



PIOTR KRASNY

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki

 <https://orcid.org/0000-0001-8726-1200>

MICHAŁ KURZEJ

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki

 <https://orcid.org/0000-0003-1786-8650>

Figury ludzkie i anielskie jako elementy podpór architektonicznych w sztuce sakralnej w Mediolanie po Soborze Trydenckim Geneza, symbolika, funkcje¹

Wnikliwe studium Tadeusza Bernatowicza poświęcone ołtarzowi Świętego Krzyża w kościele pw. Bożego Ciała w Nieświeżu² nie tylko wyjaśniło genezę zastosowanego w nim motywu aniołów podtrzymujących pochylone kolumny wysuwające się spod belkowania (il. 1), ale także rozbudziło u polskich historyków sztuki zainteresowanie niezwyklejmi konceptami stosowanymi w mediolańskiej architekturze sakralnej trzeciej tercji XVI i początku XVII stulecia. Wśród takich rozwiązań szczególne miejsce zajmują właśnie hybrydowe podpory architektoniczne, w których abstrakcyjne elementy konstrukcyjne (słupy, pilastry lub kolumny) są zestawiane w fantazyjny sposób z postaciami ludzkimi lub anielskimi³. W niniejszym szkicu chcielibyśmy zarysować okoliczności wprowadzania takich form do sztuki religijnej środowiska mediolańskiego za sprawą malarza i architekta Pellegrina

1 Niniejszy artykuł został napisany przy okazji realizacji projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Przetłumaczenie, opracowanie naukowe i wydanie krytyczne *Instrukcji budowania i wyposażania kościołów Karola Boromeusza*” (nr umowy 0250/NPRH7/H22/86/2018). Środki z tego grantu umożliwiły gruntowne zapoznanie się z dziełami sztuki zachowanymi w Mediolanie i przeprowadzenie kwerend w tamtejszych bibliotekach.

2 BERNATOWICZ 1992, s. 31–52; BERNATOWICZ 1998, s. 95–103.

3 AGOSTI 1996, s. 177–182.



1. Nieśwież, kościół pw. Bożego Ciała, ołtarz św. Krzyża, sygn. Cesare Franco, 1583, fot. Michał Kurzej

Tibaldiego (1527–1596) pracującego na zlecenie lub pod nadzorem arcybiskupa mediolańskiego, kardynała Karola Boromeusza (1538–1584)⁴, wskazać najważniejsze przykłady zastosowania hybrydowych podpór, a także spróbować odczytać zakodowany w nich przekaz ideowy.

Anioły wspierające przechylone kolumny zostały zastosowane po raz pierwszy przez Tibaldiego w dwu stiukowych ołtarzach w kaplicach

4 O współpracy Boromeusza i Tibaldiego: ACKERMAN 1986, s. 574–586; GATTI PERER 1990, s. 8–13.



2. Bergamo, kościół Santa Maria Maggiore, ołtarze obecnie pw. Wniebowstąpienia Pańskiego i Jana Ewangelisty, proj. Pellegrino Tibaldi, od 1575, fot. Michał Kurzej



3. Mediolan, kościół San Fedele, ołtarze w kaplicach Guastalla (1577) i Rezzonico (lata 80. XVI wieku), proj. Pellegrino Tibaldi, fot. Michał Kurzej



4. Daniele da Volterra, projekt dekoracji kaplicy Orsinich przy kościele Santissima Trinità dei Monti w Rzymie, 1541, według: GRAUL 2011

po bokach prezbiterium kościoła Santa Maria Maggiore w Bergamo (il. 2). W trakcie wizytacji tej świątyni w roku 1575 Boromeusz nakazał rozpoczęcie jej gruntownego remontu i modernizacji, a Tibaldi, który otrzymał to zadanie, zadeklarował, że zrobi wszystko, aby uczynić tę budowlę piękniejszą⁵. Jednym z pierwszych działań zmierzających do realizacji tego planu było wykonanie fantazyjnych nastaw⁶, które, ze względu na proporcje mieszczących je długich i wąskich kaplic oraz otwory w ścianach zamykających te wnętrza, nie mogły wyróżniać się okazałymi rozmiarami, ale mimo to przyciągają uwagę widzów zastosowanym w nich niezwykle pomysłowym. W jednej z nich hermowe anioły obejmują korynckie kolumny, a w drugiej – podtrzymują

5 KNOX 2000, s. 682–684; SCHOFIELD 2011, s. 145–147.

6 ANGELINI 1969, s. 86; KNOX 2000, s. 685–691; SCHOFIELD 2011, s. 149.

ich kapitele, wsuwając pod nie pochylone trzony. Tibaldi wykorzystał powtórnie to rozwiązanie w parze ołtarzy w kaplicach kościoła San Fedele w Mediolanie (il. 3)⁷, budowanego dla jezuitów z inicjatywy Boromeusza od roku 1569⁸ i opisanego przez jego sekretarza Gian Pietra Giussana (pomiędzy 1548 a 1552–1623) jako *kościół wzorcowy* i *testament wielkodusznej serca tego kardynała*⁹. Ranga owej świątyni położonej w centrum lombardzkiej metropolii sprawiła, że właśnie tamtejsze ołtarze zwracały uwagę miłośników sztuki¹⁰ i zapewne to one inspirowały naśladownictwa, takie jak retabulum w Nieświeżu¹¹. O powielaniu motywu aniołów podtrzymujących kolumny decydowała zaś zapewne zarówno niezwykłość tego rozwiązania, jak i zakodowane w nim treści poruszające wykształconych katolików w okresie potrydenckiej reformy Kościoła.

Bezpośrednim wzorem dla Tibaldiego była prawdopodobnie niezachowana aranżacja kaplicy Orsinich przy rzymskim kościele Santissima Trinità dei Monti wykonana w latach 1545–1548 według projektów Daniela da Volterra (1509–1566), w której hermy z wizerunkami brodatych mężczyzn podtrzymywały gzyms ołtarza (il. 4). Tibaldi zapewne znał to dzieło, a może nawet pracował przy jego wykonaniu¹². Zastosowany przez tego artystę motyw postaci podtrzymującej pochyloną kolumnę budzi skojarzenia z personifikacją Męstwa¹³ wprowadzoną zapewne przez Giotta (około 1266–1337) w malowidłach w padewskiej Capella dell’Arena wykonanych w latach 1303–1396. Giotto nawiązał w tym wyobrażeniu do różnych motywów charakterystycznych dla sztuki pogańskiej starożytności, a zwłaszcza do przedstawienia Herkulesa ustawiającego jeden ze słupów w Cieśninie Gibraltarskiej. Osadzenie Giottowskiej personifikacji w tradycji antycznej przyczyniło się do jej zaakceptowania i rozpowszechnienia

7 Pierwszy z nich, z pochylonymi kolumnami, ukończono w roku 1577. Prace przy drugim z tych ołtarzy trwały jeszcze w latach 80. *Vide*: DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 222.

8 RONNEBECK MORE 1988, t. 1, s. 94–103, 293–319; DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 122–141.

9 GIUSSANO 1610, s. 149–150.

10 DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 222.

11 BERNATOWICZ 1992, s. 37; BERNATOWICZ 1998, s. 97.

12 DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 222. Na temat kaplicy Orsinich: GRAUL 2011, http://www.predella.it/archivio/indexec53.html?option=com_content&view=article&id=188&catid=78&Itemid=107 [dostęp: 26.04.2021].

13 *Vide*: MESSERER 1972, szp. 54–56.



5. Strona tytułowa *Illustrium iureconsultorum imagines*, wyd. Antonine Lafréry, 1566

jej ikonografii w sztuce nowożytnej¹⁴. Zasadniczą rolę w tym procesie odegrały liczne przedstawienia graficzne, spośród których najbliższym pierwowzorem dla rozwiązań zastosowanych w ołtarzach Tibaldiego mógł być frontyspis popularnego zbioru portretów wybitnych prawników opublikowany w roku 1566 w Rzymie przez Antoine'a Lafréry'ego (1512–1577)¹⁵. Tytuł tego dzieła został ujęty aediculą z personifikacjami Męstwa, Roztropności i Sprawiedliwości. Męstwo stoi jedną nogą na bazie, trzymając pochylony trzon kolumny wyjęty ze struktury (il. 5).

Zastąpienie w Tibaldiowskich ołtarzach personifikacji Męstwa aniołami doprowadziło do zasadniczej zmiany treści zakodowanych w schemacie ikonograficznym personifikacji tej cnoty. Pod względem ideowym anioły w ołtarzach Tibaldiego przypominają św. Franciszka z Asyżu (1181 lub 1182–1226), który przyśnił się papieżowi Innocentemu III (Lotario de Conti di Segni, 1160 lub 1161–1216) jako mocarz wspierający chyłącą się do upadku bazylikę Laterańską symbolizującą Kościół instytucjonalny. Sen ten został opisany w *Legenda maior sancti Francisci* opracowanej przez św. Bonawenturę (pomiędzy 1217 a 1221–1274) i był wielokrotnie przedstawiany w dziełach sztuki¹⁶. Można zatem przyjąć, że Boromeusz i współpracujący z nim duchowni znali to ujęcie ikonograficzne i jego wymowę. Arcybiskup mediolański darzył św. Franciszka wielką czcią, starając się naśladować jego pokorę i ucząc się franciszkańskiej pobożności w trakcie licznych wizyt na Sacro Monte w Varallo – założeniu pielgrzymkowym zarządzanym przez bernardynów¹⁷. Można więc przypuszczać, że zaakceptował formy Tibaldiowskich ołtarzy z kolumnami podtrzymywanymi przez anioły, gdyż mogły one prezentować mediolańską, potrydencką reformę kościelną jako przedsięwzięcie porównywalne z wielką odnową Kościoła w XIII stuleciu zainicjowaną w zasadniczym stopniu przez Franciszka i Innocentego III. Warto też odnotować, że w kazaniu wygłoszonym do księży zgromadzonych na XI synodzie diecezjalnym w Mediolanie w roku 1584 Boromeusz opisał protestantów jako profanatorów i burzycieli ołtarzy, a katolików jako tych, którzy oddają

14 ROSE/POE 2015, s. 63–69.

15 LAFÉRY 1566. Warto zaznaczyć, że Boromeusz uzyskał na uniwersytecie w Pawii wykształcenie prawnicze i interesował się literaturą prawniczą. *Vide*: CISTA 2005, s. 113.

16 VAUCHEZ 2004, s. 3–17.

17 MURAOKA 2017, s. 4, 56–57, 59–63, 72–75.



6. Mediolan, kościół San Raffaele, fasada, proj. Pellegrino Tibaldi, 1575–1582, fot. Michał Kurzej

ołtarzom należną im cześć¹⁸. Nie można zatem wykluczyć, że ołtarze w Santa Maria Maggiore w Bergamo i w San Fedele w Mediolanie były nieco wcześniejszą i mniej ostentacyjną niż ta homilia afirmacją katolickiego przywiązania do tradycyjnych form artystycznej oprawy kultu Bożego.

Bernatowicz zwrócił również uwagę na nietypowy sposób ukazania aniołów w Tibaldziowskich ołtarzach pod postacią herm¹⁹. W podobny sposób przekształcano również figury aniołów oraz świętych, proroków i personifikacji, które wkomponowywano jako podpory do wielu dzieł sztuki religijnej tworzonych pod nadzorem Boromeusza i jego współpracowników. Popularność w tym środowisku rozwiązań opartych na takiej deformacji ciała ludzkiego (mianowicie na zastąpieniu nóg zwięzającym się ku dołowi słupem) może budzić pewne zdziwienie. Boromejskie środowisko odnosiło się bowiem z rezerwą do ukazywania w dziełach sztuki religijnej rzeczy *niezwykłych i zuchwałych*, a zarazem

*niezgodnych ze zwyczajem chrześcijańskim*²⁰. W opracowanych na polecenie Boromeusza *Instrukcjach o budynkach i sprzętach kościelnych* skrytykowano zdecydowanie wprowadzanie do obrazów religijnych ozdób w formie zniekształconych głów ludzkich, *które nazywa się powszechnie maszkaronami*, oceniając je jako niestosowne i nieprzedstawiające *niczego, co [...] zgadzałoby się ze świętością*²¹. Po zapoznaniu się

18 BORROMEO 2017, s. 150.

19 BERNATOWICZ 1992, s. 37; BERNATOWICZ 1998, s. 97.

20 Instrukcje 2021, k. 43r.

21 Instrukcje 2021 k. 45v. Szesnastowieczni teolodzy i teoretycy sztuki starający się pozostać w zgodzie z katolicką ortodoksją oceniali hybrydowe formy detalu



7. Mediolan, Palazzo Marino, dziedziniec, proj. Galeazzo Alessi, 1558–1560,
fot. Michał Kurzej



8. Mediolan, Casa degli Omenoni, proj. Leone Leoni, ukończony około 1563, fot. Kinga Blaschke

z tymi słowami trudno zinterpretować formy fasady mediolańskiego kościoła San Raffaele (il. 6) wybudowanego pod nadzorem Boromeusza przez Tibaldiego i Martina Bassiego (1542–1591) w latach 1575–1582²², czyli mniej więcej w tym samym czasie, w którym spisano *Instrukcje*. Dolna kondygnacja tej fasady została podzielona za pomocą potężnych pilastrów hermowych²³, które nie tylko deformowały ciało ludzkie, lecz także nawiązywały swoją formą do kapliczek pogańskiego bóstwa²⁴ i przed połową wieku XVI nie były – o ile wiemy – stosowane w architekturze kościelnej. Mimo tych mankamentów stały się one charakterystycznym elementem mediolańskiej sztuki sakralnej za rządów arcybiskupich Boromeusza i przez trzy następne dziesięciolecia znajdowały zastosowanie nie tylko w architekturze, ale też w sztukiach (na przykład w ołtarzach transeptowych w kościołach San Vittore al Corpo i sanktuarium w Rho), iluzjonistycznym malarstwie ściennym (na przykład we freskach Aurelia Luiniego w kościele San Simpliciano, 1588)²⁵, i w złotnictwie (na przykład w relikwiarzu św. Sebastiana z dedykowanego mu kościoła, wykonanym w roku 1579 według projektu Giuseppa Medy, około 1534–1599)²⁶.

architektonicznego i ornamentów jako bezbożne, ponieważ deformowały one kształty stworzone przez Boga. Skoro wszystko, co stworzył Bóg, było dobre, przekształcenia jego dzieł należało uznać za złe wytwory ludzkiej pychy i chroblowej fantazji. *Vide*: CARPO 1993, s. 63–83.

22 ROCCO 1940, s. 225–232; DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 36.

23 HOUGHTON BROWN 1965, s. 82–88; AGOSTI 1996, s. 178.

24 HAMILTON 2010, s. 414–415.

25 KENDRICK 2002, s. 76.

26 BOLOGNA 1988, s. 26.

Hermy miały wprawdzie genezę klasyczną, ale w starożytnej Grecji i Rzymie były one wyłącznie formami wolnostojącymi, nieużywanymi w charakterze podpór architektonicznych²⁷. W tej drugiej funkcji zaczął stosować je Giulio Romano (1499–1546), wprowadzając je wyłącznie w architekturze ogrodowej (na przykład w Apartamento Segreto w ogrodzie Palazzo del Te w Mantui, 1533–1534), w której dopuszczano swobodniejszą interpretację klasycznych rozwiązań²⁸. Projekt herm-podpór zaprezentował także Sebastino Serlio (1475–około 1554) w *Extraordinario libro* wydanym w roku 1555, zaznaczając jednak, że uważa je za formy *udziwnione i pomieszane*, pasujące do małej architektury lub niepełniących funkcji reprezentacyjnych budowli rustykalnych²⁹. W zbliżonym czasie antropomorficzne podpory stały się popularne w architekturze nimfeów, o czym świadczą rozwiązania zastosowane w rzymskiej Villa Giulia (1550–1555), w Villa Barbaro w Maser (1549/1551–1558) i w Villa d'Este w Tivoli (1568)³⁰. Galeazzo Alessi (1512–1672) zaczął jednak wprowadzać takie detale do architektury monumentalnej, osiągając najlepszy efekt w mediolańskim Palazzo Marino zbudowanym w latach 1558–1560. Architekt ten użył do artykulacji piętra dziedzińca pilastrów hermowych z półpostaciami kobiet, nadając tym podziałom płaskie i delikatne formy, aby nie obciążały one optycznie kolumn wspierających arkady na parterze (il. 7)³¹. Mniej więcej w tym samym czasie Leone Leoni (1509–1590) wykorzystał do dekoracji fasady swego mediolańskiego domu pilastry hermowe o znacznie większej skali i bardzo plastycznym ukształtowaniu (il. 8). Podziały te, zwieńczone wizerunkami przedstawicieli ludów barbarzyńskich, „wkraczają” zdecydowanie w przestrzeń wąskiej ulicy, przyciągając uwagę widzów ku domowi artysty³². Obie te budowle wzbudzały zachwyt mediolańczyków i podróżnych właśnie ze względu na zastosowaną w nich niezwykłą artykulację. Większość miłośników sztuki podziwiała ją wszakże – tak jak Giorgio Vasari (1511–1574) – za przemysłne

27 DILLON 2006, s. 30–32.

28 OBERHUBER 2001, s. 358, il. na s. 359.

29 KOWALCZYK 1973, s. 90–91.

30 COPPADORO 2010, s. 12.

31 FROMMEL 1975, s. 167–171; COPPADORO 2010, s. 12.

32 HELMSTUTLER DI DIO 2011, s. 107–113.



9. Mediolan, katedra, ambona południowa, proj. Pellegrino Tibaldi, 1580–1584, fot. Michał Kurzej

szczególony (*capricciose invenzioni*)³³, co dla arcybiskupa mediolańskiego i innych autorów *Instrukcji* nie musiało bynajmniej brzmieć jak pochwała.

Akceptacja tych elementów w architekturze realizowanej w kręgu Boromeusza wymagała zapewne nie tylko przewyciężenia przekonania o ich kapryśnej ozdobności, lecz także ich swoistego pogodzenia ze świętością sztuki chrześcijańskiej. Istotną przesłankę dla takiej synchronizacji mogła stanowić opinia Cycerona (106 p.n.e.–43 p.n.e.), uważanego przez Boromeusza za wielki autorytet w zakresie zachowania stosowności w mowach i w publicznych działaniach³⁴. Zamawiając w liście do Tytusa Pomponiusza Attyka (109 p.n.e.–32 p.n.e.) rzeźby do ozdoby swojego domu w Tusculum, Cyceron stwierdził bowiem, że hermy są stawiane wszę-

dzie i wszędzie pasują³⁵. W świetle tej wypowiedzi Boromeusz i jego współpracownicy mogli więc szukać sposobów na dopasowanie herm do charakteru dzieł wspomagających pracę duszpasterską Kościoła i pobudzających pobożność wiernych.

Mediolańscy duchowni dostrzegli zapewne, że pilastry hermowe w sposób bardzo wyrazisty integrują postać i podporę, co pozwala dobitnie wyrazić zaczerpniętą z Biblii i pism Ojców Kościoła koncepcję wielkich świętych jako filarów Kościoła-institucji. Taka alegoria bazowała na stwierdzeniu św. Pawła w Liście do Galatów, że spotkał on w Jerozolimie apostołów Jakuba, Kefasa i Jana, którzy są filarami tamtejszej wspólnoty (Ga 2,9). Do owej wypowiedzi odwołał się papież Klemens I (zm. około 101 roku), deklarując, że św. św. Piotr i Paweł są *największymi i najświętszymi filarami Kościoła*, co miało służyć zarówno uczczeniu

33 VASARI 1988, s. 311; cf. HELMSTUTLER DI DIO 2011, s. 107.

34 FUMAROLI 1978, s. 803–804; CISTA 2005, s. 112.

35 CYCERON 2016, s. 71; cf. DILLON 2006, s. 31.

tych apostołów, jak i afirmacji prymatu ich następców w rzymskiej Stolicy Apostolskiej³⁶. Tytuł *filarów Kościoła* był chętnie nadawany wszystkim apostołom i ewangelistom przez wczesnochrześcijańskich pisarzy syryjskich (św. Afrahata, około 260–345; św. Efrema, około 305–375)³⁷. Wpłynął także na ukształtowanie kościoła Grobu Bożego w Jerozolimie, w którym, według świadectwa Euzebiusza z Cezarei (około 264–340), ustawiono z woli cesarza Konstantyna Wielkiego (272–337) 12 kolumn mających przypominać o 12 apostołach³⁸. Zakres tej alegorii poszerzył znacznie św. Grzegorz z Nazjanzu (329–390), który odnosił ją do różnych „mężów bożych” wyróżniających się stałością w obronie czystości nauki wiary. *Filarem prawdy* nazywał więc Mojżesza, św. Atanazego (około 295–373) zaś uznał za *filara Kościoła* z powodu jego zaangażowania w obronę dogmatu o Trójcy Świętej³⁹. Dzięki pismom Grzegorza tytuł *filarów Kościoła* zaczęto, oprócz apostołów, odnosić także do proroków i ortodoksyjnych pisarzy chrześcijańskich (Ojców lub Doktorów Kościoła). Te trzy kategorie osób były określane w taki sposób w licznych pismach kościelnych⁴⁰, za pomocą których rozszerzona Pawłowa alegoria była z pewnością zrozumiała dla sporej rzeszy katolików żyjących w Mediolanie w trzeciej tercji wieku XVI.

Nie należy więc dziwić się, że kosze dwóch ambon, umieszczonych z woli Boromeusza na pierwszych filarach prezbiterialnej części katedry mediolańskiej, zostały wsparte na odlanych w brązie przez Antonia Battistę Buscę (zm. 1601) pilastrach hermowych zwieńczonych w kazalnicy północnej (1580–1584) półpostaciami symboli ewangelistów, a w południowej (1584–1599) – popiersiami Ojców Kościoła (il. 9)⁴¹. Takie rozwiązania miały bowiem przekonywać słuchaczy, że z obu ambon głoszona jest czysta nauka chrześcijańska, oparta przede wszystkim na Biblii i pismach Ojców Kościoła, czego arcybiskup mediolański domagał się od wszystkich kaznodziejów w swojej diecezji⁴². Koncept zastosowany w katedralnych kazalnicych musiał spodobać się w mediolańskim środowisku

36 HERRON 2008, s. 32.

37 MURRAY 2004, s. 224.

38 MCNAMARA 2009, s. 125.

39 DRAGAS 2005, s. 191.

40 MCNAMARA 2009, s. 126–127.

41 SANNAZZARO 1986, s. 494–496; STABENOW 2006, s. 227–280; PALLADINO 2010, s. 107–113; LEYDI 2010, s. 148–151; BEN-ARYCH DEBBY 2011, s. 247–248.

42 BUZZI 2016, s. 135.



10. Saronno, kościół Madonna dei Miracoli, portal główny, proj. Pellegrino Tibaldi, około 1581, fot. Michał Kurzej

kościelnym, ponieważ został w pierwszych latach XVII stulecia zaadaptowany w ambonie w kościele San Marco, na której kosz nałożono pilastry hermowe z popiersiami Ojców Kościoła⁴³. Hermy z półpostaciami proroków ujmują z kolei portal główny sanktuarium maryjnego w Saronno (proj. około 1581, realizacja od 1596 roku) (il. 10)⁴⁴.

Wymowa stosowanych w dziełach sztuki pilastrów hermowych z postaciami aniołów, wykonanych pod nadzorem Boromeusza, bazowała najpewniej także na przekazie biblijnym. Taką podporę można było bowiem skojarzyć łatwo z Aniołem Pańskim, który w słupie obłoku i dymu prowadził lud izraelski w trakcie opuszczania przez niego Egiptu i przeprawy przez Morze Czerwone (Wj 13, 21, 14, 19). Słup i anioł były w tekście biblijnym, odczytywanym zgodnie przez wszystkich egzegetów, znakiem obecności Boga wśród jego ludu⁴⁵. Aniołom przypisywano także często rolę uczestników ziemskiej liturgii. Taka funkcja tych duchów, wywodzona z Listu do Hebrajczyków (1, 14) i z Apokalipsy (5, 11–13), została rozpropagowana przez św. Jana Chryzostoma i papieża Grzegorza Wielkiego (około 1540–1604), którzy głosili, że podczas liturgii niebo się otwiera, a chóry anielskie towarzyszą celebransowi⁴⁶. Nie należy się więc dziwić, że anielskie hermy rozmieszczono między innymi wokół rezerwakulum monstrancji ofiarowanej w roku 1579 przez Boromeusza do katedry mediolańskiej (il. 11)⁴⁷. Za pomocą tych detali można było bowiem wyrazić wiarę w realną obecność Chrystusa w konsekrowanej hostii wystawianej w owym naczyniu. Podobny przekaz miały zapewne monumentalne anielskie hermy wkomponowane, zgodnie z projektami Tibaldiego, w nastawy ołtarzy bocznych *Virginis Potentis*, św. Tekli (il. 12), św. Agnieszki i św. Ambrożego, budowanych w mediolańskiej katedrze⁴⁸ od roku 1565⁴⁹, a także w ołtarzu w Cappella della Crocifissione kościoła San Fedele z roku 1605 (il. 13)⁵⁰. Podpory te flankowały bowiem przestrzeń, w której ksiądz

43 STABENOW 2006, s. 263.

44 GATTI PERER 1996, s. 263–266.

45 KOKOT 1981, s. 13–14.

46 KECK 2014, s. 109–111.

47 BOSSAGLIA/CINOTTI 1978, s. 63; NAVONI 1990, s. 2622; VENTURELLI 2005, s. 289.

48 BURATTI MAZOTTO 1986, s. 24–26; BENATI 2010, s. 185–194.

49 DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 229.

50 DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994, s. 240, 244.



11. Mediolan, Museo del Duomo, monstrancja, 1579, fot. Michał Kurzej

unosił w trakcie mszy Ciało i Krew Pańską. Duży zespół anielskich podpór zdobi też ogrodzenie prezbiterium katedry zaprojektowane przez Tibaldiego⁵¹. Pełne „kariatydy” występują tam w górnej kondygnacji, w dolnej zaś odpowiadają im lizeny zwieńczone popiersiami, a w skrajnych przesłach, stanowiących podstawę organów, całość ujęto jeszcze brodatymi hermami w wielkim porządku. W kontekście takiego wpiśnięcia herm z aniołami w oprawę Eucharystii można przyjąć, że wyeksponowanie owych detali na fasadzie mediolańskiego kościoła Santo Stefano (pocz. XVII wieku)⁵² miało przypominać, iż jest to miejsce sprawowania mszy i przebywania eucharystycznego Chrystusa.

Dzieła zrealizowane za rządów Boromeusza przyzwyczały najprawdopodobniej świątłych mediolańczyków, że zdobiące je pilastry hermowe głoszą stosunkowo ważkie treści religijne. Pozwoliło to wprowadzać do architektury sakralnej detale o wyszukanej ikonografii, wywodzącej się z tradycji pogańskiego antyku, bez obaw o właściwe odczytanie ich chrześcijańskiego przekazu. Hermowe personifikacje Czasu (na podobieństwo Chronosa) i Wieczności (z wężem Uroborosem) ustawiono na przykład po bokach tablicy umieszczonej w 1611 roku w ambicie katedry mediolańskiej w celu opisanie godnych wiecznej pamięci zasług Boromeusza dla tej budowli (il. 14)⁵³. Hermowymi personifikacjami cnót artykułowano też w roku 1603 wnętrze krypty tego arcybiskupa w katedrze mediolańskiej, a z okazji jego kanonizacji wykonano ozdobioną w taki sam sposób trumnę na pomieszczenie jego relikwii⁵⁴.

51 BRIVIO 1986, s. 614.

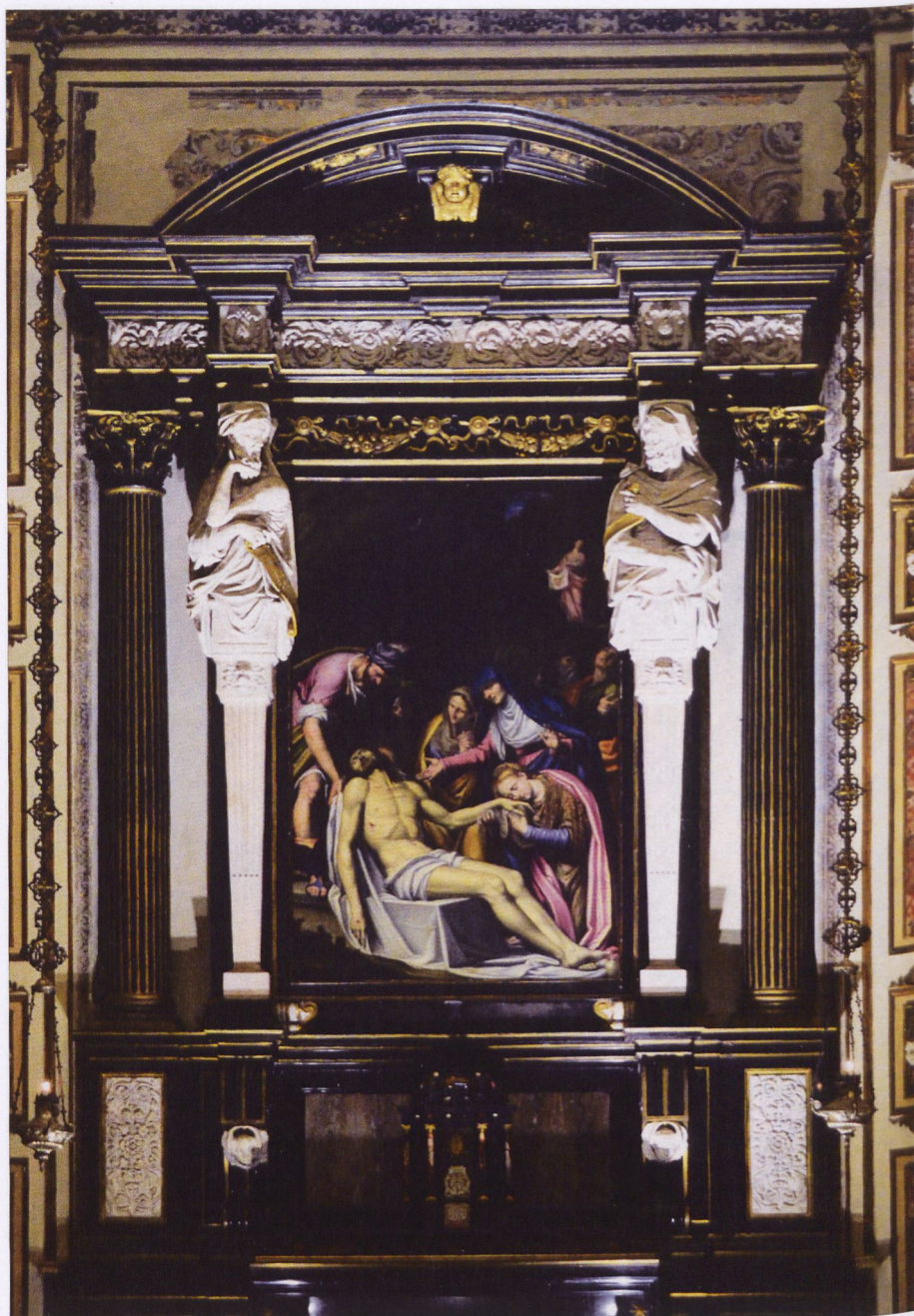
52 DENTI 1988, s. 113–114.

53 AGOSTI 1996, s. 177.

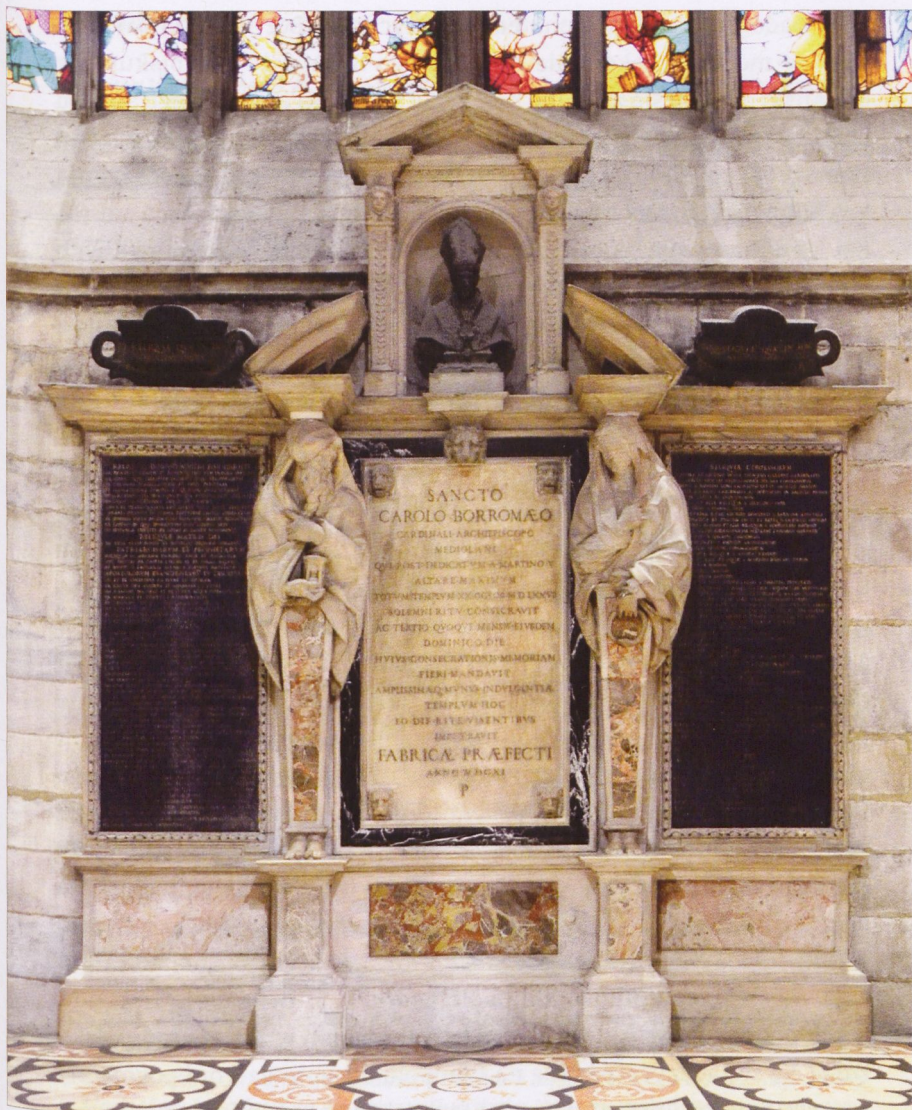
54 SANNAZZARO 1986, s. 544–546; CASSETTA 2005, s. 103.



12. Mediolan, katedra, ołtarz św. Tekli, proj. Pellegrino Tibaldi, po 1565,
fot. Michał Kurzej



13. Mediolan, kościół San Fedele, ołtarz w Cappella dell' Crocifissione, 1605, fot. Michał Kurzej



14. Mediolan, katedra, tablica upamiętniająca św. Karola Boromeusza, 1611, fot. Michał Kurzej

W badaniach nad patronatem artystycznym Boromeusza zakorzeniło się mocno przekonanie Anthony'ego Blunta, że arcybiskup mediolański odnosił się z wielką niechęcią do sztuki pogańskiego antyku i przeciwstawiał się adaptowaniu jej charakterystycznych rozwiązań ikonograficznych lub formalnych do architektury lub wyposażenia kościołów⁵⁵. Powszechne stosowanie w potrydenckiej sztuce sakralnej Mediolanu specyficznych podpór figuralnych, zaadaptowanych ewidentnie ze sztuki starożytnej, zdaje się jednak pokazywać, że zarówno ten hierarcha, jak i duchowni z jego kręgu sięgali bez uprzedzeń po takie motywy, o ile we współpracy z biegłymi artystami byli w stanie nadać im nowy, na wskroś chrześcijański przekaz. Takie działanie korespondowało bardzo wyraźnie z koncepcjami homiletycznymi Boromeusza opisanymi przez biskupa werońskiego, Agostina Valiera (1531–1606), w traktacie *De rethorica ecclestica* ogłoszonym w latach 1574–1583⁵⁶. Jak zaświadczył ten pisarz, Boromeusz uważał, że kaznodzieje powinni rozróżnić dwa rodzaje wzorców: dalsze i bliższe. Dalszymi były według niego teksty autorów pogańskich i świeckich, a bliższymi – dzieła pisarzy chrześcijańskich. Przejmując od tych drugich konkretne przykłady i pouczenia, należało wskazywać skrzętnie na ich autorów. Nie trzeba było za to wspierać się w kazaniach na aurytecie pogan, aby nie siać zamętu w umysłach wiernych. Dlatego Boromeusz zalecał nie tylko przemilczać ich imiona, ale także przekształcić zapożyczone od nich egzemplia w taki sposób, aby słuchacze nie dostrzegli ich pogańskiej genezy, ale skupili się na budującej dla chrześcijan nauce⁵⁷. Podobne recepty na „schrystianizowanie” form sztuki starożytnej nie zostały sformułowane przez Boromeusza lub jego współpracowników, ale okoliczności wprowadzenia hybrydowych podpór do sztuki sakralnej kształtowanej przez to środowisko zdają się świadczyć, że także na tym polu akceptowali oni pogańskie „wzorce dalsze” i potrafili bardzo sprawnie nadać im nową chrześcijańską tożsamość.

55 BLUNT 1940, s. 127–128.

56 LÓPEZ-MUÑOZ 2012, s. 173–186.

57 VALERIUS 2016, s. 23–24.

Bibliografia

- ACKERMAN 1986 – James S. Ackerman, *Pellegrino Tibaldi, San Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t.1, Roma 1986.
- AGOSTI 1996 – Barbara Agosti, *Colossi di Lombardia*, „Prospettiva”, t. 83–84 (1996), s. 177–182.
- ANGELINI 1969 – Sandro Angelini, *S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1969.
- BEN-ARYCH DEBBY 2011 – Nirit Ben-Arych Debby, *Preaching and Architecture in Tridentine Italy*, „Erebea”, t.1 (2011), s. 231–252.
- BENATI 2010 – Gulia Benati, *Gli altari pelegrineschi. Proposta di cronologia*, „Nuovi Annali. Rassegna di Studi e Contributi per Duomo di Milano”, t.2 (2010), s. 183–214.
- BERNATOWICZ 1992 – Tadeusz Bernatowicz, *Rzeźby Campagni i Franco w Nieświeżu a wczesny barok*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 54 (1992), nr 4, s. 31–52.
- BERNATOWICZ 1998 – Tadeusz Bernatowicz, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacja Mikołaja Radziwiłła Sierotki w Ordynacji Nieświeskiej*, Warszawa 1998.
- BLUNT 1940 – Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford 1940.
- BOLOGNA 1998 – Giulia Bologna, *Milano. Il civico tempio di S. Sebastiano*, Milano 1988.
- BORROMEO 2017 – Charles Borromeo, *Selected Orations, Homilies and Writings*, tłum. Ansgar Santogrossi, oprac. John R. Cihak, London 2017.
- BOSSAGLIA/CINOTTI 1978 – Rosanna Bossaglia, Mia Cinotti, *Musei e gallerie del Milano. Tesoro e museo del Duomo*, t.1, Milano 1978.
- BRIVIO 1986 – Ernesto Brivio, *Tornacoro*, [w:] *Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. Angelo Majo, Milano 1986, s. 614–615.
- BURATTI MAZOTTO 1986 – Aniele Buratti Mazotto, *Altari pellegrineschi*, [w:] *Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. Angelo Majo, Milano 1986, s. 24–26.
- BUZZI 2026 – Franco Buzzi, *La predicazione della parola di Dio nelle Instructiones di Carlo Borromeo*, [w:] *idem, Religione, cultura e scienza a Milano. Secoli XVI–XVIII*, Milano 2016, s. 127–158.
- CARPO 1993 – Mario Carpo, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'„Extraordinario libro” di Sebastiano Serlio (1551)*, Milano 1993.
- CASCETTA 2005 – Anna Maria Cascetta, *La scena della gloria. Il teatro a Milano nell'età borromaica*, [w:] *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, red. Paolo Biscotti, Milano 2005, s. 101–108.
- CISTA 2005 – Monica Cista, *La lettura di Carlo e Federico Borromeo*, [w:] *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, red. Paolo Biscotti, Milano 2005, s. 111–120.
- COPPADORO 2010 – Giovanni Coppadoro, *Gli indistini confini della figurazione*, [w:] *Antonio Maria Vianni e la facciata del Palazzo Guerrieri a Mantova*, red. Giovanni Coppadoro, Firenze 2010, s. 11–36.
- CYCERON 2016 – Cycleron, *Listy do Attyka*, t.1 (ks. 1–2), tłum. Katarzyna Różycka-Tomaszук, oprac. Krystyna Stebnicka, Wrocław 2016.
- DELLA TORRE/SCHOFIELD 1994 – Stefano della Torre, Richard Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele in Milano. Inveznione e costruzione di una chiesa esemplare*, Milano 1994.
- DENTI 1988 – Giovanni Denti, *Architettura a Milano tra controriforma e barocco*, Firenze 1988.
- DILLON 2006 – Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Context, Subject and Styles*, Durham 2006.

- DRAGAS 2005 – George Dion Dragas, *Saint Athanasius of Alexandria. Original Research and New Perspectives*, Rollinsford 2005.
- FROMMEL 1975 – Christoph Luitpold Frommel, *Galeazzo Alessi e la tipologia del palazzo rinascimentale*, [w:] *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, s. 167–171.
- FUMAROLI 1978 – Marc Fumaroli, *Cicero pontifex romanus. La tradition rhétorique du Collège Romain et lae principes imprimateurs du mécénat des Barberini*, „Mélanges de l'Ecole Française de Rome”, t. 90 (1978), nr 2, s. 707–835.
- GATTI PERER 1990 – Maria Luisa Gatti Perer, *Le opere e i giorni. Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi e il rinnovamento dell'arte cristiana*, „Arte Lombarda”, nuova serie, t. 94–95 (1990), s. 8–13.
- GATTI PERER 1996 – Maria Luisa Gatti Perer, „*Miraculis clarae Virgini Deiparae Saroni pietas f.c.*”. *Il rinnovamento del santuario*, [w:] *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, red. Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1996, s. 249–396.
- GIUSSANO 1610 – Gian Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano*, Roma 1610.
- GRAUL 2011 – Jana Graul, *Il „contesto” della Deposizione di Daniele da Volterra. La decorazione perduta della Cappella Orsini*, „Predella” 2011, nr 30, s. nlb, http://www.predella.it/archivio/indexec53.html?option=com_content&view=article&id=188&catid=78&Itemid=107 [dostęp: 26.04.2021].
- HAMILTON 2010 – Richard Hamilton, *Hermes*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, t. 1, red. Michael Gagarin, Elaine Fouthorn, Oxford 2010, s. 414–416.
- HELMSTUTLER DI DIO 2011 – Kelley Helmstutler di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artists in the End of Renaissance*, London 2011.
- HERRON 2008 – Thomas J. Herron, *Clement and the Early Church of Rome. On the Dating the Clement's First Epistle to the Corinthians*, Steubenville 2008.
- HOUGHTON BROWN 1965 – Nancy A. Houghton Brown, *The Church of San Barnaba in Milan*, „Arte Lombarda”, t. 10 (1965), s. 65–98.
- Instrukcje 2021 – *Instrukcje o budynkach i sprzętach kościelnych w dwóch księgach*, tłum. Michał Kurzej, Kraków 2021 [w druku].
- KECK 1998 – David Keck, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998.
- KENDRICK 2002 – Robert L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford 2002.
- KNOX 2000 – Giles Knox, *The Unified Church Interior in Baroque Italy. S. Maria Maggiore in Bergamo*, „The Art Bulletin”, t. 82 (2000), nr 4, s. 679–701.
- KOKOT 1981 – Mirosław Kokot, *Obłok w Starym Testamencie jako znak zbawczej mocy Boga działającej w historii Izraela*, „Seminare. Poszukiwania Naukowe”, t. 5 (1981), s. 5–22.
- KOWALCZYK 1973 – Jerzy Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973.
- LAFRÉRY 1566 – *Illustrum iureconsultorum imagines quae inveniri potuerunt ad vivum effigiem expresse. Ex musaeo Marci Mantuae Benavidii Patavini iureconsulti clarissimi*, oprac. Antoine Lafréry, Romae 1566.
- LEYDI 2010 – Silvio Leydi, *I Busca fonditori in Bronzo tra Quattro e Seicento: fonti e documenti*, „Nuovi Annali. Rassegna di Studi e Contributi per Duomo di Milano”, t. 2 (2010), s. 137–154.
- LÓPEZ-MUÑOZ 2012 – Manuel López-Muñoz, *La Rhetorica ecclesiastica (1574–1583) de Agostino Valier y el cardenal Carlos Borromeo*, „Quadernos de Filiologia Clásica. Estudios Latinos”, t. 32 (2012), nr 1, s. 173–186.

- MCNAMARA 2009 – Denis Robert McNamara, *Catholic Church Architecture in the Spirit of Liturgy*, Chicago 2009.
- MESSERER 1972 – Wilhelm Messerer, *Säule*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, red. Engelbert Kirschbaum, Rome 1972, s. 54–56.
- MURAOKA 2017 – Anne H. Muraoka, *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York 2017.
- MURRAY 2004 – Robert Murray, *Symbols of Church and Kingdom. A Study in Early Syriac Tradition*, London 2004.
- NAVONI 1990 – Marco Navoni, *Ostensorio*, [w:] *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, t. 4, red. Angelo Majo, Milano 1990, s. 2622–2623.
- OBERHUBER 2001 – Kurt Oberhuber, *Palazzo Te. L'apparato decorativo*, [w:] *Giulio Romano*, red. Sergio Polano, Milano 2001, s. 336–379.
- PALLADINO 2010 – Stefania Palladino, *Fortuna e disfortuna del Pelizzone in Duomo*, „Nuovi Annali. Rassegna di Studi e Contributi per Duomo di Milano”, t. 2 (2010), s. 103–118.
- ROCCO 1940 – Giovanni Rocco, *La chiesa di San Raffaele*, „Rassegna d'architettura”, t. 8 (1940), s. 225–232.
- RONNEBECK MORE 1988 – Derek A. Ronnebeck More, *Pellegrino Tibaldi's Church of San Fedele in Milan. The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture in the Late Sixteenth Century*, t. 1, New York 1988.
- ROSE/POE 2015 – Marice Rose, Alison C. Poe, *Dressing in the Arena Chapel. Giotto Virtue Fortitude Re-examined*, [w:] *Reception of Antiquity. Construction of Gender in European Art 1300–1600*, red. Marice Rose, Alison C. Poe, Leiden 2015, s. 37–97.
- SANNAZZARO 1986a – Giovanni Battista Sannazzaro, *Pulpiti, Il Duomo di Milano*, [w:] *Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. Angelo Majo, Milano 1986, s. 494–496.
- SANNAZZARO 1986b – Giovanni Battista Sannazzaro, *Scurolo*, [w:] *Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. Angelo Majo, Milano 1986, s. 544–546.
- SCHOFIELD 2011 – Richard V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici*, [w:] *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, red. Francesco Ceccarelli, Deanna Lenzi, Venezia 2011, s. 143–161.
- STABENOW 2006 – Jörg Stabenow, *Il duplice pulpito di Carlo Borromeo nel Duomo di Milano. Traduzione e invenzione*, [w:] *Lo spazio e il culto. Realizzazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal xv al xvi secolo*, red. Jörg Stabenow, Venezia 2006, s. 227–280.
- VALERIUS 2016 – Augustinus Valerius, *De rhetorica ecclesiastica libri III*, wyd. Manuel López-Muñoz, Leiden 2016.
- VASARI 1998 – Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 7, tłum. Karol Estreicher, Warszawa–Kraków 1988.
- VAUCHÉZ 2004 – André Vauchez, *Il sogno di Innocenzo III. Riflessione su un tema iconografico ed agiografico*, „Studi Romani”, t. 52 (2004), nr 1–2, s. 3–17.
- VENTURELLI 2005 – Paolo Venturelli, *Splendore e ornamento nell'età di Carlo e Federico*, [w:] *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, red. Paolo Biscotti, Milano 2005, s. 283–303.
- WATTS 2014 – Joel J. Watts, *Praying in the God's Theatre. Meditations of the Book of Revelation*, Eugene 2014.

7. Joachim Daniel Jauch (?), kopia projektu C.F. Pöppelmana *Pavillon de Belvedere* na Króliczej Górze, przekrój poprzeczny, 1732, Album poświęcony kampanentowi czerniakowskiemu, w: SHStA, Abteilung XI, Risssschrank IV, Fach 48, No 61, k. 7 (fragment) 216

ALINA BARCZYK

Bieliny nad Sanem. Założenie dworskie w czasach Elżbiety z Wiśniowieckich Zamoyskiej i jej spadkobierców

1. Bieliny, dawny dwór Mniszchów, rzut przyziemia (stan współczesny), oprac. Alina Barczyk, 2020, na podst. WENDLANDT 1976; KOMADA/POLANOWSKI/ZUB 1992 i obserwacji *in situ* 222
2. *Dorf Bieliny in Galizien Rzeszower Kreis*, detal, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Przemyślu, Archiwum Geodezyjnego, sygn. 79M 223
3. Bieliny, dawny dwór Mniszchów, sala w narożu południowo-wschodnim, fot. ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Krośnie. Delegatura w Tarnobrzegu, 1988 223
4. Bieliny, kościół parafialny, fot. Alina Barczyk, 2016 225
5. Bieliny, dawny dwór Mniszchów, wnętrze, fot. Alina Barczyk, 2016 226
6. Bieliny, dawny dwór Mniszchów, elewacja frontowa, fot. Alina Barczyk, 2016 230

PIOTR ŁUGOWSKI

Kaffehauz Aleksandry Ogińskiej w Siedlcach

1. Franciszek Ksawery Christiani, *Widok Siedlec od strony Warszawy*, według: *Rysy postawionych pomników i wybitych medalów w Królestwie Polskim w roku 1825*, Warszawa 1825, tabl. VI 247

Nowożytnie sacrum

PIOTR KRASNY / MICHAŁ KURZEJ

Figury ludzkie i anielskie jako elementy podpór architektonicznych w sztuce sakralnej w Mediolanie po Soborze Trydenckim. Geneza, symbolika, funkcje

1. Nieśwież, kościół pw. Bożego Ciała, ołtarz św. Krzyża, sygn. Cesare Franco, 1583, fot. Michał Kurzej 260
2. Bergamo, kościół Santa Maria Maggiore, ołtarze obecnie pw. Wniebowstąpienia Pańskiego i Jana Ewangelisty, proj. Pellegrino Tibaldi, od 1575, fot. Michał Kurzej 261

3. Mediolan, kościół San Fedele, ołtarze w kaplicach Guastalla (1577) i Rezzonico (lata 80. XVI wieku), proj. Pellegrino Tibaldi, fot. Michał Kurzej	261
4. Daniele da Volterra, projekt dekoracji kaplicy Orsinich przy kościele Santissima Trinità dei Monti w Rzymie, 1541, według: GRAUL 2011	262
5. Strona tytułowa <i>Illustrium iureconsultorum imagines</i> , wyd. Antonine Lafréry, 1566	264
6. Mediolan, kościół San Raffaele, fasada, proj. Pellegrino Tibaldi, 1575–1582, fot. Michał Kurzej	266
7. Mediolan, Palazzo Marino, dziedziniec, proj. Galeazzo Alessi, 1558–1560, fot. Michał Kurzej	267
8. Mediolan, Casa degli Omenoni, proj. Leone Leoni, ukończony około 1563, fot. Kinga Blaschke	268
9. Mediolan, katedra, ambona południowa, proj. Pellegrino Tibaldi, 1580–1584, fot. Michał Kurzej	270
10. Saronno, kościół Madonna dei Miracoli, portal główny, proj. Pellegrino Tibaldi, około 1581, fot. Michał Kurzej	272
11. Mediolan, Museo del Duomo, monstrancja, 1579, fot. Michał Kurzej	274
12. Mediolan, katedra, ołtarz św. Tekli, proj. Pellegrino Tibaldi, po 1565, fot. Michał Kurzej	275
13. Mediolan, kościół San Fedele, ołtarz w Cappella dell Crocifissione, 1605, fot. Michał Kurzej	276
14. Mediolan, katedra, tablica upamiętniająca św. Karola Boromeusza, 1611, fot. Michał Kurzej	277

KATARZYNA WARDZYŃSKA / MICHAŁ WARDZYŃSKI

Barokowa kazalnica w Rodowie (niem. Gross Rohdau/Rodau) pod Prabusami (Riesenburg). Przykład recepcji katolickich wzorów flamandzkich w rzeźbie luterańskiej w Prusach Wschodnich

1. Brandenburgia-Prusy, Rodowo (niem. GrossRohdau/GrossRodau), kościół luterański (obecnie katolicki), parafialny, kazalnica, drewno iglaste i lipowe,