

Małgorzata Schuster-Gawłowska

Nietypowe metody badawcze w analizie dzieł sztuki

Ochrona Zabytków 45/3 (178), 143-158

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

THE EXAMINATION, INTERPRETATION AND CONSERVATION OF AN ARTWORK UPON THE EXAMPLES OF THE STATUE „THE HOLY VIRGIN” IN STAROMIEŚCIE

The article is a fragment of a M.A. dissertation written under the guidance of Ireneusz Płuska in the Department of Conservation of Artworks at the Academy of Fine Arts in Cracow. The topic is the conservation of a stone sculpture depicting the Holy Virgin and Child in the church of Staromieście, from the beginning of the fourteenth century.

The work conducted on this subject was based on an attempted interpretation of the sculpture, which has no distinct analogies in Polish art.

Due to the absence of source and iconographic data, this examination involved an interpretation of the object itself which produced a hypothesis that the sculpture depicts Holy Mary Enthroned, and constitutes a frag-

ment of a large whole – a tympanum or erection stone plate. A comparison with extant works from that period provides an argument for assuming that the tympanum was of an historical or donative nature. An analogous object was discovered among the lapidarium of the Charlieu monastery.

Iconographic investigations determined the trend and range of the aesthetic-plastic conservation, the extent and range of reconstruction and the subsequent display of the sculpture.

The conservation work resorted to the British version of the traditional limestone method.

(translated by A. Rodzińska-Chojnowska)

MAŁGORZATA SCHUSTER-GAWŁOWSKA



NIETYPOWE METODY BADAWCZE W ANALIZIE DZIEŁ SZTUKI *

Pamięci Mojej Matki

* Niniejszy artykuł jest częścią opracowania problemu międzyresortowego (nr 1/6/IX/A/1e) oraz tematu przewodu kwalifikacyjnego II stopnia w ASP w Krakowie pt. „Wybrane metody identyfikacji obrazów sztalugowych w pracy konserwatora”, opracowanego w r. 1985. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować wszystkim, którzy pomogli mi w zbieraniu materiałów i przyczynili się do powstania niniejszego artykułu, a przede wszystkim dr Magdalenie Piwockiej, doc. dr. hab. Krzysztofowi Kaczanowskiemu i mojemu mężowi Januszowi Gawłowskiemu, któremu zawdzięczam całą dokumentację fotograficzną, dr Jaqueline Folie z Brukseli i Krystynie Fuster z Madrytu za przysłanie materiałów i kserokopii.

Nauki przyrodnicze niejednokrotnie przychodziły z pomocą w trudnych problemach identyfikacji dzieł sztuki, m.in. prowadzono próby wykorzystania w historii sztuki metod stosowanych w antropologii. Antropologia zajmuje się m.in. wzajemnymi zależnościami morfologicznymi cech ludzkich, ich identyfikacją, procesem starzenia, dziedziczeniem itp. W związku z tym podsuwa bada-

czowi dzieła sztuki metody stosowane w analizie antropologicznej do analizy tego dzieła, w wypadku kiedy jego forma to uzasadnia. Przy analizie dzieł malarskich można spodziewać się ze strony antropologii pomocy w odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy preferowany przez artystę typ postaci przedstawiany na jego obrazach (z wyłączeniem portretów) może mieć odpowiednik w konkretnych współczesnych mu osobach?
2. Czy można te osoby określić, porównując z innymi przedstawieniami, również innych artystów?
3. Czy możliwe jest rozróżnienie między przedstawieniami malowanymi wprost z „modela” a kopiami czy powtórzeniami tego obrazu?
4. Czy można prześledzić zależności dziedziczne i stwierdzić stopień pokrewieństwa pomiędzy poszczególnymi modelami danego artysty?
5. Czy interpretacja autorska (maniera) nie przekreśla możliwości prawidłowego odczytania np. cech dziedzicznych na obrazie czy obrazach?
6. Czy można na podstawie identyfikacji modeli na

różnych obrazach wysnuć wnioski o wspólnym autorstwie?

Pytań takich może być bardzo wiele. W swojej praktyce konserwatorskiej wielokrotnie natrafiałam na problemy, które mogły być rozwiązane na drodze badań antropologicznych. W dwóch wypadkach posłużyłam się taką analizą, jako jedną z wielu metod służących do identyfikacji obrazów.

W 1977 r. w trakcie pracy zmierzającej do przypisania P.P. Rubensowi autorstwa portretu królowej Elżbiety Burbońskiej ze zbiorów prywatnych w Krakowie¹, zaproponowałam antropologowi doc. dr. hab. Krzysztofowi Kaczanowskiemu z UJ wykonanie analizy za pomocą metod antropologicznych. Polegała ona na porównaniu przedstawień twarzy królowej, pochodzących z różnych okresów (od kilkunastu lat do około 44 roku życia), malowanych przez różnych malarzy (por. pl. A) z wizerunkami uchodzącymi za kopie portretu wykonanego przez P.P. Rubensa w Madrycie w 1628 r. Wśród tych kopii i replik był obraz krakowski. Materiał badawczy stanowił zestaw fotografii czarno-białych wykonanych z reprodukcji wymienionych obrazów, na których twarze królowej były prawie tej samej wielkości. Zestaw ten uzupełniono planszami (pl.B), na których porównano poszczególne części twarzy z różnych obrazów bezspornego autorstwa Rubensa (nosy – pl. B1, oczy – pl. B2, usta – pl. B3)

Pytanie do antropologa było sformułowane następująco: czy można z zestawu „kopi” wyłonić choć jeden obraz malowany wprost „z modelu”, a tym samym nie będący kopią?

Po wykonaniu analiz, obliczeń i porównań okazało się, że obraz „krakowski” wykazuje cechy oryginału, tzn. nie powtarza mechanicznie rysów twarzy i szczegółów ubioru, jak to robili kopiści i nie „poprawia” zamierzonych przez autora deformacji twarzy. Analiza ta była przyczynkiem do ostrożnej hipotezy, że obraz krakowski jest być może szkicem portretowym wykonanym przez samego Rubensa.

Od dawna interesowała mnie twórczość Jana Massysa (1509-1575). Zainteresowanie to inspirowane było artykułem na temat jego nieznanego obrazu *Wenus z amorkiem* napisanym przez Annę Schustrową w r. 1939². Dowód autorstwa J. Massysa obrazu przypisywanego poprzednio innym malarzom, został przeprowadzony przekonująco na podstawie podobieństwa modelki i po prześledzeniu procesu jej starzenia się.

Spośród publikowanych dotychczas obrazów J. Massysa udało mi się zebrać dziewiętnaście przedstawień, jak sądziłam, tej samej modelki. Wykonano fotograficzny zestaw całości (pl. 1) i powiększeń twarzy kobiecych w podobnej skali (pl. 2).

Kolejność fotografii dyktowało w pierwszym rzędzie da-

towanie i sygnowanie dzieł – obrazy nie datowane umieszczono pomiędzy datowanymi, biorąc pod uwagę domniemany wiek modelki. Pomiedzy osiemnastoma obrazami o udowodnionym autorstwie J. Massysa znajdował się *Caritas* z Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu (pl.1), gdzie atrybucja była wątpliwa. Tak przygotowany materiał przekazano do analizy doc. dr. hab. K. Kaczanowskiemu³ z następującymi pytaniami:

1. Czy twarze kobiet przedstawionych na fotografiach 1-23 posiadają wspólne cechy antropologiczne; jeżeli tak, to jakie?
2. Czy cechy te mogą świadczyć o jednym pierwowzorze osobowym (modelce)?
3. Czy można ustalić kolejność fotografii (obrazów) wynikającą z procesu starzenia się modelki?
4. Na ile można pokusić się o stwierdzenie, czy twarze malowane były wprost „z modelu” czy też były schematycznym powielaniem jednego typu malarskiego?

Na powyższe pytania analiza wykonana za pomocą metod stosowanych w antropologii odpowiedziała w zasadzie twierdząco (por. Aneks), z zastrzeżeniem, że niektóre opinie nie mogą być wiążące, gdyż analiza opierała się na materiale fotograficznym bardzo różnej jakości. Niemniej ze skrupulatnych dociekań doc. dr. hab. K. Kaczanowskiego wynikało, że modelka przedstawiona na dostarczonych zdjęciach jest jedną i tą samą osobą, z wyjątkiem fot. nr 16 (pl. 1) – głowy Sary z obrazu *Rodzina Tobiasza* z Brukseli. Trochę zmieniona okazała się również twarz z fot. nr 7 (pl. 2) z obrazu *Caritas* z Wawelu; w dalszym dociekanii udało się jednak znaleźć wytłumaczenie tego.

Po tej wstępnej analizie przyszła kolej na sformułowanie dalszych pytań i sugestii:

1. Czy modelka występująca na wszystkich badanych obrazach może być matką dzieci z obrazów 4, 5, 6, 7, 8, 9 (pl. 1)?
2. Czy można przyjąć, że wszystkie dzieci na fot. 1, 2, 3, 4, 5, 6, (pl. 3) – to rodzeństwo?
3. Czy można ustawić powyższe obrazy chronologicznie pod względem wieku dzieci?
4. Czy można ustalić wiek poszczególnych dzieci?
5. Czy jest prawdopodobne, aby modelka na fot. 7 (pl. 1) była w ciąży (zmieniona, obrzękła twarz)?
6. Czy podobieństwo – a równocześnie różnice fot. 16 (pl. 1) i 18 (pl. 2) w stosunku do innych analizowanych – nie może świadczyć o tym, że na fot. 16 jest przedstawiona córka modelki dziedzicząca jej cechy, tym bardziej że pomiędzy namalowaniem obrazu nr 5 a nr 18 (pl. 1) jest około dwunastu lat różnicy?
7. Czy jest prawdopodobne przypuszczenie, że modelka była żoną artysty, który portretował ją w różnych okresach życia?

Dalsza analiza dała przybliżoną odpowiedź na postawione pytania (por. Aneks), co pozwala – wydaje się – na odtworzenie życiorysu malarza, który nie doczekał się kompletnej monografii. Jego życie, dość zagadkowe i tajemnicze, nie pozostawiło wielu śladów w dokumen-

¹ M. Schuster-Gawłowska, *Próba przypisania P.P. Rubensowi autorstwa portretu królowej Elżbiety Burbońskiej ze zbiorów prywatnych w Krakowie*, (w:) *Rubens-Polska-Niderlandy*, Łódź 1977, s. 98-107, fot. 50-74.

² A. Schusterowa, *Nieznaný obraz Jana Massysa „Wenus” w zbiorach Pusłowskich w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1949 nr 3/4, s. 256-261. Artykuł napisany przed wojną został wydany pośmiertnie.

³ Doc. dr hab. Krzysztof Kaczanowski z Zakładu Antropologii UJ w Krakowie wykonał na moją prośbę analizę antropologiczną (zob. Aneks).

tach⁴. Być może trochę światła rzuci próba rekonstrukcji jego życiorysu na podstawie informacji ukrytych w jego twórczości. Zastrzegam się jednak, że jest to bardzo ostrożna próba, oparta na wątplych i kruchych przesłankach, niemniej może kiedyś, przy lepszym aparacie badawczym, uda się ją potwierdzić lub uściślić.

W pierwszym rzędzie trzeba się zaznajomić z genealogią rodu Massynów – z trzema pokoleniami malarzy. Ojciec rodu, Quentin Massys, malarz (1466-1530) ożenił się pierwszy raz z Alyt Van Tuyt w r. 1492 i miał z nią dwoje lub troje dzieci: Paula, Katarzynę i Quentina (?). Alyt zmarła w 1507 r. i Quentin ożenił się po raz drugi z Katarzyną Van der Meere w 1508 r. Z tego związku urodziło się dziesięcioro dzieci⁵ – Jan, malarz (1509-1575), Cornelis, malarz (1511-ok. 1579), Maria, Quentin, Hubert, Abraham, Petronela, Katarzyna, Sara i Zuzanna. Quentin-ojciec zmarł w roku 1530, a jego żona Katarzyna w 1544. Najstarszy syn Quentina – Jan ożenił się w 1538 r. z Anną Van Tuyt de Diest, córką brata pierwszej żony Quentina-ojca. Miał z nią czworo dzieci: Katarzynę (ur. w 1540 r.), Elżbietę (ur. w 1543 r.),

synów Fransa – złotnika i Quentina Młodsze­go – malarza, który zmarł we Frankfurcie w 1589 r.⁶ Jan Massys zmarł w Antwerpii w 1575 r., zaś jego żona w 1581 r. Tak przedstawia się genealogia rodziny Massysów⁷.

O samym Janie wiadomo niewiele więcej. Początkowo uczył się w pracowni ojca razem z bratem Cornelisem. Po śmierci ojca został mistrzem w Gildii w 1531 r. Jest to pierwszy okres jego twórczości niesamodzielnej, pozostającej pod wpływem indywidualności ojca⁸. Następny okres – tzw. „pierwszy antwerpski” – to lata 1531-1544⁹. Powstały wtedy pierwsze jego dzieła bardziej zindywidualizowane, m.in. *Judyta z głową Holofernesa* z Bostonu, datowana na 1543 rok. Występuje tu po raz pierwszy modelka często później malowana. W 1544 r. (10.XI.) został wygnany „za herezję” z Niderlandów i wędrował po Europie. Nie ma potwierżeń w źródłach, gdzie przebywał¹⁰. Bibliografowie utrzymują, iż mogły to być kraje skandynawskie, germańskie, Holandia, północne Włochy, wreszcie Francja z ośrodkiem w Fontainebleau. Wiadomo, że od 1550 r. robił starania na dworze brabanckim o zezwolenie na powrót do kraju¹¹. Pozwolenie to uzyskał i osiedlił się z powrotem w Antwerpii 15.IV.1558 r. i pozostał tam do śmierci.

Zaczął wtedy czwarty, najbardziej płodny i znaczący okres w życiu artysty¹². Powstało wówczas najwięcej jego obrazów, najlepszych, najdoskonalszych, wiele z nich sygnowanych i datowanych. Umarł w 1575 r. w Antwerpii¹³.

Tyle mówią źródła i biografie. Nasuwa się jednak wiele pytań, na które nie udało się znaleźć odpowiedzi w literaturze i dokumentach. Tajemniczo przedstawia się okres banicji Massysa, nie wiadomo, gdzie był¹⁴, jak długo w poszczególnych krajach, czy z rodziną, żoną i dziećmi? Kim była piękna modelka przedstawiana na większości jego obrazów? Nie wiadomo, kiedy rodziły się i umierały jego dzieci (poza córkami)¹⁵. Jan Massys, wygnany z rodzinnego miasta, w którym od trzynastu lat był mistrzem Gildii św. Łukasza, gdzie miał pozycję, zorganizowane atelier i uczniów – w trudnym okresie ekspatriacji szukał modeli do malowania w najbliższym otoczeniu. Najprawdopodobniej artysta wyemigrował z rodziną, z żoną i dwiema córkami: starszą Katarzyną i młodszą Elżbietą, która urodziła się w 1543 r. (na rok przed banicją). Na wygnaniu zatem urodziło się dwóch synów(?), Quentin i Frans. Potwierdzenia tej tezy można szukać w obrazach artysty.

Po raz pierwszy wizerunek tej samej modelki pojawia się na obrazie z r. 1543. *Judyta z głową Holofernesa* z Bos-

⁴ Dane dot. biografii i twórczości malarza podają (w porządku chronologicznym): L. Guiccardini, *Description de tous les Pays-Bas...* Amsterdam 1609, s. 102-103; Ph. Rombouts, Th. Van Lerius. *De Liggeren en andere Historische Archieven der antwerpsche Saint Lucasgilde*, Anwers – La Haye, 1864-1876, t. 1, s. 117, 129, 146, 254, 301; A. J. Wauters, *La peinture flamande*, Paris 1883, s. 105-107; F. J. Wanden Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anwers 1883, t. I, s. 78 i 138; H. Hymans, *Biographie Nationale de Belgique*, Bruxelles 1897, t. XIV, s. 633; M. E. Greve, *De Bronnen van Carel van Mander voor Het leven...* Gravenhage 1903, s. 247; A. Würzbach, *Niederländische Künstler-Lexikon*, Wien-Leipzig 1910, t. II, s. 112; A. Michell, *Histoire de L'Art*, Paris 1912, t. V, s. 283-290; A. Rohde, *Die Galerie Wedells in Hamburg*, „Der Cicerone” 1922, s. 506; Thieme-Becker, *Algemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1930, t. XXIV, s. 226-7; G. Glück, *Zwei Uveröffentlichte Gemälde von Quinten Metsys*, Pantheon 1933, s. 84-86; M. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Leida 1936, t. XIII, s. 24-32; A. Schusterowa, op. cit. s. 256-261, 1949; C. Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Bruxelles 1954, s. 197-201; *Le triomphe du manierisme europeen de Michel-Ange au Greco*, Rijksmuseum – Amsterdam, 1955, s. 79; L. Van Puyweldde, *La Peinture Flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Bruxelles 1962, s. 194-196; A. P. Mirimonde, *Jan Massys dans les Musees de province francais*, „Gazette de Beaux Arts”, 1962, 12, s. 543-564; *Le siècle de Brughel*, Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1963, s. 124; L. Reis-Santos, *Jan Quinten Massys. Discipulo e colaborador de seu pai Mestre Quinten Messys*, „Belas Arts”, Lisbonne 1964, no 20, s. 5-10; E. de Callatay, *Cornelis Massys paysagiste, collaborateur de son pere et de son frere et auteur de l'album Errera*, „Bulletin des Musees Royaux des Beaux Arts de Belgique”, t. XIV, 1965, s. 49-70; E. Benezit, *Dictionnaire de Peintres...* 1966, t. 6 s. 83; R. Genaille, *Dictionnaire des peintres flamands et hollandais*, 1967, s. 129; G. T. Faggini, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Bergamo 1968, s. 47; V. Scaff, *Joannes Quintini Massis pingebat, Melanges d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, Louvain 1970 s. 259-280; A. de Bosque, *Quentin Messys*, Bruxelles 1975, s. 45, 62, 410.

⁵ A. Michell, op. cit. s. 283.

⁶ A. de Bosque, op. cit. s. 45, 409-410. Po raz pierwszy autorka publikuje pełną genealogię rodu Massysów wykorzystując dane archiwalne.

⁷ V. Scaff, op. cit. s. 261.

⁸ V. Scaff, op. cit. s. 263.

⁹ V. Scaff, op. cit. s. 263.

¹⁰ V. Scaff, op. cit. s. 267.

¹¹ Thieme-Becker, op. cit. s. 226.

¹² V. Scaff, op. cit. s. 271.

¹³ M. Hymans, op. cit. s. 663.

¹⁴ V. Scaff, op. cit. s. 267.

¹⁵ E. Benezit, op. cit. s. 84; A. de Bosque, op. cit. s. 45, 409-410.

tonu (2, pl. 1)¹⁶. Jest to najprawdopodobniej kobieta po przebytej ciąży, karmiąca. W tym roku urodziła się Massysowi druga córka Elżbieta. Na obrazie może być zatem przedstawiona żona artysty, w okresie karmienia Elżbiety. Ta sama osoba pojawia się – w moim przekonaniu – już wcześniej, w okresie gdy nie miała dzieci, tj. przed 1540 a po 1538 r. (data ślubu). Jest to również przedstawienie *Judyty z głową Holofernesa* (1, pl. 1) z Antwerpii, nie datowane, gdzie modelka jest młodsza, a jej akt wskazuje na to, że nie przeżyła jeszcze ciąży (por. Aneks).

Te dwa obrazy z tzw. „pierwszego okresu antwerpskiego” artysty (por. Scaff.) mogą świadczyć o wykorzystaniu młodej i pięknej żony jako modelki, co było często praktykowane przez artystów. Nie znamy daty urodzenia żony – Anny Van Tuyt, ale sądząc z wizerunków mogła wtedy mieć około dwudziestu czterech lat. Ślub z J. Massysem zawarła w 1538 r. mając zapewne około osiemnastu lat, podczas gdy on miał dwadzieścia dziewięć.

Przyjmując hipotezę, że na pierwszych samodzielnych obrazach Jana pojawia się żona, szukajmy jej wizerunków w dalszej twórczości artysty. Znajdujemy ją na obrazie z Wiednia (3. pl. 1), gdzie jako bardzo młoda kobieta pozuje na tle egzotycznej południowej flory i architektury. Można więc przyjąć hipotezę, że Massys wygnany w 1544 r. z Antwerpii osiedlił się wraz z rodziną w Genui, co sugerują biografowie¹⁷ i tam namalował ów obraz w latach 1545-1550. Być może z tego okresu pochodzi sześć obrazów Jana, poza jednym nie datowanym, na którym występuje ta sama kobieta, tym razem z dziećmi, w dwu wypadkach na tle pejzażu geneueńskiego. Jeden z nich jest datowany w 1552 r. – przedstawia *Matkę Boską z Dzieciątkiem* (5, pl. 1) i stanowi własność Gallerii di Palazzo Bianco w Genui. Obraz ten jest o tyle ważny, że jako jedyny w całym zestawie przedstawień dzieci ma datę pochodzącą z okresu wygnania. Modelka niewątpliwie ta sama (por. Aneks), trzyma na ręku dziecko (Dzieciątko Jezus) w wieku pomiędzy jednym a półtora roku. Dziecko i modelka są bardzo podobne do siebie i – jak zobaczymy w porównaniu z innymi obrazami – stanowią niewątpliwie rodzinę. Jest to więc przedstawienie dziecka i jego matki – tzn. być może żony i jednego z dwóch synów Jana Massysa, Fransa lub Quentina. Nie znamy dat ich urodzin, nie zostały odnotowane w aktach Antwerpii, co by potwierdzało tezę, że chłopcy przyszli na świat poza granicami Flandrii.

Innym obrazem z tej serii, który wypadaloby umieścić nieco wcześniej w historii, jest *Św. Rodzina* (Paryż – 4. pl. 1), na którym *Matka Boska* trzyma na ręku *Dzieciątko* mniejsze i młodsze od poprzedniego, w wieku pomiędzy pół a jednym rokiem.

Na obrazie *Św. Rodzina* z Londynu wyobrażono dwóch

chłopców, młodszy ma rok do półtora, starszy dwa do dwa i pół roku. Cechy chłopców świadczą, że są braćmi, z których starszy jest być może dzieckiem przedstawionym na dwóch wyżej omówionych kompozycjach.

Innym obrazem z tej serii byłaby *Caritas* (7, pl. 1) ze zbiorów wawelskich. Kobieta tu przedstawiona trzyma na kolanach dwóch chłopców, o dość trudnym do określenia wieku (błąd w proporcjach ciała). Starszy ma około trzech lat, młodszy dwa lata. Kobieta, matka tych dzieci, jest w ciąży. Świadczą o tym zmienione rysy twarzy, figura i sztywny sposób siedzenia (por. Aneks). W tle pojawia się pejzaż z górą królującą nad zatoką geneueńską, można by więc włączyć ten obraz w serię powstałych we Włoszech.

Kolejne dzieło również zatytułowane *Caritas* (8, pl. 1) jest datowane przez analogię z obrazem *Matka Boska z Dzieciątkiem* z Genui, na rok 1552¹⁸. Znana nam już modelka trzyma na kolanach troje dzieci – dwóch chłopców i małe, śpiące niemowlę o nieokreślonej płci. Chłopcy w wieku około czterech i trzech lat – niemowlę od sześciu do ośmiu miesięcy (por. Aneks). Chłopcy są najprawdopodobniej dziećmi znanymi z poprzednich obrazów, czyli synami artysty – Fransem i Quentinem, a najmłodsze, to być może nieznanne dziecko Massysów, nigdzie nie odnotowane.

Następne obrazy Massysa przedstawiające tę samą modelkę (żonę) są datowane i w większości sygnowane, wszystkie też pochodzą z następnego okresu w życiu artysty, tzw. „drugiego okresu antwerpskiego”, trwającego od 1558 do śmierci w 1575 r. Namalował wtedy *Wenus z amorkiem* (9, pl.1, Kraków, dawne zbiory Pułtowskich, obecnie odzyskany dla Muzeum UJ), którą A. Schustrowa datowała na r. 1560¹⁹. Wenus jest tu przedstawiona w pejzażu, na tle zatoki geneueńskiej. Kobieta o cechach morfologicznych zauważalnych w poprzednio omówionych obrazach, trzyma na ręku całującego ją amorka, który jest – być może – jej dwuletnim synem. Cechy modelki i dziecka wskazują na to, że jest to jego matka (por. Aneks). Obraz ten kończy cykl kompozycji z dziećmi; jest być może pierwszym dziełem namalowanym po powrocie z banicji, o czym świadczy analiza dendrochronologiczna drewna użytego na podobrazie (dąb z terenu Niderlandów, użyty najwcześniej w 1558 r.)²⁰.

Innym znanym obrazem jest *Flora na tle panoramy miasta Antwerpia* z 1559 r. (10, pl. 1) z Hamburga. Jest to jakby powitalny gest na cześć miasta, które malarza z powrotem przyjęło w swoje mury. *Flora* – to znowu ta sama modelka (żona?), trochę odmłodzona z racji przedstawienia, które kreuje. Jej wiek zdradzają jednak podbródki tłuszczowe zaobserwowane w analizie antropologicznej (por. Aneks).

Kolejną *Florę* (11, pl. 1) namalował Jan Massys w 1561 r. na tle zatoki geneueńskiej. Jej piękny akt jest kolejnym wizerunkiem bliskiej mu kobiety. W 1561 r. widzimy ją w nieco odmiennej roli w obrazie z Kopenhagi, zatytuło-

¹⁶ W analizie posłużono się, z braku fotografii z Bostonu, reprodukcją obrazu z Luwru, który jest repliką obrazu bostońskiego. Por. *Restauration des peintures. Catalogue*, Edition de la Reunion des Musées Nationaux, Paris 1980, s. 27.

¹⁷ O geneueńskim pobycie Jana zob.: *La siècle de Breughel*, op. cit. s.125; V. Scaff, op. cit. s. 270-1; M. Hymans, op. cit. s. 663.

¹⁸ M. Friedländer, op. cit. s. 144 poz. 38.

¹⁹ A. Schustrowa, op. cit. s. 261.

²⁰ Analizę dendrochronologiczną dębu z podobrazia wykonał dr T. Ważny z WKDS ASP w Warszawie na zlecenie Muzeum UJ.

wanym *Zaloty* (12, pl. 1). Młoda, zażywna kobieta w dość frywolnej pozie zaleca się do starca niewątpliwie po to, aby zdobyć pieniądze. Temat ten, popularny w XVI w., był wielokrotnie malowany przez Quentina-ojca i samego Jana. Rok 1562 przyniósł obraz *Dawida i Betsabe* (13, pl. 1), w którym poza aktem *Betsaby* widzimy młodego mężczyznę z brodą, parokrotnie uwidocznionego na obrazach Jana, i dwie młode służące, noszące cechy morfologiczne ulubionej modelki. Dwie postacie kobiece, ubrane, są młodsze od głównej bohaterki, mimo że mają niemal te same rysy. Można przyjąć tu dwie wersje – albo malarz wykorzystał wicerunki żony do wszystkich trzech przedstawień (z pamięci lub ze szkiców wcześniejszych), albo namalował swoje córki – Katarzynę i Elżbietę, które mogły mieć wtedy dwadzieścia dwa i dziewiętnaście lat.

Następnym tematem, który artysta wielokrotnie powtarzał jest *Lot z córkami* na obrazie z Wiednia z 1563 r. (14, pl. 1) i z Brukseli z 1565 r. (17, pl. 1). Na obydwu obrazach starsza córka Lota, siedząca mu na kolanach, jest opisywaną modelką, a młodsza, o bardzo zbliżonych, choć nie identycznych cechach, znów mogła być jedną z córek (?).

W dwu kolejnych obrazach *Rodzina Tobiasza* z Douai z 1563 r. (15, pl. 4) i z Antwerpii z 1564 r. (16, pl. 1) na drugim planie znajduje się młoda kobieta – *Sara* oraz *Archanioł Rafael*. Wizerunki Sary mają znamiona wspólne z opisywaną modelką, podobnie jednak jak w omawianych wyżej dziełach zdają się one wskazywać na jedną z córek. Szczególnie na obrazie z Antwerpii młoda kobietę wyróżnia trochę dłuższy nos, inny wykrój ust, a przede wszystkim różnica w rysunku ucha (por. Aneks). Na tym samym obrazie niezwykle ciekawego spostrzeżenia dokonał doc. K. Kaczanowski, mianowicie – *Archanioł Rafael* nosi cechy starszego syna artysty, o ile hipoteza, że obrazy z okresu „wygnania” ukazują wizerunki własnych dzieci, jest słuszna. Chłopiec z obrazu (7, pl. 1) z Wawelu, zwrócony profilem, ma taki sam dość charakterystyczny profil jak *Archanioł Rafael* z *Rodziny Tobiasza*.

Obraz *Zakochany starzec z młodą kurtyzaną* z 1566 r. ze Sztokholmu (18, pl. 1) przedstawia wizerunek młodej kobiety o tych samych cechach, ze względu na wiek (około dwudziestu lat) – chyba jednak córki?

Wreszcie ostatnia kompozycja z tego cyklu, najpóźniejsza – bo z 1567 r. – *Zuzanna i starcy* z Brukseli (19, pl. 1) pokazuje akt modelki w dojrzałym wieku i towarzyszące jej młode służące, być może córki. Gdyby przyjąć hipotezę, wynikałoby z niej, że Jan Massys malował zawsze swoją piękną żonę, nie przedstawiając jej ani razu w portrecie, w czystym znaczeniu tego słowa. Przedstawienia te były ukryte w bogatej ikonografii, najczęściej w scenach Starego Testamentu. Massys malował żonę w różnych okresach w ciągu dwudziestu czterech lat (może i dłużej, ale na razie nie ma na to dowodów) – młodą, dojrzałą, karmiącą, w ciąży, z dziećmi itd. Była niewątpliwie piękną kobietą o dość regularnych rysach, mimo bardzo charakterystycznych szczegółów. Twarz owalna o dość długim prostym nosie, mała broda, usta o bardzo wyrafinowanym wykroju, oczy wąskie jakby zmrużone, skośne brwi wysoko zarysowane, być może depilowane. Kształtna głowa, z fryzurą naturalnie (?) kręconych zło-to-blond włosów, osadzona na mocnej walcowatej szyi.

Ramiona szerokie, piersi małe, szeroko rozstawione. Cały korpus robi wrażenie dość mocnej i silnej budowy. Nogi długie, stopy i dłonie z wydłużonymi palcami. Cała postać przedstawia sylwetkę wysoką i mocną, o wydłużonych proporcjach ciała i małej głowie. Pokazane na obrazach dzieci są niewątpliwie jej dziećmi (por. Aneks), a więc i dziećmi malarza.

W pewnym okresie Jan Massys zaczął malować swoje córki Katarzynę lub Elżbietę, bardzo podobne do matki. Dopiero wnikliwa analiza antropologiczna pozwoliła na rozróżnienie tych kilku osób. Jest jeszcze jeden szczegół, który przemawia za tym, że Jan malował swoje córki. Wszystkie młode kobiety, które pojawiają się na obrazach od 1562 r. są ubrane, w akcie przedstawiana jest tylko żona. Ta sytuacja wydaje się być psychologicznie uzasadniona.

Jan Massys nie był odosobniony w praktyce posługiwania się modelami z najbliższego otoczenia. Znamy wiele takich przykładów wcześniejszych i późniejszych, żeby wspomnieć tylko twórczość Rubensa czy Rembrandta. Jan Massys miał jednak, jak się wydaje, bliższy przykład do naśladowania, mianowicie jego ojciec – Quentin, z którym współpracował długie lata, też najprawdopodobniej umieszczał podobizny bliskich osób na swoich obrazach (jako *Madonny* pozowały mu kolejne dwie żony, swój autoportret umieścił na skrzydle tryptyku *Św. Anny* z Antwerpii, itd.)²¹

Jan Massys do dzisiejszego dnia nie doczekał się monograficznego opracowania. Pozostawał zawsze w cieniu swego ojca – Quentina. Twórczość jego jest niedoceniana i zdarza się, że jego obrazy zalegają magazyny muzealne (np. *Dawid i Betsaba* w Luwrze). Był prawdopodobnie nie najwyższej ceniony za życia, gdyż według biografów umarł na granicy nędzy.²²

Spuścizna artystyczna Jana Massysa zawiera 80 przypisywanych mu obrazów²³. W tej liczbie jedynie 24 są w pełni potwierdzone, tj. sygnowane i datowane przez autora. W związku z tym każda próba pozwalająca tę liczbę powiększyć lub uściślić, wydaje się słuszna. Być może, uda się przy dalszych badaniach obrazów Jana Massysa ujawnić autoportrety, które mogą być ukryte w jego twórczości. Wiele powtarzających się typów męskich w jego obrazach pozwala na snucie takiego przypuszczenia, tym bardziej że – jak się domyślamy – lubił malować najbliższe otoczenie.

W świetle powyższych rozważań, wawelski obraz *Caritas*, przypisywany (ze znakiem zapytania) Janowi Massysowi, otrzymuje jeszcze jeden argument za tą atrybucją. Z rezultatów uzyskanych dzięki analizie antropologicznej wynika, że udział nauk przyrodniczych w identyfikacji obrazów jest niezaprzeczalny i zdaje się jeszcze nie w pełni doceniany i wykorzystywany.

Małgorzata Schuster-Gawłowska

²¹ A. de Bosque, op. cit. s. 41. Autorka zadaje nieśmiało pytanie – czy *Madonny* Quentina z pierwszego okresu jego twórczości nie noszą cech jego pierwszej żony?

²² V. Scaff, op. cit. s. 275.

²³ V. Scaff, op. cit. s. 276-279, spis wszystkich znanych i przypisywanych J. Massysowi obrazów.

UWAGI O CECHACH ANATOMOANTROPOLOGICZNYCH POSTACI KOBIECYCH I OSÓB IM TOWARZYSZĄCYCH Z OBRAZÓW JANA MASSYSA

Przedmiotem badań współczesnej antropologii są m.in. procesy dziedziczenia, rozwoju i inwolucji (biomorfoza) częstotliwość występowania oraz skala zmienności cech metrycznych i opisowych (antroposkopijnych) w populacji, a także różnice między populacyjne. We wszystkich wymienionych powyżej badaniach uwzględnia się zjawisko dymorfizmu płciowego.

Znajomość wspomnianych procesów z jednej strony, zaś czynników je wywołujących i modyfikujących z drugiej, pozwoliła autorowi na podjęcie próby oceny tych właśnie aspektów cech morfologicznych osób przedstawionych na obrazach J. Massysa. Punkt wyjścia stanowił zestaw reprodukcji i lista pytań przygotowana przez doc. M. Schuster-Gawłowską. Szczegółowe pytania zostały sformułowane po otrzymaniu pierwszych wyników analizy.

Opracowania anatomoantropologiczne

Przedstawiony do oceny materiał fotograficzny nie zawsze pozwalał na analizę wszystkich cech morfologicznych portretowanych osób. Na niektórych reprodukcjach część cech jest niewidoczna, w związku z usytuowaniem lub ujęciem przedstawionych osób. I tak, trzy portrety J. Massysa namalował niemal *en face* (2, 3, 6 pl. 2), jednak z minimalnym skruceniem głowy w prawo. Twarze kobiet na obrazach nr 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 5, 18, 20, 23, (pl. 2) ukazują lewy półprofil, pozostałe: 1, 4, 15, 17, 19, 21, 22, (pl. 2) – prawy półprofil. Stopień rotacji jest zróżnicowany.

Zróżnicowane jest ujęcie twarzy, z góry lub z dołu, przy czym niezależnie od punktu widzenia malarza, ustawienie twarzy jest różne, np. twarz na obrazie nr 3 pl. 2, widok z dołu, twarz zwrócona w dół, twarz na obrazie nr 8 pl. 2 – widok z dołu, twarz zwrócona do góry itd. Odmienne ujęcia (skrótły) stanowią utrudnienie w analizie morfologicznej cech.

Odpowiedzi na pytania przedstawione przez M. Schuster-Gawłowską oparte są na wynikach analizy porównawczej następujących cech: a) kształt górnej krawędzi oczodołu, b) kształt fałdy powiekowej powieki górnej, c) kształt szpary ocznej, d) kształt grzbietu i profilu nosa, e) kształt skrzydełek nosa, przegroda nosa, ukształtowanie końca nosa, f) kształt linii czerwieni wargi górnej, g) kształt spary ustnej, h) kształt linii czerwieni wargi dolnej, i) położenie kąćników ust, j) kształt bródki, k) dołek strzałkowy w bródce, l) linia policzka, m) morfologia małżowiny usznej, n) stopień przyrośnięcia płatka usznego, o) relatywna wielkość ucha i jego lokalizacja.

W wypadku, gdy wymagała tego precyzja wnioskowania, oprócz wymienionych cech uwzględniono w analizie przyległe regiony anatomiczne lub stosowano bardziej szczegółową analizę elementów składowych cech. W dalszej części analizy uwzględniono ponadto ogólną morfologię modelki – proporcje ciała, zmienność wybranych cech ze względu na wiek lub stan fizjologiczny. W analizie wzięto również pod uwagę te cechy morfologiczne dzieci, które wskazują na ich wiek w chwili malowania oraz podobieństwo do którejś z portretowanych osób na tych samych lub różnych obrazach.

Ze względu na syntetyczny charakter niniejszego opracowania wyniki analizy anatomoantropologicznej z konieczności przedstawiam w postaci stwierdzeń, którym nie towarzyszą szczegółowe uzasadnienia (pełne opracowanie wraz z próbą weryfikacji licznych hipotez autora – Krzysztof Kaczanowski, maszynopis złożony Politechnice Krakowskiej, 26 str.).

Analiza anatomoantropologiczna pozwoliła na stwierdzenie (mimo niekiedy małej czytelności reprodukcji, szczególnie obrazu nr 12 z pl. 2, różnic ujęć i różnic mimicznych), że twarze kobiet będących postaciami pierwszoplanowymi reprezentują ten sam morfologiczny – jednej kobiety malowanej w różnym wieku. Skala wieku zamyka się od około 20 lat (lub nieco poniżej) do około 40–45 lat.

Zmienność z wiekiem wyraża się poprzez zmiany morfologii bródki i jej okolic, ukształtowanie fałdy powieki górnej i słabo zaznaczone zmiany w morfologii nosa. Od bardzo zbliżonej morfologii twarzy wszystkich postaci centralnych (przy uwzględnieniu zmian z wiekiem, różnic mimiki i projekcji) w sposób wyraźny odbiega twarz kobiety z obrazu nr 7 z pl. 1. Twarz ta jest pełniejsza, powieka górna „obrzmiąta”, linia ust prawie prosta, zaś szpara oczna jest najszerzej otwarta. Szczegółowa analiza cech pozwala stwierdzić, że jest to jednak ta sama modelka, która jest główną postacią na pozostałych obrazach. Jedynym szczegółem różniącym w sposób istotny kobietę z obrazu nr 7 z pl. 1 od kobiet z pozostałych obrazów są większe tęczy oka. Pozostałe różnice mieszczą się w spotykanej skali zmienności wyrazu mimicznego, zaś w tym wypadku spotęgowane są zmianami stanu fizjologicznego.

„Formę przejściową” od obrazu nr 7 z pl. 1 do pozostałych stanowią wizerunki kobiety z obrazów nr 4, 5 z pl. 1. Twarze kobiet przedstawione na tych obrazach są również pełniejsze, co można wiązać bądź z ciążą, bądź z niedawnym macierzyństwem. Na fakt, że kobieta z obrazu nr 7 z pl. 1 w czasie portretowania była w ciąży wskazuje ponadto jej sposób siedzenia oraz pełniejsze piersi – co koreluje z pełniejszą twarzą. Na tożsamość modelki wskazuje również mimika twarzy, której zmienność można prześledzić na przykładzie kształtu ust, od prawie prostej szpary na obrazie nr 7 z pl. 1 do uśmiechu poszerzającego usta (a tym samym zwiększającego grubość warg) na obrazie nr 11 z pl. 2. Inny zmieniający się element twarzy, związany z tematem obrazu, to skrzydełka nosa, przedstawione od „rozdzętych”, odstających, np. na obrazach 3, 21, 11 z pl. 2, do ukaładu naturalnego np. na obrazach 1, 2, 9 z pl. 2. Z tych samych przyczyn (wyraz mimiczny i tematyka obrazu) zróżnicowany jest stopień rozwarcia szpary ocznej: od oczu prawie zamkniętych lub półprzymkniętych (obrazy nr 1, 4, 11 z pl. 2) do najsilniej otwartych na obrazie nr 6 z pl. 2.

Analiza przebiegu fałdy powieki górnej i jej płynnego przejścia w okolicę dołu skroniowego, a także analiza linii powieki górnej w zależności od mimiki wskazują, że jest to wizerunek tej samej kobiety.

Powyższe uwagi, jak podkreślono uprzednio, dotyczą postaci kobiecych pierwszoplanowych. Analiza cech morfologicznych stanowiła podstawę do „oszacowania” wieku modelki w chwili malowania i ustalania kolejności (chronologii) płócien nie datowanych. Analizę tę oparto na zespole cech morfologicznych twarzy i budowy ciała: obraz nr 1 z pl. 1 – kobieta jeszcze nie rodząca, nr 2 z pl. 1 – to piersi i brzuch kobiety zapewne po rozwiązaniu, nr 9 z pl. 1 – to ciało kobiety po przebytych lub przebytych porodach, obwisłość brzucha i układ fałd tłuszczowych. Na przebyte porody wskazują cechy budowy ciała kobiety z obrazu nr 13, 11 (?) oraz 19 (?) z pl. 1.

Analiza cech morfologicznych pozwala stwierdzić, że na kolejnych obrazach przedstawione są te same dzieci. Nie budzi wątpliwości fakt, że chłopiec z obrazu nr 6 pl. 3 to ten sam chłopiec, którego *Caritas* z obrazu nr 4 z pl. 3 podtrzymuje lewą

ręką, oraz chłopiec z obrazu nr 5 z pl. 3 podtrzymywany prawą ręką (w głębi).

Cechy anatomiczne dzieci z obrazów nr 6, 1, 3 z pl. 3 określają ich płęć jako męską. Podobnie jest w wypadku dzieci z obrazu 5 z pl. 3 – budowa morfologiczna i podobieństwo rysów twarzy, mimo niezaznaczenia genitaliów, pozwala stwierdzić, że dzieci na obrazie nr 4 z pl. 3 – to chłopcy. Chłopcem jest zapewne również dziecko z obrazu nr 2 z pl. 3. Przemawia za tym podobieństwo rysów twarzy do chłopca z obrazu nr 5 z pl. 3. Nie można na podstawie żadnych przesłanek określić płci dziecka leżącego na lewej ręce kobiety z obrazu nr 5 z pl. 3.

Nie są to wizerunki tego samego dziecka. Uchwytne są istotne różnice morfologiczne, te same gdy weźmie się pod uwagę poprawkę na wiek. Stopień różnic mieści się w spotykanej skali zmienności między rodzeństwem. Najbardziej podobne są do siebie dzieci z obrazów 6 i 4 z pl. 3. Charakterystyczne cechy morfologiczne pozwalają bezspornie stwierdzić, że jest to wizerunek tego samego chłopca (na obrazie nr 4 z pl. 3 chłopiec po lewej stronie kobiety).

Ponadto trzeba podkreślić, że na obrazie nr 6 z pl. 3 podobieństwo chłopca do kobiety wskazuje na to, że jest ona jego matką. Za dowód pokrewieństwa uznać należy przede wszystkim kształt ust i ich okolicy: wykrój czerwieni wargi górnej, kształt szpary ustnej i związany z nim charakterystyczny typ uśmiechu, oprawa oka i budowa skrzydełek nosa. Pozostałe dzieci na innych obrazach również mają zespoły cech anatomicznych pozwalające wnioskować, że modelka jest ich matką.

To, że J. Massys był znawcą ciała ludzkiego widać w sposobie i wierności przedstawienia ciała modelki. Wyjątkiem jest obraz nr 10 z pl. 1 gdzie porównanie cech twarzy wskazuje na starszy wiek z morfologią ciała świadczą o tym, iż zastosował on celowo idealizację – odmłodzenie figury.

Istotne pytanie łączy się z portretami drugoplanowych młodych kobiet z obrazów 13, 14, 15, 16, 17 i 19 z pl. 1. Są one młodsze niż kobieta pierwszoplanowa, o urodzie jej nie ustępującej, o bardzo zbliżonej morfologii twarzy.

Dokładna analiza porównawcza twarzy kobiety z obrazu nr 16 z pl. 1 z twarzami kobiet będących postaciami centralnymi (głównymi) wykazała, że – przy niezwykle podobieństwie ogólnym – nie jest to ta sama modelka. Różnice zaznaczają się w wysokości oczodołu, innym typie przejścia fałdy powieki górnej w okolicę dołu skroniowego, odmiennym kształcie kąci ków ust, bardziej wysmukłym nosie i kształcie bródki, a przede wszystkim w szczegółach budowy ucha. Biorąc pod uwagę niezwykle silnie zaznaczone podobieństwo ogólne, przy różnicach szczegółów, uważam za wysoce prawdopodobne, że jest to portret którejś z córek modelki. Za takim stwierdzeniem przemawiają również pozostałe portrety kobiet drugoplanowych – młodszych od postaci głównych, których cechy morfologiczne nie wykluczają również przypuszczenia, że są one córkami modelki. Ich szczegółowa analiza jest trudna, ze względu na małą czytelność reprodukcji i specyficzne ujęcia (perspektywę), w jakich je malowano.

Krzysztof Kaczanowski

ATYPICAL RESEARCH METHODS IN AN ANALYSIS OF ARTWORKS

Upon many occasions the natural sciences assist in solving the difficult problems of the identification of artworks. One of those sciences is anthropology. In conservation praxis I had encountered many questions which could be resolved by means of anthropological investigations and in two cases I resorted to such an analysis.

In the course of work conducted in 1977 whose purpose was to ascribe the authorship of a portrait of Elizabeth Bourbon, part of the Wawel Collection in Cracow, to P.P. Rubens, I proposed that dr. Krzysztof Kaczanowski, an anthropologist from Jagiellonian University, conduct an analysis with the help of methods applied in his particular discipline. The analysis consisted of comparing photographs of a series of depictions of the queen's face from different periods (beginning with a young girl up to a woman ca. 44 years old) and painted by various authors, with the depictions which are regarded as copies of the portrait made by Rubens in Madrid in 1628. Those copies included i.a. the Cracow composition. The ensuing analysis, calculations and comparisons made it apparent that the Cracow painting reveals all the features of an original work, i.e. does not mechanically imitate facial features and details of dress, as was the case of the other copies.

In the second instance the anthropological analysis (also thanks to K. Kaczanowski) was employed for identifying models painted by Jan Massys (1509-1575). I was able to collect 19 likenesses of the same model among all his

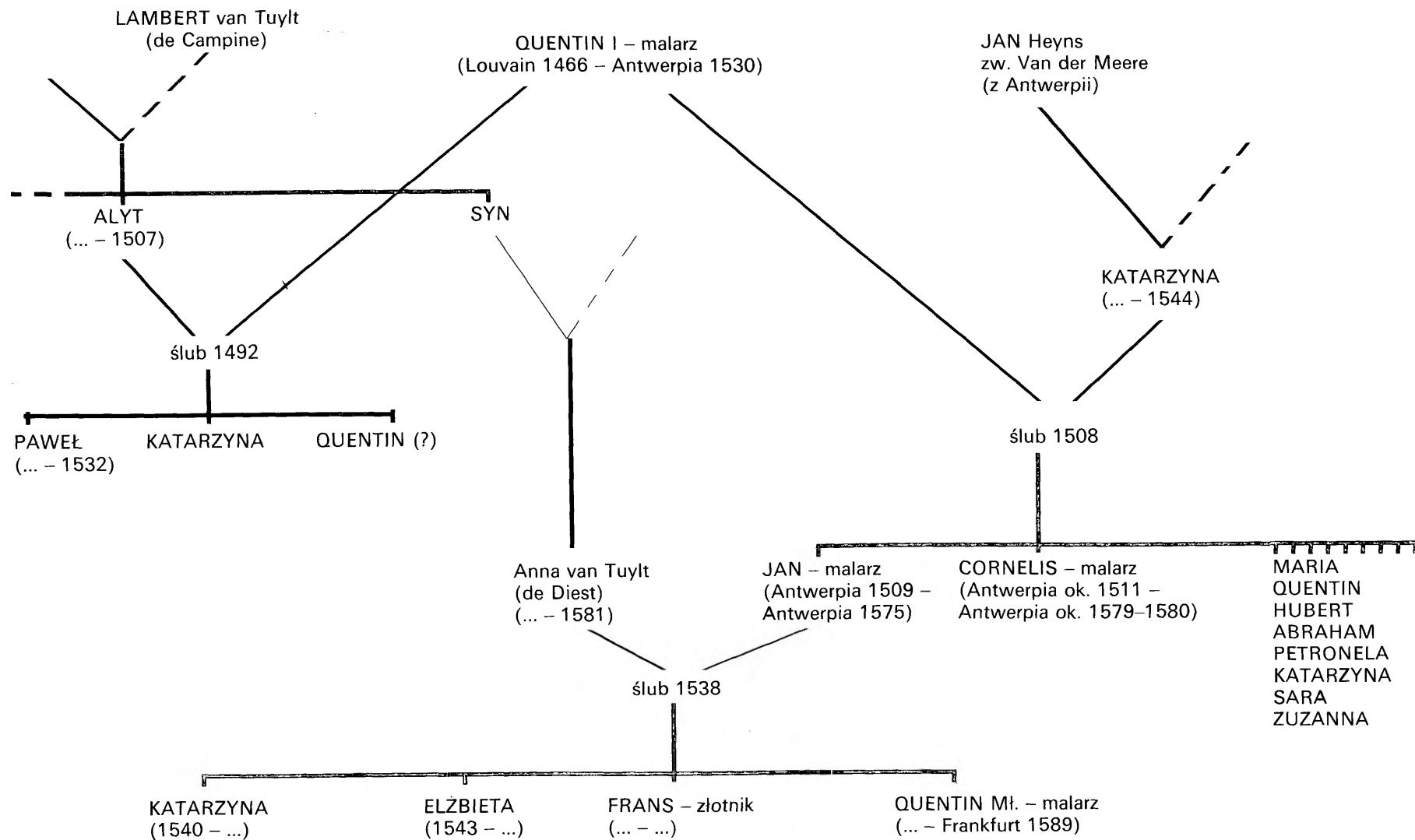
heretofore published works. A photographic comparison involved whole compositions and faces enlarged on the same scale. The 18 paintings whose author is definitely proven include „Caritas”, in the Wawel collection, of doubtful authorship. An anthropological analysis demonstrated that in all cases the model was the same (with the exception of „The Family of Tobias”). The further part of the study was a similar analysis of children portrayed in those compositions.

In conclusion I propose the hypothesis that the model is the author's wife, Anna van Tuyt de Diest. She was never portrayed directly, but always as part of the extensive iconography, usually in scenes from the Old Testament. The painter depicted her in various stages of a 24 year-long period – young, mature, feeding, pregnant, with children etc.

The children in the paintings are undoubtedly hers and the author's. Further studies reveal that at a certain stage of his work Jan Massys began painting his daughters, Catherine and Elizabeth, both very similar to their mother. His father, Quentin, also probably portrayed members of the family. The above findings provide still another argument for ascribing „Caritas” to Jan Massys. The results obtained due to the application of an anthropological method appear to contain the conclusion that the participation of the natural science in the identification of paintings is undeniable although still not sufficiently appreciated and exploited.

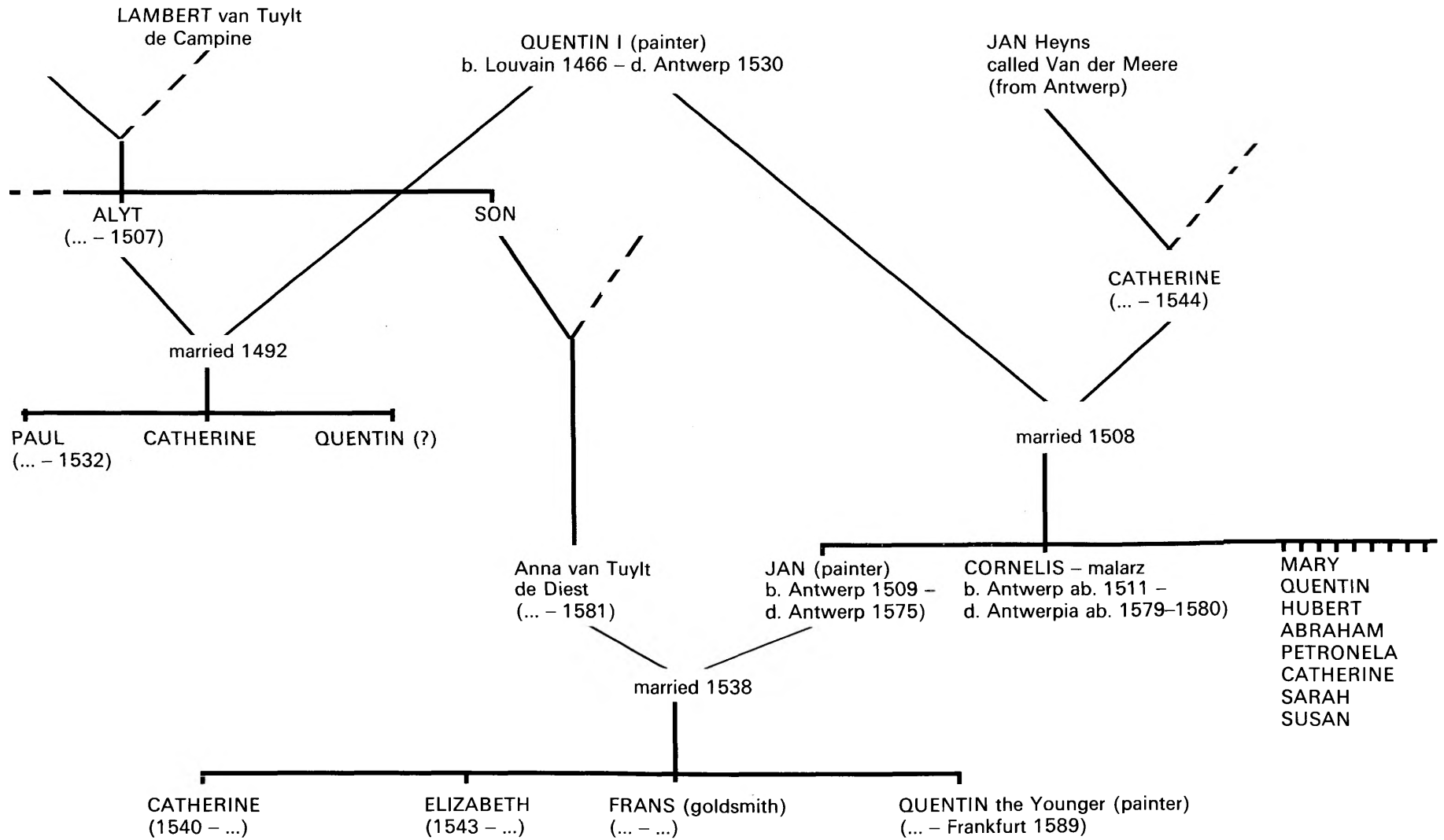
(translated by A. Rodzińska- Chojnowska)

TABLICA GENEALOGICZNA MASSYSÓW (OD QUENTINA I)



UWAGA: Genealogia obejmuje jedynie najbliższą rodzinę Quentina Massysa I.
Opracowanie na podstawie danych biograficznych publikacji cyt. w przyp. 4 – M. Schuster-Gawłowska

THE GENEALOGICAL TABLE OF THE MASSYS FAMILY (FROM QUENTIN I)



The genealogy includes only the closest relatives of Quentin Massys I
 Compiled on the basis of biographical data quoted in gloss 4 by M. Schuster-Gawłowska



Plansza A. Zestaw przygotowany do analizy wykorzystującej metody stosowane w antropologii – fragmenty portretów królowej Elżbiety Burbońskiej wykonane przez różnych malarzy (w zbliżonej skali):

1. Fr. Pourbus Ml., Madryt, Elżbieta ok. 14 lat
2. Fr. Pourbus Ml., Madryt, Elżbieta ok. 18 lat
3. Angelo Nardi lub Zurbaran (?), Madryt, Elżbieta ok. 25 lat
4. Portret z Krakowa, Elżbieta – 26 lat
5. P. Pontius (sztych z portretu Rubensa), Elżbieta – 26 lat
6. D. Velasquez, Wiedeń, Elżbieta – 30 lat
7. Replika lub kopia z Rubensa, Madryt, Elżbieta – 26 lat
8. Replika lub kopia z Rubensa, Monachium, Elżbieta – 26 lat
9. Replika lub kopia z Rubensa, Leningrad, Elżbieta – 26 lat
10. Replika lub kopia z Rubensa, Wiedeń, Elżbieta – 26 lat
11. Replika lub kopia z Rubensa. New York, Elżbieta – 26 lat
12. D. Velasquez, Madryt, Elżbieta – 36 lat

Figure A. A set of examples prepared for an analysis with the application of anthropological methods – fragments of portraits of queen Elizabeth de Bourbon painted by various artists (in a comparable scale):

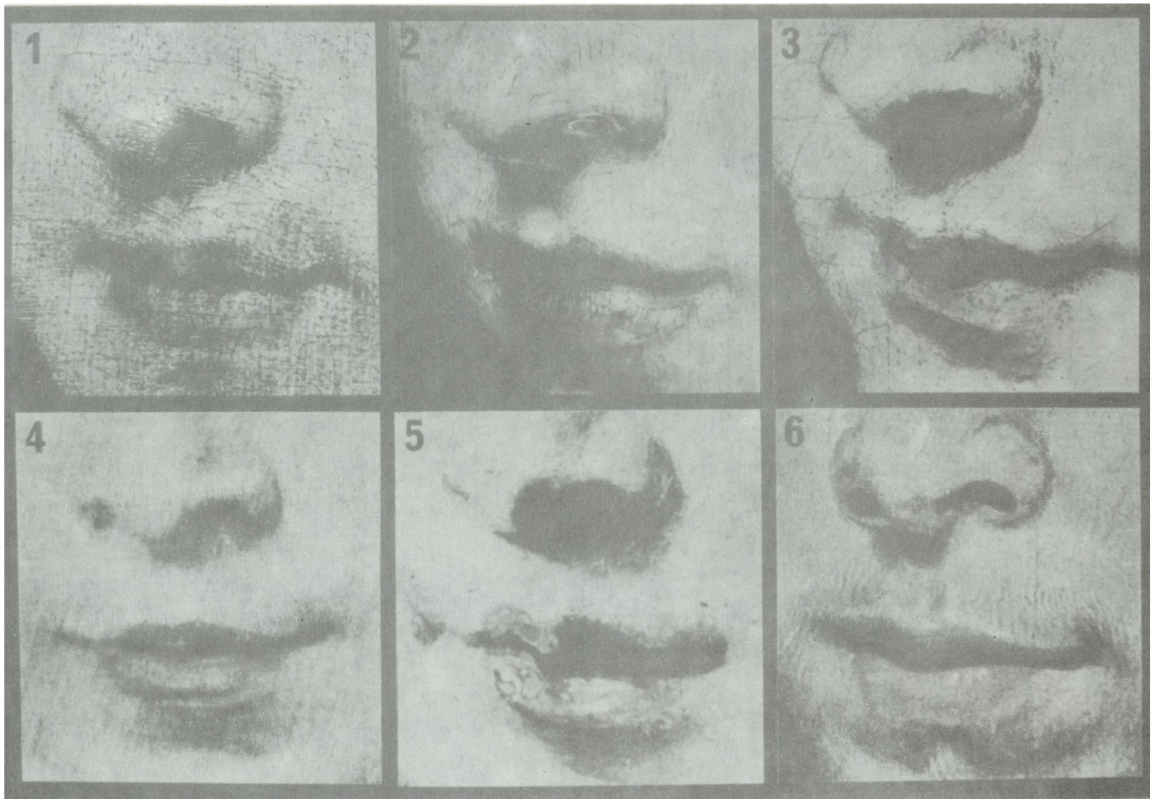
1. Francis Pourbus the Younger, Madrid, Elizabeth aged about 14
2. Francis Pourbus the Younger, Madrid, Elizabeth aged about 18
3. Angelo Nardi or Zurbaran (?), Madrid, Elizabeth aged about 25
4. A portrait from Cracow, Elizabeth aged about 26
5. P. Pontius (an engraving after Rubens), Elizabeth aged about 26
6. D. Velasquez, Vienna, Elizabeth aged about 30
7. A replica or copy after Rubens, Madrid, Elizabeth aged about 26
8. A replica or copy after Rubens, Munich, Elizabeth aged about 26
9. A replica or copy after Rubens, St Petersburg, Elizabeth aged about 26
10. A replica or copy after Rubens, Vienna, Elizabeth aged about 26
11. A replica or copy after Rubens, New York, Elizabeth aged about 26
12. D. Velasquez, Madrid, Elizabeth aged about 36



Plansza B. Analiza porównawcza z bezspornymi portretami Rubensa: 1. Portret Elżbiety Burbońskiej, Kraków, Wawel 2. „Portret blondynki”, Drezno, Galeria 3. Nimfa z obrazu „Diana powracająca z łowów”, Drezno, Galeria 4. „Kamerzystka infan-
tki Izabelli”, Leningrad, Ermitaż 5. „Betsaba w kąpeli”. Drezno., Galeria 6. „Portret młodego człowieka” (George Gage?), Len-
ingrad, Ermitaż

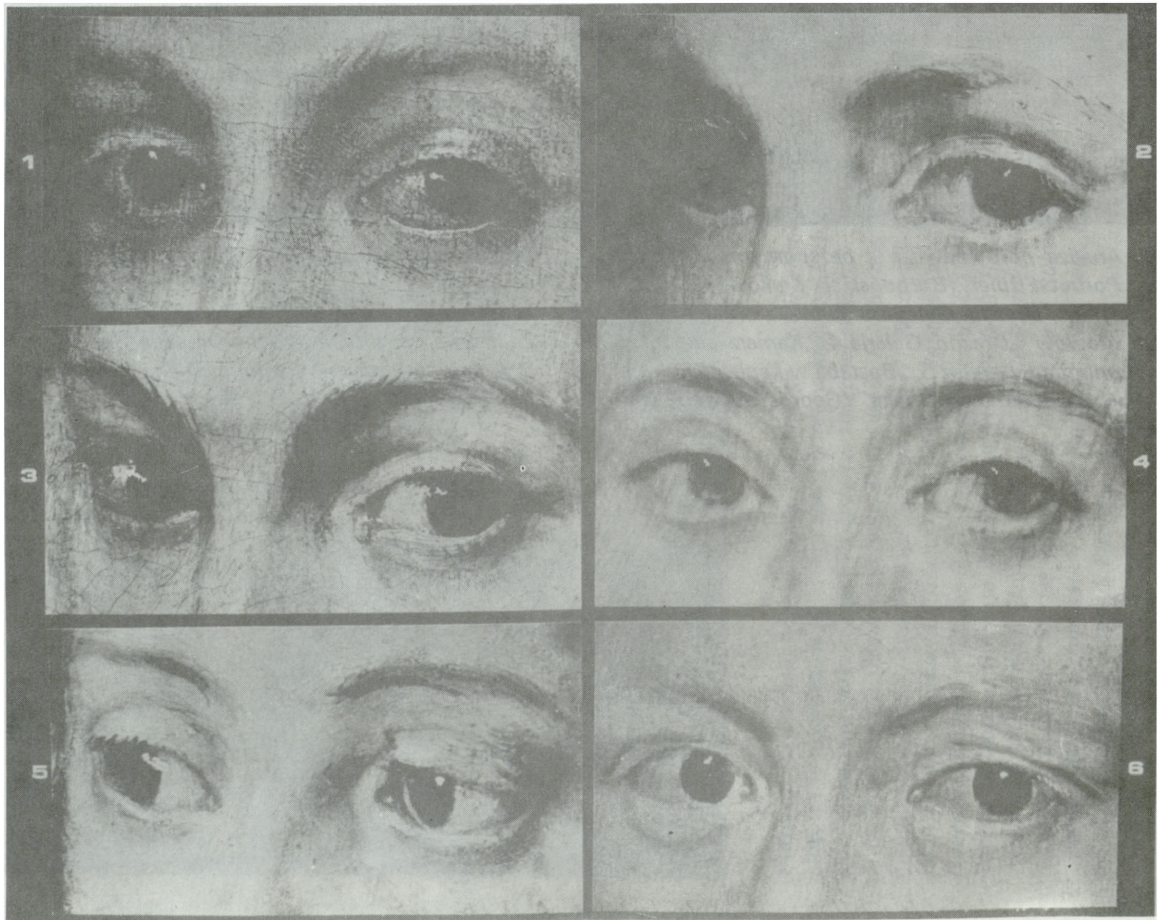
Figure B. A comparative analysis using Rubens' unquestionable works:

1. A portrait of Elizabeth de Bourbon, Cracow, Wawel
2. „Portrait of a blonde”, the Dresden Gallery
3. A nymph from the painting „Diana Returning from A Hunt”, the Dresden Gallery
4. „A Chambermaid of Infanta Isabella”, St. Petersburg, the Hermitage
5. „Betsabe in a Bath”, the Dresden Gallery
6. „Portrait of a Young Man” (George Gage?). St. Petersburg, the Hermitage



B.1. Analiza porównawcza fragmentów twarzy (usta) z portretów na pl. B

B.1. A comparative analysis of face details (the mouth) from the portraits in fig. B



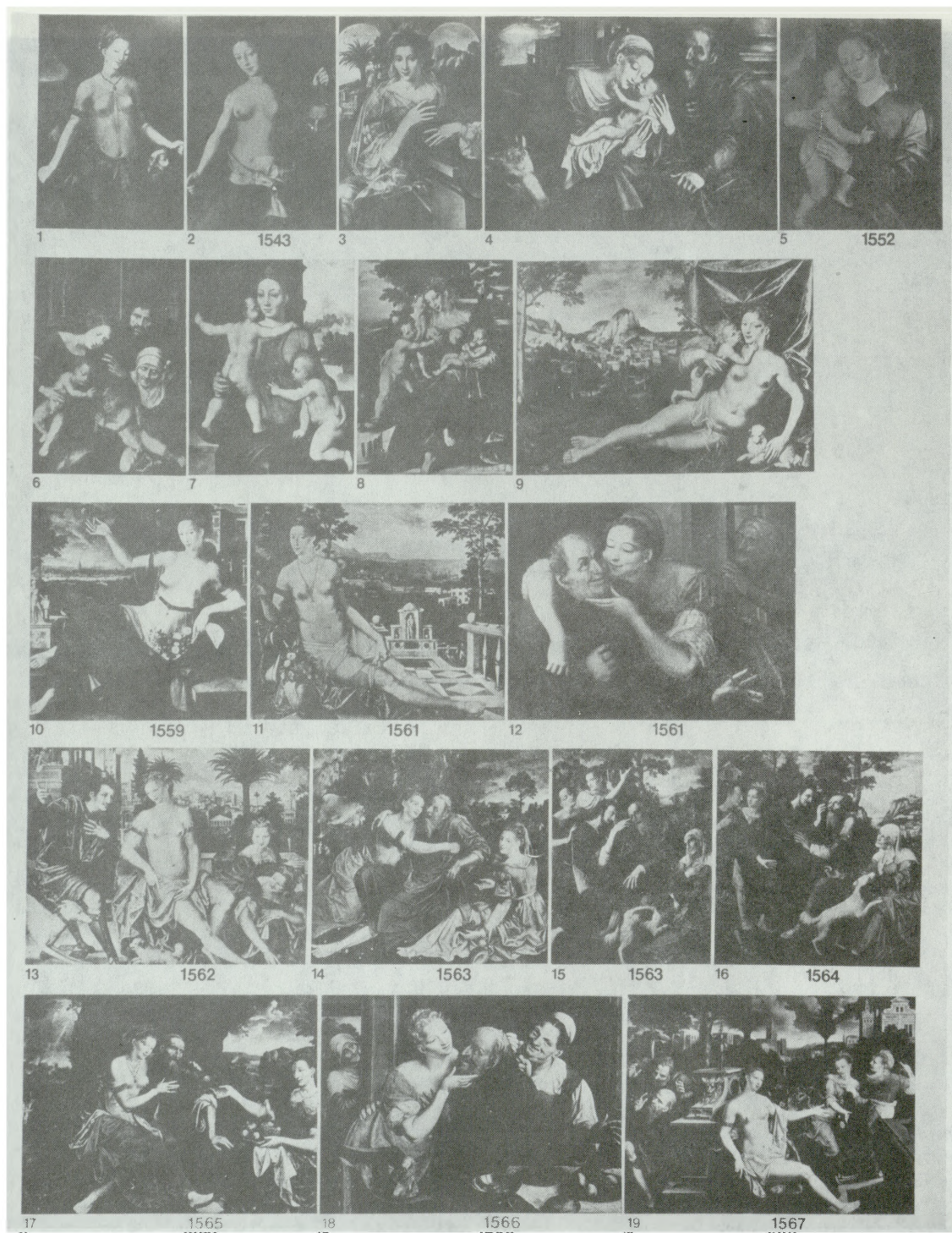
B.2. Analiza porównawcza fragmentów twarzy (oczy) z portretów na pl. B

B.2. A comparative analysis of face details (eyes) from the portraits in fig. B



B.3. Analiza porównawcza fragmentów twarzy (nosy) z portretów na pl. B

B.3. A comparative analysis of face details (the nose) from the portraits in fig. B



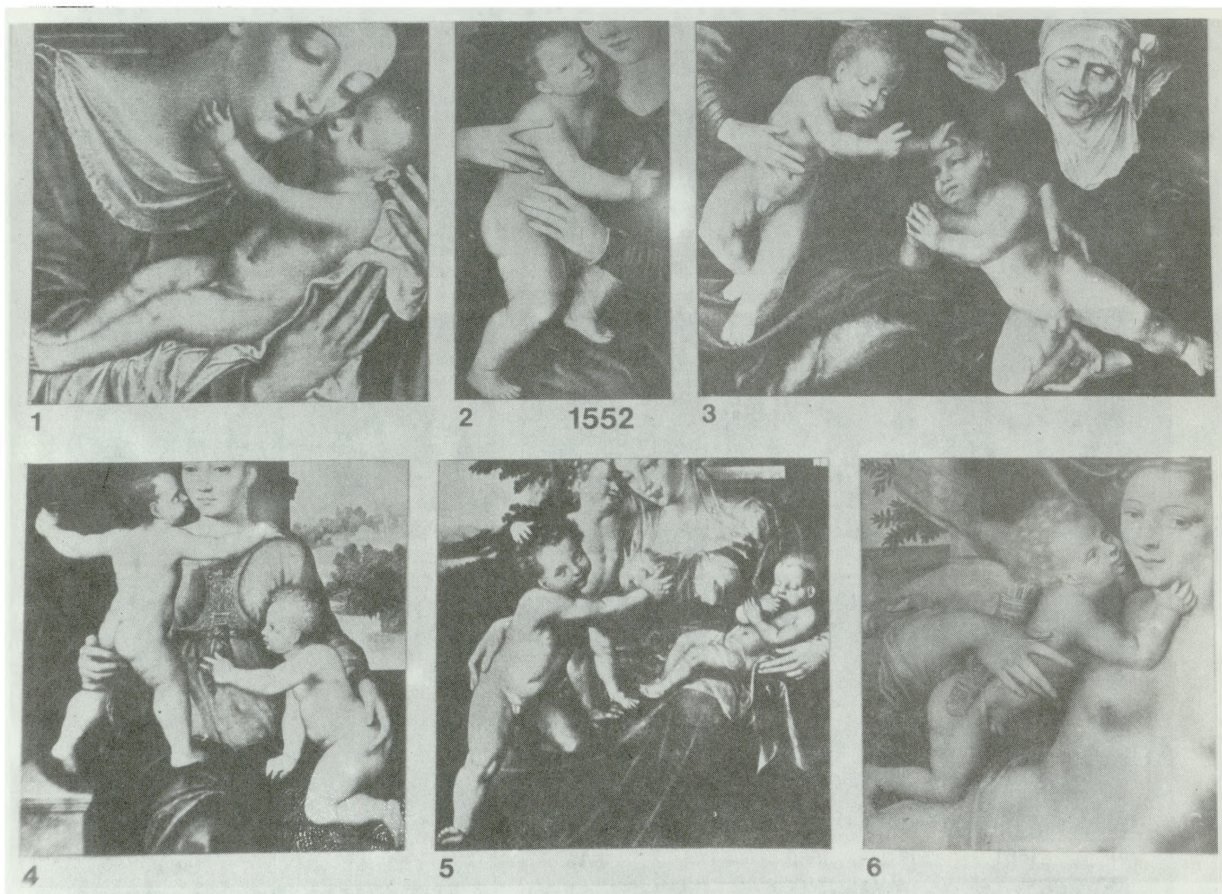
Plansza 1. Obrazy Jana Massysa (1509-1575) wykorzystane do analizy (w większości fotografie wykonane z reprodukcji przez J. Gawłowskiego) 1. „Judyta” – Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, nr 5076, sygn. 2. „Judyta i Holofernes” – Paryż, Louvre, 105x75 cm, nr RF 123 (uwazany za replikę obrazu z Bostonu, sygn. dat. 1543 r.) 3. „Sw. Magdalena” – Wiedeń, Kunsthandel (Fröchlich) 101x72 cm, sygn. 4. „Sw. Rodzina” – Paryż, Sammlung Comtesse de Bailehache, 79x105 cm 5. „M.Boska z Dzieciątkiem” – Genua, Galeria di Palazzo Bianco, dat. 1552, sygn. 6. „Sw. Rodzina ze Sw. Elżbietą i Sw. Janem” – Londyn, Kunsthandel, Tomas Harris 1930, 105x74 cm 7. „Caritas” – Wawel, nr inw. 4168, 73x56,3 cm przypisywany J. Massysowi 8. „Caritas” – Genua, Galleria di Palazzo Bianco, inw. C.P.B.285, 124x91 cm datowany przez analogię ze „Sw. Rodziną” J. Massysa z Genui na 1552 r.(?) 9. „Wenus z amorkiem” Kraków, zbiory Pusłowski, obecnie Muzeum UJ, 94x132 cm 10. „Flora” – Hamburg, Kunsthalle, inw. n. 755, 113,2x112,9 cm, sygn. dat. 1559 r. 11. „Flora” – Stockholm Museum, nr 507, 130x156 cm, sygn. dat. 1561 r. 12. „Zaloty” – Kopenhaga, Muzeum Sztuki, nr inw. 425, 70x93,5 cm, sygn. dat. 1561 r. 13. „David i Betsaba” – Paryż, Louvre nr 2030, 162x197 cm, sygn. dat. 1562 r. 14. „Lot z córkami” – Wiedeń, Kunsthistorisches Museum nr 693, 151x171 cm sygn. dat. 1563 r. 15. „Rodzina Tobiasza” – Francja, Musée de Douai, 150x115 cm, sygn. dat. 1563 r. 16. „Rodzina Tobiasza” – Antwerpia, Museum de Beaux-Arts nr 252, 150x154 cm sygn. dat. 1564 r. 17. „Lot z córkami” – Bruksela, Musées de Beaux Arts de Belgique nr 2549, 148x205 cm, sygn. dat. 1565 r. 18. „Zakochany starzec i młoda kurtyzana” – Stuckholm Museum, nr 2661, 97x134 cm, sygn. dat. 1566 r. 19. „Zuzanna wśród starców” – Bruksela, Musées de Beaux Arts de Belgique, nr 2548, 162x222 cm, dat. 1567 r.

Figure 1. The paintings by Jan Massys (1509-1575) used for the analysis (most of the photographs taken from reproductions by J. Gawłowski) 1. „Judith” – Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, No 5076, signed 2. „Judith and Holofernes” – Paris, the Louvre, 105x75 cm (regarded as a replica of a painting from Boston, signed, dated 1543) 3. „St Madelaine” – Vienna, Kunsthandel (Fröchlich), 101x72 cm, signed 4. „The Holy Family” – Paris, Sammlung Comtesse de Bailehache, 79x105 cm 5. „The Holy Virgin with the Child” – Genoa, Galleria di Palazzo Bianco, signed, dated 1552 6. „The Holy Family with St Elizabeth and St John” – London, Kunsthandel Thomas Harris 1930, 105x74 cm 7. „Caritas” – Cracow, Wawel, No 4168, 73,1x56,3 cm attributed to J. Massys 8. „Caritas” – Genoa, Galleria di Palazzo Bianco, No C.P.B. 285, 124x91 cm, dated by analogy to J. Massys’ „The Holy Family” from Genoa for 1552 (?) 9. „Venus with Cupid” – Cracow, the former collection of the Pusłowski family, now the Jagiellonian University Museum, 94x132 cm 10. „Flora” – Hamburg, Kunsthalle, No 755, 113,2x112,9 cm, signed, dated 1559 11. „Flora” – Stockholm Museum, No 507, 130x156 cm signed, dated 1561 12. „Courtng” – Copenhagen, the Museum of Art, No 425, 70x93,5 cm, signed, dated 1561 13. „David and Betsabe” – Paris, the Louvre, No 2030, 162x197 cm, signed, dated 1562 14. „Lot with his Daughters” – Vienna, Kunsthistorisches Museum, No 693, 151x171 cm, signed, dated 1563 15. „The Family of Tobias” – France, Musée de Douai, 150x115 cm, signed, dated 1563 16. „The Family of Tobias” – Antwerp, Museum de Beaux-Arts, No 252, 150x154 cm, signed, dated 1564 17. „Lot with his Daughters” – Brussels, Musées de Beaux Arts de Belgique, No 2549, 148x205 cm, signed, dated 1565 18. „An old man in love and a young courtesan” – Stockholm Museum No 2661, 97x134 cm, signed, dated 1566 19. „Susan among the old men” – Brussels, Musées de Beaux Arts de Belgique, No 2548, 162x222 cm, signed, dated 1567



Plansza 2. Twarze kobiece z obrazów Jana Massysa (fragmenty pl. 1) 1. Głowa Judyty, fragment fot. 1 z pl. 1 2. Głowa Judyty, fragment fot. 2 z pl. 1 (żona?) 3. Głowa Sw. Magdaleny, fragment fot. 3 z pl. 1 (żona?) 4. Matki Boskiej, fragment fot. 4 z pl. 1 (żona?) 5. Głowa Matki Boskiej, fragment fot. 5 z pl. 1 (żona?) 6. kobieca, fragment fot. 7 z pl. 1 (żona?) 7. Głowa kobieca, fragment fot. 8 z pl. 1 (żona?) 8. Głowa Wenus, fragment fot. 9 z pl. 1 (żona?) 9. Głowa Flory, fragment fot. 10 z pl. 1 (żona?) 10. Głowa Flory, fragment fot. 11 z pl. 1 (żona?) 11. Głowa kurtyzany, fragment fot. 12 z pl. 1 (żona?) 12. Głowa Betsabe, fragment fot. 13 z pl. 1 (żona?) 13. Głowa służącej, fragment fot. 13 z pl. 1 (córka?) 14. Głowa drugiej służącej, fragment fot. 13 z pl. 1 (córka?) 15. Głowa córki Lota, fragment fot. 14 z pl. 1 (żona?) 16. Głowa młodszej córki Lota, fragment fot. 14 z pl. 1 (córka?) 17. Głowa Sary, fragment fot. 15 z pl. 1 (córka?) 18. Głowa Sary, fragment fot. 16 z pl. 1 (córka?) 19. Głowa starszej córki Lota, fragment fot. 17 z pl. 1 (żona?) 20. Głowa młodszej córki Lota, fragment fot. 17 z pl. 1 (córka?) 21. Głowa kurtyzany, fragment fot. 18 z pl. 1 (córka?) 22. Głowa Zuzanny, fragment fot. 19 z pl. 1 (żona?) 23. Głowa służącej, fragment fot. 19 z pl. 1 (córka?)

Figure 2. Women's faces from Jan Massys' paintings (fragments of Figure 1): 1. Judith's head, a fragment of photo 1 from fig. 1 2. Judith's head, a fragment of photo 2 from fig. 1 (wife?) 3. St. Madelaine's head, a fragment of photo 3 from fig. 1 (wife?) 4. The Holy Virgin's head, a fragment of photo 4 from fig. 1 (wife?) 5. The Holy Virgin's head, a fragment of photo 5 from fig. 1 (wife?) 6. A woman's head, a fragment of photo 7 from fig. 1 (wife?) 7. A woman's head, a fragment of photo 8 from fig. 1 (wife?) 8. Venus' head, a fragment of photo 9 from fig. 1 (wife?) 9. Flora's head, a fragment of photo 10 from fig. 1 (wife?) 10. Flora's head, a fragment of photo 11 from fig. 1 (wife?) 11. The courtesan's head, a fragment of photo 12 from fig. 1 (wife?) 12. Betsabe's head, a fragment of photo 13 from fig. 1 (wife?) 13. The maid's head, a fragment of photo 13 from fig. 1 (daughter?) 14. Another maid's head, a fragment of photo 13 from fig. 1 (daughter?) 15. Lot's daughter's head, a fragment of photo 14 from fig. 1 (wife?) 16. Lot's younger daughter's head, a fragment of photo 14 from fig. 1 (daughter?) 17. Sarah's head, a fragment of photo 15 from fig. 1 (daughter?) 18. Sarah's head, a fragment of photo 16 from fig. 1 (daughter?) 19. Lot's elder daughter's head, a fragment of photo 17 from fig. 1 (wife?) 20. Lot's younger daughter's head, a fragment of photo 17 from fig. 1 (daughter?) 21. The courtesan's head, a fragment of photo 18 from fig. 1 (daughter?) 22. Susan's head, a fragment of photo 19 from fig. 1 (wife?) 23. The maid's head, a fragment of photo 19 from fig. 1 (daughter?)



Plansza 3. Dzieci z obrazów Jana Massysa (fragmenty pl. 1)
 1. Dzieciątko Jezus (starszy syn?), fragment fot. 4 z pl. 1
 2. Dzieciątko Jezus (starszy syn?), fragment fot. 5 z pl. 1
 3. Dzieciątko Jezus i św. Jan Chrzciciel (młodszy i starszy syn?),
 fragment fot. 6 z pl. 1
 4. Dzieci z „Caritas” (starszy i młodszy syn?),
 fragment fot. 7 z pl. 1
 5. Dzieci z „Caritas” (starszy i młodszy syn?
 na kolanach nieznane dziecko) fragment fot. 8 z pl. 1
 6. Amorek (młodszy syn?), fragment fot. 9 z pl. 1

Figure 3. Children from Jan Massys' paintings (fragments of fig. 1)
 1. The Baby Jesus (the elder son?), a fragment of photo 4 from fig. 1
 2. The Baby Jesus (the elder son?), a fragment of photo 5 from fig. 1
 3. The Baby Jesus and St John the Baptist (two sons?), a fragment of photo 6 from fig. 1
 4. The children from „Caritas” (two sons?), a fragment of photo 7 from fig. 1
 5. The children from „Caritas” (two sons? an unknown child on the lap), a fragment of photo 8 from fig. 1
 6. The cupid (the younger son?), a fragment of photo 9 from fig. 1