

Siedemnastowieczne listwowe dekoracje sklepienne w Polsce i ich europejski kontekst*

Piotr KRASNY

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0001-8726-1200>

Michał KURZEJ

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-1786-8650>

ABSTRAKT W starszej literaturze panowało przekonanie, że sztukateryjna dekoracja sklepien z początku XVII w., stosowana głównie na Lubelszczyźnie, jest przejawem rodzimych tendencji artystycznych. Z czasem dostrzeżono występowanie takiego rozwiązania poza granicami państwa polsko-litewskiego, nie zwrócono jednak uwagi na jego genezę, której można doszukiwać się w budowlach wznoszonych przez Rafaela i jego współpracowników. Wydaje się, że moda na takie dekoracje wynikała z ich skojarzenia ze sztuką antyczną, dzięki któremu szybko stały się one popularne w państwach południowoniemieckich i Królestwie Czeskim. Przy obecnym stanie badań nie da się wskazać, skąd konkretnie pochodzi taka formuła dekoracji architektonicznej i jak dotarła na ziemię Rzeczypospolitej. Można jednak powiedzieć, że nie był to rodzimy wynalazek, lecz rozwiązanie, którego zastosowanie świadczyło o świadomości tendencji występujących w architekturze europejskiej.

SŁOWA-KLUCZE sztukaterie, listwowe dekoracje sklepienne, architektura nowożytna, renesans, architektura XVII w.

ABSTRACT *Seventeenth-Century Panel Vault Decorations in Poland and their European Context.* The view prevalent in older literature on the subject was that the early 17th-century stucco decoration of vaults, used mainly in the Lublin region, was a manifestation of native artistic tendencies. With time, the occurrence of a similar solution outside the borders of the Polish-Lithuanian state was noticed, but no attention was paid to its origins, which may be sought in the buildings erected by Raphael and his collaborators. It seems that the fashion for such decorations resulted from their being associated with ancient art, owing to which they quickly became popular in the South German states and the Kingdom of Bohemia. The current state of research does not allow us to specify the route by which this formula of architectural decoration reached the lands of the Commonwealth of Poland and Lithuania, but it can be assumed that it was not a local invention, but an architectural element whose use demonstrated an awareness of trends in European architecture.

KEYWORDS stuccos, panel vault decorations, early modern architecture, Renaissance, 17th-century architecture

WAŻNYM zjawiskiem w architekturze ziem polskich około roku 1600 jest zdobienie sklepień za pomocą dekoracji sztukatorskich, komponowanych z listew, wzbogaconych antykizującymi ornamentami, przede wszystkim astragalem i kimationem. Listwy te tworzą wymyślne sieciowe układy, dopełniane czasem odciskami ze sztanc plaketami głów aniołków, zwierząt lub hierogramów. O ile dzieła tego typu zostały dość dobrze skatalogowane, o tyle geneza sztukaterii sklepiennych nie została wnikliwie opisana i wciąż może być przedmiotem kontrowersji. Wydaje się więc, że problem ten zasługuje na nowe ujęcie, nawet jeśli studium przybliży tylko jego rozwiązanie i ewentualnie pobudzi do dalszej dyskusji. Celem artykułu nie jest stworzenie inwentarza wspomnianych sztukaterii w Polsce. Przywołane zostały tu tylko wybrane przykłady, istotne dla zdefiniowania tej odmiany dekoracji architektonicznej. Podjęte starania służyć mają jedynie wskazaniu głównych dróg, którymi moda na takie dzieła mogła dotrzeć do Polski, nie zaś próbie omówienia występowania antykizujących listwowych dekoracji sztukatorskich w całej Europie.

STAN BADAŃ

Odzyskanie przez Polskę niepodległości po I wojnie światowej skłoniło badaczy kultury do refleksji nad artystyczną tożsamością odrodzonego państwa, której chętnie poszukiwano w dorobku sztuki XVI i początku XVII w., czyli epoki uważanej za okres największej świetności przedrozbiorowej Rzeczypospolitej¹. Reprezentatywnym przykładem tej tendencji są publikacje Władysława Tatarkiewicza, który zwrócił uwagę na specyfikę grupy kościołów z pierwszej połowy XVII stulecia, wzniesionych głównie w regionie środkowego dorzecza Wisły i górnego dorzecza Warty. Doszedł on do wniosku, że omawiane budowle są egzemplifikacją specyficznym polskiej odmiany architektury renesansowej, która powstała w regionie Lublina, ponieważ można tam zaobserwować największe zagęszczenie kościołów tego typu. Ich charakterystyczną cechą miały być przede wszystkim dekoracje sklepienne, złożone

z listew zdobionych antykizującym kimationem i astragalem, z których układano na sklepieniach sieciowe kompozycje, oraz rozmieszczonych pomiędzy nimi plaket, odciskanych ze sztanc. Wprawdzie w ukształtowaniu omawianego typu Tatarkiewicz dostrzegł wpływ budowniczych zagranicznych i przeniesionych przez nich wzorów włoskich, ostatecznie jednak doszedł do wniosku, że taka dekoracja „powstała w Polsce i jest własnością Polski”². W następnych dekadach ta konkluzja przyjęła się w polskiej literaturze naukowej, zyskując popularność dzięki wzmożonemu patriotyzmowi, ale też w związku ze słabą znajomością zagranicznego materiału porównawczego, zwłaszcza z obszaru Europy Środkowej. Zatem to właśnie Tatarkiewicz dał początek mitowi o rzekomym istnieniu tzw. renesansu lubelskiego jako swojskiej odmiany architektury nowożytnej o rodzimej genezie, różniącej się w sposób istotny od nurtów „kosmopolitycznych” – renesansu włoskiego, popularnego szczególnie w stołecznym Krakowie, i niderlandzkiego, panującego głównie w Gdańsku i innych miastach pruskich³.

Po kilku dekadach wnioski Tatarkiewicza poparł Jerzy Kowalczyk, stwierdzając, że w Lublinie powstała architektura renesansowa o odmiennym, rodzimym charakterze, która wykształciła się dzięki syntezy miejscowych tradycji gotyckich z importowanymi formami renesansowymi. Lubelscy budowniczowie, zdaniem Kowalczyka, byli bardziej wrażliwi na przeciętne gusta nie zawsze wykształconego odbiorcy niż na czołowe osiągnięcia wybitnych architektów im współczesnych, stąd lubelski „barokowy” kościół jezuitów pozostał samotną wyspą „w istnej powodzi późniejszych budowli renesansowych, których twórcy mocno trwali przy dawno przestarzałej myśli konstrukcyjno-plastycznej, wkładając całą pomysłowość w manierystyczne komplikowanie wzorów dekoracji sklepiennych”⁴.

Badania Kowalczyka pozwoliły jednak osadzić architekturę polskiej prowincji także w kontekście międzynarodowym. Szczególne znaczenie miało wnikliwe studium architektury kolegiaty zamojskiej, w którym

* Artykuł powstał w ramach projektu Stucco Decoration Across Europe, ID 2022-1-CZ01-KA-220-HED-000085652, który jest współfinansowany przez Unię Europejską.

1. Kinga Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki* (Kraków: Dodo Editor, 2010), s. 14.

2. Władysław Tatarkiewicz, „O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku”, *Sztuki Piękne* 2 (1925–1926), s. 241–253; zob. też: id., „Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku”, *Prace Komisji Historii Sztuki* 7 (1937–1938), s. 23–58.

3. Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie*, s. 30.

4. Jerzy Kowalczyk, „Kościół pobernardyński w Lublinie i jego stanowisko w renesansowej architekturze Lubelszczyzny”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 2, z. 2 (1957), s. 141.

trafnie pokazał on tę budowlę na szerokim tle kultury humanistycznej⁵. Na zagraniczne powiązania wskazały też pośrednio badania źródłowe Karola Majewskiego i Józefa Wzorka, którzy ustalili, że wśród najaktywniejszych muratorów lubelskich praktycznie wszyscy nosili obco brzmiące nazwiska – przeważnie włoskie lub niemieckie⁶. Pomimo tych wskazówek jeszcze Adam Miłobędzki w najistotniejszej syntezie architektury polskiej XVII w. powtórzył pogląd, że specyficzna sztukatorska dekoracja sieciowa sklepień jest „najbardziej charakterystyczną formą polskiej architektury”⁷.

Istotne miejsce we wspomnianych pracach zajął namysł nad genezą tak zdefiniowanego nurtu. Tatarkiewicz wskazał na przełomową rolę kolegiaty zamojskiej⁸, gdzie po raz pierwszy wprowadzono dekorację sklepienną z listew w układach gwiazdzisto-sieciowych, zdobionych astragalem i kimationem, oraz plakiet w kształcie rozet i główek. Ten wniosek zakwestionował Kowalczyk, który za pierwsze dzieło uznał kościół Bernardynów w Lublinie, przebudowany w latach 1602–1607. Zauważył bowiem, że listwy zdobione antykizującym astragalem i kimationem ułożono tam w tradycyjną kompozycję przypominającą wcześniej stosowane rysunki sklepień gwiazdzistych i sieciowych. Przyczyną popularności tego wzorca miała więc być umiejętna synteza nowych i tradycyjnych rozwiązań artystycznych. Kowalczyk ugruntował tezę o przełomowym znaczeniu dekoracji kościoła Bernardynów, przesuując datowanie dekoracji sklepiennych w korpusie kolegiaty zamojskiej na 2. dekadę XVII w. i wiążąc ich autorstwo z czynnym wtedy muratorem Janem Wolffem. Za tezę Kowalczyka miało przemawiać odmienne opracowanie sklepień w prezbiterium kolegiaty, które badacz ten uznał za wcześniejsze⁹.

Choć pogląd Kowalczyka nie był w pełni oparty na źródłach ani też nie uwzględniał znajomości praktyki budowlanej, powtarzano go w kolejnych dekadach. Przyjął go też Adam Miłobędzki, według którego swoisty lubelski nurt stylowy wykształcił się dzięki doświadczeniom zdobytym przez miejscowych muratorów przy budowie kościoła Jezuitów oraz inwencji Jakuba Balina, uznawanego za twórcę świątyni Bernardynów, być może przy udziale Rudolfa Negroniego. Tę ostatnią budowlę Miłobędzki uznał za przełomową dla architektury lubelskiej, przyjmując, że to tam po raz pierwszy zastosowano tak zwaną lubelską dekorację sklepienną. Natomiast mianem dzieła najwybitniejszego badacz określił farę w Kazimierzu, przebudowaną również przez Balina¹⁰. Problem udziału Negroniego i Balina w rozwoju architektury lubelskiej podjął też Adam Soćko. Pierwszemu z wymienionych muratorów przypisał niedawno zrekonstruowane sklepienie prezbiterium kościoła Dominikanów, uznając je za ważne ogniwo w rozwoju tamtejszej architektury. Na tym przypuszczeniu oparł tezę, jakoby Negroni był tradycjonalistą i nie wprowadzał do swoich dzieł nowych elementów o genezie włoskiej. Sklepienie dominikańskie miało stać się wzorem dla dekoracji w kościele Bernardynów, ozdobionym przez Balina, spadkobiercą majątku i praktyk Negroniego, a w dekoracjach sklepień kilku przeseł naw bocznych nawiązywać też do kościołów Kanoników w Kraśniku i Brygidek w Lublinie¹¹.

Dopiero początek XXI w., wraz z rozwojem Internetu i fotografii cyfrowej, umożliwił odnalezienie bliższych analogii między polskimi i obcymi dekoracjami sklepiennymi. Wskazano w tym kontekście na rolę krajów alpejskich – zwłaszcza Gryzonii oraz okolic jezior Como i Lugano¹², a także na pojedyncze dzieła z Saksonii,

5. Jerzy Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968).

6. Karol Majewski, Józef Wzorek, „Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań”, *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969), s. 127–131.

7. Adam Miłobędzki, *Architektura Polska XVII wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980), s. 154.

8. Tatarkiewicz, „Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku”, s. 26–30.

9. Kowalczyk, „Kościół pobernardyński w Lublinie i jego stanowisko w renesansowej architekturze Lubelszczyzny”, s. 127–144; id., *Kolegiata w Zamościu*, s. 35.

10. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, s. 145, 154.

11. Adam Soćko, „Rudolf Negroni i Jakub Balin – o początkach nowożytnej architektury w Lublinie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 3 (2015), s. 451–492.

12. Michał Wardzyński, „Sklepienne dekoracje”, *Spotkania z Zabytkami* 25, nr 11 (2001), s. 6–8.

Meklemburgii, Śląska, Tyrolu i Węgier¹³. Przekonanie o odrębności lubelskiego renesansu było jednak wciąż powtarzane w literaturze. Świadczą o tym chociażby studia nad patronatem rodziny Firlejów, gdzie stosowanie „typu lubelskiego” w architekturze zostało powiązane z tendencją odwrotu od kultury europejskiej i obrony rodzimych obyczajów¹⁴. Podobne stereotypy powielają też przewodniki, prace popularnonaukowe i akcje w zakresie popularyzacji dziedzictwa artystycznego. Charakterystycznym przykładem jest bombastyczny Szlak Renesansu Lubelskiego, stanowiący dość karkołomną próbę wykorzystania przestarzałych poglądów naukowych do wykreowania lokalnej marki turystycznej¹⁵.

DEKORACJE LISTWOWE W POLSCE

Intensywne rozpowszechnienie się dekoracji sztukatorskich było z pewnością jednym z najważniejszych przejawów nowożytnego przełomu w dziejach architektury ziem polskich. Pierwszym dziełem sztukatorstwa o wyraźnej genezie antycznej była na tym obszarze dekoracja sklepienia sieni ratusza w Poznaniu, który wzniesiono w latach 1550–1555 pod kierunkiem pochodzącego z Lugano Giovanniego Battisty di Quadro¹⁶. W ozdobione sgraffitem kasetonowe podziały o kompozycji zaczerpniętej z traktatu Serlia wpisano motywy ornamentalne, herby i polichromiczne reliefy figuralne ukazujące Herkulesa, Samsona, Dawida z Goliatem i Marka Kurcjusza¹⁷. Dzieło to pozostało jednak odosobnione aż

do schyłku XVI w., kiedy nowy typ dekoracji sztukatorskiej nasyconej elementami figuralnymi zastosowano we wnętrzach zamku wawelskiego, odwołując się do wzorców dominujących wówczas w środowisku rzymskim¹⁸.

Niedługo po połowie XVI stulecia w kościołach środkowej Polski pojawił się nowy typ prostszej dekoracji sklepiennej. Charakterystyczna dla niego jest gęsta sieć złożona z płaskich pasów, tworzących zaoblone oka spięte klamrami. Znane są one przede wszystkim z grupy kościołów wybudowanych na mazowieckiej prowincji¹⁹. Stosunkowo wcześniej przynajmniej jedną budowlę tego typu wzniesiono też w Dobromilu na Rusi²⁰. Autorstwo tych świątyń wiąże się z działalnością osiadłego w Płocku budowniczego Jana Baptysty Wenecjanina – a jego przydomek wydaje się istotną wskazówką co do genezy tego typu zdobień. Płaskie podziały listwowe wypełnione malowidłami stosowano bowiem na weneckiej prowincji – w dziełach upraszczających schemat zastosowany w kościele Santa Maria dei Miracoli, zbudowanym w latach 1481–1489²¹. Przykładem może być zachodnie przęsło kaplicy Mariackiej przy kościele San Salvatore w Brescii (lata 20. XVI w.)²². W Polsce dekoracje tego typu zostały z czasem wyparte przez zdobienia o podobnej formule, ale odmiennej stylizacji, która zależna jest od ornamentów okuciowych rozpowszechnionych przez wzorniki niderlandzkie²³.

Największe znaczenie dla spopularyzowania stiukowych dekoracji sklepiennych na polskiej prowincji miał

13. Michał Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich* (Kraków: Dodo Editor, 2005), s. 83; id., *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce* (Kraków: Dodo Editor, 2012), s. 190–191.

14. Irena Rolska, *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi XVI–XVII wieku* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009), s. 268–270.

15. Zob. Szlak Renesansu Lubelskiego, dostęp 9 kwietnia 2024, <http://renesanslubelski.pl/szlak-renesansu/>; Piotr Kondraciuk, *Śladami renesansu lubelskiego* (Zamość: Muzeum Zamojskie, 2011).

16. Teresa Jakimowicz, „Ład kosmosu, ład państwa, ład miasta. Dekoracja sklepienia Sali Renesansowej ratusza”, *Kronika Miasta Poznania* 72, nr 2 (2004), s. 81–98.

17. Jerzy Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973), s. 126–127.

18. Kazimierz Kuczman, „Przełom wawelski”, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1993* (Warszawa: Arx Regia, 1994), s. 174.

19. Robert Kunkel, „Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel płocki”, *Biuletyn Historii Sztuki* 45, nr 1 (1983), s. 25–48.

20. Piotr Krasny, „Renesansowy kościół w Dobromilu i jego związki z architekturą mazowiecką”, *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 3–4 (1995), s. 271–282.

21. Zob. Richard Goy, *Building Renaissance Venice. Patrons, Architects and Buildings* (New Haven–London: Yale University Press, 2006), s. 24–25.

22. Zob. Fiorella Frisoni, „Gli affreschi di Paolo da Caylina e di Romanino”, w: *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia*, red. Renata Stradiotti (Milano: Skira, 2001), s. 211–212.

23. Miłobędzki, *Architektura polska XVII w.*, s. 154–155.

wystrój korpusu kolegiaty w Zamościu (ok. 1587–1600; il. 1). Jest to najpewniej pierwsza znacząca budowla w Polsce, której sklepienia ozdobiono siecią listew, antykizowaną za pomocą klasycznych ornamentów – kimationu i astragalu – i wydzielającą pola wypełnione jedynie plakietami w kształcie anielskich główek²⁴. Przypuszczenie, że ta stosunkowo prosta dekoracja została dodana kilkanaście lat po zakończeniu prac budowlanych, nie ma oparcia w znanych źródłach²⁵, a przypisanie ich autorstwa Wolffowi trzeba zdecydowanie odrzucić²⁶. Takie działanie byłoby skrajnie niepraktyczne, gdyż wymagałoby np. ponownego stawiania rusztowań, a koszt tych prac musiałby być znacznie wyższy niż wykonanie samej sztukaterii.

Architektura kolegiaty była zbyt efektowna, by naśladować ją w całości, ale poszczególne jej elementy silnie oddziaływały na budownictwo regionu. Zapewne pod wpływem tego wzorca różnymi odmianami dekoracji listwowej ozdobiono sklepienia kościoła Bernardynów w Lublinie (1601–1607; il. 2), fary w Kazimierzu Dolnym (1610–1613; il. 3) i kolegiaty w Żółkwi (1606–1618; il. 4), chociaż tylko pierwsza z tych budowli przypomina kościół w Zamościu pod względem ukształtowania bryły²⁷. Dekoracje tego typu szybko zaczęto więc stosować w gmachach niemal wyłącznie sakralnych, reprezentujących różne typy architektoniczne, a także w znacznie mniej licznych (przynajmniej w obecnym stanie zachowania) gmachach świeckich. Największa popularność tych rozwiązań w województwach lubelskim, bełskim i ruskim przypadła na 2. ćwierć XVII w. i była związana z twórczością budowniczego Jana Wolffa. Wprowadzone przez niego rozwiązania stały się najlepiej rozpoznawalnym komponentem ówczesnej architektury okolic Zamościa i Lublina. Jego dekoracje wyróżniają się harmonijną kompozycją listwowych sieci i różnorodnością towarzyszących im plakiet (il. 5),



1 Sklepienie nawy głównej kolegiaty w Zamościu, ok. 1600. Fot. Michał Kurzej

które Wolff stosował również na belkowaniach i w obramieniach okiennych²⁸.

Mniejsze zainteresowanie badaczy budziły dekoracje sklepienne południowej Wielkopolski. Największe dzieła tego typu w regionie zachowały się w dużych średniowiecznych kościołach Kalisza. Tamtejsza fara i kościół Franciszkanów zostały odbudowane po pożarze miasta przez pochodzącego z Lugano muratora Albina Fontanę w latach 1612 i 1613²⁹. Zarówno nowe sklepienia kolebkowe, założone w pseudohałowych

24. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, s. 187.

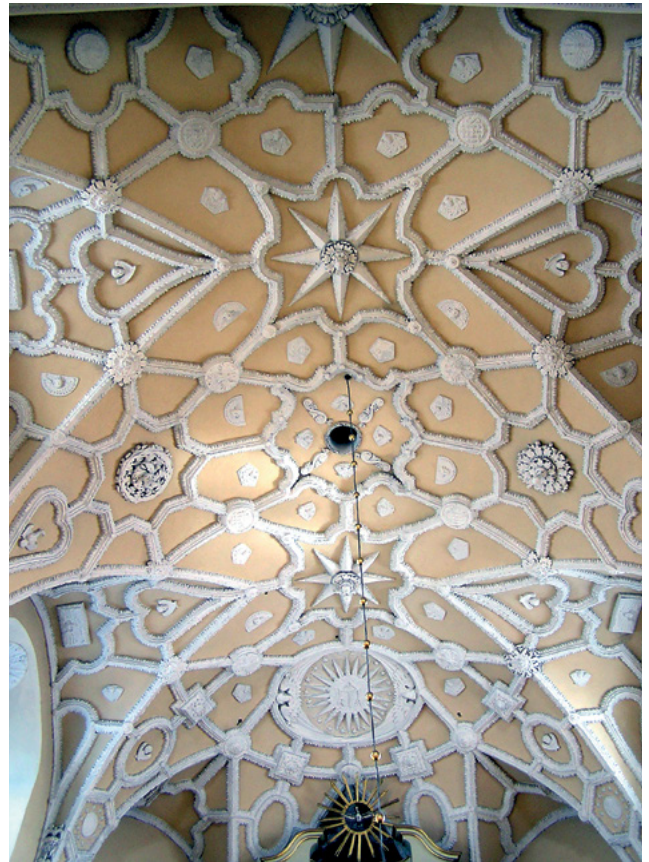
25. Jedynym wskazanym przez Kowalczyka uzasadnieniem źródłowym dla tak późnego datowania sklepień kolegiaty były bliżej nieokreślone przekazy źródłowe posiadane rzekomo przez inż. Adama Klimka. Monografista kolegiaty nie zdołał się jednak z nimi zapoznać; zob. Kowalczyk, „Kościół pobernardyński w Lublinie i jego stanowisko w renesansowej architekturze Lubelszczyzny”, s. 140, przyp. 41.

26. Kurzej, *Jan Wolff*, s. 69.

27. Michał Kurzej, „The Collegiate Church in Zamość in the Context of European Architecture”, w: *Leben zwischen und mit den Kulturen. Studien zu Recht, Bildung und Herrschaft in Mitteleuropa*, red. Renata Skowrońska, Helmut Flachenecker (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015), s. 183, 184.

28. Kurzej, *Jan Wolff*.

29. Aleksander Stankiewicz, „Wpływ fabryki kościoła jezuitów w Kaliszu na polską architekturę”, w: *Sztuka nowożytna i nowoczesna*, red. Piotr Gryglewski, Alina Barczyk (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), s. 123.



6 Sklepienie nawy południowej kościoła św. Mikołaja w Kaliszu, ok. 1612. Fot. Kinga Blaschke

- ← 2 Sklepienie nawy głównej kościoła Bernardynów w Lublinie, ok. 1607. Fot. Michał Kurzej
- ← 3 Sklepienie nawy fary w Kazimierzu Dolnym, ok. 1613. Fot. Michał Kurzej
- ← 4 Sklepienie nawy kolegiaty w Żółkwi, ok. 1618. Fot. Michał Kurzej
- ← 5 Jan Wolff, sklepienie prezbiterium kościoła w Czemiernikach, 1614. Fot. Michał Kurzej

korpusach (il. 6), jak i stare – gwiazdziste lub krzyżowe, zachowane w prezbiteriach, zostały ozdobione dekoracją z listew i plakiet przez anonimowych dekoratorów, którzy pozostawili sygnatury w postaci inicjałów PM, HG oraz TAR³⁰.

Antykizowane dekoracje listwowo-sieciowe, dopełniane często plakietami, rozpowszechniły się szybko na wielu obszarach Rzeczypospolitej. W 2. ćwierci XVII stulecia stosowano je w Wielkim Księstwie Litewskim, gdzie do charakterystycznych przykładów należą kościoły w Czarnawczycach (fundowany przed 1616), Bernardynek w Wilnie (ukończony 1625; il. 7) i w Kodniu (ok. 1620–1635; il. 8). Budowniczym tego



ostatniego był Paweł Franciszek Murzyn (możliwe, że spolonizowany krewny lubelskiego muratora Rudolfa Negroniego), ale za prace dekoratorskie i wykończeniowe odpowiadał być może Jan Canger, zatrudniony tam w latach 1631–1635³¹. Istotny udział w rozpowszechnieniu listwowych sztukaterii na prowincji mieli muratorzy z miasteczka Piuro w baliwacie Chiavenny, będącym wówczas posiadłością Państwa Trzech Związków. Zięć Jakuba Balina, Piotr Palacini, zbudował w latach 1618–1628 kościół i klasztor Bernardynów w Leżajsku, Giovanni Malinverni w latach 1635–1640 kierował budową kolegiaty w Ołyce. Ze względu na podobieństwa kompozycji sztukaterii Stanisław Kłosowski związał

30. Dokładne datowanie tych dekoracji i charakter współpracy ich autorów z muratorem Fontaną nie jest znany. Najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że dekoracje wykonano bezpośrednio po ukończeniu odbudowy sklepień.

31. Tadeusz Bernatowicz, „Rola Lublina w architekturze sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVII wieku”, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVII w.*, red. Jerzy Lileyko (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002), s. 15–36; Maria Kałamajska-Saeed, „Refleksje kodeńskie”, w: *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki (Kraków: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1998), s. 147–149.



7 Sklepienie nawy kościoła Bernardynek w Wilnie, ok. 1625.
Fot. Grzegorz Zajączkowski

→ 8 Jan Canger (?), sklepienie nawy kościoła św. Anny
w Kodniu, ok. 1635. Fot. Michał Kurzej

→ 9 Tomasz Poncino, sklepienie kaplicy Węzyka przy
katedrze w Łowiczu, lata 50. XVII w. Fot. Michał Kurzej

z tym ostatnim również projekty kościołów w Siemiatyczach i Druż³².

W krajobrazie architektonicznym Polski centralnej zwraca uwagę twórczość Tommasa Poncina, muratora pochodzącego prawdopodobnie również z nad jeziora Lugano, który najważniejsze budowle wznosił pomiędzy Kaliszem a Lublinem, stosując listwowo-plakietowe dekoracje sztukatorskie. Zapewne w latach 40. XVII w. wznosił i ozdobił kościół parafialny w Rakowie i pałac biskupów krakowskich w Kielcach, a w latach 50. XVII w. pracował przy przebudowie kolegiaty w Łowiczu³³ (il. 9). Ważnym przykładem zastosowania takiej dekoracji w południowej Wielkopolsce jest również kościół w Gidlach, którego sztukateria powstała ok. 1646–1649 r., w ramach prac budowlanych prowadzonych przez muratora Jana Buszta³⁴.

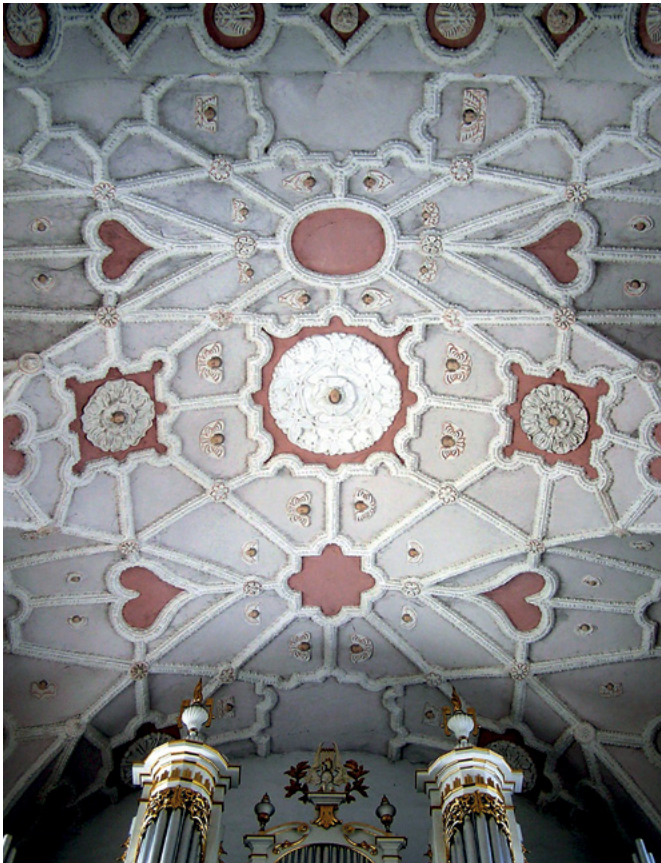
WŁOSKA GENEZA LISTWOWYCH SZTUKATERII SKLEPIENNYCH

Kwestia genezy listwowo-sięciowych dekoracji sklepiennych oraz próba prześledzenia dróg, którymi trafiły one do Polski, były podejmowane jedynie na marginesie opracowań poświęconych wskazanym wyżej grupom budowli. Wydaje się więc, że warto wrócić do tych zagadnień i dodać do nich kilka spostrzeżeń sytuujących precyzyjniej to zjawisko w kontekście nowożytnej architektury europejskiej. Można bowiem postawić tezę, że źródeł antykizowanych listwowych dekoracji sklepiennych, które zyskały tak dużą popularność w środkowej Polsce, należy upatrywać w dorobku najważniejszych nurtów architektury włoskiego Cinquecenta, kształtujących się przede wszystkim w Rzymie i w Lombardii, a więc w środowiskach oddziałujących

32. Stanisław Kłosowski, *Włoscy architekci i muratorzy z Piuro i ich działalność na ziemiach Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku* (Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, 2021), s. 97–265.

33. Zob. Mariusz Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600* (Manno: Ticino Management Sa Edizioni Arte e Storia, 2002), s. 201–212; id., *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659). Architekt Pałacu Kieleckiego* (Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, 2002).

34. Paweł Dettloff, „Kościół dominikanów w Gidlach w świetle najnowszych badań. Chronologia budowy i problem autorstwa”, *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 1 (2015), s. 50.



szczególnie silnie na architekturę środkowoeuropejską końca XVI w. i początku XVII w. W ogólnym zarysie znane są też okoliczności i uwarunkowania przeniesienia mody na taki typ sztukaterii na północ od Alp, co pozwala podjąć rozważania o jej recepcji w Polsce.

Dzielenie powierzchni sklepień listwami o klasycznej ornamentyce ma niewątpliwie genezę antyczną³⁵. Najlepiej znanym starożytnym przykładem jej zastosowania jest Domus Aurea – pałac cesarza Nerona, wzniesiony na południowym zboczu Monte Oppio,

jednego z wierzchołków rzymskiego Eskwilinu, po pożarze miasta w roku 64, przez architektów Sewerusa i Celera³⁶, opisywany z wielkim podziwem przez Tacyta, Swetoniusza, Marcjalisa, Pliniusza Młodszeo i innych pisarzy antycznych³⁷. Ruiny tego pałacu, odkryte prawdopodobnie w latach 70. XV w. i nazywane przez lud rzymski Grotami, szybko stały się jedną z głównych atrakcji turystycznych miasta. Były one dokładnie oglądane przez artystów, w tym przez licznych wybitnych freskantów, sprowadzonych wcześniej do Rzymu

35. Z najnowszych publikacji na temat stiuków rzymskich zob. Petra Hečková, „Štuky v římské antice”, w: Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování* (Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2020), s. 23–45. O recepcji stiuków antycznych w XVI w. zob. Ivo Purš, „Antické památky v interpretaci renesančních umělců a humanistů”, w: Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Sylva Dobalová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu* (Praha: Artefactum. Nakladatelství Ústavu Dějin Umění, 2014), s. 167–176.

36. Alessandro D'Alessio, „Domus Aurea. Storia architettura e vista del monumento”, w: *Raffaello e la Domus Aurea. Invenzione delle grottesche*, red. Vincenzo Farinella, Alfonsina Russo (Roma: Electa, 2020), s. 23–25; Giulia Salvo, „Un progetto ambizioso. La decorazione pittorica della Domus Aurea”, w: *ibid.*, s. 88–97; Marco Brunetti, *Nero's Domus Aurea. Reconstruction and reception of the Volta Dorata* (Cinisello Balsamo–Milano: Silvana Editoriale, 2022), s. 159–220.

37. D'Alessio, „Domus Aurea. Storia architettura e vista del monumento”, s. 25.

przez papieża Sykstusa IV w celu ozdobienia malowidłami Kaplicy Sykstyńskiej. W ostatniej dekadzie XV w. i w początkach następnego stulecia swoje podpisy zostawili w Grotach m.in. Ghirlandaio, Pinturicchio, Giovanni da Udine, Filippino Lippi, Amico Aspertini, Morto da Feltre, Perino del Vaga, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio, Maarten van Heemskerck i Giovanni Stradano, a prawdopodobnie także Francesco di Giorgio Martini. Ich szczególną uwagę przyciągnęła przekrywająca jedną z sal Volta Dorata, zdobiona figuralnymi i ornamentalnymi malowidłami, obramionymi pokrytymi złoceniami stiukowymi listwami z kimationem i astragalem. Malarze czynni około 1500 r. – zgodnie ze swoją profesją – zaczęli naśladować przede wszystkim fantazyjne ornamenty namalowane na tym sklepieniu, które wkrótce nazwano groteskami³⁸.

Liczne XVI-wieczne rysunki świadczą o tym, że uwagę artystów przyciągnęły też listwowe podziały Volta Dorata, a nawet takie szczegóły jak profile listew. Ponieważ wnętrze było zasypane do znacznej wysokości, artyści mogli te szczegóły oglądać z bliska i – jak zauważył Marco Brunetti – dzieła z tego czasu sugerują, że studiowali to sklepienie w tak drobnych szczegółach, iż odniesienia do antycznego pierwowzoru były niemal automatyczne i spontaniczne. Działo się tak również w tych licznych przypadkach, kiedy elementy zaczerpnięte z Volta Dorata kompilowano z motywami o innej genezie³⁹.

Jednym z pierwszych przykładów naśladowania schematu Volta Dorata wraz z jej dekoracją figuralną i ornamentalną jest sklepienie biblioteki przy katedrze

w Sienie, ozdobione pomiędzy 1502 r. a 1507 r. na zlecenie abpa Francesca Todeschiniego Piccolominiego przez warsztat Pinturicchia, którego członkiem był wtedy Rafael Santi. Dekoracja ta została skomponowana z gładkich listew, które wzbogacono o malowane ornamenty i niewielkie stiukowe rozety. Pomiędzy listwami rozmieszczono malowidła figuralne, z których część bezpośrednio nawiązuje do tego samego rzymskiego pierwowzoru⁴⁰.

W początku XVI w. zainteresowanie budziła też technika wykonywania antycznych sztukaterii. Według relacji Giorgia Vasariego już Donato Bramante zaczął zdobić sklepienia arkady i apsydy w nowej bazylice św. Piotra, „odbijając w glinianych formach rzeźbione wieńce, wole oczy i inne części”⁴¹, z zaprawy wykonywanej z wapna i z ziemi wulkanicznej. Masa ta nie pozwalała jednak na uzyskanie gładkości i subtelności form charakterystycznych dla dekoracji w Domo Aurea⁴².

Pragnienie osiągnięcia takiego efektu opanowało – jak zaświadczył Vasari – „serce i umysł”⁴³ Giovanniego da Udine, który wraz ze swoim mistrzem Rafaelem zachwyił się wystrojem antycznego pałacu i wykonał kilka rysunków ukazujących Volta Dorata. Podjął on wiele prób, w wyniku których z wapna, gipsu i sproszkowanego marmuru odtworzył „prawdziwy stiuk antyczny ze wszystkimi właściwościami, jakich sobie życzył. Ucieszony tym pokazał Rafaelowi, co mu się udało”⁴⁴. Rafael, zachwycony możliwościami dawanymi przez ten materiał, zaczął wykorzystywać go intensywnie w swojej działalności dekoratorsko-architektonicznej⁴⁵.

38. Nicole Dacos, „Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea”, *Bollettino d'Arte* 51, nr 1–2 (1966), s. 43–49; D'Alessio, „Domus Aurea. Storia architettura e vista del monumento”, s. 25; Vincenzo Farinella, „«Anche Raffaello Dormi»? La scoperta delle Grottesche, la consacrazione rafaellesca (e qualche sua conseguenza)”, w: *Raffaello e la Domus Aurea*, s. 108–112; Brunetti, *Nero's Domus Aurea*, s. 41–43, 166–169.

39. Brunetti, *Nero's Domus Aurea*, s. 101, il. 36, s. 195.

40. Ibid., s. 180. Zob. też: Luke Syson, *Renaissance Siena. Art for a City* (New Haven–London: Yale University Press, 2007), s. 250–257. Autor wyraża przypuszczenie, że dekoracja sklepienia jest najwcześniejszym elementem wystroju biblioteki i została ukończona przed kwietniem 1503 r.

41. Giorgio Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 6, tłum. i oprac. Karol Estreicher (Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), s. 343.

42. Ibid.

43. Ibid.

44. Ibid.

45. Ibid., s. 343–344. Zob. też: Gian Camillo Custozza, *Giovanni da Udine. La tecnica della decorazione a stucco „alla romana” a Friuli del XVI secolo* (Pasian di Frato: Campanotto, 1996), s. 19, 40; Robert Williams, *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), s. 109; Farinella, „«Anche Raffaello Dormi»?”, s. 116; Brunetti, *Nero's Domus Aurea*, s. 44, 164.

10 Rafael Santi, kopuła kaplicy Chigich przy kościele Santa Maria della Pace w Rzymie, po 1507. Fot. Kinga Blaschke



Pierwsze próby zastosowania stiukowych listew z kimationem i astragalem do dekoracji podniebiów arkad i sklepień zostały podjęte przez warsztat Rafaela i jego współpracowników wkrótce po wizytach w Domo Aurea. W Capella Chigi przy Santa Maria della Pace w Rzymie wzniesionej po 1507 r. z fundacji Agostina Chigiego rafaelowski warsztat ozdobił wnętrze kopuły mozaikami w typie *quadri riportati*, ujętymi w ramy z szerokich stiukowych listew zdobionych kimationem i astragalem (il. 10). Listwy te, tworzące wyszukaną kratownicę, zostały wyzłocone, dzięki czemu odbijają silnie światło i są znacznie lepiej widoczne z dołu niż mozaiki utrzymane w dość ciemnej tonacji. Można więc stwierdzić, że to elementy sztukatorskie są zasadniczym komponentem dekoracji sklepienia, a jej partie malarskie zdają się tylko je dopełniać⁴⁶. Nawiązując do antycznej lokalizacji listwowych dekoracji sklepiennych, Rafael stosował je jednak przede wszystkim we wnętrzach

pałacowych. W 1516 r. wraz z Giovannim de Udine i Perinem del Vaga zaczął wprowadzać je do Palazzo Apostolico na Watykanie, wykorzystując ją szczególnie obficie w Loggia di Leone X i w Sala dei Pontefici⁴⁷. W tym samym czasie Rafaelowski warsztat rozpoczął budowę rzymskiej Villa Madama, w której loggię ogrodową ozdobił wyszukaną siecią sztukatorskich listew, wydzielających pola o różnorodnym kształcie geometrycznym. W polach tych wymalowano drobne sceny figuralne oraz wymodelowano ze stiuku groteski, które są wyraźnie zdominowane przez szerokie ozdobne listwy i zdają się tylko dodatkową dekoracją sklepienia. Głównym źródłem inspiracji dla tego dzieła był również Złoty Dom Nerona, ale nie Volta Dorata, a jedno z pomieszczeń w tylnym traktie zachodniego skrzydła znane jako Volta Gialla⁴⁸.

Realizacja wystroju Villa Madama została przeprowadzona w znacznym stopniu po śmierci Rafaela pod

46. John Shearman, „The Cappella Chigi in Santa Maria Popolo”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, nr 3–4 (1961), s. 129–160; Enzo Bentivoglio, „Capella Chigi, Rom”, w: *Raffael. Das architektonische Werk*, red. Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Bruno Tafuri (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987), s. 127–129, il. s. 136, 138.

47. Williams, *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*, s. 109–110; Farinella, „«Anche Raffaello Dormi?»”, s. 116, 120–121.

48. Christoph Luitpold Frommel, „Die Villa Madama. Rom”, w: *Raffael. Das architektonische Werk*, s. 311, 317, il. s. 316, 352; Yvonne Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanistes and Planning of Raphael's Villa Madama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), s. 33–42, 107; Farinella, „«Anche Raffaello Dormi?»”, s. 124–129; Brunetti, *Nero's Domus Aurea*, s. 193; Simone Baldissini, Howard Burns, Christiane Denker Nesselrath, „Villa Madama”, w: *Raffaello nato architetto*, red. Guido Beltramini, Howard Burns, Arnold Nesselrath (Roma: Officina Libreria, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2023), s. 191–195.



11 Giulio Romano, sklepienie Sala dei Venti w Palazzo del Te w Mantui, po 1524. Fot. Michał Kurzej

12 Pierino del Vaga, sklepienie Camera dello Zodiaco w Palazzo del Principe, ok. 1530. Fot. Kinga Blaschke

kierunkiem Baldassara Peruggiego, Giulia Romana i Giovanniego da Udine⁴⁹. Pierwszy z nich zbudował dla kardynała Agostina Trivulzia willę położoną u źródeł potoku Salone pomiędzy Rzymem i Tivoli, ukończoną ok. 1525 r. Jej dekorację sklepienną wykonał Giovanni Maria della Stella, pochodzący z Melide nad

jeziorem Lugano, tworząc jedno z pierwszych dzieł skomponowanych głównie z wykorzystaniem listwowych obramień pól, a jednocześnie wykazujących czytelną zależność od pierwowzorów antycznych⁵⁰.

Giulio Romano i Giovanni da Udine opuścili Rzym w pierwszych latach niefortunnego pontyfikatu

49. Frommel, „Die Villa Madama. Rom”, s. 317, 319; id., „Le opera romano di Giulio”, w: *Giulio Romano*, red. Sergio Polano (Milano: Electa, 2001), s. 97–105; Farinella, „«Anche Raffaello Dormi?»”, s. 124.

50. Andrea Bonavita, *Villa Trivulzio alle sorgenti di Salone* (Milano: Scalpendi, 2020), s. 161–171.

Klemensa VII, zabierając ze sobą część współpracowników z porafaelowskiego warsztatu, z których pomocą rozpowszechniali rozwiązania w zakresie wystroju wnętrz wypracowane przez swojego pryncypała⁵¹. Giulio Romano znalazł zatrudnienie na dworze mantuańskim i w 1524 r. rozpoczął budowę Palazzo del Te dla księcia Fryderyka II Gonzagi⁵². Sklepienia sal głównego skrzydła pałacu artysta ozdobił swego rodzaju wariacjami na temat dekoracji Rafaela w Villa Madama. Aby uniknąć monotonii, urozmaicił geometryczny układ sieci złożonej z klasycyzujących żeber, obramowujących namalowane na sklepieniach freski. Starał się także wzbogacić dekorację listew, wprowadzając na nie liście akantu, dębu i lauru⁵³ (il. 11).

Giovanni da Udine wyjechał z Rzymu spustoszonego przez wojska cesarza Karola V w 1527 r. i powrócił do rodzinnego Friuli. Umiejętność naśladowania antycznych stiukowych dekoracji sklepiennych wykorzystywał tam m.in. do aranżowania reprezentacyjnych sal zamków w Spilimbergo (ok. 1542) i w Colloredo di Monte Albano (ok. 1555–1560). W obu tych siedzibach wypracował skomplikowaną sieć wydatnych listew nakładanych na szwy sklepień kolebkowych i obejmujących prostokątne i okrągłe malowidła⁵⁴.

Perino del Vaga szukał zaś pracy w Ligurii, pozyskując prestiżowe zlecenie od wpływowego polityka

Republiki Genueńskiej, Andrei Dorii. W 1532 r. artysta ten wykonał w jego willi, zwanej Palazzo del Principe, efektowną stiukową dekorację sieciową sklepienia o polach wypełnionych malowidłami oraz figuralnymi i ornamentalnymi reliefami (il. 12). Podobnie jak Giulio Romano w Palazzo del Te, znacznie wzbogacił w niej antykizowaną dekoracją listew, dopełniając ją o różnorodne liście i rozety⁵⁵. Efektowny projekt wystroju sklepienia, podzielonego listwami z kimationem i astragalem (zachowany w Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie) wykonał także około 1535 r. wykształcony w rafaelowskim warsztacie Polidoro da Caravaggio⁵⁶. Perino del Vaga miał opinię szczególnie zdolnego ucznia Rafaela, który umiał najbardziej zbliżyć się do stylu mistrza. Dzięki temu powierzono mu prestiżowe zlecenie, jakim było ozdobienie sklepienia Sala Reggia w Pałacu Apostolskim na Watykanie. Dekoracja wykonana w latach 1543–1545 według projektu Giuliana da Sangalla składa się z szerokich, bogato zdobionych listew w układzie przypominającym strop kasetonowy⁵⁷. Taki sposób dekorowania apartamentów papieskich utrwalił się na długo, gdyż jeszcze Domenico Fontana zaprojektował ozdobienie siecią listew camera di David w Pałacu Laterańskim, wykonane w latach 1586–1589⁵⁸.

Osiągnięcia uczniów Rafaela w ożywieniu i rozwinięciu technologii antycznych listwowych dekoracji

51. Custoza, *Giovanni da Udine*, s. 19; Farinella, „«Anche Raffaello Dormi?»”, s. 130.

52. Amedeo Beluzzi, Kurt Forster, „Palazzo Te”, w: *Giulio Romano*, s. 317–332.

53. Konrad Oberhuber, „Il apparato decorativo”, w: *Giulio Romano*, s. 336–354; Paola Artoni, Giulia Marocchi, „I recuperati ambienti di Palazzo Te in Mantova. Tracce per una storia dei restauri”, w: *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici* (Saonara: Associazione Giovanni Secco Suardo, 2009), s. 141–187; Stefano L’Occaso, *Giulio Romano „universale”. Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi* (Mantova: Il Rio, 2019), s. 331–341.

54. Custoza, *Giovanni da Udine*, s. 19–90; Francesco Marcorin, „Sulla circolazione di modelli in Veneto del Cinquecento”, w: *Quelli ornamenti più ricchi e più begli de si potesse fare nella difficoltà di quell’arte. La decorazione a stucco a Roma fra Cinquecento e Seicento. Modelli, influenze, fortuna*, red. Serena Quagliaroli, Giulia Spoltone (Roma: UniversItalia, 2019), s. 42.

55. Pamela Askew, „Perino del Vaga’s Decorations for the Palazzo Doria, Genoa”, *The Burlington Magazine* 98, nr 535 (1956), s. 46–51; Michael Hirst, „Pierino del Vaga and His Circle”, *The Burlington Magazine* 108, nr 761 (1966), s. 398–405; Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova* (Genova: Sagep Editori, 1997), s. 13–18.

56. Orazio Lovinio, „Appunti per una storia. Delle grottesche nella pittura a Neapoli e nel Meridione d’Italia”, w: *Raffaello e la Domus Aurea*, s. 184–185.

57. Bernice Davidson, „The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III”, *The Art Bulletin* 58, nr 3 (1976), s. 398–401.

58. Serena Quagliaroli, Giulia Spoltone, „Le consuetudine di Domenico Fontana con lo stucco”, w: *Le „invenzioni di tante opere”. Domenico Fontana e i suoi cantieri*, red. Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Patrizia Tossini (Lugano–Roma: Officina Libraria, Fondazione Archivio del Moderno, 2022), s. 36–38.

stiukowych bardzo wysoko oceniał Vasari, który zachwycał się pracami Giovanniego da Udine⁵⁹ i sztukateriami wykonanymi przez Giulia Romana w Palazzo del Te w Mantui⁶⁰. Nie należy się więc dziwić, że we wstępie do *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* znajdujemy opinię, że podniebia sklepień należy opracowywać „starannie i ozdobnie, jak to w stiuku może być wyprowadzone”⁶¹. Kluczowym elementem tego opracowania miały być zaś listwy o bogatej plastycznej dekoracji, ponieważ Vasari wskazał szczegółowy sposób ich modelowania. „Chcąc wykonać wzbogacone listwy albo wici – pisał – należy w drewnianej formie wyciąć te ozdoby, jakie chcesz otrzymać w odbiciu. Nakłada się wówczas stiuk (ani twardy, ani za miękki, ale odpowiednio zagęszczony) w potrzebnej ilości do wyciętej formy, zasypanej pyłem marmurowym. Następnie przybija równo młotkiem formę i ona oddaje kształt wzoru. Ten zostaje z kolei oczyszczony i wyrównany tak, że dzieło wychodzi skończone i gładkie”⁶². Vasari cieszył się też, że „w całych Włoszech” można spotkać „wielu mistrzów oddających się sztukatorstwu. Nie ma wątpliwości, aby te prace były mniej trwałe. Trzymają się nieskończenie długo, a twardnieją z czasem niczym marmur”⁶³.

Autor *Żywotów* korzystał też chętnie z pomocy mistrzów-sztukatorów w podejmowanych przez siebie przedsięwzięciach dekoratorsko-architektonicznych.

Szczególnie efektownym owocem takiej współpracy była kompozycja sztukatorsko-malarska na sklepieniu refektarza (przekształconego później na zakrystię) klasztoru Benedyktynów Oliwetanów przy kościele Santa Anna dei Lombardi w Neapolu, wykonana w latach 1544–1545⁶⁴ (il. 13). Chociaż aranżacja ta została ukształtowana pod kierunkiem artysty uważającego się przede wszystkim za malarza, o jej wyrazie decyduje gęsta sieć szerokich stiukowych listew, zdobionych klasycznymi ornamentami, wykonana – zdaniem Barbary Agosti – pod wpływem dekoracji Palazzo del Te w Mantui⁶⁵. Malowidła ukazujące personifikacje cnót, dopełnione subtelnie kształtowanymi groteskami, są zaś zdecydowanie podporządkowane podziałom nadającym sklepieniu silne antykizujący charakter⁶⁶. Z Vasarim współpracował przy tym dziele Giulio Mazzoni – zdolny malarz i sztukator, który również stosował ramowe podziały jako osnowę dekoracji sklepiennej. Głównym jego dziełem tego typu jest sklepienie galerii w rzymskim Palazzo Spada (1550–1553), gdzie listwy ujmujące malowidła wzbogacono nie tylko o płaskie ornamenty, ale też bardzo przestrzenne girlandy i pełnoplastyczne figury atlantów⁶⁷. Zapewne pod wpływem dekoracji w neapolitańskim klasztorze Oliwetanów bardzo wcześnie ozdobiono listwową dekoracją kaplicę w tamtejszym Zamku Kapuańskim zw. Capella della Sommaria.

59. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 6, s. 345–351. Zob. też: Custozza, *Giovanni da Udine*, s. 22, 40, 91; Maria Beltramini, *Zuan de Udene Furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo* (Udine: Fondazione Friuli, 2020), s. 147.

60. Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 5, tłum. i oprac. Karol Estreicher (Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), s. 325–329. Zob. też: Barbara Furlotti, Guido Rebecchini, *The Art of Mantua. Power and Patronage in the Renaissance*, tłum. Lawrence Jenkins (Los Angeles: Getty Publications, 2008), s. 132–133.

61. Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, tłum. i oprac. Karol Estreicher (Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985), s. 118–119. Zob. też: Baldwin Brown, *Prefatory Note*, w: Giorgio Vasari, *On Technique*, tłum. Louisa Maclehose (London: Dent, 2012), s. 16.

62. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, s. 145. Zob. też: Brown, *Prefatory Note*, s. 16.

63. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, s. 146.

64. Pierluigi Leone De Castris, „Napoli 1544. Vasari e Monteolivetto”, *Bollettino d'Arte* 66, nr 3 (1981), s. 59–88; Liana De Girolami Cheney, „Vasari and Naples: the Montolivetan Order”, w: *Parthenope's Splendour. Art of the Golden Age in Naples*, red. Jeanne Chenault Porter, Suzan Scott (University Park: Pennsylvania State University, 1993), s. 48–125; ead., „Giorgio Vasari's Celestial Utopia of Whimsy and Joy: Constellations, Zodiac Signs, and Grotesques”, *Cultural and Religious Studies* 7, nr 3 (2019), s. 111–141.

65. Barbara Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite* (Milano: Officina Libraria, 2016), s. 63.

66. Lovinio, „Appunti per una storia”, s. 188–189; Serena Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni* (Roma: Officina Libraria, 2002), s. 23–24.

67. Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento*, s. 45–51.



13 Giorgio Vasari, sklepienie refektarza w klasztorze Oliwetanów w Neapolu, 1544–1545. Fot. Michał Kurzej



14 Alessandro Vittoria, sklepienie klatki schodowej w Biblioteca Marciana w Wenecji. Fot. Michał Kurzej

Ta sztukateria musiała być gotowa już w 1548 r., kiedy Pedro Rubiales uzupełnił ją dekoracją malarską⁶⁸.

Zdaniem Orazia Lovina relacja malowideł i sztukaterii wprowadzona przez Vasarię w Neapolu wpłynęła bardzo mocno na wystroje wnętrz w tym mieście i całej Kampanii. Za wybitne przykłady jej oddziaływania uznał on dekoracje sklepienne w pałacu biskupim w Orii (ok. 1565–1570) i w niewielkiej kaplicy neapolitańskiego kościoła Donnaregina Vecchia (1586), w których gładkie listwy pokryto malowanymi iluzjonistycznie klasycznymi ornamentami⁶⁹. Wystrój oliwetańskiego refektarza zainicjował także w środowisku neapolitańskim modę na antykizowane listwowo-sięciowe podziały sklepień, wykonywane bez malarskiego komponentu, czego przykładem jest kaplica bractwa Najświętszego Sakramentu, zwanego Confraternita dei Bianchi, przy kościele San Giovanni Maggiore⁷⁰. W peryferyjnych ośrodkach królestwa Neapolu takie zagęszczone układy listew stały się popularną odmianą dekoracji sklepiennej. Ciekawym przykładem jest XVII-wieczna architektura apulijskiego miasta Galipoli, w którym w tej technice ozdobiono sklepienia katedry⁷¹ i kilku pałaców miejskich.

Ważną rolę w rozpropagowaniu sztukaterii na północy Włoch odegrał popularny traktat Pietra Catanea *I quattro primi libri di architettura*, wydany po raz pierwszy w 1554 r. Cataneo głosił, że „w technice tej można wytwarzać dzieła tak subtelne, a zarazem tak trwałe, jak te wykonane przez kamieniarzy w marmurze lub trawertynie, a czym świadczą liczne starożytne dekoracje

w różnych częściach Rzymu, sporządzone ze stiuku, które zachowały się do dziś w znakomitym stanie”⁷². Podkreślał też, że „sztukaterie można wytwarzać znacznie mniejszym kosztem i wysiłkiem niż dzieła z kamienia”⁷³ i że są one znacznie lżejsze od kamiennych detali, przez co nadają się znakomicie do ozdoby rozległych powierzchni sklepień. Za kluczowy element takich dekoracji uważał on z pewnością wypukłe listwy, ponieważ wskazał dokładną metodę ich wykonywania. W traktacie tym informował, że przy sporządzaniu stiukowych „ramek i festonów z liści [...] należy wziąć formy wyrzeźbione wgłębnie w drewnie, co zapewni pożądaną wyrazistość tym dekoracjom”⁷⁴. Takie sprzęty musiały być w szerokim użyciu na terenie Republiki Weneckiej, skoro – jak zaświadczył Pietro Aretino – bawił się nimi nawet jej senator Marcantonio Barbaro, sporządzając niektóre partie sztukaterii w swojej willi w Maser. Jego artystyczna rozrywka znajdowała zrozumienie w tym państwie, gdyż uświadamiano w nim sobie powszechnie prestiżową starożytną genezę listwowych dekoracji sklepiennych, nie tylko wywodząc je z rzymskiego pałacu Nerona, ale nazywając je także czasem – tak samo jak zacerpnięte stamtąd ornamenty – groteskami⁷⁵.

Stiukowe „ramki”, ozdobione kimationem, astragalem i listkami, pojawiły się na weneckiej Terraferma już w latach 40. XVI w. na sklepieniach Loggia e Odéo Cornaro w Padwie⁷⁶. Dekoracje sklepień mantuańskiego Palazzo del Te naśladowano od połowy XVI w. w licznych rezydencjach w Republice Weneckiej⁷⁷.

68. Giuseppe Porcaro, Gennaro Borrelli, *La Real Capella della Sommaria in Castel Capuano* (Roma: Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1971), s. 18–19; Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores Españoles en Roma 1527–1600* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), s. 90–117.

69. Lovinio, „Appunti per una storia”, s. 189–191.

70. Alfredo Buccaro, Raffaele Ruggiero, *San Giovanni Maggiore. Architettura e arte alle porte della Napoli antica* (Napoli: Federico II University Press, 2016), s. 140.

71. Zob. Maria Elisa Navarro Morales, *Cathedral of Saint Agatha in Gallipoli, 1629–1650*, dostęp 10 kwietnia 2024, <https://siia.mcah.columbia.edu/>.

72. Pietro Cataneo, *I quattro primi libri di architettura* (Venezia: Aldus, 1554), s. 34.

73. Ibid.

74. Ibid., s. 34. Zob. też: Giovanna Baldissin Molli, „«Una pelle come un marmo». La riscoperta della tecnica dello stucco nella trattatistica rinascimentale con particolare riguardo all'area veneta”, *Bollettino del Museo Civico di Padova* 78 (1998), s. 93–101.

75. Claude Douglas Dickerson III, „Camillo Mariani and the Nobility of Stucco”, w: *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, red. Kelley Helmstuttler Di Pio (London: Ashgate, 2015), s. 149–151.

76. Daniella Bartoletti, Gianluigi Colalucci, Annamaria Spiazzi, „La decoratione e il restauro della Loggia i dell'Odéo Coraro a Padova”, w: *Passaggi a nord–est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, red. Laura del Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti (Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2011), s. 87–111.

77. Marcorin, „Sulla circolazione di modelli in Veneto del Cinquecento”, s. 51–52.

Przodował w tym warsztat Alessandra Vittorii, stosujący nieraz bardzo szerokie i ozdobne listwy (Sala di Psiche w Palazzo Thiene w Vincenzy, 1551–1552; Scala d’Oro w Palazzo Ducale w Wenecji, 1556–1560), pozostawiające mało miejsca na pola pomiędzy nimi, co zacieśniało w znacznym stopniu czytelność sieciowego układu sztukaterii (klatka schodowa Biblioteca Marciana w Wenecji, 1556–1560)⁷⁸ (il. 14).

LISTWOWE SZTUKATERIE W KRAJACH NIEMIECKICH I KORONIE CZESKIEJ

Pałac w Mantui zachwycał również księcia Bawarii Ludwika X, który po powrocie do Niemiec postanowił wznieść przy głównej ulicy Landshutu miejską rezydencję zwaną *Italienische Bau*, wzorowaną na siedzibie Fryderyka II. Przyjmuje się, że projekt pałacu w Landshucie, wznoszonego od 1537 r., został sporządzony przez samego Giulia Romana, choć nie ma to jednoznacznego potwierdzenia w źródłach⁷⁹. Sieciowe dekoracje sklepień w loggiach dziedzińca (il. 15) i części sal tego gmachu, wykonane przez sprowadzonych z Włoch sztukatorów, były jednak tak bliskie rozwiązaniom zastosowanym w Palazzo del Te, że budowla w Landshucie stała się pierwszym, a zarazem znakomitym artystycznie przeniesieniem motywu porafaelowskiej dekoracji stiukowej na północ od Alp⁸⁰.

Sztukatorzy pracujący w mantuańskim warsztacie Giulia Romana już za jego życia próbowali szukać własnych dróg kariery. W taki sposób postąpili m.in. Simone, Zuan Batista Veronese i Zuan Antonio, którzy w latach 1531 i 1532 na zlecenie biskupa Bernarda Clesia ozdobili ciąg pomieszczeń reprezentacyjnych w części trydenckiego Castello del Buonconsiglio zwanej Magno Palazzo (il. 16–17). Dekorację tę skomponowali z szerokich listew zdobionych kimationem i astragalem, wpisując w niektóre wydzielone przez nie pola delikatne płasko modelowane groteski. Warto podkreślić, że



15 Warsztat Giulia Romana, loggia dziedzińca Stadtresidenz w Landshucie, po 1537. Fot. Michał Kurzej

nie współpracowali oni bezpośrednio z malarzem Marcellem da Foligno i innymi freskantami, którzy dopiero z czasem wymalowali niewielkie freski wkomponowane w wykonane przez nich ramy⁸¹.

Wykwintny wystrój sal zamku rozbudził w Trydenie upodobanie do zdobienia sklepień reprezentacyjnych pomieszczeń pałaców za pomocą sieciowych kompozycji z listew dekorowanych ornamentami klasycznymi.

78. Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria decoratore e scultore (1525–1608)* (Venezia: Scripta Edizioni, 2020), s. 8–9, 11–12, 38–41, 57–58.

79. Heinfried Wischermann, „Der italienische Bau der Stadtresidenz in Landshut. Bemerkungen zu seiner künstlerischen Herkunft”, *Arte Veneta* 33 (1979), s. 50–58; Georg Spitzlberger, „Die geistesgeschichtliche Hintergrund der Bildausstattung in Landshuter Residenz”, w: *Der Italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut*, red. Gerhard Hojer (Landshut: Arcos, 1994), s. 153–155; Kurt Forster, „Il Palazzo di Landshut”, w: *Giulio Romano*, s. 513–515.

80. Gerhard Hojer, „Illicitum non sperandum. Eine nach Landshut zurückgekehrte Allegorie des Hermann Posthumus. Mit einem Exkurs über Architektur und Dekoration des Bischofspalastes in Trient”, w: *Der Italienische Bau*, s. 178–191.

81. Hojer, „Illicitum non sperandum”, s. 190–191; Claudio Strocchi, „Gli «stucatori mantovani» al Castello del Buon Consiglio di Trento”, w: *Passaggi a nord-est*, s. 65–85.



16 Sklepienie Camera del Camin Nero w Castello del Bunoconsiglio, 1531–1532. Fot. Piotr Krasny

17 Sklepienie sali na parterze Torrion da Basso w Castello del Buonconsiglio, 1531–1532. Fot. Kinga Blaschke

W niektóre dekoracje, wykonywane zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVI w., nie wkomponowano malowideł, tak jak stało się w sieni Palazzo Roccabruna⁸². Trudno stwierdzić, czy było to wynikiem świadomej decyzji artystycznej, czy też przedwczesnego przerwania prac, związanego na przykład z problemami z zatrudnieniem freskantów. Nie ulega jednak wątpliwości, że trydentczykom opatrzyły się szybko takie „zredukowane” rozwiązania. W ich mieście rozpowszechnił

się też zwyczaj wypełniania pól w sieci zdobiącej sklepienie za pomocą masywnych detali odciskanych ze sztancy, co zastosowano m.in. w Palazzo Sardaña. Rozwiązanie takie było stosunkowo tanie i pozwalało warsztatom sztukatorskim na samodzielne wykonanie efektownej dekoracji sklepiennej⁸³.

Innym ośrodkiem księstwa biskupiego w południowej Rzeszy, otwartym na inspiracje płynące z północnej Italii, był Salzburg, zwłaszcza za czasów

82. Luciana Giacomelli, „«Da lasciar di stucco»». Fortuna dell’arte plastica in Trentino”, w: *Passaggi a nord-est*, s. 15, il. 2–5.

83. Giacomelli, „«Da lasciar di stucco»”, s. 15, il. 6.

18 Sklepienie sieni piętra
Altes Residenz w Salzburgu,
ok. 1610. Fot. Michał
Kurzej



arcybiskupa Wolfa Dietricha von Raitenau, który był blisko spokrewniony z kilkoma możnymi włoskimi rodzinami. Nie należy się więc dziwić, że w latach 1602–1603 sklepienia Prunkräumen w salzburskiej Neue Residenz zostały na polecenie tego hierarchy przyozdobione przez warsztat Elii Castella sieciami z listew z kimationem i astragalem, ujmujących barwne stiukowe reliefy figuralne i ornamentalne. Na niektórych sklepieniach Sala Terrena, reprezentacyjnej klatki schodowej i kilku mniejszych wnętrz sąsiedniej Alte Residenz zachowały się skromniejsze listwowe sztukaterie (il. 18) w niektórych przeszłach uzupełnione malowanymi groteskami⁸⁴.

Dużą rolę w spopularyzowaniu dekoracji sztukatorskich w środkowej Europie odegrał mecenas artystyczny arcyksięcia Ferdynanda II Habsburga. Był on władcą Tyrolu pozostającym w ścisłych relacjach z sąsiednim

biskupim księstwem Trydentu i czerpiącego z niego inspiracje artystyczne, zwłaszcza w zakresie rozwiązań charakterystycznych dla nowożytnej sztuki włoskiej. Ferdynand II stosował konsekwentnie takie rozwiązania w swoich licznych przedsięwzięciach artystycznych. Jako namiestnik Czech planował wykonanie bogatej listwowej dekoracji sztukatorskiej na sklepieniu jednego z najważniejszych wnętrz zamku praskiego, mianowicie Starej Sali Sejmowej. Wystrój ten nigdy nie powstał, ale jest znany z projektu datowanego na 1559 r.⁸⁵ Najbardziej wpływowym dziełem okazała się jednak dekoracja sztukatorska wzniesionej dla Ferdynanda willi Hvězda pod Pragą wykonana w latach 1556–1560 zapewne przez warsztat Giovanniego Marii della Stella⁸⁶. Stelaż kompozycyjny tych sztukaterii stanowi sieć plastycznych listew ozdobionych klasycznymi ornamentami, w którą wpisano subtelnie modelowane

84. Margareta Rottensteiner, „Die Arbeiten der Familie Castelli für Salzburger Hof unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich und die Bedeutung ihrer Stuckarbeiten in den Prunkräumen des Neugebauten”, w: *Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600. Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau*, red. Gerhard Ammerer, Ingolda Hanneschlachter (Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 2011), s. 405–407.

85. Jaroslava Hausenblasová, „Stavební vývoj letohrádku Hvězda – písemné prameny a jejich interpretace”, w: Muchka et al., *Hvězda*, s. 50–51.

86. Ibid., s. 59, 62. Ostatnio na temat autorstwa zob. Grégoiré Extremann, Jana Zapletalová, „The Hvězda Summer Palace in Prague, the Villa Trivulzio in Rome, and Giovanni Maria Stella”, *Umění* 70, nr 4 (2022), s. 366–382.



19 Paolo della Stella, sklepienie głównej sali willi Hvězda, 1556–1560. Fot. Michał Kurzej

20 Wnętrze kaplicy Wszystkich Świętych na zamku w Telczu, przed 1580. Fot. Michał Kurzej



21 Sklepienie Sali Cesarskiej zamku w Bučovicach, ok. 1580. Fot. Piotr Krasny



22 Sklepienie kaplicy w pałacu arcybiskupim w Pradze, 1599. Fot. Jana Weisserová

w stiuku groteski i sceny figuralne o ambitnym programie ikonograficznym⁸⁷ (il. 19).

Willa Hvězda wzbudziła wielkie zainteresowanie wśród czeskiej wyższej szlachty i wywarła znaczny

wpływ na upowszechnienie się mody na dekoracje sztukatorskie różnych typów rezydencji nawiązujących do nowożytnej architektury włoskiej⁸⁸ – zarówno o charakterze rodowego zamku, np. Telcz⁸⁹ (il. 20)

87. Miloš Suchomel, „Štuková vyzdobá letohrádku Hvězda”, *Umění* 21, nr 2 (1973), s. 99–116; Jarmila Krčálová, „Ke genezi štukové výzdoby letohrádku Hvězda”, *Umění* 21, nr 5 (1973), s. 407–414; Muchka et al., *Hvězda*. Na temat Ferdynanda Tyrolskiego i jego stosunku do sztuki zob. Jaroslava Hausenblasová, „Císař a kral Ferdinand I. a arcivévoda Ferdinand Tyrolský v Čechách”, w: Muchka et al., *Hvězda*, s. 19–39.

88. Pavel Kalina, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře* (Praha: Libri, 2011), s. 98; Martin Krummholz, „Štuk a architektura v Čechách”, w: *Barokní architektura v Čechách*, red. Petr Macek, Richard Biegel, Jakub Bachtík (Praha: Karolinum, 2015), s. 641–642.

89. Zob. Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, „Prostory ze štukovou výzdobou a slitérní štuková díla telčského zámku”, w: Waisser, Waisserová, Tišlová, Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, s. 79–179.



23 Wnętrze kościoła Kartuzów w Prüll, przed 1605.
Fot. Ricardalovesmonuments, commons.wikimedia.org,
CC BY-SA 4.0

czy Nelchozeves⁹⁰, jak i w mniej oficjalnej rezydencji myśliwskiej Kratochvíle⁹¹. Można więc przypuszczać, że dzięki temu wzrósł także popyt na sztukaterie o formach wywodzących się z warsztatu Rafaela. Przykładem bardzo świadomej, a zarazem wybitnej recepcji jego dekoracji sklepiennych, wkomponowanych w efektywną sieć antykizowanych stiukowych listew, jest wystrój reprezentacyjnych sal w zamku w morawskich Buczowicach, przypisany uczniowi Giambologni Hansowi Montowi⁹² (il. 21).

W Królestwie Czeskim listwowe sztukaterie wprowadzono także do wnętrza sakralnych, czego interesującym przykładem może być dekoracja sklepień w kaplicy pałacu arcybiskupiego w Pradze, wykonana przed 1599 r. na zlecenie arcybiskupa Zbyńka Berki z Dube. W sieć wydatnych listew, zdobionych obficie astragalem i kimationem, wpisano kilka starannie modelowanych reliefów, przedstawiających m.in. Trójcę Świętą, Veraikon i głowę Jana Chrzciciela na misie. Większość pól w sklepieniu nad prezbiterium wypełniono jednak uskrzydłonymi główkami aniołków, odciskanymi ze sztancy⁹³ (il. 22). Dla polskich przykładów wyjątkowo bliską koncepcję ozdobienia sklepienia kościelnego można znaleźć w kartuzji Prüll pod Ratzbuną. W pierwszych latach XVII w. na sklepienia tego kościoła nałożono dekoracyjne listwy w układach koncentrycznych i gwiazdzystych, wydzielających pola ozdobione wyłącznie plaketami w formie anielskich główek⁹⁴ (il. 23).

Można zatem przyjąć, że wskazanie wyraźnych odpowiedników dla dekoracji polskich jest tylko kwestią znalezienia „materiału porównawczego” w dziełach o podobnej skali i prestiżu, realizowanych w zbliżonych okolicznościach ekonomicznych i społecznych. W tym celu trzeba jednak uwzględnić skromniejsze przedsięwzięcia, w których nie łączono sztukaterii z malowidłami, a elementy stiukowe sytuowane w „okach” sieci odciskano wyłącznie ze sztanc, zamiast znacznie bardziej pracochłonnego i trudniejszego technicznie modelowania ich bezpośrednio w narzucie. W taki sposób wykonano na przykład sztukaterie w sieni domu U Supa na praskim Starym Mieście (koniec XVI w.)⁹⁵, ale też liczne skromniejsze dekoracje na peryferyjnych obszarach Europy Środkowej. Wiele przykładów odciskanych ze sztanc dekoracji listwowo-plaketowych można znaleźć na pograniczu Austrii i Moraw, gdzie na uwagę

90. Ivan Prokop Muchka, „Zámek v Nelahozevsi a jeho paradoxy”, w: Muchka et al., *Hvězda*, s. 352–356.

91. Na temat twórcy tej dekoracji zob. Jana Zapletalová, „Štukatér Antonio Melana a migrace umělců z Arona”, *Zprávy památkové péče* 80, z. 3–4 (2020), s. 271–281.

92. Veronika K. Wanková, Renata Tišlová, Peter Majoroš, Vojtěch Krajíček, „Technologické poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje v Bučovicích”, *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020), s. 330–341.

93. Kalina, *Praha 1437–1610*, s. 106–107.

94. Harald Giess, „Das ehemalige Kloster Prüll. Überlegung zum denkmalpflegerischen Konzept der jüngsten Instandsetzungsmaßnahmen”, w: *1000 Jahre Kultur in Karthaus-Prüll. Geschichte und Forschung von den Toren Regensburgs* (Regensburg: Pustet, 1997), s. 99.

95. Kalina, *Praha 1437–1610*, s. 156.

zasługują m.in. dekoracje zamków w Uherčicach (po 1690) i Schwarzenau (ostatnia ćw. XVI w.)⁹⁶. Polskie dekoracje sztukatorskie są szczególnie bliskie dziełom zachowanym na północnych Morawach. Należy do nich dekoracja sklepienia zamku w Morawskiej Trzebowej (ok. 1615) – prawie identyczna z zachowaną w kamienicach zamojskich, a także bogatsze sklepienie zamku w pobliskich Tatenicach (ok. 1606), gdzie sieć listew uzupełniono również herbami i ornamentem okuciowym⁹⁷, przypominającymi detale niektórych prac Jana Wolffa.

Stosunkowo wcześniej listwowe dekoracje sklepienne wykonywane w całości w technice odciskania ze sztanc zaczęto stosować w rezydencjach szlacheckich na Śląsku. Do pierwszych przykładów, z około połowy wieku, należą dwory w Maciejowcu i Niwnicach, a popularność takich sztukaterii wzrosła w początkach następnego stulecia, kiedy opracowywano je w sposób bardziej plastyczny i wzbogacano o plakiety przedstawiające głowy anielskie, ludzkie i zwierzęce, rozety, gwiazdy i pęki owoców oraz motywy roślinne i groteskowe. Ozdobiono tak rezydencje w Broniszowie, Lubieniu, Oleśnicy, Siemiosławicach, Starej Kraśnicy, Świdnicy koło Zielonej Góry i Świnach⁹⁸. Część z tych dekoracji jest bardzo zbliżona do stosowanych ówczesznie w Polsce, a dobrym przykładem są fragmenty stiuków ze Starej Kraśnicy (ok. 1620), zachowane w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Dzieła te pokazują, że liczni budowniczowie w Europie Środkowej przyswoili sobie szybko formy kimationu i astragalu, rozpowszechniając klasycyzujące sieciowe dekoracje sklepienne w budowlach wznoszonych zarówno w dużych miastach, jak i na prowincji.

LISTWOWE SZTUKATERIE A TRADYCJA SKLEPIEŃ ŻEBROWYCH

Równoległe z modą na stosowanie listwowych dekoracji sklepiennych w budowlach o architekturze nawiązującej do antyku, powszechne stało się swoiste modernizowanie w tej technice tradycyjnych sklepień krzyżowych o sieciowych lub gwiazdzistych układach żeber. Takie dekoracje mogły być znane w środkowej Europie już w pierwszej połowie XVI w. W Polsce wskazuje na to przykład kaplicy mieszczącej obraz Matki Boskiej Częstochowskiej przy kościele Paulinów na Jasnej Górze, której ceglane zebra sklepienia gwiazdosto-sieciowego ozdobiono ornamentem sznurowym, wykonanym w plastycznej masie⁹⁹. Sklepienia o ceglanych żebrach pokrytych tynkiem były od dawna znane w architekturze sakralnej¹⁰⁰, a w połowie XVI w. w rezydencjach śląskich stosowano je często obok przekryć kolebkowo-lunetowych¹⁰¹.

Niezależnie od lokalnej tradycji, dodatkowy wpływ na popularność takich zdobień mogło mieć kolejne dzieło Giulia Romana, działającego pod patronatem mantuańskich Gonzagów, którym jest gruntowna modernizacja opactwa Benedyktynów w Polirone, przeprowadzona po 1540 r. W trakcie tych prac ozdobiono średniowieczną konstrukcję sklepień szerokimi listwami o krawędziach ujętych astragalem i niekiedy także kimationem, a pomiędzy nie wkomponowano płaskie polichromowane reliefy o motywach arabeskowych i groteskowych¹⁰² (il. 24). Ułożenie antykizujących listew w tradycyjnym układzie żebrowym znajdujemy też w prestiżowej fundacji Ferdynanda II, jaką jest

96. Zdeněk Kovařík, Zdeňka Míchalová, Renata Tišlová, „Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí”, *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020), s. 313–329.

97. Zob. Vladislava Řihová, *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století. Moravskotřebovsko* (Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2021), s. 120–121, 147–150.

98. Ewa Różycka-Rozpędowska, „Późnorenesansowe dwory śląskie. Z badań nad architekturą świecką Śląska XVI–XVII w.”, w: *Sztuka około 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), s. 270–273; Krzysztof Eysymontt, *Architektura renesansowych dworów na Dolnym Śląsku* (Wrocław: Muzeum Architektury, 2010), s. 218–222.

99. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, s. 191. Niestety dekoracja ta została zniszczona w ramach tzw. prac konserwatorskich w latach 40. XX. w., gdy bezpodstawnie uznano ją za wtórny dodatek z XIX w. Można przypuszczać, że w podobnych okolicznościach zniszczono również inne dzieła tego typu.

100. Zob. Herman Hipp, *Studien zur „Nachgotik” des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz* (Tübingen: Eberhard-Karls-Universität, 1977), s. 221–266.

101. Eysymontt, *Architektura renesansowych dworów na Dolnym Śląsku*, s. 116.

102. Paolo Piva, *L'„altro” Giulio Romano, Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col. Medioevo* (Quistello: Ceschi, 1998), s. 15–20; Manfredo Tafuri, „La chiesa abbatiale di San Benedetto in Polirone”, w: *Giulio Romano*, s. 538–543; Paolo Piva, *L'abbazia*

tw. Srebrna Kaplica przy kościele dworskim w Innsbrucku. Część północną, zbudowaną w latach 1577–1578 pod kierunkiem Hansa Lucchesego, nakryto sklepieniem krzyżowym z zastępującymi żebra kamiennymi listwami, ozdobionymi kimationem i perełkowaniem, pomiędzy którymi rozmieszczono sześcioboczne pola. Dekoracja ołtarzowej części południowej, wzniesionej w 1587 r., składa się z wydatniejszych stiukowych listew w układzie o wyraźnej genezie średniowiecznej¹⁰³. W Tyrolu zyskały też dużą popularność dekoracje z gładkich listew nakładanych na szwy sklepienne i ozdobionych malowanym ornamentem roślinnym lub kimationem. Takie rozwiązanie pojawiło się m.in. w zamku Churburg po jego przebudowie w 1576 r.¹⁰⁴ Interesującym przykładem pokrycia średniowiecznych żeber sklepiennych o sieciowym układzie sztukaterią z motywem astragalu i kimationu jest przekształcenie dawnej kaplicy św. Antoniego zaaranżowanej na nawę kaplicy Mariackiej przy kościele Bernardynów Sankt Maria in der Au w Lucernie. Ornamenty te, wraz z figurami na ścianach i wysklepkach, wykonali w 1620 r. Pietro i Antonio Castelli¹⁰⁵.

Schematy listew wywodzące się z żebranych sklepień późnośredniowiecznych kompilowano i łączono

z układami ram i pól o wklęsłowym pukłym zarysie, często w obrębie jednego sklepienia, tworząc ich fantazyjną syntezę. W Polsce do najważniejszych przykładów takich kompozycji należą wspomniane kościoły kaliskie i bernardyński w Lublinie. Różne formy kompilacji starych i nowych schematów stosowano już wcześniej w Czechach. Charakterystyczna dekoracja tego typu znajduje się na sklepieniu Wysokiej Synagogi w Pradze, zbudowanej z fundacji Mordechaja Meisela przez warsztat Josepha Wahla w latach 1590–1592¹⁰⁶. Zbliżoną dekorację zastosowano w synagodze w Zamościu wzniesionej zapewne w drugiej lub trzeciej dekadzie XVII w.¹⁰⁷

Przy obecnym stanie badań precyzyjne wskazanie kierunków rozpowszechniania się w Europie Środkowej mody na sieciowe dekoracje sklepienne, komponowane z listew zdobionych kimationem i astragalem, wydaje się niemożliwe. Dalszych studiów wymaga też rola regionu nadlugańskiego¹⁰⁸ w rozprzestrzenianiu za Alpami dekoracji sztukatorskich w 2. połowie XVI w. Wydaje się bowiem, że chociaż był on ojczyzną wielu wybitnych sztukatorów, prawdopodobnie do ostatniej dekady tego stulecia dawał raczej niewiele okazji do zdobycia praktycznego wykształcenia na miejscu¹⁰⁹. Wskazuje na to np. przekaz Giovanniego Baliona, który odnotował,

di San Benedetto in Polirone. Un percorso nella storia 1007–1797 (Mantova: Publi Paolini, 2007), s. 60–68; Serena Qualiaroli, „Giulio Romano e lo stucco. Disegno, progetto, esecuzione. Nel segno dell'Antoco e di Raffaello”, w: *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, red. Peter Assmann et al. (Roma–Mantova: Accademia Nazionale di San Lucca, Complesso Museale Palazzo Ducale, 2021), s. 321.

103. Johanna Felmayer, „Der Hofgoldschmied Anton Ort und sein Hauptwerk in der Silberner Kapelle”, *Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum* 54 (1974), s. 118–123.

104. Petr Fiedler, „Renaissancearchitektur”, w: *Kunst in Tirol*, t. 1: *Von den Anfängen bis zur Renaissance*, red. Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher (Innsbruck: Tyrolia, 2007), s. 579–580.

105. André Meyer, *Die Franziskanerkirche Sankt Maria in der Au, Luzern* (Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1997), s. 28–29.

106. Kalina, *Praha 1437–1610*, s. 172–173.

107. Zob. Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bóznice murowane* (Warszawa: Krupski i spółka, 1999), s. 157–161.

108. Region jeziora Lugano już w średniowieczu był ważnym ośrodkiem rzemiosł budowlanych i rzeźby w kamieniu, a później zasłynął także z licznych sztukatorów i malarzy. Częste w literaturze historyczno-artystycznej nazywanie artystów pochodzących z części tego regionu Tesyńczykami (wł. Ticinesi) jest anachronizmem, ponieważ kanton Ticino został utworzony dopiero w 1803 r. W okresie nowożytnym na tym terenie funkcjonowały baliwaty Lugano i Mendrisio (będące wspólną własnością kantonów szwajcarskich) oraz tereny księstwa Mediolanu. Zob. Manolo Pellegrini, *La nascita del cantone Ticino. Ceto dirigente a mutamento politico* (Locarno: Armando Dadò, 2019), s. 36–50; Ariele Morinini, *Il nome e la lingua. Studi e documenti di storia linguistica svizzero-italiana* (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2021), s. 18–33.

109. W regionie tym nie ma dzisiaj okazałych antykizujących listwowych dekoracji sztukatorskich. Większość zachowanych tam sztukaterii jest zdominowana przez motywy figuralne, ramy z uszakami i ornamentykę roślinną. Zob. np. katalog projektu *Resta di Stucco* opracowanego przez Scuola Universitaria Pratica della Svizzera Italiana: <https://restadistucco.ch/it>.

że Domenico Fontana „udał się w młodym wieku do Rzymu, gdzie wyćwiczył się w wykonywaniu stiuków i stał się w tym dobrym mistrzem”¹¹⁰.

KONKLUZJA

Nie ulega wątpliwości, że inspiracje dla antykizujących listwowych sztukaterii sklepiennych wychodziły z głównych ośrodków artystycznych w Italii, propagujących twórczą interpretację rozwiązań klasycznych¹¹¹. Nie sposób jednak pokusić się o jednoznaczne wskazanie szlaku, którym taka formuła sztukaterii sklepiennych dotarła na ziemię polskie i litewskie. Zestawione tu dzieła pokazują jednak, że stosowanie takich form dekoracji architektonicznej w Rzeczypospolitej nie było wynikiem prowincjonalnej i naiwnej, a zarazem indywidualnej interpretacji włoskich wzorców, ale przejściem rozwiązań szeroko rozpowszechnionych w różnych miejscach w Europie, a wśród nich także na ziemiach sąsiadujących z Rzeczpospolitą. Popularyzacja sztukaterii listwowo-sieciowych prowadziła wprawdzie do pewnego zróżnicowania ich form, ale nie do zatarcia ich zależności od dzieł Rafaela, Giovanniego da Udine i Giulia Romana, nacechowanych głębokim humanistycznym zrozumieniem sztuki klasycznego antyku.

Nie znamy niestety żadnych przekazów źródłowych informujących, jakie uwarunkowania estetyczne lub ideowe wpływały w Rzeczypospolitej na decyzję o ozdobieniu sklepień siecią antykizowanych stiukowych listew. Nie wiemy też, w jaki sposób odbierano i interpretowano te dekoracje. Trudno jednak nie zauważyć, że stosowane w nich formy odpowiadały dość precyzyjnie opisowi typowych dekoracji sztukatorskich w traktacie Catanea, na które winny składać się „kształtowane na różne sposoby figury zwierząt, maski, inkrustacje, obramienia okien i drzwi, ramki, girlandy liści i tym podobne, wykonane mniej lub bardziej plastycznie, zgodnie z wolą zleceńodawcy lub z inwencją artysty”¹¹². Zbieżność ta może być



24 Giulio Romano, wnętrze kościoła Benedyktynów w Polirone. Fot. Kinga Blaschke

przypadkowa, ale trzeba pamiętać, że *I primi quattro libri di architettura* były czytane w nowożytnej Polsce¹¹³, a jeden z egzemplarzy należał prawdopodobnie do Jana Zamojskiego¹¹⁴, który zapewne zlecił ozdobienie sklepień w kolegiacie w Zamościu¹¹⁵. Z traktatu tego można było dowiedzieć się, że sztukatorskie dekoracje sklepienne są wynalazkiem starożytnych Rzymian, a podczas podróży po Europie dodatkowo upewnić, iż ich listwowo-sieciowy wariant jest rozpowszechniony w prestiżowych

110. Giovanni Balione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII de 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642* (Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642), s. 84; Quagliaroli, Spoltore, „Le consuetudine di Domenico Fontana con lo stucco”, s. 23.

111. Zob. np. Pavel Waisser, „Štukatérství tenesance a manýrismu w Evropě v obrysech”, w: Waisser, Waisserová, Tišlová, Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, s. 47–52.

112. Cataneo, *I quattro primi libri di architettura*, s. 34.

113. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, s. 9, 17, 194.

114. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, s. 162, 178; id., *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, s. 17, 89, 242.

115. Wiadomo, że kanclerz głęboko interesował się architekturą i pilnie nadzorował budowę kolegiaty, decydując w szczegółach o jej ukształtowaniu i wyposażeniu. Zob. Kurzej, „The Collegiate Church in Zamość in the Context of European Architecture”, s. 177.

działach architektonicznych jako rozwiązanie *all'antica*, stosowane przez pierwszorzędne warsztaty. Trudno więc przypisywać takim dziełom w Lublinie, Kaliszu lub w innej miejscowości swojski charakter lub wywodzić je z lokalnej tradycji budowlanej. Można raczej przypuszczać, że rozpowszechniły się one dlatego, że uważano je – nawet w skromnej redakcji – za „światowe” i zgodne z nową modą, o której przynajmniej najświetlejsi wiedzieli, że miała swoje źródło w klasycznych wzorcach.

Ta konstatacja pozbawia architekturę północnej Małopolski i południowej Wielkopolski waloru rzeckomej rodzimości i swojskości, wykorzystywanego przy kreowaniu jej mitu, ale pozwala wpisać tamtejsze dzieła w szerszy nurt sztuki europejskiej. Specyfika listwowych dekoracji sklepiennych w Polsce nie leży w ich odrębności genetycznej lub w ujęciu stylistycznym odmiennym od dzieł zagranicznych, ale w charakterze materiału zabytkowego, który znacząco różni się od zachowanego w południowych krajach Rzeszy. W Polsce znajdujemy je bowiem w licznych kościołach katolickich, wzniesionych lub gruntownie przebudowanych w pierwszej połowie XVII w. Ich powstanie wiązano z intensywnym budowaniem i odnawianiem tych świątyń, co miało być manifestacją odradzenia się Kościoła rzymskiego¹¹⁶. W północnej Małopolsce i południowej Wielkopolsce dekoracje listwowe stały się popularnym komponentem wystroju kościołów, a w przypadku skromniejszych świątyń – właściwie jedynym ich elementem, który można poddawać formalnej analizie. Tymczasem w krajach Rzeszy ruch

budowlany wyglądał zasadniczo inaczej. W Królestwie Czeskim i w wielu katolickich księstwach niemieckich kościoły zaczęto odnawiać i przebudowywać na większą skalę w „rzymskich” formach klasycznych dopiero po zakończeniu wojny trzydziestoletniej¹¹⁷, a więc w czasach, kiedy listwowe dekoracje przeważnie wyszły już z mody, jakkolwiek w nieco innej redakcji (przeważnie z dużymi ornamentami roślinnymi) były jeszcze stosowane przez warsztaty wessobruńskie i voralberskie¹¹⁸.

Z kolei na Węgrzech dekoracje sklepień kościelnych, złożone z listew zdobionych klasycznymi ornamentami, rozpowszechniły się dopiero w latach 40. XVII w. (Smolenice/ Szomolány, 1642–1644, Čachtice/ Csejte, ok. 1645¹¹⁹). W innych krajach Europy Środkowej sztukaterie listwowe z końca XVI i 1. połowy XVII w. można więc znaleźć głównie we wnętrzach świeckich rezydencji, wykonanych na chwałę ich właścicieli i przywołujących skojarzenia z jednym z najsławniejszych cesarskich pałaców w starożytnym Rzymie. W takich miejscach wymagały nieco innego opracowania chociażby ze względu na ich wielkość i proporcje sklepień. Natomiast w Polsce dekoracje wnętrz świeckich należą obecnie do rzadkości z powodu znacznie gorszego stanu zachowania architektury miejskiej i rezydencjonalnej¹²⁰. Do nielicznych wyjątków należą kamienice w Zamościu, których sklepienia podcieni i sieni zostały ozdobione dekoracją bardzo podobną do stosowanej w okolicznych kościołach¹²¹. Biorąc pod uwagę wynikające z tego różnice w architekturze i funkcji zdobionych wnętrz, trzeba jednak stwierdzić, że w krajach Rzeszy

116. Zob. Miłobędzki, *Architektura Polska XVII wieku*, s. 106; Irena Rolska, *Antiquum ducumentum et novo cedat ritui. Sztuka po Trydencie w Archidiaconacie Lubelskim w XVII wieku* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013), s. 17–44.

117. Piotr Krasny, „«Jestem katolikiem a nie papistą»». Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600”, w: *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Robert Wróbel (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013), s. 69–85.

118. Hans Rohrmann, *Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts. Die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuizer* (St. Ottilien: EOS, 1999); Norbert Lieb, Franz Dieth, *Die Vorarlberger Barockbaumeister* (Regensburg: Schnell & Steiner, 1976).

119. Juraj Žáry, „Smolenice, rím. kat. farský kostol Narodenia Pann Márie”, w: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*, red. Ivan Rusina (Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2009), s. 679–680; id., „Čachtice, kaplnka sv. Antona Padovského”, w: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*, s. 681.

120. Zob. Teresa Jakimowicz, „Rezydencja w Polsce w w. XVI. Stan i potrzeby badań”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 24, nr 4 (1979), s. 316–317.

121. Zob. Zofia Baranowska, Hanna Sygietyńska, „Rynek zamojski w XVII wieku”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 12, nr 1 (1967), s. 70–71; Bonawentura Maciej Pawlicki, *Kamienice mieszczańskie Zamościa. Problemy ochrony* (Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 1999), s. 121, 124; Kurzej, *Jan Wolff*, s. 61–63.

stosowano te same co w Rzeczypospolitej formy i schematy kompozycyjne sieci listew¹²², a także towarzyszące jej motywy zdobnicze odciskane ze sztanc¹²³. Powyższe ustalenia nie prowadzą bynajmniej do wniosku, że poszczególne regiony Europy Środkowej nie mają swojej

artystycznej specyfiki, zaznaczonej w dorobku sztuki nowożytnej. Należy jednak szukać jej nie tyle w charakterystycznych rozwiązaniach formalnych, ile w ich wykorzystaniu do tworzenia programów, niosących treści ważne dla lokalnych społeczności i instytucji.

122. Zob. np. Veronika Řezničková, „Štukové dekorativní systémy ve vzájemné symbióze. Recepte italských vzorů na Moravě”, *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020), s. 304–312. Opisane tam kompozycje sieciowe są niemal identyczne ze znanymi z Polski.

123. Zob. Kovařík, Míchalová, Tišlová, „Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí”, s. 313–329.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, Barbara. *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*. Milano: Officila Libreria, 2016.
- Artoni, Paola, i Giulia Marocchi. „I recuperati ambienti di Palazzo Te in Mantova. Tracce per una storia dei restauri”. W: *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, 141–187. Saonara: Associazione Giovanni Secco Suardo, 2009.
- Askew, Pamela. „Perino del Vaga’s Decorations for the Palazzo Doria, Genoa”. *The Burlington Magazine* 98, nr 535 (1956): 46–51.
- Baldissin Molli, Giovanna. „«Una pelle come un marmo». La riscoperta della tecnica dello stucco nella trattatistica rinascimentale con particolare riguardo all’area veneta”. *Bollettino del Museo Civico di Padova* 78 (1998): 93–101.
- Baldissini, Simone, Howard Burns, i Christiane Denker Nesselrath. „Villa Madama”. W: *Rafaello nato architetto*, redakcja Guido Beltramini, Howard Burns, Arnold Nesselrath, 190–199. Roma: Officina Libreria, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2023.
- Baranowska, Zofia, i Hanna Sygietyńska. „Rynek zamojski w XVII wieku”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 12, nr 1 (1967): 51–73.
- Bartoletti, Daniella, Gianluigi Colalucci, i Annamaria Spiazzi. „La decorazione e il restauro della Loggia i dell’Odéo Coraro a Padova”. W: *Passaggi a nord–est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, redakcja Laura del Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, 87–111. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2011.
- Beltramini, Maria. *Zuan de Udene Furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*. Udine: Fondazione Friuli, 2020.
- Beluzzi, Amedeo, i Kurt Forster. „Palazzo Te”. W: *Giulio Romano*, redakcja Sergio Polano, 317–335. Milano: Electa, 2001.
- Bentivoglio, Enzo. „Capella Chigi, Rom”. W: *Raffael. Das architektonische Werk*, redakcja Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Bruno Tafuri, 124–142. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987.
- Bernatowicz, Tadeusz. „Rola Lublina w architekturze sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVII wieku”. W: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVII w.*, redakcja Jerzy Lileyko, 15–36. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002.
- Blaschke, Kinga. *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*. Kraków: Dodo Editor, 2010.
- Bonavita, Andrea. *Villa Trivulzio alle sorgenti di Salone*. Milano: Scalpendi, 2020.
- Brown, Baldwin. „Prefatory Note”. W: *Giorgio Vasari, On Technique*, 1–39. Tłumaczenie Louisa Maclehorse. London: Dent, 2012.
- Brunetti, Marco. *Nero’s Domus Aurea. Reconstruction and Reception of the Vloata Dorata*. Cinisello Balsamo–Milano: Slivana Editoriale, 2022.
- Buccaro, Alfredo, i Raffaele Ruggiero. *San Giovanni Maggiore. Architettura e arte alle porte della Napoli antica*. Napoli: Frederico II University Press, 2016.
- Custoza, Gian Camillo. *Giovanni da Udine. La tecnica della decorazione a stucco „alla romana” a Friuli del XVI secolo*. Pasian di Frato: Campanotto, 1996.
- Dacos, Nicole. „Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea”. *Bollettino d’Arte* 51, nr 1–2 (1966): 43–49.
- D’Alessio, Alessandro. „Domus Aurea. Storia architettura e vista del monumento”. W: *Rafaello e la Domus Aurea. Invenzione delle grottesche*, redakcja Vincenzo Farinella, Alfonsina Russo, 21–53. Roma: Electa, 2020.
- Davidson, Bernice. „The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III”. *The Art Bulletin* 58, nr 3 (1976): 395–423.
- Dettloff, Paweł. „Kościół dominikanów w Gidlach w świetle najnowszych badań. Chronologia budowy i problem autorstwa”. *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 1 (2015): 37–66.

- Dickerson, Claude Douglas III. „Camillo Mariani and the Nobility of Stucco”. W: *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, redakcja Kelley Helmstutler Di Pio, 135–166. London: Routledge, 2015.
- Elet, Yvonne. *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanistes and Planning of Raphael's Villa Madama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Extremann, Grégoiré, i Jana Zapletalová. „The Hvězda Summer Palace in Prague, the Villa Trivulzio in Rome, and Giovanni Maria Stella”. *Umění* 70, nr 4 (2022): 366–382.
- Eysymontt, Krzysztof. *Architektura renesansowych dworów na Dolnym Śląsku*. Wrocław: Muzeum Architektury, 2010.
- Farinella, Vincenzo. „«Anche Raffaello Dormi»? La scoperta delle Grottesche, la consacrazione rafaellesca (e qualche sua conseguenza)”. W: *Raffaello e la Domus Aurea. Invenzione delle grottesche*, redakcja Vincenzo Farinella, Alfonsina Russo, 107–135. Roma: Electa, 2020.
- Felmayer, Johanna. „Der Hofgoldschmied Anton Ort und sein Hauptwerk in der Silberner Kapelle”. *Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum* 54 (1974): 101–140.
- Fiedler, Petr. „Renaissancearchitektur”. W: *Kunst in Tirol*, t. 1: *Von den Anfängen bis zur Renaissance*, redakcja Paul Neredi-Rainer, Lukas Madersbacher, 571–594. Innsbruck: Tyrolia, 2007.
- Finocchi Ghersi, Lorenzo. *Alessandro Vittoria decoratore e scultore (1525–1608)*. Venezia: Scripta Edizioni, 2020.
- Forster, Kurt. „Il Palazzo di Landshut”. W: *Giulio Romano*, redakcja Sergio Polano, 512–515. Milano: Electa, 2001.
- Frisoni, Fiorella. „Gli affreschi di Paolo da Caylina e di Romanino”. W: *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia*, redakcja Renata Stradiotti, 211–217. Milano: Skira, 2001.
- Frommel, Christoph Luitpold. „Die Villa Madama. Rom”. W: *Raffaell. Das architektonische Werk*, redakcja Christopher Luitpold Frommel, Stefano Ray, Bruno Tafuri, 311–355. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987.
- Frommel, Christoph Luitpold. „Le opere romane di Giulio”. W: *Giulio Romano*, redakcja Sergio Polano, 97–134. Milano: Electa, 2001.
- Furlotti, Barbara, i Guido Rebecchini. *The Art of Mantua. Power and Patronage in the Renaissance*. Tłumaczenie Lawrence Jenkens. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Giacomelli, Luciana. „«D'a lasciar di stucco». Fortuna dell'arte plastica in Trentino”. W: *Passaggi a nord–est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, redakcja Laura del Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, 13–50. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2011.
- Giess, Harald. „Das ehemalige Kloster Prüll. Überlegung zum denkmalpflegerischen Konzept der jüngsten Instandsetzungsmaßnahmen”. W: *1000 Jahre Kultur in Karthaus-Prüll. Geschichte und Forschung von den Toren Regensburgs*, 95–104. Regensburg: Pustet, 1997.
- de Girolami Cheney, Liana. „Giorgio Vasari's Celestial Utopia of Whimsy and Joy: Constellations, Zodiac Signs, and Grotesques”. *Cultural and Religious Studies* 7, nr 3 (2019): 111–141.
- de Girolami Cheney, Liana. „Vasari and Naples: the Montolivetan Order”. W: *Parthenope's Splendour. Art of the Golden Age in Naples*, redakcja Jeanne Chenault Porter, Suzan Scott, 48–125. University Park: Pennsylvania State University, 1993.
- Golonka, Jan. *Oltarz jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*. Jasna Góra: Wydawnictwo OO. Paulinów, 1996.
- Goy, Richard. *Building Renaissance Venice. Patrons, Architects and Buildings*. New Haven–London: Yale University Press, 2006.
- Hausenblasová, Jaroslava. „Císař a kral Ferdinand I. a arcivévoda Ferdinand Tyrolský v Čechách”. W: Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Sylva Dobalová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, 19–39. Praha: Artefactum. Nakladatelství Ústavu Dějin Umění, 2014.
- Hausenblasová, Jaroslava. „Stavební vývoj letohrádku Hvězda – písemné prameny a jejich interpretace”. W: Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Sylva Dobalová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, 52–65. Praha: Artefactum. Nakladatelství Ústavu Dějin Umění, 2014.
- Hečková, Petra. „Štuky v římské antice”. W: Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, 23–45. Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2020.
- Hirst, Michael. „Perino del Vaga and His Circle”. *The Burlington Magazine* 108, nr 761 (1966): 398–405.
- Hojer, Gerhard. „Illicitum non sperandum. Eine nach Landshut zurückgekehrte Allegorie des Hermann Posthumus. Mit einem Exkurs über Architektur und Dekoration des Bischofspalastes in Trient”. W: *Der Italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut*, redakcja Gerhard Hojer, 173–200. Landshut: Arcos, 1994.
- Jakimowicz, Teresa. „Ład kosmosu, ład państwa, ład miasta. Dekoracja sklepienia Sali Renesansowej ratusza”. *Kronika Miasta Poznania* 72, nr 2 (2004): 81–98.
- Jakimowicz, Teresa. „Rezydencja w Polsce w w. XVI. Stan i potrzeby badań”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 24, nr 4 (1979): 311–337.
- Kalina, Pavel. *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*. Praha: Libri, 2011.

- Kałamajska-Saeed, Maria. „Refleksje kodeńskie”. W: *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, redakcja Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki, 147–152. Kraków: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1998.
- Karpowicz, Mariusz. *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*. Manno: Ticino Management Sa Edizioni Arte e Storia, 2002.
- Karpowicz, Mariusz. *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659). Architekt Pałacu Kieleckiego*. Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, 2002.
- Kłosowski, Stanisław. *Włoscy architekci i muratorzy z Piuro i ich działalność na ziemiach Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, 2021.
- Kondraciuk, Piotr. *Śladami renesansu lubelskiego*. Zamość: Muzeum Zamojskie, 2011.
- Kovařík, Zdeněk, Zdenka Míchalová, i Renata Tišlová. „Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko–moravsko–rakouského pomezí”. *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020): 313–329.
- Kowalczyk, Jerzy. *Kolegiata w Zamościu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Kowalczyk, Jerzy. „Kościół pobernardyński w Lublinie i jego stanowisko w renesansowej architekturze Lubelszczyzny”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 2, z. 2 (1957): 127–144.
- Kowalczyk, Jerzy. *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973.
- Krasny, Piotr. „«Jestem katolikiem a nie papistą». Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600”. W: *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, redakcja Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Robert Wróbel, 69–87. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
- Krasny, Piotr. „Renesansowy kościół w Dobromilu i jego związki z architekturą mazowiecką”. *Biuletyn Historii Sztuki* 57, nr 3–4 (1995): 271–282.
- Krčálová, Jarmila. „Ke genesi štukové výzdoby letohrádku Hvězda”. *Umění* 21, nr 5 (1973): 407–414.
- Krummholz, Martin. „Štuk a architektura v Čechách”. W: *Barokní architektura v Čechách*, redakcja Petr Macek, Richard Biegel, Jakub Bachtík, 641–652. Praha: Karolinum, 2015.
- Kuczman, Kazimierz. „Przełom wawelski”. W: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1993*, 33–62. Warszawa: Arx Regia, 1994.
- Kunkel, Robert. „Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel plocki”. *Biuletyn Historii Sztuki* 45, nr 1 (1983): 25–48.
- Kurzej, Michał. „The Collegiate Church in Zamość in the Context of European Architecture”. W: *Leben zwischen und mit den Kulturen. Studien zu Recht, Bildung und Herrschaft in Mitteleuropa*, redakcja Renata Skowrońska, Helmut Flachenecker, 169–186. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015.
- Kurzej, Michał. *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*. Kraków: Dodo Editor, 2009.
- Kurzej, Michał. *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*. Kraków: Dodo Editor, 2012.
- Lieb, Norbert, i Franz Dieth. *Die Vorarlberger Barockbaumeister*. Regensburg: Schnell & Steiner, 1976.
- L'Occaso, Stefano. *Giulio Romano „universale”. Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*. Mantova: Il Rio, 2019.
- Leone de Castris, Pierluigi. „Napoli 1544. Vasari e Monteolivetto”. *Bollettino d'Arte* 66, nr 3 (1981): 59–88.
- Lovinio, Orazio. „Appunti per una storia. Delle grottesche nella pittura a Neapoli e nel Meridione d'Italia”. W: *Raffaello e la Domus Aurea. Invenzione delle grottesche*, redakcja Vincenzo Farinella, Alfonsina Russo, 177–193. Roma: Electa, 2020.
- Lutsch, Hans. *Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler*. Breslau: Kuratorium des Schlesischen Museum der Bildenden Künste, 1903.
- Majewski, Karol, i Józef Wzorek. „Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań”. *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969): 127–131.
- Marcorin, Francesco. „Sulla circolazione di modelli in Veneto del Cinquecento”. W: *Quelli ornamenti più ricchi e più begli de si potesse fare nella difficoltà di quell'arte”. La decorazione a stucco a Roma fra Cinquecento e Seicento. Modelli, influenze, fortuna*, redakcja Serena Quagliaroli, Giulia Spoltone, 37–58. Roma: UniversItalia, 2019.
- Meyer, André. *Die Franziskanerkirche Sankt Maria in der Au, Luzern*. Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1997.
- Miłobędzki, Adam. *Architektura Polska XVII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Muchka, Ivan Prokop. „Zámek v Nelahozevsi a jeho paradoxy”. W: Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Sylva Dobalová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, 352–356. Praha: Artefactum. Nakladatelství Ústavu Dějin Umění, 2014.
- Oberhuber, Konrad. „L'apparato decorativo di palazzo Te”. W: *Giulio Romano*, redakcja Sergio Polano, 336–379. Milano: Electa, 2001.
- Pawlicki, Bonawentura Maciej. *Kamienice mieszczańskie Zamościa. Problemy ochrony*. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 1999.
- Piechotkowie, Maria i Kazimierz. *Bramy Nieba. Bóżnice murowane*. Warszawa: Krupski i spółka, 1999.

- Piva, Paolo. *L'abbazia di San Benedetto in Polirone. Un percorso nella storia 1007–1797*. Mantova: Publi Paolini, 2007.
- Piva, Paolo. *L'„altro” Giulio Romano, Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col. Medioevo*. Quistello: Ceschi, 1998.
- Porcaro, Giuseppe, i Gennaro Borrelli. *La Real Capella della Sommaria in Castel Capuano*. Roma: Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1971.
- Purš, Ivo. „Antkické památky v interpretaci renesančních umělců a humanistů”. W: Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Sylva Dobalová, *Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, 167–176. Praha: Artefactum. Nakladatelství Ústavu Dějin Umění, 2014.
- Quagliaroli, Serena. *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*. Roma: Officina Libraria, 2002.
- Quagliaroli, Serena. „Giulio Romano e lo stucco. Disegno, progetto, esecuzione. Nel segno dell'Antoco e di Raffaello”. W: *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, redakcja Peter Assmann et al., 319–326. Roma–Mantova: Accademia Nazionale di San Lucca, Complesso Museale Palazzo Ducale, 2021.
- Quagliaroli, Serena, i Giulia Spoltore. „Le consuetudine di Domenico Fontana con lo stucco”. W: *Le „invenzioni di tante opere”. Domenico Fontana e i suoi cantieri*, redakcja Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Patrizia Tossini, 23–48. Lugano–Roma: Officina Libraria, Fondazione Archivio del Moderno, 2022.
- Redín, Michaus Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores Españoles en Roma 1527–1600*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Řezníčková, Veronika. „Štukové dekorativní systémy ve vzájemné symbióze. Recepte italských vzorů na Moravě”. *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020): 304–312.
- Říhová, Vladislava. *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století. Moravskotřebovsko*. Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2021.
- Rohrman, Hans. *Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts. Die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuze*. St. Ottilien: EOS, 1999.
- Rolska, Irena. *Antiquum ducumentum et novo cedat ritui. Sztuka po Trydencie w Archidiakonacie Lubelskim w XVII wieku*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
- Rolska, Irena. *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi XVI–XVII wieku*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Rottensteiner, Margareta. „Die Arbeiten der Familie Castelli für Salzburger Hof unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich und die Bedeutung ihrer Stuckarbeiten in den Prunkräumen des Neugebautes”. W: *Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600. Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau*, redakcja Gerhard Ammerer, Ingolda Hanneschlachter, 405–435. Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 2011.
- Rózycka-Rozpędowska, Ewa. „Późnorenesansowe dwory śląskie. Z badań nad architekturą świecką Śląska XVI–XVII w.” W: *Sztuka około 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, 247–292. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.
- Salvo, Giulia. „Un progetto ambizioso. La decorazione pittorica della Domus Aurea”. W: *Raffaello e la Domus Aurea Invenzione delle grottesche*, redakcja Vincenzo Farinella, Alfonsina Russo, 81–108. Roma: Electa, 2020.
- Shearman, John. „The Cappella Chigi in Santa Maria Popolo”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961): 129–160.
- Soćko, Adam. „Rudolf Negroni i Jakub Balin – o początkach nowożytniej architektury w Lublinie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 3 (2015): 451–492.
- Spitzlberger, Georg. „Die geistesgeschichtliche Hintergrund der Bildausstattung in Landshuter Residenz”. W: *Der Italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut*, redakcja Gerhard Hojer, 153–172. Landshut: Arcos, 1994.
- Stagno, Laura. *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*. Genova: Sagep Editori, 1997.
- Stankiewicz, Aleksander. „Wpływ fabryki kościoła jezuitów w Kaliszu na polską architekturę”. W: *Sztuka nowożytna i nowoczesna*, redakcja Piotr Gryglewski, Alina Barczyk, 117–132. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.
- Strocchi, Claudio. „Gli «stucatori mantovani» al Castello del Buon Consiglio di Trento”. W: *Passaggi a nord–est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, redakcja Laura del Prà, Luciana Giacomelli, Andrea Spiriti, 65–85. Trento: Provincia Autonoma di Trento, 2011.
- Suchomel, Miloš. „Štuková vyzdobá letohrádku Hvězda”. *Umění* 21, nr 2 (1973): 99–116.
- Syson, Luke. *Renaissance Siena. Art for a City*. New Haven–London: Yale University Press, 2007.
- Tafari, Manfredo. „La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone”. W: *Giulio Romano*, redakcja Sergio Polano, 538–547. Milano: Electa, 2001.
- Tatarkiewicz, Władysław. „O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII wieku”. *Sztuki Piękne* 2 (1925–1926): 241–253.
- Tatarkiewicz, Władysław. „Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku”. *Prace Komisji Historii Sztuki* 7 (1937–1938): 23–58.

- Waisser, Pavel. „Štukatérství tenesance a manýrismu w Evropě w obrysech”. W: Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku w Telči w kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, s. 47–52. Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2022.
- Waisser, Pavel, Jana Waisserová, i Renata Tišlová. „Prostory ze štukovou výzdobou a slitěrní štuková díla telčského zámku”. W: Pavel Waisser, Jana Waisserová, Renata Tišlová, Petra Hečková, *Renesanční štuková díla zámku w Telči w kontextu dějin umění, technologie a restaurování*, 79–179. Litomyšl: Univerzita Pardubice, 2022.
- Wanková, Veronika K., Renata Tišlová, Peter Majoroš, i Vojtěch Krajíček. „Technologické poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje w Bučovicích”. *Zprávy památkové péče* 80, nr 3–4 (2020): 330–341.
- Wardzyński, Michał. „Sklepienne dekoracje”. *Spotkania z Zabytkami* 25, nr 11 (2001): 6–8.
- Williams, Robert. *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Wischermann, Heinfried. „Der italienische Bau der Stadtresidenz in Landshut. Bemerkungen zu seiner künstlerischen Herkunft”. *Arte Veneta* 33 (1979): 50–58.
- Zapletalová, Jana. „Štukatér Antonio Melana a migrace umělců z Arona”. *Zprávy památkové péče* 80, z. 3–4 (2020): 271–281.
- Žáry, Juraj. „Čachtice, kaplnka sv. Antona Padovského”. W: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a borokom*, redakcja Ivan Rusina, 681. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2009.
- Žáry, Juraj. „Smolenice, rím. kat. farský kostol Narodenia Pann Márie”. W: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a borokom*, redakcja Ivan Rusina, 679–680. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2009.

SUMMARY

Seventeenth-Century Panel Vault Decorations in Poland and their European Context by Piotr Krasny and Michał Kurzej

Vault decorations consisting of panels filled with ornamentation originating from Antiquity are an important phenomenon in the Polish architecture of the first half of the 17th century. In older literature on the subject, such stuccoes were considered typical of the “Polish variant of Renaissance architecture” or, in fact, an expression of a native artistic conception. Poland’s regaining its independence after the First World War prompted researchers of culture to reflect on the artistic identity of the reborn state, which was eagerly sought in the period of the pre-partition Commonwealth’s greatest splendour. As a part of this tendency, attention was drawn to a group of churches dating from the first half of the 17th century, located mainly in the regions of the middle Vistula basin (e.g. the collegiate church in Zamość, ca. 1587–1600; the Bernardine church in Lublin, 1601–1607; the parish church in Kazimierz Dolny, 1610–1613) and the upper Warta (e.g. the parish church and the Franciscan church in Kalisz, 1612–1613); they were pronounced to be products of a native variant of the Renaissance which was given the name of Lublin Renaissance. Their main characteristic feature were to be the vaulting decorations, consisting of panels forming grid patterns on the vaulting and the plaques between them, which were cast from a mould. From the 1960s onwards, the most important artists of this stylistic tendency began to be identified, finding that they came mainly from the region of the great Alpine lakes; also, the similarities between the “Lublin Renaissance” and the architecture of northern areas of Italy and Central Europe were pointed out. Even so, the stereotype of the uniqueness of this variety of the Renaissance persisted in many texts on art history, especially in guidebooks and popular-science literature.

In the light of more recent research, however, it seems clear that the panel vault decorations have an Italian origin, linked with the tendency to imitate ancient works. The best-known example of their use in ancient Roman art is Nero’s Domus Aurea

(64–68), whose decoration was admired, from the end of the 15th century onwards, by numerous artists searching for models for a new type of interior decoration. Over time, individual elements of those decorations, consisting of moulded panels, paintings and reliefs, were creatively imitated, gradually achieving effects that were increasingly distant from the original. Raphael was particularly notable for his use of panel decorations for the vaults in a number of prestigious buildings (Capella Chigi at the church of Santa Maria del Popolo in Rome, after 1507; Loggia di Leone X and Sala dei Pontefici in the Apostolic Palace in the Vatican, Villa Madama in Rome, from 1516). After Raphael's death, his disciples and collaborators spread the fashion for stucco in various Italian states. Giovanni da Udine – who, according to Vasari, became so enamoured of antique interiors that he began making genuine antique stucco with all its properties – decorated the interiors of the Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa in Venice. Perino del Vaga used stucco panels in the decoration of the Palazzo del Principe Doria in Genoa (1532), and Vasari himself decorated the refectory of the Olivetan monastery in Naples (1544–1545). Giulio Romano, in turn, was active at the Gonzaga court in Mantua, where he restructured the castle and cathedral, and erected a large suburban villa known as Palazzo del Te (begun 1524). He was also probably the author of the first work of this type north of the Alps, which is the Stadtresidenz at Landshut (begun 1537). In his works, panel vault divisions sometimes constitute an independent decoration, not supplemented by painting. This type became popular early on in the South German principalities. As early as 1531–1532, a group of stuccoists originating from Giulio Romano's workshop decorated several interiors in the castle of Trent, commissioned to do so by Bishop Bernardino Clesio.

After the middle of the 16th century, panel stucco decorations became popular in Bohemia. Between 1556 and 1566, the workshop of Giovanni della Stella decorated the interiors of the Hvězda Summer Palace, a villa of Archduke Ferdinand II, near Prague; under the influence of this work, the fashion for various types of stucco decoration spread among the nobility, who decorated the interiors of their diverse residences in the Italian manner (e.g. Telč, Nelachoveves, Kratochvíle). The fashion soon spread to Moravia and Silesia, and by the end of the 16th century such decorations became common also in the interiors of churches and burgher houses. In many of these interiors, almost all the decoration was done in the technique of casting from a mould, which could easily be adopted by masons without artistic skills. Figural elements were therefore limited to plaques with schematic representations of angel heads, animals, or other symbolic and heraldic motifs.

In parallel with the trend for using panel decorations on the vaults in buildings whose architecture referred to Antiquity, it became fashionable for traditional rib vaults with net- or star-shaped arrangements of ribs to be modernised in this technique. Such decorations may have been known in Central Europe by as early as the first half of the 16th century. In Poland, this is indicated by, for example, the chapel housing the famous image of Our Lady of Częstochowa at the Pauline church of Jasna Góra, where the brick ribs of its net-and-star vault were decorated with a rope ornament formed in a malleable mass. The decoration of the Silbernekappelle at the Court Church in Innsbruck (altar area, after 1587) is a prestigious work in the same type. In Italian architecture, these two types of decoration had complemented each other and intermingled even earlier, as exemplified by the modernisation of the Benedictine abbey at Polirone, conducted after 1540 by Giulio Romano.

The widespread reception of *all'antica* net vault decorations in the Commonwealth in many cases resulted in individual interpretations of the forms of such

stuccoes; this, however, did not eliminate their dependence on the works of Raphael and Giulio Romano or erase the understanding of the culture of classical Antiquity as manifested in those decorations. This assessment deprives the architecture of central Poland of the alleged value of localness and familiarity that had been used to create its myth for the purposes of tourist promotion, but it allows the local works to be included in the broader current of European art. Stucco panels as produced in Poland, that is usually not complemented by paintings or figural elements modelled in the thrown mass, are closer to the somewhat more modest decorations made in the German Empire (e.g. the charterhouse church at Prüll near Regensburg, the castles at Bučovice, Uherčice, Schwarzenau, Moravská Třebová and Tatenice, the Silesian manors at Maciejowice, Niwnice, Broniszów and Lubień, the U Spua house in Prague). These examples show that numerous masons in Central Europe quickly adopted the cymatium and astragal forms, spreading the *all'antica* net vault decorations in buildings erected both in large cities and in provincial localities. The uniqueness of panel vault decorations in Poland is not due to their genetic or, even less, stylistic distinctiveness when compared to foreign works, but to their preservation almost exclusively in religious architecture. This fact is the result of, on the one hand, considerable increase in Catholic church construction in the Commonwealth around 1600, and on the other, of the subsequent destruction of most Polish and Lithuanian residences dating from that period.

BIOGRAPHICAL NOTES

Piotr Krasny (b. 1966) is a professor of the Jagiellonian University, awarded with the "Plus Ratio" medal. Author of numerous studies on early modern and 19th-century art. He is also interested in early modern art theory, especially Reformation and Counter-Reformation theories concerning religious art. He has published several books analysing the views of major Catholic and Protestant theorists and theologians on the role of religious art. In cooperation with Michał Kurzej, he has prepared the Polish-language edition of the Milan *Instructions on the church buildings and furnishings*.

Michał Kurzej (b. 1981) is an adjunct professor at the Institute of Art History, Jagiellonian University. He specialises in 17th-century art, art theory and architecture. He is involved in inventorying historical monuments and writes mainly about early modern art in Cracow and Lesser Poland. He has published a number of studies on stucco decorations, among others, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich* [Jan Wolff. Monograph of the Architect in the Light of an Analysis of the Prefabricated Elements of Stucco Decorations] (2009), *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce* [Seventeenth Century Stucco Decorations in Lesser Poland] (2012). He is also interested in art theory and artistic patronage. e.g. *Depingere fas est. Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor* [Depingere fas est. Sebastian Piskorski as Conceptor and Provisor] (2018).

NOTY BIOGRAFICZNE

Piotr Krasny (ur. 1966), profesor UJ, odznaczony medalem „Plus Ratio”. Autor licznych prac dotyczących sztuki nowożytnej i XIX-wiecznej. Interesuje się także teorią sztuki nowożytnej, zwłaszcza reformacyjną i kontrreformacyjną teorią sztuki

sakralnej. Opublikował kilka książek zawierających analizę poglądów najważniejszych teoretyków i teologów katolickich i protestanckich na rolę sztuki sakralnej. Wspólnie z Michałem Kurzejem opracował wydanie mediolańskich *Instrukcji o budynkach i sprzętach kościelnych*.

Michał Kurzej (ur. 1981) adiunkt w IHS UJ. Specjalizuje się w sztuce XVII w., teorii sztuki i architekturze. Zajmuje się inwentaryzacją zabytków, pisze głównie o sztuce nowożytnej w Krakowie i Małopolsce. Opublikował wiele prac dotyczących dekoracji sztukatorskich (*Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, 2009; *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, 2012). Interesuje się również teorią sztuki i patronatem artystycznym (*Depingere fas est. Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor*, 2018).