

RENASANČNI VLOŽKI PORTALA KNEŽEVEGA DVORA V DUBROVNIKU

Stanko Kokole

Čeprav je danes stavbna zgodovina dubrovniškega Kneževega dvora v obdobju obnovitvenih del po eksploziji 8. avgusta leta 1463 v bistvenih potezah pojasnjena s pomočjo pisanih virov, ki poročajo, da je rekonstrukcijo dokončal šele protomagister Salvi di Michele s sodelovanjem domačih kamnosekov po letu 1468, je ostalo vprašanje nastanka posameznih detajlov še nepojasnjeno. Pri tem mislimo zlasti na podrobnosti, ki bi lahko nastale pod vplivom Michelozza — državnega inženirja med leti 1461 in 1464 — in delež, ki bi ga lahko prispeval njegov naslednik Jurij Dalmatinec (1464/65).¹ V tem kratkem prispevku bomo skušali z nekaterimi novimi dognanji osvetliti problematiko dveh manjših plastičnih elementov, o katerih dosedanja strokovna literatura še ni izrekla zadnje besede, saj predstavljata v okviru kiparskega okrasa preddverja te pomembne arhitekture zanimivo posebnost.

Gre za oba sekundarna kamnita vložka v podbojih glavnega portala, ki sta bila iz statičnih razlogov vstavljena med kapitule in stranici gotskega loka iz časa mojstra Onofrija della Cava. S svojo profilacijo na zunanjem robu sledita osnovni formi, ki jo je narekovala starejša faza, le zgoraj sta zaključena z neornamentirano simo nad dentilom. Pravokotni polji blokov, ki gledata proti preddverju in obe ostenji, pokrivajo figuralni reliefi. Na zunanjih stranicah sta upodobljeni dve zaključeni skupini golih krilatih puttov: ekstatično razgibanim plesalcem na levi odgovarja na nasprotni strani umerjena četverica otroških muzikantov s portativom in trobili. Notranje polje levega vložba zapolnjujeta postavi Venere in Marsa v objemu, skupaj z malim Amorjem, medtem ko na drugi strani nastopajo trije goli vojščaki z romboidnimi ščitki in gorjačami.

Ti štirje prizori so s svojo čisto renesančno stilno govorico že zgodaj pritegnili pozornost nekaterih raziskovalcev dalmatinske umetnosti

¹ *Gl. H. Folmesics*, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, VIII, 1914, str. 106 sl.; *B. Cvjetković*, Dubrovački dvor, Zagreb 1922; *Lj. Karamn*, Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, str. 64—E8.; *J. Tadić*, O dubrovačkom dvoru (Uz knjigu Dr. Lj. Karamana »Umjetnost u Dalmaciji«), Obzor, 10. VII, 1934.



Dubrovnik, Knežev dvor, Portal, delavnica Jurija Dalmatinca: Vložki z reliefi.
1464.



Dubrovnik, Knežev dvor, Portal, delavnica Jurija Dalmatinca: Vložki z reliefi,
1464.

15. stoletja. Prvič je nanje opozoril Adolfo Venturi: v njih je prepoznal močno donatelleskno noto, zato je glede na okoliščine dmneval, da imamo opraviti s prispevkom znanega zlatarja Pavla Dubrovčana (Paolo da Ragusa, Pavao Antojević Bogičević), saj je ta mojster leta 1463 izpričan v Dubrovniku, vemo pa tudi, da je leta 1447 kot »magister formarum imaginum brondi« sodeloval z Donatellom v Padovi.² To interpretacijo so z večjo ali manjšo zadržanostjo sprejeli mnogi poznejši pisci, vendar ni zanjo nihče navedel novih dokazov.³ Po drugi strani je Dagobert Frey prišel do sklepa, da sta morala vložka nastati v času, ko je v mestu deloval Jurij Dalmatinec, ki pa po Freyu ni mogel biti njun avtor, saj gre po njegovem mnenju za delo nekega pri Donatellu izšolanega kiparja. Zelo previdno omenja možnost, da bi bil to celo Nikolaj Florentinec, ki pa v Dubrovniku ni arhivsko izpričan.⁴ Njegovi hipotezi je bil naklonjen le Alessandro Dudan, čeprav je v komentarju pod reprodukcijo označil putte muzikante z besedami »scuola di Giorgio da Sebenico«, Marsa in Venero pa je še vedno povezoval s Pavlom Dubrovčanom.⁵ Nekateri avtorji so skušali izrazite donatelleskne prvine pojasniti tudi z deležem posameznih florentinskih umetnikov, aktivnih v Dubrovniku. Hans Folnesics je figure puttov prepisal kar Michelozzu, ostale partije pa naj bi izklesala neka druga, bolj neokretna in teže opredeljiva roka.⁶ To možnost je omenil še Ljubo Karaman, vendar navaja tudi argumente v prid Pavlu Dubrovčanu, ne da bi se dokončno odločil za eno od obeh imen.⁷ V svojem pomembnem prispevku o kronologiji obnvitvenih del na Kneževem dvoru so je tega vprašanja dotaknil tudi Jorjo Tadić in na podlagi dokumentov ovrigel hipotezo o Michelozzovem sodelovanju, kot možnega avtorja pa je predlagal Salvija di Michele.⁸ Nazadnje je treba opozoriti še na imena drugih v Du-

² A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VI (= *La scultura del quattrocento*), Milano 1908, str. 461—462, 1011.; isti, *La scultura dalmata nel XV. secolo*, *L'Arte*, XI, 1908, str. 42. Dokument o Pavlu Dubrovčanu v Padovi je objavil E. Rigoni, *Notizie di scultori toscani a Padova nella prima metà del quattrocento*, *Archivio Veneto*, ser. V., VI, 1929, str. 135, dok. 10. Oba vložka je podrobno opisal sicer že T. G. Jackson (*Dalmatia, The Quarnero and Istria II*, Oxford 1887, str. 341), vendar ju je povsem nekritično datiral še v čas mojstra Onofrija; kljub temu pa je pripomnil: »... the stilted imposts ... are by superior artist and are admirably done.«

³ Gl. npr. V. Đurić, *Pavao Dubrovčanin*, v: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, III, Zagreb 1984, str. 640; R. Ivančević, *Renesansa u Dalmaciji, Hrvatskom primorju i Istri*, v: več avtorjev, *Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji*, Beograd — Zagreb — Mostar 1985, str. 46.

⁴ D. Frey — V. Molè, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, str. 86—87.

⁵ A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana*, I, Milano 1921, str. 177, sl. 129, 130; II, Milano 1922, str. 248.

⁶ El. H. Folnesics (kot op. 1), str. 115—120. Oba vložka je Michelozzu pripisal tudi C. M. Iveković, *Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije*, IV (= *Dubrovnik*), Beograd 1928, str. 7, tab. 28. W. Wolters (*La scultura veneziana gotica I*, Venezia 1976, str. 134—135, op. 4) pa meni: »Un altro seguace di Donatello, andato a Dubrovnik forse con Michelozzo, vi scolpi i piccoli rilievi sul Portal Maggiore del Palazzo dei Retori.«

⁷ Lj. Karaman (kot op. 1), str. 65—66.

⁸ J. Tadić (kot op. 1).

brovniku zaposlenih Toskancev, ki bi utegnili igrati vsaj vlogo posrednikov posameznih renesančnih motivov; pred kratkim je v tej zvezi Janez Höfler opozoril na mojstra Micheleja di Giovanni (alis Greco da Fiesole).⁹

Folnesics je bil doslej edini strokovnjak, ki je plastični okras dubrovniških vložkov tudi temeljiteje stilnokritično opredelil, zato se — kljub zmotni hipotezi o Michelozzovi roki — pri naši analizi lahko opremo na njegova opažanja. Figuralni repertoar vseh štirih reliefov očitno sestavljata dve skupini: na eni strani so to otroške postavice plesalcev in mu-



Dubrovnik, Knežev dvor, Portal, delavnica Jurija Dalmatinca: Vložki z reliefi, 1464.

zikantov, na drugi pa odrasli človeški liki v obeh ostenjih, ki se jim pridružuje tudi figura bradatega moškega na levem zunanjem robu ob plešočih puttih. To dvojnost je Folnesics razlagal z deležem dveh različnih izvajalcev, pri čemer je za kvalitetnejše partije (putti) iskal zglede na Donatellovi Kantoriji v florentinski stolnici (1433—1439) in ne v

⁹ Gl. J. Höfler, Maso di Bartolomeo in Dubrovnik (1455/56). Zur Biographie des Florentiner Bronzgießers, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXVIII, 1984, str. 394.

Padovi, kot pred njim Frey in Venturi.¹⁰ Za avtorja reliefov z odraslimi figurami ni našel ustreznih paralel, zato je poudaril le izrazito težnjo po antikiziranju, ki bi jo morda lahko razložili z neposrednim kopiranjem klasičnih vzorcev. Toda dejstvo, da gre za delo skromnih dimenzij na istem kamnitem bloku in da povsod opazimo zelo sorodno oblikovanje telesnih oblin, tako pri otroških kot pri odraslih figurah, govori v prid enemu kiparju, morebitne stilne razlike pa bi bilo mogoče pripisati uporabi predlog iz dveh različnih virov. Čeprav ostajajo vzori za antikizirujoči skupini v ostenjih za sedaj še neznanka, ki jo bodo morda pojasnile nadaljnje raziskave,¹¹ nam je do danes že uspelo identificirati



Dubrovnik, Knežev dvor, portal, delavnica Jurija Dalmatinca: Putti plesalci, 1464.

¹⁰ Gl. H. Folnesics (kot op. 1), str. 115—118.; A. Venturi (kot op. 2a), str. 461.; D. Frey — V. Molè (kot op. 4), str. 86.

¹¹ Vse kaže, da goli vojščaki niso neposredno posneti po nekem antičnem viru, ampak gre verjetno že za renesančno reinterpretacijo, ki še najbolj spominja na »psevdoarheološke« figuralne detajle pri naslikanih arhitekturah Mantegne (prim. E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, sl. 18, 37, 38, 59). Skupina Marsa in Venere z Amorjem, v kateri je Folnesics (kot op. 1, str. 117) videl posnetek kakšne gеме, v rimski statuarni in reliefni plastiki sicer pogosto nastopa (gl. npr. sarkofag na pisanskem Campo santo: S. Reinach, Répertoire de Reliefs Grecs et Romains III, Paris 1912, tab. 105/1), vendar doslej še nisem našel na neposreden slikovni vir za Dubrovniški relief. Ni izključeno, da je ta kompozicija prav tako nastala kot svobodna kvatročentistična invencija »all'antica«. Zdi se, da je bil v tem primeru zavestno upo-

osnovni vir, po katerem so nastale predloge za putte: njihove korenine je resnično treba iskati v Padovi Donatellovega časa.



Niccolo Pizzolo in Giovanni da Pisa: Detalj friza s putti (leva stran), 1448-1453, Padova, oltar v Capelli Ovetari, Chiesa degli Eremitani

Na prekladi terakotnega oltarja, ki sta ga v letih 1448—1453 oblikovala Donatellova sodelavca Giovanni da Pisa in slikar Niccolò Pizzolo za Kapelo Ovetari v padovanski cerkvi Eremitani, se je ohranil sklenjen friz puttov, ki s presenetljivim bogastvom golih otroških figuric v najrazličnejših položajih presega relativno omejen repertoar na znamenitem oltarju v »Il Santu«, na katerega sa sicer brez dvoma naslanja.¹² Horizontalna kompozicija je sestavljena iz dveh enako dolgih

rabljen klasični ikonografski motiv, ki je v renesančnih alegoričnih razlagah antičnih mitov igral pomembno vlogo (gl. *E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980, str. 85 sl.). O tem se bomo lahko prepričali s podrobnejšo študijo problematike, ki tukaj žal ni mogoča. Nerešeno ostaja tudi vprašanje posredništva ustreznih predlog; sicer ni izključeno, da so vse prišle iz antikvarično zelo razgibane Padove (Squarcione, Mantegna!), vendar zaradi prisotnosti posameznih vidnejših florentinskih umetnikov v Dubrovniku ne kaže zanemariti možnosti jonskanih vplivov (Gl. *Höfler* (kot op. 9), str. 394).

¹² Ta pomembni kiparski spomenik je bil leta 1944, ko so bile večinoma uničene znamenite freske v Kapeli Ovetari, sicer precej poškodovan, vendar so ga uspešno obnovili in od leta 1961 spet stoji na svojem prvotnem mestu (gl. G. Pavan, *Il restauro della pala des Pizzolo agli Eremitani, Padova e la sua provincia*, N. S., VII, 1961, str. 70—75). Danes specialisti delo sicer v celoti pripisujejo Niccolaju Pizzolu (gl. G. *Mariani Canova, Alle origini del Rinascimento padovano: Nicolò Pizolo*, v: »Da Giotto al Mantegna« (razstavniki katalog), Padova 1974, str. 80, kat. 96), vendar vsaj v zvezi s frizom puttov ni pravega razloga, da bi kategorično zavrgli starejšo delno atribucijo manj oprijemljivemu Giovanniju da Pisa (npr. S. *Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg 1898, str. 80 sl.), ki je bil 8. julija 1448 izplačan »per della pala lui fa« (gl. B. C. K., *Giovanni da Pisa*, v: U. *Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XIV*, Leipzig 1921, str. 142).

reliefnih pasov, ki sta v sredini ločena z vitko vazo. Vsaka polovica je oblikovana tako, da osrednjo skupino razigranih malih plesalcev v venčki v rokah na obeh straneh zaključuje mirnejša grupa puttov z različnimi inštrumenti. Zanimivo je, da se poze plešočih dečkov večinoma ponovijo na nasprotni strani v zrcalni podobi, kakor da bi nastali po istem vzorcu v negativu, medtem ko so muzikanti povsod oblikovani po različnih modelih. Ravno skupina puttov z glasbili, ki je logično vkomponirana v levi vogal preklade tega oltarja, se z vsemi drobnimi detajli ponovi na zunanji stranici desnega dubrovniškega vložka, kar lahko razložimo le z uporabo natančno izdelane vzorčne risbe ali celo plastičnega modela. S podobnimi predlogami si je klesar v Dubrovniku pomagal tudi pri dveh osrednjih plesalcih na levi strani. Ustrezne analogije pokaže skrbnejša analiza odgovarjajočih partij padovanskega friza, kjer v sedmi figuri od leve proti desni prepoznamo putta, ki je frontalno obrnjen proti gledalcu in desnico dviga nad glavo; razgibani postavici dečka, ki nam v diru obrača hrbet, zamahuje z upognjeno levico kvišku in spušča desnico, s katero drži venček, ob iztegnjeni nogi navzdol, pa ustreza deveti putto. Zdi se, da je vogalni putto levega vložka nastal po neki nekoliko starejši donatellovski predlogi, saj je za razliko od ostalih deloma pokrit z draperijo, kar je značilno za Donatellove otroške figure v tridesetih letih, vendar je predloga zanj prispela v Dalmacijo slej ko prej tudi preko Padove.¹³ Iz nekoliko drugačnega vsebinskega konteksta kot ostale figure na tem reliefu je iztrgana že večkrat omenjena postava bradatega moškega, ki v svoji prvotni funkciji ni imela nič skupnega z otroško razigranostjo puttov. Prepričljivo paralelo zanj najdemo med hibridnimi produkti Donatellovih posnemovalcev: njegovo nerodno skrivenčeno telo je skupaj z ozkim trakom draperije in drugimi podrobnostmi ponavlja pozo levega rablja z bronaste plakete Bičanja v nekdanjih berlinskih Staatliche Museen.¹⁴

¹³ Zelo sorodno figuro putta na Donatellovi Kantoriji je opazil Folnesics (kot op. 1, str. 120, sl. 101).

¹⁴ Plaketo, ki je poznano še po dveh drugih verzijah v Parizu in Strassburgu, je s hipotetično atribucijo Donatellu objavil W. Bode (Die italienischen Bronzen/=Königliche Museen zu Berlin — Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen II', Berlin 1904, str. 28, sl. XLII/428). Nanj se opira P. Schubring (Donatello, Stuttgart — Leipzig 1907, str. 95), ki jo je datiral okrog leta 1440. V novejšem času je zelo previdni H. W. Janson (The Sculpture of Donatello, Princeton 1963, str. 242) ugotovil »The design of the plaque, although certainly not by Donatello presupposes the master's late style«, zato jo je postavil šele v čas po letu 1460. Donatellu avtorstvo plakete upravičeno odreja tudi J. Pope-Hennessy (Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert I, London 1964, str. 202), ki pa meni, da je delo nastalo v Firencah že okoli leta 1450. Sledeč opažanjem, ki stajih objavila že E. R. D. Maclagan in M. H. Longhurst (London, Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Sculpture, London 1932, str. 70), opozarja, da so posamezne figure s te kompozicije Bičanja v obliki bolj ali manj zvestih citatov uporabljene tudi na marmornemreliefu Mučeništva sv. Sebastijana v londonskem Victoria and Albert Museum (gl. Pope-Hennessy kot zgoraj/, sl. 196) Rabelj z berlinske plakete, po katerem je nastala figura na levem dubrovniškem vložku, je tam preoblikovan v lokostrelca. Z značilnim tipom atletske razgibanega Kristusa se oba reliefa uvrščata v razvejano skupino posnetkov in parafraz neke izgubljene donatellovske predloge, ki jo je vsaj v dveh variantah že v

Dejstvo, da smo na dubrovniških vložkih sicer odkrili elemente, ki jih lahko neposredno povežemo s konkretnim donatellovsko pogojenim kiparskih delom v Padovi, pa samo po sebi še ne dokazuje hipotez tistih dosedanjih raziskovalcev, ki so domnevali, da je njun avtor nek renesančno izšolan umetnik, recimo Pavel Dubrovčan. Zavedati se moramo, da ravno dobessedno posnemanje danih predlog in celo združevanje posameznih raznorodnih elementov v ne povsem logično lepljenko, ki se ji pridružuje še precej neskrbna izvedba, ne govorita v prid domnevi, da gre za lastnoročni izdelek nekega kvalitetnega mojstra ali celo Donatellova učenca. Takšno nalogo je lahko zadovoljivo opravil vsak kamnosek, ki je bil sposoben izdelovati tudi figuralne plastične detajle po predloženem modelu. Na vprašanje, s kom lahko glede na ugotovljene slikovne vire povežemo nastanek dubrovniških vložkov, bomo zato skušali odgovoriti na podlagi posameznih namigov v arhivskem gradivu, ki se je nanj sklizeval že Frey in ga je v najnovjšem času uspešno pritegnil k svojim raziskavam zlasti Höfler. Ti nam omogočajo, da lahko čas njunega nastanka postavimo ravno v obdobje, ko je bil v Dubrovniku kot državni arhitekt aktiven Jurij Dalmatinec s svojo delavnico.

Čeprav vemo, da je Vijeće umoljenih že 26. septembra 1463 sklenilo, da je treba utrditi konstrukcijo in povišati glavni portal Kneževga dvora, ker se utegne sicer sesuti, se vendarle zdi, da so se obnovitvena dela dejansko začela šele pozno spomladi leta 1464.¹⁵ V začetku junija je stopil v državno službo Jurij Dalmatinec, ki se je — sodeč po zavrženem predlogu, naj bi bil posebej izplačen za lastno delo ob sodelovanju dveh pomočnikov — vdinjal tudi kot kipar. Zdi se, da razmere njegovim ustvarjalnim željam v tej smeri sicer niso bile preveč naklonjene, vendar vsaj kvalitetni kip sv. Vlaha, ki ga je odkril Cvito Fisković, kljub vsemu dokazuje, da dleta ni povsem spustil iz rok.¹⁶ O tem, kaj naj bi Jurij ustvaril za Knežev dvor, arhivsko gradivo žal molči, vsekakor pa je bil prav on tisti protomagister, ki je decembra leta 1464 svetoval, da se poruši razmajani južni del glavne fasade, torej je bil povezan tudi z obnovo tega objekta. Na srečo se je ohranil še nek dokument, ki govori o delu »pro palatio communis«, za katerega je bil 9. julija 1464 izplačan Ratko Brajković, najoprijemljivejši Dalmatinčev sodelavec v šestdesetih letih.¹⁷ Najnovejša Höflerjeva odkritja so pokazala, da je bil prav on po vsej verjetnosti tudi izvajalec renesančno oblikovanih arhitekturnih členov na Vratih od Ponte, ki jih je mogoče prepričljivo povezati z zelo sorodnimi elementi na zunanji steni severne

štiridesetih letih poznal Jurij Dalmatinac (gl. S. Kokole, O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca, Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXI, 1985, str. 110—111, sl. 42—45).

¹⁵ J. Höfler, Vrata od Ponte v Dubrovniku, prispevek k dejavnosti poznega Jurija Dalmatinca in njegovega kroga, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986 — u tisku.

¹⁶ Gl. C. Fisković, Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatinca u Dubrovniku, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku I, 1952, str. 145—150.

¹⁷ J. Höfler (kot op. 15).

stranke apside stolnice v Šibeniku (1465—1466/67), kjer je Brajković prav tako arhivsko izpričan.¹⁸

Dosedanje raziskave o tej zagonetni partiji šibeniške stolnice, datirani z grbom mestnega kneza Stefana Malipiera (1465—1468), so potrdile domneve, da so številne renesančne prvine, ki pomenijo za Dalmacijo sredi sedmega desetletja 15. stoletja še vedno veliko novost, prišle tja iz istega donatellovskega miljeja v Padovi kot predloge za dubrovniške putte. Trije pilastri v plitki niši med dvema stenskim slopoma, ki nosita polkrožni lok, s katerim je obdan tondo z reliefom sv. Hieronima, so opremljeni celo z zvestimi kopijami kapitelov na oltarju v Kapeli Ovetari. Ker vse kaže, da je s tem značilnim tipom renesančnega kapitela, kadar se pojavi v Dalmaciji, na nek način vedno povezan prav Ratko Brajković, lahko upravičeno domnevamo, da je podobno vlogo odigral tudi v Dubrovniku.¹⁹ Dejansko lahko tudi figuralne prvine obeh vložkov s Kneževega dvora tesno povežemo z nekaterimi detajli plastične dekoracije na tem delu šibeniške katedrale. Ustrezno primerjalno gradivo nam ponuja bogato profilirana preklada nad vogalnimi slopi in omenjenimi tremi pilastri, ki je izpolnjena z dekorativnimi festoni med figuricami krilatih puttov.

Čeprav je motiv dveh golih deških figur, ki nosita girlando, eden najpogostejših elementov na antiko naslonjenega renesančnega dekorativnega repertoarja, je treba poudariti, da šibeniški primeri učinkujejo precej nenavadno. V nasprotju z ustaljenim obrazcem, da putta nosita konce festona na ramah in se pri tem logično upogibata pod njegovo težo (ta tip je v Dalmaciji značilen zlasti za delavnico Nikolaja Florentina in Andrije Alešija), imamo občutek, kakor da figurice v Šibeniku sploh ne čutijo bremena, ki naj bi ga podpirale, saj se gibljejo svobodno ali pa so celo zaposlene z dodatnimi opravili. To velja zlasti za oba razgibana dečka na levem slopu in za putte trobentače, ki v takšni dvojni funkciji, kolikor nam je znano, v sočasnem italijanskem primerjalnem gradivu nimajo ustrezne paralele.²⁰

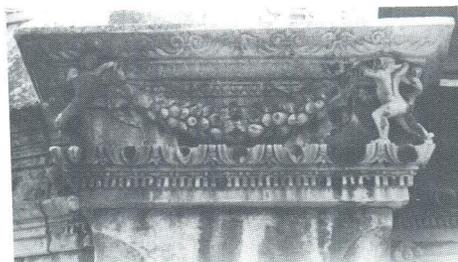
Analiza posameznih motivov je pokazala, da je neobičajna kombinacija posledica svojevoljnega spajanja figuralnih in dekorativnih prvin, ne glede na njihovo vlogo v izvirnem kontekstu. Plešoči putti in mali trobentači, o katerih je že Venturi menil, da so izrazito donatellovski, dejansko prvotno niso služili kot nosači festonov.²¹ Spet imamo opravka s posameznimi citati po reliefnem frizu na oltarju v Kapeli Ovetari, pri čemer gotovo ni zgolj naključje, da se na dveh mestih pojavita figurici, ki smo ju srečali tudi na dubrovniških vložkih. Otroška postavica na desnem volagu preklade levega slopa ponavlja razgibano pozo rok in nog, ki smo nanjo opozorili pri srednjem plesalcu na odgovarjajočem reliefu v Dubrovniku, med tem ko putto s trobilom v levem notranjem kotu med slopom in preklado ustreza figuri na levem robu skupine

¹⁸ J. Höfler, Šibenska katedrala između Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca. O počecima renesanse u arhitekturi Dalmacije, rokopis izročén za objavo v publikaciji: Radovi Zavoda JAZU u Zadru, Zadar.

¹⁹ Prav tam; J. Höfler (kot op. 15)

²⁰ Gl. J. Höfler (kot op. 18).

²¹ A. Venturi (kot op. 2a), str. 150.



Šibenik, katedrala, severna fasada, delavnica Jurija Dalmatinca: Putta s festonom, 1465—1468.



Šibenik, katedrala, severna fasada, delavnica Jurija Dalmatinca: Putta s trobiloma, 1465—1468.

muzikantov. Poleg teh dveh primerov, je po padovanskem oltarju prevzet tudi putto z dvignjeno desno nogo na levem robu preklade levega sklopa, ki dovolj zvesto posnema pozo enajste figure z desne strani friza. Neposrednih zgledov za ostale otroške postave s šibeniške stolnice sicer na oltarju v Kapeli Ovetari ne najdemo, vendar jih lahko dovolj prepričljivo povežemo z Donatellovo dejavnostjo v Padovi.²²

²² Čeprav se zdi poza dveh drug na drugoga s hrbtom naslonjenih puttov z iztegnjenimi nožicami precej neokretna, se v obeh verjetno ponavlja ista donatellovska predloga, ki ji je morda botrovala figurica golega dečka na skrajnem desnem robu prizora *Legende o skupuhovem srcu* na Donatellovem oltarju v »Il Santu« (gl. *H. W. Janson/kot op. 14/, Tab. 85b*).

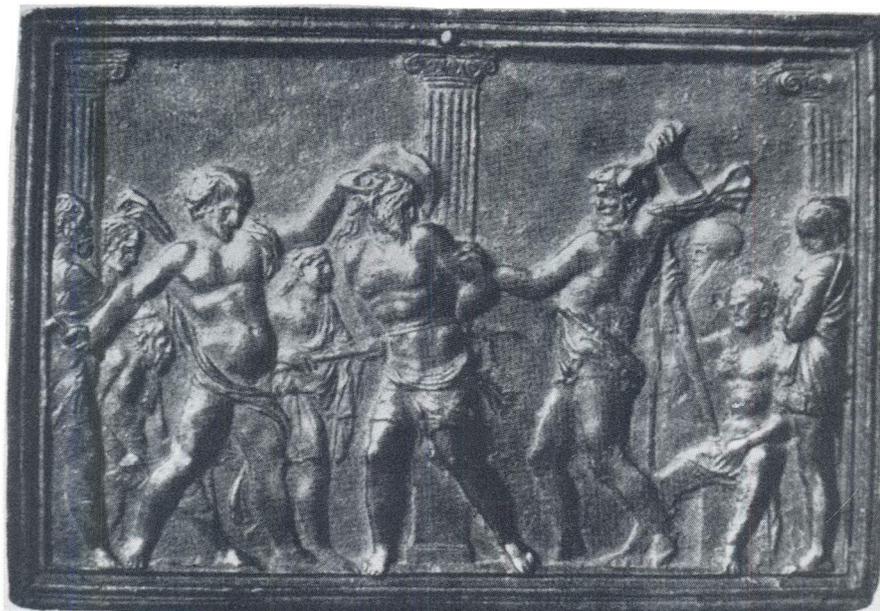
Odkritje istega temeljnega vira za putte na zunanjih stranicah vložkov v Dubrovniku in na prekladi pod »Malipierovim« lokom v Šibeniku je potrdilo namige v arhivskem gradivu, da sta oba elementa delo iste delavnice. S tem je postala verjetnejša tudi domneva, da bi bil lahko njun resnični izvajalec kamnosek Ratko Brajković pod pokroviteljstvom ali pa morda celo ob pomoči protomagistra Jurija Dalmatinca. Čeprav si o deležu posameznih rok glede na naše trenutno poznavanje gradiva še ni mogoče ustvariti jasne slike, velja vendarle opozoriti, da ponekod resnično lahko slutimo sledove istega dleta. Posebno karakteristični sta v Šibeniku postavitvi drug proti drugemu s hrbtom obrnjenih trobentačev levo od srednjega kapitela v niši, ki sta brez dvoma kvalitetnejše oblikovani kot njuna pendanta na desni.²³ Če ju pozorno primerjamo s štirimi muzikanti v Dubrovniku, odkrijemo več sorodno izklesanih podrobnosti: proporci si med seboj docela ustrezajo, telesne forme se v obeh primerih odlikujejo z določeno plastično krepkostjo, ki je anatomsko sicer tu in tam precej nedosledna, vendar z nabrekliimi testeno razmehčanimi oblinami učinkuje dovolj živo. Te značilnosti pridejo do izraza zlasti pri oblikovanju spodnjega dela telesa od pasu navzdol. Vse kaže, da se podobne sorodstvene vezi ne omejujejo le na otroške figurice puttov, ampak z določenimi spremembami veljajo tudi za posamezne primere odraslih likov, ki jih bo treba tako v Šibeniku kot tudi v Dubrovniku tudi v tem pogledu podrobneje preučiti.²⁴

Sintetične raziskave slikovnih virov, analiza stila in reinterpetacija arhivskega gradiva v zadnjem času vedno bolj odločno namigujejo, da je na spomenikih, ki so v šestdesetih letih na tak ali drugačen način povezani z Jurijem Dalmatincem in njegovimi sodelavci, prišlo do določenega slogovnega preobrata, o katerem zgovorno pričajo izrazitejša

²³ Plastične elemente preklade s putti v Šibeniku sta kot kaže oblikovali vsaj dve različni roki. Medtem ko so figurice na levi strani oblikovane mehkeje in bolj organsko, so putti od obeh trobentačev desno od srednjega kapitela bolj nerodni in kažejo tudi drugačen obrazni tip. Seveda ni izključeno, da bo treba to načelno razdelitev po podrobnejši analizi deloma korigirati.

²⁴ Primerjava plastično poudarjene modelacije telesa in številnih podrobnosti pokaže več stičnih točk med ležečo golo moško figuro na desni vogalni stranici desnega slopa »Malipierove partije« na šibenički stolnici in skupino Miarsa z Venero in Amorjem v Dubrovniku. Ravno ta zanimivi ležeči akt je brez dvoma nastal po antičnem prototipu opitega satira, ki ga poznamo s številnih dionizičnih sarkofagov. Kot je ugotovil že Höfler (kot op. 18, str. . . . op. 51), je to figuro v docela identični pozi uporabil Donatello okrog leta 1435 na znanem reliefu Herodove gostije v Lilleu (gl. M. Trudzinski, Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption, Berlin 1986, str. 131, sl. 114, 115). V našem kontekstu je izjemnega pomena dejstvo, da se isti motiv — trokrat v vlogi počinvajočega Herakla — pojavi tudi na zadnji strani zanimive risbe iz Uffizijev (6347F), ki na prednji strani ohranja elemente prav tiste donatellovske kompozicije, s katero je Jurij Dalmatinac zapolnil desno polovico reliefa na Rajnerijevem sarkofagu v Kaštel Lukšiču (gl. Kokole/kot op. 14/, str. 109—110, sl. 42, 43). Danes jo pripisujejo Giovaniiju Belliniju z datacijo v šestdeseta leta (gl. L. Bellosi — A. Angelini, Disegni italiani del tempo di Donatello/= Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXV/, Firenze 1986, str. 8,66—69, kat. št. 54, sl. 78). O tem in mnogih drugih novih momentih v zvezi s posameznimi figuralnimi reliefi v Šibeniku, ki so povezani z aktivnostjo delavnice Jurija Dalmatinca v sedmem desetletju 15. stoletja, nameravam v bližnji prihodnosti poročati na drugem mestu.

težnje po prisvajanju modernejše renesančne motivke. Doslej smo takšne prvine, ki se vedno bolj odločno osvobajajo vezi s trdoživo »cvetno gotiko« poznali zlasti s stavbne plastike korne partije katedrale v Šibeniku in z nekaterih spomenikov na Pagu, nismo pa še imeli prave predstave o motivno bogatejših kiparskih delih, ki jih je ustvarila ista delavnica.²⁵



Donatellov krog: Bičanje, cca. 1450, Berlin, Staatliche Museen

Čeprav gre za dva sorazmerno majhna kosa, ki ju je v veliki meri gotovo oblikovala pomočniška (Brajkovičeva?) roka, predstavljajo štiri povsem renesančno zasnovane figuralne skupine v primerjavi z večino plastičnih stvaritev Dalmatinčevega umetnostnega kroga, veliko izjemo. Trenutno vemo še premalo o Jurijevem zadnjem ustvarjalnem obdobju, da bi lahko odgovorili na vprašanje, ali je bil v šestdesetih letih ostareli mojster, ki je leta 1441 prišel v Šibenik že kot profiliran umetnik, še aktivno udeležen pri asimilaciji svežih slogovnih pobud, ali pa je igral zgolj vlogo pasivnega opazovalca, ki je dal naprednejšim sodelavcem pri njihovem delu le svoj dobrohotni »placet«. Vsekakor ni mogoče zanikati dejstva, da lahko tudi pri reliefih v Dubrovniku govorimo o tipično »jurijevski« metodi prisvajanja renesančnih motivov, saj imamo opravka z značilnim dobesednim citiranjem celih kompozicijskih enot (putti muzikanti) ali pa s kombinacijo posameznih figur, izločenih iz

²⁵ Gl. J. Höfler (kot op. 18).

različnih vsebinskih kontekstov (plešoči putti). Gotovo ni naključje, da smo se z enakim delovnim postopkom seznanili že na nagrobniku sv. Rajnerija (1444—1448), pri splitskem Bičanju (1448—1450) in pri angelih na stropu šibeniške krstilnice (1443—1446/7), ki obenem pričajo, da je imel Jurij že zgodaj odprte oči za modernejše vzore in je posamezne predloge, kjer se je za to ponudila prilika, tudi uporabil.²⁶ Že v štiridesetih letih je vsaj posredno poznal nekatera Donatellova dela iz padovanskega obdobja. Morda je s to umjetniško sredino tudi kasneje vzdrževal tesnejše stike, vendar še v šestem desetletju, ko ustvarja plastike za Ancono, ni pokazal, da bi ga dosegli novi impulzi iz Padove.²⁷ Do ponovnega izrazitejšega prodora renesančnih pobud v arhitekturni dekoraciji in v figuralni plastiki je vsekakor prišlo kmalu po letu 1460, ko se je začelo spreminjati tudi splošno kulturno ozračje v Dalmaciji. Prav v tem času so se Juriju odprle nove možnosti, da se seznanj z aktualnimi padovanskimi novostmi preko slikarja Jurija Čulinovića, koji je leta 1463 postal njegov svak.²⁸ Na tem mestu ni treba ponavljati znanih dejstev iz življenjepisa tega nadarjenega a ne preveč lojalnega Squarcionejevega učenca (v letih 1456—1459), ki ga je s šibeniškim tantom morda zblížavala tudi sorodna nagnjenost k strastnemu zbiranju predložnih risb, pa pač velja opozoriti na zanimivo naslikano arhitekturo z dodanimi plastikami ni dveh njegovih slikah Madone z detetom; v Torinu (Galleria Sabauda in v Londonu (National Gallery). Nekateri detajli na obeh delih namreč kažejo, da je Čulinovićevo pozornost v času, ko je delal v Squarcionejevi delavnici pritegnila tudi sočasna donatellovska vplivana plastika, ki je zelo blizu motivom z oltarja v Kapeli Ovetari.²⁹

²⁶ Gl. S. Kokole (kot op. 14), str. 105—121.

²⁷ Gl. I. Fisković, Juraj Dalmatinac u Anconi, Peristil, XXV/XXVI, 1984/85, str. 93—146.

²⁸ Gl. P. Kolendić, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, XLIII, 1920, str. 117—190; K. Prijatelj, Juraj Čulinović, Zagreb 1962. Na pomembo posredniško vlogo, ki bi jo lahko Čulinović odigral v Dalmaciji kot nosilac novih renesančnih form, je prvi opozoril Höfler (kot op. 18).

²⁹ Gl. K. Prijatelj, Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, v: Juraj Matejev Dalmatinac (=Radovi Instituta za povijest umjetnosti, III—VI, 1979—1982), Zagreb 1984, str. 238 sl., sl. 2. Medtem ko je torinska slika signirana, je londonska pripisana istemu mojstoru na podlagi stila (gl. M. Davies, The Earlier Italian Schools, National Gallery Catalogues, London 1951, str. 362—363). V obeh primerih je osrednja podoba Marije z otrokom postavljena v bogato ornamentiran naslikan arhitekturni okvir s polkrožnim renesančnim lokom. Za nas je zlasti pomembno, da kot organski del naslikane dekoracije nastopajo tudi goli krilati putti, ki so upodobljeni v »grisaille«, torej očitno predstavljajo okrasne skulpture in se po svoji funkciji bistveno ločijo od »živih« angelcev z naravnim inkarnatom. Formalno in tipološko te figurice močno spominjajo na putte v Šibeniku in v Dubrovniku. Ponovno lahko opozorimo na pretirano poudarjene zaobljene obline udov, na napete trebuščke in drobne nožice, ki so značilni še posebej za londonsko sliko (primerjaj zlasti dečka z liro na levi). Prav to Čulinovićevo delo pa tudi nudi nov dokaz, da moramo zglede zanje resnično iskati v sodobni plastiki. Zgornji del arhitekturnega okvira namreč zvesto ponavlja lok z ustreznimi detajli s terakotnega reliefa Madone z detetom (Berlin, prej v: Staatliche Museen), ki so ga pripisovali prav tistemu Giovanniju da Pisa, o kate-

Čeprav še ne moremo z gotovostjo imenovati roke, ki je izklekala štiri prizore na dubrovniških vložkih, in ne glede na to, kdo je posredoval predloge zanje, lahko pričakujemo, da bomo v njihovo pomočjo kmalu povedali kaj več tudi o tistih kiparskih spomenikih v Dalmaciji, ki so doslej zaradi svoje izrazito renesančne stilne govornice za umetnostnozgodovinsko kritiko predstavljali trd oreh. Ni izključemo, da je maksikateri med njimi prav tako nastal še pod okriljem Jurija Dalmatina in njegove pozne delavnice. Šele ko bomo zaključili podrobnejše raziskave vsega gradiva, ki se nam ponuja v tej smeri, pa si bomo lahko ustvarili tudi jasnejšo sliko o zadnjem ustvarjalnem obdobju vodilne umetniške osebnosti na vzhodni jadranski obali v prehodnem obdobju, ko se je gotika počasi a nezadržno umikala zmagoviti renesansi.

rem vemo, da je delal tudi na oltarju v Kapeli Ovetari (gl. P. Schubring, Die Italienische Plastik des Quattrocento, Berlin — Neubabelsberg 1915, str. 209, sl. 283). Z odkritjem te analogije se je potrdila tudi domneva o tesnejši povezanosti s torinsko Madono, saj tam na vogalnih slopih najdemo povsem enake dekorativne vaze kot na berlinski terakoti. Kaj več o Culinovičevem odnosu do donatellovske pogojenega kiparstva bo mogoče povedati šele po temeljitejših raziskavah primerjalnega gradiva.

* Na tem mestu objavljena razprava je del referata, ki ga je avtor imel aprila 1988 v seminarju pri prof. dr. Janezu Höflerju na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

RENEŠANSNI IMPOSTI PORTALA KNEŽEVA DVORA U DUBROVNIKU

Stanko Kokole

Dva kamena imposta koji su umetnuti nad prvobitne kapitule u okvir starijeg gotičkog portala Kneževog dvora u Dubrovniku, privukli su pažnju dosadašnjih istraživača dalmatinske umjetnosti radi četiri mala renesansna reljefa. Na vanjskim stranicama su prikazane dvije grupe golih putta, na desnoj strani su svirači, a na lijevoj živahni plesači, dok su unutrašnje stranice s jedne strane popunjene s tri gola jureća vojnika, a s druge s likovima Marsa i Venere, koji se grle u prisustvu malog Kupida.

Radi njihovih renesansnih stilskih karakteristika i motiva, te prizore se već poduže povezuje s Donatellovim utjecajem. U literaturi se najčešće nailazi na objašnjenje da su imposti rad poznatog zlatara i medaljera Pavla Dubrovčana (Pavao Antojević Bogičević, Paolo da Ragusa), koji je dokumentirano sudjelovao s velikim Toskancem u Padovi 1447. godine, a šezdesetih se godina nalazio u rodnom Dubrovniku. Naime, ti imposti su najvjerojatnije nastali upravo u tom desetljeću, jer ih svakako treba povezati s restauratorskim radovima na palači, koju je ozbiljno oštetila eksplozija baruta 1463. godine. Iako su neki autori povezivali reljefe s drugim već renesansno školovanim majstorima koji su u to vrijeme bili aktivni u gradu — naročito s Michelozzom, Salvi-

jem di Michele i Micheleom di Giovanni — ipak se to za nijednog od njih nije ustanovilo sasvim pouzdano.

Kronologija govori u prilog nešto drukčijoj interpretaciji. Revalorizacija pisanih izvora o Kneževom dvoru je pokazala da su imposti vjerojatno nastali upravo u ono vrijeme kad je u Dubrovniku kao inženjer Republike djelovao Juraj Dalmatinac, što znači 1464. i 1465. Iako se čini da čisti renesansni oblici govore protiv ikakve veze između četiri dubrovačka reljefa i Jurja, više momenata ukazuje na to da će ih trebati, usprkos svemu, svrstati među produkte njegove radionice.

U ovom prilogu su detaljnije analizirana samo oba prizora sa puttima, pri čemu su se našle za njih odgovarajuće paralele u talijanskom kiparstvu sredine 15. stoljeća. Grupa putta koji sviraju različite instrumente vjerno je kopirana po analognom prizoru na lijevom uglu arhitrava s frizom svirajućih i plešućih dječaka na terakotnom oltaru u Capelli Ovetari (Chiesa dei Eremitani, Padova). Taj značajni kiparski spomenik izradili su u godinama 1448. do 1453. Donatellovi bliži suradnici Niccolò Pizzolo i Giovanni da Pisa, pri čemu su se pretpostavke o Donatellovskom izvoru dubrovničkih reljefa definitivno potvrdile. S istog friza je preuzeta i središnja figurica u grupi plesača na lijevom impostu; naime taj u potpunosti ponavlja pozu devetog putta (gledano slijeva) na padovanskom oltaru. Za njegove stilski vrlo srodne susjede još ne poznajemo konkretne uzore, ali smo uspjeli odrediti analogiju za postrance postavljenu figuru bradatog muškarca na lijevom rubu. Radi se o vjernoj kopiji lika mučitelja na brončanoj plaketi Bičevanja (očuvana su dva primjerka: u Berlinu, Staatliche Museen, i u Parizu, Louvre) koja je djelo Donatellovog kruga iz vremena oko 1450. godine.

Relativno niska kvaliteta obrade detalja i karakteristična praksa bukvalnog »citiranja« figurálnih elemenata pokazuju da izvodilac tih reljefa nije bio naročito vješt umjetnik. U njemu možemo prepoznati kakvog skromnijeg klesara, koji skoro sigurno nije bio školovan u renesansnom duhu. Pošto više momenata ukazuje na to da ga treba tražiti među članovima kasne radionice Jurja Dalmatinca, čini se primamljiva mogućnost da se oba imposta povežu sa Ratkom Brajkovićem koji se spominje u vezi s radovima na Kneževom dvoru srpnja 1464. godine. U prilog takvoj interpretaciji govore i neosporne paralele, koje se za dubrovačke putte može naći u sklopu kiparskog ukrasa sjeverne fasade korskog dijela šibenske katedrale. Među dječacima koji plešući poskakuju ili sviraju na duhačke instrumente dok nose festone, naići ćemo na dvije figurice koje su jednake s puttima na dubrovačkim impostima kao i na oltaru u Capelli Ovetari. Brajković je, sudeći prema dokumentima, radio na šibenskoj katedrali upravo u ono vrijeme kad je nastao taj friz, koji je točno datiran grbom Stefana Malimpiera između 1465—1468. godine.

Iako za takvo objašnjenje dosad još nisu pronađeni konačni dokazi, ipak postaje očito da je uloga Jurja Dalmatinca u Dubrovniku, kao i u Šibeniku bila veća nego što se mislilo dosada. Kao vodeći majstor obimne radionice, najvjerojatnije je upravo on bio taj koji se je pobri-
nuo za odgovarajuće predloške. Značaj dubrovačkih reljefa upravo je

u tome da omogućavaju uvid u repertoar motiva koje je Juraj pozna-
vao u zadnjem desetljeću svog plodnog života. Naime, čini se da se je
u to vrijeme njegova zaliha renesansnih uzoraka obogatila i s nekim
novinama. Naročito kod putta onog tipa koji srećemo na oltaru u Capelli
Ovetari, pruža nam se mogućnost da je posredničku ulogu odigrao Dal-
matinčev zet Juraj Čulinović. Tom bi pitanju ubuduće trebalo posvetiti
veću pažnju.

Bez obzira na nedorečenost rezultata dosadašnjih istraživanja, uvr-
štavanje malih dubrovačkih reljefa među djela povezana s Jurjevom
radionicom vjerojatno će pripomoći da se u budućnosti stvori jasnija
slika o posljednjim stvaralačkim godinama najznačajnijeg dalmatinskog
kipara prije Nikole Firentinca.

REINAISSANCE IMPOSTS IN THE PORTAL OF THE RECTOR'S PALACE IN DUBROVNIK

Stanko Kokole

Following the devastating gunpowder explosion in 1463 the Rector's Pa-
lace in Dubrovnik was considerably rebuilt during the seventh decade of the
15th century. Among several other pieces of decorative sculpture dating
from this period the most interesting are the two imposts inserted into the
frame of the original Gothic portal. Their external surfaces are richly deco-
rated with four figural reliefs: on the right we can see a quartet of naked
putti playing organ and trumpets and a scene with three running nude war-
riors, while on the opposite side there are three boys dancing to the music of
a small trumpeter and a group of Mars embracing Venus in the presence of
a little Cupid »all'antica«.

Because of their stylistic and iconographic character the four reliefs
have up till now been usually ascribed to an artist, who had been trained or
at least strongly influenced by Donatello. Several names have been suggested
by students of Dalmatian sculpture: the medallist Paolo da Ragusa (Adolfo
Venturi, 1908), Niccolò di Giovanni Fiorentino (Dagobert Frey, 1913, with
reservations), Michelozzo di Bartolomeo (Hans Folnesics, 1914), and Salvi di
Michele da Firenze (Jorjo Tadić, 1934). The results of the latest
research, which are presented in this article, confirm the presumed Donatelle-
sque origin of some of the figures. The group of four infantile musicians ma-
tches line by line the corresponding section on the left corner of the running
frieze with putti dancing and playing various instruments from the well
known terracotta altar in the Capella Ovetari (Church of the »Eremitani«,
Padua), which is a documented work by Niccolò Pizzolo and Giovanni da
Pisa (1448—1453), who both assisted Donatello in Padua. From the same source
derives the posture of the putto in the centre of the relief on the left, while
his companion and the trumpeter appear to reflect other familiar, as yet uni-
dentified, Donatellesque motifs. The rather awkward nude with a beard on
the extreme left repeats the posture of the executioner, which is known from
the bronze plaque of Flagellation (examples in Berlin and Paris) that is
usually regarded as a product of a Donatello's follower from about 1450. The
pictorial sources for the remaining two reliefs have not yet been disclosed,
but it seems plausible to assume them having been copied from model dra-
wings as well. Taking into account the rather low quality of chiselwork, the
Dubrovnik imposts are by no means to be regarded as works by proficient
sculptor. The recent revision of documents related to the construction of the

Rector's Palace (Höfler) indicates that the two pieces were most likely incorporated into the portal in the spring of 1464, when Giorgio da Sebenico was engaged as the stateengineer of the Ragusan republic. He was once believed to be responsible for some pieces of sculpture in the Rector's Palace, but — due to his allegedly Gothic »temperament« — no one has ever assumed that he could be the author of the reliefs on the two impostes. However, Giorgio's interest in Renaissance figural phraseology is perceptible as early as 1440—1450 and the gradual penetration of classicizing decorative repertoire after 1460 appears now ever more manifest. The closest parallels to the reliefs in Dubrovnik have come to light on the northern external wall of the Šibenik cathedral in the section which dates from about 1465—1466/68. Among the putti holding garlands in the frieze beneath the lunette with the circular relief of St. Jerome, we trace two figures completely identical with types familiar to us from Dubrovnik as well as from the Capella Ovetari in Padua: the boy sounding the trombone and the agitated dancer with one hand raised above his head and the other lowered behind the back. Besides the use of the same motifs the rather close stylistic resemblance to the putti in the Rector's Palace might even indicate the same hand at work in Šibenik and in Dubrovnik. The sources report the name of the stonemason Ratko Brajković — Giorgio da Sebenico's collaborator, who was very likely employed during the construction of the said parts of the Šibenik cathedral and is also mentioned in connection with the Rector's Palace in Dubrovnik (July 1464). Brajković's appearance in both places at just the apposite time can hardly be considered to be a sheer coincidence.

Notwithstanding the question of attribution we can nevertheless conclude that the reliefs covering the two impostes in Dubrovnik most probably belong to the sculptural output of Giorgio da Sebenico's circle. Since the accurate model drawings were apparently provided for by the master in charge of the workshop, the four little scenes in Dubrovnik may prove to be a vantage point for further research into Giorgio's acquaintance with Renaissance figural vocabulary in the last decade of his life.