

Dobrosława Horzela\*

orcid.org/0000-0002-7040-4030

## Ukryty kształt. Pytania o formę, funkcję i przeznaczenie obrazu Jana Wielkiego w Kurozwałkach

### A Hidden Shape: Questions about the Form, Function, and Use of a Painting by Jan Wielki in Kurozwałki

**Słowa kluczowe:** malarstwo tablicowe, sztuka ok. 1500 r., Kraków, Jan Wielki, retabulum ołtarzowe

**Keywords:** panel painting, art around 1500, Cracow, Jan Wielki, altarpiece

#### Wprowadzenie

„Należał do twórców samodzielnych, niewiele korzystał z graficznych wzorów i niełatwo poddawał się wpływowi” – tak Jerzy Gadomski [1988, s. 152] scharakteryzował Jana Wielkiego, malarza będącego jedną z najsilniejszych osobowości artystycznych Krakowa końca XV w. W kontekście tradycyjnego, opartego na pojęciach repetycji i wzorów dyskursu na temat sztuki średniowiecznej odwoływanie się do twórczej niezależności było nieco ryzykowne, mogło bowiem być postrzegane jako wynik słabości wywodu badacza, a nie akcentowania siły twórczości artystycznej. Dziś chyba bardziej niż w ubiegłym stuleciu dopuszcza się w dyskusji naukowej nad sztuką wieków średnich argument kreatywności, historycy sztuki wyrażają też świadomość, że tylko niewielki odsetek dzieł tamtej epoki przetrwał do naszych czasów. Mimo to z trudem przychodzi się godzić z niemożnością wskazania tzw. analogii, zwłaszcza w czasach cyfrowej humanistyki, niemal nieograniczonego dostępu do materiału porównawczego. Konfrontacja z nietypowością dzieła sztuki nader często wiąże się z odkryciami czynionymi w toku prac konserwatorskich. Do niedawna sądzono np., że w Małopolsce u kresu epoki średniowiecznej nie powstawały obrazy na płótnie i dopiero badania konserwatorskie wizerunku Chrystusa Salwatora w katedrze

#### Introduction

“He was an independent artist, hardly ever making use of prints in his compositions, and he was not easily influenced.” This is how Jerzy Gadomski [1988, p. 152] characterized Jan Wielki, a painter who counted among the strongest artistic personalities in Cracow at the end of the fifteenth century. Within the context of traditional art-historical discourse of medieval art, based on the notions of models and their repetition, a reference to artistic independence must have been a bit risky, as it could have been understood as attesting to the scholar’s poor argument, instead of being a means of emphasizing the strength of the painter’s artistic individuality. Nowadays, an argument of creativity is probably more permissible in scholarly discussion about the art of the Middle Ages than it used to be in the previous century; furthermore, art historians express their awareness of the fact that only a small percentage of artworks originating from that period has survived to the present. Nevertheless, it is always difficult to reconcile oneself to the inability to identify the so-called analogies, especially in the era of the digital humanities and an almost unlimited access to comparative material. More often than not, a confrontation with an atypical artwork is related to discoveries made in the course of a conservation treatment. For instance, until very recently, it was believed that no paintings on

\* dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

\* Ph.D. D.Sc., Jagiellonian University, Institute of Art History

**Cytowanie / Citation:** Horzela D. A Hidden Shape: Questions about the Form, Function, and Use of a Painting by Jan Wielki in Kurozwałki. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:128–149

**Otrzymano / Received:** 27.03.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 21.06.2024

**doi:** 10.48234/WK79SHAPE

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

krakowskiej z lat ok. 1470–1480 zaprzeczyły temu przekonaniu, wykazując – ku zaskoczeniu konserwatorów i historyków sztuki – że jest to właśnie obraz namalowany temperą na płótnie bez zaprawy, jedyny z tego okresu zachowany w Polsce [Wawel 1000–2000 2000, s. 75–76; Schuster-Gawłowska 2006; Łanuszka 2017].

Jednym z dzieł, które w związku z konserwacją odsłoniły swoje tajemnice, jest znajdujący się w kościele parafialnym w Kurozwękach obraz przedstawiający Chrystusa Bolesnego, Matkę Boską Bolesną i św. Jana Ewangelistę z fundatorem polecanym przez św. Jakuba Starszego. Został najpewniej namalowany przez Jana Wielkiego w Krakowie ok. 1490–1495 r. Dzieło, pochodzące z kościoła Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich w niegdysiejszym mieście Kazimierzu (obecnie dzielnicy Krakowa), było wielokrotnie przekształcane w związku ze zmianami sposobu i miejsca ekspozycji, co skutecznie zatarło jego pierwotną formę. Obserwacje poczynione w trakcie konserwacji przeprowadzonej w roku 2020 przez mgr Ewelinę Gruszczyńską zmuszają do ponownego rozpatrzenia kwestii pierwotnego wyglądu i sposobu prezentacji tego obrazu.

### Stan badań

Jedno z najznakomitszych dzieł późnogotyckiego malarstwa małopolskiego od dawna jest przedmiotem zainteresowania historyków sztuki, a do literatury przedmiotu wprowadził je Feliks Kopera już w 1926 r. Jego uwagi oparte były na znajomości obrazu poważnie przemalowanego, ale właśnie dlatego przedstawiony przezeń opis i dwie fotografie dokumentujące jego stan sprzed i po konserwacji wykonanej krótko przed wydaniem książki mają obecnie ogromną wartość, pozwalając odtworzyć dzieje zabytku [Kopera 1926, s. 105–106, il. 113, tabl. 20]. Pod tym względem znacząca jest też wzmianka w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* z 1957 r., uzupełniono ją bowiem o fotografię dzieła wykonaną po kolejnej konserwacji, która odsłoniła pierwotną warstwę malarską, co dopiero wtedy umożliwiło badaczom malarstwa dalsze studia [*Katalog zabytków* 1957, s. 29, il. 78].

Większość historyków sztuki [Walicki 1938, s. 188; *Katalog zabytków* 1957, s. 29; Walicki 1961, s. 330; Dobrowolski 1965, s. 100; Łomnicka-Żakowska 1965, s. 32; Dobrzeński 1969, s. 43; Samek 1977, s. 21] określała obraz jako dzieło anonimowego mistrza krakowskiego z początku XVI w. Przełomem stały się dopiero prace Jerzego Gądomskiego, który wskazał autora obrazu – Jana Wielkiego, malarza, który krakowskie prawo miejskie przyjął w 1466, a zmarł w 1497. Z twórcą tym Gądomski związał grupę dzieł, z których najstarszymi są *Matka Boska z Dzieciątkiem* z Tumu pod Łęczycą (ok. 1473) i *Koronacja Marii* w kościele parafialnym w Krośnie (ok. 1473), a kolejnymi: obraz z kaplicy Kuśnierzy w kościele Mariackim w Krakowie (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, ok. 1470–1480), tryptyk z Węclawic (obecnie w kaplicy w Kurii Metropolitalnej w Krakowie, 1477), skrzydła tryptyku

canvas had been executed in Lesser Poland at the end of the medieval period, and it was not until the conservation treatment of the image of the Salvator Mundi from Cracow Cathedral, dating from around 1470–1480, that this belief was challenged, the results of the treatment demonstrating—to the astonishment of both conservators and art historians—that it was precisely a painting executed in tempera on unprimed canvas, the only such example surviving from that period in Poland [Wawel 1000–2000 2000, pp. 75–76; Schuster-Gawłowska 2006; Łanuszka 2017].

An image representing the Man of Sorrows accompanied by the Virgin Mary and St. John the Evangelist, with a donor presented by St. James the Great, in the parish church at Kurozwęki, is one of the works that revealed its secret in the course of a conservation treatment. It was most likely painted by Jan Wielki, in Cracow, around 1490–1495. The painting, originating from Corpus Christi church of the Canons Regular of the Lateran in Kazimierz, once Cracow's satellite town, and now one of its districts, underwent numerous alterations as a result of its changing locations and ways of display, which effectively obliterated its original form. Observations made by Ewelina Gruszczyńska, M.A., during the conservation treatment of the painting she carried out in 2020, have prompted a re-examination of the problems of the painting's original appearance and display.

### The state of research

One of the most exquisite works of late Gothic painting in Lesser Poland, the work under discussion has long been a subject of scholarly interest of art historians, and it was as early as 1926 that it was first discussed by Feliks Kopera. His observations were based on a heavily repainted artwork, but nowadays his description of the painting as well as the two photographs, recording its appearance before and after a conservation treatment carried out shortly before Kopera's book was published, are of enormous value, as they enable to reconstruct the history of the artwork [Kopera 1926, pp. 105–106, Fig. 113, Pl. 20]. For the same reason, a short entry in *Katalog zabytków sztuki w Polsce* from 1957 is also of significance, as it was illustrated with a photograph of the painting taken after another conservation treatment it underwent, which revealed the original paint layer, thus enabling the scholars of painting an in-depth study of the artwork [*Katalog zabytków* 1957, p. 29, Fig. 78].

Most of art historians [Walicki 1938, p. 188; *Katalog zabytków* 1957, p. 29; Walicki 1961, p. 330; Dobrowolski 1965, p. 100; Łomnicka-Żakowska 1965, p. 32; Dobrzeński 1969, p. 43; Samek 1977, p. 21] considered the painting to be a work of an anonymous master dating from the beginning of the sixteenth century. It was not until the groundbreaking studies of Jerzy Gądomski that the maker of the painting was identified as Jan Wielki, a painter who acquired the rights of citizenship of Cracow in 1466 and died in 1497. Gądomski has

w Zborówku (ok. 1480), kwatery ze św. Jerzym i św. Zofią z córkami w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (ok. 1480), polptyk w kościele św. Andrzeja w Olkuszu (1485) oraz Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny z kościoła Bernardynów w Warcie (obecnie w katedrze we Włocławku, ok. 1490). Najpóźniejszym dziełem w *oeuvre* Jana Wielkiego jest – według Gadomskiego – właśnie obraz w Kurozwękach, datowany przez niego na lata ok. 1490–1495. Podstawą atrybucji tej grupy obrazów jednemu malarzowi była analiza porównawcza, a źródłem tezy, że mistrzem był Jan Wielki – przekonanie o jego udziale w tworzeniu polptyku olkuskiego wywiedzione z analizy źródeł pisanych dotyczących tej nastawy [Gadomski 1988, s. 145–152; Gadomski 2005].

W dawnej literaturze przyjmowano, że obraz powstał dla kościoła w Kurozwękach, przy którym w 1487 r. osadzono kanoników regularnych laterańskich, tworząc tam filię klasztoru w Kazimierzu/Krakowie. Dopiero Agnieszka Wozowicz [2007] zwróciła uwagę na przekaz, którym jest wydane w Krakowie w 1617 dzieło Krzysztofa Łoniewskiego pt. *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...* Zawiera ono opis obrazu, znajdującego się wówczas w kazimierskim kościele Bożego Ciała, który to opis ewidentnie odnosi się do omawianego dzieła, z czego wynika, że do Kurozwęk zostało ono przekazane wtórnie.

Istotną kwestią związaną z pochodzeniem obrazu jest identyfikacja klęczącej postaci ukazanej u dołu kompozycji, polecanej przez św. Jakuba Starszego. Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* uważali, że jest to zmarły w opinii świętości w 1489 r. w kazimierskim klasztorze kanonik Stanisław Kazimirczyk [*Katalog zabytków* 1957, s. 29]. Wozowicz [2007, s. 111–114] słusznie zauważyła jednak, że polecana przez św. Jakuba postać niewątpliwie nosiła imię tego świętego, swego patrona. To Jakuba z Wadowic (zwanego też Vadoviusem), prepozyta klasztoru kanoników regularnych laterańskich przy kościele Bożego Ciała w podkrakowskim Kazimierzu w latach 1464–1495/1496, wyobrażono na tablicy<sup>1</sup>. Ikonografia obrazu budziła poza tym raczej marginalne zainteresowanie. Walicki [1938, s. 188] określił temat jako *Misericordia Domini*, Dobrzeńiecki [1971, s. 43] jako *Mąż Boleści*, tak też przedstawienie zaklasyfikowała Grażyna Jurkowlaniec [2001, s. 204–205].

### Opis stanu obecnego

Przed zrelacjonowaniem dzieł obrazu konieczne jest przedstawienie opisu jego stanu obecnego, gdyż oprócz źródeł archiwalnych, wiele informacji o jego przeszłości wynika wprost z obserwacji, które umożliwiły ostatnie prace konserwatorskie. Dzieło (ryc. 1, 2) składa się z dwóch elementów: późnogotyckiej tablicy drewnianej malowanej dwustronnie temperą i ujmującej ją nowożytną konstrukcję z desek malowanej na awersie.

associated a number of artworks with this painter, the oldest of them being the *Virgin and Child* from Tum near Łęczycza (c. 1473), and the *Coronation of the Virgin* in the parish church at Krosno (c. 1473), followed by a picture in the Furriers' Chapel in St. Mary's Church in Cracow (c. 1470–1480, currently in the National Museum in Cracow), a triptych from Więclawice (1477; currently in the chapel of the Cracow Metropolitan Curia), the wings of the triptych at Zborówek (c. 1480), a panel depicting St. George and St. Sophia with her Three Daughters (c. 1480) at the Jagiellonian University Museum in Cracow, a polyptych in St. Andrew's church at Olkusz (1485), and the *Assumption of the Virgin* from the Observant Franciscan church at Warta (c. 1490; currently in Włocławek Cathedral). According to Gadomski, it is precisely the painting at Kurozwęki, dated by him to the period around 1490–1495, that counts as the latest work in the output of Jan Wielki. The attribution of the entire group of pictures to a single painter was based on comparative analysis, while the identification of the master with Jan Wielki followed from a belief that he had participated in the production of the Olkusz polyptych, which was, in turn, supported by an examination of written archival evidence related to the polyptych's execution [Gadomski 1988, pp. 145–152; Gadomski 2005].

In earlier scholarship it was assumed that the painting under discussion had been intended for the church at Kurozwęki, where a priory of the Canons Regular of the Lateran was established in 1487, as a daughter-house of the canonry at Kazimierz (Cracow). It was only Agnieszka Wozowicz [2007] who had discovered an important written record, namely a work by Krzysztof Łoniewski, published in Cracow in 1617, entitled *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...*, containing a description of a painting, at that time held in Corpus Christi church in Kazimierz, evidently identical with the artwork under discussion, which means that it must have been removed to Kurozwęki at a later date.

An important question related to the origin of the painting concerns the identity of the kneeling figure depicted at the bottom of the picture, presented by St. James the Great. The authors of the entry in *Katalog zabytków sztuki w Polsce* identified this figure as the canon Stanisław Kazimirczyk who died in the canonry in Kazimierz in an aura of sanctity in 1489 [*Katalog zabytków* 1957, p. 29]. However, Wozowicz [2007, pp. 111–114] has astutely observed that the figure presented by St. James the Great would have borne the name of his patron saint. Consequently, it is Jakub of Wadowice (also known as Vadovius), a provost of the house of the Canons Regular of the Lateran at the church of Corpus Christi in Kazimierz near Cracow from 1464 to 1495/1496, that has been depicted on the panel.<sup>1</sup> Otherwise, the iconography of the painting did not arouse any special interest of scholars. Walicki [1938, p. 188] determined the subject matter as "*Misericordia Domini*," Dobrzeńiecki [1971, p. 43] as the Man of Sorrows,



Ryc. 1. *Chrystus Bolesny, Matka Boska i św. Jan Ewangelista*, awers obrazu w kościele parafialnym w Kurozwałkach (stan po konserwacji w 2020); fot. D. Podosek.

Fig. 1. *Man of Sorrows, the Virgin Mary, and St. John the Evangelist*, obverse of the painting in the parish church at Kurozwałki (after a conservation treatment conducted in 2020); photo by D. Podosek.

Tablica późnogotycka ma kształt owalu o ściętych prostobokach (wys. 163 cm, szer. 100 cm). Jej krawędzie są od góry i dołu obustronnie (awers i rewers) sfazowane, natomiast nie wiadomo, czy fazowane są także niewidoczne obecnie boki. Owalna tablica jest wtórnie osadzona w wykonanym z drewna prostokątnym polu, zamkniętym łukiem nadwieszonym, którego lico zostało zrównane z licem owalu. W ten sposób obraz został wtórnie powiększony do wymiarów 195 x 150 cm i ujęty wąskim półwałkiem obramowania (ryc. 1, 2). Gotycka tablica przedstawia stojącego na złotym tle (gładkim, z widocznym fragmentarycznie pierwotnym, z wytłaczanym motywem rombu z dekoracją ornamentalną) (ryc. 3) na zamkniętym wieku sarkofagu Chrystusa Bolesnego, wskazującego ranę w boku i odzianego w purpurowy płaszcz. Po bokach zwracają się ku niemu Matka Boska i św. Jan Ewangelista. Poniżej na ukwieconej ziemi klęczy niewielka postać fundatora odzianego w chórowy strój kanonika regularnego laterańskiego w towarzystwie swego patrona św. Jakuba Starszego, który poleca go Zbawcy.

Kompozycja jest po obu stronach ucięta tak, że nie można zobaczyć granic postaci Marii i św. Jana, niewidoczne są też boki sarkofagu. Na nowszych deskach namalowane zostały: fragment brunatnoszarej ziemi, a powyżej szarawobeżowy mur, w dolnej części wzniesiony z uwidocznionych ciosów szarego kamienia,



Ryc. 2. *Chrystus Bolesny, Matka Boska i św. Jan Ewangelista*, rewers obrazu w kościele parafialnym w Kurozwałkach (stan po konserwacji w 2020); fot. D. Podosek.

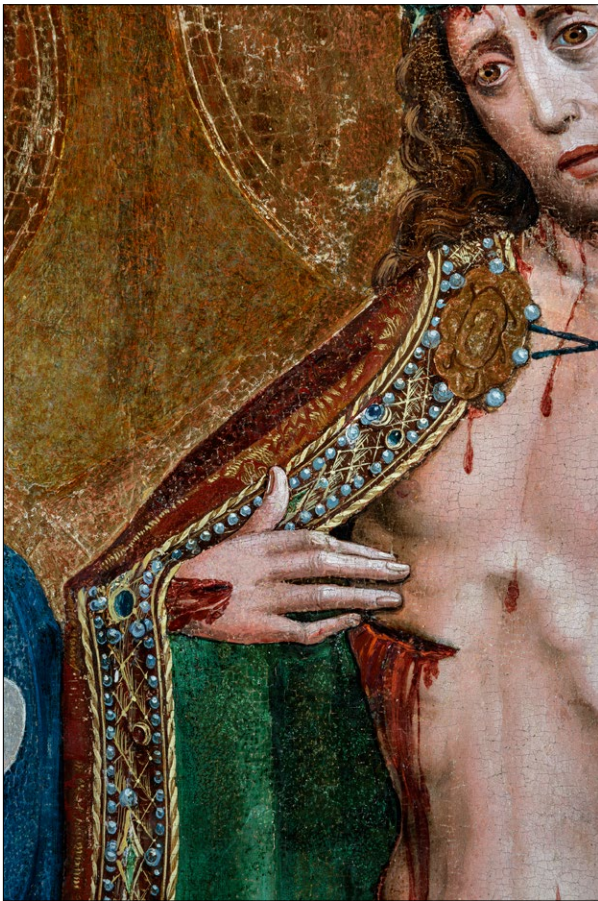
Fig. 2. *Man of Sorrows, the Virgin Mary, and St. John the Evangelist*, reverse of the painting in the parish church at Kurozwałki (after a conservation treatment conducted in 2020); photo by D. Podosek.

and the same term was used by Grażyna Jurkowlaniec [2001, pp. 204–205].

### Description of the painting's present state

Before recounting the history of the painting, it is necessary to present a description of its current state, since a great deal of evidence related to its past has been drawn—apart from the archival material—directly from observations made during its most recent conservation treatment. The artwork (Fig. 1, 2) consists of two elements: a late Gothic wooden panel, painted on both sides in tempera, and an early modern construction made of wooden planks, painted on the obverse, within which the Gothic panel is set.

The late Gothic panel is oval-shaped, with its vertical sides cut straight (height: 163 cm, width: 100 cm). Its edges, on the top and at the bottom, are beveled on both sides (on the obverse and on the reverse), while it is not known whether the same treatment has been applied to the sides, which are currently concealed. The oval-shaped panel is set within a secondary wooden, convex-arch-headed construction, whose surface is flush with the surface of the oval-shaped panel. Thus, the painting has been enlarged to measure 195 × 150 cm, and the enlarged whole is surrounded by a narrow half round moulding (Fig. 1, 2). The Gothic panel depicts the Man of Sorrows stand-



Ryc. 3. Fragment obrazu z widocznymi wtórnymi zmianami w obrębie tła; fot. D. Podosek.

Fig. 3. Detail of the painting showing alterations to the background; photo by D. Podosek.

odciętych pasem akantu, ponad którym na zewnątrz owalnego zamknięcia gotyckiej tablicy domalowano arkadę o wyraźnych ciosach. Resztę kompozycji wypełniono jednolicie szarawobeżową farbą. Na takim tle, w górnej partii kompozycji, na jej osi ukazano otwarte niebo z gołębicą Ducha Świętego okoloną chmurami, a po bokach dwa, przedstawione w silnym skrócie perspektywicznym, anioły grające na instrumentach (po lewej stronie na flecie, po prawej – na nieokreślonym instrumencie podobnym do fletu).

Odwrocie gotyckiej tablicy jest wtórnie zabezpieczone parkietażem, co tylko częściowo pozwala dostrzec kompozycję namalowaną na rewersie. Na cienkiej zaprawie widnieje zielona wic roślinna, o wyginających się dynamicznie bujnych, pierzastych, zawiązanych kłęczach, uzupełniona miejscami strzępiastymi odroślami o czerwonej barwie (ryc. 2, 4, 5). Motyw, ukazany na całej powierzchni tablicy, namalowano pobieżnie, „z wolnej ręki”, jednak na uprzednio położonym gruncie, ponadto miejscami motyw nachodzi na sfazowane brzegi obrazu.

### Dzieje

Dzieje obrazu możliwe do odtworzenia na podstawie zapisów archiwalnych zostały gruntownie zbadane

ing on the cover of a closed tomb, wearing a purple cope, and pointing to a wound in his side (Fig. 3). He is shown against a smooth gold background (with fragments of original lozenge-shaped tooling and ornamental decoration visible). The figures of the Virgin Mary and St. John the Evangelist, standing to Christ's either side, are turned towards him. Beneath, a small figure of the donor wearing the choir dress of a Canon Regular of the Lateran, kneels on a flower-strewn meadow, accompanied by St. James the Great, his patron saint, who presents him to the Saviour.

The painting has been trimmed on either side so that the external borders of the figures of the Virgin and St. John disappeared; the sides of the tomb cannot be seen, either. The painting on the newer planks forming the frame of the picture represents a portion of brownish-grey soil at the bottom, followed above by a greyish-brown wall, with clearly distinguished blocks of grey ashlar masonry in its lower part, in the upper part cut off by a frieze of curled fleshy acanthus leaves and a length of string course, culminating in a round-headed arch, with clearly articulated voussoirs, above the oval-shaped top of the Gothic panel. The rest of the surface of this newer frame has been uniformly painted in greyish-brown hues. Against this background, the top part of the arch depicts the heavens with the Dove of the Holy Spirit surrounded by clouds, and two musical angels shown in strong foreshortening, to its either side (the one on the left playing the flute, and the one on the right, an unidentified flute-like instrument).

The reverse of the Gothic panel has been secured with cradling, which prevents the pattern painted on the panel's back from being seen in its entirety. There is a thin vegetal scroll painted on a thin ground, dynamically curving and bending, with lush, fluffy, scrolling shoots, partly supplemented with fluffy sprouts coloured red (Fig. 2, 4, 5). This decorative motif, covering the entire surface of the panel's back, has been painted roughly, freehand, yet on a previously primed surface; furthermore, in places, the painted motif intrudes over the bevelled edges of the panel.

### History

The history of the painting, as far as it was possible to be reconstructed with the aid of archival evidence, was thoroughly examined by Agnieszka Wozowicz, who has demonstrated that the panel was painted for the parish church of Kazimierz, dedicated to Corpus Christi, and administered by the Canons Regular of the Lateran, and it was from there, as late as the seventeenth century, that it was removed to Kurozwęki. Conclusive evidence in this regard is provided by a passage in Krzysztof Łoniewski's work, entitled *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...*, published in Cracow in 1617. The author writes about canons who—similar to the blessed Stanisław Kazimirczyk—



Ryc. 4 a–c. Fragmenty dekoracji roślinnej na rewersie; fot. D. Podosek.

Fig. 4a–c. Details of the vegetal decoration on the reverse of the panel; photo by D. Podosek.

przez Agnieszkę Wozowicz, która dowiodła, że obraz namalowano dla kościoła farnego Kazimierza Bożego Ciała zarządzanego przez kanoników regularnych laterańskich, skąd dopiero w XVII w. został przekazany do Kurozwęk. Rozstrzygający tę kwestię jest fragment wydany w 1617 r. w Krakowie dzieła Krzysztofa Łoniewskiego pt. *Żywot, sprawy y cudowne boskie uślawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka*. Autor wspomina w nim kanoników, którzy tak samo jak Stanisław Kazimierczyk są godni czci ze względu na świątobliwe życie. Ostatnim z wymienionych jest Jakub Oleśnicki, który miał być krewnym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, znany autorowi z wizerunku znajdującego się w kazimierskiej farze:

Naostatek zostawiam inkszym / y onego także pewnie pobożności kapłana Jakuba Oleśnickiego brata rodzzonego / wielkiego i czulego Zbigniewa Krakowskiego Biskupa herbu Dembno / z którego on wzór wziął swej świątobliwości / którego y po ołtarzach z Chrystusem Panem jakoby od niego widzianym / y z Najświętszą Panną / y z janem Świątym malowali Oycowie. Co możesz widzieć na ołtarzu Omnium Sanctorum przy ścianie południowej w Wielkim Chórze u drzwi [...]. Acz tyło ten któryby nie czytał pasterskich, gorących i świątobliwych dzielnych spraw Zbigniewa iego rodzzonego przez lat 32 na biskupstwie / tenby sam tak y o tym pobożnym kanoniku zakonnym potrzebował pisma [Łoniewski 1617, s. 64].

Zacytowany tekst niewątpliwie dotyczy omawianego obrazu, zawiera jednak – jak wywiodła Wozowicz – błędną identyfikację osoby fundatora. W istocie pokazany na nim Jakub to nie brat kardynała Oleśnickiego (nieznany poza tym z jakichkolwiek źródeł), lecz Jakub z Wadowic (Vadovius), prepozyt klasztoru w latach 1464–1495/1496, czyli w okresie, gdy – jak wynika z analizy stylu – powstał obraz [Wozowicz 2007, s. 108–114].

Ołtarz Wszystkich Świętych, na którym na początku XVII w. znajdował się obraz, stoi przy ścianie południowej nawy kościoła Bożego Ciała i należy do grupy ołtarzy wzniesionych dopiero za prepozytury Andrze-



Ryc. 5. Przerys dekoracji roślinnej na rewersie; rys. E. Gruszczyńska.

Fig. 5. Tracing of the vegetal decoration on the reverse of the panel; drawing by E. Gruszczyńska.

were worthy of veneration because of the saintly life they had led. The last-mentioned canon he deals with is Jakub Oleśnicki, reportedly a relative of Cardinal Zbigniew Oleśnicki, known to the author from his image held in Corpus Christi church:

Finally, I leave it to others [to describe the life of] Jakub Oleśnicki, a priest of possibly equal piety, an own brother of the great and tender Zbigniew, the Bishop of Cracow, of Dębno coat of arms, on whom he had modelled his pious life, and who can be seen painted in altarpieces [commissioned] by the Fathers, accompanied by Christ the Lord, who reportedly appeared to him, and the Virgin Mary, and St. John. Which can be seen in the altar of Omnium Sanctorum [All Saints] at the south wall of the chancel, next to the door [...]. Yet, only those who did not

ja (1495–1505) [Łatak 1999, s. 118; Wozowicz 2007, s. 114]. Z tego powodu Wozowicz [2007, s. 114] podkreśla, że obraz powstały z fundacji Jakuba, poprzednika Andrzeja na tym urzędzie, nie mógł być pierwotnie przeznaczony do tego miejsca. Do kwestii pierwotnego przeznaczenia obrazu powrócę dalej, gdyż wymaga ona uwzględnienia łącznie danych historycznych i wniosków z analizy dzieła.

Z kościoła Bożego Ciała obraz został przekazany do Kurozwęk ok. 1615–1617 r., gdy przekształceniu uległ ołtarz Wszystkich Świętych, lub w 1637, gdy prepozyturę kurozwęcką objął Krzysztof Łoniewski [Wozowicz 2007, s. 115]. Nie wiadomo, gdzie i jak wyeksponowano dzieło po przekazaniu do Kurozwęk<sup>2</sup>. Na początku XVIII stulecia obraz, określany jako „ten, przy którym liczni łaski doznają” [Wozowicz 2007, s. 108], zaaranżowano na nowo, montując pośrodku drewnianej tablicy o kształcie prostokąta zamkniętego łukiem nadwieszonym. W ten sposób dostosowano go do pola środkowego wzniesionej w 1696 nastawy ołtarza w kaplicy Pięciu Ran Chrystusa<sup>3</sup>. W 2020 r. w toku konserwacji dokonano odkrywek w dolnej części XVIII-wiecznego pola. Na ich podstawie nie była możliwa pełna rekonstrukcja ówczesnej aranżacji malarskiej, można jednak stwierdzić, że dolną część kompozycji pokrywała dekoracja ornamentalna o formach mięsistego, późnobarokowego akantu.

Nie znamy źródeł pisanych, które pozwoliłyby określić, kiedy dokonano kolejnej zmiany aranżacji obrazu. Z pewnością nastąpiło to w XIX w., można przypuszczać, że po 1828, gdy kościół, opuszczony przez kanoników, zaczął pełnić funkcję parafialną. Zakres ówczesnego przekształcenia jest znany dzięki czarno-białej fotografii opublikowanej przez Feliksa Kopere [1926, il. 113] (ryc. 6c). Obraz został w całości przemalowany, tło i postaci św. Jakuba z fundatorem zamalowano ciemną barwą. Trzy główne postaci gruntownie przemalowano.

Następna restauracja dzieła odbyła się w związku z remontem generalnym kościoła prowadzonym w latach 1919–1929, z pewnością przed 1926, gdyż w tym właśnie roku ukazała się publikacja Kopery, a w niej reprodukcja dzieła po dokonanej konserwacji [Kopera 1926, tabl. 20] (ryc. 6d). Badacz określił błędnie efekty prac jako odsłonięcie pierwotnej warstwy malarskiej. W rzeczywistości zlikwidowano wprawdzie ciemne, XIX-wieczne tło, wydobywając spod niego postaci św. Jakuba Starszego i adoranta, ale przy tym dokonano kolejnych przekształceń: zmieniono częściowo grundy i przemalowano całość raz jeszcze. Wykonano srebrne tło w XV-wiecznej partii obrazu, a wokół głów trzech głównych postaci – złote nimby z rytą obwódka. Górną część starej kompozycji ukształtowano w lekko zaostrzony łuk, rysując ciemną granicę partii starej i nowszej. Kompozycję figuralną zaaranżowano w całkiem nowy sposób. Postaci stanęły na tle arkady w murze z malowanymi aniołami i gołębicą Ducha Świętego – ta część aranżacji przetrwała do dziś. Nie dotrwała zaś jej dolna partia. Niewątpliwie podczas ówczesnych

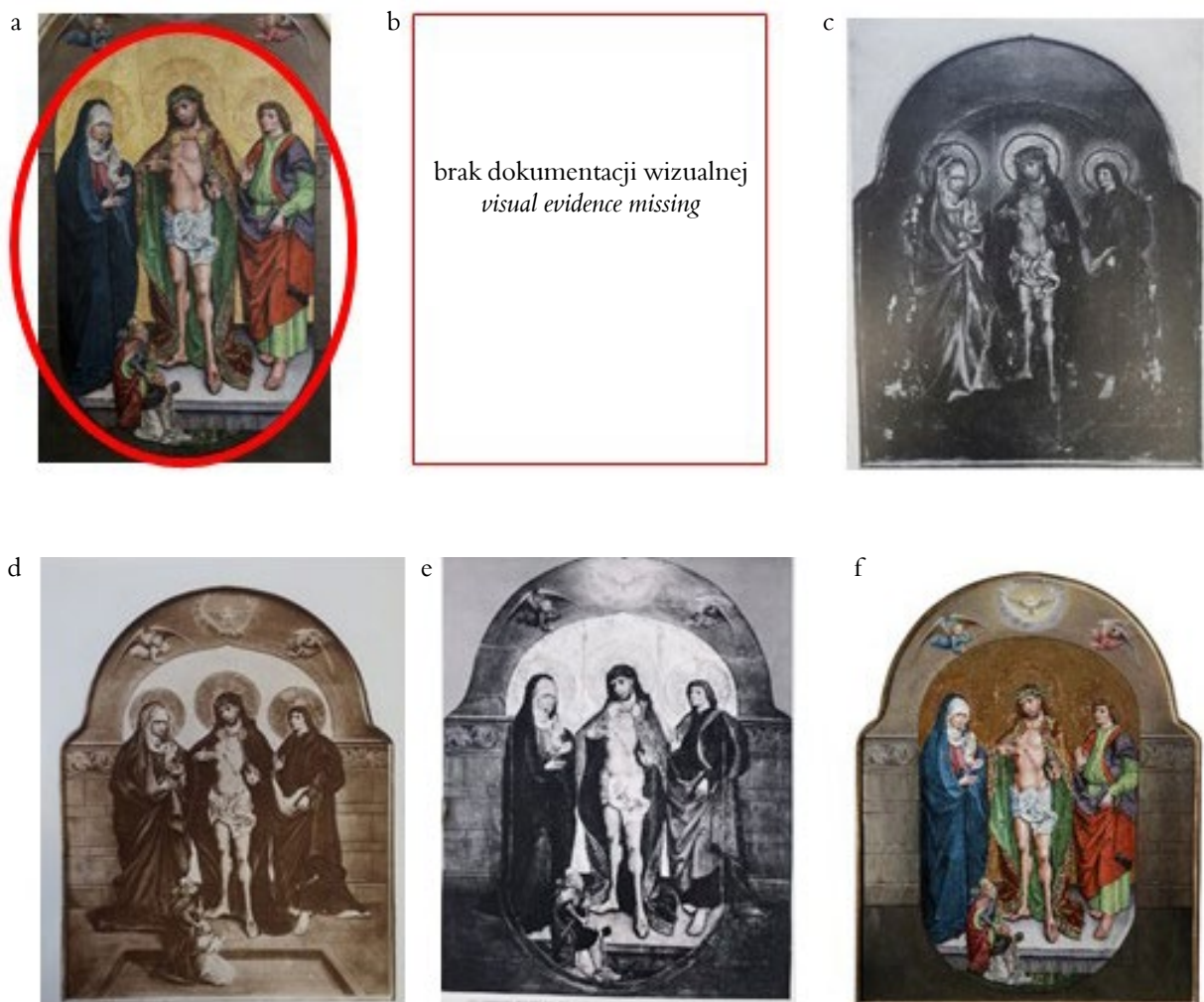
read the ardent and saintly pastoral writings by Zbigniew, his own [brother], a bishop of thirty-two years, would have needed an account of [the life of] this pious canon and priest [Łoniewski 1617, p. 64].

The quoted passage undoubtedly refers to the painting under discussion, but—as Wozowicz has demonstrated—it is marred by an incorrect identity of the donor. In fact, the Jakub depicted in it was not the brother of Cardinal Oleśnicki (a person otherwise not recorded in any known documentary materials), but Jakub of Wadowice (Vadovius), a provost of the Cracow canonry from 1464 to 1495/1496, that is, in the period in which—as follows from the stylistic analysis—the painting under discussion originated [Wozowicz 2007, pp. 108–114].

The altar of All Saints, on which the painting was mounted at the beginning of the seventeenth century, stands in the south aisle, at the wall, and is one of the altars that had not been erected until the provostship of Andrzej (1495–1505) [Łatak 1999, p. 118; Wozowicz 2007, p. 114]. Therefore Wozowicz [2007, p. 114] has noted that a painting, commissioned by Jakub, Andrzej's predecessor as the provost, could not have been initially intended for that altar. The problem of the painting's original destination will be dealt with in what follows, since it requires a simultaneous consideration of historical evidence and the results of an examination of the painting itself.

The panel must have been removed from Corpus Christi church to Kurozwęki around 1615–1617, when the altar of All Saints underwent remodeling, or in 1637, when Krzysztof Łoniewski became the provost at Kurozwęki [Wozowicz 2007, p. 115]. It is not known, however, where and how the artwork was displayed after it was removed to its new location.<sup>2</sup> At the beginning of the eighteenth century, the painting, described as “one at which numerous graces have been obtained” [Wozowicz 2007, p. 108], received a new display: it was mounted within a rectangular panel with a convex-arch head. In this form it was fitted into the central part of an altar, built in 1696, in the Chapel of the Five Wounds of Christ.<sup>3</sup> Samples taken from the bottom part of the eighteenth-century addition in the course of the conservation treatment in 2020, revealed that it was covered with painted ornamental decoration in the form of fleshy, late-Baroque acanthus leaves, but the samples were not sufficient to fully reconstruct the painted decoration of the framing panel from this period.

No written evidence is known that might help to establish a date when another alteration to the painting's display took place. It surely occurred in the nineteenth century, possibly after 1828, when the church, abandoned by the Canons Regular, became a parish. The extent of the remodelling carried out at that time is known thanks to a black-and-white photograph published by Feliks Kopera [1926, Fig. 113] (Fig. 6c). The panel was entirely repainted: the background as well as the figures of St. James and the donor were covered



Ryc. 6. Przemiany aranżacji obrazu: a) ok. 1490–1495, b) XVIII w., c) XIX w., d) ok. 1919–1926, e) przed 1957, f) 2020.  
 Fig. 6. Transformations of the painting's arrangement: a) c. 1490–1495, b) 18th c., c) 19th c., d) c. 1919–1926, e) before 1957, f) 2020.

prac odkryto nie tylko postaci adoranta i św. Jakuba Starszego, lecz także sarkofag. Trudno dociec, z jakiego powodu ten element zamalowano ponownie, być może celem było po prostu ujednolicenie kompozycji. W każdym razie pod stopami trzech głównych postaci wymalowano kamienną podłogę, a adoranta ze świętym patronem (jego atrybut – laskę – odczytano wtedy jako świecę) ulokowano w prostokątnej płycinie ujętej perspektywicznie. Wszystkie szaty przemalowano kolejny raz, zmieniając – jak wynika z opisu Kopery [1926, s. 106] – kolorystykę (suknia Marii, tak samo jak jej płaszcz, po przemalowaniu była niebieska). Nie było to ostatnie radykalne przekształcenie, jakiemu poddano dzieło.

Przed 1957 r. obraz był raz jeszcze konserwowany (w 1957 jego fotografię już w nowej aranżacji opublikowano w *Katalogu zabytków*) (ryc. 6e). W tym czasie wykonano parkietaż na rewersie XV-wiecznej tablicy i ujawniono oryginalną warstwę malarską awersu. Odsłonięcie sarkofagu, na którym stoją główne postaci, i łąki, gdzie klęczy adorant i stoi św. Jakub Starszy, wymusiło ponowną zmianę aranżacji XVIII-wiecznej

under a layer of dark paint. The three main figures were extensively repainted.

The next conservation treatment of the painting was occasioned by a comprehensive refurbishment of the church, conducted between 1919 and 1926, and it surely occurred before 1926, when Kopera's book with a photograph of the painting after conservation appeared [Kopera 1926, Pl. 20] (Fig. 6d). The scholar incorrectly described the result of the treatment as the uncovering of the original paint layer. In fact, although the dark, nineteenth-century background was removed, and the figures of St. James the Great and of the donor were revealed, other alterations have been made: the priming was partly replaced and the entire panel was repainted yet again. The background of the fifteenth-century panel was silvered, and the haloes around the heads of the three principal figures were gilt and tooled. The upper part of the old panel was shaped into a slightly pointed round-headed arch, with a drawn dark line separating the old panel from the new addition. The figurative part was arranged completely anew: the figures now appeared to stand under



tablicy. Zdecydowano wtedy o pozostawieniu górnej części kompozycji z lat 20. XX w. i o zmianie części dolnej – zamalowano płyty podłogowe i płycinę na kolor szarobeżowy (zachowano to w 2020 r.). Odślonięcie pierwotnej partii malarskiej tablicy z XV w. wymagało dostosowania do nich tych partii szat Marii i św. Jana, które co najmniej od XIX stulecia były domalowane na nowych deskach. Granicę między tablicami z XV i XVIII w. wyraźnie zaznaczono. Dodatkowo srebrne tło z lat 20. XX w. ujednolicono kolorystycznie z nimbami. W toku konserwacji w 2020 r. podjęto kolejne decyzje dotyczące wyglądu obrazu, które zmierzają przede wszystkim do jednoznacznego, wizualnego odgraniczenia części XV-wiecznego malowidła od elementów późniejszych, przy jednoczesnym respektowaniu kultowego charakteru dzieła, umieszczonego w XVIII-wiecznym ołtarzu (ryc. 1, 6f).

### **Problem pierwotnego kształtu, funkcji i przeznaczenia**

Podstawową kwestią wymagającą dyskusji w świetle niedawnej konserwacji jest pierwotna forma, funkcja i miejsce ekspozycji obrazu w przestrzeni kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu. W literaturze przedmiotu zaprezentowano (bez głębszej dyskusji) trzy poglądy na temat pierwotnego wyglądu obrazu. Dobrzeńcicki [1969, s. 43] uważał, że obraz był okrągły, Walicki [1938, s. 330] sądził, że był on owalny. Obie opcje wykluczał Gadomski, uznając najpierw, że możliwy jest tylko kształt prostokąta [Gadomski 1988, s. 150, przyp. 225], a potem, że prawdopodobne jest też, iż tablica była u góry zamknięta półkolem (na podobieństwo szafy Ołtarza Mariackiego) lub łukiem w osi grzbiet [Gadomski 2005, s. 54, przyp. 105]. Po autorytatywnym stwierdzeniu Gadomskiego sprawa wydawała się zamknięta, aż do momentu, gdy w toku konserwacji na rewersie obrazu ujawniono dekorację ornamentalną, namalowaną na cienkiej warstwie zaprawy kredowej, a miejscami (ewidentnie przypadkowo) pokrywającą sfazowane krawędzie tablicy: górną i dolną (ryc. 2, 4a–c). Wynika z tego, że dekoracja ta malowana była na tablicy zamkniętej od góry i dołu w kształt łuku. Tym samym to od datowania dekoracji rewersu zależy wskazanie czasu, w którym tablicy nadano ten nietypowy kształt.

O ile krawędzie górna i dolna są – jak wyżej stwierdzono – widoczne, o tyle krawędzie boczne schowane są za parkietem, którego podczas ostatniej konserwacji nie zdecydowano się demontować. Obserwacje poczynione w takich warunkach nie pozwalają jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy obraz był owalny, czy też do owalu zbliżony (obie wersje są prawdopodobne) (ryc. 6a). Zapewne gotycka tablica była niegdyś nieco szersza niż obecnie. W XIX w., gdy obraz gruntownie przekształcono, tak że zamalowano nawet adoranta i św. Jakuba Starszego, namalowano boczne części szat Marii i św. Jana. Można przypuszczać, że elementy te istniały ok. 1700 r., a ich namalowanie na nowych deskach mogło wynikać z chęci zachowania kompozycji

an arch in a wall, decorated with angels and the Dove of the Holy Spirit—a portion that has survived to the present day. What has not survived is the decoration of the lower part of the panel. Undoubtedly, during the conservation treatment conducted at that time, not only the figures of St. James and the donor, but also an image of the tomb was uncovered. It is difficult to determine why the last-mentioned element was painted over again; perhaps, the intention was simply to unify the composition. In any event, a stone floor was painted under the feet of the three main figures, and the donor, along with his patron saint (whose attribute—a pilgrim's staff—had been interpreted as a candle) were depicted within a sunken rectangular recess showed in perspective. All of the garments were repainted yet again, and their colours—as follows from Kopera's [1926, p. 106] description—were changed (after the repainting, the dress of the Virgin, as well as her cloak, were blue). And it was not the last significant transformation to which the panel was subjected.

Before 1957 the painting underwent yet another conservation treatment (in 1957 its photograph, already in a new arrangement, was published in *Katalog zabytków*) (Fig. 6e). It was also at that time that the cradling was attached to the reverse of the fifteenth-century panel, and the original paint layer on the reverse was revealed. The uncovering of the tomb, on which the main figures stand, and of the meadow, on which the kneeling donor and St. James the Great have been depicted, prompted another change to the eighteenth-century framing panel. Its upper part was retained in the form dating from the 1920s, while the bottom portion was modified: the floor tiles and the rectangular recess were overpainted in greyish-brown tones (an arrangement that was left unchanged during the 2020 treatment). After uncovering the original paint layer on the fifteenth-century panel, it was necessary that the colours of the portions of the garments of the Virgin and St. John—that were added on the framing panel no later than in the nineteenth century—matched the original ones. A border line between the fifteenth- and eighteenth-century panels was clearly delineated. Additionally, the color of the silver background, added in the 1920s, was made uniform with the colour of the haloes. In the course of the 2020 conservation treatment further decisions about the painting's appearance had to be taken. They were intended, above all, to make the distinction between the fifteenth-century panel and the later additions clear-cut and visually distinct, at the same time respecting the devotional function performed by the painting mounted within an eighteenth-century altarpiece structure (Fig. 1, 6f).

### **The Problem of the Original Shape of the Panel, its Function and Destination**

The main question that has to be discussed in light of the recent conservation treatment is the painting's original form, function, and the location in which it was

głównej grupy w ujęciu znanym sprzed przekształcenia formatu i kształtu oraz nowego montażu. Jeśli to rozumowanie jest prawidłowe, to z kształtu górnej i dolnej krawędzi wynika, że w momencie malowania rewersu obraz miał kształt owalu lub był do owalu zbliżony.

Biorąc pod uwagę dzieje obrazu, malowany ornament na rewersie gotyckiej tablicy mógł hipotetycznie powstać: w tym samym czasie co malowidło na awersie; w 1. połowie XVII w. – gdy obraz przeniesiono do Kurozwęk; na początku XVIII w. – w związku z montażem w ołtarzu w kaplicy Pięciu Ran Chrystusa. Ostatnią możliwość trzeba wykluczyć, gdyż malowanie dekoracji na rewersie w związku z powiększeniem formatu obrazu i montażem w polu głównym późnobarokowej nastawy nie miałoby sensu. Ponadto dekoracja rewersu jest diametralnie odmienna w formie od cechującego się modelunkiem światłocieniowym ornamentu zastosowanego w XVIII stuleciu na awersie, który ujawniły odkrywki w roku 2020.

Nie jest też prawdopodobne, by pierzasta wić na rewersie obrazu w Kurozwękach została namalowana w związku z przekazaniem obrazu do Kurozwęk. W 1. połowie XVII w. małopolskie warsztaty posługiwały się ornamentem małżowinowym, małżowinowo-chrząstkowym, względnie okuciowym lub rollwerkowym. Jeśli w tym czasie sztuka zastosowania form akantowych, to jedynie w tych dziełach, które reprezentują późnorenesansową groteskę, ta jednak stosowana była w układach symetrycznych. Szczególnie instructywne w tym zakresie jest porównanie roślinnych motywów na odwrociu obrazu w Kurozwękach ze zdecydowanie odmienną ornamentyką arkady ołtarza Wszystkich Świętych w kościele Bożego Ciała, wykonanej ok. 1615–1617 r.

Pod względem formy pierzasta wić na obrazie w Kurozwękach odpowiada ornamentom obecnym w różnych typach dzieł sztuki przez cały wiek XV. Płaskim ornamentem tego rodzaju posługiwano się zwłaszcza w tłach miniatur, witraży, obrazów tablicowych czy w dekoracjach ścian i sklepień, generalnie tam, gdzie sprawdzały się formy traktowane płasko. Systematyka tego rodzaju dekoracji jest prowadzona w badaniach nad malarstwem witrażowym i w witrażach łatwo wskazać liczne podobne rozwiązania z końca XV w. Jak wspomniano, ten rodzaj dekoracji stosowano też w malarstwie ściennym XV i początków XVI stulecia, przykładowo w prezbiterium kościoła parafialnego w śląskich Ziębicach [Domasłowski et al. 1984, s. 439, il. 123]. Szczególnie interesujące w kontekście obrazu w Kurozwękach są przykłady użycia takiej wici na rewersach obrazów. Wykonane w Ulm ok. 1465–1470 r. retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern (obecnie w Landesmuseum Württemberg, Stuttgart) to poliptyk o dwóch parach skrzydeł, z których zewnętrzne są nieruchome i dekorowane wicią roślinną o czerwonych i zielonych kłęczach, malowanych na cienkiej warstwie gruntu (ryc. 7, 8)<sup>4</sup>. Dekoracja obrazu w Kurozwękach jest zbliżona do szwabskiej zarówno pod względem formy,

displayed within Corpus Christi church in Kazimierz. Three different opinions about the painting's original appearance have been presented so far (although without any substantial argumentation) in the scholarship. Dobrzeniecki [1969, p. 43] believed that initially the panel was round, while Walicki [1938, p. 330] thought it was oval-shaped. Both possibilities were excluded by Gadomski, who decided that only a rectangular shape would have been conceivable [Gadomski 1988, p. 150, n. 225], adding later that the panel may have been round-headed (similar to the shape of the central shrine in Veit Stoss's St. Mary's Altarpiece), or ogee-headed [Gadomski 2005, p. 54, n. 105]. After Gadomski's authoritative statement, the discussion seemed to have been closed once and for all, until the discovery—made in the course of the most recent treatment on the reverse of the panel—of a vegetal ornamental decoration painted on a thin layer of gesso ground, in places—evidently by accident—covering also the beveled edges of the panel at the top and the bottom (Fig. 2, 4a–c). It follows from the above that the decoration was painted on a panel whose top and bottom edges were rounded. Thus, it is the dating of the decoration on the reverse that determines the period in which the panel was given this unusual shape.

Although, as stated above, the top and bottom edges of the panel are visible, the side edges are concealed behind the cradling which was not dismantled during the most recent treatment. Observations made under such circumstances do not allow to draw unequivocal conclusions about whether the painting was oval-shaped, or closely resembling an oval (both possibilities are valid) (Fig. 6a). The Gothic panel probably used to be slightly wider than it is now. In the nineteenth century, the panel underwent very significant alterations, with the figures of the donor and St. James the Great having been painted over, and parts of the garments of the Virgin and St. John added. It may be assumed that these elements had been in place around 1700, and their addition on the new planks may have resulted from an intention to retain the appearance of the main group in the form known from before the trimming of the panel, which changed its shape, and its new mounting. If this reasoning is correct, it follows from the shape of the top and bottom edges of the painting that at the time when the decoration of the reverse was painted, the panel was oval-shaped, or closely resembled an oval.

Taking into consideration the history of the picture, the painted ornament on the reverse of the Gothic panel may have hypothetically originated either contemporary with the painting on the obverse, or in the first half of the seventeenth century, when the painting was removed to Kurozwęki, or at the beginning of the eighteenth century, in connection with its installation in an altarpiece structure in the Chapel of the Five Wounds of Christ. The last-mentioned possibility has to be excluded, since the execution of a painted decoration on the reverse of a picture in connection with



Ryc. 7. Retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; fot. Landesmuseum Württemberg.

Fig. 7. High altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; photo by Landesmuseum Württemberg.

wąskiej gamy barwnej, jak i sposobu wykonania cechującego się pobieżnością traktowania formy, wynikającą z mało reprezentacyjnego umiejscowienia dekoracji. Ze względu na szkicowy sposób malowania warto wspomnieć dekorację rewersów skrzydeł retabulum św. Marty (1517) w jednej z bocznych kaplic południowych w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze (ryc. 9). Poliptyk pochodzi z kościoła tej świętej w Norymberdze, a do kościoła św. Wawrzyńca przeniesiono go dopiero w 1826/1829 r. z ołtarza głównego [Funk 1938; Bammessel 2009]. Choć pod względem stylu wić nosi inne, już wczesnonowoczesne cechy, pobieżny sposób jej opracowania jest podobny jak na małopolskim obrazie, wskazując na istnienie w tym względzie powszechnie przyjętych rozwiązań praktycznych.

Najbardziej prawdopodobne jest, że malowane odwrocie obrazu w Kurozwękach powstało w tym samym czasie co scena główna. Na to wskazuje też analiza pigmentów i spoiw. Ornament na rewersie tablicy namalowano na cienkiej warstwie zaprawy kredowej. Wić namalowana została zielenią miedziową i czerwienią żelazową o spoiwie temperowym. Te same pigmenty występują w warstwie malarskiej na licu<sup>5</sup>. Wprawdzie w malarstwie Jana Wielkiego nie można poza tym wskazać partii dekorowanych wicią roślinną, są jednak w jego *oeuvre* partie, w których pojawiają się swobodnie, płasko nanoszone miękkie linie czy esy (np. dekoracja nimbu Chrystusa na kwaterze poliptyku olkuskiego z Niesieniem Krzyża lub dekoracja szaty św. Apolonii na tryptyku z Więclawic). Wydaje się, że wybór motywu dekoracyjnego dla obrazu przeznaczonego do fary Kazimierza mógł wynikać z dostosowania się do istniejących już elementów dekoracji kościoła. Zbliżonym motywem pierzastej wici pokryto sklepienie apsydy kościoła Bożego Ciała prawdopodobnie już na początku XV w. (ryc. 10)<sup>6</sup>. Pierwsza jej war-

its enlargement and installation in the central panel of a late Baroque altarpiece structure would have been pointless. Furthermore, the forms of the decoration on the reverse diametrically differ from the ornament employed in the eighteenth century on the obverse of the added frame, which exhibits tonal modelling, as was revealed by samples uncovered during the 2020 conservation treatment.

It is also very unlikely that the fluffy vegetal scroll on the reverse of the painting at Kurozwęki had been executed on the occasion of the panel's removal to its new location. In the first half of the seventeenth century, painting workshops in Lesser Poland would have rather employed auricular and cartilaginous ornament, or strapwork, roll-work, or scroll-work. The only acanthus-leaf forms that can be found in that period appear in artworks decorated with late-Renaissance grotesque ornament, but these were used only in symmetrical arrangement. A comparison of the vegetal motifs on the reverse of the painting at Kurozwęki and the diametrically different ornamentation of the arch of the altar of All Saints in Corpus Christi church in Cracow, executed around 1615–1617, is particularly instructive in this regard.

As far as its form is concerned, the fluffy scroll on the reverse of the painting at Kurozwęki resembles ornaments appearing in various types of artworks during the entire fifteenth century. A flat ornament of this kind was encountered mainly in the backgrounds of miniatures, stained-glass images, panel paintings and in decorations of walls and vaulted ceilings, that is, wherever flat forms worked well. Systematic research on this kind of decorations has been conducted in the study of stained glass, and it is in the domain of stained glass that one can identify numerous similar examples dating from the end of the fifteenth century. As already mentioned, this kind of decoration also appeared in wall paintings of the fifteenth and early sixteenth centuries, for instance in the chancel of the parish church at Ziębice in Silesia [Domasłowski et al. 1984, p. 439, Fig. 123]. Particularly interesting in the context of the painting at Kurozwęki are examples of such vegetal scrolls decorating reverses of paintings. The high altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern (currently in the Landesmuseum Württemberg, Stuttgart), executed at Ulm around 1465–1470, has the form of a polyptych with two pairs of wings, of which the outer one is fixed and has been decorated with vegetal scrolls with red and green shoots, painted on a thin ground layer (Fig. 7, 8).<sup>4</sup> The decoration of the painting at Kurozwęki resembles the Swabian one both with regard to the form, limited colour range and the manner of execution which is rather rough, because of the decoration's inconspicuous location. With regard to their sketchy execution, it is worthy to note the reverses of the wings of the altarpiece of St. Martha (1517) in one of the south side chapels of the church of St. Lawrence in Nuremberg (Fig. 9). The polyptych comes from the saint's eponymous church in Nuremberg, and it was not until 1826/1829 that it was taken



Ryc. 8. Retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern (fragment), Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; fot. Landesmuseum Württemberg.

*Fig. 8. High altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern (detail), Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; photo by Landesmuseum Württemberg.*

stwa, zapewne z okresu budowy sklepienia, ma formę skromnego fryzu arkadkowego umieszczonego wzdłuż żeber sklepiennych. Na nieco późniejszej warstwie pojawiły, w obrębie pięciu wysklepek zamknięcia prezbiterium odnaleziono w toku badań konserwatorskich pozostałości malowideł przedstawiających strzępiastą wić roślinną. Na osi zamknięcia prezbiterium wić jest błękitna, a na pozostałych czterech wysklepkach przemienne zielona i czerwona. Kolorystyka i ornamentyka dekoracji malarskiej odpowiadały tłom scen figuralnych witraży powstałych do okien zamknięcia prezbiterium ok. 1414 r. (ryc. 11) i w latach 1420–1430<sup>7</sup>.



Ryc. 9. Retabulum św. Marty w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze (widok rewersu skrzydła); fot. D. Podosek.

*Fig. 9. Altarpiece of St. Martha the church of St. Lawrence in Nuremberg (reverse of a lateral wing); photo by D. Podosek.*

out from the high altar and removed to the church of St. Lawrence [Funk 1938; Bammessel 2009]. Although stylistically this scrolling ornament belongs already to the early modern period, its rough execution is reminiscent of the decoration on the painting under discussion, suggesting that there must have been universally employed practical methods of execution of this kind of decorations.

What is most likely is that the painted decoration on the reverse of the panel at Kurozweki had been executed at the same time as the main image on its obverse. This is additionally indicated by an examination of the



Ryc. 10. Dekoracja sklepienia prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie, rekonstrukcja na podstawie reliktyw z początku XV w.; fot. D. Podosek.

Fig. 10. Decoration of the vaulted ceiling in the chancel of Corpus Christi church in Cracow, reconstruction based on relics from the beginning of the fifteenth century; photo by D. Podosek.



Ryc. 11. Motyw architektoniczny na tle wici roślinnej, witraż w oknie IV prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie (pierwotnie w oknie wschodnim prezbiterium), ok. 1414; fot. D. Podosek.

Fig. 11. Architectural motif against a background filled with vegetal scroll, detail of a stained-glass panel in window sIV in the chancel of Corpus Christi church in Cracow (originally in the chancel's east window), c. 1414; photo by D. Podosek.

pigments and binders. The ornament on the reverse of the panel was painted on a thin layer of chalk ground. The vegetal scroll has been executed using verdigris and iron oxide red (Venetian red) in egg tempera binder. The same pigments appear in the paint layer on the obverse.<sup>5</sup> Although no paintings decorated with vegetal scrolls can be found in the output of Jan Wielki, there appear areas covered with soft, flowing curves and flourishes (e.g. in the decoration of Christ's halo in a panel representing the Carrying of the Cross in the Olkusz polyptych, or on the garment of St. Apollonia in the triptych of Więclawice). It seems that the choice of an ornamental motif for a painting destined for the parish church of Kazimierz may have resulted from an intention to integrate it into the existing decoration of the church. A comparable motif of a fluffy vegetal scroll was used as a decoration on the vaulted ceiling of the chancel apse in Corpus Christi church probably as early as the beginning of the fifteenth century (Fig. 10).<sup>6</sup> The earliest layer of the ceiling decoration, dating possibly from the period of its construction, is in the form of a modest arcading running along the ribs. Remnants of painted decoration representing a jagged vegetal scroll were discovered during a conservation treatment on a slightly later layer of whitewash, in the five cells of the vaulting that terminate the apse ceiling. In the cell on the axis of the apse termination the scroll is blue, and in the remaining four cells of the vault it is

Konsekwencję datowania ornamentu na ten sam okres, w którym został namalowany obraz główny, stanowi uznanie, że łukowaty kształt dolnej i górnej krawędzi gotyckiej tablicy, na który w niektórych miejscach warstwa malarska jest nałożona, jest pierwotny.

W sztuce późnego średniowiecza dominowały obrazy tablicowe o kształcie prostokąta, ale do naszych czasów dotwały też nieliczne przykłady północnoeuropejskich XV-wiecznych tond i kompozycji wpisanych w owal. Obrazy koliste znane były we Francji na początku XV w. Wczesnym przykładem tonda są tam dwa obrazy Jeana Malouela, znane jako *Mala* i *Duża Okrągła Pietà* (oba w zbiorach paryskiego Luwru), datowane odpowiednio na 1410 i ok. 1400 [Johan Maelhvael 2017, s. 125–127, nr 22, s. 113–115, nr 17]. Pierwszy z nich to mierzący ledwie 22,8 cm (wraz z integralną ramą) obraz dekorowany na rewersie wizerunkiem korony cierniowej i gwoździ. Większa z tablic wraz z integralną ramą ma 64,5 cm średnicy, a jej odwrocie jest dekorowane malowanym herbem księcia Burgundii Filipa Śmiałego i złotą bordiurą. Uważa się, że obraz służył jako przenośne retabulum, a zwykle przechowywany był w specjalnym futerale. Choć kuszące ze względu na ikonografię omawianego obrazu byłoby powiązanie tematyki pasyjnej i kształtu, trzeba zaznaczyć, że formę tonda wybierano na początku XV w. także dla obrazów maryjnych (np. *Madonna z piszczym Chrystusem*, 22,3 cm średnicy, Baltimore, The Walters Art Museum, lub *Koronacja Marii*, 20,5 cm średnicy, Berlin, Staatliche Museen) [The Road to van Eyck 2012, s. 136–137, nr 11, s. 140–141, nr 13]. Nie zostało jak dotąd przekonująco wyjaśnione, czy sztuka francuska i niderlandzka wpłynęły na kształt, jaki nadano epitafium Bartłomieja Boreschowa, lekarza i kanonika fromborskiego (1426, katedra we Fromborku). Na obrazie o imponujących rozmiarach (150 cm średnicy) zmarłego przedstawiono jako adoranta przed Marią z Dzieciątkiem. Jiří Fajt sugerował, że kształt ma w tym wypadku znaczenie symboliczne i odnosi się do doskonałości raj, a ponadto wiązał go z antyczną tradycją *imagines clipeatae*. Pod uwagę brać jednak trzeba, jak sądzę, także to, że kształt taki nadawano tzw. *Totenschilddom*, a więc podobnym pod względem rozmiarów obrazowi Boreschowa tablicom epitafijnym z przedstawieniem herbów zmarłego i odpowiednią sentencją, jakie wieszano na ścianach i filarach kościołów w krajach niemieckojęzycznych. Wiadomo, że epitafium Boreschowa zostało zawieszona na filarze w pobliżu grobu zmarłego kanonika [Obłak 1957, s. 72].

Kształt owalny lub do owalu zbliżony wydaje się znacznie mniej popularny. Braciom Limbourg lub Jeanowi Malouelowi przypisywany jest obraz ukazujący Chrystusa Umęczonego (ok. 1400), który został zakupiony do Luwru w 2012 r. Wtórnie ucięta u dołu tablica o wymiarach 102 x 77,5 cm ma wydłużony kształt, zamknięty u góry półkole. Przypuszcza się, że pierwotnie tablica była tak samo zamknięta od dołu (ryc. 12) [The Road to van Eyck 2012, s. 36–37; Thiebaut 2012; Stirnemann 2018, s. 27, 30–32, 34]. Jeśli

alternately green and red. The colour and form of the painted decoration on the ceiling corresponded to the backgrounds of figurative stained-glass panels made for the apse windows around 1414 (Fig. 11) and in 1420–1430.<sup>7</sup>

If we assume that the ornamental decoration on the reverse of the panel is contemporary with the main representation on its obverse, it follows that the arched shape of the upper and lower edge of the Gothic panel, covered in places with the paint layer, is original.

In the art of the late Middle Ages panel paintings on rectangular supports were predominant, but there also survives a handful of examples of North-European round-shaped paintings and compositions enclosed within an oval, dating from the fifteenth century. Circular paintings were known in France at the beginning of the fifteenth century, among the earliest examples being two works by Jean Malouel, known as the *Small* and *Large Round Pietà* (both in the collection of the Louvre, in Paris), dated to 1410 and around 1400, respectively [Johan Maelhvael 2017, pp. 125–127, cat. no. 22, pp. 113–115, cat. no. 17]. The former panel, measuring barely 22.8 cm in diameter (including the integral frame), is decorated on the reverse with an image of a crown of thorns and nails. The larger panel measures 64.5 cm in diameter, including its integral frame, and its reverse is decorated with a painted coat of arms of Philip the Bold, Duke of Burgundy, and a gold border. The painting is believed to have served as a portable altarpiece, and was normally kept in a special case. Although, in view of the iconography of the painting under discussion, it would be tempting to associate the Passion subject matter with the shape of the support, it must be noted that at the beginning of the fifteenth century also Marian subjects were represented on supports in circular shape (e.g., *Madonna with the Christ Child Writing*, 22.3 cm in diameter, Baltimore, The Walters Art Museum, or the *Coronation of the Virgin*, 20.5 cm in diameter, Berlin, Staatliche Museen) [The Road to van Eyck 2012, pp. 136–137, cat. no. 11, pp. 140–141, cat. no. 13]. However, it has not been convincingly explained so far, whether French and Netherlandish art had influenced in any way the shape of the memorial picture of Bartholomew Boreschow, a physician and canon of Frombork (1426, Frombork Cathedral). The painting, of imposing size (measuring 150 cm in diameter), shows the deceased canon kneeling in front of the Virgin and Child. Jiří Fajt has suggested that the shape of the panel has a symbolic meaning here, referring to the perfection of Paradise, and has associated it with the ancient tradition of the *imagines clipeatae*. Yet, it has to be taken into consideration that, in German-speaking countries, circular shape was given to the so-called *Totenschilddom*, or funerary hatchments, that is, memorial panels, similar to the Boreschow's as far as their size was concerned, bearing the coats of arms of the deceased accompanied by a suitable motto, and hung on walls and piers in Central-European churches. It is known that Boreschow's memorial picture was hung



Ryc. 12. Chrystus Umęczony podtrzymywany przez św. Jana i anioły w obecności Marii, początek XV w., Luwr, Paryż; fot. © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.

Fig. 12. *Man of Sorrows Supported by St. John and Angels, in the Presence of the Virgin Mary*, early fifteenth century, Louvre, Paris; photo by © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.



Ryc. 13. Israhel van Meckenem, Mąż Boleści, dekoracja inicjału O, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; fot. Atelier Schneider, © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Fig. 13. *Israhel van Meckenem, Man of Sorrows, decoration of initial "O,"* Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; photo by Atelier Schneider, © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

on a pier in the vicinity of the tomb of the deceased canon [Obłąk 1957, p. 72].

An oval, or an almost oval shape, seems to have been far less popular. An image representing Christ as the Man of Sorrows (c. 1400), acquired by the Louvre in 2012, has been attributed to the Limbourg Brothers or Jean Malouel. The panel, measuring 102 × 77.5 cm, its bottom trimmed at a later date, has the shape of an elongated rectangle with semi-circular head. It has been conjectured that originally it was similarly shaped at the bottom (Fig. 12) [*The Road to van Eyck* 2012, pp. 36–37; Thiebaut 2012; Stirnemann 2018, pp. 27, 30–32, 34]. If it was indeed the case, the painting would have been the closest comparable example for the panel at Kurozwęki as far as its shape is concerned. An oval shape frequently appears in works of small format, for instance, the *Descent from the Cross* at the Rijksmuseum, Amsterdam (beginning of the fifteenth century) [*The Road to van Eyck* 2012, p. 143] or in prints by Israhel van Meckenem from around 1465–1500, e.g. initial “D” with the *Annunciation* (IX.15.12), or initial “O” with an image of the Man of Sorrows (L. IX.173.162.I) (Fig. 13) [Lehrs 1934, p. 15, cat. no. 12, p. 173, cat. no. 162; Rudy 2019, p. 226, e-fig. 81, 82]. Finally, in the late fifteenth and early sixteenth century, a format of an elongated oval set within a rectangle was employed by the workshop of Jan Borman (c. 1479–1520), active in Brussels and Leuven. At the beginning of the sixteenth century, the workshop executed an altarpiece for the cathedral at Strängnäs in Sweden, whose crowning panels are provided with rectangular shutters decorated with painted images enclosed within ovals.<sup>8</sup> This shape appeared also in the circle of Hieronymus Bosch, as attested by a work by his follower (formerly attributed to Bosch himself)—a Passion triptych at Valencia (c. 1530–1540 and 1540–1550, Museo de Bellas Artes de Valencia) [Ilsink, Kodewej 2016, pp. 64–67]. Images of the *Mass of Saint Gregory*, widespread in Northern Europe, featuring a figure of the Man of Sorrows enclosed within an oval aureole, appearing on the altar table (as for instance in the *Mass of Saint Gregory*, a painting by the Master of the Aachen Altarpiece in the collection of Walker Art Gallery at Liverpool, c. 1500) (Fig. 14), may have theoretically been an inspiration for employing this shape—indeed rare, yet not entirely absent in fifteenth-century art.

The fact that the edges of the panel at Kurozwęki have been bevelled on both sides suggests that it had formed part of a structure which included a two-sided frame, in the shape imposed by the function of the painting, impossible to be reconstructed now. As far as the original function of the painting is concerned, there are two working hypotheses to be considered: it may have served as an altarpiece, or as an independent painting (perhaps a memorial picture). Both possibilities entail mounting the panel in a position in which the reverse was visible, which prompted the execution of its back-side decoration.

tak faktycznie było, to obraz stanowiłby pod względem kształtu najbliższy materiał porównawczy dla dzieła w Kurozwękach. Kształt owalu nietrudno odnaleźć w dziełach małego formatu, by wymienić *Zdjęcie z Krzyża* w Rijksmuseum w Amsterdamie (początek XV w.) [The Road to van Eyck 2012, s. 143] czy odbitki graficzne Israhela van Meckenem z lat ok. 1465–1500, jak inicjał D ze sceną Zwiastowania (IX.15.12) czy inicjał O z wizerunkiem Męża Boleści (L. IX.173.162.I) (ryc. 13) [Lehrs 1934, s. 15, nr 12, s. 173, nr 162; Rudy 2019, s. 226, e-fig. 81, 82]. Wreszcie na przełomie XV i XVI w. kompozycje o kształcie wydłużonego owalu wpisane w prostokąt stosował działający w Brukseli i Leuven warsztat Jana Bormana (ok. 1479–1520). Na początku XVI w. wykonał on retabulum do katedry w Strängnäs w Szwecji, którego zwieńczenie zamykają prostokątne skrzydła z wpisanymi w owal malowanymi przedstawieniami<sup>8</sup>, owal był też stosowany w kręgu Hieronima Boscha, o czym może świadczyć dzieło naśladowcy tego artysty (niegdyś uznawane za jego własnoręczne), tryptyk pasyjny w Walencji (ok. 1530–1540 i 1540–1550, Museo de Bellas Artes de Valencia) [Ilsink, Kodewej 2016, s. 64–67]. Rozpowszechnione w północnej Europie przedstawienia *Mszy Świętego Grzegorza*, z postacią Męża Boleści ukazującą się na ołtarzu i ujętą owalną mandorlą (przykład: *Msza św. Grzegorza*, obraz Mistrza Ołtarza z Akwizgranu w zbiorach Walker Art Gallery w Liverpoolu, ok. 1500) (ryc. 14), mogły potencjalnie także stanowić element inspirujący wybór formy wprawdzie nietypowej, ale jednak w sztuce XV w. obecnej.

Obustronne fazowanie obrazu w Kurozwękach świadczy o tym, że owalna tablica stanowiła część jakiejś aranżacji, której elementem była dwustronnie ją ujmująca rama o kształcie niemożliwym dziś do odtworzenia, a narzuconym przez funkcję obrazu. Roboczo można rozważyć dwie hipotezy dotyczące pierwotnej funkcji: obraz ołtarzowy lub obraz samodzielny (być może o charakterze epitafijnym). Obie wersje zakładają montaż tablicy w miejscu, w którym odwrócić było widoczne lub częściowo widoczne, co spowodowało decyzję o jego ozdobieniu.

Pojedyncze obrazy pełniły nieraz funkcję samodzielnych nastaw ołtarzowych. Źródła ikonograficzne poświadczają, że na takich jednoczęściowych nastawach przedstawiano także Męża Boleści [Jurkowlanec 2001, s. 132–133]. Wiązanie tematu z ołtarzem wynikało nie tylko z zawartych w nim treści eucharystycznych, lecz także z niezwykle popularnej opowieści o objawieniu się Chrystusa Umęczonego papieżowi Grzegorzowi podczas odprawiania mszy. Na wielu obrazach z przełomu XV i XVI w. prezentujących temat *Mszy św. Grzegorza* Chrystus objawia się papieżowi na tle retabulum w formie pojedynczej tablicy, z której zdaje się ku niemu wychodzić.

W Małopolsce nastawy w formie pojedynczej tablicy były popularne przez cały wiek XV. Gadomski zwrócił uwagę, że w XV stuleciu montaż takich obrazów na stałe nie był zasadą ściśle przestrzeganą, o czym



Ryc. 14. Mistrz Ołtarza z Akwizgranu, *Msza św. Grzegorza*, ok. 1500, obraz tablicowy w Walker Art Gallery w Liverpoolu; fot. domena publiczna (Google Art Project).

Fig. 14. Master of the Aachen Altarpiece, *Mass of Saint Gregory*, c. 1500, panel painting, Walker Art Gallery, Liverpool; photo in public domain (Google Art Project).

Single paintings sometimes served as independent altarpieces. Visual records attest to the fact that also the subject of the Man of Sorrows would have been represented in such single-panel altarpieces [Jurkowlanec 2001, pp. 132–133]. Association of the above subject matter with the function of an altarpiece resulted not only from the Eucharistic message it carried, but also from an extremely popular account about the apparition of the Man of Sorrows to Pope Gregory during a mass he celebrated. Numerous paintings from the late fifteenth and early sixteenth century, representing the *Mass of Saint Gregory*, depict Christ appearing to the



świadczą obrazy dwustronne, jak lwowska *Walka Jerzego ze smokiem* z umieszczonym na rewersie przedstawieniem Chrystusa w sarkofagu [Gadomski 1981, s. 78]. Obrazy takie mogły być w zależności od aktualnych potrzeb kultowych ustawiane na ołtarzu lub wieszane na ścianie. System montażowy jest nam właściwie nieznan, gdyż o obyczaju ustawiania pojedynczych tablic na ołtarzu wiadomo głównie z lakonicznych opisów w wizytacjach biskupich, a same tablice nie zachowały oryginalnych ram. Źródła pisane niestety ograniczają się do stwierdzenia, że „struktura jest prosta”, a wyjątkiem jest opis ołtarza głównego w Kętach (1644), dzięki któremu wiadomo, że w rzeźbionej strukturze zamontowany był obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem [Gadomski 1981, s. 76–78; Gadomski 1988, s. 109–111]. Obraz w Kurozwękach musiałby być zamontowany w ramie o prostej dolnej krawędzi (tak jak w przypadku obrazów zamkniętych łukiem lub trójkątnie), by mógł pełnić funkcję stojącej na ołtarzu nastawy.

Wiele późnogotyckich nastaw ołtarzowych miało malowane odwrocia. Dwa przykłady: z Norymbergi i Lichtenstern wspomniane zostały już wyżej w kontekście motywu roślinnej wici. Takie rozwiązanie stosowano wówczas, gdy ołtarz ustawiony był tak, że tył retabulum pozostawał widoczny. Przykładami mogą być retabulum w kościele Franciszkanów w Bolzano (ok. 1500), kościele parafialnym w Niederlana (1503), farze w Schwabach (retabulum Zdjęcia z Krzyża, 1505) [Kahsnitz 2006, s. 208–213, 254–261, 276–281, il. 93, 115, 119] czy też tryptyk z kolegiaty w Wormacji (Spira, Historisches Museum der Pfalz) z końca XV w. [Marcinkowski, Klincewicz-Krupińska 2017, s. 282, il. 30]. Ponieważ starano się zwracać ołtarze boczne ku wschodowi, problem ekspozycji tylnej części retabulum był częsty i dotyczył zwykle ołtarzy w nawach bocznych, które, co do zasady, przylegały do ścian budowli krótszą ścianą. Ustawienie mens ołtarzowych wzdłuż ścian północnych i południowych orientowanych kościołów należało w średniowieczu do wyjątków, wśród których Justin Kroesen [2010, s. 70] wymienia gotyckie mensy w nawach bocznych kazimierskiego kościoła Bożego Ciała. W powszechny w średniowieczu sposób, tzn. ku wschodowi, są do dziś ustawione dwa gotyckie ołtarze po bokach ołtarza głównego w chórze kościoła Mariackiego, głównej fary Krakowa. Wiadomo, że w kościele parafialnym Kazimierza, niegdyś odrębnego miasta, pod wieloma względami naśladowano główną świątynię stołecznego Krakowa i dotyczyło to również usytuowania ołtarzy w chórze. W prezbiterium kościoła Bożego Ciała znajdowało się kilka ołtarzy, a z relacji Stefana Ranatowicza, który pozostawił opis kościoła sprzed jego XVII-wiecznej modernizacji, wynika jednoznacznie, że ustawione były one ku wschodowi, a nie wzdłuż ścian bocznych w płycinach, jak to jest obecnie: „[...] ołtarzy S.M. Magdaleny, nie w murze, ale tak stojący przeciwko na kościół, który także x. Marcin Kłoczyński zniósł, a te w murze dał wykonać” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, k. 143 v.]. Drugi z ołtarzy bocznych w chórze, znajdujący się naprzeciwko ołtarza św. Marii Magdaleny, po stronie północnej miał za czasów Ranatowicza wezwanie Salwatora.

pope against an altarpiece in the form of a panel painting, from which he seems to be emerging and stepping onto the altar table.

Altarpieces consisting of a single panel were popular in Lesser Poland throughout the entire fifteenth century. Gadomski has noted that permanent installation of such paintings was a rule that was not strictly adhered to in the fifteenth century, as attested by two-sided panels, for instance, the *Saint George and the Dragon* from Lviv, with the depiction of Christ in the Sepulchre on the reverse [Gadomski 1981, p. 78]. Depending on current devotional practices, such paintings may have been set upon an altar or hung on walls. The way they were mounted is virtually unknown to us, because the practice of displaying single panels on top of altars is known only from laconic accounts contained in church visitation records, and the original frames of such panels have not survived. Regrettably, written evidence is limited merely to a statement that ‘the structure is simple’, an exception being the description of the high altarpiece at Kęty (1644), which informs that an image of the Virgin and Child was mounted within a carved structure of the altarpiece [Gadomski 1981, pp. 76–78; Gadomski 1988, pp. 109–111]. In order that the painting at Kurozwęki could serve as an altarpiece, it would have had to be set in a frame with a straight bottom edge (as was the case of paintings with round-headed, or triangular tops).

Numerous late-Gothic altarpieces featured painted decoration on their back. Two examples—from Nuremberg and Lichtenstern—have been already mentioned in the context of the vegetal scroll motif. Reverses would have been painted, if the location of the altarpiece made its back visible. Among such examples are altarpieces in the Franciscan church at Bolzano (c. 1500), in the parish church at Niederlana (1503), in the parish church at Schwabach (altarpiece of the Descent from the Cross, 1505) [Kahsnitz 2006, pp. 208–213, 254–261, 276–281, Fig. 93, 115, 119], or a triptych from the collegiate church at Worms (Speyer, Historisches Museum der Pfalz) from the end of the fifteenth century [Marcinkowski, Klincewicz-Krupińska 2017, p. 282, Fig. 30]. Since side altars were usually turned towards the east, the problem of the visibility of the back part of altarpieces was fairly frequent and usually affected those standing on altars located in the aisles, which in principle would have touched the wall with their shorter side. Altar tables situated parallel to the north and south walls in orientated churches would have been quite exceptional in medieval churches. Among such exceptions Justin Kroesen [2010, p. 70] mentions Gothic altar tables in the aisles of Corpus Christi church in Kazimierz. A typical medieval orientation—towards the east—has been retained to this day by two Gothic altar tables flanking the high altar in the chancel of St. Mary’s church in Cracow, the city’s main parish church. It is well known that the parish church of Kazimierz, once a separate town, in many respects emulated the main church of Poland’s capital city, and this emulation would apply to the position of altars in the chancel as well. There were several altars in the chancel of Corpus Christi church,

Był on ulokowany w pobliżu pierwotnego grobu Stanisława Kazimierczyka: „Grób Błogosławionego Stanisława Kazimierczyka był in minori choro, przy tej stronie muru, gdzie Zakryścia, w rogu ołtarza Salvatoris, kratą obwiedziony” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, k. 143 v.]. Jakkolwiek nie zawsze wezwania ołtarzy i ikonografia nastaw były zgodne, trzeba zwrócić uwagę, że obraz z przedstawieniem Męża Boleści w purpurowym płaszczu, a więc o ikonografii akcentującej królewską godność Zbawcy, pasowałby doskonale do tego wezwania. Obecnie w tym przeniesionym pod ścianę ołtarza znajduje się manierystyczny obraz Zdjęcia z Krzyża. Ustawienie obrazu w Kurozwękach na ołtarzu bocznym skierowanym ku wschodowi wyjaśniałoby potrzebę wprowadzenia dekoracji rewersu. Najczęściej takie odwrócenie dekorowano właśnie zieloną wicią roślinną (kwestię symboliki wici – Drzewa Życia pozostawiam na uboczu, jest to element szerszego problemu wymagającego odrębnego studium) lub przedstawieniami figuralnymi z dekoracją roślinną, o których mowa była wyżej. Wojciech Marcinkowski i Regina Klincewicz-Krupińska [2017, s. 282] takiej aranżacji odwrócenia części głównej domyślali się, co ciekawe, w przypadku retabulum ołtarza głównego pobliskiego kościoła Augustinianów na Kazimierzu (Mikołaj Haberschrack, 1468): pośrodku rewersu obrazu centralnego miał się znajdować Mąż Boleści (zachowany fragmentarycznie, jest to obraz znany jako tablica z Niegowici, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie), a wokół – wic roślinna.

Obraz w Kurozwękach może być pozostałością tablicy ołtarzowej, ale jest także inna możliwość: mógł on funkcjonować bez związku z ołtarzem. Obrazy zawieszano np. na kratkach, jak w kaplicy Krzyża Świętego w katedrze krakowskiej, na której kracie, według inwentarza z 1563 r., zawieszono one były licznie („tabulae pictae inferius et supra cratae capellae”) [Inwentarz katedry 1979, s. 131]. Nie wykluczałabym zatem ewentualnej przynależności obrazu do pierwszej aranżacji grobu Stanisława Kazimierczyka (zm. 1489), która powstała krótko po jego śmierci przy północnej ścianie prezbiterium. Elementem aranżacji grobu była krata wykonana najpóźniej w 1503 [Łatak 1999, s. 122]. Z Kazimierczykiem szybko zaczęto wiązać cuda, a jego kult rozwijał się już w czasach prepozytury Jakuba z Wadowic. Innym potencjalnym miejscem takiej ekspozycji obrazu mogło być lektorium lub oratorium, o którym wiemy, że było ażurowe: „było na śród kościoła, pod pasyą, in Minori Choro, ku wielkiemu ołtarzowi zbudowane iako pudło iakie, w którym były kraty drewniane, że mógł y ku wielkiemu ołtarzowi, y na kościół patrzeć” [Krasnowolski 2012, s. 275]. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że pierwotnie obraz umieszczony był w chórze kościoła Bożego Ciała (ryc. 15). To tam, w sposób niezwykle konsekwentny, począwszy od końca XIV w., lokowano wyobrażenia związane z promowanym w kazimierskiej farze kultem Eucharystii. Erygowany ok. 1340 kościół parafialny od początku poświęcony był Bożemu Ciału, a wybór wezwania pozostawał w bezpośrednim związku z wprowadzeniem w diecezji krakowskiej, na mocy statutów biskupa Nankera z 1320, święta Bożego Ciała

and it follows unequivocally from the account of Stefan Ranatowicz, who described the appearance of the church interior before its refurbishment in the seventeenth century, that the altars were turned towards the east, and did not stand along the side walls, within recesses, as is the case today: “[...] the altar of St. Mary Magdalene not inserted into the wall, but standing opposite the church [nave], which Fr. Marcin Kłoczyński had demolished, and ordered those inserted into the wall to be constructed” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, fol. 143v]. The other of the two side altars in the chancel, standing opposite the altar of St. Mary Magdalene, on the north, was dedicated, in Ranatowicz’s time, to Christ the Saviour (Salvator Mundi). It was situated in the vicinity of the original location of the tomb of Stanisław Kazimierczyk: “The tomb of the blessed Stanisław Kazimierczyk was located in the chancel, at this side of the wall where there is Sacristy, at the corner of the altar of Christ the Saviour, surrounded by a parclose screen” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, fol. 143v]. Although dedications of altars were not always congruous with the iconography of the altarpieces they carried, it has to be noted that a painting depicting the Man of Sorrows dressed in a purple cope, that is, emphasizing the royal dignity of the Saviour, would have perfectly fitted the above dedication. Currently, the structure of this altar holds a Mannerist-style altarpiece depicting the Descent from the Cross. A display of the panel at Kurozwęki in a side altar turned towards the east would have explained the need for its reverse to be decorated. Usually, the reverses in such situation would have been decorated with green vegetal scrolls (the question of the symbolic meaning of the scroll—as a Tree of Life—must be left aside here, as it is part of a broader problem that would require a separate treatment), or figurative representations accompanied by vegetal motifs, as noted above. Interestingly, Wojciech Marcinkowski and Regina Klincewicz-Krupińska [2017, p. 282] suggested that such a decoration may have appeared on the reverse of the main shrine of the high altarpiece in the church of the Augustinian friars in Kazimierz (Nicolaus Haberschrack, 1468), located not far from Corpus Christi church: the Man of Sorrows (surviving in fragments, known as a panel from Niegowic, currently in the National Museum in Cracow) would have been depicted in the middle on the reverse of the central panel, surrounded by vegetal scrolls.

The painting at Kurozwęki may be a remnant of an altarpiece, but there is also another possibility: it may have functioned with no relation to an altar whatsoever. Paintings would have been hung, for instance, on grilles, as in the Chapel of the Holy Cross in Cracow Cathedral, whose grating, according to an inventory of 1563, was hung with numerous pictures (“tabulae pictae inferius et supra cratae capellae;” “painted panels below and above the grille of the chapel”) [Inwentarz katedry 1979, p. 131]. Thus, a possibility that the painting belonged to the original surrounds of the tomb of the blessed Stanisław Kazimierczyk (d. 1489), arranged shortly after his death at the chancel’s north wall, should not be excluded. A part of



Ryc. 15. Prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie; fot. D. Podosek.

Fig. 15. Chancel of the Corpus Christi church in Cracow; photo by D. Podosek.

i włączenia go do świąt głównych. Fundacja kościoła dokonana przez Kazimierza Wielkiego wiązana jest w tradycji z cudem eucharystycznym. Od schyłku XIV aż po wiek XVI ogromne znaczenie w utrwalaniu pobożności eucharystycznej w farze odgrywało stopniowe nasycanie jej przestrzeni dziełami sztuki, których funkcja i forma w różny sposób odnosiła się do Ciała Chrystusa, wśród nich szczególne miejsce zajmowały przedstawienia Chrystusa Bolesnego, wskazującego na ranę w boku. Przed 1387 r. do wznoszonego prezbiterium ufundowano witraż z takim przedstawieniem, umieszczony w głównym oknie na osi chóru [Horzela 2020, s. 25, il. 12]. Nieco później zaczęto używać pieczęci konwentualnej z przedstawieniem Męża Bolesci (odciski pieczęci, od najstarszego z początku XV w., są w zbiorach klasztornej archiwum). Na początku XV stulecia powstały kolejne witraże z tym wizerunkiem [Horzela 2022, s. 224, il. 34]. Także w późniejszym okresie przedstawienie Męża Bolesci w purpurowym płaszczu sytuowano w miejscu wywyższonym; przedstawienie takie znalazło się ok. 1460–1470 w zwieńczeniu nowej, okazałej nastawy ołtarza głównego, będącej wówczas jedną z największych w aglomeracji krakowskiej. Umieszczono tam zachowaną do dziś figurę Chrystusa Męża Bolesci odzianego w purpurowy płaszcz i kierującego dłonie ku ranie

this arrangement was a grille, executed no later than in 1503 [Łatak 1999, p. 122]. Shortly after his death, miracles started to be associated with Kazimierczyk, and his veneration grew already during the provostship of Jakub of Wadowice. Another possible place of the painting's display could have been the chancel screen or an oratory, the latter known to have had an openwork form: "it [the oratory] was located in the middle of the church, below the Rood, in the chancel, extending towards the high altar, in the form of a sort of box, with wooden grating that enabled the high altar and the church interior to be seen [from within]" [Krasnowolski 2012, s. 275]. What seems most likely is that originally the painting was located in the chancel of Corpus Christi church (Fig. 15). It was there that, starting from the fourteenth century, very consistently, images related to the cult of the Eucharist, specially promoted in the church, had been located. Founded around 1340, the church had from the beginning been dedicated to Corpus Christi, and the choice of the patronage was directly related to the introduction of the feast of Corpus Christi as one of the holy days of obligation in the Diocese of Cracow, on the strength of the statutes of Bishop Nanker of 1320. The foundation of the church, by King Casimir the Great, has been traditionally associated with a Eucharistic miracle. From the end of the fourteenth, up until the sixteenth century, an important role in consolidating the Eucharistic piety in the church was played by gradual saturation of its interior with artworks whose function and form were in various ways related to the Body of Christ, the foremost among them being depictions of the Man of Sorrows pointing to a wound in his side. Before 1387, a stained-glass panel with such a representation was executed for the axial window in the chancel, then still under construction [Horzela 2020, p. 25, Fig. 12]. Slightly later, a seal of the canonry with an image of the Man of Sorrows started to be used (seal impressions, starting from the earliest example dating from the beginning of the fifteenth century, have been held in the canonry's archive). Further stained-glass panels with the same image originated at the beginning of the fifteenth century [Horzela 2022, p. 224, Fig. 34]. Also later, representations of the Man of Sorrow, clad in a purple cope, were located in elevated places: such an image appeared around 1460–1470 in the crowning of the new, impressive high altarpiece—at that time counting as one of the largest in the area of Cracow—in the form of a figure of the Man of Sorrows clad in a purple cope, who points with his hands towards a wound in his side in a gesture known as the *ostentatio vulnerum*, or display of the wounds (the figure, surviving to this day, is currently held in the parish church at Wolbrom) [Horzela 2009, pp. 271–280; Horzela 2012, pp. 150–156]. A stone carving in relief with an image of a similarly depicted Man of Sorrows appears also on the façade of the church. The high altarpiece, the painting currently held at Kurozwęki, and the

w boku w geście *ostentatio vulnerum* (obecnie figura znajduje się w kościele parafialnym w Wolbromiu) [Horzela 2009, s. 271–280; Horzela 2012, s. 150–156]. Kamienna płaskorzeźba z podobnie ukazany Mężem Bolesci znalazła się także na fasadzie kościoła. Nastawa ołtarza głównego, obraz przechowywany dziś w Kurozwękach i wyobrażenie na fasadzie powstały w okresie prepozytury Jakuba z Wadowic. Dzieła te można rozpatrywać jako istotne elementy w podnoszeniu rangi kościoła Bożego Ciała jako sanktuarium poświęconego kultowi Eucharystii, a z drugiej strony jako ewidentny dowód szczególnego, osobistego zaangażowania w ten kult samego Jakuba, z którym Wozowicz zidentyfikowała adoranta ukazanego u stóp Męża Bolesci. Wydaje się, że forma i kolorystyka dekoracji ornamentalnej obrazu w Kurozwękach nieprzypadkowo zestrojone są z ornamentyką dekoracji malarzkiej sklepienia i witraży chóru kościoła.

### Podsumowanie

Namalowany przez Jana Wielkiego ok. 1490–1495 r. z fundacji prepozyta Jakuba z Wadowic obraz jest dwustronnie malowaną tablicą, której rewers wykonany równocześnie z awersem dekorowany jest ornamentem roślinnym. Wskazuje to, że obraz był pierwotnie eksponowany w sposób pozwalający oglądać jego odwrocie. Tablica miała pierwotnie nietypowy kształt owalu lub zbliżony do owalu. Być może demontaż parkietu pozwoliłby w przyszłości na jednoznaczne ustalenie tej kwestii. Zaprezentowane wyżej argumenty pozwalają stwierdzić, że obraz nie był, jak dotąd uważano, eksponowany w bocznej nawie kościoła Bożego Ciała, lecz w jego chórze. Stan zachowania tablicy nie pozwala obecnie na kategoryczne stwierdzenie, czy stanowił on element aranżacji jednego z bocznych ołtarzy, czy też był prezentowany samodzielnie, w innym miejscu prezbiterium.

★ Tekst jest pokłosiem współpracy z mgr Ewelina Gruszczyńską, która przeprowadziła konserwację obrazu w Kurozwękach w 2020 r. W trudnym okresie pandemii spotkania przy obrazie Jana Wielkiego były wyjątkową okazją do żywej dyskusji przy dziele sztuki, jestem za tę możliwość ogromnie wdzięczna. Materiał porównawczy do artykułu został po części zebrany przy okazji realizacji projektu badawczego „Wit Stwos – nowy rozdział badań”, finansowanego ze środków programu Inicjatywa Doskonałości Uniwersytetu Jagiellońskiego, realizowanego pod moim kierunkiem na Wydziale Historycznym UJ.

image on the façade originated during the provostship of Jakub of Wadowice. All of these works may be considered as important elements contributing to the elevation of the rank of Corpus Christi church as a shrine devoted to the veneration of the Eucharist, and at the same time, as a manifest testimony to a special, personal involvement in this devotion of Jakub himself, with whom Wozowicz has identified the donor depicted at the feet of the Man of Sorrows. It seems to be no accident that the form and colour of the ornamental decoration of the painting at Kurozwęki match the painted ornamental decoration of the vaulted ceiling and stained glass in the chancel of Corpus Christi church in Kazimierz.

### Conclusion

A painting, executed around 1490–1495 by Jan Wielki on a commission from Jakub of Wadowice, a provost of the Canons Regular of the Lateran in Kazimierz, has the form of a panel painted on both sides. The decoration on its reverse, which is contemporaneous with the image depicted on the obverse, consists of vegetal ornament. Such a treatment of the panel suggests that it was originally displayed in a manner that allowed its reverse to be seen. Initially the panel had an unusual, oval, or oval-like shape—a question that cannot be solved unequivocally unless the cradling attached to its back is dismantled, which might be undertaken in future. The arguments presented above substantiate an assertion that—contrary to earlier beliefs—the painting had been displayed not in the aisle of Corpus Christi church in Kazimierz, but in its chancel. The panel’s state of repair does not permit to assert categorically whether it was mounted in one of the side altars, or was displayed independently, in another location in the chancel.

★ This paper is a result of a collaboration with Ewelina Gruszczyńska, MA, who carried out a conservation treatment of the Kurozwęki painting in 2020. In the difficult period of the pandemic, meetings next to the work by Jan Wielki were an exceptional occasion for animated discussion, and I am very grateful for having had this opportunity. Part of the comparative material used in the present paper was gathered during the execution of the project “Veit Stoss—a new chapter of research,” funded from the program Excellence Initiative at the Jagiellonian University, conducted under my leadership at the Faculty of History of the Jagiellonian University.

<sup>1</sup> O Jakubie zob. [Łatak 2005, s. 41–47].

<sup>2</sup> Odrębną, ciekawą kwestią jest recepcja dzieła w XVII w. Obraz został przekazany do kościoła, który przez dłuższy czas był użytkowany przez braci polskich (arian), a jeśli faktycznie został tam przywieziony przez Łoniewskiego ok. 1637, to dokonano tego w okresie rosnących prześladowań najbardziej radykalnego odłamu reformacji w Polsce (w 1638 zamknięto Akademię Rakowską). W tym kontek-

ście decyzja o przeniesieniu do Kurozwęk obrazu o ikonografii silnie związanej z kultem Eucharystii z pewnością nie była przypadkowa, lecz wpisywała się w kontrreformacyjny, antyariański kontekst. Przedstawienia Chrystusa, w których ostentacyjnie wskazują na ranę w boku, używane były już wcześniej w sporach doktrynalnych, a początek tego zjawiska w Europie Środkowej można sytuować w okresie sporu Kościoła z husytami w XV w. Na początku

wieku XVII kanonicy rozpoczęli zatem pracę duszpasterską zmierzającą do odpowiedniego utrwalenia na „zainfekowanym” reformacją terenie kultu eucharystycznego.

<sup>3</sup> Dyskusję na temat daty wzniesienia kaplicy relacjonuje Wozowicz [2007, s. 108].

<sup>4</sup> Cienko zagruntowane rewersy są dekorowane zielonymi i ciemnoczerwonymi gałązkami obrysowanymi na czarno na jasnoszarym tle. Tablica po stronie lewej od widza została na wczesnym etapie przemalowana, z kolei tablica po stronie prawej prezentuje warstwę pierwotną, w której niemal całkowitej destrukcji uległy elementy malowane na zielono. Skład pigmentów nie był badany. Za wszystkie informacje dziękuję panu Wolffowi-Hartwigowi Lipińskiemu z Landesmuseum Württemberg, który prowadził prace konserwatorskie. Katalog zbiorów

Landesmuseum Württemberg (*Bestandskataloges der mittelalterlichen Skulpturen*, t. 3, cz. *Württembergisch Franken*) z tekstem dr Ingrid-Sibylle Hoffmann dotyczącym retabulum ma się ukazać w roku bieżącym, jednak nie przewiduje analizy jego części malarskiej; za tę wskazówkę dziękuję Autorce.

<sup>5</sup> Analizę pigmentów i spoiw przeprowadziła Barbara Sowa-Holewińska [2020].

<sup>6</sup> Relikty malowideł odkryto w latach 80. XX w., a niedawno na ich podstawie zrekonstruowano całą dekorację.

<sup>7</sup> Rekonstrukcja szklenia prezbiterium jest częścią opracowywanego przeze mnie korpusu witraży średniowiecznych w Polsce. O datowaniu zob. [Horzela 2019].

<sup>8</sup> Na temat artystycznej rodziny Bormanów ostatnio: [Borman. *A Family* 2019].

## Bibliografia / References

### Archiwalia / Archive materials

Ranatowicz Stefan, *Casimiria civitatis, urbi Cracoviensis confrontate*, Biblioteka Jagiellońska, rkps, sygn. 3742/III.

### Teksty źródłowe / Source texts

*Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, oprac. Adam Bochnak, Kraków 1979.

Łoniewski Krzysztof, *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimierzczyka, przy Krakowie na Kazimierzcu v Bożego Ciała Congregacyey [...] Kanoników z Lateranu według reguły ś. Augustyna kanonika*, Kraków 1617.

### Opracowania / Secondary sources

Bammessel Susanne, *Die Altäre aus St. Martha*, „St. Lorenz. Verein zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg” 2009, R. LXI.

Borman. *A Family of Northern Renaissance Sculptors*, red. Marjan Debaene, London 2019.

Dobrowolski Tadeusz, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Dobrzeńcki Tadeusz, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Bolesci*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Krakowie” 1971, R. XV, nr 1.

Dobrzeńcki Tadeusz, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1969, R. XIII, nr 1.

Domasłowski Jerzy, Karłowska-Kamzowa Alicja, Kornecki Marian, Małkiewiczówna Helena, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984.

Funk Wilhelm, *Der Meister des Marthaaltars in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg*, Nürnberg 1938.

Gadomski Jerzy, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981.

Gadomski Jerzy, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988.

Gadomski Jerzy, *Jan Wielki. Krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2005.

Horzela Dobrosława, *Cud światła. Witraże średniowieczne w Polsce*, noty katalogowe: Edyta Bernady i inni, Kraków 2020.

Horzela Dobrosława, *O pochodzeniu późnogotyckiej figury Chrystusa Męża Bolesci w kościele parafialnym w Wolbromiu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2009, R. LXXI, nr 3.

Horzela Dobrosława, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce ok. 1440–1477*, Kraków 2012.

Horzela Dobrosława, *The Burning Bush Virgin. In Search for the Origins of the Iconographic Type and Reasons for its Wide Currency in the Stained Glass of Lesser Poland at the Beginning of the Fifteenth Century*, „Artibus et Historiae” 2022, nr 86.

Horzela Dobrosława, *Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzcu – fundacja jagiellońska?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2019, R. LXXXI, nr 1.

Ilsink Matthijs, Koldewey Jos, *Hieronymus Bosch – visions of genius*, Brussels 2016.

Johan Maehael. *Nijmegen–Paris–Dijon. Art around 1400*, katalog wystawowy, Amsterdam, Rijksmuseum, 6 octobre 2017–7 janvier 2018, red. Pieter Roelofs, Amsterdam 2017.

Jurkowlaniec Grażyna, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

Kahsnitz Rainer, *Carved Splendor. Late gothic altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*, Los Angeles 2006.

*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff, z. 1: *Powiat buski*, Warszawa 1957.

Kopera Feliks, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. Renesans, barok, rokoko*, Kraków 1926.

Krasnowolski Bogusław, *Średniowieczne wnętrza kościoła Bożego Ciała w świetle kroniki ks. Stefana Ranatowicza CRL*, [w:] *Klasztor Bożego Ciała Kanoników*

- Regularnych Laterańskich w Krakowie w okresie przedtrydenckim. Ludzie – wydarzenia – budowle – kultura, Łomianki 2012.
- Kroesen Justin E.A., *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort-Raum-Liturgie*, Regensburg 2010.
- Lehrs Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, t. 9: Text, Wien 1934.
- Łanuszka Magdalena, *Salvator Mundi: późnogotyckie płótno z Krakowa, wzorowane na niezachowanym obrazie niderlandzkim. Propozycja nowego datowania oraz identyfikacja fundatora*, „Folia Historica Cracoviensia” 2017, R. XXIII, nr 2.
- Łatak Kazimierz, *Kanonicy regularni laterańscy na Kazimierzu w Krakowie do końca XVI w.*, Ełk 1999.
- Łatak Kazimierz, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie*, Kraków 2005.
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” 1965, R. XIV.
- Marcinkowski Wojciech, Kłincewicz-Krupińska Regina, *Retabulum Augustiańskie Nicolausa Haberschracka (1468). Próba rekonstrukcji przepadłej struktury*, [w:] *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecznej. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017.
- Obląk Jan, *Dzieje Boreschowa i jego obrazu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, R. XIX, nr 1.
- Rudy Kathryn, *Image, Knife and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*, Cambridge 2019.
- Samek Jan, *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała*, Kraków 1977.
- Schuster-Gawłowska Małgorzata, *Późnogotycki obraz na płótnie z katedry na Wawelu. Konserwacja i technologia*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2006, R. XVII, nr 1–2.
- Stirnemann Patricia, *Johan Maelwael, the Van Lymborch Brothers and the Très Riches Heures du Duc de Berry*, [w:] *Maelwael Van Lymborch. Studies 1*, red. Jos Koldeвей, Pieter Roelofs, Turnhout 2018.
- The Road to van Eyck*, katalog wystawowy, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 13 October 2012–10 February 2013, red. Stephan Kemperdick, Friso Lammertse, Rotterdam 2012.
- Thiébaud Dominique, *Le Christ de Pitié: attribué à Jean Malouel*, Paris 2012.
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938.
- Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, Katalog*, t. 1, Kraków 2000.
- Wozowicz Agnieszka, *Zagadnienie fundacji i dziejów gotyckiego obrazu z Chrystusem Bolesnym w kościele parafialnym w Kurozwękach*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Kraków 2007, t. 2.

#### Dokumentacja / Documentation

- Sowa-Holewińska Barbara, *„Vir Dolorum – Pięć Ran Chrystusa. Obraz na podobrazu drewnianym (XV/XVI w.) z kościoła w Kurozwękach. Analiza pigmentów i spoiw”*, mps, Kraków 2020.

## Streszczenie

Znajdujący się w kościele parafialnym w Kurozwękach obraz, który przedstawia Chrystusa Bolesnego, Matkę Boską Bolesną i św. Jana Ewangelistę z fundatorem polecanym przez św. Jakuba Starszego, powstał do kościoła parafialnego Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich w Krakowie. Dzieło, namalowane najpewniej przez Jana Wielkiego ok. 1490–1495, było wielokrotnie przekształcane w związku ze zmianami sposobu i miejsca ekspozycji. W artykule omówiono kwestię pierwotnej formy, funkcji i miejsca ekspozycji obrazu. Tablica miała pierwotnie nietypowy kształt owalu lub zbliżony do owalu i jest dwustronnie malowana (na rewersie umieszczono ornamentálną dekorację roślinną). Wskazuje to, że obraz był pierwotnie eksponowany w sposób pozwalający oglądać jego odwrocie. Wykazano, że obraz nie był, jak dotąd uważano, eksponowany w bocznej nawie kościoła Bożego Ciała, lecz w jego chórze, gdzie mógł być elementem aranżacji jednego z bocznych ołtarzy lub był prezentowany samodzielnie.

## Abstract

A painting, held in the parish church at Kurozwęki, representing Christ as a Man of Sorrows, with the Virgin of Sorrows and St. John the Evangelist, accompanied by a donor presented by St. James the Great, was executed for the parish church of Corpus Christi of the Canons Regular of the Lateran in Cracow's Kazimierz. The artwork, most likely painted by Jan Wielki, around 1490–1495, underwent numerous alterations resulting from the changing arrangements and locations of its display. The paper discusses problems of the painting's original form, function and place of display. Initially the panel had an usual oval, or oval-like shape, and has been painted on both sides (the reverse is decorated with an ornamental vegetal design). The above suggests that it was originally displayed in a way that allowed its reverse to be seen. It has been demonstrated that the painting did not hang—as has hitherto been assumed—in an aisle of Corpus Christi church, but in its chancel, where it may have been mounted on one of the side altars or was displayed independently.