

ANETA KRAMISZEWSKA
Lublin

GALERIA PORTRETOWA W PAŁACU BISKUPÓW KRAKOWSKICH W KIELCACH*

W obszernej literaturze poświęconej dziejom portretu staropolskiego, a także w monograficznych opracowaniach dotyczących pałacu w Kielcach, można odnaleźć tylko krótkie informacje o znajdującej się tu galerii portretów. Zachowana *in situ* w pierwotnej formie galeria, której nie zdołały zatrzeć późniejsze przemalowania, jest cennym zabytkiem uzupełniającym wiedzę o polskiej sztuce portretowej w 1. poł. XVII w., zwłaszcza jako element wystroju rezydencji magnackich, które w większości nie przetrwały do naszych czasów.

Najstarsze wiadomości o galerii portretowej w pałacu kieleckim pochodzą z inwentarzy dóbr kościelnych z 1645 r. i kolejno z lat 1668, 1746 i 1789¹. Kilka drukowanych relacji opisujących wygląd galerii pochodzi z XIX w.²

* Tekst artykułu powstał na podstawie ustaleń pracy magisterskiej pt. *Galeria portretowa biskupów krakowskich w pałacu kieleckim. Monografia na tle podobnych realizacji artystycznych w Polsce*, napisanej w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej KUL pod kierunkiem prof. Jerzego Lileyki, obronionej w 1995 r.

¹ Inwentarz z 1645 r.: AKMW, Acta Capitularia, t. 13, Inwentarz wóldarstwa krakowskiego spisany die februarii 1645, Inwentarz klucza kieleckiego; zob. także: W. Ł u s z c z k i e w i c z, *Zamek Lipowiec i jego turma*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 3(1888), s. 21-22; J. L. A d a m c z y k, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 160-161; Inwentarz z 1668 r.: AKMW, Acta Visitationis, brak sygn.; zob. także: A d a m c z y k, dz. cyt., s. 161-163; Inwentarz z 1746 r.: AKMW, Acta Visitationis, brak sygn.; Inwentarz z 1789 r.: AGAD w Warszawie, Archiwum Skarbu Koronnego, Dz. XXXVI, nr 55a. Szczegółowo zawartość tych inwentarzy omawia J. Kuczyński (*Muzeum zabytkowych wnętrz z XVII i XVIII w. w kieleckim pałacu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, 13(1984), s. 20-32).

² Np.: J. U. N i e m c e w i c z, *Podróże historyczne po ziemiach polskich od 1811 do 1828 r.*, Petersburg 1829, s. 24; J. N. C h a d z y Ń s k i, *Historyczno-statystyczne opisy miast starożytnych w Polsce*, t. II, Warszawa 1856, s. 158-159; *Słownik geograficzny Królestwa*

Szerzej zajęli się nią Franciszek M. Sobieszczański i Władysław Łuszczkiewicz, którzy podjęli próbę wyjścia poza opis formalny starając się ustalić czas powstania galerii, jej wartość artystyczną i ikonograficzną³. We współczesnej literaturze informację o galerii podał *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, wspomnieli jej istnienie Janusz Kuczyński i Jan Leszek Adamczyk⁴. Opis galerii o charakterze popularyzatorskim stanowi natomiast nieodłączny element przewodników kieleckich. Najobszerniejszy dotychczas materiał poświęcony galerii stanowią sprawozdania z przebiegu prac konserwatorskich wykonanych przez PP PKZ w Krakowie w latach 1966-1967⁵.

Przedmiotem niniejszego opracowania jest trzydzieści pięć portretów biskupów krakowskich malowanych *al fresco*, tworzących fryz podstropowy, który obiega ścianę północną, wschodnią i południową w sali jadalnej na pierwszym, reprezentacyjnym piętrze pałacu. Portrety przedstawiają włodarzy krakowskich od biskupa Pawła z Przemankowa (1266-1292) do Jana Olbrachta Wazy (1632-1634). Malowane są według jednego schematu – siedząca w poręczowym krześle postać jest ujęta do kolan i zwrócona w trzech czwartych do widza. Wszystkie postacie noszą identyczny ubiór – mucety w różnych odcieniach zgaszonych zieleni zapinane na rząd czerwonych guziczków, białe kołnierzyki i rakiety. Mucety kardynałów są czerwone. W górnym rogu obrazu znajduje się herb pod kapeluszem kardynalskim, u dołu widoczny jest blat stolika oraz skrzycona w ślimak poręcz krzesła. Za postacią wyłania się fragment zaplecka, a na stoliku spoczywa biało-złota infuła. Niektórzy biskupi trzymają w dłoni modlitewnik lub brewiarz. Schemat ten posiada pewne oboczności, które nie naruszając harmonii i rytmu całości wprowadzają jednak pewne ożywienie kompozycji.

Polskiego i innych krajów słowiańskich, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. IV, Warszawa 1883, s. 23.

³ F. S o b i e s z c z a ń s k i, *Zamek biskupów krakowskich w Kielcach*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2(1860), s. 437; W. Ł u s z c z k i e w i c z, [b. tyt.], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6(1900), s. 82-83.

⁴ KZSwP, t. III, *Woj. Kieleckie*, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff, z. 4, *Powiat kielecki*, oprac. T. Przypkowski, Warszawa 1957, s. 34, il. 70. Zamieszczona ilustracja dokumentuje wygląd fryzu przed konserwacją. K u c z y ń s k i, dz. cyt., s. 22; A d a m c z y k, dz. cyt., s. 28.

⁵ H. G u j d a, W. Z a l e w s k i, B. K l e s z c z y ń s k a, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w sali portretowej pałacu biskupiego w Kielcach – polichromia*, PP PKZ Kraków 1967, mps; H. G u j d a, *Sprawozdanie z przebiegu konserwacji polichromii ściennej w sali portretowej pałacu biskupiego w Kielcach*, PP PKZ Kraków 1967, mps. Do grupy opracowań konserwatorskich należy także praca L. Młyńskiej, I. Iliewa, *Fryz polichromowany w sali portretowej pałacu biskupiego w Kielcach* (Kielce 1979, mps).

Co najmniej dwukrotnie podejmowano próby rozszerzenia galerii przez uzupełnienie jej portretami biskupów urzędujących przed Pawłem z Przemankowa i po królewiczu Janie Olbrachcie Wazie. W inwentarzu z 1789 r. lustratorzy zanotowali istnienie jedenastu portretów ukazujących Jakuba Zadzika i jego następców⁶. Do XX w. przetrwały portrety malowane na ścianie okiennej (zachodniej), prezentujące pierwszych biskupów krakowskich. Malowidła te przesłaniały pierwotną warstwę malarską, obecnie odsłoniętą. Po obu tych przedsięwzięciach nie pozostały jednak żadne ślady. Aktualnie istnieje w Sali Jadalnej kontynuacja galerii wykonana przez Aleksandra Rycerskiego w latach sześćdziesiątych XIX w. Namalował on szesnaście portretów następców Jana Olbrachta Wazy i umieścił poniżej fryzu na ścianie północnej i wschodniej.

Ponieważ nie można poddać analizie portretów nieistniejących, zaś dzieła Rycerskiego przynależą już do innej formacji stylowej, opracowanie poniższe zostało zawężone do jednorodnej grupy portretów freskowych z XVII w. Czas ich powstania sytuuje się pomiędzy 1637 r., gdy rozpoczęto budowę pałacu, a 1645 r., gdy sporządzono pierwszy inwentarz stwierdzający istnienie galerii w izbie stołowej. Zdanie „okrąg izby malowany” stanowi pierwszą informację źródłową o portretach kieleckich. Prawdopodobnie powstały one w 1641 r., kiedy zakończono budowę pałacu, gdyż malowidła te ze względu na technikę wykonania nie mogły powstać wcześniej. Chronologicznie łączą się z dekoracją ściany okiennej – portretami Zygmunta III i Władysława IV, herbami – Królestwa, kapituły i Jakuba Zadzika oraz scenami, które z powodu zniszczenia nie zostały dotąd rozpoznane. Fundator, biskup Jakub Zadzik, zmarł 17 marca 1642 r. Galeria już wówczas istniała, ewentualnie prace nad nią dobiegały końca. Przemawia za tym fakt, iż nie zaplanowano miejsca na portret ostatniego wówczas biskupa – Zadzika – stratygrafia malowideł nie została naruszona i namalowano fryz według pierwotnie zamierzonej koncepcji.

Czas powstania kieleckiej galerii jest zagadnieniem spornym. Już w XIX w. Franciszek Sobieszczański sugerował, że portrety powstały za rządów biskupa Zadzika⁷. *Katalog zabytków sztuki w Polsce* określił czas ich powstania na ok. 1641 r. Odmienne stanowisko zajął Alojzy Oborny, który w dwóch przewodnikach po pałacu kieleckim datował galerię po 1642 r.⁸

⁶ K u c z y ń s k i, dz. cyt., s. 31; zob. także przyp. 1.

⁷ S o b i e s z c z a ń s k i, dz. cyt., s. 437.

⁸ *Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Pałac. Przewodnik*, Kielce, (brw), s. 22; t e n ż e, *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, (brw), brak paginacji.

Analogicznie datują ją także Lucyna Młyńska i Ilia Iliew w niepublikowanym opracowaniu wystroju malarskiego sali jadalnej⁹.

Galeria kielecka ulegała licznym przemalowaniom i konserwacjom, co spowodowało znaczne ubytki w oryginalnej warstwie malarskiej oraz zniszczenie pierwotnych dekoracyjnych obramień. Wiadomo, że galerię odnawiano za panowania biskupa Kajetana Sołtyka pod koniec XVIII w.¹⁰ Znaczących, do dziś widocznych ingerencji, dokonał A. Rycerski w XIX w. Jakkolwiek odczyszczona, z usuniętą większością przemalówek, galeria nie prezentuje się jednak obecnie w postaci takiej jak w XVII w. Utrudnia to właściwą ocenę formalnych wartości portretów, a także próbę odnalezienia indywidualnej manieri malarskiej ich twórcy bądź twórców.

Galeria kielecka należy do typu przedstawień „poprzedników na urzędzie”. Pozostaje w cieniu galerii przodków tworzonych przez magnatów i szlachtę „w honor domu i pamięć”. Także na omawiany tu zespół wizerunków patrzono dotychczas przez pryzmat galerii antenatów w rezydencjach świeckich możnowładców. Nie można zaprzeczyć, iż w XVII w. obydwie typy galerii upodabniały się zarówno pod względem formalnym, jak i w sposobie ekspozycji. Wydaje się jednak konieczne podkreślenie i zaakcentowanie starszej tradycji nakazującej umieszczanie w siedzibach biskupich galerii poprzedników na katedrze. Przynależą one do różnych formacji stylowych i wraz z nimi modyfikowały swoją strukturę formalną, lecz niezmienna pozostawała ich główna warstwa znaczeniowa.

Najstarsza znana i częściowo zachowana galeria powstała w zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim. Ufundował ją biskup Franciszek Kuhschmalz (1427-1454). Monumentalne, statyczne postacie o realistycznych twarzach, niegdyś z inskrypcjami, wzorowano być może na poczcie wielkich mistrzów z Malborka¹¹.

O kolejnych realizacjach przechowały się tylko skąpe wzmianki archiwalne. Dzięki nim wiemy, iż w 1492 r. na zamku biskupim we Wrocławiu brat

⁹ Młyńska, Iliew, dz. cyt., brak paginacji.

¹⁰ Informuje o tym inwentarz z 1789 r. – zob. przyp. 1.

¹¹ J. Domański, *Gotyckie malowidła ściennie na zamku biskupim w Lidzbarku Warmińskim*, w: *Średniowieczne zamki Polski Północnej. Wybór materiałów z sesji*, Malbork 1983, s. 94-96, il. 2-4; t e n ż e, *Uwagi o programach ideowych i systemach dekoracyjnych gotyckich malowideł ściennych w budowlach świeckich na terenie Prus Krzyżackich*, w: *Sztuka pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978, s. 157; t e n ż e, *Malarstwo ściennie*, w: A. Karłow ska – Kamzowa, A. S. Labuda, J. Domański, *Gotyckie malarstwo na Pomorzu Wschodnim*, „Sprawozdania PTPN”, t. XVII, Warszawa-Poznań 1990, s. 40.

cysterski Kilian namalował dwadzieścia pięć portretów opatrzonych herbami¹². W roku 1508 biskup poznański Jan Lubrański zawarł umowę z malarzem Stanisławem Skórką na wymalowanie w pałacu portretów biskupów poznańskich. Jeszcze przed 1555 r. zostały one zniszczone¹³. Biskup Andrzej Zebrzydowski w swojej siedzibie w Wolborzu „salą wielką wystawił i obrazami wszystkich biskupów kujawskich ozdobił”¹⁴. Dekoracja ta powstała w latach jego przebywania na tym biskupstwie, a więc między 1546 a 1551 r. Galerii poprzedników nie zabrakło również w reprezentacyjnej siedzibie najwyższego dostojnika Kościoła – arcybiskupa gnieźnieńskiego i prymasa Polski – w Łowiczu. Ufundował ją arcybiskup Mikołaj Dzierżgowski przed 1559 r., zaopatrując obrazy w inskrypcje objaśniające. Jeśli nie uległy wcześniejszemu rozproszeniu, prawdopodobnie zniszczono je wraz z zamkiem w czasie „potopu” szwedzkiego¹⁵.

Wiek XVII również zaowocował podobnymi inicjatywami. W nowym pałacu biskupim w Lubawie, ufundowanym przez Jakuba Zadzikę, znajdowała się galeria biskupów chełmińskich „na murze malowana”, uzupełniana portretami wykonanymi na płótnie¹⁶. Galeria portretowa arcybiskupów gnieźnieńskich istniała w ich zamku w Uniejowie, gdzie – jak relacjonuje Stanisław Bużeński – widniały „portrety wszystkich arcybiskupów gnieźnieńskich z herbami ich i stosownymi napisami”¹⁷. Do XIX w. zachowały się portrety biskupów płockich. Pierwotnie zdobiły pałac biskupi w Pułtusku, w XVIII w. przeniesiono je do kaplicy zamkowej¹⁸.

¹² A. K a r ł o w s k a – K a m z o w a, *Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. III, Wrocław 1965, s. 90, poz. kat. 80.

¹³ J. N o w a c k i, *Kościół katedralny w Poznaniu*, Poznań 1959, s. 120, przyp. 125; M. G ę b a r o w i c z, *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 58, przyp. 12; J. T. P e t r u s, *Kierunki malarstwa portretowego w Polsce XVI wieku*, w: *Seminaria Niedzickie II. Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, Kraków 1985, s. 61.

¹⁴ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*, wyd. J. N. Bobrowicz, t. X, s. 145; Zob. także: W. P u g e t, *Wolbórz, dzieje miasta i rezydencji biskupów kujawskich*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci prof. W. Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 170.

¹⁵ J. G a j e w s k i, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, w: *Łowicz, dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 476.

¹⁶ Inwentarz dóbr biskupstwa chełmińskiego z roku 1614 z uwzględnieniem późniejszych do roku 1759 inwentarzy, wyd. A. Mańkowski, „Fontes”, 22(1927), s. 12.

¹⁷ *Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, t. II, Wilno 1852, s. 191-192.

¹⁸ F. M. S [o b i e s z c z a ń s k i], *Pałac biskupów w Pułtusku*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2(1860), s. 518.

Typowym przykładem galerii biskupiej jest fundacja Mikołaja Szyszkowskiego (1633-1643) dla pałacu w Lidzbarku Warmińskim. Malowane na płótnie popiersia uzupełniano później do liczby trzydziestu trzech portretów, niestety po 1704 r. wywieziono je do Szwecji¹⁹. Część z nich zachowała się. Fundacja ta zbiega się w czasie z powstaniem portretów kieleckich.

Źródłem literackim dla tych przedstawień w naturalny sposób stały się katalogi arcybiskupów i biskupów polskich. Oparte na tej samej zasadzie wyliczenia kolejnych dostojników ewoluują podobnie jak ich portrety, rozbudowując się o bogactwo szczegółu i próbę charakterystyki portretowej.

Na zaakcentowanie i wyodrębnienie w osobną grupę zasługują fundacje w zamkach biskupich obejmujące zarówno serie wizerunków biskupich, jak i królewskich. Powstały one we Wrocławiu, Poznaniu, Łowiczu i Lubawie, ale nie wykluczone, że było ich więcej. Zobrazowano w ten sposób odwieczny podział władzy na duchowną i świecką, które połączone miały stanowić solidny fundament państwa.

Serie portretów dostojników kościelnych umieszczane w ich siedzibach nie wyczerpują oczywiście zagadnienia galerii poprzedników na urzędzie²⁰. Portrety lokowano także w innych miejscach, zawsze dbając o zapewnienie im godnej oprawy i szerokiego kręgu widzów. Powstawały nie tylko wizerunki arcybiskupów czy biskupów, ale także cesarzy, papieży, królów, opatów, a nawet hetmanów.

Przeгляд galerii portretowych, z konieczności zawężony do przykładów o podobnym jak galeria kielecka charakterze, pozwala bez trudu zaklasyfikować ją do szeregu galerii portretowych przedstawiających duchownych, umieszczanych w ich rezydencjach już od XV w. Osadzona w tradycji, pozostaje z nią w całkowitej harmonii. Typowy jest zarówno temat, jak i sposób jego wkomponowania w przestrzeń sali jadalnej.

Typ dekoracji, jaki prezentuje galeria portretowa, jest bardzo popularną formą ozdabiania reprezentacyjnych pomieszczeń rezydencji możnowładczych i budowli miejskich. O jego żywotności świadczy długie trwanie w niezmiennym formie i szeroki zasięg terytorialny. Namalowany w Kielcach fryz podstropowy to echo popularnych w XVI w. malarskich krańców. Spotykamy je już w drugiej ćwierci XVI w. na Wawelu i to zarówno w formie ornamentальной, jak i figuralnej. Jako przykład takiej dekoracji może posłużyć poczet królów polskich namalowany przez Kaspra Kurcza w 1594 r. w Izbie Pań-

¹⁹ Gęb a r o w i c z, dz. cyt., s. 58-59.

²⁰ Galeriom poprzedników na urzędzie nie poświęcono odrębnego opracowania, poszczególnymi obiektami zajmowano się jednak często w różnych kontekstach badawczych.

skiej ratusza krakowskiego, a także galeria opatów cysterskich klasztoru w Oliwie, od połowy XVI w. malowana w refektarzu tegoż opactwa²¹.

W dotychczasowych publikacjach zagadnienie ikonografii portretów kieleckich pomijano milczeniem²². Tymczasem właśnie twarze postaci, niewątpliwie o cechach portretowych, są elementem indywidualizującym ciąg wizerunków w jednakowych pozach i strojach. Portrety najstarszych biskupów są wymaginowane, biskupów nowożytnych – mają swoje pierwowzory ikonograficzne. Analiza ikonograficzna ujawniła przebiegającą niemal przez środek galerii linię podziału, dla którego cezurę stanowi przełom XV i XVI w. Malując portrety hierarchów z XIII-XV w. malarz nie mógł skorzystać z żadnych wzorów, musiał oprzeć się na własnej wyobraźni.

Wydaje się, że nie zawierzył jej do końca, stosując pewną typowość w przedstawieniach. Oczywiście nie można wskazać jednego wzorca, którym posługiwał się artysta, ale pod względem fizjonomicznym można odnaleźć cechy łączące je ze sobą. Na przykład bardzo podobny typ drobnej twarzy zeszczonej nieforemnym nosem stanowią portrety Jana Luteckiego i Jana Rzeszowskiego. Omawiana tu grupa portretów obejmuje wizerunki dwunastu biskupów na ścianie północnej – od Pawła z Przemankowa (1266-1292) do Wojciecha Jastrzębca (1412-1423) oraz pięć portretów na ścianie wschodniej – od Tomasza Strzemińskiego (1455-1460) do Jana Rzeszowskiego (1471-1488). Próby odnalezienia pierwowzorów ikonograficznych dla tych portretów nie przyniosły zadowalających rezultatów. Sporadycznie zachowane podobizny biskupów z XV w., pozbawione portretowej indywidualizacji, są nieprzydatne dla tych rozważań.

Druga grupa wizerunków, obejmująca siedemnaście portretów biskupów panujących w XVI i XVII w. (dołączyć do niej trzeba także portret kardynała Zbigniewa Oleśnickiego), w różnym stopniu oparta jest na wcześniejszej ikonografii osób przedstawionych. Ograniczone ramy tej wypowiedzi uniemożliwiają zaprezentowanie wszystkich portretów. Jako przykład wzorowania się – na miarę umiejętności kieleckiego twórcy – na wcześniej istniejących podobiznach, mogą posłużyć portrety Marcina Szyszkowskiego i Piotra Gamrata.

²¹ A. F i s c h i n g e r, *Kasper Kurcz – renesansowy malarz krakowski*, „Studia Renesansowe”, [Wrocław], 2(1957), s. 222; F. M a m u s z k a, J. S t a n k i e w i c z, *Oliwa, dzieje i zabytki*, Gdańsk 1959, s. 65; Z. K r u s z e l n i c k i, *Historyzm i kult przeszłości w sztuce pomorskiej XV-XVIII wieku*, Warszawa–Poznań–Toruń 1984, s. 110-116, il. 59-63.

²² Jedyne W. Łuszczkiewicz sugerował podobieństwo niektórych portretów do wizerunków w galerii franciszkańskiej w Krakowie.

Znane wizerunki Szyszkowskiego, np. portret u franciszkanów w Krakowie i obraz Dolabelli z Kraśnika, ukazują szczupłą twarz, czoło z wysokimi zakolami, gładkie włosy tworzące specyficzny „czub” nad czołem, charakterystyczny zarost. Twarz biskupa w Kielcach zachowuje te cechy, ale łączy je w sposób nieharmonijny. Portret biskupa Gamrata z pozoru wygląda na dzieło karykaturzysty, w którym wszystko jest nieproporcjonalne i monstrualne. Okazuje się jednak, że równie zdeformowaną twarz prezentują inne podobizny Gamrata, np. portret u krakowskich franciszkanów i drzeworyt z krakowskiego druku²³. To, co tak groteskowo udało się odtworzyć malarzowi kieleckiemu, pod pewniejszą ręką przybrało kształt równie odpychający. Można więc stwierdzić, że nie zamierzona karykaturalność portretu kieleckiego to próba zachowania wierności wobec oryginału.

Wyjątkiem wśród portretów ukazujących biskupów średniowiecznych jest konterfekt kardynała Oleśnickiego. Znany jest jego rzeczywisty wizerunek umieszczony w *Liber privilegiorum* nr 2 z katedry wawelskiej. Widać na nim pełną, obrzękłą twarz bez zarostu, pooraną zmarszczkami i bruzdami. Portret w Kielcach prezentuje postać całkowicie inną – zdecydowanie pociągłą twarz wydłuża wysokie czoło, masywny, długi nos, wąsy oraz broda w kształcie klina. Spod biretu wystają sfalowane, bujne włosy, a całości dopełniają blisko siebie osadzone oczy i szerokie usta. Nie przystający do wizerunku z XV w. opis ten zadziwiająco zgodnie przylega do całopostaciowego portretu kardynała namalowanego w połowie XVII w. dla klasztoru jezuitów w Krakowie²⁴.

Nie wszystkie portrety tak jednoznacznie naśladują pierwowzory. Część z nich przypomina „wariacje na temat”, osnute wokół wspólnej cechy, jednej lub kilku, przeniesionej z naśladowanego portretu do Kielc. Powstają wówczas konterfekty, które tworzą pewne ogólne, trudne do zdefiniowania, wrażenie zgodności i współbrzmienia z innymi znanymi wizerunkami. Do tej grupy należą np. portrety Piotra Tylickiego, Filipa Padniewskiego i inne.

Istnieją także wizerunki, dla których nie można odnaleźć źródła inspiracji. Brak zależności niekoniecznie musi oznaczać samodzielność dzieła. Nie można wykluczyć, że istniał jakiś nie znany nam pierwowzór. Dopóki się go nie odnajdzie, portrety dla których nie wykazano wzorca, jak np. Jana Latalskie-

²³ Repr. w: B. M i o d o Ń s k a, *Renesansowe portrety biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO franciszkanów*, „Rocznik Krakowski”, 35(1961), il. 6.

²⁴ KZSwP, t. IV, *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościół i klasztor Śródmieścia 1*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 104; Repr. w: K. P i w o c k i, *Zagadnienie rodzimości sztuki polskiej późnego renesansu*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, il. 13.

go, Jana Chojeńskiego, rozszerzają znaną ikonografię tych biskupów o oryginalną formę wizerunku.

Wydaje się, iż należy, pozostawiając na uboczu podobizny w oczywisty sposób zmienione późniejszymi wtrętami, zasadniczą część portretów biskupów nowożytnych pod względem ikonograficznym zdefiniować jako luźną transpozycję znanych powszechnie wizerunków pasterzy krakowskich. Ich autor znał pierwowzory i chyba nie stworzył całkowicie nowych, oryginalnych portretów, niemniej pozwalał sobie na wielką swobodę interpretacji, którą znakomicie potęgowały jego „kłótnie z anatomią”, wywołujące niezamierzone deformacje.

Portrety kieleckie wpisują się w nurt portretowego malarstwa sarmackiego. Jak stwierdzono, portrety duchownych są tylko jego odmianą i nie tworzą grupy o odrębnych, swoistych cechach²⁵. Zabytek kielecki w pełni to potwierdza. Mamy tu typowe dla portretów sarmackich wyróżnienie i zindywidualizowanie głowy portretowanego, przy jednoczesnym malowaniu korpusu postaci bez troski o wyodrębnienie chociażby prawidłowego zarysu ciała. Charakterystyka twarzy nie cofa się przed ukazaniem brzydoty. Typowe są również deformacje – sposób umieszczenia ucha, źle malowane dłonie, ręce wydają się doczepione do tułowia.

Wszystkie portrety charakteryzują się brakiem głębi. Neutralne tła są odrealnione i spłycone dodatkowo poprzez umieszczenie herbu i napisu. Postacie wydają się nie mieścić w wyznaczonych im ramach, brak im „oddechu”. Stoliki na pierwszym planie nie tworzą wrażenia rozbudowanej przestrzeni, a wręcz przeciwnie – stłoczenia i nadmiaru.

Sarmackim i całkowicie świeckim wtrętem jest możliwie najdokładniejsza informacja biograficzna o każdym dostojniku wyrażona za pomocą napisu i herbu. Zachowane, niemal nieczytelne pozostałości tych inskrypcji świadczą o tym, że zawierały one imię i nazwisko dostojnika umieszczone na przemian nad i pod portretem oraz tytuły biskupa krakowskiego i księcia siewierskiego wokół herbu, a także datę opuszczenia biskupstwa w górnym rogu, nie zajęty przez herb. Herby nie zachowują wierności barw heraldycznych, natomiast w zdecydowanej większości są zgodne w formie, co nie wyklucza drobnych uchybień. Zasadą jest umieszczanie herbu własnego dostojnika. Odstępstwem od tej reguły jest herb kapituły krakowskiej na portrecie Jana Olbrachta Wazy.

²⁵ E. S m u l i k o w s k a, *Portret sarmacki stanu duchownego w Polsce*, w: *Seminaria Niedzickie II*, s. 173.

Portrety kieleckie nie odznaczają się nowatorstwem w zakresie techniki i formy. Całość galerii nie wykracza poza przeciętną masę produkcji portretowej XVII w. Można nawet mówić o ich pewnym konserwatyzmie. Posłużono się natomiast mało jeszcze wówczas popularnym rozwiązaniem ikonograficznym. Jest nim tzw. portret majestatyczny. Przedstawienia frontalnie ujętych, tronujących biskupów spotykamy już na pieczęciach średniowiecznych, a także w najstarszej części galerii w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie. W formie nowożytnej pojawiły się jako dzieło miejscowe z końcem XVI w. Włoską formułę portretu reprezentacyjnego przeniesiono wówczas do Krakowa i zastosowano w podobiznach Piotra Myszkowskiego i Jerzego Radziwiłła w galerii franciszkańskiej. Początkowo ten typ portretu zastrzeżony był raczej dla władców, o czym świadczy portret Zygmunta III i jego żony Konstancji w stroju koronacyjnym. Do połowy XVII w. portrety duchownych w takim ujęciu były rzadko spotykane, ale nie wyjątkowe. Galeria kielecka jest jednym z wcześniejszych przykładów zastosowania tego schematu ikonograficznego²⁶. Posłużenie się nim dla całego szeregu wizerunków w galerii portretowej nie znajduje analogii w znanych przykładach polskich z XVII w. Wzorzec ten uległ, typowemu dla ciągu wizerunków galeryjnych, zjawisku redukcji – postaci ukazane są do kolan, sztafaż ograniczono do blatu pod infułę. Rozwiązanie ikonograficzne zastosowane w Kielcach zaczerpnięto bezpośrednio z dwóch portretów majestatycznych u franciszkanów. Był to wzorzec łatwo dostępny i już wcześniej inspirujący twórców, o czym świadczy relief w krakowskiej kaplicy Myszkowskich i kopie portretu Jerzego Radziwiłła²⁷. Jedna z nich, znajdująca się w muzeum w Mińsku, ukazuje postać zredukowaną identycznie, jak na portrecie kieleckim²⁸.

Jako przekaz historyczny galeria jest wiarygodna w swojej treści. Poczynając od Pawła z Przemankowa wymienia kolejno wszystkich biskupów krakowskich do Jana Olbrachta Wazy, akcentując poprzez strój – czerwone mucety i birety – godność kardynalską pięciu z nich. Program treściowy portretów, na który składały się herby, napisy, atrybuty stanu, obecnie uległ w znacznym

²⁶ Galeria kielecka zaprzecza pogładowi W. Tomkiewicza, który uważał, że portret majestatyczny pojawił się w Polsce po 1648 r., przed tą datą przysługiwał jedynie władcom. Zob. W. T o m k i e w i c z, *Czynniki kształtujące sztukę polską XVII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 11(1976), s. 37-38.

²⁷ Wierne kopie portretu znajdują się w klasztorach klarysek w Krakowie i w Starym Sączu.

²⁸ J. T. P e t r u s, T. A. K a r p o w i c z, *Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach mińskich. Katalog wystawy*, Kraków 1991, s. 13, poz. kat. 1.

stopniu zatarciu. Tylko w komplecie nadawał pełny wymiar funkcji poznawczej, która odgrywała w portrecie staropolskim zasadniczą rolę.

Galeria kielecka była dotychczas dziełem anonimowym i takim musi pozostać nadal. Bezdyskusyjne rozstrzygnięcie problemu autorstwa, zwłaszcza, że w dzisiejszym swoim kształcie galeria jest dziełem kilku malarzy, jest niemożliwe. Przesłanki zawarte w materiale zabytkowym pozwalają na poszukiwanie autora w warsztacie Tomasza Dolabelli. Na krakowski warsztat Włocha wskazują elementy formalne i ikonograficzne. Śmiałe zastosowanie rzadkiej wówczas formy portretu majestatycznego przemawia na rzecz Dolabelli, któremu z natury rzeczy takie rozwiązanie było bliższe niż malarzom miejscowym. Ścieżki inspiracji ikonograficznych kieleckiej galerii także wiodą do Krakowa. Zagadnienie autorstwa portretów kieleckich nie może być rozpatrywane w oderwaniu od reszty malarskiego wystroju pałacu – dekoracji, obecnie nie w pełni czytelnej, na ścianie okiennej sali jadalnej oraz formy plafonów w salach reprezentacyjnych. Ozdobienie tych pomieszczeń w odpowiedni sposób było dla fundatora, biskupa Jakuba Zadzika, równie ważne, jak wybudowanie pałacu. Wydaje się, iż wystrój sali jadalnej oraz plafony w innych pokojach gościnnych były tą częścią dekoracji, przemyślaną i rozplanowaną w szczegółach, którą biskup Zadzik zlecił osobiście Tomaszowi Dolabelli. Ten zaś, zgodnie z ustaleniami Tomkiewicza, namalował niektóre najważniejsze postacie na plafonach, resztę powierzając swojemu warsztatowi²⁹, w tym także portrety biskupów krakowskich. Dystans, który dzieli wprawna rękę królewskiego serwitora od jego czeladników doskonale ilustruje porównanie postaci biskupa Szyszkowskiego na obrazie *Msza dziękczynna* w Kraśniku, malowanym przez mistrza Tomasza, z portretem tegoż biskupa w Kielcach.

Pracownia Dolabelli była jedynym liczącym się warsztatem, do którego mógł zwrócić się Jakub Zadzik. Przypomnijmy, że w 1637 r., gdy rozpoczęła się budowa pałacu kieleckiego, Dolabella powrócił do łask na dworze królewskim i zaczął okres intensywnej twórczości dla Władysława IV. Wolno przypuszczać, że w wyborze Zadzika nie małą rolę odegrały względy ambicjonalne – zatrudnił malarza królewskiego, który wszak na stałe zamieszkiwał w siedzibie jego diecezji.

Pałac kielecki wraz ze swoim wystrojem należy do grupy dzieł, na które decydujący i niepowtarzalny wpływ wywarł fundator. Nie sposób więc pomi-

²⁹ W. T o m k i e w i c z, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 67; zob. także: t e n ż e, *Tomasz Dolabella*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 75.

ność osoby biskupa Jakuba Zadzika (1582-1642), który nadał kształt kieleckiej budowli i napełnił ją treścią. Odcisnęły na niej swoje piętno zarówno koleje kariery biskupa, jak i jego psychika. Zadzik był idealnym upostaciowaniem opinii nuncjusza Viscontiego, który uważał, że biskupi polscy bardziej niż brewiarzem i mszałem interesują się polityką³⁰. To właśnie polityka sprawiła, że kanclerz wielki koronny Jakub Zadzik musiał zamienić pieczęć kanclerską na pastorał biskupa krakowskiego i w 1635 r. objąć rządy w swojej nowej diecezji Tym samym na katedrze zasiadł jeden z najpotężniejszych magnatów w państwie, stronnik i przyjaciel króla Zygmunta III, dyplomata opromieniony spektakularnymi sukcesami, a jednocześnie parweniusz, któremu kwestionowano klejnot szlachecki. Władysław IV nie mógł osiągnąć porozumienia z zaufanym urzędnikiem swojego ojca. Kanclerz z rezerwą patrzył na tolerancyjne poglądy Władysława, obawiał się ograniczenia wpływów hierarchii kościelnej. Ostatecznie rozdzieliła ich kwestia wojny. Zadzik, zdeklarowany zwolennik pokoju, utracał wszelkie królewskie inicjatywy militarne. Władysław, spragniony wojennej sławy, nie mógł zapomnieć Zadzikowi utraty carskiej korony i pogrzebania szansy na odzyskanie tronu szwedzkiego. Ofiarowując mu godność biskupa krakowskiego po swym zmarłym bracie Janie Olbrachcie, praktycznie usunął w cień niechcianego dostojnika. Ten zaś uczynił z własnej siedziby manifest przeciwko królowi w walce o wpływy i znaczenie.

Rozważania o wartościach ideowych kieleckiej galerii dadzą się w swej istocie sprowadzić do elementarnego pytania o to, do czego biskupowi Zadzikowi potrzebna była owa galeria. To dość bezceremonialne w odniesieniu do dzieła sztuki pytanie wydaje się w pełni usprawiedliwione. Utylitaryzm ówczesnej sztuki, traktowanej instrumentalnie przez mecenasów, nie budzi wątpliwości. Zadzik także chciał wykorzystać galerię do celów pozaartystycznych. Nie był w tym odosobniony. Bardzo rzadko, jak stwierdza Dobrowolski, dysponenci powodowali się bezinteresownością estetyczną w swoich przedsięwzięciach artystycznych³¹. Wzorem do naśladowania był sam Zygmunt III, który w całej pełni doceniał propagandową rolę sztuki i umiał z niej korzystać. Działania dworu rychło zaczęły naśladować magnaci, przejęła je z kolei szlachta i mieszczaństwo. Sztuka stała się narzędziem rywalizacji oraz oddziaływania ideowego i politycznego³².

³⁰ Cyt. za: H. M a l e w s k a, *Listy staropolskie z epoki Wazów*, Warszawa 1959, s. 321.

³¹ T. D o b r o w o l s k i, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 183.

³² Jest to zjawisko typowe dla sztuki w ogóle, bez względu na czas i miejsce jej powstania. Tutaj pragnę podkreślić szczególną jego odmianę na polskim gruncie, omówioną wy-

Rozpatrujemy galerię portretów biskupów, ale nie należy zapominać, że zwłaszcza na płaszczyźnie ideowej była ona integralną częścią pałacu kieleckiego i jego dekoracji. Plafony w salach reprezentacyjnych i nieistniejące już figury na fasadzie, Tomkiewicz, a za nim J. Chrościcki³³, uważają za świadomą manifestację Zadzika przeciwko królowi. W tym kontekście swoistej wymowy nabiera fakt, iż biskup Zadzik budując własną siedzibę sięgnął po wzór architektoniczny wprost na dwór królewski i stworzył najwcześniejszą replikę pałacu Zygmunta III przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Wzór ten powtórzono w Kielcach dokładnie, nie bacząc na afunkcjonalność mechanicznego przenoszenia pewnych rozwiązań³⁴.

Plafony i rzeźby utrwały historię tak, jak chciał ją ukształtować dla potomnych fundator. Dokumentował wydarzenia, w których odegrał decydującą rolę, i które budowały jego sławę zręcznego dyplomaty, zwycięskiego obrońcy pokoju i wiary katolickiej. Tym samym do historii odwoływał się przez pryzmat własnej osoby. Mając świadomość znaczenia historii i tematu historycznego w sztuce, posłużył się nim także w inny sposób – wykorzystał jego znaczenie legitymizacyjne. Szukał chwały dla swojej osoby płynącej nie tylko z własnych zasług, ale niejako „należnej z urzędu”. Doskonałą realizacją tych ambicji było stworzenie galerii portretowej, ukazującej długi ciąg jego poprzedników na krakowskim tronie biskupim.

Jako właściciel i gospodarz pałacu kieleckiego Zadzik reprezentował tylko biskupstwo krakowskie i księstwo siewierskie, a nie jak dotychczas, piastując godność kanclerską, całość polityki Rzeczypospolitej. W tej sytuacji pozostawało mu wyzyskać propagandowo do maksimum wszelkie atuty godności, które spływały na osobę ją piastującą. Trzeba przypomnieć, jaką estymą cieszyły się w dawnej Polsce wszelkie godności i urzędy, choćby były tylko cczą tytułaturą. W wypadku byłego kanclerza wielkiego koronnego, a następnie biskupa krakowskiego mamy do czynienia z magnatem duchownym w istic wielkopańskim stylu – władał diecezją największą w Polsce i jedną z najpotężniejszych w całym chrześcijaństwie, był udziałnym księciem siewierskim.

czerpująco przez J. Chrościckiego (*Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1648*, Warszawa 1983, passim).

³³ Chrościcki, dz. cyt., s. 93.

³⁴ J. Putkowska, *Królewska rezydencja na przedmieściu Warszawy w XVII w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 23(1978), s. 300-301.

Galeria portretowa biskupów – jak wspomniano – należy do typu przedstawień „poprzedników na urzędzie”. Ich ideą jest wykazanie ciągłości i dawności władzy, a przez to jej godności i prawomocności, owej *legitimitas potestatis* w oczach ówczesnego społeczeństwa. Taki cel przyświecał także Jakubowi Zadzikowi. Dumny szereg jego poprzedników unaoczniał przeszłość widzianą przez pryzmat działań jednostki, rzutował w odbiorze widza na postrzeganie człowieka aktualnie władającego ich dziedzictwem. Z nie znanych powodów Zadzik rozpoczął galerię portretem biskupa Pawła z Przemankowa. Zakładając, iż program wystroju pałacu był starannie przemyślany, nie można dopuścić myśli, że wybór tego właśnie hierarchy był przypadkowy. Czym jednak kierował się zamawiający? Byli przecież zarówno przed, jak i po Pawle wybitniejsi odeń biskupi, bardziej zasłużeni dla diecezji i kraju. Jeśli nie decydowały względy obiektywne, może rozstrzygające były osobiste sympatie fundatora. O Pawle z Przemankowa, postaci kontrowersyjnej, można z całą pewnością powiedzieć jedno – jego żywiołem była polityka, na tym polu czuł się najlepiej. Obydwaj, Zadzik i Paweł, byli politykami piastującymi godność biskupią, która czasami zdawała się im przeszkadzać w politycznych aspiracjach.

Biskup Zadzik nie poprzestał na zmanifestowaniu godności i prawomocności sprawowanej funkcji. Wzbogacił galerię o dodatkowe treści łącząc ją z tzw. portretem majestatycznym. Zapewne miał świadomość tego, że poza majestatyczna przysługuje raczej władcom, ale tak, jak śmiało sięgał po wzory ich budowli, tak samo bez skrupułów przywłaszczał sobie ich ikonografię. Biskupi sportretowani w Kielcach siedzą w krzesłach pewni swej siły i powagi. Zasiadanie w krześle symbolizuje autorytet i władzę, o czym przekonywał Cesare Ripa charakteryzując personifikację Autorita o Potesta³⁵.

Poza siedząca biskupów zdaje się idealnie odzwierciedlać ich potęgę. Portrety są pełne dystansu wobec patrzących, tak jakby ów eksponowany autorytet zamykał je w kręgu własnych spraw, niedostępnych dla ogółu. Tym samym osiągają zamierzony efekt chłodnej majestatyczności i wyniosłego bytowania ponad czasem i codziennością.

Wymowę ideową galerii skutecznie potęguje miejsce jej umieszczenia. Sala jadalna (izba wielka stołowa, sala druga wielka czy sala portretowa, jak ją w XIX w. nazwano) to pomieszczenie imponujące rozmiarami. Jest to repre-

³⁵ C. Ripa, *Iconologia*, Milano 1992, s. 36-37; zob. także: M. Karpowicz, *Dwa „portrety majestatyczne”*, w: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 168.

zentacyjne miejsce przeznaczone dla gości właściciela pałacu. Wedle *Krótkiej nauki budowniczej...* przepych izby stołowej jest niezbędny, bo „w niej hospitalitas, wesoła krotofila, dobra kompanija, zabawa z przyjacielem, w niej zgoła zażywanie największe dobrego mienia i okazałej magnificencyjnej mięszka. A tak słusznie ma być wesoła i do pokazania pompy sposobna”³⁶.

THE PORTRAIT GALLERY IN THE PALACE OF THE KRAKÓW BISHOPS IN KIELCE

S u m m a r y

The portrait gallery in the bishop's palace in Kielce contains thirty-five portraits of the Kraków bishops painted *al fresco* on the frieze under the ceiling in the Dining Hall on the first elegant floor. Their performers should be found in the workshop of Tomasz Dolabella, as it is indicated by the iconographic inspirations and formal elements. The time when the portraits were painted is dated between 1637, when the construction of the palace was started, and 1645 when the first inventory which included the existence of the gallery in the dining hall was made. The portraits have been repainted and conserved many times, which caused considerable losses in the original painting layer and the original decorative framings have been destroyed.

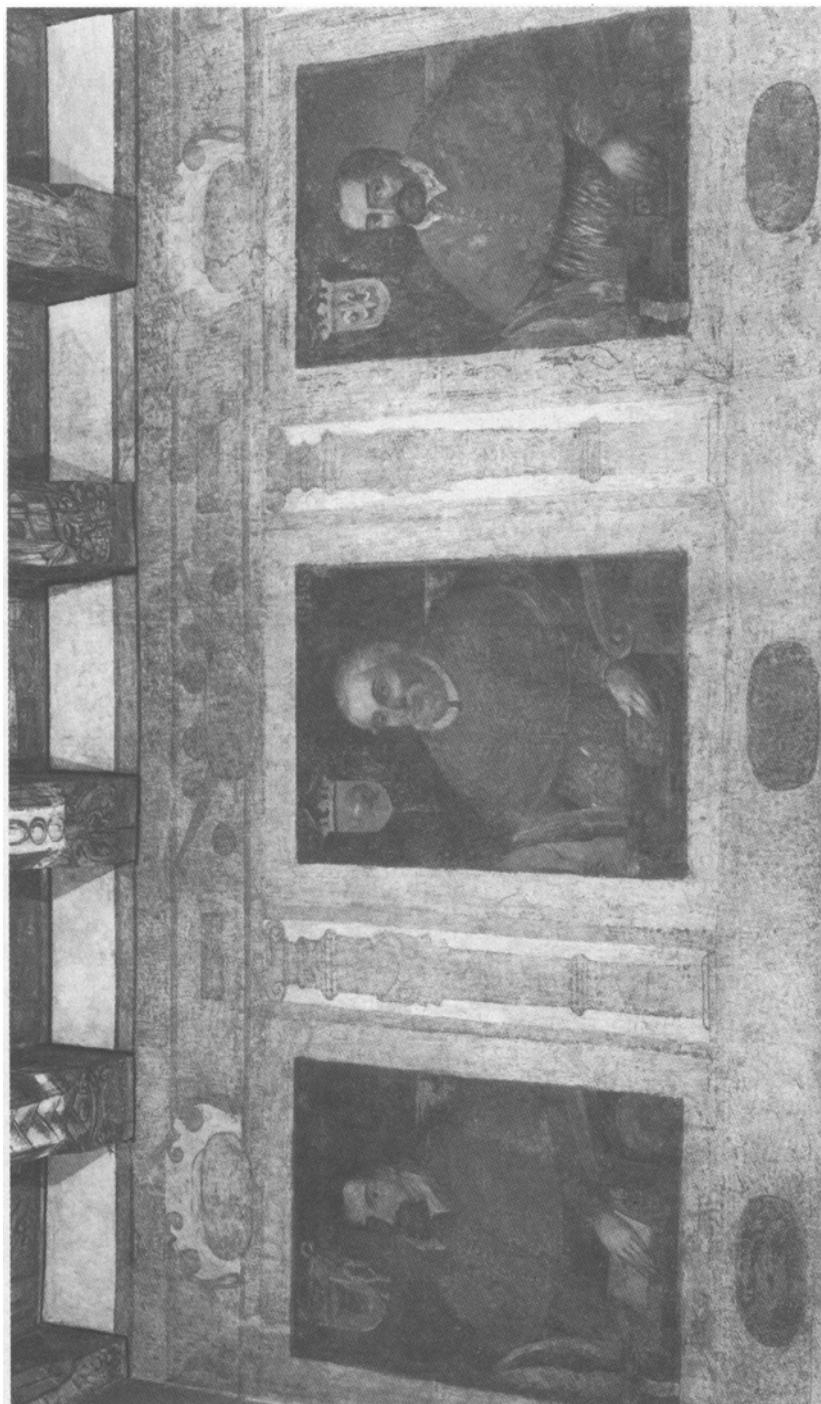
The Kielce portraits are not innovative as regards their technique and form. They ideally fit into the trend of Sarmatian portrait painting with its characteristic features. The whole of the gallery does not go beyond the common portrait mass production of the seventeenth century. It can easily be classified as one of the series of portrait galleries of clerical dignitaries placed in their palaces as early as from the fifteenth century onwards. Similarly, there were foundations e.g. in Wrocław, Poznań, Wolborz and Łowicz, but none of them exist now. The gallery placed in tradition remains with it in total harmony. Both the theme and its manner of being blended into the space of the dining hall are typical. The only innovative element is the use of the so-called majestic portrait, the iconographic pattern which is rarely found in the first half of the seventeenth century. It is of unique character in reference to the whole series of the gallery portraits.

The Kielce gallery is the oldest modern gallery of the bishop's portraits placed in their seat and preserved *in situ*. Through its typical character we can imagine other decorations of that type, either destroyed or dispersed. Its significance for our knowledge deals also with the iconography of representations enriched by the unknown forms of the portraits of the Kraków bishops.

³⁶ *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, oprac. A. Miłobędzki, Wrocław 1957, s. 12.

It was Bp Jakub Zadzik, a founder of the gallery, who decidedly influenced its form. He fell out with King Vladislav IV and was removed from the post of chancellor. Then he made his own seat a manifestation against King in the struggle for influence and importance. The bishop's portraits fit into the whole of the ideological programme of the Kielce residence. They belong to that type of representations of the "predecessors at the post" whose idea was to show the continuity and ancient character of the power, manifesting thereby its dignity and legitimization, that *legitimatio potestatis*, in the eyes of the society. The Kielce gallery has been formed in accordance with the requirements of the epoch of the Counter-Reformation, and expresses the same idea of legitimizing the reign, which we find in the medieval series of the hieratic portraits of bishops. The proud series of the predecessors at the chair affected, in the spectator's reception, the perception of man who presently ruled their legacy. The founder tended to take advantage of all the trump cards that his status gave him for propaganda purposes, ordering portraits for the elegant hall of the Kielce palace.

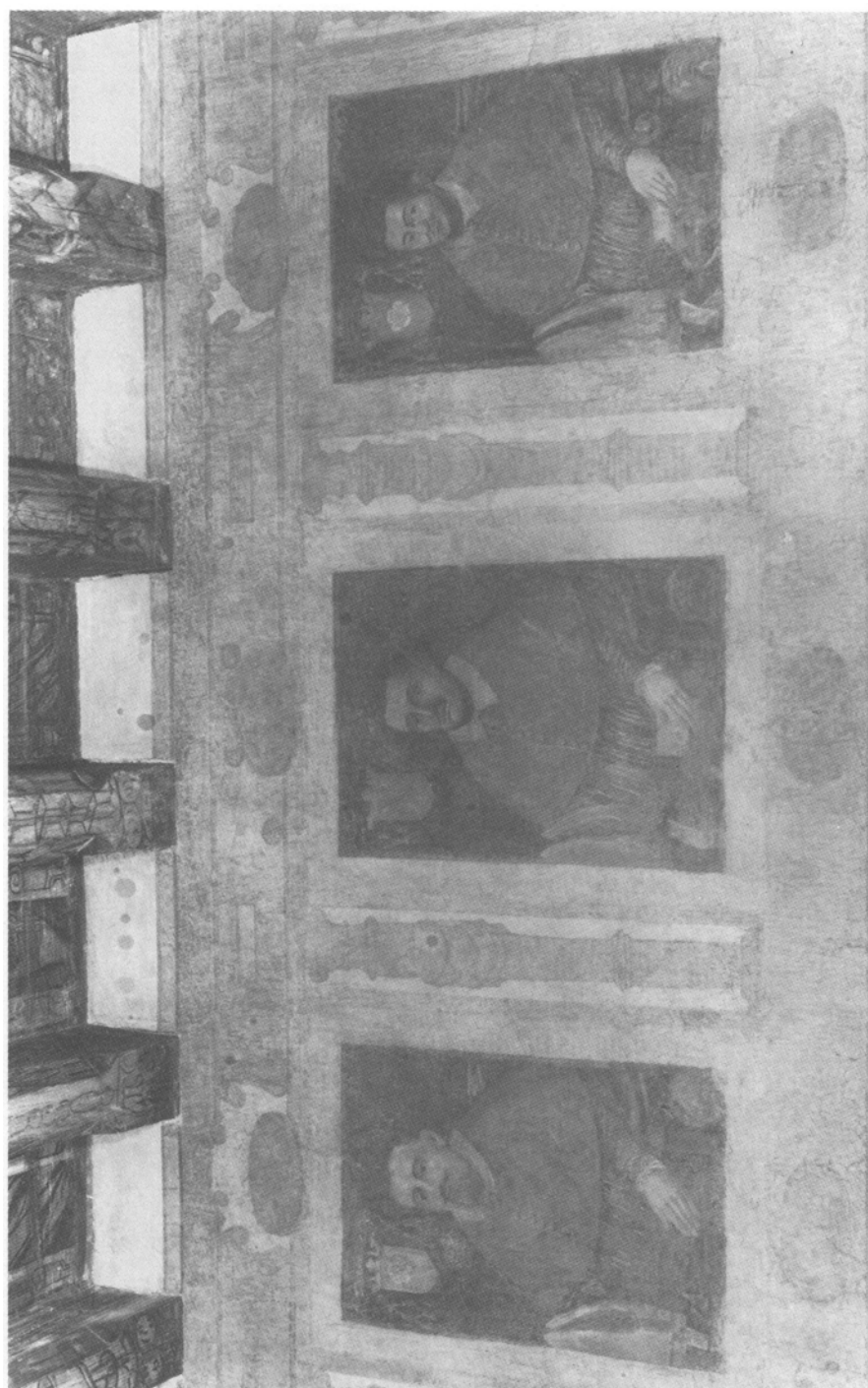
Translated by Jan Klos



1. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Pawła z Przemankowa, Prokopa Rusina, Jana Muskaty. fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



2. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Nankera, Jana Grota, Piotra z Falkowa, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



3. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Bodzanty z Jankowa, Floriana z Mokrska, Zawiszy z Kurozwęk, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



4. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Jana Radlicy, Piotra Wysza, Wojciecha Jastrzębca, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek.



5. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Zbigniewa Oleśnickiego, Tomasza Sturzempińskiego, Jakuba z Sienna, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



6. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Jana Gruszczyńskiego, Jana Luteckiego, Jana Rzeszowskiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



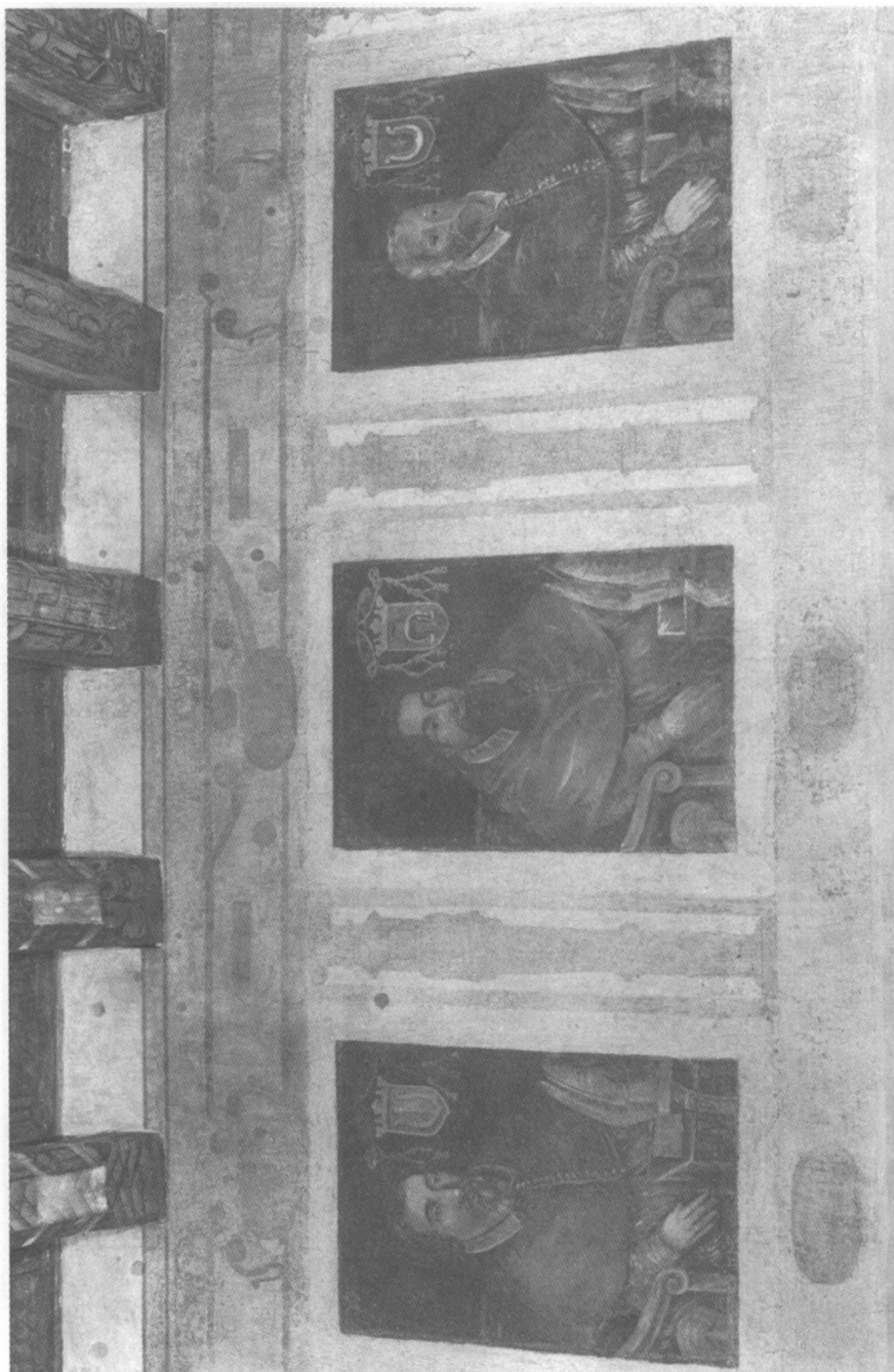
7. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Fryderyka Jagiellończyka, Jana Konarskiego, Piotra Tomickiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



8. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Piotra Tomickiego, Jana Latałskiego, Jana Chojńskiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



9. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Piotra Gamrata, Samuela Maciejowskiego, Andrzeja Zebrzydowskiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



10. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Filipa Padniewskiego, Franciszka Krasieńskiego Piotra Myszkowskiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



11. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Jerzego Radziwiłła, Bernarda Maciejowskiego, Piotra Tylickiego, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek



12. Warsztat T. Dolabelli, fragment galerii portretowej biskupów krakowskich: portrety Marcina Szyszkowskiego, Andrzeja Lipskiego, Jana Olbrachta Wazy, fresk, ok. 1641 r. Kielce, pałac biskupi, fot. Paweł Suchanek