

Petar Martinov iz Milana:

Šundov, Barbara

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:923998>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

PETAR MARTINOV IZ MILANA:
IZMEĐU KASNE GOTIKE I RANE RENESANSE

Barbara Šundov

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, izv. prof.
Komentor: dr. sc. Predrag Marković, red. prof.

ZAGREB, 2024.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

PETAR MARTINOV IZ MILANA: IZMEĐU KASNE GOTIKE I RANE RENESANSE

Pietro di Martino da Milano: Between Late Gothic and Early Renaissance

Barbara Šundov

SAŽETAK

U radu se obrađuje kiparska djelatnost Petra Martinova iz Milana od njegovih kiparskih početaka u rodnoj Lombardiji, točnije u Milanu, potom tijekom dva desetljeća duga boravka u Dubrovniku, pa sve do rada na napuljskome dvoru Alfonsa I. Aragonskog i dvora Anžuvina na jugu Francuske. Sam uvod u rad čini otvaranje problematike atribucije djela na dubrovačkome području u literaturi i kratka sinteza raznovrsnih zaključaka u svezi te teme. Spominju se i djela koja se pripisuju Petru Martinovu no nisu ostala sačuvana i o njima možemo saznati isključivo iz arhivskih izvora. Potom slijedi opširno poglavlje o pojedinim djelima koje Petar Martinov radi u Dubrovniku između 1431. i 1452. godine. Radi se o skulpturalnoj dekoraciji Kneževa dvora koju Petar Martinov izvodi u okviru obnove nakon požara 1435. pod vodstvom graditelja Onofrija di Giordanova della Cave. Opisuje se značajke mekog kasnogotičkog stila, ali i prodor stilskih obrazaca rane renesanse na djelima poput Eskulapova kapitela, konzole s reljefom Solomonova suda, Kneževe presude, reljefa Mudrosti i figure *Sacra Mens*. Opisuje se i četiri konzole trijema Kneževa dvora te skulpturalna dekoracija Male česme. Osvrće se na uvođenje motiva *putta* u

skulpturi naše obale što se smatra začetkom renesanse. Iduće poglavlje bavi se Petrovim udjelom na Alfonsov slavlolu na tvrđavi Castel Nuovo u Napulju. Naposljetku se spominju i Petrove medalje koje izrađuje na dvoru Anžuvina u Francuskoj.

Rad je pohranjen u:

Rad sadrži:

Ključne riječi: Petar Martinov iz Milana, kasna gotika, rana renesansa, Knežev dvor, skulpturalna dekoracija, Napulj

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, izv. prof.

Komentor: dr. sc. Predrag Marković, red. prof.

Ocjenjivači:

Datum prijave rada:

Datum predaje rada

Datum obrane rada:

Ocjena

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Barbara Šundov, diplomandica na Istraživačkom smjeru – modul *Renesansa i barok* diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Petar Martinov iz Milana: između kasne gotike i rane renesanse* rezultat mojega istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način i da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama i uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 30. siječnja 2024.

Barbara Šundov

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Petar Martinov iz Milana – osvrt na literaturu	3
3. Milanska katedrala	10
4. Rad na Kneževu dvoru u Dubrovniku	13
4. 1. Eskulapov polukapitel	13
4. 2. Solomonov sud	19
4. 3. Kneževa presuda	23
4. 4. Konzola s reljefom Pravde	28
4. 5. Anđeo s rotulom (<i>Sacra Mens</i>)	32
4. 6. Konzole ulaznoga trijema Kneževa dvora	37
5. Mala česma	44
6. Slavoluk Alfonsa Aragonskog u Napulju	50
7. Rad na dvoru Anžuvina u Francuskoj	62
8. Zaključak	67
9. Popis literature	68
Internetski izvori	69
Popis slikovnih priloga	70
Summary	73

1. Uvod

Ime talijanskoga majstora Petra Martinova (? – 1473) dugo je vremena u literaturi bilo vezano isključivo za njegovo djelovanje na talijanskom i francuskom tlu dok je udio njegove djelatnosti u našim krajevima, točnije u Dubrovniku, do gotovo sredine 20. stoljeća ostao neprepoznat. Iako se radi o majstoru talijanskoga podrijetla i naobrazbe, velik dio njegova kiparskog opusa nastao je upravo na našoj obali. Petar Martinov u Dubrovnik stiže upravo u doba iznimno aktivne umjetničke i graditeljske djelatnosti. Dubrovnik kao politički i kulturno utjecajno središte teži samoreprezentaciji po uzoru na talijanske renesansne gradove-države. U Dubrovnik dolaze strani majstori, ponajprije talijanski, te unose nove stilske obrasce iz svog rodnog kraja, prilagođavajući ih zahtjevima malene konzervativne sredine. Petar Martinov iz Milana dakako nije jedini od njih, ali ne bi bilo pretjerano reći da je među utjecajnijima, uz svog lombardijskog prethodnika Bonina di Jacopa da Milana koji izvodi niz radova u Dalmaciji i Dubrovniku tijekom prve polovice 15. stoljeća.¹

U ovome će se radu obraditi cjelokupan opus Petra Martinova iz Milana, počevši s radom u radionici milanske katedrale u kojoj majstor razvija svoj meki kasnogotički stil klesanja. Velika će pažnja biti posvećena upravo Petrovu djelovanju u Dubrovniku, posebice na obnovi Kneževa dvora, nakon požara 1435. godine. Zaseban će osvrt biti posvećen dostupnoj literaturi o njegovu dubrovačkom opusu i razilaznim mišljenjima autora u atribuciji pojedinih djela. Pri osvrtu na pojedina skulpturalna djela nastojat će se opisati značajke Petrova stila. Istaknut će se elementi njegova mekog kasnogotičkog stila, ali i obilježja rane renesanse koja uvodi u umjetnost dubrovačkoga podeblja. Bit će riječi i o njegovu radu na slavoluku Alfonsa I. Aragonskog, na dvorcu Castel Nuovo u Napulju, a potom i o medaljerskoj djelatnosti na dvoru Anžuvina u Francuskoj.

Cilj je rada sintetizirati obimnu literaturu o Petru Martinovu iz Milana i pokušati prikazati njegovu čitavu kiparsku djelatnost te pokušati odrediti što se, gotovo sa sigurnošću, može pripisati Petru Martinovu, a za što je teško potvrditi da bi moglo biti njegovo djelo. Cilj je također prikazati Petra Martinova kao vješta majstora koji dosljedno uvodi sjevernotalijanske kasnogotičke stilske obrasce, ali i ranorenesansne u umjetnički konzervativnu sredinu kao što je Dubrovnik. Naposljetku, cilj je rada omogućiti budućim proučavateljima Petrova umjetničkoga opusa,

¹ Usp. Cvito Fisković, 1947., 22.

posebice dubrovačkog, lakše snalaženje u dostupnim podacima o Petrovoj djelatnosti, ali i potaknuti na daljnja istraživanja i otvoriti prostor novim saznanjima.

2. Petar Martinov iz Milana – osvrt na literaturu

Lik i djelo milanskoga kipara Petra Martinova, a posebice njegova djelatnost na našem teritoriju, u Dubrovačkoj Republici, dugo su ostali neprepoznati, a svoje su mjesto u znanosti pronašli tek sredinom 20. stoljeća, zahvaljujući Cviti Fiskoviću i njegovoj studiji *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku* (1947). Razlog je tomu ponajviše oslanjanje starijih proučavatelja kiparske djelatnosti u Dubrovniku, posebice Kneževa dvora, na De Diversisov *Opis slavnoga grada Dubrovnika* (1440) u kojemu se prilikom opisa aktualne obnove Dvora iz 1435. nameće ime napuljskoga arhitekta Onofrija di Giordana della Cave, dok ime Petra Martinova ne ostavlja traga. Navelo je to Fiskovićeve prethodnike, ali i suvremenike, da čitavu skulpturalnu dekoraciju prve obnove Kneževa dvora, ali i još neke skulpturalne radove u Dubrovniku, poput figuraličke na Velikoj gradskoj česmi, atribuiraju della Cavi.² Fisković je u svojoj, gore spomenutoj, studiji postavio stvar na pravo mjesto, istaknuvši kako Onofrio della Cava nije potvrđeno bio kipar niti je vodio klesarsku radionicu, već je bio, kao arhitekt, zadužen isključivo za izradu projekta obnove Dvora, dovođenja vode u grad te Velike i Male česme, dok je za kiparski ukras bio zadužen talijanski majstor Petar Martinov, o čemu svjedoče i potpisani ugovori, a koji je u Dubrovnik pristigao već 1431. godine, dakle četiri godine prije početka radova na obnovi Dvora.³ O njegovom boravku u Dubrovniku već 1431. godine svjedoči podatak da mu se 1432. slikar Ivan Ugrinović obvezao pozlatiti neko kiparsko djelo, što je ujedno i prvi spomen na Petrovu djelatnost u Dubrovniku uopće.⁴ Petar će u Dubrovniku ostati i djelovati puna dva desetljeća, sve do odlaska na dvor Alfonsa Aragonskog, u Napulju, 1452. godine. Usporedbom skulpturalne dekoracije Male česme sa skulpturom na kapitelima i polukapitelima Kneževa dvora koji su dotada pripisivani Onofriju, Fisković zaključuje da je za njih ipak zaslužan Petar Martinov iz Milana, tj. njegova radionica.⁵ Iako se Onofrijevo ime doista veže uz Malu česmu, ugovorom je zabilježeno kako je on bio arhitekt projekta za česmu, dok se Petar Martinov obvezao izraditi kiparski ukras česme.⁶

² Neki proučavatelja Kneževa dvora koji su izostavili Petra Martinova iz svojih radova, a čitav njegov dubrovački opus pripisali Onofriju della Cavi jesu H. Folnesics, D. Frey, T. Jackson, Lj. Karaman i drugi.

³ Usp. Cvito Fisković, 1947., 26.

⁴ Usp. isto, 28.

⁵ Usp. isto, 27.

⁶ Usp. Risto Jeremić – Jorjo Tadić, 1940., 19.

Fisković proučava gole figure uklesane na velikome bazenu Male česme te kasnogotičke vegetabilne motive i dječake figure koje u čučnju podržavaju gornji bazen na svojim leđima te u njima pronalazi isti stilski jezik koji dominira golim dječakim skulpturama na konzolama trijema Kneževa dvora, a koji se također pripisuju Petru Martinovu.⁷ Formira stoga Petrov dubrovački opus u koji svrstava figuralnu dekoraciju na Maloj česmi, polukapitele, tj. konzole s prikazom Pravde i Kneževe presude, kapitel s Eskulapom, kapitel s prikazom Solomonova suda te tri konzole s trijema Kneževa dvora.⁸ Spominje još i gotičke prozore izrađene 1440. i narudžbu za kip sv. Vlaha nad glavnim ulazom s početka 1445. te ogradu stubišta.⁹ U Petrovoj su radionici, po svemu sudeći, radili i domaći majstori, poput Ratka Ivančića, Pavla Markovića, Radoja Pribilovića i dr.¹⁰ Ono što su pak Fiskovićevi prethodnici, poput Hansa Folnesiscea, dobro zamijetili jest utjecaj kasnogotičkoga sjevernotalijanskog stila na figuralnu plastiku Kneževa dvora.¹¹ S obzirom na to da se Petar školovao u klesarskoj radionici milanske katedrale, nije neobično da je taj stil donio u Dubrovnik, još uvijek sklon konzervativnom stilu, no spreman na postepeno otvaranje ka novim, renesansnim tendencijama. Cvito Fisković u svojem kasnijem radu *Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku* (1988) nadopunjava Petrov dubrovački opus pridodajući mu konzole s *puttima* i kip *Sacra Mens*.¹² U katalog nesačuvanih Petrovih djela svrstava još i izgradnju sakristije stolne crkve u gotičko-renesansnome stilu, provedenu prema ugovoru iz 1442, za koju je Petar bio isplaćivan sve do 1445, a koja zajedno s čitavom crkvom bješe srušena u Velikoj trešnji 1667. godine.¹³ Pripisuje mu i ogradice za svetište žrtvenika u crkvi Male Braće (1441), grobnicu u dominikanskoj crkvi po uzoru na postojeću grobnicu Paska Rastića (1449), česmu samostana sv. Klare (1449), tabernakul u crkvi sv. Vlaha (1450/1451) i kip Eskulapa predviđen za istočna gradska vrata – djela sve odredom oštećena i izgubljena te danas poznata samo iz dokumenata.¹⁴ Na temelju, prema Fiskoviću određenoga, Petrova pozamašnog opusa, sačuvanog i nesačuvanog,

⁷ Usp. Cvito Fisković, 1947., 26–27.

⁸ Usp. isto, 27.

⁹ Usp. isto.

¹⁰ Usp. isto.

¹¹ Usp. isto, 29.

¹² Usp. Cvito Fisković, 1988.

¹³ Usp. isto, 123–128.

¹⁴ Usp. isto, 128–130.

o kojemu će biti više riječi u nastavku ovoga rada, nije pretjeran zaključak da „Petar svakako spada među najdarovitije kipare koji su u 15. stoljeću radili u Dubrovniku.“¹⁵

Fiskovićeva je atribucija skrenula povjesničare umjetnosti u novi smjer proučavanja navedena skulpturalnog opusa i općenito zanimanje za Petrom Martinovim iz Milana, pa i sam autor u navedenom radu iz 1988. spominje brojne povjesničare umjetnosti, većinom domaće, koji su o Petru Martinovu pisali nakon njegovih saznanja 1947. godine. Spomenuti se autori ovdje neće redom navoditi, već će o njihovim promišljanjima i zaključcima biti više riječi u nastavku rada, pri analizi konkretnih skulpturalnih radova.¹⁶ Ipak, valja istaknuti one koji su u oblikovanju Petrova opusa odskočili od većine koja se povelja za zaključcima Cvite Fiskovića, odnosno one koji su taj opus znatno proširili.

Igor Fisković je tako već 1968. godine započeo misao o tzv. „neznanome“ gotičkome kiparu koji je otprilike sredinom 15. stoljeća klesao u Dubrovniku, u svojem radu *Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju*. Autor je uputio na rad nepoznatoga kipara u Dubrovniku i predložio njegov potencijalni opus. Na temelju „likovne vrijednosti i vrsnoće izrade“ zaključio je da bi moralo biti riječ o stranom majstoru, po svoj prilici talijanskoga ili francuskoga porijekla.¹⁷ Fisković je neznanome kiparu pripisao nemal broj djela na dubrovačkom području koji čine skulptura Bogorodice s Djetetom iz samostana Male braće u Dubrovniku, reljef iznad vanjskih vrata od Pila u Dubrovniku, kip nepoznatoga sveca iznad vrata crkve sv. Nikole na Prijekome, reljef sv. Vlaha na kuli Punicijela u Dubrovniku, reljef *Imago pietatis* u dominikanskome samostanu u Župi dubrovačkoj, reljef sv. Vlaha na Kneževu dvoru u Slanome i reljef sv. Vlaha iznad portala Kneževa dvora na otoku Šipanu.¹⁸ Opus je oblikovao na temelju dominantnog zrelog i vrsnog kasnogotičkog stila klesanja svih navedenih skulptura, s posebnim naglaskom na meku obradu površine i tretiranje detalja. Iako je u kipu sv. Vlaha s kule Punicijela prepoznao stilske sličnosti s kipom Pravde na Kneževu dvoru koja se pripisuje Petru Martinovu, Fisković je zaključio da bi teško bilo povezati opus *neznanoga gotičkoga kipara* s likom Petra Martinova i da „za takvo

¹⁵ Usp. isto, 132.

¹⁶ Za uvid u katalog onih koji su o Petru Martinovu pisali između 1947. i 1987. vidi: Cvito Fisković, 1988., 142–143, bilj. 74.

¹⁷ Igor Fisković, 1968., 29.

¹⁸ Usp. isto, 29–40.

proširivanje djela jednog te istog *neznanog kipara* nedostaje pouzdanijih uporišta.¹⁹ Datacija boravka neznanoga kipara također je ostala upitna, s prijedlogom da bi se moglo raditi o razdoblju između 1422. i 1464. godine, između djelovanja Bonina da Milana i Jurja Dalmatinca u Dubrovniku.²⁰ O radu neznanoga kipara Igor Fisković navodi sljedeće:

„Radi se o djelu izrazitih umjetničkih vrijednosti, o ostvarenjima osjetljivog kiparskog osjećaja i stilski pročišćenog govora s istančanom obradom i zavidnom klesarskom vještinom. Može se, dapače, naglasiti da je to zreli gotički izraz stvaralačkih mogućnosti koje se ne susreću često u hrvatskoj primorskoj umjetnosti do sredine XV. stoljeća.“²¹

¹⁹ Isto, 34.

²⁰ Usp. isto, 38.

²¹ Isto, 39.



Slika 1. *Bogorodica s Djetetom*, samostan Male braće, Dubrovnik

Započeta promišljanja o identitetu neznanoga gotičkoga kipara Igor Fisković nadopunjava i zaključuje u svojem radu *Dodatak dubrovačkom opusu Petra Martinova iz Milana* (2003). Na pitanje identiteta neznanoga kipara, kasnije nazivanoga *Majstorom franjevačke Madone*, postavljeno trideset i pet godina prije, odgovara novom atribucijom dvaju kiparskih djela Petru Martinovu iz Milana i dubljim potvrđivanjem njegova opusa.²² Naime, na tragu zaključaka Renate Novak Klemenčić u magistarskome radu *Pietro di Martino da Milano i njegov dubrovački opus* (2000) Fisković dolazi do odgovora na vlastito pitanje. Novak Klemenčić iznosi podatak da je Petar Martinov u dokumentu dubrovačkoga arhiva imenovan kao „magister Petrus filius Martini de Sormano de Mediolano lapicida“, na temelju čega zaključuje da je Fiskovićev neznani gotički kipar zapravo Petar Martinov iz Milana, pri čemu reljef na vratima od Pila i svetački kip na ulazu u crkvu sv. Nikole na Prijeku uklanja iz opusa neznanoga kipara.²³ Fisković potvrđuje da je ista ruka zaslužna za reljefe Kneževa dvora koji se pripisuju Petru Martinovu i skulpturalni opus neznanoga majstora i prihvaća njegovu identifikaciju. Međutim novooblikovanome opusu Petra Martinova iz Milana dodaje još dva kiparska rada: kamenu propovjedaonicu u blagovaonici samostana Male braće i propovjedaonicu u crkvi sv. Dominika.²⁴ Iako prepoznatljivo gotički oblikovane, dvije se propovjedaonice podosta stilski i namjenski razlikuju od uobičajenog Petrova stila oblikovanja, no Fisković se pri njihovoj atribuciji oprezno ograđuje od usmjerenosti na stil, u korist načina komponiranja dijelova u cjelinu.²⁵ Analizom propovjedaonica usredotočuje se na već spomenuti način komponiranja, ali i pojedine detalje, odnosno način njihove obrade, koje uspoređuje s istovrsnim detaljima ostalih skulptura Petrova opusa. Ta analiza u ovome radu neće biti iznesena stoga što za tako proširen opus Petra Martinova nema potvrde i što je jasno da se radi o svojevrsnoj diskrepanciji u stilu, ali i kvaliteti izvedbe u odnosu na ostatak umjetnikova opusa. Fisković takve diskrepancije objašnjava ovisnošću majstorove izvedbe o uvjetima konzervativne sredine i prirodi, odnosno namjeni pojedinoga djela. Važan aspekt u kontekstu određivanja Petrova

²² Usp. Igor Fisković, 2003., 29–48.

²³ Autorica na reljefu na vratima od Pila i skulpturi u crkvi sv. Nikole na Prijeku ne prepoznaje Petrov meki kasnogotički stil. Zbog svojevrsne ukočenosti i rigidnosti oblikovanja svetačke figura u Prijekome, Novak Klemenčić pretpostavlja da bi autor prije mogao biti Bonino da Milano ili netko iz njegove radionice, stoga djelo datira između 1417. i 1424. Usp. Renata Novak Klemenčić, 2005., 283–284, bilj. 34.

²⁴ Usp. Igor Fisković, 2003., 31–33.

²⁵ Usp. isto.

opusa jesu njegovi radovi na Kneževu dvoru u koje Fisković ubraja, osim uobičajeno Petru atribuiranih, kapitel s južne strane trijema s vegetabilnim motivom, četiri reljefa *Povorke pobjede* na konzolama trijema, glavica južnog dovratnika glavnoga portala i nosače luka te kip sv. Vlaha smješten u niši iznad portala.²⁶ Ipak kip sv. Vlaha iznad portala Dvora pripisan je Ivanu Duknoviću, što Fisković navodi u posljednjoj bilješci svojega teksta, a potvrđuje u studiji o Kneževu dvoru za koju je zaslužna grupa autora: *Knežev dvor u Dubrovniku: utvrda-palača-muzej* (2016). Izvorni je kip sv. Vlaha za Knežev dvor doista napravio Petar Martinov, 1445. godine, no taj je po svoj prilici oštećen u ponovnoj eksploziji baruta 1463. i zamijenjen Duknovićevim.²⁷

²⁶ Usp. isto, 46.

²⁷ Usp. Igor Fisković, 2016., 92–93.

3. Milanska katedrala

Petrova prva aktivnost u Lombardiji datira se u tridesete godine 15. stoljeća. Kipar se spominje pod imenom *Pietro da Sormano* u Analima milanske katedrale, u dokumentu s datumom 15. siječnja 1430. godine, u kontekstu isplate za izradu figure sv. Marije koja je sa škrinjom za sakupljanje sredstava za milansku katedralu trebala biti poslana u Bellinzo.²⁸ Nažalost, taj kip danas nije sačuvan. Petrovo se ime pojavljuje i na tabernakulu u crkvi Santa Maria Assunta u Prà, pokraj Genove.²⁹ Tabernakul, visok 180 cm, a širok 160 cm, ima trodijelnu podjelu s četiri pilastra čiji su nositelji reljefi četvorice evanđelista, sv. Ivana Krstitelja i sv. Marije Magdalene.³⁰ Iznad vrata u središnjem dijelu nalazi se reljef *Imago pietatis*, a poviše njega reljefi Blažene Djevice Marije, arkanđela Gabrijela i Boga Oca. Na donjem rubu nalazi se uklesan djelomično čitak latinski natpis: „Hoc opus fecit M. Petrus d [...] ormano [...] Mediolan [...] MCCCCXXX“, koji je pak u literaturi nadopunjen i u prijevodu znači: *Taj je posao učinio M. Petar de Sormano iz Milana 1430.*³¹

Tabernakul se danas ne nalazi na svome izvornome mjestu i nije posve sigurno kada je premješten, no moglo je to biti tijekom obnove crkve u 18. stoljeću.³² Nije izvorna ni luneta iz sredine 15. stoljeća, koja je vjerojatno dodana prilikom premještaja, a koja se stilski i vrstom kamena razlikuje od ostatka tabernakula.³³ Iako je trodijelna podjela tabernakula ponešto neobična za lombardsku arhitekturu, figure tabernakula oblikovane su u tipičnoj maniri internacionalne kasne gotike. Blagoga su kontraposta, smirenog izraza lica i bogate, naborane i mekano oblikovane draperije, što posebice podsjeća na djela Jacopina da Tradate koji je radio na milanskoj katedrali i njegova umjetničkog kruga.³⁴ Tako oblikovane figure stilski su srodne figurama Kneževa dvora u Dubrovniku koje Petar Martinov radi desetljeće kasnije, što daje do znanja da majstor prenosi meki kasnogotički stil milanske katedrale na drugu stranu Jadrana, u novu sredinu.

²⁸ Usp. Renata Novak Klemenčič, 2000., 6.

²⁹ Usp. isto.

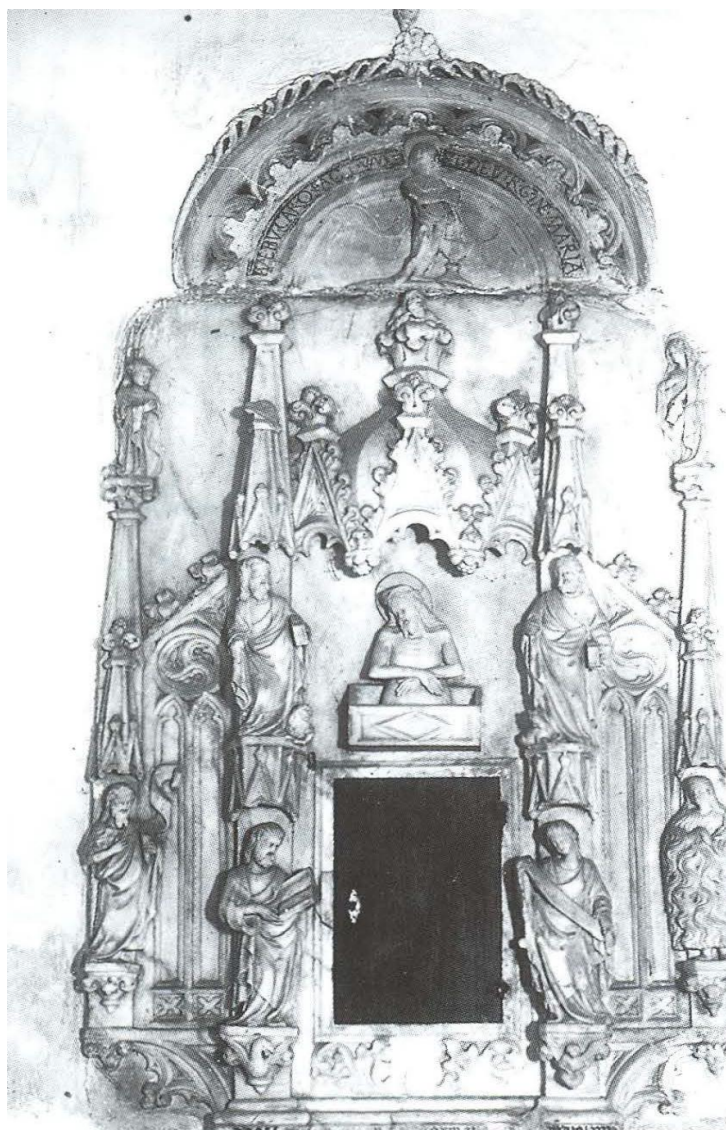
³⁰ Usp. isto.

³¹ Usp. isto.

³² Usp. isto.

³³ Usp. isto.

³⁴ Usp. isto.



Slika 2. Petar Martinov iz Milana, *Tabernakul*, Santa Maria Assunta, Prà (Genova)



Slika 3. Petar Martinov iz Milana, *Sv. Matej* (tabernakul), Santa Maria Assunta, Prà (Genova)

4. Rad na Kneževu dvoru u Dubrovniku

4. 1. Eskulapov polukapitel

Prvo djelo Petra Martinova na Kneževu dvoru koje se spominje u De Diversisovu *Opisu slavnoga grada Dubrovnika* jest Eskulapov kapitel s ulaznoga trijema: „(...) Na prvom je isklesan Eskulap, obnovitelj liječničkog umijeća, što je učinjeno na nagovor jedinstvenog pjesnika i vrlo naobraženog učenjaka Nikole de la Ciria, kremonskog plemića, nesumnjivo muža velikog ugleda, priznatog među učenima po njegovim vrijednim zaslugama. On je, da bi se malo odmaknuo od razdora u svojoj domovini, upro nositi i podnositi teret dubrovačke kancelarije, koji i sad nosi. Kad je pak ovdje doznao i svojim se književnim bavljenjem uputio u to da je Eskulap bio podrijetlom iz Epidaura, koji se danas zove Dubrovnik, slinim je marom uznastojao da se iskleše njegov lik i opjevao ga je stihovanim natpisom uklesanim u zid. (...)“³⁵ S obzirom na to da kapitel već postoji u doba kad De Diversis sastavlja svoje djelo, možemo ga sa sigurnošću datirati između 1435. i 1440. godine. Iz De Diversisova se djela doznaje i da je lik Eskulapa, obnovitelja liječničkoga umijeća, isklesan zahvaljujući humanistu Nikoli de la Ciria. Međutim došlo je do zabune prilikom određivanja Eskulapova porijekla, pa je tako grčki Epidaur zamijenjen rimskim Epidaurusom (Cavtatom), a Eskulap lokaliziran kao slavni predak Dubrovčana. Vlada, odnosno vlastela takvu verziju prihvaća ne bi li istaknula vlastito tobože antičko grčko porijeklo. Praksa je to česta u razdoblju renesanse, a i u nešto kasnijemu razdoblju, u kojoj se ideologija dubrovačkoga aristokratskoga republikanizma počesto oslanjala na mitove o antičkome porijeklu ne bi li istaknula vlastitu moć, čestitost i vrijednost. Pored Eskulapova polukapitela na kamenoj je ploči isklesan latinski natpis koji je vezan uz temu polukapitela, a za koji je zaslužan humanist Niccollò della Ciria iz Cremona.³⁶

Eskulap je prikazan kao bradati starac, odjeven u dugu i bogatu draperiju, frontalno, u sjedećem položaju. U desnoj ruci pokazuje otvorenu knjigu koja je naslonjena na njegovo desno koljeno, a lijeva mu je položena na stolić s, najvjerojatnije, knjigom i biljem. Njemu slijeva nalazi se policia s raznoraznim bočicama i ljekarničkim potreštinama, pa se daje zaključiti da se radi o

³⁵ Filip de Diversis, 2004., 54.

³⁶ Usp. Ivo Babić, 2010., 152.

kakvom „alkemijskom laboratoriju“.³⁷ Čitav je prikaz smješten na podlozi akantova lista koji dodatno popunjava ionako stiješnjen prostor. Na bočnoj stranici kapitela dva su muškarca – jedan usmjerava put do Eskulapa, a drugi nosi darove, posudu i dvije pernate životinje, najvjerojatnije pijetlove.³⁸



Slika 4. Petar Martinov iz Milana, *Eskulapov kapitel*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik

³⁷ Renata Novak Klemenčič, 2005., 272.

³⁸ Usp. isto.



Slika 5. Petar Martinov iz Milana, *Eskulapov kapitel*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik

Konkretniji uzor za Eskulapov prikaz potražio je Stanko Kokole koji je zaključio da je ikonografija navedena prikaza djelomice mogla nastati po uzoru na rukopis jednog engleskog franjevca iz. 14. stoljeća, pod nazivom *De deorum imaginibus libellus (Fulgentius metaforalis)* u kojemu se Eskulap opisuje kao bog medicine i liječništva, s dugom bradom, odjeven u liječničku halju i okružen policama s medicinskim instrumentima i pomadama. Desnom rukom dotiče bradu, a u lijevoj drži štap oko kojega je omotana zmija.³⁹ Rukopis prati i crtež kojemu odgovara gore navedeni opis.

³⁹ Usp. Stanko Kokole, 1996., 228.



Slika 6. *Eskulap* (Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig – Berlin 1926)

Eskulap na kapitelu Kneževa dvora prikazan je kao starac s naglašenom dugom bradom, također u svom laboratoriju, no umjesto štapa s omotanom zmijom u ruci drži otvorenu knjigu, a umjesto jednostavne halje nosi bogati ogrtač s krznenim porubom.⁴⁰ Prikaz liječnika u bogatoj odjeći nije neobičan, pa se pojavljuje na raznim talijanskim freskama 14. stoljeća.⁴¹

Eskulapov kapitel snažno odražava kasnogotički narativni realizam usredotočenošću na detalje draperije i scenografiju prikaza.⁴² Kompozicija je pretrpana likovima i predmetima, pa gotovo da i nema slobodnoga prostora. Draperija je prepuna oštih nabora, lice Eskulapa pokazuje rigidnost i pomalo je grubo klesano, kao i njegove ruke. Usporedi li se klesanje ovoga kapitela s klesanjem na tabernakulu iz Prà dade se zamijetiti da se potonje djelo odlikuje znatno mekšim

⁴⁰ Kao jedan od rijetkih primjera prikaza Eskulapa s knjigom u ruci Renata Novak Klemenčić navodi fresku Federica Zuccarija (oko 1600) u Sala del Disegno, u Palazzetto Zuccari, u Rimu. Usp. Klemenčić, 2005., 275, bilj. 12.

⁴¹ Više o tome vidi Novak Klemenčić, 2005., 275.

⁴² Usp. Milan Pelc, 2007., str. 321.

oblikovanjem, koje karakterizira većinu ostalih s Petrom Martinovim povezanih figuralnih prikaza na Dvoru. Navelo je to Renatu Novak Klemenčić da zaključi kako autor Eskulapova kapitela najvjerojatnije nije Petar Martinov, već jedan od dvojice domaćih majstora koji su također radili na Dvoru – Radonja Grubačević ili Ratko Ivančić.⁴³ Autorica kapitel datira u 1439. godinu, u kojoj je izgradnja predvorja bila na vrhuncu i u kojoj je sklopljen ugovor za rad na predvorju s Grubačevićem i Ivančićem.⁴⁴ Novak Klemenčić do navedena zaključka dolazi temeljem stilske analize, no i sama ističe kako za takav sud ne postoji pismenoga dokaza, iako su opusi dvojice majstora iznimno dobro dokumentirani.⁴⁵

Većina autora ipak drži da je Eskulapov kapitel rad Petra Martinova ili pak njegove radionice, no ima i onih koji na kapitelu prepoznaju rad dvojice majstora. Hanno-Walter Kruft u svojoj studiji o Franji Vranjaninu, tj. Francescu Laurani (*Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Führrenaissance*) figure dvojice građanina s bočne strane kapitela pripisuje Petru Martinovu, uspoređujući ih s njegovim figuralnim radovima na Maloj česmi i napuljskome slavoluku, dok na samome kipu Eskulapa ne prepoznaje učinak Petrova dlijeta. Eskulapov lik uspoređuje s Vranjaninovima reljefom „tuniskih poslanika“ s trijumfalnoga niza na slavoluku Castel Nuovo, a potom i s kipovima crkvenih otaca na kapeli Mastrantonio u crkvi sv. Franje, u Palermu, posebice s kipom sv. Jeronima.⁴⁶ Na temelju stilske analize i usporedbe navedenih djela dolazi do zaključka da je Eskulapov lik Vranjaninovo djelo i to prvo koje bi se moglo smatrati zrelim.⁴⁷ Međutim nije posve siguran u dataciju kapitela. Naime, tvrdi da Petar Martinov radi na Dvoru u razdoblju između 1439. i 1441/1442. godine, što bi značilo da je Vranjanin u Dubrovnik morao pristići već početkom 1440-ih.⁴⁸ Takav vremenski okvir ne može se smatrati točnim, uzmemo li u obzir da je obnova Dvora započela već 1435. godine, pa samim time i Petrov rad na njemu, a da je Eskulapov kapitel već 1440. zasigurno bio isklesan i smješten na Dvor. Značilo bi to da je Vranjanin, moglo bi se reći, bio pretjerano mlad za rad na Dvoru u doba nastanka Eskulapova kapitela, pa čak ako i

⁴³ Usp. Renata Novak Klemenčić, 2005., 288–292.

⁴⁴ Usp. isto, 289.

⁴⁵ Usp. isto, 292.

⁴⁶ Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), 31–32.

⁴⁷ Usp. isto.

⁴⁸ Usp. isto.

uzmemo u obzir Kruftov prijedlog za dataciju Vranjaninova rođenja, oko godine 1420.⁴⁹ Autor svega nekoliko stranica prije govora o Eskulapovu kapitelu tvrdi kako je Vranjanin, po svemu sudeći, iz Zadra u Dubrovnik stigao sredinom 1440-ih,⁵⁰ pa je teško povjerovati u mogućnost da je s imao ikakve veze s Eskulapovim kapitelom. Pogrešno bi također bilo tvrditi da Eskulapov kip ne pokazuje nikakvih odlika Petrova klesanja promotrimo li izradu bogate i naborane draperije ili oblikovanje akantova lista na kapitelu, ali i odlike kasnogotičkoga stila uopće, karakterističnog za Petra Martinova. Kruft se u svojoj studiji djelomice oslanja na rad Vladimira Gvozdanića (Vladimir P. Goss) *The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana* (1975) u kojemu Gvozdanić također donosi zaključak o Vranjaninovu boravku u Dubrovniku i radu na obnovi Dvora zajedno s Petrom Martinovim, no pogrešno se poziva na Gvozdanića kad tvrdi da je lik Eskulapa Vranjaninovo djelo.⁵¹ Gvozdanić Vranjaninu atribuirao konzole s Pravdom i Kneževom presudom, no Eskulapov kapitel jasno pripisuje Petru Martinovu.⁵²

⁴⁹ Točna se godina Lauranina rođenja sa sigurnošću ne može potvrditi. U literaturi većinom stoji da je rođen u razdoblju od oko 1420. do 1430. godine. Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), 25; Milan Pelc, 2007., 569.

⁵⁰ Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), 30.

⁵¹ Vidi Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), 32, bilj. 39.

⁵² Usp. Vladimir Gvozdanić, 1975., 122.

4. 2. Solomonov sud

Znatno oštećen pronađen je, u dvorištu ljetnikovca Kaboga, u Gružu, kapitel s prikazom Solomonova suda, koji se izvorno nalazio na ulazu u Knežev dvor. U *Opisu slavnoga grada Dubrovnika* stoji: „Na jednom stupu pri ulazu u palaču vidi se isklesana Salomonova prva pravedna presuda.“⁵³ S obzirom na to da je, kao i u slučaju Eskulapova kapitela, De Diversis o Solomonovu kapitelu pisao u svojem djelu, i njega se može datirati između 1435. i 1440. godine. Na loše očuvanome kapitelu, na jednoj je strani prikazana poznata biblijska parabola u kojoj mudri izraelski kralj Solomon donosi prvu presudu. Kip Solomona na prijestolju najoštećeniji je dio kapitela te je njegovo lice gotovo u potpunosti otučeno i neprepoznatljivo. Kralj u ruci drži žezlo i odjeven je u dugu i naboranu draperiju. Pored njega, odnosno ispred njega, slijeva na desno, nalazi se osam ljudskih figura: žena koja kleči i koja najvjerojatnije predstavlja djetetovu pravu majku, dvojica muškaraca koji drže živo dijete ne bi li ga prepолоvili, mrtvo dijete pod njihovim nogama, žena u desnom kutu koja bi mogla biti lažna mati i još dva promatrača.⁵⁴ Prostor je prikaza znatno zgusnut i nabijen likovima. Draperija je nešto grublje klesana, međutim i dalje pokazuje osnovne značajke mekog internacionalnog gotičkog stila. Kapitel je isklesan sa svih strana, pa se tako osim Solomonova suda, na dvije strane proteže reljef para ptica okruženih lišćem i cvijećem, a na jednoj su prikazana dva vepra okružena lišćem i žirjem.⁵⁵

Ovaj biblijski prikaz, popularan je u ikonografiji komunalnih palača i upućuje na ideal pravedne vlasti.⁵⁶ Na Kneževu dvoru funkcionira kao dio sadržajnog programa prikaza *Dobre vlade* zajedno s konzolom Pravde i Kneževe presude.⁵⁷ Uzor za takvo simboličko i programsko prikazivanje vlasti svakako je venecijanska Duždeva palača koja se nameće kao politički i stilski ideal *par excellence*.⁵⁸

⁵³ Filip de Diversis, 2004., 54.

⁵⁴ Usp. Renata Novak Klemenčič, 2005., 276.

⁵⁵ Usp. Isto.

⁵⁶ Usp. isto, 277.

⁵⁷ Usp. Igor Fisković, 1987., 128.

⁵⁸ Usp. isto.

Kapitel je najvjerojatnije premješten s Dvora već prilikom obnove nakon eksplozije 1463, a u vrtu ljetnikovca Caboga pronađen je, odnosno zamijećen, tek krajem 19. stoljeća.⁵⁹ Zamijetili su ga engleski povjesničar Edward Augustus Freeman i arhitekt Thomas Graham Jackson. Pišući o Kneževu dvoru u svojoj studiji Freeman spominje polukapitel Kneževe presude koji i dalje stoji uklesan u dvoru i kapitel s prikazom Solomonove presude koji se nalazi u vrtu kuće o kojoj je prethodno pisao.⁶⁰



Slika 7. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Dubrovnik, Gradski muzej

⁵⁹ Usp. Renata Novak Klemenčič, 2005., 279.

⁶⁰ Usp. Edward Augustus Freeman, 1881., 251.



Slika 8. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Dubrovnik, Gradski muzej



Slika 9. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Dubrovnik, Gradski muzej



Slika 10. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Dubrovnik, Gradski muzej

Solomonov je kapitel u literaturi većinom prihvaćen kao dio Petrova dubrovačkoga opusa, no ne posve jednoglasno. Renata Novak Klemenčić uz prethodno opisani Eskulapov kapitel i Solomonov kapitel pripisuje domaćim majstorima Radonji Grubačeviću i Ratku Ivančiću, namjesto Petru Martinovu, te ga datira u 1439. godinu.⁶¹

⁶¹ Vidi Renata Novak Klemenčić, 2005., 269–299.

4. 3. Kneževa presuda

Figurativni polukapitel s prikazom dubrovačkoga kneza kako donosi saslušava žalbe i donosi presudu spominje se u *Opisu slavnoga grada Dubrovnika*: „Na jednom uglu glavnih vrata prikaz je rektora kako sluša pritužbe.“⁶² Nekoć smješten na impostu luka glavnoga portala ulaznoga trijema, polukapitel je vjerojatno premješten nakon eksplozije baruta u Dvoru 1463. godine i uzidan pokraj bočnoga stubišta u unutrašnjosti južne strane dvorišta.⁶³ Datirati se može između 1435. i 1439. godine. Na jednoj strani polukapitela prikazan je dubrovački rektor, odnosno knez, u sjedećem položaju, na svojoj katedri, kako izriče presudu dvojici građana, smještenima na samom prijelaznom rubu polukapitela. Druga strana polukapitela prikazuje pravnog službenika koji drugoj dvojici građana tumači presudu. Dva su prikaza spojena u jedan narativ, odnosno kontinuirano se protežu preko dvaju strana polukapitela stvarajući skladnu narativnu cjelinu. Polukapitel Kneževe presude pripada, već spomenutu, sadržajnome programu prikaza *Dobre vlade*. Njime se upućuje na pravednost i razboritost svih kneževih odluka i ideal pravedne vlasti.

U doba humanizma se, po uzoru na antiku, velika važnost pridavala participiranju u političkome i društvenom životu, a politika je nosila status plemenite znanosti.⁶⁴ Takva je situacija bila i u Dubrovniku, u kojemu se predano izgrađivala državna ideologija utemeljena na antičkome naslijeđu i načelima republikanizma. Glavni nosioci vlasti, dubrovačka vlastela, uživali su ugled i slavu, noseći pritom iznimnu odgovornost očuvanja ugleda svojega grada-države kroz vlastito političko i društveno djelovanje. Aristokratski ideal značio je da je uloga vlastele da djeluje u općem interesu Republike, stoga je vlast bila u rukama staleža, a nikada pojedinca.⁶⁵ Pojedinici su samo bili kratkotrajni nosioci vlasti, i često su se na svojim dužnostima smjenjivali, kako ne bi došlo do nestabilnosti, političkih razdora i nametanja osobnih ciljeva. Titula kneza, koju nosi „glavni lik“ polukapitela, mletačka je ostavština iz doba kad je u Dubrovniku ovlasti imao mletački *comes*.⁶⁶ Nakon odlaska posljednjeg mletačkog kneza Marka Supernazia iz Dubrovnika, 1358. godine, Veliko je vijeće izabiralo vlastitoga kneza kojemu su naslov titule promijenili u *rector*,

⁶² Filip de Diversis, 2004., 54.

⁶³ Usp. Cvito Fisković, 1988., 96.

⁶⁴ Usp. Zdenka Janeković Römer, 1999., 91.

⁶⁵ Usp. isto, 94.

⁶⁶ Usp. isto, 127.

razriješivši spone s Mletačkom Republikom.⁶⁷ Dužnost se rektora obavljala znatno kraće negoli je to bilo u slučaju mletačkoga kneza, pa su tako u početku dubrovački rektori birani na tjedan dana, potom na dvadeset i konačno na mjesec dana.⁶⁸ Kneževe su ovlasti tijekom vremena opadale, sve dok njegova uloga nije postala gotovo posve reprezentativna. Nije imao nikakvu samostalnost pri odlučivanju niti pravo na iznošenje vlastitih prijedloga, a njegov je glas vrijedio kao jedan, u skladu sa svim ostalima. U 15. je stoljeću posve izgubio sudske ovlasti kao i vlast nad općinskim prihodima, a bio je i nadgledan kako svojim ponašanjem ne bi ugrozio reputaciju i poredak Republike.⁶⁹ Ipak, sredinom se stoljeća na dvor postavlja polukapitel s prikazom rektora kao politički utjecajne osobe koja donosi važne odluke i presude. Razlog je tomu što je knez ipak ostao prva osoba, tj. tzv. „prvo dostojanstvo Republike“.⁷⁰ Njegov lik predstavlja politički poredak i vladavinu Republike u cijelosti, bez obzira na njegove ograničene ovlasti u stvarnosti.

Prema stilu oblikovanja ovaj kapitel pripada Petru Martinovu iz Milana i atribuiran mu je već sredinom prošloga stoljeća.⁷¹ Gusti i mekano klesani nabori rektorove halje i odjeće dubrovačkih građana i službenika, prepoznatljivo oblikovanje lica koje podsjeća na Eskulapov kapitel, likovi koji izlaze u vanjski prostor i kovrčavo gotičko lišće na kojemu je prikaz smješten, upućuju na ruku lombardskoga majstora. Tretiranje draperije i lica, motiv gotičkoga lišća i tordirani stupić rektorove katedre odlika su kasnogotičkog internacionalnoga stila koji Petar Martinov donosi u Dubrovnik. Međutim, na polukapitelu se javljaju i natruhe rane renesanse u oblikovanju kompozicije i oslobađanju prikaza prenatrpanosti pozadinskoga prostora. Sadržajno i stilski, ali i na temelju izvornoga sadržaja, prikaz se Kneževe presude često promatra u zajedničkome kontekstu konzolom s prikazom Pravde, o kojoj će biti riječi poslije. Renata Novak Klemenčič dva navedena ostvarenja povezuje u jednu skupinu i slijedi, većinom prihvaćenu, atribuciju Petru Martinovu iz Milana, naglašavajući razliku u oblikovanju u odnosu na Eskulapov kapitel i Solomonov sud.⁷² Iako je polukapitel s Kneževom presudom većinom pripisivan Petru Martinovu, kod nekih su se autora ipak pojavile sumnje i pretpostavke da bi njegov autor mogao

⁶⁷ Usp. isto, 128.

⁶⁸ Usp. isto.

⁶⁹ Usp. isto, 129.

⁷⁰ Isto, 128.

⁷¹ Usp. Cvito Fisković, 1947., 27.

⁷² Usp. Renata Novak Klemenčič, 2005., 269–302.

biti netko drugi. Vladimir Gvozdanić u svome već spomenutom radu *The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana* (1975) analizira skulpturu Male česme i konzole Kneževa dvora. Donosi usporedbu stila klesanja na Eskulapovu kapitelu i Kneževoj presudi i dolazi do zaključka da se radi o radovima dvaju majstora. Eskulapov kapitel, kako je već istaknuto, pripisuje Petru Martinovu, no Kneževu presudu ne. Kao mogućeg autora predlaže Francesca Lauranu, tj. Franju Vranjanina, za kojega drži da je surađivao s Petrom Martinovim na obnovi Dvora, u razdoblju između 1445. i 1450. godine.⁷³ O potencijalnome je Vranjaninovome boravku u Dubrovniku već bilo riječi u ovome radu no s obzirom na to da nema nikakvih arhivskih potvrda koje spominju lik i djelo Franje Vranjanina u Dubrovniku ne možemo u njega biti posve sigurni.

⁷³ Usp. Vladimir Gvozdanić, 1975., 113–123.



Slika 11. Petar Martinov iz Milana, *Kneževa presuda*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik



Slika 12. Petar Martinov iz Milana, *Kneževa presuda*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik

4. 4. Konzola s reljefom Pravde

Filip de Diversis u *Opisu slavnoga grada Dubrovnika*, prateći i opisujući proces obnove Dvora nakon zloglasnog požara 1435, spominje kako se nad glavnim ulazom u Vijećnicu osim kapitela s Kneževom presudom nalazio još jedan reljef: „Na ulazu u vijećnicu Maloga vijeća, o kojemu će poslije biti govora, nalazi se kip pravde koja drži natpis na kojemu piše: *Po mojoj najvišoj zapovijedi vi svačiju pravdu branite.*“⁷⁴ Radi se o reljefu koji predstavlja personifikaciju Pravde, a koji je uslijed obnove nakon druge eksplozije baruta, one iz 1463, premješten i ugrađen, odnosno uzidan pored stubišta na južnome dijelu dvorišta kao i kapitel Kneževe presude, uz koji se nerijetko u literaturi promatra.⁷⁵ Konzola s likom Pravde oblikovana je kao visoki reljef u čijem je središtu sjedeća ženska figura – personifikacija Pravde, okružena dvama lavovima. Draperija je figure duga, široka, izrazito naborana i mekano oblikovana. Figura Pravde, kao i lavovi koji je okružuju, nalaze se na kovrčavome i voluminoznome gotičkom lišću. Lik Pravde u rukama drži razvijenu vrpca, s latinskim natpisom u gotičkoj minuskuli, koja se proteže i obavija lava njoj slijeva. Na taj način obavijena vrpca, ali i istureni lavovi, šire prostor konzole, kao što to na prikazu Kneževe presude čine rubni likovi kojima knez izriče presudu. Natpis koji na latinskome glasi „*Iussi summa mei sua vos cuicumque tueri*“ (*Po mojoj najvišoj zapovijedi vi svačiju pravdu branite*), poruka je koju, sagleda li se izvorni smještaj konzole, jasno je da se Pravda obraća članovima Maloga vijeća, dakle knezu i petorici sudaca i prenosi im važnu poruku.⁷⁶ Pravda ikonografski pripada programu prikaza ideala pravedne i plemenite vlade, zajedno sa Solomonovim sudom i Kneževom presudom, međutim zahtijeva promatranje lika i teksta uklesanoga u vrpca kao jedinstveni koncept kako bi sadržaj bio u potpunosti razumljiv.⁷⁷ Stanko Kokole ističe kako je takav ikonografski žanr, naziva „retoričko izlaganje slikovitosti“, bio iznimno popularan u *trecentu* i *quattrocentu*.⁷⁸

⁷⁴ Filip de Diversis, 2004., 54.

⁷⁵ Usp. Cvito Fisković 1988., 97.

⁷⁶ Stanko Kokole, 1996., 232.

⁷⁷ Usp. isto, 233.

⁷⁸ Usp. isto.



Slika 13. Petar Martinov iz Milana, konzola s likom *Pravde*, 1438/1439.

Konzola s Pravdom u literaturi nije jednoglasno atribuirana Petru Martinovu. Cvito Fisković na temelju stilskih značajki *Pravdu* pridodaje dubrovačkome skulpturalnome opusu Petra Martinova iz Milana, odnosno njegove radionice. S tom su se atribucijom mnogi proučavatelji Petrova dubrovačkoga korpusa složili, no bilo je i onih koji su prilikom stilske analize konzole *Pravde*, zajedno s reljefom *Kneževe presude*, ustvrdili da bi autor navedenih reljefa mogao biti neki drugi majstor. Impliciralo se često na postojanje, anonimnih nam pomoćnika u Petrovoj radionici koji su, moguće, bili zaduženi za izvedbu nekih reljefa ili njihovih dijelova. Međutim ime se jednoga majstora koji je mogao biti Petrov suradnik za vrijeme njegova boravka i djelovanja u Dubrovniku u literaturi ističe. Radi se o već spominjanom majstoru Franji Vranjaninu (Francescu Laurani) o kojemu, u svezi s Petrom Martinovom, prvi detaljnije piše Vladimir Gvozdanić sredinom sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Gvozdanić se osvrće na lik Franje Vranjanina

kao značajnog kipara koji se, po svemu sudeći, obučavao u zadarskoj radionici kamenara Martinova (kao i njegov brat, ili bratić, Lucijan) oko godine 1440, i koji je mogao sudjelovati u izradi skulpturalne dekoracije Kneževa dvora i Male česme u suradnji s Petrom Martinovom iz Milana.⁷⁹ Opisuje ga kao svestranoga majstora, sklonog neočekivanim stilskim promjenama, o čijim se ranim godinama života ne zna mnogo.⁸⁰ Osvrće se na njegove autorske radove, odnosno one koji su kao njegovi većinski prihvaćeni i potvrđeni, poput npr. mramornoga reljefa sv. Anastazije u zadarskoj katedrali koji smatra Vranjaninim ranim radom.⁸¹ Stilske značajke reljefa sv. Anastazije,⁸² poput mekanog kasnogotičkog oblikovanja guste i bogate draperije pod milanskim utjecajem, glatkoće klesanja, nježne igre svjetla i sjena, ovalnoga oblikovanja lica i smirenosti ekspresije lica mogu se svrstati u temeljne i opće karakteristike Vranjaninova stila i pojavljuju se i na njegovim kasnijim radovima.⁸³ Navedene je stilske karakteristike Gvozdanić prepoznao u oblikovanju kipa Pravde na Kneževu dvoru. Usporednom analizom mekanog oblikovanja kipa Pravde i konzole s prikazom Kneževe presude s konzervativnijim i oštrijim oblikovanjem Eskulapova kapitela, dolazi do zaključka da su na Dvoru prilikom prve obnove morala djelovati dva majstora, tj. da navedeni radovi nisu djelo ruku jednoga majstora. Gvozdanić razmatra mogućnost da je Vranjanin boravio u Dubrovniku između 1445. i 1450. i u tom periodu sudjelovao pri obnovi Dvora i izradi skulpturalne dekoracije u Petrovoj radionici.⁸⁴ S obzirom na to da je Petar Martinov u tome razdoblju bio podosta aktivan i zaposlen, Vranjaninova mu je pomoć doista mogla dobro doći. Gvozdanić stoga dolazi do zaključka da su na Dvoru istovremeno klesali Petar Martinov i Franjo Vranjanin te da je Vranjanin zaslužan za reljefe mekanog oblikovnog stila koji po mnogočemu podsjećaju na mramorni reljef sv. Anastazije iz zadarske prvostolnice. Do toga je zaključka došao i pomoću usporedne analize medalja koje je Petar Martinov radio 1460-ih na dvoru Anžuvina u Francuskoj, a koje pak pokazuju oštrije i

⁷⁹ Usp. Vladimir Gvozdanić, 1975., 114.

⁸⁰ Usp. isto, 114.

⁸¹ Usp. isto, 115.

⁸² Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), str. 26; Predrag Marković, 2004, 248–249 (i ondje navedena literatura).

⁸³ Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006. (1995.), str. 26.

⁸⁴ Vremenski raspon njegove moguće suradnje s Petrom Martinovim u Dubrovniku smješta između 1445. i 1450. stoga što zadarski mramorni reljef sv. Anastazije datira u 1445. godinu, pa je njegov odlazak u Dubrovnik morao biti nekad poslije 1445. Usp. isto, 120.

rigidnije oblikovanje, s Vranjaninovima francuskim medaljama koje odišu mekoćom i prozračnošću.⁸⁵ Iako Gvozdanićeva sugestija, kako je on sam naziva, može imati smisla, potvrde za nju nemamo. Činjenica je da je i Petar Martinov, kao što to Gvozdanić ističe za Vranjanina, bio svestran i promjeni sklon kipar. Njegov, većinski pak uvriježen, dubrovački opus, pokazuje fleksibilnost i prilagodljivost konzervativnoj sredini u kojoj stvara, međutim i prelazak iz kasnogotičkog stila u prozračni stil rane renesanse koji sa sobom donosi nove humanističke težnje i ciljeve. Ono što pak Gvozdanić napominje, a što je važno razmotriti, jest moguća znatno kompleksnija situacija unutar Petrove radionice u Dubrovniku. Petar je doista mogao imati pomoćnike i suradnike koji su mogli klesati dijelove reljefa, no teško je potvrditi je li to doista bio slučaj, i ako jest tko su oni bili. Činjenica jest da su Petar Martinov i Franjo Vranjanin surađivali, no to je potvrđeno samo u slučaju izgradnje slavoluka Alfonsa Aragonskoga na Castel Nuovo u Napulju.⁸⁶ Uostalom, mekano oblikovanje bogato naborane draperije pojavit će se na, Petru Martinovu atribuiranom, nešto kasnijem i renesansnim stilom obilježenijem kipu *Sacra Mens* koji se i ikonografski i stilski daje povezati s konzolom Pravde, što nas ipak upućuje na to da je njezin autor Petar Martinov iz Milana.

⁸⁵ Usp. isto, 122.

⁸⁶ Usp. Vladimir Gvozdanić, 1975., 122–123.

4. 5. Anđeo s rotulom (*Sacra Mens*)

Nad prilazom vijećnicama u Kneževu dvoru, iznad ulaza u prostorije Velikoga vijeća, u renesansno oblikovanoj niši, postavljena je figura anđela. U literaturi je skulptura prepoznata kao personifikacija (alegorija) *Mudrosti*, tzv. *Sacra Mens* ili *Anđeo s rotulom / Anđeo Savjeta*.⁸⁷ Krilata je figura s razvijenim svitkom u ruci smještena na malenoj konzoli ukrašenoj lišćem u kasnogotičkoj maniri, u, kao što je spomenuto, renesansnoj niši poluobloga zaključka s ukrasnom školjkom na vrhu koju okružuju kanelirani pilastri s korintskim polukapitelima, a koji pak funkcioniraju kao potpora kontinuiranom odsječku gređa.⁸⁸ U trokutastim isječcima uz luk niše isklesan je tipični kasnogotički floralni motiv.⁸⁹ Kip anđela koji uz očitu srodnost s Petrovim likom evanđelista Mateja u crkvi Santa Maria Assunta u mjestu Prà kraj Genove⁹⁰ odiše renesansnom smirenošću i ravnotežom odjeven je u dugu naboranu draperiju, na glavi mu je isklesana gusto kovrčava kosa, a na leđima detaljno oblikovana pernata krila. U rukama drži rastvoreni svitak s latinskim natpisom pisanim renesansnom kapitalom. Navedeni je kip u literaturi istaknut kao iznimno vrsno i vješto oblikovan, pa bi stoga bilo neminovno da mu je autor majstor visoke razine kiparskoga umijeća.⁹¹ Vještina i značajke plastičnoga oblikovanja pokazuju popriličnu sličnost s prethodno opisanim prikazom *Pravde*, stoga se literaturi jednoglasno atribuiraju Petru Martinovu iz Milana. Što se pitanja datacije skulpture tiče većina se proučavatelja dubrovačkoga opusa Petra Martinova slaže da je najvjerojatnije nastala u njegovoj zreloj fazi rada u Dubrovniku, obilježenoj sve snažnijim prodorom značajki talijanskoga renesansnoga stila koje s miješaju s elementima kasnogotičkoga stila.⁹² Naime, kip *Anđela savjeta* ne spominje se u De Diversisovu *Opisu slavnoga grada Dubrovnika*, kao što se spominju Eskulapov polukapitel i reljef *Pravde*, stoga bi

⁸⁷ Usp. Igor Fisković, 2016., 117.

⁸⁸ Usp. Cvito Fisković, 1988., 137.

⁸⁹ Usp. isto.

⁹⁰ Usp. Renata Novak Klemenčić, 2000., 7

⁹¹ Igor Fisković za plastično oblikovanje *Sacra Mens* kaže: „Krilati je polusakralni lik uzdignut na konzolici urešenoj lišćem, a otraga spojen s pozadinom, dok se iznimno razvijen obris i površina predaju prostoru impresivnom igrom svjetla i sjene, što mu plastilno uzdiže vrsnoću kojoj po virtuoznosti izvedbe u Dvoru i gradu nema premca.“ Igor Fisković, 2016., 117.

⁹² Renata Novak Klemenčić, 2005., 288.

datacija njegova nastanka svakako morala biti nakon 1440. godine, odnosno nakon objave navedenog književnog djela. Za preciznije datiranje kipa važna je i analiza spomenuta latinskog natpisa na svitku koji anđeo dijagonalno rastvara među rukama, a koji glasi: „PIO, IVSTO, PROVIDOQ/ue/ RAG/useorum/ SENATVI SACRA MENS: IVST/itiam/, PIETATEMQ/ue/ CIVNTO, VICIO VACANTO, CAETERIS SPECIMEN /sunto/ (prema čitanju Stanka Kokolea i prijevodu Bratislava Lučina) – *Pobožnom, pravednom i skrbnom dubrovačkom senatu mudrost: neka zazivaju pravednost i pobožnost, neka budu bez mane, neka drugima budu uzor.*“⁹³



Slika 14. Petar Martinov iz Milana, *Anđeo s rotulom (Sacra Mens)*, oko 1440.

Detaljnome proučavanju sadržaja teksta i njegova značenja u odnosu na smještaj figure, stila oblikovanja, odnosno odabrana pisma teksta i njegova autorstvom posvetio se Stanko Kokole.

⁹³ Igor Fisković, 2016., 117.

Već Cvito Fisković u svojim proučavanjima Petrova dubrovačkoga opusa navodi kako se oblikovne značajke slova uklesanih na rotulu *Sacra Mens* podudaraju s onima na natpisu smještenom na Dvoru, za koji je zaslužan Cirijak iz Ankone.⁹⁴ Stanko Kokole usporednom analizom oblikovnih značajki natpisa s Dvora i natpisa uklesanog na Velikoj česmi s natpisom na svitku dolazi do zaključka da je autor natpisa svitka zasigurno Cirijak.⁹⁵ Prvi natpis, onaj s Dvora, nastao je 1435. godine u čast odluci Senata da se pokrene postupak obnove Dvora, dok je drugi isklesan u čast arhitektu Onofriju della Cavi za projekt izgradnje vodovoda, tj. uspješno dovođenje vode u grad te je smješten na zid bazena Velike česme.⁹⁶ Kokole upozorava na, gotovo neprepoznati, značaj svih triju natpisa za povijest renesansne epigrafije, no onaj koji je za ovaj rad pak najznačajniji jest dakako natpis uklesan na rotulu figure *Sacra Mens*.⁹⁷

Tekst na rotulu podijeljen je u dvije eliptične rečenice. U prvoj se ističe komu je nadolazeća poruka upućena – dubrovačkome Senatu, a u drugoj pak slijedi „sveta mudrost“ koju trebaju prigrliti i po njoj politički djelovati. Navedeni natpis stoga nije pohvala dubrovačkome Senatu, kao što se gdjegod u literaturi smatralo, već poruka koju *Anđeo savjeta* prenosi članovima Senata i na koju ih podsjeća ih prije svakog ulaska u dvoranu Velikoga vijeća.⁹⁸ Kokole povezuje specifičan svečani i arhaični stil latinskoga natpisa sa stilom pisanja Zakonika dvanaest ploča (*Lex duodecim tabularum*), prve kodifikacije rimskoga prava iz 5. st. pr. Kr.⁹⁹ Na taj se način upućuje na rimski građanski ideal kao onaj vrijedan nasljedovanja, a dubrovački se Senat dovodi u izravnu vezu s rimskim precima.¹⁰⁰ Izbor sadržaja, stil oblikovanja teksta i odabir klasične kapitale kao vrste pisma pobuđuje antičku epigrafiju iz njezine srži.¹⁰¹ Međutim nije jedini natpis koji se daje uočiti na kipu *Sacra Mens* onaj na svitku. Razmjerno je dugo u literaturi ostao nezamijećen ili barem

⁹⁴ Usp. Cvito Fisković, 1988., 138–139.

⁹⁵ Stanko Kokole, 1990., 663–698; Stanko Kokole, 1996., 240.

⁹⁶ Usp. Stanko Kokole, 1990., 665–666; Isto, 1996., 240.

⁹⁷ Usp. Stanko Kokole, 1990., 668–667; Isto, 1996., 238–239.

⁹⁸ Da se na natpisu radi o pohvali dubrovačkome Senatu smatra Cvito Fisković, kojemu promiče daljnja analiza značenja sadržaja natpisa u odnosu na njegov položaj. Usp. Cvito Fisković, 1988., 138.

⁹⁹ Usp. Stanko Kokole, 1996., 235; Zakonik dvanaest ploča. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66762> (pregledano 2. rujna 2023.).

¹⁰⁰ Usp. Stanko Kokole, 1996., 236.

¹⁰¹ Usp. isto.

neproučen natpis na postolju anđeoskoga kipa isklesan u grčkoj kapitali koji glasi: „IEPA BOYAH“ (HIERA BOULE) što bi u doslovnome prijevodu s grčkog značilo Božansko vijeće.¹⁰² S obzirom na to da je gotovo sigurno autor natpisa na svitku Cirijak iz Ankone, dalo bi se pretpostaviti da je zaslužan i za grčki natpis s postolja kipa. Naime među sačuvanim je dijelovima Cirijakovih dnevničkih zapisa zapisano kako je posjetio grčki otok Thasos gdje se u svojim arheološkim istraživanjima posebice zainteresirao za jedan fragmentarni kip pronađen u luci Thasosa. Navedeni je kip nacrtao, a crtež popratio kratkim opisom na latinskom: „Statua marmorea et eximia arte fabrefacta apud Thasii portus vestibulum nuper a Francisco Gatalusio principe erecta. Olim vero Thasiorum consilii simulacrum fuisse sua ad basim insculpta antiqua inscriptione patet.“¹⁰³ Iako izvorni crtež i sami kip nisu sačuvani, zahvaljujući dvama petnaestoljetnim kopijama, poznato je kako je kip otprilike mogao izgledati.

¹⁰² Usp. Stanko Kokole, 1990., 677 i dalje; Isto, 1996., 245.

¹⁰³ Kokole donosi engleski prijevod popratnoga teksta, no donosim vlastiti prijevod na hrvatski: Mramorni kip, oblikovan u najfinijem stilu, nedavno podignut iz prilaza luci Thasosa od strane princa Francesca Gattalusija. S antičkoga natpisa uklesanog na bazi očito je nekoć bio lik vijeća Thasijanaca. Usp. Stanko Kokole, 1996., 245.



Slika 15. Prema Cirijaku Ankonskom: Kip *Iera Bouλή*, crtež, knjižnica u Bodleianu, Oxford.

Radi se o ženskoj polunagoj sjedećoj figuri kojoj nedostaju ruke, smještenoj na pravokutnoj bazi u koju je uklesan natpis: *ΙΕΡΑ ΒΟΥΛΗ*, istovjetan onome na bazi *Sacra Mens*.¹⁰⁴ Saznanjem o Cirijakovu putovanju u Grčku i navedenim otkrićem, može se otkloniti mogućnost da je natpis, pa onda i sami kip, nastao za vrijeme njegova boravka u Dubrovniku između 1443. i 1444. jer je kip na Thasosu otkrio tek 10. rujna 1444. godine. Iako nema službenih potvrda točne datacije nastanka skulpture *Sacra Mens*, vremenski bi se okvir mogao suziti na zimu 1448–1449, kada je Cirijak najvjerojatnije ponovno posjetio Dubrovnik na putu iz Grčke prema Italiji.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Usp. isto, 247.

¹⁰⁵ Usp. Stanko Kokole, 1996., 247–248.

4. 6. Konzole ulaznoga trijema Kneževa dvora

Petru Martinovu se pripisuju i četiri konzole trijema – prva, treća i peta te ona na sjevernome uglu trijema. Na prvoj konzoli nalaze se tri naga dječaćića, smještena na gotičkom biljnom vijencu, pokrenutih i pomalo povijenih tijela koja kao da nose trijem Dvora. Naga, krupna i snažna dječaćića tjelešca upućuju na tipični motiv renesansnoga pozivanja i oslanjanja na antičku baštinu – motiv *putta*.¹⁰⁶ Ti renesansni likovi golišavih dječaćića, snažnih udova i ispupčenih obliha trbušćića te punašnih i obliha obraza, koji vizualno nose svod trijema, a koji se skladno spajaju s kovrčastim gotičkim lišćem i cvijećem na kojemu stoje, po svemu sudeći, označavaju prvu pojavu renesanse, ne samo u Dubrovniku, već i na području Dalmacije uopće. Iako se ta zasluga dugo pripisivala Jurju Matijevu Dalmatincu na temelju njegovih *putta-nosača* natpisa na krstionici šibenske katedrale iz 1443. godine, ugovorom iz 1439. godine kojime su se kipari Ratko Ivančić i Radonja obavezali izraditi rebra i okvire svodova predvorja Kneževa dvora, potvrđeno je da su konzole predvorja, po svoj prilici, već tada bile dovršene.¹⁰⁷ Iako se motiv *putta* pojavljuje već u srednjovjekovnim vizualijama, Petar Martinov ga je u našoj umjetnosti po prvi put iskoristio „u duhu i obliku ranoenesansnoga žanra“.¹⁰⁸ Valjalo bi stoga zaključiti da je upravo pročelje Kneževa dvora, na kojemu je radio Petar Martinov iz Milana, mjesto prve pojave rane renesanse na našoj obali, odnosno „gotičko renesansnog sloga“.¹⁰⁹ Renesansna tjelesnost nagih dječćaka, tj. *putta*, upućuje na to da je Petar mogao poznavati firentinska vrela s početka *quattrocenta* s obzirom na to da se slično oblikovani *putti*, atribuirani Niccolou di Pietru Lambertiju i Naniju di Bancu, mogu naći na konzoli zapadnoga prozora sjeverne apside firentinske katedrale.¹¹⁰

¹⁰⁶ Usp. Milan Pelc, 2007., 321.

¹⁰⁷ Usp. Cvito Fisković, 1988., 102–103.

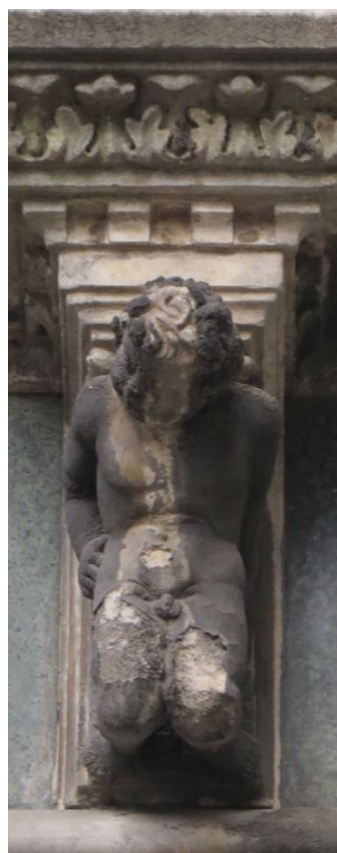
¹⁰⁸ Usp. Milan Pelc, 2007., 321–322.

¹⁰⁹ Usp. Cvito Fisković, 1988., 103.

¹¹⁰ Usp. Milan Pelc, 2007., 322.

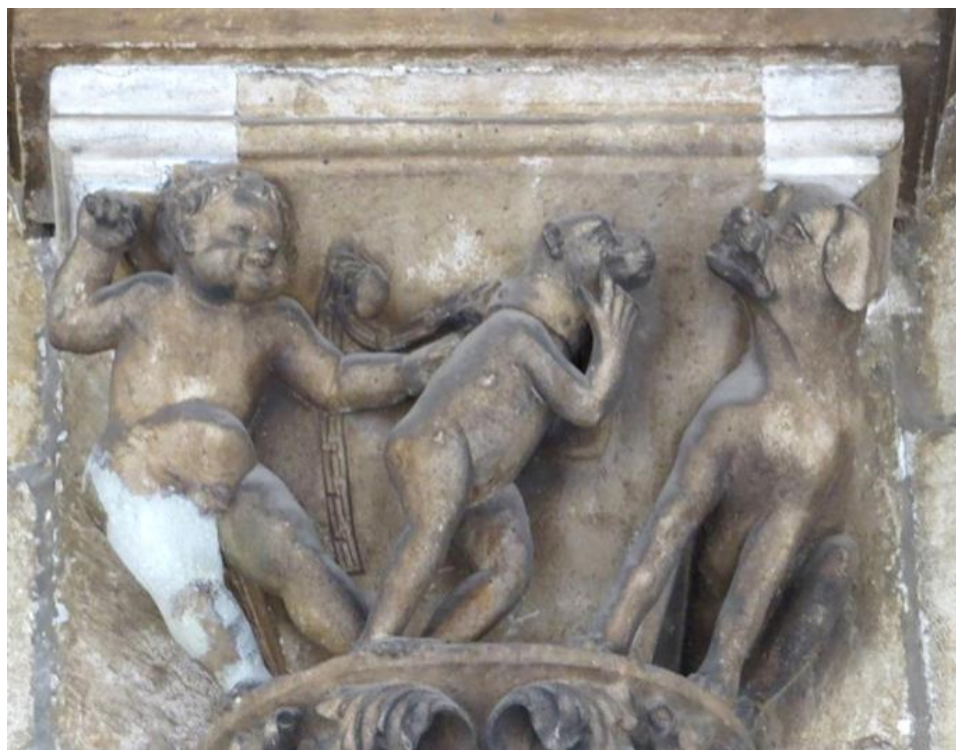


Slika 16. Petar Martinov iz Milana, *Putti-nosači*, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik



Slika 17. Niccolò di Pietro Lamberti i Nanni di Banco, *Putti*, početak XV. stoljeća, katedrala Santa Maria del Fiore, zapadni prozor sjeverne apside, Firenca

Na trećoj konzoli trijema uklesan je zanimljiv prikaz nagoga dječčića, identično oblikovanog kao *putti* s prve konzole, sa snažnim rukama i nogama, izraženim trbuščićem, punim obrazima i kovrčavom kosom. Dječak u ruci drži lanac kojime je svezano neko čovjekoliko biće s majmunskom maskom na glavi za koju se drži desnom rukom. Živahni i nasmijani dječčić isturen je prema rubu konzole i kao da izaziva velikog psa, koji je u sjedećem i nepokretnom položaju smješten pak na suprotnome kraju konzole. Figure dječčića i psa ponešto su većih dimenzija od čovjekolika bića s maskom koje svojom fizionimijom ne odaje dojam snage kao tijelo dječaka. S obzirom na to da je u profanoj ikonografiji prikaz psa mogao nositi pozitivno, ali i negativno značenje, došlo se do zaključka da je na ovoj konzoli alegorijski prikazan povijesni položaj Dubrovačke Republike koja je počesto skrivala svoje prave namjere, odnosno svoje lice, baš kao biće s majmunskom maskom, u međunarodnim političkim odnosima.¹¹¹ Dubrovačka se Republika koristila lukavstvima kako bi se oduprijela jačim silama, što je opravdano oponašanjem iskrivljene zbilje.¹¹²



Slika 18. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik

¹¹¹ Usp. Igor Fisković, 2016., 112.

¹¹² Usp. isto.

Na petome po redu kapitelu trijema isklesan je dinamični prikaz borbe između polunagoga muškarca i zmaja. Polunagi muškarac isturen je prema rubu konzole, u desnoj ruci drži nekakvo oružje, a u lijevoj okrugli štiti na koji krilati zmaj riga vatru. Ratnikova figura svojim oblikovanjem podsjeća na *putte* s prve konzole – snažna je, zaobljena i dinamična. Prikaz je smješten na polukrugu kasnogotičkoga lišća i spaja ranorenesansni stil s kasnogotičkom podlogom. Sukob dviju figura simbolizira opću srednjovjekovnu temu sukoba između *Dobra* i *Zla*, u kojoj je predviđena pobjeda dobre strane.¹¹³



Slika 19. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435. Knežev dvor, Dubrovnik

Na sjevernome uglu trijema, na nešto zbijenijem polukapitelu prikazane su figure nagoga dječaka i medvjeda u *klinču*, no nije posve jasno bore li se ili grle. Dječak i medvjed, koji su u raskoraku, spajaju se točno na sredini prijelaza dvaju stranica. Tijelo dječaka opet ponavlja oblo renesansno oblikovanje tjelesa s prethodno opisanih konzola, karakteristično za Petra Martinova. Prikaz koji je kao i ostali, smješten na kasnogotičkom kovrčavom lišću, opet upućuje na Petrovo vješto povezivanje kasnogotičkih motiva s ranorenesansnim figurama.

¹¹³ Usp. isto, 111.



Slika 20. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik

Konzolama su, u literaturi, pridružena i moguća odgovarajuća ikonografska tumačenja, koja se pak vežu za mitološke i astronomsko-astrološke aluzije. Prvu se konzolu, na kojoj su isklesani *putti*-nosači, teško može dovesti u vezu s kakvom mitološkom tematikom, odnosno konkretnom fabulom te se, po svemu sudeći, radi o samostalnim figurama *putta* koje ne uprizoruju nikakvu osobitu priču i od veće su figuralne i stilske važnosti nego li ikonografske. U ostalim se pak trima konzolama daju iščitati konkretne mitološke konotacije. Trećoj konzoli, na kojoj se nalaze tri figure, dvije čovjekolike i jedna animalna, pridodaje se moguća mitološka tematika. Moguće je da čovjekoliko biće s, u ovome tumačenju psećom, a ne majmunskom maskom, predstavlja boga Hermesa (Merkura) koji se često prikazuje kao psoglav.¹¹⁴ Iako je teško potvrditi takvu ikonografiju, jer je malo vjerojatno da bi se boga Hermesa prikazalo svezanoga u lancima, ostaje otvorena mogućnost da se radi o njegovu lukavstvu pomoću kojeg je, prema mitu, uspio

¹¹⁴ Usp. Ivo Babić, 2010., 174.

oteti zlatnoga psa.¹¹⁵ Ipak, moguće je da se radi i o šaljivome prizoru sa životinjama. Takvi su bili popularni u srednjovjekovnome kiparstvu, a u ondašnjoj su književnosti za uzor uzimali Ezopove i istočnjačke basne.¹¹⁶ Konzola s prikazom ratnika u borbi sa zmajom možda prikazuje tzv. junaka Međedovića koji je nastao združivanjem žene i medvjeda, možda Kadma koji je porazio Aresova zmaja i postao ilirski vladar, a možda i Herakla u borbi sa zmajem.¹¹⁷ Posljednja spomenuta konzola, ona s prikazom dječaka i medvjeda u zagrljaju, dobila je bogato i odista zanimljivo ikonografsko tumačenje u literaturi. Prva moguća poveznica jest s već spomenutim junakom Međedovićem, pa bi u tom slučaju konzola prikazivala medvjeda i Međedovića.¹¹⁸ S obzirom na to da se ipak radi o pučkome mitu iz zaleđa, malo je vjerojatno da su Dubrovčani baš taj prizor odlučili smjestiti na svoju najreprezentativniju profanu građevinu. Ipak, uočeno je kako se od svih životinjskih figura na Kneževu dvoru najčešće pojavljuje upravo medvjed, što predstavlja stanovitu zanimljivost.¹¹⁹ Drugo je pak ikonografsko tumačenje usmjereno na prikaz sodomije, odnosno spolnoga združivanja čovjeka i životinje te se u ovome slučaju interpretira kao odnošaj između vlastelinke i velikoga psa.¹²⁰ Tematiziranje odnosa između žene i životinje zastupljeno je u antičkim i srednjovjekovnim imaginacijama, a iznimno su popularne i raširene priče o potomku žene i medvjeda – Jeanu d'Oursu.¹²¹ Prikaz konzole dade se dovesti u vezu s dvama mitovima – o nimfi Kalisti koja se preobrazila u medvjedicu, i o Polifonti koja je općila s medvjedom. Nimfa Kalista, odnosno Najljepša, prekršila je zavjet o čistoći zbog čega ju je božica Dijana kaznila pretvorivši je u medvjedicu. Nakon što ju je vlastiti sin Arkas gotovo usmrtio tijekom lova, ne znajući o komu se radi, Jupiter ih oboje pretvorio u zviježđa – Kalistu u *Ursa major*, a Arkasa u *Arktophylax*.¹²² Priča o Kalisti bila je iznimno popularna i u srednjovjekovnim i renesansnim književnim djelima, stranim, ali i domaćim¹²³, a pojavljuje se i u kiparstvu i slikarstvu onoga doba.

¹¹⁵ Usp. isto.

¹¹⁶ Usp. isto, 172.

¹¹⁷ Usp. isto, 170–172.

¹¹⁸ Usp. isto, 168.

¹¹⁹ Usp. isto.

¹²⁰ Usp. isto.

¹²¹ Usp. isto.

¹²² Usp. isto, 169.

¹²³ Hvarski renesansni književnik Petar Zoranić uvodi priču o Kalisti u svoje djelo *Planine*, a lik se Kaliste pojavljuje

Iako je moguće da je ta popularna priča dospjela i na figuralni ukras Kneževa dvora, čini se ipak da dječak i medvjed s dubrovačke konzole nisu u sukobu. Moguće je stoga da se radi o priči o Polifonti, zapisanoj u Ovidijevim *Metamorfozama*, koja se po kazni zbog nepoštivanja Afrodite zaljubila u medvjeda i rodila mu sinove koji su pak pretvoreni u ptičurine.¹²⁴

i u Marulićevu opusu. Usp. isto.

¹²⁴ Usp. isto, 170.

5. Mala česma

U kolovozu 1438. godine dubrovačka je vlada donijela odluku o izgradnji male česme, na kraju Place, uz Arsenal, koja bi urbanističkome prostoru, uz već započetu Veliku česmu, podarila ravnotežu. Za arhitekta projekta za izgradnju česme izabran je Onofrio della Cava, već poznat po svojoj graditeljskoj djelatnosti u ondašnjem Dubrovniku koji je zaslužan za izgradnju vodovoda. Della Cava je 9. listopada sklopio ugovor o izgradnji česme, zajedno s kiparom Petrom Martinovim iz Milana, a Petar Martinov je pak 15. travnja 1441. godine sklopio ugovor s Onofrijem u kojemu se obvezao isklesati čitav kiparski ukras za malu česmu.¹²⁵

Već u zapisima iz 15. stoljeća spominju se velika i mala česma kao važna i reprezentativna mjesta u Dubrovniku oko kojih se okupljaju građani i stranci kako bi se osvježili, razgovarali, prali rublje, bavili se trgovinom i štošta drugo. Osim po svojoj funkcionalnosti, česme se u djelima onih koji Dubrovnik posjećuju ili kroz njega prolaze na svojim putovanjima, opisuju kao iznimno estetski privlačne. Posebice je o njima bilo riječi stoga što takvih česmi u to doba nije bilo na dalmatinskoj obali.¹²⁶ Dubrovačka je vlada izrazito držala do svojih izvora vode, pa su se tako strogo kažnjavali svi oni koji bi te izvore oštetili ili onečistili.¹²⁷

Petar Martinov je skulpturalni ukras male česme podredio namjeni, ali i kontekstu u kojemu je ona smještena. Kao uzor mu je, ili barem jedan od njih, po svoj prilici poslužila velika i razmjerno složenija trinaestostoljetna česma koju je izgradio Giovanni Pisano zajedno sa svojim pomoćnicima u susjednoj Italiji, u Perugi.¹²⁸ Mala česma smještena je bočno uz zid Arsenala, no njezin je položaj dovoljno istaknut i primjetan. Kompozicija česme mogla bi se podijeliti na tri dijela: gornji dio iz kojega se voda slijeva u središnji bazen, te središnji dio iz kojega se pak voda slijeva u donji, znatno veći bazen. Gornji dio česme čini vrh tordiranog izljebanog stupića iz kojega se voda slijeva u četiri renesansne školjke, kakve se pojavljuju na Verrocchijevoj česmi u dvorištu Palazzo Vecchio, u Firenci.¹²⁹ Ispod školjaka nalaze se četiri dupina, usmjerena prema dolje i priljubljena uz središnji stupić iz čijih usta izlaze vodoskoci u središnji, manji bazen. Na

¹²⁵ Usp. Cvito Fisković, 1988., 113.

¹²⁶ Usp. isto, 114.

¹²⁷ Usp. isto.

¹²⁸ Usp. isto, 116.

¹²⁹ Usp. isto, 118.

oktogonalnom središnjem bazenu, zaključenom jednostavnim vijencem, isklesano je osam ljudskih maski iz čijih usta, kroz pipke, pak izlazi voda koja se slijeva u donji, veliki bazen. Ljudske su glave raznolike, sve odreda napuhnutih obraza, neke s kapama na glavama, a neke bez njih. Poviše isklesanih glavica isklesan je tipični kasnogotički motiv kovrčavog lišća, karakterističan za stil Petra Martinova. Središnji je bazen postavljen na kapitelu na kojemu su u visokome reljefu isklesana četiri gola dječaka u čučnju, svaki usmjeren na drugu stranu, snažnih i punih tjelesa, oblikovani u ranorenesansnome duhu. Između njihovih figura također je umetnuto kasnogotičko lišće. Donji dio čini veliki bazen ograđen oktogonalnom ogradom koju čine ravne ploče obrubljene gotičkim zupcima i spojene vijencem. Na svakoj ploči ograde uklesana je po jedna stojeća renesansna gola ljudska figura u plitkome reljefu. Na šest ploča prikazani su goli dječaci ili mladići, a na dvama gole žene u svojoj renesansnoj punašnosti i snazi tijela. Svaki lik sadržajno je povezan s vodom, pa tako figure na boku, leđima ili ramenima nose mijeh s vodom, peru se, nose sazrelo voće u košarici ili pak koračaju kroz šumu. Prikazi su usmjereni na tešku i mukotrpnu praksu opskrbe vodom prije negoli je vodovod izgrađen i voda dovedena u grad.¹³⁰ Dvije se ploče nalaze iznimno blizu niše ispred koje je česma, što otežava njihovo proučavanje, a stražnja je ploča znatno oštećena, stoga je zamijenjena novom, i pohranjena u muzeju.¹³¹

Petar Martinov je u ovome djelu upotrijebio kasnogotički jezik usvojen tijekom svojega obrazovanja, no spojio ga je s renesansnim idealom ljudskoga tijela u svojoj punašnosti, mladosti i snazi te prilagodio kontekstu i namjeni. Dade se uočiti da mala česma još jače odiše renesansnim slogom i da on natkriva onaj kasnogotički, u odnosu na veći dio skulpture Kneževa dvora na kojoj i dalje dominira meki kasnogotički stil. Nije to slučajnost uzme li se u obzir da je česma dio svjetovnog i svima dostupnog konteksta, smještena u žarište urbanoga života svih građana i negrađana Dubrovačke Republike, u odnosu na kovencionalni okvir Kneževa dvora i onoga što on predstavlja. Upravo je stoga Petar Martinov odabrao klesati renesansne likove u duhu humanističkoga svjetonazora. Zbog smještaja i namjene rada mogao je uključiti, uz gola dječaka tjelesa koja se pojavljuju i na konzolama Dvora, i gola ženska tjelesa, koja nikome nisu smetala.

Iako u ugovoru iz 1442. stoji da je za izradu skulpture česme bio zadužen Petar Martinov iz Milana, u literaturi se pojavljuje pretpostavka da je na česmi mogao raditi još jedan majstor, pa čak i pokojni pomoćnik. Naime, Vladimir Gvozdanić, u već spomenutu radu o Petru Martinovu

¹³⁰ Usp. isto, 118.

¹³¹ Usp. Vladimir Gvozdanić, 1975., 120.

i Francescu Laurani, analizira i opisuje različito oblikovanje figura male česme. Primjećuje dva različita stila u oblikovanju što ga navodi na mišljenje kako su na česmi radila dva majstora – Petar Martinov iz Milana i već spominjani Francesco Laurana.¹³² Petru Martinovu, kojemu daje oznaku „prve ruke“, pripisuje dva figuralna reljefa s glavnog oktogonalnog bazena – dva naga dječaka u pokretu, od kojih jedan drži samo štap u ruci, a drugi štap na kojemu visi užetom svezan mijeh s vodom. Pripisuje mu i šćućurene atlante ispod središnjega bazena te dio ljudskih maski sa središnjega bazena.¹³³ Navedene figure povezuje isti stil klesanja – oštar i pomalo krut, s preciznim i oštrim rubovima, koji se pak razlikuje od stila klesanja „druge ruke“ – Francesca Laurane.¹³⁴ Laurani pripisuje preostale reljefe glavnoga bazena, s tim da za tri reljefa kao mogućnost navodi da su ih oblikovali anonimni asistenti uz pomoć Laurane, a potom i dio ljudskih maski središnjega bazena.¹³⁵ Lauranin stil razlikuje od Petrovog tako što ga opisuje kao mekan, prozračan i znatno obliji.¹³⁶ Kao i za prethodno spomenuta djela koja Gvozdanović pripisuje Laurani, ni za skulpture male česme ne može se sa sigurnošću potvrditi da ih je Laurana doista radio, s obzirom na to da njegov boravak u Dubrovniku nije potvrđen.

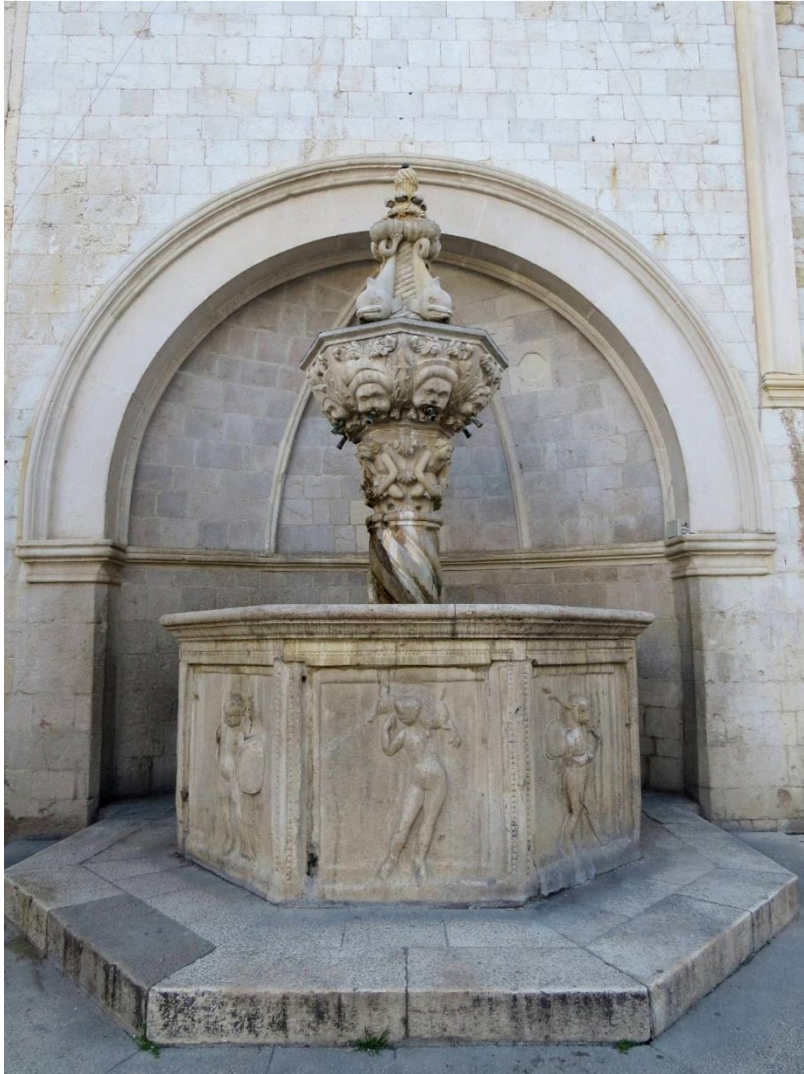
¹³² Usp. isto, 113–123.

¹³³ Usp. isto, 121.

¹³⁴ Usp. isto.

¹³⁵ Usp. isto.

¹³⁶ Usp. isto.



Slika 21. Petar Martinov iz Milana, *Mala česma*, 1442, Stradun, Dubrovnik



Slika 22. Petar Martinov iz Milana, reljefi na *Maloj česmi*, 1442, Stradun, Dubrovnik



Slika 23. Petar Martinov iz Milana, reljefi na *Maloj česmi*, 1442, Stradun, Dubrovnik

6. Slavoluk Alfonsa Aragonskog u Napulju

Početak 1452. godine napuljski kraj Alfonso Aragonski šalje zamolbu vladi Dubrovačke Republike da mu na dvor pošalje kipara Petra Martinova kako bi sudjelovao u izradi slavoluka na Castel Nuovu, u čast njegova osvajanja Napulja 1442. godine.¹³⁷ Dubrovčani su se na tu zamolbu na prvu oglušili, pa čak i financijski onemogućili majstora Petra Martinova kako ne bi napustio grad.¹³⁸ Kralj ponovno šalje pismeni zahtjev, 3. lipnja 1452, da se Petra hitno oslobodi i da mu se dopusti odlazak u Napulj kako bi izvršio neke radove.¹³⁹ Netom prije toga, 3. svibnja 1452. godine, Dubrovačko vijeće Umoljenih prihvaća zahtjev napuljskoga kralja, razrješava Petra Martinova dužnosti i odobrava njegov odlazak iz Dubrovnika.¹⁴⁰

Ime se Petra Martinova u Napulju spominje prvi put tek 17. srpnja 1453. godini, vezano uz rad na slavoluku, stoga je najvjerojatnije da se iz Dubrovnika odselio u drugoj polovici 1452. godine ili pak u prvoj polovici 1453. godine.¹⁴¹ Prije Petrova dolaska, na kulama napuljskoga kaštela, u razdoblju između 1451. i 1453. godine, radio je Onofrio della Cava, koji je možda i predložio kralju Alfonsu Aragonskome da uključi Petra Martinova u rad na slavoluku, s obzirom na to da je s njim surađivao na Kneževu dvoru u Dubrovniku i uvjerio se u njegovu kiparsku vještinu i sposobnost.¹⁴² U istoj potvrdi o plaćanju za rad na slavoluku iz 1453. prvi se put spominje i ime Franje Vranjanina u Napulju.¹⁴³ Ideju za izgradnju slavoluka osmislio je sam kralj Alfonso Aragonski, nakon pobjede kod Napulja 1442. godine i ulaza u grad 26. veljače 1443. godine.¹⁴⁴ Iako je slavoluk primarno trebao stajati kao samostalan spomenik ispred Katedrale, odlučeno je da će biti smješten između dviju kula tvrđave – *Torre della Guardia* (stražarske kule) i *Torre di Mezzo* (središnje kule).¹⁴⁵

¹³⁷ Usp. Cvito Fisković, 1988., 140.

¹³⁸ Hanno-Walter Kruft, 2006., 35.

¹³⁹ Usp. isto.

¹⁴⁰ Usp. Cvito Fisković, 1988., 140.

¹⁴¹ Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006., 35.

¹⁴² Usp. isto.

¹⁴³ Usp. isto.

¹⁴⁴ Usp. isto.

¹⁴⁵ Usp. isto.

Kao autor nacrtu cjelokupnoga slavoluka u literaturi se navodi Petar Martinov iz Milana, ali gdje i Franjo Vranjanin. O tomu da bi Petar Martinov mogao biti autor nacrtu napuljskoga slavoluka svjedoči, posrednim putem sačuvan, latinski natpis s obiteljskog grba Petra Martinovog iz napuljske crkve Santa Maria la Nova u kojemu stoji kako je Petar zbog podizanja slavoluka i izvedbe mnogih kiparskih djela od kralja Alfonsa dobio plemićku titulu, a od crkve grobnicu za sebe i svoje potomke.¹⁴⁶ Natpis je izgubljen tijekom izgradnje crkve u 16. stoljeću, a njegov tekst zabilježio je talijanski povjesničar Giovanni Antonio Summonte (1538/42–1602) i on glasi ovako: „PETRUS MARTINO MEDIOLANESIS OB TRIUMPHALEM ARCIS NOVAE ARCUM SOLERTER STRUCTUM, ET MULTA STATUARIAE ARTIS SUO MUNERE HUIC AEDIPAE OBLATA A DIVO ALPHONSO REGE IN EQUESTREM AD SACRA ORDINEM, ET AB ECCLESIA HOC SEPULCRO PRO SE AC POSTERIS SUIS DONARI MERUIT MCCCCLXX.“¹⁴⁷ Summonteov je podatak po svojoj prilici vjerodostojna, a uzme li se u obzir i količina napora koji je kralj Alfonso uložio u to da Petar dođe na napuljski dvor, teško je posumnjati u to da je Petar Martinov bio zadužen za izradu nacrtu trijumfalnoga slavoluka.

Slavoluk je Franji Vranjaninu atribuirao već napuljski humanist Pietro Summonte (1463–1526) u pismu Marcantoniju Micheleu iz 1524. godine.¹⁴⁸ U tome pismu navodi Vranjanina kao jedinog autora slavoluka, odnosno izostavlja sve ostale majstore koji su na slavoluku radili, pa samim time i Petra Martinova iz Milana. Moguće je da do toga dolazi zbog toga što u vrijeme nastanka i slanja pisma Vranjanin bio najpoznatiji umjetnik koji je radio na napuljskome slavoluku, dok ime Petra Martinova pada u zaborav.¹⁴⁹

Ipak, izgleda da ideja o postavljanju slavoluka između dviju kula kaštela nastaje i prije Petrova dolaska u Napulj. Tomu svjedoči roterdamski crtež koji se pripisuje Pisanellu ili pak njegovoj radionici.¹⁵⁰ Crtež koji ne odaje dojam kao da je rad arhitekta, daje se povezati sa smještajem slavoluka na ulaz u Castel Nuovo. S obzirom na to da je Pisanellova djelatnost u Napulju datirana u 1449. godinu, može biti da ga je kralj Alfonso priupitao za savjet oko izvedbe

¹⁴⁶ Usp. isto, 36.

¹⁴⁷ Isto.

¹⁴⁸ Usp. isto.

¹⁴⁹ Usp. isto, 37.

¹⁵⁰ Usp. isto.

tako zahtjevna arhitektonska zahvata, uzme li se u obzir da godine 1450/51. započinju radovi na kulama pročelja.¹⁵¹ Spomenuti crtež spaja kasnogotičke oblike s ranorenesansnim elementima koji su, po svoj prilici, bili neprihvatljivi kralju Alfonsu, s obzirom na to da je on pri ponovnoj gradnji kaštela proučavao Vitruvijev traktat *O arhitekturi (De Architectura)*.¹⁵² Ipak, Vitruvijev traktat ne govori ništa o izgradnji slavluka. Valjalo je pronaći rješenje *all'antica* za nezgodan smještaj slavluka između dvaju kula, a uzora za takvo rješenje u antici nije bilo.¹⁵³ Prema Pisanellovu crtežu, na kojemu dominira frontalna konjanička statua u gornjoj niši slavluka, koja izlazi iz niše u prostor, može se zaključiti da je Alfonso poznavao Donatellovu slavnu skulpturu Gattamelate u Padovi koja je dovršena 1450. te da je namjeravao povezati slavluk s dominantnom konjaničkom skulpturom, što je bilo moguće izvesti samo u bronci.¹⁵⁴ Kralj Alfonso je pokušao dovesti Donatella na Napuljski dvor, a sam je Donatello započeo izradu konjaničke skulpture za slavluk, no projekt ipak nije realiziran.¹⁵⁵

Kralj Alfonso, kao što je spomenuto, iznimno se potrudio oko dovođenja Petra Martinova u Napulj. Milanski se kipar na putu prema Napulju susreo sa slavlukom Sergijevaca u Puli, koji je postao uzor za donji dio napuljskoga slavluka.¹⁵⁶ Petar Martinov je, po svemu sudeći, s namjerom detaljno proučio slavluk Sergijevaca i dobrim dijelom prema njemu oblikovao nacrt za slavluk u Napulju. Uspješno je riješio problem smještaja i vertikalnosti slavluka uvođenjem friza s motivom Alfonsove pobjedničke povorke u funkciji veznoga elementa. Gornji je dio slavluka projektirao po uzoru na Trajanov slavluk u Beneventu, a antika je kao uzor svoje mjesto zauzela na razini forme.¹⁵⁷

Ipak, najvažnije pitanje koje se nameće jest koliki je udio Petra Martinova u radu na slavluku. Iz izvora je poznato da su se radovi na slavluku odvijali, u prvoj fazi, između 1453. i 1458. godine u kojoj kralj Alfonso Aragonski umire. Nakon Alfonsove smrti radovi na slavluku na relativno kratak vremenski period bivaju obustavljeni te se nastavljaju za vrijeme Alfonsova

¹⁵¹ Usp. isto, 38.

¹⁵² Usp. isto.

¹⁵³ Usp. isto.

¹⁵⁴ Usp. isto.

¹⁵⁵ Usp. isto.

¹⁵⁶ Usp. isto, 39.

¹⁵⁷ Usp. isto.

nasljednika Ferrantea I. od 1465. do 1471. godine kad je slavluk dovršen.¹⁵⁸ Potvrđeno je da je na slavluku radilo osam kipara: Andrea dell' Aquila, Antonio Chellino, Domenico Gagini, Francesco Laurana, Isaia da Pisa, Petar Martinov iz Milana i Pere Johan.¹⁵⁹ S obzirom na to da kipari nisu bili isplaćivani za pojedine radove na slavluku, atribucija skulptura pojedinim majstorima provedena je na temelju stilske analize. Od svih majstora koji su u prvoj fazi radili na slavluku, jedini je Petar Martinov na slavluku radio i u drugoj fazi njegove izgradnje, što potvrđuju zapisi o isplatama za rad od 1465. do 1471. godine.¹⁶⁰



Slika 24. Slavluk Alfonska Aragonskog, Castel Nuovo, Napulj

¹⁵⁸ Usp. isto, 40.

¹⁵⁹ Usp. isto.

¹⁶⁰ Usp. isto, 40–41.

Vanjskim dijelom slavluka dominira veliki friz s prikazom Alfonsove pobjedničke povorke te se upravo na njemu dade prepoznati Petrova ruka, posebice u lijevom dijelu.¹⁶¹ Središnji dio friza čini figura kralja Alfonsa u sjedećem položaju na pobjedničkim kolima, ispod kojega se nalazi čitava povorka. Figura kralja Alfonsa uspješno je atribuirana Petru Martinovu na temelju stilske analize. Stil oblikovanja odjeće, lica i kose podsjeća na stil oblikovanja jednog mramornog portretnog poprsja Alfonsova nasljednika Ferrantea iz Louvrea te lijeve skupine figura s reljefa Ferranteove krunidbe na unutrašnjem dijelu slavluka, a koja se pripisuje Petru Martinovu i kojoj će biti više riječi u nastavku rada.¹⁶² Ispod skulpture Alfonsa, nalaze se dva pomoćnika koji nose kraljev baldahin i koja su stilski srodna kraljevoj skulpturi pa se također pripisuju majstoru Petru. Način pomalo oštrog oblikovanja odjeće podsjeća na odjeću građana s Eskulapova polukapitela, baš kao što teška i naborana draperija na skulpturi kralja Alfonsa podsjeća na Eskulapovu.¹⁶³ Ipak, oblikovanje glave desne figure ponešto odudara od Petrova stila, pa je moguće da je za nju zaslužan netko od majstora suradnika.¹⁶⁴ Iza pobjedničkih kola kralja Alfonsa isklesana je skupina baruna koji prate povorku. Deset zgusnutih figura prepoznatljive odjeće i oblikovanja glave i kose pokazuju stil Petrove ruke te su srodni figurama s već spomenuta reljefa Ferranteove krunidbe pa mu se također atribuiraju.¹⁶⁵ Dvije skupine figura isklesane su na lijevoj i desnoj edikuli, pored reljefa kralja Alfonsa na pobjedničkim kolima. Na lijevoj su edikuli isklesani stanovnici Napulja te slabije vidljive figure tuniškoga poslanstva i kao posljednja figura s desne strane reljefa bradati Tunžanin. Gotovo sve figure pokazuju značajke Petrova stila, pa bi mu se mogle pripisati, no figura Tunžanina svojom ekspresijom i načinom klesanja, posebice brade, odskače od ostalih figura i pripisuje se Petrovu suradniku Franji Vranjaninu.¹⁶⁶ Za desnu stranu friza većinski zaslužni majstori Domenico Gagini i Isaia da Pisa.¹⁶⁷ Nešto veći problem predstavljala je atribucija reljefa skupine puhača koja se nalazi na početku povorke, na desnoj

¹⁶¹ Usp. isto, 41.

¹⁶² Usp. isto, 40–41.

¹⁶³ Usp. isto, 41.

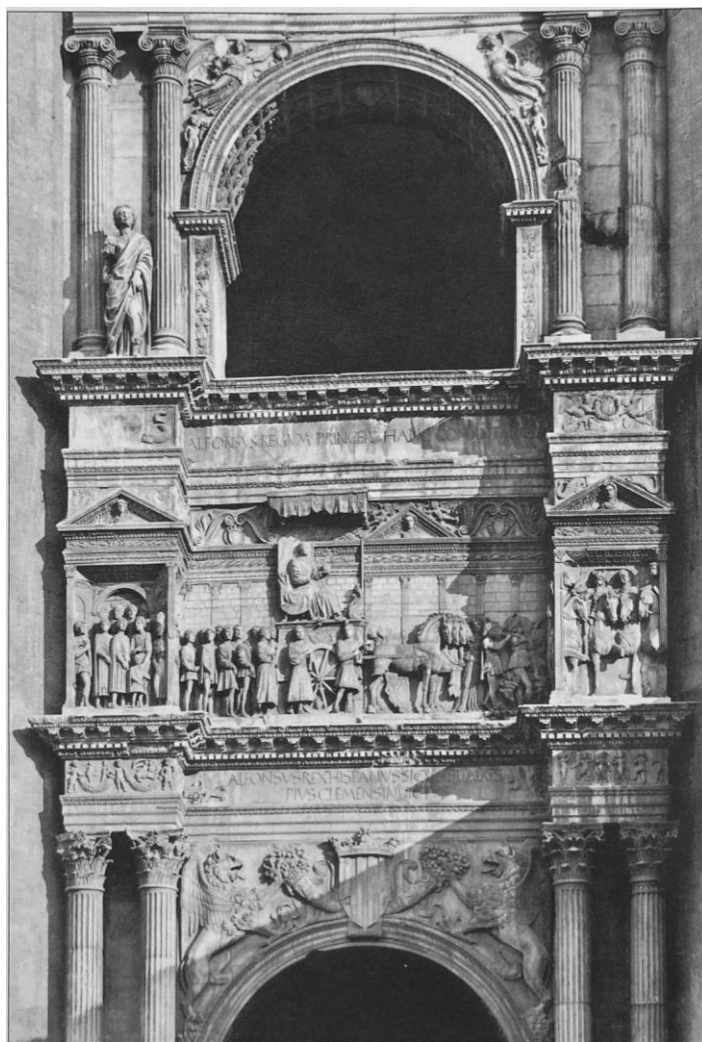
¹⁶⁴ Usp. isto, 42.

¹⁶⁵ Usp. isto.

¹⁶⁶ Usp. isto, 43, 49.

¹⁶⁷ Usp. isto, 43.

edikuli friza. Skupina se puhača s desne edikule dugo formalno povezivala sa skupinom crteža neznanoga autorstva pod nazivom *Codex Vallardi (Album Rosso)*, iz Pisanellova kruga, međutim izravna poveznica spomenutih crteža i skulptura puhača nije potvrđena.¹⁶⁸ No, stilskom se analizom utvrdilo kako glave puhača svojim oblikovanjem podsjećaju na maske napuhnutih obraza s Male česme u Dubrovniku za koje je zaslužan Petar Martinov.¹⁶⁹ Konji koje jašu puhači stilski su podudarni konjima koji vuku Alfonsova pobjednička kola i pripisuju se Isaiji da Pisa kao i glave glazbenika s obaju rubova desne edikule.¹⁷⁰



Slika 25. Detalj slavoluka Alfonsa Aragonskog, Castel Nuovo, Napulj

¹⁶⁸ Usp. isto, 44.

¹⁶⁹ Usp. isto.

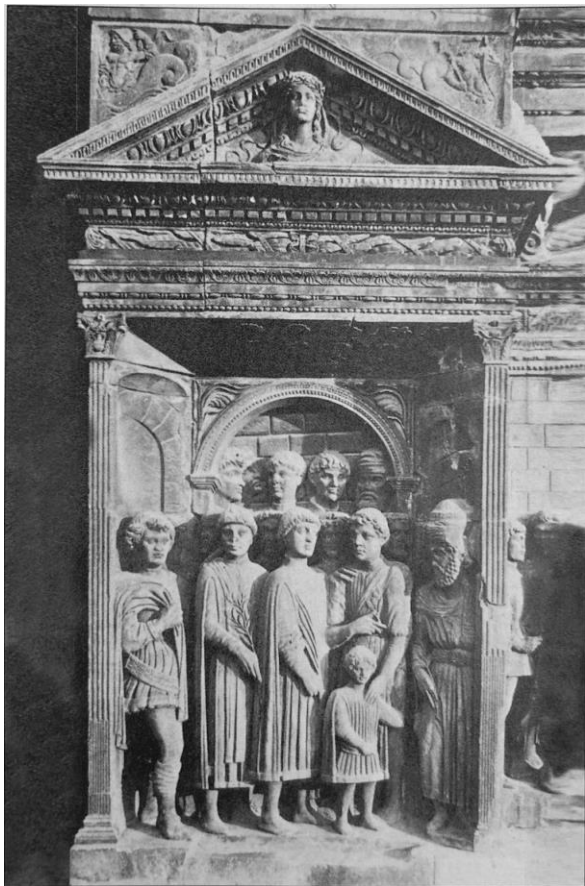
¹⁷⁰ Usp. isto, 44–45.



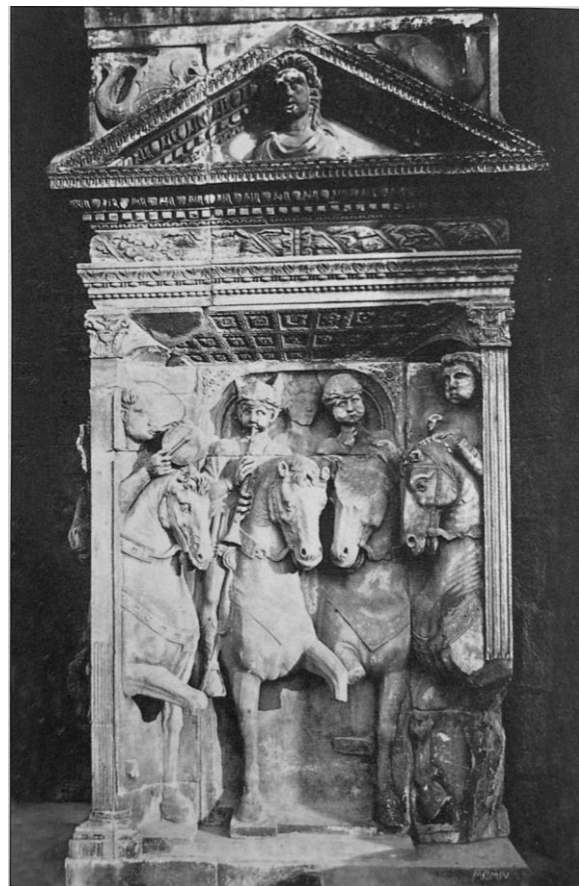
Slika 26. Petar Martinov iz Milana, *Alfonso I. Aragonski na pobjedničkim kolima*, Castel Nuovo, Napulj



Slika 27. Petar Martinov iz Milana, *Pratnja baruna iza pobjedničkih kola Alfonsa I. Aragonskog*, Castel Nuovo, Napulj



Slika 28.
 Petar Martinov iz Milana i Franjo Vranjanin,
 Reljef na lijevoj edikuli friza slavoluka,
 Castel Nuovo, Napulj



Slika 29.
 Petar Martinov iz Milana i Isaia da Pisa,
 Reljef na desnoj edikuli friza slavoluka,
 Castel Nuovo, Napulj



Slika 30. Petar Martinov iz Milana i Isaia da Pisa, *Skupina puhača*, desna edikula friza slavluka, Castel Nuovo, Napulj

Na tzv. unutrašnjem slavluku smješten je reljef Alfonsova nasljednika Ferrantea koji je najvjerojatnije postavljen nakon čina krunidbe koji se odvio 4. veljače 1459. u Barletti.¹⁷¹ Na to da je reljef postavljen tek nakon same krunidbe upućuje natpis ispod reljefa koji glasi: „SVCCESI REGNO PATRIO CVNCTISQVE PROBATVS ET TRABEAM ET REGNI SACRVM DIADEMA RECEPI“.¹⁷² S obzirom na to da se nakon Alfonsove smrti 1458. godine radovi na slavluku obustavljaju, navedeni je reljef nastao za vrijeme druge faze rada na slavluku stoga je, kao što je već navedeno, njegov autor Petar Martinov.¹⁷³ Od izvornoga reljefa ostale su sačuvane dvije bočne skupine skulptura koje predstavljaju pratnju, dok je središnji dio – prikaz Ferranteove krunidbe, izgubljen.¹⁷⁴ Sačuvane skulpture odlikuju se Petrovim prepoznatljivim

¹⁷¹ Usp. isto, 40.

¹⁷² Isto.

¹⁷³ Usp. isto, 41.

¹⁷⁴ Usp. isto.

tretiranjem draperije i oblikovanjem lica i kose i stilski su srodne figurama sa središnjeg friza, kao i figurama građana s Eskulapova kapitela na Kneževu dvoru.



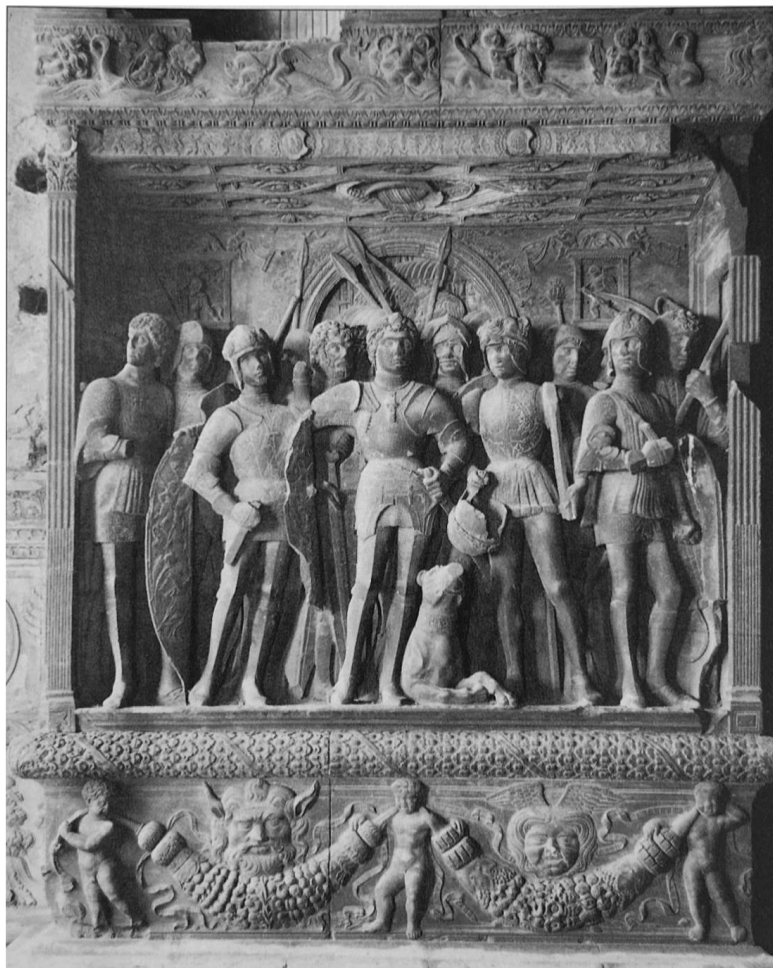
Slika 31. Petar Martinov iz Milana, *Pratnja s krunidbe Ferrantea I.*, unutrašnji ulazni luk, Castel Nuovo, Napulj

Nešto teže bilo je atribuirati reljefe u prolazu slavluka koji prikazuju Alfonsa i Ferrantea u ulozi „predvodnika aragonske vojske“.¹⁷⁵ Reljefi su se s vremenom podosta oštetili, a pokazuju i raznovrsne stilske značajke pa se ne može sa sigurnošću utvrditi njihov autor. Meko oblikovanje uočeno na lijevome reljefu koji prikazuje Ferrantea kao vojskovođu upućuje na to da bi autor mogao biti netko od Petrovih suradnika, primjerice Franjo Vranjanin, no neke od glava reljefa podsjećaju na one s unutrašnjeg slavluka, s reljefa krunidbe, pa bi mogle biti pripisane Petru Martinovu.¹⁷⁶ Desni pak reljef, s prikazom Alfonsa Aragonskoga i vojske odlikuje stilom

¹⁷⁵ Isto, 45.

¹⁷⁶ Usp. isto, 45–46.

karakterističnim za španjolsko područje stoga bi njegov autor mogao biti katalonski majstor Pere Johan.¹⁷⁷



Slika 32. Petar Martinov iz Milana i Franjo Vranjanin (?), *Ferrante I. s pratnjom*, lijevi reljef u prolazu slavluka, Castel Nuovo, Napulj

¹⁷⁷ Usp. isto, 47.



Slika 33. Pere Johan (?), *Alfonso Aragonski s pratnjom*, desni reljef u prolazu slavluka, Castel Nuovo, Napulj

7. Rad na dvoru Anžuvina u Francuskoj

Nakon smrti kralja Alfonsa, 1458. godine, umjetnička se djelatnost na napuljskom dvoru obustavlja uslijed ratnih sukoba između Alfonsova nasljednika Ferrantea Aragonskog i Jeana Anžuvinskoga, sina Renéa Anžuvinskoga koji ima namjeru ponovno osvojiti vlast nad Napuljskim kraljevstvom.¹⁷⁸ Nakon poraza Aragonaca u bitci kod Sarno (1460), umjetnici koji su radili na slavlolu Castel Nuova napuštaju aragonsku službu i odlaze iz Napulja.¹⁷⁹ Petar Martinov iz Milana, zajedno s Francescom Lauranom, odlazi na protivničku stranu, na dvor Renéa Anžuvinskoga, u Provansu, i tamo započinje svoju iduću i posljednju umjetničku etapu.¹⁸⁰ Oba umjetnika već 1461. aktivno rade na francuskome dvoru, što potvrđuju medalje Renéa Anžuvinskog i njegove žene Jeanne de Laval, napravljene te godine.¹⁸¹ Dokument iz 1463. u kojemu se Petra Martinova naziva *tailleur et ymageur du roy de Sicille* upućuje na to da je u to doba bio najvažniji kipar francuskoga dvora.¹⁸² Petar Martinov će na francuskome dvoru djelovati do poraza Anžuvina u Napulju 1464. godine i njihova protjerivanja iz Italije.¹⁸³ Krajem 1464. ili početkom 1465. godine vraća se u Napulj, na aragonski dvor, na kojemu ostaje do svoje smrti 1471. godine.¹⁸⁴

Za vrijeme razmjerno kratkoga perioda boravka na francuskome dvoru Petar Martinov je ispunjavao narudžbe koje su bile znatno drugačije prirode i stupnja ambicioznosti nego one iz dubrovačke ili pak napuljske faze. Prije same analize naručenih, odnosno izrađenih djela, valja se osvrnuti na lik naručitelja – Renéa Anžuvinskoga. René se Anžuvinski opisuje kao iznimno obrazovan i utjecajan mecena svojega doba koji je razvijao umjetnički ukus pod utjecajem francusko-flamanskoga stila, a znatno manje talijanskoga.¹⁸⁵ Iako je i sam nekoliko godina proveo na tlu Italije, tijekom ratovanja s Alfonsom Aragonskim, i bio u doticaju s umjetničkom aktualnom

¹⁷⁸ Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006., 61.

¹⁷⁹ Usp. isto.

¹⁸⁰ Usp. isto.

¹⁸¹ Usp. isto; Vladimir Gvozdanović, 1975., 122.

¹⁸² Usp. Hanno-Walter Kruft, 2006., 61.

¹⁸³ Usp. isto.

¹⁸⁴ Usp. isto.

¹⁸⁵ Usp. isto.

scenom i zbivanjima, prodor talijanske renesanse na francuski dvor bio je postupan i razmjerno spor. Naspram njegova rivala Alfonsa Aragonskoga, koji je u svoju čast dao izraditi monumentalan slavluk, estetski zahtijevan i bogat spomenik koji će stoljećima podsjećati na njegove ratne uspjehe, René Anžuvinski ne pokazuje takve ambicioznosti prema skulpturi i od Petra Martinova, a i njegova suradnika Francesca Laurane, naručuje isključivo medalje.¹⁸⁶ Renéov poticaj za interes prema medaljerstvu potaknuo je vojvoda Jean de Berry (1340–1416), kolekcionar prvih francuskih velikih medalja kojega je René iznimno cijenio.¹⁸⁷ Po uzoru na de Berryeve medalje začetnik talijanskoga renesansnog medaljerstva Pisanello izrađuje vlastite.¹⁸⁸ René je zasigurno bio upoznat s plodonosnom medaljerskom djelatnošću na aragonskome dvoru, a s obzirom na to da Pisanello, koji za Alfonsa Aragonskoga od 1448. godine izrađuje promidžbene medalje, umire 1455. godine, francuski kralj poziva vrsne kipare koji u to doba rade na napuljskome dvoru, između ostalog i Petra Martinova, ne bi li od njih naručio izradu vlastitih medalja.¹⁸⁹

Petar Martinov 1461. godine izrađuje medalju s prikazom Renéa Anžuvinskoga, dok njegov suradnik Laurana izrađuje onu kraljeve supruge Jeanne de Laval.¹⁹⁰ Medalje, promjera 90 mm, najvjerojatnije su naručene u paru i pokazuju razlike u stilu oblikovanja dvojice majstora. Medalja koju izrađuje Petar Martinov s jedne strane prikazuje kraljev portret iz profila, a s druge strane motiv velikog utega koji je obješen o užu. Na istoj se strani nalazi natpis „EN UN“ i u minuskuli upisano slovo *r* te slovo *i* što po svemu sudeći reprezentira kraljevu ljubav prema objema suprugama – Isabelli Lorenskoj, koja je umrla 1453. i aktualnoj, Jeanne de Laval.¹⁹¹ Lice francuskoga kralja oštro je i pomalo grubo oblikovano, s izraženom igrom svjetla i sjene te fizionomijom podsjeća na kip Eskulapa ili pak skulpture sa slavluka u Napulju i Ferranteovu portretnu bistu. Nabori kraljeve odjeće također su znatno naglašeni, što je jedna od prepoznatljivih karakteristika Petrova stila. Na rubu medalje upisan je latinski natpis: „RENATVS DEI GRACIA IHERVSALEM ET SICILIE REX ETCETERA“. Petrovo autorstvo medalje potvrđuje zabilježeni

¹⁸⁶ Usp. isto, 62.

¹⁸⁷ Usp. isto.

¹⁸⁸ Usp. isto.

¹⁸⁹ Usp. isto.; O Pisanellovoj medaljerskoj djelatnosti vidi George Francis Hill, 1920., 35–68.

¹⁹⁰ Usp. isto.

¹⁹¹ Usp. isto.

datum i potpis na naličju medalje: „MCCCCLXI“ (iznad) i „OPUS PETRVS DE MEDIOLANO“ (ispod).¹⁹²

Godine 1462. godine Petar Martinov izrađuje još jednu medalju, na kojoj usavršava tehniku medaljerstva kojom se prije boravka na francuskome dvoru nije bavio – medalju Renéa Anžuvinskog i Jeanne de Loyal. Na licu medalje prikazan je dvostruki portret – portret kralja i kraljice, u profilu, jedno pored drugog, u raskošnoj kraljevskoj odjeći. Ovakav tip portretiranja u kojemu jedno lice djelomično prekriva drugo se po prvi put pojavljuje u renesansnome medaljerstvu upravo na ovoj medalji. Takvo je dvostruko portretiranje najvjerojatnije za uzor imalo rimske kovanice iz doba kasne Republike.¹⁹³ Stil oblikovanja gotovo je identičan onome na kraljevoj medalji iz 1461, pomalo je grub, s oštro naglašenim linijama i snažnom izmjenom svjetla i sjene s posebnim naglaskom na detalje poput naborane draperije, nakita i ukrasa. Ipak dade se primijetiti da se Petar na ovoj medalji ipak služio nešto mekšim i prozračnijim oblikovanjem. Lice medalje uokviruje latinski natpis: „ET PIETATE GRAVES ET LVSTRES LILII FLORES CONCORDE ANMI IAM CECO CARPIMVR IGNI“. Na naličju medalje prikazana je poznata biblijska scena Solomonove presude, koju Petar kleše na polukapitelu na Kneževoj palači gotovo trideset godine prije. Na medalji ipak prikazuje znatno veći broj sudionika biblijske scene negoli to čini na polukapitelu Kneževa dvora, te vedutu hrama u kojemu se presuda odvila. Prikaz je dinamičan s okupljenim sudionicima koji su gusto raspoređeni oko kralja Solomona koji sjedi na tronu ispred monumentalne arhitekture. Iako im lica zbog dimenzija medalje nisu jasno oblikovana, majstor Petar jasno naglašava draperiju, onoliko koliko to ovakav tip rada dopušta. Ispod scene nalazi se majstorov potpis i godina izrade – „OPVS PETRI DE MEDIOLANO MCCCC LXII“.

¹⁹² Medalja kraljeve supruge, koju izrađuje F. Vranjanin u posve suprotnoj stilskoj maniri, također na naličju nosi datum izrade i potpis autora: “MCCCCLXI FRANCISCVS LAVRANA FECIT”. V. isto, 63.

¹⁹³ Usp. isto, 66.



(Ed.™ Altinari) N.° 32845. FIRENZE – R. Museo Nazionale, Medagliere Mediceo. Renato d'Angiò. (Pietro da Milano. 1461).

Slika 34. Petar Martinov iz Milana, *Medalja Renéa Anžuvinskog*, 1461, Nacionalni muzej Bargella, Firenca



Slika 35. Petar Martinov iz Milana, *Medalja Renéa Anžuvinskog i Jeanne de Laval*, 1462, British Museum, London

Petar Martinov je 1463. godine pratio kralja na putovanje u Bar-le-Duc, gdje je proveo godinu dana.¹⁹⁴ René je od Petra naručio kiparske radove za samostansku crkvu sv. Maksimile u

¹⁹⁴ Usp. isto, 64.

Bar-le-Ducu te je on za njih plaćen 1463. godine, i iako ih je vjerojatno i napravio ti radovi nažalost nisu sačuvani.¹⁹⁵ Iste je godine isklesao reljef za dvorac Bar-le-Duc na kojemu su prikazana dva psa u žaru borbe kako se međusobno grizu za šiju.¹⁹⁶ Ispod dinamičnoga prikaza borbe pasa uklesan je natpis u četverostihu u kojemu stoji godina 1575., što vjerojatno označava godinu pregradnje dvorca. Natpis glasi ovako: „SOVVENT AVIENT QVEN COMBATANT / CHIEN MORDV REMORD LE MORDANT / CARPABIEN LE MORDANT REMORDRE / FAIT LEN CESSER MORFEVRS DE MORDRE“.¹⁹⁷ Natpis je dosjetljiv i šaljiv, i u prijevodu na hrvatski glasi: „Često kada se vide psi kako se grizu / lako se kod ugriza može dogoditi / da kada grizač ugrize grizača / grizač grizača najčešće odgrize“.¹⁹⁸ Reljef je kasnije premješten u dvorište neke kuće u Bar-le-Ducu.¹⁹⁹ Petrovo je ime na francuskome dvoru posljednji put zabilježeno 4. prosinca 1463. godine.²⁰⁰



Slika 36. Petar Martinov iz Milana, Reljef s psima, 1463, Musée Barrois, Bar-le-Duc

¹⁹⁵ Leon Maxé-Werly, 1896., 54–62, 59.

¹⁹⁶ Usp. isto, 60.

¹⁹⁷ Usp. isto.

¹⁹⁸ Hrvatski je prijevod preuzet iz prijevodne inačice studije Hanne-Waltera Krufta 2006, 64, bilj. 24.; Rolfsov njemačkomi prijevod glasi: „Oft, wenn man Hunde sich beißen sieht, / Beim Beißen es gar leicht geschieht, / Daß, wenn der Beißer den Beißer beißt, / Der Beißer den Beißer meist abbeißt.“ Wilhelm Rolfs, 1907., 217.

¹⁹⁹ Usp. isto.

²⁰⁰ Usp. isto, 62.

8. Zaključak

Nakon iscrpna iščitavanja literature o umjetničkoj djelatnosti Petra Martinova iz Milana i analize atribuiranih mu djela, oblikuje se njegov cjelokupan umjetnički opus i uviđaju se stilske značajke njegova skulpturalnog oblikovanja. U ovome se radu u njegov opus uvrštavaju ona djela koja mu se sa sigurnošću mogu atribuirati, a koja su i danas ostala sačuvana. Tako oblikovan opus čini tabernakul iz crkve Santa Maria Assunta u mjestu Prà (Genova), potom niz reljefa na konzolama Kneževa dvora te čitava skulpturalna dekoracija Male česme, određeni reljefi na slavoluku Alfonsa I. Aragonskog na Castel Nuovo u Napulju te medalje Anžuvina i pokoji reljef u Francuskoj.

Iako se na samome početku rada, u osvrtu na literaturu o Petru Martinovu, spominje nekolicina skulpturalnih djela s dubrovačkoga područja koje bi prema nekim povjesničarima umjetnosti također valjalo pripisati Petru Martinovu, ta se djela u ovome radu ne uvrštavaju u Petrov opus, no to dakako ne znači da ona zasigurno nisu njegova. Posebice se to odnosi na niz skulptura koje Igor Fisković primarno pripisuje tzv. „neznanome gotičkome kiparu“ koji naposljetku biva izjednačen s likom Petra Martinova. S obzirom na to da se Petru pripisuje i nekolicina nesačuvanih radova u Dubrovniku, uz one se postojeće stvara slika o iznimno produktivnome majstoru koji je u dvadeset godina svojeg boravka na našoj obali izradio nemal broj skulptura i zasigurno ostavio traga u dubrovačkoj umjetnosti.

Za kraj, kao što i sam naslov rada govori, potvrđeno je Petrovo dosljedno provođenje kasnogotičkih stilskih obrazaca s talijanskoga sjevera, ali i otvaranje novim ranorenesansnim stilskim značajkama, posebice na motivskoj razini, u skladu sa svježim i progresivnim humanističkim duhom onoga vremena. Petar Martinov iz Milana otvorio je put novim umjetničkim strujanjima i ostavio nam bogatu umjetničku baštinu te potvrdio status iznimno važnog kipara 15. stoljeća.

9. Popis literature

- Abbate, Francesco, „Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli, u: *Bollettino d' Arte*, 26, 1984, str. 71–86.
- Babić, Ivo, „Mitološke i astronomsko-astrološke teme na Kneževom dvoru u Dubrovniku“, u: *Adrias. Zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, 17 (2010.), str. 151–177.
- De Diversis, Filip, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, predgovor, transkripcija i prijevod s latinskog: Zdenka Janeković-Romer, Zagreb 2004.
- Fisković, Cvito, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, Matica hrvatska, 1947.
- Fisković, Cvito, „Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 27 (1988.), str. 89–144.
- Fisković, Igor, „Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju“, u: *Peristil*, 10/11 (1968.), str. 29–39.
- Fisković, Igor, „Kiparstvo“, u: *Zlatno doba Dubrovnika*, Zagreb, MTM, 1987., str. 125–167.
- Fisković, Igor, *Dodatak dubrovačkom opusu Petra Martinova iz Milana*, u: *Peristil*, 46 (2003.), str. 29–47.
- Fisković, Igor, „Kiparstvo na palači Keževa dvora“, u: *Knežev dvor u Dubrovniku: utvrda-palača-muzej*, ur. Pavica Vilać, Dubrovnik, Dubrovački muzeji, 2016., str. 72–129.
- Freeman, Edward Augustus, *Sketches from the Subject and Neighbour Lands of Venice*, London, Macmillan and co., 1881.
- Gvozdanović, Vladimir, “The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana”, u: *Arte Lombarda*, 42/43 (1975.), str. 113–123.
- Hill, George Francis, *Medals of Renaissance*, Oxford, The Clarendon Press, 1920.
- Janeković Römer, Zdenka, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zagreb – Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 1999.
- Jeremić, Risto – Tadić, Jorjo, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika I*, Beograd, Centralni higijenski zavod, 1938.

- Klemenčič Novak, Renata, „La primera opera documentata di Pietro da Milano“, u: *Nuovi studi*, V (2000.) 8, str. 5–11.
- Klemenčič Novak, Renata, „Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39 (2005.), str. 269–302.
- Kokole, Stanko, „Renesančni vložki portala Kneževoga dvora v Dubrovniku“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26 (1986.), str. 229–245.
- Kokole, Stanko, „Ciriaco d'Ancona v Dubrovniku: renesančna epigrafika, arheologija in obujanje antike v humanističnem okolju mestne državnice sredi petnajstega stoletja“, u: *Arheološki vestnik*, 41 (1990.), str. 663–698
- Kokole, Stanko, *Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, u: *Renaissance Quarterly*, 49 (1996.) 2, str. 225–267.
- Kruft, Hanno-Walter, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006.
- Marković, Predrag „K 21“, u: *Hrvatska renesansa. Katalog izložbe*, (prir.) Miljenko Jurković, Alain Erlande-Brandenburg, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2004., str. 248–249 (i ondje navedena literatura).
- Maxé-Werly, Leon, „Un sculpteur italien à Bàr-le-Dùc en 1463“, u: *Comptes rendus des séances. Académie des inscriptions et belles-lettres*, XL (1896.) 1, str. 54–62
- Pelc, Milan, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
- Rolfs, Wilhelm, *Franz Laurana*, Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907.

Internetski izvori

Zakonik dvanaest ploča. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66762> (pregledano 2. rujna 2023).

Popis slikovnih priloga

- Slika 1. *Bogorodica s Djetetom*, samostan Male Braće, Dubrovnik (izvor: fotografirao dr. sc. Danko Šourek, izv. prof.)
- Slika 2. Petar Martinov iz Milana, *Tabernakul*, Santa Maria Assunta, Prà (Genova) (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 3. Petar Martinov iz Milana, Sv. Matej (tabernakul), Santa Maria Assunta, Prà (Genova) (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 4. Petar Martinov iz Milana, *Eskulapov kapitel*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 5. Petar Martinov iz Milana, *Eskulapov kapitel*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 6. *Eskulap* (Hans Liebenschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mytologie im Mittelalter*, Leipzig – Berlin 1926) (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 7. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Gradski muzej, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 8. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Gradski muzej, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 9. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435–1440, Gradski muzej, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 10. Petar Martinov iz Milana, *Solomonov kapitel (Solomonov sud)*, 1435 – 1440, Gradski muzej, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 11. Petar Martinov iz Milana, *Kneževa presuda*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)

- Slika 12. Petar Martinov iz Milana, *Kneževa presuda*, 1435–1440, Knežev dvor, Dubrovnik (izvor: Renata Novak Klemenčič, *Kiparski ukras Kneževa Dvora u Dubrovniku – nekoliko priloga*, 2005, str. 269–302)
- Slika 13. Petar Martinov iz Milana, *konzola s likom Pravde*, 1438/1439, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 14. Petar Martinov iz Milana, *Anđeo s rotulom (Sacra Mens)*, oko 1440, Knežev dvor, Dubrovnik (izvor: Stanko Kokole, *Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, u: *Renaissance Quarterly*, sv. 49, 1996, br. 2, str. 225–267)
- Slika 15. Prema Cirijaku Ankonskom: Kip *Ιερα Βουλή*, crtež, knjižnica u Bodleainu, Oxford (izvor: Stanko Kokole, *Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik*, u: *Renaissance Quarterly*, sv. 49, 1996, br. 2, str. 225–267)
- Slika 16. Petar Martinov iz Milana, *Putti-nosači*, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 17. Niccolò di Pietro Lamberti i Nanni di Banco, *Putti*, početak XV. stoljeća, katedrala Santa Maria del Fiore, zapadni prozor apside, Firenca
- Slika 18. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 19. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 20. Petar Martinov iz Milana, konzola trijema, nakon 1435, Knežev dvor, Dubrovnik
- Slika 21. Petar Martinov iz Milana, *Mala česma*, 1442, Stradun, Dubrovnik
- Slika 22. Petar Martinov iz Milana, reljefi na *Maloj česmi*, 1442, Stradun, Dubrovnik
- Slika 23. Petar Martinov iz Milana, reljefi na *Maloj česmi*, 1442, Stradun, Dubrovnik
- Slika 24. *Slavoluk Alfonsa Aragonskog*, Castel Nuovo, Napulj (Hanno-Walter Kruft, „Francesco Laurana: Beginnings in Naples“, u: *The Burlington Magazine*, 1974, Vol 116, No. 850, str. 8–16)
- Slika 25. Detalj slavoluka Alfonsa Aragonskog, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 26. Petar Martinov iz Milana, *Alfonso I. Aragonski na pobjedničkim kolima*, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)

- Slika 27. Petar Martinov iz Milana, *Pratnja baruna iz pobjedničkih kola Alfonsa I. Aragonskog*, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 28. Petar Martinov iz Milana i Franjo Vranjanin, reljef na lijevoj edikuli friza slavluka, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 29. Petar Martinov iz Milana i Isaia da Pisa, reljef na desnoj edikuli friza slavluka, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 30. Petar Martinov iz Milana i Isaia da Pisa, *Skupina puhača*, desna edikula friza slavluka, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 31. Petar Martinov iz Milana, *Pratnja s krunidbe Ferrantea I.*, unutrašnji ulazni luk, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 32. Petar Martinov iz Milana i Franjo Vranjanin (?), *Ferrante I. s pratnjom*, lijevi reljef u prolazu slavluka, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 33. Pere Johan (?), *Alfonso Aragonski s pratnjom*, desni reljef u prolazu slavluka, Castel Nuovo, Napulj (izvor: Hanno-Walter Kruft, *Franjo Vranjanin. Francesco Laurana. Ranorenesansni kipar*, prir. Biserka Rauter Plančić, Zagreb 2006)
- Slika 34. Petar Martinov iz Milana, *Medalja Renéa Anžuvinskog*, 1461, Nacionalni muzej Bargella, Firenca (izvor: <https://hauteprovencenumismatique.e-monsite.com/pages/content/medailles/rene-d-anjou-1409-1480.html>)
- Slika 35. Petar Martinov iz Milana, *Medalja Renéa Anžuvinskog i Jeanne de Laval*, 1462, British Museum, London (izvor: <https://hauteprovencenumismatique.e-monsite.com/pages/content/medailles/rene-d-anjou-1409-1480.html>)
- Slika 36. Petar Martinov iz Milana, *Reljef s psima*, 1463, Musée Barrois, Bar-le-Duc (izvor: <https://musees-meuse.fr/?lang=en>)

Summary

The paper discusses sculptural activity of Pietro di Martino da Milano, from his sculptural beginnings in his native Lombardy, more precisely in Milan, then during his two-decade-long stay in Ragusa, all the way to his work at the Neapolitan court of Alfonso I of Aragon and the court of the Angevins in the south of France. The very introduction consists of an opening of the issue of the attribution of works in the Ragusan area in the literature and a brief synthesis of various conclusions related to that topic. Works attributed to Pietro Martino but have not been preserved are also mentioned as we can learn about them only from archival sources. Then follows an extensive chapter on individual works that Pietro Martino did in Ragusa between 1431 and 1452. It is about the sculptural decoration of the Rector's Palace, which Pietro Martino carved out as part of the reconstruction after the fire in 1435, under the leadership of an architect Onofrio di Giordano della Cava. The features of the soft late Gothic style are described, as well as the penetration of stylistic patterns of the early Renaissance in works such as the Aesculapian capital, the console with the relief of Solomon's judgment, the Rector's verdict, the relief of Wisdom and the figure of the *Sacra Mens*. The four consoles of the portico of the Rector's Palace and the sculptural decoration of the Small Fountain are also described. The paper also discusses the introduction of the *putta* motif in the sculpture of our coast, which is considered the beginning of the Renaissance. The next chapter deals with Pietro's part in Alfonso's triumphal arch at Castel Nuovo in Naples. Finally, Peter's medals, which he made at the court of the Angevins in France, are also mentioned.

Key words: Pietro Martino da Milano, late Gothic, early Renaissance, Rector's Palace, sculptural decoration, Naples