

Hclena Teresa Kupiszewska

KONTAKTY TOMASZA DOLABELLI
Z OFICYNĄ PIOTRKOWCZYKÓW

Problem autorstwa ilustracji tytułowych

Jednym z pierwszych, a może w ogóle pierwszym drukiem, który wydał Andrzej Piotrkowczyk Junior, jako nowy właściciel oficyny drukarskiej po śmierci Andrzeja Piotrkowczyka Seniora, są uchwały synodu krakowskiego z 1621 roku pt. "Reformationes Generales ad clerum et populum Dioecesis Cracoviensis pertinentes..."¹. Druk ten zasługuje na uwagę, gdyż należy do nielicznej grupy książek ozdobionych miedziorytami, które wyszły spod prasy drukarskiej Piotrkowczyków.

W całym dorobku typograficznym tej oficyny, liczącym ponad 650 tytułów wydanych łącznie przez ojca i syna w latach 1577-1645, tylko 41 druków zawiera ilustracje tytułowe lub tekstowe, a pośród nich, zaledwie 12 ozdobiono rycinami miedziorytowymi.

Ilustracja książkowa Piotrkowczyków jest typowa dla środowiska krakowskiego owych czasów. Panuje w niej przede wszystkim drzeworyt. Nowa technika graficzna - miedzioryt - bardzo powoli zdobywa sobie pozycję. Łączyło się to z pewnymi trudnościami, które wpływały z tego, że nie można było miedziorytu, jako druku wklęsłego odbijać razem z tekstem. Natomiast drzeworyty należące do technik graficznych wypukłych odbijano razem ze składem drukarskim, bez dodatkowych trudności. Drzeworyt w grafice książkowej był powszechny długo, aż do XVIII w.

W druku z 1621 roku "Reformationes Generales..." znajduje się karta tytułowa ozdobiona piękną ryciną, wykonaną techniką miedziorytniczą o wysokich walorach artystycznych. Rycina nie jest sygnowana i dotychczas nie udało się ustalić jej autorstwa². Toteż celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie możliwie wszystkich przesłanek, na podstawie których może uda się ustalić nazwisko artysty, którym był - jak przypuszczam - Tomasz Dolabella.

Tomasz Dolabella, malarz włoski, pochodzący z Wenecji, przybył

do Krakowa na zaproszenie króla Zygmunta III, przed rokiem 1598³. Został przez niego obdarzony przywilejem i przez wiele lat pełnił funkcję malarza nadwornego - "pictor regius" - malując portrety rodziny królewskiej oraz obrazy o treści historycznej, związanej z panowaniem Wazów. W 1606 roku ożenił się z Agnieszką Piotrkowczykówną, córką znanego i bogatego drukarza krakowskiego, tym samym wiążąc się z rodziną należącą do wpływowego patrycjatu miejskiego. Ożenek ten miał decydujący wpływ na jego asymilację w środowisku polskim, a także na jego dalszą karierę artystyczną.

Kiedy w roku 1609 król Zygmunt przeniósł się do Warszawy, a Dolabella pozostał w Krakowie, nastąpiło rozluźnienie związków malarza z monarchą, w następstwie czego ustały zamówienia dworu królewskiego.

Odtąd Dolabella poświęcił się sztuce sakralnej, realizując zamówienia bogatych klasztorów. Malował dla jezuitów, franciszkanów, cystersów, później dla kanoników regularnych i dla dominikanów. Swój związek z dominikanami zawdzięczał artysta niewątpliwie przynależności do rodziny Piotrkowczyków, która utrzymywała z tym zakonem ścisłe kontakty. Teściowa artysty, z domu Prężynianka, była krewną dominikanina Prężyny. Także jedna z córek drukarza, a siostra żony Dolabelli wstąpiła do dominikanek, pełniąc tam z czasem funkcję przełożonej.

Realizując zamówienia artystyczne dominikanów, Dolabella był im wierny do końca życia, zapełniając kościół i klasztor mnóstwem obrazów. Niestety z twórczością Dolabelli los obszedł się wyjątkowo okrutnie. Pożar kościoła w XIX w. pochłonął wiele cennych dzieł, tak że do naszych czasów niewiele dotrwało⁴.

O tym, jak cenili dominikanie tego malarza, świadczy fakt, że po jego śmierci w 1650 roku urządzili mu wspaniały pogrzeb, a jego ciało pochowali w swym kościele, w kaplicy zwanej kaplicą Ligęzów. W tejże kaplicy do czasu pożaru w połowie XIX w. znajdował się obraz przedstawiający "Kanonizację św. Jacka", który był fundacją Dolabelli. Artysta pragnął uczcić pamięć swego teścia Andrzeja Piotrkowczyka, o czym świadczył napis łaciński znajdujący się na obrazie⁵.

Pracując dla Krakowa, nie odrzucał Dolabella innych zamówień. Malował obrazy dla Kraśnika, dla Paulinów w Częstochowie, a w ostatnich latach swego życia dla zamku biskupiego w Kielcach.

Kiedy na tron polski wstąpił król Władysław IV, artysta ponownie nawiązał kontakty z dworem. I odtąd do końca będzie realizować różne zamówienia monarchy /malując m.in. dla Zamku w Warszawie/.

Król otoczył Dolabellę specjalną opieką, podwyższając pensję, a nawet przychodząc z pomocą w jego konfliktach z rodziną żony⁶.

Według dokumentu-przywileju z 1618 roku⁷, uzyskanego u króla Zygmunta III przez Andrzeja Piotrkowczyka Seniora, Tomasz Dolabella i jego szwagier Andrzej Piotrkowczyk zostali dziedzicami oficyny drukarskiej. Andrzej Piotrkowczyk Starszy zmarł w 1620 roku. W tym czasie jego syn przebywał w Poznaniu jako rektor Kolegium Lubrańskiego. Do czasu jego powrotu zarząd nad oficyną sprawował Tomasz Dolabella. Na żadnym jednak druku, który wyszedł spod pras w czasie jego zwierzchnictwa, nie zaznaczył swego związku z drukarnią przez umieszczenie nazwiska. Był pochłonięty przede wszystkim pracami malarskimi w kościele Dominikanów w Krakowie. Możliwe też, że na przeszkodzie temu stały jakieś inne względy rodzinne. Nasuwa się przypuszczenie, że swój związek z oficyną zaznaczył w inny sposób, robiąc ilustrację karty tytułowej do jednego z najważniejszych i najaktualniejszych w tym czasie druków, wychodzących spod pras tej drukarni.

Andrzej Piotrkowczyk młodszy należał do elity umysłowej Krakowa. Dr **filozofii** i "obojga praw" urodził się w 1581 roku. Studiował w Akademii Krakowskiej, potem, w czasie długich podróży po Włoszech, Francji i Niemczech, na różnych uniwersytetach pogłębiał i doskonalił swe umiejętności. Przez pewien czas był profesorem w Akademii Zamoyskiej. Z Tomaszem Zamoyskim łączyły go więzy przyjaźni. Był jego doradcą we wszystkich sprawach kulturalnych i artystycznych. Przykładem tych związków może być cykl obrazów w kościele w Kraśniku, na Lubelszczyźnie, malowanych przez Dolabellę⁸. To on z pewnością polecił wojewodzie Zamoyskiemu swego szwagra, który w 1626 roku /rok powstania obrazów kraśnickich/ był u szczytu powodzenia artystycznego.

Przez pewien czas był równieżrektorem Kolegium Lubrańskiego w Poznaniu, a gdy wrócił do Krakowa, po śmierci swego ojca, piastował tam różne miejskie urzędy. Był profesorem w Akademii Krakowskiej, radcą miejskim, a nawet jednym z ośmiu prezydentów w magistracie krakowskim w latach 1631-1640. Kilkakrotnie był posłem miasta Krakowa na sejmy. Cieszył się ogromnym szacunkiem i poważaniem. Również i synowie Andrzeja Piotrkowczyka młodszego, których działalność typograficzna przypadła na trzecie ćwierćwiecze XVII w. zapisali się chlubnie w dziejach Krakowa. Jeden z synów za zasługi wojskowe został nobilitowany.

Andrzej Piotrkowczyk młodszy objął oficynę drukarską na początku

1621 roku i kierował nią do końca swego życia, do roku 1645, poczym przejęli ją: żona, Anna z Pernusów, i synowie. Pozostawała w ich ręku aż do czasu sprzedania jej Akademii Krakowskiej 30 I 1674 roku⁹.

Warsztat typograficzny należał za rządów Andrzeja Piotrkowczyka młodszego do przodujących wśród ówczesnych oficyn krakowskich. Rodzina Piotrkowczyków była bogata. Drukarnia znajdowała się w domu "Pod Wiewiórką", który od 1630 roku stał się ich własnością. Liczne przywileje nadawane Piotrkowczykom przez króla zapewniały im szerokie możliwości wydawnicze druków religijnych, dzieł naukowych, literackich i urzędowych. W 1628 roku na Synodzie Piotrkowskim, Andrzej Piotrkowczyk otrzymał prawo drukowania dzieł liturgicznych: antyfonarzy, graduałów itp., a wcześniej, bo od roku 1618, posiadał przywilej drukowania konstytucji sejmowych. Wszystkie przywileje nadane Piotrkowczykom przez króla Zygmunta III potwierdził później jego następca, Władysław IV.

Zakres wydawniczy oficyny Piotrkowczyków był bardzo szeroki. Od początku swego istnienia związana z działalnością Kościoła katolickiego, czego przykładem są m. in. druki omawiane w tej pracy, zaspokajała także potrzeby kancelarii królewskiej, nawet wtedy gdy stolica z Krakowa została przeniesiona do Warszawy. Oprócz "Postylli Katholickiej" ks. Jakuba Wujka, "Kazań" i "Żywotów Świętych" Piotra Skargi oraz popularnego piśmiennictwa religijnego, drukowali też różne rozprawy naukowe profesorów Akademii Krakowskiej /dzieła Jana Brożka, Petrycego itp./. Mieli również osiągnięcia w dziedzinie literatury: wznawiali "Dworzanina" Ł. Górnickiego, dzieła Jana Kochanowskiego.

Druki Andrzejów Piotrkowczyków ojca i syna, wyrażające ich ambicje typograficzne i artystyczne, zaliczane są do najpiękniejszych wytworów krakowskiej sztuki drukarskiej pod koniec XVI w. i w pierwszej połowie XVII w. Dbałość typograficzna przejawia się w staranym opracowaniu szaty zewnętrznej druków, stosowaniu dobrego papieru, odpowiednio dobranych czcionek i zharmonizowanych elementów zdobniczych. Przykładem tego jest omawiany w niniejszym artykule druk pt. "Reformationes Generales" z 1621 roku.

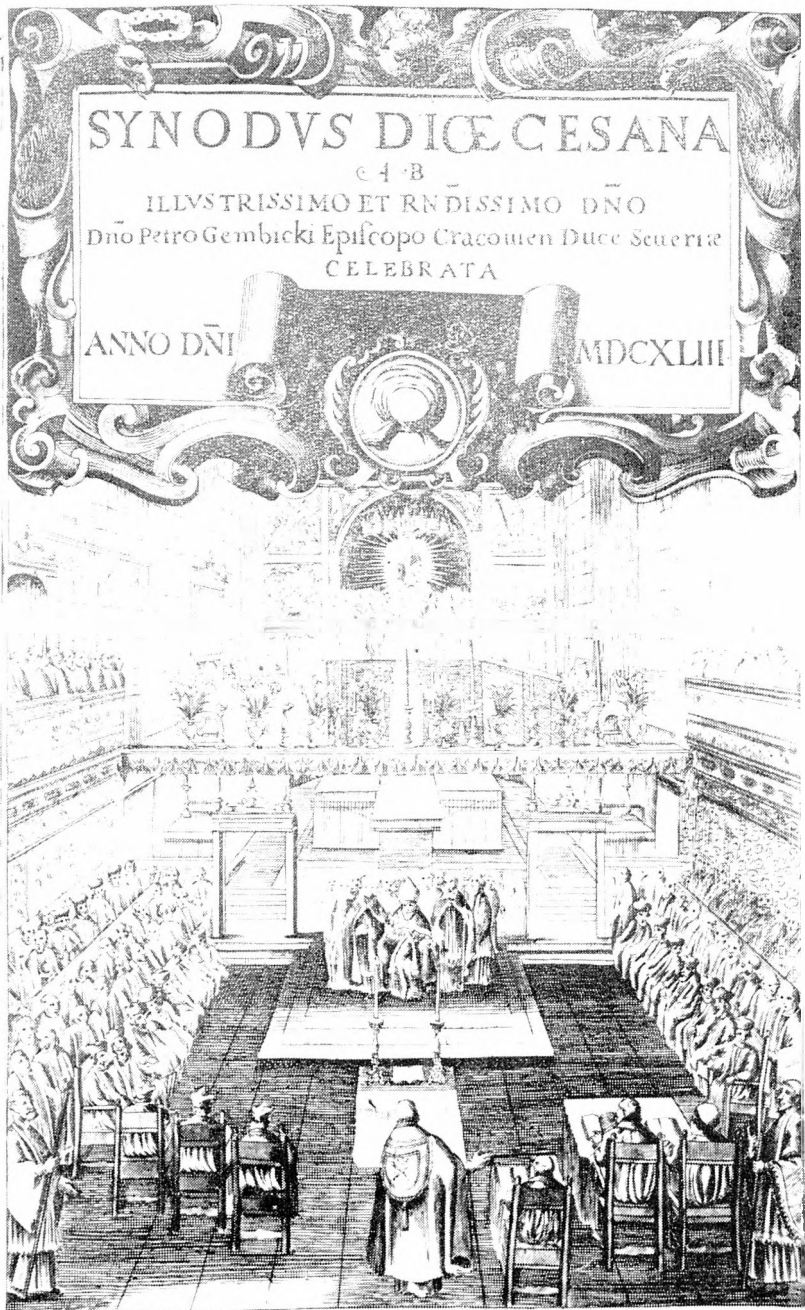
Schemat kompozycyjny frontispisu, który się w nim znajduje, jest typowy dla ówczesnych kart tytułowych, na których były umieszczane różne elementy graficzne, związane z treścią książki.

Tytulatura dzieła jest ujęta bordiurą, którą tworzą: od dołu scena przedstawiająca obrady synodu krakowskiego, z lewej i z prawej przedstawienia figuralne świętych i od góry, ponad tytułem, kartusz herbowy.

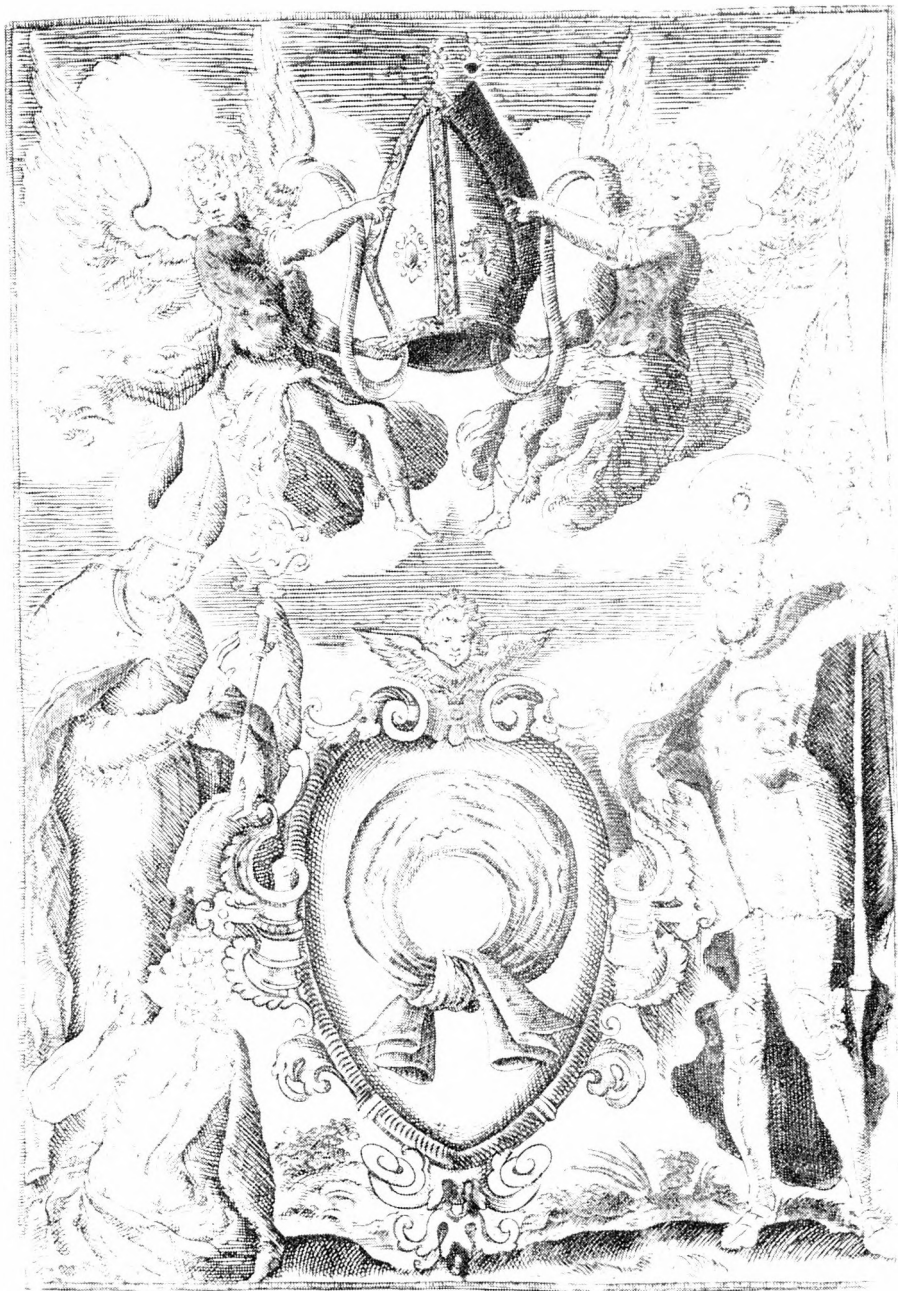


Exemplum...

Reformationes Generales... Kraków 1621. Karta tytułowa



Synodus Dioecesisana... Kraków 1643. Karta tytułowa



Synodus Dioecisana... Kraków 1643. Rycina po karcie tytułowej

Tytuł dzieła, zwyczajem siedemnastowiecznym, jest długi. Po szczególne jego elementy są zróżnicowane wielkością, krojem czcionek i odpowiednim rozmieszczeniem, tworząc wraz z partią ilustracyjną harmonijną całość. Po bokach tablicy tytułowej znajdują się dwie postacie świętych patronów katedry wawelskiej. Po lewej stronie - św. Stanisław Szczepanowski, pochylony nad wskrzeszonym Piotrowinem, w stroju pontyfikalnym, z uniesioną ręką w geście błogosławieństwa. Piotrowin ukazany u jego stóp w półpostaci /półakt/ ze złożonymi modlitewnie rękami, zwrócony jest do biskupa. Z prawej strony tytułatury znajduje się św. Wacław, król czeski. Przedstawiony w lekkim kontrapoście, w stroju rycerskim, w mitrze książecej na głowie, opiera się prawą ręką o tarczę, w lewej zaś trzyma sztandar.

Ponad tablicą umieszczony jest herb bpa Marcina Szyszkowskiego - Ostoja, w otoczeniu ściśle symetrycznie przedstawionych dwóch aniołów tzw. trzymaczy, podtrzymujących jedną ręką tarczę herbową w kartuszu ujętym ornamentem zawijanym, drugą - mitrę biskupią. Aniołowie są przedstawieni w ruchu prawie tanecznym, z rozłożonymi skrzydłami, z rozwianymi szatami. Tło kompozycji stanowią elementy architektoniczne - filary z wnękami konchowymi, zwieńczone wazami z płomieniem.

Scena obrad synodalnych skomponowana jest również symetrycznie. Centralne miejsce zajmuje biskup siedzący na tronie, ustawionym na podwyższeniu. Wokół niego siedzą kołem uczestnicy zgromadzenia w ten sposób, że ci na pierwszym planie są odwrócenie do widza plecami. Biskup w stroju pontyfikalnym przemawia do zgromadzonych. Scena odznacza się pewnym dynamizmem /usytuowanie postaci ludzkich, pochyleń, skręty, wyciągnięte głowy i ręce, szuby fałdziste okrywające uczestników/. Są nawet usiłowania zindywidualizowania twarzy słuchających.

Rycina ta ma cechy manierystyczne, odznacza się wysokim poziomem artystycznym. Artysta posługiwał się rylcem z ogromną swobodą, modelował przedmiot długimi, giętkimi i krótkimi kreskami, osiągnął pewną delikatność cięcia.

Po przeszło 20 latach /1643 r./ Andrzej Piotrkowczyk wydał dzieło tematycznie zbliżone do druku z 1621 roku. Jest to "Synodus Diocesisana ab....Petro Gembicki celebrata"¹⁰. W druku tym znajduje się też karta tytułowa ozdobiona miedziorytem. Rycina pod względem ikonograficznym jest bogatsza od tej z 1621 roku. Przedstawia duchowieństwo obradujące na synodzie. Obrady toczą się w prezbiterium kościoła Mariackiego, na tle ołtarza Wita Stwosza. Pośrodku prez-

biterium, na tronie, siedzi biskup otoczony grupą stojących dostojników. Na wprost biskupa, przy małym ołtarzu, widać kapłana zwróconego do zebranych /tyłem do patrzącego/, okrytego kapą. Uczestnicy synodu siedzą dokoła, w stallach z lewej i z prawej strony. W głębi za obradującymi widać lekką konstrukcję oddzielającą część prezbiterium, w której znajduje się ołtarz Stwosza, otwarty, ze scenami chwalebnyymi. Górną część ryciny wypełnia kartusz w ornamentach zawiązanym /manierystyczny/ z plecionym motywem orłów i koron, z herbem Nałęcz biskupa Gembickiego. W kartuszu tytuł dzieła.

W relacji do całej ryciny część kartuszu nie stanowi z nią organicznej całości; wydaje się zbyt ciężka przy niezwykle lekkiej kompozycji sceny wnętrza kościoła. Można przypuszczać, że do zrobienia tej ryciny tytułowej wykorzystano płytę miedzianą, na której znacznie wcześniej /około kilkunastu lat/ wryto bordiurę z ornamentem zawiązanym.

Na następnej karcie za tytułową znajduje się miedzioryt przedstawiający świętych: Stanisława biskupa i króla czeskiego Wacława, wspierających się na kartuszu z herbem biskupa Gembickiego. Nad nimi dwaj aniołowie podtrzymują mitrę biskupią.

Rycina ta ma wiele wspólnego z frontispisem z 1621 roku. Święci Stanisław i Wacław są wiernym powtórzeniem z tamtego wydania. Takie samo ustawienie postaci, te same ruchy i gesty. I właśnie podobieństwo tematyczne i ikonograficzne nasunęło niektórym krytykom myśl połączenia tych rycin z jednym artystą¹¹. Takie twierdzenie nie da się jednak utrzymać wobec dość istotnych różnic w układzie kompozycyjnym i stylistycznym, a nawet różnic technicznych, stawiających niżej rycinę z 1643 roku¹². Mimo powtórzenia układu, ryciny te są jednak inne. I tak: rycina z 1621 roku jest kompozycyjnie bardzo zwarta, graficzna, natomiast ta z 1643 roku jest w ogólnym charakterze bardziej malarska, miękka. Rezygnacja z architektury na rzecz kłębow chmur, na których unoszą się aniołowie trzymający mitrę biskupa Gembickiego, kartusz herbowy między Stanisławem i Wacławem w obramieniu ornamentu chrząstkowo-małążwinowego, kreskami dziorytnicza drobna, delikatna, niby muśnięcie ryłcem /skrzydła anielskie, głowy świętych, obrys obłoków/ - są już znamionami nowego stylu, baroku.

Dzieło "Reformationes Generales" ukazało się drukiem na początku 1621 roku, ściślej - 10 lutego i jest sygnowane nazwiskiem wydawcy: "In Officina Andreae Petricouij Tipogr." można jednak przypuszczać, że Dolabella przygotował rycinę nieco wcześniej, kiedy

zarządzał drukarnią, a nowy właściciel, po swym powrocie do Krakowa i objęciu warsztatu typograficznego, zastał już gotowe płyty miedziorytowe.

Za tym, że ilustrację wykonał T. Dolabella przemawia również sam temat ryciny, który skupia uwagę na postaciach dwóch świętych: Biskupa Stanisława Szczepanowskiego i króla Wacława. Wiadomo, że ten płodny malarz pracował przez pewien czas na rzecz Katedry na Wawelu. Otrzymał zamówienie od biskupa Tylickiego na obrazy sztalugowe, poświęcone życiu i działalności patronów katedry. Dolabella namalował najpierw osiem obrazów traktujących o św. Stanisławie i św. Wacławie. Następnie, gdy te spotkały się z pochlebnią opinią i dobrym przyjęciem, namalował jeszcze siedem i to wszystko w ciągu jednego roku /1616/¹³.

Historyczny cykl obrazów stanisławowych i wacławowych w katedrze ma swoje uzasadnienie w wielkim kulcie tych świętych. Zwłaszcza kult św. Stanisława był wciąż żywy i aktualny na ziemiach polskich. Miało to odbicie w sztuce. Znana była powszechnie legenda o wskrzeszeniu Piotrowina przez św. Stanisława Biskupa. Również i Dolabella malował ten temat kilka razy.

W tym miejscu nasuwa się jeszcze jedna myśl. Synod krakowski z 1621 roku odbywał się pod przewodnictwem biskupa Marcina Szyszkowskiego, wybitnego szermierza kontrreformacji. Biskup ten nie darzył łaskami Tomasza Dolabelli, o czym świadczyło to, że kiedy został biskupem Krakowa, "przerwały się liczne prace artysty wykonywane uprzednio dla katedry wawelskiej"¹⁴. Można przypuszczać, że Dolabella, tak zawsze wrażliwy na własne kurzyści, pragnął poprawić sobie w jakiś sposób opinię w oczach potężnego biskupa. Wykorzystał więc z pewnością okazję, jaką było drukowanie w oficynie Piotrkowczyków uchwał synodalnych, ozdabiając je pięknym frontispisem miedziorytowym.

Obrazy z cyklu wawelskiego zaginęły, podobnie jak szereg innych płócien, które artysta malował dla różnych zleceniodawców. O tym, jak przypuszczalnie mogły wyglądać, pisze w monografii poświęconej artyście Władysław Tomkiewicz, najlepszy znawca twórczości tego malarza, działającego w Krakowie przeszło pół wieku¹⁵.

Przeprowadzając analizę stylową niektórych zachowanych obrazów Dolabelli, zwłaszcza dwóch: z kościoła bernardyńskiego w Warszawie¹⁶ /"Św. Stanisław z Piotrowinem przed tronem Bolesława Śmiałego"/ i z kościoła Dominikanów w Krakowie¹⁷ /"Ostatnia Wieczerza"/ oraz porównując je z omawianym miedziorytem, można znaleźć pewne cechy

wspólne, charakterystyczne dla twórczości tego artysty. Są one widoczne w podobnym przedstawieniu siedzącego na tronie Bolesława i biskupa Marcina Szyszkowskiego w scenie z obrad synodalnych; w profilowym usytuowaniu wokół Chrystusa niektórych apostołów w "Ostatniej Wieczerzy" i krakowskich duchownych w wyżej wspomnianej scenie synodu. Również analiza kostiumologiczna - delie - zdaje się wskazywać, iż autorem tych dzieł jest jeden artysta, a tym samym autorem miedziorytu jest Tomasz Dolabella.

Potwierdzenie tej tezy można znaleźć w schemacie kompozycyjnym ryciny, przede wszystkim w scenie obrad synodu. W niej dopatrzeć się można pewnych cech charakterystycznych dla jego obrazów mających związek z malarstwem weneckim. Zwłaszcza wpływy twórczości Jacopa Tintoretta¹⁸ i Veronesa¹⁹ są dość widoczne. I tak: ogólny układ osób siedzących w kole nawiązuje do sceny obrazu Tintoretta "Ostatnia Wieczerza", znajdującego się w Wenecji w S. Marcuola. Według stylu tego malarza weneckiego potraktowane zostały postacie o nieproporcjonalnie małych głowach; ale upozowanie tychże osób, zwłaszcza siedzących na pierwszym planie, obróconych tyłem do patrzących, pochodzi od Veronesa²⁰.

Pozostaje jeszcze zagadnienie samej techniki miedziorytniczej u Dolabelli. Wiadomo, że miedzioryt nie był obcy artyście. Grafikę uprawiał dorywczo. Znalezione są dwa miedzioryty Dolabelli, sygnowane. O nich wspomina, opierając się na Kołaczkowski²¹ i Rastawiecki²², M. Skrudlik²³ - w swej monografii o malarzu. Ale z jego wypowiedzi nie wynika, aby znał ryciny, jako że są to bardzo rzadkie okazy. O tych rycinach: "Portret konny Zygmunta III na tle Smoleńska" z 1616 roku i "Alegoria zwycięstw Zygmunta III" z 1622 roku pisze też Tomkiewicz, który również sugeruje autorstwo Dolabelli ryciny z 1643 roku, znajdującej się w druku poświęconym następnemu synodowi biskupa Gembickiego²⁴.

W świetle powyższych rozważań wydaje się, że trzeba wykluczyć autorstwo Dolabelli rycin z 1643 roku, które w zestawieniu z tą sprzed 20 lat są słabsze. Przypuszczalnie jakiś **nie znany sztycharz** skopiował rycinę z 1621 roku, która doskonale nadawała się do uświetnienia druku poświęconego również synodowi.

P r z y p i s y

¹ Reformationes Generales ad Clerum et populum Dioecesis Craco-

vien[sis] pertinentes. Ab Illustrissimo et Reverendiss[imo] Domino J. Martino Szyszkowski ... episcopo Crac[oviense] Duce Sever[iae] in Synodo Dioecesana sancitae et promulgatae. Anno MDCXXI die decima Februar[is] Crac[oviae] in Officina Andreae Petricovij Typogr. S.R.M.

² A. Treiderowa, Ze studiów nad ilustracją wydawnictw krakowskich w wieku XVII. Z drukarni: Piotrkowczyków, Cezarych, Szedłów i Kupiszów, "Rocznik Biblioteki PAN Kraków" 1968, s. 28.

³ W. Tomkiewicz, Dolabella, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. 2, Wrocław 1975, s. 72.

⁴ W. Tomkiewicz, Dolabella, Warszawa 1959, s. 31-32.

⁵ Tamże, s. 32.

⁶ Po śmierci Agnieszki, żony Tomasza Dolabelli, w 1638 r. Jadwiga Piotrkowczykówna, przełożona dominikanek w Krakowie, wytoczyła artyście proces o zwrot posagu, jaki mu wniosła żona. Pisze o tym A. Grabowski, Kraków i jego okolice, Kraków 1850, s. 403-405.

⁷ Przywilej królewski z dnia 31 X 1618 r. w jęz. łac. w całości jest zamieszczony w: "Silva Rerum" 1928, 1/2, s. 25-26.

⁸ Szczegółowiej o tym pisze: W. Tomkiewicz, Pędzlem rozmaitym, Warszawa 1970, s. 213.

⁹ A. Misiowa, G. Schmager, M. Zabłocka, Piotrkowczyk, w: Słownik pracowników książki polskiej, Warszawa 1972, s. 605.

¹⁰ Synodus Dioecesana ab Illustrissimo et R[evere]ndissimo D[omi]no D[omi]no Petro Gembicki Episcopo Cracovien[se] Duce Severiae Celebrata, Anno D[omi]ni MDCXLIII.

¹¹ K. Estreicher, Bibliografia polska, Kraków 1899-1939, t. 30, s. 137.

¹² Nad autorstwem rycin zastanawiała się A. Treiderowa, skłaniając się raczej ku T. Makowskiemu, który rytował ilustracje do "Hippiki" Krzysztofa Dorohostajskiego, wydanej przez Piotrkowczyka w r. 1603, o. c., s. 29.

¹³ W. Tomkiewicz, Dolabella, Warszawa 1959, s. 25.

¹⁴ W. Tomkiewicz, Uchwała Synodu Krakowskiego w malarstwie sakralnym, "Sztuka i Krytyka" 1957, nr 2, s. 177.
W tym artykule autor zamieścił rycinę tytułową wydawnictwa "Synodus Dioecesana ... celebrata Cracoviae anno MDCXLIII".

- 15 W. Tomkiewicz, Dolabella, Warszawa 1959.
O malarstwie Dolabelli pisze również M. Skrudlik, Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła, "Rocznik Krakowski" 1914, t. XVI, s. 91-162.
- 16 Malarstwo wielkopolskie 1520-1650. Katalog wystawy w opracowaniu Anieli Sławskiej, Poznań 1952, s. 27-28.
Autorstwo obrazu w Warcie ustalił W. Tomkiewicz.
- 17 W. Tomkiewicz, Dolabella, Warszawa 1959, s. 38, ryc. 11-14.
- 18 C. Bernari, P. De Vecchi, L'Opera completa del Tintoretto, Milano 1970, s. 91.
- 19 G. Piovene, R. Marini, L'Opera completa Veronese, Milano 1968.
- 20 W. Tomkiewicz, Pędzlem rozmaitym, Warszawa 1970, s. 183, 192.
- 21 J. Kołaczkowski, Słownik rytowników polskich, Lwów 1874, s. 18.
- 22 E. Rastawiecki, Słownik rytowników polskich, Poznań 1886, s. 42.
- 23 M. Skrudlik, o.c. s. 108, 155.
- 24 W. Tomkiewicz, Dolabella, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. 2, Wrocław 1975, s. 75.