

Święty Karol Boromeusz a sztuka  
w Kościele powszechnym,  
w Polsce,  
w Niepołomicach

Publikacja dofinansowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową  
Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie  
oraz Muzeum w Zamku Królewskim w Niepołomicach

Copyright © DodoEditor i autorzy, 2013

Recenzenci: prof. dr hab. Zbigniew Bania, dr hab. Marek Walczak

Redakcja i korekta:

Tomasz Pasteczka

Projekt okładki i układu typograficznego:

Zuzanna Łazarewicz, *DodoDesign*

Przygotowanie materiałów graficznych, skład i łamanie:

*Dodo Design*

ISBN: 978-83-62972-10-4



Święty Karol Boromeusz a sztuka  
w Kościele powszechnym,  
w Polsce,  
w Niepołomicach

pod redakcją naukową  
Piotra Krasnego i Michała Kurzeja

Kraków 2013

DodoEditor, Muzeum Niepołomickie



# Spis treści

- 7 Słowo wstępne
- 9 Od redaktorów
- 11 Święty Karol Boromeusz a sztuka | Piotr Krasny
- 33 Początki kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach według relacji Giovan Pietra Giussana z roku 1610 | Anna Lebensztejn
- 47 Niepołomiccka *vera effigies* św. Karola Boromeusza | Michał Hankus
- 59 Kaplica św. Karola Boromeusza przy kościele w Niepołomicach | Michał Kurzej
- 77 Kościół na Karczówce. Zapomniane sanktuarium św. Karola Boromeusza | Kinga Blaschke
- 99 Życie i chwała niebieska św. Karola Boromeusza w malowidłach Michelangela Palloniego w kaplicy seminaryjnej w Łowiczu | Michał Hankus
- 115 Obraz św. Karol Boromeusz w kościele na Powązkach. Wotum za ocalenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego | Michał Hankus
- 127 Kościół św. Karola Boromeusza na ulicy Chłodnej w Warszawie | Piotr Krasny, Michał Kurzej
- 155 San Carlo Borromeo e l'arte nella chiesa universale, nella Polonia, a Niepołomice (Riassunto)
- 163 Indeks



## Słowo wstępne

Od czterystu dziesięciu lat kardynał Karol Boromeusz wrasta w niepołomiczką ziemię i w niepołomiczką parafię. Wrasta poprzez rodzinę Branickich, zafascynowaną jego osobą, dziełami i świętością, która zapragnęła mieć jego wizerunek na zamku. Wrasta w świadomość ludzi prostych, poruszonych niezwykłymi cudami, których echo dociera nawet do dalekiego Rzymu. Kanonizowany w r. 1610 Karol Boromeusz pociąga ku sobie prostych ludzi, tak jak czynił to za życia w Mediolanie. Dla tych właśnie ludzi powstała w poł. w. XVII kaplica ku jego czci w niepołomiczym kościele.

To wrastanie trwało przez stulecia, a jego śladami były: fundacja dla kapelana do obsługi pielgrzymów, która w zawierusze dziejów zanikła, a także imię Karol odnotowywane wielokrotnie w *Libro natorum* naszej parafii. Sto dziesięć lat temu, w r. 1904 rozproszono setki wizerunków św. Karola, aby zgromadzić środki na renowację kaplicy. Znacznie trudniej od tych zewnętrznych znaków zbadać proces wrastania św. Karola w serca niepołomiczan, który niewątpliwie postępuje aż do naszych dni.

Nowy impuls do tej coraz bardziej pogłębionej przyjaźni ze św. Karolem dał kardynał Karol Wojtyła, który ukazywał niepołomiczanom, jak niezwykle wartość ma dla niego jego patron z chrztu świętego. Podczas uroczystości odpustowej w Niepołomicach 4 XI 1973 przyszedł papież Jan Paweł II mówił do zgromadzonych licznie wiernych: „Tego roku tak się szczęśliwie składa, że mogę razem z wami oddać część naszemu wspólnemu Patronowi. Przybywam tu w duchu pielgrzyma, ażeby jeszcze raz usłyszeć od św. Karola to jego wezwanie: »Miłuję ciebie, Boże, mocy moja!«. I żeby to jego wezwanie wziąć w swoje serce i ożywić nim słabość, i znaleźć w nim program dalszego życia”.

Duchowej przyjaźni niepołomiczan z Boromeuszem służy również zapoczątkowana przez ks. prob. Józefa Rządkosza poniedziałkowa, całodniowa modlitwa w kaplicy św. Karola, a także cześć oddawana jego relikwiom przywiezionym

z Mediolanu w r. 2004. Także obecnie wielu ludzi doznaje pomocy i wstawiennictwa Świętego. Świadczą o tym dwie księgi próśb i podziękowań.

Wyrażam wdzięczność za ten zbiór studiów, które przybliżą nam to wrastanie św. Karola Boromeusza za pośrednictwem dzieł sztuki nie tylko w naszą niepołomicką historię, ale także w dzieje innych ważnych ośrodków polskiej kultury. Jestem przekonany, że owe studia dadzą nowy impuls do naszej szczególnej przyjaźni ze św. Karolem.

*Ks. Stanisław Mika*

*Proboszcz Parafii p.w. Dziesięciu Tysięcy Męczenników  
w Niepołomicach*

## Od redaktorów

Karol Boromeusz jest jednym z najbardziej czczonych i najlepiej znanych świętych Kościoła Katolickiego. Różnym aspektem jego działalności, związanym z wewnętrzną reformą Kościoła po Soborze Trydenckim, poświęcono dużą liczbę publikacji w wielu językach. Na ich tle boromejska bibliografia w języku polskim prezentuje się dość skromnie i mocno jednostronnie. Św. Karol jest w niej opisywany przede wszystkim jako gorliwy arcybiskup archidiecezji mediolańskiej, przywracający w niej właściwą dyscyplinę kościelną, wizytujący parafie, szerzący nowe formy pobożności i spalający się wręcz w służbie swoim wiernym. Bardzo mocno jest w nich eksponowana bohaterska praca Boromeusza wśród zadżumionych i jego nadzwyczajna gorliwość w rozdawaniu jałmużny, na którą przeznaczył cały swój osobisty majątek. Takie działania były z pewnością najważniejsze na drodze tego hierarchy do świętości i zasługiwały na szczególne rozpowszechnienie jako wzorzec heroicznej realizacji cnót kapłańskich w epoce nowożytnej.

Nie powinny one jednak przesłaniać olbrzymich zasług Karola Boromeusza na polu kultury, pozwalających widzieć w nim także jednego z najważniejszych mecenasów w szesnastowiecznej Italii. Hierarcha ten podjął liczne fundacje sakralne o ściśle przemyślanym programie duszpasterskim, angażując do ich realizacji najznakomitszych artystów, działających w Lombardii. Przede wszystkim jednak opracował precyzyjne *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, będące długo używanym podręcznikiem roztropnego wykorzystania sztuk pięknych jako narzędzi, propagujących naukę Kościoła w sposób szczególnie mocno oddziałujący na emocje i umysły wiernych. W dziele tym wzywał on duchownych i artystów do wspólnego wypracowania artystycznych środków wyrazu, dostosowanych do godnego głoszenia prawd wiary.

Po beatyfikacji Boromeusza wezwania te starano się realizować także w budowlach, obrazach i rzeźbach wznoszonych bądź wykonywanych w wielkiej liczbie ku jego czci. W krótkim czasie wypracowano bardzo bogatą i różnorodną ikonografię tego świętego, w której przewijały się także polskie wątki, a zwłaszcza

scena cudownego uzdrowienia Anny Branickiej przy jego obrazie w Niepołomicach. Wokół tego sprowadzonego z Włoch „prawdziwego wizerunku” św. Karola rozwinął się dość szybko ważny ośrodek pielgrzymkowy z efektowną kopułową kaplicą zbudowaną ku jego czci. Nabożeństwo do Boromeusza rozlało się z Niepołomic na całe Królestwo Polskie, powodując powstanie wielu ważnych dzieł sztuki, dzięki którym nadawano nieraz kultowi włoskiego świętego specyficzne lokalne przesłanie. Owo przyswajanie kultu Boromeusza w Polsce i tworzenie jego artystycznej oprawy nie doczekało się dotąd wnikliwego opracowania. Dlatego zainicjowaliśmy przygotowanie zbioru studiów poświęconych dziełom sztuki, które zostały sprowadzone do naszego kraju lub w nim zrealizowane jako wyraz nabożeństwa do św. Karola.

Ów zbiór studiów był początkowo planowany jako trzeci tom „Rocznika Niepołomickiego”. Kiedy zebraliśmy artykuły, okazało się jednak, że przybiera on raczej charakter zwartej monografii, w której opracowania poszczególnych przedsięwzięć artystycznych podejmowanych ku czci św. Karola układają się dość płynnie w kolejne rozdziały. Taką płynność postanowiliśmy podkreślić zgrupowaniem streszczeń wszystkich studiów w jeden blok, umieszczony na końcu woluminu. Przede wszystkim doszliśmy jednak do wniosku, że powinniśmy ogłosić niniejszy zbiór w formie książki, a nie tomu czasopisma, w którym powiązanie poszczególnych artykułów jest zwykle o wiele luźniejsze. Rozwiązanie to zostało zaakceptowane przez wydawcę „Rocznika” – Muzeum Niepołomickie. Tym bardziej czujemy się zobowiązani do podkreślenia wszechstronnej pomocy tej placówki w przygotowaniu i wydaniu naszego zbioru. Z całą pewnością powinien on być traktowany jako kontynuacja „Rocznika Niepołomickiego” w dziele zgłębiania bogatego dziedzictwa kulturowego Niepołomic i jego miejsca w dziejach kultury polskiej.



# Święty Karol Boromeusz a sztuka

Piotr Krasny

Regulacje prawne i zwyczaje utrwalone w życiu Kościoła w epoce nowożytnej sprawiały, że działalność hierarchów kościelnych wchodziła w różnorodne relacje z procesem tworzenia sztuki sakralnej. Z jednej strony biskupi wpływali bardzo mocno na jej kształt, z drugiej zaś, dzieła artystów decydowały w znacznym stopniu o tym, jak owi pasterze byli postrzegani przez swoich współczesnych i potomnych. Różnicowanie w sprawach artystycznych, dobry gust, a przede wszystkim wyczucie specyfiki sztuki sakralnej nie były, rzecz jasna, kompetencjami koniecznymi do sprawowania urzędu biskupiego, ale pomagały w pełnieniu tej funkcji i mogły w znacznym stopniu wspomóc pracę duszpasterską. W żywotach biskupów wychwalano więc skrzętnie ich właściwą postawę wobec sztuki, kreując niektórych hierarchów na swoiste wzorce osobowe kościelnego patronatu artystycznego, pojmowanego w bardzo szeroki sposób<sup>1</sup>.

Biskup miał przede wszystkim troszczyć się w swojej diecezji o właściwy stan świątyń i sztuki sakralnej, towarzyszącej liturgii i pracy duszpasterskiej Kościoła. Uchwała podjęta na ostatniej, xxv sesji Soboru Trydenckiego (3 XI 1563) nałożyła na biskupów odpowiedzialność za to, aby w podlegających ich władzy świątyniach nie znalazło się „nic nieuporządkowanego, przewrotnego lub rodzącego

---

1 Zob. m.in.: H. Jedin, *Bischofsideal der katholischen Reformation* [w:] *Sacramentum Ordinationis*, Breslau 1942, s. 200–256; A. Hahn, *Die Bildprogramme des barocken Domes. Versuch einer thematischen Interpretation* [w:] *1200 Jahre Dom zu Salzburg 774–1974. Zeitschrift zum 1200jährigen Jubiläum des Domes zu Salzburg*, Salzburg 1974, s. 120–147; M. Hollingsworth, *Patronage in Sixteenth-Century Italy*, London 1991, s. 118–120; C. Robertson, „Il Gran Cardinale”. *Alessandro Farnese, Patron of Arts*, New-Haven–London 1992, s. 149–207; S. Kummer, „Doceant episcopi”. *Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets in Römischen Kirchenraum*, „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, 54, 1993, nr 4, s. 508–533; R. Pavíčková, *Svatební vůz olomouckého biskupa Karla z Lichtenštejna-Castelcorni svému synovi Kryštofu Filipovi roku 1668*, „*Středná Morava. Kulturněhistorická Revue*”, 10, 2000, s. 35–41; M. Tani, *La rinascita culturale del' 700 ungherese. Le arti figurative nella grande comitenza ecclesiastica*, Roma 2005, s. 77–83.

---

niepokoje, nic bezbożnego i haniebnego, ponieważ Domowi Bożemu przystoi świętość”<sup>2</sup>. Hierarchowie mieli wykrywać wszystkie takie „nadużycia”, „przesady” i „swawole” w czasie wizytacji kanonicznych, które w każdej świątyni powinni przeprowadzać co roku, osobiście lub poprzez kompetentnych delegatów<sup>3</sup>. Sobór nie stwierdził wszakże, jak zidentyfikować owe błędy, pozostawiając określenie reguł dobrej sztuki sakralnej samym ordynariuszom i synodom diecezjalnym<sup>4</sup>. Ważną wskazówkę dla tych działań stanowił traktat *De picturis et imaginibus sacris*, napisany przez Johannesa Molanusa, profesora uniwersytetu w Lowanium, wydany w siedem lat po soborze. Był to jednak wyłącznie ogólny wykład katolickiej „doktryny artystycznej” i kompendium ikonograficzne, a nie prawno-kanoniczny akt normatywny<sup>5</sup>. Tego rodzaju dokumenty musieli opracować sami biskupi, nadając im najczęściej formę instrukcji, zatwierdzanych przez synody diecezjalne i prowincjonalne<sup>6</sup>. Najlepiej sformułowane instrukcje były powielane często słowo w słowo w innych diecezjach, wpływając na ujednoczenie ogólnych zasad kształtowania sztuki sakralnej w całym katolickim świecie<sup>7</sup>. Zalecenie papieża Piusa v z r. 1570, głoszące iż należy zachować w diecezjach tradycyjne ryty (to znaczy takie, które były stosowane tam przez przynajmniej dwieście lat)<sup>8</sup>, powodowało jednak, że niektórym instrukcjom trzeba było nadać bardziej specyficzny lokalny charakter<sup>9</sup>. Odmiennej poziom wykształcenia i kultury artystycznej duchowieństwa

---

2 Dokumenty soborów powszechnych, t. 4: Lateran V, Trydent, Watykan I, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 779.

3 *Ibidem*, s. 371.

4 *Ibidem*, s. 785. Zob. też, D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1995, s. 41–42.

5 J. Molanus, *Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*, opr. E. Bœspflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996, *passim*.

6 Pierwszym zgromadzeniem Kościoła lokalnego, które zajęło się sprawami sztuki sakralnej, był synod w Grenadzie w r. 1565, ale jego rozporządzenia były tak samo zdawkowe, jak uchwała Soboru Trydenckiego. Zob. A. Rodriguez G. de Caballos, *Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America [w:] Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, red. B. Kasl, New Haven–London 2009, s. 23.

7 P.M. Jones, *Federico Borromeo and Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993, s. 96–97; Menozzi, o.c., s. 42; J. Kofroňová, *Problematika sakrálního prostoru po Tridentním koncilu ve světle názorů církevních autorit, „Umění”*, 48, 2000, s. 42–43.

8 A.J. Nowowiejski, *Msza Święta*, Płock 1993, s. 231–232.

9 B. Plongeron, *Unità Tridentina e diversità francese: giansenisti, galliciani e costituzionali [w:] Trento – i templi del concilio. Società, religione e cultura agli inizi dell’Europa moderna*, Trento 1995, s. 31–32.

---

w różnych diecezjach zmuszał też niektórych biskupów do skracania i upraszczania owych „wzorcowych” tekstów<sup>10</sup>.

Wpływ na określanie norm sztuki sakralnej miały także same wizytacje, w trakcie których rozpoznawano nadużycia i niedostatki w kształtowaniu i stanie kościołów oraz ich wyposażania. Biskupi kontrolujący świątynie wydawali w dekretach reformacyjnych konkretne zalecenia, które obowiązywały *de iure* tylko w odniesieniu do wizytowanej budowli, ale *de facto* stawały się kazusami, wykorzystywanymi w przypadku kolejnych kościołów. Wizytator przystępujący do swojej misji czytał zalecenia w protokołach z poprzednich wizytacji przede wszystkim po to, aby sprawdzić, czy zostały one wprowadzone w życie. Dokumenty te wykorzystywał jednak z reguły także jako wzór dla swoich działań, przejmując z nich bardzo często sposób oceniania adekwatności dzieł sztuki religijnej do ich specyficznej funkcji. Dzięki temu kolejni biskupi lub ich delegaci utrwalali wystawianymi przez siebie dokumentami wizytacyjnymi teoretyczne zasady kształtowania sztuki sakralnej w diecezji. Protokoły te powinny być więc odczytywane nie tylko jako przejawy *praxis episcopalis*, ale także jako źródła do badań nad potrydencką doktryną sztuki sakralnej<sup>11</sup>.

Każdy biskup nie tylko zajmował pozycję prawodawcy i sędziego oceniającego stan sztuki sakralnej w diecezji, ale także był zobligowany do podejmowania konkretnych inwestycji na tym polu. Sobór Trydencki nałożył na biskupów obowiązek szczególnej troski o ich katedry<sup>12</sup>, a w potrydenckich rozprawach o pełnieniu urzędu biskupiego powtarzano efektowny topos, sformułowany przez Euzebiusza z Cezarei, że hierarcha-celibatariusz powinien opiekować się tą świątynią jak swoją małżonką<sup>13</sup>. Gorliwi biskupi podejmowali takie działania jako wzorzec dla proboszczów i rektorów, zachęcając ich do rzetelnych restauracji pomniejszych kościołów w diecezji. Innowacje wprowadzane w katedrach, opisywanych jako „Matki i Głowy wszystkich kościołów w diecezjach”, były też postrzegane jako model, który powinien być

---

10 C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, s. 19–21.

11 P. Krasny, *Rola wizytacji kanonicznych doby potrydenckiej w rozpoznaniu i opisie dorobku katolickiej sztuki sakralnej [w:] Sztuka i podróŜowanie. Studia teoretyczne i historyczno-artystyczne*, red. P. Krasny, D. Ziarkowski, Kraków 2009, s. 97–105.

12 *Dokumenty soborów...*, s. 621–622.

13 Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna. O męczennikach palestyńskich*, przeł. A. Lisiecki, Poznań 1924, s. 437; P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 7, 2006, s. 125.

---

naśladowany jak najściślej w „świątyniach-córkach”<sup>14</sup>. W większości diecezji zasadę tę traktowano jako oczywistą regułę, której nie należy dekretować, ale w diecezjach hiszpańskich zapisywano ją skrztętnie w instrukcjach uchwalanych przez synody<sup>15</sup>.

Istotny wpływ na kształt kościołów w diecezjach wywierały także świątynie seminariów duchownych, które zgodnie z dekretami Soboru Trydenckiego miały być zakładane i utrzymywane przez biskupów<sup>16</sup>. Służba Boża w świątyniach seminaryjnych uczyła bowiem przyszłych kapłanów właściwego sprawowania liturgii, a więc jej oprawa artystyczna była także postrzegana jako modelowa przy urządzeniu kościołów, w których alumni pracowali po uzyskaniu święceń<sup>17</sup>.

Roztropni biskupi byli świadomi, że szczególnie wnikliwej obserwacji podlegała nie tylko ich „obowiązkowe” fundacje w stolicy diecezji, lecz także pomniejsze przedsięwzięcia artystyczne, takie jak wznoszenie i wyposażenie kościołów parafialnych i zakonnych, zarówno w diecezjalnych dobrach stołowych, jak i w ich prywatnych majątkach ziemskich<sup>18</sup>. Takie świątynie nie miały rangi katedr, ale ze względu na skromniejszą skalę i program artystyczny „nadawały się” znacznie lepiej na wzór dla sąsiednich budowli sakralnych. Taka rola była im zresztą przypisywana nieraz *expressis verbis* w dekretach biskupich<sup>19</sup>.

W epoce nowożytnej hierarchowie kościelni nie tylko fundowali dzieła sztuki, ale także stawali się ich bohaterami. Jako osoby „szczególnie wartościowe”, zajmujące bardzo wysoką pozycję w hierarchii społecznej, „zasługiwali” oni bowiem na utrwalenie swojego wizerunku. Niemal każdy biskup bywał wielokrotnie portretowany, a w licznych diecezjach tworzono specjalne galerie, gdzie gromadzono portrety ich kolejnych rządców<sup>20</sup>. Takimi „galeriami” były też w pewnym sensie zespoły nagrob-

---

14 D. Lainez, *Disputatio de originae iurisdictionis episcoporum et de Romani Pontificis primatu* [w:] *idem, Disputationes tridentinae*, t. 1, Innsbruck 1886, s. 120.

15 J. Bérchez, F. Marias, *La recuperación del deambulatorio en la España de los siglos XVI y XVII* [w:] *L'Architecture religieuse européenne au temps des réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, red. M. Chatenet, C. Mignot, Paris 2009, s. 241–242.

16 *Dokumenty soborów...*, s. 707–709. Zob. też J. Dolinský, *Aspekty potridentskej reformy*, Bratislava 2001, s. 93–121.

17 C.S. Callian, *The Ideal Seminary. Pursuing Excellence in the Theological Education*, Louisville 2002, s. 99–104.

18 P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 129–130, Tani, o.c., s. 119–126.

19 P. Voit, *Franz Anton Pilgram (1699–1761)*, Budapest 1982, s. 384–385.

20 K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Portrety biskupów krakowskich w okresie nowożytnym. Zagadnienie funkcji* [w:] *Fundator i dzieło w okresie nowożytnym*, cz. 1, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2005 (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 6), s. 203–231.

---

ków biskupów, których głównymi elementami były z reguły wizerunki hierarchów, wykonywane nieraz według szczegółowych dyspozycji pozostawionych przez nich w testamentach<sup>21</sup>. We wszystkich tych dziełach wypracowano specyficzne schematy ikonograficzne, pozwalające portretować biskupów zarówno jako potężnych „książąt Kościoła”, jak i pokornych kapłanów. Można zatem powiedzieć, że o ile pojedyncze portrety ukazywały, co oczywiste, konkretnych hierarchów, o tyle sztuka portretowa *en bloc* stworzyła sugestywny wizerunek urzędu biskupiego w epoce nowożytnej, który należy uznać za ważny przyczynek do badań nad reformą episkopatu, stanowiącą jeden z zasadniczych elementów potrydenckiej odnowy Kościoła<sup>22</sup>.

Portrety biskupie stawały się głównym źródłem do tworzenia ikonografii biskupa wyniesionego na ołtarze. W przypadku licznych hierarchów ograniczała się ona do wizerunku w konwencji portretu reprezentacyjnego lub (rzadziej) psychologicznego, uzupełnionego o nimb<sup>23</sup>. Żywoty niektórych świętych biskupów doby nowożytnej bywały jednak „rozpisywane” na sceny, dowodzące przede wszystkim, w jaki sposób owi hierarchowie naśladowali Chrystusa-Dobrego Pasterza, zgodnie z charakterystycznymi uwarunkowaniami swojej epoki. Sceny te bywały nieraz inspiracją dla konkretnych działań kolejnych świątobliwych biskupów, które także doczekały się z czasem malarskich lub rzeźbiarskich wyobrażeń. Niektóre spośród owych scen (np. biskup wygłaszający kazanie, konsekrujący kościół lub opiekujący się chorymi w czasie epidemii) stały się toposami powtarzanimi w ikonografii wielu świętych hierarchów<sup>24</sup>. Mogłoby się wydawać, że biskupi podejmujący świątobliwe działania myśleli wyłącznie o chwale niebios, a nie o ziemskiej sławie, utrwalonej w dziełach sztuki. Silna ostentacja czy wręcz teatralizacja spełniania dobrych uczynków bywała jednak traktowana przez potrydenckich biskupów

---

21 K. Merkel, *Das Bewährte bewahren – Bischof Gabriel von Eyb, Loy Hering und Grabdenkmäler im Eichstätter Dom* [w:] *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, red. A. Tacke, Regensburg 2008, s. 172–190.

22 Hahnl, o.c., s. 127; *Erzbischof Paris Londron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden*, red. P. Keller, J. Neuhard, Salzburg 2003, s. 232–248.

23 A.M. Orselli, *I santi vescovi* [w:] *I santi patroni. Modelli di sanità, culti e patronato*, red. A. Degl’Innocenti, Napoli 1999, s. 40; H. Hills, *How to Look Like Counter-Reformation Saint* [w:] *Explain Cultural History. Essays in Honour of Peter Burke*, red. M. Calaresi, F. De Vivo, J.P. Rubies, Aldershot 2010, s. 209–210; M. Łepkowski, *Najwcześniejsze przedstawienia św. Jozafata Kuncewicza a problem vera effigies w kształtowaniu się ikonografii świętych w okresie potrydenckim* [w:] *Fides, ars, scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, Tarnów 2008, s. 303–315.

24 E. Mâle, *L’Art religieux après le Concille de Trente. Étude sur l’iconographie de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, du XVIII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1932, s. 86–97.

---

jako rodzaj duszpasterstwa, nie możemy więc wykluczyć, że hierarchowie z całą świadomością kreowali swoje dobre dzieła jako atrakcyjne wizualnie i wyraziste retorycznie sceny<sup>25</sup>. Po ich śmierci takie przejawy *theatri sacri* wystarczyło tylko wiernie odmalować, aby uzyskać efektowne dzieła sztuki religijnej. W takim wypadku należałoby uznać owych biskupów za twórców własnej ikonografii na równi z artystami, którzy ukazywali później ich dobre uczynki.

Tylko nieliczni biskupi mogli sprostać wszystkim wyzwaniom związanym z tworzeniem sztuki sakralnej, wspierającej potrydencką reformę Kościoła. Wielu hierarchów podejmowało działania wyłącznie na niektórych polach, a ci najaktywniejsi nie zawsze umieli połączyć duszpasterską gorliwość z hojnością i dobrą znajomością problematyki artystycznej. Nie należy się więc dziwić, że dzieje patronatu biskupiego w epoce nowożytnej naznaczone są przejawami niedoskonałości i licznymi przypadkami niespełnionych szans. Dość często natrafiamy bowiem na wyszukane programy ideowe spospolitowane marnymi rozwiązaniami artystycznymi, co zdaje się świadczyć, że niektórzy hierarchowie nie wkładali zbyt wiele wysiłku i znanstwa w poszukiwanie właściwych realizatorów swoich koncepcji. Zdarza się też, że same programy rażą albo banalnością, albo przesadną ekstrawagancją, do czego mogła się przyczynić niedostateczna kontrola biskupów nad poczynaniami artystów<sup>26</sup>. Nawet szczególnie udane pod względem ideowym i artystycznym dzieła sztuki sakralnej pobrzmiwają fałszywą nutą, jeśli mamy świadomość, że ich fundatorem był hierarcha, którego postępowanie odbiegało znacznie od potrydenckich ideałów<sup>27</sup>.

Takich rys na próżno szukać na obrazie patronatu artystycznego św. Karola Boromeusza, który był nie tylko wzorcem duszpasterza, akceptowanym powszechnie w epoce potrydenckiej, lecz także równie powszechnie podziwianym patronem artystów, który odegrał zasadniczą rolę w określeniu głównych zasad kształtowania sztuki sakralnej i ukazał swoimi fundacjami, jak owe zasady mają być realizowane na bardzo wysokim poziomie artystycznym<sup>28</sup>. Boromeusz, wykształcony

---

25 P. Burke, *The Historical Antropology of Early Modertn Italy* [w:] *idem, The Historical Antropology of Early Modertn Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge 1987, s. 10–11; S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Sheakspeare*, Chicago 2005, s. 23.

26 I.F. Vestergen, *Reform and Renewed Ambition. Cardinal Gulio Feltrio della Rovere* [w:] *Patronage and Dynasty. The Rise of della Rovere in Renaissance Italy*, red. *idem*, Kirksville 2007, s. 89–105.

27 Robertson, *o.c.*, s. 207.

28 P. Krasny, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzorzec patronatu biskupiego nad sztuką sakralną* [w:] *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006 (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 7), s. 7–36.

---

gruntownie w zakresie obojga praw, odegrał główną rolę w redagowaniu najważniejszych uchwał Soboru Trydenckiego, a wkrótce po jego zakończeniu objął urząd arcybiskupa mediolańskiego i zaczął z wielkim zapałem i konsekwencją wprowadzać w swojej diecezji soborowe reformy<sup>29</sup>. W celu ich dostosowania do potrzeb Kościoła lokalnego zwołał jedenaście synodów [il 1], przedstawiając im do zaakceptowania dziesiątki opracowanych przez siebie instrukcji<sup>30</sup>. Owe dokumenty, wydane w zbiorze *Acta Ecclesiae Mediolanensis*<sup>31</sup>, były uznawane powszechnie za perfekcyjne dopełnienie uchwał soborowych i wykorzystywane w całym Kościele jako znakomity wzorzec reformy prawa kanonicznego<sup>32</sup>.

Podziw dla działalności prawodawczej Boromeusza wzmagало to, że duchowny ów w sposób niezwykle skrupulatny podporządkowywał się stanowionym przez siebie regulacjom, dowodząc swoim postępowaniem, iż ich stosowanie przynosi znakomite rezultaty w życiu Kościoła lokalnego. W ciągu kilkunastu lat posługi biskupiej nie tylko przywrócił dyscyplinę wśród duchowieństwa i wiernych, lecz także doprowadził do zintensyfikowania życia religijnego, nadając mu bardzo świadomy i pogłębiony charakter. Dzięki wysiłkom św. Karola archidiecezja mediolańska stała pierwszym miejscem, w którym okazało się, że reforma zainicjowana przez Sobór Trydencki nie tylko pozwala przezwyciężyć kryzys Kościoła, lecz także pobudza jego intensywny rozwój<sup>33</sup>.

Boromeusz zdawał sobie sprawę, że żałosny stan katedry mediolańskiej i wielu innych kościołów w jego archidiecezji jest postrzegany jako wyrazisty znak upadku Kościoła w xvi stuleciu. Doszedł więc do wniosku, że reformę instytucji należy

---

29 Zob. m.in. S.R. Rybicki, *Święty Karol Boromeusz, wierny sługa Kościoła Odrodzenia*, Kraków 1978; C. Orsenigo, *Život a dielo sv. Karola Boromejského*, przeł. A. Hermanovská, Košice 2006.

30 W. Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988, *passim*.

31 *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Carlo Cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromei archiepiscopi mediolani iussu undique diligentius collecta et edita cum privilegio Summi Pontificis*, Mediolani 1599.

32 J. Delumeau, *Reformy chrześcijaństwa w xvi i xvii w.*, t. 2: *Katolicyzm między Lutrem a Wolterem*, przeł. P. Kłoczowski, Warszawa 1986, s. 178; Góralski, o.c., s. 396–400; Plongeron, o.c., s. 31–38; Dolinsky, o.c., s. 24–25; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16–17; Kofroňová, o.c., s. 24.

33 G. Alberigo, *Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina*, „*Rivista Storica Italiana*”, 79, 1967, s. 1031–1052; J.B. Tomaro, *San Carlo Borromeo and Implementation of the Council of Trent* [w:] *San Carlo Borromeo. Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of Sixteenth Century*, red. J.M. Headley, J.B. Tomaro, Washington 1988, s. 67–84; A. Bianchi, *Sant’Ambrogio, san Carlo e la „carità pastoralia”* [w:] *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant’Ambrogio*, Milano 1997, s. 289–296.

---

sprząc z odnową służących jej świątyn<sup>34</sup>. To ostatnie zadanie realizował w równie przemyślany i systematyczny sposób jak prace prawodawcze, dbając w równym stopniu o tworzenie doktryny i o wprowadzanie jej w życie.

Obszerne dyspozycje na temat tworzenia sztuki sakralnej pojawiły się już w dokumentach pierwszego synodu archidiecezji mediolańskiej i były regularnie uzupełniane przez Boromeusza w trakcie dziesięciu kolejnych synodów<sup>35</sup>. O wiele większe znaczenie dla ukształtowania potrydenckiej sztuki sakralnej miały jednak *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, ogłoszone przez św. Karola w r. 1577 w postaci obszernego traktatu o precyzyjnie przemyślanym klarownym układzie<sup>36</sup>. Boromeusz zbalansował w nim znakomicie uwarunkowania budowy i wyposażenia kościołów, wynikające z dobrze rozeznanej tradycji kościelnej oraz z wymogów zreformowanej liturgii i aktualnych potrzeb duszpasterskich<sup>37</sup>. Dostrzegając quasi-pogański aspekt odrodzenia sztuki klasycznej w swoich czasach, cenił wysoko formy dziś nazywane renesansowymi, dlatego włożył wiele wysiłku we wskazanie rozwiązań, które „byłyby chrześcijańskie, a zarazem zgodne z charakterem sztuki antycznej”<sup>38</sup>. Jego instrukcje dopełniły więc bardzo skutecznie zdawkową uchwałę Soboru Trydenckiego w sprawie sztuki i dlatego zaczęły być traktowane jako swoiste „przepisy wykonawcze” do niej nie tylko w archidiecezji mediolańskiej, lecz

---

34 S. Himmelheber, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Rama-Auspruch Carlo Borromeos und die mailandischen Verordnungen zu Bau und Ausstatung*, München 1984, *passim*; Hollingsworth, o.c., s. 118–122; Kofroňová, o.c., s. 42; J. Alexander, *From Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007, s. 62–66.

35 Góralski, o.c., s. 217–218; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 14–15; J. Bronková-Kofroňová, *Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka* [w:] *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, red. O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek, V. Vlnas, Praha 2004, s. 305; Krasny, *Epistola pastoralis...*, s. 120.

36 Pełny tekst w *Acta Ecclesiae Mediolanensis...*, s. 561–683. Krytyczne wydanie pierwszej części tej instrukcji w *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. 3: C. Borromeo – Ammanati – Bocchi – Comanini, opr. P. Barocchi, Bari 1962, s. 3–113 (dalej cyt. Borromeo, o.c.)

37 M.A. Crippa, *Carlo Borromeo e l'attuazione della riforma cattolica nell'architettura e nell'arte per liturgia* [w:] Trento..., s. 229–234.

38 S. Della Torre, *Il problema dei riferimenti classicisti nell'architettura post-tridentina* [w:] Trento..., s. 221–227; C. Jobst, *Cultural Changes in Later Sixteenth-Century Italy, The Particular View of Catholicism on Architecture of Classical Antiquity and Early Christianity* [w:] *Antiquity Renewed. Late Classical and Modern Themes*, red. Z. Von Martens, V.M. Schmidt, Leuven 2003, s. 172–174; R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo* [w:] F. Ripishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata di Duomo di Milano*, Milano 2004, s. 168–170, 172–179; Bronková-Kofroňová, o.c., s. 301, 304–305.

---



także w wielu innych diecezjach w Italii i w całej Europie<sup>39</sup>. Wznawiano je nie tylko w epoce nowożytnej, ale także w w. XIX, zwłaszcza we Francji, jako podstawową pomoc w przywróceniu sztuce sakralnej jej właściwej tożsamości, zagubionej w okresie „bezbożnego” Oświecenia i wielkiej rewolucji francuskiej<sup>40</sup>. Ważnym świadectwem wnikliwej recepcji instrukcji były także ich liczne adaptacje, dostosowane do lokalnych potrzeb diecezji. Czasem przybierały one formę traktatów, dorównujących pierwowzorowi bogactwem treści, wnikliwością argumentów i precyzją wykładu, tak jak *Los Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, opracowane przez arcybiskupa Walencji Isidora Aliagę w r. 1631<sup>41</sup>. Czasem zaś przerabiano je na swoistą „encyklopedię wizualną”, streszczając wywody Boromeusza w krótkich komentarzach dodanych do ilustracji przedstawiających sprzęty kościelne, czego przykładem może być traktat *Kirchliche Geschmuck* wikariusza generalnego archidiecezji ratyżbońskiej Jakoba Müllera, ogłoszony w r. 1591<sup>42</sup>. Najważniejszym rezultatem lektury dzieła Boromeusza było rozpowszechnienie w całym Kościele katolickim nowych rozwiązań, dostosowanych do potrzeb potrydenckiej liturgii, takich jak płytkie prezbiterium o wnętrzu doskonale widocznym dla wiernych, tabernakulum na ołtarzu głównym lub skrzyniowy konfesjonał<sup>43</sup>.

Niektórzy badacze uważają, że *Instructiones fabricae ecclesiasticae* były adresowane przede wszystkim do duchownych przeprowadzających wizytacje kanoniczne, którzy na ich podstawie mieli usuwać lub korygować niestosowne elementy w wyposażeniu lokalnych kościołów oraz zaprowadzać w nich nowe potrydenckie rozwiązania<sup>44</sup>. Na poparcie takiej tezy można przywołać liczne ostentacyjne odwołania do *Instructionum* w dyrektywach dla wizytatorów diecezji Como, opracowanych w r. 1579 przez współpracownika Boromeusza, Giovanniego Francesca

---

39 Kofroňová, o.c., s. 52; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16–17; Krasny, *Epistola pastoralis...*, s. 121–122.

40 A. Rimoldi, *La storiografia dei secoli XIX e XX [w:] San Carlo e il suo tempo*, t. I, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 78.

41 I. Aliaga, *Los Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, wyd. F. Pingarrón, Valencia 1995.

42 K. Thümmel, *Der „Ornatus ecclesiasticus / Kirchliche Geschmuck” von Jakob Müller. Untersuchungen zu einem Handbuch über nachtridentische Kirchengenausstattung in der Diözese Regensburg*, „Das Münster”, 49, 1996, s. 62–65.

43 B. Montevecchi, S. Vasco Roca, *Supellectile ecclesiastica*, t. I, Firenze 1988, *passim*; W. De Boer, *The Conquest of the Soul. Confessions, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Boston 2001, s. 84–125.

44 G. Denti, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 67–68.

---

Bonomiego<sup>45</sup>. Przede wszystkim trzeba jednak pamiętać, że św. Karol rozwinął z wielkim rozmachem i przeprowadził w metodyczny sposób akcję wizytacji kościołów w swojej wielkiej archidiecezji. Już na pierwszym synodzie archidiecezjalnym w Mediolanie uchwalono instrukcję przeprowadzania wizytacji z obszernym kwestionariuszem, na którego podstawie należało opracować szczegółowy opis każdego kościoła i jego stanu zachowania<sup>46</sup>. Podczas kilkunastu objazdów wizytacyjnych Boromeusz i towarzyszący mu notariusze wypełniali skrzętnie owe protokoły, stosując precyzyjną terminologię artystyczną i wskazując trafnie dzieła o dużej wartości historycznej i artystycznej<sup>47</sup>. Dzięki temu stworzyli model opisu dzieł sztuki, który legł u podstaw współczesnych zasad inwentaryzacji zabytków, a także rozpoznali wnikliwie dziedzictwo artystyczne archidiecezji mediolańskiej<sup>48</sup>, co pozwoliło następcom Boromeusza rozwinąć program ochrony zabytków sakralnych, a także eksponować w nowych fundacjach elementy specyficzne dla tradycji sztuki kościelnej Lombardii<sup>49</sup>.

Zalecenia wydawane w czasie wizytacji miały na celu uporządkowanie i ujednolicenie wystroju kościołów w całej archidiecezji, co łączyło się niestety z usuwaniem niestosownych elementów ich wyposażenia. Wiele świątyń wzbogaciło się jednak o monumentalne tabernakula-tempietta, okazałe kazalnice i wiele innych efektownych sprzętów. Nakaz odprawiania liturgii przy użyciu godnych i wspańiałych paramentów sprawił, że nawet w prowincjonalnych kościołach pojawiły się efektowne dzieła rzemiosła artystycznego. Wiele wizytacji dało impuls do zastąpienia „staromodnych” skromnych kościołów nowymi okazałymi budowlami<sup>50</sup>.

---

45 O. Jakubec, *Knižní tisky [w:] Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*, red. O. Jakubec, Olomouc 2009, s. 149–150.

46 *Acta Ecclesiae Mediolanensis...*, s. 4, 451, 665–672, 703–704; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15; idem, *Rola wizytacji...*, s. 99.

47 A.G. Roncalli, *Gli atti della visita apostolica di Carlo Borromeo a Bergamo nel 1575*, t. 1, Firenze 1936, t. 1–6; Milano 1936–1949; A. Palestra, *La visita pastorale del. Card. Carlo Borromeo al Duomo a alla Veneranda Fabbrica*, „Archivio Ambrosiano”, 33, 1977, s. 160–230; G. Baronio, *La visita apostolica di San Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia. La visita alla parrocchia di Ponteviso (1580)*, Roma 1986; P. Ostinelli, *Erzbischof, Reformator, Seelenhirt. Die Pastoralvisitationen und die Interventionen von Carlo Borromeo in der ambrosianischen Tälern von Tessin [w:] Karl Borromäus und die katcholische Reform*, red. M. Delgado, M. Ries, Fribourg–Stuttgart 2010, s. 65–91.

48 Denti, o.c., s. 67–68; Rybicki, o.c., s. 84–87; Alexander, o.c., s. 231–232; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15; idem, *Rola wizytacji...*, s. 99.

49 A. Palestra, *L'opera di cardinale Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri*, „Arte Lombarda”, 12, 1967, s. 112–120.

50 Orsenigo, o.c., 221–222; De Boer, o.c., s. 118–119; Alexander, o.c., s. 233.

---

Boromeusz starał się nie tylko wywierać wpływ na kształt konkretnych przedsięwzięć artystycznych, ale także edukować artystów, aby rozumieli specyficzne zadania stojące przed sztuką sakralną i umieli dostosować do nich formy swoich dzieł. Podczas wizytacji zwoływał więc lokalnych budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy na specjalne prelekcje, w czasie których wykładał im zasadnicze elementy „doktryny artystycznej” potrydenckiego<sup>51</sup> Kościoła. Arcybiskup podejmował te wysiłki, ponieważ był świadomy, że o duszpasterskiej skuteczności sztuki sakralnej decydują nie tylko koncepcje ideowe teologów, ale także właściwy, to znaczy świadomy sposób wyrażania tych koncepcji przez artystów<sup>52</sup>.

W *Instructionibus fabricae ecclesiasticae* Boromeusz przyznał więc biskupowi rozstrzygający głos w odniesieniu do wszystkich przedsięwzięć artystycznych na terenie jego diecezji, ale zaznaczył, że w sprawach konkretnych rozwiązań formalnych hierarcha powinien konsultować się zawsze z zaufanym architektem<sup>53</sup>. Zasadność takiego pouczenia potwierdzały własne doświadczenia biskupa mediolańskiego. Fundowane przez niego budowle zawdzięczały swój bardzo wysoki poziom architektowi Pellegrinowi Tibaldiemu. Dzięki dogłębnemu rozeznaniu w sprawach sztuki Karol Boromeusz dobrze rozpoznał kompetencje tego wybitnego artysty, a zarazem potrafił bardzo precyzyjnie przekazać mu swoje dezyderaty<sup>54</sup>. Na ich podstawie Tibaldi zaprojektował m.in. wystrój prezbiterium katedry mediolańskiej<sup>55</sup> [il. 2], dostosowany ściśle do potrydenckiej liturgii, oraz jezuicki kościół San Fedele (który miał być również świątynią seminaryjną)<sup>56</sup>. Jednoprzestrzenne wnętrza drugiej z owych świątyni ułatwiała zjednoczenie wiernych uczestniczących w liturgii, a przyścienne kolumny kierowały ich wzrok ku ołtarzowi głównemu<sup>57</sup> [il. 3].

---

51 Orsenigo, o.c., s. 222; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 14–15.

52 Orsenigo, o.c., s. 222.

53 Borromeo, o.c., s. 7, 10, 11, 12, 22, 73, 113. Zob. też Bronková-Kofroňová, o.c., s. 305–306; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16.

54 Denti, o.c., s. 47–48; S. Della Torre, R.V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione una chiesa esemplare*, Milano 1984, s. 31–36; J. Ackerman, *Pellegrino Tibaldi, San Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 574–586; Hollingsworth, o.c., s. 118–120; Orsenigo, o.c., s. 217–221; Alexander, o.c., s. 91–131; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 16.

55 A. Cassi Ramelli, *Curiosità del Duomo di Milano*, Milano 1965, s. 107–116; Denti, o.c., s. 97–106; Della Torre, Schofield, o.c., s. 27–30; Alexander, o.c., s. 143–146; R.V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici* [w:] *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte in Bologna nel secondo Cinquecento*, red. F. Cecarelli, D. Lenzi, Venezia 2011, s. 143–155.

56 Dolinský, o.c., s. 113–115.

57 Denti, o.c., s. 56–59; Della Torre, Schofield, o.c., *passim*; Schofield, o.c., s. 193–194.

---

Oba te przedsięwzięcia uważano powszechnie za wzorcową realizację koncepcja zawartych w *Instructionibus fabricae ecclesiasticae* i próbowano naśladować w wielu europejskich krajach<sup>58</sup>.

Ważnym owocem współpracy Boromeusza i Tibaldiego była także gruntowna przebudowa pałacu arcybiskupiego w Mediolanie [il. 4], którego formy znakomicie wyrażały koncepcję sprawowania urzędu biskupiego przez św. Karola. Monumentalne elewacje gmachu o bogatej dekoracji ukazywały bowiem powagę i znaczenie tej funkcji, zaś surowe wnętrza z ciasnym dwupokojowym apartamentem mieszkalnym wyrażały osobistą pokorę człowieka dźwigającego ową godność<sup>59</sup>. Taka manifestacja współbrzmiała znakomicie z postawą Boromeusza, który obrawszy słowo *humilitas* za swoją dewizę<sup>60</sup>, unikał wszelkich działań na polu sztuki służących eksponowaniu własnej osoby czy znaczenia swojego rodu. Niechętnie zgadzał się na wykonywanie jego portretów, co w kontekście działań innych biskupów musiało uchodzić – jak zauważyli Giovanni Domenico Ottonelli i Pietro da Cortona w *Trattato della pittura e scultura* (1652) – za wyraz skrajnego unizenia<sup>61</sup>. Sekretarz Boromeusza, Giovan Pietro Giussano, mógł więc napisać w *Vita di San Carlo*, że jedynymi pomnikami „wielkodusznego serca” arcybiskupa pozostawały fundowane przez niego dzieła sztuki sakralnej<sup>62</sup>, a Cesare Laurentio w otoku ryciny upamiętniającej tego hierarchę przedstawił zamiast zwykłych w tym miejscu scen z życia lub cudów „Kościoły, kolegia, seminaria, klasztory i inne gmachy sakralne założone i ufundowane przez sługę Bożego”<sup>63</sup> [il. 5].

Niedostatek oficjalnych portretów Karola Boromeusza, wykonanych za jego życia, został powetowany po śmierci. Najpierw zaczęto rozpowszechniać jego „prawdziwe wizerunki”, oparte na profilowym portrecie arcybiskupa wykonanym na podstawie

---

58 Della Torre, Schofield, o.c., s. 319–320; Alexander, o.c., s. 256–265; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 15–16.

59 Denti, o.c., s. 53; Schofield, o.c., s. 184–188; Alexander, o.c., s. 152–160.

60 P. Zovatto, *San Carlo Borromeo dai santini [w:] San Carlo e il suo tempo...*, s. 1217, 1221; Orsenigo, o.c., s. 253–254

61 G.D. Ottonelli, P. Berettini, *Trattato della pittura et scultura, uso et abuso loro (1652)*, wyd. V. Casale, Treviso 1973, s. 100. Zob. też K. Burzer, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin–München 2011, s. 28.

62 G.P. Giussano, *Vita di san Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede*, archivescovo di Milano, Roma 1610, s. 158. Zob. też Alexander, o.c., s. 223–224.

63 Alexander, o.c., s. 254, il. VI.2.

---

maski pośmiertnej przez Ambrogia Figina<sup>64</sup> [il. 6]. Powszechna opinia o świętości arcybiskupa mediolańskiego sprawiała, że takie portrety, zamówione m.in. przez cesarza Rudolfa II, króla hiszpańskiego Filipa II i elektora bawarskiego Wilhelma V, były traktowane jako wizerunki kultowe, choć nie sugerowano tego wyraźnie za pomocą rozwiązań ikonograficznych<sup>65</sup>. Ewidentnie sakralny charakter miały za to ryciny i obrazy ukazujące sceny z życia tego hierarchy [il. 7], których ikonografię wypracował w pewnym sensie sam Boromeusz.

Jednym z charakterystycznych działań arcybiskupa mediolańskiego było organizowanie wielkich ceremonii religijnych, gromadzących tłumy wiernych i rozbudzających w nich pobożne emocje za pomocą parateatralnych działań<sup>66</sup>. Wielkie wrażenie wywarły procesje urządzone w trakcie epidemii dżumy w Mediolanie, prowadzone przez tego hierarchę, idącego boso z powrozem na szyi i niosącego wielki krzyż<sup>67</sup>. Za znakomitą manifestację tryumfu religii uznano poświęcenie przez Boromeusza kolumn zwieńczonych krzyżami przy głównych skrzyżowaniach ulic w lombardzkiej metropolii<sup>68</sup>. Konsekracje kościołów i ołtarzy były dokonywane przez arcybiskupa z taką pompą i starannością, że podziwiano je w całej Europie jako czytelny wyraz troski o poprawność i piękno katolickiej liturgii<sup>69</sup>. Jak stwierdziła Gabriele Weinböck, wszystkie te sceny nadawały się znakomicie, aby ukazać je na wielkich obrazach, dając artystom znakomitą okazję do popisania się umiejętnością ukazywania rozbudowanej *storia*<sup>70</sup>. Nie należy się więc dziwić, że zaraz po beatyfikacji Boromeusza, dokonanej 4 XI 1602, Carlo Buzzi, Cerano (Giovanni Battista Crespi), Duchino (Paolo Camillo Landriani), Fiammenghino (Giovanni Battista della Rovere), Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli), Domenico Pellegrini i Carlo Antonio Procaccini

---

64 G. Weinböck, *Heilige Carlo Borromeo im Gebet* [w:] *Rom im Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, red. R. Baumstärk, München 1997, s. 287; Burzer, o.c., s. 32–37, il. 5–6, F 1.

65 J.B. Knipping, *Heaven on Earth. The Iconography of Counter Reformation in the Natherlands*, t. 1, Leiden 1974, s. 140; Zovatto, o.c., s. 1210–1212; Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes und Ikonographie des heiligen Karl Borromäus im Ungarn der Barockzeit* [w:] *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, red. Z. Dobos, t. 1. Budapest 1999, s. 268–269; Burzer, o.c., s. 30.

66 Burke, o.c., s. 10; Orsenigo, o.c., s. 226–235. E. Welch, *Patrons Artists and Audience in Renaissance Milan 1300–1600* [w:] *The Court Cities in Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, Rimini*, red. C.M. Rosenberg, Cambridge 2010, s. 68–59.

67 Zovatto, o.c., s. 1215; S.K. Cohn, *Cultures of Plague. Medical Thinking at the End of Renaissance*, Oxford 2010, s. 285–288.

68 K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2009, s. 34–37.

69 Ostinelli, o.c., s. 173–177.

70 Weinböck, o.c., s. 287.

---

otrzymali zlecenie na namalowanie takich obrazów do katedry mediolańskiej<sup>71</sup> [il. 1, 8, 9]. Owe płótna, skomponowane z epickim rozmachem, cieszyły się wielkim uznaniem, toteż zostały szybko rozpowszechnione za pomocą rycin Matthäusa Greutera [il. 10] oraz innych mistrzów<sup>72</sup> i były naśladowane (najczęściej w pewnym uproszczeniu) w różnych krajach europejskich. Cykle malarskie, ukazujące wielkie dzieła św. Karola, umieszczano szczególnie chętnie w kościołach seminaryjnych jako wzory gorliwości duszpasterskiej dla przyszłych kapłanów. Zapożyczano z nich także chętnie schematy ikonograficzne i formalne, kształtując ikonografię Franciszka Salezego i innych świętych biskupów doby nowożytnej<sup>73</sup>.

Wszechstronna działalność Karola Borromeusza na polu sztuki, a także jego bogata i różnorodna ikonografia doczekały się licznych omówień i analiz w pracach historyczno-artystycznych<sup>74</sup>. Uderzająca jest jednak nie tyle mnogość owych prac, ile ich jednoznaczna wymowa, afirmująca patronat artystyczny arcybiskupa mediolańskiego i budujący przekaz scen z jego życia. Wydaje się, że przyczyną owej afirmacji, poza walorami samych dzieł sztuki, jest osoba ich fundatora i „bohatera”. Wzorowe chrześcijańskie życie i nadzwyczajna gorliwość duszpasterska arcybiskupa mediolańskiego nie były nigdy kwestionowane nawet przez historiografów protestanckich<sup>75</sup>. Wyraz ideowy jego fundacji uchodzi więc za niezwykle autentyczny, ponieważ o świętych sprawach wypowiadał się za pomocą dzieł sztuki naprawdę święty fundator<sup>76</sup>. Nie sądzę, aby historia sztuki mogła wypracować narzędzia pozwalające ocenić lub choćby precyzyjnie scharakteryzować ów autentyzm, nie ulega jednak wątpliwości, że wzbudza on oczywistą fascynację badaczy sztuki sakralnej.

---

71 G.A. Dell’Aqua, *La pittura del duomo di Milano*, Milano 1985, s. 24–54; F.M. Ferro, *Vicende di un volto e di una poetica. Proposte per una storia dell’iconografia di San Carlo* [w:] *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Paderno Dugnano 1984, s. 260–264; E. Brivio, *Vita e miracoli di S. Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995, s. vIII–IX; Burzer, o.c., s. 73–III, il. F2–F21.

72 Zovatto, o.c., s. 1216–1222. Burzer o.c., s. 64, 238–244, il. 14, III–III8.

73 Mâle, o.c., s. 86–97; Ferro, o.c., s. 264–287; C.M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Ideology*, Kirkville 2000, s. 59; P.M. Jones, *San Carlo Borromeo and the Plague Imagery in Milan and Rome* [w:] *Hope and Healing. Painting in Italy of Time of Plague 1500–1800*, red. G. Bailey, Worcester–Chicago 2005, s. 65–96; Szilárdfy, o.c., s. 274–283; M. Šronek, *St. Charles Borromeo Visiting the Plague-Stricken* [w:] *Karel Škréta 1610–1674. His Work and His Era*, red. L. Stolárova, V. Vlnas, Praha 2010, s. 214–219.

74 E. Cattaneo, *L’intensità di una vita. Dalla nobiltà alla porpora cardinalizia* [w:] *Il grande Borromeo...*, s. 121; Alexander, o.c., s. 11–18.

75 Rimoldi, o.c., s. 77–131; J.W. O’Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in Early Modern Era*, Boston 2002, s. 57, 67, 81–84, 123, 133; F. Metzger, *Sakralisierung und Historisierung. Borromeo in der katholischen Geschichtssreibung der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts* [w:] *Karl Borromäus...*, s. 285–310.

76 C. Marcora, *Conclusioni* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 1229–1231; Cattaneo, o.c., s. 90.

---

Niezwykła sympatia, z jaką historiografia sztuki nowożytnej odnosi się od wielu lat do Karola Boromeusza, nie znalazła właściwego oddźwięku w polskim piśmiennictwie historyczno-artystycznym. Stosunkowo często powtarzano w nim tylko opinię Jerzego Łozińskiego, że schemat kościoła *in modo crucis* upowszechnił się w siedemnastowiecznej architekturze Rzeczypospolitej pod wpływem *Instructionum fabricae ecclesiasticae*<sup>77</sup>, ale nie próbowano (obiecującego moim zdaniem) porównania polskich świątyń w takim kształcie z formami S. Maria Addolorata w Rho (rozpocz. 1584), w której św. Karol polecił Tibaldiemu zrealizować swoje teoretyczne zalecenia<sup>78</sup> [il. 11]. Na język polski przetłumaczono tylko kilka stron z *Instructionum fabricae ecclesiasticae*<sup>79</sup>, a „obecności” arcybiskupa mediolańskiego w nowożytnej sztuce Rzeczypospolitej poświęcono zaledwie jeden zdawkowy artykuł<sup>80</sup> i dość powierzchowne wzmianki w kilku innych pracach<sup>81</sup>. Owo niewielkie zainteresowanie współczesnych polskich historyków sztuki Karolem Boromeuszem może dziwić tym bardziej, że ów hierarcha poświęcał szczególnie wiele uwagi Rzeczypospolitej jako miejscu intensywnych zmagania katolicyzmu z reformacją, a także wspierał gorąco Andrzeja Batorego, Jerzego Radziwiłła oraz innych polskich i litewskich biskupów, zaangażowanych szczególnie mocno w potrydencką reformę Kościoła. Chętnie gościł owych kapłanów w Mediolanie oraz przysyłał im swoje drukowane dzieła i osobiste listy, zawierające rady dotyczące szczegółowych kwestii<sup>82</sup>. Jednym z jego polskich „uczniów” był arcybiskup gnieźnieński Bernard Maciejowski, który w *Epistola pastoralis* z r. 1607, zawarł reguły tworzenia sztuki sakralnej w swojej diecezji, streszczające w lakoniczny sposób *Instructiones fabricae ecclesiasticae* Boromeusza<sup>83</sup>.

---

77 J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 207–223. Zob. też P. Krasny, *Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea w Polsce w pierwszej połowie wieku XVII*, „Prace z Historii Sztuki”, 20, 1992, s. 25–52.

78 Zob. J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in der Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600–1630*, Berlin–München 2011, s. 22–23, il. 5.

79 K. Boromeusz, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła [w:] Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 400–405.

80 K. Sinko, *Kolebka kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 306, 1935, s. 39, 41.

81 J. Starzyński, *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i ich twórca Michelangelo Palloni*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce”, 4, 1931, s. 52–73; Z. Stobiecka, *Pobernardyński zespół kościelno-klasztorny na Karczówce w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 8, 1973, s. 275–307.

82 S. Litak, *Od reformacji do oświecenia. Kościół katolicki w Polsce nowożytnej*, Lublin 1994, s. 60; Krasny, *Forma pastoris...*, s. 22–24.

83 Krasny, *Forma pastoralis...*, s. 23–24; *idem*, *Epistola pastoralis...*, s. 124–132.

---

Inni polscy hierarchowie, zafascynowani arcybiskupem mediolańskim, zaczęli wkrótce po jego śmierci szerzyć jego intensywny kult, przejawiający się także w różnorodnych przedsięwzięciach na polu sztuki. Szczególna cześć polskich hierarchów dla tego świętego utrzymała się przez dwa stulecia, owocując z reguły dziełami, które ze względu na wartość ideową i artystyczną można uznać za godne tak wybitnego patrona sztuki. Bardzo zasadne wydaje się więc podjęcie szeroko zakrojonych badań na temat obecności św. Karola w sztuce polskiej, których zaczątkiem może być przygotowanie monografii poszczególnych świątyń i dzieł dedykowanych Boromeuszowi. Niniejszy tom obejmuje właśnie kilka takich opracowań.

Ogłoszenie ich w książce wydanej we współpracy z Muzeum w Niepołomicach nie jest dziełem przypadku. Miejscowość ta stała się bowiem w r. 1604 pierwszym w Rzeczypospolitej ośrodkiem czci św. Karola, chlubiącym się jego relikwiami oraz wizerunkiem, który rychło zaśląnęła łaskami<sup>84</sup>. Sława owego ośrodka była tak wielka, że jego najstarsze dzieje i pierwsze dokonujące się w nim cuda zostały opisane szczegółowo w „oficjalnej” biografii Boromeusza, opracowanej przez Giovan Pietra Giussana<sup>85</sup>, a łaska, której Anna z Myszkowskich Branicka doświadczyła przed niepołomickim wizerunkiem w r. 1604, została ukazana na wielkim obrazie Duchina, eksponowanym od tego roku w katedrze mediolańskiej w czasie uroczystości ku czci świętego arcybiskupa<sup>86</sup>.

Relacja Giussana<sup>87</sup>, dowodząca *implicite* znaczącej pozycji Polski i polskiego Kościoła w katolickim świecie około r. 1600, nie była nigdy przedmiotem zainteresowania naszej historiografii kościelnej. Ów unikatowy dokument do dziejów Niepołomic umknął także uwadze dość licznych badaczy historii tego miasta. Wydaje się więc, że ogłoszenie jego przekładu może przynieść bardzo znaczące rezultaty badawcze.

Z punktu widzenia historyków sztuki relacja Giussana jest szczególnie ważna jako najstarszy dokument do dziejów niepołomickiego wizerunku Karola Boromeusza, będącego jednym z najdawniejszych obrazów tego świętego o charakterze kultowym<sup>88</sup>.

---

84 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 39, 41; K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 97–99.

85 Zob. G. Alberigo, *Carlo del mito, Carlo della storia. Sensibilità storica e impegno pastorale* [w:] *Il grande Borromeo...*, s. 186–190.

86 Brivio, o.c., kat. 4; Burzer, o.c., s. 169, 182, il. 62.

87 Giussano, o.c., s. 683–687,

88 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41; Sinko-Popielowa, o.c., s. 98–99. Warto odnotować, że obraz naśladuje bardzo wiernie wizerunek Karola Boromeusza na rycinie Antonia Tempesty, wykonanej

---



Źródło to uzmysławia nam, że ów niezbyt efektowny artystycznie obraz powinien być interpretowany przede wszystkim jako interesujący przykład kształtowania „nowej” portretowej ikonografii świętych, odchodzącej od elementów narracyjnych i ikonograficznych na rzecz prostoty przekazu podporządkowanej *veritatis historicae*<sup>89</sup>.

Stosunkowo skromna pierwotna oprawa artystyczna obrazu i relikwii Boromeusza w Niepołomicach, opisana powierzchownie przez Giussana, nie zachowała się do naszych czasów. Kaplica owego świętego, wzniesiona przy niepołomickim kościele parafialnym w r. 1640, a także jej bogaty wystrój, tworzony i dopełniany w następnych dziesięcioleciach<sup>90</sup>, są jednak – że tak powiem – naturalną kontynuacją dzieł, o których wspominał sekretarz biskupa mediolańskiego. Świadczą także o rozwoju kultu św. Karola i adaptowaniu go do polskich zwyczajów, zgodnie z którymi wyjątkową cześć dla słynących łaskami obrazów i relikwii świętych manifestowano budując dla nich okazałe kaplice kopułowe<sup>91</sup>.

Zainicjowane w Niepołomicach polskie nabożeństwo do św. Karola Boromeusza doprowadziło do ukształtowania się innych ośrodków, w których darzono szczególną czcią owego hierarchę i fundowano dzieła sztuki pobudzające jeszcze bardziej tę cześć<sup>92</sup>. Taka popularność arcybiskupa mediolańskiego w kraju odległym od Lombardii zasługuje na podkreślenie w równym stopniu, jak bardzo wczesne zaszczepienie jego kultu w okolicach stołecznego Krakowa.

---

najprawdopodobniej w r. 1588. Zob. Cattaneo, o.c., s. 30, il. 40; Burzer, o.c., s. 40, 229–230, il. 12.

89 V. König-Nordhoff, *Ignazius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuer Heligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982, s. 130–131.

90 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41; Sinko-Popielowa, o.c., s. 97–100.

91 Łoziński, o.c., s. 105; R. Mączyński, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003, s. 202–203.

92 Sinko, *Kolebka kultu...*, s. 41.

---



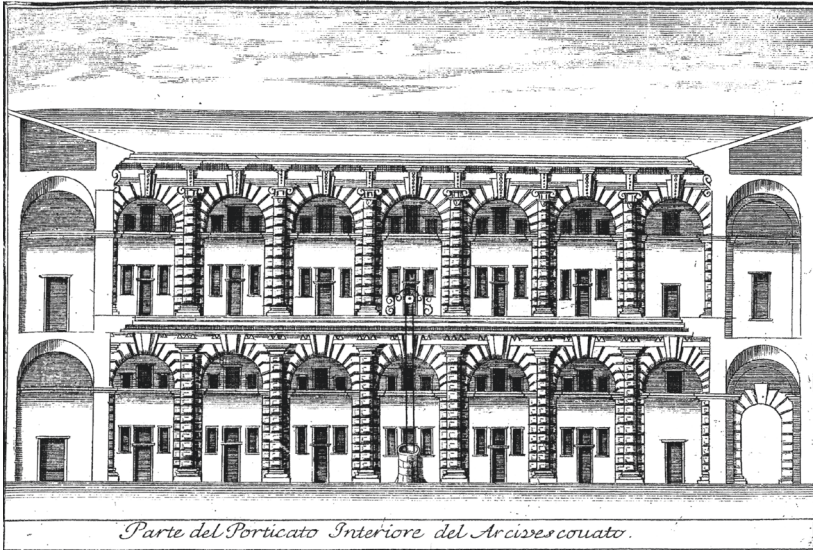
1. Giovanni Battista della Rovere zw. Fiammenghino, Synod prowincjonalny archidiecezji mediolańskiej zwołany przez Karola Boromeusza, 1602, katedra w Mediolanie, fot. G. Dall'Orto 2007



2. Mediolan, katedra, prezbiterium urządzone na polecenie Karola Boromeusza, arch. Pellegrino Tibaldi, fot. P. da Reggio 2005



3. Mediolan,  
kościół S. Fedele,  
arch. Pellegrino  
Tibaldi, fot. W. So-  
wała 2012



4. Mediolan,  
pałac biskupi,  
przekrój z widocz-  
ną elewacją dzie-  
dzińca, miedzio-  
ryt J.G. Seilera





5. Św. Karol Boromeusz w otoczeniu budowli ufundowanych przez niego lub wzniesionych z jego inicjatywy, miedzioryt, C. Laurentiego 1676



6. Vera effigies Karola Boromeusza wg portretu przypisywanego Ambrogiovi Figinowi, przed 1602 (?)



7. Daniele Crespi, Święty Karol poszczący o chlebie i wodzie, Mediolan, kościół S. Maria della Passione, fot. K. Blaschke 2012



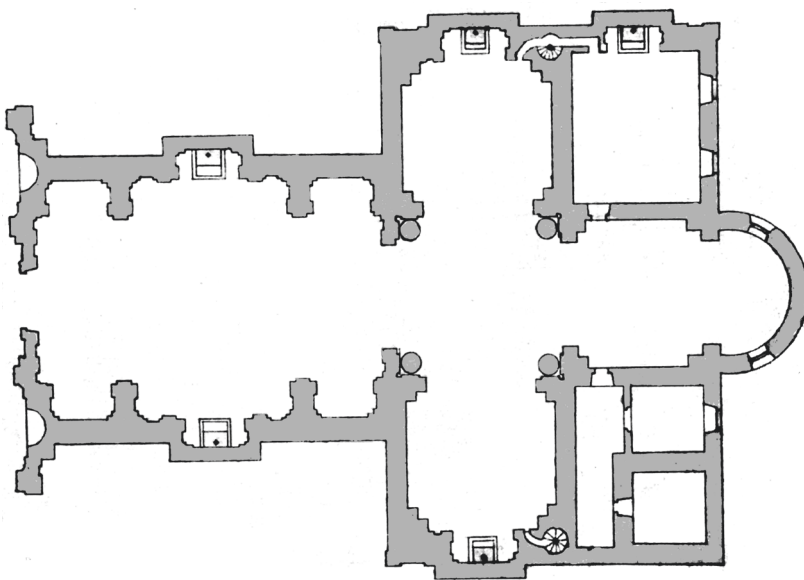
8. Giovanni Battista della Rovere  
zw. Fiammenghino, *Procesja  
pokutna Karola Boromeusza z relikwią  
Świętego Gwoźdźcia*,  
1602, katedra  
w Mediolanie,  
fot. G. Dall'Orto  
2007

9. Giovanni  
Battista Crespi  
zw. Cerano, *Karol  
Boromeusz świętący  
krzyż na kolumnie  
w Mediolanie*,  
fot. G. Dall'Orto  
2007





10. Ingres Karola Boromeusza do Mediolanu w otoczeniu innych scen z jego życia, miedzioryt M. Greutera, 1610



11. Pellegrino Tibaldi, projekt kościoła w Rho, ok. 1583, wg Stabenow, o.c., il. 5.

# Początki kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach według relacji Giovan Pietra Giussana z roku 1610

Anna Lebensztejn

Wkrótce po śmierci kardynała Karola Boromeusza w r. 1584 zaczął rozwijać się, początkowo nieoficjalnie, kult jego osoby<sup>1</sup>. W r. 1601 zainicjowano proces kanonizacyjny tego hierarchy, dając tym samym oficjalny asumpt do propagowania jego świętobliwości. Zabiegi o kanonizację Boromeusza sprzyjały jego upamiętnianiu w formie wizualnej. Przed r. 1602 wśród przedstawień kardynała dominowały jego graficzne lub malarskie portrety, służące bądź to prywatnej pobożności, bądź stanowiące pamiątkowe sztychy (m.in. wykonany dla Fryderyka Boromeusza alegoryczny portret z r. 1585 czy przeznaczony dla księcia Sabaudii portret z r. 1588, obydwa w zbiorach Albertiny w Wiedniu)<sup>2</sup>. Dopiero w pierwszych latach w. XVII powstały cykle malowideł upamiętniających czyny Karola Boromeusza (zespół obrazów olejnych w katedrze mediolańskiej, freski w Collegio Borromeo w Pawii), dostępne szerszemu gronu wiernych. Postępy w procesie kanonizacyjnym i powstawanie coraz większej liczby wizerunków kardynała sprzyjały rozpowszechnieniu się jego kultu także poza granicami Italii. Tendencja ta została dostrzeżona jeszcze przed zakończeniem procesu kanonizacyjnego Boromeusza, zaś cuda dokonane poza terenem Włoch, w tym w Niepołomicach w Królestwie Polskim, stały się istotnym dowodem świętości kardynała i zostały opisane w jego oficjalnej biografii autorstwa Giovan Pietra Giussana<sup>3</sup>.

Opublikowana w r. 1610 w Rzymie *Vita di S. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano* jest najstarszą z biografii kardynała. Jej

---

1 C. Orsenigo, *Život a dielo sv. Karola Boromejského*, przeł. A. Hermanovská, Košice 2006, s. 279–280.

2 K. Burzer, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes in Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin 2011, s. 41–56, 73.

3 Wszystkie informacje na temat biografii Giussana i jego twórczości literackiej według M. Ceresa, F. Pignattai, *Giussani (Giussano) Giovan Pietro* [w:] *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 52, 2002, edycja internetowa.

---

autor, Giovan Pietro Giussano (Giussani), urodził się w Mediolanie między r. 1548 a 1552 jako najmłodszy syn senatora Ottona i Susanny Vegio, córki nadwornego lekarza i senatora Scypiona. Ukończył filozofię i medycynę. Najważniejszym wydarzeniem w jego życiu było poznanie Karola Boromeusza. Po kilku latach Giussano porzucił stan świecki oraz karierę medyka i 24 IX 1580 został wyświęcony przez Boromeusza na subdiakona, potem na diakona, a 18 II 1581 na księdza. Następnie został osobistym współpracownikiem Boromeusza, jego doradcą oraz sekretarzem i pomagał mu w wielu obowiązkach duchownych aż do momentu śmierci kardynała w r. 1584. W trakcie posługi pod kierownictwem arcybiskupa Mediolanu Giussano wykazał się dużymi zdolnościami organizacyjnymi i wyczuciem w kwestiach administracyjnych. Zostały mu powierzone obowiązki związane z zarządzaniem Kolegium Szwajcarskim. W l. 1588–1590 pełnił funkcję ekonoma arcybiskupa Gaspara Viscontiego. W r. 1591 został depozytariuszem dochodów arcybiskupstwa Mediolanu. Pierwszym opublikowanym dziełem Giussana było *Libro delle sette chiese* z r. 1593, opisujące główne świątynie Mediolanu i ich patronów. W r. 1604 opublikowano jego *Instruttione a' padri, per saper ben governare la famiglia loro*, w której dedykacji, skierowanej do kardynała Fryderyka Boromeusza, Giovanni Francesco Besozzi wspominał o wierności Giussana wobec kardynała Fryderyka, tak jak wcześniej wobec jego stryja Karola. Pod koniec r. 1605 Zgromadzenie Oblatów św. Ambrożego i kardynał Cezary Baroniusz powierzyli mu zadanie napisania żywota Karola Boromeusza. W ciągu następnych pięciu lat Giussani z zapałem poświęcił się pisaniu biografii zmarłego arcybiskupa, zaś wkrótce, na dowód zaufania, którym darzył go kardynał Fryderyk Boromeusz, otrzymał nominację na stanowisko kustosa Biblioteki Ambrożyńskiej jako jeden z trzech przedstawicieli miejskiego kleru. W l. 1593–1609 opublikował kilka dzieł o różnym charakterze: zbiór nowel *Il Brancaleone* oraz mające przyczynić się do włączenia wyższych klas społecznych w działania na rzecz rozpowszechniania pobożności wśród ludu pisma hagiograficzne, dwie biografie biskupów oraz pouczenia na temat religijnego wychowania. W r. 1610, równocześnie z kanonizacją Karola Boromeusza, opublikował swoje najważniejsze dzieło, *Vita di san Carlo Borromeo*, którego rękopis znajduje się w Bibliotece Ambrożyńskiej. Po tym wydarzeniu, być może z powodu choroby lub zniechęcenia krytycznymi głosami wobec dzieła (o czym później), zarzucił praktycznie pisanie i wycofał się do swojej willi w pobliżu Monzy, gdzie zmarł w r. 1623. Został pochowany w tamtejszym kościele S. Maria delle Grazie.



Przytoczona krótka biografia Giussana nasuwa na myśl powody, dla których to właśnie jemu zostało powierzone zadanie napisania oficjalnej biografii Karola Boromeusza – był on jego bliskim współpracownikiem, strażnikiem jego pamięci, a także posiadaczem bogatego zbioru informacji, których być może nikt inny nie miał. Potwierdzają to również słowa zawarte w otwierającej biografię dedykacji dla papieża Pawła V ze strony Zgromadzenia Oblatów przy kościele św. Ambrożego. Zgodnie z nimi Giussano miał być doskonale poinformowany o działaniach świętego, jako że był jego bliskim doradcą i współpracownikiem w kierowaniu mediolańskim Kościołem. Dzięki temu wydawał się odpowiedniejszym niż ktokolwiek inny kandydatem do podjęcia się rzezonego dzieła, zwłaszcza jeżeli chodzi o prawdziwość informacji, które miały znaleźć się w żywocie. Sam Giussano we wstępie skierowanym do czytelników podkreślił fakt, że znał św. Karola już od lat młodzińskich, zanim został on kardynałem, oraz że to właśnie z jego rąk otrzymał święcenia, a następnie służył mu pomocą w różnych obowiązkach i zadaniach aż do chwili jego śmierci, stając się wręcz powiernikiem wielu jego sekretów oraz zamysłów dotyczących kierowania Kościołem. Autor zwraca również uwagę, że jakkolwiek powstało już wiele opracowań odnoszących się do różnych momentów życia arcybiskupa Mediolanu, jego praca jest pierwszą porządkującą je w układzie chronologicznym, a także ujmującą wiadomości, które wyszły na jaw w trakcie procesu kanonizacyjnego. Jak sam wskazuje, postanowił położyć szczególny nacisk na przedstawienie cudów, które dokonały się za pośrednictwem świętego, oraz relacji ich świadków, dokładnie wskazanych z imienia i nazwiska, tak, aby wątpiący mogli sami potwierdzić ich prawdziwość. Przyświecającym mu zamiarem było stworzenie pełnej, wiarygodnej i przejrzystej biografii Karola Boromeusza, z której czytelnik mógłby czerpać zadowolenie i duchowy pożytek.

Żywot św. Karola Boromeusza cieszył się dużym powodzeniem, jednak od samego początku stał się również obiektem zażartej krytyki. Nie spodobał się Carlowi Bascapè, biskupowi Novary i przyjacielowi kardynała, który w dwóch listach z r. 1611 do Lelia Guidiccioniego i Girolama Settali ujawnił swoje rozczarowanie i uznał dzieło Giussana za źle napisane, niedokładne i niewystarczająco udokumentowane. Zarzucał autorowi zwłaszcza brak skromności w zmierzeniu się z dziełem takiego formatu i brak skonsultowania się z bardziej doświadczonymi historykami. Giussano energicznie bronił się przed krytyką w listach do kardynała Fryderyka Boromeusza i wielbnego Aurelia Grattaroliego, w których jako winnych wskazywał drukarzy oraz inne osoby, które poza jego kontrolą dokonały

interwencji w tekście. zostało opublikowane jeszcze kilka razy: w r. 1612 w Brescii wyszła poprawiona przez autora nowa edycja żywota, w r. 1618 przetłumaczono ją na język niemiecki, ponownie wydano ją po włosku w r. 1679 w Rzymie i po łacinie w r. 1751 w Mediolanie, następnie w r. 1856 w Monzy i w r. 1884 w Londynie w wersji angielskojęzycznej.

Giussano podzielił swoje dzieło na kilka części. Księgi od pierwszej do siódmej opisują historię życia Karola Boromeusza oraz jego działalność duszpasterską i reformatorską, ze szczególnym uwzględnieniem pomocy kierowanej do mieszkańców Mediolanu w chwilach głodu, zarazy czy też zagrożenia wojną. Autor dokładnie opisuje działania arcybiskupa mające na celu poprawę funkcjonowania Kościoła, sprowadzanie bądź erygowanie zakonów i zgromadzeń, wizytacje w diecezji oraz zakładanie instytucji edukacyjnych. W księdze siódmej, opisującej ostatni rok życia i śmierć kardynała, szczególny nacisk położono na wydarzenia mające miejsce tuż po jego śmierci, w tym cudowne objawienia i inne znaki pojawiające się w mieście, ogromną boleść i żałobę kleru oraz mieszkańców Mediolanu z powodu śmierci ich opiekuna oraz niezwykły kult, jakim od samego początku cieszyły się wśród ludu pamiątki po nim. Kolejna księga została poświęcona zagadnieniom dotyczącym cnót Karola Boromeusza, które, jak wskazywał we wstępie sam Giussano, miały służyć przykładem i otuchą czytelnikom dzieła. W ostatniej, dziewiątej księdze ujęto cuda dokonane za życia i po śmierci świętego, zarówno za pośrednictwem jego wizerunku, szat, jak i relikwii, wraz z osobnym rozdziałem dotyczącym cudownych wydarzeń mających miejsce w Królestwie Polskim. Biografia Boromeusza kończy się sprawozdaniem z jego procesu kanonizacyjnego.

Można przypuszczać, że włączenie do Żywota rozdziału opisującego cuda dokonane za pośrednictwem św. Karola Boromeusza w Niepołomicach miało stanowić świadectwo rozprzestrzeniania się jego kultu poza granicami Italii. Wagę przytoczonych dowodów wzmacniał zapewne fakt, że w większości odnoszą się one do elity królestwa: królowej Konstancji Habsburżanki i jej małżonka, króla Zygmunta III Wazy, oraz kręgu potężnej rodziny Myszkowskich (być może znanej w Rzymie, zwłaszcza że jej przedstawiciel, wspomniany w tekście żywota Zygmunt Myszkowski<sup>4</sup>, kilka lat

---

4 Zygmunt Gonzaga Myszkowski – ur. 1562, zm. 1615, marszałek wielki koronny, przywódca stronnictwa popierającego Zygmunta III Wazę. Wychowany w wyznaniu kalwińskim, pod wpływem stryja, biskupa krakowskiego Piotra Myszkowskiego, przeszedł w 1578 r. na katolicyzm. W 1597 r. adoptowany do rodu Gonzagów, pierwszy ordynat na Pińczowie, zob. U. Augustyniak, *Myszkowski (Gonzaga-Myszkowski margrabia na Mirowie) Zygmunt* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 404–407.

wcześniej został adoptowany przez ród Gonzagów). Nie można pominąć też faktu, że wstawiennictwo polskiej królowej i napisany przez nią list do papieża Pawła v były ważnym dowodem w procesie kanonizacyjnym Boromeusza.

Wymienienie w tekście polskich monarchów mogło mieć również polityczne motywacje, związane zwłaszcza z przychylnością Zygmunta III Wazy wobec kontrreformacji i jego staraniami zmierzającymi do wzmocnienia sojuszu z papieżem. Przytaczane cuda, dokonane w Polsce, mogły obrazować znaczącą woltę w ówczesnym życiu religijnym i politycznym: oto w kraju, otwartym w poprzednich latach na wpływy reformacji, zaczął się szerzyć się kult jednej z najważniejszych postaci ruchu kontrreformacyjnego. Co ciekawe, Anna z Myszkowskich Branicka, która jako pierwsza doświadczyła cudownego działania obrazu, pochodziła z rodziny zwolenników reformacji (jej ojciec był kalwinistą)<sup>5</sup>. Podobnie jej siostra Konstancja<sup>6</sup>, uzdrowiona przez świętego z choroby oczu, była pierwotnie kalwinistką, a na katolicyzm przeszła po śmierci męża ok. r. 1583 i wkrótce zasłynęła z żarliwej dewocji. Także wspomniany już Zygmunt Myszkowski był pierwotnie wyznawcą kalwinizmu, zaś jego żona Elżbieta pochodziła z rodziny ariańskiej<sup>7</sup>. Warto zauważyć, że rozpowszechnianie się kultu św. Karola Boromeusza było związane z losami jednej z polskich rodzin magnackich, popierającej w poł. xvi w. działania reformacyjne (kalwinista Zygmunt Myszkowski z Przeciszowa), której członkowie w kolejnym pokoleniu stali się gorącym orędownikami kontrreformacji. Za pośrednictwem pochodzącej z tego rodu Anny Branickiej wieści o cudownym wizerunku dotarły na dwór królewski, a jednocześnie zostały rozpowszechnione wśród ludu. Co ciekawe, Branicka na początku umieściła obraz w prywatnej komnacie, zaś po cudownym wyzdrowieniu, wskutek rozpowszechnienia się wieści o jego cudownych

---

5 Anna z Myszkowskich Branicka – ur. 1571, zm. 1623; córka Zygmunta Myszkowskiego z Przeciszowa, dworzanina królewskiego, burgrabiego krakowskiego, starosty oświęcimskiego i zatorskiego, kalwinisty oraz działacza reformacyjnego, i Beaty Przerembskiej h. Nowina, poślubiła Jana z Ruszczy Branickiego, zob. H. Kowalska, *Myszkowski Zygmunt [w:] Polski słownik biograficzny*, t. 22, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 403.

6 Konstancja Beata Myszkowska – ur. 1563, zm. 1627; kalwinistka, po śmierci męża Piotra Bużeńkiego przeszła na katolicyzm i zasłynęła z dewocji. Wystarała się o osiedlenie przy kościele św. Marcina w Krakowie zakonu karmelitanek bosych, do których wstąpiła w 1619 r. W życiu zakonnym wyróżniała się pokorą i pobożnością, kult związany z jej osobą przetrwał do xviii w., zob. H. Kowalska, l.c.

7 Elżbieta (Halszka) z Ziemblie Boguszówna – ur. ok. 1565, zm. 1643, córka Jana Bogusza, kasztelana zawichojskiego, po porzuceniu wyznawanego przez jej ojca arianizmu przeszła na katolicyzm, zob. U. Augustyniak, o.c. s. 407.

---

właściwościach i napływu wielu chorych z całego królestwa, doprowadziła do jego ulokowania w kościele parafialnym. Można przypuszczać, że taki sposób działania tej niewiasty mógł stanowić dla Giussana egzemplifikację propagowanego przez arcybiskupa Mediolanu dążenia do włączenia wyższych warstw społeczeństwa w szerzenie pobożności wśród ludu. Św. Karol Boromeusz stał się dzięki temu postacią czczoną zarówno przez monarchów, magnaterię oraz szlachtę, jak i przez prostych ludzi.

Cuda, które dokonały się w Niepołomicach przed wizerunkiem Boromeusza, zostały rozświetlone we Włoszech nie tylko w literaturze dewocyjnej, ale także za pomocą obrazów. Na uroczystości z okazji kanonizacji tego świętego wykonano do katedry mediolańskiej cykl wielkich obrazów ukazujących najgłośniejsze cuda dokonane za wstawiennictwem Karola. Wśród owych malowideł znalazły się aż dwa polonica, mianowicie płótna Camilla Landrianiego zwanego Il Duchino, ukazujące uzdrowienia Anny Branickiej [il. 1] i Mariny Ferraro<sup>8</sup> [il. 2].

Jako kolebkę kolebkę kultu Boromeusza w Polsce Giussano wskazał Niepołomice, gdzie miał miejsce pierwszy cudowny przypadek uzdrowienia. Sam obraz był włoskim importem, został bowiem przywieziony do Polski z jednego z bolońskich klasztorów, gdzie prawdopodobnie już wcześniej rozwijała się dewocja wobec wizerunków kardynała, co również stanowi świadectwo szybkiego rozpowszechniania się kultu Karola Boromeusza poza granicami Mediolanu i Lombardii.

Wstawiennictwo św. Karola Boromeusza ujawnia się w Niepołomicach przede wszystkim w przypadkach dolegliwości zdrowotnych: są to bóle zębów, artretyzm, choroby oczu, bóle głowy, puchlina wodna i paraliż. Zwłaszcza pomoc w przypadku bólów zębów stała się swoistą specjalnością świętego – nie tylko uleczył z tej dolegliwości króla Zygmunta III Wazę oraz Elżbietę Myszkowską, o czym zresztą wspomina Giussano, ale także zasłynął w tej dziedzinie łaskami wobec późniejszych polskich monarchów: Władysława IV i Jana Kazimierza, co potwierdzają zawarte w tekstach wizytacji parafii niepołomickiej<sup>9</sup> wzmianki o wotach w postaci zębów trzonowych Jana Kazimierza i złotych zębów Władysława IV<sup>10</sup>. Uznanie kardynała za szczególnego orędownika cierpiących z powodu chorób można prawdopodobnie

---

8 E. Brivio, *Vita e miracoli di San Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995, poz. 4, 7; Burzer, o.c., s. 169, il. 62, 63.

9 *Acta visitationis exterioris per Iohannem Fox a.1617* oraz *Visitatio exterioris per Iohannes Fox a.1629*.

10 K. Sinko, *Kolebka kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach i jego cudowny obraz*, „Ilustrowany Kurier Codzienny. Kurier Literacko-Naukowy”, 306, 1935, s. 3.

---

uzasadnić jego niezwykłym poświęceniem podczas kilkakrotnych wybuchów epidemii w Mediolanie, w trakcie których zasłynął szczególną troską wobec zarażonych i ich rodzin<sup>11</sup>.

Tekst żywota jedynie w niewielkim stopniu odnosi się do aspektów artystycznych związanych z wizerunkiem świętego. Giussani nie opisuje samego obrazu, wspomina jedynie, że został umieszczony w ołtarzu kaplicy św. Anny w kościele Dziesięciu Tysięcy Męczenników i że udekorowano go przepięknymi zdobieniami. Wymienia wota złożone przy obrazie w podzięce za uzyskane łaski: dwie dłonie ze srebra jako dar Anny Myszkowskiej, ofiarowane przez jej siostrę Konstancję Myszkowską dwie srebrne gałki oczne oraz figurę ze srebra – dar Hadriana Lubowieckiego. Jak wiadomo natomiast z późniejszych tekstów wizytacji, obrazowi towarzyszyły też liczne inne dary wotywnie.

Rozpoczęty w pocz. XVII w. kult św. Karola Boromeusza rozwijał się w kolejnych dziesięcioleciach, ale w późniejszym czasie sława jego niepołomickiego wizerunku wyraźnie osłabła, do czego być może przyczyniło się rozpowszechnienie kultu arcybiskupa mediolańskiego w innych miejscach w Polsce. Prezentowane poniżej tłumaczenie fragmentu biografii Karola Boromeusza autorstwa Giussana pozwala jednak przypomnieć początki jego kultu w Niepołomicach – miejscowości, gdzie po raz pierwszy w Królestwie Polskim zanotowano cuda dokonane za pośrednictwem jego wizerunku.

\* \* \*

*Giovan Pietro Giussano*

Cuda uczynione przez Boga w Królestwie Polskim  
za pośrednictwem wizerunku św. Karola, o których wiadomo  
z procesu tamże przeprowadzonego przez nuncjusza apostolskiego<sup>12</sup>

Tak ciężka choroba dotknęła dłoni Anny hrabiny Myszkowskiej z rodu margrabiów na Mirowie, żony Jana z Ruszczy hrabiego Branickiego, kasztelana bieckiego i starosty w Niepołomicach w pobliżu królewskiego miasta Krakowa w Polsce, że pozbawiła ją całkiem naturalnej siły i zdolności ich używania. Z powodu wielkiej opuchlizny i drętwienia palców nie mogła się nimi w żaden sposób posługiwać i przez to nie mogła sama ani się ubrać, ani rozebrać, ani nawet pokroić chleba.

---

<sup>11</sup> Zob. C. Cohn, *Cultures of Plague. Medical Thinking at the end of the Renaissance*, Oxford 2010, s. 285–288.

<sup>12</sup> Tłumaczenie dokonane na podstawie G.P. Giussano, *Vita di s. Carlo Borromeo Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, Roma 1610, s. 683–687.

---

Cierpiała przy tym tak ostre i gwałtowne bóle, które nie pozwalały jej odpocząć za dnia i w nocy, że niejednokrotnie pragnęła, aby Bóg przywołał ją do siebie, zamiast skazywać na tak srogą karę. Udrękę chorej powiększało przekonanie, że jej dolegliwość jest nieuleczalna, ponieważ chociaż w przeciągu jedenastu lat (gdyż tyle czasu trwała jej choroba) podano jej nieskończoną ilość lekarstw, sprowadzanych nie tylko z każdego zakątka królestwa, lecz także z Italii i innych krajów, a ona sama zanosila ciągle modlitwy do Boga i świętych, do których żywiła szczególną cześć (a była panią wielce pobożną i pełną wiary), to nic nie przynosiło jej ulgi, lecz wręcz przeciwnie, czuła się coraz gorzej. Tak więc nie pozostawało jej nic innego, jak zanosić prośby do Boga o prawdziwą wytrwałość, co też czyniła zalewając się łzami. W tych nieszczęśliwych okolicznościach jej sługa Jan Rinaldi, musząc zająć się pewnymi sprawami, udał się do swojej rodzinnej Bolonii. Przed powrotem do Polski otrzymał od siostry Felicji Riario, mniszki w klasztorze Bożego Ciała, portret błogosławionego Karola, który miał przekazać pani hrabinie z nadzieją, że przywróci jej zdrowie w rękach. Chora, klęcząc, przyjęła obraz z wielkim szacunkiem i umieściwszy go w swojej komnacie, padała przed nim na kolana za każdym razem, gdy dręczył ją ból rąk. Żywiła nadzieję, że w bezmiarze swych zasług zechce jej pomóc, słyszała bowiem, jak ci, którzy znali go za życia, wychwalali niezmiernie jego świętość i czyny. Po upływie półtora miesiąca, w dniu uroczystości Wszystkich Świętych roku pańskiego 1604, gdy ból dłoni oładnął ją z większą niż zazwyczaj siłą, zalewając się łzami padła na ziemię przed wspomnianym wizerunkiem, wykrzykując dokładnie te słowa: „Świątobliwy kardynale, módl się za mną. Jestem niegodna abyś mnie wysłuchał, wybłagaj jednak dla mnie biednej chorej miłosierdzie mojego umiłowanego Jezusa, obawiam się bowiem, żebym kierowana ostrością bólów nie wywołała przez niecierpliwość jeszcze większego gniewu Boga”. Gdy tylko skończyła, natychmiast poczuła, jak w cudowny sposób opuszczają ją ból i choroba dłoni i w tej samej chwili jej zdrętwiałe palce odzyskały naturalną siłę. Hrabina natychmiast posłała swojemu mężowi Janowi wiadomość o łasce, której doznała od bł. Karola, a sława tego wielkiego cudu w mgnieniu oka rozprzestrzeniła się po ich ziemi i po pobliskich miejscach. Napływ ludzi, którzy chcieli zobaczyć cudowny wizerunek Błogosławionego, był tak wielki, że umieszczono go w kościele parafialnym poświęconym Dziesięciu Tysięcom Męczenników, na ołtarzu w kaplicy św. Anny. Upiększono go wspaniałymi zdobieniami oraz ułożono obok dwie srebrne dłonie jako świadectwo zaszłego cudu. Jego sława dotarła szybko do wszystkich zakątków królestwa i sprawiła, że wielu ludzi dotkniętych

różnymi chorobami i boleściami zwracało się do wizerunku Sługi Bożego z prośbą o jego pomoc i zostawało wysłuchanych. Miały miejsce kolejne cuda i dzieła niezwyklej łaski, które dotyczyły nawet samego króla, o czym napisała królowa w liście do papieża Pawła v i co można odczytać z zamieszczonego poniżej listu audytora<sup>13</sup> nuncjusza apostolskiego przy tymże królu do Przewielebnego Antonia Seneki<sup>14</sup>, biskupa Anagni.

List Giovanniego Marii Belletta, audytora nuncjusza apostolskiego w Polsce, do Jego Przewielebności Antonia Seneki

Wielce wielmożny i przewielebny Panie. Przesyłam Waszej Przewielebności kopię listu, który Najjaśniejsza Królowa napisała do naszego Pana w czasie kanonizacji błogosławionego Karola, wobec którego te narody, o ile jest mi wiadome, każdego dnia wykazują coraz większą pobożność, tak jak to czyni sam Najjaśniejszy Król. W ostatnich miesiącach targały nim dotkliwie bóle zębów i nie znalazłszy na to lekarstwa, pewnego razu został polecony Błogosławionemu przez Najjaśniejszą Królową. Jednakże, jako że ból go nie opuszczał i Jego Wysokość nie znajdował dalej wytchnienia, Królowa ponownie zwróciła się do Błogosławionego, tym razem wraz z ową damą, która została uwolniona od zeszywnienia dłoni. Natychmiast Jego Wysokość obrócił się nieco na łożu, na którym leżał, i zapadł w sen, z którego obudził się po kilku godzinach zdrowy i wolny od bólu. Natychmiast też oddał zasłużone wyrazy wdzięczności interwencji Błogosławionego i złożył właściwe podziękowania Bogu. O tych wydarzeniach, jako że żywię szczególną pobożność wobec błogosławionego kardynała, chciałem powiadomić Waszą Przewielebność, która służyła mu, kiedy przebywał na ziemi, a teraz czci go przebywającego w niebie. Z tymi słowami pokornie całuję dłonie.

Z Krakowa 11 v 1608.

---

13 Audytor – na dworze papieskim tytuł przysługujący niektórym duchownym, powiązany ze sprawowaniem funkcji sądowych, m.in. audytor Roty Rzymskiej.

14 Antonio Seneca – ur. w Norcii, archiprezbiter katedry w Mediolanie, związany z kręgiem św. Karola Boromeusza, biskup Anagni w l. 1607–1626, zob. P. Gauchat, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, t. 4, Monasterii 1935, s. 82.

---

List wspomnianej Najjaśniejszej Konstancji Austriackiej,  
Królowej Polski, z którego o wiele lepiej można poznać pobożność,  
którą żywi się w Polsce wobec św. Karola, oraz cuda uczynione  
przezeń w Królestwie

Najświętszy i najłaskawszy Ojciec. Całuję błogosławione stopy Waszej Świątobliwości i składam najpokorniejsze wyrazy oddania. Już od długiego czasu świątobliwość godnego podziwu żywota błogosławionego Karola kardynała Boromeusza, arcybiskupa Mediolanu, potwierdzona licznymi znanymi cudami, który miały miejsce po jego śmierci, jest czczona w szlachetnym Królestwie Polskim i z dnia na dzień tym bardziej wzrasta, im szerzej jego boska cnota rozprzestrzenia się pośród żyjących tak daleko od jego grobu ludzi, którzy zanoszą błagania o jego pomoc i łaskawość. Wspomnienie wszystkich tych spraw zajęłoby zbyt dużo czasu, istnieje bowiem wiele wspaniałych i prawdziwych przykładów jego wstawiennictwa. Jednakże nawet ja sama bezpośrednio poznałam łaskę świątobliwego kardynała za rządów mojego Najjaśniejszego Pana i Małżonka, który niedawno publicznie oznajmił, ku zadziwieniu i zachwytowi wszystkich, że został uzdrowiony ze swej ustawicznej i ciężkiej boleści przez samego błogosławionego Karola, przez którego zasługi złożyliśmy ślubowanie Bogu, pragnąc uzyskać jego łaskę. Wiedząc ponadto o tym, że za swego życia ów święty człowiek kierował szczególnie uczucie i dobre myśli ku naszemu Domowi Austriackiemu, a jednocześnie ku narodowi polskiemu, tak wielkim zapłonęłam podziwem i czią wobec niego, że jeszcze teraz żywię gorące pragnienie, którego spełnienie uznałabym za największe szczęście tak moje, jak i całego ludu chrześcijańskiego, aby szacunek i kult, jaki w Świętym Kościele Katolickim jest przynależny innym świętym, którzy panują w niebie, został również przyznany temu, którego boska Opatrzność wskazuje wręcz palcem jako wartościowego w swoich zasługach i przynoszącego radość rodzajowi ludzkiemu. Skoro rzecz ta została poddana pełnemu rozważeniu osądowi oraz władzy Waszej Świątobliwości, nie wątpię, że jest szczególnie bliska Waszemu sercu i że większość książy Kościoła, ze względu na swoją pobożność, uporczywie Was w tej kwestii ponagla; dlatego również nie chciałam, aby pośród pobożnych życzeń ich i wszystkich innych dobrych ludzi zabrakło i mych pokornych wyrazów szacunku oraz żarliwych życzeń, które ośmielam się kierować do Waszej Świątobliwości. Jestem zatem przekonana, że radość Waszej Świątobliwości jeszcze wzrośnie wraz z podpisaniem dekretu włączającego w poczet świętych Kardynała, który był tak ważny dla Waszej Świątobliwości, a przykładami swojej świętości już za życia rozświał imię



Kolegium Apostolskiego, Rzymu i całej Italii, zaś po śmierci łaskami kierowanymi z nieba jeszcze bardziej je rozślawia. Nadto pragnąc dla Waszej Świętobliwości długiego i pomyślnego życia, polecam siebie samą Waszej łasce i Waszym świętym nabożeństwom i modlitwom do boskiego Majestatu.

Dane w Krakowie dnia 22 iv 1608.

Gdy papież Paweł v dowiedział się o cudzie doświadczonym przez hrabinę Annę, postanowił jak najszybciej poddać go badaniu. Wysłał zatem polecenie do wielbленного Franciszka Simonetty<sup>15</sup>, biskupa Foligno i nuncjusza apostolskiego w tym królestwie, polecające mu zebrać odpowiednie dowody. Tenże dołączył do wspomnianego cudu także kolejne, wraz z potwierdzającymi je dowodami.

Konstancja z Mirowa, siostra hrabiny i wielkiego marszałka Królestwa Polskiego, mniszka przy kościele św. Agnieszki na Stradomiu w Krakowie, nabawiła się tak poważnej choroby obojga oczu, że prawie całkiem utraciła wzrok. I chociaż przez cały rok stosowała każde możliwe lekarstwo, nic jej jednak nie pomagało. Dlatego też nie liczyła już na żadną pomoc za sprawą medykamentów. Dowiedziawszy się o cudownym uzdrowieniu swojej siostry, udała się sama z wielką wiarą i nadzieją przed wizerunek bł. Karola do kościoła Dziesięciu Tysięcy Męczenników. Gdy zanosila gorące modły do świętego, nagle został jej przywrócony wzrok i w pełni ozdrowiały jej oczy. By to upamiętnić kazała później wykonać dwoje oczu ze srebra i zawiesić je przed wizerunkiem świętego.

Hadrian Lubowiecki, szlachcic z miejscowości Skotniki, został dotknięty paraliżem, który odebrał mu mowę. Po tym, jak przez wiele dni zażywał bezskutecznie różne lekarstwa, dowiedziawszy się o cudach, które dokonały się za pośrednictwem naszego błogosławionego za pomocą jego wizerunku, udał się go zobaczyć z wielką wiarą i pobożnością. Gdy przed nim klęczał, w cudowny sposób odzyskał mowę. Ku pamięci tego cudu ofiarował figurę ze srebra.

Marina, żona Jana Ferraro [?] z Niepołomic, wydałszy na świat dziecko w okolicach Świąt Narodzenia Pańskiego w r. 1606, miała napad wysokiej gorączki połączonej z puchliną wodną. Tym sposobem obrzękły jej wszystkie części ciała, zwłaszcza brzuch i twarz, która wydawała się olbrzymia. Choroba trwała przez sześć miesięcy i tak się zaostrzyła, że kobieta znalazła się na skraju śmierci. Poradzono jej, aby poprosiła o wstawiennictwo błogosławionego kardynała Boromeusza. Gdy

---

15 Franciszek Simonetta – prezbiter mediolański, biskup Foligno w l. 1606–1612, nuncjusz papieski w Polsce od 3 vii 1606 do 19 i 1612, zob. Gauchat, o.c. s. 191.

---

tylko to uczyniła, poczuła się lepiej. Wtedy natychmiast udała się (miejscami prowadzona przez innych, miejscami starając się iść bez pomocy) przed wizerunek świętego i od razu ozdrowiała. Wróciła potem z radością do domu bez niczyjej pomocy, ku wielkiemu zadziwieniu wszystkich okolicznych mieszkańców. Działo się to w dzień św. Anny 26 VII 1607.

Albert Krupieńa z Niepołomic przez pięć miesięcy cierpiał ogromne bóle głowy i całego ciała. Męka i cierpienie, które odczuwał, ciągle narastały, a on nie znajdował na nie żadnego lekarstwa. Kiedy jednak nawiedził wizerunek błogosławionego, w mgnieniu oka wyzdrowiał.

Zofia Ligocka, dama należąca do kręgu domowników hrabiny Anny, prawie przez rok chorowała na gorączkę, na którą nie pomagało żadne lekarstwo. Wyzdrowiała w jednej chwili, gdy o łaskę dla niej poprosiła bł. Karola w żarliwej modlitwie sama hrabina.

Margrabinę Elżbietę, żonę Zygmunta Myszkowskiego margrabiego na Mirowie, wielkiego marszałka Królestwa Polskiego, w roku 1606 dotknął tak ostry ból zębów, trwający nieprzerwanie piętnaście dni, że wydawało jej się, iż wkrótce umrze bądź oszaleje, nie znajdując odpoczynku ni w dzień, ni w nocy. Używszy wielu lekarstw bez żadnego rezultatu, złożyła ślubowanie świątobliwemu Kardynałowi, po czym odwiedziła jego wizerunek i natychmiast wyzdrowiała.



1. Camillo Landriani  
zw. Il Duchino,  
*Uzdrowienie Anny  
Branickiej*, 1602,  
katedra w Me-  
diolanie, 1602,  
fot. G. Dall'Orto  
2007



2. Camillo Landriani  
zw. Il Duchino,  
*Uzdrowienie Mariny  
Ferraro*, 1602,  
katedra w Me-  
diolanie, 1602,  
fot. G. Dall'Orto  
2007



# Niepołomicka *vera effigies* św. Karola Boromeusza

Michał Hankus

Nieduży wizerunek arcybiskupa mediolańskiego, kardynała Karola Boromeusza, znajdujący się w niepołomickim kościele [il. 1], zasługuje na szczególną uwagę badaczy ikonografii tego świętego. Owa skromna podobizna nie prezentuje wprawdzie wysokiego poziomu artystycznego, należy jednak do najstarszych wizerunków tego duchownego, wykonanych jako obrazy kultowe. Kilka podobnych dzieł powstało na przełomie w. XVI i XVII we Włoszech, obraz niepołomicki jest jednak jedynym wizerunkiem św. Karola, jaki przed jego kanonizacją dotarł do Europy Środkowej i został bardzo szybko otoczony intensywną czcią. Rozwinęła się ona w wyniku serii cudownych uzdrowień, które miały się dokonać dzięki wstawieniu Boromeusza, wymodlonemu przed tym obrazem. Owe wydarzenia przyczyniły się znacznie do kanonizacji arcybiskupa Mediolanu, która odbyła się w r. 1610, a jego cudowny wizerunek był jednym z niewielu obrazów znajdujących się na ziemiach polskich, odnotowanych we włoskiej literaturze na pocz. XVII w.

Pisząc o niepołomickim obrazie, warto przypomnieć podstawowe informacje o kształtowaniu się ikonografii Karola Boromeusza, który poprzez aktywną działalność podczas Soboru Trydenckiego oraz dzięki skutecznym reformom w archidiecezji mediolańskiej stał się doskonałym wzorcem osobowym dla nowożytnego duchowieństwa. Przyglądając się działalności kardynała, stawiano sobie często przed oczyma jego osobę, dlatego powielano jego *vera effigies*, utwierdzając nową polityczną praktykę przedstawiania osób błogosławionych i świętych w konwencji czysto portretowej<sup>1</sup>.

Karol Boromeusz był postacią otaczaną wielkim szacunkiem, wielu uważało go za osobę doświadczającą szczególnej Bożej łaski i mogącej ów dar wyprosić dla innych. Po jego śmierci w r. 1584, na długo przed beatyfikacją i kanonizacją, zaczął

---

1 K. Burzer, *San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin–München 2011, s. 36–40.

się rozprzestrzeniać jego kult. Mimo że Boromeusz nie był jeszcze wyniesiony nawet do godności błogosławionego, w Italii oraz innych krajach krążyły przedmioty z nim związane, traktowane już jako relikwie<sup>2</sup>. Prawdopodobnie mogły to być jakieś przedmioty osobiste kardynała. Zachowały się informacje, że Marcin Szyszkowski (biskup krakowski w l. 1616–1630), uczestniczący w uroczystości pogrzebowej ku czci Boromeusza w Mediolanie, przywiózł takie relikwie do Polski<sup>3</sup>.

Okoliczności sprowadzenia jego wizerunku do Niepołomic są przedstawiane w różny sposób w kilku przekazach. Według Carla Bascapè podobiznę kardynała miał sprowadzić z Bolonii (gdzie kult Boromeusza był bardzo rozpowszechniony jeszcze przed jego kanonizacją) kasztelan biecki Jan Branicki, który umieścił ów obraz w zamku w Niepołomicach<sup>4</sup>. W innych źródłach odnotowano, że obraz ten od pewnej bolońskiej zakonnicy otrzymała jego żona, Anna Branicka, cierpiąca na silne bóle reumatyczne rąk<sup>5</sup>. Giovan Paolo Giussano, który w 1610 r. opracował żywot Boromeusza oraz opisał cudowne wydarzenia, mające się dokonać dzięki jego wstawiennictwu, wspomina, że obraz ten – faktycznie podarunek zakonnicy Felicji Riario z klasztoru Bożego Ciała w Bolonii – został przywieziony do Niepołomic przez członka dworu Branickich, niejakiego Rinaldo (Jan Rinaldi)<sup>6</sup>. Słyszał on zapewne o wielkim szacunku, jakim otaczany był Karol Boromeusz w Italii, i o cudownych wydarzeniach dokonujących się dzięki jego wstawiennictwu u Boga.

Przekazy o cudownych wydarzeniach przed niepołomiczym obrazem są bardziej precyzyjne i zgodne. Najbarwniej opisał je Giussano, zaświadczając, że Anna Branicka od jedenastu lat miała cierpieć na silne bóle reumatyczne rąk. Autor ów odnotował, iż żadne środki nie dawały jej ulgi. Jej ręce były spuchnięte, stawy zdrętwiały a palce wykrzywione chorobą. Nie pomagały żadne lekarstwa, toteż chora zaczęła prosić Boga o śmierć, która wybawiłaby ją od nieustannego bólu. Branicka postanowiła modlić się przed przywiezionym z Włoch wizerunkiem

---

2 C. Orsenigo, *Život a dielo sv. Karola Boromejského*, przeł. A. Hermanovská, Košice 2006, s. 278; Burzer, o.c., s. 27–28.

3 H.D. Wojtyska, *L'influsso in Polonia e in Lituania [w:] San Carlo e il suo tempo*, t. I, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 545–546.

4 C. Bascapè, *Vita e opere di Carlo Borromeo Arcivescovo di Milano*, Milano 1592, s. 654. Zob. też Burzer, o.c., s. 36–37.

5 Bascapè, o.c., s. 545–546.

6 G.P. Giussano, *De vita et rebus gestis S. Caroli Borromei S.R.E. Cardinalis Archiepiscopi Mediolani libri septem*, cz. II, *De Fama, Virtutibus et Miraculis S. Caroli Borromei S.R.E. Cardinalis Archiepiscopi Mediolani libri duo*, Roma 1610, s. 691. Zob. też K. Sinko, *Kolebka kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach i jego cudowny obraz*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 44, 1935, s. 2–3.

---

Boromeusza, wierząc, że wstawiennictwo arcybiskupa dopomoże jej w przezwyciężeniu bolesnej choroby. Jej prośby zostały wysłuchane 1 XI 1604. W czasie modłów przed obrazem chora poczuła, że ból ustał i że może poruszać stawami, co uznała za cud, którego doświadczyła za pośrednictwem arcybiskupa mediolańskiego<sup>7</sup>.

Aureolio Grattarola, kanonik przy Bazylice Św. Piotra na Watykanie, omawiając uzdrowienie Anny Branickiej stwierdził, że „wielkie i cudowne zdarzenie wywołał ów wizerunek, przez co lud zwrócił się z niebывałą dewocją ku Boromeuszowi”<sup>8</sup>. Giussano odnotował zaś, że Jan Branicki postanowił przenieść ów wizerunek do niepołomickiego kościoła pod wezwaniem Dziesięciu Tysięcy Męczenników i umieścić go nieopodal ołtarza. Anna Branicka poleciła zawiesić obok obrazu srebrne wota w kształcie rąk, które były pamiątką cudownego uleczenia z reumatyzmu<sup>9</sup>. Umieszczenie obrazu w kościele (początkowo w ołtarzu koło ambony), a od r. 1640 w dobudowanej do pn. części świątyni kaplicy<sup>10</sup>, pobudziło do pielgrzymowania ogromne rzesze wiernych, szukających uzdrowienia przed cudownym wizerunkiem. Z przekazów archiwalnych wiadomo, że wierni prędko otoczyli owo przedstawienie szczególnym kultem, a wielu składało ofiary w nadziei na otrzymanie potrzebnych łask<sup>11</sup>.

Przed niepołomicką podobizną Boromeusza została również uleczona w 1606 r. krakowska mieszcanka włoskiego pochodzenia, Marina Ferraro, cierpiąca na wodną puchlinę brzucha oraz na wysoką, przewlekłą gorączkę<sup>12</sup>. Giussano odnotował, że gdy zbliżyła się ona do wizerunku arcybiskupa, natychmiast wyzdrowiała i odzyskała siły”<sup>13</sup>.

Kolejnym cudem, jaki wydarzył się w Niepołomicach, a który wraz z poświadczeniem Anny Branickiej wpłynął znacznie na przebieg procesu kanonizacyjnego Karola Boromeusza, było uleczenie króla Zygmunta III Wazy z nękającego go silnego bólu zębów<sup>14</sup>. Zdarzenie to miało miejsce w r. 1608. Król i cała jego rodzina stali się szczególnymi czcicielami Karola Boromeusza<sup>15</sup>. Giussano, omawiając

---

7 Giussano, o.c., s. 691.

8 A. Grattarola, *Successi meravigliosi della venerazione di S. Carlo*, Milano 1614, s. 76; Wojtyska, o.c., s. 546.

9 Giussano, o.c., s. 691.

10 K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 97.

11 Wojtyska, o.c., s. 691.

12 Sinko-Popielowa, o.c., s. 97.

13 Giussano, o.c., s. 693.

14 *Ibidem*, s. 692–693. Zob. też Wojtyska, o.c., s. 545.

15 Wojtyska, o.c., s. 545.

---

serię cudownych zdarzeń w Polsce, przytoczył list małżonki Zygmunta III, królowej Konstancji, w którym stara się ona zrelacjonować uzdrowienie króla papieżowi Pawłowi V<sup>16</sup>. Konstancja wspomniała w nim, że świętość Boromeusza „potwierdzona licznymi znanymi cudami, który miały miejsce po jego śmierci, jest czczona w szlachebnym Królestwie Polskim i z dnia na dzień tym bardziej wzrasta, im szerzej jego boska cnota rozprzestrzenia się pośród żyjących tak daleko od jego grobu ludzi, którzy zanoszą błagania o jego pomoc i łaskawość”<sup>17</sup>. Królowa poprosiła więc Pawła V o podjęcie procesu kanonizacyjnego Karola Boromeusza i uwzględnienie w tym procesie łask doświadczonych przez Polaków dzięki jego wstawiennictwu<sup>18</sup>. List królowej oraz oświadczenia Zygmunta III i Anny Branickiej zostały włączone do dokumentów kanonizacyjnych, a nuncjusz Francesco Simonetta utworzył komisję badającą cuda, do których doszło w Niepołomicach<sup>19</sup>. W r. 1611 królowa Konstancja otrzymała od kardynała Fryderyka Boromeusza, bratanka Karola, relikwie świętego. Dwa lata później Fryderyk podarował inną relikwie królowi Zygmuntovi. Relikwie te były w posiadaniu rodziny Wazów aż do czasów Jana Kazimierza, który po swojej abdykacji w r. 1668 wyjechał do Francji i przekazał je paryskiemu seminarium, ponieważ studiowali w nim polscy alumni. Znajdowały się tam one jeszcze w r. 1722, ponieważ wspominał o nich studiujący tamże Józef Andrzej Załuski<sup>20</sup>.

Niepołomice prędko stały się ośrodkiem kultu świętego, kanonizowanego właśnie dzięki owym cudownym uzdrowieniom. Branicki w r. 1611 zlecił jezuitom Fryderykowi Szembekowi przetłumaczenie tekstu Francisca Peñy *Relazione sommaria della vita, santità, miracoli ed atti della canonizzazione di San Carlo Borromeo*. Tekst ten, podobnie jak biografia Karola Boromeusza autorstwa Giussana, powstał z okazji uroczystości kanonizacyjnych, aby przybliżyć wiernym postać nowego świętego<sup>21</sup>. Wspomnieć należy, że jego kult propagowali od samego początku jezuita, najpierw pośród patrycjatu krakowskiego, a potem wśród szlachty całej Polski<sup>22</sup>.

Obraz sprowadzony do Niepołomic ukazuje popiersie Karola Boromeusza zwróconego ku krucyfiksowi. Półpostać św. Karola, odziana w purpurową sutannę

---

16 *Ibidem*, s. 545. Listy pary królewskiej z 20 i 26 IV 1608 zostały włączone do dokumentów kanonizacyjnych (zob. Giussano, o.c., s. 692–693).

17 Giussano, o.c., s. 693.

18 Wojtyska, o.c., s. 546–547.

19 *Ibidem*, s. 545.

20 *Ibidem*, s. 546–547.

21 *Ibidem*, s. 529; 546; M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, t. 1: *Corpus delle feste a Roma*, Roma 1997, s. 217.

22 Wojtyska, o.c., s. 546.

---



kardynalską, znajduje się za blatem stołu, na którym stoi krucyfiks o podstawie z wyobrażeniem czaszki Adama. Obok krzyża anonimowy twórca namalował modlitewnik oraz niewielką klepsydrę. W górnej partii obrazu widoczny jest trójkątny snop światła, od którego rozchodzą się promienie padające na krucyfiks. Malowaną dość sumarycznie twarz identyfikuje wydatny nos, będący cechą charakterystyczną fizjonomii Boromeusza.

Wizerunek ten można zestawić z grupą obrazów przedstawiających tzw. *veram effigiem* św. Karola, powstałych w Italii na przełomie *xvi* i *xvii* w. Określenie *vera effigies* (prawdziwy wizerunek) oznacza, że podstawową funkcją takiego obrazu jest jak najwierniejsze oddanie rysów twarzy modela. Pod wpływem malarstwa świeckiego, w którym portret odgrywał bardzo ważną funkcję informacyjną i identyfikacyjną, a także kommemoratywną, *vera effigies* z czasem stała się skutecznym sposobem promocji świętych, których rysy miały „utrwalić” się w pamięci wiernych. Uwzględnienie w oficjalnej ikonografii świętego jego autentycznych rysów wiązało się także z nowymi regulacjami, ustalonymi w 2. poł. *xvi* w., dotyczącymi przebiegu procesu kanonizacyjnego. Zdecydowana większość wcześniejszych wizerunków świętych miała charakter konwencjonalny. Osoby te były identyfikowane za pomocą atrybutów, a nie charakterystycznych cech ich fizjonomii. W powszechnym odczuciu im bardziej obraz świętego był wyidealizowany, nie mający pokrycia w rzeczywistym wyglądzie, tym bardziej wydawał się być prawdziwym, jeżeli chodzi o ukazanie świętości jako wyjątkowego stanu, dostępnego nielicznym wybranym. Od w. *xv* pod wpływem rozwoju świeckiego portretu zrodziło się dążenie do przedstawiania wizerunków wiernie ukazujących rysy i uzewnętrzniający się w nich charakter świętego. Punkt ciężkości przechodził z pojęcia idei świętości na przedstawienie konkretnej osoby świętej takiej, jaką była. Święty przestał być swoistą personifikacją świętości, a zaczął być ukazywany (zarówno w pismach hagiograficznych, jak i w sztuce) jako konkretna osoba, realizująca w swoim życiu nadzwyczajne cnoty chrześcijańskie w indywidualny sposób<sup>23</sup>.

Do takich założeń próbowano dostosować sposób przedstawiania świętych żyjących przed wieloma stuleciami, podnosząc ich wybrane przedstawienia do rangi *verarum effigierum*. W przyziemiu biblioteki na Lateranie odnaleziono np. domniemany portret św. Augustyna, datowany na czasy papieża Grzegorza Wielkiego (590–604)<sup>24</sup>.

---

23 R. Knapiński, *Vera effigies – zagadnienie prawdziwości i autentyczności wizerunku świętego*, „Anamnesis”, II, 2005, nr 40, s. 129–130.

24 W. Schamoni, *Das wahre Gesicht der Heiligen*, München 1967, s. 104, 337.

---

Powszechnie zaakceptowano barwną legendę o „portrecie” św. Franciszka z Asyżu, zachowanym w Subiaco. Miał on być wykonany, kiedy święty model przybył do tej miejscowości w celu nawiedzenia pustelni szczególnie przez niego czczonego św. Benedykta<sup>25</sup>. Czasem próbowano odtworzyć autentyczne fizjonomie świętych na podstawie ich opisów w tekstach hagiograficznych, tak jak stało się to w przypadku „prawdziwego, wizerunku” św. Jana Chryzostoma<sup>26</sup>.

Znacznie łatwiej i w bardziej wiarygodny sposób ustanawiano *veras effigies* świętych żyjących w epoce nowożytnej, po których pozostawały z reguły autentyczne portrety. W potrydenckiej procedurze kanonizacyjnej nałożono na komisarzy przygotowujących dokumentację procesową obowiązek poszukiwania i spisywania takich wizerunków. Ich wygląd upowszechniano za pomocą rycin ilustrujących druki wydane z okazji kanonizacji, a także malowano na ich podstawie obrazy wystawiane w trakcie tych uroczystości<sup>27</sup>.

Karol Boromeusz był pierwszym nowożytnym świętym kanonizowanym według nowych przepisów, ustanowionych przez Pawła V, toteż obok dokumentów jego życia i świętości zachowano skrzętnie także jego portrety<sup>28</sup>. W *Instructionibus fabricae et supellectilis ecclesiasticae* pouczył on wykonujących wizerunki świętych, że „w nich wszystkich powinna być zachowywana staranność w oddawaniu prawdy historycznej”<sup>29</sup>. Nie należy więc dziwić się, że w obrazach ukazujących arcybiskupa mediolańskiego odtwarzano wiernie charakterystyczne rysy jego twarzy, traktując je jako podstawowy motyw umożliwiający identyfikację świętego.

Precyzja takiego działania była bardzo znaczna, ponieważ poza portretami Boromeusza dysponowano jeszcze dokładniejszym „dokumentem” jego wyglądu w postaci maski pośmiertnej<sup>30</sup>, wykonanej z wielką starannością wieczorem 7 XI 1584 tuż przed złożeniem ciała świętego do grobu<sup>31</sup>. Ów sposób utrwalania fizjonomii zmarłego, sięgający korzeniami zamierzchłej starożytności, znany był

---

25 *Ibidem*, s. 114, 337.

26 Knapiński, o.c., s. 130.

27 U. König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982, s. 21–25.

28 F.M. Ferro, *La “Pittoresca Galeria”. Vita, Miracoli e Gloria di Carlo Borromeo [w:] Il Cerano. Protagonista del Seicento lombardo (1573–1632)*, red. M. Rossi, Milano 2005, s. 28.

29 C. Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae [w:] Trattati d’arte del Cinquento*, t. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, opr. P. Barocchi, Bari 1962, s. 43.

30 Ferro, o.c., s. 168; Burzer, o.c., s. 33.

31 Orsenigo, o.c., s. 270.

---

także w średniowieczu. Wykorzystywano go wówczas do upamiętniania świętych: Małgorzaty z Kortony (zm. 1297), Klary z Montefalco (zm. 1308) i Bernardyna ze Sieny (zm. 1444)<sup>32</sup>. Ich maski pośmiertne to więc ich oczywiste *verae effigies*, stanowiące potencjalny wzór dla wizerunków kultowych. Procedura malowania „świeckich” portretów na podstawie masek została jednak rozwinięta dopiero w epoce nowożytnej i w tym czasie mogła być zaadaptowana na użytek wiernego wyobrażenia świętych począwszy od Ignacego Loyoli (1491–1556)<sup>33</sup>, Filipa Nereusza (1515–1595)<sup>34</sup> i właśnie Karola Boromeusza.

O ile rozwinięcie ikonografii św. Karola Boromeusza na podstawie jego autentycznych wizerunków jawiło się jako rozwiązanie oczywiste, o tyle znalezienie takich wizerunków nie było łatwym przedsięwzięciem. Jak bowiem pisał Carlo Bascape, arcybiskup Mediolanu nie był zainteresowany zachowaniem swojej podobizny dla potomnych. Poświęcając całe życie sprawom archidiecezji oraz rozwinięciu swojej duchowości, traktował on malarstwo portretowe jako wyraz zbędnej próżności. Niechętnie godził się więc, po usilnych prośbach wielu przyjaciół, na wykonanie swoich podobizn<sup>35</sup>, których zachowało się wyjątkowo mało w stosunku do pozycji społecznej Boromeusza i sławy otaczającej jego biskupią działalność<sup>36</sup>.

W Senago przechowywano (obecnie zaginioną) kartę ze szkicowym portretem Boromeusza, zaopatrzoną w komentarz – „najwierniejszy portret św. Karola w wieku około 26 lat, w którym objął on urząd arcybiskupa mediolańskiego, sporządzony przez Georgia Soleria, malarza, znanego zwłaszcza jako portrecista”. Z całą pewnością komentarz ten został dodany później (świadczy o tym określenie „święty”), trudno zatem stwierdzić, czy podano w nim precyzyjne informacje<sup>37</sup>.

W obrazach kultowych starano się jednak utrwać wygląd Boromeusza w ostatnich latach przed śmiercią, w których jego wychudła twarz o bardzo ostrych rysach zdawała się wyrażać jego surowy tryb życia i uduchowienie, uwalniające go w radykalny sposób od spraw cielesnych. Przyczyną wyboru takiego ujęcia były zapewne teksty hagiograficzne – głoszono w nich zgodnie, że powodem

---

32 Schamoni, o.c., s. 114–337.

33 König-Nordhoff, o.c., s. 34, 67, il. 106.

34 W. Friedländer, *Carvaggios Character and Religion* [w:] *idem, Caravaggios Studies*, Princeton 1955, s. 125, il. 83.

35 Jeden z takich portretów trafił około r. 1580 do sypialni króla hiszpańskiego Filipa II, który już za życia Boromeusza czcił go jak świętego. Zob. Orsenigo, o.c., s. 130.

36 Bascape, o.c., s. 654.

37 G. Testori, *L'immagine di San Carlo nel tempo*, [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 30; Burzer, o.c., s. 29, il. 3.

---

przedwczesnej śmierci Boromeusza było przemęczenie jego organizmu wywołane pracą duszpasterską ponad siły, które, jak głosili liczni świadkowie, odbiło się na rysach twarzy arcybiskupa Mediolanu<sup>38</sup>. W latach, które nastąpiły bezpośrednio po śmierci św. Karola, naśladowano zatem wyłącznie jego wizerunki u schyłku życia, ukazujące twarz naznaczoną śladami heroicznego trudów, wieńczących jego drogę do świętości. W tym też czasie powstała ogromna liczba przedstawiających go obrazów, wykonywanych w różnych technikach. Według świadectwa Carla Bascapè, „były one wykonane przede wszystkim dla naszych [tj. dla mediolańczyków], ale i dla wielu z za granicy. Były one przekazywane jako podarunki dla książąt i królów z dalekich krajów”<sup>39</sup>. Hagiograf ów pisze dalej, iż „można było zobaczyć jego portrety w wielu domach i w warsztatach w całym państwie mediolańskim. Wystawiane były one zarówno publicznie, jak i dla użytku prywatnego, ale zawsze traktowane z wielkim szacunkiem i dewocją, przez co wydawało się, jakby każdy odnosił się do tego wizerunku jak do żywej osoby [...]. Niestety, pośród wielu artystów, żaden nie potrafił ukazać jego prawdziwego oblicza. Prawdą jest, iż kiedy żył, mało który malarz ośmielił się zaproponować mu wykonanie portretu. Namawiało go wielu do tego (jego doradcy i przyjaciele), i wydaje mi się, że jeden albo dwóch artystów (ostatecznie) wykonało jego podobiznę dość dobrze”<sup>40</sup>.

Jednym z owych artystów, o których pisze Carlo Bascapè, mógł być Ambrogio Figino. Wykonał on dwie malowane podobizny św. Karola, ukazujące jego popiersie z profilu, na ciemnym, neutralnym tle<sup>41</sup>. Z czasem stały się wzorami dla wielu innych przedstawień, często wykonywanych przez twórców o miernych umiejętnościach. W owych kopiach modyfikowano ich drugorzędne elementy, zastępując np. kardynalską sutannę znacznie efektowniejszymi szatami liturgicznymi, jak uczynił to Alberto Ronchi w miedziorycie zamieszczonym w albumie *Nonnulla praeclara gesta Beati Caroli Borromei*, wydanym w r. 1610<sup>42</sup>.

Pietro da Cortona i Giovanni Domenico Ottonelli odnotowali w swoim traktacie o malarstwie, że Karol Boromeusz zgodził się na wykonanie swojej podobizny

---

38 Burzer, o.c., s. 36–37.

39 Bascapè, o.c., s. 654. O wizerunkach nowo kanonizowanych świętych, które wysyłano jako prezenty różnym ważnym osobistościom, pisze Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Corpus delle feste a Roma*, Roma 1997, *passim*.

40 Bascapè, o.c., s. 654.

41 Burzer, o.c., s.34–35, tabl. 1.

42 C. Boninus, *Nonnulla praeclara gesta Beati Caroli Baorromei cardinali titulis Sanctae Praxedis archiepiscopi Mediolani*, Mediolani 1610, k. 2.

---

dzięki usilnym namowom przyjaciół. Według owej relacji portret kardynała miał namalować „malarz sławny w owym czasie”, ale nie znajdujemy w niej niestety nazwiska owego twórcy. Cortona zwrócił uwagę, iż kardynał został sportretowany z czaszką, symbolem *vanitatis*<sup>43</sup>.

W niepołomickim obrazie skompilowano popiersiowe profilowe ujęcie św. Karola z portretów Figina z motywem czaszki z wizerunku opisanego przez Pietra da Cortonę. Takie zestawienie pojawiło się najprawdopodobniej po raz pierwszy na graficznym przedstawieniu kardynała, wykonanym w r. 1588 według rysunku Antonia Tempesty, który ukazał arcybiskupa w akcie adoracji krucyfiks<sup>44</sup> [il. 2, 3], nawiązując zapewne do „prawdziwego wizerunku” Ignacego Loyoli, rozpowszechnianego od l. 70. w. XVII przez liczne ryciny<sup>45</sup> [il. 4]. Można więc przypuszczać, że właśnie ten miedzioryt posłużył za wzór dla obrazu sprowadzonego do Polski. Z jednej strony przemawia za tym dość ściśle podobieństwo kompozycji obu dzieł, z drugiej zaś – wielka popularność ryciny według Tempesty i jej olbrzymie znaczenie dla kształtowania ikonografii św. Karola. Rycina ta była bowiem wielokrotnie kopiowana jako „prawdziwy wizerunek” Bormeusza [il. 5], m.in. przez Alberta Ronchiego<sup>46</sup> [il. 6].

Warto odnotować, że wiernego przedstawienia dojrzałych rysów św. Karola dopatrywano się także w jego popiersiu z polichromowanej terakoty, przechowywanym w Senago (obecnie zaginionym), przypisywanym rzeźbiarzowi Giovanniemu d’Enrico, który był także autorem całopostaciowego wizerunku św. Karola, znajdującego się w *Sacro Monte di Varallo*<sup>47</sup>. Do rzeźbiarskich *verarum effigierum* arcybiskupa mediolańskiego zaliczano także popiersie ukazujące go w stroju pontyfikalnym. Wszystkie te wizerunki były multiplikowane na przełomie XVI i XVII w., ale nie tak intensywnie, jak malarskie przedstawienia<sup>48</sup>.

Niewielki portret Karola Bormeusza, przywieziony do Niepołomic kilka lat przed jego kanonizacją, odegrał podobną rolę kultową jak najważniejsze „prawdziwe wizerunki” tego świętego we Włoszech, ponieważ nie tylko utrwał jego uduchowiony wygląd, ale okazał się także obrazem, przed którym dokonywały się cuda. Specyficzną cechą wczesnego, przedkanonizacyjnego kultu arcybiskupa mediolańskiego było

---

43 P. da Cortona, G.B. Ottonelli, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, s. 100–101. Zob. Też Burzer, o.c., s. 28–29.

44 M.C. Terzaghi, *Carlo Borromeo Santo* [w:] *Il Cerano...*, il. 2, 3, Burzer, o.c., s. 40, 229–239, il. 12, 108.

45 Zob. König-Nordhoff, o.c., s. 72, 209–212, il. 122–128.

46 Burzer, o.c., s. 36–37, 229–234, il. 10, 107.

47 Ferro, o.c., s. 28; Burzer, o.c., s. 174, il. 67.

48 Ferro, o.c., s. 28.

---

bowiem to, że cudotwórczą moc przypisywano jego *veris effigiebus*, a nie – jak działo się to w przypadku większości świętych – grobowi i relikwiom. Taką postawę udokumentowały nie tylko teksty hagiograficzne, ale także obrazy ukazujące pośmiertne cuda Boromeusza, a zwłaszcza monumentalny cykl malowideł, zamówiony do katedry mediolańskiej na lokalne uroczystości powiązane z jego rzymską kanonizacją w r. 1610<sup>49</sup>. Jeden z owych obrazów, namalowany przez Camilla Landrianiego zwanego Il Duchino, ukazuje zresztą niepołomicki cud<sup>50</sup>, oddając precyzyjnie wygląd obrazu sprowadzonego do Polski i – mniej wiernie – polskie realia. W scenie uleczenia Branickiej Il Duchino ukazał dwa epizody – modlitwę księżnej, której ukazał się Karol Boromeusz, oraz uzdrowioną już Annę prezentującą swoim służącym zdrową rękę. Pośrodku tej kompozycji, na ścianie rozdzielającej oba epizody, malarz przedstawił cudowny wizerunek Boromeusza. Na kompozycji Duchina przedstawienie arcybiskupa Mediolanu stało się integralną częścią niewielkiego ołtarzyka w pokoju księżnej.

W wielu innych obrazach mediolańskiego cyklu cudowne *verae effigies* Boromeusza zostały przedstawione równie wiernie (a być może nawet wierniej) jak nadzwyczajne wydarzenia, które dokonały się przed nimi. W scenie uzdrowienia Paoli Giustiny Casati (Giulio Cesare Procaccini) zakonnica ta tuli kopię portetu pędzla Figina. Wizerunek bardzo podobny do niepołomickiego znajdujemy z kolei w scenie ocalenia Melchiore Barioli, duszącego się wskutek obrzęku szyi, i uwolnienia Angeli Bottigelli od paraliżu (oba pędzla Duchina). Rzeźbione popiersie Boromeusza z Senago ukazano w przedstawieniach uzdrowień Mariny Ferraro (Il Duchino) i Aurelii degli Angeli (Giovanni Battista Crespi zwany Il Cerano)<sup>51</sup>

Można zatem stwierdzić, że twórcy cyklu w katedrze mediolańskiej umieścili na swoich obrazach prawdziwe wizerunki prawdziwych wizerunków Karola Boromeusza, co pokazuje wyjątkowo wyraziście wagę, jaką przywiązywano do *verarum effigierum* w tworzeniu ikonografii sztuki sakralnej w okresie kontrreformacji. Obraz św. Karola Boromeusza w kościele w Niepołomicach powinien więc odegrać znaczącą rolę w badaniach nad polską sztuką religijną przełomu w. XVI i XVII jako dokument przenikania do Rzeczypospolitej w owym czasie nie tylko nowych kultów, ale także ich nowatorskiej artystycznej oprawy.

---

49 P. Cannon-Brookes, *Lombard Paintings c. 1595–c. 1630. The Age of Federico Borromeo* Birmingham 1974, s. 32; E. Brivio, *Vita e miracoli di San Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995; Burzer, o.c., s. 155–178.

50 Brivio, o.c., poz. 4; Burzer, o.c., s. 169, il. 62.

51 Brivio, o.c., poz. 3, 7, 13, 21, 23; Burzer, o.c., s. 156, 169, il. 45, 47, 56, 63, 64, 66.

---





1. Św. Karol Boromeusz, obraz olejny na płótnie, kościół parafialny w Niepołomicach, przed 1604, fot. S. Bargieła 2008



2. Vera effigies św. Karola Boromeusza w otoczeniu przedstawień uczynków miłosierdzia, miedzioryt wg rysunku A. Tempesty, wariant pierwszy, 1588



3. Vera effigies św. Karola Boromeusza w otoczeniu przedstawień uczynków miłosierdzia, miedzioryt wg rysunku A. Tempesty, wariant drugi, 1588



4. Vera effigies  
św. Ignacego Loyoli,  
miedzioryt J.Sa-  
delera, 1580

P. Ignacius de Loyola  
Vires gram. canis quondam ceterum in armis  
Militis factus duxq; caputq; sacre  
D. Genavium compellitur fieri tuncq; I. sacerdos fecit. 1. 5. 8. 0.



6. Św. Karol Boro-  
meusz, miedzioryt  
A. Ronchiego  
wg vere effigie  
świętego, 1610



Hic populi divina loqui, diadema laborum  
Cruce dedit, æternum, Carole, Cruce docuit.  
Et merito mixtus: Superis, Menti luce bonorum  
Inculpata opetum, fulget utraq; Polo

Alb. Ronchi fecit

S. CAROLVS BOROMÆVS.  
Quasi stella matutina in medio nebule, et quasi luna plena in aëtheris  
suis lucet. et quasi sol resurgens, sic ille effulsit in templo Dei. Ecce.

Hieronymus Wierix excudit. Cum Gratia et Privilegio. Piërmans.

5. Św. Karol Boro-  
meusz, miedzioryt  
H. Wierixa  
wg vere effigie  
świętego, 1610



# Kaplica św. Karola Boromeusza przy kościele w Niepołomicach

Michał Kurzej

Kaplica, w której znajduje się łaskami słynący obraz św. Karola<sup>1</sup>, dobudowana od pn. do nawy kościoła w Niepołomicach, była wielokrotnie wzmiankowana w literaturze naukowej, wciąż jednak wiadomo o niej stosunkowo niewiele. Pierwszy, bardzo skrótowy opis kaplicy opublikował Władysław Łuszczkiewicz, który stwierdził, że budowla została wzniesiona „w typie właściwym dziełom tego rodzaju”, a także zwrócił uwagę na kratę zamykającą wejście oraz na sztukaterie we wnętrzu<sup>2</sup>. Ten ostatni element dokładniej opisał Adam Bochnak, który uznał dekorację za warsztatowe dzieło współpracowników Jana Chrzyciela Falconiego<sup>3</sup>. Nieco więcej uwagi poświęciła kaplicy Krystyna Sinko-Popielowa w całościowym opracowaniu problematyki artystycznej niepołomiczkiego kościoła. Anonimowemu architektowi kaplicy przypisała ona również pd. zakrystię kościoła i bramkę w murze cmentarnym, a dekorację sztukatorską uznała za szczególnie bliską stiukom w kaplicach podwieżowych kościoła Kamedułów na Bielanach<sup>4</sup>. Dokładniejszą analizę form kaplicy przeprowadził Adam Miłobędzki. Zwrócił on uwagę na linearyzm podziałów elewacji oraz ich pasową dekorację, dla której dostrzegł analogie w ramowej dekoracji sklepiennej. Badacz ten wskazał też na zastosowanie we wnętrzu schematu łuku triumfalnego, zapożyczonego z kaplicy Zygmuntowskiej. W Niepołomicach ograniczono jednak radykalnie dekorację rzeźbiarską, a czasę kopuły, podobnie jak w kaplicy zamku w Wiśniczu, ozdobiono iluzjonistycznym malowidłem

---

1 Na temat obrazu zob. K. Sinko, *Kult św. Karola Boromeusza w Niepołomicach i jego cudowny obraz*, „Kurier Literacko-Naukowy”, R. 12, nr 44 (dodatek do „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”), 306, 1935, s. 2–3 oraz M. Hankus, *Niepołomiczka vera effigies św. Karola Boromeusza*, w niniejszym tomie.

2 W. Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie z wycieczki naukowej w lecie 1891 roku*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, t. 5, 1896, s. 118.

3 A. Bochnak, *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925, s. 12.

4 K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 99–100, (przedruk w: „Rocznik Niepołomiczki”, 1, 2009).

---

sugerującym istnienie bębna. Zdaniem Miłobędzkiego jest ono niewiele późniejsze od reszty wystroju, ale bardziej „zaawansowane stylowo” nie tylko od wiśnickiego pierwowzoru, ale także od stiukowych naśladownictw w kaplicach Konstantego Lubomirskiego przy kościele Franciszkanów w Nowym Sączu oraz Jacka Liberiusza przy kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu. Sztukaterię kaplicy niepołomickiej Miłobędzki określił jako mniej doskonałe naśladownictwo dekoracji kościoła Karmelitów w Wiśniczu, wiążąc ją bezpośrednio z Falconim<sup>5</sup>. Jego stanowisko przyjęto także w nowszej literaturze<sup>6</sup>. Ostatnio ks. Jan Kracik opublikował wzmianki archiwalne dotyczące prebendy przy kaplicy oraz informację pozwalającą zidentyfikować jej budowniczego, który został przyjęty do niepołomickiego bractwa św. Anny<sup>7</sup>.

Głównym źródłem dotyczącym okoliczności powstania kaplicy jest tablica fundacyjna [il. 1], według której budowla została wzniesiona, uposażona i ozdobiona przez Stanisława Lubomirskiego w r. 1640<sup>8</sup>. Nie można mieć jednak pewności, że wszystkie prace ukończono w ciągu jednego roku, a nieco dłużej mogło się przeciągnąć szczególnie wykonanie wystroju i wyposażenia, zwłaszcza że fundacja prebendy została zatwierdzona przez biskupa Jakuba Zadzika dopiero 10 III 1642. Według tego aktu Lubomirski wznosił kaplicę „aby szerzyć wśród wiernych cześć świętego, którego opieki doświadczył”<sup>9</sup>. O łaskach, których wojewoda krakowski doznał za pośrednictwem św. Karola, wspomniano również na tablicy fundacyjnej, nie sprecyzowano jednak, na czym miałyby one polegać. Wiadomo jedynie, że

---

5 A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 173, 221.

6 J. Gajewski, *Falconi w Podkamieniu oraz jego dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie (problematyka artystyczna i zagadnienie odbioru)*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, t. 5, Warszawa 1993; s. 78, M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Bellinzona 1983, s. 100; idem, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Manno 2002, s. 194.

7 J. Kracik, *Ludzie królewskich Niepołomic*, Niepołomice 2008, s. 108, 113.

8 Pełny tekst napisu brzmi: STANISLAVS COMES IN WISNICZ LVBOMIRSKI | PALATINVS ET GENERALIS CRACOVIE(S)S | SCEPVSIEN(S)S, BIALLOCERKIEVIEN(S)S, | ZATHORIEN(S)S, NIEPOLOMICIEN(S)S, E(T)C(ETER)A, E(T)C(ETER)A, CAPITANEUS | CAPELLAM HANC, | S(ANCTO) CAROLO BORHOMEO SVO TVTELARI PARTONO | POST RECEPTA SA(N)CTI HVIVS MERITIS TOT BENEFICIA | DICATAM | EX FUNDAMENTIS EREXIT, DONAVIT | EXORNAVIT, | ANNO D(O)MI(N)I, 16 40 (Stanisław hrabia na Wiśniczu Lubomirski wojewoda i starosta generalny krakowski, starosta spiski, białocerkiewski, zatorski, itd., itd., tę kaplicę, poświęconą św. Karolowi Boromeuszowi, swojemu patronowi opiekunów, po otrzymaniu tak wielkich łask za wstawiennictwem tego świętego, od fundamentów wznosił, uposażył i ozdobił, roku Pańskiego 1640).

9 Kracik, *Ludzie królewskich Niepołomic...*, s. 108.

---

przed niepołomickim obrazem tego świętego często modlono się o zdrowie<sup>10</sup> oraz że w r. 1639 Lubomirski ciężko zachorował na podagrę<sup>11</sup>. Możliwe więc, że fundacja kaplicy miała związek z pomocą w tej właśnie chorobie.

Do Stanisława Lubomirskiego odnosi się też program heraldyczny kaplicy – w pendentywach umieszczono jego rodowy herb Szreniawa (powtórzony również w arkadzie wejściowej) oraz herby jego przodków: Gryf matki Anny Branickiej i Kotwicz – jej matki, Katarzyny z Gawłowa. Ostatni herb powinien się odnosić do babki ze strony ojca, Węgierki, Barbary Hrussoy de Zablath, i prawdopodobnie nie przypadł (jak twierdził Bochnak<sup>12</sup>), ale po prostu już wtedy był trudny do ustalenia.

Nazwisko architekta kaplicy nie stało się przedmiotem dociekań dotychczasowych badaczy. Wydaje się prawdopodobne, że był nim murator i kamieniarz, który został wpisany do niepołomickiego bractwa św. Anny 26 VII 1640 jako *Sigismundus Ragonciz murarius capellae s: Caroli alias lapicida*<sup>13</sup>. Niestety postać ta nie jest znana z innych przekazów, dlatego też wnioski wyciągnięte na podstawie jednej lakonicznej wzmianki muszą pozostać w sferze hipotez. Warto jednak dodać, że w I. poł. w. XVII projektowanie nawet bardziej skomplikowanych budowli pozostawało nieraz w kompetencji cechowych murarzy i kamieniarzy, którzy byli też odpowiedzialni za ich realizację<sup>14</sup>.

Na tle innych kaplic kopułowych z I. poł. w. XVII niepołomicka wyróżnia się bogactwem elewacji zewnętrznych [il. 2]. Za pomocą kamiennych gzymsów i lizen zostały one dość gęsto podzielone na dwie trójosiowe kondygnacje, z których górna odpowiada wysokością smukłemu cokołowi mieszczącemu wejście. Charakterystyczne jest również ozdobienie zewnętrznych pól każdej elewacji dekoracją z płaskich pasów tynku, którą Miłobędzki skojarzył z listwową ornamentacją

---

10 Kracik, *Ludzie królewskich Niepołomic...*, s. 107 wspomina (zapewne za aktem wizytacji kościoła), że już w r. 1629 przy obrazie znajdowały się liczne wota, wśród których wykonane z kruszczu podobizny zębów (42, z tego 6 złotych, ofiarowanych przez króla Zygmunta III i królewicza Władysława, a także oczu (5), rąk (5) i nóg (5).

11 P.S. Szlezzynger, *Fundacje architektoniczne Stanisława Lubomirskiego, wojewody i starosty generalnego krakowskiego*, Kraków 1994, s. 9.

12 Por. Bochnak, o.c., s. 12.

13 Archiwum parafialne w Niepołomicach, *Cathalogus fratrum et sororum sanctae Annae*, 1638–1865, k. 38 r. Kracik, *Ludzie królewskich Niepołomic...*, s. 113, określił go jako „Zygmunta Ragoncjusza, murarza kaplicy św. Karola”. Wydaje się jednak, że zapisane w księdze nazwisko ma charakter patronimiczny i zostało utworzone z tematu Ragonc- i końcówki -icz. Ragoncjuś (lub Ragonzio) mógł się więc nazywać ojciec wspomnianego muratora.

14 Zob. np. Miłobędzki, op. cit., s. 42–45.

---

sklepień<sup>15</sup>. To spostrzeżenie wydaje się trafne, należy jednak dodać, że przykłady zastosowania takich dekoracji na elewacjach są znane z architektury weneckiej; można je odnaleźć np. na dzwonicach kościołów San Giovanni Grisostomo i Santa Maria Formosa<sup>16</sup>.

Artykulację elewacji odzwierciedlono we wnętrzu [il. 3], jednak granice między kondygnacjami przypadają tu niżej. Kompozycja podziałów, oparta na schemacie łuku triumfalnego, wywodzi się oczywiście z kaplicy Zygmuntońskiej<sup>17</sup>, ale ważnym przykładem redukcji królewskiego wzorca jest krakowska kaplica Lubomirskich przy kościele Dominikanów [il. 4], która mogła dostarczyć bezpośredniej inspiracji twórcom budowli niepołomickiej<sup>18</sup>. Dla obu fundacji rodowych charakterystyczna jest rezygnacja z tamburu i znacznej części dekoracji ornamentальной, przy uwydatnieniu i zmonumentalizowaniu podziałów architektonicznych.

Kaplica niepołomicka różni się od wcześniejszych budowli tego typu zastosowaniem stiuku do wykonania zarówno dekoracji rzeźbiarskiej ścian, jak i elementów porządkowych, przy rezygnacji z tego materiału w czaszy kopuły [il. 5]. Na sztukaterię składają się kapitele, listwowe profile belkowań, płycin i archiwolt, rozety w nadłęczach i podłęczach arkad, wieńce roślinne i główki aniołków na fryzie, woluty i girlandy na chustach po bokach okien górnej kondygnacji, a przede wszystkim herby w pendentywach i – szczególnie bogaty – w arkadzie wejściowej [il. 6].

Przeważając w literaturze pogląd o związaniu całej dekoracji z jednym sztukatorem nie został poparty jej szczegółową analizą. Przeciwnie, znaczenie Falconiego dla sztuki polskiej często przeceniano, błędnie przypisując mu autorstwo najokazalszych zespołów dekoracji sztukatorskich w Małopolsce: wystrój krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła – gdzie prawdopodobnie ozdobił tylko jedną kaplicę – czy sztukaterie kościołów Kamedułów na Bielanych i Karmelitów w Nowym Wiśniczu – gdzie wcale nie pracował. Artystę próbowano też przedstawić jako wszechstronnego projektanta, usiłując z nim związać rzeźby kamienne, nie mające dostatecznych analogii w jego twórczości. Ponadto wnioski na temat jego dorobku często formułowano

---

15 *Ibidem*, s. 173.

16 Pierwszą z tych dzwonicz ukończono w r. 1590, budowę drugiej rozpoczęto w r. 1611 według projektu Francesca Zucconiego, a ukończono dopiero w r. 1688 (U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976, s. 168, 417)

17 Miłobędzki, o.c., s. 173.

18 Na temat kaplicy Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów zob. zwłaszcza J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 146–171. Tam starsza literatura.

---

w oderwaniu od refleksji nad specyfiką pracy sztukatorów, która w owym czasie polegała na częstym dzieleniu warsztatów lub stowarzyszaniu się samodzielnie pracujących mistrzów, w zależności od wielkości zamówienia<sup>19</sup>.

Dlatego sposób opracowania poszczególnych elementów w jednej sztukaterii często jest zróżnicowany, a dotyczy to nawet dekoracji stosunkowo niewielkich, jak niepołomicka. Najbardziej odrębny charakter mają rzeźby w arkadzie wejściowej, wyraźnie różniące się od potwierdzonych prac Falconiego. Putta podtrzymujące paludament opracowano tu precyzyjniej, bardziej przekonująco oddając anatomię, a po bokach samej tarczy herbowej ukazano nietypowe groteskowe hermy. Odmienne są również rysy twarzy, odmienne od główek na ścianach kaplicy, oraz wić roślinna w podłuczcu, złożona z cienkich, symetrycznie rozłożonych łodyg i dużych kwiatów oderwanych od powierzchni. Te charakterystyczne motywy pozwalają związać stiuki w arkadzie z anonimowym autorem, który ozdobił kaplice przy wiśnickim kościele Karmelitów<sup>20</sup> [il. 7].

W innych partiach dekoracji kaplicy można natomiast wskazać motywy typowe dla Falconiego: girlandy z motywów roślinnych, oraz belkowania z motywem muszli i twarzy, które wykonano za pomocą sztanc użytych przez niego w kościele w Klimontowie i krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów. Niektóre elementy dekoracyjne odbiegają jednak od tych znanych z jego prac, co sugeruje, że w Niepołomicach Falconi współpracował z innym sztukatorem. Najprawdopodobniej był to ten sam pomocnik mistrza, który asystował mu później w Podkamieniu, a samodzielnie wykonał dekoracje gabinetów w Łąncucie i Wiśniczu oraz kaplicy Czarneckiego przy krakowskim kościele śś. Piotra i Pawła<sup>21</sup>. Zaangażowanie większej ekipy do tego wielkiego zamówienia mogło być spowodowane chęcią jego szybkiego ukończenia, a umożliwiły to zapewne znaczne środki finansowe, którymi dysponował fundator.

Najbardziej oryginalnym elementem wystroju niepołomickiej kaplicy nie jest jednak sztukateria na ścianach, ale malowana dekoracja czaszy [il. 5]. W siedemnastowiecznych konstrukcjach tego typu stosowano najczęściej kartuszone obramienia,

---

19 Zob. M. Kurzej, *Podkamień i Lublin – dekoracje sztukatorskie warsztatu Falconiego w kościołach dominikańskich* [w:] *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. A. Markiewicz, M. Miławicki, Kraków 2009 (= *Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, t. 5), s. 427–456. Tam szczegółowy przegląd stanu badań nad twórczością J.Ch. Falconiego.

20 Niezachowana dekoracja kościoła Karmelitów w Wiśniczu jest znana z fotografii archiwalnych. Na ich podstawie można stwierdzić, że ozdobienie kaplic, zakrystii oraz przęśla krzyżowego powierzono tam różnym sztukatorom.

21 Na temat tego sztukatora, zob. Kurzej, o.c., s. 451–452.

---

które następnie wypełniano malowanymi scenami figuralnymi. Rzadziej stosowaną alternatywą było pokrycie całej powierzchni panoramicznym malowidłem figuralnym<sup>22</sup>, ale wprowadzenie do czaszy iluzjonistycznej architektury można uznać za wyjątkowe. Wspomniana przez Miłobędzkiego dekoracja kaplicy zamkowej w Wiśniczu była dla niepołomickiej raczej precedensem w zastosowaniu tej techniki niż formalnym pierwowzorem. Zastosowano tam bowiem tylko jedną kondygnację pilastrów, między które wkomponowano dekoracje ornamentalne, chcąc być może zasugerować obecność dekoracji sztukatorskiej. Natomiast malowana architektura czaszy niepołomickiej najbardziej przypomina wnętrze kopuły krakowskiego kościoła Jezuitów [il. 8], naśladowane razem z jej tamburem, artykułowanym parami pilastrów. W stosunku do tego wzoru wprowadzono jednak liczne zmiany, dodając iluzjonistyczną balustradę i okrągłe okna w kondygnacji dolnej oraz bogatą ornamentację górnej. Należy zaznaczyć, że stylizacja tych ornamentów nie jest typowa dla w. xvii, a przypomina dekoracje neostylowe, co każe domyślać się w tych partiach znaczącej ingerencji konserwatorskiej. Trudno więc określić, czy obecny stan czaszy oddaje jej wygląd z w. xvii, a także rozstrzygnąć, czy jej niezwykła iluzjonistyczna polichromia należy do pierwotnego wystroju kaplicy.

Dobudowa kaplicy św. Karola była tylko jedną ze zmian, jakie wprowadzono w wyglądzie kościoła w ciągu xvii w dzięki opiece rodziny Lubomirskich. W czasie zbliżonym do budowy kaplicy powstała zapewne nowa zakrystia [il. 9], będąca niewielkim prostokątnym aneksem, przylegającym do pd. ściany prezbiterium. Została ona wyposażona w okazały portal i obramienia okienne z herbem Szreniawa oraz interesującą dekorację malarską wnętrza, noszącą datę 1646<sup>23</sup>. Na ścianach przedstawiono tam m.in. Ostatnią Wieczerzę, Modlitwę w Ogrójcu i Ukrzyżowanie Chrystusa oraz patronów kościoła [il. 10]. Pośrodku sklepienia, w okazałym kartuszu otoczonym wicią roślinną ukazano Koronację Marii, w lunetach przedstawiono ewangelistów.

Możliwe, że w czasie zbliżonym do wzniesienia zakrystii przekształcono też oprawę wejścia do kościoła [il. 11]. Arkady średniowiecznej kruchty zostały zamurowane, a jej przypory połączono skośnymi ściankami z narożnikami nawy,

---

22 Jednym ze starszych przykładów jest dekoracja czaszy niepołomickiej kaplicy Branickich, w znacznej mierze zrekonstruowana.

23 Datę namalowano nad wneką w ścianie zach. W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: województwo krakowskie, red. J. Szablowski, Warszawa 1953, s. 52 (powiat bocheński, oprac. J.E. Dutkiewicz) polichromię kaplicy zadatowano na r. 1692, co jest prawdopodobnie wynikiem pomyłki.

---

tworząc dwa niewielkie trójkątne wnętrza. Jedno z nich pomieściło klatkę ze schodami na chór muzyczny, dostępną przez uszakowy portal z herbem Szreniawa, a drugie, obecnie połączone z kruchtą, pełniło funkcję kostnicy. Odślonięte fragmenty świadczą, że zewnętrzne ściany obu aneksów ozdobiono dekoracją malarską.

Szeroko zakrojone prace przy świątyni przeprowadzono w r. 1696 z fundacji wnuka Stanisława, Józefa Karola Lubomirskiego i jego żony Teofili z Zasławskich, dzięki staraniom proboszcza ks. Tomasza Olińskiego. Według napisu na tablicy przy wejściu do kościoła miały one charakter restauracji budowli, która zawaliła się ze starości<sup>24</sup>. Chociaż użyte w napisie łacińskie sformułowanie nie wskazuje jednoznacznie na katastrofę budowlaną, to można jednak przypuszczać, że do niej rzeczywiście doszło, a bezpośrednią przyczyną przeprowadzenia wspomnianych prac było zawalenie się średniowiecznego sklepienia nawy. Do omawianej fazy należy bowiem odnieść obecną architekturę jej wnętrza [il. 13]. Zostało ono podzielone na dwa przęsła parami pilastrów podtrzymujących pełne belkowanie i gurty kolebkowego sklepienia z lunetami, na którym umieszczono herby fundatorów [il. 12].

Zapewne w ramach tej samej fazy budowlanej ściany nawy przepruto arkadami, tworząc identyczną oprawę wejść do kaplic, co spowodowało usunięcie starszego portalu kaplicy Branickich, który został wykorzystany jako bramka w murze cmentarnym<sup>25</sup> [il. 14]. Niedługo później powstała też okazała brama od strony rynku, na której wyeksponowano datę 1698 i herb Lubomirskich. Widnieje on także nad wejściem do prostokątnej kaplicy, dostępnej z cmentarza i przylegającej

---

24 Na tablicę upamiętniającą przebudowę kościoła zwrócili uwagę Łuszczkiewicz, o.c., s. 119 i Sinko-Popielowa, o.c., s. 100. Pełny tekst napisu brzmi:

D O M

Ecclesia haec fundata et dotata per sereniss[imum] Casimiru[m] Mag[num] Polonor[um] Rege A[nno] MCCCLIII vetustate autem collapsa restaurata per Ill[ustrissi]mos R[omani] I[mperii] Principes Duces in Ostrog et Wisniowiec Comites in Visnicz, Iarosław et Tarnow JOSEPHUM CAROLUM ET THEOPHILAM LUBOMIRSCIOS Mareschalcos Curiae Regni, Sandomirienses, Niepołom[icensis] Zatorien[ses] Solecen[ses] Lubacen[ses] Ricen[ses] & c[etera] Capitaneos istius Ecclesiae Benefactores Nec non Cura et Solitudine Adm[odum] R[everen]di Thomae Oliński Huius Parochi ad Formam reducta. Tu Qui Haec Legis Tantis Bene Factoribus Utramque Apprecare Felicitatem A[nno] D[omini] 1696.

W aktach wizytacji kościoła z r. 1748 przebudowę sklepienia datowano na ok. r. 1690, zaśługę tę przypisując w całości ks. Olińskiemu. (zob. Sinko-Popielowa, o.c., s. 100 i J. Kracik, *Duszpasterstwo w Niepołomicach w świetle wizytacji generalnych z lat 1596–1748*, „Rocznik Niepołomicki”, 1, 2009, s. 61 – tam pełny tekst wspomnianego dokumentu w tłumaczeniu na język polski). Źródło to jako późniejsze jest jednak mniej wiarygodne.

25 A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 130–131, przyp. 240.

---

do wsch. ściany prezbiterium [il. 16]. W Katalogu zabytków kaplicę zadatowano na pocz. w. XVIII, równie dobrze mogła jednak powstać nieco wcześniej, w czasie zbliżonym do prac przy przekształceniu nawy kościoła<sup>26</sup>. Z pomniejszych dodatków powstałych w zbliżonym czasie należy jeszcze wspomnieć okazały lawaterz o formie niszy muszlowej w bogatej, architektonicznej oprawie, zachowany w zakrystii płn., który nosi datę 1696<sup>27</sup> [il. 17]. O rok późniejsza jest tablica przy wejściu do kościoła (po przeciwnej stronie napisu odnoszącego się do odbudowy), upamiętniająca powtórny pochówek kości usuniętych z kostnicy<sup>28</sup>. Elementem trudnym do datowania są natomiast nietypowe mensy ołtarza głównego [il. 15] i boczne po pn. stronie tęczy. Mają one kształt pustych w środku skrzyń, które w celu wyeksponowania znajdujących się wewnątrz relikwii zamknięto ażurowymi antependiami. Zostały one ozdobione ukwieconą wicią roślinną, której symbolikę tłumaczy napis na mensie ołtarza głównego: „Kości ich niech wypuszczą pędy ze swego miejsca, aby byli wstawieni przez swoich synów. Syr. 16,12”.

Wszystkie te dodatki i zmiany wprowadzane w świątyni w ciągu XVII w. zgadzają się dość dokładnie z zaleceniami zawartymi w swoistym podręczniku budowy i urządzania kościołów, napisanym przez św. Karola Boromeusza i opublikowanym po raz pierwszy w r. 1577<sup>29</sup>. Książka ta została wprawdzie przygotowana z przeznaczeniem do zastosowania w zarządzanej przez niego metropolii mediolańskiej, zawarte w niej zalecenia stosowano jednak w wielu innych diecezjach, a tekst był często tłumaczony lub adaptowany do lokalnych warunków<sup>30</sup>.

W jednym z pierwszych rozdziałów św. Karol zaznaczył, że dla kościoła najbardziej stosowny jest plan krzyża łacińskiego, który można uzyskać dodając do

---

26 Zob. Katalog zabytków..., s. 51–52, gdzie kaplicę zadatowano na pocz. w. XVIII.

27 O lawaterzu wspomniała Sinko-Popielowa, o.c., s. 100, błędnie podając, że został on wykonany ze stiuku. Struktura ta jest też ozdobiona okazałym herbem, którego godło uległo zniszczeniu.

28 Na temat powtórnych pochówków kości w Niepołomicach zob. Kracik, *Ludzie królewskich Niepołomic...*, s. 121–124.

29 C. Borromeo, *Instrukciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* [w:] *Trattati del arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, red. P. Barocchi, Bari 1962.

30 Na temat pism św. Karola i ich znaczenia dla sposobu urządzania wewnątrz kościelnych zob. P. Krasny, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzór patronatu biskupiego nad sztuką sakralną* [w:] *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006 (= *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 7), s. 7–30 i idem, „*Epistola pastoralis*” biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce, „*Modus. Prace z historii sztuki*”, 7, 2006, s. 119–147.

---



prostokątnej budowli parę kaplic, które zastąpią transept<sup>31</sup>. W Niepołomicach poświęcona mu kaplica spełniła taką właśnie rolę, tworząc wraz z wcześniejszym mauzoleum Branickich poprzeczną oś świątyni.

Borromeusz zalecał też, aby wejście do kościoła było poprzedzone przez atrium lub portyk<sup>32</sup>, co w Polsce najczęściej interpretowano jako zamkniętą kruchtę, która miała pełnić ważną funkcję praktyczną i liturgiczną<sup>33</sup>. Powszechnie stosowano się też do instrukcji dotyczących budowy wolnostojących dzwonnicy<sup>34</sup>, a także odpowiedniego ogrodzenia cmentarza, na który powinny prowadzić trzy bramy<sup>35</sup>. Stosunkowo częstym elementem jest również mała kaplica, otwarta na cmentarz i służąca odprawianiu nabożeństw za zmarłych. Miała być ona zwrócona na wschód<sup>36</sup>, więc najczęściej – jeśli kościół był orientowany, podobnie jak w Niepołomicach – dobudowywano ją do zamknięcia apsydy. Ze wskazaniami św. Karola zgadza się również dobudowa drugiej zakrystii, która – jego zdaniem – mogła być potrzebna przy kościołach znaczniejszych i bardziej uczęszczanych. Biskup Mediolanu zwracał uwagę na umiejscowienie takiego pomieszczenia oraz jego odpowiednią wentylację, zalecając by zakrystia miała pd.-wsch. ekspozycję oraz – o ile to możliwe – dwa okna z różnych boków, oczywiście zabezpieczone żelaznymi kratami. Ponadto wewnątrz jednej z zakrystii powinno być wyposażone w solidny kamienny lawaterz<sup>37</sup>.

Choć wspomniane elementy miały przede wszystkim charakter praktyczny, a zgodność ich kształtu z zaleceniami św. Karola może być przypadkowa, to nie da się tego powiedzieć o unikatowych mensach relikwiarzowych. Taki sposób ekspozycji świętych szczątków został opisany w *Instrukcjach* jako jeden z najstarszych<sup>38</sup>, w Niepołomicach mógł się więc wydawać najbardziej stosowny dla relikwii starochrześcijańskich męczenników z góry Ararat. Zbieżności w kształcie elementów dodanych do kościoła w w. xvii z zaleceniami św. Karola pozwalają przypuszczać,

---

31 Borromeo, o.c., s. 10.

32 *Ibidem*, s. 12.

33 Krasny, „*Epistola pastoralis*”..., s. 131.

34 Borromeo, o.c., s. 72. W wizytacji kościoła niepołomiczkiego z r. 1748 wspomniano wolnostojącą dzwonnice drewnianą, która została odbudowana w poprzednim roku (zob. Kracik, *Duszpasterstwo w Niepołomicach...*, s. 62). Można więc przypuszczać, że taka struktura znajdowała się przy kościele już w poprzednim stuleciu.

35 Borromeo, o.c., s. 78.

36 *Ibidem*, s. 77.

37 *Ibidem*, s. 81.

38 *Ibidem*, s. 34.

---

że był on w Niepołomicach nie tylko otaczany kultem, ale jego pisma były też wnikliwie czytane przez księży i opiekunów świątyni.

Wracając do kaplicy Lubomirskich, należy jeszcze poddać analizie jej wyposażenie. Jego elementy obecnie zachowane we wnętrzu nie pochodzą z czasu powstania budowli i może dlatego pozostały przez badaczy niemal niezauważone, co może dziwić zwłaszcza w przypadku ołtarza, wyróżniającego się nietypową kompozycją i wysoką klasą artystyczną<sup>39</sup> [il. 18]. Jedynym architektonicznym elementem tej oryginalnej nastawy jest wygięty gzyms z lambrekinem, spod którego spływa upięta w węzły drewniana kotara, stanowiąca tło dla obrazu w rozbudowanej ornamentальной ramie. Jej dekorację – a w związku z tym prawdopodobnie także cały ołtarz – można datować na 3. ćw. w. XVIII. Po bokach umieszczono trzy pary figur aniołów, które odznaczają się eleganckimi pozami, starannym opracowaniem i przekonującym oddaniem anatomii. Anioły pierwszej pary stoją na postumentach na mense ołtarza, następne dwa wskazują na obraz, a kolejne – podobnie jak poprzednie ukazane w locie – podtrzymują węzły draperii. Figury każdej pary nie tylko są mniejsze, ale też znajdują się dalej od osi kompozycji, a zarazem bliżej lica ściany, co tworzy ciekawy efekt perspektywiczny. Dzięki niemu widzowi wchodzącemu z kościoła do kaplicy ołtarz, a wraz z nim całe wnętrze, wydają się większe niż w rzeczywistości. Ponad obrazem umieszczono jeszcze dwie uskrzydłone główki, co sugeruje, że całą strukturę należy interpretować jako ukazanie triumfu św. Karola wśród chórów anielskich. Możliwe, że także forma ołtarza stanowi oryginalny koncept, stanowiący aluzję do *Instrukcji* św. Karola, który zalecał, by nad ołtarzem wieszano baldachim chroniący kapłana i mensę przed brudem<sup>40</sup>.

Dopełnieniem programu ikonograficznego kaplicy jest cykl obrazów umieszczonych w polach bocznych każdej ze ścian [il. 20]. Zastępują one starsze malowidła ściennie, które przez Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego zostały uznane za część pierwotnej dekoracji wnętrza<sup>41</sup>. Obrazy namalowane na płótnie powtarzają tematykę starszych przedstawień, ale czasem wyraźnie się od nich różnią układem kompozycji. Ze względu na zastosowanie w niektórych tłach ornamentów *rocaille* należy je datować na 3. ćw. w. XVIII, możliwe więc, że powstały

---

39 Ołtarz i obrazy ze scenami z życia św. Karola wspomniała Krystyna Sinko-Popielowa, o.c., s. 106. Badaczka wymieniła te elementy bezpośrednio po wzmiance o restauracji kaplicy w r. 1738, co może sugerować, że – jej zdaniem – powstały one właśnie w tym czasie. Jest to jednak niemożliwe ze względu na występujące na ołtarzu i obrazach ornamenty *rocaille*.

40 Borromeo, o.c., s. 30.

41 Por. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 415.

w czasie zbliżonym do wykonania obecnego ołtarza głównego. Malowidła te cechuje płaski modelunek, który w połączeniu z licznymi uproszczeniami i błędami rysunkowymi sprawia, że nie odstają poziomem artystycznym od cudownego obrazu w ołtarzu głównym. Ukazano na nich cykl scen z życia patrona kaplicy – jego narodzenie, rozdawanie jałmużny, udział w procesji pokutnej, modlitwę za zmarłych, umartwienie, cudowne ocalenie z zamachu, posługę wśród chorych na zarazę oraz śmierć. Każdą ze scen wyposażono w wierszowany podpis po polsku oraz w łaciński cytat z Biblii, który można interpretować jako aluzję do ukazanego wydarzenia lub zachętę do naśladowania postawy prezentowanej przez świętego. W większości przedstawień, podobnie jak w obrazie ołtarza głównego, świętemu towarzyszy krucyfiks. Biskup Mediolanu został więc ukazany jako doskonały naśladowca Chrystusa, a jego czyny nie tylko wyznaczają drogę do świętości, ale mogą też stanowić wzór dla wiernych.

Na zakończenie warto dodać, że w kaplicy znalazły się też elementy niezwiązane z kultem św. Karola. Należą do nich obrazy przedstawiające różnych świętych, umieszczone w mniejszych prostokątnych płycinach ponad scenami z życia św. Karola. Zespół ten nie jest jednolity, a tylko niektóre z obrazów można datować na w. XVIII.

W okresie międzywojennym środkową wnękę wsch. ściany kaplicy zajmował neobarokowy ołtarz z figurami Św. Piotra i Św. Pawła i obrazem Św. Antoniego [il. 19], który – sądząc po dwóch gablotach z wotami – również był otaczany kultem. Pod względem artystycznym znacznie ciekawszy był obraz Św. Franciszka Ksawerego [il. 21] ustawiony niegdyś na mensie ołtarza. Przez Krystynę Sinko-Popielową został on uznany za dzieło samego Frederica Baroccia lub też jego naśladowcy. Badaczka stwierdziła też, że jest to płótno, którym mogłaby się pochlubić każda galeria<sup>42</sup>. Choć z tą ostatnią konkluzją można się zgodzić, to sugestia na temat autorstwa obrazu nie wydaje się przekonująca. Ekspresyjny rysunek, silny efekt światłocieniowy i kolorystyka utrzymana w brązach i zimnych szarościach przemawiają za datowaniem obrazu na w. XVIII.

Problematyka historyczno-artystyczna niepołomickiej kaplicy św. Karola jest złożona i skomplikowana, podobnie jak dzieje całej świątyni. Jednakże właśnie dlatego stanowi ona niezwykle interesujący temat do badań, a jego całkowite wyczerpanie wciąż jeszcze jest bardzo dalekie.

---

42 K. Sinko-Popielowa, *Obraz w stylu Baroccia w kościele niepołomickim*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 4, 1935, s. 114–119.

---



1. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, tablica fundacyjna, fot. M. Kurzej 2011



2. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, fot. M. Kurzej 2011



3. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, wewnątrz od zach., fot. M. Kurzej 2010





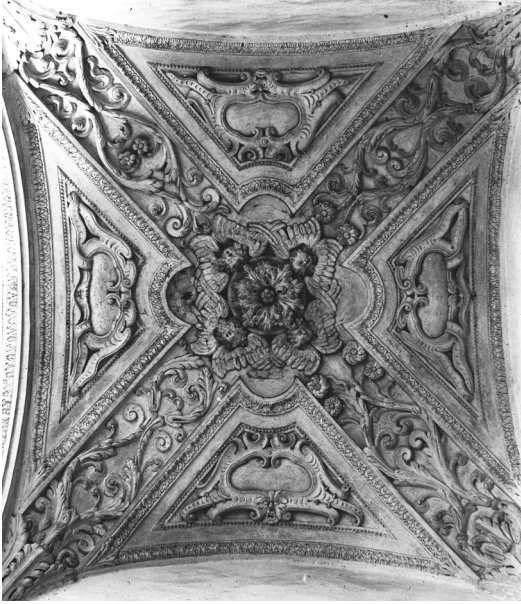
4. Kraków,  
kościół Domini-  
kanów, kaplica  
Lubomirskich,  
wnętrze od pn.,  
fot. M. Kurzej  
2010



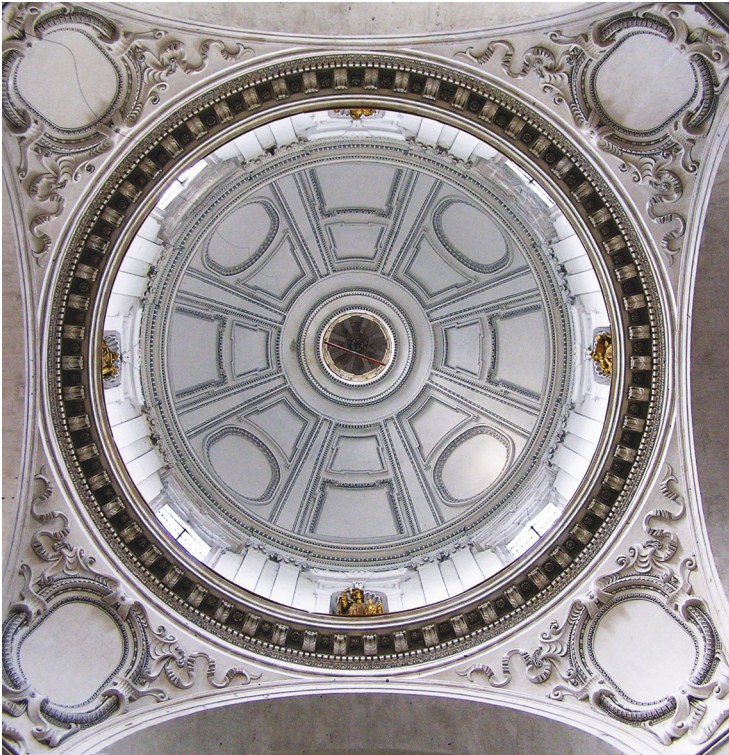
5. Niepolomice,  
kościół para-  
fialny, kaplica  
Lubomirskich,  
wnętrze kopuły,  
fot. M. Kurzej  
2010



6. Niepolomice,  
kościół para-  
fialny, kaplica  
Lubomirskich,  
dekoracja arkady  
wejściowej,  
fot. M. Kurzej  
2010



7. Nowy Wiśnicz,  
kościół Karmelitów,  
kaplica pd., sklepienie,  
fot. A. Bochnak 1918



8. Kraków, ko-  
ściół pw. śś. Pio-  
tra i Pawła,  
wnętrze kopuły,  
fot. M. Kurzej  
2006





9. Niepołomice,  
kościół parafialny,  
zakrystia  
pd., fot. M. Kurzej  
2011

10. Niepołomice,  
kościół parafialny,  
zakrystia  
pd., fragmenty  
dekoracji malar-  
skiej wnętrza,  
fot. M. Kurzej  
2010







11. Niepołomice,  
kościół para-  
fialny, kruchta,  
fot. M. Ku-  
rzej, 2011

12. Niepołomice,  
kościół para-  
fialny, herb na  
sklepieniu nawy,  
fot. M. Kurzej  
2010



13. Niepołomice, kościół  
parafialny, wnętrze nawy,  
fot. M. Kurzej 2011







14. Niepołomice,  
bramka zach.  
w murze kościel-  
nym, fot. M. Kurzej  
2011

16. Niepołomice,  
kościół parafial-  
ny, kaplica wsch.,  
fot. M. Kurzej  
2011

15. Niepołomice,  
kościół parafialny,  
antependium ołtar-  
za gł., fot. M. Kur-  
zej 2010

17. Niepołomice,  
kościół parafialny,  
ławatery w zakrystii pn.,  
fot. M. Kurzej  
2010





18. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, ołtarz, fot. M. Kurzej 2007



19. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, wnętrze od pd.-zach., fot. A. Bochnak 1925



20. Niepołomice, kościół parafialny, kaplica Lubomirskich, obrazy Narodzenie św. Karola, Św. Karol rozdający jałmużnę i Św. Karol niosący krucyfiks w procesji pokutnej, fot. M. Kurzej 2010



21. Niepołomice, Muzeum, obraz Św. Franciszek Ksawery, fot. S. Bargieła 2008



# Kościół na Karczówce. Zapomniane sanktuarium św. Karola Boromeusza

Kinga Blaschke

Zespół klasztorny Bernardynów wraz z kościołem – sanktuarium św. Karola Boromeusza – był często wzmiankowany zarówno w pracach historyczno-artystycznych, jak i w literaturze popularnej oraz przewodnikach. Jeden z pierwszych opisów dotyczy wizyty Stanisława Augusta, który w trakcie podróży na Krym odwiedził Karczówkę i ze szczególnym zainteresowaniem oglądał figurę Św. Barbary „z iednego ziarna kruszcu ołowianego wyrobioną”<sup>1</sup>. Klasztor został opisany przez komisję inwentaryzatorów pod kierunkiem Kazimierza Stronczyńskiego<sup>2</sup>. Dzieje zespołu klasztornego szeroko omówili Michał Baliński i Tymoteusz Lipiński. Autorzy opisali okoliczności fundacji kościoła, w tym śluby złożone przez biskupa Marcina Szyszkowskiego oraz uroczyste przeniesienie relikwii św. Karola Boromeusza. Przywołują oni także legendę o cudownym znalezieniu bryły galeny (rudy ołowiu)<sup>3</sup>. Jan Nepomucen Chądzyński opublikował dokładny opis kościoła i jego wyposażenia sprzed gruntownej konserwacji przeprowadzonej na pocz. xx w.<sup>4</sup> W *Encyklopedii Powszechnej* wydawnictwa Samuela Orgelbranda po raz pierwszy zacytowano inskrypcję opisującą dzieje posągu Św. Barbary<sup>5</sup>. Informacje podane przez wcześniejszych autorów powtórzyli Sadok Barącz<sup>6</sup> i Norbert Golichowski<sup>7</sup>. Wiele nowych,

---

1 A. Naruszewicz, *Tauryka czyli Wiadomości starożytne i późniejsze o stanie i mieszkańcach Krymu do naszych czasów*, Warszawa 1805, s. 482–483.

2 Zob. Kazimierza Stronczyńskiego *opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844–1855)*, t. 2: Gubernia radomska, opr. K. Guttmejer, Warszawa 2010, s. 38.

3 M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym*, t. 2, Warszawa 1844, s. 387–388.

4 J. Chądzyński, *Historyczno-statystyczne opisy miast starożytnych w Ziemi Sandomierskiej leżących*, t. 2, Warszawa 1856, s. 153–157.

5 *Encyklopedyja powszechna*, t. 14, Warszawa 1863, s. 84.

6 S. Barącz, *Pamiętnik zakonu WW. OO. Bernardynów w Polsce*, Lwów 1874, s. 309–310.

7 *Encyklopedia kościelna*, t. 2, Warszawa 1873, s. 225.

---

lecz w większości nietrafnych uwag dotyczących autorstwa i chronologii budowy zespołu znalazło się w monografii Karczówki autorstwa Józefa Zdanowskiego<sup>8</sup>. Zespół klasztorny został też omówiony w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* przez Tadeusza Przytkowskiego<sup>9</sup>. Najobszerniejszą pracą poświęconą kościołowi i klasztorowi na Karczówce jest artykuł Zofii Stobieckiej, która podjęła próbę wydzielenia faz budowy zespołu, szeroko zanalizowała architekturę i wyposażenie świątyni, wysuwając kilka nowych hipotez atrybucyjnych. Autorka jako pierwsza opublikowała wyniki badań przeprowadzonych przy okazji konserwacji w l. 1965–1967<sup>10</sup>. Krótka nota o Karczówce znalazła się także w *Klasztorach bernardyńskich w Polsce*<sup>11</sup>. Problematykę artystyczną figury Św. Barbary szeroko omówili Mieczysław Morka<sup>12</sup> i – kilkakrotnie – Mariusz Karpowicz<sup>13</sup>. Architektura kościoła i klasztoru stała się przedmiotem badań Anny Adamczyk<sup>14</sup>. Karczówka została uwzględniona także w wydanej niedawno książce Marty Pieniążek-Samek, omawiającej fundacje artystyczne na terenie Kielc<sup>15</sup>. O Cyprian Moryc poświęcił osobny artykuł cyklowi malowideł w refektarzu<sup>16</sup>.

Okoliczności powstania kościoła i klasztoru na Karczówce są znane z licznych, niekiedy na poły legendarnych przekazów. Kościół ufundował biskup Marcin Szyszkowski – wystawiony przez niego akt erekcyjny nosi datę 2 v 1624<sup>17</sup>. Dwa lata wcześniej Kielce nawiedziła zaraza, której ofiarami padło wielu robotników

---

8 J. Zdanowski, *Karczówka pod Kielcami*, Kielce 1928.

9 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J. Łoziński, B. Wolff, z. 4: *Powiat kielecki*, oprac. T. Przytkowski, A. Miłobędzki, Warszawa 1957, s. 42–43.

10 Z. Stobiecka, *Pobernardyński zespół kościelno-klasztorny na Karczówce*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 8, 1973, s. 298.

11 W. Murawiec, *Kielce [w:] Klasztory Bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 133–135.

12 M. Morka, *Figura św. Barbary w kościele na Karczówce w Kielcach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1978, nr 4, s. 377–389.

13 M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 290; *idem*, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima meta del'600*, Manno 2002, s. 186–187.

14 A. Adamczyk, *Architektura zespołu klasztornego na Karczówce [w:] Karczówka. Historia, literatura, architektura, przyroda*, red. J.L. Olszewski, Kielce 1995, s. 51–72.

15 M. Pieniążek-Samek, *Tributum gratitudinis reddo. Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. Studium z historii kultury*, Kielce 2005, s. 89, 158–161, 182–183, 189–190.

16 C. Moryc, *Galeria portretowa wybitnych bernardynów jako wyraz plastyczny ideału doskonałości zakonnej promowanego w środowisku bernardyńskim w XVII i XVIII stuleciu [w:] Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 10: *Programy ideowe w przedsięwzięciach artystycznych w XVI–XVIII wieku*, red. I. Rolska-Boruch, Lublin 2010, s. 265–293.

17 Stobiecka, o.c., s. 278. Autorka przytacza też cały dokument na s. 305.

---

z pobliskiej huty miedzi w Białogonie. Biskup złożył wówczas ślubowanie, obiecując, że jeśli za przyczyną Karola Boromeusza zaraza ustanie, wzniesie poświęcony mu kościół<sup>18</sup>. Wybór patrona świątyni nie był przypadkowy, Szyszkowski otaczał bowiem tego świętego szczególnym kultem. Jak relacjonuje Jan Wielewicki, biskup Szyszkowski przypisał św. Karolowi ocalenie z groźnego wypadku, któremu uległ, gdy konie w jego wozie spłoszyły się wystraszone triumfalnym wystrzałem biskupiej piechoty<sup>19</sup>. Szyszkowski zapewne miał okazję poznać arcybiskupa Mediolanu w trakcie studiów we Włoszech (które odbywał w l. 1579–1586 kolejno w Rzymie, Padwie i Bolonii), lecz oprócz późniejszych wzmianek brak jest świadectw ich głębszej przyjaźni<sup>20</sup>. Krzysztof Rafał Prokop poddał w wątpliwość jakąkolwiek znajomość Szyszkowskiego z Boromeuszem, lecz przedstawiona przez niego argumentacja nie wydaje się rozstrzygająca<sup>21</sup>. Niewątpliwie jednak postać arcybiskupa Mediolanu wywarła znaczący wpływ na młodego duchownego, który cztery dekady po jego śmierci, już jako biskup krakowski, ufundował sanktuarium mające służyć rozszerzaniu jego kultu<sup>22</sup>.

Użyte w dokumencie fundacyjnym sformułowanie *muro extraximus* wskazuje na to, że w chwili jego wystawienia budowa kościoła była już ukończona. W 1625 r. biskup Szyszkowski uposażył parafię, przekazując jej dziesięcinę z dóbr należących do klucza bodzentyńskiego<sup>23</sup>. Prace ukończono w r. 1628, co poświadcza tablica erekcyjna umieszczona w murze przy zakrystii. 4 XI tego roku dokonano uroczystego przeniesienia relikwii św. Karola Boromeusza z kolegiaty w Kielcach na Karczówkę. Początkowo fundator utworzył tu parafię zarządzaną przez wikariuszy kolegiaty kieleckiej, jednak niedługo po ukończeniu kościoła podjął decyzję o przekazaniu go bernardynom. Według Balińskiego i Lipińskiego osadzenie na Karczówce zakonników z tego zgromadzenia miało spotkać się ze sprzeciwem ze

---

18 Baliński, Lipiński, o.c., s. 387.

19 Wydarzenie miało miejsce w trakcie wojny polsko-szwedzkiej. J. Wielewicki, *Dziennik spraw domu zakonnego oo. jezuitów u św. Barbary w Krakowie*, t. 4 (od r. 1609 do r. 1629), Kraków 1899, s. 324.

20 Zob. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i Litwy*, 3, 1882, s. 837; J. Zdanowski, o.c., s. 7.

21 K.R. Prokop, *Sprowadzenie relikwii św. Karola Boromeusza do diecezji krakowskiej (1626/1627)*, „*Analecta Cracoviensia*”, 36, 2004, s. 487–511.

22 O szczególnym szacunku, jakim darzył Szyszkowski Boromeusza świadczy inskrypcja na tablicy, umieszczonej w przedsionku kościoła: s. CAROLO BOROMAEO | QUEM SUPERSTITEM SAECULO  
CONSTANTE OB-|SERVANTIA COLVIT | CAELESTUM INSERTUM NUMERO | MARTINI SZYSZKOWSKI  
EPISCOPUS CRACOVIENSIS | HOC MONUMENTO RELIGIONIS CUM AEDE DEVO | TAE VENERATUR |  
ANNO SALUTIS M.DC.XXVI.

23 Stobiecka, o.c., s. 305.

---

strony paulinów, którzy powoływali się na bullę papieską zakazującą wznoszenia klasztorów w okolicach Jasnej Góry<sup>24</sup>. Jednak wspomniane pretensje trudno uznać za zasadne wobec aż 120 km dzielących Częstochowę od Karczówki – w mniejszej odległości od klasztoru Paulinów leżą bowiem m.in. Kraków i Sieradz. Przed śmiercią biskup Szyszkowski powierzył kontynuowanie budowy oraz wyposażenia klasztoru i kościoła bratankowi i wykonawcy testamentu, przyszłemu biskupowi warmińskiemu Mikołajowi Szyszkowskiemu, którego delegat ofiarował zakonowi nową placówkę podczas kapituły w Lublinie. Klasztor erygowano 2 VIII 1631, lecz zakonnicy zamieszkali początkowo w drewnianym budynku powstałym przez powiększenie plebanii. Murowany klasztor powstał zapewne niedługo potem, choć najstarsza wzmianka o nim pochodzi dopiero z r. 1702. W XVIII w. wykonano wiele prac w kościele – powstały nowe ołtarze, hełm wieży, wieżyczka na sygnaturkę, schody prowadzące do kościoła od południa oraz bramka na cmentarz. Około poł. XVII w. powstał chór muzyczny, nieco później – ołtarze i organy<sup>25</sup>.

XIX w. przyniósł pogorszenie sytuacji klasztoru. W r. 1821 rząd Królestwa Polskiego wystąpił z propozycją, aby zamienić kościół na zbór protestancki, przeciw czemu skutecznie zaprotestowały władze kościelne. W r. 1834 prawdopodobnie planowano prace remontowe; z inicjatywy Komisji Wojewódzkiej zbierano wówczas składki i materiały budowlane, m.in. cegłę i wapno, jednak zakres przeprowadzonych wówczas prac nie jest znany<sup>26</sup>. W r. 1841 zbierano środki na remont zegara na wieży, w r. 1859 wykonano „reparację kościoła”<sup>27</sup>. 28 XI 1864 skasowano klasztor, a zakonników przewieziono do Paradyża, świątynia pełniła jednak nadal swoją funkcję. Początkowo msze odprawiał tam o. Kolumban Tomaszewski, jedyny członek zlikwidowanego konwentu bernardynów, następnie zaś wikariusze katedry kieleckiej<sup>28</sup>. W 2. poł. XIX w. pojawiło się kilka pomysłów wykorzystania budynków klasztornych; w 1867 planowano przekształcenie ich na dom księży emerytów<sup>29</sup>, następnie szpital i dom dla ubogich, jednak ostatecznie żaden

---

24 Baliński, Lipiński, o.c., s. 387.

25 Prospekt organowy jest datowany na l. 60 XVIII w. (Pieniążek-Samek, o.c., s. 182, Stobiecka, o.c., s. 302), jednak ze względu na symetryczną stylizację ornamentu *rocaille* i formę wazonów nie można wykluczyć, że jest on dziełem neostylowym.

26 Adamczyk, o.c., s. 68.

27 Zdanowski, o.c., s. 17.

28 D. Olszewski, *Wspólnoty bernardynów i pallotyńców na Karczówce. Zarys historii* [w:] *Karczówka...*, s. 46.

29 Zdanowski, o.c., s. 18

---

z tych projektów nie został zrealizowany, a klasztor stopniowo popadał w ruinę<sup>30</sup>. W r. 1873 o. Tomaszewski wystosował do konsystorza prośbę o przyznanie środków na jego restaurację. W r. 1897 biskup Tomasz Teofil Kuliński zwrócił się do rządu gubernialnego z wnioskiem o finansowe wsparcie remontu obejmującego m.in. wykonanie nowego pokrycia dachu, uzupełnienie odpadających tynków, naprawę schodów. Ponieważ rząd nie udzielił pomocy, 25 VII powołano komitet, który miał opiekować się kościołem i budynkami poklasztornymi. Gruntowny remont rozpoczęto w r. 1899, w r. 1901 przeprowadzono konserwację ołtarzy głównego i św. Barbary, a ten ostatni przeniesiono do nowej kaplicy, urządzonej w dolnej kondygnacji wieży. Dokonano także znaczących przekształceń w samym kościele, zmieniając wygląd wnętrza – strop zastąpiono sklepieniem krzyżowym, obniżono posadzkę o około metr. Przedśionek kościoła połączono z korytarzem klasztornym, od południa wybito w murze otaczającym zespół klasztorny bramę, którą połączono schodami z osiemnastowiecznym wejściem do świątyni i bramką na cmentarz<sup>31</sup>. Dalsze prace przeprowadzono po r. 1918, gdy zabudowania przejęły siostry Najświętszego Serca Jezusowego. W trakcie konserwacji w l. 1965–1967 odkryto pozostałości siedemnastowiecznej polichromii, m.in. przedstawienie Boga Ojca na łuku tęczowym oraz fragmenty dekoracji roślinnej, które jednak ze względu na zły stan zachowania zostały ponownie zatynkowane<sup>32</sup>.

Rozległy zespół klasztorny na Karczówce, położony malowniczo na szczycie wzgórza na zachód od Kielc, składa się z kościoła i przylegającego doń od wschodu klasztoru, założonego na rzucie nieregularnego prostokąta wokół obszernego wirydarza. Z jego wsch. skrzydłem sąsiaduje dziedziniec, ujęty z pozostałych stron przez budynki gospodarcze. Całość otoczona jest od północy, zachodu i południa kamiennym murem, miejscami wzmocnionym przyporami [il. 1].

Najstarszą częścią zespołu na Karczówce jest kościół, usytuowany w zach. części wzgórza [il. 2, 3]. Niewielka świątynia, złożona z prostokątnej nawy i niższego, węższego prezbiterium zamkniętego ścianą prostą, jest skierowana na zachód, prawdopodobnie dlatego, aby wejście do sanktuarium znajdowało się od strony Kielc. Do nawy od południa przylega prostokątna kaplica św. Antoniego, dobudowana w 1907 r. Nawa poprzedzona jest poprzecznym przedśionkiem, z którego prowadzi wejście do kaplicy św. Barbary, mieszczącej się w przyziemiu wieży,

---

30 Adamczyk, o.c., s. 68.

31 Zdanowski, o.c., s. 19–20.

32 Stobiecka, o.c., s. 284.

---

położonej na osi kościoła od wschodu. Od północy przedsionek łączy z korytarzykiem, biegnącym wzdłuż pn. ściany kościoła, wiodącym z klasztoru bezpośrednio do zakrystii. Przedsionek poprzedzony jest kruchtą, przez którą wiedzie główne wejście do kościoła. Do kruchty prowadzą schody z kamienną balustradą i spocznikiem, na którym znajduje się kamienna bramka o wklęsło-wypukłym wykroju, wiodąca na cmentarz. Dwuprzęsłowa nawa kościoła jest artykułowana parami pilastrów, dodanych na pocz. xx w., kryta, podobnie jak prezbiterium, sklepieniem krzyżowo-kolebkowym.

Klasztor jest położony we wsch. części wzgórza, na lekko spadzistym terenie. Skrzydła pn. i wsch. klasztoru są dwukondygnacyjne, dolną kondygnację stanowią wysokie piwnice, pozostałe części są natomiast parterowe, wszystkie w układzie półtoratraktowym. Parterowe budynki gospodarcze otaczają obszerny dziedziniec, ich frontowe skrzydło jest ujęte basztami, w przyziemiu pd. baszty znajduje się brama przejazdowa, pierwotnie prowadząca przez dziedziniec pd. do kościoła, na osi tegoż skrzydła natomiast – brama wjazdowa. Wzdłuż drogi z Kielc do klasztoru na Karczówce były ustawione kapliczki Drogi Krzyżowej, obecnie zastąpione nowymi.

Choć kościół na Karczówce jest budowlą skromną i niezbyt okazałą, ze względu na niewiarygodne atrybucje wysuwane przez kilka pokoleń badaczy jego problematyka artystyczna łączy się z kilkoma zagadnieniami istotnymi dla historii sztuki polskiej.

W związku z zachowaniem się licznych przekazów źródłowych data budowy kościoła nie budziła wątpliwości badaczy. Większość z nich sytuowała powstanie klasztoru w 1631 r. Golichowski przesunął datowanie na r. 1628<sup>33</sup>. Przytkowski datował budowę klasztoru na l. 1629–1631<sup>34</sup>. Stobiecka podjęła polemikę z tą tezą, sytuując powstanie klasztoru i budynków gospodarczych w l. 40 xvii w.<sup>35</sup> Zdaniem Adamczyk budowa klasztoru miała miejsce w l. 30. xvii w., autorka zgodziła się jednak z hipotezą Stobieckiej o wzniesieniu budynków gospodarczych jeszcze w xvii w.

W pracy Balińskiego i Lipińskiego po raz pierwszy pojawia się informacja o tym, iż fundator podjął decyzję o osadzeniu na Karczówce bernardynów dopiero kilka lat po wzniesieniu kościoła, a także wzmianka o jego powiększeniu, autorzy

---

33 *Encyklopedia kościelna*, l.c.

34 *Katalog zabytków...*, l.c.

35 Stobiecka, o.c., s. 292.

---



nie precyzują jednak, która część została wtórnie dobudowana<sup>36</sup>. Zdanowski uznał, że w pierwszej fazie do r. 1628 miała powstać zach. część nawy, później natomiast, w l. 1629–1631, kościół rozbudowano o prezbiterium i powiększono nawę<sup>37</sup>. Przyrkowski podtrzymał tezę o wzniesieniu kościoła w dwóch fazach (do r. 1628 i w l. 1629–1631), jednak nie precyzował kolejności prac<sup>38</sup>.

Prosta, „bezystylowa” architektura kościoła i klasztoru nie wzbudziła zainteresowania badaczy. Stobiecka podkreślała, że osoba fundatora mogłaby wskazywać na udział w ich projektowaniu twórcy związanego ze środowiskiem krakowskim, ale proste formy kościoła sugerują, że jest raczej dziełem lokalnego muratora. Zdaniem autorki świątynia jest przykładem trwania „swoistej tradycji późnogotyckiej” w budownictwie prowincjonalnym<sup>39</sup>. Pieniążek-Samek podjęła polemikę ze Stobiecką, zwracając uwagę na krakowskie analogie dla prostych form kościoła na Karczówce, m.in. świątynie św. Piotra przy ul. Grodzkiej, św. Wawrzyńca, św. Gertrudy<sup>40</sup>. Przywołane przez autorkę dzieła trudno uznać za szczególnie bliskie kościołowi na Karczówce – większość z nich odbudowano po potopie szwedzkim, więc od świątyni na Karczówce dzieli je ok. 30 lat, ponadto ich podobieństwo trudno uznać za uderzające, skoro świątynia św. Gertrudy była budowlą centralną, zaś wygląd większości pozostałych trudno rekonstruować.

Adamczyk, podobnie jak Stobiecka, dopatrywała się w prostych formach kościoła echa tradycji gotyckich. Zwróciła także uwagę na związek architektury kościoła z tradycją lokalną, przejawiający się m.in. w umiejscowieniu wieży, podobnym jak w Wąchocku i Klimontowie<sup>41</sup>, jednak wzorowanie się bernardynów na kościołach zakonów cystersów i dominikanów jest bardzo mało prawdopodobne. Choć proste formy kościoła na Karczówce na pierwszy rzut oka wydają się wynikać jedynie z nieudolności lokalnych budowniczych, wpisują się w nurt oszczędnej, programowo skromnej architektury bernardyńskiej I. poł. XVII wieku. Kościoły tego zakonu w Świętej Katarzynie i w Kalwarii Zebrzydowskiej (przed osiemnastowieczną rozbudową) były również budowlami jednonawowymi z niewielkim, prostokątnym prezbiterium, o niemal „bezystylowym” charakterze. W architekturze bernardyńskiej zachodziły zbliżone zjawiska jak w budownictwie zakonu reformatów, który

---

36 Encyklopedia kościelna, l.c.

37 Zdanowski, o.c., s. 8.

38 Katalog zabytków..., l.c.

39 Stobiecka, o.c., s. 206.

40 Pieniążek-Samek, o.c., s. 160.

41 Adamczyk, o.c., s. 60.

---

w tym okresie był z nim powiązany organizacyjnie. Zbliżone formy ma też np. niewiele późniejsza od kościoła św. Karola świątynia Reformatorów w Solcu.

Skromną architekturę kościoła urozmaicają portale: wejściowy do kruchty, wiodący z kruchty do kościoła oraz obramiający wejście z prezbiterium do zakrystii. Najbardziej okazały portal, obramiający wejście z kruchty do kościoła ma formę edykuli złożonej z półkolumn tokańskich, posadowionych na wysokich cokołach, wspierających imposty, na których znajduje się trójkątny, wyłamany nad nimi przyczółek z herbem Ostoja. W polu między przyczółkiem a profilowanym obramieniem otworu jest widoczny okuciowy kartusz z datą 1628. Postumenty kolumn są zdobione groteskowymi maskami. Skromniejszy portal wejściowy do kruchty składa się z uszakowego obramienia zwieńczonego fryzem, dekorowanym uskrzydłonymi główkami oraz odcinkowym przyczółkiem. Najprostszy, również uszakowy portal z fryzem dekorowanym herbem ostoja i profilowanym gzymsem, wiedzie z prezbiterium do zakrystii.

Zdaniem Stobieckiej portal w kruchcie, łączący motywy klasyczne i manierystyczne, jest dziełem wykonanym przez kamieniarzy krakowskich w warsztacie pińczowskim<sup>42</sup>, zbliżonym do dekoracji w Baranowie Sandomierskim i Pieskowej Skale. Pozostałe obramienia i ołtarz główny autorka uważa za dzieła Jana Trevana<sup>43</sup>. Adamczyk, opierając się na podobieństwie portalu w kruchcie do dekoracji kamieniarskiej kościoła w Iłży, również fundowanego przez biskupa Szyszkowskiego, wysunęła przypuszczenie o ich wspólnym autorstwie. Odrzuciła atrybucję Stobieckiej, zwracając uwagę na obiegowe formy dwóch skromniejszych portali, które nie dają podstaw do przypisania ich Trevanowi<sup>44</sup>. Pieniążek-Samek powtórzyła hipotezy Adamczyk, uznając portale kościoła w Iłży za najbliższą analogię dla detalu kamieniarskiego świątyni na Karczówce, który uważa za dzieło krakowskiego warsztatu inspirowane twórczością Jana Trevana<sup>45</sup>. Choć portale w Iłży mają zbliżoną kompozycję, ich podobieństwo do obramień na Karczówce ogranicza się do obiegowych motywów. Te ostatnie są zdecydowanie oszczędniej dekorowane, ponadto w przeciwieństwie do iłżeckich nie są inkrostowane. Jak słusznie zauważyła Adamczyk, formy portali są typowe dla małopolskiej kamieniarki 2. ćw. XVII w. i nie dają podstaw do atrybucji Janowi Trevanowi.

O malowniczości zespołu klasztornego na Karczówce decydują przede wszystkim elementy dodane w XVIII w., których autorstwo było szeroko dyskutowane:

---

42 Należy jednak zwrócić uwagę na to, że portal nie jest wykonany z kamienia pińczowskiego.

43 Stobiecka, o.c., s. 286.

44 Adamczyk, o.c. s. 65.

45 Pieniążek-Samek, o.c., s. 160.

---

hełm wieży, wieżyczka na sygnaturkę oraz schody wiodące do kościoła od południa [il. 4]. Hełm wieńczący wieżę jest dwukondygnacyjny – dolna kondygnacja jest przepruta prostokątnymi otworami zamkniętymi półkoliście i zwieńczona profilowanym gzymsem, wyłamanym na osi wolut ujmujących ścięte narożniki. Węższa górna kondygnacja jest ukształtowana analogicznie, z narożami opiętymi pseudopilastrami i z cebulastym zwieńczeniem, na którym znajduje się postument z kulą i krzyżem. Wieżyczka na sygnaturkę ma zbliżoną formą – ścięte naroża ujęte masywnymi wolutami wspierającymi wyłamanym, profilowanym gzymsem.

Zdanowski jako pierwszy zasugerował podobieństwo zwieńczenia wieży do hełmów kolegiaty św. Anny i stwierdził, że ich autorem również jest „włoski architekt Camerini”. Opierając się na podobieństwie balustrady schodów do tej zdobiącej schody do kościoła na Skałce, przypisał aranżację wejścia Antoniemu Gerhardowi Münzerowi<sup>46</sup>. Julian Pagaczewski jako możliwy wzór dla hełmu wieży na Karczówce wskazał zwieńczenie Wieży Zegarowej katedry krakowskiej<sup>47</sup>. Jerzy Łoziński i Adam Miłobędzki ze znakiem zapytania przypisali hełmy i schody Kacprowi Bażance<sup>48</sup>. Atrybucję tę przyjęła Stobiecka, uściślając datowanie na lata między 1720 (objęcie przez biskupa Szaniawskiego biskupstwa krakowskiego) a 1726 (śmierć Bażanki). Jako główne argumenty na rzecz tej hipotezy wskazała podobieństwo hełmu wieży i wieżyczki na sygnaturkę kościoła Bernardynów do hełmu Wieży Zegarowej na Wawelu, a także podobne ukształtowanie bramki na cmentarz na Karczówce i obramienia bramy w murze klasztoru Norbertanek w Imbramowicach<sup>49</sup>. Pieniążek-Samek przywołała tę hipotezę, jednak nie zajęła stanowiska w sprawie autorstwa osiemnastowiecznych elementów<sup>50</sup>. Karpowicz wzmiankował hełmy kościoła na Karczówce jako przykład nawiązania do modelu hełmów wież kolegiaty św. Anny w Krakowie<sup>51</sup>. Adamczyk przyjęła atrybucję osiemnastowiecznych dodatków Bażance<sup>52</sup>. Karol Guttmejer przesunął datowanie bramki na k. l. 40 XVIII w. i przypisał ją Guidowi Antoniowi Longhiemu<sup>53</sup>.

---

46 Zdanowski, o.c., s. 31.

47 J. Pagaczewski, Głos w dyskusji nad referatem M. Morelowskiego, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 5, z. 1, 1930, s. XLI.

48 J. Łoziński, A. Miłobędzki, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 1967, s. 91.

49 Stobiecka, o.c., s. 67.

50 Pieniążek-Samek, o.c., s. 161.

51 M. Karpowicz, *Szwajcarski refleks krakowskich hełmów*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 16, 2003, s. 9–18.

52 Adamczyk, o.c., s. 67.

53 Karol Guttmejer, *Guido Antonio Longhi, Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 2006, s. 55–57.

---

Desperackie poszukiwanie „wielkich nazwisk” w dziejach kościoła na Karczówce zdominowało analizę osiemnastowiecznych elementów architektury kościoła. Datowanie bramki i schodów na I. ćw. w. XVIII, a co za tym idzie – ich atrybucję Bażance, wyklucza na pewno stylizacja ornamentu. Kampanulle zdobiące pilastry bramki są ułożone swobodnie, asymetryczne, ich brzegi są postrzępione, co zbliża je do ornamentu *rocaille*. Choć Guttmejer uznał je za „zapóźnione” jak na koniec l. 40 XVIII w., to jednak podobne motywy występują często w l. 50. XVIII w., np. na fasadzie kościoła Pijarów w Krakowie. Atrybucja bramki i schodów Longhiemu również nie wydaje się przekonująca. Dekoracja tych elementów jest obiegowa, a kompozycja wykroju otworu i nadświetla mogła być przejęta nie tylko z projektu wybitnego architekta, ale także z ryciny. Mimo ogólnego podobieństwa kompozycji hełmów Wieży Zegarowej i wieży kościoła na Karczówce atrybucję tego ostatniego dzieła Bażance należy zdecydowanie odrzucić. Jak słusznie zauważył Karpowicz, najbliższą dlań analogią są hełmy kolegiaty św. Anny, choć jego wnioski są oparte na błędnym założeniu o wykonaniu modelu hełmów przez Fontanę ok. 1700 r.<sup>54</sup> Jednak, mimo odmiennego ukształtowania zwieńczenia, podobieństwo dolnych kondygnacji jest ewidentne. W kościele na Karczówce dekoracja hełmu została uproszczona, jednak ujęcie ściętych narożników wolutami, charakterystyczne wybrzuszenie gzymsu, a nawet ożywienie go gałkami na graniastych postumentach pozwalają uznać go za powtórzenie hełmów krakowskich, a także przesunąć jego datowanie na ostatnią ćw. XVIII w.

Jedynym elementem pierwotnego wyposażenia kościoła jest ołtarz główny, [il. 5] wykonany z tzw. marmuru chęcińskiego inkrustowanego różanką. Ma on formę edikuli posadowionej na wysokim, dwukondygnacyjnym cokole, złożonej z pary smukłych, wolnostojących kolumn toskańskich, ożywionych w ok. 1/8 wysokości opaskami, wspierających silnie wyłamane belkowanie o gładkim fryzie, dekorowanym wstawkami z różanki. Pole ołtarza jest ujęte półpilastrami toskańskimi, wspierającymi belkowanie, na którym umieszczono fragmenty trójkątnego przyczółka. W polu ołtarza mieści się pole obrazowe, ujęte w ramę złożoną z pilastrów o trzonach inkrustowanych różanką oraz wspieranej przez nie profilowanej

---

54 Warszawski badacz jako bezpośredni wzór wskazał drewniany model hełmów wieży kolegiaty św. Anny, pośrednio sugerując, że twórca zwieńczenia wieży kościoła Bernardynów miał do niego dostęp jeszcze przed wykonaniem. Pomimo trafnego zwrócenia uwagi na podobieństwo, teoria Karpowicza opiera się na błędnej tezie o wykonaniu modelu przez Baltazara Fontanę ok. r. 1700. Por. Karpowicz, *Szwajcarski refleks...*, s. 12, przyp. 6.

---

arkady z wolutowym kluczem na osi. Skromną dekorację ołtarza tworzy płaskorzeźbiona uskrzydłona główka na osi fryzu oraz stylizowana dekoracja roślinna w nadłęczach. Zwieńczenie, zapewne dodane na pocz. xx w., jest ujęte parą pilastrów toskańskich posadowionych na cokołach i wspierających przyczółek odcinkowy, zwieńczony krzyżem na postumencie, z herbem Ostoja biskupa Szyszkowskiego. Owalne pole obrazowe jest ujęte w profilowaną opaskę i ramę z jasnego marmuru. W polu głównym ołtarza znajduje się obraz Św. Karol Boromeusz, przedstawiający klęczącego kardynała adorującego martwego Chrystusa [il 6]. Słaby artystycznie obraz Św. Kazimierz umieszczony w zwieńczeniu powstał zapewne na pocz. xx w.

Zdanowski datował obraz Św. Karola Boromeusza na w. xvii, zwracając uwagę na wpływy włoskie i niderlandzkie w jego kompozycji. Autor podał też interesującą informację o przekształceniu zwieńczenia ołtarza głównego na pocz. xx w.<sup>55</sup> Stobiecka przypisała ołtarz główny Janowi Trewanowi i datowała na koniec l. 20. w. xvii, zwróciła także uwagę na podobieństwo do nastawy w nawie bocznej kościoła w Turobinie. Zdaniem badaczki autorem obrazu Św. Karola Boromeusza, zależnego od rycin Annibala Carracciego, był Franciszek Lekszycki. Autorka przyjęła też datowanie obrazu Św. Kazimierza w zwieńczeniu na przełom w. xix i xx<sup>56</sup>. Wiesław Murawiec podał interesującą informację na temat ołtarza głównego. W nastawie wykonanej w r. 1626 miała się znajdować płaskorzeźba przedstawiająca św. Karola klęczącego przed Chrystusem zdejmowanym z krzyża. W innym miejscu natomiast wymieniony jest obraz o tej samej ikonografii, więc nie można wykluczyć, że wzmianka o płaskorzeźbie jest pomyłką autora<sup>57</sup>. Pieniążek-Samek odrzuciła hipotezę Stobieckiej o autorstwie Lekszyckiego, uznając obraz Św. Karola za dzieło krakowskiego malarza cechowego. Ma na to wskazywać przede wszystkim ikonografia obrazu, niezgodna z typowymi bernardyńskimi programami<sup>58</sup>.

Większość autorów wspomina, że obraz mógł zostać przemalowany, jednak jego bliższa analiza pozwala wysunąć przypuszczenie, iż w obecnej formie jest

---

55 Według relacji „miejscowych ludzi”, „dawniej umieszczony był św. Kazimierz w drewnianym czworokącie”, zaś zachowane zwieńczenie „jest to wraz z obrazem część nowopowstała”. Zdanowski, o.c., s. 26. Tradycja dotycząca przekształcenia zwieńczenia na przełomie xix i xx w. wydaje się bardzo prawdopodobna, zwłaszcza że ta część nastawy różni się kolorystycznie od dolnej partii.

56 Stobiecka, o.c., s. 295, 298.

57 Murawiec, o.c., s. 133.

58 Pieniążek-Samek, o.c., s. 189; Atrybucji obrazu Lekszyckiemu nie podtrzymała monografistka artysty, zob. J. Dzik, *Franciszek Lekszycki: malarz religijny baroku*, Kalwaria Zebrzydowska 1998.

---

dziełem z przełomu XIX i XX w., eklektycznie łączącym różnorodne wzory nowożytny. Na późniejsze niż XVII w. datowanie obrazu wskazuje przede wszystkim charakterystyczny modelunek ciała Chrystusa, z wyraźnie zaznaczonym ciemnym konturem. Należy także zwrócić uwagę na bardzo zróżnicowane typy fizjonomiczne – anioł podtrzymujący prawą rękę Chrystusa ma owalną twarz o pełnych ustach, długiej brodzie, wypukłych, okrągłych oczach o wyraźnie zaznaczonych tęczęwkach, okoloną rozwianymi swobodnie i dość naturalnie włosami. Aniołki unoszące się powyżej mają znacznie bardziej pucułowate twarze, wyraźniej zaznaczone łuki brwiowe i charakterystyczne, bujne czupryny, opadające na czoło ciężkimi puklami. Ich twarze są też malowane znacznie bardziej szkicowo, z pastelowymi laserunkami. Jak wspomina Zdanowski, w trakcie konserwacji prowadzonej od końca XIX w. obraz został „od dołu nadstawiony 26 cm”<sup>59</sup>. Miejsce styku dolnej, dosztukowanej części jest wyraźnie widoczne, jednak ta partia obrazu nie różni się stylistycznie od pozostałych, co sugeruje, iż właśnie wtedy przemalowano całe płótno. Można jednak założyć, że obraz powtarza kompozycję pierwotnego dzieła, którego ikonografia nie znajduje zbyt wielu analogii w nowożytnych przedstawieniach św. Karola. Szczególny kult, jakim święty otaczał krzyż znalazł odbicie w licznych przedstawieniach mediolańskiego arcybiskupa adorującego krucyfiks<sup>60</sup>.

Zbliżoną kompozycję ciała Chrystusa zastosował Anton van Dyck w obrazie przechowywanym w berlińskiej Gemäldegalerie<sup>61</sup>, św. Karola ukazano tam jednak w pozie klęczącej, całującego dłoń Zbawiciela.

Do wyposażenia kościoła należało wg Chądzyńskiego sześć bocznych ołtarzy: przy ścianie pn. kolejno - Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny z obrazem Św. Józef na zasuwie; z figurą Św. Antoni i obrazem Św. Jan Nepomucen na zasuwie; św. Anny Samotrzec z obrazem Św. Joachim na zasuwie. Od południa znajdowały się ołtarze: św. Franciszka z obrazem Św. Piotr z Alkantary na zasuwie; Św. Barbary z obrazem Św. Tekla na zasuwie i Anioła Stróża z obrazem Przemienienie Pańskie na zasuwie. Spośród nich zachowały się cztery: Matki Boskiej (w pd.-zach. narożniku nawy, przy łuku tęczowym), św. Franciszka (w przeciwległym narożniku) św. Antoniego (w kaplicy tego świętego) i św. Barbary (w kaplicy w przyziemiu wieży). Los pozostałych nastaw nie jest znany, zostały one zapewne usunięte w trakcie konserwacji na przełomie w. XIX

---

59 Zdanowski, o.c., s. 27.

60 Zob. M. Hankus, *Niepołomska vera effigies św. Karola Boromeusza*, w niniejszym tomie.

61 F.M. Ferro, *Proposte per una storia dell'iconografia di San Carlo [w:] Il grande Borromeo. Tra storia e fede*, Paderno Dugnano 1984, s. 291, przyp. 127.

---

i xx. Z pierwotnego ołtarza św. Anny pochodzi prawdopodobnie obraz przedstawiający tę świętą, znajdujący się obecnie w zwieńczeniu ołtarza św. Barbary. Z nieznanых powodów, zapewne w trakcie ostatniej konserwacji w r. 1976 zamieniono obrazy w zwieńczeniach bocznych ołtarzy, zaburzając ich program ikonograficzny<sup>62</sup>. Pierwotnie, w zwieńczeniu ołtarza św. Franciszka znajdował się wizerunek Św. Klary, zaś w ołtarzu Matki Boskiej – obraz określany przez Stobiecką jako przedstawienie niezidentyfikowanego zakonnika w białym habicie, otrzymującego komunię z rąk anioła<sup>63</sup>, przez Pieniążek-Samek natomiast jako „Komunia nieokreślonego świętego”<sup>64</sup>. W rzeczywistości obraz przedstawia *Wizję św. Bernarda z Clairevaux*, karmionego piersią przez Matkę Boską (tzw. *lactatio Bernardi*).

Drewniane, edikulowe ołtarze boczne są niemal identycznie skomponowane [il. 7, 8]. Ukośnie ustawione filary wspierają dynamicznie wygięty gzyms, nadając nastawom przestrzenną głębię. Ich dekorację stanowią figury aniołów ustawione przed filarami, a także uskrzydłone główki i putta w zwieńczeniach. Na tle belkowania, na osi ołtarza znajdują się kartusze dekorowane ornamentem *rocaille*, natomiast trzony filarów są zdobione ornamentem floralnym w formie pęków liści zawieszonych na muszli palmetowej i zbliżonych kształtem do kampanulli. W ołtarzu św. Antoniego pierwotnie znajdował się obraz przedstawiający tego świętego, przed r. 1854 zastąpiony rzeźbą; w zwieńczeniu natomiast – osiemnastowieczny obraz Św. Trójca. Obraz Św. Franciszek, znajdujący się w ołtarzu tego świętego, ukazuje założyciela zakonu braci mniejszych w półpostaci, frontalnie, z twarzą uniesioną i zwróconą w lewo. Utrzymany w ciemnej kolorystyce, z dominacją chłodnych brązów. Choć nosi on ślady przemalowań lub nieprawidłowo przeprowadzonych konserwacji, pochodzi zapewne z xvii w. W zwieńczeniu tego ołtarza znajduje się wspomniane przedstawienie Św. Bernarda. Obraz *Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej* w prawym ołtarzu przytęczowym jest dziełem osiemnastowiecznym, utrzymanym w ciepłych brązach, ukazującym Marię całopostaciowo, stojącą na globie, wokół którego owinięty jest wąż. Ponad nią wyłania się Bóg Ojciec, ukazany w popiersiu, poniżej niego – Gołębica Ducha Świętego. Wokół unoszą się uskrzydłone główki. Glob oraz postacie Marii, Boga Ojca i Gołębicy wraz z otaczającą ją glorią promienistą są przesłonięte sukienkami z częściowo pozłacanego srebra. W zwieńczeniu całopostaciowy wizerunek

---

62 Obrazy na właściwych miejscach wzmiankuje jeszcze Stobiecka w artykule z 1973 r. (Stobiecka, o.c., s. 300–301).

63 *Ibidem*, s. 301.

64 Pieniążek-Samek, o.c., s. 190.

---

Św. Klary z pastorałem w lewej i monstrancją w prawej dłoni. W zwieńczeniu ołtarza św. Barbary znajduje się wysokiej klasy siedemnastowieczny obraz Św. Anna Samotrzeć, zapewne pochodzący z niezachowanego ołtarza tej świętej. Pierwotnie wszystkie ołtarze miały zasuwę, z których żadna się nie zachowała.

Według Zdanowskiego boczne ołtarze są dziełem warsztatu krakowskiego, za-inspirowanym przez nastawy projektowane przez Baltazara Fontanę. Autor szerzej opisał obraz Św. Franciszek – „swojskiego pochodzenia i nie pozbawiony pewnej artystycznej wartości” – który datował na XVIII w.<sup>65</sup> Stobiecka datowała ołtarze na l. 30. w. XVIII i przypisywała je warsztatowi Antoniego Frączkiewicza<sup>66</sup>. Adamczyk uznała nastawy za dzieło lokalnego warsztatu, jednak zasugerowała, że Frączkiewicz mógł być autorem figur aniołów<sup>67</sup>. Zdaniem Pieniążek-Samek osiemnastowieczne wyposażenie kościoła wykazuje stylistyczne pokrewieństwo z ołtarzami w kościele św. Trójcy w Kielcach i być może zostało wykonane przez ten sam warsztat<sup>68</sup>.

Dynamiczna architektura ołtarzy, a przede wszystkim forma ornamentów, w tym występowanie wczesnego, mięsistego ornamentu *rocaille* sugerują przesunięcie ich datowania na poł. XVIII w. Choć, jak zauważyła Pieniążek-Samek, boczne nastawy są skomponowane podobnie jak w kieleckim kościele seminaryjnym, jednak podobieństwo nie jest na tyle charakterystyczne, by uznać je za dzieła tego samego warsztatu. Ołtarze w kościele św. Trójcy mają smuklejsze proporcje, cechuje je też bardziej wyrafinowana stylizacja fragmentów przyczółków w formie spływów wolutowych oraz belkowania, którego fryz ma elegancki, wklęsło-wypukły profil. Jednak ze względu na to, że jedynie spływy ustawione są ukośnie, sprawiają wrażenie raczej statycznych. Ołtarze na Karczówce mają bardziej przysadziste proporcje, lecz zarazem są bardziej przestrzenne, zaś ukośne ustawienie filarów i wklęsły wykrój impostów na ich osi nadaje nastawom wyraźny dynamiczny charakter. Różnice można zauważyć także w stylizacji detalu – kapitele w kościele Bernardynów są bardziej klasyczne.

Głównym elementem wystroju rzeźbiarskiego ołtarzy są drewniane figury aniołów, o białych karnacjach, częściowo złożone (skrzydła, szaty, atrybuty). Postacie te, o dość masywnych proporcjach, są ukazane w urozmaiconych pozach, w rozwianych, bogato fałdowanych szatach, często odsłaniających wysunięte nogi. Ich twarze mają mięsiste rysy, szerokie czoła, pełne policzki i szeroko rozstawione,

---

65 Zdanowski, o.c., s. 27–29.

66 Stobiecka, o.c., s. 300.

67 Adamczyk, o.c., s. 67.

68 Pieniążek-Samek, o.c., s. 182–183.

---



wypukłe oczy o silnie zaznaczonych powiekach. Włosy układają się w grube, miękkie pukle. Fizjonomie figur, gładko rzeźbione ciała o pełnych kształtach pozwalają wysunąć przypuszczenie, że ich autor był związany z kręgiem warszawskim lub puławskim. Te cechy, a także przesunięcie datowania ołtarza na ok. poł. XVIII w. wykluczają udział Frączkiewicza w wykonaniu ich dekoracji.

Największe zainteresowanie badaczy wzbudzała figura Św. Barbary, wykonana z wielkiej bryły galeny, która – według legendy – została znaleziona przez górnika Hilarego Małę w 1646 r. Z drugiej, mniejszej bryły wykonano płaskorzeźbę *Matki Boskiej*, znajdującą się w katedrze w Kielcach; z trzeciej, najmniejszej, powstało popiersie Św. Antoniego z  *Dzieciątkiem*, znajdujące się w kościele w Borkowicach [il. 9]. Dwie mniejsze, słabsze artystycznie rzeźby są uważane za dzieło lokalnego warsztatu<sup>69</sup>.

Okoliczności powstania figury zostały opisane w inskrypcji na tablicy wmurowanej obecnie w ścianę kaplicy w przyziemiu wieży, wymieniającej Stanisława Czechowskiego h. Oksza, ekonoma i zarządcę dóbr biskupich, zwanego starostą, jako zleceniodawcę wykonania figury Św. Barbary. Tablica powstała jednak dopiero w XIX w., jest więc raczej wtórnym zapisem lokalnej tradycji, której wiarygodność była podważana przez późniejszych badaczy. Jak zauważył Morka, fundacja tak okazałych rzeźb przez Czechowskiego budzi poważne wątpliwości. Jego dochody były bowiem zbyt niskie, by mógł sobie pozwolić na sfinansowanie zakupu i obróbki takiej ilości rudy. Autor przytacza także dwie wersje legendy, żywej jeszcze pod koniec XIX w. Według jednej kierowany pobożnością Czechowski zakupił bryły kruszcu i przekazał je kościołowi. Według drugiej, znacznie bardziej prawdopodobnej wersji, to biskup Gembicki nakazał Czechowskiemu wynagrodzić Małę ze środków, którymi ten zarządzał, i zachować bryły w całości. Być może Czechowski sam opłacił rzeźbiarza, który obrobił dwie gorsze rzeźby, a twórcę lepszej artystycznie figury Św. Barbary zaangażował biskup<sup>70</sup>. Najszerzej dyskutowanym problemem było jednak autorstwo i geneza ikonografii rzeźby. Stobiecka uznała, iż figura Św. Barbary jest zależna od dzieł Alessandra Algardięgo, i zasugerowała, że mogła ona powstać dopiero pod koniec XVII w., na co wskazuje forma cokołu, popularna w rzeźbie tego okresu, a jej autorem był artysta włoski. Niezgodność datowania rzeźby z inskrypcją mogła, zdaniem autorki, wynikać z błędu autora dziewiętnastowiecznego tekstu<sup>71</sup>. Mariusz Karpowicz przypisał rzeźbę Sebastianowi Sali. Zdaniem warszawskiego badacza pierwowzorem

---

69 Morka, o.c., s. 378; Stobiecka, o.c., s. 298.

70 Morka, o.c., s. 380.

71 Stobiecka, o.c., s. 300.

---

dzieła była *Flora Farnese*, którą Sala mógł znać z ryciny François Perriera<sup>72</sup>. Polemikę z Karpowiczem podjął Morka, którego zdaniem figura Św. Barbary wykazuje silniejsze związki z rzymskim nurtem klasycyzującym, zwłaszcza twórczością Algardiego i François Duquesnoy. Jak zauważył autor, miedzioryt w pierwszym wydaniu dzieła Perriera *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum...* (1638) jest odwrócony, zaś drugie wydanie, ukazało się już po 1647 r., kiedy miała powstać figura Św. Barbary. Zdaniem Morki znacznie bliższą analogią dla omawianej rzeźby jest Św. Zuzanna autorstwa Duquesnoy (w kościele Santa Maria di Loreto w Rzymie), na co ma wskazywać m.in. podobna, klasyczna fryzura, krój sukni o podwyższonym stanie, natomiast typ twarzy jest zbliżony do barokowej rzeźby rzymskiej. Według badacza te cechy sugerują, że autor figury odwiedził Rzym po r. 1633, gdy wspomniana rzeźba Duquesnoy była już ukończona, powstawały też liczne dzieła jego uczniów i naśladowców. Autor wskazał też analogie dla formy i dekoracji cokołu, głównie chrzcielnice z warsztatów pińczowskich, powstałe między XVI i pocz. XVII w. Morka podtrzymał natomiast hipotezę Karpowicza o autorstwie Sali, choć atrybucja ta oparta jest na wyjątkowo słabych podstawach. Głównym argumentem na rzecz tej tezy miały być ścisłe związki artysty z biskupem Gembickim, który powierzył mu wykonanie nagrobka swojego stryja, Wawrzyńca, a także wielu prac w katedrze krakowskiej<sup>73</sup>. Na rzecz tej atrybucji ma także przemawiać domniemany udział Sali w przebudowie pałacu biskupiego. Ponadto rzeźba Św. Barbary jest, zdaniem Morki, bardzo podobna do personifikacji Siły i Wyzszości Stanowiska z nagrobka Piotra Opalińskiego, zaś sposób opracowania stóp zbliża ją do figur Św. Wawrzyńca i Św. Biskupa w nagrobku Gembickiego, przypisanego Sali przez Stanisława Wilińskiego i Karpowicza. Według Morki ta analogia „popiera hipotezę o autorstwie Sali zarówno w odniesieniu do jednego, jak i drugiego dzieła”. Jak skądinąd słusznie zauważa autor, twarz i włosy św. Barbary są rzeźbione zupełnie inaczej niż w potwierdzonych dziełach tego artysty, jednak zaproponowane przez niego wyjaśnienie tego zróżnicowania jest bardzo mało przekonujące. Radykalna zmiana stylu miała bowiem nastąpić po domniemanym pobycie artysty w Rzymie, gdzie być może towarzyszył biskupowi Gembickiemu (XI 1644), lub pod wpływem rycin oraz kontaktów z artystami przybywającymi z Włoch<sup>74</sup>.

---

72 Karpowicz, *Barok...*, s. 290; *idem*, *Artisti...*, s. 186–187.

73 Prace w katedrze zostały przez Morkę określone jako potwierdzone archiwalnie dzieła Sebastiana Sali, choć w źródłach zanotowana jest jedynie wypłata nieznanemu z nazwiska „kamiennikowi Sebastianowi”. Morka, *o.c.*, s. 388.

74 *Ibidem*, *passim*.

---

Figura Św. Barbary [il. 10], niemal naturalnej wielkości (ok. 155 cm), jest ukazana w lekkim kontrapoście. W prawej, opuszczonej ręce trzyma miecz, ułożony wzdłuż ciała. W lewej, ugiętej i uniesionej, trzyma kielich. Obok lewej nogi, wysuniętej nieznacznie do przodu, przedstawiono wieżę wspartą na skale. Twarz świętej o delikatnych, drobnych rysach jest lekko opuszczona i skierowana na prawo. Postać ubrana jest w długą szatę, zebraną pod biustem paskiem związanym na kark, na ramiona ma narzucony płaszcz. Figura jest wykonana bardzo szkicowo, z wyjątkiem twarzy świętej, powierzchnia ma bogatą fakturę, zbliżoną wyglądem do naturalnej, nieobrobionej bryły galeny. Wiele fragmentów, np. prawa dłoń lub stopy świętej wygląda na nie do końca obrobione. Płynnie układająca się szata miękko opływa ciało św. Barbary, raczej ukrywając, niż akcentując kształt ciała.

Porównanie rzeźby Św. Barbary z potwierdzonymi archiwalnie dziełami Sali ukazuje oczywiste różnice zarówno w sposobie komponowania figury, jak i jej opracowaniu. Dzieła Sali cechuje precyzyjne, niemal jubilerskie wykończenie, dekoracyjne opracowanie detali, zwłaszcza stroju, zupełnie różne od szkicowego opracowania rzeźby na Karczówce. Figury na nagrobkach w Sierakowie i Głogówku mają okrągłe twarze o pełnych policzkach, niewielkie usta i zaokrąglone bródki z niewielkimi dołeczkami a także precyzyjnie rzeźbione fryzury, niekiedy mające niemal ornamentalny charakter. Hipoteza Karpowicza o autorstwie Sali, nie mająca żadnych wiarygodnych podstaw, została niemal bezkrytycznie przyjęta przez wszystkich późniejszych badaczy. Hipoteza Morki o nagłej zmianie stylu Sali jest zupełnie niewiarygodna, ponadto jest oparta na niepotwierdzonym przypuszczeniu o odbyciu przez artystę podróży do Włoch.

Badacze zwracali szczególną uwagę na twarz świętej [il. 11], rzeźbioną wyjątkowo subtelnie jak na poł. XVII w., wyróżniającą się znacznie dokładniejszym opracowaniem. Jest ona jedynym fragmentem rzeźby, który został dokładnie wygładzony i wypolerowany. Rysy owalnej twarzy św. Barbary zostały oddane poprawnie, lecz poddane eleganckiej stylizacji. Szczególną uwagę zwracają oczy, z silnie zaznaczonymi powiekami i głęboko rzeźbionymi źrenicami. Wąski, prosty nos harmonijnie łączy się z drobnymi, lecz pełnymi ustami. Dokładne wykończenie twarzy kontrastuje ze szkicowo, rzeźbionymi włosami, symetrycznie przedzielnymi i układającymi się w masywne, „bryłowate” pukle, z tylko gdzieś tam zaznaczonymi falującymi pasemkami.

W siedemnastowiecznej rzeźbie polskiej trudno znaleźć analogie dla tak swobodnego rzeźbienia twarzy, zwłaszcza oczu, kontrast pomiędzy świętym

technicznie opracowaniu rysów a raczej szkicową fakturą reszty ciała skłaniają do poszukiwania innego wyjaśnienia niezwyklej formy tego dzieła. W opisie kościoła autorstwa Kazimierza Stronczyńskiego znalazła się interesująca wzmianka: „Figura ta pod względem wyrobienia jest lichą, zwłaszcza że wolano grubszą nad miarę robić postać, niż ociosaniem zmniejszyć osobliwą objętość rudy”<sup>75</sup>. Ten krótki opis znacznie lepiej pasuje do pozostałych dwóch rzeźb wykonanych z galeny niż do budzącej zachwyty kilku pokoleń badaczy figury na Karczówce. Wzmianka ta sugeruje, iż szkicowość wszystkich trzech dzieł wynikała z prób dostosowania ich formy do kształtu brył wydobytych cudownie przez gwarka. Być może starano się w ten sposób stworzyć wrażenie, że rzeźbiarz jedynie podkreślił naturalny kształt samorodków, kreując je na dzieła „nie ręką ludzką czynione”. Dokładne, gładkie opracowanie twarzy przeczy też twierdzeniom, że szkicowość rzeźby wynikała ze specyfiki kruchego materiału, który nie poddawał się precyzyjniejszej obróbce.

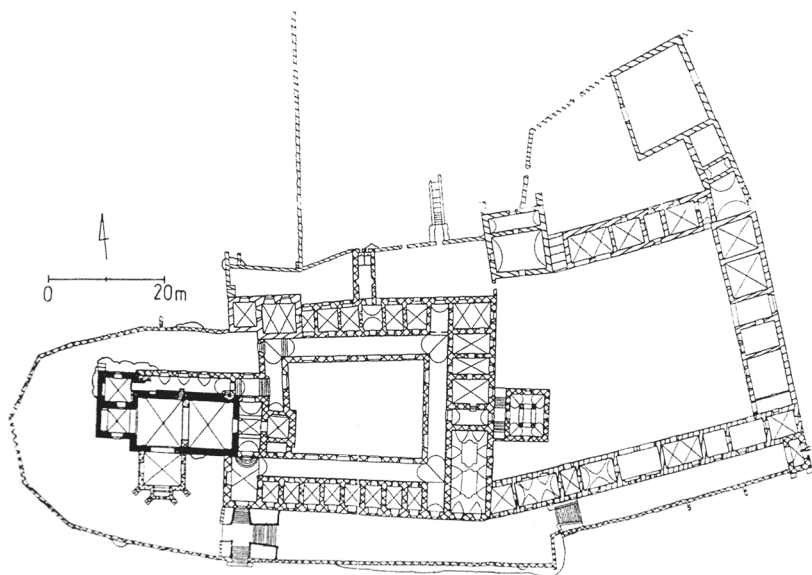
Analiza stylistyczna figury w połączeniu z niską oceną wartości artystycznej dzieła w encyklopedii wydanej w 1863 r. pozwalają wysunąć przypuszczenie, że figura została później przerzeźbiona, zapewne przy okazji przeniesienia ołtarza do nowej kaplicy w przyziemiu wieży. Rysy twarzy św. Barbary, zupełnie nietypowe dla rzeźby nowożytnej, przypominają dzieła z 2. poł. XIX i pocz. XX w., jednak wskazanie autora tego przekształcenia jest raczej niemożliwe. Zapewne pierwotnie rzeźba z Karczówki w znacznie mniejszym stopniu odbiegała od pozostałych dwóch dzieł wykonanych z galeny.

Figura Św. Barbary wykonana z niezwyklego materiału szybko zdominowała relacje podróżników i opisy geograficzne wzgórza, a legenda o cudownym znalezieniu ogromnej bryły galeny cytowana była przez większość popularnych dziewiętnastowiecznych publikacji. W sanktuarium św. Karola Boromeusza, w którym przechowywano pierwsze sprowadzone do Polski relikwie mediolańskiego arcybiskupa, wkrótce rozszerzył się kult św. Barbary, „wypierający” pierwotnego patrona. Był on bliższy miejscowym górnikom, którzy na Karczówce, przepartej licznymi szybami i wykopami, corocznie zbierali się na mszy ku czci swojej patronki. Podjęta przez biskupa Szyszkowskiego próba przeszczerpienia kultu św. Karola już kilkanaście lat po jego kanonizacji – zainspirowana przez cudowne ustanie zarazy, które dokonało się za jego wstawiennictwem – skończyła się więc niepowodzeniem. Zaginęły nawet jego relikwie, o których ostatnia wzmianka pochodzi z przełomu XVII i XVIII w.<sup>76</sup>

---

75 Kazimierza Stronczyńskiego opisy i widoki..., s. 38.

76 Prokop, o.c., s. 509–510.



1. Karczówka,  
klasztor Ber-  
nardynów, rzut,  
wg Guttmejer, o.c.

2. Karczówka,  
kościół Bernar-  
dynów, widok  
od pd., fot. ze  
zbiorów IHS UJ







3. Karczówka,  
kościół Bernardynów, wnętrze,  
fot. K. Blaschke  
2011



4. Karczówka,  
kościół Bernardynów, schody  
i brama pd.,  
fot. M. Kurzej  
2011



5. Karczówka,  
kościół Bernardynów, ołtarz gł.,  
fot. K. Blaschke  
2011



6. Karczówka,  
kościół Bernardynów, obraz  
św. Karol Boromeusz adorujący  
ciało Chrystusa,  
fot. K. Blaschke  
2011



7. Karczówka,  
kościół Bernardynów, ołtarz  
św. Barbary,  
fot. K. Blaschke  
2011



8. Karczówka,  
kościół Bernardynów, ołtarz  
św. Antoniego,  
fot. M. Kurzej  
2011





9. Borkowice,  
kościół par.,  
figura Św. Antoniego  
z dzieciątkiem,  
fot. K. Blaschke  
2011



11. Karczów-  
ka, kościół  
Bernardynów,  
figura Św. Barbara,  
fot. M. Kurzej  
2011

10. Karczów-  
ka, kościół  
Bernardynów,  
figura Św. Barbara,  
fot. K. Blaschke  
2011



# Życie i chwała niebieska św. Karola Boromeusza w malowidłach Michelangela Palloniego w kaplicy seminaryjnej w Łowiczu

*Michał Hankus*

Miejszem, w którym w szczególny sposób upamiętniono św. Karola Boromeusza, jest Łowicz, będący w XVII i XVIII w. jedną z ulubionych siedzib arcybiskupów gnieźnieńskich, a w szczególności Michała Radziejewskiego – założyciela seminarium i fundatora jego siedziby<sup>1</sup>. Placówka była prowadzona przez zgromadzenie misjonarzy, dla którego edukacja przyszłych duchownych była jednym z głównych zadań. Misjonarze prowadzili także, zakrojone na wielką skalę, prace misyjne oraz działalność charytatywną<sup>2</sup>. Św. Karol Boromeusz – patron kaplicy seminaryjnej – miał więc zapewne być wzorcem postępowania dla łowickich alumnów.

Prace nad projektem gmachu Radziejewski zlecił Tylmanowi z Gameren, który przez kilka lat pracował nad różnymi zamówieniami prymasa<sup>3</sup>. Projekt kaplicy seminaryjnej sporządził on prawdopodobnie już ok. r. 1683<sup>4</sup>, ale budowę rozpoczęto dopiero sześć lat później<sup>5</sup>. Dekorację malarską wewnątrz kaplicy, przedstawiającą

- 
- 1 S. Poniatowski, *Seminarium Duchowne w Łowiczu 1700–1820* [w:] *Wyższe Seminarium Duchowne w Łowiczu*, red. J. Zawitkowski, Łowicz 1997, s. 17–18; J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, Warszawa 1986, s. 463; A. Rachuba, *Radziejewski Michał* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30, Wrocław 1987, s. 66–76; R. Kawecki, *Kardynał Michał Stefan Radziejewski 1648–1705. Biografia polityczna*, Opole 2005, s. 33–34, 106–107.
  - 2 S. Rospond, *Geneza Zgromadzenia Misji* [w:] *Misjonarze św. Wincentego a Paulo w Polsce*, t. 1: *Dzieje*, red. idem, Kraków 2001, s. 12.
  - 3 Gajewski, o.c., s. 522. Poza budynkiem seminarium w r. 1690 Tylman z Gameren zaprojektował dla prymasa Radziejewskiego prywatną rezydencję pod Łowiczem – pałac w Nieborowie – oraz pałac na Krakowskim Przedmieściu (około r. 1690).
  - 4 M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 21.
  - 5 J. Starzyński, *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i ich twórca Michelangelo Palloni*, Warszawa 1931, s. 52. Datę rozpoczęcia budowy podano na tablicy fundacyjnej.
-

czynny św. Karola Boromeusza, wykonał Michelangelo Palloni<sup>6</sup> ok. r. 1695<sup>7</sup>. Autor pozostawił swoją sygnaturę – „M[ichael] A[nge]llus P[alloni] F[ecit]” – poniżej fresku *Ofiara Abrahama* na sklepieniu zakrystii<sup>8</sup>. Prymas Radziejowski uroczyście erygował seminarium 2 VIII 1700<sup>9</sup>. Większość elementów wystroju była gotowa na przełomie r. 1700 i 1701<sup>10</sup>. Prace wykończeniowe w budynku seminaryjnym trwały jeszcze do l. 20. w. XVIII. W tym czasie w kaplicy zainstalowano pięć ołtarzy<sup>11</sup>. Cztery z nich, ustawione w arkadowych niszach, nosiły wezwania: Matki Boskiej, św. Karola Boromeusza, Nawrócenia św. Pawła oraz św. Wincentego a Paulo<sup>12</sup>. Ołtarze te składały się z mensy i umieszczonego nad nią obrazu, znajdującego się w specjalnie w tym celu zaprojektowanej, prostokątnej płycinie, wyciętej w ścianie niszy. Wizerunki *Św. Karola Boromeusza* i *Św. Wincentego a Paulo* musiały znajdować się w bezpośrednim sąsiedztwie ołtarza głównego ze względu na wezwanie kaplicy oraz na osobę patrona i założyciela zakonu. Ołtarz główny był umieszczony na podeście, pomiędzy dwoma portalami, i miał formę złożonej snycerskiej ramy z ornamentu akantowego, z wplecionymi w niego o niewielkimi figurkami puttów. W ramie umieszczono namalowany przez Palloniego obraz *Chrystus na krzyżu*, prawdopodobnie ofiarowany przez Radziejowskiego<sup>13</sup>.

---

6 Na temat artysty i jego działalności zob. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*

7 *Księga Pamiątkowa 300-lecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy 1625–1925*, Kraków 1925, s. 98, 200.

8 M. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 21.

9 Poniatowski, o.c., s. 19. Arcybiskup przeznaczył także na utrzymanie kleryków 60 000 złp. Do tej sumy dołączono fundację chorążego rawskiego Mikołaja Olszewskiego w wysokości 20 000 złp. Roczny procent od tych darowizn pozwalał na wyżywienie od 20 do 30 alumnów wraz z profesorami. Dodatkowo na potrzeby misjonarzy prymas przeznaczył dochody ze wsi Dmosin, Wola Cyrusowa i Gozd. W umowie z Radziejowskim misjonarze zobowiązali się do opieki duchowej nad kandydatami do kapłaństwa, kształcenia alumnów w zakresie filozofii i teologii, troski o ich wyżywienie, uczestnictwa wraz z uczniami w uroczystościach religijnych odbywanych w łowickiej kolegiacie, zwłaszcza z udziałem arcybiskupa, oraz do prowadzenia misji w archidiecezji i odprawiania rocznicowego nabożeństwa za spokój duszy fundatora. Zob. Starzyński, o.c., s. 52; P. Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu*, Łowicz 1922, s. 52.

10 Gajewski, o.c., s. 522; S. Kiełczyński, *Seminarium duchowne i sufragania w Łowiczu* [w:] *Szkice do dziejów archidiecezji warszawskiej*, Rzym 1966, s. 92.

11 Oczykowski, o.c., s. 52.

12 Starzyński, o.c., s. 5.

13 M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 145. Wnętrze kaplicy seminaryjnej zostało uzupełnione także dziełami rzemiosła artystycznego – trzema kratami z monogramami oraz herbem Radziejowskiego. Kraty te, w starszej literaturze datowane na ok. r. 1720, trzeba raczej uznać za wcześniejsze – z ok. 1700 r. Przemawiają za tym nie tylko monogramy i herb Radziejowskiego, ale także ornamentyka, oparta na francuskich wzornikach

Seminarium w Łowiczu działało do r. 1820, kiedy po włączeniu miasta do archidiecezji warszawskiej większość seminarzystów przeniesiono do tamtejszej placówki – również prowadzonej przez misjonarzy, którzy nie chcieli utrzymywać dwóch seminariów w jednej diecezji. Kapituła łowicka czyniła jednak starania o reaktywację seminarium. W ich wyniku arcybiskup Melchior Fijałkowski wydał 22 VIII 1861 dekret o restytucji, która nie doszła do skutku z powodu braku zainteresowania sprawą ze strony jego następcy – Zygmunta Felińskiego. Ostatecznie w r. 1865, w ramach represji po powstaniu styczniowym, władze carskie zajęły budynek seminarium. Wtedy też uległo dewastacji archiwum misjonarskie, część dokumentów wywieziono do Warszawy, gdzie niestety spłonęły w czasie powstania w r. 1944<sup>14</sup>. Po r. 1865 budynek przeszedł pod zarząd świecki, utworzono tam szkołę realną. W r. 1886 kaplicę zamieniono na cerkiew, obrazy i cały sprzęt liturgiczny wywieziono do Aleksandrowa Kujawskiego, Nieborowa oraz do kościółka św. Leonarda w Łowiczu<sup>15</sup>. Malowidła nad ołtarzem zatynkowano i wymalowano tam *Chrzest Jezusa*<sup>16</sup>. W r. 1917 oddano kaplicę katolikom. Z dawnego wyposażenia pozostał tylko jeden z obrazów, które znajdowały się pierwotnie w ołtarzach bocznych – *Nawrócenia św. Pawła*<sup>17</sup>. Po I wojnie światowej usunięto malowidło *Chrzest Jezusa* i przeprowadzono konserwację całego wnętrza kaplicy. Do przywrócenia budynkowi dawnej świetności przyczynił się bardzo Juliusz Starzyński. Niestety II wojna światowa nie oszczędziła gmachu łowickiego seminarium. Część kompleksu architektonicznego już w r. 1939 uległa zniszczeniu, kiedy to uszkodzone zostały zarówno stiuki, jak i freski w kaplicy. Malowidło na sklepieniu zakrystii zostało

---

z ostatniej ćw. w. XVII (np. J. Tijou, *Nouveau Livre de Dessins*, 1693 – zob. Gajewski, o.c., s. 533).

Projekt krat łowickich można także wiązać z Tylmanem z Gameren. Przekonuje o tym nie tylko ich charakter, elegancja oraz wyjątkowe wyważenie i dyscyplina kompozycji, ale także pewne podobieństwa np. do tylmanowskiego projektu kraty do nieokreślonego budynku (zob. S. Mossakowski, *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, il. 291). W w. XVIII w samej kaplicy oraz w przylegającym do niej korytarzu zawieszono obraz *Św. Urszula z towarzyszkami* i dwa portrety – prymasa Michała Radziejewskiego, u którego stóp ukazany był aniołek z modelem seminarium, oraz arcybiskupa Stanisława Szembeka (Poniatowski, o.c., s. 23). Korytarz poprzedzający kaplicę wzbogacił się także o ok. 60 portretów arcybiskupów gnieźnieńskich (Starzyński, o.c., s. 5–6).

14 Poniatowski, o.c., s. 22, 23.

15 Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 9: *Województwo bydgoskie*, z. 1: *Powiat aleksandrowski*, opr. J. Frycz, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1969, s. 1.

16 Starzyński, o.c., s. 6; Oczykowski, o.c., s. 54–55.

17 Starzyński, o.c., s. 6.

---

całkowicie zniszczone w r. 1945<sup>18</sup>. Po wojnie zniszczoną część gmachu rozebrano, a w pozostałej urządzono muzeum miasta Łowicza, przeprowadzając niezbyt szczęśliwą konserwację sztukaterii oraz malowideł w kaplicy. Kolejna konserwacja, wykonana w l. 2011–2013, przywróciła malowidłom wygląd zbliżony do pierwotnego.

Budynek łowickiego seminarium [il. 1] był złożonym kompleksem architektonicznym skupionym wokół nieregularnego dziedzińca. Z jego pierwotnej struktury zachowało się skrzydło zach. od strony rynku i kolegiaty oraz prostopadłe do niego skrzydło pd., mieszczące kaplicę<sup>19</sup>. W budynkach seminariów prowadzonych przez misjonarzy nie zawsze powstawały kaplice o efektownym wystroju<sup>20</sup>. Projekt łowicki, łączący prostotę planu z bogatą dekoracją i wyposażeniem przypomina kaplicę zaprojektowaną przez Tylmana w korpusie warszawskiego pałacu Małopolskich (projekt określany jako kaplica z herbem Nałęcz). Ów pałac został wykupiony przez biskupa warmińskiego Jana Zbąskiego, który założył w nim konwent Teatynów<sup>21</sup>. Kaplica łowicka to prostokątne wnętrze [il. 2], dostępne trzema arkadami z korytarza biegnącego wzdłuż elewacji frontowej. W przeciwniejszym ścianie ołtarzowej umieszczono okazałe portale z czarnego marmuru, prowadzące pierwotnie do zakrystii, a w ścianach bocznych wydrążono głębokie wnęki. Artykulację przeprowadzono za pomocą par pilastrów podtrzymujących belkowanie z wydatnym gzymsem. Wnętrze nakryto wspartą na gurtach kolebką z lunetami i oświetlono oknami umieszczonymi w bocznych ścianach tarczowych. Architekturę kaplicy uzupełniono dekoracją sztukatorską, na którą składają się główki aniołków oraz motywy roślinne umieszczone na kapitelach i fryzie oraz w nadłęczach wnęk, które w przeszłości wzbogacono dodatkowo o figury aniołów w zróżnicowanych, dynamicznych pozach. Towarzyszące im atrybuty – pelikan, baranek, kotwica i księga – odnoszą się do ofiary Chrystusa oraz cnót nadziei i mądrości.

---

18 *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 5: *Województwo skierniewickie*, red. R. Rosin, Warszawa–Łódź 1987, s. 27; Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 21.

19 A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 393. Ważnym pierwowzorem dla budynków seminaryjnych były kolegia wzniesione z inicjatywy św. Karola w Pawii (Collegio Borromeo) i w Mediolanie (Collegio Elvetico). Zob. M. Hankus, *Cykl malowideł ukazujący sceny z życia św. Karola Borromeusza w kaplicy poseminaryjnej w Łowiczu a problem kształtowania się ikonografii tego świętego w XVII wieku*, napisana w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. dra hab. P. Krasnego w r. 2008, s. 108–115.

20 L. Mezzardi, J.M. Roman, *Historia Zgromadzenia Misji od założenia do końca XVII wieku* [w:] *Misjonarze św. Wincentego...*, s. 255.

21 Miłobędzki, o.c., s. 395.

---

Cykl malowideł przedstawiających sceny z życia św. Karola Boromeusza można uznać za echo wspaniałych realizacji włoskich z pocz. w. XVII – wystroju Wielkiej Sali w Collegio Borromeo w Pawii<sup>22</sup> [il. 3] oraz grupy płócien przedstawiających żywot i cuda św. Karola w katedrze w Mediolanie<sup>23</sup>. Wymowa ideowa cyklów ikonograficznych z Italii oraz łowickiej realizacji Palloniego była podobna. Ich celem stała się promocja świętego, traktowanego jako doskonały wzorzec dla nowożytnego duchowieństwa, a w szerszej perspektywie także jako model postępowania dla każdego katolika. Szczególny wpływ na łowickie malowidła mogły wyrzucić freski Cesarego Nebbia i Federica Zuccariego z r. 1604 w Collegio Borromeo, ponieważ wykonano je w celu religijnej formacji studentów tej szkoły, którzy kontemplując życie jej założyciela, mieli się uczyć naśladować cnoty<sup>24</sup>.

W epoce nowożytnej Karol Boromeusz był uznawanym powszechnie autorytetem w zakresie spraw teologicznych. Traktowano go także jako wzór zarządcy diecezji oraz opiekuna kleru i wiernych. Popularnością cieszyły się biografie świętego, spośród których najbardziej poczytne napisali znający go osobiście Giovan Paolo Giussano<sup>25</sup> i Carlo Bascapè<sup>26</sup>. Teksty te z całą pewnością były znane prymasowi Radziejowskiemu, podobnie jak *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, których zalecenia od końca w. XVI były studiowane także przez polskie władze kościelne<sup>27</sup>. Do spopularyzowania kultu św. Karola Boromeusza na terenie Rzeczypospolitej przyczyniło się też dzieło jezuita Fryderyka Szembeka z r. 1611, oparte na tekście Francisca Peñy *Relazione sommaria della vita, santità, miracoli ed atti della canonizzazione di San Carlo Borromeo*, będącym relacją z uroczystości kanonizacyjnych ku czci świętego. Innym ważnym tekstem był *Sancti Caroli Card. Borromei De praecipuis clericorum, confessoriorum, concionatorum et parochianorum officii enchiridion* (Gdańsk 1693), Był to wybór tekstów synodalnych diecezji mediolańskiej, oparty na *Pastorum Concionatorumque*

---

22 P. Cannon-Brookes, *Lombard Paintings c. 1595–c. 1630. The Age of Federico Borromeo*, Birmingham 1974, s. 32–35.

23 Zob. E. Brivio, *Vita e Miracoli di San Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995.

24 K. Burzer, *San Carlo Borromeo: Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, München 2011, s. 113–136. Collegio Borromeo zostało ufundowane w r. 1561 przez Karola Boromeusza jako konwikt służący religijnej formacji wybranych studentów uniwersytetu pawijskiego. Zob. C. Chiarantoni, *Le residenze temporanea per studenti*, Firenze 2008, s. 11–13.

25 G.P. Giussano, *De vita et rebus gestis S. Caroli Borromei S[anctae] R[omanae] E[cclesiae] Cardinalis Archiepiscopi Mediolani libri septem*, Roma 1610.

26 C. Bascapè, *Vita e opere di Carlo Arcivescovo di Milano, Cardinale di S. Prassede (1612)*, Milano 1965.

27 H.D. Wojtyńska, *L'influsso in Polonia e in Lituania [w:] San Carlo e il suo tempo*, t. I, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 539.

---

instructionibus autorstwa Giovan Francesca Bonomiego (Kolonja 1578)<sup>28</sup>. W swojej bibliotece prymas Radziejowski mógł posiadać tekst Cesarego Bonina *Nonnulla praeclara gesta Beati Caroli Borromaei* (Mediolan 1610) z serią rycin, będących uproszczonymi kopiami wielkich obrazów powstałych na pocz. w. XVII dla mediolańskiej katedry z okazji uroczystości beatyfikacyjnych Karola Boromeusza<sup>29</sup>, a także ryciny przedstawiające tzw. prawdziwy wizerunek arcybiskupa Mediolanu czy odbitki prezentujące wybrane sceny z jego żywota. Trudno wskazać konkretne wydawnictwa, które wpłynęły na określenie programu ikonograficznego łowickich malowideł, ale nie ulega wątpliwości, że ich twórcy odwołali się do hagiograficznego wizerunku Boromeusza, kształtowanego bardzo konsekwentnie przez pisarzy i wydawców od końca w. XVI.

Na zach. ścianie szczytowej Palloni namalował scenę procesji Karola Boromeusza w czasie zarazy w Mediolanie [il. 4]. Święty, przedstawiony boso, z zawieszonym na szyi powrozem, ugina się pod ciężarem niesionego na plecach krzyża pokutnego. Otaczają go duchowni i świeccy uczestnicy procesji, a po bokach malowidła ukazano postaci dotkniętych zarazą mediolańczyków. Na dalszym planie, pośród drzew, malarz ukazał dwóch mężczyzn, którzy na noszach niosą zwłoki zmarłego oraz leżące nagie ciała innych ofiar<sup>30</sup>. Scena nabiera nadprzyrodzonego charakteru dzięki ukazaniu w partii nieba wyłaniających się spośród chmur postaci anielskich, a także dzięki wiązce promieni, które padają na głowę św. Karola.

Kolejne kompozycje z epizodami z życia świętego znalazły się w poszczególnych przęsłach sklepienia kaplicy. Są one wpisane w malowane prostokątne ramy, imitujące dekorację sztukatorską [il. 5]. W polu zach. widoczna jest scena wizytacji budowy gmachu szkolnego<sup>31</sup> [il. 6]. Świętego ukazano w niej podczas rozmowy z architektem. Wokół skupieni są robotnicy oraz osoby z otoczenia biskupa. Budowla w tle ma charakterystyczną wklęsłą fasadę, która pozwala zidentyfikować ją jako

---

28 H.D. Wojtyśka, *L'influsso in Polonia e in Lituania* [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. I, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 529, 541, 546.

29 Ilustracje w F. Buzzi, D. Zardin, G.F. Ravasi, *Carlo Borromeo e l'Opera della Grande Riforma. Cultura, religione e arti del governo di Milano dal Pieno Cinquecento*, Milano 1997.

30 Kompozycja ta ilustruje wydarzenia opisane przez biografę arcybiskupa Mediolanu, który wspomina o kilku tego rodzaju pokutnych procesjach, mających miejsce podczas wielkiej zarazy. Biograf pisał, iż procesje te miały wzmocnić duchowo mediolańczyków, a zarazem być próbą wyblągania u Boga szybkiego ustąpienia epidemii. Zob. Bascapè, *Vita e opere...*, s. 341.

31 „Karol ufundował kilka kolegiów, które są ogrodami cnót dla Kościoła i dla Państwa [Mediolanu], a także dla społeczności. Wiedział on dobrze, jak ważna jest edukacja [...]” (Bascapè, *Vita e opere...* s. 821).

---

Collegio Elvetico w Mediolanie<sup>32</sup> [il. 7]. W drugim prześle ukazano Boromeusza, który wraz ze służącymi rozdaje jałmużnę chorym na zarazę [il. 8]. Scena rozgrywa się na dziedzińcu Wielkiego Lazaretu, w którym przebywali chorzy na zarazę, a za postacią świętego widoczna jest centralna kaplica San Gregorio<sup>33</sup> [il. 9]. Postać świętego została dodatkowo podkreślona świetlistym promieniem spływającym z niebios, a ponad nim ukazano postaci aniołów, wyłaniających się zza obłoków. W kolejnej scenie, rozgrywającej się pod wieczór lub w nocy, ukazano św. Karola w asyście dwóch młodszych duchownych, udzielającego chorym sakramentów [il. 10]. Głowę arcybiskupa otacza poświata, a ponad tłumem otwierają się niebiosa i pośród obłoków widoczne są liczne postaci aniołków.

Ostatnie prześło sklepienia oraz ściana tarczowa nad ołtarzem zostały udekorowane rozbudowaną kompozycją ukazującą św. Karola Boromeusza w glorii [il. 11].

---

32 S. della Torre, *I palazzi del Collegio Elvetico e del Seminario Maggiore di Milano* [w:] *L'architettura del Collegio tra XVI e XVII secolo in area lombarda*, red. G.C. Zanella, Milano 1996, s.77–88.

33 „Nieopodal Porta Orientale, zaraz za murami, znajdował się obszerny kwadratowy plac. Budowle go otaczające składały się z licznych, oddzielonych od siebie pomieszczeń. W budynku tym była też woda, a pośrodku owego placu znajdowała się kaplica dedykowana św. Grzegorzowi, od którego to miejsce zwane było Luogho di San Gregorio [...]. Ci, którym powierzone zostało zdrowie publiczne, zarządzili sprawiedliwie, że podejrzani o zarażenie się zostaną oddzieleni od swoich rodzin i przeniesieni na miejsce San Gregorio. Nie przewidziano jednak prawie żadnych środków na leczenie chorych; brakowało też żywności. Budynek ten [Luogho di San Gregorio] pozostawał ponadto długo nieużywany. Był zdewastowany i nie było w jego wnętrzu żadnych sprzętów, które pozwoliłyby na zamieszkanie w nim [...]. Obok nieszczęścia, jakim była zaraza, pojawił się głód i inne liczne problemy. Trzeba było potrzebującym chorym rozdać rzeczy najpotrzebniejsze, wspomagać moralnie ich oraz współcierpiących bliskich. Pomocy tej mógł udzielić tylko kapłan [...]. Rodzice obecni byli przy umierających dzieciach. Konieczna była posługa owym cierpiącym fizycznie, jak i duchowo; konieczna była pomoc usmierzająca straszliwy ból z powodu straty bliskich. [...] [Boromeusz] nie dbając o siebie, o swoje zdrowie, postanowił nieść pomoc tym biednym zarażonym, pozostawionym samym sobie w budynkach San Gregorio. Wysyłał im codziennie najpotrzebniejsze produkty. Rozpoczął rozdawanie jałmużny w mieście i na otaczających Mediolan terenach wiejskich. Kapłanów i zakonników wzywał do czynienia tego samego, do wsparcia cierpiących i tych, co w mieście borykali się z największymi trudnościami. [Karol Boromeusz] Odczuwał ogromny ból, widząc swoje dzieci cierpiące, ale jeszcze bardziej przygnębiał go brak pomocy duchowej, wsparcia religijnego w konfrontacji z tak straszliwymi wydarzeniami. Wsparcia, które dałoby w tak trudnych czasach ukojenie i zbawienie duszy. Ja także [Carlo Bascapè] uczestniczyłem w tej scenie miłosierdzia, kiedy będąc diakonem, towarzyszyłem Karolowi w San Gregorio. Odczuliśmy osobiście bardzo głęboko, ten widok pełen bólu i cierpienia [...]. Chorzy przeklinali, płakali nad swoim losem i nieuchronnością śmierci. Rodzice tracili na własnych oczach swoje pociechy. Jeden z nich ubolewał nad beznadziejnością swego żywota, drugi pragnął pomocy duchowej. Wielu wołało «Daj ojczy, chociaż błogostawieństwo!» (Bascapè, *Vita e opere...*, s. 317, 319–321).



Podziały architektoniczne i dekoracje ornamentalne zostały tu przełamane w taki sposób, że kompozycja ta wydaje się rozsadzać ograniczającą ją przestrzeń. Święty, klęczący na unoszonym przez anioły obłoku, jest odziany w strój pontyfikalny. Ręce ma rozłożone w geście adoracji, a twarz, obecnie zupełnie zatartą, zwróconą ku górze, w kierunku zalanej światłem przestrzeni, w której ukazano Tróję Świętą oraz Matkę Boską. Grupa niebiańskich postaci unoszących świętego oraz poszczególne figury aniołów zostały namalowane bez dbałości o architektoniczno-ornamentalne ramy. Jest to zasadnicza różnica w porównaniu z aranżacją pozostałych scen figuralnych na sklepieniu kaplicy. Sylwetki nachodzą na architektoniczne podziały, co wywołuje wrażenie rzeczywistego unoszenia się w przestrzeni prawdziwych figur. Bardzo interesującym elementem stało się tu połączenie malarstwa z dekoracją stiukową. Obok malowanych pojawiły się wykonane w stiuku i polichromowane obłoki. Jedno z puttów ukazano, jak siedzi na gurcie, a jego wykonane ze stiuku nóżki zwisają do wnętrza kaplicy. Kompozycja ta należy do ciekawszych realizacji berniniowskiej koncepcji jedności sztuk na terenie Polski. Dekoracje te odwołują się m.in. do ambitnej dekoracji sklepienia w rzymskim kościele Il Gesù. Fresk zdobiący sklepienie nawy głównej najważniejszego jezuickiego kościoła został wykonany w l. 1676–1679 przez Giovanniego Battistę Gaulliego zwanego Baciccio<sup>34</sup> – Palloni mógł go obejrzeć przebywając w Rzymie w l. 80. w. xvii<sup>35</sup>. W 2. poł. w. xvii powstała w Wiecznym Mieście cała seria arcydzieł zlokalizowanych w prestiżowych, tłumnie uczęszczanych budowlach świeckich i sakralnych, które miały za zadanie zilustrować potęgę Kościoła. Ideę *Ecclesiae Triumphantis* zaznaczono wyraźnie także na sklepieniu kościoła San Carlo al Corso, gdzie Giacinto Brandi w l. 1674–1679 wykonał ogromny fresk przedstawiający upadek potępionych aniołów<sup>36</sup>, który można interpretować jako symbol triumfu Kościoła nad jego przeciwnikami. Wybór tego tematu do dekoracji nawy głównej kościoła poświęconego św. Karolowi można też uznać za aluzję do jego działań, które przyczyniły się bardzo wydatnie do reformy Kościoła katolickiego, umożliwiającej odnoszenie sukcesów w walce z reformacją. Dekoracja owej świątyni została wzbogacona także o monumentalny fresk ze sceną procesji pokutnej św. Karola podczas zarazy w Mediolanie oraz o apoteozę świętego, unoszącego się ku niebiosom.

---

34 C.P. Rudolfini, *Chiesa del Gesù*, Roma 1997, s. 12–13.

35 Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 82.

36 Rudolfini, o.c., s. 12–13; R. Engrass, *La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù* [w:] *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639–1709*, red. M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Milano 1999, s. 38.

---

W przypadku scen zdobiących sklepienie w kaplicy łowickiej należy zwrócić uwagę na wiele nawiązań do twórczości Pietra da Cortony, który przebywając na przełomie l. 30. i 40. w. xvii we Florencji, oddziałął znacznie za lokalne malarstwo monumentalne w stolicy Toskanii. Z twórczością Cortony Palloni zapoznał się zapewne już podczas swojego pierwszego pobytu z Rzymie w końcu l. 60. w. xvii, kiedy pobierał nauki u Cirra Ferriego. Do sztuki florenckiej Palloni nawiązał poprzez elegancję rysunku i jasny koloryt, a także zastosowanie monumentalnych figur kulisowych oraz wydłużenie proporcji postaci<sup>37</sup>. Dekoracje łowickie charakteryzuje zatem dwoistość. Łączy się tu tradycja malarstwa florenckiego z najmodniejszymi wówczas nowinkami wywodzącymi się z Wiecznego Miasta.

Wracając do kwestii programu ikonograficznego łowickiej kaplicy należy zwrócić uwagę na wymowę obrazu umieszczonego niegdyś w ołtarzu głównym, a obecnie znajdującego się w Aleksandrowie Kujawskim. Obraz ten odsyłał widzów bezpośrednio do symboliki Męki Pańskiej, która stała się podstawą zbawienia oraz źródłem łaski i obiektem szczególnej dewocji św. Karola Boromeusza. Próba naśladowania Chrystusa i złożenia mu godnej ofiary ze swej pracy duszpasterskiej stała się dla niego ideowym celem, do którego nieustannie dążył. Podobnie jak święty – traktowany jako wzór kapłana doskonałego – także i klerycy powinni być wpatrzeni w podstawową prawdę wiary, która uzasadnia egzystencję Kościoła: zbawienie dzięki całkowitemu poświęceniu się Syna Bożego. Kontemplacja Ukrzyżowania miała doprowadzić seminarzystów, w ich stałym związku z Ofiarą, do kapłańskiej doskonałości. O takim, dydaktycznym celu programu dekoracji kaplicy przekonywało także ukazanie w ołtarzu bocznym wizji św. Karola podczas modlitwy przy ołtarzu poświęconym Chrystusowi ukrzyżowanemu. Ważnym elementem w wymowie ideowej dekoracji wnętrza stały się wizerunki wykonanych ze stiuku aniołów personifikujących cnoty, którymi powinien odznaczać się kapłan, a w szerszym kontekście każdy chrześcijanin. Ulokowanie tych postaci w pobliżu sceny glorii św. Karola Boromeusza miało podkreślić cechy świętego, niezbędne w skutecznej posłudze kapłańskiej.

Kompozycje figuralne, które znalazły się na sklepieniu i na ścianie ponad wejściem do kaplicy, były najlepiej widoczne dla seminarzystów opuszczających pomieszczenie. Podczas nabożeństwa ich oczy były zwrócone ku pełnej chwały scenie wywyższenia św. Karola jako kapłana idealnego. Natomiast pozostałe

---

37 Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 97–108.

dekoracje informowały, w jaki sposób zbliżyć się do tego ideału. Sceny rozdawania jałmużny, wizytowania i udzielania Komunii chorym pobudzały wyobraźnię kleryków, którzy w przyszłości mieli podejmować taką samą aktywność. Poszczególne kompozycje figuralne uświadamiały młodym ludziom, że bez miłosierdzia i wrażliwości na ludzkie cierpienie ich działania będą niepełne, a niekiedy i szkodliwe. Następujące po sobie epizody pouczyły, że uczynki miłosierdzia należy wypełniać z najwyższym poświęceniem i w najtrudniejszych warunkach.

Scena przedstawiająca procesję pokutną mogła wzbudzać refleksje na temat pokory i mocy silnej wiary, które powinny charakteryzować każdego kapłana. Karol Boromeusz w scenie procesji pokutnej stał się wzorcem charyzmatycznego męża Opatrzności, duchowego przywódcy rozbudzającego na nowo nadzieję. Stał się godnym następcą Chrystusa. Nie dziwi więc fakt, że scena ta została umieszczona naprzeciw ołtarza głównego. Ukrzyżowany Chrystus znalazł godnego naśladowcę, który boso, z powrozem u szyi, niesie krzyż w celu wyblągania u Boga łaski dla mediolańczyków cierpiących z powodu zarazy. Z łowickiej kompozycji wyraźnie wybijają się idea *humilitatis* – pokory, cechy świętego tak bardzo podkreślonej przez jego biografów<sup>38</sup>.

Ważną kompozycją jest także scena wizytacji placu budowy gmachu seminarijnego. Różni się ona od pochodzących z pocz. w. xvii kompozycji z Pawii i Mediolanu<sup>39</sup>. Włoskie obrazy ukazują sam akt prawny, podpisanie odpowiednich dokumentów lub podjęcie w obecności świadków uroczystej decyzji utworzenia nowych uczelni. Sceny te rozgrywają się w sali audiencyjnej pałacu arcybiskupiego, gdzie Karol zasiada na tronie i jest otoczony dostojnikami kościelnymi. Stojący przed nim przedstawiciele nowo powstałych instytucji odbierają listy fundacyjne. W Łowiczu mamy do czynienia ze sceną, kiedy to Boromeusz osobiście wizytuje budowę nowego seminarium. Widoczny jest on w centrum kompozycji, kiedy rozmawia z architektem, a wokół nich prowadzone są prace. Kompozycja ta podkreśla autentyczną dbałość Karola Boromeusza o instytucje przez niego utworzone. Troska ta płynęła także z dążeń arcybiskupa Mediolanu do podniesienia poziomu intelektualnego kleru w swojej diecezji.

---

38 Bascapè, *Vita e opere...*, s. 317.

39 G.C. Bascapè, *Il Collegio Borromeo di Pavia, contributo alla storia della vita universitaria*, Milano 1955, s. 441–449; E. Brivio, *Vita e Miracoli di San Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano 1995, il. 4.

---

Poświęcenie kaplicy „kapłanowi doskonałemu”, wybitnemu reformatorowi Kościoła, znakomitemu administratorowi diecezji mediolańskiej i opiekunowi szkolnictwa kościelnego mogło być aluzją do samego Michała Radziejowskiego, fundatora seminarium i prymasa Rzeczypospolitej<sup>40</sup>. Tego rodzaju sugestia, w zestawieniu świętego z prymasem Polski, wydaje się niezwykle interesująca. Z jednej strony mamy autentyczny wzór do naśladowania, postać klarowną, z drugiej zaś – barwną osobowość, której ocena jest niejednoznaczna. Św. Karol fundował seminarium w trosce o Kościół i jego wiernych, w celu podniesienia poziomu wykształcenia duchownych. Postawa Radziejowskiego była podobna. Był hojnym opiekunem Zgromadzenia Misjonarzy; można także wierzyć w jego troskę o lepsze kształcenie księży, ale jego kosztowna fundacja może sugerować także chęć pokazania przeciwnikom politycznym swojej potęgi, szczególnie tej finansowej.

Malowidła w Łowiczu zasługują na szczególną uwagę badaczy, ponieważ są wyjątkowym dziełem malarskim, które konsekwentnie zaprojektowano i zrealizowano w ściśle przemyślanej formie. Inspirowane pełną rozmachem rzymską sztuką sakralną 2. poł. w. XVII doskonale odzwierciedliły ambicje fundatora seminarium, a także pozostają do dziś najefektowniejszym wyrazem kultu św. Karola Boromeusza na terenie Polski.

---

40 Starzyński, o.c., s. 3.

---



1. Łowicz, d. seminarium, widok od zach., fot. M. Kurzej 2013

2. Łowicz, wnętrze d. kaplicy seminaryjnej, fot. M. Kurzej 2013







3. Pawia, Collegio Borromeo, wnętrze wielkiej sali, fot. M. Hankus 2010



4. Łowicz, d. kaplica seminaryjna, malowidło M.A. Palloniego Procesja w czasie zarazy w Mediolanie, fot. M. Kurzej 2013



5. Łowicz, sklepienie d. kaplicy seminaryjnej, fot. M. Kurzej 2013



6. Łowicz, d. kaplica seminaryjna, malowidło M.A. Palloniego Św. Karol Boromeusz wizytujący budowę Collegio Elvetico, fot. M. Kurzej 2013

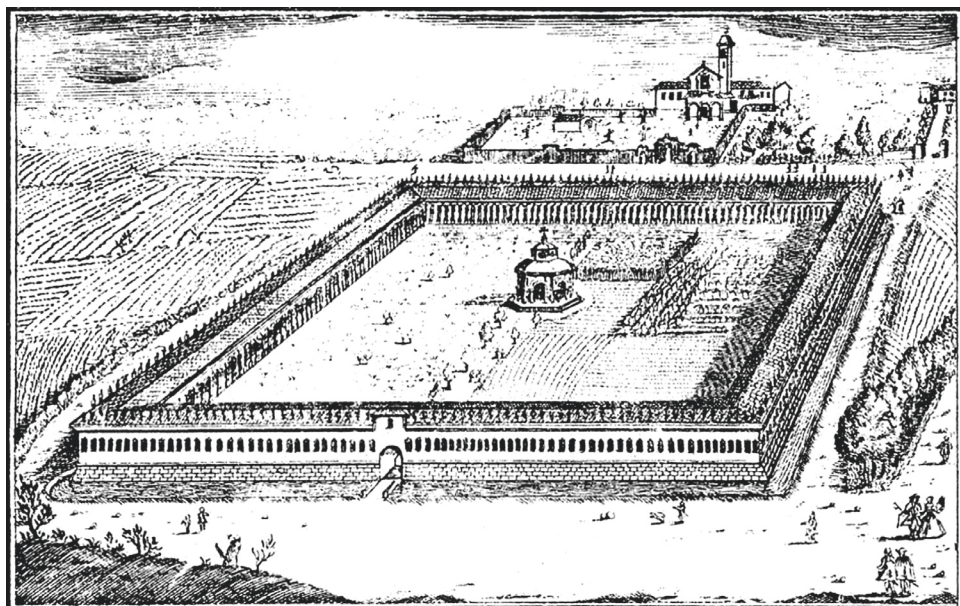
7. Mediolan, Collegio Elvetico, fot. G. Dall'Orto 2007



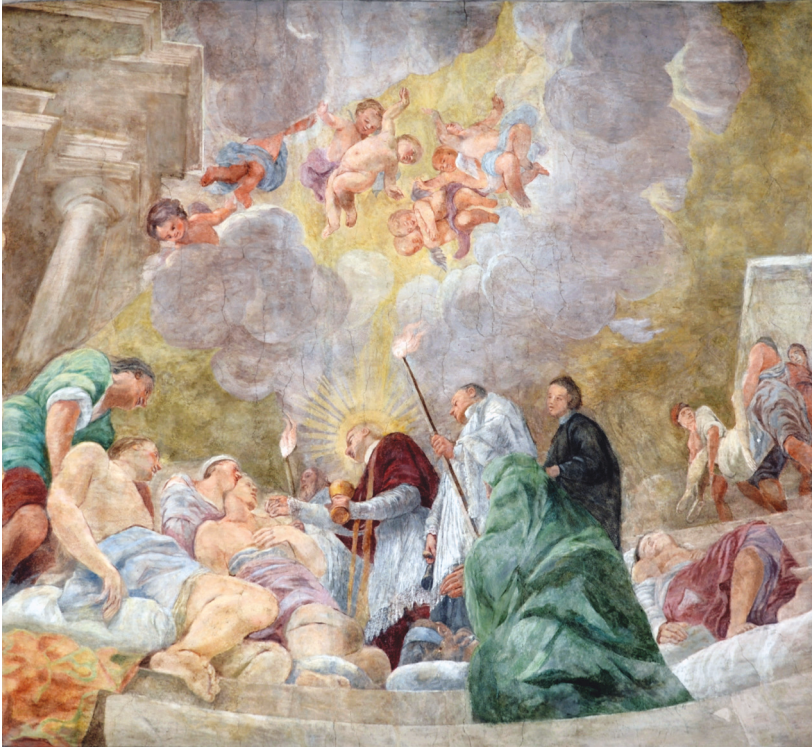




8. Łowicz, d. kaplica seminaryjna, malowidło M.A. Palloniego Św. Karol Boromeusz rozdający jałmużnę chorym, fot. M. Kurzej 2013



9. Mediolan, Wielki Lazaret, ryt. M.A. Dal Re



10. Łowicz, d. kaplica seminaryjna, malowidło M.A. Palloniego Św. Karol Boromeusz komunikujący chorych, fot. M. Kurzej 2013



11. Łowicz, d. kaplica seminaryjna, malowidło M.A. Palloniego Gloria św. Karola Boromeusza, fot. M. Kurzej 2013



# Obraz Św. Karol Boromeusz w kościele na Powązkach. Wotum za ocalenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego

Michał Hankus

W ołtarzu głównym kościoła św. Karola Boromeusza na warszawskim cmentarzu powązkowskim znajduje się okazały obraz, na którym oprócz centralnej postaci patrona świątyni przedstawiono niewielką scenkę, ukazującą dramatyczne wydarzenia związane z porwaniem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego przez grupę konfederatów barskich.

Na terenie należącym do rodziny Szymanowskich, sąsiadującym z wsią Powązki, będącą własnością księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej (z jej słynnym parkiem sentymentalnym)<sup>1</sup>, już od r. 1790 zaczęto przygotowywać miejsce pod cmentarz (miał on obsługiwać trzy warszawskie parafie – św. Jana, Najświętszej Marii Panny oraz św. Andrzeja)<sup>2</sup>. Teren na ten cel, jak podają niektóre źródła, został przekazany przez Szymanowskich po to, aby dokuczyć księżnej Czartoryskiej, skłóconej z nimi o granice posiadłości<sup>3</sup>. Zachowały się informacje dotyczące funduszy wykorzystanych do założenia nekropolii. Fundatorami byli przede wszystkim biskup poznański (Warszawa należała wtedy do diecezji poznańskiej) Antoni Onufry Okęcki – 12 000 złp, prymas Michał Poniatowski – 9 000 złp i król Stanisław August – 7 200 złp<sup>4</sup>. To, że fundatorami cmentarza były tak znaczne osobistości miało wpłynąć pozytywnie na stosunek ogółu wiernych do kwestii pochówku na nowym miejscu, położonym poza miastem. Lokowanie cmentarza poza osadami było w tym czasie dla wielu swoistą rewolucją (wyjątkiem były mogiły dla ofiar

---

1 J. Bartoszewicz, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 354–355; S. Szenic, *Cmentarz Powązkowski 1790–1850. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1979, s. 13–14; T.M. Rudkowski, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Panteon Polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 30.

2 Szenic, o.c., s. 15.

3 *Ibidem*, s. 14; Rudkowski, o.c., s. 33.

4 Szenic, o.c., s. 15.

---

zarazy, poległych żołnierzy czy przestępców, lokowane z dala od miejscowości<sup>5</sup>). Niektórzy traktowali to wręcz jako atak na zasady *curae mortuorum* Kościoła katolickiego<sup>6</sup> i na tradycje zakładania miejsc pochówku przy kościołach, znajdujących się w centrum miasta. Datki przekazane przez tak znamienite osoby, w szczególności przez wysokie duchowieństwo, miały przekonać opornych, że założenie cmentarza jest dobrym dziełem. Jak wiadomo, sam prymas Poniatowski został pochowany na Powązkach<sup>7</sup>. Sposobem na przekonanie wiernych, że cmentarze zakładane poza miastem nie uwłaczają niczyjej godności, był także testament biskupa smoleńskiego Gabriela Wodzyńskiego. Polecił on, aby pochowano go na powstałym nieco wcześniej (r. 1781) od powązkowskiego cmentarzu świętokrzyskim na Koszykach pod Warszawą<sup>8</sup>. Cmentarz powązkowski poświęcono 20 v 1792<sup>9</sup>.

Założenie nekropolii i prace nad projektem kościoła cmentarnego powierzono królewskiemu architektowi Dominikowi Merliniemu. Wzniósł on niewielką murywaną świątynię z fasadą podzieloną czterema pilastrami w porządku doryckim, wspierającymi niewielki przyczółek [il. 1]. Ustawione parami pilastry flankowały pole z portalem oraz z prostokątnym, znajdującym się powyżej oknem. Fasada zaprojektowana przez Merliniego jest jedynym, pierwotnym elementem bryły, jaki zachował się nienaruszony do naszych czasów. Według pierwotnego planu budowla składała się z jednoprzestrzennego wnętrza z niewielką emporą od strony wejścia. Elewacja zach. miała przebite dwa okna i niewielkie drzwi prowadzące na teren cmentarza. Do nawy dobudowano także dwie zakrystie. Budowę kościoła zakończono 21 x 1792, zatem kilka miesięcy po uroczystym poświęceniu nekropolii<sup>10</sup>.

Obraz Św. Karola Boromeusza w powązkowskim kościele [il. 2, 3] powstał na zlecenie prymasa Michała Poniatowskiego, brata króla Stanisława Augusta, jako wotum

---

5 Rudkowski, o.c., s. 14–15.

6 *Ibidem*, s. 21.

7 Bartoszewicz, o.c., s. 357.

8 Rudkowski, o.c., s. 24, 26.

9 Szenic, o.c., s. 15.

10 „Korespondent Warszawski” z 23 x 1792 donosił: „D.21 tego miesiąca zakończony kościół na cmentarzu, do trzech parafii, św. Jana, Panny Marii i św. Andrzeja, należący, benedykowany był przez J. X. Reptowskiego, scholastyka poznańskiego, w asystencji duchowieństwa i zgromadzonego ludu, którego też dnia przy każdym z pomienionych trzech parafii ołtarzu, w tymże kościele pierwszy raz odprawować się msze św. rozpoczęły”. W l. 1849–1850 dokonano rozbudowy części wsch. kościoła pod kierunkiem Alfonsa Kropiwnickiego, a w końcu w. XIX całą świątynię powiększono według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego. Pierwotny wygląd budowli jest znany z rycin (Szenic, o.c., s. 15–17; Rudkowski, o.c., s. 316–322).

---

za uratowanie władcy z rąk konfederatów barskich<sup>11</sup>. Uprowadzenie Stanisława Augusta przez konfederatów miało miejsce 3 XI 1771<sup>12</sup>, w przeddzień liturgicznego wspomnienia Karola Boromeusza. Król wrócił szczęśliwie na zamek w dniu następnym, zatem wybór świętego orędownika władcy, który został przedstawiony na obrazie powązkowskim, jest tutaj jak najbardziej zrozumiały.

Autorem obrazu jest Józef Wahl (Wall, 1752–1798). Po okresie studiów pod okiem Marcella Bacciarellego wyjechał on dzięki dotacji Stanisława Augusta na studia do Wiednia, gdzie uczył się u Antoniego Graffa. Wahl zapoznał się także ze sztuką Italii, a z czasem zyskał uznanie jako portrecista oraz twórca scen rodzajowych w typie *fêtes galantes* oraz scen sejmowych. Znany jest m.in. z malowniczych przedstawień odpustów bielańskich, które tworzył jeszcze przed przybyciem do Polski Norblina, bardziej popularnego, jeżeli chodzi o taką tematykę<sup>13</sup>.

Dla badań nad powązkowskim obrazem ważne są informacje, że Wahl miał wykonać szkic sceny porwania króla w niedługim czasie po całym wydarzeniu<sup>14</sup>. To zapewne zadecydowało dodatkowo o wyborze artysty, skądinąd podopiecznego prymasa. Kompozycja powstała już po powrocie artysty z zagranicznego stypendium i była umieszczona w kościele na kilka dni przed uroczystością poświęcenia cmentarza<sup>15</sup>. Z zachowanych źródeł („Korespondent Krajowy i Zagraniczny” z 20 V 1792) wiadomo, że „ksiązę Imć Prymas, nie mogąc zdążyć na samo nabożeństwo [poświęcenia cmentarza], już po skończonym zjechał i wszedł do (budującego się) kościoła cmentarnego, który w tych dniach obdarować raczył kosztownym nader obrazem”<sup>16</sup>.

Obraz ten przedstawia unoszącego się na obłokach św. Karola Boromeusza. Święty, odziany w szaty pontyfikalne, klęczy na obłoku, obok niego leżą pastorał i infuła. Twarz Boromeusza, z wymownie podkreślonymi oczyma i charakterystycznym wydatnym nosem, jest zwrócona ku skrawkowi nieba, z którego poprzez chmury przenika światło padające na oranta. Ręce świętego są rozłożone w geście modlitwy i intercesji. Lewa dłoń wskazuje na dolną część obrazu, gdzie

---

11 Rudkowski, o.c., s. 316–317.

12 *Opisanie zasadzek na Króla Jegomości dnia 3 listopada 1771 uczynionych [w:] Konfederacja barska. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia* W. Konopczyński, Wrocław 2004, s. 179–189.

13 T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, str. 48; Rudkowski, o.c., s. 316–317.

14 Rudkowski, o.c., s. 317.

15 Szenic, o.c., s. 15.

16 *Ibidem*.

---

w pograżonym w mroku pejzażu rozgrywa się scena przełomowa dla losów króla, porwanego przez konfederatów. Skruszony porywacz Jan Kuźma kłęka przed Stanisławem Augustem i prosi o przebaczenie. Królowi towarzyszy postać anioła stróża.

Ponieważ uwolnienie króla nastąpiło w dniu św. Karola Boromeusza, święty na powązkowskim obrazie został ukazany jako orędownik i obrońca władcy. Biorąc pod uwagę kontekst obrazu, a także miejsce jego umieszczenia (w kościele cmentarnym), osobę świętego trafnie wybrano także na patrona świątyni. To on podczas zarazy szalejącej w Lombardii w l. 70. XVI w. odznaczył się niezrównaną odwagą i kapłańskim poczuciem obowiązku w stosunku do pozbawionych jakiegokolwiek pomocy chorych i umierających<sup>17</sup>. Wspierał ich duchowo i materialnie, udzielał wszelkich sakramentów i dbał o ich godną śmierć oraz pochówek. Wybór takiego właśnie patrona dla podmiejskiego cmentarza, oczywiście nie mającego nic wspólnego ze zbiorowymi mogiłami ofiar zarazy, może świadczyć o traktowaniu go jako pośrednika w modlitwie za dusze zmarłych.

Na jego intercesję liczył także sam prymas Poniatowski, który wybrał Powązki na miejsce swojego wiecznego spoczynku. Hierarcha ów starał się być gorliwym duszpasterzem i był najprawdopodobniej osobą autentycznie pobożną<sup>18</sup>. Karol Boromeusz, wzór kapłaństwa oraz uosobienie skutecznego, wykształconego administratora diecezji, z całą pewnością był dla niego – jak i dla wielu hierarchów Kościoła katolickiego – ideałem w wypełnianiu posługi biskupiej<sup>19</sup>. Można więc sądzić, że prymas celowo polecił ukazać na powązkowskim obrazie ową postać

---

17 G. Alberigo, *Carlo Borromeo e il suo modello di Vescovo* [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 181–208; M. Parabiaghi, *La pestilenza* [w:] *San Carlo Borromeo. Omelie sull' Eucaristia e sul Sacerdozio*, red. Card. C.M. Martini, Milano 1984, s. 23–100.

18 W.Z. Zielińska, *Michał Jerzy Poniatowski* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 468. Autorka ta przywołuje opinię Emanuela Rostworowskiego, że „w osobie Michała Poniatowskiego mamy do czynienia z przedstawicielem jakiejś polskiej wersji józefinizmu, czyli reorientacji działalności duchowieństwa na funkcje administracyjno-oświatowe i wprzęgnięcie Kościoła w służbę państwu”. Zielińska podkreśla także starania prymasa o unowocześnienie i pogłębienie formacji religijnej duchowieństwa w Polsce.

19 O ogromnym wpływie świętego arcybiskupa Mediolanu na polskich hierarchów katolickich świadczą m.in. działania administracyjne i duszpasterskie biskupa krakowskiego Marcina Szyszkowskiego, który znał osobiście św. Karola Boromeusza, czy arcybiskupa gnieźnieńskiego Michała Radziejewskiego, fundatora łowickiego seminarium duchownego ze wspaniałą kaplicą poświęconą temu świętemu. Zob. H.D. Wojtyśka, *L'influsso in Polonia e in Lituania* [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, 527–549.

---

jako skutecznego pośrednika w łaskach dla siebie, ocalonego z rąk porywaczy brata, a w kontekście miejsca – także dla tych, którzy spoczną na nowym cmentarzu.

Porwanie króla było jednym z najdramatyczniejszych, a zarazem najbardziej zagadkowych wydarzeń konfederacji barskiej<sup>20</sup>. Wydarzenie to wywołało szok zarówno w Polsce, jak i w całej Europie i zostało opisane szeroko m.in. w tekście *Opisanie zasadzek na Króla Jegomości dnia 3 listopada roku 1771 uczynionych*<sup>21</sup>. Tego wieczoru król w towarzystwie kilku osób z dworu odwiedził chorego kanclerza wielkiego litewskiego, księcia Michała Czartoryskiego. Z tekstu wynika, że postanowił on wyruszyć z zamku bez większej obstawy, jak to miał w zwyczaju, kiedy odwiedzał swoich przyjaciół<sup>22</sup>. Porwanie króla nastąpiło około godziny dwudziestej drugiej<sup>23</sup>, kiedy powracał on na zamek. Karoca królewska i dworzanie wpadli w zasadzkę na ulicy Miodowej, gdzie „wypadło niespodziewanie z zasadzek czterdziestu konnych ludzi, z których jedni na Kapitulnej, drudzy na Koziej ulicze, a inni pod Zygmuntem, udając mowę moskiewską, że są kozakami, taili się przed przechodzącymi, czym byli”<sup>24</sup>. Autor tekstu w dramatyczny i niezwykle barwny sposób przedstawił uprowadzenie króla. Konfederaci ostrzelali eskortę oraz karocę, jednak „Opatrzność osobliwsza Boska czuwająca zawsze osobliwszym sposobem nad swymi pomazańcami, zasłoniła go [Stanisława Augusta] tam od gęstych kul do

---

20 K. Zienkowska, *Stanisław August Poniatowski*, Wrocław 2004, s. 204. Zob też K. Jursz-Salvadori, *O propagandowej roli wizerunków graficznych nagrobka Jerzego Henryka Butzausa – hajduka króla Stanisława Augusta*, „Kronika Zamkowa”, 41, 2001, z. 1, s. 44–45. Autorka wspomina o kontrowersjach towarzyszących wydarzeniom z 3 i 4 XI 1774. Niektórzy przeciwnicy króla i stronnictwa Czartoryskich uważali, że porwanie było sfingowane. Jest wiele niewiadomych związanych z uprowadzeniem monarchy. Sam czyn, jak i próba królobójstwa, także w przypadku powodzenia – a zwłaszcza w takiej sytuacji – musiały zdyskredytować konfederację barską w opinii większości społeczeństwa polskiego i zachodniego. Krążyły pogłoski, że Stanisław August miał przekupić Jana Kuźmę, a rany, jakie król odniósł, były sprawną mistyfikacją. Zastanawiać może także fakt słabej organizacji grupy porywaczy, zupełnie nieorientujących się w topografii Warszawy. Autorka zastanawia się także nad niezmiernie szybką reakcją prasy polskiej i międzynarodowej, sugerującą możliwość zaplanowanego wcześniej działania.

21 *Opisanie zasadzek...*, s. 179–189.

22 *Ibidem*, s. 180. Zob. także A. Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, Wrocław 1963, s. 175–176; „karetę królewską poprzedzało konno dwóch ułanów i Skorochów z pochodniami, przy karecie zaś znajdowało się konno kilku oficerów służbę mających, dwóch dworzan, jeden podkoniuszy i dwóch paziów, a za kareta dwóch hajduków i dwóch lokai”.

23 Jursz-Salvadori, o.c., s. 39. Na podstawie artykułu wiadomo, że król około godziny 22. opuścił pałac Czartoryskiego, aby odwiedzić księżną generałową ziem podolskich Izabelą Czartoryską, z którą miał zjeść kolację.

24 *Opisanie zasadzek...*, s. 180.

---



niego wymierzonych. Już karetka kilka razy była przestrzelona, już jeden z hajduków jego broniących był z pistoletu zabity<sup>25</sup>, drugi szabłą ciężko raniony, już i futro, w którym król Jmć siedział, było kulą przeszyte, sam jednak od tak gestych postrzałów szwanku nie odniósł żadnego”. Stanisława Augusta zmuszono do opuszczenia karocy, jeden z konfederatów wystrzelił z pistoletu w głowę króla, „ale go i tam Opatrzność najwyższa zasłoniła tak dalece, iż z tego strzelania król Jmć nic więcej nie poczuł, jak tylko gorącość w tym głowy miejscu, koło którego kula przeleciała”. Inni zaatakowali ofiarę szablami, ale grube futro, w jakim był król, chroniło przed cięciami. Jedyna rana, na szczęście niezbyt głęboka, została zadana królowi szpadą w głowę<sup>26</sup>.

Autor tekstu podkreślił niebывałą dzikość i nienawiść porywaczy w stosunku do króla. Poniatowski natomiast został przedstawiony w owej relacji jako wcielenie spokoju i władcy, który nie utracił nic z królewskiej godności i trwał w przekonaniu, że strzeże go szczególnie Boża Opatrzność. Działania konfederatów opisano jako sprzeczne z ogólnie przyjętymi zasadami moralnymi „oświeconego” świata, gdyż „w tym wieku tak oświeconym z niewolnikami nawet i największymi złoczyńcami na śmierć skazanymi tak okrutnie obchodzić się nie zwykli, którzy znają cokolwiek prawa ludzkości”. Z dalszej części relacji dowiadujemy się, że król mimo cierpienia z powodu rany i siniaków, łagodnie przemówił do „dzikich” konfederatów: „Nie szarpcież mnie, już ja sam pójdę tam gdzie chcecie, wszak jestem w waszym ręku”<sup>27</sup>. Urowadzonego posadzono na koniu i cała grupa podążyła za miasto. Podczas przekraczania fosy koń, na którym siedział Poniatowski, dwa razy

---

25 *Ibidem*, s. 181. Jursz-Salvadori, o.c., s. 37–49. Śmiertelnie raniony strzałem był królewski hajduk Jerzy Henryk Butzau. Zachowały się dwie relacje na temat jego śmierci. Pierwsza mówi, że zginął od kul. Według innej Butzau zginął od cięcia szabłą, kiedy osłaniał króla przed ciosami. Podczas procesu porywaczy ustalono, że zabójcą hajduka był Jan Kuźma. Anonimowy tekst, powstały zapewne na dworze, informuje o wielkim smutku króla, który dowiedział się o śmierci dworzanina, oraz o tym, że „ceremonia pogrzebowa odbyć ma się ze wspaniałością i przy udziale karoc, także i nawet osób i panów najdostojniejszych. Trzeba będzie też wznieść na jego grobie epitafium marmurowe, gdzie w niewielu słowach będzie powiedziane, iż swoją śmiercią ocalił życie króla. Jego zaś żona do końca swych dni otrzymywać będzie pensję roczną wysokości 50 dukatów”. Badaczka zebrała liczne ryciny przedstawiające monument, jaki król z własnych funduszy polecił wznieść na cześć wiernej służby. Ciekawostką jest także stworzona wkrótce po zamachu swoista gra planszowa, w której wizerunek pomnika hajduka Butzaua znalazł się w centrum planszy jako wyraz najwspanialszych cnót i czynów mogących uczynić człowieka nieśmiertelnym.

26 *Opisanie zasadzek...*, s. 181.

27 *Ibidem*, s. 181–182.

przewrócił się i złamał nogę, a król zgubił podziurawione wcześniej kulami i cięciami szabli futro. Po opuszczeniu Warszawy porywacze błakali się po okolicy, nie wiedząc, w którą stronę jechać, aby uniknąć straży królewskiej oraz wojsk moskiewskich, w tym czasie stacjonujących w stolicy. W całym zamieszaniu król zgubił trzewik, na co „herszt” porywaczy nakazał jednemu z towarzyszy dać porwanemu jeden but. Początkowo liczna grupa konfederatów zmniejszyła się do siedmiu osób, które domagały się od ich dowódcy śmierci króla. Poniatowski kolejny raz został oszczędzony, ponieważ dowodzący chciał przewieźć Stanisława Augusta do Częstochowy, gdzie przebywali dowódcy konfederacji<sup>28</sup>.

Ostatecznie garstka konfederatów zupełnie się rozproszyła. Stanisław August pozostał sam na sam z Janem Kuźmą. Udało mu się ostatecznie przekonać konfederata, aby go uwolnił. Król obiecał Kuźmie, że wstawi się za nim podczas procesu i wystara się dla niego o łagodną karę<sup>29</sup>. Ostatecznie obaj znaleźli schronienie w młynie pod Marymontem. Król posłał syna młynarza (lub parobka) z listem do generała de Coccey, pułkownika gwardii pieszej koronnej<sup>30</sup>. Pułkownik po przybyciu ukląkł przed królem, w tym momencie właściciele młyna zorientowali się, kim był ów tajemniczy, ranny mężczyzna.

Jak podają dokumenty, Jan Kuźma pozostał w młynie aż do czasu przybycia gwardii królewskiej. Został pojmany i osądzony za próbę porwania i zabójstwa króla. Skazano go jedynie na banicję. Za tak łagodnym wyrokiem optował sam Stanisław August, który pamiętał o obietnicy łagodnego potraktowania konfederata<sup>31</sup>. Gorszy los spotkał innych porywaczy, których skazano na śmierć<sup>32</sup>.

---

28 Zienkowska, o.c., s. 201.

29 *Opisanie zasadzek...*, s. 185. Król przekonał Kuźmę, że jego przysięga (wobec dowódców konfederacji) jest niegodziwa i przez to nie może obowiązywać. Kuźma „uspokojony tą mową królewską, rzekł: »Ale jeśli ja W. K. Mość zaprowadzę do Warszawy, to mię wezmą i będzie już po mnie«. Król Jmć upewnił go, aby się tego bynajmniej nie lękał; ale widząc, że on w tym jeszcze miał wątpliwości, rzekł do niego: »Jeżeli nie wierzysz mojej obietnicy, więc uchodź i ratuj siebie, póki masz czas. Pikiety moskiewskie są po lewej ręce, udaj się na prawą, abys je minął. Jeśli mię spotkają, upewniam, że im pokażę inną cale drogę, nie tą, którą ty pójdziesz«. Słodkością tych słów i tak wielką dobrocią króla Jmci przeniknięty ów człowiek, rzucił się zaraz do nóg królewskich, ucałował je, przeprosił i wieczną mu wierność poprzysiągł. Pocięszył go król Jmć i dał swoje królewskie słowo, że mu się nic złego nie stanie”.

30 *Ibidem* s. 186.

31 Jursz-Salvadori, o.c., s. 46–47.

32 *Ibidem*. Zaskakujący był przebieg „pokazowego” procesu porywaczy i zróżnicowanie kary za te same winy. Kuźma (co miało wynikać z obietnicy króla) podczas procesu nie był torturowany, ponoć korzystał z komfortowo urządzonej celi. Inni porywacze – Walenty Łukawski i Józef

---

Dramatyczne wydarzenie wzburzyło opnie społeczną polską i międzynarodową, okryło niesławą konfederację barską. Powrót króla na zamek potraktowano jako szczególny znak Bożej Opatrzności<sup>33</sup>. Wydarzenia z 3 i 4 XI 1771 były szeroko komentowane w prasie polskiej i zagranicznej<sup>34</sup>. Historia porwania i „cudownego” uratowania króla stała się wdzięcznym tematem dla rytowników, ukazujących scenę porwania, jako afirmację Stanisława Augusta – uosobienia wszelkich cnót i „oświeconego”, wspaniałomyślnego władcy; Bożego pomazańca, który przebacza nawet najgorszym zbrodniarzom, skruszonym w obliczu jego majestatu<sup>35</sup>. Ryciny przedstawiające porwanie króla z pewnością stały się inspiracją dla Józefa Wahla.

Sztychy te można podzielić na kilka grup. Pierwsza z nich to ryciny ilustrujące sam atak konfederatów na królewską karocę, rozwijające niekiedy narrację kontynuacyjną, gdyż na dalszym planie pojawiają się kolejne epizody owych wydarzeń. Najlepszą pod względem artystycznym ilustracją jest akwaforta Johanna Andreasa Benjamina Nothangela Starszego z Frankfurtu. Konfederaci, wyłaniając się z zasadzki, otoczyli królewską karocę i zmusili Poniatowskiego do opuszczenia pojazdu. Postacie wyłaniające się z mroku nocy oświetla pochodnia trzymana przez stojącego za powozem bezradnego lokaja. Rytownik przedstawił także ranionego śmiertelnie, osuwającego się na bruk hajduka Butzaua<sup>36</sup>. Inne ryciny niekiedy powtarzają ów schemat (np. niemiecka akwaforta sporządzona przez rytownika Jagera<sup>37</sup>), inne zaś są wzbogacone o dodatkowe epizody, czego przykładem jest akwaforta augsburczyka Johanna Martina Willa, na której scenerią dla

---

Cybulski – zostali straceni. Jana Kuźmę wygnano do Italii, gdzie miał on korzystać ze szczególnej łaskawości króla Stanisława Augusta, pobierając pensję roczną w wysokości 300 dukatów (5 400 złp), która pozwalała mu na dostatnie życie. W takiej sytuacji słowo „wygnanie” brzmi groteskowo.

33 Zienkowska, o.c., s. 202. Autorka zauważa, że liczne teksty propagandowe z tego czasu podkreślały swoistą cudowność wydarzenia, z którego porwany i niemalże zamordowany król uszedł cało: „Oto naprzeciw konfederatów walczących ze szkaplerzami na piersiach i krzyżami w dłoniach stanąć musiał monarcha, którego Bóg ochronił przed zamachem królobójczym”.

34 Jursz-Salvadori, o.c., s. 46; Zienkowska, o.c., s. 202.

35 H. Widacka, *Splendor i Niesława. Stanisław August Poniatowski w grafice XVIII wieku ze zbiorów polskich*, Warszawa 2008, s. 242–275. W zbiorach polskich są zachowane pojedyncze ryciny lub ich serie wydawane m.in. we Frankfurcie, Augsburgu i Brunzswiku, a także wyjątkowej urody ryciny weneckiej (rytownik Giacomo Zatta według rysunku Pietra Antonio Novellego). Ryciny te powstały po roku 1771, natomiast najpóźniejsze tego rodzaju materiały ikonograficzne z epoki pochodzą z l. 1789–1790 – są to ryciny według rysunku Daniela Mikołaja Chodowieckiego.

36 *Ibidem*, s. 242–243.

37 *Ibidem*, s. 244–245.

---

niewielkich grup postaci jest schematycznie przedstawiona zabudowa Warszawy oraz podmiejski las z młynem, w którym król znalazł ostatecznie schronienie. Na pierwszym planie artysta ukazał dynamiczną scenę wyciągnięcia Poniatowskiego z karocy. Kolejne epizody są rozmieszczone na dalszych planach. Można tu zauważyć próbę zastrzelenia i rozsiekania króla, Poniatowskiego rozmawiającego z Kuźmą w lesie, a następnie ich obu podążających do młyna oraz królewską gwardię zapewne z generałem de Coccey na czele<sup>38</sup>.

Inną grupą są profilowe portrety Stanisława Augusta ujęte w medalion i wzbogacone o przedstawienie zatrzymania karocy na ul. Miodowej lub prośby skruszonego Kuźmy o królewskie przebaczenie. Scena rozmowy Poniatowskiego z porywaczem, prawie identyczna na owych rycinach, przedstawia siedzącego na ziemi króla [il. 3]. Zgodnie z relacjami pisany jest on w jednym bucie, podarowanym przez konfederatów, ponieważ wcześniej stracił on trzewik podczas próby przedarcia się przez okopy wokół Warszawy. Przed monarchą klęczy Kuźma, a Poniatowski podnosi prawą rękę w geście przebaczenia. Tego rodzaju rycina portretowa, autorstwa Franza Nikolausa Rolffsa<sup>39</sup> [il. 4], została wzbogacona o znajdujący się bezpośrednio ponad wizerunkiem władcy trójkąt, symbol Bożej Opatrzności. Znak ten miał komunikować każdemu, że król jest Bożym pomazańcem (nawet w „oświeconych” czasach), którego Opatrzność uchroniła przed śmiercią.

Interesującym materiałem ikonograficznym, który mógł zainspirować Wahla do namalowania sceny z królem Poniatowskim i jego porywaczem na obrazie z kościoła powązkowskiego, mogły być cykle graficzne dokładnie ukazujące poszczególne sceny zamachu na Stanisława Augusta. Jeden z nich, autorstwa Jakoba Andreasa Friedricha Młodszeo, wydany w 1772 roku, ukazuje serię epizodów opatrzonych komentarzem w języku niemieckim<sup>40</sup> [il. 5]. Jedna z kart przedstawia u góry skruszonego Jana Kuźmę klękającego przed królem – postać konfederata, dynamicznie rozkładającego ręce i proszącego o łaskę, kontrastuje wyraźnie z elegancką postawą Poniatowskiego, który nieznacznie tylko uniósł prawą rękę na znak przebaczenia – u dołu natomiast jest widoczna scena w domu młynarza, kiedy to jego mieszkańcy dowiadują się, iż rannym w głowę, ubranym na modę francuską mężczyzną jest sam król. Na uwagę zasługuje też rycina ukazująca portret króla w otoczeniu pięciu epizodów z jego porwania. Miedzioryt ten, wzbogacony dzięki akwaforcie

---

38 *Ibidem*, s. 250–251.

39 *Ibidem*, s. 256–259.

40 *Ibidem*, s. 268–269.

---

o subtelniejsze efekty światłocieniowe, powstał w brunszwickiej pracowni Antona Augusta Becka<sup>41</sup>. Najistotniejsza dla niniejszych rozważań scena skruchy Kuźmy rozgrywa się pod drzewem. Porywacz klęczy przed władcą, a Poniatowski gestem ręki wskazuje na widoczny w tle młyn.

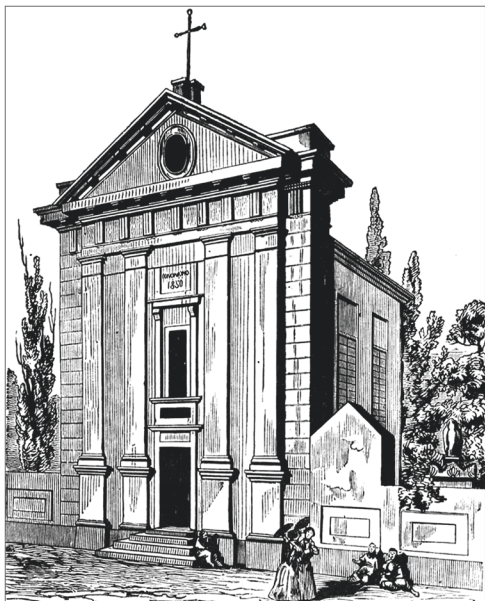
Zaprezentowana pokrótce twórczość graficzna z epoki z pewnością pozwoliła malarzowi na jak najtrafniejszy doboru elementów kompozycji, detali kostiumologicznych, a zapewne także ekspresyjnych gestów. Wahl podszedł jednak do malowania tematu historycznego podobnie jak jego mistrz Bacciarelli, który malując sceny z dziejów Polski do Sali Rycerskiej warszawskiego Zamku królewskiego nie powielał schematów z licznych rycin, ale na ich podstawie zbudował własne „narracje”, podporządkowane wymogom retorycznej wyrazistości<sup>42</sup>. Dzięki temu obraz powązkowski stał się uwieńczeniem artystycznej akcji propagandowej, mającej w jak najlepszym świetle przedstawić sylwetkę króla Stanisława Augusta, a pogrążyć jego oponentów. Przypominanie na obrazie przedstawiającym Karola Boromeusza tragicznych wydarzeń, rozgrywających się w wigilię jego wspomnienia, miało zapewne ugruntować w widzach przekonanie, że nieszczęsne rządy Poniatowskiego są wspierane przez Bożą Opatrzność i mimo dramatycznej sytuacji kraju mogą przynieść ocalenie i odnowę Rzeczypospolitej. Święty, któremu przypisywano ocalenie Mediolanu w trakcie straszliwej epidemii dżumy, jawił się jako jedna z ostatnich nadziei dla upadającego polsko-litewskiego państwa.

---

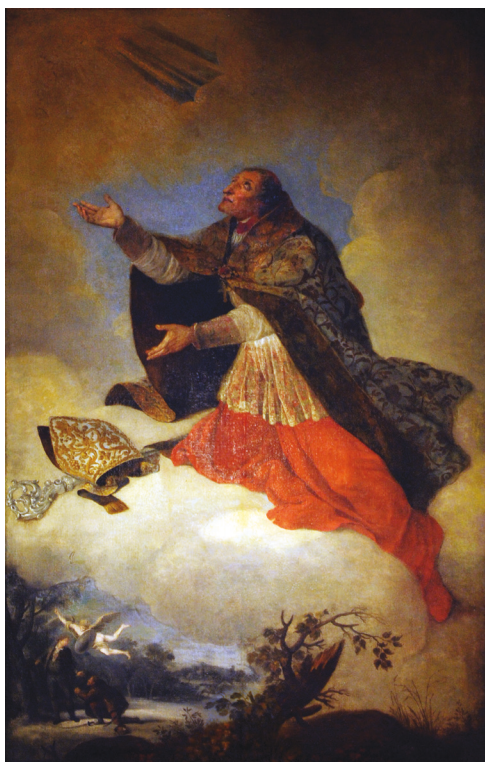
41 *Ibidem*, s. 248–249. Rycina przedstawia następujące epizody: Atak spiskowców na królewską karete w nocy, Spiskowcy z uprowadzonym monarchą pędzą konno przez pola, Jan Kuźma błaga króla o wybaczenie, Ranny król w izbie młynarza, Stanisław August odbiera na zamku gratulacje od witających go dworzan.

42 M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 47–49.

---

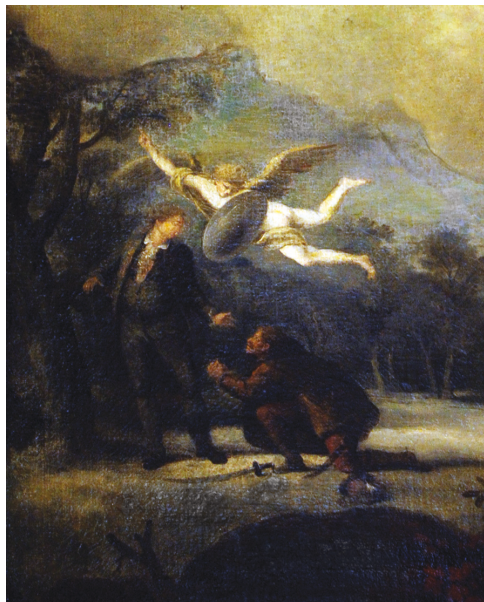


1. Kościół św. Karola Boromeusza na Powązkach, rycina M. Starkmana [w:] J. Bartoszewicz, Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym, Warszawa 1855



2. J. Wahl, Obraz Św. Karol Boromeusz, ok. 1790, Warszawa, kościół na Powązkach, fot. M. Hankus 2013

3. J. Wahl, Obraz Św. Karol Boromeusz, ok. 1790, Warszawa, kościół na Powązkach, fragment, fot. M. Hankus 2013







4. Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, rycina J.E. Nilsona



5. Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, rycina F.N. Rolfsena

6. Sceny zamachu na Stanisława Augusta Poniatowskiego, ryciny J.A. Friedricha



# Kościół św. Karola Boromeusza na ulicy Chłodnej w Warszawie

Piotr Krasny, Michał Kurzej

Okoliczności fundacji i dzieje budowy kościoła św. Karola Boromeusza na ul. Chłodnej w Warszawie [il. 1] są dobrze znane, przede wszystkim dzięki relacjom prasowym z epoki<sup>1</sup>. Zawarte w nich informacje powtarzano w licznych późniejszych opisach tego gmachu<sup>2</sup>. Krótką monografię świątyni opracował Andrzej Majdowski, który zebrał dotyczącą jej literaturę, opisał dzieje wznoszenia budowli oraz jej późniejsze losy, a także podjął próbę przeanalizowania jej form architektonicznych<sup>3</sup>. Badacz ten nie zainteresował się bliżej znaczeniem kościoła w propagowaniu kultu św. Karola na ziemiach polskich, choć wagę tego zagadnienia zasugerowała już przed II wojną światową Krystyna Sinko<sup>4</sup>. Celem tego artykułu jest więc przede wszystkim omówienie owej kwestii, która wydaje się istotna dla właściwej interpretacji form architektonicznych warszawskiej świątyni.

Inicjatywa budowy nowego kościoła w Warszawie, „poddana przez jedną z dostojnych osób”, wyszła w r. 1841 lub nieco wcześniej z kręgów rządowych, a następnie „znalazła przystęp w sercu Klementyny z Sanguszków Małachowskiej” [il. 2], która „zgłosiła się do tego rządu, chęcią mienia udziału w tem przedsięwzięciu, przez

---

1 „Czas”, 50, 1841 (dalej cytowany jako „Czas”), s. 2; „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 1, 1841 (dalej cytowany jako „Pamiętnik”), s. 284; „Alleluja. Rocznik Religijny”, 1842 (dalej cytowany jako „Alleluja”), s. 336–338. „Kurier Warszawski” (dalej cytowany jako „Kurier” z podaniem numeru), 4 XI 1849 (nr 291), s. 1539–1543, 5 XI 1849 (nr 292), s. 1547–1548, 8 XI 1849 (nr 295), s. 1559–1562; „Gazeta Warszawska”, 6 XI 1849, nr 294 (dalej cytowana jako „Gazeta”), s. 1–2.

2 Np. J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 345–352; „Kronika Rodzinna”, 3 XI 1899, nr 22, s. 705–708.

3 A. Majdowski, *Importy włoskie w architekturze dziewiętnastowiecznych kościołów Warszawy*, „Nasza Przyszłość”, 79, 1993, s. 25–257; idem, *Kościół p.w. św. Karola Boromeusza w parafii św. Andrzeja*, Warszawa 1994.

4 K. Sinko, *Kolebka kultu św. Karola Boromeusza w Niepołomicach i jego cudowny obraz*, „Kurier Literacko-Naukowy”, nr 44, 1935, s. 2–3.

---

ofiarowanie kwoty złotych polskich 200 000, upraszając między innymi o to, iżby kościół pomieniony poświęcony był w imię świętego Karola Boromeusza<sup>5</sup>. Nawet w okresie represji popowstaniowych uzyskanie zgody na budowę kościoła nie było specjalnie trudne, a największą przeszkodę w jego wzniesieniu stanowił przeważnie brak środków. W miastach rządowych skarb państwa pełnił jednak funkcję kolatora i partycypował w kosztach inwestycji sakralnych na mocy ustawy<sup>6</sup>.

Początkowo planowano przeznaczyć nową świątynię dla parafii wolskiej, której wierni zbierali się w domu prywatnym<sup>7</sup>. Tamtejszy kościół parafialny św. Wawrzyńca został włączony w system fortyfikacji miasta już w czasie insurekcji kościuszkowskiej. Został on zrujnowany we wrześniu 1831 r., kiedy to utworzona przy nim Reduta Wolska przyjęła główny atak wojsk rosyjskich na Warszawę. Świątynię wkrótce odbudowano z przeznaczeniem na cerkiew, będącą pomnikiem rosyjskiego zwycięstwa<sup>8</sup>. Budowa kościoła św. Karola Boromeusza miała więc być zadośćuczynieniem za tę konfiskatę<sup>9</sup>. Już po rozpoczęciu budowy zmieniono pierwotne postanowienie i zdecydowano o przekazaniu powstającego kościoła parafii św. Andrzeja<sup>10</sup>. Parafia ta została utworzona w r. 1774, po skasowaniu zakonu jezuitów, i mieściła się początkowo w ich kościele przy ul. Senatorskiej. Wtedy też zmieniono jego wezwanie ze św. Krzyża na św. Andrzeja, żeby odróżnić nowo powstałą placówkę od starszej parafii świętokrzyskiej. Niewielka świątynia szybko okazała się za mała dla nowej funkcji, dlatego nabożeństwa parafialne przeniesiono do pobliskiego kościoła Reformatów, a w r. 1817 zabudowania pojezuickie przekazano kanoniczkom warszawskim<sup>11</sup>.

Miejsce pod budowę kościoła zostało wskazane przez władze świeckie. „Rząd wybrał szeroki plac pode Lwem na ulicy Chłodnej, który chciał przyozdobić tak, że wjeżdżającego do miasta z tej strony na samym początku witać miała i błogosławić

---

5 „Pamiętnik”, s. 284. „Kurier”, nr 291, s. 1539.

6 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 8.

7 Bartoszewicz, o.c., s. 345.

8 P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991, s. 69–73

9 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 8.

10 Bartoszewicz, o.c., s. 351. Autor ten zauważył, iż „dotąd jeszcze (tj. do r. 1855) kanoniczne stosunki te księży parafialnych z kościołem nie są ustalone. Same tytuły przeciwą się: wikariusze ś-go Jędrzeja służą w kościele parafialnym ś-go Karola”. Błędnie przypuszczał też, że „z czasem urządzią się te rzeczy i zniknie w kronice Warszawy parafija ś-go Jędrzeja, żeby ustąpić miejsca nie innej owczarni, ale innemu nazwisku jednej i teje samej rzeczy, to jest parafii ś-go Karola”.

11 Bartoszewicz, o.c., s. 277–284.

---

świętynia Boża”<sup>12</sup>. Niestety nie są znane okoliczności podjęcia decyzji o realizacji projektów wykonanych przez Henryka Marconiego i przechowywanych obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych<sup>13</sup>. Alternatywne koncepcje przedstawili Alfons Kropiwnicki i Adam Idźkowski, co pozwala przypuszczać, że budowę poprzedził konkurs architektoniczny<sup>14</sup>.

Uroczystość położenia kamienia węgielnego odbyła się 19 VIII 1841<sup>15</sup>. Do jego zamurowania użyto 20 ciosów kamiennych z nazwiskami znamienitych osób. Pierwszy z nich położył namiestnik Iwan Paskiewicz, co stanowiło nawiązanie do tradycji zapoczątkowanej przez Józefa Zajączka przy rozpoczęciu budowy kościoła św. Aleksandra. Kamień z nazwiskiem nieżyjącej już wtedy Klementyny Małachowskiej wmurował jej krewny Henryk Łubieński, wiceprezes Banku Polskiego<sup>16</sup>. W uroczystości wziął również udział jego brat, ks. Tadeusz Łubieński<sup>17</sup> i biskup Tomasz Chmielewski, sufragan i administrator archidiecezji warszawskiej<sup>18</sup>. Tomasz Łubieński został przewodniczącym komitetu budowy, w skład którego weszli architekci – Henryk Marconi i Alfons Kropiwnicki, Aleksander Lühe („budowniczy przeznaczony do miejscowego nadzoru robót”) oraz urzędnik izby obrachunkowej Aleksander Czarnecki i sędzia pokoju Paweł Jaworski<sup>19</sup>.

Początkowo koszt budowy kościoła szacowano na 350 000 zł, a kwota 150 000 zł, konieczna jeszcze do pozyskania po przekazaniu ofiary przez Małachowską, została

---

12 Bartoszewicz, o.c., s. 347. Nazwa „plac Pod Lwem” miała pochodzić od wizerunku lwa umieszczonego na jednej z kamienic (zob. Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 5, 6 i przyp. 2).

13 *Katalog rysunków architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w archiwum głównym akt dawnych w Warszawie*, oprac. T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, Warszawa 1977, s. 69; Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, il. 5–8

14 M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864–1898*, Warszawa 1972, s. 18, 22, 23; Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 16. Tam reprodukcje projektów Idźkowskiego.

15 „Kurier”, nr 291, s. 1539.

16 Henryk Łubieński w r. 1838 kupił Lubartów od Małachowskiej. W l. 1832–1842 był wiceprezesem Banku Polskiego, w którego fabrykach wykonano żeliwne elementy kościoła św. Karola. W r. 1842 został aresztowany za korzystanie z pieniędzy tej instytucji do celów prywatnych. (zob. R. Kołodziejczyk, *Łubieński Henryk [w:] Polski słownik biograficzny*, t. 18, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 481–483.

17 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 12, 13. Na temat Tadeusza Łubieńskiego zob. M. Żywczyński, *Łubieński Tadeusz [w:] Polski słownik biograficzny...*, s. 501–502.

18 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 7, 12. Parafia św. Andrzeja od r. 1839 należała do uposażenia sufraganów warszawskich.

19 „Kurier”, nr 291, s. 1539.

---

wyasygnowana z funduszy skarbowych<sup>20</sup>. Zasadnicze prace budowlane musiały być ukończone już w r. 1843, kiedy to przystąpiono do robót tynkarskich i dekarских. Kolejną dotację rządową, w wysokości 117 738 zł i 9 gr przekazano w październiku 1847 r. Bardzo liczne drobniejsze ofiary były też składane przez osoby prywatne<sup>21</sup>.

W wyposażanie nowego kościoła zaangażowała się znaczna część elit Królestwa Polskiego, kierująca zlecenia przede wszystkim do najbardziej cenionych „krajowych” artystów i rzemieślników oraz twórców zagranicznych, szczególnie cenionych w Warszawie, co wzmagało z pewnością prestiżowy charakter „fabryki” na ul. Chłodnej. Dekoracja malarska prezbiterium została ufundowana przez Augusta i Aleksandrę Potockich. Składały się na nią fresk w konsze apsydy, przedstawiający Tróję Świętą, wykonany przez Chiariniego<sup>22</sup>, oraz malowidła *chiaroscuro* na ścianach bocznych, przedstawiające symbole ewangelistów oraz oznaki godności kościelnych, wykonane przez Serafina Leatiego i Edmunda Sitkowskiego. Ci sami malarze byli autorami malowideł w kaplicy bocznej i łoży nad zakrystią, sfinansowanych przez Andrzeja Zamoyskiego i jego żonę Różę z Potockich, a za darmo pomalowali sufit w zakrystii. Potoccy ofiarowali również ołtarz główny, wykonany z marmuru kararyjskiego. Była to nastawa w typie edikuli, ozdobiona umieszczonym w przyczołku herbem patrona świątyni, herbami fundatorów na postumentach kolumn i flankowana figurami Św. Marka i Św. Jana. Obraz przeznaczony do ołtarza zamówiła w Mediolanie Róża z Potockich Branicka<sup>23</sup>. Płótno nie dotarło jednak do Warszawy przed konsekracją, dlatego w ołtarzu umieszczono tymczasowo kopię obrazu Correggia *Narodzenie Pańskie* z galerii Drezdeńskiej, sprowadzoną z Wiskitek<sup>24</sup>. W ołtarzu kaplicy bocznej

---

20 „Pamiętnik”, s. 284. Julian Bartoszewicz przypuszczał, że Małachowska chciała pokryć całe koszty budowy kościoła, a przekazana przez nią suma okazała się niewystarczająca dopiero gdy zdecydowano, że świątynia ma służyć dużej parafii św. Andrzeja, obejmującej gęsto zaludnioną część śródmieścia, a nie znacznie mniejszej parafii wolskiej (por. Bartoszewicz, o.c., s. 347–348).

21 „Kurier”, nr 291, s. 1539, 1542; Bartoszewicz, o.c., s. 348.

22 „Kurier”, nr 291, s. 1540. Chodzi zapewne o Michele Chiariniego (1805–1880), który za pośrednictwem Henryka Marconiego został zaangażowany do ozdobienia dla Augusta Potockiego kilku wnętrz w Wilanowie (B. Majewska-Maszkowska, *Chiarini Michele [w:] Słownik artystów polskich*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 316–317).

23 „Kurier”, nr 291, s. 1540, 1541.

24 *Ibidem*, s. 1541. Na terenie parafii w Wiskitkach znajduje się pałac w Guzowie, główna siedziba Łubieńskich. Tadeusz Łubieński był proboszczem w Wiskitkach i „ozdobił [tamtejszy] kościół dwiema wieżami i kosztownymi aparatami” (L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. 3, Kraków 1852, s. 314), można więc przypuszczać, że to on sprowadził do kościoła na Chłodnej kopię obrazu Correggia. Dzieło, umieszczone tymczasowo w tej świątyni, znajduje się w niej do dzisiaj.



umieszczono obraz ofiarowany przez Henryka Marconiego, namalowany w r. 1844 przez „malarza Rubjego”. Płótno przedstawiało „N. Pannę z Dzieciątkiem Jezus, unoszącą się w obłokach i otoczoną Aniołami” ze św. Stanisławem biskupem i św. Wawrzyńcem. Według „Kuriera Warszawskiego” „każda z tych figur mogłaby oddzielnie stanowić obraz ozdabiający najwspanialsze galerie”. Obraz ten był wcześniej pokazywany na wystawie światowej w Paryżu, gdzie uzyskał ogólny poklask<sup>25</sup>. Płótna do ołtarzy naw bocznych, wykonanych z czarnego stiuku, zostały ofiarowane przez ich autorów. Wizerunek Św. Wawrzyńca (w nawie pd.) podarował Aleksander Zieliński, a przedstawienie Komunii św. Stanisława Kostki (w nawie pn.) – Józef Głowacki<sup>26</sup>. Ołtarz w krypcie pod prezbiterium, sporządzony z czarnego i zielonego marmuru, był darem hr. Łubieńskiego<sup>27</sup>, a zawieszony przed nim żyrandol ofiarowała Aleksandra Zajączkowa. Figury ustawione przed wejściem do kościoła zostały ufundowane przez Seweryna Uruskiego i jego żonę Emerancję z Tyzenhauzów, ambonę podarował Salwian Jakubowski, a krzyże wieńczące wieże i przyczołki przekazał Stanisław Cybulski. Wieżowy zegar był darem Pawła Jakubowskiego, oświetlające go latarnie – Karola Mintera, dzwony ofiarował Hoecke, a prace zegarmistrzowskie bezpłatnie wykonał Krzeczkowski. Drzwi, okucia i zamki zostały podarowane kościołowi przez majstrów stolarskich i ślusarskich, a szkło okienne ofiarowali szklarze i właściciele hut. Drobniejszymi ofiarami do powstania świątyni przyczynili się też kamieniarze, cieśle, kowale i dostawcy materiałów budowlanych<sup>28</sup>.

Zasadniczą część dekoracji rzeźbiarskiej wykonali Ludwik Kaufman i Paweł Maliński. Pierwszy z nich był autorem płaskorzeźby Św. Karol Boromeusz udzielający Komunii podczas zarazy w Mediolanie w przyczołku fasady, figur Św. Piotra i Św. Pawła na

---

25 „Kurier”, nr 291, s. 1541. Twórcę tego obrazu można zidentyfikować jako Luigiego Rubia (1797–1882) absolwenta i członka rzymskiej Accademia di San Luca, który od r. 1831 wystawiał na Salonach w Paryżu i pracował dla króla Ludwika Filipa, dekorując wnętrza w Wersalu (zob. zwłaszcza E. Bénédit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 7, Paris 1966, s. 415). W r. 1827 malarz ten przebywał w Warszawie, gdzie cieszył się dużym uznaniem. W tym czasie, jak i później, pracował m.in. dla Zamoyskich i Czartoryskich (zob. S. Kozakiewicz, Ignacy Gierdziejewski, Wrocław 1958, s. 57; Katalog zbiorów Ludwika Gocla. Powstanie listopadowe i wielka emigracja, t. 2: Obrazy olejne, rysunki, akwarele, grafika, opr. I. Tessaró-Kosimowa, Warszawa 1987, s. 59). Przez wiele lat utrzymywał kontakty z Antoniem Corazzim, który zaprojektował dla niego willę w Rzymie (M. Bencivenni, Corazzi, Antonio (Giuseppe Antonio) [w:] *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 28, Roma 1983, edycja internetowa).

26 „Kurier”, nr 291, s. 1542.

27 *Ibidem*, s. 1541. Zapewne chodzi o Henryka Łubieńskiego.

28 *Ibidem*, s. 1540–1542.

---

fasadzie, posągów Św. Ambrożego i Św. Augustyna ustawionych przed wejściem, a także ołtarza głównego, chrzcielnicy i kropielnic z marmuru kararyjskiego. Drugi wykonał płaskorzeźby w przyczółkach pseudotranseptu (niezachowane), przedstawiające *Kazanie św. Karola* (od północy) i *Św. Karola rozdającego jałmużnę* (od południa), posągi Św. Hieronima i Św. Grzegorza przed fasadą oraz figury Św. Stanisława i Bł. Bronisławy ustawione w niszach na elewacjach bocznych. Pozostałe nisze miały być stopniowo wypełniane figurami, „otwierając jeszcze pole dobroczynnym osobom do nowych ofiar”. Płaskorzeźby przedstawiające klęczących aniołów na fasadzie i elewacjach pseudotranseptu odkuł Konstanty Hegel, ołtarz w kaplicy wykonał Jan Linder, a pozłocił Franciszek Dobrowolski. Linder był też autorem modelu ambony, odlanej z żeliwa w dobrach Chlewiska. Konfesjonały wykonał Mikołaj Jaroszyński, stalle i ławki – stolarz Szancenbach, a autorem balustrady oddzielającej prezbiterium od nawy był Karol Minter. Dekorację sztukatorską, na którą składały się przede wszystkim rozety zdobiące kasetonowe stropy, wykonał brat architekta – Ferrante Marconi. Liczne elementy żeliwne, wśród których były kolumny we wnętrzu, figury serafinów, ogrodzenie, a także stopnie i posadzka portyku, zostały wykonane w fabryce Banku Polskiego<sup>29</sup>.

3 XI 1849 w uroczystej procesji przeniesiono relikwie św. Karola z kościoła Reformatorów do nowo zbudowanej świątyni. Następnego dnia odbyła się konsekracja, której dokonał Tadeusz Łubieński (w r. 1844 wyświęconego na sufragana diecezji kujawsko-kaliskiej<sup>30</sup>) w obecności biskupa Antoniego Melchiora Fijałkowskiego administratora diecezji warszawskiej, biskupa Walentego Macieja Tomaszewskiego ordynariusza kujawsko-kaliskiego, oraz licznego duchowieństwa. Relikwie złożono w mensie ołtarza głównego, a klucze do kościoła przekazano ks. Marcinowi Zarzeckiemu, administratorowi parafii św. Andrzeja. W uroczystości konsekracyjnej wziął udział namiestnik Iwan Paskiewicz, który podarował kościołowi niektóre sprzęty liturgiczne. W jej trakcie wykonano mszę a-moll (op. 81), skomponowaną na tę okazję przez Józefa Elsnera już w r. 1843<sup>31</sup>.

Pierwsze „lekkie naprawy około kościoła” przeprowadzono w r. 1854. Ich koszt w wysokości 6000 zł został pokryty z pieniędzy rządowych<sup>32</sup>. Z ofiar wiernych finansowano natomiast wykonywanie kolejnych rzeźb ustawianych w niszach

---

29 *Ibidem*, s. 1539–1542.

30 Żywczyński, Łubieński Tadeusz..., s. 501.

31 „Kurier”, nr 291, s. 1542, 1543; „Kurier”, nr 292, s. 1547; J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 40; A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 272.

32 Bartoszewicz, o.c., s. 352.

---

elewacji bocznych. W r. 1851 Paweł Maliński wykonał figury Św. Jadwigi, Bł. Salomei, Św. Kingi i Św. Stanisława Kostki, a w r. 1857 dodano figurę Św. Kazimierza autorstwa Józefa Mentzla. Przed dziesiątą rocznicą konsekracji wypełniono już wszystkie nisze po stronie płn., dodając wizerunki Św. Jana Kantego i Św. Józefa Oblubieńca wykonane przez Tadeusza Czajkowskiego. Rzeźby Św. Jacka, Bł. Czesława, Św. Szymona z Lipnicy, Św. Jana Kapistrana, Św. Jana z Dukli, Św. Rocha, Św. Barbary, Bł. Władysława z Gielniowa i Bł. Wincentego Kadłubka zakupił proboszcz, ks. Teofil Godecki w r. 1883. W r. 1887 przeprowadzono gruntowny remont kościoła, podczas którego przemalowano fresk w apsydzie, wymieniono tynki zewnętrzne oraz zdjęto stiukowe rozety z kasetonów stropu, zastępując je cynkowymi, ażurowymi, za którymi schowano otwory kanałów wentylacyjnych. Wykonano też dwa nowe ołtarze zaprojektowane przez Władysława Marconiego, syna Henryka, które umieszczono w nawach bocznych. W r. 1890 przed kościołem ustawiono figurę *Matki Boskiej*, a w r. 1893 wypełniono ostatnią niszę, ustawiając w niej posąg Św. Floriana<sup>33</sup>. Kościół przetrwał bez większych zniszczeń zarówno walki o Warszawę we wrześniu 1939 r., jak i powstanie<sup>34</sup>, ale po jego zakończeniu wsch. część budowli została przez Niemców wysadzona w powietrze<sup>35</sup>. Po wojnie kościół został odbudowany<sup>36</sup>, nie odtworzono jednak elementów pierwotnego wystroju [il. 3].

W opisie kościoła, zamieszczonym w r. 1849 w „Kurierze Warszawskim”, zwrócono uwagę na znaczny rozmiar budowli, przewidzianej na pomieszczenie 1500 osób, a także na jej krzyżowy rzut, utworzony przez korpus nawowy, prezbiterium i przylegające do niego aneksy, mieszczące kaplicę oraz zakrystię [il. 4]. Opis przynosi też liczne informacje na temat pierwotnego wyglądu wsch. części budowli. Pod prezbiterium (wyniesionym znacznie nad poziom nawy) znajdowała się „kaplica dolna, sklepiona, malowana w kształcie grotty”<sup>37</sup>, przez Juliana Bartoszewicza określona jako „kaplica żałobna czyli grobowa”<sup>38</sup>, dostępna schodami z zakrystii, podobnie jak znajdująca się nad zakrystią „górną loża”. W kaplicy bocznej umieszczono epitafium założycielki, z portretem namalowanym przez hrabinę de Lernay,

---

33 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 19, 20, 24, 25.

34 Po wzięciu do niewoli dowódcy Armii Krajowej Tadeusza Bora-Komorowskiego i jego sztabu Niemcy przed wyprowadzeniem z Warszawy przetrzymywali go nocą z 2 na 3 x 1944 w kościele na Chłodnej (B. Komorowski, *Armia podziemna*, Warszawa 2009, s. 459).

35 Majdowski, *Importy włoskie...*, s. 277.

36 W. Grabski, *Kościół warszawskie w odbudowie*, Warszawa 1956, s. 26, 27.

37 „Kurier”, nr 291, s. 1540, 1541.

38 Bartoszewicz, o.c., s. 347.

---

przedstawiającym zmarłą klęczącą przed wizerunkiem Zbawiciela. Na pomniku widniały też herby Pogoń i Nałęcz oraz napis „KLEMENTYNA Z XIĄŻĄT SANGUSZKÓW | HRABINA MAŁACHOWSKA | PIERWSZA Z ZAŁOŻYCIELI | TEJ ŚWIĄTYNI, | PROSI O ZDROWAŚ MARJA” [il. 2]. Innych budowniczych kościoła upamiętniała inskrypcja nad wejściem do zakrystii: „Laus Divina Nobis semper fuit unica cura | Post obitum sit Laus Divina Nobis unica merces. | Aediles”<sup>39</sup>.

Dziennikarz „Gazety Warszawskiej” podkreślał, że „nowa świątynia przemawia do nas nowym językiem. To nas w niej najwięcej uderza, że w niej wszystko inaczej jak gdzie indziej. Świeża, czysta, podnosi myśl naszą do Boga, pieszcząc oko skromnością swego wejrzenia. Z rutyną zrywa, nie daje się krępować więzami i wymaganiami starego smaku; dla opowiadania słowa Bożego nie przyczepia kazalnicy do muru, ale zuchwała w nowości i postępie, ustawia ją prawie na środku Kościoła. Odpycha naśladowanie, przybiera sobie charakter własny, wydatny nie natłoczeniem niesymetrycznym szczegółów i ozdób zbytecznych, ale prostotą wdzięczną form i wymiarów harmonią godność swą i świętość wyrażać chce i wyraża”<sup>40</sup>.

Mimo pewnej egzaltacji i mocno nieprecyzyjnej terminologii architektonicznej owe opinie wydają się bardzo trafne. Marconi osiągnął bowiem efekt znacznej spójności form architektonicznych poprzez wypełnienie wnętrza kościoła okazałymi korynckimi kolumnami, które niejako otaczają nawę główną, wspierając arkady otwierające się do naw bocznych oraz dźwigając arkadę tęczową [il. 5] i emporę chóru muzycznego [il. 6]. Ważną rolę w zmonumentalizowaniu i ujednoczeniu tej przestrzeni odgrywa też nakrywający ją strop kasetonowy.

W równie konsekwentny i homogeniczny sposób skonstruowano bryłę budowli [il. 7, 8], zestawiając ją z prostych form geometrycznych, zintegrowanych jednolitą artykulacją, nawiązującą do podziałów wnętrza poprzez zastosowanie pilastrów korynckich, wspierających archiwolty na elewacjach bocznych, i kolumn w tym samym porządku, dźwigających arkady w portyku fasady. W elewację frontową kościoła – tak jak w fasady najokazalszych nowożytnych świątyń warszawskich<sup>41</sup> – wkomponowano dwie wieże, ale nadano im delikatne, wysmuklone formy i cofnięto je w stosunku do ścian obwodowych, aby nie zaburzać porządku kompozycyjnego

---

39 „Kurier”, nr 291, s. 1540.

40 „Gazeta”, s. 1.

41 Takie fasady otrzymały kościoły Misjonarzy, Paulinów, Franciszkanów i Pijarów (zob. J.S. Pasierb, *Kościół i klasztor warszawskie [w:] Varsavia sacra. Skarby kościołów Warszawy*, red. A. Przekaziński, Warszawa 1996, s. 29, 31, 34).

---

budowli, opartego na liniach horyzontalnych. Choć dekoracja rzeźbiarska świątyni jest bardzo bogata, wzmacnia ona efekt „nienatłoczenia” i monumentalizmu jej bryły, ponieważ płaskorzeźby i figury są wpisane ściśle w ramy architektoniczne (przycółki ścian szczytowych [il. 9], edikulowe nisze w polach elewacji bocznych) lub ustawione na głównych liniach kompozycyjnych. Należy więc nie tylko zgodzić się z opinią warszawskiego dziennikarza, że kościół św. Karola Boromeusza wyróżniał się „wdzięczną prostotą” i „harmonią”, lecz także spróbować wyjaśnić, dlaczego te przymioty pozwalały mu wyrażać trafnie „godność i świętość”.

W architekturze w. XIX podstawowym „nośnikiem znaczenia” były formy stylistyczne, za pomocą których starano się „wyrazić” jak najprecyzyjniej nie tylko funkcje budowli, ale także przypisany jej indywidualny program treściowy<sup>42</sup>. W prasowych opisach kościoła św. Karola Boromeusza próbowano więc charakteryzować rozwiązania architektoniczne tego gmachu, czyniąc to czasem w sposób dość nieporadny ze względu na brak wiedzy w zakresie historii architektury europejskiej i jej przemian stylistycznych. Zgodnie podkreślano, że formy owej świątyni zostały zapożyczone z wczesnochrześcijańskich bazylik rzymskich, i dopełnione motywami „w guście włoskim architekta Bramantego”. Majdowski skupił wszakże uwagę przede wszystkim na tej drugiej sugestii, stwierdzając, że od kościoła św. Karola „zdaje się brać u nas początek nie tylko neorenesans, ale też program ideowy bliski dojrzałemu historyzmowi”<sup>43</sup>. Z jego opinią zgodził się Krzysztof Stefański, stwierdzając, że przy projektowaniu tej budowli Marconi dokonał zasadniczego zwrotu w kierunku odrodzenia, inicjując proces przejścia od klasycyzmu do form renesansowych w polskim budownictwie sakralnym<sup>44</sup>. Formułując te wnioski, z pewnością trafne w odniesieniu do zewnętrznych form świątyni, obaj badacze umniejszili zdecydowanie rolę inspiracji sztuką chrześcijańskiego antyku w ukształtowaniu wnętrza warszawskiego kościoła. Majdowski orzekł wręcz, że podobieństwo budowli do bazylik wczesnochrześcijańskich, widoczne w ukształtowaniu bryły, rozplanowaniu elewacji i zastosowaniu kasetonowego stropu, nie było do końca zamierzone. Miało ono wynikać m.in. z ograniczonego zaufania do

---

42 Zob. np. K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2002, s. 16, 19; idem, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 8–10; W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 115–134.

43 Majdowski, *Importy włoskie...*, s. 255; idem, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 17, 23, 24

44 Stefański, *Architektura XIX wieku...*, s. 75.

---



wytrzymałości żeliwnych kolumn, co spowodowało ich znaczne zagęszczenie, jak w budowlach starożytnych<sup>45</sup>.

Owa opinia nie znajduje jednak poparcia w jakichkolwiek przekazach źródłowych, a także w wyrazie architektonicznym kościoła. O ile bowiem formy neorenesansowe w elewacjach świątyni są użyte dość oszczędnie i mieszają się z licznymi klasycystycznymi reminiscencjami, o tyle wyraz stylistyczny jej wnętrza jest bardzo jednoznaczny, a nawiązania do architektury wczesnochrześcijańskiej zostały w nim dokonane z iście „archeologiczną” dokładnością. Aranżacja wnętrza monumentalnej bazyliki jest bowiem konsekwentną kontaminacją rozwiązań zaczerpniętych z architektury rzymskich kościołów S. Paolo fuori le Mura (rozdzielenie naw za pomocą kanelowanych korynckich kolumn dźwigających wąskie arkady i osadzenie łuku tęczowego na identycznych podporach) i S. Maria Maggiore (górne partie ścian nawy głównej artykułowane za pomocą pilastrów i przeprute smukłymi arkadowymi oknami, strop z pięcioma szeregami kasetonów). Taką genezę form kościoła wskazano zresztą *expressis verbis* w artykule w czasopiśmie „Alleluja”, ogłoszonym już na początku prac budowlanych<sup>46</sup>.

---

45 Majdowski, *Importy włoskie...*, s. 255–256; *idem*, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 23. Przytoczony w tej wypowiedzi konstrukcyjny argument wydaje się zupełnie nietrafiony. W czasie budowy kościoła na ul. Chłodnej powszechnie znano właściwości fizyczne żeliwa i dysponowano olbrzymim czterdziestoletnim doświadczeniem w konstruowaniu z niego podpór architektonicznych. Wiedzano, że materiał ten jest znacznie bardziej odporny na zgniatanie od kamienia oraz cegły i dlatego w licznych podręcznikach dla architektów zalecano jego wykorzystanie właśnie wtedy, gdy trzeba było pozostawić bardzo duże przestrzenie pomiędzy podporami (G.H. Kohlmaler, B. Von Sartory, *Houses of Glass. A Nineteenth-Century Building Type*, Chicago 1991, s. 99–100). Kolumny w warszawskiej świątyni zostały skonstruowane w sposób, który według Alfreda Gottholda Meyera był najbardziej rozpowszechniony w budownictwie w l. 40. w. XIX. Badacz ten stwierdził, że architekci „stosowali wówczas powszechnie żeliwne kolumny, pragnąc uzyskać bardziej przejrzyste przestrzenie. Na przekór temu zamierzeniu otaczali jednak żeliwnym płaszczem konstrukcyjne rdzenie tych podpór, powiększając znacznie ich obwód, a ponadto dodawali im attyckie bazy i korynckie kapitele, upodabniając je zupełnie do podpór kamiennych”. Meyer zauważył, że takie rozwiązanie wybierano ze względów estetycznych, choć teoretycy architektury ostrzegali, że pogrubione żeliwne kolumny są przesadnie masywne w stosunku do ciężaru, który na nich spoczywa, a zarazem same zbyt mocno obciążają fundamenty (A.G. Meyer, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen 1907, s. 58). Marconi musiał być więc świadomy, że zagęszczając rytm podpór międzynawowych raczej by osłabił, a nie wzmocnił konstrukcję kościoła.

46 „Kościół Ś. Karola Boromeusza buduje się podług planu H. Marconiego. Układ w formie krzyża łacińskiego, na wzór bazylik chrześcijańskich, podobnie jak kościoły St. Paulo, Sta Maria Maggiore w Rzymie, St. Lorenzo we Florencji i inne we Włoszech” („Alleluja”, s. 336).

---

W czasie, gdy powstawał projekt Marconiego, obie te budowle były uważane za najlepiej zachowane, modelowe przykłady świątyń wczesnochrześcijańskich<sup>47</sup>, przede wszystkim za sprawą Johanna Gottfrieda Gutensohna (1792–1851) i Johanna Michaela Knappa (1791–1861), którzy w r. 1822 opublikowali ryciny dokumentujące szczegółowo ich wygląd w pierwszej części albumu [il. 10, 11] prezentującego bazyliki rzymskie jako najważniejsze pomniki sztuki chrześcijańskiej<sup>48</sup>. Ich dzieło, bardzo popularne w Niemczech i we Włoszech, upowszechniło w l. 20. i 30. w. XIX przekonanie, że wierne naśladowanie czy wręcz kopiowanie owych bazylik jest najwłaściwszą drogą do wypracowania autentycznego stylu kościelnego<sup>49</sup>.

Nie sposób zatem przypuszczać, że budowniczowie kościoła na ul. Chłodnej dokonali takiego zabiegu bez świadomości lub z małą świadomością jego „nośności” ideowej. Wznosząc wielki kościół w prestiżowym punkcie stolicy, należało bowiem zaakcentować przede wszystkim chrześcijański charakter tego gmachu, a dopiero później można było zatroszczyć się o zaadoptowanie w nim modnych form neorenesansowych, którym nie przypisywano wówczas wyraźnych sakralnych konotacji, a nawet charakteryzowano je jako „rzekomo religijne”<sup>50</sup>.

Teoretycy architektury sakralnej postulowali również, aby formy architektoniczne kościoła były dostosowane do „charakteru” świętego, któremu jest dedykowana owa budowla<sup>51</sup>. W przypadku świątyni na ul. Chłodnej mogłoby się wydawać, że taką rolę spełniają przede wszystkim elewacje, nawiązujące do renesansu, czyli stylu panującego w architekturze włoskiej za życia Boromeusza i stosowanego w budowlach wznoszonych z jego fundacji<sup>52</sup>. Autorzy najstarszych opisów kościoła osłabiają jednak moc przypuszczenia, kojarząc zastosowane w nim rozwiązania

---

47 A. Reiss, *Rezeption der frühchristlicher Kunst in 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Archäologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, s. 26–28.

48 J.G. Gutensohn, J.M. Knapp, *Denkmale der christlichen Religion*, Rom 1822, tabl. 5, 10.

49 J. Krüger, *Rom und Jerusalem. Kirchenbauverstellung der Hohezollern im 19. Jahrhunderts*, Berlin 1995, s. 37, 138–142; *idem*, *Re Federico Guglielmo di Prussia e i suoi architetti. Prima metà dell'ottocento* [w:] *L'esperinza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, red. J. Garms, Roma 1999, s. 77; Reiss, o.c., s. 26, 33, 108, 113–133, 200.

50 Bałus, o.c., s. 88–94. Warto zauważyć, że w kościele w Wiskitkach, przebudowanym na zlecenie Tadeusza Łubieńskiego według projektu Henryka Marconiego z r. 1833, ukryto nowożytnie formy tej świątyni za fasadą ukształtowaną w guście romantycznego neogotyku (zob. Łętowski, o.c., s. s. 314; *Katalog rysunków...*, s. 119, il. 128).

51 J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w Polsce w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 87.

52 Zob. zwłaszcza J. Ackerman, *Pellegrino Tibaldi, San Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo* [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, red. C. Marcora, Roma 1986, s. 574–586; J. Alexander, *From*

z architekturą włoską wznoszoną w xiv w.<sup>53</sup> lub w czasach Bramantego<sup>54</sup>, a zatem w okresie odległym od dat życia wielkiego arcybiskupa mediolańskiego. W tym kontekście inspirujące może być więc spostrzeżenie Anke Reiss, która stwierdziła, że w xix i na pocz. xx stulecia sporo kościołów dedykowanych św. Karolowi wznoszono w stylu wczesnochrześcijańskim, ale nie wyjaśniła przyczyn tego zjawiska<sup>55</sup>. Wiele wskazuje na to, że właśnie dzieje budowy świątyni na ul. Chłodnej pozwolą dostrzec owe przyczyny, ponieważ zarówno wybór jej wezwania, jak i form stylistycznych były na gruncie warszawskim decyzjami w pewnym sensie niezwykłymi<sup>56</sup>, a zarazem podjętymi ewidentnie w tym samym czasie i w tym samym kręgu osób.

Zadedykowanie nowego warszawskiego kościoła św. Karolowi Boromeuszowi, nie zaś św. Wawrzyńcowi lub św. Andrzejowi, patronującym parafiom, którym kolejno miała służyć ta świątynia, odbiegało od zwyczajów przyjętych w Kościele. Decyzja ta musiała budzić tym większe zdziwienie, że w obszarze pierwszej z owych parafii znajdował się inny kościół pod wezwaniem św. Karola, mianowicie świątynia cmentarna na Powązkach<sup>57</sup>. Przyczyny owego rozstrzygnięcia nie zostały jednak wskazane w tekstach, opisujących na bieżąco „fabrykę” na Chłodnej, toteż

---

*Renaissance to Counter-Reformation. The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007.

53 „Alleluja”, s. 336–337

54 „Czas”, s. 2.

55 Reiss, o.c., s. 85–86.

56 Kościół na ul. Chłodnej w Warszawie jest – o ile nam wiadomo – unikatowym przykładem zastosowania form wczesnochrześcijańskich w architekturze sakralnej Królestwa Kongresowego około połowy w. xix. „Fabrykę” tego kościoła rozpoczęto też nieco wcześniej niż budowę kościołów w Berlinie (St. Jakobikirche i St. Johanniskirche in Moabit, oba budowane od r. 1844 według projektów Friedricha Augusta Stülera) i Poczdamie (Fidenskirche, budowany od r. 1845 według projektu Ludwiga Persiusa), które upowszechniły „modę” na takie rozwiązania architektoniczne w Europie Środkowej. Jedyną ważną „wczesnochrześcijańską” budowlą wzniesioną wcześniej na owym obszarze był zaprojektowany przez Georga Friedricha Zieblanda St. Bonifazkirche w Monachium, którego kamień węgielny położono w r. 1835. Monachijski kościół o wnętrzu o nieartykułowanych ścianach, nakrytym otwartym wiązaniem dachowym, nie posłużył z pewnością za wzór formalny dla znacznie ozdobniejszej warszawskiej świątyni. Względny ideowy, które zdecydowały o wyborze wczesnochrześcijańskich form dla St. Bonifazkirche (rozwiązania z czasów apostołskich w budowlu dedykowanej apostołowi Niemiec) nie mogły też mieć zastosowania w przypadku kościoła św. Karola Boromeusza. Zob. m.in. Krüger, *Rom und Jerusalem...*, s. 152–160; M.R. Sagstetter, *Von griechischen Tempel Gottes zur frühchristlichen Basilika mit Abtei. Planung, Bau und künstlerische Gestaltung von St. Bonifaz [w:] Lebendige Steine. St. Bonifaz in München. 150 Jahre Benediktinerabtei und Pfarrei*, red. B. Klemenz, P. Pfister, München 2001, s. 70–74 [w:] *ibidem*, s. 93–127; Reiss, o.c., s. 102–112, 118–127.

57 Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów...*, s. 69.

próbowano wytłumaczyć je na różne efektowne, lecz mało przekonujące sposoby. Według niektórych relacji prasowych wybór patrona był – jak pamiętamy – życzeniem Klementyny Małachowskiej. Ponieważ jej reputacja była „nadwerężona przez wybująy temperament”, Majdowski uznał, że ofiarę hrabiny dla kościoła należy interpretować jako gest ekspiacyjny, a jego wymowę chciała ona zaakcentować, wybierając patrona, który bezkompromisowo zabiegał o czystość obyczajów<sup>58</sup>. Taka interpretacja wydaje się jednak zupełnie nieprzekonująca. Trudno bowiem przypuszczać, żeby szcząc się tak hojną ofiarą dla kościoła, Małachowska chciała przypomnieć opinii publicznej, że jest to zadośćuczynienie za jej niezbyt pobożne życie. Gdyby jednak rzeczywiście pragnęła ona zamanifestować odcięcie się od swojej grzesznej przeszłości, mogłaby przywołać świętych znacznie bardziej oddanych pokucie, zwłaszcza tych, których żywot dawał przykład spektakularnego nawrócenia, np. Marię Magdalenę, Augustyna, Franciszka z Asyżu, Ignacego Loyolę czy Franciszka Borgiasza. W odróżnieniu od nich Boromeusz był wzorem cnót chrześcijańskich już od wczesnego dzieciństwa, a później dbał o poprawę obyczajów, ale przede wszystkim wśród kleru powierzonej mu diecezji<sup>59</sup>. Biografowie arcybiskupa podkreślali, że ponad wszelkie praktyki ascetyczne przedkładał on intensywną działalność na rzecz bliźnich, a niektóre formy pokuty przyjmował wręcz z odrazą<sup>60</sup>.

Wątpliwości budzi również inna interpretacja, według której kościół został ufundowany przez Małachowską dla uczczenia pamięci Karola Levittoux (1820–1841), działacza spiskowego, więzionego w cytadeli warszawskiej, który w lipcu r. 1841 popełnił samobójstwo przez samospalenie, obawiając się załamania w czasie tortur<sup>61</sup>. Możliwe, że niektórzy mieszkańcy Warszawy od początku wiązali powstanie nowego kościoła z bohaterską śmiercią młodego patrioty, ale był to raczej nieuzasadniony wymysł, zupełnie sprzeczny z intencjami inicjatorów wolskiej „fabryki”. Nie wydaje się bowiem możliwe, aby kościół wzniesiony przy wielkiej pomocy finansowej i organizacyjnej władz Królestwa Kongresowego mógł upamiętniać uczestnika antyrosyjskiego spisku.

Bardziej prawdopodobne wydaje się więc, że o wyborze wezwania świątyni przy ul. Chłodnej zdecydowały nie tyle lokalne uwarunkowania, ile wyjątkowe znaczenie

---

58 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 9.

59 Zob. np. Karol Boromeusz [w:] *Encyklopedia powszechna*, wyd. S. Orgelbrand, t. 14, Warszawa 1863, s. 226–230.

60 C. Orsenigo, *Život a dielo sv. Karola Boromejského*, przeł. A. Hermanovská, Košice 2006, s. 77–86.

61 B. Łopuszański, *Levittoux Karol* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 17/2, z. 73, s. 196–197.

---

kultu Karola Boromeusza w życiu Kościoła powszechnego w I. poł. XIX w. W owym czasie przypominano przede wszystkim, że był on głównym propagatorem potrydenckiej reformy Kościoła, a na terenie swojej diecezji pokazał w jaki sposób przywrócić mu „rząd dusz” po okresie rozprężenia wywołanego przez „pogańską” kulturę renesansu. Wielki biskup mediolański jawił się dzięki temu jako najlepszy patron działań katolickich hierarchów, próbujących powstrzymać tendencje sekularyzacyjne wywołane przez myśl oświecenia i liczne antykościelne akcje oświeconych władz<sup>62</sup>.

W szczególnie dramatycznym stanie znajdował się Kościół we Francji, „zrzucony” w trakcie wielkiej rewolucji i mierzący się z rozpowszechnieniem postaw wolnomyślicielskich w elitach społecznych. Nie należy się więc dziwić, że tamtejsze duchowieństwo propagowało intensywnie kult św. Karola, zyskując dodatkowy asumpt do tego działania po objęciu tronu francuskiego przez Karola X w r. 1824<sup>63</sup>. Szczególnym promotorem owej czci był arcybiskup paryski Hyacinthe-Louis de Quèlen (1778–1839), który obejmując swój urząd w r. 1821, ogłosił, że najważniejszym wzorem posługi biskupiej będzie dla niego Boromeusz<sup>64</sup>, „darzony wielką czcią przede wszystkim z powodu swej gorliwości we wprowadzaniu dekretów Soboru Trydenckiego oraz konsekwencji w przywracaniu dawnej dyscypliny, a także za względu na nadzwyczajną dobroczynność, której oddawał się z bezgranicznym poświęceniem, równym ofierze męczenników”<sup>65</sup>. W r. 1824 polecił też obchodzić w swojej diecezji wspomnienie św. Karola jako uroczystość z oktawą, wzywając wszystkich księży w diecezji, aby naśladowali jego gorliwość w pracy duszpasterskiej<sup>66</sup>. Przede wszystkim studiował jednak gruntownie edykty i instrukcje Boromeusza zawarte w *Actis Ecclesiae Mediolanensis*, podporządkowując swoje działania najważniejszym zaleceniom arcybiskupa mediolańskiego. Wkrótce po ingresie zaczęła zatem wizytować kościoły paryskie, opracował szczegółowe zasady

---

62 A. Rimoldi, *La storiografia die secoli XIX e XX*, [w:] *San Carlo e il suo tempo...*, s. 78–79; F. Metzger, *Sakralisierung und Historisierung. Borromeo in der katholischen Geschichtssreibung der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts* [w:] *Karl Borromäus und die katholische Reform*, red. M. Delgado, M. Ries, Freiburg–Stuttgart 2010, s. 285–309.

63 J.M. Leniaud, *Les constructions d'églises du concordat à la separation* [w:] *La révolution des signes. L'art à l'Église (1830–1930)*, Paris 2007, s. 32.

64 M.H. Fisquet, *Gallia Christiana, Histoire chronologique et géographique des archevêques et évêques de tous les diocèses de France*, t. 1, Paris 1864, s. 606.

65 H.L. de Quèlen, *Des mandements et lettres pastorales*, t. 1, Paris 1836, s. 19. Zob. też Boisted d'Exauvillez, *Vie de mgr. de Quèlen archevêque de Paris*, Paris 1840, t. 1, s. 83–84.

66 R. Limouzin-Lamothe, *Monseigneur de Quèlen archevêque de Paris. Son rôle dans l'Église de France de 1815 à 1839 d'après ses archives privées*, Paris 1955, t. 1, s. 194–195.

---



sprawowania Kultu Bożego i wydał odpowiednie księgi liturgiczne, zreformował seminarium archidiecezjalne i uporządkował działalność instytucji dobroczynnych. Szczególną okazję do naśladowania św. Karola dała mu wielka epidemia cholery, która wybuchła w Paryżu w r. 1832<sup>67</sup>. W jej trakcie Quèlen odwiedzał – tak jak Boromeusz – chorych, udzielając im sakramentów i wsparcia materialnego, oraz zachęcał innych kapłanów dla takich dobroczynnych wysiłków<sup>68</sup>. Działania arcybiskupa paryskiego sprawiły więc, że był on powszechnie nazywany „nowym Boromeuszem”, co podkreślało zasługi Quèlena, a także ukazywało siłę boromejskiego wzorca w odnowie Kościoła w XIX stuleciu<sup>69</sup>.

Studiując regulacje prawne św. Karola i analizując jego biografię, Quèlen zorientował się, jak wielką wagę arcybiskup mediolański przywiązywał do sztuki sakralnej jako narzędzia wspierającego działania duszpasterskie Kościoła. Na wzór swojego „patrona” zaczął więc inicjować „programowe” przedsięwzięcia architektoniczne, manifestujące odrodzenie Kościoła we Francji i priorytety jego działalności. Pierwszemu celowi służyła budowa Chapelle expiatoire (arch. Pierre-François-Léonard Fontaine, 1822–1826) na miejscu pochówku Ludwika XVI i innych osób straconych w trakcie rewolucji francuskiej<sup>70</sup>, drugiemu zaś pompatyczna rozbudowa siedziby Hôtel-Dieu po odzyskaniu jej od władz świeckich<sup>71</sup>. Choć oba gmachy były ostentacyjnymi pomnikami katolickiej restauracji<sup>72</sup>, przesłanie to nie znalazło wyrazu w ich formach, określonych przez architektów pracujących wcześniej dla władz rewolucyjnych i stosujących rozwiązania klasycystyczne<sup>73</sup>, które pod wpływem François Reného de Chateaubrianda kojarzono powszechnie we Francji z bezbożną kulturą wielkiej rewolucji<sup>74</sup>.

---

67 Boisted d'Exauvillez, o.c., t. 1, s. 83–89, 90–92, 143–159, t. 2, s. 8–34; Fisquet, o.c., s. 606; R. Limouzin-Lamothe, o.c., s. 35, 43, 133, 194, 207.

68 Boisted d'Exauvillez, o.c., t. 1, s. 102–117; Fisquet, o.c., s. 606.

69 Boisted d'Exauvillez, o.c., t. 1, s. 8; Fisquet, o.c., s. 606; R. Limouzin-Lamothe, o.c., s. 35.

70 Boisted d'Exauvillez, o.c., t. 1, s. 134–145; Fisquet, o.c., s. 606.

71 Boisted d'Exauvillez, o.c., t. 2, s. 8–34.

72 E. Fureix, *La ville coupable. L'affaire des traces de la capitale révolutionnaire dans le Paris de la européennes* [w:] *Capitales culterelles, capitales symboliques. Paris et expériences européennes*, red. C. Charle, D. Roche, Paris 2002, s. 32.

73 Leniaud, *Les constructions...*, s. 41; idem, *La vivibilité de l'église dans l'espace parisien au XIXe siècle*, „Tours de Babel” *catoliques pour la moderne Babylone* [w:] *La révolution des signes...*, s. 209–210.

74 P. Krasny, *Tradycja, stygnąca pobożność i niejasne odczucie bóstwa. François René de Chateaubriand a kryzys sztuki religijnej w XIX wieku*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, 4, 2011, s. 10, 12–13.

---

Pogląd ów podzielał również Quèlen<sup>75</sup>, a zatem nie chciał popełnić podobnego błędu przy budowie kościoła Notre-Dame-de-Lorette, pierwszej świątyni parafialnej wzniesionej w Paryżu po restauracji monarchii Burbonów (na miejscu kaplicy zburzonej w czasie wielkiej rewolucji)<sup>76</sup>. Z jego inspiracji ogłoszono w r. 1822 wielki konkurs na projekt tej budowli<sup>77</sup>, żeby „zachęcić architektów, malarzy i rzeźbiarzy do skierowania wysiłków ku ozdabianiu kościołów”. Takie ukierunkowanie ich aktywności miało – zdaniem arcybiskupa – „podnieść poziom artystyczny sztuki sakralnej [...] i doprowadzić do harmonii i porządku w wystroju naszych świątyń, o ile obrazy i rzeźby zostaną dostosowane do charakteru miejsca, do którego są przeznaczone, a nie będą tylko w nim eksponowane bez uwzględnienia jego specyfiki”<sup>78</sup>. Wymagania Quèlena wobec sztuki sakralnej nawiązywały ewidentnie do zasadniczych postulatów głoszonych przez Borromeusza w *Instructionibus fabricae et supellectilis ecclesiae*, zamieszczonych w *Actis Ecclesiae Mediolanensis*<sup>79</sup>. W owych instrukcjach arcybiskup paryski znalazł także zdecydowane potępienie stosowania rozwiązań zapożyczonych z pogańskiego antyku w chrześcijańskich kościołach i propozycję znacznie bardziej „harmonijnych” wzorców dla owych budowli w postaci bazylik wczesnochrześcijańskich, które, zachowując klasę artystyczną dzieł antycznych, były znakomicie dostosowane do potrzeb prawdziwej religii<sup>80</sup>.

Obie te koncepcje stały się głównymi wytycznymi dla autorów projektów przygotowywanych na konkurs. Za przykład rozwiązań, których stanowczo należało unikać, wskazano im paryski kościół La Madleine (arch. Pierre-Alexandre Vignon, rozpocz. 1806), zbudowany po zawarciu przez Francję konkordatu ze Stolicą Apostolską w r. 1801. Za gorszący uznano bowiem fakt, że kościół manifestujący odrodzenie francuskiego katolicyzmu, naśladował w bryle typową pogańską

---

75 Fureix, o.c., s. 29.

76 E. Duplessy, *Notre-Dame-de-Lorette. La quartier, la paroisse, l'église*, Paris 1894, s. 62; A. Boinet, J. Bayet, *Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux*, Paris 1910, s. 161–162; Reiss, o.c., s. 95.

77 Duplessy, o.c., s. 61.

78 Cyt. według Duplessy, o.c., s. 62. Zob. też Boinet, Bayet, o.c., s. 163.

79 Zob. C. Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiae* [w:] *Trattati del arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, red. P. Barocchi, Bari 1962, s. 4–5; Reiss, o.c., s. 88.

80 Borromeo, o.c., s. 9–10. Zob. też R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo* [w:] F. Ripishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata di Duomo di Milano*, Milano 2004, s. 169–170, 177–179.

---

świątynię, otoczoną z trzech stron kolumnadą<sup>81</sup>. Zamiast tego wymagano, aby kościół nawiązywał do „autentycznych wzorców architektury chrześcijańskiej” przez zastosowanie w jego projekcie *style basilical*<sup>82</sup>.

Większość doświadczonych architektów biorących udział w konkursie nie potraktowała zbyt poważnie tego zalecenia, zgłaszając projekty klasycystycznych gmachów, dopełnionych pojedynczymi motywami zapożyczonymi z architektury wczesnochrześcijańskiej. Nie należy się więc dziwić, że pokonał ich Louis-Hippolyte Lebas (1782–1867), który zaprojektował kościół [il. 12] o wnętrzu wzorowanym konsekwentnie na S. Maria Maggiore i innych starożytnych bazylikach rzymskich, co przejawiało się przede wszystkim w rozdzielaniu naw kolumnami wspierającymi bezpośrednio belkowanie i ich przekryciu drewnianymi stropami, a także w formach ołtarza głównego, wyniesionego na wysokim podeście w konsze absydy i ustawionego pod baldachimem wspartym na czterech kolumnach<sup>83</sup> [il. 13, 14]. Zapewne nie było dziełem przypadku, że liczne rozwiązania w architekturze kościoła, niezapożyczone z bazylik wczesnochrześcijańskich, odpowiadały bardzo ściśle zaleceniom zawartym przez Boromeusza w jego instrukcji. W planie i w bryle budowli zaznaczono wyraźnie kształt krzyża, fasadę poprzedzono portykiem z rzeźbionym wizerunkiem patronki, a nawet dostosowano do boromejskich zaleceń liczbę stopni, na których było wyniesione prezbiterium (8) i kaplice boczne (2)<sup>84</sup>.

O funkcji kościoła Notre-Dame-de-Lorette jako „wzorcowej świątyni katolickiej restauracji”<sup>85</sup> przypomniano bardzo mocno w trakcie jego budowy. Liczne artykuły na ten temat publikował w prasie katolickiej i w „czasopismach opinii” zarówno sam Lebas, jak i liczni znawcy sztuki<sup>86</sup>. Uroczystą konsekrację tej świątyni w dniu 15 XI 1836 zaszczycił swoją obecnością król Ludwik Filip, a Quèlen rozesał z tej okazji list pasterski<sup>87</sup>, w którym pisał, że Notre-Dame-de-Lorette „głosi chwałę Kościoła paryskiego i wypełnia wszystkie zalecenia zawarte w instrukcjach Ojców

---

81 Warto odnotować, że projekt Adama Idźkowskiego na kościół na ul. Chłodnej, naśladowający dość wiernie wnętrze La Madeleine (zob. A. Idźkowski, *Compositions d'architecture contenant des batiments de touche espèce*, Paris 1845, tabl. 17, 18, 84) został odrzucony przez komitet budowy kościoła.

82 Duplessy, o.c., s. 117–121.

83 *Ibidem* s. 118; Reiss, o.c., s. 95.

84 Zob. Borromeo, o.c., s. 10, 11, 18, 24.

85 Boinet, Bayet, o.c., s. 163.

86 Duplessy, o.c., s. 122–123.

87 *Ibidem* s. 78–80.

---

Soboru Trydenckiego. [...] Wszystkie sztuki składają w niej wspaniały hołd religii, ofiarując jej talenty artystów, ona zaś błogosławi i uświęca ich arcydzieła”<sup>88</sup>.

Jedynym Ojcem Soboru Trydenckiego, który wydał instrukcje na temat architektury sakralnej był oczywiście Karol Boromeusz<sup>89</sup>, ale Quèlen i inni autorzy piszący o Notre-Dame-de-Lorette unikali ostentacyjnego akcentowania znaczenia pism tego świętego w określeniu programu odnowy sztuki sakralnej, realizowanego przy okazji „fabryki” owego kościoła. Kolejne wpisane w ten program przedsięwzięcie arcybiskupa paryskiego było już jednak wolne od takiej rezerwy. Następną „wzorcową” świątynią, do której budowy Quèlen wezwał w r. 1825, miała bowiem nosić wezwanie św. Karola jako wielkiego odnowiciela Kościoła i sztuki sakralnej. Zamyśl ten nie doszedł do skutku z powodu niepokojów politycznych, rewolucji lipcowej i trudności w uzyskaniu odpowiednich funduszy<sup>90</sup>. Quèlenowska koncepcja odnowienia sztuki sakralnej w powiązaniu z kultem Boromeusza została jednak podjęta przez innych hierarchów francuskich<sup>91</sup>, a zwłaszcza przez Pierre’a Louisa Parisisa, biskupa Arras, Boulogne i Saint-Omer, który w r. 1855 doprowadził do znakomitej krytycznej reedycji *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, głosząc w dodanym do nich liście, że „nauczając świętych reguł, rządzących budową gmachu kościelnego i wszystkich jego części [...], wspomagają one wysiłki zmierzające do odnowienia kultu Bożego i przypominają, że działania artystyczne powinny być przedmiotem szczególnej troski duszpasterskiej”<sup>92</sup>. Kult Boromeusza jako najwybitniejszego orędownika autentycznej sztuki i kultury religijnej propagował również bawarski Borromäusverein, założony w r. 1844<sup>93</sup>. Wiele wskazuje jednak na to, że nieco wcześniej idea ta znalazła wiernych naśladowców w Warszawie.

Pierwsza tercja w. XIX nie była dobrym okresem w dziejach katolickiej architektury sakralnej w tym mieście, co wiązało się być może z oziębłością religijną oświeconych elit rządzących Królestwem Polskim<sup>94</sup>. Choć podjęto wówczas w stolicy bardzo wiele przedsięwzięć budowlanych, wzniesiono tylko kościoł

---

88 Quèlen, o.c., s. 133–134; Duplessy, o.c., s. 232.

89 Schofield, o.c., s. 167–168.

90 Limouzin-Lamothe, o.c., s. 194–195.

91 J.M. Leniaud, *Du néo-gotique à l’abstraction* [w:] *idem, La révolution des signes...*, s. 10.

92 C. Borromée, *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo. De la construction et de l’ameublement des églises*, wyd. L.E. Van Drivel, Paris–Arras 1855. Cytowany fragment listu na s. VIII.

93 Reiss, o.c., s. 88.

94 A. Luft, *Kościół Warszawy* [w:] *Varsavia sacra...*, s. 43.

---

św. Aleksandra (arch. Christian Piotr Aigner, 1818–1826) i to jako rekompensatę za ujazdowską świątynię parafialną, którą rozebrano, żeby zrobić miejsce pod budowę Belwederu<sup>95</sup>. Kościół św. Aleksandra był wzorowany na rzymskim Panteonie, a więc – tak jak La Madeleine – raził zapewne niektórych katolików pogańską genezą swoich form<sup>96</sup>.

Marna kondycja warszawskiego budownictwa sakralnego, podobna do paryskiej, mogła zatem podsunąć ideę skorzystania z tamtejszego „lekarstwa”, które było zapewne dobrze znane wśród Polaków sprowadzających na szeroką skalę francuskie gazety i – jak stwierdził Wojciech Bałus – poszukujących instrukcji tworzenia sztuki religijnej głównie we francuskojęzycznych wydawnictwach<sup>97</sup>. Taki kierunek inspiracji wydaje się zupełnie oczywisty w przypadku jednego z budowniczych i głównego konsekrateura kościoła na ul. Chłodnej – Tadeusza Łubieńskiego, który zachował frankofilską postawę z czasów młodszej służby w armii napoleońskiej, uwieńczonej w r. 1813 Legią Honorową, a podczas studiów w rzymskim Collegio Germanico-Hungarico<sup>98</sup> przesiąkł boromejskim ideałem duszpasterza i hierarchy kościelnego, propagowanym usilnie przez tę instytucję<sup>99</sup>.

Zapewne nie było więc dziełem przypadku, że budowie kościoła na ul. Chłodnej towarzyszyły działania propagandowe podobne do podjętych przez paryskiego „nowego Boromeusza” przy fabryce Notre-Dame-de-Lorette. Projekt świątyni zamówiono u najbardziej cenionych warszawskich architektów, urządzając półoficjalny, ale – jak się wydaje – prestiżowy konkurs, w bardzo uroczysty sposób położono kamień węgielny, a postępy jej budowy opisywano szczegółowo w prasie. Podczas konsekracji świątyni ks. Jan Bogdan, proboszcz z Kozłowa Biskupiego, wygłosił zaś erudycyjne kazanie (wydrukowane cztery dni później w „Kurierze Warszawskim”), poświęcone przypomnieniu potrydenckiego wykładu symboliki architektury katolickiego kościoła i elementów jego wyposażenia<sup>100</sup>.

---

95 T.S. Jaroszewski, *Kościół św. Aleksandra*, Warszawa 1973, s. 9.

96 *Ibidem*, s. 22–27.

97 Do takich wniosków Wojciech Bałus doszedł w trakcie wnikliwych kwerend w bibliotekach polskich, których ogólne wyniki zaprezentował na „Spotkaniu z książką Gotyk bez Boga” w krakowskiej galerii Zderzak, 25 v 2012.

98 K. Niesiecki, *Herbarz polski powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów i dowodów urzędowych*, opr. J.N. Borowicz, t. 6, Lipsk 1841, s. 285; Żywczyński, *Łubieński Tadeusz...*, s. 501.

99 G. Galavics, *Die letzten Mäzene des Barock – ungarische Kirchenfürsten [w:] Künstlerischen Austausch. Artistic Exchange. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, red. T.W. Gaehtgens, t. 2, Berlin 1993, s. 185–195.

100 „Kurier”, nr 295, s. 1559–1561.

---



W kościele na ul. Chłodnej – tak jak w świątyni zaprojektowanej przez Lebasę – podkreślono religijną tożsamość budowli poprzez zastosowanie w niej form zaczerpniętych z architektury wczesnochrześcijańskiej. Nie należy się więc dziwić, że wnętrze warszawskiego kościoła prezentuje się bardzo podobnie jak paryskie, choć „brakuje” w nim kaplic rozmieszczonych wzdłuż nawy głównej. W obu budowlach ukształtowano ponadto w niemal identyczny sposób chóry muzyczne, wsparte na „przedłużeniach” kolumnad międzynawowych, a ołtarz główny kościoła na ul. Chłodnej (zniszczony w czasie II wojny światowej)<sup>101</sup> prezentował się jak swoista adaptacja ołtarza Notre-Dame-de-Lorette, „spłaszczona” do schematu edikuli.

W architekturze warszawskiego kościoła można znaleźć ponadto wiele rozwiązań, zalecanych przez Boromeusza w *Instructionibus fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Są to zarówno rozwiązania wykorzystane wcześniej w Notre-Dame-de-Lorette (wyrazisty krzyżowy plan, portyk w fasadzie), jak i motywy charakterystyczne tylko dla dzieła Marconiego (znaczne wyniesienie budowli ponad otoczenie, monumentalne figury świętych wkomponowane w fasadę)<sup>102</sup>. Wydaje się więc, że przy projektowaniu warszawskiego kościoła wczytywano się wnikliwie w zalecenia jego patrona, które mogły być dobrze znane nie tylko duchownym, ale także architektowi. W r. 1825 ukazał się bowiem pierwszy włoski przekład boromejskiej instrukcji, sporządzony przez Leopolda Brioschiego, zatytułowany *Istruzioni intorno alle fabbriche ecclesiastiche*, który wzbudził wielkie zainteresowanie wśród artystów działających w Italii<sup>103</sup>.

Według relacji „Kuriera Warszawskiego” kościół na Chłodnej był też „pomnikiem uwieczniającym Panowanie N. Cesarza i Króla Mikołaja I oraz czas Zarządu Jo Namiestnika Królestwa, Xięcia Warszawskiego, Hr. Paskiewicza Erywańskiego”<sup>104</sup>. Taką funkcję budowli wyrażono ostentacyjnie w inskrypcji umieszczonej nad głównym wejściem, datując świątynię: „Imperante Nicolao I Anno MDCCCXLIX”<sup>105</sup>. Wydaje się, że przesłanie to nie było koniunkturalnym gestem, ale wyrazem przemyślanej strategii politycznej komitetu budowy kościoła. Natalia Kicka odnotowała, że po wybuchu powstania listopadowego Małachowska udzieliła w swoim pałacu w Lubartowie schronienia księciu Konstantemu, który zalił się jej, że T

---

101 Zob. Grabski, o.c., s. 26, 27; Majdowski, *Importy włoskie...*, s. 277.

102 Zob. Borromeo, o.c., s. 7–8, II.

103 Rimoldi, o.c., s. 78.

104 „Kurier”, nr 291, s. 1539.

105 *Ibidem*, s. 1541.

---

opuszczać Warszawę z winy jej byłego męża<sup>106</sup>. Hrabina mogła rzeczywiście kierować się czysto emocjonalnymi pobudkami, ale późniejsze wiernopoddańcze działania jej kuzynów Łubieńskich miały starannie przemyślaną motywację. Po upadku powstania pośpieszyli oni pojednać się z Mikołajem I, przyjmując pogląd rozpowszechniony wówczas w Europie Zachodniej i podzielany w znacznym stopniu przez papieża Grzegorza XVI, że porządek społeczny oparty na zasadach religii katolickiej, przed bezbożnymi rewolucyjnymi tendencjami, rozprzestrzeniającymi się po Europie po francuskiej rewolucji lipcowej, może uchronić tylko car<sup>107</sup>. Takie zabiegi, podejmowane także przez innych arystokratów polskich, przyniosły połowiczne rezultaty. Z jednej bowiem strony Mikołaj I starał się utrzymywać dobre stosunki ze Stolicą Apostolską (uwieńczone zawarciem konkordatu w r. 1847) i obsadzał sprawnie stolice biskupie w metropolii warszawskiej<sup>108</sup>, a władze Królestwa Polskiego (kierowane coraz ściślej z Petersburga) łożyły znaczne środki na potrzeby Kościoła katolickiego, podejmując m.in. spektakularną restaurację katedry warszawskiej oraz budowy i gruntowne remonty innych świątyń<sup>109</sup>. Z drugiej jednak – zaczęto wówczas przekształcać pierwsze kościoły katolickie na cerkwie i podjęto działania zmierzające do „nawrócenia” grekokatolików na prawosławie<sup>110</sup>. W takiej sytuacji ostentacyjne przywołanie imienia cara na fasadzie nowego wspaniałego kościoła w Warszawie miało zapewne przekonać go, że pierwszy wariant polityki wyznaniowej jest korzystniejszy także dla niego, ponieważ zapewnia mu wielką wdzięczność katolickich poddanych, z której można uczynić podstawę politycznej lojalności. Kościół na Chłodnej zdawał się więc łączyć z Notre-Dame-de-Lorette i niezrealizowanym paryskim kościołem św. Karola także funkcją „wzorcowej

---

106 Zob. N. Kicka, *Pamiętniki*, Warszawa 1972, s. 230–231. Były mąż Małachowskiej, Władysław Ostrowski, był członkiem delegacji Rady Administracyjnej, która 2 XII 1830 w czasie negocjacji w podwarszawskim Wierzbnie skłoniła księcia Konstantego do opuszczenia granic Królestwa Polskiego.

107 G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 560; M. Żywczyński, *Geneza i następstwa encykliki „Cum Primum”*, Warszawa 1935 (= „Rozprawy historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, t. 15, z. 1).

108 Z. Olszowska-Skowrońska, *La concordat de 1847 avec la Russie d’après les documents authentiques* [w:] *Sacrum Poloniae Millennium*, Rzym 1962, t. 7/9, s. 447–897; A. Wroński, *Duchowieństwo i Kościół katolicki w Królestwie Polskim wobec sprawy narodowej w latach 1832–1860*, Warszawa 1994, s. 53–55.

109 M.I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 164; A. Majdowski, *Ze studiów nad architekturą sakralną w Królestwie Polskim*, Warszawa 1994, s. 64–66.

110 Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów...*, s. 55–73; idem, *W służbie Imperium Rosyjskiego. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999, s. 67–68.

---

świątyni katolickiej restauracji”, prowadzonej pod kierunkiem króla – Bożego pomazańca. Boromeusz został – jak wiemy – wmieszany w decyzję w ów proces przez Quèlena i innych francuskich hierarchów, ale już wcześniej w Warszawie został uznany za obrońcę monarchicznego porządku, kiedy w dniu jego wspomnienia (4 XI 1771) uwolniono króla Stanisława Augusta Poniatowskiego z rąk porywaczy. Wydarzenie to uczczono zadedykowaniem św. Karolowi kościoła na Powązkach i przedstawieniem na obrazie w ołtarzu głównym sceny porwania władcy u stóp arcybiskupa mediolańskiego, klęczącego na obłokach<sup>111</sup>. Poświęcenie kościoła na ul. Chłodnej niebiańskiej chwale Boromeusza wraz z przypomnieniem o ziemskiej chwale Mikołaja I zawierało zatem przesłanie, które mieściło się znakomicie w formule czci św. Karola, przyjętej w dobie restauracji, i mogło być łatwo odczytane przez warszawiaków, gdyby ci chcieli uznać tego cara za legalnego następcę królów polskich, jak nakazywał im to Grzegorz XVI w brewe *Impensa charitas* z 16 XI 1831 i w encyklice *Cum primum*, ogłoszonej w r. 1832<sup>112</sup>.

Dzieje budowy kościoła św. Karola Boromeusza na ul. Chłodnej możemy badać niemal wyłącznie na podstawie krótkich artykułów w prasie codziennej, których autorzy poprzestawali na podaniu konkretnych faktów, nie wdając się niestety w rozważanie kwestii szczególnie istotnych dla badań historyczno-artystycznych. Przesłanie ideowe form architektonicznych owej świątyni może być zatem rozpoznane tylko na podstawie pośrednich poszlak. Nie ulega jednak wątpliwości, że kościół ów prezentuje się dokładnie tak, jak – zdaniem jego patrona – powinna wyglądać katolicka świątynia. Budowla ta mogła więc służyć nie tylko szerzeniu na ziemiach polskich czci dla św. Karola, ale także upowszechnieniu jego wizji sztuki sakralnej. Chociaż powszechnie podziwiano ją i chwalono<sup>113</sup>, trudno jednak znaleźć w architekturze Królestwa Polskiego jej naśladownictwa, wykazujące choćby dogłębne zrozumienie jej form stylistycznych.

---

111 Zob. M. Hankus, *Obraz Św. Karol Boromeusz w kościele na Powązkach. Wotum za ocalenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, w niniejszym tomie. Warto odnotować, że w czasie budowy świątyni przy ul. Chłodnej prowadzono gruntowny remont kościoła powązkowskiego, który „z troskliwości Rządu [został] odnowiony w zupełności” do końca r. 1849 i uroczystie konsekrowany 22 IX 1850 („Kurier”, nr 294, s. 1555; T.M. Rudkowski, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Panteon polski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 319–320).

112 Z. Zieliński, *Cum primum* [w:] *Encyklopedia kościelna*, t. 3, Lublin 1979, szp. 666.

113 Majdowski, *Kościół p.w. św. Karola...*, s. 26.

---



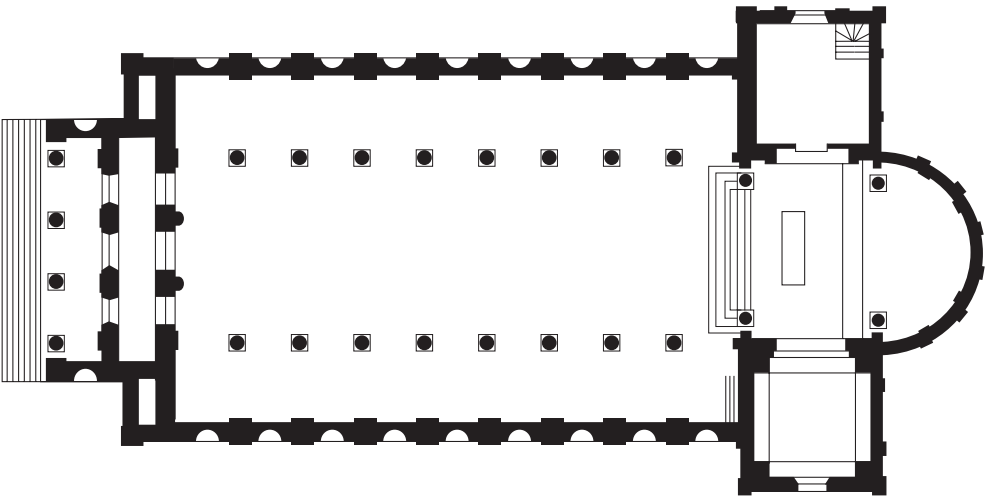
1. Warszawa, kościół na Chłodnej widok od pn.-zach. wg „Al-leluja” 1842



2. Warszawa, kościół na Chłodnej, epitafium Klementyny Małachowskiej, fot. archiwum Parafii św. Andrzeja w Warszawie, przed 1939



3. Warszawa, kościół na Chłodnej, wewnątrz, widok od zach., fot. przed 1939



4. Warszawa, kościół na Chłodnej, rzut, rys. Zuzanna Łazarewicz





5. Warszawa, kościół na Chłodnej, wewnątrz od zach.,  
fot. M. Kurzej  
2012



6. Warszawa, kościół na Chłodnej, wewnątrz, od pn.-wsch.,  
fot. M. Kurzej  
2012

7. Warszawa,  
kościół na  
Chłodnej, widok  
od pn.-zach.,  
fot. K. Blaschke  
2012

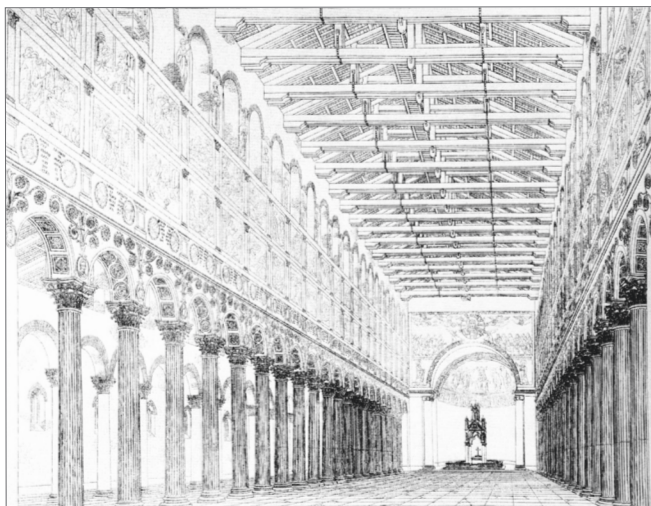


8. Warszawa,  
kościół na  
Chłodnej, widok  
od pn.-wsch.,  
fot. M. Kurzej  
2012

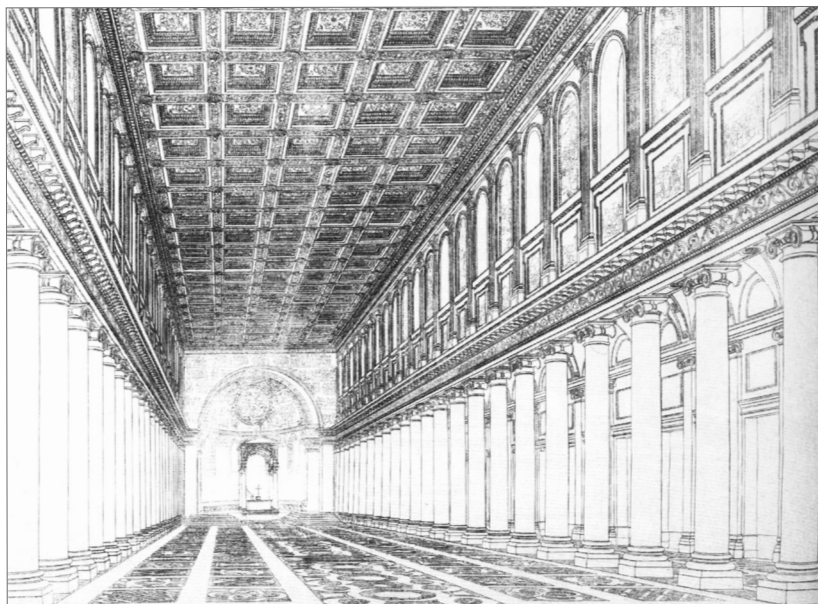




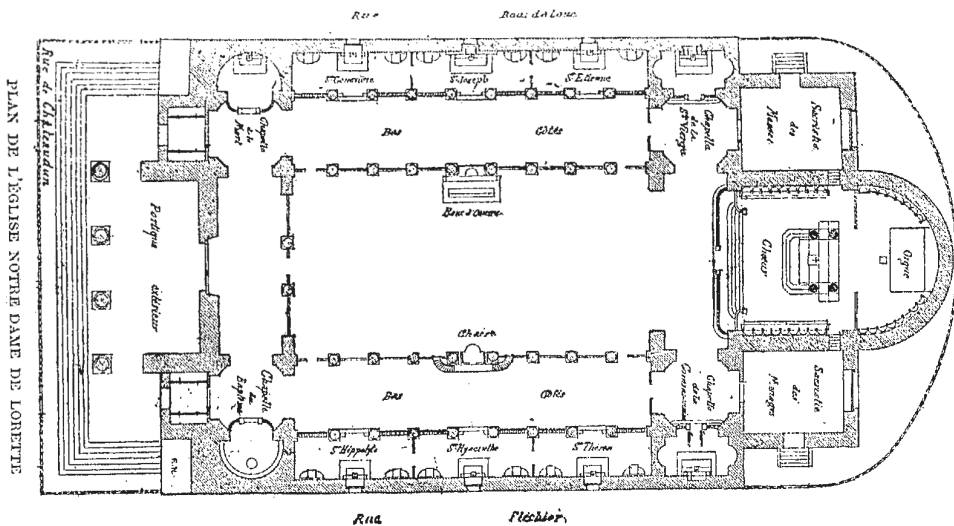
9. Warszawa, kościół na Chłodnej, przyciółek zach., fot. M. Kurzej 2012



10. Rzym, bazylika S. Paolo fuori le mura, wnętrze wg Gutensohn, Knapp 1822



11. Rzym, bazylika S. Maria Maggiore, wnętrze wg Gutensohn, Knapp 1822



12. Paryż, kościół Notre-Dame-de-Lorette, plan wg Duplessy, o.c., il. na s. 115.

13. Paryż, kościół Notre-Dame-de-Lorette, wnętrze od pd., fot. Tangopaso 2009



14. Paryż, kościół Notre-Dame-de-Lorette, wnętrze od pn., fot. Tangopaso 2009



## San Carlo Borromeo e l'arte nella chiesa universale, nella Polonia, a Niepołomice (Riassunto)

Piotr Krasny, *San Carlo Borromeo e l'arte* [pp. 11–32]

L'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo (1538–1584) attribuiva alle arti del disegno ruolo di strumenti molto importanti che sostenevano il lavoro sacerdotale della Chiesa. Nella sua archidiocesi introdusse allora delle procedure precise che permettevano di controllare tutte le imprese artistiche intraprese in questo territorio. Le sue *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesasticae* (1577), con una descrizione precisa del aspetto generale della chiesa cattolica, della sua decorazione e del suo arredamento, vennero dirette a preti governanti le chiese parrocchiali e rettorali. Durante le visitazioni canoniche, che conduceva con grande passione, l'arcivescovo imponeva la correzione di scelte artistiche sbagliate adottate nei templi, nonché incontrava artisti per istruirli su come avrebbero dovuto creare le opere d'arte ecclesiastiche. Finanziò anche ovvero iniziò varie imprese artistiche che avrebbero dovuto fornire degli esempi concreti per l'esecuzione delle nuove chiese oppure per la decorazione degli interni ecclesiastici, adatti alle esigenze della liturgia riformata dopo il Concilio di Trento.

Grazie alle azioni del genere il Borromeo influì grandemente la forma d'arte ecclesiastica di Controriforma non solo nella sua archidiocesi, ma in tutto il mondo cattolico in cui le sue *Instructiones* vennero comunemente studiate, il suo modo di procurare protocolli di visitazione venne ripetuto e i suoi imprendimenti artistici vennero imitati. L'arcivescovo non soltanto esercitava l'influsso sulla forma d'arte ecclesiastica moderna, ma divenne subito un suo protagonista, essendo uno dei santi più conosciuti dell'epoca di prima modernità. Eseguendo con zelo i suoi obblighi sacerdotali, il Borromeo non si distaccava dai gesti ostentati e dalle mesinscene liturgiche parateatrali, giacché credeva che con tali azioni suscitasse nel miglior modo possibile la devozione e la carità dei fedeli. In tal modo definì per così dire il carattere della sua iconografia in cui dominavano rappresentazioni di tali scene impressionanti quali per la prima volta vennero dipinte con gran respiro sui quadri appesi nel duomo di Milano dopo la sua canonizzazione del 1610. Una



grande mancanza delle sue immagini autentiche costituì tuttavia un impedimento grave alla creazione dell'iconografia di S. Carlo, poiché l'arcivescovo non permetteva di eseguire i suoi ritratti, manifestando in questo modo un'umiltà eccezionale per quanto riguarda un tal potente gerarca ecclesiastico. Di conseguenza il ritratto unico del Borromeo dipinto da Ambrogio Giovanni Figino, rappresentante di profilo una faccia sottile dalle fattezze acuti, con l'impronta difficoltà del lavoro sacerdotale intenso, godeva di sempre più grande stima. Quest'immagine venne subito venerata come la *vera effigies* del arcivescovo, essendo poi copiata ed adattata in numerosi quadri di culto.

Alla fine del *xvi* secolo uno dei quadri rappresentanti il Borromeo in tale maniera arrivò a Niepołomice, località vicino a Cracovia, e subito divenne famoso grazie ai miracoli che in gran parte contribuirono ad elevazione dell'arcivescovo agli onori degli altari. Il quadro venne sistemato in una cappella impressionante annessa alla chiesa parrocchiale di Niepołomice, la quale divenne poi il primo santuario polacco del Borromeo. La venerazione di S. Carlo si diffuse da Niepołomice a tutto il Regno di Polonia, stimolando l'esecuzione di molte opere d'arte importanti in cui a volta i modelli italiani si ripetevano fedelmente, ma a volta venivano introdotte delle soluzioni originali, permettenti di dare al culto del santo italiano un contesto locale specifico. L'analisi di opere d'arte polacche dedicate a questo gerarca può allora essere un complemento interessante agli studi sulla visualizzazione artistica del suo culto in Italia.

Anna Lebensztejn, *Origini del culto di S. Carlo Borromeo a Niepołomice secondo la relazione di Giovan Pietro Giussano* [pp. 33–46]

Nell'ufficiale *Vita di San Carlo Borromeo*, pubblicata nel 1610, Giovan Pietro Giussano (vive tra il 1548 o il 1552 e il 1623), ex segretario e collaboratore del cardinale, avvicinò le origini e lo sviluppo del culto del santo a Niepołomice. La relazione di Giussano permette di ricostruire il percorso tramite il quale il culto del santo arrivò in Polonia e i primi miracoli avvenuti grazie alla sua intercessione i quali determinarono il suo significato sia nell'ambito popolare che nel ceto alto della società.

Secondo la descrizione di Giussano il ritratto di Borromeo fu portato a Niepołomice da Bologna grazie alla contessa Anna Branicka de domo Myszkowska, diventando subito oggetto di culto non solo tra il popolo, ma anche tra personalità importanti del Regno di Polonia, fra cui la regina Costanza d'Asburgo, il suo consorte re Sigismondo III Vasa e la famiglia di marchesi Myszkowski. L'intercessione

del santo fu soprattutto visibile nel caso di vari malesseri tali quali: artretismo, malattie agli occhi, trombosi e paralisi, e specialmente mal di denti, nel vincere del quale il santo aiutò tre monarchi polacchi – re Sigismondo III Vasa e i suoi due figli Vladislao IV e Giovanni II Casimiro.

Le testimonianze riportate da Giussano sulla venerazione di Carlo Borromeo presso Niepołomice costituirono un materiale importante nel processo di beatificazione del cardinale (soprattutto prendendo in considerazione l'importanza delle personalità testimonianti), attestante la diffusione del suo culto fuori l'Italia. La relazione di Giussano, mostrante l'impegno del re e della regina della Polonia nel culto del Borromeo, costituì anche una conferma dell'appoggio delle azioni di Controriforma dalla parte dell'élite del Regno di Polonia.

Michał Hankus, *La vera effigies di San Carlo Borromeo di Niepołomice* [pp. 47–58]

Il piccolo quadro di Carlo Borromeo, venerato nella chiesa di Niepołomice, dovrebbe ottenere un posto importante negli studi sull'iconografia del santo. Il ritratto fu la prima immagine del Borromeo circondata di un culto vivo in Polonia, mentre grandi miracoli che avevano luogo davanti a lui furono resi celebri in Italia e in altri paesi cattolici grazie a Giovan Pietro Giussano.

L'immagine portata a Niepołomice da Bologna appartiene a un gruppo numeroso di *verae effigies* del Borromeo create negli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo che furono poi diffuse in tutta l'Europa grazie a copie dipinte o riproduzioni grafiche. Molto indica che il suo modello diretto sia stata un'incisione secondo un disegno di Antonio Tempesta, eseguito nel 1588 e copiato poi con piccole modifiche nelle stampe pubblicate negli anni seguenti.

Nell'epoca post tridentina le *verae effigies* furono trattate quasi come reliquie, visto che immortalavano nella memoria dei fedeli le vere fattezze dei santi da cui – conformemente alle regole della fisiognomia allora molto in voga – si poteva ricavare un attaccamento eroico di quelle persone alle virtù cristiane. Le immagini del genere furono anche considerate il modello migliore per le rappresentazioni di culto dei santi elevanti agli onori degli altari. Tali azioni realizzavano anche le indicazioni riguardanti l'inclusione della verità storica nella pittura religiosa, espresse dal Borromeo nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*.

La *vera effigies* di Niepołomice, resa famosa grazie ai suoi miracoli, fu rappresentata nel quadro di Camillo Landrini detto Il Duchino intitolato *Guarigione di Anna Branicka*. L'opera faceva parte del ciclo delle pitture appese nel duomo di Milano nel

1602 che perpetuavano miracoli avvenuti dopo la morte del Borromeo. Su quelli quadri furono anche rappresentate altre *verae effigies* di San Carlo, costituendo una chiara testimonianza dell'importanza di 'immagini vere' nella creazione della sua iconografia.

Michał Kurzej, *La cappella di S. Carlo Borromeo presso la chiesa di Niepołomice* [pp. 59–76]

Il luogo di culto del quadro miracoloso di S. Carlo Borromeo di Niepołomice rimane una cappella presso la chiesa parrocchiale locale la quale – secondo l'iscrizione sulla tavola di fondazione – nel 1640 fu eretta, stipendiata e decorata da Stanisław Lubomirski (1583–1649). Il suo architetto fu probabilmente Zygmunt Ragoncicz, muratore e scalpellino d'altra parte sconosciuto che s'iscrisse nello stesso anno alla fraternità di Sant'Anna di Niepołomice. La cappella si distingue grazie all'uso dello stucco nell'articolazione e decorazione statuaria delle pareti, eseguite fra l'altro da Giovanni Battista Falconi (circa 1600–1660) con la rinuncia dell'applicazione di questo materiale nella calotta della cupola in cui venne impiegata la decorazione pittorica. L'addobbo della cappella venne completato nel terzo quarto del XVIII secolo con la collocazione fra l'altro di un ciclo di grandi dipinti a olio mostranti scene dalla vita del Borromeo.

La costruzione dell'annesso della cappella di S. Carlo fu solo una delle modifiche alle quali venne sottoposto l'aspetto generale della chiesa nel corso del XVII secolo. Quasi nello stesso tempo venne probabilmente eretta la nuova sacrestia con una decorazione pittorica interessante datata al 1646, nonché fu modificata l'entrata alla chiesa. Lavori di vasto respiro presso la chiesa vennero intrapresi nel 1696 a fondazione di Jan Karol Lubomirski (1638–1702) e sua consorte Teofila de domo Zasławska (1654–1709) per iniziativa del parroco Tomasz Oliński. Secondo l'iscrizione sulla tavola situata vicino all'entrata alla chiesa quelle imprese avevano un carattere di restauro dell'edificio che aveva crollato per la vecchiezza. A quella fase si deve pure riferire l'attuale architettura della navata. Quasi nello stesso tempo vennero anche eseguiti fra l'altro il lavabo, le porte al cimitero e con grande probabilità anche la cappella esteriore della Crocefissione. Elementi difficili da datare sono invece i paliotti dell'altare maggiore e dell'altare laterale a lato nord dell'arco trionfale con *fenestelle* permettenti di guardare le reliquie all'interno delle mense.

Tutte quelle aggiunte e modifiche, introdotte nel tempio nel corso del xvii secolo, rispettano abbastanza precisamente le indicazioni espresse nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di S. Carlo Borromeo. Il libro venne invero diretto a religiosi della metropoli milanese; le istruzioni incluse in esso venivano però adottate anche in altre province ecclesiastiche, fra l'altro nella metropoli di Gniezno alla quale apparteneva la località di Niepołomice.

Kinga Blaschke, *Chiesa sul Monte Karczówka. Un santuario dimenticato di S. Carlo Borromeo* [pp. 77–98]

La chiesa sul Monte Karczówka vicino a Kielce – il primo tempio in Polonia dedicata a S. Carlo Borromeo – venne fondata dal vescovo di Cracovia Marcin Szyszkowski (1554–1630) nel 1624 in quanto un ex voto per la cessazione di una pestilenza che l'anno prima aveva decimato minatori che lavoravano in quel luogo. Szyszkowski conobbe probabilmente S. Carlo durante i suoi studi a Milano e lo circondava con un culto speciale perché credeva che grazie alla sua intercessione fosse stato salvato da un incidente grave. Riuscì ad ottenere reliquie del Borromeo per la chiesa sul monte Karczówka, mentre la tutela del suo santuario fu affidata nel 1631 a francescani osservanti.

La venerazione di S. Carlo nella chiesa si concentrava sull'altare maggiore di pietra che era stato eretto insieme all'edificio. Il dipinto del Borromeo adorante il corpo di Cristo morto inserito nell'altare è stato datato da maggior parte degli studiosi al xvii secolo; una sua analisi più profonda permette di ipotizzare che nella sua forma attuale sia un'opera creata negli anni a cavallo tra il xix e il xx secolo (forse a causa di una ridipintura generale dello strato pittorico primario).

L'interesse più grande tra pellegrini, viaggiatori e studiosi visitanti il santuario di Karczówka cominciò però a suscitare col tempo la figura di S. Barbara, scolpita da un solo blocco di galeno (minerale di piombo), trovato secondo una leggenda in modo miracoloso nel 1646. La statua iniziò subito ad essere specialmente venerata e il suo culto offuscò quello di S. Carlo. Ai minatori lavoranti presso il monte Karczówka fu molto più vicina S. Barbara, loro tradizionale patrona, che l'arcivescovo milanese che né durante la vita sua né dopo l'elvezione agli onori del cielo non proteggeva troppo le persone eseguenti questo lavoro difficile. La prova di diffondere il culto di S. Carlo nella Piccola Polonia intrapresa dal vescovo Szyszkowski finì di conseguenza con l'insuccesso, il che testimonia il fatto che l'ultima notifica

sulle reliquie del vescovo conservate nella chiesa proviene dagli anni a cavallo tra il xvii e il xviii secolo.

Michał Hankus, *Vita e gloria celeste di S. Carlo Borromeo nelle pitture di Michelangelo Palloni nella cappella del seminario ecclesistico di Łowicz* [pp. 99–114]

Un luogo di culto particolare di S. Carlo Borromeo divenne alla fine del xviii secolo la città di Łowicz, una delle sedi principali degli arcivescovi di Gniezno. Nel lato est della piazza di mercato di Łowicz l'arcivescovo Michał Radziejowski (1645–1709) comandò di erigere un edificio di seminario ecclesiastico con una cappella imponente intitolata al santo arcivescovo di Milano il quale veniva presentato agli alunni come modello perfetto di impegno sacerdotale e di esecuzione scrupolosa delle risoluzioni del Concilio di Trento. I lavori riguardanti l'edificio e la sua decorazione vennero affidati all'architetto Tielman van Gameren (1632–1706) e al pittore Michelangelo Palloni (1637–1712).

I dipinti di Łowicz, eseguiti intorno al 1695, possono essere comparati con grandi cicli italiani dall'inizio del xvii secolo, cioè con gli affreschi presso il Collegio Borromeo di Pavia e i quadri preparati per le celebrazioni di beatificazione e di canonizzazione del Borromeo per il duomo milanese. Nella cappella di seminario non furono però imitate né le forme, né l'iconografia delle opere italiane; si intraprese di esse solo la concezione generale della presentazione epica delle azioni più famose di S. Carlo: celebrazione delle processioni e visitazioni di malati durante la pestilenza di Milano, distribuzione delle elemosine a poveri ed erezione del Collegio Elvetico.

Le decorazioni della cappella di seminario di Łowicz costituiscono uno dei gruppi più grandiosi delle pitture nel territorio della Repubblica delle Due Nazioni, ispirati all'arte sacrale romana di vasto respiro della seconda metà del xvii secolo. Lo testimonia un'illusionistica scena di gloria di S. Carlo Borromeo in cui sono chiaramente visibili ispirazioni alle opere di Gian Lorenzo Bernini e di artisti rimanenti sotto il suo influsso, fra l'altro di Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio, esecutore degli affreschi presso il Gesù, o di Giacinto Brandi, autore di dipinti monumentali nella chiesa romana San Carlo al Corso.



Michał Hankus, *Ritratto di S. Carlo Borromeo nella chiesa di Powązki a Varsavia. Un ex voto per la salvezza del re Stanislao Augusto Poniatowski* [pp. 115–126]

Nell'altare maggiore della chiesa di S. Carlo Borromeo presso il Cimitero di Powązki a Varsavia si trova un ritratto di quel santo dipinto da Józef Wall (Wahl) circa 1790 in cui esso viene rappresentato come intercessore e protettore dell'ultimo re polacco Stanislao Augusto Poniatowski (1732–1798) e della Repubblica delle Due Nazioni allora in declino. Il dipinto venne fondato dal fratello del re, Michał Poniatowski (1736–1794), arcivescovo di Gniezno, in quanto un ex voto per la salvezza del monarca dalle mani degli attentatori che lo rapirono il 3 ottobre 1771, nella vigilia del ricordo liturgico di S. Carlo. La concezione tematica di quest'opera venne espressa in modo visuale unendo la figura di un attentatore pentito, inginocchiato davanti al re, sopra il quale si libra l'angelo custode. La scenetta realizza un regolo ben conosciuto di conservazione della verità storica, promossa da S. Carlo, visto che si riferisce a numerose stampe rappresentanti lo svolgimento del rapito e della salvezza di Stanislao Augusto, pubblicate subito dopo quelli eventi drammatici.

Il dipinto della chiesa di Powiązki esprime anche la devozione di Michał Poniatowski per il quale il Borromeo fu un esempio di sacerdote perfetto. Sicuramente non a caso offrì allora quel ritratto alla chiesa situata presso il cimitero che aveva scelto come luogo del suo eterno riposo. S. Carlo venne in questo modo 'nominato' non solo il protettore dell'anima dell'arcivescovo, ma anche di anime di altri numerosi defunti sepolti nella grande necropoli di Varsavia.

Piotr Krasny, Michał Kurzej, *Chiesa di S. Carlo Borromeo in via Chłodna a Varsavia* [pp. 127–154]

La chiesa di S. Carlo Borromeo in via Chłodna a Varsavia fu eretta negli anni 1841–1849 secondo un progetto di Enrico Marconi (1792–1863) che impiegò in esso conseguentemente forme derivate dalle chiese paleocristiane, ispirate soprattutto dalle basiliche romane di S. Paolo Fuori le Mura e S. Maria Maggiore.

Sembra che per la scelta del patrono del tempio varsaviano abbia svolto il ruolo decisivo un'animazione significativa del culto di Carlo Borromeo avvenuta dopo la Rivoluzione francese. Si ricordava allora che esso fu il propagatore principale della riforma post tridentina e grazie a ciò pareva il patrono migliore per le azioni di gerarchi cattolici, tentanti di frenare le tendenze secolari. Per questi motivi il culto di S. Carlo era propagato in Francia dall'arcivescovo di Parigi Hyacinthe-Louis de Quèlen (1778–1839) che imitava con conseguenza il Borromeo conducendo

visitazioni canoniche, amministrando i sacramenti a malati durante l'epidemia di colera e ispirando l'edificazione a Parigi dei tempi di modello. Nella distribuzione spaziale del tempio più imponente fra di loro, intitolato Notre-Dame-de-Lorette (1823–1836), vennero realizzate le indicazioni precise di S. Carlo, espresse nelle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiae*, mentre le sue forme stilistiche furono conformi all'apologia dell'architettura paleocristiana, inclusa nella stessa pubblicazione. Durante la consacrazione della chiesa Notre-Dame-de-Lorette si affermava con ostentato che essa era un monumento al restauro del cattolicesimo e dell'ordine monarchico in Francia.

Nel corso della costruzione della chiesa in via Chłodna a Varsavia si ricordava ripetutamente che era “un monumento immortalante il regno dell'imperatore russo e re polacco Nicola I”. Tale interpretazione veniva soprattutto sostenuta da un membro del comitato dell'edificazione della chiesa – il vescovo suffraganeo di Włocławek Tadeusz Łubieński (1794–1861) – che accettava il condanno papale della fallita Rivolta di Novembre polacca (1830–1831) contro Nicola I in quanto simile all'empia Rivoluzione francese. La chiesa di S. Carlo Borromeo svolgeva allora a Varsavia un ruolo affine a quello del tempio Notre-Dame-de-Lorette a Parigi, il che determinò che all'interno del tempio polacco vennero imitate abbastanza fedelmente la disposizione e la decorazione dell'interno dell'edificio francese.

Nell'architettura della chiesa in via Chłodna si possono inoltre decifrare numerose soluzioni descritte dal Borromeo. Si parla sia delle soluzioni impiegate prima nella chiesa parigina (pianta a croce latina evidente, portico nella facciata) che dei motivi caratteristici solo per l'opera di Marconi (elevazione significativa dell'edificio sopra il terreno, figure monumentali di santi inquadrati nella facciata). Pare allora che durante la designazione della chiesa varsaviana di S. Carlo l'autore abbia letto in modo perspicace le istruzioni del patrono del tempio che potevano essere ben conosciute non solo agli ecclesiastici, ma anche a Marconi, laureato presso l'Università di Bologna. Nel 1825 apparve poiché la prima traduzione italiana delle *Instructiones* la quale suscitò grande interesse fra artisti lavoratori in Italia.

Traduzione di Anna Lebensztejn

# Indeks

## A

Adamczyk Anna 78, 80–85, 90, 95  
Aigner Christian Piotr 145  
Aleksandrów Kujawski 101, 107  
Algardi Alessandro 91, 92  
Aliaga Isidor 19  
Anagni 41  
Augsburg 122  
Augustyn, św. 139

## B

Bacciarelli Marcell 117  
Baliński Michał 77, 79, 82  
Bałus Wojciech 145  
Baranów Sandomierski 84  
Barącz Sadok 77  
Barioli Melchior 56  
Baroccio Frederico 69  
Baroniusz Cezary 34  
Bartoszewicz Julian 130, 133  
Bascapè Carlo 35, 48, 53–54, 103–105  
Batory Andrzej 25  
Bażanka Kacper 85  
Beck Anton August 124  
Belletto Giovanni Maria 41  
Benedykt, św. 52  
Berlin 138  
Bernardyn ze Sieny, św. 53  
Bernini Lorenzo 160  
Besozzi Giovanni Francesco 34  
Białogon 79  
Bielany 59, 62  
Bochnak Adam 59, 61  
Bogdan Jan 145  
Bogusz Jan 37  
Bołonia 21, 48, 79, 157, 162  
Bonino Cesare 104  
Bonomi Giovan Francesco 20, 104  
Borgiasz Franciszek, św. 139

Borkowice 98  
Boromeusz Fryderyk 33–35, 50  
Boromeusz Karol, św. 7–11, 16–28, 30–43,  
47–60, 66–68, 77, 79, 87–88, 94, 97, 99,  
100, 102–105, 107–109, 112–118, 124–125,  
127–128, 131, 135–146, 148  
Bottigella Angela 56  
Bór-Komorowski Tadeusz 133  
Bramante 135, 138  
Brandi Giacinto 106  
Braniccy 7, 48, 64–65, 67  
Branicka Róża z Potockich 130  
Branicka z Myszkowskich Anna 10, 26, 37–39,  
45, 48–50, 56, 61, 156  
Branicki Jan z Ruszczy 37, 39, 48–50  
Brescia 36  
Brioschi Leopold 146  
Brunszwik 122  
Butzau Jerzy Henryk 119–120, 122  
Buzzi Carlo 23  
Bużeński Piotr 37

## C

Camerini 85  
Carracci Annibale 87  
Casati Paola Giustina 56  
Chateaubriand François René de 141  
Chądzyński Jan Nepomucen 77, 88  
Chiarini Michele 130  
Chmielewski Tomasz 129  
Chodowiecki Daniel Mikołaj 122  
Chrzanowski Tadeusz 68  
Coccey de, gen. 121–123  
Correggio 130  
Cortona Pietro da 22, 54–55, 107  
Crespi Daniele 30  
Crespi Giovanni Battista zw. Cerano 23, 56  
Cybulski Stanisław 122, 131  
Czajkowski Tadeusz 133

- Czarnecki Aleksander 63, 129  
 Czartoryscy 119, 131  
 Czartoryska Izabela z Flemingów 115, 119  
 Czartoryski Michał 119  
 Czechowski Stanisław 91  
 Częstochowa 80, 121
- D**  
 Dal Re Marc'Antonio 113  
 degli Angeli Aurelia 56  
 dell'Arco Maurizio Fagiolo 54  
 d'Enrico Giovanni 55  
 Dmosin 100  
 Dobrowolski Franciszek 132  
 Duchino il, zob. Landriani Camillo  
 Dyck Anton van 88  
 Dziekoński Józef Pius 116
- E**  
 Elsner Józef 132  
 Euzebiusz z Cezarei 13
- F**  
 Falconi Giovanni Battista 59–60, 63  
 Feliński Zygmunt 101  
 Ferraro Jan 43  
 Ferraro Marina 38, 43, 49, 56  
 Ferri Cirro 107  
 Fiammenghino, zob. Rovere della Giovanni Battista  
 Figino Ambrogio Giovanni 23, 30, 54, 56  
 Fijałkowski Antoni Melchior 101, 132  
 Filip 11, król hiszpański 23, 53  
 Florencja 107, 136  
 Foligno 43  
 Fontaine Pierre-François-Léonard 141  
 Fontana Baltazar 86, 90  
 Franciszek z Asyżu, św. 52, 139  
 Francja 19, 50, 140–142  
 Frankfurt 122  
 Franz Nikolaus 90–91  
 Friedrich, Jakob Andreas Młodszy 123, 126
- G**  
 Garms 137  
 Gaulli, Giovanni Battista zw. Baciccio 106  
 Gawłowo 61
- Gembicki Piotr 91–92  
 Gierdziejewski Ignacy 131  
 Giussano, Giovan Pietro 22, 27, 33–36, 38–39, 48–50, 103  
 Giussano Ottone 34  
 Głowacki Józef 131  
 Godecki Teofil 133  
 Golichowski Norbert 77, 82  
 Gonzagowie 36–37  
 Gozd 100  
 Graff Antoni 106, 117  
 Grattarolo Aurelio 35, 49  
 Greuter Matthäus 24, 32  
 Grzegorz Wielki, św. 51  
 Grzegorz XVI, papież 147  
 Gutensohn Johann Gottfried 137, 153  
 Guttmejer Karol 85–86  
 Guzów 130
- H**  
 Hegel Konstanty 132  
 Hrussoy de Zablatz Barbara 61
- I**  
 Idźkowski Adam 129, 143  
 Iłża 84  
 Imbramowice 85
- J**  
 Jakubowski Paweł 131  
 Jakubowski Salwian 131  
 Jan Chryzostom św. 52  
 Jan Kazimierz, król polski 38, 50  
 Jan Paweł 11, papież 7  
 Jaroszyński Mikołaj 132  
 Jasna Góra 80  
 Jaworski Paweł 129
- K**  
 Kalwaria Zebrzydowska 83  
 Karczówka 25, 77–86, 94–98  
 Karol x, król francuski 140  
 Karpowicz Mariusz 60, 78, 85–86, 91, 92, 93  
 Katarzyna z Gawłowa 61  
 Kaufman Ludwik 131  
 Kazimierz (Kraków) 60  
 Kicka Natalia 146–147

Kielce 25, 78–79, 81–82, 90  
Klara z Montefalco, św. 53  
Klimontów 63, 83  
Knapp Johann Michael 137  
Konstancja Austriacka, królowa polska 36–37,  
42, 50  
Konstanty, książę 146–147  
Kornecki Marian 68  
Kozłów Biskupi 145  
Kracik Jan 60  
Kraków 27, 37, 39, 41, 43, 71–72, 79–80, 85–86  
Kropiwnicki Alfons 116, 129  
Krupieła Albert 44  
Krym 77  
Krzeczkowski, zegarmistrz 131  
Kuliński Tomasz Teofil 81  
Kuźma Jan 118–124

## L

Landriani Paolo Camillo zw. Il Duchino 23, 38,  
45, 56, 157  
Laurentio Cesare 22  
Leati Serafin 130  
Lebas Louis-Hippolyte 143  
Lekszycki Franciszek 87  
Lelio Guidiccioni 35  
Lernay de, hrabina 133  
Levittoux Karol 139  
Liberiusz Jacek 60  
Ligocka Zofia 44  
Linder Jan 132  
Lipiński Tymoteusz 77, 79, 82  
Lipsk 145  
Lombardia 9, 20, 27, 38, 118  
Longhi Guido Antonio 85–86  
Londyn 36  
Lowanium 12  
Loyola Ignacy, św. 53, 55, 58, 139  
Lubartów 146  
Lublin 63, 80  
Lubomirscy 62, 64–65, 68, 70–71, 76  
Lubomirska Teofila z Zasławskich 65  
Lubomirski Jan Karol 158  
Lubomirski Józef Karol 65  
Lubomirski Konstanty 60  
Lubomirski Stanisław 158  
Lubomirski Tadeusz 60–61

Lubowiecki Hadrian 39, 43  
Ludwik Filip, król francuski 131, 143  
Ludwik Gocl 131  
Ludwik xv1, król francuski 141  
Lühe Aleksander 129

## Ł

Łańcut 63  
Łowicz 25, 99–101, 108–114  
Łoziński Jerzy 25, 85  
Łubieńscy 147  
Łubieński Henryk 129, 131, 145  
Łubieński Tadeusz 129, 130, 132, 145, 162  
Łukawski Walenty 121  
Łuszczkiewicz Władysław 59

## M

Maciejowski Bernard 25, 66  
Majdowski Andrzej 127, 135, 139  
Mała Hilary 91  
Maliński Paweł 131, 133  
Małachowska Klementyna z Sanguszków 127,  
129–130, 134, 139, 146–147, 149  
Małgorzata z Kortony, św. 53  
Małopolska 62  
Marazzone, zob. Mazzucchelli Pier Francesco  
Marconi Ferrante 132  
Marconi Henryk 129–131, 133–134, 136–137, 146  
Marconi Władysław 133  
Maria Magdalena, św. 139  
Marymont 121  
Mazzucchelli Pier Francesco zw. Marazzone 23  
Mediolan 7–8, 17–24, 28–36, 38–39, 41–42, 45,  
47–48, 54, 56, 67, 69, 79, 102–106, 108,  
111–113, 118, 130–131, 142  
Merlini Dominik 116  
Meyer Alfred Gotthold 136  
Mikołaj I, car rosyjski 146–148  
Miłobędzki Adam 59–61, 64  
Minter Karol 131–132  
Mirów 36  
Molanus Johannes 12  
Monachium 138  
Monza 36  
Morka Mieczysław 78, 91, 92  
Moryc Cyprian 78  
Müller Jakob 19



- Münzer Antoni Gerhard 85  
Murawiec Wiesław 87  
Myszkowscy 36  
Myszkowska Anna 39  
Myszkowska Beata z Przerębskich 37  
Myszkowska Elżbieta z Boguszów 37, 38, 44  
Myszkowska Konstancja Beata 37, 39, 43  
Myszkowski Piotr 36  
Myszkowski Zygmunt Gonzaga 36, 37
- N**  
Nebbia Cesare 103  
Nereusz Filip, św. 53  
Neuhard 15  
Nieborów 99, 101  
Niemcy 137  
Niepołomice 7, 8, 10, 25–27, 33, 36, 38–39, 43–44,  
47–50, 55–57, 59–61, 63, 65–68, 70–71,  
73–76, 88  
Nilson Johannes Esaias 126  
Norblin Jan Piotr 117  
Norcia 41  
Nothangel Johann Andreas Benjamin Starszy  
122  
Novelli Pietro Antonio 122  
Nowy Sącz 60  
Nowy Wiśnicz 62, 72
- O**  
Okęcki Antoni Onufry 115  
Oliński Tomasz 65  
Olszewski Mikołaj 78, 80, 100  
Opaliński Piotr 92  
Orgelbrand Samuel 77, 139  
Ostrowski Władysław 147  
Ottoneilli, Giovanni Domenico 22, 54
- P**  
Padwa 79  
Pagaczewski Julian 85  
Palloni Michelangelo 25, 99–100, 104, 106–107,  
111–114  
Parisius Pierre Louis 144  
Paryż 131, 140–42, 154  
Paskiewicz Iwan 128–129, 132, 138, 146, 147  
Paweł V, papież 35, 37, 41, 43, 50, 52  
Pawia 102–103, 108, 111
- Pellegrini Domenico 23  
Peña Francisco 50, 103  
Perrier François 92  
Pieniążek-Samek Marta 78, 83–85, 87, 89–90  
Pieskowa Skała 84  
Pińczów 36  
Pius IV, papież 18, 138  
Pius V, papież 12  
Poczdám 138  
Podkamień 60, 63  
Polska (Królestwo Polskie) 10, 26, 33, 36, 38–40,  
42–44, 48, 50, 55–56, 80, 94, 106, 109,  
117, 124, 130, 144, 147–148  
Poniatowski Michał Jerzy 99, –101, 115–116, 118  
Potocki August 130  
Powązki 115–116, 118, 125, 138  
Praga 18  
Procaccini Carlo Antonio 23  
Procaccini Giulio Cesare 56  
Prokop Krzysztof Rafał 79  
Przeciszów 37  
Przypkowski Tadeusz 78
- Q**  
Quèlen, Hyacinthe-Louis de 140–142, 144, 148
- R**  
Radziejowski Michał Stefan 99–101, 109, 118  
Radziwiłł Jerzy 25  
Ragoncicz (Ragoncysz) Zygmunt 61  
Reiss Anke 138  
Rho 25  
Riario Felicja 40, 48  
Rinaldi Jan 40, 48  
Rolffsen Franz Nikolaus 123, 126  
Ronchi Albert 54–55, 58  
Rostworowski Emanuel 118  
Rovere della Giovanni Battista zw. Fiammen-  
ghino 23, 28, 31  
Rubio Luigi 131  
Rudolf II, cesarz 23  
Rzadkosz Józef 7  
Rzym 7, 33, 36, 47, 50, 54, 79, 92, 106–107, 131,  
136, 153
- S**  
Sadeler Johannes 58

Sala Sebastian 91–93, 137  
Salezy Franciszek, św. 24  
Seiler Johann Georg 29  
Senago 53, 55–56  
Seneka Antonio 41  
Settali Girolamo 35  
Sieradz 80  
Simonetta Franciszek 43  
Sinko-Popielowa Krystyna 59, 66, 68–69, 127  
Sitkowski Edmund 130  
Solec 84  
Solerio Georgio 53  
Stanisław August Poniatowski, król polski 77,  
115–116, 118–124, 126, 148  
Starkman Michał 125  
Starzyński Juliusz 101  
Stefański Krzysztof 135  
Stobiecka Zofia 82–84, 87, 89–91  
Stronczyński Kazimierz 77, 94  
Subiaco 52  
Szancenbach 132  
Szaniawski Konstanty Felicjan 85  
Szembek Fryderyk 50, 103  
Szembek Stanisław 101  
Szymanowscy 115  
Szyszkowski Marcin 48, 77, 78, 118  
Szyszkowski Mikołaj 79, 80, 94

## Ś

Święta Katarzyna 83

## T

Tempesta Antonio 26, 55, 57, 157  
Tibaldi Pellegrino 22, 25, 28–29, 32  
Tomaszewski Kolumban 80–81  
Tomaszewski Walenty Maciej 132  
Trevano Jan 84, 87  
Turobin 87  
Tylman z Gameren 99, 101–102

## U

Uruska Emerancja z Tyzenhauzów 131  
Uruski Seweryn 131

## V

Vegio Scipione 34  
Vegio Susanna 34

Vignon Pierre-Alexandre 142  
Visconti Gaspare 34

## W

Wahl (Wall) Józef 117, 124–125  
Walencja 19  
Warszawa 100, 115–116, 119–121, 123, 125, 127–131,  
133, 134, 138, 144, 147–153  
Watykan 49  
Wazowie 50  
Wąchock 83  
Weinböck Gabriele 23  
Wenecja 62  
Wielewicki Jan 79  
Wierix Hieronymus 58  
Wierzbno 147  
Wilanów 130  
Wilhelm V, elektor bawarski 23  
Wiliński Stanisław 92  
Will Johann Martin 122  
Wiskitki 130, 137  
Wiśnicz 59, 60, 63–64  
Władysław IV, król polski 38, 61  
Włochy (Italia) 9–10, 19, 33, 36, 40, 43, 48, 51,  
92–93, 103, 117, 137, 146  
Włocławek 162  
Wodzyński Gabriel 116  
Wojtyła Karol zob. Jan Paweł 11  
Wola Cyrusowa 100

## Z

Zadzik Jakub 60  
Zajączek Józef 129  
Zajączkova Aleksandra 131  
Załuski Józef Andrzej 50  
Zamoyscy 131  
Zamoyska Róża z Potockich 130  
Zamoyski Andrzej 130  
Zarzecki Marcin 132  
Zatta Giacomo 122  
Zbąski Jan 102  
Zdanowski Józef 78, 83, 85, 87, 88, 90  
Ziebland George Friedrich 138  
Zieliński Aleksander 131, 148  
Zuccari Federico 103  
Zucconi Francesco 62  
Zygmunt 111 Waza, król polski 36–38, 49–50, 61

Wydawcy:

DodoEditor  
ul. Myśliwska 68  
30-718 Kraków  
[www.dodoeditor.pl](http://www.dodoeditor.pl)

Muzeum Niepołomickie w Zamku Królewskim  
ul. Zamkowa 2  
32-005 Niepołomice  
[www.muzeum.niepolomice.pl](http://www.muzeum.niepolomice.pl)