

WŁOSKIE INSPIRACJE W MALARSTWIE SAKRALNYM NA OBSZARZE ORDYNACJI ZAMOJSKIEJ W 1 POŁOWIE XVII WIEKU

Apogeum zainteresowania sztuką włoską w Rzeczypospolitej przypada na okres panowania ostatnich Jagiellonów. Małe stwo Zygmunta I z księstwa włoskiego z rodu Sforzów spowodowało, że na dwór krakowski przybyło wielu dworzaków ze słonecznej Italii. Wśród nich byli także artyści. Franciszek Florentczyk i Bartłomiej Berrecci pracowali przy przebudowie zamku królewskiego, ten ostatni zrealizował także Kaplicę Zygmuntową na Wawelu. Pod kierunkiem Berrecciego, a później samodzielnie pracowali Bernardino de Gianotis i Jan Cini, którzy założyli rodzaj szkoły architektoniczno-rzeźbiarskiej, do której wkrótce dołączył Jan Maria Padovano. W następnym okresie do Polski zaczęli napływać artyści z pogranicza włosko-szwajcarskiego - Komaskowicze i Tessynscy. Byli oni propagatorami nowych, popularnych form artystycznych zarówno włoskich, jak i tych, z którymi zetknęli się na drodze swoich wędrowek w innych krajach, łącząc je z wymogami i upodobaniami zlecających. Ich rola znacznie wzrosła w 2 połowie XVI i początkach XVII stulecia. W tym okresie zaznaczyli oni swoją obecność niemal na całym obszarze ówczesnej Rzeczypospolitej, wpływając w dużym stopniu na kształtowanie się nowych form, zwłaszcza w architekturze i rzeźbie architektonicznej.

Zainteresowania sztuką i kulturą włoską w Zamościu wiąże się z założycielem miasta, Janem Zamojskim (1542-1605). Ten wybitny humanista i mąż stanu zetknął się z kulturą Italii podczas studiów na Uniwersytecie w Padwie, a także po powrocie do kraju, na dworze króla Zygmunta Augusta¹. Kontakty te zaowocowały w późniejszym okresie wzniesieniem w dobrach rodowych Zamojskiego renesansowego miastotwierdzy, które stanowiło stolicę Ordynacji Zamojskiej, założonej w 1589 r.². Zadanie to realizował zatrudniony na dworze Jana Zamojskiego włoski architekt Bernardo Morando (zm. 1600 lub 1601)³. Renesansowe „miasto idealne” stworzono w oparciu o koncepcje włoskich teoretyków architektury i urbanistyki, zwłaszcza Pietra Cataneo, którego projekty miasta idealnego do złudzenia przypominają założenie urbanistyczne Zamościa.



1. Plan perspektywiczny Zamościa z ok. 1603 r.

¹ Por. Grzybowski (1994).

² Orłowski (1969) s. 110.

³ Kowalczyk (1967) s. 335-351; Kowalczyk (1976) s. 693-694.

Malarze i graficy w królestwie Jana Zamoyskiego

Postać Jana Zamoyskiego jako mecenasa kultury i nauki została szeroko rozpropagowana w literaturze naukowej⁴, która, mimo wielu lat jakie upłynęły od jej opublikowania, pozostaje nadal aktualna. „Mecenas Zamoyskiego na polu sztuk plastycznych - jak pisał Jerzy Kowalczyk - nie jest już tak oczywisty. Ufundował dzieła znakomite, na wysokim poziomie artystycznym, ale nie były one owocem patronatu nad artystami zgromadzonymi na dworze w Zamościu”⁵. Ranga jego fundacji wynikała z pobudek ambicjonalnych i podyktowana była raczej chęcią gloryfikacji własnego rodu, niż realizacją koneserskich upodobań. Zwraca na to uwagę Zygmunt Wałowski, zastanawiając się nad brakiem zainteresowania Zamoyskiego włoskimi obrazami podczas studiów w Padwie i w okresie późniejszym, podkreślając, że dokumenty poświadczające zainteresowania magnata w tym względzie pochodzą dopiero z ok. 1600 r.⁶ Zainteresowanie to wynikało jednak z zasygnalizowanych wcześniej pobudek, i wiążąc się z zamówieniem obrazów ołtarzowych do kolegiaty zamojskiej⁷. Jan Zamoyski chciał mieć obrazy „(...) malowane od co najprzedniejszego malarza we Włoszech”⁸. Fakt, iż nie precyzował osoby ani miejsca (w grę mogła wchodzić również dobrze Wenecja czy Rzym) świadczy, że nie miał żadnego rozeznanie w tej materii i zdawał się na gust swego agenta. Zamoyski lubił otaczać się rzeczami pięknymi i kosztownymi. W jego kolekcji przeważały jednak wyroby złotnicze oraz tapiserie, kobierce, a także broń⁹. Zbiory malarstwa były nieliczne i ograniczały się głównie do reprezentacyjnych portretów własnych osobistości, co było zgodne z ówczesnym kanonem wystroju wielkopolskich rezydencji¹⁰. Ten znakomicie wykształcony erudyta nie traktuje sztuki emocjonalnie, jak to ma miejsce w przypadku nauki. Docenia sztukę jako dobry środek propagandy i umiejętnie z niej korzysta¹¹. „Protector nauki nie jest protektorem sztuki - pisze Maria Lewicka - wśród licznych stypendystów zagranicznych Zamoyskiego nie znamy ani jednego artysty. Bliższe kontakty ze sztuką i artystami datują się od chwili rozpoczęcia budowy Zamościa, a więc prawdziwie realnej potrzeby. Do tego czasu sztuka nie znajduje się w orbicie jego zainteresowań. Kanclerz nie otacza się artystami; używa ich do wykonywania doraźnych zleceń, kontakty z nimi traktuje rzeczowo i handlowo, porozumiewając się najczęściej przez pośredników”¹². Nie zabiega także o kontakty z artystami, to raczej oni oferują mu swoje usługi¹³. Spośród artystów włoskich pracowali dla niego głównie sztycharze i rysownicy: Jacopo Lauro i Giacomo Franco - autorzy graficznych portretów oraz Pietro de Franco (był może to samy z Piotrem Almitranem, rysownikiem i geometrą) dokumentujący zdobyte zamki i miasta podczas kampanii inflanckiej¹⁴. W ostatnim okresie z osobą Jana Zamoyskiego związano innego jeszcze malarza florenckiego, Cristofano dell'Altissimo (1525-1605), któremu przypisuje się portret kanclerza z tzw. kolekcji Gioviana z Galerii Uffizi we Florencji¹⁵.

⁴ Zob. np.: Łempicki (1921); Łempicki (1929); Kowalczyk (1980); Lewicka (1957); Mycielski (1912). Ostatnio także: Makowski (2005) s. 91-100.

⁵ Kowalczyk (2005a) s. 17.

⁶ Wałowski (2001) s. 178.

⁷ Por. Kowalczyk (1972).

⁸ Kowalczyk (1972) s. 11.

⁹ Kowalczyk (2005b) s. 85-116.

¹⁰ Kowalczyk (2005b) s. 96-97.

¹¹ Por. Lewicka (1957) s. 334.

¹² Lewicka (1957) s. 334.

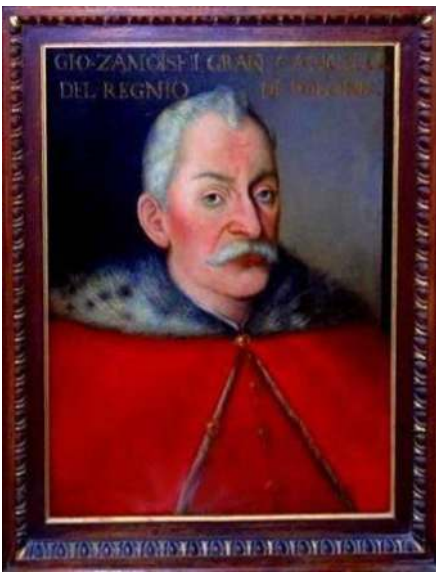
¹³ Tak było np. w przypadku J. Lauro, kontaktującego się z Zamoyskim za pośrednictwem opata s. Valentino, Angelo Odduccio, który oferował kanclerzowi rycinę sławiącą jego czyny, por. Tomkowicz (1920) s. 66-68.

Szeroko udokumentowane zostały kontakty Jana Zamoyskiego z weneckim malarzem Domenico Tintoretto (1560-1635), który wykonał na jego zlecenie cztery obrazy do ołtarza głównego w kolegiacie zamojskiej¹⁶. Przedstawiały one: w. Tomasza kl cz cego przed Chrystusem Zmartwychwstałym, Boga Ojca oraz patronów fundatora - w. Jana Chrzciciela i w. Jana Ewangelist . Dwa z nich - obrazy wi tych Janów - zachowały si i znajduj si obecnie w ko cieie parafialnym w Tarnogrodzie¹⁷. Szczegółowa analiza stylistyczna tych dzieł pióra znakomitych historyków sztuki - Władysława Tomkiewicza¹⁸ i Jerzego Kowalczyka¹⁹ zwalnia autora z obowi zku ich opisywania. Warto jednak w tym miejscu zwróci uwag na rol Zamoyskiego, jak odegrał przy powstawaniu obrazów. Zlecaj c ich wykonanie przez po redników, kanclerz miał ju szczegółów wizj tych dzieł. W li cie do Jana Ursinusa pisał

wyra nie, i yczy sobie, „...aby tylko dwie postacie wyra one były wyrazi cie i ozdobnie, a to posta Zbawiciela i figura w. Tomasza kl cz cego z r k wyci gni t do boku Chrystusa”²⁰. Sugestie Zamoyskiego wybiegały poza stosowane w malarstwie weneckim normy kompozycyjne i estetyczne. Bli sze były rodz cej si estetyce potrydenckiego baroku, ni powszechnie jeszcze panuj cym - tak e w sztuce włoskiej - pr dom manieryzmu²¹, którego jednym z czołowych przedstawicieli był Domenico Tintoretto. Sugestie te nie trafiły wi c do przekonania arty cie, ukształtowanemu w oparciu o inne kanony estetyczne. St d zapewne wyduł aj cy si okres realizacji zamówienia (niemal 5 lat) i zniech cenie malarza do pracy²².



2. G. Franco, Portret Jana Zamoyskiego



4. C. dell'Altissimo (?), Portret Jana Zamoyskiego



3. J. Lauro, Portret alegoryczny Jana Zamoyskiego

¹⁴ Kowalczyk (2005b) s.97.

¹⁵ Niwi ska (2008) s. 4-14.

¹⁶ Patrz szerzej: Białostocki (1954) i Kowalczyk (1972).

¹⁷ Obrazy te maj burzliw histori . W r. 1783 przeniesione zostały wraz z ołtarzem z kolegiaty zamojskiej do ko cioła w Tarnogrodzie. Na pocz tku lat 90. minionego stulecia zostały skradzione. Po kradzie y w ołtarzu umieszczono kopie. W r. 2000 dzieła te odnaleziono, poddano gruntownej konserwacji i zwrócono ko ciołowi. Obecnie znajduj si ponownie w ołtarzu. Patrz: urawicka (2002) s. 261-266.

¹⁸ Tomkiewicz (1970) s. 176-177.

¹⁹ Kowalczyk (1970).

²⁰ Por. Białostocki (1954) s. 60; Kowalczyk (1972) s. 16.

²¹ Na pogl dy estetyczne Jana Zamoyskiego i znajomo traktatów teoretyków sztuki potrydenckiej wskazali: Białostocki (1954) s. 62; Kowalczyk (1968a) s. 159-161. Przywołuj oni takie nazwiska jak Giulio da Fabriano, Antonio Possevino, Gabriel Paleotti.

²² Por. Kowalczyk (1972) s. 15-16 i aneks.



5,6. D. Tintoretto, w. Jan Chrzęciel i w. Jan Ewangelista

znajdującego się na ścianie klasztoru Serwitów w Reggio, odnowionego w r. 1569 przez innego malarza, Lelio Orsi (1511-1587)²³. Obraz przedstawiał siedzącą w ród skał Maryję bawiącą się z małym Jezusem. Wizerunek ofiarowany Zamoyskiemu nie zachował się. Musiał jednak cieszyć się szczególnym kultem w rodzinie kanclerza, skoro w r. 1606 Jacopo Lauro wykonał jego graficzny podobizny dedykowany Tomaszowi Zamoyskiemu. Rycina przedstawia zamknięty w owalu wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem ujętym w bordiurze ze scenami cudów dokonanych za Jej przyczyn²⁶.

7. P. Bordone, Salvator Mundi



Tintoretto nie był jedynym malarzem weneckim, którego obrazy znalazły się w kościołach na obszarze Ordynacji Zamojskiej. W dawnym kościele kanoników regularnych w Krańniku w prezbiterium znajduje się obraz z XVI w., wykonany z warsztatem Parisa Bordona (1500-1571), przedstawiający błogosławionego Chrystusa Zbawiciela świata²³. Nie wiemy, w jaki sposób obraz znalazł się w Krańniku, ale raczej nie można było go z fundacjami Zamoyskich, gdy miasto przyłączono do Ordynacji dopiero w 1604 r.

Kontakty Jana Zamoyskiego ze sztuką włoską miały miejsce także poprzez ofiarowywane mu prezenty. W r. 1599 nuncjusz apostolski Claudio Rangoni, biskup Reggio, podarował kanclerzowi kopię cudownego obrazu Matki Boskiej z Reggio Emilia²⁴. Oryginał obrazu namalował miejscowy malarz Giovanni Bianchi zwany Bertone w 1573 r., na podstawie fresku z 1313 r.

²³ Kalecki (1999) s. 67-68.

²⁴ Por. Łempicki (1929) s. 157; Kowalczyk (2005a) s. 98.

²⁵ Zob. *Emilia Romagna*, Touring Editore, 1998, s. 437.

²⁶ Tę dotychczas nieznaną rycinę publikuje Ryszard Knapicki. Zob. Knapicki, Witkowska (2007) s. 110.



8. J. Lauro, *Matka Boża z Regio Emilia*

nie powstałe w tym czasie w Krańniku dzieła malarskie: płyciny nad bramkami ołtarza głównego z przedstawieniami Komunii wi-
tej dostojników i Mszy wi-tej³⁰, oraz obrazy na stallach - scena M-
cze-stwa zakonników w Anglii i w Augustyn³¹.

Malarstwo weneckie, które pojawiło się w Zamociu na początku XVII w., nie wpłynęło znacząco na rozwój sztuki rodzimej w tym okresie. Jego renesans miał miejsce dopiero w latach 20. tego stulecia i wiązało się z mecenatem II ordynata, Tomasza Zamojskiego (1594-1638). Nie wiemy, czy to z jego inicjatywy, czy też z polecenia krakowskiego konwentu kanoników regularnych laterańskich, w latach 20. XVII w. z terenem Ordynacji Zamojskiej związało się na krótko Tomasz Dolabella, uczeń Antonio Vassilacchiego²⁷. Zarówno Dolabella, jak i te krańnickie obrazy powstano szeregiem opracowań, pominiemy więc w tym miejscu ich szczegółowe analizy²⁸. Pracujący dla dworu królewskiego weneccjanin wykonał w r. 1626 dla kolegiaty kanoników regularnych w Krańniku trzy duże kompozycje, związane z kultem Matki Bożej Różańcowej²⁹. Jego warsztatowi przypisuje się także inne



9,10,11. T. Dolabella, *Procesja różańcowa; Msza dzikoczynna; Gniew Boży*. Obrazy w kolegiacie kanoników regularnych w Krańniku

²⁷ Kalecki (2001) s. 52.

²⁸ Zob. np. Skrudlik (1914) s. 91-162; Starzyński (1939-1946) s. 284-285; Tomkiewicz (1959); Tomkiewicz (1975) s. 72-77, tam pełne zestawienie bibliograficzne.

²⁹ Tomkiewicz (1961) s. 136-148.

³⁰ KZSwP, t. VIII, z. 9, s. 17.

³¹ Tam e, s. 18.



12,13. T. Dolabella (?), *Msza wi ta*; *Komunia wi ta dostojników*. Predella wielkiego ołtarza w d. ko ciele kan. reg. w Kra niku

Jan Kasi ski - kontynuator malarstwa weneckiego

Nurt twórczo ci Dolabelli, b d cy dalekim echem do wiadczyc weneckich kolorystów: Tycjana, Veronese'a i Tintoretta³², kontynuował na gruncie zamojskim malarz Jan Kasi ski, wykształcony zapewne w krakowskim warsztacie artysty³³. Kasi ski pracował prawdopodobnie z Dolabell przy realizacji zamówie dla ko cioła w Kra niku i mógł zosta polecony przez Włocha Tomaszowi Zamoyskiemu, realizuj cemu wówczas szereg przedsi wzi fundatorskich, do których nieodzownym stało si zaanga owanie na stałe malarza. Jan Kasi ski został malarzem nadwornym ordynata prawdopodobnie ju w roku 1626³⁴. Pocz tkowo maluje dla Zamoyskiego portrety³⁵, ju jednak w r. 1628 wykonał trzy obrazy religijne - w. Euzebi i sceny z ycia Tomasza Apostoła³⁶. W r. 1631 namalował tak e obraz Koronacji NMP, do ołtarza głównego w ko ciele Kanoników regularnych w Kra niku³⁷. Na tym ko cz si informacje ródlowe dotycz ce jego twórczo ci. Nie s to jednak z cał pewno ci wszystkie obrazy, jakie wyszły spod p dzla malarza.

Najwi ksze zainteresowanie badaczy nadal budz obrazy z prezbiterium zamojskiej katedry. Cztery wielkie płótna ukazuj ce sceny z ycia w. Tomasza Apostoła, o wyra nych cechach malarstwa weneckiego, ł czone były niegdy z p dzlem samego Tintoretta³⁸. Przypisanie ich ostatecznie przez Jerzego Kowalczyka Janowi Kasi skiemu³⁹ nie zamkn ło dyskusji na temat autorstwa. Ostatnio podj ł to zagadnienie Tomasz Bulewicz, stawiaj c przy Kasi skim du y znak zapytania i sugeruj c ponowne rozwa enie autorstwa Tintoretta⁴⁰. Nie podejmuj c w tym miejscu polemiki, pozostaj przy atrybucji dzieł Kasi skiemu, która, bior c pod uwag przesłanki historyczne oraz analizy warsztatowe, wydaje si by najbardziej wiarygodn .

³² Tomkiewicz (1959) s. 11

³³ Zob. Kowalczyk (1979) s. 377.

³⁴ Tam e.

³⁵ Wieczorkiewicz (1919) s. 79.

³⁶ Tomkiewicz (1920) s. 66.

³⁷ Kowalczyk (1979) s. 377. Szerzej na ten temat: Kowalczyk (1994).

³⁸ Białostocki (1954).

³⁹ Kowalczyk (1983) s. 53.

⁴⁰ Bulewicz (2006), s. 208-224. Autor ten, kwestionuj c autorstwo Jana Kasi skiego opiera si na dziełach



14,15. J. Kasiński, w. Tomasz w rozmowie z Chrystusem po otrzymaniu wiadomości o śmierci Łazarza; Po egnanie z Apostołami po Ostatniej Wieczerzy. Obrazy na ścianie południowej prezbiterium katedry zamojskiej



16,17. J. Kasiński, Męczeństwo św. Tomasza; Działalność misyjna św. Tomasza w Indiach. Obrazy na ścianie północnej prezbiterium katedry zamojskiej

Oprócz czterech płócien ilustrujących życie św. Tomasza Apostoła, namalowanych na ścianie prezbiterium kolegiaty (obecnie katedry) zamojskiej, Kasińskiemu można tak też przypisać na podstawie analizy stylistycznej inne powstałe w tym okresie dzieła.

Z dużym prawdopodobieństwem autorstwem Kasińskiego można też przyjąć obraz tytularny Zwiastowania NMP z ołtarza głównego w kościele w Tomaszowie. W roku 1629 ukończono budowę i trwały prace nad wyposażeniem tej świątyni. Jest wielce prawdopodobne, że ordynat właśnie jemu zlecił wykonanie obrazu ołtarzowego. Dotychczasowi interpretatorzy tego dzieła doszukiwali się w nim wpływów XVI-wiecznego malarstwa

przypisanych malarzowi archiwalnie (obraz z Krakowa) oraz na płótnach błędnie atrybuowanych, jak obrazy z kościoła w Szczepieszynie, przypisane Kasińskiemu przez H. Kuczyński (Jan Kasiński - malarz ordynatów Zamojskich, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 1996). Wiadomo z przypisanych Kasińskiemu przez Kuczyńskiego obrazów pochodzi z lat 80. XVII w. Same dziełami innego zamojskiego malarza, Jacka Chylickiego.



18. J. Kasiński (?), *Zwiastowanie*, ok. 1630

włoskiego⁴¹ poszukuj c jego autora w kr gu szkoły włoskiej I połowy XVII w.⁴². Tez t zdaj si potwierdza pewne fragmenty obrazu, zwłaszcza sposób modelowania twarzy i r k postaci, nawi zuj cy do włoskich kompozycji malarskich XVI stulecia. W tej konwencji malowana jest profilowo uj ta głowa anioła z dekoracyjnie upi tymi puklami włosów przeplecionych sznurami pereł, a tak e twarz Najwi tszej Pani, której rysunek przypomina dzieła włoskiego renesansu. Wn trze, w którym rozgrywa si scena nie jest jednak wn trzem zaczerpni tym ze sztuki włoskiej, lubuj cej si w sytuowaniu tego typu przedstawie w otwartym pejza u⁴³ lub otwartych na pejza arkadowych wn trzach, jak np. w obrazie Francesca Cossy w zbiorach Gallerii Drezde skiej czy te Zwiastowaniu namalowanym dla ko cioła Sta Maria Maddalena de'Pazzi z ko ca XV wieku (Galeria Uffizi we Florencji). Przedstawione na obrazie wn trze, bliskie tradycji malarstwa północnego (np. Portret Arnolfinich Jana van Eycka czy te scena Zwiastowania z Ołtarza Gandawskiego) jest te typowym wn trzem mieszczski - alkiem z pocz tków XVII w., jakich wiele wyst puje w kamienicach zamojskich. Innym szczegółem, charakterystycznym dla lokalnych przedstawie Zwiastowania, jest berło owini te banderol z tekstem, niemal nieodł czny element polskich „Zwiastowa ” z okresu pó nego gotyku i wczesnego renesansu. Nawi zaniem do tradycji gotyckich jest tak e strój archanioła Gabriela, który ubrany jest w szaty kapła skie - dług alb ze skrzy owan na piersiach stuł przewi zan razem z alb w pasie i bogato dekorowan niebiesk kap z wytłoczonymi motywami kwiatowymi obwiedzion szerokim złotym galonem⁴⁴. Tak wi c tomaszowskie Zwiastowanie zdaje si by kompilacj wpływów wielu rodowisk artystycznych, dostosowanych do mocno zakorzenionej w malarstwie cechowym lokalnej tradycji, zgodnie z któr wpływy pó nogotyckiego malarstwa utrzymały si nawet do połowy XVII w.⁴⁵. Nie oznacza to wszak e, i nale y je uzna za wytwór cechowego warsztatu. Zarówno bowiem kompozycja, jak i sposób malowania podkre lanych ju fragmentów obrazu wskazuj na malarza nie tylko wykształconego w swoim rzemio le, ale równie obytego z dziełami wielkich mistrzów - je eli nie bezpo rednio - to poprzez reprodukcje graficzne.

⁴¹ Obraz ten nie był, jak dot d, poza opracowaniami inwentaryzacyjnymi - przedmiotem zainteresowania historyków sztuki, zob.: KZSzP, T. VIII, z. 17, s. 17.

⁴² urawicka (1999-2000) s. 14.

⁴³ Por. Graczyk (1987) s. 128.

⁴⁴ Por. np. Zwiastowanie z polityku z Sienna z 1460 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie), Walicki (1961) il. 43; a przede wszystkim Zwiastowanie przypisywane Malarzowi Jerzemu z pocz. XVI wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, tam e, tabl. IX.

⁴⁵ Np. Stygmatyzacja w. Franciszka ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. Dobrzeński i inni (1958) tabl. X.

Pomimo występowania na obrazie elementów zaczerpniętych z poprzedniej epoki, dzieła tego nie możemy uznać za powstałe w XVI stuleciu, ale - jak ostro nie zaproponował Ryszard Brykowski - zwiastowanie z mecenasowską działalnością Tomasz Zamoyskich⁴⁶, a nie z fundatorem w tym Tomaszem i datowaną na początek lat 30. XVII w. Archaizacja postaci nie musi tak jednoznacznie oznaczać, iż obraz został wykonany przez malarza, który szlify artystyczne zdobywał w poprzedniej epoce. Wiadome archaizowanie, polegające na nawijaniu do włoskiego renesansu czy to poprzez kompilowane na podstawie renesansowych obrazów kompozycje, czy też wręcz kopiowanie dzieł renesansowych mistrzów nie było obce włoskiemu barokowi 1 połowy XVII w. Celował w tym szczególnie Giovanni Battista Salvi zwany Sassoferrato, cieszący się popularnością nie tylko w Rzymie, ale również w Polsce, o czym świadczą liczne kopie jego dzieł⁴⁷. Artysty polscy wiadomo archaizowali swoje obrazy, wykorzystując do kompozycji graficzne wzorce malarstwa włoskiego różnych epok. Możemy więc przyjąć, że tomaszowskie Zwiastowanie namalował artysta młodego pokolenia, wykształcony w oparciu o włoskie malarstwo znane zapewne z licznych reprodukcji graficznych, a także obeznany z bogato rozsiały po kościołach - szczególnie Krakowa i okolic - malarstwem gotyckim. Jeśli przyjmiemy także, iż fundatorem obrazu był najprawdopodobniej Tomasz Zamoyski, to jego wykonawstwo możemy przypisać tylko Janowi Kasińskiemu. Za przyjęciem takiej hipotezy przemawiają niemal wszystkie fakty historyczne. Malarz pracuje dla Tomasza Zamoyskiego od r. 1626, wykonując zamówienia malarskie dla kościołów w ordynacji, w Zamościu i Krańniku⁴⁸. W tym czasie ukończono budowle (1629) i trwały prace nad wyposażeniem kościoła w Tomaszowie. Jest więc rzeczą bardzo prawdopodobną, że ordynat właśnie nie Kasińskiemu zlecił wykonanie obrazu ołtarzowego.

Jan Kasiński znany był dotychczas z kompozycji wielopostaciowych, do których należą obrazy z prezbiterium kolegiaty zamojskiej ilustrujące życie w Tomaszowie apostoła czy też obraz Wniebowzięcia NMP w Krańniku, na którym scenie głównej towarzyszy namalowana u dołu liczna rzesza wiernych. Wykonywał także reprezentacyjne portrety. Stąd też zapewne skromne kompozycyjnie i archaiczne w formie Zwiastowanie, niewątpliwie nieco przemalowane (szczególnie w dolnych partiach), nie zainteresowało badaczy twórczości zamojskiego malarza. Szczegółowa analiza kompo-



19. J. Kasiński, *Koronacja NMP*, Krańnik, 1631

⁴⁶ KZSzP, T. VIII, z. 17, s. XVII.

⁴⁷ Jak dotychczas najbardziej wnikliwe opracowanie recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej w odniesieniu do sztuki polskiej przedstawił Kalecki (1999). Na temat Sassoferrata zob. tam s. 55 n.

⁴⁸ Kowalczyk (1979, s. 377; Kowalczyk (1994) s. 139-158.

zycji tego obrazu w konfrontacji z innymi dziełami przypisywanymi Kasi skiemu pozwala stwierdzić, że poszczególne jego fragmenty wykazują do siebie podobieństwa formalnych z innymi pracami. I tak np. zwieńczenie baldachimowego łosa z obrazu Zwiastowania odnajdujemy w tle kompozycji ilustrującej scenę Chrystusa zmierzającego z apostołami do domu umierającego Łazarza. Słoneczna po wiata, odcinająca horyzont od kłębiastych chmur, widocznych w tle pejzażu zamojskich kompozycji artysty pojawia się również w oknie izdebki, w której Maryja przyjmuje niebieskiego posłańca. Kolorystyka tła, sposób malowania posadzki zbliżają tomaszowski obraz do portretów Tomasza i Katarzyny Zamojskich ze zbiorów Muzeum w Zamościu. Nieobce twórczości malarza są także pewne błędy perspektywiczne, występujące na wszystkich niemal jego płótnach, a wynikające zapewne z dosłownego przenoszenia „cytatów” z innych obrazów, bez dbałości o perspektywiczną poprawność całej kompozycji. Cechą charakterystyczną dla kolorystyki obrazów Kasi skiego są plamy cynobru, chłodnie używane przez malarza dla wzmocnienia akcentu kompozycyjnego, a także rozbitcia monotonii barw⁴⁹. W przypadku tomaszowskiego obrazu akcenty te to suknia Maryi i sułta archanioła Gabriela. Podobne zestawienie kolorystyczne występuje na obrazie Koronacji NMP z Krainiką w szatach Boga Ojca. I w tym przypadku na białej albie artysta namalował czerwony skrzyżowany sułtań, odwrócił jedynie kolorystykę kapy. Archanioł Gabriel nosi kap w kolorze błękitu obszytą obrzeżach złotym galonem, Bóg Ojciec ma narzuconą na ramiona złotą *cappa magna* na białym podbiciu. Innym szczegółem, który zbliża tomaszowskie Zwiastowanie do dzieła podobnego Kasi skiego jest finezyjne modelowanie dłoni, bliskie obrazom z cyklu w. Tomasza, a także profilowe ujęcie głów postaci, czsto pojawiające się we wszystkich dziełach malarza. Wtępliwoci co do przypisania tomaszowskiego obrazu Kasi skiemu budzi jedynie dosyć sztywne i nienaturalne potraktowanie dolnej partii szat archanioła, skłębionych wskutek zgiętych kolan, ale i takie efekty odnajdujemy na innych jego płótnach. Podobne sztywne fałdy układają się w dolnych partiach albi w. Augustyna i bł. Stanisława Kazimierczyka (n.b. kanonizowanego w Rzymie 17 października b.r.) na obrazie Koronacji Maryi z Krainiką, podobnie także, chociaż bardziej miękko, układają się fałdy albi w. Stanisława Szczepanowskiego na tym samym przedstawieniu.

Z analizy dorobku malarza wynika bardzo nierówny poziom jego prac. Swośród nich dzieła wyrastające - jak podkreśla Jan Białostocki - ponad przeciętny poziom warsztatu Dolabelli, przewyższające go w niektórych szczegółach i znacznie odbiegające od przeciętnego poziomu polskiej twórczości malarskiej tego okresu⁵⁰. Słte i realizacje znacznie słabsze, jak portrety pary ordynackiej ze zbiorów Muzeum Zamojskiego. Do tej drugiej grupy można też zaliczyć Zwiastowanie.

Bliskie analogie z twórczością tego malarza posiada obraz Regina Apostolorum, namalowany w r. 1634 z fundacji ks. Andrzeja Kłopotckiego do kościoła parafialnego w Tarnogrodzie⁵¹. Dotyczy one szczególnie obrazu Koronacji NMP z Krainiką. Dzieła te cechuje niemal identyczna gama barwna. Bliskie podobieństwa dają się zauważyć w twarzy Matki Bożej oraz jej długich, opadających na ramiona i plecy włosach. Postać w. Andrzeja, patrona fundatora, którego portret umieszczony jest w lewym dolnym rogu

⁴⁹ Jest to cecha charakterystyczna dla całego kręgu twórczości mistrza Kasi skiego - Tomasza Dolabelli.

⁵⁰ Białostocki (1954) s. 63. Opinia ta odnosi się do dzieł z prezbiterium katedry zamojskiej, których poziom zasugerował jej autorowi analogie z warsztatem Tintoretta, tamże, s. 66.

⁵¹ Datę ujawniono podczas prac konserwatorskich, przeprowadzonych w latach 80. ubiegłego wieku w pracowni konserwacji Muzeum Diecezjalnego w Lublinie. Dokumentacja w Archiwum Zamojskiej Delegatury WUOZ w Lublinie. Wcześniej obraz ten datowany był na rok 1667, określenie daty mierzi fundatora.

obrazu, kieruje się w prawo w jego stronę. Zwraca uwagę również namalowana z prawej strony kompozycji, za postaci w. Jana, sylwetka w. Bartłomieja, którego otacza się brodem twarz ludzka, co przypomina układem głów w. Augustyna z krańców dzieła. Po prawej stronie kompozycji, najbardziej pierwszoplanowo ze wszystkich apostołów, umieścił artysta postać w. Jana, którego twarz, oraz sposób profilowego przedstawienia sylwetki są identyczne z ukazaniem tego w. Jana na obrazie z katedry zamojskiej, w scenie rozmowy Chrystusa z apostołami po ostatniej wieczerzy. Postać w. Jana nie została tu przedstawiona przypadkowo. Umieszczenie jej w tak centralnym miejscu sugeruje, że odgrywa ona szczególną rolę. Wolno przypuszczać, że jest to ukryta sygnatura malarza. Autor obrazu, korzystając z tematyki dzieła, przedstawił na nim w centralnej partii swego patrona, również centralnie umieszczając patronów fundatora oraz swego protektora, ordynata Tomasza Zamoyskiego. Ci dwaj w. Jan, usytuowani najbliżej postaci Matki Bożej, po Jej lewej i prawej stronie, mają narzucone na ramiona identyczne cynobrowe płaszcze i stanowią dodatkowy, centralny akcent kolorystyczny kompozycji.

Przedstawiona analiza układu kompozycyjnego, jak również data powstania obrazu, wskazują na Jana Kasińskiego, jako autora dzieła. Kompozycja jest nierówna stylistycznie i wykazuje pewne braki formalne, wynikające z dosłownego kopiowania fragmentów innych dzieł, co zresztą jest zauważalne również w przypadku obrazu z Krańców. Pewne partie są jednak malowane znakomicie. Szczególnie zwraca uwagę finezyjnie modelowana postać Matki Bożej, a także zupełnie niezły portret fundatora.

Kasińskiemu możemy przypisać także inny obraz z kościoła w Tarnobrodzie - Przemienienie Pańskie z rozgrywanymi na dole kompozycji scenami uzdrowienia opłatanego młodzieńca. Obraz ten należy również do fundacji ks. Andrzeja Kłopotkiego. Jest kopią dzieła Rafała, przechowywanego obecnie w zbiorach Pinakoteki Watykańskiej. Malowidło to swoją dynamiką kompozycji odbiega od omówionych wcześniej obrazów. Główna analiza wskazuje jednak, że autor wiernie skopiował jedynie rysunek. Zmienił natomiast kolorystykę obrazu, a twarzom nadał własny indywidualny wyraz, zupełnie zmieniając ich rysy, kolor włosów itp. Twarze te bez trudu odnajdujemy na innych kompozycjach malarza. Malowana profilowo postać w. Piotra w lewym dolnym rogu obrazu została przeniesiona również na omawiane wyżej płótno Królowej Apostołów. Pomimo gwałtownych, dynamicznych gestów postaci występujących na obrazie ich twarze są martwe, spokojne, zupełnie nie współgrają z gestami. Artysta wyraźnie nie radzi sobie z gwałtownymi skrótami. Tak jest w przypadku klęczącej na pierwszym planie postaci kobiecej, która namalowana została profilowo, sugerując jedynie esowaty skręt tułowia w prawo, a głowy w lewo. Uproszczenia widzimy także w górnej partii obrazu. Namalowana przez Rafała wietlista po wiata wokół unoszącej się w powietrzu postaci Chrystusa, tu została ograniczona formą mandorli, niby ram utworzoną z obłoków,



20. J. Kasiński, Regina Apostolorum, Tarnobród, 1634



21. J. Kasiński, *Przemienienie Pańskie*

w sposób typowy dla polskiego malarstwa barokowego. Postać Zbawiciela również została przedstawiona odmiennie. Nie unosi się, jak na płótnie Rafaela w powietrzu, ale na obłokach, wspierając na nich swoje stopy. O ile kompozycja tego obrazu sprawia wrażenie dużego artyzmu jej twórcy, to już sam sposób malowania nie odbiega zupełnie od omówionych dzieł naszego malarza. Mówili my już o nim jako o zdolnym kompilatorze, potrafiącym czytać i wykorzystać różnice, czasem odległe źródła inspiracji. W tym przypadku nie tworzył własnej kompozycji, ale wykorzystał – być może – za sugestii fundatora – gotowy wzorzec.

Wzorniki graficzne stanowiły dla Kasińskiego czy Stepa źródło inspiracji. Podobnie postąpił zresztą jego mistrz, Tomasz Dolabella⁵². Korzystał z nich dosłownie, jak w przypadku omówionego obrazu z kościoła w Tarnogrodzie, lub wykorzystywał do swoich kompozycji poszczególne fragmenty. Np. postać przygarbionego kaleki na pierwszym planie obrazu ze sceny w. Tomasza w ród Indian zaczerpnięta została prawdopodobnie z miedziorytu wg obrazu Bronzina, ilustrującego przebieg epidemii przez Morze Czerwone⁵³. Z kolei postać w. Stanisława w obrazie Koronacji NMP z Krakowa została zapożyczona z anonimowej ryciny przedstawiającej patronów Królestwa Polskiego, zamieszczonej w mszale wydanym w Antwerpii w r. 1624. Na rycinie tej wzorowane są również postaci w. Kazimierza i w. Wojciecha⁵⁴.

Jan Kasiński pracował dla Tomasza Zamoyskiego, a następnie jego syna Jana, do swojej śmierci ok. 1649 r.⁵⁵. Był malarzem wykształconym na włoskich wzorcach, które umiennie czytał z lokalnej tradycji. To w jego twórczości wpływy włoskie ujawniły się najbardziej i ukształtowały malarstwo na tym terenie na kolejne lata.

Oprócz obrazów na łąkach dzieła włoskie i malowane w manierze włoskiej w kościołach Ordynacji Zamojskiej znalazły się także obrazy będące kopiami cudownych wizerunków. W tym miejscu w ród nich zajmuje obraz Matki Bożej nieonej (*Salus Populi Romani*), którego kopie przywołane z Rzymu pojawiły się na obszarze Rzeczypospolitej na przełomie XVI w.⁵⁶. Najstarszym zachowanym przykładem na terenie Ordynacji jest obraz z ołtarza głównego w dawnym kościele kanoników regularnych w Krakowie, przeznaczony pierwotnie do kaplicy bractwa różańcowego. Kopie obrazów Matki Bożej nieonej zachowały się ponadto w kościele p.w. Zwiastowania NMP w Tomaszowie, w Janowie Lubelskim oraz w dawnej kaplicy Akademii Zamojskiej w Bukowinie k. Tarnobrodu⁵⁷.



22. Kopia Obrazu Matki Bożej nieonej, kościół Zwiastowania NMP w Tomaszowie

⁵² Zob. Macharska (1973) s. 89-124.

⁵³ Miedzioryt ten reprodukuje Macharska (1975) s. 149, il. 12.

⁵⁴ Ilustracja ta zamieszczona została m.in. na okładce współczesnego wydania *Wzrostów wiotów wiotch polskich*, ks. Piotra Skargi, Kraków 1987.

⁵⁵ 27.03.1649 r. ordynat wystawił rewers na 3000 zł. opiekunom dzieci malarza. Kowalczyk (1968b) s. 126.

⁵⁶ Kornecki (1992) s. 365-398.

⁵⁷ Szerzej omówiłem to zagadnienie w: Kondraciuk (2005) s. 62.

W okresie rzdów w Ordynacji Tomasza Zamoyskiego rozpowszechniony był kult Matki Bożej Loretańskiej. W kaplicy rodowej Zamoyskich w kolegiackim znajdował się specjalny ołtarzyk z przywiezionym przez ordynata z Loreto obrazem. Kopie obrazu z Loreto, bymnie włoskie, znajdowały się ponadto w kościołach w Krakowie i w Krzeszowie⁵⁸.



23. Kultowy wizerunek Matki Bożej w sanktuarium krasnobrodzkim

Obraz włoskiego malarza Francesco Raiboliniego zwanego Francia (1450-1518), w odbicie graficznej, stał się kultowym wizerunkiem w sanktuarium maryjnym w Krasnobrodzie, gdzie odbiera cześć od połowy XVII w. Na podstawie tej ryciny powstały w późniejszym okresie niezbyt liczne obrazy ołtarzowe⁵⁹.

W oparciu o rytowany przez Jacopo Lauro wizerunek w Mikołaja z sanktuarium w Bari (lub innym, nieznany dotychczas rycin) powstał prawdopodobnie wizerunek tego wizerunku w ołtarzu kaplicy infułackiej w kolegiacie zamojskiej, ufundowany w r. 1612 przez pierwszego dziekana kapituły kolegiackiej, ks. Mikołaja Kiwickiego⁶⁰. Kompozycja obrazu nawiązuje do ikony, ofiaro-



24. F. Raibolini, Matka Boża z Dzieciątkiem, XV/XVI w.

wanej do sanktuarium w Bari na początku XIV w., przypuszczalnie przez króla serbskiego Stefana Urosha II Milutina (zm. 1321). Ikona ukazuje serbskiego władcy z żoną i dzieckiem wraz z małżonkami, księżniczką bizantyjską Symonidą (1293 lub 1294 - po 1345) przed postacią św. Mikołaja. Nie wiemy z całą pewnością, czy ofiarodawcą obrazu był sam Milutin, czy może jego żona, która po śmierci miała powrócić do Konstantynopola i wstąpiła do klasztoru. Obraz nie jest wiernym powtórzeniem ikony, która namalowana została według bizantyjskiego kanonu, na złotym tle. Wprowadza tło pejzażowe i architektury kaplicy grobowej z sarkofagiem i kartuszem herbowym fundatora obrazu, ks. Mikołaja Kiwickiego.

25. Barokowa wersja obrazu Matki Bożej Krasnobrodzkiej, Krasnobród, XVIII w.



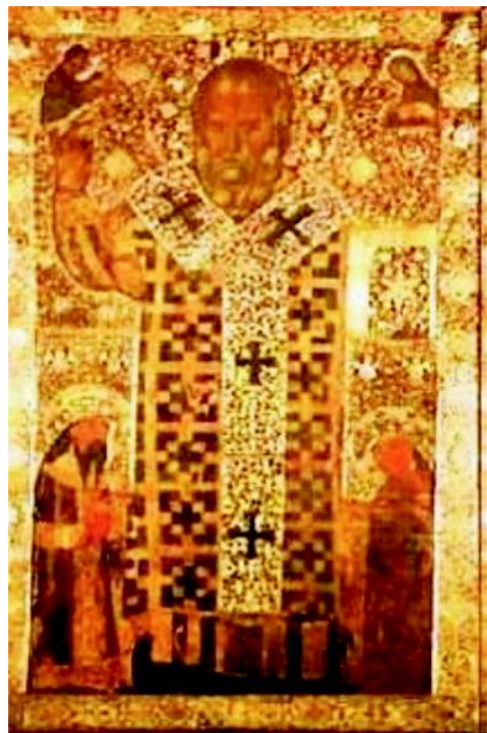
⁵⁸ Kondraciuk (2005) s. 65-67.

⁵⁹ Kondraciuk (2005) s. 67-68.

⁶⁰ Rycina ta, dedykowana Mikołajowi Działyńskiemu w 1612 r. odnalazł w zbiorach Lwowskiej Biblioteki Naukowej im. W. Stefanyka (rycina znajdowała się pierwotnie w zasobach Biblioteki Wiktora Baworowskiego we Lwowie) ukraiński historyk sztuki Wołodimir Aleksandrowycz. Zasięg tego autora jest szczegółowa analiza zamojskiego obrazu i wskazanie na włoskie źródła inspiracji.



26. Obraz w. Mikołaja z katedry zamojskiej, 1612.



27. Ikona w. Mikołaja z sanktuarium w Bari, I poł. XIV w.

Wśród barokowych kopii kultowych obrazów włoskich prym wiodzie obraz Zwiastowania z katedry zamojskiej. Dzieło to, uznane ostatnio przez Zygmunta Wałbińskiego za jedną z kilku realizacji Carla Dolci⁶¹, jest kopią jednego z najbardziej czczonych we Włoszech i ówczesnej Europie wizerunków Matki Bożej z kościoła florenckich serwitów⁶². Kult obrazu - szerzony początkowo przez Medyceuszy - po soborze trydenckim rozprzestrzenił się na całą Europę. Jego czcicielami byli główni ideolodzy potrydenckiej dewocji - Karol Boromeusz i Gabriel Paleotti⁶³. Ten ostatni w swoim podręczniku ikonografii religijnej *Discorso interno alle immagini sacre e profane* wymienia obraz florencki jako wzorzec do naśladowania⁶⁴. Wydaje się więc, że fundator obrazu nie tylko zaopatrzonego był w artyzm dzieła, ale ufny w jego cudowną moc chciał przeszczepić kult florenckiej madonny do Zamościa, traktując obraz jako szczególnie relikwie. Aby obraz spełniał taką rolę, musiał być namalowany wiernie, najlepiej bezpośrednio na podstawie oryginału. Przy ośrodkach kultu działały specjalistyczne warsztaty malarskie, w których wykonywano kopie kultowych obrazów na potrzeby pielgrzymów, autoryzowane i sakralizowane przez opiekunów sanktuariów. Również przy klasztorze serwitów we Florencji swoje warsztaty posiadali artyści wykonujący liczne kopie łaskami słynącego obrazu. Pracownice w klasztorze mieli m.in. Giorgio Vasari i Alessandro Allori⁶⁵. Kopie wykony-

⁶¹ Wałbiński (1989) s. 161.

⁶² Bocchi (1592).

⁶³ Wałbiński (1989) s. 165.

⁶⁴ Kalecki (1999), s. 47.

⁶⁵ Wałbiński (1989) s. 172.

wane przez artystów florenckich cieszyły się popularnością. Allori wykonał ich czterdzieści. Wśród jego klientów byli m.in. Karol Boromeusz i Filip II. Cristofano Allori, który odziedziczył po ojcu warsztat, wykonał ponad dwadzieścia kopii malowidła. Słynne Zwiastowanie malowali niemal wszyscy artyści działający we Florencji w końcu XVI i w XVII stuleciu. Kopie wyszły spod pędzla Ludovico Cigoliego, Cosima Gamberucciego, Pietra Dandiniego, oraz Carla Dolci. Ten ostatni – jak podkreśla Mariusz Kalecki – nadał formom XIV-wiecznego fresku trójwymiarowość, postaci uzyskały psychologiczną intensywność i typowo dolciowski wdzięk, zachowując przy tym dewocyjną to samość i powagę. Repetycje łaskami słynącego fresku⁶⁶. Zwiastowanie z zamojskiej katedry odbiega od innych nie tylko formą artystyczną. Wyróżnia je też kompozycja – spokojna, wyważona, z pozoru obca epoce, w której powstało. Ale ład tej epoki jest zaznaczony. Statyczna postać anioła na oryginalnym malowidle z Florencji tu zaczyna ożywać.

Artysta, zgodnie z barokową konwencją, uchwycił anioła w locie zanim ten dotknął jeszcze stopami ziemi. Gabriel jakby zawisł w powietrzu, pochylił głowę i złożył dłonie na piersi, ukrywając je pod osłaniającą ramiona kapturą. To gest szczególnej czci, jak okazuje klęknięcie przed królewskim majestatem Maryi – Matki Syna Bożego⁶⁷. Maryja nie klęczy przy klęczniku, ale siedzi na wysokim, przypominającym tron krześle, przystrojona bogatą koroną i klejnotami. Leżąca na ławie otwarta księga sugeruje, że przerywała na chwilę lekturę Pisma świętego i wysłuchawszy anielskiego posłańca wzniosła oczy ku górze, w stronę gołębia – Ducha



28. C. Dolci, Zwiastowanie, kościół katedralny w Zamościu, 1650.

wi tego i wypowiada słowa: *ECCE ANCILLA DOMINI* (wypisane na płótnie w odbiciu lustrzanym).

Obraz został sprowadzony do Zamościa dla celów kultowych. Starania o jego pozyskanie rozpoczął przypuszczalnie jeszcze ordynat Tomasz Zamojski (zm. 1638) lub jego matka Katarzyna (zm. 1642), a zrealizował dopiero ich syn Jan w r. 1650. Przypuszczenie to ma swoje źródło w szczególnym kulcie, jakim obdarzała Maryja para ordynacka, pielgrzymując do Jej sanktuariów i przywołując stamtąd łaskami słynące wizerunki.

⁶⁶ Kalecki (1999) s. 49.

⁶⁷ Zasłanianie ręk było znanym od starożytności symbolem czci i szacunku, zob. Forster (1990) s. 351.



29,30. J. Chylicki, w. Antoni Padewski, l. 60. XVII w.; S. Cantarini, w. Antoni, 1634-38.

inspirowanych grafik włoski zwraca uwagę obraz w. Antoniego z kościoła p.w. Zwiastowania NMP w Tomaszowie Lubelskim, przypisywany przez autora Jackowi Chylickiemu, nadwornemu malarzowi Jana II Zamoyskiego, którego układ kompozycyjny oparty został na rycinie Simone Cantariniego.

Kopie znanych obrazów włoskich były popularne także w wieku XVIII. Szczególnie popularne cieszyły się obrazy Michała Archanioła wzorowane na dziele Guido Reniego z ok. 1636 r. wykonanym dla kościoła Sta Maria della Conzezione w Rzymie. Wśród nich wymienić należy i obraz ze zwiecznika ołtarza bocznego w prezbiterium



31. Archanioł Michał, kopia wg Guido Reniego, Kraków (fragment)

kościoła pokanonickiego w Krakowie. O popularności innego malarza włoskiego, wspomnianego już Carlo Dolci, świadczą wykonane w XVIII w. kopie jego Madonny dei gigli (oryginał w Muzeum w Montpellier) w ołtarzu z kościoła bernardynów w Radecznicy (obecnie w kościele w Zofii w Tarnogórze). Nie są to wszystkie dzieła powstałe pod wpływem malarstwa włoskiego. Dużą rolę odegrały też wzorniki Andrea Pozzo, zwłaszcza w malarstwie ściennym późnego baroku⁶⁸.



32. Madonna z Dzieciątkiem, kopia wg Carla Dolci, Tarnogród

⁶⁸ Por. Kowalczyk (1975).

Renesans zainteresował sztukę włoską w malarstwie sakralnym Ordynacji Zamojskiej to wiek XIX i twórczo Rafała Hadziewicza, malarza wykształconego na dziełach rzymskiego baroku, którego twórczo zasługuje na ponowne opracowanie i przypomnienie.

Wykaz i źródła ilustracji

1. Plan perspektywiczny Zamościa z ok.1603 r., miedzioryt kolorowany z dzieła Geорга Brauna, *Theatri praecipuarum totius mundi urbium*, Kolonia 1617, repr. ze zbiorów Muzeum Zamojskiego. *Fot. H. Szkutnik*
2. Giacomo Franco, Portret Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, miedzioryt, 1596, repr. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. *Fot. H. Szkutnik*
3. Jacopo Lauro, Portret alegoryczny Jana Zamoyskiego, miedzioryt, 1604, repr. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. *Fot. H. Szkutnik*
4. Cristofano dell' Altissimo (?), Portret Jana Zamoyskiego, olej na desce, 1600, Galeria Uffizi we Florencji, repr. wg Niwińska (2008).
5. Domenico Tintoretto, w. Jan Chrzciciel, tempera na desce, 1604, kościół p.w. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska), repr. wg Urawicka (2002).
6. Domenico Tintoretto, w. Jan Ewangelista, tempera na desce, 1604, kościół p.w. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska), repr. wg Urawicka (2002).
7. Paris Bordone (warsztat), Salvator Mundi, olej na płótnie, 2 połowa XVI w., kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P.Kondraciuk*
8. Jacopo Lauro, Matka Boża z Regio Emilia, miedzioryt, 1606, repr. wg Knapiecki, Witkowska (2007).
9. Tomasz Dolabella, Procesja różanna, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P.Kondraciuk*
10. Tomasz Dolabella, Msza dziękczynna, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P.Kondraciuk*
11. Tomasz Dolabella, Gniew Boży, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P.Kondraciuk*
- 12,13. Tomasz Dolabella lub warsztat, Msza wiwatowa i Komunia wiwatowa dostojników, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., płyciny w predelli wielkiego ołtarza, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P.Kondraciuk*
14. Jan Kasiński, w. Tomasz w rozmowie z Chrystusem po otrzymaniu wiadomości o śmierci Łazarza, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. *Fot. H. Szkutnik*
15. Jan Kasiński, Poegnanie Chrystusa z Apostołami po Ostatniej Wieczerzy, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. *Fot. H. Szkutnik*
16. Jan Kasiński, Mczeństwo św. Tomasza, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. *Fot. H. Szkutnik*

17. Jan Kasi ski, Działalno misyjna w. Tomasza w Indiach, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., ko ciół katedralny w Zamo ciu. *Fot. H. Szkutnik*
18. Jan Kasi ski (?), Zwiastowanie, olej na płótnie, ok.1630, ko ciół pw. Zwiastowania NMP w Tomaszowie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
19. Jan Kasi ski, Koronacja NMP, olej na płótnie, 1631, ko ciół pw. Wniebowzi cia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P. Kondraciuk*
20. Jan Kasi ski, Regina Apostolorum, olej na płótnie, 1634, ko ciół pw. Przemienienia Pa skiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
21. Jan Kasi ski wg Rafaela Santi, Przemienienie Pa skie, olej na płótnie, lata 30. XVII w., ko ciół pw. Przemienienia Pa skiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
22. Matka Bo a Ro a cowa, kopia ikony Matki Bo ej nie nej, olej na desce, lata 40. XVII w., ko ciół pw. Zwiastowania NMP w Tomaszowie Lub. (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
23. Kultowy wizerunek Matki Bo ej Krasnobrodzkiej, anonimowy miedzioryt z pocz. XVII w. wg obrazu Francesco Raiboliniego, ko ciół w Krasnobrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
24. Francesco Raibolini, Madonna w ogrodzeniu z ró , tempera na desce, XV/XVI w., Stara Pina-koteka w Monachium, wg repr. ze zbiorów autora.
25. Barokowa wersja kultowego obrazu Matki Bo ej Krasnobrodzkiej, olej na płótnie, XVIII w., ko ciół w Krasnobrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
26. wi ty Mikołaj, olej na płótnie, 1612, katedra w Zamo ciu - kaplica infułacka, repr. wg: *Kate-dra w Zamo ciu, Zamo 1999.*
27. Ikona w. Mikołaja, tempera na desce, 1 połowa XIV w., Saktuarium w. Mikołaja w Bari.
28. Carlo Dolci, Zwiastowanie, olej na płótnie, Florencja 1650, ko ciół katedralny w Zamo ciu. *Fot. P. Kondraciuk*
29. Jacek Chylicki, w. Antoni Padewski, olej na płótnie, lata 60. XVII w., ko ciół pw. Zwia-stowania NMP w Tomaszowie Lub. (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*
30. Simone Cantarini, w. Antoni Padewski, miedzioryt, 1634-38, zbiory Muzeum Okr gowego w Tarnowie. *Fot. H. Szkutnik*
31. Archanioł Michał (fragment), kopia wg obrazu Guida Reniego z ko cioła Sta Maria della Con-zezione w Rzymie, olej na płótnie, XVIII w., ko ciół p.w. Wniebowzi cia NMP (archidiec. lube-lska). *Fot. P. Kondraciuk*
32. Kopia obrazu Carla Dolci, Madonna dei gigli, olej na płótnie, XVIII w., ko ciół pw. w. Zofii w Tarnogórzu (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*