jego układ. Z kolei sposób kształtowania meandrycznej, niezwykle precyzyjnie prowadzonej krawędzi festonu (il. 20) – uwzględniający efekt barwnego kontrastu spodniej i wierzchniej strony materii – porównać można do figur maryjnych, dla których lokalnego pierwowzoru upatruje się w rzeźbie Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Chęcín. Dla grupy tej – do której włącza się figury w Lipinkach, z Prandocina (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie), w Hebdowie i z Raławic Olkuskich (Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie; il. 21)³⁸ – charakterystyczny jest m.in. sposób kształtowania długich festonów za pomocą mało przestrzennych, ale graficznie urozmaiconych i precyzyjnie wykreślonych meandrów. Lokalny wzór stanowiła zapewne Madonna

Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle, red. Anton LEGNER (Köln: Museen der Stadt Köln, 1985), t. 2, s. 487–488; Marek WALCZAK, „Uwagi o wpływach czeskich na rzeźbę w Małopolsce w XIV wieku”, w: „*Żeby wiedzieć*”: *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK, Joanna WOLAŃSKA (Kraków: Lettra-Graphic, 2008), s. 67; por. Id., *Do źródła*, s. 181–182.

³⁸ Ta temat tej grupy figur, a zwłaszcza Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Raławic Olkuskich zob. Jerzy ŻMUDZIŃSKI, nota katalogowa nr II/67, w: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa. Katalog*, t. 2: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, maj – wrzesień 2000*, red. Józef Andrzej NOWOBILSKI (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2000), s. 107–108; t. 3: *Ilustracje*, red. Maria PODŁODOWSKA-REKLEWSKA, Andrzej WŁODAREK (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2000), il. 486.



34. *Jacopo di Cione, Matka Boska z Dzieciątkiem, refektarz przy bazylice Santa Croce we Florencji. Fot. z archiwum autorki*



35. *Jacopo di Cione, Koronacja Marii (fragment: dekoracja płaszcza Marii) z kościoła San Pier Maggiore we Florencji, National Gallery w Londynie. Fot. Wikimedia Commons*

z klasztoru karmelitanek w Krakowie, rzeźba powstała tuż przed połową wieku XIV³⁹, której genezę Marek Walczak wywiódł z Nadrenii, wskazując, że należy ją uznać za późny przykład recepcji Madonny z Poissy (1304, Museum Mayer van den Bergh w Antwerpii)⁴⁰. Datowanie wspomnianych wyżej małopolskich rzeźb nie jest niestety precyzyjne. Dość powiedzieć, że Jerzy Żmudziński, pisząc o figurze z Raławic Olkuskich, wskazuje na 4. ćwierć XIV w., ale w tytule noty katalogowej podaje datowanie na ok. 1400⁴¹. Datowanie wzorcowej rzeźby w klasztorze karmelitanek na lata tuż przed połową XIV w. pozwala sugerować, że inspirowane nią figury powstawały nieco wcześniej, to jest w 3. ćwierci XIV w. Warto podkreślić, że w Europie Środkowej tego rodzaju ukształtowanie tkanin – tworzących charakterystyczne festony – cechuje dzieła z lat 60. i 70. XIV w. i nie ma powodu, by zakładać opóźnienie w recepcji tych form w Krakowie.

³⁹ Marek WALCZAK, „Uwagi o chronologii małopolskiej rzeźby drewnianej wieku XIV”, w: *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur BADACH, Monika JANISZEWSKA, Monika TARKOWSKA (Warszawa: SHS, 2009), s. 159–178; Id., „Zur Chronologie der kleinpolnischen Holzplastik im 14. Jahrhundert”, w: *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, red. Markéta JAROŠOVÁ, Jiří KUTHAN, Stefan SCHOLZ (Praha: Togga, 2008), s. 561–584; por. Id., *Do źródła*, s. 151–167 (datowanie na s. 160).

⁴⁰ WALCZAK, „Zur Chronologie der kleinpolnischen Holzplastik”, s. 570.

⁴¹ Jak w przyp. 38.

Przynależność krucyfiksu do sztuki małopolskiej daje podstawę do datowania go na koniec 3. ćwierci XIV w., jednak zarysowany powyżej krąg artystycznych odniesień zdecydowanie nie wystarcza, by wyjaśnić genezę jego stylu. Sandomierski krucyfix łączy z przywołanymi dziełami z terenu Małopolski redakcja pojedynczych motywów, ale nie podobieństwo ogólnej budowy form, wewnętrznych relacji spajających pojedyncze elementy i decydujących o ostatecznym wyrazie dzieła. Sumaryczne oddanie cech fizycznych, w tym zwłaszcza fizjonomicznych, wynikające nie z braku umiejętności, lecz przeciwnie – będące świadomą decyzją artystyczną, znajduje na małopolskim gruncie tylko jeden odpowiednik: tzw. krucyfix królowej Jadwigi w katedrze krakowskiej (ok. 1375 lub 4. ćw. XIV w.; il. 22–23). Tylko on reprezentuje zbliżone podejście do całości zagadnień artystycznych, którego istotą jest oparcie efektu na kontraście form opracowanych sumarycznie i twardo z elementami ujętymi detalicznie i zarazem miękko. W krucyfixie królowej Jadwigi uderzająca jest kubizacja ciała (zwłaszcza głowy) przy niezwykle wyrafinowanej, wirtuozerskiej kompozycji perizonium. Warto też zauważyć ten sam sposób opracowania włosów, formujących na czubku głowy zwartą bryłę. Znamienne, że krakowski krucyfix (tak samo jak sandomierski) jawi się na tle małopolskiej twórczości jako „dzieło osobne”, a źródła jego niezwyklej formy dopiero niedawno przekonująco wskazał Romuald Kaczmarek. Według badacza rzeźba ta wzorowana była na rzymskich krucyfixach wiązanych ze św. Brygidą Szwedzką, z których zaczerpnięto kompozycję perizonium⁴². Kaczmarek wykazał też, że sumaryczne traktowanie bryły i fizjonomii w redakcji zrealizowanej w krakowskim dziele ma swoje źródło w rzeźbie neapolitańskiej 3. ćwierci XIV w. Zdaniem tego badacza rzeźba w krakowskiej katedrze albo stamtąd została sprowadzona albo jej autor kształtował się jako artysta w kręgu sztuki neapolitańskiej, gdzie żywe wówczas były wpływy brygidiańskiej duchowości, która z kolei bliska była królowej Jadwidze⁴³.

Krucyfixów sandomierskiego i krakowskiego nie wiąże jednak wspólnota warsztatu (ten pierwszy jest zresztą, jak postarałam się wskazać wyżej, nieco starszy), ale geneza artystyczna sięgająca Italii, gdzie w okresie Trecenta taka „klasycyzująca” formuła była obecna. Właściwym punktem odniesienia w przypadku sandomierskiego krucyfiksu jest moim zdaniem sztuka toskańska, a zwłaszcza twórczość Andrea di Cione (zwanego Orcagna), florenckiego malarza i rzeźbiarza żyjącego w latach ok. 1308–1368⁴⁴. Ujmowanie ciała, w tym głowy i twarzy, jako stereometrycznych brył i ukazywanie emocji za pomocą mimiki tyleż silnej, co opartej na zgeometryzowanych schematach były w malarstwie florenckim dziedzictwem Giotta. Orcagna posługiwał się takimi rozwiązaniami, malując np. *Ukrzyżowanie* we florenckim kościele Santa Marta a Montughi (1342–1343; il. 24) oraz w refektarzu klasztoru Santo Spirito we Florencji, ale również rzeźbiąc tabernakulum dla Orsanmichele (1352–1360) czy nagrobek Niccola Acciaiuoli (1361–1362) w Certosa di Galuzzo pod Florencją (il. 25)⁴⁵. Takie uproszczenie formy widoczne jest również

⁴² Romuald KACZMAREK, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)* (Wrocław: Wydawnictwo UW, 2008), s. 277–295.

⁴³ *Ibid.*, s. 292.

⁴⁴ Gert KREYTENBERG, *Orcagna: Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz* (Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 2000).

⁴⁵ Daniel PARENTI, „Breve itinerario nella scultura lignea policroma a Firenze prima del Quattrocento”, w: *„Fece di scultura di legname e colori”*. *Scultura del Quattrocento in legno dipinti a Firenze*, kat. wyst., Gallerie degli Uffizi (Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2016), s. 30–32, il. 4–5; Diane F. ZERVAS, *Andrea Orcagna. Il tabernacolo di Orsanmichele* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006).

w wiązonym z nim drewnianym krucyfiksie w San Carlo dei Lombardi we Florencji, uważanym za wzór dla krucyfiksów w katedrze w Padwie (ok. 1352; il. 26–27)⁴⁶. Krucyfiks padewski zaś wydaje się najwłaściwszym punktem odniesienia dla sandomierskiej rzeźby (il. 28). Łączy je zbliżony kanon postaci, a także typ fizjonomiczny, taki sam jest też sposób traktowania włosów, uformowanych w zwartą bryłę na czubku głowy i nierozczłonkowane, grube pukle po bokach. Toskańska rzeźba drewniana XIV w. należy niestety do tematów pobieżnie rozpoznanych przez historię sztuki, niemniej np. wyniki badań nad rzeźbą Trecenta w Lukce wskazują, że ów sumaryczny sposób charakteryzowania ciała i twarzy był tam obecny już w latach 20. XIV w. Dobrym materiałem porównawczym dla sandomierskiego krucyfiksów – będącego, jak sądzę, dziełem artysty świadomego rozwiązań stosowanych w odległej Italii – jest twórczość Maestro del Crocifisso di Camaiore i jego następców aż po lata 40. XIV w. (il. 29–32)⁴⁷. Hipoteza ta znajduje dodatkowe oparcie w wynikach analizy porównawczej pierwotnej polichromii perizonium. Jego ornamentalną dekorację (il. 33) stanowił luźno rozrzucony motyw odwróconego serca wypełnionego kratkowaniem, o czubku zakończonym lilijką, ujęty powtarzającą jego kształt wicią. Z gałązki tej po stronie zewnętrznej w różnych odstępach odrastają listki, na końcach zaś – kulki. U dołu umieszczony jest duży trójliść. Białe (dekorowanie lub nie) perizonia były normą w wieku XIV, a konwencja ta utrzymywała się jeszcze w 1. połowie następnego stulecia, natomiast ornament, którym pokryto wierzchnią stronę perizonium, jest nietypowy dla sztuki środkowoeuropejskiej. Nawiązuje on wprost do motywów znanych z tkanin włoskich, jakie w XIV w. odwzorowywane były chętnie w tamtejszym malarstwie. Tkaniny o podobnym w typie, o luźno rozrzuconym, delikatnym wzorze, wskazać można np. w malarstwie Bernardo Daddiego (*Św. Katarzyna*, ok. 1340, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja), a także wspomnianego wyżej Andrea di Cione (*Maesta w Bagno a Ripoli* 1337), czy na obrazach Jacopo di Cione (*Matka Boska z Dzieciątkiem w refektarzu przy bazylice Santa Croce we Florencji* z 4. ćwierci XIV w.; il. 34; *Koronacja Marii z kościoła San Pier Maggiore we Florencji* z lat 1370–1371, National Gallery w Londynie; il. 35)⁴⁸.

Wskazane wyżej relacje z rzeźbą z terenów Małopolski pozwalają datować krucyfiks w Sandomierzu na koniec 3. ćwierci XIV w. W zgodzie z takim datowaniem jest też wskazany trop italski (przy założeniu nieco spóźnionej recepcji toskańskiej formuły). W Europie Środkowej w okresie tym trwała intensywne recepcja sztuki Italii, w czym przodowało środowisko praskie. Problematyka artystyczna sandomierskiego krucyfiksów – dzieła italiainizującego bardzo wysokiej klasy – daleka jest od wyczerpania, a studia nad nim powinny

⁴⁶ Andrea NANTE, „Il Crocifisso trecentesco della Cattedrale di Padova”, w: *L'Uomo della Croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, red. Carlo CAVALLI, Andrea NANTE (Padova: Museo Diocesano, 2013), s. 62; KREYTENBERG, *Orcagna*; Andrea FRANCI, „Orcagna e le ricerche recenti sulla scultura fiorentina trecentesca”, *Arte Christiana* 90 (2002), s. 251–260.

⁴⁷ Na temat krucyfiksów z rejonu Lukki zob. *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, red. Luca MOR, Gert TIGLER (Torino-Londra-Venezia-New York: Allemandi, 2010). O Maestro di Camaiore zob. Gert TIGLER, „Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nell prima metà del XIV secolo”, w: *Un crocifisso del Trecento lucchese*, s. 53–100.

⁴⁸ Na temat wyobrażeń tkanin w malarstwie kręgu Bernardo Daddiego, Andrea di Cione i ich naśladowców zob. Lisa MONNAS, „Silk Textiles in the Paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and Their Followers”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, z. 1 (1990), s. 39–58; bogaty materiał publikują Beate KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts* (Bern: Stämpfli & Cie., 1967); Anne E. WARDWELL, „The Stylistic Development of 14th and 15th Century Italian Silk Design”, *Aachener Kunstblätter* 47 (1976/1977), s. 177–226; zob. też: KREYTENBERG, *Orcagna*, tabl. 1.

być z pewnością kontynuowane. Jednak już dziś można powiedzieć, że powstało ono w okresie, gdy kończono budowę kolegiaty sandomierskiej, najprawdopodobniej jego montaż nastąpił po ukończeniu prac przy sklepieniach prezbiterium, a przed konsekracją w 1382 r. Należy on zatem do najstarszych zachowanych elementów rzeźbiarskiego wystroju kolegiaty, obok kamiennej płyty nastawy ołtarzowej z przedstawieniem Niedowiarstwa św. Tomasza (ok. 1370–1380), której genezę artystyczną Marek Walczak wywiódł ze sztuki czeskiej, widząc w niej wpływ stylu cesarskiego Karola IV⁴⁹. Ten sam autor słusznie wskazywał, że w owym czasie środowisko artystyczne stolicy Królestwa Polskiego było chłonnym tygłem, „w którym zaznaczały się i mieszały różnorakie wpływy, prowadząc nieraz do bardzo interesujących, a nawet wyjątkowych w skali całego regionu rozwiązań”⁵⁰. Obok recepcji „cesarskiego stylu” z Pragi, zaznaczyły się wówczas wyraźne wpływy sztuki habsburskiej Austrii. Krucyfiks w katedrze sandomierskiej dowodzi zaś, że tamtejsze środowisko recypowało w tym czasie również wzory z terenu Italii.

⁴⁹ WALCZAK, „Uwagi o wpływach czeskich na rzeźbę w Małopolsce w wielu XIV”, s. 59–80.

⁵⁰ WALCZAK, *Do źródła*, s. 186.

The Crucified Christ in the Cathedral of the Birth of the Virgin Mary in Sandomierz. Tracing Italianisms in the Art of Lesser Poland in the 14th Century

The paper deals with a monumental wooden crucifix in Sandomierz Cathedral, originally located on the rood beam and currently hung on the first southern nave pier, counting from the chancel. Christ's expressive face furrowed with stiffened wrinkles and encircled with protruding rigid hair ringlets, as well as strongly emphasized body wounds bleeding in hardened drop clusters, contrast with the softness of precisely and gently outlined festoons of the loincloth. The sophisticated selection of apparently contradictory expression forms situates the Sandomierz crucifix among the best 14th-century sculptures preserved in Lesser Poland. In spite of that, artistic questions related to the figure have not aroused any greater interest among scholars so far, who dated it to first half of the 15th century or the period after 1450, without any substantiation. The dating of the sculpture to the 15th century resulted from the fact that it was associated with an ambiguous record written down by Jan Długosz about a destruction of the Rood during a storm in 1449. Far better documented is the history of the sculpture beginning with the 17th century, especially since 1664..

A stimulus to relaunch the research into the origins of the Sandomierz statue was its conservation carried out in 2016. It allowed to determine particular technical and technological devices used by the workshop, as well as to identify the sculpture's state of preservation. Carved of lime-wood, the figure is hollowed out from the back, and the cavity was covered with planks and painted. The planks have survived only on the figure's back, but originally they must have covered also the cavity of the loincloth. In compliance with the usual workshop practice, the arms are made of a separate pieces of wood. Originally, the flesh sections of the figure were covered in pinkish paint with traces of dripping blood. The loincloth was white with a golden, loosely scattered ornament (its traces surviving at the back), and blue lining. While the polychrome of the flesh was not changed until the modern era, the loincloth was later silver coated and the lining polychrome red. The research has demonstrated that this alteration was introduced still in the Middle Ages. Such a colour was often applied to the loincloth in the second half of the 15th century, this suggesting that the change occurred relatively shortly after the sculpture had been executed, and it

may have been connected with the above-quoted record by Jan Długosz about the disaster of 1448, when a thunder struck 'the Cross of the Saviour's Passion, shattering it to pieces', the left arm having been chipped off 'up to the elbow'. The sculpture was painted anew in 1775, and it is the paint layer that has been preserved in the present conservation. The flesh colours seem to reproduce the original polychromy, and the same applies to the emphasis on the bloody traces of the Passion. These are evoked by various means: protruding blood drops were carved in the wood or modelled in gesso ground, while the wound in the side is additionally emphasized with a cluster of blood drops modelled in moulding paste attached with a nail on a piece of leather..

Typologically, the Sandomierz crucifix evidently reflects the tradition of *crucifixi dolorosi* which was prevalent in almost all of Europe: from Italy, to the Rhineland, up to Silesia, to Portugal, around 1300. In these works, the figure of the Crucified was shown with the arms upwards, his body flopping inertly, with angled knees, and strongly emphasized signs of suffering. This last feature was achieved through an exaggerated facial expression (with the forehead furrowed with pain) and emphasis on the bleeding wounds, the blood clotting in thick expressive drops. The Sandomierz figure resembles the above features as far as the arrangement of the arms, the facial expression, and the emphasis on the suffering are concerned. The *crucifixi dolorosi* were copied throughout the entire 14th century, and certain elements 'quoted' from them occurred even in the course of the subsequent century. A resemblance between the present sculpture and *crucifixi dolorosi* is limited to the former taking over certain elements of the discussed type, but, in view of the great popularity this type enjoyed, is irrelevant to the search for the artistic origins of the sculpture and its dating.

The artistic relationship between the work in question and sculpture from the territory of Lesser Poland allow to date the Sandomierz crucifix to the end of the third quarter of the 14th century, as attested mainly by its composition, including the arrangement of the loincloth, closely resembling that in the crucifix in the parish church in Krosno, which, in turn, belongs to a group with other works from Lesser Poland from the late third and early fourth

quarter of the 14th century, namely the crucifixes in the churches of St Martin in Cracow and in Raciborowice. Importantly, however, apart from the forms of the loincloth, the Sandomierz crucifix has one more element in common with the group: a clearly emphasized V-shaped furrow in the figure's forehead. Interestingly, the motif is known also from other sculptures from Lesser Poland dated to the fourth quarter of the 14th century: the reliquary busts from Binarowa and Skrzyszów (both in the Diocesan Museum in Tarnów). Nonetheless, the Sandomierz crucifix is slightly earlier than the above-mentioned sculptures, as attested by the forms of the drapery folds, characteristic of works dating from the third quarter of the 14th century, as for instance the figure of the Virgin and Child from Regulice (in the National Museum in Cracow).

The Sandomierz crucifix resembles sculpture from the territory of Lesser Poland in the way single motifs were executed, and not through the similarity of its overall structure, internal relations uniting single elements and determining the final expression of the work. A general rendering of the physical features, particularly the physiognomy, resulting not from the lack of skills, but contrariwise: being a conscious artistic decision, has yet another counterpart in Lesser Poland, in the so-called Crucifix of Queen Hedwig in Cracow Cathedral (around 1375 or the fourth quarter of the 14th century). The Sandomierz and Cracow Crucifixes do not come from the same workshop (as demonstrated above, the first of the two is slightly older), but they have common roots in Italian art of the Trecento where such a 'classicizing' formula was present. The present paper argues that the Sandomierz crucifix was the work of an artist active in Lesser Poland in the third quarter of the 14th century, who was familiar with artistic devices used in Tuscany in the circle of Andrea di Cione, called Orcagna (1308–1368), by sculptors such as Maestro del Crocifisso di Camaiole and his followers. The analysis of the sculptor's style is in keeping with the conclusions related to the original polychromy of the loincloth. The pattern which decorates it resembles motifs known from Italian fabrics eagerly copied in the 14th century

by such Tuscany artists as Andrea di Cione (Orcagna) himself, Bernardo Daddi, or Jacopo di Cione.

The resemblance to sculptures from Lesser Poland allows to date the Sandomierz crucifix to the late third quarter of the 14th century. Such a dating agrees also with the Italian influence that has been pointed to (assuming that the reception of the Tuscan formula was slightly delayed). At that time intensive reception of Italian influence was observed in Central Europe, mainly in Prague. Artistic questions related to the Sandomierz crucifix, an Italianate artwork of very high quality, are far from being exhausted, and research into the problem should unquestionably be continued. However, what can be said today is that it was made when the construction of the Sandomierz Collegiate Church was being finished. In older literature it was assumed that the church's construction was begun around 1360, yet, as the investigation of the oldest layers of the chancel wall paintings, discovered in the course of the conservation works conducted in 2008-2011 demonstrated the construction of this part of the Church (originally unvaulted) took place in the early 14th century. The body of the church, founded by King Casimir the Great, was vaulted in the 1360s (around 1370), while it was only after the king's death that the vault was placed over the chancel. The fixing of the Rood may have taken place after the vaulting had been finished and before the church was consecrated (in 1382). Therefore, the crucifix ranks among the oldest surviving elements of the sculptural décor of the Collegiate church, next to the stone altarpiece representing *The Incredulity of St Thomas* (around 1370–1380) whose style derives from Bohemian art, the imperial style of Charles IV. At that time the artistic circles of the capital of the Kingdom of Poland formed an absorbent melting pot 'marked by various influences which, when mixed together, often led to very interesting devices, even exceptional across in the whole region'. Next to the reception of the 'imperial style' from Prague, distinct influences of the Habsburg art from Austria could be observed. The Sandomierz crucifix demonstrates that around that time artistic circles there also received models from Italy.

Translated by Magdalena Iwińska

Alemann-Schwartz von, Monika. *Crucifixus dolorosus: Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*. Bonn: Druck, 1976.

Damaschke, Anja. "Die Herstellungstechnik gotischer Vesperbilder aus Leder." *Zeitschrift der Kunsttechnologie und Konservierung* 12, z. 1 (1998): 118–133.

Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa, redakcja Godehard Hoffmann. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006.

Dutkiewicz, Józef. *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*. Kraków: PAU., 1949.

Dworzak, Agata. *Fabrica ecclesiae sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2016.

Franci, Andrea. "Orcagna e le ricerche recenti sulla scultura fiorentina trecentesca." *Arte Christiana* 90 (2002): 251–260.

Francovich de, Géza. "L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso." *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2 (1938): 143–261.

Goetel-Kopffowa, Maria. "Stehende Maria mit Kind, Krakau, um 1360–1370." W *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle*, redakcja Anton Legner, t. 2, 487–488. Köln: Museen der Stadt Köln, 1985.

Jana Długosza roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Księga dwunasta 1445–1461, redakcja Jerzy Wyrozumski, t. 9. Warszawa: PWN, 2004.

Kaczmarek, Romuald. *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*. Wrocław: Wydawnictwo UWr, 2008.

Kalina, Pavel. "Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of the 'crucifixi dolorosi'." *Artibus et historiae* 24 (2003): 81–101.

Kammel, Frank M. "Nürnberg 1420. Der Deichsler-Altar und der Schöne Stil." W *Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 5. Mai bis 23. Oktober 2016*, redakcja Frank M. Kammel, 6–48. Nürnberg: Germanischen Nationalmuseum, 2016.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 3: Województwo kieleckie, redakcja Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff, z. 11: *Powiat sandomierski*, inw. Jerzy Z. Łoziński, Tadeusz Przytkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1962.

Klesse, Beate. *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*. Bern: Stämpfli & Cie., 1967.

Kowalczyk, Jerzy. "Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej." *Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego* 6 (1970): 187–237.

Kreytenberg, Gert. *Orcagna: Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 2000.

Kyzourová, Ivana, i Pavel Kalina. "The 'Přemyslovský' crucifix of Jihlava. Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus Dolorosus." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57 (1996): 35–64.

Liebetrau, Katharina. "Die Pietà Roettgen: technologische Untersuchung zur Herstellungstechnik, ursprünglichem Erscheinungsbild und Bezügen zu Vergleichsobjekten." W *Frühe rheinische Vesperbilder und*

ihr Umkreis. Neue Ergebnisse zur Technologie, redakcja Ute Bergmann, 7–22. München: Anton-Siegl-Fachbuchhandlung, 2010.

Lisner, Margrit. *Holzkrzifix in Florenz und in der Toskana*. Munich: Bruckmann, 1970.

Makarewicz, Stanisław. *Bazylika katedralna w Sandomierzu*. Sandomierz: Wydawnictwo Diecezjalne, 1976.

Monnas, Lisa. "Silk Textiles in the Paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and Their Followers." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, z. 1 (1990): 39–58.

Monumenta Poloniae historica, redakcja August Bielowski, t. 5. Warszawa: PWN, 1960–1961.

Mühlberg, Fried. "Crucifixus Dolorosus, Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkrzifixes." *Walraf-Richartz-Jahrbuch* 22 (1960): 69–86.

Nante, Andrea. "Il Crocifisso trecentesco della Cattedrale di Padova." W *L'Uomo della Croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, redakcja Carlo Cavalli, Andrea Nante, 55–67. Padova: Museo Diocesano, 2013.

Pająk, Katarzyna. "Gotycka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu." *Studia Sandomierskie* 20, z. 2 (2013): 35–40.

Pająk, Katarzyna. "Kult gotyckiej rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego w katedrze Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Sandomierzu." W *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, redakcja Agnieszka Bender, Małgorzata Kierczuk-Macieszko, 187–192. Lublin: TN KUL, 2012.

Parenti, Daniel. "Breve itinerario nella scultura lignea policroma a Firenze prima del Quattrocento." W *"Fece di scultura di legname e colori": Scultura del Quattrocento in legno dipinti a Firenze*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 2016.

Peez, Marc. "Das Vesperbild aus Münsterreifel. Werktechnische Aspekte und Zusammenhänge mit den Vesperbildern aus Fritzlar, Wetzlar und Bonn." W *Frühe rheinische Vesperbilder und ihr Umkreis. Neue Ergebnisse zur Technologie*, redakcja Ute Bergmann, 23–33. München: Anton-Siegl-Fachbuchhandlung, 2010.

Stafski, Heinz. *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1965.

Stepień, Urszula. "Gotycki krzyż z sandomierskiej katedry." *Studia Sandomierskie* 16, z. 1–2 (2009): 272–276.

Stepień, Urszula. "Rzeźby z katedry sandomierskiej w zbiorach muzeum diecezjalnego." W *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, 397–398. Kraków: staraniem przyjaciół Magdaleny Piwockiej oraz Fundacji Nomina Rosae, 2010.

Tigler, Gert. "Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo." W *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, redakcja Luca Mor, Gert Tigler, 53–100. Torino-Londra-Venezia-New York: Allemandi, 2010.

Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno, redakcja Luca Mor, Gert Tigler. Torino-Londra-Venezia-New York: Allemandi, 2010.

Urbanek, Regina. "Der Crucifixus dolorosus in St. Maria vom Frieden in Köln." W *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, redakcja Godehard Hoffmann, 64–66. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2006.

Walczak, Marek. *Do źródła*. Kraków: Societas Vistulana, 2020.

Walczak, Marek. "Kilka uwag o genezie stylowej i datowaniu grupy pasyjnej na belce tęczowej w kościele parafialnym w Krośnie." W *Kościół parafialny Świętej Trójcy w Krośnie w panoramie dziejów miasta. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w 500 rocznicę konsekracji kościoła, przeprowadzonej przez Macieja Drzewickiego w 1512 roku*, redakcja Piotr Łopatkiewicz, 63–83. Krosno: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Stanisława Pigonia, 2012.

Walczak, Marek. *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*. Kraków: Universitas, 2006.

Walczak, Marek. "Uwagi o chronologii małopolskiej rzeźby drewnianej wieku XIV." W *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, redakcja Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, 159–178. Warszawa: SHS, 2009.

Walczak, Marek. "Uwagi o wpływach czeskich na rzeźbę w Małopolsce w XIV wieku." W *"Żeby wiedzieć". Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, redakcja Wojciech Walanus, Marek Walczak, Joanna Wolańska, 59–80. Kraków: Lettra-Graphic, 2008.

Walczak, Marek. "Z najnowszych odkryć gotyckiego malarstwa ściennego (prezbiterium katedry w Sandomierzu i kościół parafialny w Lubecku)." W *Imagines pictae: studia nad gotyckim malarstwem w Polsce*, redakcja Wojciech Walanus, Marek Walczak, 187–198. Kraków: Societas Vistulana, 2016.

Walczak, Marek. "Zur Chronologie der kleinpolnischen Holzplastik im 14. Jahrhundert." W *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, redakcja Markéta Jarošová, Jiří Kuthan, Stefan Scholz, 561–584. Praha: Togga, 2008.

Wardwell, Anne E. "The Stylistic Development of 14th and 15th Century Italian Silk Design." *Aachener Kunstblätter* 47 (1976/77): 177–226.

Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa, katalog, t. 2: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej. Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, maj – wrzesień 2000*, redakcja Józef Andrzej Nowobilski. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2000.

Węclawowicz, Tomasz, i Andrzej Włodarek. "Sandomierz. Kościół kolegiacki p.w. Narodzenia Panny Marii." W *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2, redakcja Teresa Mroczko, Marian Arsyński, 203. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995.

Wyrozumski, Jerzy. "Kościół kolegiacki Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu fundacji Kazimierza Wielkiego." *Zeszyty Sandomierskie* 18, nr 32 (2011): 2–6.

Zervas, Diane F. *Andrea Orcagna. Il tabernacolo di Orsanmichele*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2006.

Żmudziński, Jerzy. "Gotycki krucyfik z kościoła św. Marcina w Krakowie. Dzieje obiektu w świetle rezultatów prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1994 r." *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego* 2 (1995): 183–204.

