

NIEZNANE MALOWIDŁA ŚCIENNE XVI W. W SIERPCU

Prace konserwatorskie w zakresie malarstwa ściennego przeprowadzone na terenie całej Polski w okresie powojennym, znacznie wzbogaciły katalog zabytków i poważnie wpłynęły na wiedzę o naszym dorobku artystycznym minionych stuleci. Historyk sztuki nie ochłonął jeszcze z wrażeń, jakie wywarły na niego, nie tak zresztą odległe od Płocka nowoodkryte polichromie romańskie w Czerwińsku i Tumie pod Łęczycą, nie przestudiował jeszcze nowych pozycji gotyckich obnażonych spod pobiał w Warszawie, Toruniu czy Golubiu, a ujawnia się mu nowy relik. Jest nim polichromia z terenu Mazowsza Płockiego — w Sierpcu.¹⁾

Przeprowadzone w ostatnim czasie badanie we wnętrzu kościoła św. Ducha, ukazały w rezultacie cenny relik, w postaci szeregu fragmentów bogatej polichromii z okresu, kiedy Mazowsze Płockie zwane Starym lub Górnym, inkorporowane do korony w r. 1495 poczęło dzielić jej losy oraz w szybkim tempie tworzyć nowy styl życia kulturalnego i artystycznego.

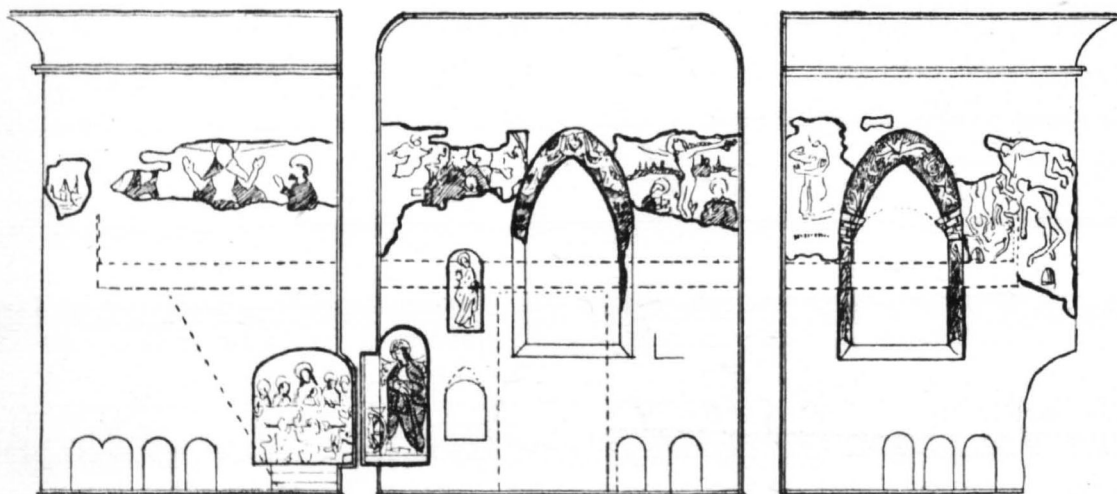
Badania w Sierpcu są dopiero rozpoczęte. Przy zabytku nie przeprowadzono jeszcze gruntownych zabiegów konserwatorskich, które mogły uczynić odkrycie i ukazać niejedną jeszcze wartość dziejową i artystyczną malowideł. Niemniej jednak podać już o nim można garść wstępnych informacji.

Sierpc, niegdyś podobno gród słowiański, sięgający według tradycji pierwszych lat XI stulecia, był osadą wymienioną w przekazach archiwalnych już z lat 1135 i 1165. Jako własność kościelna biskupów płockich uzyskać miał w roku 1322 prawo średzkie. Stając się ponownie posiadłością książąt płockich, otrzymał z ich rąk prawo magdeburskie w roku 1389. W okresie inkorporacji stanowił własność Prawdzciców

Sierpskich, którzy po spaleniu przez Krzyżaków ich rodzinnego gniazda Karniszyna, koło Bieżunia, w ziemi zawkrzańskiej w roku 1414, przenieśli się najpierw do Gulczewa, a potem do Sierpca. Pogranicze krzyżackie, grożące nieustannym zbrojnym niepokojem oraz częste pożary, nie dopuszczały do zbytniego rozwoju miasta. W latach 1224, 1264, 1319 i 1426 nawiedziły go epidemie dziesiątkujące ludność.

Na miasto (Oppidum) Sierpc nazywane pocholebnie Małą Wenecją składało się 6 elementów przestrzennych: Stare Miasto, Nowe Miasto, Czałpin, Ostrów i Żydowskie Miasto.²⁾

Na skrzyżowaniu dróg, wiodących z Loretu do Starego i Nowego Miasta oraz z Czałpina do fary, istniał u schyłku średniowiecza szpital (= przytułek dla starców i kalek). Przy owym szpitalu wzniesiona była kaplica, która dzięki fundacji Zygmunta Starego z roku 1518, została rozbudowana w roku następnym do wielkości skromnego kościółka. Kościółek ten na planie podłużnym był murowany z cegły, orientowany z niedługo zaznaczonym prezbiterium. Architektura wnętrza tego prezbiterium urozmaicał system wnęk. Spalony w roku 1614 został następnie odbudowany, a w roku 1850 odnowiony. Brak dokumentów historycznych oraz brak odpowiednich badań architektonicznych nie pozwala określić, jak dalece prowadzone wówczas prace budowlane zmieniły pierwotną bryłę budowli i pierwotny układ wnętrza. W czasie ostatnich poszukiwań wyjaśniono jedynie, że dawne wejście od zachodu przemurowano, stawiając na ścianie zachodniej ołtarz, a w ścianie wschodniej, na osi kościoła przebito wejście. Nad wejściem wprowadzono drewniany chór muzyczny, zniekształcając całkowicie partię wnętrza. W ten sposób z kaplicy przyszpitalnej



Rysunek sytuacyjny malowideł dawnego prezbiterium

budynek stał się kościołem publicznym z wejściem od ruchliwej ulicy stanowiącej arterię komunikacyjną nie tylko ważną dla miasta, ale i całego Mazowsza Płockiego; łączyła ona bowiem jego stolicę z Rypinem, Dobrzyniem i ziemiami krzyżaków. Miejsce dawnego szpitala, istniejącego jeszcze do połowy XIX stulecia, zajęła z czasem plebania.

Ostatnią pracą adaptacyjną wnętrza było jego malowanie w roku 1929. Jednakże odpadające tynki, na których nałożona była nowa polichromia, ujawniły zarysy starych śladów malowideł. W rezultacie wspomnianych na wstępie badań stwierdzono, że w całym wnętrzu, widoczne są o liturgicznym znaczeniu t. zw. zachęuski, świadczące o jakimś uprzywilejowanym charakterze kaplicy. Pod względem malarzkim nie przedstawiają one znaczniejszych wartości. Cenne natomiast są elementy znajdujące się w dawnym prezbiterium. W rozwinięciu ścian przedstawiałyby się one tak, jak wskazuje na to orientacyjny szkic rysunkowy.

Architektura zachowanych malowideł nie polega tu na geometrycznym podziale ścian na pola, w które wkomponowane byłyby skolei poszczególne sceny, jak to często widoczne było w pełnym średniowieczu. Elementy całego zespołu wykorzystują w sposób raczej dowolny poszczególne pola ścian, przy czym nie oddzielone są one od siebie granicami, a w każdym razie granic tych w obecnym stanie zabytku dostrzeć się nie można. Bezspornie tworzą one zwarty jakiś system ikonograficzny, który jednak z braku wszystkich składowych elementów, powiązać z sobą w jedną całość jeszcze nie podobna. W każdym razie odpowiadać on musiał tytułowi kościoła i jego przeznaczeniu. Ostatnia Wieczerza, Weroikon, Ukrzyżowanie Chrystusa i Sąd Ostateczny to tematyka zbliżona do problematyki śmierci, a postacie świętych męczenników zapewne do wzoru życia dla czytelnika i wiernych.



Ostatnia wieczerza
(ściana północna)

Niezależnie od tematyki wyłącznie religijnej i narracji poszczególnych elementów malowideł, na uwagę zasługują także fragmenty ornamentyki oraz krajobrazu, w którym historyk sztuki pragnąłby dopatrzeć się widoków współczesnego Sierpca. Interesującym jest również charakterystyczne przedstawienie niektórych postaci wyróżniających się wśród plam kolorystycznych realizmem i syntetycznym ujęciem.

Interpretatora polichromii uderza w oczy różny sposób technicznego wykonania poszczególnych jej elementów. W zasadzie widać tu dwie ręce. Jedna z nich posiada cechy warsztatu zbliżającego zabytek do dzieła sztuki z zakresu schyłkowego gotyku. Wyróżnia się ona linearnością rysunku, widocznego zwłaszcza w opracowanym układzie fałd, elementach ornamentalnych i samej kompozycji. Napisy pozwalają również wprowadzić w atmosferę przełomu XV i XVI stulecia. Ornamenty architektoniczne w glicach okiennych oraz szat znamionują cechy wczesnego renesansu. Znacznie odbiegają od tych rysunkowych partii inne zachowane elementy. Przebija w nich malarskość środków wyrazu i słabsze jakby techniczne opracowanie.

Oba wątki warsztatowe przeplatają się tu wzajemnie. Przy obecnym stanie malowideł trudno określić, czy jedna ręka różnymi posługiwała się metodami prac, czy dwóch malarzy współdziałało przy realizacji programu, czy też raczej druga z manier jest późniejszym retuszem restaurującym polichromię, być może w okresie po pożarze kościoła w roku 1614. Słabsze warsztatowe partie malarskie, ich artystyczny wyraz zbliżający malowidła do zabytków baroku oraz kłócąca się z partiami rysunkowymi ich atmosfera, przemawiają za ostatnimi przypuszczeniami, choć podobieństwo technologiczne (skład chemiczny spoiwa i barwników) sugeruje równoczesne ich powstanie.

Na gruboziarnistej zaprawie widoczne są kompozycje plam czerwieni, błękitu, zieleni, brązu opisane konturem czarnym pochodzenia roślinnego. Barwy występują tu czyste, rzadko mieszane lub łamane. Malarz używał przy pracy nieorganicznej minii, azurytu, malachitu,



Sąd ostateczny
(ściana południowa)



Ornament roślinny w glifie okiennym
(ściana południowa)

wrażliwej na wilgoć smalty, żelazowych oraz innych pigmentów. Oranże i żółcienie nakładał malarz impasto.

Konserwator analizując technikę wykonania malowideł, stwierdza, że warstwa farby pokrywa w wielu miejscach laserunek (np. na warstwie niebieskiej laserunek czerwony i odwrotnie). Jednakże na skutek spudrowania spoiwa, przy oczyszczaniu pobiał zachowana jeszcze częściowo warstwa laserunkowa opada na całej powierzchni przy ostrożnych nawet zabiegach konserwatorskich. Być może, iż nie było jej już w wielu miejscach w czasie nakładania pobiał, choć prawdopodobnie występowała pierwotnie w większości lub może nawet we wszystkich partiach malowideł. Spoiwo polichromii jest niemal w zupełnym rozkładzie, co wobec nisko położonego i podmokłego terenu nad rzeką, staje się zjawiskiem całkowicie uzasadnionym. Jego rozkład nie pozwala ustalić składu chemicznego; w każdym bądź razie nie ujawniono w nim pierwotnych substancji organicznych. Fakt ten nie przesądza jednak przypuszczenia, że polichromia wykonana była temperą, a nie techniką wapienną. Przemawia za tym między innymi i sposób nakładania farby.³⁾

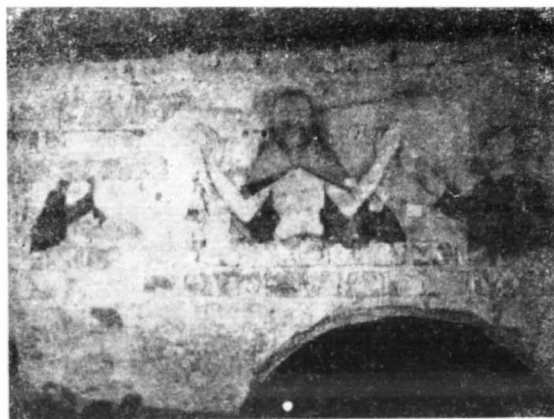
Jakie zjawiska historyczne miejscowe towarzyszyły powstaniu polichromii świętoduskiej w Sierpcu?

Trzeba raz jeszcze przypomnieć, że świetność owego oppidum przypada na schyłek XV i początek XVI stulecia. W wieku XVI jest ono po Civitas Plocensis, które od Sierpca jest trzykrotnie większe i oppidum Mława, nieledwie wyprzedzając Sierpc, trzecim co do wielkości, a zapewne i bogactwa na Mazowszu Płockim. Niewiele mniejszym wówczas był Raciąż. Inne miasteczka znacznie różniły się od wspomnia-

nych, nie mogąc w żadnym wypadku z nimi konkurować.⁴⁾

Na pierwsze lata Złotego Wieku przypada najsilniejsze może w dziejach Sierpca powiązanie jego z Płockiem. Wojciech Sierpski (Obornicki z Gaju), będąc podkomorzym dobrzyńskim został powołany 4 lipca 1510 roku na wojewodę płockiego, a zmarł piastując ten urząd w niespełna dwa lata po jego przejęciu. Prawdopodobnie syn jego Andrzej Sierpski (1492—1572) był starostą płockim, który restaurował kaplicę masonarską (Gulczewską) przy katedrze i tamże znalazł dla siebie miejsce jego wspaniałe, renesansowy nagrobek. Piastując godność kasztelana dobrzyńskiego, w dniu 7 października 1539 roku otrzymał kasztelanję płocką. On też wystawił most na Wiśle w roku 1556.

Należy również wspomnieć, że kasztelan sierpski i wojski płocki (urzędy połączone) Piotr Kryski h. Prawdzic został 16 maja 1519 roku



Chrystus w studni
(ściana północna)

kasztelanem płockim, a po jego śmierci 21 stycznia 1521 roku piastujący uprzednio też same funkcje Jan Wieczwiński herbu Prus, przechodzi na ten urząd i piastuje go do wiosny 1535 r.⁵⁾

W tym czasie rozwija się silnie i życie gospodarcze miasta. W roku 1504 od króla Aleksandra otrzymuje przywilej cech kuźnierzy, w roku 1509 Zygmunt Stary zezwala sukiennikom bić ich monogram obok domniemanego herbu miasta na wyrobach sierpskich, a dziedzic oppidum Feliks i Prokop Sierpscy czynią następne nadania na rzecz cechu krawców. W roku 1517 osadzono przy klasztorze na Lorecie mansyonarzy, dając im jako uposażenie wsie Golejowo i Gorzewo.⁶⁾

Opierając się na wydarzeniach z terenu miasta oraz na cechach stylistycznych polichromii, można przypuszczać, że górna granica jej powstania nie powinna przekraczać czwartego dziesiątka XVI stulecia. Malarski wystrój wnętrza należałoby zatem zamknąć w granicach lat dwudziestu 1519—1539. Uwzględnić tu przy tym należy lokalne opóźnienie w rozwoju sztuki, co miało wyraźne miejsce na terenie Mazowsza

Dolna granica, wiążąca się bezpośrednio z datą wzniesienia kościoła nie może podlegać dyskusji, — zwrócić przeto należy uwagę na dowolną granicę górną, której rewizja ułatwić może zważenie wspomnianego czasokresu do minimum.

Przypuszczać należy, że tak wielkiemu wydarzeniu jak malowanie kościoła, towarzyszyć musiał patronat biskupa. Ordynariuszem płockim, silnie zainteresowanym sztuką byłby wówczas Andrzej Krzycki, zmarły w roku 1537⁷⁾. Data jego zgonu zwięża możliwości późniejszego powstania malowideł. Nie możemy wszakże pominąć faktu, że w roku 1534 nastąpił podział miasta między dwu braci Sierpskich, wspomnianych już poprzednio, Prokopa i Feliksa, przy czym teren, na którym znajdował się kościół, przypadł temu ostatniemu.⁸⁾ Sądzić należy, że podział ów nastąpić musiał na skutek jakichś formalnych trudności gospodarowania miastem i że nie wpłynął dodatnio na podniesienie warunków umożliwiających zajmowanie się w nim sztuką. Wręcz odwrotnie. Nie był również sprzyjającą okolicznością fakt pożaru miasta w roku 1531, po którym Sierpc uzyskał od króla zwolnienie na lat osiem, a więc aż po rok 1539, z szeregu opłat i czynszów na rzecz monarchy.⁹⁾ Prawdopodobnie i pożar katedry (płockiej w marcu 1530 roku, nie był sprzyjającą okolicznością, po którym wysiłek ekonomiczny, gospodarczy zarówno świeckich jak i kościelnych, w innym niż świętoduski w Sierpcu, musiał iść kierunku. W obliczu nowych potrzeb na terenie stolicy Mazowsza Płockiego, trudno mówić o mobilizacji rzemieślników — malarzy dla potrzeb, bądź co bądź peryferyjnego miasta.

Okres więc powstania malowideł w Sierpcu należałoby zamknąć ostatecznie latami 1520—1529.

Nowoodkryty zabytek sierpecki nie stoi zapewne w odosobnieniu i bez powiązania z istniejącymi w kraju warsztatami malarskimi. Wśród malowideł ściennych z najbliższego geograficznego sąsiedztwa moglibyśmy wymienić zespoły w Toruniu i Warszawie oraz w Golubiu, Brodnicy i Czerwińsku. Ten tak dość zwarty łańcuch polichromii, zwłaszcza z budowli sakralnych, posiada nie tylko religijne znaczenie. Obok zagadnień religijno-artystycznych spełniał on rolę polityczną, — i przypuszczać możemy ta ostatnia dominowała nad innymi. Musimy bowiem pamiętać, że w pierwszej ćwierci stulecia silnie przeobrażało się oblicze społeczne zakonu krzyżackiego. Z instytucji kościelnej, stawał się on organizmem państwowym o reformatorskim zabarwieniu religijnym. Albrecht był przytem niepoślednim znawcą i miłośnikiem sztuki. Przeciwwstawić się więc wpływom wiejącym z Prus było jednym z głównych zadań ówczesnego Mazowsza, — szczególnie zaś hierarchii kościelnej, na której czele stali biskupi płoccy. Rafał Leszczyński (1524—1527) był w owym czasie najzacieklejszym wrogiem zakonu i tym, który pierwszy różnowiercom zamknął wstęp do ziem jego diecezji.¹⁰⁾

Zaniedbane kulturalnie i rozdrobnione administracyjnie oraz względnie ubogie Mazowsze nie posiadało własnych, mocnych ośrodków i warsztatów rzemieślniczych malarskich. Lazarus Pictor twórca ołtarza z r. 1510 w Cegłowie, należy tu do wyjątków¹¹⁾. Działał on zresztą na całkiem innym terenie. W Sierpcu nie odnajdujemy nawet śladów życia i pracy artystów w nim osiadłych. Najbliższym i najsilniej powiązanim z Sierpcem środowiskiem jest jedynie Płock. Tam zaś pierwszą wiadomość o pojawieniu się malarzy podają nam archiwalia dopiero z roku 1533.



Ukrzyżowanie
(ściana wschodnia)

Jak więc polichromię sierpecką wiązać stylistycznie i personalnie z życiem malarskim Mazowsza i Polski, względnie może z życiem dalszych środowisk artystycznych?

Powierzchniowo niewielki zespół malarski dzieli się na szereg odrębnych, — i powiedzmy dowolnie dobranych, — partii tematycznych. Poszczególne partie malowideł różne są od siebie i pod względem stylistycznym oraz sposobu warsztatowego opracowania zagadnień. Obok łamanego kątowno stylu draperii występującego np. na Śląsku od połowy XV stulecia, spotykamy partie krajobrazowe, jakie są charakterystyczne dla malarstwa kręgu rzek Dunaj (Donauschule).

Obok graficznego płaskiego sposobu przedstawiania postaci widać dobitnie chęć opanowania głębi obrazu w scenach bardziej złożonych jak Ukrzyżowanie lub Ostatnia Wieczera, przy czym widać, że malarz porał się tu z zagadnieniami perspektywy, które nurtowały w tym czasie wielkiego Albrechta Dürera i Leonarda da Vinci. Mimo usiłowania wiązania się mistrza z protorenesansem, więcej jednak znajduje tu historyk sztuki gotyckiego tradycjonalizmu. Świadczy o tym raczej stalugowe interpretowanie dzieła niż monumentalne i ściennie jego opracowanie. Twórca nie wytworzył jednolitej koncepcji, a płaszczyzny, które miał zdobić po-



Ostatnia wieczera
(fragment)



Ostatnia wieczera
(fragment)

dzielił na szereg mniejszych, usadawiając w nich jakby samodzielne opracowanie stalugowe. Luźno powiązane są one z sobą zarówno kompozycyjnie jak stylistycznie. Wygląda to tak, jak gdyby malarz posługiwał się szeregiem poszczególnych wzorów, z których mówiąc stylem współczesnym komponował fotomontaż. Nie było to trudne, bowiem w owym czasie po całej Europie wędrowało szereg drzeworytniczych odbitek, które spełniały rolę wzorcowych kompozycji chętnie realizowanych przez pomniejszych cechmistrzów.

W warsztatowym ujęciu sierpeckich malowideł widać nadto, że import miesza się tu ze sztuką lokalną. Wiele partii malowideł przypomina wprost mazowiecką rzeźbę, która znajduje się w nielicznych z tego czasu kościołach. Szczególnie opracowywanie pukli włosów mocno zbliża malowidła świętoduskie do rzeźb (np. z Ciekosyna).

Jeśli pominiemy Czerwińsk, jako najbliższy, rodzimy przykład polichromii epoki dla malowideł sierpeckich oraz jako zespół klasztorny, którego geneza wywodziła się z powiązań konwentów zakonnych, to nasz relikw powstanie swoje zawdzięcza administracji i to zarówno kościelnej, jak i świeckiej plockiego Mazowsza.



Ukrzyżowanie
(fragment)

Polichromia ta, najstarsza poza Czerwińskiem — na terenie Mazowsza Płockiego pozwala wysunąć kilka historycznych przypuszczeń i hipotez, jako podstaw do dalszych badań i studiów w tym zakresie, a mianowicie:

- a. Mazowsze Płockie usiłowało rozwijać na swoim terenie sztukę i prowadzić życie artystyczne równoległe do korony i Mazowsza Wschodniego, którego centrum stanowiła Warszawa.
- b. Poziom warsztatowy malarstwa ściennego na terenie Mazowsza Płockiego, sądząc z przykładu w Sierpcu, nie jest wyrównany i ścierają się w nim różne wpływy i tendencje, przy czym podkreślić należy wytwarzanie się własnego środowiska artystycznego z Płockiem, jako jego centrum.
- c. Pionierską rolę odegrali tu przybysze, których zdolności nie stały na najwyższym poziomie, a styl indywidualny niezbyt był wypracowany.
- d. Spodziewać się należy, że i na terenie samego Płocka, ściślej zaś mówiąc katedry, istnieć powinien był zespół malowideł ściennych. Gdyby nie było ich z lat wcześ-

niejszych, powstać niewątpliwie musiały w czasie restauracji katedry bezpośrednio po pożarze w roku 1530. Istnienie warsztatów lokalnych oraz żywe kontakty z innymi miastami Polski, zwłaszcza z pro-



Ostatnia wieczerza
(fragment — Judasz?)

dującym pod względem artystycznym, Krakowem, przemawiają za tym przypuszczeniem.



Chusta św. Weroniki



Sw. Katarzyna
(fragment)
ściana wschodnia

W czasie rozważań nad sierpecką polichromią rodzi się jedno jeszcze pytanie, mianowicie: kto mógł być jej autorem. Nie był nim prawdopodobnie twórca malowideł w Golubiu. Nie był także malarz pracujący w Czerwińsku, o czym mówi analiza formalna obu zachowanych relikwów. Fragmenty sierpeckie obce są zupełnie i sąsiednim malowidłom toruńskim.

Wśród malarzy, o których wspominają nam archiwalne przekazy płockie z r. 1533, widnieją nazwiska: Mathias Pictor et civis Plocensis oraz Andrzej Czelaska ex Opolye de Ducata Silesie; ostatni być może po przejściu Śląska pod wpływem czeskie w roku 1526, wywędrował z rodzinnego Opola i zapewne osiadł w Płocku uprawiając rzemiosło w jego okolicy wcześniej jeszcze niż mówią o tym zapiski¹²). Nie wykluczamy więc możliwości, że bezpośrednio ze środowiska płockiego wywodzić się mógł autor malowideł sierpeckich. Płock wszak nie był dla Sierpca wyłącznie stolicą biskupią, ale także aż po rok 1526 stolicą województwa, w skład którego wraz z ziemią zawkrzańską wchodziła ziemia płocka z powiatem sierpeckim. Mazowsze Płockie inkorporowane do korony w r. 1495 otwierało szeroko swoje granice zarówno importom dzieł sztuki, jak i emigracji artystów.

Wstępnie poruszając sprawę odkrytej polichromii późnogotyckiej w Sierpcu, wyrazić należy nadzieję, że dalsze prace konserwatorskie ułatwią przeprowadzenie wyczerpującego studium o zabytku i że studium to w pełni oświetli wartość zachowanych malowideł, ich autorstwo oraz znaczenie zarówno dla Sierpca i Mazowsza Płockiego, jak i całej Polski.

PRZYPISY

1) Prace poszukiwawcze prowadzone były przez art.-mal. konserwatora Juliusza Bursze na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków inż. Romana Ostapowicza. Autor niniejszego artykułu zapoznał się z polichromią, biorąc udział jako rzeczoznawca w komisji konserwatorskiej. Za udostępnienie zdjęć fotograficznych oraz rysunek orientujący czytelnika w lokalizacji fragmentów malowideł autor składa podziękowanie ich wykonawcy, P. Juliuszowi Burszemu.

2) Por. Słownik Geograficzny Królestwo Polskie, tom X. Warszawa 1889 s. 594—5, artykuł w opracowaniu Bronisława Chlebowskiego; por. nieopublikowany art. Franciszka Bunikiewicza: Rozwój Sierpca, Miesięcznik ilustrowany — Mazowsze Płockie i Kujawy, Płock 1927, Nr 7—8, s. 65—66.

3) Za technologiczną charakterystykę malowideł autor dziękuje p. J. Burszemu.

4) Źródło dziejowe tom XVI. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym opisane przez Adolfa Pawińskiego, Mazowsze L. V. Warszawa 1892, s. 38, 45, 123.

5) Ryszard Zieliński: Chronologia senatorów płockich, Notatki Płockie Nr 8—1958, s. 36—44.

6) Słownik Geograficzny o. c. s. 595.

7) W. Krzyżanowski: Katedra płocka i jej biskupi. Płock 1877, s. 117. A. J. Nowowiejski: Płock, Monografia Historyczna, Płock 1917, s. 32, 57 i inne.

8) Słownik geograficzny o. c. s. 595.

9) Antoni Walawender: Kronika klęsk elementarnych w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1450—1586, Lwów 1935, L. II. s. 306, poz. 1552. Wiadomość podana wg. Matricularum Regni Poloniae Summaria, contexit Theodorus Wierzbowski, Varsoviae 1910, IV—1, s. 347.

10) W. Krzyżanowski o. c. s. 116—117; A. J. Nowowiejski o. c. s. 57, 67.

11) Juliusz Starzyński. Tryptyk późnogotycki w Cegłowie, Przeg. Historii Sztuki, Kraków 1929, II s. 70—80.

12) S. Szymański. Notatki o malarzach płockich XVI stulecia. Notatki Płockie Nr 5 — 1957, s. 22—23.