

Boazerie w prezbiterium kościół pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Skalbmierzu¹

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xix, 2019



For English – see p. 53

KATARZYNA
CHRZANOWSKA



Znajdujące się w prezbiterium kościoła pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Skalbmierzu boazerie (il. 1–2) były dotychczas jedynie wzmiankowane w publikacjach o charakterze inwentaryzacyjnym. Po raz pierwszy zostały opisane w 1927 roku przez księdza Jana Wiśniewskiego². Autor określił je jako „tablatury” i dokonał rozpoznania scen przedstawionych na obrazach po stronie północnej jako: *Najświętszą Marię Pannę Szkaplerzną, Świętych Piotra Apostoła i Jana*

1. Boazerie na południowej ścianie prezbiterium. Stan po konserwacji.
Fot. Katarzyna Chrzanowska

2. Boazerie po północnej stronie prezbiterium.
Fot. Katarzyna Chrzanowska

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie zaktualizowanej i uzupełnionej pracy licencjackiej napisanej w roku akademickim 2015/2016 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Betleja, któremu składam serdeczne podziękowania za okazaną pomoc oraz cenne wskazówki. Podziękowania zechcą także przyjąć dr Agata Dworzak oraz ks. dr Tomasz Gocel, który udostępnił mi niepublikowane materiały dotyczące skalbmierskiego kościoła.

2 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskim, Skalbmierskim i Wiślickim*, Marjówka 1927, s. 387.

Ewangelistę oraz *Świętego Pawła nauczającego w Atenach*, natomiast po stronie południowej *Śmierć Ananiasza wobec świętego Piotra*, a także *Chrzest Korneliusza i jego domowników*³. W 1961 roku boazerie wymieniono w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, a ikonografia trzech obrazów została rozpoznana jako śś. *Piotr i Jan Ewangelista*, *Śmierć Ananiasza* oraz *Chrzest Chrystusa*⁴. W literaturze boazeria jest datowana na koniec XVII wieku, natomiast w kwestii datowania obrazów wyróżnione są ogólnie obrazy „nowe” oraz „barokowe z XVII wieku”⁵. W 1978 roku ksiądz Władysław Klupowski stwierdził, że umieszczone po bokach ołtarza głównego jako tabulatury obrazy *Matki Boskiej Szkaplerznej* oraz *Świętej Katarzyny*, które pierwotnie znajdowały się w mniejszych ołtarzach stojących obok ołtarza głównego, zostały uratowane z pożaru w roku 1907⁶. Boazerie odnotowano ponownie w 2016 roku, datując strukturę na koniec XVII wieku, zaś obrazy dzieląc na barokowe i dwudziestowieczne⁷.

Przedstawienie dziejów badań nad skalbmierską boazerią pokazuje, że dzieło to nie zwróciło dotychczas uwagi badaczy, którzy poświęcali mu jedynie krótkie wzmianki. Celem niniejszego artykułu jest wprowadzenie nowych informacji dotyczących historii dzieła, opartych na wynikach kwerendy archiwalnej, oraz analiza ikonografii znajdujących się w boazeriach obrazów, ze szczególnym uwzględnieniem problemu wykorzystania wzorów graficznych.

Historia boazerii

Zachowane akta wizytacji z XVIII wieku oraz późniejsze, aż do 1824 roku, nie przynoszą żadnych informacji na temat boazerii. Szczegółowy „stan probostwa” sporządzony w maju 1824 roku zawiera interesujący opis prezbiterium. W punkcie poświęconym znajdującym się w kościele ołtarzom po opisie ołtarza głównego została umieszczona informacja, że „[...] boczne w tym mieyscu ściany aż do stallów tablaturami drewnianemi i rozmaycie malowanemi i pozłacanemi są ozdobione [...]”. Do owych tablatur przytykały ołtarze Najświętszej Marii Panny Szkaplerznej oraz św. Katarzyny⁸.

W inwentarzu z 10 czerwca 1853 roku znajdują się informacje o stojących pod chórem muzycznym dwóch ławkach „w kształcie stali”, z których jedna „[...] ma tył sztuczną robotą w mozajkę z różnokolorowego drzewa w widoki

3 Ibidem.

4 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 9: *Powiat pińczowski*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961, s. 85.

5 Ibidem.

6 W. Klupowski, „Dzieje parafii Skalbmierz 1818–1914”, praca magisterska napisana pod kier. ks. prof. dr. hab. B. Kumora w Instytucie Historii Kościoła Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1978, mps, s. 48.

7 *Skalbmierz, Kościół par. św. Jana Chrzciciela*, w: *Zabytki sztuki w Polsce: Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016, s. 1264.

8 Wszystkie powyższe informacje za Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej: AKKK), Inw. E. 35, „Opis Stanu Probostwa Parafialnego a dawniey razem i Kolegiackiego w mieście Szkalbmierzu mil sześć on Miasta Krakowa odległym między miasteczkami: Działoszyce, Pinczów, Proszowcie zwanymi leżącym, pod Imieniem Św. Jana Chrzciciela stojącego in Jura Patronas activo et passivo Zgromadzenia Xięży Wikaryuszów Katedralnych Krakowskich zostającego przy oddaniu go w Administracyą stałą po zasłęzy w dniu 11 Czerwca 1822 roku Śmierci Wielmożnego Jegomości Xięcia Woyciecha Robaczyńskiego ostatniego tamże Proboszcza, następnemu Proboszczowi Wielmożnemu Jegomości Xiędzu Bartłomiejowi Jarzębskiemu sporządzony w Maiu 1824”, k. 9.

układany [...]”⁹. Na podstawie przytoczonego opisu dekoracji zapleceków jedna z owych „stali” może być identyfikowana z ławką prepozyta, stojącą obecnie w prezbiterium w bezpośrednim sąsiedztwie boazerii.

W lutym roku 1907 wnętrze kościoła zostało częściowo zniszczone przez pożar¹⁰, co opisano w wizytacji z tego roku. Wizytator zaznaczył, że „Ołtarz wielki spalony [...] w wyniku pożaru oszpecony został cały Kościół”, wymienił w dalszej części poczynione naprawy, obejmujące między innymi odbijanie tynków w całym kościele i ponowne tynkowanie, naprawę okien, podłóg i sklepień, a podsumowując stwierdził, że „[...] oprócz wewnętrznych murów wszystko w Kościele potrzebuje odnowienia [...]”¹¹. Inwentarz kościelny z tego samego roku potwierdza informację, że ołtarz główny został spalony¹². Wizytacja przeprowadzona w następnym roku zawiera informację, że ołtarz główny wciąż nie został odnowiony¹³.

W 1913 roku ukazały się dwa artykuły ilustrowane fotografiami, na których widoczne są skalbmierskie boazerie. Na zdjęciu autorstwa Stanisława Tomkowicza, przedstawiającym znajdujące się na północnej ścianie prezbiterium epitafium Krzeckiego, widoczny jest niewielki fragment boazerii¹⁴. W swoim artykule Tomkowicz napisał, że „[...] ołtarz wielki z otaczającymi boazeriami ścian prezbiterium niestety już nie istnieje [...]”¹⁵. Na zdjęciu wykonanym przez Stefana Zaborowskiego (il. 3), opublikowanym w artykule Adolfa Szyszko-Bohusza, widoczne są boazerie znajdujące się na północnej ścianie kościoła¹⁶. Analizując zdjęcie Stefana Zaborowskiego¹⁷ można dostrzec nie tylko trzy znajdujące się w boazerii po północnej stronie prezbiterium obrazy w szerokich ramach, lecz także zwieńczenie, różniące się od elementu wieńczącego obecnie znajdujące się po tej stronie prezbiterium boazerie. Zrezygnowano z zaczynającego się tuż nad



3

3. Stefan Zaborowski, Skalbmierz, kościół, widok wnętrza z chóru, wg A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbmierz i system krakowski*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1913

9 Powyższe informacje za Archiwum Diecezjalne w Kielcach (dalej: ADK), PS 7/3, „Akta Konsystorskie parafii Skalbmierz. Rozpoczęto dn. 20 lutego r. 1849. Zakończono dn. 19 listopada r. 1938”, k. 130r.

10 S. Tomkowicz, *Kollegiata św. Jana Chrzyciela w Skalbmierzu. Reszty romańskiej budowy*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1913, kol. 112.

11 ADK, OD-5/35, „Akta Konsystorskie Ogólne, Wizytacje Dziekańskie 1897–1928”, k. 317v / 2v.

12 ADK, PS 7/3, k. 464r.

13 Ibidem, k. 479r.

14 S. Tomkowicz, *Kollegiata św. Jana Chrzyciela*, kol. 109–110.

15 Ibidem, kol. 114.

16 A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbmierz i system krakowski*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1913, kol. 73.

17 A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbmierz*, kol. 73.

górną krawędzią ram obrazów silnie wystającego, wyłamującego się na osi podpór gzymsu na rzecz bardziej płaskiego, ale urozmaiconego wycięciami zwieńczenia. Wyprawa inwentaryzacyjna, w ramach której Adolf Szyszko-Bohusz i Stefan Zaborowski odwiedzili Skalbmierz, odbyła się w dniach 18–31 sierpnia 1906 roku¹⁸. Fotografie wykonywane w ramach tego i innych wyjazdów inwentaryzacyjnych wykorzystywane były jako ilustracje do wielu artykułów Szyszko-Bohusza¹⁹. Tak więc przyjmując, że omawiane zdjęcie wykonano w 1906 roku, widoczne są na nim nie obecnie znajdujące się w prezbiterium boazerie, a te, które znajdowały się w świątyni przed pożarem w roku 1907. Dodatkowym argumentem za zaliczeniem tej fotografii do wykonanych przed pożarem jest obecność dekoracji malarskiej pokrywającej ściany i widoczny fragment sklepienia nawy głównej. W 1880 roku kościół pomalowano „al fresco”²⁰, a po pożarze tynki w kościele zbito i położono na nowo²¹.

W 1927 roku boazerie zostały opisane przez księdza Jana Wiśniewskiego²². Autor zamieścił także informację o stojącej w prezbiterium po południowej stronie ławce dekorowanej inkrustacją²³. Nie można wykluczyć, że w związku z jej przeniesieniem z miejsca pod chórem do prezbiterium mogła zostać podjęta decyzja o wykonaniu bezpośrednio z nią sąsiadujących boazerii jako krótszych niż pierwotne.

24 stycznia 1949 roku wydano dotyczące chóru muzycznego zalecenie, by „[...] przemalować organy i balustradę na kolor tęczy [...]”²⁴. Ten sam dokument zawiera także zalecenie, by „ołtarze odnowić zachowując kolor tęczy”²⁵. W archiwaliach znajduje się także zapis z 26 czerwca roku 1954 mówiący, że „[...] kolegiata, po odnowieniu [...] stall kanonickich, zakrystji, po przemalowaniu nowych organów do koloru tęczy [...] przedstawia się naprawdę imponująco [...]”²⁶. Związek tych zaleceń z boazerią zostanie przedstawiony w dalszej części artykułu.

W 2017 roku przeprowadzono w pracowni Eweliny i Marcina Gruszczyńskich w Rzeszowie konserwację znajdujących się po południowej stronie prezbiterium boazerii wraz z obrazami. Uzupełniono ubytki struktury oraz elementów rzeźbionych boazerii, a także usunięto brązowe przemalowania. Opierając się na fragmentach marmoryzacji widocznych w odkrywkach na elementach boazerii po stronie północnej prezbiterium, zdecydowano o odtworzeniu malowanej dekoracji tego typu także na konserwowanych boazeriach. Badania dwóch obrazów znajdujących się w tej części boazerii pozwoliły stwierdzić, że oryginalna siedemnastowieczna warstwa malarska obu dzieł została w „ogromnym zakresie” przemalowana. Na obrazie *Śmierć Ananiasza* stwierdzony został szereg uszkodzeń powstałych w wyniku pożaru, na przykład: pociemniała kolorystyka, porowata powierzchnia warstwy malarskiej i spiecenie „niektórych pól koloru w partiach

18 W. Walanus, *Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 14, 2016, s. 65.

19 Ibidem, s. 61.

20 ADK, OD-5/35, k. 249v.

21 Ibidem, k. 317v / 2v.

22 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, s. 387.

23 Ibidem.

24 ADK, PS 7/5, „Akta Parafii Skalbmierz za lata 1949–1983”, k. 1r.

25 Ibidem.

26 Ibidem, k. 27r.

sceny centralnej”. W dokumentacji podano, że mający miejsce w 1906 roku²⁷ pożar zniszczył boazerie znajdujące się na ścianie południowej oraz znaczną część boazerii dekorujących północną ścianę prezbiterium, natomiast zachowane obrazy są oryginalnymi elementami. Zarówno wykonanie struktury boazerii, jak i przemalowania obrazów będące próbą ich odnowienia, zostały przez konserwatorów powiązane z pożarem, przy czym wykonanie rekonstrukcji części drewnianej datowano na rok 1907²⁸.

Opis drewnianej struktury boazerii

Drewniane boazerie znajdują się na północnej i południowej ścianie prezbiterium kościoła parafialnego w Skalbmierzu. Po stronie południowej konstrukcja składa się z niskiego cokołu, dwóch pasów dekorowanych płycinami (z których górny jest węższy), zasadniczej części o wydzielających dwa przeszła podziałach przeprowadzonych kolumnami kompozytowymi oraz zwieńczenia składającego się z umieszczonego centralnie łuku odcinkowego oraz flankujących go odcinków okręgu zakończonych gzymsem oddzielonych wycięciami. W każdym z wydzielonych kolumnami pól znajduje się obraz w ozdobnej ramie (il. 1). Poziome części struktury wydzielone są gzymсами wyłamanymi na osi kolumn. Obraz bliżej ołtarza głównego ma kształt pionowego prostokąta, którego narożniki zostały wycięte ćwierćkolistie, a drugi ma kształt ośmioboku. Ponadto do struktury boazerii należy także wyższy od opisanego fragmentu element stanowiący tło dla rzeźby św. Piotra zwieńczony gzymsem, który częściowo wygięty jest w łuk. Partie cokołu pokrywa malowana marmoryzacja w kolorach szarym i różowym z białymi żyłkami. Płyciny o kształcie równoległoboków, znajdujące się w polach cokołu, oraz płyciny o formie pionowych prostokątów, zdobiące elementy wydzielające pola, pokryte są jasną, miejscami różową, malowaną marmoryzacją oraz brązowymi plamkami. Dekorowaną obrazami część boazerii oraz zwieńczenie pokrywa różowa malowana marmoryzacja z białymi żyłkami i brązowymi plamkami. Kolumny, ramy obrazów oraz snycerskie elementy dekoracyjne są złożone. Szeroka rama obrazu znajdującego się dalej od ołtarza głównego złożona jest z dwóch listew wypełnionych stylizowanymi liśćmi. Ścięte narożniki wypełniają stylizowane formy roślinne, złożone z pąka kwiatowego umieszczonego na stylizowanym liściu. Druga rama złożona jest z dwóch listew ujmujących uproszczone liście oraz kwiaty. Jej łuki są wypełnione stylizowanymi kompozycjami roślinnymi, na które składają się pąk kwiatowy oraz stylizowany liść. Boazerie po północnej stronie mają konstrukcję podobną do opisanej powyżej, przy czym od strony nawy dodano dwa węższe przeszła, ponadto od boazerii po przeciwnej stronie prezbiterium różnią się dekoracją malarską (il. 2). Elementy stanowiące strukturę boazerii pomalowane są ciemnobrązową farbą. W pasach powyżej cokołu płyciny pokryto malowaną dekoracją na tle jaśniejszym niż struktura boazerii.

27 Odmienna od pojawiającej się w archiwaliach data pożaru została przytoczona za dokumentacją konserwatorską w celu zachowania oryginalnych ustaleń zawartych w dokumencie. Dla całości artykułu przyjęto zgodnie z archiwaliami 1907 rok jako datę pożaru.

28 Powyższe informacje za: Kancelaria parafialna parafii św. Jana Chrzciciela w Skalbmierzu, Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w. ze ściany południowej prezbiterium kościoła parafialnego pw. Św. Jana Chrzciciela w Skalbmierzu z obrazami olejnymi na płótnie „Śmierć Ananiasza” i „Chrzcist św. Korneliusza”*, opracowanie: Konserwacja Dziej Sztuki Ewelina i Marcin Gruszczyński S.C., Rzeszów 2017, brak paginacji.

W równoległobocznych płycinach znajduje się dekoracja patronowa o dwóch osiach symetrii, a na cokołach pod kolumnami płyciny o formie pionowego prostokąta pokryte są dekoracją geometryczną, w którą wplecione zostały elementy roślinne. W pierwszym z dodanych przeszł boazerii znajduje się obraz w kształcie pionowego prostokąta w szerokiej złożonej ramie złożonej z wąskiej listwy oraz pasa bujnych, stylizowanych liści. Ponad ramą znajduje się złożona kompozycja utworzona z pąka kwiatowego umieszczonego na stylizowanym liściu. Część najbliższej wejścia do zakrystii jest natomiast o połowę węższa od pozostałych i pozbawiona zwieńczenia. Zamiast obrazu zdobi ją płycina o formie pionowego prostokąta, pomalowana na kolor jaśniejszy niż struktura i pokryta dekoracją malarską przedstawiającą ozdobny, opleciony stylizowaną wicią roślinną trójnog, na którym ustawiona jest misa, a z niej unoszą się płomienie. Przy ostatnim z przeszł znajduje się dodatkowa najniższa strefa boazerii, przylegająca do drzwi do zakrystii, ozdobiona dwoma mniejszymi płycinami w kształcie równoległoboków. Ta część w połowie długości została wycięta, by dopasować jej kształt do znajdującej się na ścianie kamiennej płyty nagrobnej.

Opis obrazów

Wszystkie zdobiące boazerię po północnej stronie prezbiterium obrazy zostały przybite do desek gwoździemi, które są widoczne w polu obrazowym przy kra-



4. *Matka Boska Szkaplerz-
na*, obraz w boazerii po
północnej stronie prez-
biterium. Fot. Katarzyna
Chrzanowska

wędziach ram. Dwa skrajne namalowano na płótnie tkanym mechanicznie. Ich stan jest lepszy niż znajdującego się w środku, którego warstwa malarska jest zniszczona. Obrazy znajdujące się w boazerii po południowej stronie kościoła zostały w 2017 roku poddane konserwacji.

Obraz umieszczony najdalej od ołtarza głównego po stronie północnej przedstawia Matkę Boską Szkaplerzną, trzymającą w ramionach nagie Dzieciątko (il. 4). Marię ukazano w półpostaci. Ubrana jest w czerwoną suknię, na którą ma narzucony niebieski płaszcz okry-

wający ręce. Jej twarz jest owalna, oczy duże, nos prosty i długi, usta niewielkie, pełne. Głowę okrywa jej biała chusta. Dzieciątko prawą rączką trzyma brzeg sukni Marii, pochyloną głowę zwraca w lewo. Jego oczy są przymknięte, a usta lekko otwarte. W lewej, lekko opuszczonej ręce, trzyma biały szkaplerz z czarnym monogramem Marii. Taki sam szkaplerz Maria trzyma w prawej dłoni.

W kolejnym przeszle obraz przedstawia świętych Piotra i Jan Ewangelistę pochylających się nad siedzącym kaleką. Scena rozgrywa się na schodach



prowadzących do rotundy (il. 5). Po prawej stronie rozciąga się pejzaż z bramą oraz widocznymi w oddali budynkami. Bliżej lewej krawędzi obrazu ukazano świętego Piotra, który częściowo zasłania towarzysza. Stoi on pochylony, z prawą nogą silnie wysuniętą do przodu, pokazując siedzącemu mężczyźnie wewnętrzną stronę lewej dłoni, a prawą ręką prawdopodobnie podtrzymując jakiś przedmiot. Jego włosy są siwe, nad czołem ma kręcony pukiel. Ubrany jest w niebieską tunikę, na którą narzucony został drapowany żółty płaszcz. Stojący tuż obok niego młodszy święty, Jan Ewangelista, pochyla się nad kaleką unosząc lewą rękę w geście błogosławieństwa. Ubrany jest w niebieską tunikę, na którą ma narzucony drapowany czerwony płaszcz. Przed parą apostołów na najwyższym stopniu schodów siedzi kaleka o korpusie skręconym ku pochylającej się parze. Postać obraca ku nim głowę wyciągając w ich stronę lewą rękę. Po jego bokach leżą kule. Postacie przestawiono przed otoczoną rzędem kolumn rotundą nakrytą kopułą na bębnie. Za tą budowlą przy prawej krawędzi obrazu ukazano bramę, przed którą stoi para kobiet. Za bramą rozciągają się dachy miasta z licznymi wieżami. Niebo częściowo pokrywają gęste chmury.

Na obrazie znajdującym się w przeszle najbliższej ołtarza głównego przedstawiono świętego Pawła nauczającego w Atenach. Stojący w centrum kompozycji na szczycie liczących dwa stopnie schodów święty przemawia do zebranych poniżej słuchaczy (il. 6). Ubrany jest w długą białą tunikę oraz spływający z ramion na prawe kolano biały płaszcz. Mówca zwraca się ku umieszczonej przy prawej krawędzi obrazu dużej grupie słuchaczy, rozkładając szeroko ramiona i wskazując prawą ręką w górę. Tuż przy lewej krawędzi pola obrazowego siedzi grupa złożona z dwóch zwróconych plecami do widza mężczyzn oraz ujętej w trzech czwartych kobiety. Plecy mężczyzn okrywają płaszcze: siedzącego bliżej centrum kompozycji czerwony, a jego towarzysza żółty. Kobieta ma głowę oraz ramiona zakryte białą chustą. Za plecami św. Pawła w niewielkim oddaleniu wznosi się okrągła budowla

5. *Święci Piotr i Jan Ewangelista, obraz w boazerii po północnej stronie prezbiterium. Fot. Katarzyna Chrzanowska*

6. *Święty Paweł nauczający w Atenach, obraz w boazerii po północnej stronie prezbiterium. Fot. Katarzyna Chrzanowska*



7. *Śmierć Ananiasza*, obraz w boazerii po południowej stronie prezbiterium.
Fot. Katarzyna Chrzanowska

tło dla postaci portykiem o czterech kolumnach po prawej stronie widoczna jest wieża ze zwieńczeniem przepartym otworem o formie pionowego prostokąta zamkniętego półkoliście. Hełm wieży ma formę łuku z iglicą na szczycie. Identyczna wieżyczka znajduje się tuż przy lewej krawędzi obrazu na okrągłej części budynku. Pozbawioną okien rotundę w dwóch trzecich wysokości obiega gzyms. Jest ona nakryta spłaszczoną czerwoną kopułą na niskim, pozbawionym okien tamburze. Na prawo od budynku, za grupą słuchaczy rozpościera się płaski teren porośnięty trawą. Przecina go ścieżka prowadząca ku zrujnowanej bramie, za którą rozciąga się klif oraz morze. Błękitne niebo pokrywają białe obłoki.

W boazerii po stronie południowej kościoła znajdują się dwa obrazy. Obraz umieszczony bliżej ołtarza głównego przedstawia scenę śmierci Ananiasza (il. 7). W centrum kompozycji, wśród grupy mężczyzn ukazanych na szczycie niskich schodów prowadzących do wznoszącego się za nimi budynku, stoi św. Piotr wyciągający w dół lewą rękę, drugą, zgiętą w łokciu, podtrzymuje swój płaszcz. Głowę ma lekko pochyloną ku postaci leżącej na dole schodów. Ubrany jest w długą niebieską tunikę z długimi rękawami oraz płaszcz spływający z prawego ramienia na lewe biodro. Za nim po lewej stronie stoi mężczyzna ubrany w długą tunikę oraz czerwony płaszcz, który przytrzymuje lewą ręką na swoim prawym ramieniu. Nieco w głębi, za opisaną postacią, stoi mężczyzna lekko zwracający głowę w stronę centrum sceny. Jest ubrany w długą czerwoną tunikę, na którą nałożył ciemny płaszcz, który, podobnie jak mężczyzna stojący po jego lewej stronie, podtrzymuje lewą ręką na prawym ramieniu. Po prawej stronie apostoła stoją czterej mężczyźni. Stojący bezpośrednio za świętym mężczyzna ubrany w czerwony płaszcz zwraca głowę ku mężczyźnie leżącemu u dołu schodów. Między nim a głową św. Piotra widoczny jest fragment twarzy kolejnego mężczyzny. Następną osobą stojącą po tej stronie świętego jest mężczyzna zwrócony w prawo, którego twarz ukazano z profilu. Twarz postaci stojącej obok uległa

z portykiem, która wyglądem odpowiada rzymskiemu Panteonowi. Na prowadzących do niej schodach stoi grupa trzech postaci zwróconych ku przemawiającemu i wyciągających ku niemu lewe ręce. Są oni ubrani w sięgające ziemi białe tuniki, a na ramiona mają narzucone białe płaszcze. Czwarta postać siedzi na niższym stopniu schodów. Ona także wyciąga lewą rękę, jakby wskazywała leżący na ziemi przedmiot, a zgiętą prawą rękę opiera na piersi. Ta postać ubrana jest w długą białą tunikę oraz brązowy płaszcz spięty pod szyją. Za stanowiącym

zniszczeniu, natomiast zachowała się zwrócona w lewo sylwetka osoby ubranej w długą brązową szatę. W niewielkim oddaleniu od opisanej grupy, po lewej stronie przy barierce otaczającej schody, stoją jeszcze dwaj mężczyźni. Stojący z przodu ma lewą rękę zgiętą w geście błogosławieństwa, natomiast wyprostowaną prawą opuszczoną za barierkę. Jest ubrany w sięgający ziemi czerwony płaszcz. Zza niego widoczny jest drugi mężczyzna w białej szacie. Ich głowy są pochylone ku stojącej przy barierce grupie trzech postaci. Stojący z przodu znajdującej się poniżej grupy mężczyzna, ujęty z prawego profilu, ubrany w długą, przewiazaną w pasie niebieską szatę z długimi rękawami unosi rękę, zwracając się ku stojącym nieco powyżej dwóm mężczyznom przy barierce. Za nim przedstawiono dwie kobiety, z których jedną ukazano z prawego profilu, a drugą na wprost. Obok opisanej grupy, bliżej osi obrazu, zwrócony w trzech czwartych w stronę grupy stojącej na szczycie schodów, z twarzą widoczną z prawego profilu, klęczy mężczyzna ubrany w ciemną przewiazaną w pasie szatę, na którą nałożony ma długi, spływający po plecach czerwony płaszcz. Grupę umieszczoną w centrum dolnej partii obrazu tworzą cztery postacie skupione na śmierci Ananiasza, który leży ukośnie tuż przy osi obrazu, po prawej stronie. Jego zgięte w kolanach nogi ułożone są tak, że stykają się stopami w niewielkim oddaleniu od schodów. Mężczyzna podpira się na zgiętej lewej ręce, a prawą przerzuconą przez biodra opiera o ziemię. Jego odchylona głowa zwrócona jest ku grupie stojącej na schodach. Ubrany jest w sięgającą kolan niebieską tunikę z podwiniętymi rękawami, a na szyi zawieszony ma srebrny medalion. Po lewej stronie, tuż przy Ananiaszu, klęczący na lewe kolano mężczyzna obraca się ku schodom tak, że jego głowa widoczna jest z profilu. Jego lewa ręka jest odwiedzona do tyłu, natomiast prawą wyciąga ku Ananiaszowi. Jest on ubrany w sięgającą kolan, przewiazaną w pasie pomarańczową tunikę z rękawami do łokcia oraz brązowe buty. Po jego lewej stronie siedzi kobieta odwracająca głowę ku osi obrazu, a zgięte w łokciach ręce wyciągając w lewo. Jest ona ubrana w sięgającą ziemi suknię z długimi rękawami i białym kołnierzem, na którą nałożony ma błękitny płaszcz. Na prawo, za leżącym Ananiaszem, blisko krawędzi pola obrazowego, stoi mężczyzna, który pochyla się ku leżącemu zginając lewą nogę w kolanie i wyciągając wyprostowaną lewą rękę lekko do tyłu. Jego głowa jest zwrócona w stronę Ananiasza. Ma na sobie sięgającą kolan czerwoną tunikę z krótkimi rękawami. Za nim, po lewej stronie, przy barierce dostrzegalne są fragmenty kolejnej postaci. Poza ekspresyjną plamą czerwonej farby stanowiącej zarys stroju widoczny jest niewielki fragment głowy. Za opisaną dwójką przedstawiono jeszcze trzy postacie. Pierwszą z nich, zwróconą ku grupie stojącej na szczycie schodów, ukazano z lewego boku. Za nią stoi ujęta na wprost postać w jasnym turbanie na głowie, wskazująca wzniesioną lewą ręką grupę skupioną wokół św. Piotra. W głębi, między opisanymi postaciami, widoczny jest fragment ukazanej na wprost twarzy. Na stopniu schodów oddzielającym grupę mężczyzn i św. Piotra od Ananiasza leży niewielki stos srebrnych monet. Tło dla wydarzenia stanowi budynek nakryty dachem dwuspadowym. Jego cofnięta ściana ujęta jest w dwa wysunięte ku przodowi fragmenty muru, na których oparto dach. W ścianie widoczne są dwa otwory o formie stojących prostokątów zamkniętych półkuliście. W połowie wysokości między nimi a dachem budowlę obiega gzyms. Na szczycie ścian spoczywa dekoracyjny gzyms silnie wysunięty na narożnikach, tworząc podstawy pod dwie stojące na niskich cokółkach rzeźby. W ścianie szczytowej zwieńczonej niewielką złotą kulą

ustawioną na niskim cokole znajduje się okrągły otwór okienny. Po prawej stronie do budynku przylega wsparty na rzędzie kolumn balkon. Na jego kamiennej balustradzie stoi rząd kolumn podtrzymujących nakrywający go dach pulpitowy. Dalszy plan po prawej stronie wypełniają drzewa, po lewej zaś fragmenty budynków. Niebo pokrywają obłoki.

Na znajdującym się dalej od ołtarza głównego po stronie południowej obrazie ukazano kilka scen z dziejów św. Piotra związanych z nawróceniem i chrztem Korneliusza (il. 8). Fragment rzucającego na ziemię długi cień murku namalowanego po lewej stronie oddziela widza od przedstawionych wydarzeń. Na pierwszym planie przy prawej krawędzi pola obrazowego grupa postaci siedzi wokół stołu, a przed nimi ukazano dwóch mężczyzn. Klęczący po prawej stronie Korneliusz ma ręce złożone do modlitwy. Ubrany jest w białą, sięgającą kolan tunikę z podwiniętymi rękawami, zielony pancerz, czerwone spodnie oraz brązowy płaszcz z czerwoną podszewką. Obok niego po lewej stronie stoi z silnie ugiętą i wysuniętą do przodu prawą nogą święty Piotr. W zgiętej prawej ręce trzyma srebrne naczynie, natomiast zgiętą lewą rękę unosi nad głową klęczącego, polewając ją wodą. Ma na sobie sięgającą ziemi niebieską szatę układającą się w regularne fałdy, na którą nałożono przerzucony przez prawe ramię brązowy płaszcz. Za tą grupą widoczny jest fragment nakrytego czerwonym obrusem stołu, przy którym siedzą trzej mężczyźni. Widoczny z profilu tuż przy prawej krawędzi pola obrazowego mężczyzna trzyma lewą rękę na leżącej na stole otwartej księdze. Zwraca się do mężczyzny siedzącego u szczytu stołu, kierując ku niemu prawą rękę. Postać w środku jest zwrócona w jego stronę, a twarz mężczyzny ukazano w trzech czwartych. Prawą rękę opiera o stojącą na stole książkę, natomiast palec wskazujący wzniesionej lewej ręki kieruje w górę. Ubrany jest w czerwoną szatę z krótkimi rękawami, spod których wystają fragmenty białej tkaniny, a na głowie ma biały czepiec. Trzeci mężczyzna zwrócony jest w prawą stronę, a łokieć zgiętej lewej ręki opiera o blat stołu. Ubrany jest w szarą szatę z krótkimi rękawami. Scena rozgrywa się na tle budynku. Przy lewej krawędzi obrazu na drugim planie przedstawiono grupę pięciu mężczyzn. Najbliżej osi obrazu widoczny z lewego profilu Korneliusz klęczy przed pochylającym się ku niemu świętym Piotrem, składając ręce w geście modlitwy. Ubrany jest w sięgającą przed kolana białą tunikę z podwiniętymi do łokci rękawami, zielony pancerz, żółte buty sięgające do połowy łydki, a z jego lewego ramienia spływa na ziemię czerwony płaszcz. Idący ku Korneliuszowi apostoł został przedstawiony z ugiętą lewą nogą wysuniętą do przodu oraz prawą nogą zgiętą w kolanie. Prawą, lekko ugiętą w łokciu rękę wyciąga ku Korneliuszowi, zaś palec wskazujący wzniesionej lewej ręki kieruje ku niebu. Jest ubrany w sięgającą ziemi niebieską tunikę z rękawami do łokci, na którą nałożony ma krótki brązowy płaszcz spięty na prawym ramieniu. Za nim stoi grupa trzech mężczyzn, z których jeden jest żołnierzem. Wojskowy stoi tyłem, drugi mężczyzna zwrócony jest przodem, a trzeci w trzech czwartych do widza. Wszyscy ubrani są w sięgające przed kolana czerwone tuniki z rękawami podwiniętymi do łokci oraz jasne buty sięgające kolan. Dodatkowo żołnierz ma na sobie szary pancerz, a na głowie hełm. Wyciąga on prawą rękę w stronę klęczącego, natomiast stojący naprzeciwko niego mężczyzna lewą w tym samym kierunku. Zdają się wskazywać spotkanie św. Piotra i Korneliusza swojemu towarzyszowi. Na osi obrazu na trzecim planie widoczna jest grupa czterech żołnierzy. Stojący pośrodku jest odwrócony tyłem, stojący za nim dwaj zwróceni są przodem do widza, a czwartego z nich ukazano z lewego

profilu. Ubrani są w sięgające przed kolana tuniki z krótkimi rękawami, na które nałożono pancerze, a na głowach mają hełmy. Mężczyzna stojący w środku oraz stojący po jego prawej stronie w prawych rękach trzymają okrągłe tarcze. Tuż przy prawej krawędzi pola obrazowego za siedzącym przy stole na pierwszym planie mężczyzną widoczna jest zawieszona na ścianie tarcza. Nieco dalej ukazano budowlę pozbawioną przedniej ściany, natomiast w ścianie tylnej znajdują się dwa otwory okienne o formie stojącego prostokąta. Stojący na wysokim cokole pilaster podtrzymuje belkowanie, na którym wspiera się dach budynku. Na wydatnym gzymsie ustawione zostały dwie rzeźby. Przy lewej krawędzi obrazu ukazano róg budynku oraz widoczne zza niego drzewo. W centrum pola obrazowego, za postaciami, rozciąga się brzeg morza w kształcie litery C. W oddali stoi grupa postaci, a dalej budynki, z których wyróżnia się okrągła wieża nakryta stożkowatym dachem. Za zabudowaniami kompozycję zamykają namalowane w odcieniach szarości i błękitu góry. Górną część obrazu zajmuje niebo po lewej stronie pokryte gęstymi szarymi chmurami, z których spływa biała tkanina.

Analiza dekoracji drewnianej struktury boazerii

W dekoracji boazerii można wskazać elementy podobne do elementów zdobiących znajdujące się w kościele chór muzyczny i stalle oraz szafy w zakrystii. Umieszczenie w wycięciach ram obrazów w boazeriach złożonych elementów dekoracyjnych jest rozwiązaniem analogicznym do widocznych w zapleckach stall oraz szafach znajdujących się w zakrystii. Elementy dekorujące boazerie oraz znajdujące się na drzwiczkach szaf w zakrystii skomponowano według podobnego schematu, umieszczając czworoboczny element z zaznaczonym podziałem na cztery części, będący uproszczoną formą pąka kwiatowego, w centrum posiadającego jedną oś symetrii stylizowanego liścia. Podobnie w zapleckach stall między wycięciami ram obrazów a narożnikami pól wyznaczonych przez rzeźbione pionowe, złożone girlandy kwiatów umieszczono elementy dekoracyjne złożone z silnie stylizowanego i uproszczonego liścia o jednej osi symetrii, oraz umieszczonej w jego centrum niewielkiej kuleczki. W każdym z wymienionych elementów wyposażenia kościoła omawiany fragment dekoracji jest złożony. W przypadku zakrystii elementy są niewielkie oraz szczegółowo dopracowane. Elementy dekorujące boazerię są większe i opracowane bardziej ogólnie, jednak z zachowaniem schematu kompozycyjnego. Na związek tych elementów dekorujących stalle ze zdobieniem szaf w zakrystii oraz boazerii wskazuje także umieszczenie ich w analogicznych miejscach, gdzie wypełniają wycięcia w ramach obrazów. Przeprowadzona konserwacja boazerii po południowej stronie prezbiterium potwierdza, że zdobiące ją omawiane elementy ornamentalne wykonano w 1907 roku. Ponieważ skala zniszczeń boazerii spowodowana pożarem nie jest znana, nie można całkowicie odrzucić tezy, że artysta wykonujący dekorację tego elementu wyposażenia kościoła po pożarze, wobec zniszczenia ołtarza głównego, wzorował się na wyglądzie szaf w zakrystii lub na tak znaczącym dla wyglądu wnętrza budowli dziele, jakim są skalbmierskie stalle. Konserwacja boazerii znajdujących się po północnej stronie prezbiterium być może pozwoli na stwierdzenie, czy elementy te są związane z dekoracją boazerii znajdujących się w prezbiterium przed pożarem.

Uwagę zwraca pokrywająca boazerie po stronie północnej oraz chór muzyczny dekoracja malarska. W płycinie znajdującej się na końcu boazerii od strony drzwi do zakrystii na jasnobrązowym tle namalowano antykizującą dekorację,

przedstawiającą opleciony liśćmi trójnog, na którym ustawiono misę. Malowidło jest symetryczne, schematyczne, pozbawione modelunku światłocieniowego i przywodzi na myśl wzory wykonywane przy użyciu szablonu. Bardzo podobna dekoracja znajduje się w płycinach na balustradzie chóru muzycznego. Na jasnobrązowym tle namalowane zostały dwa rodzaje wzorów. Pierwszy tworzy umieszczona w centrum lira, od której ku krawędziom płycin ciągną się wicie roślinne. W centrum drugiego typu umieszczono misę stojącą na trzech nogach, która jest początkiem dla dwóch wici roślinnych zakończonych kwiatami. Obie kompozycje mają jedną, pionową oś symetrii.

Przed niedawną konserwacją boazerie po południowej stronie prezbiterium pomalowane były na ciemny brąz i ozdobione malowaną dekoracją płycin, analogiczną do widocznej na boazerii po przeciwnej stronie prezbiterium. Ponadto znajdujące się w prezbiterium kościoła stalle przed konserwacją były pomalowane na ciemny brąz. W trzech płycinach w każdej części zaplecków niższego rzędu siedzisk pomalowanych na kolor brązowy jaśniejszy niż struktura drewna, a obecnie pokrytych marmoryzacją, znajdowała się malowana dekoracja. W skrajnych płycinach był to posiadający dwie osie symetrii układ uproszczonych i zgeometryzowanych wici roślinnych. Środkową płycinę wypełniało mające jedną oś symetrii przedstawienie naczynia oraz dwóch wici roślinnych. Centralnie umieszczone naczynie miało formę stojącej na nóżce misy nakrytej dekoracyjną przykrywką. Także płycina części stall przylegającej do belki tęczowej została pomalowana na kolor identyczny z opisanymi płycinami. Znajdowała się w niej posiadająca jedną oś symetrii dekoracja przedstawiająca ozdobne naczynie stojące na wysokiej podstawie o trzech nóżkach, z którego wystawał bardzo uproszczony pęk kwiatowy na długiej łodyżce oraz dwa również uproszczone liście.

Cechą łączącą dekoracje chóru muzycznego, płycinę kończącą boazerię po stronie północnej oraz nieistniejącą już dekorację stall i boazerii po stronie południowej jest wykonanie ciemnych, niemal czarnych wzorów na jasnobrązowym tle. Zwraca uwagę także prosta, pozbawiona modelunku światłocieniowego i schematyczna kompozycja, która powtarza się w dokładnie tej samej formie w kilku płycinach, co wskazuje na użycie szablonu. Ten sam typ dekoracji widoczny obecnie na balustradzie chóru muzycznego oraz stallach może być wiązany z wspomnianym w części poświęconej historii boazerii wydanym w 1949 roku zaleceniem dotyczącym dostosowania kolorystyki chóru muzycznego do koloru belki tęczowej²⁹ oraz zapisem z 1954 roku, potwierdzającym wykonanie zalecanych prac, które objęły także między innymi stalle kanonickie³⁰. Z przytoczonych zapisów można wysnuć hipotezę, że odnowienie stall oraz chóru muzycznego objęło także boazerie. Potwierdza to zarówno pomalowanie struktur trzech analizowanych elementów wyposażenia na ten sam kolor, jak i zastosowanie tego samego schematu dekorowania płycin. A zatem obecny wygląd drewnianej struktury boazerii po stronie północnej prezbiterium jest wynikiem ujednolicenia wyglądu wyposażenia kościoła polegającego na dostosowaniu go kolorem do okazałej belki tęczowej. Opierając się na przeprowadzonej analizie oraz zapisach archiwalnych można przyjąć, że także boazerie po północnej stronie prezbiterium zyskały obecną kolorystykę oraz dekorację malarską płycin przed 1954 rokiem.

29 ADK, PS 7/5, k. 1r.

30 Ibidem, k. 27r.

Analiza ikonografii obrazów

Wobec faktu, że przeprowadzona konserwacja ujawniła znaczny stopień przemalowania *Śmierci Ananiasza* oraz *Chrztu Korneliusza*, uzasadnione staje się podejrzenie, że także obecny wygląd obrazu przedstawiającego świętych Piotra i Jan Ewangelistę jest efektem przemalowań, które mogły zostać wykonane po pożarze. Ponadto ustalenia dotyczące „znacznego stopnia zniszczenia powierzchni warstwy malarskiej” sceny śmierci Ananiasza³¹ skłaniają do poddania analizie jedynie ikonografii obrazów, która w przypadku obrazów w skalbmierskich boazeriach stanowi interesujące zagadnienie.

Trzy starsze przedstawienia tworzą cykl scen z życia św. Piotra, uwzględniając opisane w *Dziejach Apostolskich* wydarzenia rozgrywające się przed jego przybyciem do Rzymu. Znajdująca się po stronie północnej scena identyfikowana jako *Święci Piotr i Jan Ewangelista*³² (il. 5) może być łączona z fragmentem *Dziejów Apostolskich* (Dz 3, 1–8), opisującym uzdrowienie chromego proszącego o jałmużnę przy bramie świątyni.

Scena ukazana na obrazie po stronie południowej znajdującym się bliżej ołtarza głównego została rozpoznana jako *Śmierć Ananiasza*³³ (il. 7). Odpowiada ona opisowi z *Dziejów Apostolskich* (Dz 5, 1–6). Leżący u stóp schodów mężczyzna, który podpira się ręką, może być identyfikowany jako Ananiasz. Położone na schodach między stojącym na ich szczycie św. Piotrem a Ananiaszem monety są pieniędzmi uzyskanymi ze sprzedaży majątku. Kompozycja postaci ukazanych na obrazie jest wzorowana na tapiserii wg projektu Rafaela, przedstawiającej ten sam epizod *Dziejów Apostolskich*. Grupa po lewej stronie przy balustradzie oraz układ postaci u dołu schodów pozostał niezmienny³⁴. Pierwsze ryciny na podstawie dzieła Rafaela zaczęły powstawać niemal natychmiast po jego ukończeniu. Z 1518 roku pochodzi rycina przedstawiająca *Cudowny połów ryb* autorstwa Uga da Carpi³⁵.

Trzecia scena była identyfikowana zarówno jako *Chrzest Korneliusza*³⁶, jak i *Chrzest Chrystusa*³⁷ (il. 8). Na obrazie przedstawiono dwie sceny z opisanej w *Dziejach Apostolskich* historii Korneliusza (Dz, 10, 1–48). Scena na drugim planie odpowiada opisanemu spotkaniu św. Piotra z Korneliuszem, który oddał pokłon apostołowi (Dz, 10, 24–27), natomiast scena na pierwszym planie, przy

31 Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w.*

32 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, s. 387.

33 Ibidem.

34 Na zlecenia papieża Leona X Rafael Santi wraz z pomocnikami wykonali między zimą na przełomie lat 1514/1515 a końcem 1516 r. kartony do tapiserii przedstawiające dziesięć scen z *Dziejów Apostolskich*. Cztery sceny ukazują życie św. Piotra, natomiast sześć odnosi się do św. Pawła. Sceny odnoszące się do św. Piotra przedstawiają: *Cudowny połów ryb*, *Przekazanie Piotrowi kluczy*, *Uzdrowienie paralytyka* oraz *Śmierć Ananiasza*. Żywot św. Pawła ukazany został poprzez sceny: *Ukamienowanie św. Szczepana*, *Nawrócenie św. Pawła*, *Oślepienie magika Elymasa*, *Ofiara Lystry*, *Św. Paweł w więzieniu* oraz *Św. Paweł nauczający w Atenach*. Tapiserie znajdują się obecnie w Pinakotece Watykańskiej, natomiast kartony po pobycie w Brukseli i Genui w 1623 r. dotarły do Karola I księcia Walii. Od roku 1699 znajdowały się w galerii w Hampton Court, skąd w 1865 r. zostały przeniesione do Victoria and Albert Museum w Londynie, gdzie przechowywane są do dnia dzisiejszego. Powyższe informacje za: C. Höpper, *Rafael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2001, s. 481.

35 C. Höpper, *Rafael und die Folgen*, s. 481.

36 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, s. 387.

37 KZSP, s. 85.



8. Chrzest Korneliusza, obraz w boazerii po południowej stronie prezbiterium. Fot. Katarzyna Chrzanowska

prawej krawędzi pola obrazowego, przedstawia chrzest Korneliusza po mowie wygłoszonej do zebranych w jego domu (Dz, 10, 44–48).

Czwarta scena ilustrująca fragment z *Dziejów Apostolskich* ukazuje św. Pawła przemawiającego na Areopagu do zebranych Ateńczyków (Dz, 17, 19–34) (il. 6). Fragment ten opisuje przemowę wygłoszoną przez Pawła, której skutkiem było nawrócenie między innymi Dionizego Areopagity. W kompozycji obrazu szczególną uwagę zwraca budowla znajdująca się na drugim planie. Niewątpliwie jej formy wzorowane są na rzymskim Panteonie. Budowla na obrazie przedstawia świątynię z dwoma wieżami dodanymi do niej na polecenie papieża Urbana VIII w latach dwudziestych XVII wieku³⁸, a rozebrany w roku 1883³⁹. Sposób ukazania Panteonu na znajdującym się w Skalbmierzu obrazie jest niemal identyczny jak na rycinie Piranesiego *Veduta di Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres*, przedstawiającej tę antyczną budowlę.

Ostatni ze zdobiących skalbmierską boazerię obrazów przedstawia Matkę Boską Szkaplerzną (il. 4). Wybór tego typu ikonograficznego mógł wynikać z faktu, że przed pożarem boazerie sąsiadowały z niewielkim ołtarzem, w którym znajdowało się takie właśnie przedstawienie Matki Boskiej⁴⁰. Wobec faktu, że po pożarze podjęto decyzję o wykonaniu ołtarza głównego na wzór zniszczonej struktury z XVII wieku⁴¹, a w nowych boazeriach umieszczono wykonane w XVII wieku i przemalowane na początku XX wieku obrazy, wydaje się możliwe, że zamawiając nowe dzieło w miejsce elementu, który prawdopodobnie został zniszczony lub poważnie uszkodzony przez pożar, chciano nawiązać do wcześniejszego wystroju prezbiterium.

Kompozycja zaczerpnięta z dzieła Rafaela oraz dwa pozostałe przedstawienia ukazujące epizody z życia św. Piotra stanowią ilustracje opublikowanego w 1627 roku czwartego tomu *Icones Biblicae* Matthäusa Meriana starszego⁴² (il. 9–11). Grafiki te cieszyły się dużą popularnością w wiekach XVII i XVIII, stanowiąc ilustrację licznych wydawnictw o charakterze religijnym, ukazujących się w różnych językach⁴³.

38 T. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York–London–Paris 1998, s. 225.

39 E. Jastrzębowska, *Rzym antyczny w oczach Piranesiego i dziś*, Warszawa 2005, s. 103.

40 AKKK, Inw. E. 35, k. 9; S. Kotarbiński, *Historyczna wiadomość o kolegiacie skalbmierskiej*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 10, 1850, s. 413; S.K. Olczak, D. Olszewski, *Parafia Skalbmierz. Zarys dziejów*, Kielce 2000, s. 73, 87.

41 KZSP, s. 85.

42 *Icones Biblicae Novi Testamenti D. N. Iesu Christi Præcipuæ historiæ et Visiones picturis elegantissimis in æs incisæ, repræsentatæ [...] Durch Matthæum Merian von Basel. Franctfurt bei dem Auctore zufinden*, 1627. Szczegółowe omówienie *Icones Biblicae*, w tym późniejszego wykorzystania płyt miedziorytniczych wykonanych do tego wydawnictwa przez Matthäusa Meriana starszego, zob. M. Keuchen, *Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart*, t. 1, Göttingen 2016 (= *Arbeiten zur Religionspädagogik*, 61), s. 93–115.

43 Ibidem, s. 103–105.



9



10



11

9. Śmierć Ananiasza, Matthäus Merian starszy, *Icones Biblicae*, 1627, s. 121. Fot. Staatsbibliothek Bamberg, sygn. A.symb.q.23#4

10. Chrzest Korneliusza, Matthäus Merian starszy, *Icones Biblicae*, 1627, s. 129. Fot. Staatsbibliothek Bamberg, sygn. A.symb.q.23#4

11. Święci Piotr i Jan Ewangelista, Matthäus Merian starszy, *Icones Biblicae*, 1627, s. 119. Fot. Staatsbibliothek Bamberg, sygn. A.symb.q.23#4

Autor obrazów w boazeriach przejął kompozycje ze sztychów Meriana, adaptując ilustracje z odbitek o kształcie poziomego prostokąta do kształtu skalbmierskich dzieł, opartych na prostokącie, którego podstawę stanowi krótszy bok. Na obrazie *Chrzest Korneliusza* malarz uzupełnił oryginalne przedstawienie o górną część ścian budynku widocznego po prawej stronie, dodając także dach i ustawione na gzymsie rzeźby. Kompozycja Meriana uzupełniona została również pasem ziemi wypełniającym dolną część płótna aż do murku, który wyznacza początek kompozycji przejętej z wzoru graficznego. Równocześnie pierwowzór zredukowano⁴⁴ o fragmenty kompozycji znajdujące się przy bocznych krawędziach odbitki, co skutkuje przesunięciem postaci klęczącego Korneliusza w scenie chrztu tak blisko krawędzi pola obrazowego, że część jego lewej nogi nie mieści się w kompozycji obrazu. Autor dzieła zredukował także przedstawiony przez Meriana ciąg wydarzeń o jedną scenę, która na ilustrujących pierwsze wydanie *Icones Biblicae* odbitkach ukazywała św. Piotra klęczącego na dachu jednego z budynków widocznego w tle miasta, któremu w widzeniu Bóg zesłał zwierzęta jako posiłek (Dz, 10, 9–16). Z tej sceny, po pominięciu modlącego się apostoła oraz zwierząt, na skalbmierskim obrazie pozostała jedynie spływająca z nieba biała tkanina. Artysta zastosował podobny zabieg także w scenie śmierci Ananiasza, dodając do kompozycji Meriana pas ziemi, który „oddalił” scenę od widza. Ponadto uzupełnił pierwotną kompozycję o część ściany za plecami mężczyzn stojących na szczycie schodów, łącznie z przycółkiem, rzeźbami ustawionymi na gzymsie, górną częścią kolumn i dachem nakrywającym balkon oraz partią nieba. Równocześnie malarz nie przeniósł na obraz dwóch scen rozgrywających się na dalszych planach po prawej stronie pierwowzoru, przedstawiających zbliżającą się ku przedstawionej grupie kobietę, będącą najprawdopodobniej Safirą, oraz ukazanego w oddali pogrzebu Ananiasza. W przypadku trzeciego ze starszych obrazów zdobiących skalbmierskie boazerie, autor zdecydował się zarówno na dodanie fragmentów schodów, na szczycie których rozgrywa się scena, jak i partii bębna oraz kopuły budynku, przed którym stoją mężczyźni oraz pokrytego chmurami nieba.

Zarówno proporcje budynku stojącego za grupą mężczyzn ukazanych na szczycie schodów w scenie śmierci Ananiasza, jak i budynku po prawej stronie obrazu *Chrzest Korneliusza*, zostały znacznie wydłużone, co jest czytelne przy porównywaniu wielkości i proporcji otworów okiennych oraz porównaniu ich do wysokości postaci na grafikach i obrazach. Pozwoliło to malarzowi wypełnić powierzchnię płótna w oparciu o przekształcenia kompozycji pierwowzorów, do których dodano stosunkowo niewiele elementów stanowiących rodzaj kontynuacji kompozycji sztychów.

* * *

Skalbmierskie boazerie składają się z elementów wykonanych w dwóch etapach: w XVII wieku oraz po pożarze, który miał miejsce w 1907 roku. W przypadku boazerii po południowej stronie prezbiterium, powstałych po pożarze

44 Określenie „redukcja”, opisujące jeden ze sposobów przekształcenia wzoru graficznego, przyjęte za: Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, s. 147.

na początku XX wieku, datowanie potwierdzono przy przeprowadzaniu prac konserwatorskich⁴⁵. Do analogicznego datowania boazerii po przeciwnej stronie skłania porównanie obecnej struktury z widoczną na zdjęciu autorstwa Stefana Zaborowskiego oraz opis zniszczeń powstałych na skutek pożaru na powierzchni *Śmierci Ananiasza*⁴⁶, pozwalający przypuszczać, że ogień zniszczył lub poważnie uszkodził także drewnianą strukturę i obrazy znajdujące się po przeciwnej stronie. Obecny wygląd okładziny po stronie północnej jest wynikiem przeprowadzonych w latach 1949–1954 prac, których celem było ujednoczenie elementów wyposażenia kościoła tak, by wizualnie pasowały do okazałej belki tęczowej⁴⁷. Powiązanie trzech namalowanych w XVII wieku⁴⁸ obrazów z ilustracjami do czwartego tomu *Icones Biblicae* Matthäusa Meriana starszego, których kompozycje skopiowano wykonując skalbmierskie przedstawienia, pozwala na stwierdzenie, że malarz wykonał je najwcześniej w roku publikacji wzorów, czyli w 1627. W przypadku przedstawienia św. Pawła umieszczenie Panteonu w scenie rozgrywającej się w Atenach mogło być celowym zabiegiem służącym dopasowaniu tego obrazu do już istniejących. Nie podlega bowiem wątpliwości fakt, że zarówno to przedstawienie, jak i wizerunek Matki Boskiej Szkaplerznej zostały namalowane w XX wieku i umieszczone prawdopodobnie w miejsce zniszczonych obrazów tworzących cykl, który mógł prezentować Dzieje Apostolskie. ●

45 Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w.*

46 Ibidem.

47 Informacje o zaleceniach dotyczących odnawiania elementów wyposażenia oraz ocena wyglądu wnętrza świątyni po zakończeniu prac: ADK, PS 7/5, k. 1r, 27r.

48 KSZP, s. 85; Skalbmierz, *Kościół par.*, s. 1264; dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w.*

Panelling in the chancel of the church of Saint John the Baptist in Skalbmierz¹

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xix, 2019



Wersja polska – s. 35

The panelling, located in the chancel of the church of Saint John the Baptist in Skalbmierz (see: figures 1–2) so far has only been mentioned in publications describing monument surveys. It was first described in 1927 by priest Jan Wiśniewski.² The author described the panels as “tablatures” and recognized the scenes depicted in the paintings within the northern side Our Lady of Mount Carmel, Saints Peter the Apostle and John the Evangelist, and Saint Paul teaching in Athens, while on the southern side Death of Ananias against Saint Peter, as well as Baptism of Cornelius and his household.³ In 1961, panelling was listed in the *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (Catalogue of Art Monuments in Poland), and the iconography of three paintings was identified as Saints Peter and John the Evangelist, Death of Ananias, and Baptism of Christ⁴. In literature on the subject, panelling is dated to the end of the seventeenth century, while in terms of dating, there is usually a distinction made between “new paintings” and “baroque paintings from the seventeenth century”⁵. In 1978, priest Władysław Klupowski stated that the images of Our Lady of Mount Carmel and Saint Catherine, placed on either side of the main altar as tablatures, were originally located in the smaller altars standing next to the main altar, and had been saved from a fire in 1907.⁶ The panelling was again recorded in 2016, their structure

KATARZYNA CHRZANOWSKA



Figure 1. Panelling on the south wall of the chancel. State after the conservation. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 35



Figure 2. Panelling on the north side of the chancel. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 35

- 1 This text is based on an updated and supplemented BA thesis written in the academic year 2015/2016 at the Institute of Art History of the Jagiellonian University under the supervision of dr hab. Andrzej Betlej, to whom I am most grateful for all his help and valuable tips. Sincere thanks to dr Agata Dworzak and priest dr Tomasz Gocel, who made available to me hitherto unpublished materials about the Skalbmierz church.
- 2 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskiem, Skalbmierskiem i Wiślickiem*, Marjówka 1927, p. 387.
- 3 Ibidem.
- 4 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (hereinafter: *KZSP*), vol. 3: *Województwo kieleckie*, issue 9: *Powiat pińczowski*, edited by J. Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961, p. 85.
- 5 Ibidem.
- 6 W. Klupowski, “Dzieje parafii Skalbmierz 1818–1914”, MA thesis written under the supervision of priest prof. dr hab. B. Kumor at the Institute of Church History at the Catholic University in Lublin, Lublin 1978, Ms, p. 48.

dated at the end of the seventeenth century, while the paintings were subdivided into baroque ones and those made in the twentieth century.⁷

The presentation of the history of research on the Skalbmierz panelling indicates that this work has not yet attracted the attention of researchers who devoted only brief references thereto. The purpose of the present article is to introduce new information about the history of the work, based on the results of archival queries, and to analyse the iconography of images in the panelling, with particular emphasis on the question of using graphic models.

1.1. History of the panelling

The preserved visitation records from the eighteenth century and later, up to 1824, do not provide any information about the panelling. A detailed “status of the parish”, prepared in May 1824, contains an interesting description of the chancel. In the section dedicated to the altars located within the church, following the description of the main altar, we find information that “[...] the side walls therein, up to the choir stalls, are decorated with wooden tablatures, painted and gilded in a variety of ways [...]”. Altars of Our Lady of Mount Carmel and of Saint Catherine adjoined the said tablatures.⁸

In the inventory records from June 10, 1853 there is information about two “stall-shaped” benches beneath the organ gallery, one of which “[...] has a crafted mosaic from a many-coloured timber arranged to form pictorial scenes [...]”.⁹ On the basis of the description of the backrest decorations, quoted above, one of the “stall-shaped” benches can be identified as the provost’s bench, currently standing in the chancel in the immediate vicinity of the panelling.

In February 1907, the interior of the church was partially destroyed by fire,¹⁰ as described in a visitation report from that year. The inspector pointed out that “The great altar burned down [...] and the whole Church was disfigured as a result of the fire”, further listing the repairs made, including, among other things, the plastering and re-plastering of the entire church, repairs of windows, floors and vaults, summarizing that “[...] except for the inner walls, everything in the Church needs renewal [...]”.¹¹ The church inventory records from that same year confirm the information that the main altar was conflagrated.¹² Records

7 Skalbmierz, *Kościół par. św. Jana Chrzciciela*, in: *Zabytki sztuki w Polsce: Małopolska*, edited by S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016, p. 1264.

8 All the above information derives from the Archives of the Kraków Cathedral Chapter (*Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej*, hereinafter: AKKK) file no. E. 35, „Opis Stanu Probostwa Parafialnego a dawniej razem i Kolegiackiego w mieście Szkalbmierzu mil sześć on Miasta Krakowa odległym między miasteczkami: Działoszyce, Pinczów, Proszowcie zwanymi leżącym, pod Imieniem Św. Jana Chrzciciela stojącego in Jura Patronas activo et passivo Zgromadzenia Xięży Wikaryuszów Katedralnych Krakowskich zostającego przy oddaniu go w Administracyą stałą po zaszczyt w dniu 11 Czerwca 1822 roku Śmierci Wielmożnego Jegomości Xięcia Woyciecha Robaczyńskiego ostatniego tamże Proboszcza, następnemu Proboszczowi Wielmożnemu Jegomości Xiędzu Bartłomiejowi Jarzębskiemu sporządzony w Maiu 1824”, f. 9.

9 Above information derives from the Kielce Diocese Archive (*Archiwum Diecezjalne w Kielcach*, hereinafter: ADK), ps 7/3, “Akta Konsystorskie parafii Skalbmierz. Rozpoczęto dn. 20 lutego r. 1849. Zakończono dn. 19 listopada r. 1938”, f. 130r.

10 S. Tomkowicz, *Kollegiata św. Jana Chrzciciela w Skalbmierzu. Reszty romańskiej budowy*, “Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1913, col. 112.

11 ADK, OD-5/35, “Akta Konsystorskie Ogólne, Wizytacje Dziekańskie 1897–1928”, f. 317v / 2v.

12 ADK, ps 7/3, f. 464r.

from another inspection, carried out in the year that followed, contain information that the main altar still remained destroyed by fire.¹³

In 1913, two articles were published, illustrated with photographs, showing the panelling of Skalbmierz. In one photo by Stanisław Tomkiewicz, showing the Krzecki epitaph on the north wall of the chancel, a small fragment of panelling is visible.¹⁴ In his article Tomkiewicz wrote that “[...] the great altar with the surrounding panelling along the walls of the chancel, unfortunately no longer exists [...]”.¹⁵ In a photograph taken by Stefan Zaborowski (see: figure 3), featured in an article by Adolf Szyszko-Bohusz, the panelling on the north wall of the church is visible.¹⁶ When analysing the photo by Stefan Zaborowski,¹⁷ we can distinguish not only the three paintings in wide frames, in the panelling on the north side of the chancel, but also the finial, which differs from the present crowning element of the panelling on this side of the chancel. The cornice, strongly protruding out on the axis of its supports just above the upper edge of the picture frame, was abandoned in favour of a flat finial, diversified with openings. The inventory-taking expedition, during which Adolf Szyszko-Bohusz and Stefan Zaborowski visited Skalbmierz, took place on August 18–31, 1906.¹⁸ Photographs taken as part of this and other inventory trips were used as illustrations for many Szyszko-Bohusz’s articles.¹⁹ Thus, assuming that the photo in question was taken in 1906, it does not show the panelling that is currently in the chancel, but the panelling that had been, before the fire in 1907. An additional argument for classifying this photograph among those taken before the fire is the presence painted decoration covering the walls and a visible fragment of the vaulting in the main aisle. In 1880 the church was painted “al fresco”,²⁰ and after the fire, the plaster in the church was removed and laid again.²¹

In 1927, priest Jan Wiśniewski described the panelling.²² The author also included information about a bench standing on the south side in the chancel, and decorated with inlays.²³ It cannot be ruled out that due to this object’s relocation from underneath the organ gallery to the chancel, a decision may have been made to make the adjoining panelling shorter than the original one.

On January 24, 1949, a recommendation was issued regarding the organ gallery to “[...] repaint the organ and the balustrade with the colours of the rood beam [...]”.²⁴ The same document also contains a recommendation to “renew the altars while maintaining the colours of the rood beam”.²⁵ The archives also

13 Ibidem, f. 479r.

14 S. Tomkiewicz, *Kollegiata św. Jana Chrzciciela*, cols. 109–110.

15 Ibidem, col. 114.

16 A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbmierz i system krakowski*, “Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1913, col. 73.

17 A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbmierz*, col. 73.

18 W. Walanus, *Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego*, “Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 14, 2016, p. 65.

19 Ibidem, p. 61.

20 ADK, OD-5/35, f. 249v.

21 Ibidem, f. 317v / 2v.

22 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, p. 387.

23 Ibidem.

24 ADK, PS 7/5, “Akta Parafii Skalbmierz za lata 1949–1983”, f. 1r.

25 Ibidem.

contain a record from June 26, 1954, reporting that “[...] the collegiate church, after the renovation of [...] chapter stalls, sacristy, after painting new organs in the colours matching those of the rood beam, [...] appears very impressive [...]”.²⁶ The link between these recommendations and the panelling will be revealed later in the article.

In 2017, the panelling from the south side of the chancel, including the paintings, was subjected to the conservation in Ewelina and Marcin Gruszczyński studio. Missing parts in the structure and in the elements of carved panelling were filled or recovered, and brown paint was removed. Based on the fragments of marbling visible in the uncovered samples of panelling elements in the north side of the chancel, it was decided that painted decorations of the same type should also be recreated on the panelling subjected to the conservation process. Studies of two paintings in this part of the panelling showed that the original seventeenth-century painting layer of both works was repainted “to a great extent”. In the painting of Death of Ananias, a number of damages resulting from the fire were found, for example: darkened colours, porous surface of the paint layer, and parching of “certain fields of colour in parts of the central scene”. The documentation states that the fire that took place in 1906²⁷ destroyed the panelling on the southern wall and a significant part of the panelling decorating the northern wall of the chancel, while the paintings that had been preserved are original. The conservators associated both the execution of the panelling structure and retouching of paintings in the attempt to renovate them with the fire, whereas they dated the reconstruction of the wooden part to the year 1907.²⁸

1.2. Description of the wooden structure of the panelling

Wooden panelling is located on the north and south walls of the chancel of the parish church in Skalmierz. On the southern side, the structure consists of a low pedestal, two panel-decorated stripes (of which the upper one is narrower), the main part with two bays, separated by composite columns, and the finial part consisting of a centrally located segmental arch, flanked on either side by sections of a circle ended with cornice separated by openings. In each of the fields, designated by column separations, there is a picture in a decorative frame (see: figure 1). The horizontal parts of the structure are separated by cornices, protruded at the axis of the columns. The painting that is the closest to the main altar has the shape of a vertical rectangle, the corners of which have been cut out in a quarter circle, and the other painting has an octagonal shape. In addition, the panelling structure also includes an element, which exceeds the described fragment in height, constituting the background for the sculpture of St. Peter and topped with a cornice, which is partly arched. Parts of the pedestal are covered

²⁶ Ibidem, f. 27r.

²⁷ The date of the fire, different from that appearing in the archives, was quoted verbatim from the conservation documentation in order to preserve the original findings contained in the document. For the purpose of the entire article, the year 1907 was assumed to be the date of the fire, in accordance with the archives.

²⁸ The above information is quoted from monument conservation documents: Kancelaria parafialna parafii św. Jana Chrzyciela w Skalmierzu, Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w. ze ściany południowej prezbiterium kościoła parafialnego pw. Św. Jana Chrzyciela w Skalmierzu z obrazami olejnymi na płótnie „Śmierć Ananiasza” i „Chrzest św. Korneliusza”*, edited by: Konserwacja Dzieł Sztuki Ewelina i Marcin Gruszczyńscy S.C., Rzeszów 2017, n. p.

with painted marbling in the shades of grey and pink with white veins. Parallelogram-shaped panels located in the fields of the pedestal, and panels in the form of vertical rectangles, decorating the elements that separate the fields, are covered with light, partly pink, painted marbling and brown spots. Part of the panelling decorated with paintings, as well as the topmost section, are covered with pink painted marbling with white veins and brown spots. Columns, picture frames and wood-carved decorative elements are gilded. The wide frame of the painting further away from the main altar consists of two bars, filled with stylized leaves. The canted corners are filled with stylized plant forms, consisting of a flower bud placed on a stylized leaf. The second frame consists of two bars, incorporating simplified leaves and flowers. Its arches are filled with stylized floral compositions, which include a flower bud and a stylized leaf. The panelling on the north side has a structure similar to that described above, with two narrower bays added on the side of the aisle, whereas the panelling on the opposite side of the chancel differs in painting decoration (see: Figure 2). The elements constituting the panelling structure are painted with dark brown paint. In the strips above the pedestal, the panels are covered with painted decoration, its background lighter than that of the panelling structure. In the parallelogram-shaped panels, there is a stencilled decoration with two axes of symmetry, and on the pedestals under the columns the panels take the form of a vertical rectangle, and are covered with geometric decoration interwoven with floral elements. In the first of the added bays of the panelling there is a picture in the shape of a vertical rectangle in a wide gilded frame consisting of a narrow bar and a belt of lush, stylized leaves. Above the frame, there is a gilded composition of a flower bud placed on a stylized leaf. The part closest to the sacristy entrance is narrower – only a half of the other sections – and has no finial. In lieu of the paintings, it is decorated with a panel in the form of a vertical rectangle, painted in a lighter colour than the structure itself, and covered with a painting decoration depicting an ornate trivet, entwined with stylized foliated scroll, on which a bowl is set with flames rising from it. Next to the last of the bays, there is an additional, lowest panelling section, adjacent to the sacristy door, decorated with two smaller parallelogram-shaped panels. This part was cut in half the length, in order to match its shape to the stone epitaph on the wall.

1.3. Description of the paintings

All the paintings decorating the wood panelling on the north side of the chancel were nailed to the boards with nails that are visible in the image field at the edges of the frames. The two extreme panels on either side were painted on mechanically woven canvas. Their condition is better than of those paintings in the middle, whose paint layer is damaged. The paintings in the panelling on the south side of the church have undergone renovation in 2017.

The image furthest from the main altar on the north side shows Our Lady of Mount Carmel, holding the naked Child in her arms (see: Figure 4). Virgin Mary was depicted at half-length. She is wearing a red dress with a blue coat covering her hands. Her face is oval, her eyes large, her nose is straight and long, her lips small and full. Her head is covered with a white scarf. Baby Jesus is holding the edge of Virgin Mary's dress with his right hand, bends his head down and to the left. His eyes are lowered, and his mouth slightly open. In his left, slightly



Figure 3. Stefan Zaborowski, Skalbierz, church, view of the interior from the organ gallery, based on A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalbierz i system krakowski*, "Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce", 9, 1913 → see p. 37

Figure 4. *Our Lady of Mount Carmel*, painting in the panelling on the north side of the chancel. Photo by K. Chrzanowska → see p. 40



Figure 5. *Saint Peter and Saint John the Evangelist*, painting in the panelling on the north side of the chancel. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 41

Figure 6. *Saint Paul Preaching in Athens*, painting in the panelling on the north side of the chancel. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 41

lowered hand, he is holding a white scapular with a black monogram of Virgin Mary. The Mother of Jesus is holding the identical scapular in her right hand.

Painting in the next bay presents Saint Peter and Saint John the Evangelist bending over the sitting crippled pauper. The scene takes place on the stairs leading to a rotunda (see: Figure 5). Stretching to the right, there is a landscape with a gate and buildings visible in the distance. Closer to the left edge of the painting, we see Saint Peter, who partially obscures his companion. He stands bent, with his right leg firmly extended forward, showing the sitting man the inside of his left palm, and with his right hand probably supporting an object. His hair is grey, with a curly lock above his forehead. He is wearing a blue tunic with a draped yellow coat thrown over it. The younger saint, John the Evangelist, standing right next to him, leans over the cripple, raising his left hand in a gesture of benediction. He is wearing a blue tunic with a draped red coat over it. In front of the pair of apostles, on the top of the stairs, sits a cripple, his body twisting towards the two who are bending down towards him. The figure turns his head in their direction, while also extending his left hand towards them. Crutches are laying on his either side. The figures were depicted in front of a rotunda, covered with a dome on a tholobate, surrounded with a row of columns. Behind this building, at the right edge of the painting, a gate is shown, with a pair of women standing in front of it. Behind the gate, there are the roofs of the city with numerous towers. Thick clouds cover parts of the sky.

The painting located in the bay closest to the main altar presents Saint Paul teaching in Athens. Standing in the centre of the composition at the top of the two-step stair, Saint Paul preaches to the audience gathered below (see: Figure 6). He is wearing a long white tunic and a white coat flowing down from his shoulders to his right knee. The speaker turns towards the large group of listeners placed at the right edge of the picture, spreading his arms wide and pointing upwards with his right hand. Immediately next to the left edge of the painting's field, there is a group of seated persons, consisting of two men with their backs to the viewer and a woman shown in three-quarters. The backs of the men are covered with coats: the one sitting closer to the centre of the composition is wearing a red coat, and his companion, a yellow one. The woman's head and shoulders are covered with a white scarf. Behind Saint Paul's back, at a short distance, there stands a round building with a portico, resembling the Roman Pantheon. On the stairs leading thereto, we see a group of three figures, standing, facing the speaker and extending their left hands towards him. They are dressed in floor-length white tunics, and they are wearing white coats, thrown over their shoulders. The fourth character is sitting on the lower step of the stairs. He also extends his left hand, as if pointing at an object lying on the ground, and bends his right hand to his chest. This character is dressed in a long white tunic and a brown coat fastened under his neck. Behind the portico with four columns, forming the background for the character, a tower is visible on the right, with an opening in the form of a vertical rectangle enclosed in the shape of semi-circle. The cupola of the tower has the form of an arch with a spire at the top. An identical turret has been placed at the left edge of the image, on the round part of the building. A windowless rotunda is surrounded with a cornice at around two-thirds its high. It is covered with a flattened red dome, supported on a low windowless tholobate. To the right of the building, behind the group of people

listening, there is a flat, grass-covered patch of land. A path cuts across it, leading to a ruined gate, behind which a view stretches towards a cliff and the sea. White clouds cover the blue sky.

Set in the panelling on the south side of the church, there are two paintings. The painting placed closer to the main altar shows the scene of the death of Ananias (see: Figure 7). In the centre of the composition, among the group of men shown at the top of the low stairs leading to the building rising behind them, stands Saint Peter, reaching down with his left hand, while he supports his coat with his other hand, bent at the elbow. His head is slightly inclined towards the figure lying at the bottom of the stairs. He is wearing a long blue tunic with long sleeves, and a coat flowing from his right shoulder to his left hip. Behind him on the left is a man wearing a long tunic and a red coat, which he fixes with his left hand on his right shoulder. Somewhat further afield, behind the described figure, stands a man, who is turning his head slightly towards the centre of the scene. He is dressed in a long red tunic, with a dark coat over it. Repeating the gesture of the man on his left, he supports his coat, holding it with his left hand on his right shoulder. To the right of the apostle, there are four men. The man standing directly behind the saint is wearing a red cloak, and turning his head towards the man lying at the bottom of the stairs. Between him and the head of Saint Peter, a fragment of another man's face is visible. The next person standing on this side of the saint is a man turned to the right, whose face is portrayed in profile. The face of the figure standing next to him was badly damaged in the painting, but the silhouette of a person wearing a long brown robe has been preserved. At a short distance from the group described above, on the left, next to the balustrade surrounding the stairs, two more men are standing. The one standing in front has his left arm bent in a gesture of benediction, while his right arm is lowered behind the balustrade. He is wearing a long red coat that reaches to the ground. The second man, wearing a white robe, is visible behind the first. Both their heads are bowed towards the group of three figures standing next to the balustrade. The man – portrayed in his right profile – who is standing in front of the group below, is wearing a long, blue-tiered long-sleeved robe. He raises his arms, facing the two men standing just above the balustrade. Behind him there are two women, one of which was shown in the right profile, and the other en face. Next to the group just described, closer to the image axis, facing three-quarters towards the group standing at the top of the stairs, there is a man, kneeling, his face visible in the right profile, dressed in a dark robe tied at the waist, and a long, flowing red coat over it. The group located in the centre of the lower part of the painting is formed by four figures focused on the death of Ananias, who lies diagonally near the axis of the image, on the right. His legs bent at the knees are arranged so that his feet touch together, at a short distance from the stairs. The man props himself on his bent left arm, and his right arm is thrown over his hips, and rests on the ground. His tilted head is turned towards the group of people standing on the stairs. He is wearing a knee-length blue tunic with rolled-up sleeves, and has a silver medallion hanging around his neck. On the left, right next to Ananias, kneeling on his left knee, a man turns toward the stairs so that his head is visible in profile. His left arm recedes backwards, while his right arm extends towards Ananias. He is wearing a knee-high orange tunic, tied around the waist, with sleeves up to the elbows, and brown shoes. To his left a woman is sitting, turning



Figure 7. *Death of Ananias*, painting in the panelling on the south side of the chancel. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 42



Figure 8. *Baptism of Cornelius*, painting in the panelling on the south side of the chancel. Photo by Katarzyna Chrzanowska
→ see p. 48

her head toward the axis of the painting, her arms bent at the elbows stretching out to the left. She is dressed in a floor-length dress with long sleeves and a white collar, and a blue coat over it. To the right, behind the reclining Ananias, and near the edge of the canvas, stands a man who leans towards the lying figure, while bending his left leg in the knee and extending his straightened left arm slightly backwards. His head is turned towards Ananias. He is wearing a knee-length red tunic with short sleeves. Behind him, on the left, by the balustrade, fragments of another character are visible. Other than the expressive spot of red paint that forms the outline of the costume, only a small fragment of the head is visible. Three more characters are depicted behind the two already described. The first of the three, facing the group standing at the top of the stairs, is shown in his left profile. Behind him is a figure in a bright turban on his head, standing, shown en face, pointing with his raised left hand to the group of people centred round Saint Peter. Further back, between the described characters, a fragment of the face is visible, shown en face. At the step of the stairs separating the group of men and Saint Peter from Ananias, there lies a small pile of silver coins. The background for the event is a building covered with a gable roof. Its receding wall is enclosed between two forward-facing fragments of the wall, on which the roof is resting. Two openings in the form of vertical rectangles, closed in a semi circle, are visible in the wall. Halfway between them and the roof, a cornice is running around the building. On the gable end of the walls rests a decorative cornice markedly set forth at the corners, forming the bases for the two statues standing on low pedestals. In the gable wall, topped with a small golden ball set on a low pedestal, there is a round window opening. On the right, a balcony adjoins the row of columns. On its stone balustrade, there stands another row of columns, supporting the pent roof above it. The background on the right is filled with trees, while on the left we see some fragments of buildings. Clouds are scattered across the sky.

The painting located further from the main altar on the south side features several scenes from the history of Saint Peter, related to the conversion and baptism of Cornelius (see: Figure 8). On the left side, a fragment of the wall, which is casting a long shadow, separates the viewer from the events that are presented in the painting. In the foreground, at the right edge of the canvas, a group of figures are sitting around the table, and two men are shown in front of them. Cornelius, kneeling on the right, has his hands folded in prayer. He is dressed in a white, knee-length tunic with rolled up sleeves, green armour, red trousers and a brown coat with a red lining. Next to him on the left is Saint Peter, with his right leg strongly bent and extended. In his bent right hand he is holding a silver dish, while his bent left hand is raised above the head of the kneeling man, on whom he is pouring water. He is wearing a blue robe that extends to the ground, forming regular folds, with a brown coat thrown over the right shoulder. Behind this group is a fragment of a table covered with a red tablecloth, where three men are sitting. Visible from the profile, just at the right edge of the canvas, a man holds his left hand on the open book lying on the table. He turns to the man at the top of the table, pointing his right hand towards him in the gesture, which signifies that he is explaining something. The figure in the centre is facing him, and the man's face is shown at three-quarters length. He rests his right hand on the book that is upright on the table, while the index finger of his raised left hand

is pointing upwards. He is wearing a red robe with short sleeves, from which fragments of white fabric protrude, and a white cap. The third man is facing right, and the elbow of his bent left arm rests against the table top. He is wearing a grey robe with short sleeves. The scene takes place against the backdrop of a building. At the left edge of the canvas, in the background, there is a group of five men. Closest to the image axis, Cornelius, portrayed in his left profile, is kneeling before Saint Peter who leans towards him, and is folding his hands in a gesture of prayer. He is dressed in a white tunic with knee-length sleeves rolled up to his elbows, green armour, yellow shoes reaching up to the middle of his calf, and a red coat, which flows from his left arm down to the floor. The apostle was captured while taking a step, with his left leg bent forward and his right leg bent at the knee. His right hand, slightly bent at the elbow, is extended towards Cornelius, while the index finger of his raised left hand points towards the sky. He is wearing a floor-length blue tunic, sleeves to his elbows, over which a short brown coat is fastened over his right shoulder. Behind him there is a group of three men, one of whom is a soldier. The military man stands with his back towards us, whereas the other man is facing the front, and the third man turns three-quarters towards the viewer. Everyone is dressed in knee-length red tunics with sleeves rolled up to the elbows and light-coloured knee-high boots. In addition, the soldier is wearing grey armour and a helmet on his head. He extends his right hand towards the kneeling figure, while the man standing opposite him stretches his left hand in the same direction. They seem to point out the meeting of Saint Peter and Cornelius to their companion. At the axis of the painting, in the third plan, there is a group of four soldiers. The one standing in the middle is turned back from us, and the two behind him are facing the viewer, whereas the fourth is shown in left profile. They are dressed in knee-length tunics with short sleeves, with armour put on top, and helmets on their heads. The man standing in the middle, and those standing to his right, are holding round shields in their right hands. At the very right edge of the canvas, behind the man sitting at the table in the foreground, we can see a shield that is hanging on the wall. A little further, the structure without the front wall is shown, while in the rear wall there are two window openings in the form of a vertical rectangle. A pilaster standing on a high pedestal supports the entablature, on which the roof of the building is supported. Two statues had been placed on a prominent cornice. At the left edge of the canvas, a corner of the building and a tree visible from behind it are shown. At the centre of the canvas, behind the figures, we see a C-shaped stretch of seas shore. In the distance, there is a group of standing figures, and further on, some buildings – a round tower covered with a conical roof stands out among them. Behind the buildings, mountains painted in shades of grey and blue close the composition. Sky fills the upper part of the painting, on the left, covered with thick grey clouds, from which white fabric is flowing.

1.4. Analysis of the decoration on the wooden structure of the panelling

In the decoration of the panelling, elements are discernible that are similar to those decorating the organ gallery and the choir stalls in the church, as well as the cabinets in the sacristy. Placing gilded decorative elements in the openings that cut into the picture frames, inside the panelling, is an analogous solution to the one known in the backrests of choir stalls and the cabinets in the sacristy. The

decorative elements in the panelling and those located on the cabinet doors in the sacristy were composed according to a similar pattern, applying a quadrilateral element with a marked four-part division, which is a simplified form of a flower bud, with a stylized leaf having one axis of symmetry in the centre. Similarly, decorative elements composed of strongly stylized and simplified leaf with one axis of symmetry and a small ball at the centre, were placed in the backrests of the choir stalls, between the openings in the picture frames and the corners of the fields designated by carved, vertical, gilded garlands of flowers. In all listed elements of the church's furnishings, this particular fragment of decoration is always gold-plated. In the sacristy, the elements are small and refined in detail. The elements decorating the panelling are larger and not as detailed, although the composition scheme is maintained. The link between the elements decorating the choir stalls and the decoration of the sacristy cabinets as well as the panelling is also indicated by positioning them in analogous areas, where they fill out openings in the paintings' frames. The maintenance of the panelling on the southern side of the chancel confirms that the ornamental elements in question were carved in 1907. Since the scale of the damage to the panelling caused by the fire is unknown, the thesis that the artist responsible for fitting this decorating element of the church's furnishings after the fire – in the face to of the main altar having been destroyed – modelled his work on the appearance of the cabinets in the sacristy, or the choir stalls, the later having a high significance to the overall appearance of the Skalbmierz church interior. Conservation of the panelling on the north side of the chancel might help to reveal whether these elements are related to the decoration of the panelling in the chancel before the fire.

Our attention is drawn to the painting decoration covering the panelling on the north side as well as the organ gallery. In the panel at the end of the panelling from the side of the sacristy door, against a light brown background, an antique decoration had been painted, depicting a leaf-entwined trivet, with a bowl placed upon it. The painting is symmetrical, schematic, devoid of chiaroscuro modelling, and it brings to mind patterns made using a template. A very similar decoration is found in the panels on the balustrade of the organ gallery. Against the light brown background, two types of patterns were painted. The first is composed of a lyre placed in the centre, from which floral lines stretch towards the edges of the panels. In the centre of the second type of the pattern, there is a bowl standing on three legs, which marks the beginning for two foliated scroll with flowers. Both compositions have a single vertical axis of symmetry.

Prior to recent conservation, the panelling on the south side of the chancel was painted dark brown and decorated with painted panel decoration, following the pattern seen on the panelling on the opposite side of the chancel. In addition, the choir stalls in the church chancel were painted dark brown before conservation. In three panels in each part of the back rests in the lower row of seats that were painted lighter brown than the structure of the wood, and now covered with marbling, there was a painted decoration. In the extreme panels at each side, this was a system of simplified and geometricized foliated scroll, having two symmetry axes. The central panel was filled with a symmetrical representation of a vessel and two foliated scroll. The centrally placed vessel had the form of a one-legged bowl with a decorative lid. Also the panel of the choir stall part adjacent to the rood beam in the chancel arch was painted in the same colour as

the panels just described. It features a decorative motif with one axis of symmetry, depicting a decorative vessel standing on a high tri-legged base, from which a very simplified flower bud on a long stem protruded, with two simplified leaves.

The feature that links the decorations of the organ gallery, the last panel in the north side panelling, as well as the no longer existing decoration of choir stalls and panelling on the southern side, is the application of dark, almost black patterns against a light brown background. Also noteworthy is the simple, schematic composition, devoid of chiaroscuro modelling, which is repeated in exactly the same form in several panels, which points to the use of a template. The same type of decoration, currently visible on the balustrade of the organ gallery and in the choir stalls can be associated with the recommendation mentioned in the section on the history of the panelling, issued in 1949, regarding the adjusting the colour of the organ gallery to match the colours of the rood beam²⁹, and the entry from 1954, confirming the execution of the recommended works, which also included chapter stalls³⁰, among others. Based on the cited entries, we are able to formulate the hypothesis that the renovation of the choir stalls and the organ gallery also included the panelling. This is confirmed both by the fact that the structures of the three analysed elements of the furnishings were painted in the same colour, as well as the use of the same panel decorating scheme. Thus, the current appearance of the wooden panelling structure on the north side of the chancel is the result of the unification of the appearance of the church's interior furnishings, which consisted in adjusting it to match the magnificent rood beam. Based on the analysis, as well as on the archival records, it can be assumed that the panelling on the north side of the chancel also gained its current colours and its painted decoration of the panels before 1954.

1.5. Analysis of the paintings' iconography

In view of the fact that the completed conservation process revealed a significant degree of repainting of the scenes of Death of Ananias and the Baptism of Cornelius, it is reasonable to infer that also the current appearance of the painting depicting Saint Peter and Saint John the Evangelist is the result of repainting that may have been done after the fire. In addition, the findings regarding the "significant degree of destruction of the surface of the paint layer" of Ananias' death scene³¹ are prompting us to analyse only the iconography of images, which in itself is an interesting issue, in the context of the paintings in the panelling of Skalbierz.

Three earlier representations constitute a series of scenes from the life of Saint Peter, referring to the events described in the Acts of the Apostles that had taken place before his arrival in Rome. Located on the north side, the scene identified as Saint Peter and Saint John the Evangelist³² (see: Figure 5) can be linked with a passage from the Book of Acts (Acts 3, 1–8), describing the healing of a lame man begging for alms at the temple gate.

29 ADK, PS 7/5, f. 1r.

30 Ibidem, f. 27r.

31 Documentation of monument conservation: Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w.*

32 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, p. 387.

The scene shown in the painting on the south side, closer to the main altar, was recognized as Death of Ananias³³ (see: Figure 7). It corresponds to the description in the Book of Acts (Acts 5, 1–6). A man lying at the foot of the stairs, who props himself up with his hand, can be identified as Ananias. The coins we see on the steps between Saint Peter – who is standing on the top of the stairs – and Ananias, is the money obtained from the sale of property. The composition of the figures shown in the painting is modelled on tapestries designed by Rafael, depicting the same episode of the Book of Acts. The group standing on the left, next to the balustrade, as well as the arrangement of character at the bottom of the stairs, remained unchanged.³⁴ The first engravings based on Rafael's work began to circulate almost immediately after its completion. There exists a print by Ugo da Carpi³⁵ dating to 1518, depicting the Miraculous catch of fish.

The third scene was identified on different occasions as either the Baptism of Cornelius³⁶ or the Baptism of Christ³⁷ (see: Figure 8). The picture presents two scenes from the story of Cornelius described in the Acts of the Apostles (Acts, 10, 1–48). The scene shown in the background corresponds to the meeting of Saint Peter and Cornelius, who worshiped the apostle (Acts, 10, 24–27), while the scene in the foreground, at the right edge of the canvas, presents the baptism of Cornelius after the speech delivered to those who gathered in his house (Acts, 10, 44–48).

The fourth scene illustrating a passage from the Book of Acts shows Saint Paul speaking at the Areopagus to the Athenians gathered below (Acts, 17, 19–34) (see: Figure 6). The passage describes the speech given by Saint Paul, which resulted in the conversion of Dionysius the Areopagite, among others. In the composition of the painting, attention is drawn to the building in the background. Undoubtedly, its forms are modelled on the Roman Pantheon. The building in the picture depicts a temple with two towers added thereto at the behest of Pope Urban VIII in the 1620s,³⁸ and demolished in 1883.³⁹ The way the Pantheon is depicted in the painting in Skalmierz is almost identical to the representation found in the engraving by Piranesi, *Veduta di Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres*, depicting this ancient building.

33 Ibidem.

34 On the commission of Pope Leo X, Rafael Santi and his assistants, from the winter at the turn of 1514/1515 to the end of 1516, made cartoons for the tapestry depicting ten scenes from the Acts of the Apostles. They depict four scenes from the life of Saint Peter, whereas six scenes refer to the life of Saint Paul. Scenes related to Saint Peter are represented by: Miraculous catch of fish, Handing over keys to Peter, Healing the paralytic, and Death of Ananias. The life of Saint Paul is depicted in the following scenes: Stoning of St. Stephen, Conversion of Saint Paul, Striking blind Elymas the sorcerer, Sacrifice at Lystra, Saint Paul imprisoned, and Saint Paul preaching at Athens. The tapestries are now in the Vatican Pinacoteca, while the cartoons, after their sojourn in Brussels and Genoa, reached Charles I, the Prince of Wales, in 1623. From 1699 they remained in the gallery at Hampton Court, whence they were moved in 1865 to the Victoria and Albert Museum in London, and this is where they are kept to this day. Above information after: C. Höpper, *Rafael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2001, p. 481.

35 C. Höpper, *Rafael und die Folgen*, p. 481.

36 J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów*, p. 387.

37 KZSP, p. 85.

38 T. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York–London–Paris 1998, p. 225.

39 E. Jastrzębowska, *Rzym antyczny w oczach Piranesiego i dziś*, Warszawa 2005, p. 103.

The last of the paintings decorating the panelling of Skalmierz depicts Our Lady of Mount Carmel (see: Figure 4). The choice of this iconographic type could have resulted from the fact that before the fire, the panelling was adjoining a small altar, in which this particular a representation of the Mother of God was located.⁴⁰ With the view to the fact that, after the fire, the decision was made to model the reconstructed main altar on the destroyed structure from the seventeenth century,⁴¹ and the paintings fitted in the new panelling were originally made in the seventeenth century and repainted at the beginning of the twentieth century, it seems possible that when ordering a new work to replace an element that was probably destroyed or severely damaged by fire, the intention was to create a continuation of the former decor of the chancel.

The composition taken from the work of Rafael, and the other two representations showing scenes from the life of Saint Peter, are illustrations of the fourth volume of *Icones Biblicae* by Matthäus Merian the Elder, published in 1627 (see: Figures 9–11).⁴² These prints enjoyed great popularity in the seventeenth and eighteenth centuries, illustrating numerous publications of religious character, issued in many languages.⁴³

The author of the paintings in the panelling adopted the compositions from Merian's engravings, while adapting illustrations from rectangular prints to the shape of the works we find at Skalmierz, which are based on a vertical rectangle – i.e. standing on its shorter side. In the painting of Baptism of Cornelius, the painter supplemented the original representation by adding the upper part of the building walls visible on the right, and also by adding a roof and statues placed on the cornice. Merian's composition was also supplemented with a patch of earth, filling the lower part of the canvas up to the wall, which marks the beginning of the composition taken from the graphic model. At the same time, the original was reduced⁴⁴ by fragments of the composition located at the side edges of the print, which results in shifting the figure of the kneeling Cornelius in the baptism scene so close to the edge of the canvas that part of his left leg fails to fit into the composition. The author of the work also reduced the sequence of events presented by Merian by one scene – namely, as in the prints illustrating the first edition of *Icones Biblicae*, Saint Peter was depicted kneeling on the roof of one of the buildings shown in the background, and God sending him a vision of animals as a meal (Acts, 10, 9–16). After removing the praying apostle and the animals, only the white fabric flowing down from the sky remained in



Figure 9. Death of Ananias, Matthäus Merian the Elder, *Icones Biblicae*, 1627, p. 121. Photo by Staatsbibliothek Bamberg, shelfmark A.symb.q.23#4 → see p. 49

Figure 10. Baptism of Cornelius, Matthäus Merian the Elder, *Icones Biblicae*, 1627, p. 129. Photo by Staatsbibliothek Bamberg, shelfmark A.symb.q.23#4 → see p. 49

Figure 11. Saint Peter and Saint John the Evangelist, Matthäus Merian the Elder, *Icones Biblicae*, 1627, p. 119. Photo by Staatsbibliothek Bamberg, shelfmark A.symb.q.23#4 → see p. 49

40 AKKK, Inw. E. 35, f. 9; S. Kotarbiński, *Historyczna wiadomość o kolegiacie skalmierskiej*, "Pamiętnik Religijno-Moralny", 10, 1850, p. 413; S.K. Olczak, D. Olszewski, *Parafia Skalmierz. Zarys dziejów*, Kielce 2000, pp. 73, 87.

41 KZSP, p. 85.

42 *Icones Biblicae Novi Testamenti D. N. Iesu Christi Præcipuæ historiae et Visiones picturis elegantissimis in æs incisus, repræsentatæ (...) Durch Matthaëum Merian von Basel. Franckfurt bei dem Auctore zu finden*, 1627. For a detailed discussion of the *Icones Biblicae*, including the later application of copper engraving plates prepared for this publication by Matthäus Merian the elder, see: M. Keuchen, *Bild-Konzeptionen in Bilder- und Kinderbibeln. Die historischen Anfänge und ihre Wiederentdeckung in der Gegenwart*, vol. 1, Göttingen 2016 (= *Arbeiten zur Religionspädagogik*, 61), pp. 93–115.

43 Ibidem, pp. 103–105

44 The term "reduction", describing one of the many ways of modifying the graphic blueprint is borrowed from: Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, p. 147.

the Skalbmierz painting. The artist also adopted a similar procedure to the death scene of Ananias, adding to Merian's composition a patch of land that "moved the stage" away from the viewer. In addition, he supplemented the original composition with a part of the wall behind the back of the men standing at the top of the stairs, including the abutment, the statues on the cornice, the upper part of the columns, the roof over the balcony, and the sky. At the same time, the painter did not transfer two scenes to the painting, namely the scenes that are taking place in the background, on the right-hand side of the original, depicting a woman approaching the group – most probably Safira – and the funeral of Ananias shown in the distance. In the case of the third of the older paintings decorating the Skalbmierz panelling, the author decided to add fragments of stairs at the top of which the scene is taking place, as well as the parts of the tholobate and the dome of the building in front of which the men are standing, and the sky covered with clouds.

Both the proportions of the building behind the group of men shown at the top of the stairs in the scene of Ananias's death, and the building on the right side of the scene of the baptism of Cornelius, have been significantly extended and elongated, which is clear when comparing the size and the proportions of window openings and matching them to the height of the human figures in the drawings and in the paintings. This allowed the painter to fill the surface of the canvas based on the transformations of the original compositions, to which relatively few elements were added, constituting a continuation of sorts of the original etchings' composition.

* * *

The Skalbmierz panelling consists of elements made in two stages: in the seventeenth century, and after the fire that took place in 1907. In the case of the panelling on the southern side of the chancel, which was created after the fire in the early twentieth century, the dating was confirmed when carrying out conservation work.⁴⁵ Analogous dating of panelling on the opposite side is prompted by a comparison of the current structure with the one visible in the photograph by Stefan Zaborowski, and a description of the damage caused by the fire on the surface of the Death of Ananias,⁴⁶ which suggests that the fire destroyed or at least seriously damaged the wooden structure and the paintings on the opposite side. The current appearance of the panelling on the north side is the result of restoration work carried out in 1949–1954, with the purpose of unifying various elements of the church's furniture so that they visually match the magnificent rood beam.⁴⁷ Linking the three paintings created in the seventeenth century⁴⁸ with illustrations

45 Documentation of monument conservation: Dokumentacja konserwatorska *Drewniane boazerie z XVII w.*

46 Ibidem.

47 Information on the recommendations for the renovation of elements furnishing the church interior, and the assessment of the church's condition after the completion of the works: ADK, PS 7/5, f. 1r, 27r.

48 KZSP, p. 85; *Skalbmierz, Kościół par.*, p. 1264; Documentation of monument conservation: *Drewniane boazerie z XVII w.*

to the fourth volume of *Icones Biblicae* by Matthäus Merian the Elder, whose compositions were copied in the process of painting the Skalbmierz representations, permits the conclusion that the painter must have made them, at the earliest, in the year of the publication of the designs, i.e. in 1627. In the painting of Saint Paul, the placement of the Pantheon in the scene that is taking place in Athens could have been a deliberate attempt to adjust this painting to the ones already existing. There is no doubt that both this representation and the image of Our Lady of Mount Carmel were painted in the twentieth century, and they probably replaced of the previously destroyed paintings, which likely formed a cycle presenting the Acts of the Apostles. ●

