

Życie i twórczość Łukasza Porębskiego (1594–1637). Nowe ustalenia i perspektywy badawcze*

Kinga ZIĘBA

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-7113-559X>

ABSTRAKT Artykuł poświęcono Łukaszowi Porębskiemu, malarzowi pochodzącemu z Bydgoszczy, który działał w Krakowie od około 1615 do 1637 r. Choć jego nazwisko pojawia się w literaturze dotyczącej malarstwa w Rzeczypospolitej 1. połowy XVII w., twórczość artysty nie została dotąd wyczerpująco omówiona. Celem artykułu jest rewizja informacji podawanych w literaturze. Ponownie przeprowadzona kwerenda archiwalna pozwoliła skorygować życiorys malarza i uzupełnić go o nieznane dotąd informacje dotyczące jego działalności zawodowej i wykorzystywanych wzorców graficznych. Na podstawie analizy sygnowanych dzieł Porębskiego dokonano charakterystyki jego stylu, co umożliwiło weryfikację dotychczasowych atrybucji, zaproponowanie nowych oraz odrzucenie dzieł błędnie przypisywanych artyście, z których część powiązano z Tomaszem Dolabellą lub Wojciechem Podkorą.

SŁOWA-KLUCZE Łukasz Porębski, malarstwo XVII w., wzorce graficzne, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała w Krakowie, Tomasz Dolabella, Wojciech Podkora

ABSTRACT *The Life and Work of Łukasz Porębski (1594–1637). New Findings and Research Perspectives.* The article is devoted to the painter Łukasz Porębski, originally from Bydgoszcz, who worked in Cracow between ca. 1615 and 1637. Although his name appears in studies on painting in the Commonwealth of Poland and Lithuania in the first half of the 17th century, his work has so far not been analysed in depth. The aim of the article is to revise the data provided in specialist literature. A re-examination of the archives has made it possible to amend the painter's biography and supplement it with hitherto unknown information concerning his professional activity and the graphic prototypes he applied in his work. Features of Porębski's individual style have been determined on the basis of a stylistic analysis of works confirmed to be by his hand, allowing us to verify existing attributions, propose new ones and reject works erroneously ascribed to Porębski, some of which were linked to Tommaso Dolabella or Wojciech Podkora.

KEYWORDS Łukasz Porębski, 17th-century painting, graphic prototypes, Cracow, the Corpus Christi Church in Cracow, Tomasz Dolabella, Wojciech Podkora

TWÓRCZOŚĆ Łukasza Porębskiego nie doczekała się dotychczas szerszego omówienia, nie jest on jednak malarzem nieznanym, jego nazwisko figuruje bowiem niemal w każdym opracowaniu, które w syntetyczny sposób omawia dzieje malarstwa polskiego lub sztuki Krakowa. Choć zachowało się wiele dzieł sygnowanych przez Porębskiego (co nie jest aż tak częste w przypadku twórców działających w Krakowie w 1. połowie XVII w.), jego dorobek pozostaje przede wszystkim swego rodzaju tłem dla aktywności innych artystów (np. Tomasza Dolabelli).

Łukaszowi Porębskiemu poświęcono dwa biogramy słownikowe – rozbudowane i znacznie różniące się od siebie¹. Stanowią one raczej podsumowanie ówczesnych badań, w których poza uwzględnieniem podstawowych faktów biograficznych, ustalonych na przełomie XIX i XX w.², dominował tzw. problem Mistrza Łukasza. Teza o działalności w kościele pw. Bożego Ciała dwóch malarzy o tym samym imieniu, postawiona przez

Mieczysława Skrudlika, uniemożliwiła precyzyjne określenie *oeuvre* Porębskiego³. Pogląd ten – choć kwestionowany w latach 50. XX w.⁴, a potem także przez Władysława Tomkiewicza⁵ i Franciszka Stolota⁶ – był obecny w literaturze przedmiotu aż do czasu publikacji Janiny Dzik. Odnaleziony przez nią zapis archiwalny jednoznacznie potwierdził, że Porębski i Mistrz Łukasz to ta sama osoba. Odkrycie dało szansę na stworzenie katalogu prac malarza, jednak nie ożywiło badań nad jego twórczością⁷. Chociaż ukazuje się – szczególnie w ostatnich latach – coraz więcej publikacji, w których pojawiają się wzmianki o Porębskim i o jego obrazach, znaczna ich część zawiera niepoparte szerszą analizą propozycje kolejnych atrybucji, zbyt pochopne oceny wartości artystycznej dzieł czy też pozycji malarza w krakowskim środowisku artystycznym, w tym jego relacji zawodowej z Tomaszem Dolabellą. Celem niniejszego artykułu jest zatem rewizja oraz poszerzenie dotychczasowych ustaleń dotyczących biografii malarza,

* Tekst jest rozwinięciem tez postawionych w pracy magisterskiej *Zarys twórczości Łukasza Porębskiego (1594–1637)*, przygotowanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Betleja i obronionej w 2023 r.

1. Jan Samek, „Porębski Łukasz”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), s. 659–600; Maria Heydel, Jan Samek, „Porębski Łukasz”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, red. Urszula Makowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), s. 418–420 (tamże zestawienie wcześniejszej literatury).

2. Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2 (Warszawa: Nakładem autora, 1851), s. 117; Ambroży Grabowski, „Okruszyny wiadomości z dziedziny sztuki i starożytności naszych, zebrał...”, *Biblioteka Warszawska*, t. 1 (1854), s. 416; Wilhelm Gąsiorowski, *Cechy krakowskie. Ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje itp.* (Kraków: Nakładem Czcionkarni Ż.J. Wywiatkowskiego, 1860), s. 73–74; Stanisław Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku* (Lwów: Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej, 1912), s. 164; Zygmunt Batuski, „Porębius Łukasz”, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Ulrich Thieme, Felix Becker, t. 27 (Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1933), s. 272.

3. Mieczysław Skrudlik, *W sprawie twórcy obrazu N. Maryi Panny Ostrobramskiej* (Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, 1924), s. 16–21; id., „Madonna-Pośredniczka z kościoła Bożego Ciała w Krakowie”, *Kurier Literacko-Naukowy*, nr 42 (1930), s. III; id., *Cudowny obraz Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej. Historia, ikonografia, cześć, bezdroża kultu i fałszywego nabożeństwa* (Wilno: Dobra Prasa, 1938), s. 53, przyp. 1; id., „Mistrz Łukasz z Krakowa”, *Dawna Sztuka* 2, z. 3 (1939), s. 235–238.

4. Tadeusz Dobrzeński, Janina Ruszczyćówna, Zofia Niesiołowska-Rothertowa, *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo* (Warszawa: Ars Christiana, 1958), s. 347.

5. Władysław Tomkiewicz, „Łukasz Porębski”, w: Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok* (Warszawa: Auriga, 1971), s. 316–317.

6. Franciszek Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku. Księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie”, *Rocznik Krakowski* 44 (1973), s. 67–68, 76–80.

7. Janina Dzik, „Przyczynek do mecenatu artystycznego kościoła w XVII wieku”, *Nasza Przyszłość* 75 (1991), s. 331–333, <https://doi.org/10.52204/np.1991.75.329-342>.



1 Łukasz Porębski, *Ukrzyżowanie*, 1618, Kraków, kościół pw. św. Marka.
Fot. Tomasz Śliwiński, Pracownia Fotograficzna UPJP II

a także częściowa korekta katalogu dzieł na podstawie scharakteryzowanej tu indywidualnej manieri artysty.

Dokładna data urodzenia Łukasza Porębskiego nie jest znana. Z odpisu inskrypcji na niezachowanym epitafium malarza wiadomo, że zmarł on w 1637 r. w wieku czterdziestu trzech lat, musiał więc urodzić się około 1594 r.⁸ Nie mamy również żadnych wiadomości ani o wczesnych latach jego życia, ani o edukacji. Według Jana Samka i Marii Heydel malarz miał wyzwolić się na czeladnika w cechu bydgoskim w roku 1615, a dwa lata później przenieść się do Krakowa i wpisać do tutejszego cechu w roku 1621⁹. Informacje podane przez tych badaczy całkowicie różnią się jednak od wcześniejszych ustaleń (w tym samego Jana Samka). Co więcej, nie wskazali oni źródeł, na podstawie których opracowali nowy biogram artysty. Ponownie przeprowadzona kwerenda archiwalna pozwoliła odrzucić ich ustalenia jako nieznajdujące potwierdzenia w źródłach. Należy zatem przyjąć daty działalności Porębskiego w Krakowie podane jeszcze przez Wilhelma Gąsiorowskiego¹⁰ i uzupełnić je o nowe informacje.

Najstarsza znana wzmianka archiwalna na temat artysty znajduje się w księdze krakowskiego cechu malarzy i dotyczy jego zapisu do cechu w 1615 r. W dzień Świętej Trójcy Łukasz Porębski, towarzysz nauki malarzkiej, syn mieszczan bydgoskich Jana (a nie Macieja, czapnika i mieszczanina bydgoskiego, jak uważali niektórzy badacze¹¹) i Anny, wpisał się do kongregacji na dalszą naukę¹². Porębski przybył więc do Krakowa zapewne w wieku dwudziestu jeden lat już jako wykształcony rzemieślnik. Nie wiadomo, gdzie dokładnie pobierał nauki. Niewykluczone, że w warsztacie

jednego z bydgoskich malarzy, ale kwestia ta wymaga jeszcze badań. Nie można natomiast utrzymywać, że kształcił się w tamtejszym cechu malarskim, gdyż osobna korporacja malarzy w tym mieście nie istniała, a organizacja tej dziedziny twórczości w ramach bydgoskich cechów rzemieślniczych nadal nie została w podstawowym stopniu opracowana.

Nie wiadomo, w jakim celu Porębski przybył do Krakowa i kto go tu sprowadził. Przed laty Zygmunt Malewski postawił hipotezę, że stało się to za sprawą jego mecenasa – Macieja Smoguleckiego, starosty bydgoskiego w latach 1600–1617, współuczestnika rokосу Mikołaja Zebrzydowskiego. O ich bliższych powiązaniach miała też świadczyć obecność w Krakowie Piotra Porębskiego, rotmistrza w służbie Zebrzydowskiego. Obaj Porębscy mogli być ze sobą spokrewnieni, choć – jak zaznaczył Malewski – nie ma na to dowodów¹³. Równie dobrze pewną rolę w sprowadzeniu malarza do Krakowa mógł odegrać Marcin Orłowita, wuj Porębskiego, rajca i kilkukrotny burmistrz bydgoski, mąż Agnieszki Dymitrowny, pozostający w bliższych kontaktach z królewiczem Władysławem Wazą. Kwestia ta pozostaje na razie nierozstrzygnięta i być może wyjaśnią ją szerzej zakrojone badania genealogiczne.

Trzeciego marca 1624 r. malarz wstąpił do cechu za poświadczeniem szpalernika Jakuba Litwinkowicza (który to cztery dni później został wybrany starszym cechu) oraz Walentego Skalskiego, podsędka wielickiego¹⁴. W kolejnym roku Porębski wraz z Litwinkowiczem poświadczyli przy wpisie do cechu za Jana Kasińskiego¹⁵. W suchedni św. Michała 1625 r. malarz przyjął na czteroletnią naukę pierwszego ucznia – Stanisława

8. Szymon Starowolski, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum* (Cracoviae: In Officina Viduae & Hæredum Francisci Cæsarij, 1655), s. 211.

9. Heydel, Samek, „Łukasz Porębski”, s. 418.

10. Gąsiorowski, *Cechy krakowskie*, s. 73–74.

11. Zygmunt Malewski, „Śladami życia artystycznego w Bydgoszczy”, *Przegląd Bydgoski* 5, z. 1 (1937), s. 28.

12. Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej: MNK), sygn. VIII-rkps 691: *Rejestr Cechu Malarskiego i Szklarskiego w Krakowie, lata 1580–1636*, k. 94.

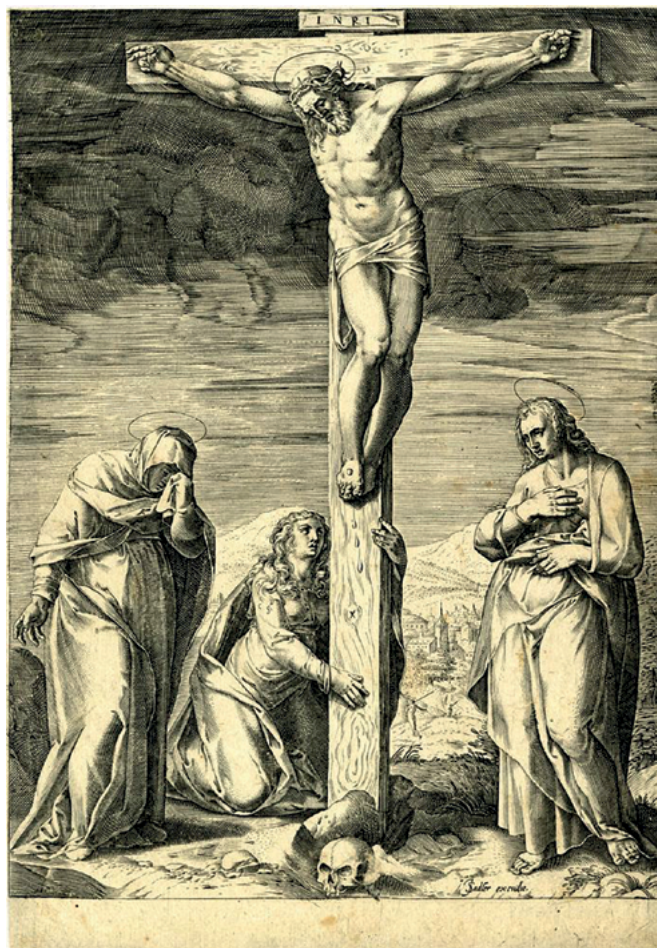
13. Malewski, „Śladami życia artystycznego w Bydgoszczy”, s. 28–30. Na ustalenia Malewskiego powołują się: Franciszek Mincer, *Kultura, nauka i szkolnictwo w latach 1466–1772*, w: *Historia Bydgoszczy*, t. 1, red. Marian Biskup (Warszawa–Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), s. 267; id., *Dzieje Bydgoszczy do roku 1806* (Zielona Góra: Wydawnictwo WSP im. T. Kotarbińskiego, 1992), s. 213; Olga Kucharczyk, *Herby przedstawicieli nacji polskiej na Uniwersytecie Padewskim. Katalog znaków heraldycznych* (Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”, 2023), s. 172.

14. MNK, sygn. VIII-rkps.691: *Rejestr Cechu Malarskiego i Szklarskiego w Krakowie, lata 1580–1636*, k. 120r.

15. Ibid., k. 124.



1a Heinrich Aldegrever, *Ukrzyżowanie*, 1553, Waszyngton, National Gallery of Art, sygn. 3447. Fot. National Gallery of Art



1b Cornelis Cort (wg Giulia Clovia), *Ukrzyżowanie*, ok. 1579–1600. Repr. wg *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 34, 63 copy g.

Grochowica, syna Stanisława i Zofii¹⁶. Rok później, 20 września 1626 r., artysta zapisał jako ucznia kolejnego chłopca – Wojciecha¹⁷.

Trzy lata później, 2 września 1629 r., w księdze czynności cechowej odnotowano konflikt Porębskiego z Marcinem Proszowskim. Z nakazu rajców miejskich starsi cechu zwołali sesję, na której nakazali Porębskiemu, aby ten przeprosił Proszowskiego i zaniechał sporu aż do przyjazdu drugiego z malarzy¹⁸. W tym samym roku odnotowano nieobecność Porębskiego na sesji zgromadzenia¹⁹.

Kolejnego ucznia – Stanisława Rudeckiego z Bodzentyń – Porębski zapisał 14 lutego 1630 r. Rok później przyjął jeszcze jednego chłopca – Jana, syna Jerzego i Barbary²⁰. W latach 1631 i 1633 notowane są wpłaty Porębskiego do kasy cechowej²¹. W roku 1632 artysta został pozwany przez starszych cechu za niewypełnienie obowiązków cechowych. Malarza zobowiązano do przyjęcia prawa miejskiego, a także zapłaty kary grzywny w wysokości 20 groszy, co pozwala sądzić, że sprawa dotyczyła niedopełnienia formalności związanych

16. Ibid., k. 126v–127r. Za chłopca ręczyli Jakub Kolasa i Marek Lauchwicz, „goldschlagier”.

17. Ibid., k. 130r.

18. Ibid., k. 142v.

19. Ibid., k. 144v.

20. Ibid., k. 146r, 148v.

21. MNK, VIII-rkps.694: „Instrukcja dla ucznia zapisującego się do malarzkiej nauki... Nauka przy zapisywaniu ucznia...”, *Regestr czynności cechu malarzy krakowskich, 1636–1735*, k. 61, k. 67.



2 Łukasz Porębski, *Cuda Stanisława Kazimierczyka*, 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna Stankiewicz

z uzyskaniem mistrzostwa²². Jak dotąd nie udało się odnaleźć wpisu potwierdzającego przyjęcie przez malarza prawa miejskiego, wiadomo jednak, że 9 lipca 1634 r. Porębski zapisał kolejnego ucznia – Wojciecha Ołtarzowskiego, który już przez rok się u niego kształcił²³. Pozew ze strony cechu nie wpłynął więc na dalsze funkcjonowanie warsztatu i malarz – jak się wydaje – nie poniósł z tego powodu poważniejszych konsekwencji.

W latach 1636 i 1637 odnotowano nieobecność Porębskiego na sesjach cechu²⁴. Wtedy też toczyła się sprawa dotycząca przejęcia spadku po Marcinie Orłowicie, zmarłym w roku 1630²⁵. Malarz został zobowiązany do ufundowania epitafium Orłowity w farze bydgoskiej²⁶. Sprawa ciągnęła się przez sześć lat, a jej przebieg opisał ostatnio Tomasz Zaucha²⁷. Jako strona w sprawie Porębski występował wraz żoną – Honoratą Zofią Warszawską, córką Macieja i Zofii Gruszówny²⁸.

W 1637 r. malarz zapisał na naukę ostatniego ucznia – Krzysztofa Karinowskiego, syna Krzysztofa, syndyka krakowskiego, i Anny²⁹. Po śmierci Porębskiego, który zmarł 1 listopada tego samego roku, chłopiec najprawdopodobniej kontynuował naukę w warsztacie prowadzonym przez wdowę. W rejestrze czynności

cechowych pod datą 4 marca 1640 r. zapisano, że Stanisław Drzowiecki (?), uczeń Stanisława Kosteckiego, za zgodą mistrzów będzie kontynuował kształcenie w warsztacie „Łukaszej Porhebiusowej, wdowy”³⁰. Świadczy to dalszym funkcjonowaniu pracowni, co było powszechną praktyką mającą zapewnić środki do życia dla rodziny zmarłego malarza. Jednak 3 lutego 1642 r. Karinowski ponownie został wpisany w księdze cechowej. Tym razem miał kształcić się u Stanisława Kosteckiego³¹. Być może zmiana ta była związana ze śmiercią Zofii Porębskiej, niewykluczone jednak, że wdowa straciła wówczas prawo prowadzenia pracowni lub po prostu chłopiec został przypisany do warsztatu, który wymagał większej liczby pracowników. W warsztacie Kosteckiego Karinowski wyzwolił się na czeladnika 18 stycznia 1643 r.³²

Najwcześniejszy znany obraz Porębskiego – *Ukrzyżowanie* (il. 1), sygnowany i datowany na 1618 r., jest obecnie zawieszony na ścianie północnej w nawie bocznej kościoła pw. św. Marka w Krakowie. Pierwotnie znajdował się w nastawie ołtarza głównego, wykonanej najprawdopodobniej w warsztacie Baltazara Kuncza³³. Obraz był kilkakrotnie poddawany zabiegom

22. Jako pierwszy informację o pozwie opublikował Stanisław Tomkiewicz, jednak bez podania przyczyn; zob. id., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, s. 164; Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), sygn. 29/33/0/1.4.3/516: *Acta Controversiarum*, k. 820–821.

23. MNK, VIII-rkps.691: *Rejestr Cechu Malarskiego i Szklarskiego w Krakowie, lata 1580–1636*, k. 168v.

24. Ibid., k. 169v.

25. Tomasz Zaucha, „Epitafium Marcina Orłowity (zm. 1630) w katedrze w Bydgoszczy i jego fundator”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 124 (2025), s. 845, <https://doi.org/10.31743/abmk.18081>.

26. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kordecki, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kordecki (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977), s. 10–11; Zaucha, „Epitafium Marcina Orłowity (zm. 1630) w katedrze w Bydgoszczy i jego fundator”, s. 845–846.

27. Zaucha, „Epitafium Marcina Orłowity (zm. 1630) w katedrze w Bydgoszczy i jego fundator”, s. 845.

28. Ibid.

29. MNK VIII-rkps.694: „Instrukcja dla ucznia zapisującego się do malarskiej nauki... Nauka przy zapisywaniu ucznia...”, *Rejestr czynności cechu malarzy krakowskich, 1636–1735*, k. 4r. Krzysztof Karinowski był notowany jako drugi syndyk miejski w latach 1627 i 1632; zob. Zdzisław Noga, *Urzednicy miejscy Krakowa. Część 2: 1500–1794* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2008), s. 279, poz. 901.

30. MNK, VIII-rkps.694: „Instrukcja dla ucznia zapisującego się do malarskiej nauki... Nauka przy zapisywaniu ucznia...”, *Rejestr czynności cechu malarzy krakowskich, 1636–1735*, k. 16r.

31. Ibid., k. 23v.

32. Ibid., k. 26v.

33. Franciszek Stolot, „Warsztat Baltazara Kuncza. Ze studiów nad snycerstwem krakowskim I poł. XVII w.” (rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki UJ, 1973), s. 8–9; Aldona Sudacka, „Kościół św. Marka w Krakowie. Wyposażenie – przemiany historyczne”, w: *Studia do dziejów*



3 Łukasz Porębski, *Narodzenie Matki Boskiej*, 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 36

konserwatorskim. Po raz pierwszy miało to miejsce zapewne w roku 1782, podczas demontażu z ołtarza głównego, a następnie w latach 50. lub 60. XX w. Ostatnie prace, w trakcie których zdjęto wcześniejsze przemalowania i odsłonięto pierwotną kolorystykę, były prowadzone w 2011 r. przez firmę konserwatorską Krystyna Koziela. Zabiegi te dostarczyły podstawowych informacji dotyczących technologicznej budowy obiektu. Obraz został wykonany na drewnianym podobraziu o wymiarach 4,46 × 2,4 m. Warstwę malarską, w technice tłustej tempery, położono na barwionej zaprawie, a jedynie poszczególne partie wykończono farbami o spoiwie olejno-żywicznym³⁴.

Według Joanny Daranowskiej-Łukaszewskiej Porębski, malując tę scenę, korzystał z ryciny Dominica

Custosa, za którą powtórzył postać Chrystusa. Dwa putta zaczerpnął z obrazu Jacopa Palmy Młodszeo z 1595 r., a także z niezidentyfikowanej grafiki wzorowanej na obrazie *Ukrzyżowanie* Guida Reniego z 1615 r.³⁵. Jednak zestawienie ze sobą wszystkich trzech przedstawień nakazuje odrzucić te ustalenia. Porębski korzystał raczej z nieznanego dzisiaj sztychu, który najprawdopodobniej był kompilacją kilku wzorów³⁶. Postać św. Jana jest zapewne cytatem ze sztychu Heinricha Aldegrevera, wydanego w 1553 r., powtarzającego kompozycję Georگا Pencza³⁷ (il. 1a), a postać św. Marii Magdaleny była zainspirowana dziełem Cornelisa Corta (il. 1b)³⁸.

W 1619 r. Porębski rozpoczął współpracę z kanonikami regularnymi w podkrakowskim Kazimierzu, trwającą co najmniej do 1628 r. Dla kościoła farnego

kościół św. Marka w Krakowie, red. Zdzisław Kliś (Kraków: Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego PAT, 2001), s. 189–201.

34. Barbara Budziaszek, „Ukrzyżowanie”, *Łukasz Porębski, 1618 r., kościół św. Marka w Krakowie – dokumentacja konserwatorska* (Kraków 2011), s. 1–9, mps w Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie (dalej: AWUOZ Kraków), sygn. 53.122.

35. Joanna Daranowska-Łukaszewska, „Przyczynek do «refleksów sztuki włoskiej w polskim malarstwie sztalugowym»”, w: *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. Adam Małkiewicz et al. (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, 2017), s. 191–192, przyp. 8.

36. Terminu „kompilacja” używam w znaczeniu stosowanym przez Zbigniewa Michalczyka; zob. id., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 155–157.

37. Ibid., s. 157.

38. *Hollstein's German Engravings, Etchings, and Woodcuts 1400–1700*, t. 1: *Achen – Altdorfer*, red. Friedrich Wilhelm Hollstein (Amsterdam: M. Hertzberger, 1954), kat. B 49; *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 34: *Cornelis Cort pt. I*, red. Huigen Leeftang, Manfred Sellink (Rotterdam: Sound & Vision, 2000), kat. 63.

pw. Bożego Ciała wykonał wiele prac, które dokładnie omówił już Franciszek Stolorz³⁹, ale dla dalszych rozważań należy je w tym miejscu przypomnieć. W 1619 r. Porębskiemu wypłacono kwotę 50 złotych za wykonanie dwóch obrazów przeznaczonych do zawieszenia przy grobie Stanisława Kazimierczyka. Spośród zachowanych w kościele trzech obrazów z przedstawieniem tego świętego – wielkoformatowych, o kształcie stojących prostokątów – tylko jeden jest pewnym dziełem Łukasza Porębskiego: *Cuda Stanisława Kazimierczyka*, obecnie zawieszony na ścianie zachodniej w południowej nawie bocznej (il. 2). Obraz o wymiarach 2,4 × 1,9 m jest sygnowany i datowany właśnie na rok 1619.

Także w 1619 r., w okresie od początku lipca do końca września, Porębskiemu zapłacono łącznie 20 złotych za wykonanie trzech obrazów do nastawy ołtarzowej w kaplicy św. Anny, która od 1616 r. pozostawała pod opieką bractwa Najświętszego Sakramentu i Pięciu Ran Chrystusa⁴⁰. Na zamówienie Jana Gelazego Żurawskiego Porębski namalował do predelli *Narodzenie Matki Boskiej*, sygnowane i datowane na 1619 r. (il. 3), przedstawienie św. Anny Samotrzęd do pola środkowego (il. 4) i umieszczone w zwieńczeniu *Nawiedzenie* (il. 5). Renata Sulewska ustaliła, że ostatnia ze scen powstała na podstawie wzoru graficznego rytowanego przez Jacquesa de Brie według inwencji Maartena de Vosa, wydanego w 1598 r. przez Adriaena Coallerta (il. 5a)⁴¹. Porębski dokładnie powtórzył w centrum kompozycji obejmujące się postaci Matki Boskiej i św. Elżbiety, a po lewej stronie, na tle budynku, witających się Zachariasza i św. Józefa. Zasadniczą różnicą pomiędzy obrazem i ryciną jest górzysty pejzaż w tle, który w przypadku tego pierwszego został zredukowany. Ustalenia odnośnie do wykorzystanych przez malarza rycin w pracach nad pozostałymi obrazami do nastawy brackiej należy uzupełnić. Malując obraz centralny, Porębski posłużył się wzorem wydanym przez Raphaela Sadelera (II), powtarzającym kompozycję Hansa Rottenhammera (I)



3a Cornelis Cort (wg Taddea Zuccariego), *Narodzenie Matki Boskiej*, ok. 1568. Repr. wg *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 34, cat. 94.III

(il. 4a)⁴². W tym przypadku Porębski dokonał dekompozycji⁴³ układu grupy św. Anny, Matki Boskiej z Chrystusem na rękach i putt, zmienił także proporcje postaci, co wynikało z konieczności dostosowania kompozycji pierwowzoru do innego formatu. Należy też dodać, że sama rycina jest datowana bardzo szeroko – na okres między 1600 a 1632 (wykorzystanie przez Porębskiego tego wzoru pozwala zawęzić okres do lat 1600–1619). Identyfikacji wymaga natomiast

39. Stolorz, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 67–68, 76–80, 86–93.

40. Ibid.

41. Renata Sulewska, „Maarten de Vos and Polish Early Modern Art; Appendix: The Catalog of Polish Works of Art Based on Maarten de Vos’s Compositions”, w: *Polish Baroque, European Context. (Proceedings of an International Seminar held at The Institute for Interdisciplinary Studies „Artes Liberales” University of Warsaw, June 27–28, 2011)*, red. Piotr Salwa (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), s. 279.

42. *Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, red. Karel G. Boon, Dieuwke de Hoop Scheffer (Amsterdam: M. Hertzberger, 1980), kat. 25.

43. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu*, s. 149–150.



4 Łukasz Porębski, *Święta Anna Samotrzeć*, 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 35

wzór dla górnej strefy z Bogiem Ojcem, gołębicą Ducha Świętego oraz zastępami aniołów i uskrzydlonych główek. *Narodzenie Matki Boskiej* to ponownie przykład dekompozycji ryciny z 1568 r., wykonanej przez Cornelisa Corta na podstawie rysunku Taddea Zuccariego i wydanej w Rzymie przez Antonia Salamankę (il. 3a)⁴⁴. W tym przypadku nastąpiła zmiana układu z pionowego na poziomy, a tym samym – zmiana układu grup postaci. Po lewej stronie znajdują się piastunki i anioły

kąpiące dziecko, a w centrum kompozycji została ukazana św. Anna na łożu wraz z towarzyszącą jej służącą. Można zastanowić się również, czy nie występuje tu także kompilacja, pejzaż po prawej stronie jest bowiem elementem dodanym.

W lutym 1621 r. Porębski został wymieniony w aktach kościoła San Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Do zbiorów kościoła namalował i ofiarował niezachowany obraz z przedstawieniem św. Kazimierza adorującego

44. *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 34: *Cornelis Cort pt. II*, red. Huigen Leeftang, Manfred Sellink (Rotterdam: Sound & Vision, 2000), kat. 94.III.

4a Raphael Sadeler II
(wg Hansa Rottenhammera I),
Święta Anna Samotrzeć,
ok. 1570–1619, Amsterdam,
Rijksmuseum, sygn. RP-P-
OB-7608. Fot. Rijksmuseum,
<https://id.rijksmuseum.nl/200248590>, domena
publiczna



Matkę Boską⁴⁵. W czerwcu tego samego roku wykonał lub odnowił w świątyni herb papieża Grzegorza XV⁴⁶. Józef Skrabski uznał te dwie wzmianki za pośredni dowód na to, że Porębski podczas swojego pobytu w Rzymie mieszkał w hospicjum polskim. Teza ta budzi jednak wątpliwości, ponieważ nazwisko artysty nie pojawia się wśród innych zakwaterowanych tam osób, jak miało to miejsce w przypadku np. malarza Jakuba Rzepnickiego⁴⁷. Wydaje się więc, że Porębski mieszkał i pracował poza

hospicjum. Jest bardzo prawdopodobne, że „Luca polacco pittore”, wymieniony księgach parafialnych Stati di Anime parafii Sant’Andrea delle Fratte z 1621 r., to właśnie Porębski. Razem z bliżej nieznanym rzeźbiarzem – Giovannim Antonim – wynajmował mieszkanie i pracownię od Terenzi Galletti, żony, a potem wdowy po praczu kardynała Montalto, w Cortile dei Lavatoio przy strada Paolina. Już w 1622 r. we wpisach zamiast polskiego malarza pojawił się Michelangelo Cerquozzi⁴⁸.

45. Archiwum Kościoła i Hospicjum św. Stanisława w Rzymie, sygn. I–3, k. 4v. Na te źródła powoływał się już Zygmunt Batowski, a ostatnio także Józef Skrabski; zob. Batowski, „Porębius Łukasz”, s. 272; Józef Skrabski, *Kościół polski w Rzymie: tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki* (Kraków: Societas Vistulana, 2021), s. 146.

46. Skrabski, *Kościół polski w Rzymie*, s. 146.

47. *Ibid.*, s. 146.

48. Massimo Pomponi, „Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento”, w: *Alla ricerca di „Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)*, red. Rossella Vodret (Roma: L’Erma di Bretschneider, 2011), s. 132, przypis 93, s. 183. Transkrypcja wpisu: „Elenco dei registri parrocchiali (1600–1630)”, w: *Alla ricerca di „Ghiongrat”*, s. 424, n. 1502. Wcześniej archiwalia te były przedmiotem studiów, ale narodowość polskiego malarza została błędnie



5 Łukasz Porębski, *Nawiedzenie*, 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 37



5a Jacques de Bie (wg Maartena de Vosa), *Nawiedzenie*, ok. 1598. Amsterdam, Rijksmuseum, sygn. RP-P-1885-A-9625. Fot. Rijksmuseum, <https://id.rijksmuseum.nl/200175024>, domena publiczna

Daty odpowiadają więc podróży Porębskiego do Rzymu, ale ostateczne potwierdzenie tej informacji oraz zarysowanie szerszego kontekstu pobytu malarza w Rzymie pozostają kwestiami dalszych badań.

Do Krakowa malarz powrócił przed styczniem 1623 r., kiedy to znowu został wymieniony w księdze wydatków kościoła Bożego Ciała. Porębski otrzymał zapłatę 16 złotych za namalowanie predelli do ołtarza Świętych Dziewic. Przy wykonaniu nastawy pracował także malarz Wojciech Podkora, odpowiedzialny za złączenie struktury⁴⁹. W okresie od 1 kwietnia do końca czerwca 1624 r. artyście wypłacono łącznie 60 złotych za wykonanie obrazów do ołtarza Mariae Maioris. Nastawa – tak jak zrekonstruowali ją Samek i Stolot – miała formę zamykanego tryptyku i była ustawiona na ołtarzu znajdującym się przy łuku tęczowym po prawej stronie⁵⁰. Porębski był autorem wszystkich przedstawień. W środkowym polu umieszczono obraz z wizerunkiem Matki Boskiej (il. 6) – jedyny zresztą zachowany z tego retabulum – namalowany tłustą temperą na desce o wymiarach 1,1 × 0,8 m, ze złoconiami. Oprócz tego Porębski namalował obraz w predelli ze św. Augustynem, obrazy w zwieńczeniu i na dwóch obustronnie malowanych skrzydłach, na których znajdowały się postaci czterech kardynałów,

a na rewersach Matka Boska i Chrystus⁵¹. Rok później, także w między początkiem kwietnia a końcem czerwca, Porębskiemu zapłacono kolejne 60 złotych za namalowanie przedstawień do ołtarza Salwatora. Nastawa, o analogicznej strukturze jak opisana wcześniej, była ustawiona na ołtarzu po przeciwnej stronie łuku tęczowego. Malarz namalował środkowy obraz z przedstawieniem Chrystusa Salwatora (il. 7), również tłustą temperą na drewnianym podobraziu o wymiarach 1,1 × 0,8 m., oraz niezachowane obrazy w predelli i w zwieńczeniu, a także wizerunki czterech papieży na skrzydłach i dwóch postaci na ich odwrociach⁵². Należy zaznaczyć, że oba malowidła zostały poddane konserwacji wykonanej przez Krystyna Kozieła w latach 2016–2018 w ramach szerszych prac przy obecnych strukturach ołtarzy⁵³.

W 1626 r. malarzowi wypłacono 80 złotych za obraz *Iudicium sanguinarium* (il. 8), który zamówił Jan Gelazy Żurawski⁵⁴. Pierwowzór przedstawienia w postaci ryciny Egberta van Panderena rozpoznała Romana Rupiewicz. Autorka powołała się także na wniosek Stolota dotyczący postaci Chrystusa, która bliższa jest rycinie Adriaena Collaerta. Zaznaczyła przy tym, że nie było to jedyne źródło, z którego korzystał Porębski⁵⁵. W tym samym roku Żurawski zamówił u malarza obraz *Foelix*

odczytana. Zob. Sonia Amadio, „Artisti famosi e nomi senza opere nella parrocchia di Sant’Andrea delle Fratte”, w: *Arte e immagine del papato Borghese (1605–1621)*, red. Bruno Toscano (San Casciano V.P.: Libro Co. Italia, 2005), s. 28. Co więcej, w latach 1621–1622 na terenie tej samej parafii został odnotowany „Giovane pollacco”, malarz kształcący się w pracowni Jacopa de Hasego, którego można najprawdopodobniej utożsamić z Janem Chryzostomem Proszowskim, uczącym się w Rzymie co najmniej od roku 1619. Proszowski wpisał się do cechu krakowskiego jako mistrz w 1623 r., co odpowiada tak przedstawionej chronologii. Zob. Massimo Pomponi, „Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento”, s. 138; „Elenco dei registri parrocchiali (1600–1630)”, s. 385, nr 1271; Maria Heydel, „Proszowski Jan Chryzostom Albert”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 8, red. Urszula Makowska, Katarzyna Mikocka-Rachubowa (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007), s. 58.

49. Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 67–68.

50. Jan Samek, „Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII”, *Folia Historiae Artium* 5 (1968), s. 104–106; Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 67–68, 88.

51. Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 67–68, 88.

52. Ibid., s. 67–68, 89.

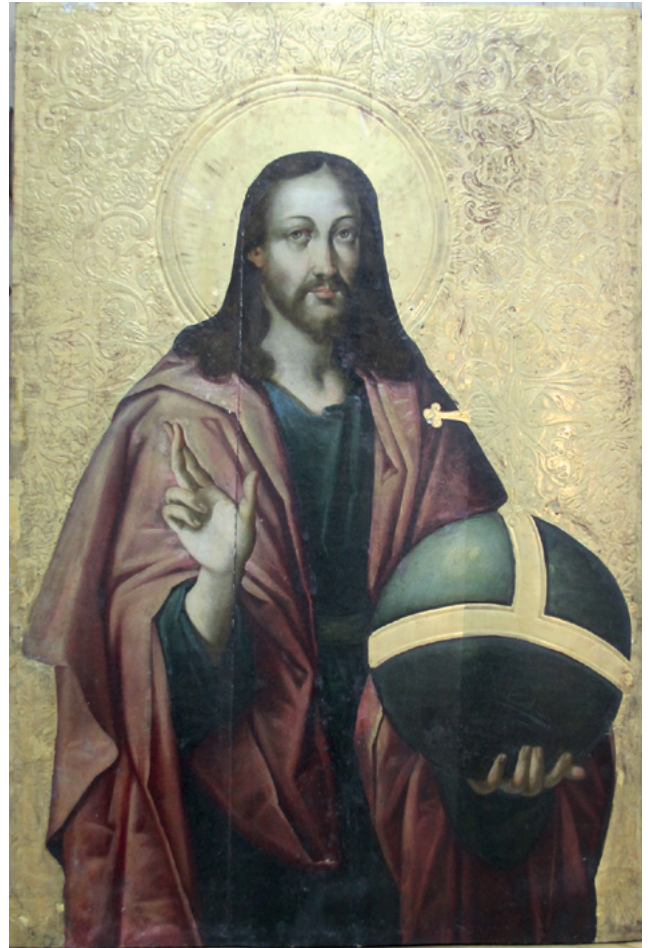
53. Joanna Daranowska-Łukaszewska, Krystyn Kozieł, *Program prac konserwatorskich wnętrza kościoła Bożego Ciała w Krakowie* (Kraków 2016), mps, AWUOZ Kraków, sygn. 65.242.

54. Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 89.

55. Ibid., s. 81; Romana Rupiewicz, *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności* (Warszawa: Neriton, 2018), s. 222; Waldemar Deluga, „Printed Sources of Seventeenth- and Eighteenth-Century Polish Art”, recenzja *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, Krystyna Moisan-Jabłońska, Katarzyna



6 Łukasz Porębski, *Matka Boska*, 1624, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 200



7 Łukasz Porębski, *Chrystus Salwator*, 1625, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 200

saeculum (il. 9), za który dwa lata później wypłacił artyście 12 złotych⁵⁶.

Wiadomo również, że Porębski pracował dla franciszkanów reformatów osiadłych na Garbarach pod Krakowem. Budowa kościoła, rozpoczęta w 1627 r., trwała aż do roku 1640. Za życia Porębskiego ukończono jedynie prezbiterium (do 1638), w którym sprawowano nabożeństwa dla wiernych⁵⁷. Zniszczenie

klasztora i kościoła w 1655 r., a w konsekwencji utrata większości wyposażenia i archiwaliów, uniemożliwiają określenie zakresu prac wykonanych przez Porębskiego na rzecz konwentu. Jego udział w tworzeniu wyposażenia kościoła musiał być jednak znaczny: artysta został wymieniony wśród ważniejszych dobrodziejów kościoła, między innymi obok Katarzyny Grochowskiej, która wykupiła grunty i budynki pod przyszły

Ponińska; *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, Krystyna Moisan-Jabłońska, *Print Quarterly* 31, nr 2 (2014), s. 227–232.

56. Stolot „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 77, 89; Dzik, „Przyczynek do mecenatu artystycznego kościoła w XVII wieku”, s. 332–333; Beata Frey-Stecowa, „Felix Saeculum Cracoviae”, w: *Wawel 1000–2000. Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, t. 2, red. Andrzej Nowobilski (Kraków: Muzeum Archidiecezjalne, 2000), s. 69–70 (tamże pełne zestawienie literatury dotyczącej wspomnianego obrazu).

57. Jan Pasiecznik, *Kościół i klasztor Reformatów w Krakowie* (Kraków: Wydawnictwo Prowinjii Franciszkanów Reformatów, 1978), s. 24.



8 Łukasz Porębski, *Iudicium sanguinarium*, 1626, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Fot. Anna Stankiewicz

klasztór, oraz Zuzanny Amandenówny, tercjarki franciszkańskiej i fundatorki kościoła⁵⁸. O bliskich związkach Porębskiego z reformatami świadczy ponadto pochówek w habicie zakonnym w tymże kościele, o czym wiadomo z inskrypcji wyrytej na wspomnianym, dziś już nieistniejącym epitafium wystawionym przez jego żonę.

Niemożliwa jest w tym miejscu szczegółowa analiza wszystkich zachowanych dzieł Porębskiego, jednak ich przegląd wystarczająco dobrze obrazuje rozwiązania formalne charakterystyczne dla jego indywidualnej manieri, szczególnie w zestawieniu z wymienionymi wyżej rozpoznanymi pierwowzorami graficznymi. Należy zaznaczyć, że wszystkie obrazy zawieszane na ścianach kościoła pw. Bożego Ciała były poddane konserwacji. Prace te prowadziła w 1987 r. Krystyna Witkowska. Nie zachowała się, niestety, dokumentacja opisująca ich dokładny zakres, a jedynym ich potwierdzeniem jest zapis w białych kartach⁵⁹. Na każdym obrazie można jednak łatwo wskazać miejsca, w których zachowała się oryginalna warstwa malarska.

Podstawowe elementy wyróżniające styl Porębskiego to sposób przedstawiania postaci i ich typy fizjonomiczne. W kompozycjach z lat 1618–1619 dominują przede wszystkim sylwetki o przysadzistych proporcjach, czego najlepszymi przykładami są Maria Magdalena na obrazie *Ukrzyżowanie*, postaci Matki Boskiej i św. Anny na malowidle z nastawy brackiej czy Stanisława Kazimierczyka w scenie cudów dokonujących się za jego wstawiennictwem. W ich opracowaniu zwracają uwagę szczegóły anatomiczne: forma zbyt dużych, krępych dłoni o obłych, jakby spuchniętych nadgarstkach i podobnie grubych palcach zwięzających się ku opuszkom. Natomiast w późniejszych płótnach, powstałych już po powrocie malarza z Rzymu, można zaobserwować wydłużenie i uwymusklenie proporcji. Widoczne jest to w obrazach ołtarzowych Matki Boskiej i Chrystusa Salwatora, na których dłonie i palce postaci są znacznie dłuższe i szczuplejsze. Pełną zmianę form można zauważyć na malowidłach z 1626 r. Na obrazie *Iudicium sanguinarium* widoczne jest to przede wszystkim w postaciach Chrystusa, skrybów i członków Sanhedrynu.

58. Archiwum Franciszkanów Reformatorów w Krakowie (dalej: AFRK), rkps bez sygnatury, k. 23; *Akta pierwszego klasztoru krakowskiego na Garbarach*, k. 23; rkps bez sygnatury, k. 456; *Kronika*, t. 1; Pasiecznik, *Kościół i klasztor Reformatorów w Krakowie*, s. 27, przyp. 50.

59. Informację podaję zgodnie z zapisami w białych kartach opracowanych przez Janinę Dzik i przechowywanych w AWUOZ w Krakowie.



9 Łukasz Porębski, *Foelix saeculum*, 1626–1628, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna Stankiewicz

Jeszcze lepszą egzemplifikacją są czterej święci i błogosławieni krakowscy z kompozycji *Foelix saeculum*. Szczególnie zwraca tu uwagę Świętosław Milczący, przykładający do ust znacznie wydłużony i cienki palec.

Pierwszy z typów fizjonomicznych, które można wskazać w kompozycjach Porębskiego, reprezentuje św. Maria Magdalena z obrazu *Ukrzyżowanie*. Jej twarz ma kształt owalny, z zaznaczonym podbródkiem i małymi, ale pełnymi ustami namalowanymi jaskrawą czerwienią. Nos o prostym spłaszczonym grzbiecie, który delikatnym łukiem przechodzi w cienkie brwi, zakończony jest czubkiem przypominającym trójkąt z zaokrąglonymi wierzchołkami. Charakterystyczne są duże, jakby wylupiające oczy, z górną powieką podkreśloną odcieniem różu i z białymi blikami w kształcie cienkich ukośnych kresek poprowadzonych po półkolu. Jest to element wspólny większości typów fizjonomicznych na

wszystkich płótnach malarza. Analogiczny opis można odnieść do twarzy zmarłej kobiety przedstawionej na obrazie *Cuda za wstawiennictwem Stanisława Kazimierczyka*, a także do wizerunków towarzyszących jej dwóch innych kobiet oraz jeszcze jednej, trzymającej dziecko. Podobnie scharakteryzować można także twarz służącej św. Elżbiety w scenie Narodzenia Matki Boskiej z predelli ołtarza brackiego w kościele pw. Bożego Ciała i wreszcie Matki Boskiej i anioła po prawej stronie na centralnym obrazie tejże nastawy. W pewnym stopniu ten schemat widoczny jest też w obliczu Matki Boskiej z ołtarza przytęczowego, choć w tym przypadku twarz jest nieco wydłużona, przymknięte powieki przyjmują formę niemal półkola, usta są drobniejsze, a podbródek – jeszcze mocniej zaznaczony. Powtarza się też sposób modelowania twarzy, Porębski konsekwentnie malował bowiem cień biegnący od skroni aż do podbródka.



10 Łukasz Porębski, *Wizja Stanisława Kazimierczyka na Skalce*, ok. 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Fot. Anna Stankiewicz

W twarzach męskich widać dbałość o ich zróżnicowanie pod względem wieku i typu fizjonomicznego. Spośród postaci, którym malarz nadał indywidualne rysy, należy wymienić – warunkowane ikonografią – wizerunki Chrystusa, Stanisława Kazimierczyka czy czwórki pozostałych świętych krakowskich na obrazie *Foelix saeculum*, a oprócz nich także św. Jana Ewangelisty w *Ukrzyżowaniu* czy też opętanego i podtrzymujących go mężczyzn w *Cudach za wstawiennictwem Stanisława Kazimierczyka*. W każdym z wymienionych dzieł można wskazać też formy charakterystyczne dla Porębskiego. Przykład wspomnianego już św. Jana pokazuje, że kształt jego oczu czy ust można opisać w analogiczny sposób jak w przypadku św. Marii Magdaleny. Zasadniczą i oczywistą różnicą jest opracowanie twarzy, wyraźnie zaznaczone kości policzkowe czy też zmarszczki u starszych mężczyzn oraz

piramidalna nasada nosa, która jest charakterystycznym elementem stale powtarzającym się w kolejnych pracach Porębskiego. Taki sam kształt malarz nadał zresztą także fizjonomii św. Anny na obrazie w nastawie w kaplicy brackiej. Chociaż większości spośród osób przedstawionych na obrazie *Iudicium sanguinarium* malarz nadał indywidualne rysy twarzy, to jednak można wskazać kilka powtarzających się typów fizjonomicznych. Pierwszy z nich reprezentuje młody mężczyzna – pochylony skryba o owalnej twarzy z wyraźnie wysuniętym okrągłym podbródkiem, prostym nosem i przymkniętymi, półokrągłymi oczami. Ten sam kształt powtarza się w obliczach żołnierzy: jednego w tłumie, poza pretorium, i drugiego, stojącego tuż obok Piłata (w tym przypadku jedyną różnicą jest zarost). Drugim typem jest porośnięta długą brodą, pociągła twarz Rosmophina o zmrużonych wąskich



11 Tomasz Dolabella (atryb.), *Śmierć Stanisława Kazimierczyka*, ok. 1619, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna Stankiewicz

oczach, z garbatym nosem zakończonym półokrągłym czubkiem. Przykładem takiego ukształtowania są rysy twarzy mężczyzny widocznego w tłumie w tle, obok karty z inskrypcją. W pewnym stopniu podobne są też twarze Samecha i drugiego z mężczyzn podtrzymujących kartę w tle, te jednak odróżniają się wystającymi kośćmi policzkowymi. Trzeci typ prezentuje Józef z Arymatei – starszy brodaty mężczyzna, o twarzy z głęboko osadzonymi, małymi okrągłymi oczami i nosem, którego górna część pozostaje w cieniu. Typ ten powtarza się w obliczach Josafata i Szymona Leprosusa.

Elementem powtarzającym się w dziełach Porębskiego są też okrągłe, pulchne twarze putt czy uskrzydlnych główek, z małymi bulwiastymi nosami i okrągłymi, głęboko osadzonymi oczami, które czasem (jak w przedstawieniu św. Anny Samotrzcę) mają zaburzone

proporcje. Zestawienie tych typów z ich odpowiednikami na późniejszym obrazie *Foelix saeculum* pozwala dostrzec poprawę w sposobie malowania i zastosowanie wyraźnie odstających okrągłych podbródków. Skrzydła aniołów utrzymane w dwóch zestawieniach kolorystycznych – błękitach i brązach wraz z bielą – potraktowane są bardzo sumarycznie, z przenikającymi się przezroczystymi warstwami, a ich przestrzenność budują wyraźnie zaznaczone krawędzie. Zarys piór wyznaczają cienkie, swobodne pociągnięcia białej farby.

Tym, co wyróżnia obrazy Porębskiego, jest także sposób malowania szat. Przylegają one do ciała, tworząc szerokie, zgeometryzowane płaszczyzny, głównie na udach i ramionach. W miejscach załamania lub nagromadzenia opadającego materiału mnogość fałd i ich geometryczne formy sprawiają wrażenie ostro giętej,



12 Łukasz Porębski (atryb.), *Pokłon Pasterzy*, ok. 1630, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna Stankiewicz

sztywnej tkaniny, a efekt ten potęguje modelunek polegający na wydobyciu jedynie największych cieni i światel w tonach danej barwy, zestawionych ze sobą bez subtelnych przejść światłocieniowych.

Wyżej opisane elementy oczywiście nie wyczerpują listy rozwiązań stosowanych przez Porębskiego. Spośród tych środków wyrazu, które decydują o jego indywidualnym stylu, należy w pierwszej kolejności wymienić sposób malowania płaskim pędzlem, którego wyraźne ślady biegną po formie, konstruując tym samym bryłę danej postaci czy przedmiotu. Najlepszą tego egzemplifikacją są załamania fałd na rękawach. Budują je nie tylko tony danej barwy, ale przede wszystkim rytmiczne ślady płaskiego pędzla, przecinające się ze sobą prawie prostopadłe. Gdzieniedzie są podkreślone pociągnięciem jaśniejszego tonu czy bieli, nałożonym

trochę bardziej impastowo. Pozostawione wyraźne ślady pędzla pojawiają się nie tylko na tkaninach. Tak malowane są także partie ciał, na przykład twarz św. Anny czy pozostałe detale, fragmenty pejzażu lub metalowe naczynia.

Porębski nie był najlepszym pejzażyście. Krajobrazy w jego dziełach występują rzadko, w większości powtarzają schematy z rycin, a dodanymi elementami są pojedyncze gałęzie z bardzo schematycznie malowanymi liśćmi.

Na końcu syntetycznego przeglądu najważniejszych cech stylu Porębskiego trzeba też wspomnieć o kolorystyce. Stosował on żywe, nasycone barwy, a ich dobór świadczy o wysokich umiejętnościach malarza. Typowe są dla niego kontrastowe zestawienia. Widoczne jest to na przykład w kompozycjach obrazów *Święta*



13 Łukasz Porębski (atryb.),
Ostatnia Wieczerza, ok. 1630,
Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Fot. Anna Stankiewicz

Anna Samotrzcęć, Cuda za wstawiennictwem Stanisława Kazimierczyka i po części także *Foelix saeculum*, które są konstruowane z wykorzystaniem podziału wyznaczonego przez otwarte złociste niebiosa otoczone błękitnymi obłokami. Wrażenie świetlistości podkreślają kontrastowe zestawienia światła i cienia na szatach. Na obrazie *Ukrzyżowanie* najjaśniejsze partie przepasek putt są malowane żółcią zestawioną z różem jako barwą podstawową, a cienie – zielenią nałożoną na fiolet. Podobnie ma to miejsce w przypadku aniołów towarzyszących św. Annie – tu światło na czerwonej przepasce przyjmuje odcień błękitu, podobny do koloru obłoków, z którym sąsiaduje, a także żółty kolor

światła na różowej szacie lub też złamany – także żółcią – błękit na rękawie Matki Boskiej. Często też malarz zaznaczał kolor odbity od innych powierzchni. Te rozwiązania w większości zanikają w późniejszych obrazach, szczególnie w dwóch ostatnich kompozycjach zbudowanych na zasadzie monochromatycznych zestawień z pojedynczymi akcentami barwnymi.

Przeprowadzenie nawet syntetycznej analizy cech składających się na indywidualną manierę Porębskiego jest oczywiście niezbędne dla weryfikacji obecnych w literaturze atrybucji, których chronologiczny przegląd pozwala także prześledzić ewolucję stylu malarza. Nie jest ona spektakularna. Dotyczy przede wszystkim



14 Łukasz Porębski (atryb.),
Wniebowstąpienie, ok. 1630, Kraków,
kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna
Stankiewicz

zamian form detali, po części kolorystyki oraz mocniejszych kontrastów światłocieniowych. Zasadnicze cechy formalne, jak chociażby sposób nakładania farb, pozostają niezmiennie. Na obecnym etapie badań wydaje się, że zmiana form, które początkowo były silnie zależne od wykorzystywanych przez malarza rycin, nastąpiła po jego powrocie z Rzymu.

Jedyną atrybucją, do której należy odnieść się pozytywnie, jest propozycja Janiny Dzik, która przypisała warsztatowi Łukasza Porębskiego autorstwo obrazu *Wizja Stanisława Kazimierczyka na Skalce* z kościoła pw. Bożego Ciała (il. 10) i zadatowała go na 1. ćwierć XVII w.⁶⁰ Hipoteza ta nie została jednak szerzej omówiona w literaturze historyczno-artystycznej.

60. Janina Dzik, „Ikonografia Stanisława Kazimierczyka jako reprezentanta świątobliwych «Felicis saeculi Cracoviae» w polskiej sztuce nowożytnej”, *Nasza Przeszłość* 68 (1987), s. 67, <https://doi.org/10.52204/np.1987.68.61-91>.

Wspomniano o niej w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*⁶¹. Na atrybucję Dzik powołano się też w kilku publikacjach dotyczących ikonografii Kazimierczyka, w których obraz opisano już jako samodzielne dzieło Porębskiego, co wynika raczej z mechanicznego powtórzenia wcześniejszych ustaleń⁶².

Obraz ten, w formie stojącego prostokąta o wymiarach 2,6 × 2 m, jest zawieszony na północnej ścianie prezbiterium, powyżej portalu prowadzącego do zakrystii. Centrum kompozycji podzielonej na dwie strefy zajmuje postać Stanisława Kazimierczyka. Kanonik klęczy przed ołtarzem namalowanym przy prawej krawędzi obrazu. Unosi głowę, kierując wzrok w stronę otwierających się niebios, które zajmują niemal całą górną część obrazu. Wśród obłoków są widoczni tronuująca Matka Boska z Dzieciątkiem i towarzyszący im św. Stanisław, klęczący po lewej i błogosławiący kanonika. Oprócz nich górną strefę wypełniają aniołowie – jeden w pozycji klęczącej, na prawo od Matki Boskiej, drugi po przeciwnej stronie, ukazany w półpostaci, a także putto i liczne uskrzydłone główki. W przypadku tego dzieła logicznym punktem odniesienia dla analizy porównawczej jest obraz z 1619 r. z przedstawieniem *Cudów dokonanych za wstawiennictwem Stanisława Kazimierczyka*. W pierwszej kolejności trzeba zestawić postać kanonika z obu malowideł. W ten sam sposób została ujęta fizjonomia postaci: tak samo malowane duże półokrągłe oczy z wyraźnie zaznaczonymi powiekami, duże wagi i płasko ścięty grzbiet nosa. Uderzające podobieństwa wykazuje też sposób modelowania załamań fałd opadającego materiału alby. Z twarzą Matki Boskiej można zestawić oblicze zmarłej dziewczyny oraz kobiety stojącej przy prawej krawędzi obrazu z przedstawieniem cudów. Wreszcie takie same jak na obrazach Porębskiego są detale: sposób ukazywania uskrzydłonych główek i skrzydeł, a także metoda nakładania farb płaskim pędzlem. Tu wyróżnia się rękaw szaty Matki Boskiej, z załamaniami charakterystycznymi dla Porębskiego, czy szata anioła po prawej, w której można dostrzec zabieg podkreślenia świetlistości szat przez zastosowanie zestawień kolorystycznych obecny w innych dziełach

malarza. Na koniec warto też zauważyć podobieństwo w podziale kompozycyjnym: na obu obrazach górna strefa – niebieska – wypełnia niemal całą szerokość powierzchni obrazu. W przypadku obłoków i niebios zastosowano również ten sam dobór barw. Wszystko to nakazuje uznać, że obraz *Wizja Stanisława Kazimierczyka na Skalce* wyszedł spod ręki Łukasza Porębskiego.

W przypadku tego obrazu należy jeszcze podnieść kwestię czasu jego powstania i pierwotnego przeznaczenia. Jak już wiadomo, w 1619 r. Porębski wykonał dwa obrazy przeznaczone do zawieszenia przy grobie Kazimierczyka. Grób świętego do czasu montażu nowych stall na początku lat 30. XVII w. znajdował się w prezbiterium, po stronie ewangelii, pomiędzy łukiem tęczowym a ołtarzem św. Marii Magdaleny⁶³. O ile sygnatura Porębskiego nie pozostawia wątpliwości co do jednego z obrazów, o tyle nie ma pewności odnośnie do drugiego z nich, którym – według Stolota – jest przedstawienie śmierci Stanisława Kazimierczyka (il. II)⁶⁴. Do postawienia takiej tezy skłoniła badacza zarówno analiza stylistyczna, jak i takie same wymiary obu dzieł (2,5 × 1,9 m) oraz ich obecne umiejscowienie. Oba miały tworzyć jeden cykl, a w związku ze zmianą wyposażenia prezbiterium i przeniesieniem grobu kanonika do północnej nawy zostały zawieszono symetrycznie na zachodnich ścianach obu naw bocznych. Teza Stolota na trwałe weszła do obiegu naukowego i obraz *Śmierć Stanisława Kazimierczyka* jest powszechnie uważany za pewne dzieło Porębskiego.

Argumentacja ta wymaga jednak ponownego rozpatrzenia. Jak się wydaje, badacz nie wziął pod uwagę, że w kościele zachowały się nie dwa, ale trzy obrazy o takich samych wymiarach. W przypadku każdego z nich można domniemywać, że pierwotnie mogły być zawieszono w prezbiterium w bliskiej odległości grobu Kazimierczyka. Co więcej, sama atrybucja obrazu z przedstawieniem śmierci budzi wątpliwości, szczególnie jeśli zestawimy go z dwoma pozostałymi malowidłami. Wszelkie cechy formalne dzieła w zasadniczy sposób różnią się zarówno od kompozycji sygnowanej przez Porębskiego, jak i od przedstawienia, które słusznie

61. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków, cz. 4: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory 1*, red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1987), s. 62.

62. Wacław Szetelnicki, „Ikonomia błogosławionego Stanisława Kazimierczyka dawna i współczesna”, w: *Święty Stanisław Kazimierczyk CRL (1433–1489). Postać – środowisko – kultura – dziedzictwo*, red. Kazimierz Łatak (Kraków: Instytut Studiów nad Dziejami i Kulturą Zakonu Kanoników Regularnych w Polsce, 2010), s. 67–68.

63. Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 69.

64. *Ibid.*, s. 76–77.

przypisała artyście Dzik. Scena śmierci Kazimierczyka rozgrywa się w infirmerii klasztornej. W centrum znajduje się kanonik w białej szacie, który w ekstatycznej pozie z uniesionymi rękami osuwa się z łoża. Spogląda w prawo, w stronę górnego rogu obrazu, gdzie wśród obłoków stoją Chrystus, Matka Boska i tłum świętych. Po drugiej stronie, przy lewej krawędzi, umieszczono ołtarz i ustawioną na nim drewnianą nastawę. W przeciwieństwie do dwóch pozostałych scen z życia Kazimierczyka obraz ten jest utrzymany w monochromatycznej gamie barwnej, głównie w brązach i szarościach. Gdzieniedzie tylko pojawiają się mocne akcenty kolorystyczne. Należy zwrócić uwagę na formę obłoków: zestawione ze złocistym kolorem otwierających się niebios, utrzymane są w szarościach nakładanych lase-runkowo, a ich formę podkreślają swobodne, nałożone miejscami, impastowe pociągnięcia białej farby. Ten sposób modelowania i zaznaczania światel jeszcze lepiej widoczny jest w modelunku draperii, czego przykładem są szybkie, ekspresyjne pociągnięcia pędzla budujące bryłę szat Kazimierczyka, które na rękawach przyjmują formę zygzaków. Samą bielą zaznaczono bliki światła na przezroczystej chuście na głowie Matki Boskiej. Typy fizjonomiczne także odbiegają od tych, które pojawiają się na obrazach Porębskiego. Twarz Kazimierczyka – o małych wąskich oczach, prostym krótkim nosie i dużych ustach namalowanych kilkoma dotknięciami czerwonej farby podkreślonej brązem – w niczym nie przypomina wizerunków tej postaci na dwóch pozostałych obrazach. Takich różnic można wskazać jeszcze więcej, na przykład wśród świętych wylaniających się z obłoków.

Omówione rozwiązania formalne – monochromatyczna gama barwna utrzymana w brązach, często z zachowaniem widocznej barwionej zaprawy, szybkie, impastowe pociągnięcia pędzlem, fałdy materiału w formie „zygzaków”, wreszcie typy fizjonomiczne – jednoznacznie przywodzą na myśl środki artystyczne mające swoje źródła w XVI-wiecznym malarstwie weneckim i charakterystyczne dla Tomasza Dolabelli.

Z tym artystą należałoby zapewne hipotetycznie łączyć obraz *Śmierć Stanisława Kazimierczyka*⁶⁵. Zgodnie z ustaleniami Jerzego Żmudzińskiego, a wbrew wcześniejszym opiniom o rzekomej „sarmatyzacji”, styl tego malarza przez prawie pięćdziesiąt lat pobytu w Polsce nie uległ znacznym zmianom⁶⁶. Trudno więc jednoznacznie wskazać czas, w którym obraz mógł powstać. Wydaje się, że jako najbliższe dla niego analogie można wskazać dwa obrazy z kaplicy Montelupich w Kościele Mariackim, powstałe ok. 1614 r.⁶⁷ Oczywiście na tym etapie badań błędem byłoby jednoznaczne uznanie Dolabelli za autora sceny śmierci Kazimierczyka, ale obraz ten niewątpliwie powinien znaleźć się w kręgu zainteresowania badaczy twórczości weneckiego malarza. Wobec tego należy uznać, że to *Wizja Stanisława Kazimierczyka na Skalce* jest drugim dziełem Łukasza Porębskiego, o którym mówi zapis z księgi wydatków kościoła.

W kościele pw. Bożego Ciała znajduje się jeszcze kilka obrazów, które można włączyć do *oeuvre* Porębskiego. Składają się one na cykl zawieszony na północnej ścianie prezbiterium kościoła, pomiędzy konstrukcją ołtarza głównego a gankiem muzycznym stall. W skład tego zespołu wchodzi obraz *Pokłon Pasterzy* (il. 12), *Ostatnia Wieczerza* (il. 13), *Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie* (il. 14), *Zesłanie Ducha Świętego* (il. 15) oraz *Wniebowzięcie Matki Boskiej*. Ze względu na utrudniony dostęp i zły stan zachowania nie były one przedmiotem zainteresowania historyków sztuki. Wspomniano o nich w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, w którym dwa pierwsze zostały uznane za dzieła związane z warsztatem Dolabelli, a pozostałe – bez wskazania żadnego domniemanego autorstwa – zadatowane ogólnie na 1. połowę XVII w.⁶⁸ Wszystkie wymienił też Kazimierz Łatak w publikacji poświęconej architekturze i zabytkom kościoła, uznając je za dzieła Wojciecha Podkory⁶⁹. Podobnie jak obrazy zawieszone na ścianach naw bocznych, także i te najprawdopodobniej były konserwowane w 1987 r., ale nadal wymagają gruntownych prac. Płótna zostały też przycięte, jednak

65. Jerzy Żmudziński, „Jak Malował Tomasz Dolabella i co nowego wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku?”, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. Irena Rolska, Krzysztof Gombin (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2012), s. 499–501.

66. Ibid., s. 503–504.

67. Jerzy Żmudziński, „O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedułów na Bielanych w Krakowie”, *Folia Historiae Artium. Seria Nova* 12 (2009), s. 131–136.

68. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, cz. 4, s. 62.

69. Kazimierz Łatak, *Bazylika i klasztor Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich na Kazimierzu w Krakowie* (Kraków: Zakon Księży Kanoników Regularnych Laterańskich, 2005), s. 21.



15 Łukasz Porębski (atryb.),
Zesłanie Ducha Świętego,
ok. 1630, Kraków, kościół
pw. Bożego Ciała. Fot. Anna
Stankiewicz

nie wiadomo kiedy. Pomimo tego elementy kluczowe dla analizy są w nich dobrze uchwytnie.

Tylko dla jednego z wymienionych obrazów udało się do tej pory odnaleźć wzór graficzny, którym posługiwał się malarz. Obraz *Zmartwychwstanie* (il. 16) jest przykładem niemal dosłownej repetycji ryciny

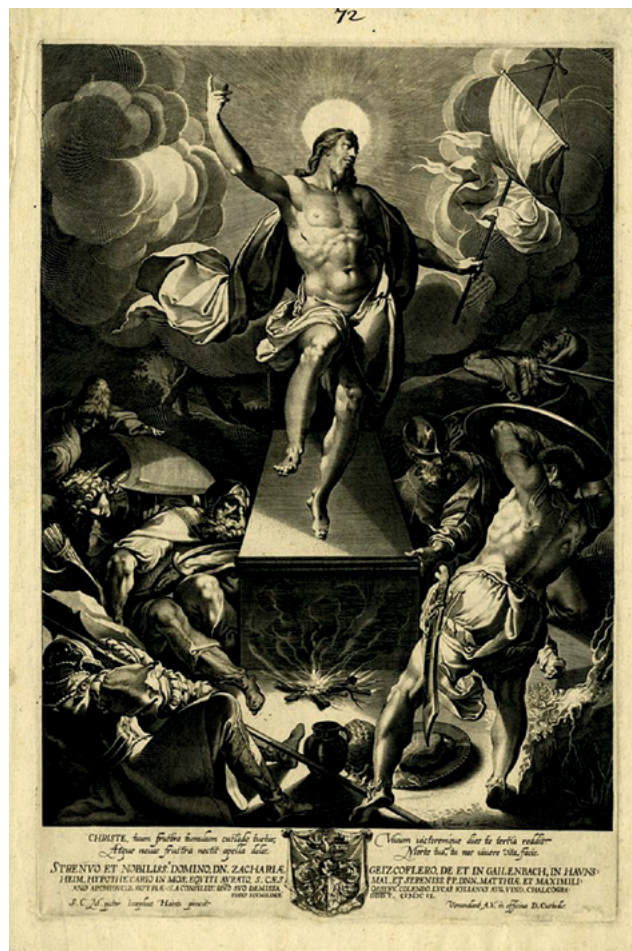
wykonanej przez Lucasa Kiliana (1581–1662) według inwencji Josepha Heintza Starszego, wydanej w roku 1606 w augsburskiej oficynie Domenica Custosa (il. 16a)⁷⁰.

Styl tych obrazów w najmniejszych detalach odpowiada indywidualnej manierze Łukasza Porębskiego.

70. *Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Lucas Kilian to Philipp Kilian*, t. 17, red. Fedja Anzelewsky, Robert Zijma (Amsterdam: Van Gendt & Co, 1976), s. 29.



16 Łukasz Porębski (atryb.), *Zmartwychwstanie*, ok. 1630, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Anna Stankiewicz



16a Lucas Kilian (wg Josepha Heintza Starszego), *Zmartwychwstanie*, 1606, Londyn, British Museum, sygn. 1987,1212.55. Fot. © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0

Przede wszystkim decyduje o tym sposób nakładania farb płaskim pędzlem. Zestawienie malowanych drapeerii z opracowaniem szat na potwierdzonych pracach Porębskiego nie pozostawia żadnych wątpliwości co do ich podobieństwa. Wskazać tu można na przykład płaszcz Chrystusa z obrazu *Wniebowstąpienie*, opinający udo w sposób typowy dla stylu malarza (il. 17a, 17b). Modelunek załamań fałd w niczym nie odbiega od tego, którym Porębski budował przestrzenność tkanin. Zaznaczyć trzeba, że szaty są drobniej fałdowane i wykazują podobieństwo do późniejszych obrazów artysty, co dobrze obrazuje zestawienie tego elementu z perizonium Chrystusa w *Iudicium sanguinarium*. Niezmienny jest jednak sposób budowania załamań na rękawach, czego przykładem jest rękaw św. Piotra na obrazie *Ostatnia Wieczera*. Obecne są tutaj także analogiczne zestawienia barwnie błękitu złamanego w światłach żółcienia, co wzmacnia efekty luministyczne, podobnie jak na obrazach Porębskiego z nastawy brackiej w kaplicy św. Anny (il. 18a–18d). Podobnych przykładów można

wskazać więcej. Tak samo namalowane są białe szaty, na których cień jest błękitny, lub też partie w kolorze jasnego różu zestawione z żółcieniem. Wreszcie w zespole omawianych pięciu obrazów obecne są typy fizjonomiczne znane z dzieł Porębskiego. Twarze kobiet są znacznie zróżnicowane, ale detale – jak mniejsze usta czy duże półokrągłe powieki – odpowiadają w dużej mierze obliczu Matki Boskiej z obrazu w ołtarzu przytęczowym (il. 19a, 19b). Liczne podobieństwa można wskazać w przypadku postaci męskich. Twarz Chrystusa jest dokładnie taka sama jak w *Iudicium sanguinarium* (il. 8, 17b, 18d, 22b). To właśnie w tym dziele można odnaleźć najwięcej powtarzających się typów fizjonomicznych. Wskazując tylko te najbardziej charakterystyczne, trzeba wymienić twarz pochylającego się skryby, która powtarza się w obliczu uciekającego żołnierza po lewej stronie obrazu *Zmartwychwstanie*, apostoła po prawej stronie, który wskazuje na anioła w scenie *Wniebowstąpienia*, czy unoszącego rękę apostoła w niebieskiej szacie po prawej stronie kompozycji *Zesłanie Ducha Świętego*



17a Łukasz Porębski, *Ukrzyżowanie*, fragment, 1618.
Fot. Tomasz Śliwiński, Pracownia Fotograficzna UPJP II



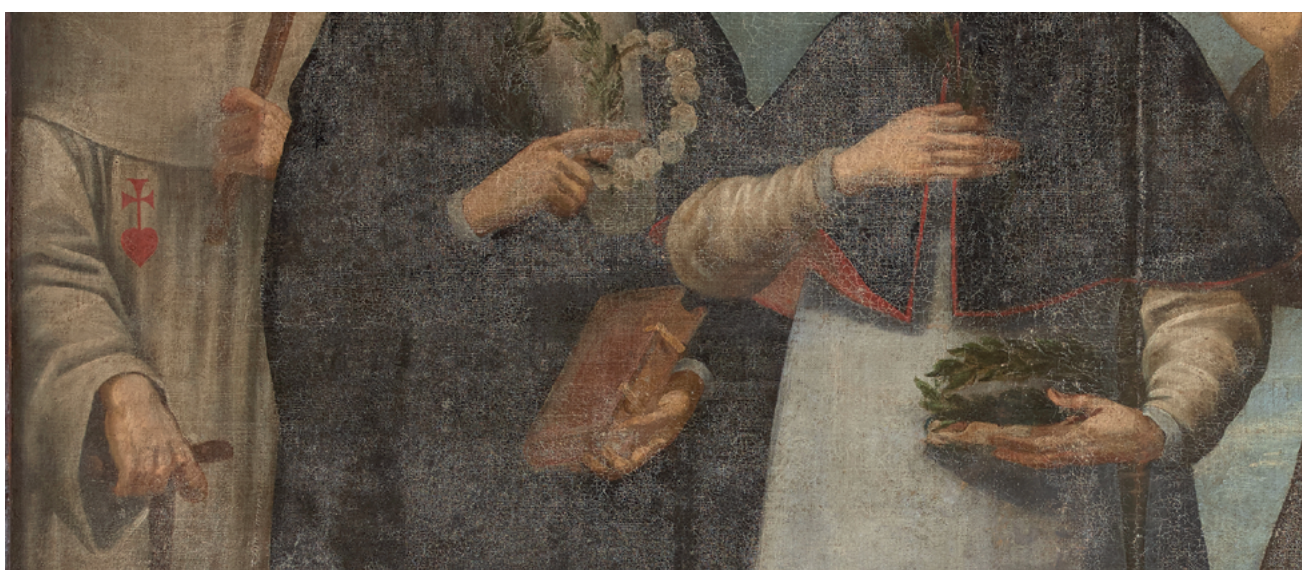
17b Łukasz Porębski (atryb.), *Wniebowstąpienie*, fragment,
ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz



18a Łukasz Porębski, *Ukrzyżowanie*, fragment, 1618.
Fot. Tomasz Śliwiński, Pracownia Fotograficzna UPJP II



18b Łukasz Porębski, *Narodzenie Matki Boskiej*, fragment, 1619. Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 36



18c Łukasz Porębski, *Foelix saeculum*, fragment, 1626–1628. Fot. Anna Stankiewicz



18d Łukasz Porębski (atryb.), *Ostatnia Wieczerza*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz



19a Łukasz Porębski, *Matka Boska*, fragment, 1624. Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 200



19b Łukasz Porębski (atryb.), *Pokłon Pasterzy*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz

(il. 20a–20d). Twarze putt i uskrzydłonych główek są identyczne jak na obrazie *Foelix saeculum* (il. 21a–21c). Spośród detali na pierwszy plan wysuwa się tu forma wydłużonych dłoni i palców. Najdobitniejszym przykładem jest tu uniesiona dłoń Zmartwychwstałego Chrystusa, która – zestawiona z ryciną – jednoznacznie

wskazuje na zmianę proporcji i odpowiada tym, które pojawiają się w przypadku Świętosława Milczącego na obrazie *Foelix saeculum* (il. 22a, 22b). W końcu warto też zwrócić uwagę na pejzaż, który – jeśli się już pojawia – jest zredukowany do minimum. W scenach Pokłonu pasterzy czy Wniebowstąpienia pojawiają

się pojedyncze gałązki z liśćmi malowanymi tak samo jak te na obrazach *Ukrzyżowanie* lub *Nawiedzenie św. Elżbiety*.

Styl tych obrazów wskazuje, że powstały one już po powrocie Porębskiego z Rzymu, a ich najbliższe analogie znajdują się na dwóch innych kompozycjach – *Iudicium sanguinarium* i *Foelix saeculum*. Pozwala to hipotetycznie określić czas ich powstania na 2. połowę lat 20. XVII w. Dwie przesłanki mogą doprecyzować datowanie całego cyklu. Pierwszą z nich są prace związane z zmianą wyposażenia prezbiterium kościoła. Zaprojektowanie całego cyklu sześciu wielkoformatowych obrazów wymagało wzięcia pod uwagę dostępnej przestrzeni, która ograniczona jest z jednej strony stallami i gankiem muzycznym, a z drugiej – strukturą ołtarza głównego. Według chronologii przedstawionej przez Stolota, projekt nowych stall kanonickich musiał być gotowy przed rokiem 1624, kiedy zakupiono potrzebne materiały. Natomiast wykonanie całej struktury trwało do 1631 r. Wówczas, jak podaje ekspens klasztorny, wypłacono robotnikom za wyniesienie starszej konstrukcji i rozpoczęto stawianie nowej, zakończone rok później. Równocześnie montowano też ganki muzyczne⁷¹. Struktura ołtarza głównego została ufundowana w 1634 r., a koniec prac związanych z jej ustawieniem, złoceniem i montażem nastąpił trzy lata później⁷².

Drugą z przesłanek pozwalających na precyzyjne datowanie jest autorstwo szóstego obrazu z przedstawieniem Wniebowzięcia Matki Boskiej (il. 23). Kompozycja została podzielona na dwie strefy. Centrum zajmuje otwarty kamienny sarkofag z kwiatami w środku, otoczony przez dwunastu apostołów. Nad nimi, wśród obłoków, siedzi Matka Boska – pochylona, z rękami skrzyżowanymi na piersi, okolona przez symetrycznie rozmieszczone grupy muzykujących aniołów. Unoszą ją putta, pomiędzy którymi widoczne są uskrzydłone główki. Należy zauważyć, że fizjonomie postaci i proporcje sylwetek znacznie odbiegają od tych znanych z obrazów Porębskiego. Odpowiadają natomiast postaciom przedstawionym na obrazach zawieszonych po przeciwnej stronie, pomiędzy oknami południowej ściany prezbiterium. Księga wydatków precyzyjnie

określa zarówno autora, jak i czas powstania tych dzieł. W 1626 r. malarz Wojciech Podkora otrzymał zapłatę w wysokości 100 złotych za pięć obrazów z przedstawieniami świętych kanoników⁷³. Dzieła te nie były dotąd szerzej analizowane. Franciszek Stolot nakreślił wstępną charakterystykę stylu Podkory na podstawie obrazów ze św. Augustynem i św. Gelazym (il. 24)⁷⁴. Oba dzieła ujawniają daleko idące podobieństwa w sposobie malowania, kolorystyce i traktowaniu fizjonomii postaci, czego przykładem jest twarz Matki Boskiej czy oblicza apostołów o prostych, płasko ściętych nosach, małych oczach i drobnych ustach. Podobnie potraktowano w nich także detal, jak skrzydła aniołów i putt. Podkora zmarł w 1630 r.⁷⁵, ale wcześniej, w roku 1629, otrzymał zapłatę w wysokości 10 złotych – jak notuje ekspens – „ad rationem”. Nie wiadomo, czego ten zapis dotyczył, ale mógł się odnosić na przykład do *Wniebowzięcia*. Hipoteza ta wymaga dalszych badań, jednak nie można wykluczyć, że po śmierci Podkory resztę cyklu mógł wykonać Porębski, zwłaszcza że – co było zaznaczone wyżej – mieli oni już wcześniej okazję ze sobą współpracować. Z uwagi na powyższe argumenty można wstępnie uznać, że cykl powstał ok. 1630 r.

Brak rzetelnej analizy stylu Porębskiego doprowadził do przypisania malarzowi autorstwa wielu dzieł znacznie różniących się od siebie i tym samym wykreowania go na jedną z najważniejszych osobowości w krakowskim środowisku artystycznym. Nie jest możliwe, aby w tym miejscu poddać dokładnej analizie wszystkie niesłusznie przypisywane mu dzieła. W niniejszym tekście zostaną omówione te, które na stałe weszły do obiegu naukowego jako dzieła Porębskiego. Dotyczy to przede wszystkim obrazów znajdujących się w kościele pw. Bożego Ciała.

Z tej grupy najstarszym dziełem przypisywanym Porębskiemu jest dwustronnie malowany feretron z przedstawieniem Chrystusa Bolesnego (il. 25) i Matki Boskiej Bolesnej, zamówiony przez członków Bractwa Najświętszego Sakramentu i Pięciu Ran Chrystusa. W literaturze oba wizerunki przez długi czas uchodziły za prace wykonane w warsztacie Tomasza Dolabelli⁷⁶. Krzysztof J. Czyżewski uznał, że przedstawienia te

71. Stolot, „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku”, s. 70.

72. Ibid.

73. Ibid., s. 81, 89.

74. Ibid., s. 81–83.

75. Maria Heydel, „Pokora Albert”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 7, s. 366.

76. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, z. 4, cz. 4, s. 62.



20a Łukasz Porębski, *Iudicium sanguinarium*, fragment, 1626. Fot. Anna Stankiewicz



20b Łukasz Porębski (atryb.), *Zmartwychwstanie*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz

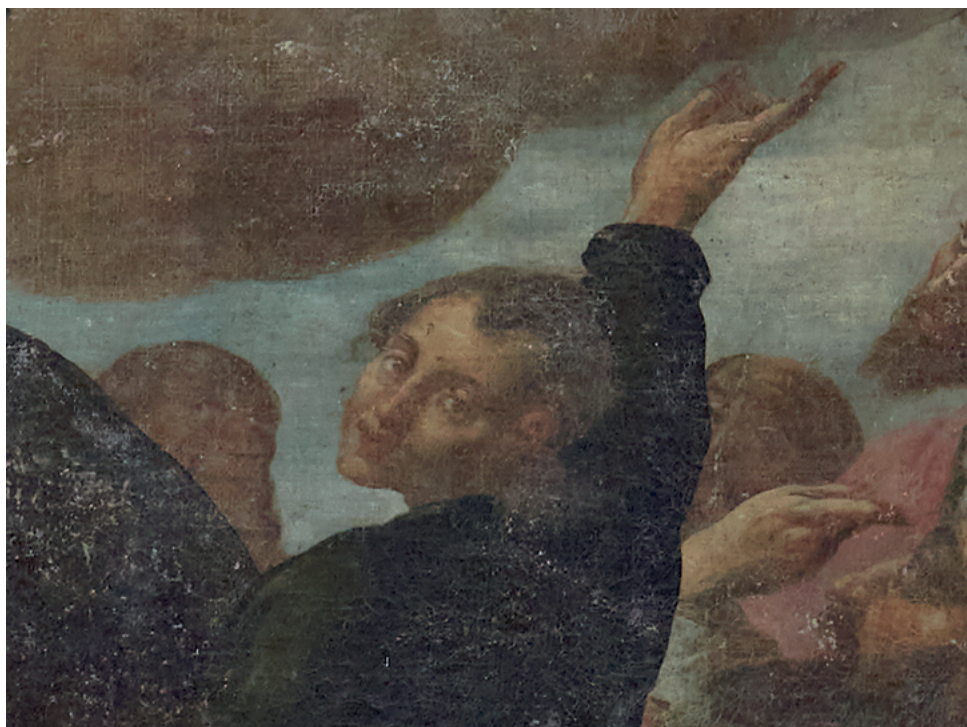
należy łączyć raczej z Porębskim⁷⁷. Kwestię autorstwa ustalił ostatecznie Jerzy Żmudziński, który opublikował wzmiankę archiwalną jednoznacznie potwierdzającą

zamówienie u weneckiego mistrza przedstawień do feretronu w roku 1617⁷⁸. Niezrozumiałe jest więc dalsze łączenie obu wizerunków z Porębskim, co ponownie

77. Krzysztof J. Czyżewski, „Feretron”, w: *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, red. Jan K. Ostrowski, Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman (Alexandria–Warszawa: Zamek Królewski, Art Service International, 2000), s. 240–241, poz. 76.

78. Jerzy Żmudziński, „Problem autorstwa malowideł plafonowych w Pałacu Biskupów w Kielcach w świetle nowych badań nad twórczością Tomasa Dolabelli i jego kręgu”, w: *Sztuka w Świętokrzyskiem. Średniowiecze i czasy nowożytne*, red. Piotr Rosiński, Henryk Suchojad (Kielce: Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2017), s. 175–188; Jerzy Żmudziński, „Malarz

20c Łukasz Porębski
(atryb.), *Wniebowstąpienie*,
fragment, ok. 1630.
Fot. Anna Stankiewicz



20d Łukasz Porębski
(atryb.), *Zesłanie Ducha
Świętego*, fragment, ok. 1630.
Fot. Anna Stankiewicz



zasugerowali ostatnio Krzysztof Czyżewski i Marek Walczak⁷⁹. Ponadto przeczą temu technika wykonania obrazów, która została dokładnie zbadana podczas prac konserwatorskich prowadzonych w pracowni Zamku

Królewskiego na Wawelu w 1997 r.⁸⁰, a także ich stylistyka. Zostały one namalowane w technice olejnej na płótnie przyklejonym do podłoża drewnianego, co różni je od dzieła Porębskiego z 1618 r. Oba obrazy

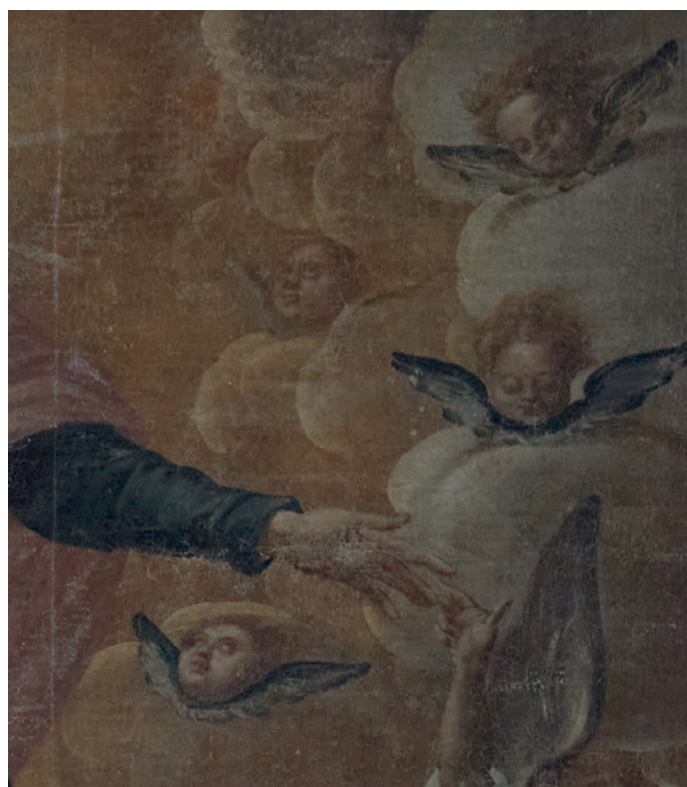
królów. Fakty i mity”, w: *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. Magdalena Białonowska (Warszawa: Arx Regia, 2020), s. 99.

79. Krzysztof J. Czyżewski, Marek Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600* (Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2022), s. 114.

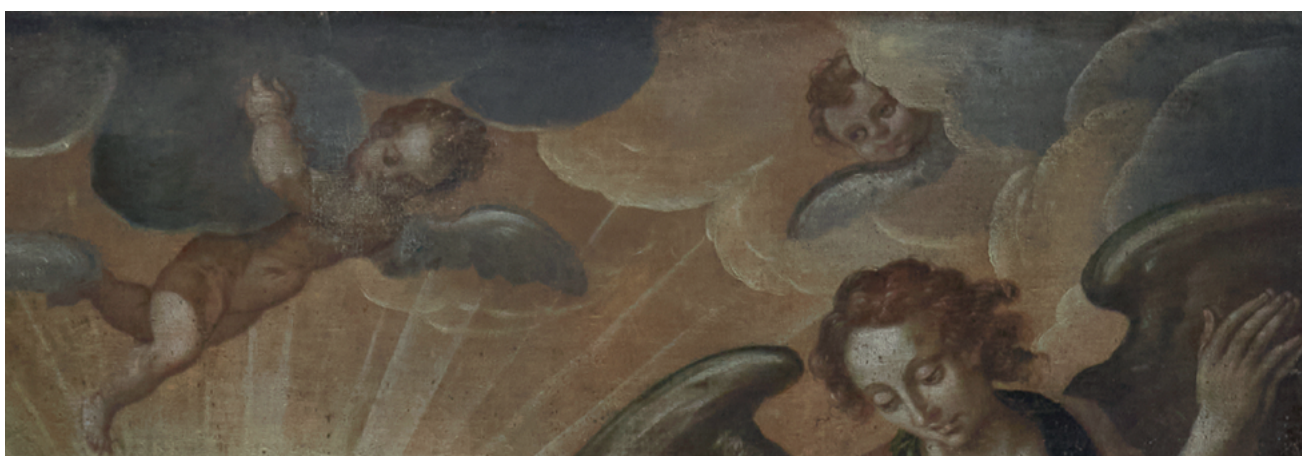
80. Justyna Wyszowska, *Feretron z przedstawieniami Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa Bolesnego: Dokumentacja prac konserwatorskich* (1997), mps, AWUOZ Kraków, sygn. 23903/87.



21a Łukasz Porębski, *Foelix saeculum*, fragment, 1626–1628. Fot. Anna Stankiewicz



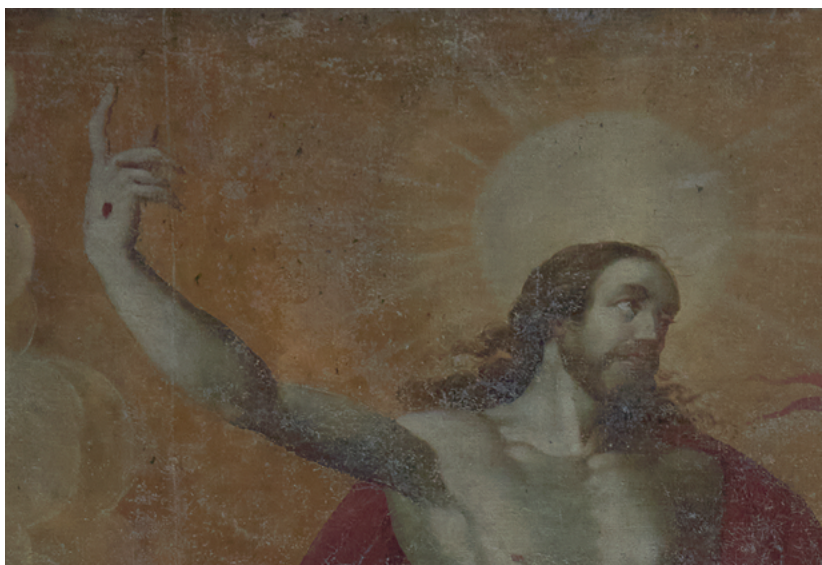
21b Łukasz Porębski (atryb.), *Wniebowstąpienie*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz



21c Łukasz Porębski (atryb.), *Pokłon Pasterzy*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz



22a Łukasz Porębski, *Foelix saeculum*, fragment, 1626–1628. Fot. Anna Stankiewicz



22b Łukasz Porębski (atryb.), *Zmartwychwstanie*, fragment, ok. 1630. Fot. Anna Stankiewicz

w feretronie charakteryzują się szybkim, ekspresyjnym sposobem nakładania farb, impastów w największych światłach, będącym już niemalże sygnaturą Tomasza Dolabelli. Zestawienie ze sobą postaci z tych dwóch obrazów oraz z *Ukrzyżowania* ujawnia wreszcie daleko idące różnice w sposobie potraktowania fizjonomii, które skłaniają do uznania autorstwa Wenecjanina. Tym samym należy jednoznacznie odrzucić jakiegokolwiek próby łączenia feretronu z Łukaszem Porębskim.

Zdaniem Jerzego Kopcia malarz miał ok. 1635 r. wykonać polichromię na drzwiach i bokach komody brackiej (il. 26), także w kaplicy św. Anny. Autor w obszernym studium szczegółowo opisał i omówił program ikonograficzny przedstawień, mniej miejsca poświęcił jednak ich analizie stylistycznej⁸¹. Nawet pobieżny ogląd pozwala wysunąć wniosek, że przy wykonaniu polichromii pracowały co najmniej dwie osoby. Jedną z nich była odpowiedzialna za przedstawienia na skrzydłach drzwi szafy. Namalowane tam wizerunki aniołów z narzędziami Pasji oraz sceny alegoryczne

nawiązujące do działalności bractwa odznaczają się płaszczyznowością, krępyimi, zaburzonymi proporcjami postaci i mocnym konturem. Drugi malarz wykonał natomiast przedstawienia na bokach komody, na których umieścił z jednej strony pokutującą św. Marię Magdalenę, a z drugiej – św. Piotra oraz wizerunki dusz czyścicowych. Także i te kompozycje nie wyszły spod ręki Porębskiego. Są one malowane bardzo ekspresyjnie, niemal impastowo w największych światłach, swobodnie został potraktowany pejzaż, a proporcje postaci oraz ich fizjonomia nie odpowiadają cechom stylu malarza, tak więc i tę atrybucję należy również odrzucić.

Krzysztof J. Czyżewski i Marek Walczak, bez podania szczegółowej argumentacji, włączyli do *oeuvre* Porębskiego cykl obrazów zamontowanych w balustradach kantorii stall, datując je – zgodnie z chronologią omówioną przez Stolota – na lata 30. XVII w.⁸² Cykl składa się z trzynastu scen o tematyce eucharystycznej. W latach 2003–2004 wszystkie przedstawienia były poddane gruntownej konserwacji, którą przeprowadziła

81. Jerzy J. Kopeć, „Interpretacja malowideł pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kościele Bożego Ciała”, w: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Zbigniew Jakubowski (Kraków: Polska Prowincja Kanoników Regularnych Laterańskich, 1977), s. 111–174. Atrybucję tę podtrzymał ostatnio Szymon Tracz; zob. id., „Artystyczna oprawa brackich świąt i uroczystości w diecezji krakowskiej do 1783 roku”, *Rocznik Historii Sztuki* 44 (2019), s. 237.

82. Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600*, s. 114. Na ustalenie te powołał się ostatnio Józef Skrabski, który również powtórzył część niesłusznych atrybucji proponowanych przez badaczy; zob. id., *Spis Polaków w hospicjum polskim w Rzymie (XVII–XVIII w.)* (Kraków: Societas Vistulana, 2024), s. 349.



23 Wojciech Podkora (artyb.),
Wniebowzięcie Matki Boskiej,
ok. 1630, Kraków, kościół
pw. Bożego Ciała. Fot. Anna
Stankiewicz

firma SIMA ART. Zostały one namalowane w technice tłustej tempery, na szarej podmalówce o spoiwie białkowym, nałożonej bezpośrednio na lico obrazu, bez zaprawy, i wykończone bordowymi laserunkami żywicznymi⁸³. Cały zespół, jak okazało się w trakcie badań,

jest jednorodny stylowo, dlatego w tym miejscu – na zasadzie *pars pro toto* – omówiona zostanie jedna ze scen – *Wieczera w Emaus* (il. 27). Powstała ona na podstawie którejś z rycin, na przykład Raphaela Sadlera I (il. 27a), powtarzającej schemat kompozycyjny

83. *Dokumentacja opisowa prac konserwatorskich przy wczesnobarokowych stallach (1624–1632) w prezbiterium kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie* (2004), mps, AWU-OZ Kraków, sygn. 39.915. Wyjątkiem są dwa malowidła z parapetu ganków muzycznych: *Wskrzeszenie Łazarza* (w stallach północnych) oraz *Chrystus i św. Piotr krocący po wodzie* (w stallach południowych). Oba powstały ok. 1942 r. (wtedy też je wmontowano), a ich autorem był Adam Witkowski. Zob. Katarzyna Brzezina, „Kościół Bożego Ciała w Krakowie w latach 1918–1944 w świetle kroniki klasztornej”, w: *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 2, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2007), s. 287.



24 Wojciech Podkora,
Święty Gelazy, 1626,
Kraków, kościół
pw. Bożego Ciała.
Fot. Anna Stankiewicz

wypracowany w weneckim warsztacie Bassanów⁸⁴. Obraz ze stall jest przykładem zarazem redukcji i dekompozycji. Krakowski malarz usunął postaci ukazane na rycinie we wnętrzu po lewej stronie, a pochyloną służącą umieścił po prawej stronie mężczyzny siedzącego na krześle. Zestawienie obrazu i ryciny oraz porównanie ich z obrazami Porębskiego ujawnia daleko idące różnice w potraktowaniu fizjonomii postaci i w sposobie ich malowania. Zwraca uwagę inna forma oczu, które są małe i wąskie, a także pozostałych detali, jak np. dłoni, różniących się od długich i wysmukłych rąk znanych

z późniejszych obrazów Porębskiego. Malowane są one ekspresyjnie i swobodnie, często z impastowo nakładanymi światłami, przy czym widoczna jest pewna schematyzacja form. Podobnie ekspresyjnie, a także iluzjonistycznie malowany jest pejzaż w tle, który na obrazach Porębskiego ukazywany jest w inny sposób. Trzeba też wymienić odróżniającą się kolorystykę i brak typowych dla malarza kontrastowych świetlistych zestawień, a wreszcie sam sposób malowania, który najlepiej obrazuje czerwona szata starszego mężczyzny: w dużej części pozostawiony został brązowy kolor

84. Zob. Robert Echols, Frederick Ilchman, „Les Pèlerins d’Emmaüs et la fête biblique”, w: *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, red. Vincent Delieuvin, Jean Habert (Paris: Musée du Louvre, 2009), s. 262–273.

podmalowania, a przestrzenność budują pojedyncze pociągnięcia pędzlem. Wskazać należy także zupełnie inną formę załamań fałd, zaznaczanych szybkim, nerwowym, a przy tym nieco nieporadnym ruchem pędzla.

Kończąc omawianie dzieł niesłusznie przypisywanych Porębskiemu, należy pokrótce odnieść się do jeszcze jednej atrybucji – przedstawienia św. Jadwigi znajdującego się w kościele pw. Świętego Krzyża w Krakowie (il. 28). Obraz prezentowany na wystawie *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600* został przez Czyżewskiego i Walczaka włączony do katalogu dzieł Porębskiego⁸⁵. Wcześniej dzieło to było wzmiankowane kilkakrotnie, ale osobne studium poświęcił mu Czyżewski, który szczegółowo omówił jego ikonografię, mniej miejsca poświęcił natomiast kwestiom stylistycznym i atrybucyjnym⁸⁶. Porębskiego – jako przypuszczalnego autora obrazu – wskazał w kolejnym artykule, w którym także zadatował dzieło na 1. ćwierć XVII w., co zostało powtórzone w katalogu wystawy⁸⁷. Przedstawienie było stosunkowo niedawno poddane dokładnym pracom konserwatorskim⁸⁸. Daje to możliwość przeprowadzenia szczegółowej analizy, która nakazuje zdecydowanie odrzucić atrybucję Czyżewskiego i Walczaka. Pierwszą kwestią, z którą nie można się zgodzić, jest datowanie obrazu. Biorąc pod uwagę detale, jak szczegóły ubioru św. Jadwigi (przede wszystkim duży, trójkątny kołnierz, który w modzie Rzeczypospolitej pojawił się ok. 1628 r.), należałoby raczej określić czas powstania obrazu na 2. ćwierć XVII w.⁸⁹ Od stylu Porębskiego odróżnia go opracowanie fizjonomii, która w przypadku królowej jest bardziej wydłużona, smuklejsza, z o wiele bardziej wysuniętym podbródkiem, odmienna od wyobrażeń twarzy św. Marii Magdaleny z *Ukrzyżowania* czy Matki Boskiej na obrazie z nastawy brackiej w kaplicy pw. św. Anny. Decydujący jest jednak sposób malowania, który Czyżewski trafnie określił jako „staranny, gładki, jakby emalierski”, co nie współgra z fakturą obrazów Porębskiego, zdradzającą wyraźne ślady pędzla. Także draperie są opracowane



25 Tomasz Dolabella, *Chrystus Bolesny*, 1617, Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Jeremi Dobrzański

inaczej niż na potwierdzonych pracach malarza. Rękaw szaty św. Jadwigi wykończony jest cienkimi drobnymi laserunkami, które modelują załamania materiału, brak natomiast charakterystycznych dla Porębskiego „zygzaków”.

Choć dzięki ostatnim badaniom życie i twórczość Łukasza Porębskiego są już lepiej rozpoznane, to jednak wiele kwestii wciąż wymaga gruntownych badań. Przede wszystkim konieczne jest przeprowadzenie szeroko zakrojonych kwerend w zasobach bydgoskich archiwów. Należy ustalić podstawowe dane związane z jego stosunkami rodzinnymi i wykształceniem. W tym kontekście

85. Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600*, s. 114, 318–319 (tamże zestawienie literatury).

86. Krzysztof J. Czyżewski, „Uwagi o obrazie «Św. Jadwiga» w kościele św. Krzyża w Krakowie”, w: *Studia z dziejów kościoła Świętego Krzyża w Krakowie*, red. Zdzisław Kliś, Grażyna Lichończak-Nurek (Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT, 1999), s. 271–276.

87. Krzysztof J. Czyżewski, „Konstancja Austriaczka w kręgu świętych niewiast i władczyń. O pewnej królewskiej fundacji w katedrze krakowskiej”, *Kronika Zamkowa. Roczniki* 6 (2019), s. 23. W podpisie il. 6–7 błędnie figuruje imię Marcin zamiast Łukasz.

88. Jadwiga Wyszyńska, *Dokumentacja konserwatorska. Obraz „Królowa Jadwiga modląca się przed krucyfiksem”*, kościół św. Krzyża w Krakowie (1995), mps, AWUOZ Kraków, sygn. 22.929.

89. *Ibid.*, s. 3.



26 Malowidła na komodzie brackiej, ok. 1628–1635,
Kraków, kościół pw. Bożego Ciała. Fot. Jeremi Dobrzański



27 *Wieczera w Emaus*, lata 30. XVII w., Kraków, kościół pw. Bożego Ciała.
Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 132



27a Raphael Sadeler I (wg Jacopa Bassana), *Wieczera w Emaus*, 1593, Londyn, British Museum, sygn. W,9.122. Fot. © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0



28 *Święta Jadwiga*, 1. połowa XVII w., Kraków, kościół pw. Świętego Krzyża.
Repr. wg Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie około roku 1600*, s. 319

istotne są najnowsze odkrycia Tomasza Zauchy. Wiadomo, że Porębski utrzymywał kontakty z rodzinnym miastem, ale obecnie znane informacje dotyczą głównie dwóch ostatnich lat życia malarza⁹⁰. Nie wydaje się też, aby związki z Bydgoszczą były intensywne, zwłaszcza że od czasu śmierci Orłowity do wystawienia przez Porębskiego epitafium i otrzymania spadku minęło sześć lat, a co więcej – fundacja malarza była podyktowana sprawą sądową. Kwerendy archiwalne powinny objąć także wcześniejsze lata. Niewykluczone, że badania terenowe w zbiorach kościelnych i muzealnych przyniosłyby nowe odkrycia jego dzieł. Źródła archiwalne potwierdzają zresztą fakt, że część wyposażenia malarzskiego do kościołów, często zakonnych, zlokalizowanych na północnych ziemiach Rzeczypospolitej, była zamawiana również w warsztatach krakowskich⁹¹.

Kolejną istotną kwestią jest funkcjonowanie malarza w krakowskim środowisku artystycznym. Ostatnio Czyżewski i Walczak wyrazili opinię, że Porębski należał do grona najważniejszych i najbardziej aktywnych malarzy działających w 1. połowie XVII w.⁹² Stwierdzenie to jest jednak zbyt pochopne i wynika raczej z licznych,

zupełnie nietrafionych atrybucji. Jak można wnioskować z przedstawionych źródeł, Porębski – choć prowadził warsztat – nie był najbardziej aktywnym członkiem cechu. Nigdy nie pełnił w nim żadnej funkcji, co jednak nie wyklucza jego powodzenia na miejscowym rynku. Zagadnienie to wymaga jednak szczegółowych badań, podobnie jak określenie ewentualnej relacji zawodowej między Porębskim i Tomaszem Dolabellą. Trzeba zdecydowanie zaprzeczyć, jakoby był on uczniem Wenecjanina w rozumieniu relacji określonej przez cechowy system kształcenia, skoro do Krakowa przybył już jako wykształcony rzemieślnik. Pilnym postulatem jest również przeprowadzenie kwerend archiwalnych mających na celu zrekonstruowanie powiązań malarza z innymi artystami oraz z Polakami w Rzymie w latach 20. XVII w. i określenie powodu jego podróży do Italii. Z tym też wiąże się podjęcie szerszych badań skupionych na określeniu źródeł artystycznych inspiracji. Odpowiedzi na te problemy dostarczyć może przyszłe opracowanie monograficzne twórczości malarza, które jest istotne dla nakreślenia panoramy malarstwa w Rzeczypospolitej w 1. połowie XVII w.

90. Zaucha, „Epitafium Marcina Orłowity (zm. 1630) w katedrze w Bydgoszczy i jego fundator”, s. 845–846.

91. W 1615 r. benedyktynki chełmińskie zakupiły w Krakowie za 12 florenów obraz z przedstawieniem św. Hieronima. Wiadomo, że w 1630 r. bernardyni bydgoscy zamówili w Krakowie dwa obrazy, a z 1633 r. pochodzi wzmianka o zakupie przez jezuitów toruńskich obrazu centralnego do ołtarza głównego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu. Zob. *Kronika benedyktynek chełmińskich*, oprac. Władysław Szoldarski (Pelplin: Kuria Biskupia, 1937), s. 170; Kamil Kantak, *Kronika Bernardynów w Bydgoszczy* (Poznań: Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1907), s. 117; Bartłomiej Łyczak, „Dawny barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia”, w: *Opus Temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2018–2019*, red. Katarzyna Kluczwajd (Toruń: Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2019), s. 89–90.

92. Czyżewski, Walczak, *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600*, s. 105.

BIBLIOGRAFIA

Amadio, Sonia. „Artisti famosi e nomi senza opere nella parrocchia di Sant’Andrea delle Fratte”. W: *Arte e immagine del papato Borghese (1605–1621)*, redakcja Bruno Toscano, 17–31. San Casciano V.P.: Libro Co. Italia, 2005.

Batowski, Zygmunt. „Porębius Łukasz”. W: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 27, redakcja Ulrich Thieme, Felix Becker, 272. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1933.

Brzezina, Katarzyna. „Kościół Bożego Ciała w Krakowie w latach 1918–1944 w świetle kroniki klasztornej”. W: *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 2, redakcja Wojciech Bałus, Wojciech

Walanus, Marek Walczak, 281–288. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2007.

Czyżewski, Krzysztof J. „Feretron”. W: *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, redakcja Jan K. Ostrowski, Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman, 240–241. Alexandria–Warszawa: Zamek Królewski, Art Service International, 2000.

Czyżewski, Krzysztof J. „Konstancja Austriaczka w kręgu świętych niewiast i władczyń. O pewnej królewskiej fundacji w katedrze krakowskiej”. *Kronika Zamkowa. Roczniki* 6 (2019): 7–46.

Czyżewski, Krzysztof J. „Uwagi o obrazie «Św. Jadwiga» w kościele św. Krzyża w Krakowie”. W: *Studia z dziejów kościoła Świętego Krzyża w Krakowie*, redakcja Zdzisław

- Kliś, Grażyna Lichończak-Nurek, 271–276. Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT 1999.
- Czyżewski, Krzysztof J., i Marek Walczak. *Jacob Mertens i malarstwo krakowskie ok. roku 1600*. Kraków: Wydawnictwo Zamku Królewskiego na Wawelu, 2022.
- Daranowska-Łukaszevska, Joanna. „Przyczynek do «refleksów sztuki włoskiej w polskim malarstwie sztalugowym»”. W: *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*, redakcja Adam Malkiewicz, Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, Szymon Tracz, 189–197. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, 2017.
- Deluga, Waldemar. „Printed Sources of Seventeenth- and Eighteenth-Century Polish Art”. Recenzja *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, Krystyna Moisan-Jabłońska, Katarzyna Ponińska; *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, Krystyna Moisan-Jabłońska. *Print Quarterly* 31, nr 2 (2014): 227–232.
- Dobrzeńcki, Tadeusz, Janina Ruszczykówna, i Zofia Niesiołowska-Rothertowa. *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Warszawa: Ars Christiana, 1958.
- Dzik, Janina. „Ikonografia Stanisława Kazimierczyka jako reprezentanta świątobliwych «Felices saeculi Cracoviae» w polskiej sztuce nowożytnej”. *Nasza Przyszłość* 68 (1987): 61–91. <https://doi.org/10.52204/np.1987.68.61-91>.
- Dzik, Janina. „Przyczynek do mecenatu artystycznego kościoła w XVII wieku”, *Nasza Przyszłość* 75 (1991): 329–342. <https://doi.org/10.52204/np.1991.75.329-342>.
- Echols, Robert, i Frederick Ilchman. „Les Pèlerins d’Emmaüs et la fête biblique”. W: *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, redakcja Vincent Delieuvin, Jean Habert, 262–273. Paris: Musée du Louvre, 2009.
- Frey-Stecowa, Beata. „Felix Saeculum Cracoviae”. W: *Wawel 1000–2000. Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, t. 2, redakcja Andrzej Nowobilski, 69–70. Kraków: Muzeum Archidiecezjalne, 2000.
- Gąsiorowski, Wilhelm. *Cechy krakowskie. Ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje itp.* Kraków: Nakładem Czcionkarni Ż.J. Wywiakowskiego, 1860.
- Heydel, Maria. „Podkora Albert”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, redakcja Urszula Makowska, 366. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Heydel Maria. „Proszowski Jan Chryzostom Albert”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 8, redakcja Urszula Makowska, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, 58–59. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007.
- Heydel, Maria, i Jan Samek. „Porębski Łukasz”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, redakcja Urszula Makowska, 418–420. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*. Redakcja Karel G. Boon, Dieuwke de Hoop Scheffer. Amsterdam: M. Hertzberger, 1980.
- Hollstein’s German Engravings, Etchings, and Woodcuts 1400–1700*, t. 1: *Achen–Altdorfer*. Redakcja Friedrich Wilhelm Hollstein. Amsterdam: M. Hertzberger, 1954.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 3: *Bydgoszcz i okolice*. Opracowanie Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory I*. Redakcja Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1987.
- Kopeć, Jerzy J. „Interpretacja malowideł pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kościele Bożego Ciała”. W: *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, redakcja Zbigniew Jakubowski, 111–174. Kraków: Polska Prowincja Kanoników Regularnych Laterańskich 1977.
- Kucharczyk, Olga. *Herby przedstawicieli nacji polskiej na Uniwersytecie Padeuskim. Katalog znaków heraldycznych*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”, 2023.
- Łatak, Kazimierz. *Bazylika i klasztor Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich na Kazimierzu w Krakowie*. Kraków: Zakon Księży Kanoników Regularnych Laterańskich, 2005.
- Łyczak, Bartłomiej. „Dawny barokowy ołtarz główny w kościele Świętojańskim w Toruniu i jego przekształcenia”. W: *Opus Temporis. Aneks. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2018–2019*, redakcja Katarzyna Kluczajd, 83–96. Toruń: Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2019.
- Małowski, Zygmunt. „Śladami życia artystycznego w Bydgoszczy”. *Przegląd Bydgoski* 5, z. 1 (1937): 18–35.
- Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Mincer, Franciszek. *Dzieje Bydgoszczy do roku 1806*. Zielona Góra: Wydawnictwo WSP im. T. Kotarbińskiego, 1992.
- Mincer, Franciszek. „Kultura, nauka i szkolnictwo w latach 1466–1772”. W: *Historia Bydgoszczy*, t. 1, redakcja Marian Biskup, 258–326. Warszawa–Poznań: PWN, 1991.
- The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, t. 34: *Cornelis Cort*. Redakcja Huigen Leeflang, Manfred Sellink. Rotterdam: Sound & Vision, 2000.
- Noga, Zdzisław. *Urzednicy miejscy Krakowa. Część 2: 1500–1794*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2008.

- Pasiecznik, Jan. *Kościół i klasztor Reformatorów w Krakowie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Pomponi, Massimo. „Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento”. W: *Alla ricerca di „Ghiongrat”*. *Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)*, redakcja Rossella Vodret, 107–188. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2011.
- Rupiewicz, Romana. *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności*. Warszawa: Neriton, 2018.
- Samek, Jan. „Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII”. *Folia Historiae Artium* 5 (1968): 71–127.
- Samek, Jan. „Porębski Łukasz”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, redakcja Emanuel Rostworowski, 659–600. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Skrabski, Józef. *Kościół polski w Rzymie: tożsamość i reprezentacja w perspektywie sztuki*. Kraków: Societas Vistulana, 2021.
- Skrabski, Józef. *Spis Polaków w hospicjum polskim w Rzymie (XVII–XVIII w.)*. Kraków: Societas Vistulana, 2024.
- Skrudlik, Mieczysław. *Cudowny obraz Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej. Historia, ikonografia, cześć, bezdroża kultu i fałszywego nabożeństwa*. Wilno, 1938.
- Skrudlik, Mieczysław. „Madonna-Pośredniczka z kościoła Bożego Ciała w Krakowie”. *Kurier Literacko-Naukowy*, nr 42 (1930): III.
- Skrudlik, Mieczysław. „Mistrz Łukasz z Krakowa”, *Dawna Sztuka* 2, z. 3 (1939): 235–238.
- Skrudlik, Mieczysław. *W sprawie twórcy obrazu N. Maryi Panny Ostrobramskiej*. Wilno: Księgarnia Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego, 1924.
- Stolot, Franciszek. „Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII w. i księga wydatków kościoła Bożego Ciała w Krakowie”. *Rocznik Krakowski* 44 (1973): 63–96.
- Stolot, Franciszek. „Warsztat Baltazara Kuncza. Ze studiów nad snycerstwem krakowskim I poł. XVII w.” *Rozprawa doktorska*, Instytut Historii Sztuki UJ, 1973.
- Sudačka, Aldona. „Kościół św. Marka w Krakowie. Wyposażenie – przemiany historyczne”. W: *Studia do dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, redakcja Zdzisław Kliś, 189–201. Kraków: Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego PAT, 2001.
- Sulewska, Renata. „Maarten de Vos and Polish Early Modern Art; Appendix: The Catalog of Polish Works of Art Based on Maarten de Vos’s Compositions”. W: *Polish Baroque, European Context. (Proceedings of an International Seminar held at The Institute for Interdisciplinary Studies „Artes Liberales” University of Warsaw, June 27–28, 2011)*, redakcja Piotr Salwa, 257–310. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Szetelnicki, Waclaw. „Ikonografia błogosławionego Stanisława Kazimierczyka dawna i współczesna”. W: *Święty Stanisław Kazimierczyk CRL (1433–1489). Postać – środowisko – kultura – dziedzictwo*, redakcja Kazimierz Łatak, 61–104. Kraków, 2010.
- Tomkiewicz, Władysław. „Łukasz Porębski”. W: Michał Walicki, Władysław Tomkiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*, 316–317. Warszawa: Auriga, 1971.
- Tomkowicz, Stanisław. *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*. Lwów: Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej, 1912.
- Tracz, Szymon. „Artystyczna oprawa brackich świąt i uroczystości w diecezji krakowskiej do 1783 roku”. *Rocznik Historii Sztuki* 44 (2019): 227–248.
- Zaucha, Tomasz. „Epitafium Marcina Orłowity (zm. 1630) w katedrze w Bydgoszczy i jego fundator”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 124 (2025): 839–852. <https://doi.org/10.31743/abmk.18081>.
- Żmudziński, Jerzy. „Jak Malował Tomasz Dolabella i co nowego wniósł do sztuki polskiej pierwszej połowy XVII wieku?”. W: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, redakcja Irena Rolska, Krzysztof Gombin, 493–524. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2012.
- Żmudziński, Jerzy. „Malarz królów. Fakty i mity”. W: *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, redakcja Magdalena Białonowska, 77–114. Warszawa, Arx Regia, 2020.
- Żmudziński, Jerzy. „O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedułów na Bielanach w Krakowie”. *Folia Historiae Artium. Seria Nowa* 12 (2009): 123–144.
- Żmudziński, Jerzy. „Problem autorstwa malowideł plafonowych w Pałacu Biskupów w Kielcach w świetle nowych badań nad twórczością Tomasza Dolabelli i jego kręgu”. W: *Sztuka w Świętokrzyskiem. Średniowiecze i czasy nowożytne*, redakcja Piotr Rosiński, Henryk Suchojad, 175–188. Kielce: Uniwersytet Jana Kochanowskiego, 2017.

SUMMARY

The Life and Work of Łukasz Porębski (1594–1637). New Findings and Research Perspectives by Kinga Zięba

The article discussed selected aspects of the life and work of the painter Łukasz Porębski (ca. 1594–1637), originally from Bydgoszcz, active in Cracow from ca. 1615 and 1637. Even though quite a few works confirmed, either by his signature or by

archival sources, to be by his hand are extant, specialist literature to date contains only brief remarks on his subject. Two extensive biographical entries are found in dictionaries, but they differ significantly in terms of the facts they contain. The main objectives of the article are to correct the errors in the painter's biography, which has been supplemented with previously unknown information, to revise the earlier findings regarding the works attributed to him, and to propose new attributions based on his characteristic individual style. The article is divided into three parts. A brief discussion of the current state of research is followed by the presentation of new facts about the painter's activity in Cracow.

Łukasz Porębski arrived in Cracow around 1615 as an apprentice and enrolled in the local painters' guild for further training. In 1624, through the mediation of Jan Litwinkowicz and Walenty Skalski, he was granted the status of a master and enrolled in the guild. By 1625 he certainly ran a workshop, because at that time he enrolled his first apprentice. He enrolled others in 1626, 1630, 1631 and 1634, and the last one just before his death in 1637. His few payments to the guild treasury were recorded in 1630 and 1631.

Porębski produced a large number of works that have survived to this day. Of the twenty-four works confirmed by archival sources to be by Porębski, nine have survived; they were created between 1618 and 1626. In the article, paintings produced for the churches of St Mark in Cracow and Corpus Christi in Kazimierz near Cracow are presented chronologically and their graphic prototypes are indicated (in the case of an engraving by Raphael Sadeler (II), which repeats Hans Rottenhammer's painting of the Virgin and Child with Saint Anne, the dating is specified as ca. 1600 to 1619). This analysis is followed by the description of the features of Porębski's individual style. On this basis, some of the attributions appearing in specialist literature have been revised. Stylistic analysis confirmed Janina Dzik's attribution of the painting *The Vision of St Stanislaus Kazimierczyk at Skalka*, extant in the Corpus Christi Church, to Łukasz Porębski. This allows us to correct the supposition put forward by Franciszek Stolot, according to whom one of the two paintings that are confirmed by archival sources to have been produced by Porębski in 1619 was *The Death of Stanislaus Kazimierczyk* (the other was the signed work *Miracles through the Intercession of Stanislaus Kazimierczyk*): a detailed stylistic analysis leads to the conclusion that this painting is more likely to have been created in the workshop of Tommaso Dolabella. Further on, five works previously not associated with Porębski were included in his oeuvre and dated to ca. 1630. These scenes, forming a cycle: *The Adoration of the Shepherds*, *Last Supper*, *Resurrection*, *Ascension* and *The Descent of the Holy Spirit*, hang on the north wall of the presbytery in the church of the Corpus Christi. The sixth painting, *The Assumption of the Virgin Mary*, displays features present in the paintings by Wojciech Podkora that hang opposite it.

The last part of the article is devoted to a brief discussion of works that have been wrongly attributed. The first of these are the representations in the feretrum of the Brotherhood of the Blessed Sacrament and the Five Wounds of Christ that operated at the church of the Corpus Christi; Krzysztof Czyżewski attributed them to Porębski, but archival sources confirm them as works by Tommaso Dolabella. Porębski is also wrongly credited with the polychrome decoration of a cabinet that also belonged to the aforementioned brotherhood. Its decorations were made by at least two painters, but none of them can be identified as Porębski. It is also an error to associate Porębski with the decoration of the music parapets above the stalls in the presbytery of the church of the Corpus Christi. The last painting discussed in

the article, one that in recent literature is also considered as being by Porębski, is the depiction of St Hedwig in the Cracow church of the Holy Cross, dated to the first quarter of the 17th century. In this case, stylistic analysis and the presence of certain details clearly rule out Porębski's authorship, suggesting that the painting was more likely to have been created in the second quarter of the 17th century.

Porębski's work has thus been much better recognised, although many issues, such as the question of his artistic education, require further study. It is important to determine his role in the local artistic community and to identify possible professional connections with other painters, primarily Tommaso Dolabella and Wojciech Podkora.

BIOGRAPHICAL NOTE

Kinga Zięba graduated in Art History at the Jagiellonian University (2023) and in Painting at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow (2025). She is currently a student at the Doctoral School in the Humanities at the Jagiellonian University, preparing, under the supervision of Prof. Andrzej Betlej, her doctoral dissertation on the activity of the Cracow guild of painters in the first half of the 17th century. Her research interests focus chiefly on 16th- and 17th-century painting and the activities of the artistic craft guilds.

NOTA BIOGRAFICZNA

Kinga Zięba – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2023) i malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (2025). Obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Betleja przygotowuje rozprawę poświęconą działalności cechu malarzy krakowskich w 1. połowie XVII w. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim wokół malarstwa XVI i XVII w. oraz wokół działalności artystycznych cechów rzemieślniczych.