

PAWEŁ PENCAKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0001-5311-6099>

(Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki)

DWA NOWOŻYTNE STROPY I ICH DEKORACJE W KAMIENICY ARCYBRACTWA MIŁOSIERDZIA W KRAKOWIE

Abstrakt

Artykuł omawia strop belkowy z końca XVI wieku, pokrywającą go dekorację kołtrynową również z tego okresu, malowany fryz podstropowy z końca XVII wieku i pochodzący z innego gmachu efektowny strop ramowy ozdobiony manierystycznymi malowidłami weneckimi autorstwa Tommasa Dolabelli. Zachowały się one w jednej z sal kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ulicy Siennej 5 w Krakowie.

Słowa kluczowe: krakowskie Arcybractwo Miłosierdzia, strop belkowy z kołtrynami, strop ramowy z obrazami, Tommaso Dolabella

I

Przedmiotem prezentacji jest grupa artefaktów zachowanych w jednej z sal kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ulicy Siennej 5 w Krakowie. Należą do niej strop belkowy z końca XVI wieku, jego współczesna mu dekoracja za pomocą kołtryn (tapet), malowany fryz podstropowy z końca XVII wieku i przeniesiony z innego gmachu efektowny strop ramowy ozdobiony malowidłami. Elementy te odsłonięte zostały podczas prac konserwatorskich i aranżacyjnych przeprowadzonych w 2014 roku przez specjalistów z krakowskiej firmy AC Konserwacja Zabytków S.c. Powstała wówczas dokumentacja, w której zabytki owe omówione zostały z punktu widzenia historii sztuki¹.

¹ Paweł Pencakowski, „Późnorennesansowy strop w pomieszczeniu na parterze kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ul. Siennej 5 w Krakowie. Zagadnienia z zakresu historii sztuki”, s. 1–38, mps, Kraków 2014; idem, „Sufit w pomieszczeniu na parterze kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ul. Siennej 5 w Krakowie. Zagadnienia z zakresu historii sztuki”, s. 1–37, mps, Kraków 2014; wydruki w Archiwum Służby Ochrony Zabytków w Krakowie (dalej: Archiwum SOZ). Opracowania te powstały we współpracy z firmą AC Konserwacja Zabytków S.c. Z jej archiwum pochodzą fotografie przed-

Przed dekadą sformułowana została myśl, że powstał on w latach 1635–1645, a malowidła należą do sztuki weneckiej, ze wskazaniem na krąg Tommasa Dolabelli. Jak dotąd strop belkowy z kołtrynami i fryz nie zostały uwzględnione w publikacjach, a stropu ramowego dotyczyły jedynie wzmianki². Szerzej wypowiedział się o nim ostatnio Jerzy Żmudziński, badacz sztuki weneckiego mistrza, który omówił zabytek w referacie wygłoszonym na warszawskiej sesji „Sztuka w służbie Wazów” (2019), w katalogu wystawy *Dolabella. Wenecki malarz Wazów* (2020) oraz w nieopublikowanym artykule (2021)³. Autor przypisał Dolabelli malowidła oraz

stawiające środkową część stropu ramowego z obrazami i dwa jego fragmenty; dziękuję za udostępnienie tych zdjęć.

² Wspomina o nim Bogusław Krasnowolski, *Prace konserwatorskie w Krakowie w roku 2014 dofinansowane ze środków Narodowego Funduszu Rewaloryzacji Zabytków Krakowa*, „Rocznik Krakowski”, T. 81: 2015, s. 246–247, i za nim Krzysztof J. Czyżewski, *Wypożyczenie pałacu biskupiego w Krakowie w czasach Piotra Gembickiego (około roku 1654)*, w: *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, t. 1., red. Marek Walczak, Kraków 2016, s. 722.

³ Jerzy Żmudziński, hasła: *Kalendarium; Malarz królów*, oraz *Katalog; Malarstwo Tomasza Dolabelli i Spis dzieł Tomasza Dolabelli*, w: *Dolabella. Wenecki malarz*

architektoniczny projekt stropu ramowego⁴. Jego zdaniem strop ów powstał około roku 1600 dla ozdoby „sionki” przed wejściem do Kurzej Stopki na Zamku Wawelskim. Około roku 1692 miał zostać przeniesiony z Wawelu do gmachu przy ulicy Siennej 5⁵. Pośredniczył w tym rzekomo Aleksander Trycjusz (syn malarza Jana), restaurator obrazów zamkowych i autor malowideł z 1692 roku w gmachu Arcybractwa⁶. Datowanie czterech malowideł wsparł Żmudziński analizą ich tła, w których objawia się sprezzatura, czyli kształtowanie nowożytnej formy malarskiej z ostentacyjną, acz wykalkulowaną nonszalancją i dystansem wobec przedmiotu. Istotnie Dolabella trzymał się tu tradycji sztuki Wenecji, gdzie w wiekach XV i XVI funkcjonował specyficzny styl wenecko-niderlandzki operujący m.in. sprezzaturą⁷. Żmudziński uważa, że malarz stosował ją w tłach obrazów przez dwie pierwsze dekady swej działalności w Polsce – mniej więcej do roku 1619 – przyznaje, iż umiejętność tę wykorzystywał Dolabella do końca życia. Autor przyjął jednak, że „sprezzaturowe” tła czterech obrazów pozwalają datować owe malowidła i strop ramowy na rok 1600⁸.

II

W 1584 roku Towarzystwo Jezusowe założyło w Krakowie Arcybractwo Miłosierdzia powiązane z Bankiem Pobożnym. Ich celem było wspomaganie ubogich, m.in. przez udzielanie pod zastaw nieoprocentowanych pożyczek, ratujących ludzi przed lichwiarzami, nędzą i demoralizacją⁹. W 1587 roku

Wazów, katalog wystawy, red. Magdalena Białonowska, Warszawa 2020, s. 81, 117–121, 197; idem, „Nowe wiadomości o dekoracji malarskiej Zamku Królewskiego na Wawelu za Zygmunta III Wazy. Prace Jacopo Palmy młodszego i Tomasza Dolabelli”, 2021. Kolega Żmudziński udostępnił mi wydruk tekstu, za co mu dziękuję.

⁴ J. Żmudziński, „Nowe wiadomości”, op. cit., s. 20.

⁵ Zob.: Ibidem, s. 20–21. Autor przyznał też, że obecne wymiary sionki są mniejsze od pierwotnych wymiarów stropu ramowego, ponieważ wewnątrz tego pomieszczenia zostało obudowane ceglami u schyłku XVII w., kiedy – jego zdaniem – omawianego stropu już tam nie było.

⁶ Ibidem, s. 17 i n.

⁷ *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, katalog wystawy, ed. Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Venice 1999, passim.

⁸ J. Żmudziński, „Nowe wiadomości”, op. cit., s. 19.

⁹ Obie instytucje prowadzone były przez jezuitów do kasacji zakonu w r. 1772 i podlegały nadzorowi lokalnych biskupów. Po r. 1772 znalazły się w wyłącznej gestii biskupów krakowskich.

Arcybractwo zakupiło kamienicę u zbiegu ulic Stolarskiej i Siennej, w pobliżu krakowskiego domu Societatis Iesu¹⁰. Stały tam budynki, których najstarsze partie wzniesiono w końcu XIII wieku, a rozbudowy trwały do schyłku XV wieku¹¹. W epoce renesansu posesja należała do patrycjuszowskiej rodziny Salomonów, a od roku 1551 do rajcy lwowskiego Hieronima Sapały. Jego spadkobiercy sprzedali ją Arcybractwu, po czym w latach 1589–1597 nastąpiła przebudowa gmachu¹². Kolejne realizowano około roku 1692 (kiedy m.in. wyposażano i zdobiono tzw. Komorę Klejnotową), w latach 1852–1855 oraz siedemdziesiątych XIX stulecia (były to roboty adaptacyjne)¹³.

Jedno z parterowych pomieszczeń we wschodnim traktcie budowli, założone na planie trapezu, ma powierzchnię ok. 24,5 m²¹⁴. Jego obecna długość wynika z dokonanego w latach 1589–1597 podziału większej sali na dwie mniejsze. Wnętrze ozdobił do niedawna wspomniany strop ramowy, zainstalowany tu dopiero u schyłku XVIII wieku (zob. niżej). Przesłaniał on pokryty tapetami strop belkowy oraz malowany fryz, tzw. kraniec¹⁵ (il. 1). O wyglądzie pomieszczenia przed zainstalowaniem w nim stropu ramowego z malowidłami mamy kilka niejasnych wiadomości. W 1787 roku izba została opisana pobieżnie w inwentarzu kamienicy, lecz na temat jej

¹⁰ Zob.: *Księga pamiątkowa Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie od r. 1584 do 1884*, Kraków 1884; Stanisław Tomkowicz, *Dom Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie*, „Czas”, 1901 (R. 54), nr 11; Marian Dienstl-Dąbrowa, *Arcybractwo Miłosierdzia i Komora Potrzebnych w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1936 (R. 13), nr 31. Dzieje gmachu omówiła Krystyna Jelonek-Litewka, *Historia kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 57: 1991, s. 193–196, która ujawniła ważne przekazy historyczne zawarte w inwentarzach z końca w. XVIII i początku XIX, o czym niżej.

¹¹ Marek Cempla, Jolanta Skamla, Ewa Weisło, „Kamienica nr 5, ul. Sienna w Krakowie”, t. 2, cz. 3: „Badania architektoniczne”, PP PKZ O. w Krakowie, Kraków 1973.

¹² Choć różne sumy wypłacano jeszcze w r. 1603.

¹³ Prace konserwatorskie i badania realizowane były w latach 1956–1957, 1973 i 2011. Dokumentacja dwóch ostatnich znajduje się w Archiwum SOZ w Krakowie.

¹⁴ Na inwentaryzacjach pomiarowych ma ono numer 007a.

¹⁵ Jego istnienie stwierdzono już w r. 1973, w czasie badań prowadzonych przez krakowski oddział Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków. W dokumentacji datowano strop z kołtrynami na lata 1589–1614, a strop ramowy na lata 20. i 30. XVII w. Józef Ignatowicz, „Opracowanie wyników prac



1. Strop belkowy w sali Arcybractwa Miłosierdzia. Fot. Paweł Pencakowski

przekrycia oraz dekoracji malarskiej nie ma tam wystarczająco precyzyjnych wiadomości¹⁶.

Salę kryje szesnastowieczny strop z ułożonych na linii wschód–zachód pięciu fazowanych belek oraz dwóch krótkich i węższych, wpuszczonych w ściany północną i południową w 2/3 ich grubości. Podpierająca konstrukcję belka środkowa jest grubsza od pozostałych. Na ścianach pomiędzy pięcioma belkami magistralnymi znajdują się proste deski. Typ stropu, kształt belek i sposób ich fazowania, powszechne przez wieki, nie pozwalają datować go precyzyjnie¹⁷. Późnoszesnastowieczne formy repre-

odkrywkowo-badawczych pod kątem wykrycia polichromii i tynków zabytkowych wnętrz i elewacji kamienicy i oficyny przy ul. Siennej 5 w Krakowie”, mpis. PP PKZ O. Kraków, 1973, s. 4–7. Strop z malowidłami jest obecnie eksponowany na piętrze.

¹⁶ Inwentarz kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia (z r. 1787), Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), Zespół Arcybractwa Miłosierdzia, sygn. 29/546/0/10/928, Fascykuł VII: Dom rezydencyjny i dawne kamienice brackie 1556–1959, s. 2: „Wty izbie jest podłoga cała z podsiebitką staroświecką z różnych koler przyodzobioną”. W tekście mowa jest o podłodze sali, raczej jednak – jak sądzę – inwentaryzator w dość niezgrabny sposób opisał zdobiony kołtrynami strop.

¹⁷ Tego rodzaju konstrukcje były popularne w Krakowie w późnym średniowieczu i w erze nowożytnej.



2. Kołtryny. Fot. Paweł Pencakowski

zentują profile desek pobicia, jak również kołtryny, naklejone bezpośrednio na niemalowane i nieuszkodzone, czyli dość świeże wówczas drewno. Belki stropu, ich pobicie i kołtrynowa dekoracja powstały więc pod koniec przebudowy gmachu w latach 1589–1597 (il. 2).

Szesnastowieczny strop belkowy oklejony został w znacznej części drzeworytniczymi kołtrynami na

czerpanym papierze, jasnoszarym, o odcieniu sepio-
wym. Motyw ornamentalny drukowano z wykorzy-
staniem ciemnoszarej farby, tła zaś zostały starannie
podmalowane kolorem brązowo-pomarańczowym.
Rysunek jest do dziś czytelny, barwy zaś nieco wy-
blakłe. Dekoracja tapet łączy ornament roślinny
i astragal ukazany trójwymiarowo, do czego docho-
dzą dwie krzyżujące się wici roślinne o akantowych
liściach z odrostami i wielopłatkowymi kwiatami;
w skrzyżowaniach wici występują kampanule.
Mamy tu do czynienia z renesansowym ornamentem
bezkierunkowym. Uwagę zwraca swoista klasycz-
ność form (brak też elementów charakterystycznych
dla ornamentyki manieryzmu północnego). Odbitki
można określić jako późnorenesansowe i datować
ogólnie na trzecią tercję XVI stulecia¹⁸. Kołtryny tak-
kie sprowadzano z Włoch, a później z Gdańska, No-
rymbergi czy Wrocławia; nie można też wykluczyć,
że produkowano je w Królestwie Polskim. Podma-
lowane odbitki prezentują profesjonalny poziom,
jednak rozdysponowane są bez zrozumienia logiki
formy. Kto inny je wykonał, a kto inny przyklejał,
zabrakło też materiału na pokrycie stropu w całości;
zapewne kołtryny te sprowadzono do Krakowa i nie
było możliwości ich dokupienia. Stanowią one pier-
wotną dekorację stropu belkowego, wprowadzoną
zaraz po jego zainstalowaniu w latach 1589–1597.
Sala od początku miała mieć ozdobne przekrycie
– było to zapewne jedno z reprezentacyjnych
pomieszczeń Arcybractwa. Na przełomie wieków
XVIII i XIX uszkodzenia tapet łatanie były papierem
marmurkowym, dobranym „mniej więcej” pod kolor
kołtryn¹⁹.

III

Górne partie ścian pomieszczenia obiega jednolity
w formie kraniec, malowany w technice wapiennej.
Został on ujęty w żółto-brązowe linie poziome, tło
jest barwy pergaminowej. Pośrodku trzech odcin-
ków fryzu widnieją malowidła iluzjonistyczne, imi-
tujące malowany i złożony kartusz ze stiuku (czwar-
ty taki kartusz został zniszczony²⁰). Od kartuszy
rozchodzą się wici roślinne z kwiatami o jaskrawym
ubarwieniu płatków, które miały barwny modelunek
o ograniczonej palecie (il. 1, 3).

¹⁸ Nie udało mi się odnaleźć znaków wodnych na papie-
rze.

¹⁹ Był to element szerzej zakrojonych prac renowacyj-
nych przeprowadzonych w sali 007, o czym niżej.

²⁰ Powiększenie niszy okiennej po połowie XIX w. spo-
wodowało likwidację środkowej części wschodniego od-
cinka fryzu.



3. Kartusz z cytatem z Biblii. Fot. Paweł Pencakowski

W trzech kartuszach widnieją łacińskie cytaty ze
Starego Testamentu²¹. Po stronie zachodniej czyta-
my: „MISERICORDIA ET / VERITAS PRAEPA-
RANT / BONA. PROV. 14”²². Od północy są słowa:
„E LEEMOSYNA AB / OMNI PECCATO ET MOR-
TE / LIBERAT. TOB. 4”²³. Na ścianie południowej
wymalowano: „E LEEMOSYNAS ENAR / RABIT
OMNIS ECCLESIA / SANCTORUM. ECCL. 31”²⁴.
Do tego ostatniego kartusza przymocowana była tek-
turowa, oklejona papierem tarcza z napisem: „TOTA
DIE MI / SERETUR ET / COM[M]ODAT IN / BE-
NEDICTIOE / ERIT Psal. 36. 26–27”²⁵. Również
ten tekst odnosi się do miłosierdzia. Niewykluczone,
że tarczę przeniesiono z kartusza usuniętego w koń-
cu XIX wieku (il. 1, 4).

Fryz podstropowy powstał w ostatniej ćwierci
XVII wieku, czyli prawie sto lat po stropie belko-
wym i jego kołtrynowej dekoracji²⁶. Tego rodzaju
kartusze pojawiają się w Małopolsce przed połową
stulecia. Realizowano je w technice stiuku, w po-
staci malowanej zdobyły popularność – jak się wy-
daje – później, vide dekoracja w Komorze Klejno-

²¹ Poniższe cytaty wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.* [...], Kraków 1962.

²² Prz. 14, 22: „miłosierdzie i prawda gotują dobra”.

²³ Tb. 4, 11: „jałmużna od wszelkiego grzechu i od śmierci wybawia”.

²⁴ Syr. 31, 11: „Przeto utwierdzone są dobra jego w Panu, a jałmużny jego będzie wysławiało całe zgromadzenie świętych”.

²⁵ Ps. 36, 26: „Cały dzień czyni miłosierdzie i pożycza, a [potomstwo jego] w błogosławieństwie będzie”.

²⁶ Jest to pierwsza warstwa malarska na ścianach na tym poziomie (wcześniej żadnego malowanego fryzu tam nie było).



4. Lusterko kartusza z cytatem z Biblii odtworzonym na papierze w końcu XVIII w. Fot. Paweł Pencakowski

towej Arcybractwa Miłosierdzia z 1692 roku i sala biblioteki klasztoru karmelitów w Krakowie, którą zdobiono w 1697 roku²⁷. Zapewne fryz w Arcybractwie powstał współcześnie ze zdobieniem Komory Klejnotowej. Miał on pełnić funkcje dekoracyjne i przekazywać stosowne treści. Teksty ze Starego Testamentu koncentrują się na miłosierdziu i dobroczynności, które są źródłem dobra, uwalniając od kary za grzechy i zasługują na pochwałę Kościoła. Harmonizuje to z celami i funkcją siedziby Arcybractwa i Banku Pobożnego. Wyboru i redakcji cytatów dokonali jezuici kierujący tymi instytucjami.

Fryz był odnawiany na przełomie wieków XVIII i XIX. Wskazują na to prymitywne w formie prze-malowania. Powstały też wówczas malowane na papierze napisy, przeznaczone na pola kartuszy, które przesłoniły podniszczzone oryginały; łacińskie teksty powtórzone. W tym samym czasie naprawiano – jak wspominałem – kołtryny²⁸. Na przełomie stuleci XVIII i XIX szesnastowieczny belkowy strop z kołtrynami i fryz powstały ok. roku 1692 nie były niczym zasłonięte. Restauracja dokonana w XVIII/XIX wieku dowodzi, że miały one zachować swe funkcje dekoracyjne oraz przekaz ideowy. Sala była więc dwukrotnie dekorowana, a następnie restaurowana. Pozwala to przyjąć, że pełniła ona i w epoce nowożytnej, i później ważną funkcję, związaną z instytucją Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego.

²⁷ Paweł Pencakowski, *Dekoracja malarska biblioteki klasztoru oo. karmelitów na Piasku w Krakowie. Historia powstania – geneza artystyczna – program*, „Rocznik Krakowski”, T. 69: 2003, s. 103–121.

²⁸ Ich datowanie na przełom wieków XVIII i XIX umożliwia analiza literatury.

IV

Wnętrze sali 007 w kamienicy przy ulicy Siennej 5 zostało przekształcone wkrótce po restauracji kołtryn i fryzu (w. XVIII/XIX). Pojawił się tu – zapewne „nagle i niespodziewanie” – przeniesiony z innego budynku, zdobiony malowidłami strop ramowy o formach nowożytnych. W inwentarzu kamienicy Arcybractwa z roku 1809 czytamy, że jest tam „w gurze [!] tablatura płaska Okrągła sufit drewniany. Rama ma wśrodku listewki. Kawałka brakuie, rama rżnięta. Wokoło osoby na płutnie [!] malowane niewiadomo iakie są od dawności mało ich znać”²⁹. Strop ramowy był w dobrym stanie, brakowało jedynie części listwy w podziałach wewnętrznych i być może obrazu środkowego³⁰. Inwentarz wzmiankuje, że w malowidłach dostrzeżono „osoby”, ale z powodu „dawności” nie udało się ich zidentyfikować. Zapewne dlatego że werniksy zmatowiały, a powierzchnia obrazów uległa zabrudzeniu czy okopceniu³¹. Złożony strop ramowy zdobiony malowidłami przedstawiał większą wartość estetyczną niż strop z kołtrynami i dlatego wykorzystano go w gmachu Arcybractwa. Został on nieco pomniejszony i zamontowany przy wykorzystaniu konstrukcji pomocniczej; otwory na osadzenie belek wykuto w murze, uszkadzając świeżo odnowiony fryz³² (il. 5, 6).

Strop ramowy wykonano fachowo i z precyzją w technikach stolarsko-snyckich oraz pozłotniczych i malarskich, z wykorzystaniem prawidłowo zredagowanych ornamentacji. Deski, z których wykonano belkowanie, łączą zamki na „jaskółczy ogon”. Sufit ten stanowił oprawę dla pięciu olejnych malowideł na płótnie (il. 6). Podstawę struktury stanowi belkowanie attycko-jońskie, zredukowane do fryzu konsolowego i gzymsu. Konsole mają formę żłobkowanych i zdobionych cekinami tryglifów tokańskich, wygiętych w esownice. W dwóch miejscach zamiast konsol znajdują się płaskorzeźbione

²⁹ Inwentarz Jeneralny kamienicy Rezydencyjnej Zgromadzenia Miłosierdzia i Banku Pobożnego krakowskiego w ulicy Siennej pod nr 53 położonej z dokładnym opisem wszystkich w szczególności izb, sklepów, komór, piwnic, schowów [...] w 1808 sporządzony, ANK, Zespół Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie, sygn. 29/546/0/10/928, s. 13.

³⁰ W tekście wspomniano o postaciach malowanych na płótnie „wokoło” bez informacji wokół czego się one koncentrowały. Stąd przypuszczenie, że obrazu środkowego już wtedy w stropie ramowym nie było.

³¹ W pomieszczeniu tym – pełniącym wówczas funkcję mieszkania gospodarza gmachu – był kominek.

³² Ale wiadomo było, że krawce będą odtąd zasłonięte.



5. Konstrukcja z przełomu stuleci XVIII i XIX, podtrzymująca sufit ramowy, i uzupełnienia ubytków kołtryn papierem marmurkowym. Fot. Paweł Pencakowski

głowy – niewieścia i męska (il. 7). W metopach widnieją profilowane ramki, a w nich poziome kartusze z wypukłymi lusterkami³³. W kartusze te wpisane są mniejsze głowy niewieście i męskie oraz przestylizowane liście. Powyżej fryzu znajduje się gzyms, wyłamujący się nad konsolami. Dekoracja architektoniczna i snycerska obejmuje motywy woliń oczek, cekinów, astragalu, kimationu i profilowań w listwach oraz złożone szyszki (il. 9). Złączenia i srebrzenia zostały wykończone na połysk i na mat, zgodnie z logiką formy; w odpowiednich miejscach były też laserunki³⁴ (il. 10).

Belkowanie to przerabiano między rokiem 1787 i 1808 w związku z instalacją w sali stropu ramowego oraz – ponownie – podczas remontu budowli w połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku (wówczas pobito je deskami od spodu i zasłonięto). Odcinek południowy stropu ramowego mierzył pierwot-

³³ Ramki płycin mają wysokość 19 cm, długość zaś 50–51 cm oraz 45 i 41 cm; te mniejsze zostały skrócone wtórnie. Jest też jedna ramka jeszcze mniejsza, o wymiarach 18 × 24 cm.

³⁴ Obecne srebrzenia i złączenia są rekonstrukcją pierwotnych, możliwą dzięki zachowanym pozostałościom (w XIX w. całość była pokryta fladrowaniem).

nie 556 cm³⁵, północny – 566 cm³⁶ zachodni 405 cm, a wschodni 403,5 cm. W obrębie belkowania znajduje się płaska rama, która otaczała pięć malowideł – środkowe (zaginione) i cztery boczne (il. 6).

Obramowania pięciu malowideł zdobi snycerska ornamentacja, na którą składają się wole oczka, astragal, kimation oraz jasnozielony, złożony i wydobyty czarną farbą pas ornamentalny³⁷. Jest to groteska z motywami „liściastego chłopca” – gryfa o lwim ciele, orlej szyi i głowie, liściastym ogonie, oraz dwugłowego orła, z którego łap wyrasta stylizowana spiralna wić roślinna z kwiatami. Ornamentacja wykonana została z wycuciem tektoniki formy (il. 8). Dekorację zaprojektowano z wykorzystaniem wzorców graficznych, malowano ją zaś przy użyciu szablonów.

Strop ramowy w gmachu przy ulicy Siennej 5 jest dziełem sztuki nowożytniej. Operuje formami architektonicznymi i rzeźbiarskimi zrealizowanymi w technikach stolarskich, snycerskich i pozłotniczych³⁸. Ma charakter włoski: klasycyzujący, późny renesans struktury architektonicznej i ornamentacji połączony tu został z weneckim manieryzmem malowideł (il. 6). Zwraca uwagę brak motywów północnych w strukturze i snycerskiej ornamentacji.

Stolarsko-snycerskie stropy ramowe, złożone i malowane, zdobione malowidłami o tematyce historycznej, hagiograficznej, heraldycznej lub alegorycznej, pojawiły się w Polsce na początku XVII wieku za sprawą architektów i malarzy z Italii oraz z innych krajów³⁹. Zdobienie nimi reprezentacyjnych wnętrz dyktowała moda artystyczna i kulturowa oraz chęć wzbogacenia reprezentacyjnych gmachów o stosowne treści ideowe.

V

Nader interesująco prezentuje się problematyka zdobniczych strop ramowy malowideł. Największe – zaginione – zajmowało środkowe pole, a flankowały je

³⁵ W związku z instalacją z przełomu wieków XVIII i XIX został on skrócony po jednej stronie do 466 cm. Wymiar pierwotny przywrócono w latach 2020–2021.

³⁶ Przed konserwacją – 475,5 cm.

³⁷ Jego pozostałości zachowały się tylko na dłuższych deskach w linii wschód–zachód i na odcinkach dzielących strop z malowidłami. Malaturę zrekonstruowano w r. 2014.

³⁸ Jego istnienie stwierdzono podczas badań architektonicznych w 1973 r., wtedy też usunięto pobicie deskowe z XIX w. Odslonięcie i konserwacja nastąpiły w r. 2014.

³⁹ Jakub Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce. Część I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1995, t. 40,



6. Sufit ramowy po konserwacji w 2014 roku. Fot. Jakub Śliwa (AC Konserwacja Zabytków S.c.)



7. Fragment snycerskiego fryzu; po konserwacji. Fot. Paweł Pencakowski



8. Fryz malowany na wewnętrznej ramie stropu w trakcie prac konserwatorskich. Fot. Paweł Pencakowski



9. Szyszki ornamentalne po konserwacji. Fot. Paweł Pencakowski

cztery boczne, których kształty dopasowane były do pól wyznaczanych przez podziały ramowe⁴⁰. Bryty płócienne o kształcie kątownicy mają ok. 236 cm długości i 154 szerokości (il. 11, 12). Malowidła wykonano na rzadko tkanym płótnie lnianym, pokrytym klejowo-kredowym podkładem w kolorze ciemnego ugru. Malowane były w technice olejnej, szybko, pewną ręką, szerokimi pociągnięciami, z wykorzystaniem efektów impasto. W warstwie malarzkiej są dziś ubytki i przetarcia, zwłaszcza w partiach kładzionych fakturowo. Ponadto w związku z montowaniem stropu ramowego w kamienicy Arcybractwa, płótna zostały częściowo przesłonięte przez pomniejszone belkowanie; marginesy te miały 10–11 cm szerokości⁴¹. Zakryte przez ponad dwa wieki malowane obrzeża zachowały się lepiej niż odsłonięte w tym czasie partie centralne.

Malowidła te tworzą jednolitą kompozycję, a przedstawione osoby kształtowano z wykorzystaniem wzorów graficznych lub nawet gotowych kartonów, użytych wcześniej do malowania osób nieco większych niż miejsca dla nich przeznaczone w kwaterach stropu (sprawiają wrażenie wtłoczonych w przeznaczone dla nich miejsca). Ujednolicony sposób ujmowania postaci pozwala przyjąć, że źródłem ich formy była sekwencja figur stanowiących zwarty cykl⁴². Obrazy przedstawiają cztery pary postaci usytuowanych wzdłuż boków każdego z malowideł (il. 15–18). Pod względem kompozycyjnym koncentrują się one wokół niezachowanego malowidła centralnego. Przedstawienie każdej postaci ma stosujące się jedynie do niej podłoże i horyzont. Ta „dwoistość” optycznej podstawy jest nielogiczna. W malowidłach jest ona

nr 2, s. 95–112; idem, *Stropy ramowe w Polsce. Część II*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1995, t. 40, nr 3/4, s. 215–236; idem, *Stropy ramowe warszawskich rezydencji królewskich*, „Kronika Zamkowa”, T. 35: 1997, s. 52–76; Kazimierz Kuczman, *O wawelskich stropach ramowych*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. nauk. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 56–63. Strop ramowy w gmachu Arcybractwa nie został rzecz jasna uwzględniony. Zob. także K.J. Czyżewski, *Wyposażenie pałacu biskupiego*, op.cit. s. 727.

⁴⁰ Można dodać, że w polu środkowym zachował się oryginalny blejtram (na którym są też drobne pozostałości pierwotnego płótna); z jakiego okresu pochodzą pozostałe blejtramy, nie wiadomo.

⁴¹ Ich analiza umożliwiła rekonstrukcję pierwotnego wymiaru krótkich boków stropu ramowego.

⁴² Może było to kolejne ilustrowane wydanie *Ikologii* Cesarego Ripy? Zob. też niżej.



10. Strop ramowy przed montażem w nowym miejscu. Fot. Paweł Pencakowski



11. Obrazy 1 i 2. Fot. Jakub Śliwa (AC Konserwacja Zabytków S.c.)



12. Obrazy nr 3 i 4. Fot. Jakub Śliwa (AC Konserwacja Zabytków S.c.)

czytelna, jednak ze względu na jednolitą kolorystykę i lśnienie, przestrzeń wokół postaci i nad nimi jawi się jako jednorodna. Tła nie są neutralne treściowo, widnieją bowiem na nich napisy, atrybuty osób i symbole. W jednym przypadku podłoże – na którym spoczywa malowany monochromatycznie jelen – przechodzi w tło, względnie z nim się łączy (il. 11). Światło modeluje bryły i kolorystykę figur, wydobywa też różne szczegóły. Jego niewidoczne źródło znajduje się poza kadrem każdego z malowideł; zawsze pada ono z lewej strony, z góry. Układ światła nie został skoordynowany z centralnym wyobrażeniem. Abstrakcyjny charakter tła niweluje to zjawisko.

Figury ujęto w zróżnicowanych pozach: pólleżającej (cztery postacie, po jednej w każdej kompozycji, w tym trzy w tzw. pozie sansovinowskiej), siedzącej (trzy postacie) oraz w stojącej, ale „niestabilnej” (jedna postać stojąca, przy czym układ jej ciała jest również sansovinowski) (il. 15–18). Przedstawione osoby noszą szaty w wyrafinowanych barwach i o zróżnicowanym kroju. Pewną dysharmonię można dostrzec w budowie ciał oraz ich układzie w kompozycjach. Widać też pewne usterki w rysunku, malarz wykorzystał bowiem gotowe wzorce, rysunkowe lub graficzne, kadrując je w sposób mechaniczny. Jednak całość oglądana z dołu sprawia wrażenie jednorodnej (mimo że brakuje środkowej części). Schematyzm



13. Nerozpoznana personifikacja w obrazie 1. Fot. Paweł Pencakowski

dostrzegalny jest w kanonie figurowym, w stypizowanych, migdałowatych głowach, w niektórych podobnych do siebie zadumanych twarzach, w szczupłych dłoniach i stopach niewiast, które choć drobne, mają jednak masywne kolana, uda i łydki. Skala tych bliższych widzowi części kobiecych ciał, które są większe niż partie oddalone, może być również interpretowana jako należący do sztuki manieryzmu sposób ukazywania spiralnie skręconych postaci ludzkich w perspektywie (il. 17, 18).

Zwraca uwagę malarski sposób budowy formy: pierwiastek linearny nie ma zasadniczego znaczenia w określaniu kształtów, tę funkcję pełnią krawędzie plam barwnych, choć zauważalne jest rozmywanie się i przenikanie ich granic. Występują jednak – np. w atrybutach – odcinające się od tła linie, które odgrywają pewną rolę w całości przedstawienia. (il. 15–18). Przyciągają wzrok piękna kolorystyka

i uzyskany efekt lśnienia. Objawiają się one w szatach postaci i atrybutach, które mienią się i połyskują. Wrzosowy płaszcz stojącej figury w płótnie nr 4 żarzy się w oświetlonym załamaniu pomarańczowo, biała suknia jej sąsiadki mieni się „atłasowymi” połyskami jasnej żółci, subtelnie aplikowanych błękitów i świetlistej bieli (il. 18). Nadzwyczajna harmonia barw objawia się w siedzącej postaci w malowidle nr 1 (il. 13, 15). Równie efektowne są atrybuty, klejnoty i akcesoria, np. kula na głowie kobiety w malowidle nr 3 (il. 17), szklane naczynie w dłoni kolejnej osoby, retorta i butla z destylatem w przedstawieniu nr 2 oraz pochodnia w dłoni damy, jak też naczynie trzymane przez niewiastę w obrazie nr 1, hełm na głowie jej sąsiadki i trzymana w dłoni strzała z rybą (il. 15). Lśnią zdobione szlachetnymi kamieniami brosze na piersiach siedmiu dam, obszycia ich sukni oraz dwie księgi o okładkach



14. Głowa personifikacji Fortuny w obrazie 3. Fot. Paweł Pencakowski

zdobionych tłoczoną i barwioną skórą, spiętych mosiężnymi klamrami. Subtelnie malowane twarze charakteryzuje stonowana ekspresja – pomniejszona dziś przez wtórne zmiany kolorystyki i przetarcia (il. 14, 16). O umiejętnościach w kształtowaniu karnacji świadczy płótno nr 4, w którym zaznaczono refleks światła, odbijającego się od białej szarfy, padający na ramię i pierś siedzącej osoby (il. 17). Świetliste są też bukiety, wieńce kwiatowe, owoce w rogu obfitości i zielone gałązki, klejnoty oraz wypolerowany metal. Nader efektowne są też wspomniane wyżej tła, mieniające się stonowanymi barwami. Odcinają się od nich postacie, atrybuty oraz napisy.

Układy form i kolorystyka są wyrafinowane i zestawione ze znajomością rzeczy. Z punktu widzenia stylu należą one do manierystycznego malarstwa weneckiego. Cechy stylowe malowideł wskazują na pracownię Tommasa Dolabelli. Wskazałem to hipotetycznie przed dekadą, a moje sugestie przyjął Jerzy Żmudziński, który co do autorstwa Dolabelli nie miał żadnych wątpliwości⁴³. Wyraził on jednak

⁴³ J. Żmudziński, „Nowe wiadomości”, op. cit. s. 20 pisał: „Pencakowski wskazał dość jednoznacznie na krąg

przekonanie, że określenie miejsca tych malowideł w *oeuvre* Wenecjanina nie jest proste, ponieważ rozwój jego sztuki nie ma charakteru „linearnego”, ułatwiającego chronologiczne uszeregowanie obrazów. Jako argument za wczesnym datowaniem czterech płócien Żmudziński wskazał sprezzaturę w tłach (wcześniej w Małopolsce nieznaną), której Włoch nie zapomniał do końca życia⁴⁴. Problem w tym, czy w malowidłach omawianego stropu był możliwy tradycyjny rodzaj tła. Przestrzeń bowiem, w której ukazane są cztery pary postaci, nie zgadza się z realną – euklidesową – koncepcją przestrzeni. W każdej z kompozycji mamy dwa podłoża schodzące się pod kątem prostym (il. 6, 11, 12). W tej sytuacji nierealne było wprowadzenie pejzaży lub obłoków ukształtowanych realistycznie⁴⁵. W obrazach stropu ramowego Dolabella wykorzystał sposób malowania poznany w latach nauki w Wenecji, ponieważ nie miał innego wyjścia⁴⁶. Tło takie mógł namalować zarówno ok. roku 1600, jak i w czterech czy pięciu kolejnych dekadach.

VI

Obecnie należy rozważyć tematykę przedstawień i ich wzajemne relacje. Pomocne są tu personifikacje zaprezentowane w renesansowej książce *Ikonologia*, autorstwa Cesarego Ripy⁴⁷. Należy przypomnieć, że pierwsze wydanie *Ikonologii* z 1593 roku nie miało ilustracji. Pojawiły się one dopiero w wydaniu z 1603 roku.

Tomasza Dolabelli [...]. Trzeba się z tym stwierdzeniem całkowicie zgodzić, przyznając także rację autorowi opracowania jeśli chodzi o wskazanie konkretnego twórcy”. Sprecyzował on *expressis verbis*, że: „mamy tu do czynienia bez wątpliwości z autorskim dziełem Tomasza Dolabelli”. Przyjął też zaproponowane przeze mnie rozpoznania ikonograficzne. J. Żmudziński postulował wydanie dokumentacji; niniejsza publikacja jest odpowiedzią na tę zachętę.

⁴⁴ Zob. np. tło *Zdjęcia z krzyża* w zwieńczeniu ołtarza głównego kościoła Bożego Ciała w Krakowie (1634–1637).

⁴⁵ Ujęcia nie mające związku z tego rodzaju logiką znane były w sztuce i wcześniej, i później. Wykorzystywali je np. autorzy mozaik bizantyjskich i malarze iluzjonistycznych panoram rokokowych.

⁴⁶ Jeśli w malowidle środkowym była również jakaś personifikacja (ukazana w przestrzeni niebios), to tła malowane szkicowo i abstrakcyjnie mogłyby z nią harmonizować, pejzażowe zaś nie.

⁴⁷ Związki malowideł z traktatem C. Ripy dostrzegła niezależnie ode mnie mgr Ewa Gliwa, należąca do zespołu konserwującego malowidła w r. 2014.



15. Roztropność i personifikacja nierozpoznana (fragment obrazu 1). Fot. Paweł Pencakowski

Obraz nr 1 przedstawia personifikację Roztropności oraz drugą – nierozpoznaną. Roztropność można zidentyfikować na podstawie wyobrażenia w pierwszym ilustrowanym wydaniu *Ikologii* Cesa-rego Ripy z 1603 roku⁴⁸ (il. 15). Ma to być: „Kobieta w złotym hełmie okolonym wieńcem z liści morwy. Ma dwie twarze [...] w jednej dłoni dzierży strzałę z owiniętą wokół niej rybą. [...] W lewej ręce trzyma lustro, w którym przegląda się i kontempluje; u stóp jej leży jeleni o rozłożystych rogach”. Malarz

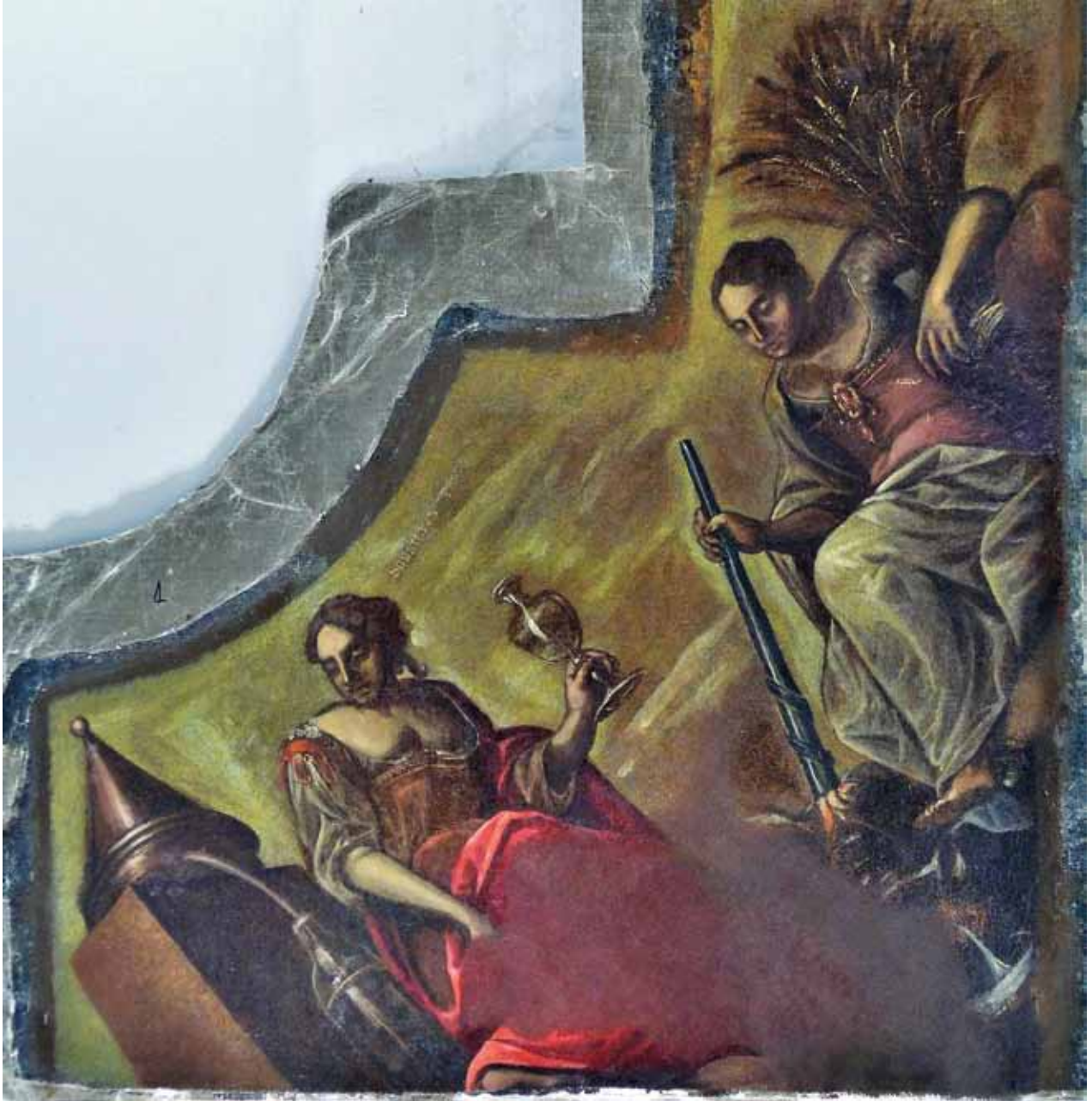
pominał zwierciadło w dłoni niewiasty i jej dwie twarze. Druga postać na tym obrazie ma w rękach naczynie oraz zieloną różdżkę, a u boku księgę. Nie można jej rozpoznać ze względu na powszechność tych atrybutów zbiorowych. Zwraca uwagę majestatyczny wygląd, dojrzały wiek i „powaga” tej figury.

Obraz nr 2 ukazuje niewiastę siedzącą przy re-
torcie oraz butli z destylatem, trzymającą szklane naczynie; obok jej głowy znajduje się napis „sobriet-
tas”, oznaczający trzeźwość⁴⁹, umiar⁵⁰, powścią-

⁴⁸ Cesare Ripa, *Ikologia*, przekład Ireneusz Kania, Kraków 1998, s. 363–364. W tekście przedstawiono również interpretację symboliki poszczególnych motywów oraz jej literackie źródła.

⁴⁹ Personifikacji Trzeźwości księga C. Ripy nie zawiera.

⁵⁰ Ikonoografia malowanej postaci odbiega zasadniczo od trzech wyobrażeń Umiaru, przedstawionych w traktacie C. Ripy (*Ikologia*, op. cit., s. 402–404).



15. Umiar (Powściągliwość) i Pokój (fragment obrazu 2). Fot. Paweł Pencakowski

gliwość⁵¹ i roztropność⁵² (il. 16). Przedstawienie prowadzi myśl w kierunku tych cech ludzkiego charakteru. Druga postać jest pod względem ikonograficznym kontaminacją sześciu personifikacji Pokoju zawartych w dziele Ripy⁵³. W jednej wersji czytamy, że to piękna panna trzymająca w lewej ręce pęk kłosów pszenicy, w innych wersjach dźwierży

ona w prawicy pochodnię, którą podpala stos oręża⁵⁴. Częściowo zachowana partia prezentuje jakieś błyszczące przedmioty metalowe (il. 16). Są to części uzbrojenia. Z wymową tej osoby harmonizuje skrzyżowana z kaduceuszem maczuga z napisem: „Pax fundata cum Persis” (Pokój zawarty z Persami)⁵⁵ (il. 6, 11).

⁵¹ Personifikacji Powściągliwości księga Ripy nie zawiera.

⁵² Roztropność została ukazana w obrazie pierwszym. W drugim należy ją więc raczej wykluczyć.

⁵³ C. Ripa, *Ikologia*, op. cit., s. 325–327.

⁵⁴ Ma to symbolizować powszechną miłość między ludami, spalającą resztki nienawiści.

⁵⁵ Napis na monetach cesarza Filipa Arabskiego (panowanie w latach 244–249) oznacza tryumf dyplomacji nad walką. W tradycji chrześcijańskiej uchodzi on za pierwszego władcę Rzymu, który przyjął chrześcijaństwo.



17. Fortuna i Czujność (fragment obrazu 3). Fot. Paweł Pencakowski

Obraz nr 3 przedstawia dwie damy, między którymi widnieje łacińska maksyma „*Fortunam praecit vigilantia*” (Czujność poprzedza fortunę⁵⁶) (il. 17). Postać po lewej (od widza) stronie odpowiada jednej z trzech personifikacji Fortuny w dziele Cesa-rego Ripy. Czytamy, że jest to „niewiasta z globem niebieskim na głowie, z rogiem obfitości w dłoni”⁵⁷. Druga postać uosabia Czujność. Jej ikonografia zgadza się w ogólny sposób z opisem w jednej z trzech wersji tego stanu umysłu u Ripy: „Czujność – Ko-

bieta z książką w prawej dłoni, różgą i zapaloną lampą w lewej”⁵⁸. W obrazie jest księga i trzcina (pełniąca funkcję różgi⁵⁹). Identyfikacja jest możliwa mimo braku lampy. I tu dostrzec można redukcję programu ideowego personifikacji w stosunku do treści hasła w *Ikonologii*.

Obraz nr 4 ukazuje dwie postacie, którym towarzyszą cztery napisy (il. 18). Słowa „*longe et prope*” (daleko i blisko) znajdują się w pobliżu palającego emblematycznego serca. „*Hiems*” oznacza zimą,

⁵⁶ *Vigilantia* oznacza również troskliwość, uwagę, nadzór.

⁵⁷ C. Ripa, *Ikonologia*, op.cit., s. 35. Nie udało się niestety ustalić, jaki przedmiot podtrzymuje Fortuna prawą ręką.

⁵⁸ Ibidem, s. 242–243.

⁵⁹ W grafice ilustrującej w *Ikonologii* tę personifikację niewiasta trzyma w ręku cienką i lekko ugiętą dyscyplinę. Ibidem, s. 243.



18. Przyjaźń i Cierpliwość (fragment obrazu 4). Fot. Paweł Pencakowski

zimno, burzę i – w metaforycznie – rok. Są też słowa „mors et vita” (życie i śmierć) i „tolerando vincit” (cierpliwością zwyciężyła). Mamy tu do czynienia z uosobieniem Przyjaźni⁶⁰. Ripa pisze, że jest to: „Niewiasta ubrana na białe, ale zgrzebne; ma mieć obnażone lewe ramię i pierś, prawą dłoń ma pokazywać na serce, w którym możemy czytać takie oto słowa wypisane złotem: LONGE ET PROPE. Na skraju jej szaty biegnie napis MORS ET VITA”⁶¹.

⁶⁰ Ibidem, s. 147–148.

⁶¹ Ibidem. W tekście *Ikonologii* znajdujemy też wyjaśnienie znaczenia tych maksym w kontekście uczucia przyjaźni.

Jarzmo jest u Ripy atrybutem Cierpliwości⁶². Według niego jest to: „Niewiasta w wieku dojrzałym, siedząca na głazie, z jarzmem na barkach i dłońmi złożonymi w sposób znamionujący ból”⁶³. Odwraca-

⁶² Jak też personifikacje Posłuszeństwa, Małżeństwa oraz Poddaństwa. Posłuszeństwo to: „niewiasta w habicie mniszym”, która ma w ręce krucyfiks i słowo *SUAVE* (tj. przyjemnie, powabnie; napis na jarzmie albo – jak na rycinie – obok). Małżeństwo z kolei uosabia „Młodzieniec w uroczystym stroju, z jarzmem na barkach i nogami w dybach” (ma on też owoc pigwy w ręce, pierścień na palcu i żmiję pod stopami). Poddaństwo charakteryzowane jest zupełnie inaczej. Ibidem, s. 230, 264, 335–336.

⁶³ Ibidem, s. 230.

nie i pochylanie głowy przez omawianą postać może sugerować ból. Chodzi zatem o Cierpliwość. Potwierdza to napis („tolerando vincit”), odnoszący się do przyjaźni, która cierpliwością zwycięża wszelkie przeciwieństwa.

Analiza ośmiu postaci pozwoliła na identyfikację siedmiu z nich (il. 15–18). Są to zatem: Roztropność i personifikacja nierozpoznana (obraz nr 1), Trzeźwość (względnie Umiar) i Pokój (nr 2), Fortuna i Czujność (nr 3), Przyjaźń i Cierpliwość (nr 4). Mamy do czynienia z pojęciami pozytywnymi pod względem moralnym („świeckimi” cnotami, postawami, stanami). Są one poważane i ważne w życiu ludzi i społeczeństw, co zaakcentowano przez odpowiednią charakterystykę postaci. Zestawiono je w uzupełniające się pary, na co wskazują napisy dotyczące związku Fortuny i Czujności oraz Przyjaźni i Cierpliwości. Analogiczne relacje łączą Trzeźwość i Pokój oraz zapewne Roztropność i jej nierozpoznaną towarzyszkę. W dekoracji stropu ramowego personifikacje te zajmują równorzędne miejsca w hierarchii ideowej. Otaczały one jakąś figurę bądź wyobrażenia „wyższej rangi”, np. Opatrzność, Mądrość Bożą, lub symbole i teksty, np. kompozycje heraldyczne, hierogramy, inicjały. Można przypuścić, że specyficznie potraktowane, mieniające się tło sugeruje sferę idei, w której bytują alegorie ukazane za pomocą personifikacji.

Bogata artystycznie i treściowo dekoracja średniej wielkości sali mogła zdobić pomieszczenie w rodzaju antykamery, poprzedzającej główną salę recepcyjną wielkiego pałacu (budowle sakralne należy wykluczyć)⁶⁴. Była ona świadectwem humanistycznej edukacji czy też erudycji fundatora, pełniąc zarazem funkcję dekoracyjną, którą zachowała, kiedy została przekazana do gmachu Arcybractwa Miłosierdzia.

VII

Kończąc niniejszy tekst, wypada podkreślić, że w ramach prac konserwatorskich prowadzonych w roku 2014 ujawniona została grupa interesujących artefaktów, wcześniej właściwie zupełnie nieznanymi. Analiza ich substancji materialnej, formy artystycznej i treści oraz przekazów historycznych pozwoliła

⁶⁴ Na temat hierarchizacji pomieszczeń oraz dekoracyjnych programów wewnątrz krakowskiego Pałacu Biskupiego w XVII w. pisze interesująco K.J. Czyżewski, *Wyposażenie pałacu biskupiego*, op.cit., s. 718 i n. O stropach wawelskich zob. m.in.: K. Kuczman, *O wawelskich stropach ramowych*, op. cit. passim.

na sformułowanie kilku wniosków. Strop belkowy pokryty kołtrynami pochodzi sprzed roku 1597, kiedy kończyła się przebudowa kamienic zakupionych przez Towarzystwo Jezusowe z przeznaczeniem na siedzibę Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego. Około roku 1692 w celu dodatkowej dekoracji sali i zaprezentowania treści związanych z funkcją tych instytucji namalowany został fryz podstropowy. Na przełomie wieków XVIII i XIX podniszczone kołtryny i mało czytelny fryz były odnawiane. Wkrótce po tej restauracji we wnętrzu sali znalazł się efektowny stolarsko-snycerski strop ramowy, złożony, srebrzony i malowany, z pięcioma obrazami na płótnie Tommasa Dolabelli, który mógł być również jego projektantem. Jest to dzieło późnego renesansu z weneckimi malowidłami manierystycznymi. Sufit ten pierwotnie zdobił jakieś reprezentacyjne pomieszczenie w budowlu świeckiej wysokiej rangi. Mogła to być np. antykamera w jednym z zamków królewskich (na Wawelu i dwóch w Warszawie), w pałacach biskupich w Krakowie czy Bodzentynie bądź w krakowskich i okolicznych magnackich rezydencjach: Zbaraskich, Wielopolskich, Pod Krzysztoforą, a także w pałacu łobzowskim lub w zamku Wiśniczu Nowym. Transport tego rodzaju artefaktów na spore odległości był wówczas realny⁶⁵. Niestety nie wiemy, skąd go sprowadzono i kto go Arcybractwu sprzedał lub raczej ofiarował⁶⁶. Trudne są też analizy porównawcze, ponieważ większość tego rodzaju stropów uległa zniszczeniu (wyjątkiem są stropy w Kielcach), dziś więc znane są tylko z pobieżnych opisów w inwentarzach, z malowideł i zdjęć (w Podhorcach). Nie istnieje też

⁶⁵ Wyposażenie kościelne przenoszono też u nas masowo w epoce nowożytnej, jak i na przełomie w. XVIII i XIX. Przykładem jest siedemnastowieczne retabulum z kościoła św. Jadwigi – bożogrobców w Krakowie – przekazane do ich miechowskiego klasztoru. Zob.: Paweł Penczkowski, Ewa Skotniczny, *Renesansowa kaplica Grobu Chrystusa w dawnym klasztorze Bożogrobców w Miechowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 81: 2015, s. 35–55. Kolejnym mogą być organy w dawnym kościele norbertańskim w Hebdowie, przywiezione tu z krakowskiego kościoła św. Szczepana, rozbieranego ok. r. 1800.

⁶⁶ Istnieje też możliwość, że strop ramowy był od początku przeznaczony do gmachu Arcybractwa i pierwotnie zdobił pomieszczenie znajdujące się nad tym, w którym funkcjonował od przełomu stuleci XVIII i XIX do r. 2014. Ściany pomieszczenia na piętrze mają mniejszą grubość (ze względu na odsadzki). Adaptacja sufitu byłaby więc sprawą stosunkowo prostą. Moralne i pedagogiczne przesłanie przedstawień nie stoi w sprzeczności z zasadami i funkcjami Arcybractwa. W tej sytuacji sufit z malowidłami byłby fundacją Towarzystwa Jezusowego. Nie znalazłem jednak na to żadnych dowodów.

większość wspomnianych wyżej rezydencji, te zaś, które przetrwały, były wielokrotnie przekształcane, remontowane, rekonstruowane, co utrudnia spekulacje. Trudno też określić miejsce czterech malowideł w szeregu prac Dolabelli. Omawiany strop ramowy należy więc na razie datować szeroko – od

roku 1603, kiedy pojawiło się ilustrowane wydanie *Ikonologii* Cesarego Ripy, do późnych lat czterdziestych, gdy Tommaso Dolabella kończył działalność artystyczną. Konieczne są zatem dalsze badania tego cennego zabytku i wartościowego dzieła sztuki nowożytniej.

BIBLIOGRAFIA

- Czyżewski Krzysztof J., *Wyposażenie pałacu biskupiego w Krakowie w czasach Piotra Gembickiego (około roku 1657)*, w: *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, t. 1, red. Marek Walczak, Kraków 2016.
- Dienstl-Dąbrowa Marian, *Arcybractwo Miłosierdzia i Komora Potrzebnych w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1936 (R. 13), nr 31.
- Jelonek-Litewka Krystyna, *Historia kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 57: 1991.
- Krasnowolski Bogusław, *Prace konserwatorskie w Krakowie w roku 2014 dofinansowane ze środków Narodowego Funduszu Rewaloryzacji Zabytków Krakowa*, „Rocznik Krakowski”, T. 81: 2015.
- Księga pamiątkowa Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie od r. 1584 do 1884*, Kraków 1884.
- Kuczman Kazimierz, *O wawelskich stropach ramowych*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. nauk. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011.
- Lewicki Jakub, *Stropy ramowe w Polsce. Część I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1995, t. 40, nr 2.
- , *Stropy ramowe w Polsce. Część II*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1995, t. 40, nr 3/4.
- , *Stropy ramowe warszawskich rezydencji królewskich*, „Kronika Zamkowa”, T. 35: 1997.
- Pencakowski Paweł, *Dekoracja malarska biblioteki klasztoru oo. karmelitów na Piasku w Krakowie. Historia powstania – geneza artystyczna – program*, „Rocznik Krakowski”, T. 69: 2003.
- Pencakowski Paweł, Skotniczny Ewa, *Renesansowa kaplica Grobu Chrystusa w dawnym klasztorze Bożogrobców w Miechowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 81: 2015.
- Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, katalog wystawy, ed. Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Venice 1999.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, przekład Ireneusz Kania, Kraków 1998.
- Tomkowicz Stanisław, *Dom Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie*, „Czas”, 1901 (R. 54), nr 11.
- Żmudziński Jerzy, hasła: *Fakty i mity; Kalendarium; Malarz królów*, oraz *Katalog; Malarstwo Tomasza Dolabelli i Spis dzieł Tomasza Dolabelli*, w: *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, katalog wystawy, red. Magdalena Białonowska, Warszawa 2020.
- Opracowania niepublikowane**
- Cempla Marek, Skamla Jolanta, Wcisło Ewa, „Kamienica nr 5, ul. Sienna w Krakowie”, t. 2, cz. 3: „Badania architektoniczne”, PP PKZ O. w Krakowie, Kraków 1973.
- Ignatowicz Józef, „Opracowanie wyników prac odkrywko-badawczych pod kątem wykrycia polichromii i tynków zabytkowych wnętrz i elewacji kamienicy i oficyny przy ul. Siennej 5 w Krakowie”, PP PKZ O. w Krakowie, Kraków 1973.
- Pencakowski Paweł, „Późnorenansowy strop w pomieszczeniu na parterze kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ul. Siennej 5 w Krakowie. Zagadnienia z zakresu historii sztuki”, Kraków 2014.
- , „Późnorenansowy sufit w pomieszczeniu na parterze kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia przy ul. Siennej 5 w Krakowie. Zagadnienia z zakresu historii sztuki”, Kraków 2014.
- Żmudziński Jerzy, „Nowe wiadomości o dekoracji malarzkiej Zamku Królewskiego na Wawelu za Zygmunta III Wazy. Prace Jacopo Palmy młodszego i Tomasza Dolabelli”, Kraków 2021.

Paweł Pencakowski – dr hab., historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesor Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jest autorem artykułów i książek dotyczących architektury, rzeźby i malarstwa, głównie małopolskiego, od wieku XIII po XX.

TWO MODERN CEILINGS AND THEIR DECORATIONS IN THE TOWNHOUSE OF THE ARCHBROTHERHOOD OF MERCY IN KRAKÓW

The study presents a discussion of the historic elements of the ceiling and decoration of room 007a in the Archbrotherhood of Mercy building at 5 Sienna Street in Kraków. The room has a beamed ceiling, probably constructed during the conversion of the former bourgeois townhouse into the seat of the Archbrotherhood by the Society of Jesus, which took place in 1589–1597. The simple beamed ceiling was then covered with Renaissance wallpaper in the form of ornamental prints washed with watercolours. Around 1692, a painted frieze was created under the ceiling, in addition to ornaments containing four cartouches with quotations from Holy Scripture. Both the cartouches and the ceiling were renovated at the end of the 18th cen-

tury. At that time, the original sentences were covered up, paper versions were pasted on the cartouche mirrors, and the ornamentation of the painted frieze was renovated. Shortly afterwards, a frame ceiling from the 1st half of the 17th century was installed in this room, decorated with five oil paintings on canvas (four of them are still in place). These paintings, depicting pairs of personifications taken from Cesare Ripa's *Iconologia*, are the work of the Venetian Tommaso Dolabella, who may also have designed the architecture of the ceiling. Thus, the four compositions belonging to the five-part frame ceiling have enriched the known oeuvre by the Venetian painter.