

*Katarzyna Bury*

## Nieznany obraz krakowskiego Mistrza Rodziny Marii<sup>1</sup>

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie niewzmiankowanego dotąd w literaturze przedmiotu obrazu, a właściwie jego fragmentów przedstawiających Rodzinę Marii, temat szczególnie popularny w małopolskim malarstwie tablicowym początku wieku XVI. Dzieło to znajduje się obecnie w prywatnej kolekcji.

Na temat historii obrazu wiemy niewiele. Dysponujemy pięcioma fragmentami gotyckiej tablicy, które zostały wtórnie wykorzystane jako płyciny szuflad szafy zakrystyjnej. Odkrył je przypadkowo jeden z kolekcjonerów, a zarazem konserwator starych mebli, stając się w ten sposób posiadaczem kilku desek, z których cztery zachowały do dziś warstwę malarską.

Wiadomość o obrazie dotarła do mnie dzięki portalowi aukcyjnemu Allegro.pl, gdzie wystawiono fragment z przedstawieniem św. Anny i Joachima<sup>2</sup>. Z informacji uzyskanych od właściciela wiadomo jedynie, że szafa zakrystyj-

---

<sup>1</sup> Artykuł ten jest skróconą wersją mojej pracy magisterskiej napisanej w r. 2008 pod kierunkiem dra hab. Marka Walczaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Panu Promotorowi i Recenzentowi – prof. dr. hab. Jerzemu Gądomskiemu jestem wdzięczna za wszelkie rady, inspirujące rozmowy oraz pomoc w pisaniu pracy i przygotowaniu niniejszego tekstu. Osobne podziękowania należą się właścicielowi obrazu, który udostępnił go do sfotografowania, jak również przekazał wszystkie znane mu informacje na temat malowidła. W niniejszej pracy używam umownej nazwy *Rodzina Marii z Pilicy*, pamiętając cały czas, że miejsce pochodzenia obrazu jest tylko hipotetyczne, o czym będzie mowa niżej.

<sup>2</sup> Portal dostępny pod adresem: [www.allegro.pl](http://www.allegro.pl). Aukcja zakończyła się 10 XII 2007, obraz nie został sprzedany.

na, która skrywała fragmenty malowidła, pochodziła z jednego z kościołów w okolicach Pilicy, nie wiadomo jednak, z której miejscowości.

## I. STAN ZACHOWANIA

Zachowało się pięć fragmentów obrazu różnej wielkości<sup>3</sup>, w tym cztery z częściowo zachowaną warstwą malarską. Malowidło wykonano farbami temperowymi na desce lipowej, tła są dekoracyjnie tłoczone lub rzeźbione w zaprawie i złożone. Tablice są mocno zniszczone, widać liczne spękania, w wielu miejscach złuszczyjącą się warstwę malarską (szczególnie w górnej części tablicy nr I, na łączeniu desek tablicy nr II, na całej powierzchni tablicy nr III). Na fragmencie obrazu nr II widać wytarcia w partii twarzy Matki Boskiej oraz Józefa spowodowane prawdopodobnie pracą szuflad. W najgorszym stanie jest tablica nr III, dodatkowo z jej powierzchni usunięto dłutem część warstwy malarskiej. Deska nr V została w ten sam sposób całkowicie pozbawiona malowideł. Na odwrociach wszystkich tablic są widoczne zniszczenia spowodowane przez żerujące w deskach drewnojady. Obraz nigdy nie został poddany konserwacji.

## II. PRÓBA REKONSTRUKCJI KOMPOZYCJI

Mimo iż zachowały się jedynie fragmenty pierwotnej kompozycji, bez wątplenia można ją zrekonstruować jako przedstawienie Rodziny Marii (il. 7). Na tablicach, które przetrwały do dnia dzisiejszego, rozpoznajemy dziesięć postaci. W centrum widzimy zasiadające na ławie z wysokim kamiennym zaplekiem św. Annę i Marię trzymającą Chrystusa (il. 1–2), grupę nierozwalnie związaną z każdym przedstawieniem Rodziny Marii. Nieco niżej siedzą Maria Kleofasowa (il. 1, 3) i Maria Salome (il. 2, 4), a w dolnej części kompozycji ukazano bawiących się Judę Tadeusza, Jakuba Mniejszego oraz trzeciego chłopca, prawdopodobnie Szymona (il. 3). Zza pleców św. Anny i Marii wyłaniają się postaci Joachima (il. 1) i św. Józefa (il. 2), którzy stoją za oparciem ławy. Za postacią Joachima namalowano wysoki mur sięgający

---

<sup>3</sup> Na potrzeby niniejszego artykułu ponumerowałam tablice w ten sposób, iż tablica nr I to deska z przedstawieniem Anny i Joachima; tablica nr II – z przedstawieniem Marii, Józefa i Marii Salome; tablica nr III – z przedstawieniem Judy Tadeusza i Jakuba Mniejszego; tablica nr IV to deska z fragmentarycznym przedstawieniem Salome z książką na kolanach; tablica nr V to deska, z której usunięto warstwę malarską. Wymiary: tablica nr I – 48 × 64,5 cm; nr II – 60 × 65 cm; nr III – 48 × 64,5 cm; nr IV – 27 × 65 cm; nr V – 48 × 64,5 cm. Tablice nr I, II, III, V są złożone z dwóch desek połączonych zastrzałem (tzw. jaskółczy ogon), grubość każdej z desek wynosi ok. 1,3 cm.

do wysokości jego głowy, powyżej tło ozdobiono odcisniętymi w zaprawie i złożonymi motywami roślinnymi.

Święta Anna o pełnej, raczej bladej twarzy jest ubrana w granatową suknię z białymi mankietami oraz purpurowy płaszcz spięty pod szyją (il. 1). Jej głowę przykrywa biała, długa chusta sięgająca za ramiona, podbródek i szyję zasłania podwika. Wokół głowy zaznaczono złoty nimb ozdobiony rytymi w zaprawie okręgami. Maria o smukłych, szczupłych ramionach i długiej szyi jest odziana w białą suknię spodnią oraz czerwoną, obszerną suknię wierzchnią przewiązaną w pasie. Jej ramiona przykrywa błękitny płaszcz spięty pod szyją.

Twarz Marii została niestety wytarta (il. 2), widać jedynie wysokie czoło i zarys brwi zaznaczonych cieniątką kreseczką. Włosy ujęte nad czołem opaską lub nakryte półprzezroczystym welonem, spięte z tyłu, spływają na plecy i ramiona kaskadą delikatnych złotawych loków. Wokół głowy dostrzegamy złoty nimb dekorowany regularnymi rysowanymi cyrklem okręgami. Maria podaje Chrystusa swojej matce. Dzieciątko, widoczne jedynie fragmentarycznie, ukazane zostało w pozycji siedzącej i skierowane ku babce.

Za zapleckiem kamiennej ławy ukazani są dwaj mężczyźni – Joachim (il. 1) stojący za plecami św. Anny oraz Józef za plecami Marii. Joachim to korpulentny mężczyzna odziany w purpurowy płaszcz, którego kołnierz i rękawy obszyto futrem gronostajów. Twarz o zatroskanym wyrazie okala gęsta, posiwiała broda. Widzimy smukły, długi nos, duże oczy, krzaczaste brwi, pełne usta. Na głowie ma czerwony kapelusz o fantazyjnym wykroju, ozdobiony nad czołem klejnotem w kształcie rombu. Trzyma w dłoni filakterię ze swoim imieniem (S IOACHIM).

Zza pleców Marii wyłania się postać Józefa (il. 2) w czerwonym ubraniu z futrzanym kołnierzem. Ręce ma złożone jakby do modlitwy. Część twarzy jest wytarta, ale widać pełne usta, które okala długa, gęsta, siwiejąca broda, układająca się w pasma loków. Z przodu, przed postacią Józefa znajduje się filakteria z jego imieniem (S IOSEPH).

U dołu, po lewej stronie rozpoznajemy Marię Kleofasową oraz bawiącą się przy niej grupkę dzieci (il. 1, 3). Kobieta nosi żółtą suknię z białymi mankietami i zielony płaszcz z białą podszewką, którego dekoracyjnie wywinięta poła układa się na kolanach. Prawą dłonią o smukłych palcach podtrzymuje otwarty modlitewnik, na którego kartach zaznaczono schematycznie tekst kolorami czarnym i czerwonym oraz ozdobny inicjał „O” lub „D”. Przy jej prawej ręce znajduje się banderola z napisem IACOBI.

Poniżej widzimy postacie trzech chłopców, z których dwóch możemy bez wątplenia zidentyfikować, dzięki podpisom na filakteriach, jako Jakuba Mniejszego i Judę Tadeusza. Pierwszy po lewej – Juda Tadeusz (na filakterii napis:

S IVDAS) został ujęty w trzech czwartych, ma pulchną twarz, na szyi uwydatniają się delikatne fałdki skóry. Jasne, złotawe włosy zostały ułożone w drobne loczki, na powierzchni których połyskuje światło. Jest on ubrany w koszulę koloru jasnoniebieskiego zapiętą pod szyją. Chłopiec po prawej stronie prezentuje młodzieńczy typ „pazia”, na jego okrągłej twarzy rysuje się uśmiech, ma dość duży, lekko zadarty nos, szerokie wargi, na policzkach zaznaczono rumieńce. Ciemnobrązowe włosy sięgające ramion układają się w pasma loków, nad czołem zaś tworzą rozwianą grzywkę. Nosi zieloną szatę z obszernym czerwonym kołnierzem i mankietami w tym samym kolorze. Na filakterii otaczającej jego głowę znajduje się napis: S IACOBUS MI(NOR). Przytrzymuje on oburącz za ramię chłopca ubranego w białą koszulę, zwróconego w kierunku Judy Tadeusza. Zachowały się tylko fragment jego ramienia i część twarzy, dostrzegamy jednak jasne, lekko kręcone, jakby rozwiane włosy.

Po drugiej stronie, naprzeciwko Marii Kleofasowej ukazano jej przyrodnią siostrę – Marię Salome (il. 2, 4). Jej twarz jest okrągła, nos długi, lekko zgarbiony. Na policzkach jasnym różem zaznaczono delikatne rumieńce. Oczy, jakby półprzymknięte, sporych rozmiarów, z charakterystyczną mięsistą powieką górną, zwężają się ku zewnętrznej stronie. Białą farbą subtelnie podkreślono bliki. Charakterystyczne brwi są malowane „w jodełkę” – grubą kreską zaznaczono łuk brwi, od którego odchodzą drobne, krótkie kreseczki, układające się pod kątem. Czoło jest delikatnie zmarszczone, usta pełne, lekko uśmiechnięte, w kącikach rysują się delikatne zmarszczki, na brodzie zaś dołeczek. Jej głowę szczelnie przykrywa zawój, nad czołem spięty złotą broszą w kształcie owalu z czterema czerwonymi kamieniami wokół. Postać jest ubrana w suknię wierzchnią koloru zielonego i spodnią w kolorze białym, zaś jej ramiona okrywa purpurowy płaszcz spięty pod szyją. Na kolanach trzyma otwartą książkę z ozdobnym inicjałem, lewą rękę unosi do góry. Z tyłu jest widoczna banderola z imieniem SALOME.

Nowy Testament w kilku miejscach wspomina dalszych krewnych Jezusa, między innymi w Ewangelii św. Mateusza czytamy: „I było tam wiele niewiast zdaleka, które były poszły za Jezusem, posługując mu. Między którymi była Marya Magdalena, i Marya Jakóbowa i Józefowa matka, i matka synów Zebedeusza (...)” (Mt 27, 55–56)<sup>4</sup>. Podobne informacje znajdujemy w Ewangelii św. Marka (Mk 15, 40), św. Łukasz zaś wymienia jedynie Jakuba jako syna Marii (Łk 24,10). Również Ewangelie apokryficzne potwierdzają te związki pokrewieństwa, we wstępie do *Ewangelii Pseudo-Mateusza*, zwanym *Trinu-*

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty z Pisma Świętego według: *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu na język polski przełożone przez Jakóba Wujka S.J. Wydanie drugie stereotypowe poprawione*, Lipsk 1846.

*bium Annae*, znajdujemy informacje o dzieciach Marii Kleofasowej – Jakubie i Józefie zwanym Jakubem Alfeuszowym<sup>5</sup>.

Kanoniczne Ewangelie wymieniają aż cztery postacie noszące imię Jakub: Jakuba syna Zebedeusza, Jakuba brata Pańskiego, Jakuba Alfeuszowego i Jakuba Mniejszego. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa niekiedy utożsamiano ich, używając przywołanych tu określeń w stosunku do jednej osoby<sup>6</sup>. Zgodnie z tendencją patrystyki zachodniej Jakub Alfeuszowy, który był apostołem, i Jakub brat Pański, to dwie różne osoby, natomiast drugiego z wymienionych można łączyć z Jakubem Mniejszym. Pojawia się on we wspomnianym fragmencie *Ewangelii Pseudo-Mateusza*, z którego dowiadujemy się, iż był synem Marii i Kleofasa oraz krewnym Chrystusa, dlatego jest nazywany bratem Pańskim. Jakub jest uważany za autora *Listu* znajdującego się w Nowym Testamencie, a w bibliotece gnostyckiej w Nag Hammadi zachowały się trzy utwory apokryficzne, których autorstwo jest przypisywane Jakubowi – *Apokryficzny List Jakuba* pochodzący sprzed roku 150 i dwie *Apokalipsy Jakuba*<sup>7</sup>. Wymieniony jest również w apokryficznej *Ewangelii Tomasza*, a w tzw. *Pseudoklementynach* znajdujemy *List Piotra do Jakuba* i *List Klemensa do Jakuba*<sup>8</sup>.

Nowy Testament rzadko wspomina o Judzie Tadeuszu, który na omawianym obrazie jest ukazany w grupie dzieci Marii Kleofasowej. Z identyfikacją tej postaci, podobnie jak w wypadku Jakuba, wiąże się szereg problemów, gdyż Ewangelie wymieniają apostoła Tadeusza, Judę Apostoła oraz Judasza Iskariotę, z którymi często był mylony. Apostoł Tadeusz występuje we wszystkich spisach najbliższych uczniów Chrystusa (Mt 10, 4; Mk 3, 18; Łk 6, 15; Dz 1, 13), a w pierwszym wersecie *Listu św. Judy* sam przedstawia się jako brat Jakuba (Jud 1, 1).

Kim w takim razie jest trzeci z chłopców bawiących się u stóp kobiety? Być może jest to Jakub, takie bowiem imię widnieje na banderoli umieszczonej powyżej. Nie mamy jednak co do tego pewności, szczególnie że we wszystkich przypadkach, które możemy prześledzić na tym obrazie, filakterie z imionami są umieszczane tuż przy postaci, którą opisują, natomiast banderola z imieniem IACOBI znajduje się w znacznej odległości od chłopca. Bar-

<sup>5</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1: *Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 295–296.

<sup>6</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2: *Apostołowie*, cz. 2: *Bartłomiej, Filip, Jakub Mniejszy, Jakub Większy, Judasz, Maciej, Mateusz, Szymon i Juda Tadeusz, Ewangelisci, Uczniowie Pańscy*, red. M. Starowieyski, Kraków 2007, s. 835–877.

<sup>7</sup> Tamże, s. 837.

<sup>8</sup> Jakub razem z Szymonem pojawiają się w łacińskich tekstach apokryficznych: *Męczeństwo Szymona i Judy, Męka świętych Apostołów Szymona Kananejczka i Judy*; por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2, cz. 2 (przyp. 6), s. 993–1012.

dziej prawdopodobne jest więc to, iż przy Marii Kleofasowej był namalowany jeszcze jeden chłopiec – właśnie Jakub, a właściwie Józef zwany Jakubem Alfeuszowym, jak określa go autor *Ewangelii Pseudo-Mateusza*<sup>9</sup>. Postać widoczna między Judą Tadeuszem i Jakubem Mniejszym zapewne również była podpisana na filakterii umieszczonej poniżej, być może w miejscu, z którego odpadła warstwa malarska. Z pewnością znajdował się tam napis SIMON, gdyż właśnie Szymon jest wymieniany jako czwarty z synów Marii Kleofasowej. Między innymi w Ewangelii św. Mateusza czytamy: „Iżaż ten nie jest syn rzemieślniczy? Iżaż matki jego nie zowią Marya, a bracią jego Jakób i Józef, i Szymon, i Judas? (...)” (Mt 13, 55). Możliwe jest też, że napis IACOBI na banderoli odnosi się do Marii Kleofasowej, nazywanej niekiedy Marią Jacobi. Tę hipotezę zdaje się potwierdzać fakt, iż także Maria Salome została podpisana na banderoli znajdującej się mniej więcej na wysokości jej ramienia. Myślę, że na podstawie licznych analogii do przedstawień Marii Kleofasowej z czterema synami, jakie znajdujemy zarówno w Małopolsce<sup>10</sup>, na Śląsku<sup>11</sup>, jak i w dziełach artystów z krajów niemieckich i niderlandzkich<sup>12</sup>, można z dużym prawdopodobieństwem uznać, że podobną kompozycję zastosował także autor omawianego tutaj obrazu.

Symetrycznie do Marii Kleofasowej, z prawej strony tablicy ukazano Marię Salome. Możemy podjąć próbę odtworzenia grupy postaci, która znajdowała się u jej stóp. Prawdopodobnie przedstawiono tam Jakuba Większego i Jana

<sup>9</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 1 (przyp. 5), s. 295.

<sup>10</sup> W Małopolsce: na predelli w kościele w Bodzentynie, obrazie z Ołpin (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie; dalej: MNK), z Rychnowa (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie; dalej: MNW), predelli w kościele w Szydłowcu, obrazie z Bliżyna (MNK), predelli w kościele w Szczepanowie, obrazie ze Szczyrzyca (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie; dalej: MDT), w Słomnikach, obrazie środkowym ze Szczepanowa (MDT).

<sup>11</sup> Na Śląsku podobna kompozycja pojawia się np. na jednym ze skrzydeł polptyku Matki Boskiej w kościele Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu, którego autorstwo przypisuje się Wrocławskiemu Mistrzowi Świętej Rodziny; por. A. Ziomecka, *Pracownie śląskie w końcu XV wieku. Wrocławski Mistrz Świętej Rodziny*, Wrocław 1993, s. 6–7.

<sup>12</sup> Między innymi na obrazie głównym ołtarza z Ortenbergu z około 1430 r. (obecnie w Hessisches Landsmuseum w Darmstadt), u Starszego Mistrza Rodziny Marii na obrazie z Kolonii czy nieznanego z nazwiska artysty z Westfalii (obydwa obrazy w Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii). Marię Kleofasową z czterema synami ukazał też Quentin Massys w ołtarzu św. Anny dla kościoła św. Piotra w Leuven, jak również Lukas Cranach, który jest autorem aż trzech dzieł przedstawiających Rodzinę Marii. Na jednym z nich, pochodzącym z okresu ok. 1510–1512, znajdujemy interesującą nas kompozycję z Marią Kleofasową i jej dziećmi. Także anonimowy mistrz z Górnej Nadrenii na obrazie z ok. 1520 r. ukazał czterech synów Marii. Podobna kompozycja pojawia się też w rzeźbie, między innymi w dziele nieznanego z nazwiska rzeźbiarza niemieckiego, znajdującym się obecnie w kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie, jak również na płaskorzeźbie Hansa Thomana z r. 1515, przechowywanej w Bode Museum w Berlinie.

Ewangelistę, dwóch synów Marii Salome, których wspomina legenda o *Trinubium* w *Ewangelii Pseudo-Mateusza*<sup>13</sup>. Takie rozwiązanie należy do stałego repertuaru przedstawień Rodziny Marii w Małopolsce i znajdujemy je między innymi na obrazach z Ołpin, Rychnowa, w Słomnikach, Probołowicach, na predelli w kościele w Bodzentynie i w Szydłowcu. Identyczne rozwiązanie ikonograficzne pojawia się na wszystkich przytoczonych wcześniej obrazach malarzy z kręgu niemieckiego i niderlandzkiego.

Na obrazie z Pilicy nietypowym rozwiązaniem jest pominięcie dwóch pozostałych mężów św. Anny, tzn. Kleofasa i Salomasa. Wydaje się bowiem, że za oparciem ławy, pomiędzy Marią i Anną jest za mało miejsca, by pierwotnie mogła się tam znajdować choć jedna postać. Gdyby obraz był szerszy, to dwaj mężczyźni mogli zostać namalowani za oparciem ławy, tuż obok Joachima i Józefa, niejako za plecami przyrodnich siostr Marii. Jednak dość zwarta kompozycja zdaje się temu przeczyć, nie znajdujemy też podobnych rozwiązań w małopolskim malarstwie tego okresu.

Przedstawienie tylko pierwszego męża św. Anny jest dosyć nietypowe w przypadku rozbudowanej sceny, jaką prawdopodobnie można było oglądać na obrazie z Pilicy. Najczęściej, oprócz Józefa i Joachima, ukazywani byli również dwaj pozostali mężowie św. Anny – Kleofas i Salomas, natomiast częściej pomijano przyrodnie siostry Marii i ich synów. Tak właśnie jest między innymi na obrazach w kościołach parafialnych w Lipowej i Harklowej, gdzie ukazano czterech mężczyzn, nie namalowano zaś Marii Kleofasowej, Marii Salome ani ich dzieci. Wizerunki tylko dwóch mężczyzn – Joachima i Józefa – pojawiają się na obrazach z Proszowic (MNK), w Jangrocie i na predelli z okolic Iwonicza (MNK), podobnie jest na obrazie z Pilicy. Jednak w każdym z tych przypadków kompozycja jest dużo skromniejsza, bo oprócz pominięcia Kleofasa i Salome nie ukazano też siostr Marii i ich potomstwa.

Obraz z Pilicy dostarcza jeszcze jednego rzadko spotykanego rozwiązania, polegającego na specyficznym upozowaniu Dzieciątka, które niestety zachowało się fragmentarycznie. Chrystus wydaje się siedzieć w dłoniach Marii, a jednocześnie jest podawany św. Annie. Prawdopodobnie kompozycja wyglądała tak jak na predelli z nieznannej miejscowości z okolic Iwonicza, której autorstwo jest przypisywane warsztatowi krakowskiego Mistrza Rodziny Marii. Podobny układ ciała Dzieciątka, siedzącego na dłoni Marii, znajdujemy też na innych obrazach tego warsztatu: w zwieńczeniu tryptyku w kościele parafialnym w Grywałdzie, gdzie ukazano *Matkę Boską z Dzieciątkiem* stojącą na księżycu i otoczoną promienistą glorią słoneczną, na obrazie w kościele parafialnym w Tuligłowach oraz na obrazie z *Matką Boską, św. Marcinem*

<sup>13</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 1 (przyp. 5), s. 295–296.

i *Urbanem* w kościele w Pisarzowicach. W każdym z tych przykładów widzimy smukłą dłoń Marii o długich, wyprostowanych i złączonych palcach, która podtrzymuje Dzieciątka kciukiem na wysokości bioder. Pewną analogię znajdujemy też na rycinie przedstawiającej św. Annę Samotrzec nieznanego z nazwiska artysty, podpisującego się literami H S<sup>14</sup>. Układ ciała Dzieciątka jest niemal identyczny jak na obrazie z Pilicy – siedzi Ono na dłoni św. Anny (na obrazie z Pilicy jest trzymane przez Marię), wyciąga ręce w kierunku Matki, ukazanej poniżej. Trzeba przyznać, że dłoń św. Anny przedstawiono nieco odmiennie, jest ona nieproporcjonalnie mała, jednak ogólna kompozycja wykazuje duże podobieństwo do przywołanych przykładów z warsztatu Mistrza Rodziny Marii<sup>15</sup>.

Na obrazie z Pilicy za plecami Józefa dostrzegamy fragmentarycznie zachowaną dekorację tła (il. 2, 6). Są to tłoczone (lub rzeźbione) w zaprawie i złożone ornamenty roślinne, które swoim charakterem przypominają motywy zdobiące niemal wszystkie obrazy z warsztatu Mistrza Rodziny Marii. Warsztat ten wypracował jednolity sposób dekorowania tła, który u innych mistrzów pojawia się niezwykle rzadko. Jest to gęsta więc roślinna o rozłożystych dużych liściach z postrzępionymi, wywijającymi się w różne strony końcówkami. Liście wyrastają z dość grubych, mięsistych łodyg układających się w koliste sploty, które tworzą regularne sekwencje pokrywające całą powierzchnię tła. Identyczne niemal wzory znajdujemy na tryptyku z *Matką Boską z Dzieciątkiem, Archaniołem Michałem i św. Katarzyną* w Dębnie Podhalańskim (zarówno na obrazie głównym, jak i na skrzydłach), na obrazie z *Matką Boską, Janem Chrzcicielem i Janem Ewangelistą* w kościele parafialnym w Komorowicach (tu wzbogacony o rodzaj astwerkowego łuku wieńczącego obraz), na obrazie z *Matką Boską, św. Andrzejem i św. Piotrem* w Łękawicy (il. 5), na skrzydłach tryptyku z Rakoszyna (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Kielcach), na obrazie z *Zaśnięciem Matki Boskiej* w Piotrkowie Trybunalskim, na obrazach tryptyku z Rychnowa, Ołpin oraz w Probołowicach, na tryptyku *Św. Marcina* w kościele w Grywałdzie, na obrazie z *Matką Boską, św. Marcinem i św. Urbanem* w Pisarzowicach. W każdym z tych przykładów jest to niemal dokładnie ten sam wzór, jakby odrysowany z szablonu. Niekiedy jest on bardziej plastyczny, rzeźbiony głębiej w zaprawie, dzięki czemu wyraźniej

<sup>14</sup> M. Lehrs, *Geschichte und kristischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, t. 7, Wien 1930, s. 369; A. Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, t. 9: *Commentary*, cz. 2, New York 1991, s. 330, nr 003.

<sup>15</sup> Jerzy Gadomski odniósł wszystkie obrazy przedstawiające w ten sposób Jezusa do lat ok. 1510–1520; por. J. Gadomski, *Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Folia Historiae Artium” 28, 1992, s. 90–91. Może to wskazywać na szczególne upodobanie Mistrza Rodziny Marii do takiego rozwiązania w wymienionym okresie. Być może inspirował się on przytoczoną grafiką mistrza H S.



uwidacznia się kontrast między gładką powierzchnią liści, z zaznaczonym jedynie unerwieniem, a tłem o „chropowatej” fakturze. Zawsze jednak powtarzają się sekwencje podwójnych kolistych splotów z rozłożystymi dużymi liśćmi, których postrzępione końcówki oplatają w niektórych miejscach łodygi. Liście są ułożone symetrycznie, rozchylając się na zewnątrz. Co znamienne, obraz z Pilicy jest jedynym, gdzie wzór tła jest odwrócony – na wszystkich przywołanych dziełach rozłożyste liście układają się ku górze, natomiast na obrazie z Pilicy skierowane są w dół. Być może obraz był ozdobiony w górnej części tłoczonym w zaprawie astwerkowym łukiem (podobnie jak na obrazie z *Matką Boską, św. Janem Chrzcicielem i Janem Ewangelistą* w kościele parafialnym w Komorowicach<sup>16</sup>) lub ażurowym maswerkem (jak np. na obrazie głównym i kwaterach polptyku z Dobczyc<sup>17</sup>, na tryptyku w kościele parafialnym w Starym Bielsku<sup>18</sup>, na obrazie głównym polptyku w Szydłowcu<sup>19</sup>).

Możemy przypuszczać, iż tło obrazu z Pilicy nie było jednolicie pokryte dekoracją roślinną. Po lewej stronie za plecami Joachima można zauważyć fragment wysokiego muru z dekoracyjnym profilowaniem u góry, przypominającym to zdobiące tron, na którym siedzą Maria i św. Anna. Tuż przy krawędzi zachowanej deski balustrada załamuje się ku górze, tworząc rodzaj nadproża, bramy lub niszy, której ściany są zbudowane z regularnych ciosów lub cegieł. Być może kompozycję ukazano na tle zabudowy miejskiej, choć podobne rozwiązanie nie pojawiło się na żadnym ze znanych nam dzieł małopolskich. Natomiast św. Anna Samotrzeć na wspomnianej wyżej rycinie monogramisty H S jest przedstawiona na tle podobnego muru, zwieńczonego w górnej części profilowaniem. Ponadto mur ten sięga mniej więcej do wysokości głowy św. Anny Samotrzeć monogramisty H S i Joachima na pilickim obrazie.

Całość kompozycji omawianego obrazu mogła się przedstawiać w następujący sposób: w centrum znajdowała się grupa św. Anny Samotrzeć na kamiennej ławie w kształcie trapezu. Maria podawała Dzieciątka swojej matce, za nimi stali mężowie, ale ukazano jedynie męża Marii – Józefa oraz pierwszego męża św. Anny, a zarazem ojca Marii – Joachima. U dołu znajdowały się dwie przyrodnie siostry Marii z synami, obie trzymały na kolanach rozłożone księgi.

<sup>16</sup> J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, s. 74, il. 73, tabl. XI.

<sup>17</sup> Por. K. Moskal, *Poliptyk z Dobczyc*, Kraków 2004 (rękopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. J. Gadomskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego); Gadomski (przyp. 16), s. 73, il. 55–57, tabl. IX.

<sup>18</sup> Por. Gadomski (przyp. 16), s. 73, il. 59–63, tabl. X.

<sup>19</sup> Tamże, s. 81–86, il. 107, tabl. XIII.

Jeżeli założymy, że zaproponowana tu rekonstrukcja jest poprawna, możemy przyjąć, iż obraz mierzył pierwotnie ok.  $127 \times 150$  cm. Wymiary te są zbliżone do wymiarów *Rodziny Marii* z Ołpin ( $127,5 \times 155,5$  cm) i *Rodziny Marii* z kościoła pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela w Rychnowie ( $132 \times 165$  cm). Wobec licznych podobieństw obu tych dzieł warto zastanowić się, czy *Rodzina Marii* z Pilicy była samodzielny obrazem, czy też pierwotnie stanowiła część tryptyku tak jak obraz z Rychnowa.

Jeśli *Rodzina Marii* rzeczywiście znajdowała się w centralnej części tryptyku, na skrzydłach umieszczono być może sceny z życia św. Anny i Joachima. Takie rozwiązanie sugeruje ikonografia innych małopolskich nastaw zawierających podobne cykle, między innymi wspomniany już tryptyk z Rychnowa i ołtarz ze Szczepanowa (MNT)<sup>20</sup>, jak również wezwanie kaplicy, do której prawdopodobnie ufundowano obraz, o czym będzie mowa w końcowej części artykułu.

### III. ANALIZA FORMALNA

Mimo iż możemy dziś oglądać jedynie część pierwotnej kompozycji, szczęśliwie przetrwały do naszych czasów fragmenty, które pozwalają na przeprowadzenie analizy stylistycznej. Co więcej, z dużym prawdopodobieństwem można połączyć obraz z jednym z największych warsztatów małopolskich początku XVI w. Już przy pobieżnym obejrzeniu tablic nasuwają się skojarzenia z innym dziełem przedstawiającym ten sam temat – z *Rodziną Marii* z Ołpin, którego autorstwo przypisuje się tzw. Mistrzowi Rodziny Marii. Przy głębszej analizie można znaleźć liczne argumenty potwierdzające tę hipotezę.

Pracownia wyżej wymienionego mistrza należała do najbardziej aktywnych w środowisku krakowskim na początku XVI wieku<sup>21</sup>. Próbę związania kilku dzieł z jednym artystą podjął już Tadeusz Dobrowolski w r. 1935. Dostrzegł on podobieństwo trzech obrazów pokazanych na warszawskiej wystawie polskiej sztuki gotyckiej: *Rodziny Marii* z Rychnowa, kwatery z przedstawieniem *Spotkania św. Anny z Joachimem* (wtedy w Muzeum Diecezjalnym we Włocławku, dziś MNW) i *Zaśnięcia Matki Boskiej* (MNW). Wykazał pokrewieństwo tych dzieł z *Rodziną Marii* z Ołpin i zaproponował jednocześnie dla ich autora nazwę „Mistrz Rodziny Najświętszej Marii Panny”<sup>22</sup>. Następnie do dzieł

<sup>20</sup> Oba wymienione ołtarze w scenie głównej ukazywały *Rodzinę Marii*, a na skrzydłach *Odrzucenie ofiary Joachima*, *Spotkanie przy Złotej Bramie*. Ponadto zachowały się też kwatery przedstawiające *Joachima przebywającego w odosobnieniu* i *Ofiarowanie Marii w Świątyni* pochodzące ze Szczepanowa. Na rewersach tryptyku z Rychnowa ukazano sceny pasyjne.

<sup>21</sup> Gadomski (przyp. 16), s. 73.

<sup>22</sup> T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, „Rocznik Krakowski” 26, 1935, s. 222–223.

warsztatu zaliczył także tryptyk *Św. Stanisława* w Starym Bielsku<sup>23</sup>. W roku 1948 Jerzy Szablowski połączył z warsztatem obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem, śś. Andrzejem i Piotrem* w kościele w Łękawicy<sup>24</sup>. Próby utożsamiania anonimowego mistrza z krakowskim malarzem Jerzym skomplikowały nieco problematykę atrybucyjną, zostały one jednak ostatecznie odrzucone<sup>25</sup>. W roku 1963 Wiesław Juszcak włączył do repertuaru dzieł Mistrza Rodziny Marii skrzydła tryptyku z Jędrzejowa, tryptyk z Dębna Podhalańskiego, obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem, śś. Janem Chrzcicielem i Janem Ewangelistą* z Komorowic, ponadto określił on ramy czasowe działalności warsztatu na lata 1495–1510<sup>26</sup>. Kolejną próbę powiększenia *œuvre* warsztatu podjął dopiero w roku 1992 Jerzy Gadomski, który podwoił liczbę dzieł atrybuowanych Mistrzowi Rodziny Marii. Połączył on z nim po raz pierwszy obrazy z *Zaśnięciem Najświętszej Marii Panny* w kościele parafialnym w Piotrkowie Trybunalskim, tryptyk dla kościoła parafialnego w Skrzyszewie, tryptyk *Św. Marcina* w kościele parafialnym w Grywałdzie, obraz z *Matką Boską z Dzieciątkiem* w kościele parafialnym w Tuligłowach, obraz z *Matką Boską i Dzieciątkiem, śś. Marcinem i Urbanem* w kościele parafialnym w Pisarzowicach, predellę z *Chrystusem oczekującym na mękę* w kościele parafialnym w Sromowcach Niżnych, tryptyk z *Matką Boską Bolesną i Chrystusem Bolesnym* na rewersach i świętymi na awersach z nieznanego miejsca (MNW). Autor dostrzegł też ślady stylu Mistrza Rodziny Marii na skrzydłach polptyku ołtarza głównego kościoła parafialnego w Sabinowie (dziś przechowywane w Węgierskiej Galerii Narodowej w Budapeszcie), jak również na kwaterze ze *Św. Zofią z córkami* z kościoła parafialnego w Pisarzowicach (spalona). Ponadto *œuvre* małopolskiego mistrza zostało powiększone o dwa kolejne przedstawienia Rodziny Marii – na obrazie używanym wtórnie jako feretron w kościele parafialnym w Probołowicach oraz na predelli z nieznanego miejsca w okolicach Iwonicza (MNK)<sup>27</sup>. Ostatnio połączono z warsztatem kolejne dwa obrazy: ze *Świątą Anną Samotrzec* w kościele św. Antoniego we Lwowie<sup>28</sup> i *Noli me tangere* w Muzeum Ziemi Śląskiej w Opawie, pochodzący prawdopodobnie

<sup>23</sup> Tenże, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 77–78.

<sup>24</sup> *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny. Województwo krakowskie, cz. 3: Powiat żywiecki*, red. J. Szablowski, Warszawa 1948, s. 25, 99.

<sup>25</sup> Próby takie podejmował m.in. T. Dobrowolski, *Sztuka gotycka. Malarstwo*, w: *Historia sztuki polskiej*, t. 1: *Sztuka średniowieczna*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, Kraków 1965, s. 450–45; por. Gadomski (przyp. 15), s. 75.

<sup>26</sup> W. Juszcak, *Tryptyk Bodzentyński*, „*Studia Renesansowe*” 3, 1963, s. 314.

<sup>27</sup> Gadomski (przyp. 15), s. 75–99.

<sup>28</sup> Obraz publikowany w: P. Pencakowski, *Kościół parafialny p.w. Św. Antoniego we Lwowie (dawniej OO. Franciszkanów Konwentualnych)*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1993, s. 46, il. 157.

z Mazanowic koło Bielska Białej<sup>29</sup>. Tak więc w chwili obecnej możemy doliczyć się dwudziestu dwóch dzieł tego małopolskiego mistrza. Wydaje się, że obraz z Pilicy można traktować jako kolejne z malowideł warsztatu.

Jeśli chodzi o Mistrza Rodziny Marii, należy szeroko potraktować pojęcie warsztatu, bowiem brane są tu pod uwagę nie tylko samodzielne prace mistrza, ale też powstałe przy współpracy z innymi malarzami we wczesnym okresie twórczości<sup>30</sup>. Dorobek artystyczny tego warsztatu jest więc niezwykle zróżnicowany, ale – jak pisze Jerzy Gadomski – „w dziełach jednego mistrza, stosującego różne procedury techniczno-warsztatowe i różne konwencje przedstawieniowe, pozostawała określona «stała» jego indywidualna maniera, podlegająca wprawdzie powodowanym wpływem czasu przeobrażeniom, zawsze jednak ujawniająca, jak charakter pisma, ślad tej samej ręki (...)”<sup>31</sup>. W przypadku krakowskiego Mistrza Rodziny Marii możemy prześledzić cały szereg tego typu znaków. Są to w dużej mierze kształtowane w charakterystyczny sposób szczegóły fizjonomii, ale też pewne motywy ikonograficzne pojawiające się w dziełach z różnych okresów twórczości.

Przyglądając się obrazowi z Pilicy oraz dziełom warsztatu Mistrza Rodziny Marii, dostrzegamy liczne analogie, zarówno pod względem kompozycji, jak i stylu. Już we wczesnych pracach ujawniała się indywidualna maniera mistrza – typ fizjonomiczny mężczyzny o „przenikliwym spojrzeniu” czy młodzieńczy typ „pazia”, które znamy z pilickiego obrazu (il. 8). Niezwykle zbliżone fizjonomie mają postacie Jakuba Mniejszego na obrazie z Pilicy oraz młodego służącego na kwaterze z *Uczta Heroda* polptyku dobczyckiego (il. 9)<sup>32</sup>. Obu mężczyzn charakteryzują okrągłe twarze o lekkich rumieńcach, smukłe nosy, wydatne usta. Brwi malowane cienką, długą kreseczką, rysują zdecydowany łuk nad oczami. Brązowe, kręcone włosy sięgają ramion, nad czołem układając się w rozwichrzoną grzywkę. Młodzieńcem o podobnym zawadiackim uśmiechu jest też św. Jerzy na jednej z kwater tryptyku *Św. Marcina* w kościele w Grywałdzie. Również tu widzimy delikatną twarz, włosy układające się w pasma i niewielką fałdkę skóry zaznaczoną na szyi. Podobne rozwiązania dostrzegamy też w wyglądzie św. Jana Ewangelisty ukazanego pod krzyżem w scenie *Ukrzyżowania* na jednej z kwater tryptyku z Rychno-

<sup>29</sup> Informacje o obu obrazach uzyskałam od prof. Jerzego Gadomskiego, za co chciałabym w tym miejscu podziękować. Obraz *Noli me tangere* publikowany w: *Od Gotyki k Renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, t. 4: *Opava*, red. K. Chamonikola, Brno 1999, s. 143, nr 053.

<sup>30</sup> Gadomski (przyp. 16), s. 73.

<sup>31</sup> Gadomski (przyp. 15), s. 78.

<sup>32</sup> Najnowsze ustalenia na temat fundatora oraz inspiracji artystycznych polptyku w kościele w Dobczycach zawarła w swojej pracy magisterskiej Katarzyna Moskal (przyp. 17).

wa – to również młodzieniec o pełnej twarzy, spuszczonej oczach i czole przykrytym grzywką.

Także Joachim jest ukazany w sposób charakterystyczny dla warsztatu Mistrza Rodziny Marii (il. 10). Jest to korpulentny mężczyzna o poważnym, może nieco zasmuconym wyrazie twarzy, o długim prostym nosie i dość dużych oczach. Usta okala gęsta, połyskująca broda, a głowę przykrywa czapka. Bardzo podobne postacie znajdujemy na przykład na tryptyku z Rychnowa, zarówno w obrazie głównym, jak i na kwaterach przedstawiających sceny z życia Anny i Joachima. Taki sposób wydobywania cech fizjonomii jest zbliżony do obrazów z *Rodziną Marii* z Probołowic, Ołpin oraz Rychnowa (il. 11).

Również sposób opracowania kobiecych twarzy zdradza liczne podobieństwa. Na obrazie z Pilicy św. Anna została ukazana jako dojrzała kobieta w białej chuście na głowie i z podwiką pod szyją (il. 12). Niemal identycznie przedstawiono ją na obrazie z Rychnowa i na predelli z okolic Iwonicza (il. 13) – jest to kobieta dojrzała, o zadumanym spojrzeniu. Na obrazach z Ołpin i Probołowic ukazano ją jako kobietę bardzo młodą, lecz również tu możemy zaobserwować białą tkaninę w charakterystyczny sposób złożoną na czubku głowy i rozchylającą się po bokach.

Twarz Marii na obrazie z Pilicy jest niestety mocno wytarta, możemy jednak spróbować wyobrazić sobie, jak wyglądała (il. 14). Na przywoływanych już obrazach z *Rodziną Marii* z Rychnowa (il. 15) i Ołpin ukazano Marię o smukłej, szlachetnej szyi i wąskich ramionach. Ma ona pełną, lekko owalną twarz i wysokie czoło, nad którym ledwo dostrzegamy półprzezroczysty welon. Włosy są spięte z tyłu, opadają na ramiona kaskadą delikatnych, połyskujących loków. Podobnie ukazano Marię między innymi na obrazie z *Matką Boską z Dzieciątkiem, Archaniołem Michałem i św. Katarzyną* z kościoła parafialnego w Dębnie Podhalańskim, obrazie z *Rodziną Marii* z Probołowic, jak również obrazie z *Matką Boską z Dzieciątkiem, św. Andrzejem i Piotrem* z kościoła parafialnego w Łękawicy.

W dziełach warsztatu Mistrza Rodziny Marii możemy zaobserwować akcentowanie pewnych specyficznych szczegółów anatomicznych. Cechą, która ujawnia się na najwcześniejszych obrazach i pojawia później w całej twórczości malarza, jest bardzo charakterystyczny, widoczny jedynie z bliska, sposób malowania brwi „w jodełkę” (il. 16–19). Łuk brwi zaznaczony jest dość grubą kreską, od której odchodzą drobne, krótkie kreseczki. Przykłady takiego kształtowania brwi znajdujemy między innymi na tryptyku z Rakoszyna, predelli z okolic Iwonicza czy też obrazie przedstawiającym *Noli me tangere*, pochodzącym prawdopodobnie z Mikuszowic na Śląsku. Jerzy Gadomski określa ten element jako „niemal sygnaturę” artysty, a w podobny

sposób możemy chyba potraktować trochę zbyt duże, jakby półprzymknięte oczy z mięsistą górną powieką (il. 18–19). Dostrzegamy je zarówno u kobiet, jak i u postaci męskich.

U Mistrza Rodziny Marii możemy zaobserwować cały repertuar układów szat – „od połyskujących jak metal i twardo modelowanych, przez ściśle przylegające do ciała, do skomplikowanych pasm tkaniny oderwanych od ciała”<sup>33</sup> i wywiniętych połaci płaszczy oraz sukni. Tych najbardziej dekoracyjnych, ekspresyjnych, na ukształtowanie których z pewnością wpłynęła twórczość Wita Stwosza, nie zaobserwujemy na naszym obrazie. Z łatwością jednak możemy prześledzić i porównać do innych obrazów mięsiste, grubo fałdowane układy tkaniny na rękawach sukni Marii Panny i Marii Kleofasowej. Podobne w charakterze fałdy znajdujemy między innymi na predelli z okolic Iwonicza oraz tryptykach z Rakoszyna i z Dobczyc. Tak też ukształtowana jest tkanina sukni Marii Magdaleny na obrazie przedstawiającym *Noli me tangere* w muzeum w Opawie, jak również rękaw jednego z apostołów na obrazie z *Zaśnięciem Najświętszej Marii Panny* (MNW).

Mistrz Rodziny Marii od samego początku swojej działalności lubował się w malowaniu wymyślnych, nieco egzotycznych czepców i zawojów, często spiętych bogatą broszą. Na obrazie z Pilicy takie nakrycia głowy mają siostry Marii (il. 1, 2, 20). Z łatwością znajdujemy niemal identyczne na obrazie z Ołpin (il. 21) i Probołowic. Zapewne inspiracji dostarczyła tu podróż czeladnicza, którą Mistrz odbył w młodości do krajów szwajcarskich. Analiza kwater poliptyku z Dobczyc ujawniła inspiracje górnoreńsko-szwajcarskie. Jest to szczególnie widoczne w kwaterze przedstawiającej *Taniec Salome*, którą można zestawić ze sceną w ołtarzu św. Jana Chrzciciela w Bernie, dziełem tzw. Berneńskiego Mistrza z Goździkami z ok. 1495–1500<sup>34</sup>. Jerzy Gadomski znajduje też paralele dla dobczyckiego ołtarza w piętnastowiecznej alzackiej tkaninie przedstawiającej *Historię francuskiej królowej i wiarołomnego marszałka*<sup>35</sup>.

Inne nakrycia głowy chętnie pokazywane przez Mistrza Rodziny Marii to białe chusty zakrywające czoło, najczęściej na głowie św. Anny, oraz męskie czapki z charakterystycznym wywinięciem tworzącym z jednej strony ostre zakończenie. Te kapelusze i czapki często są ozdabiane nad czołem zapinką czy klejnotem. Również kołnierz z futra gronostajów, który pojawia się przy płaszczu Joachima na obrazie z Pilicy, należał do ulubionych motywów kostiumologicznych stosowanych przez Mistrza. Analogie znajdujemy między innymi na predelli z okolic Iwonicza, obrazie z *Zaśnięciem Najświętszej*

<sup>33</sup> Gadomski (przyp. 16), s. 77.

<sup>34</sup> J. Gadomski, *O podróżach artystycznych malarzy cechu krakowskiego w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Folia Historiae Artium” 29, 1993, s. 38.

<sup>35</sup> Tamże, s. 40.

*Marii Panny* z Piotrkowa Trybunalskiego czy na obrazie głównym tryptyku z Rychnowa.

Kolejnym elementem potwierdzającym autorstwo warsztatu Mistrza Rodziny Marii jest sposób opracowania tła obrazu z Pilicy, który został już zanalizowany w rozdziale dotyczącym rekonstrukcji obrazu (il. 5–6)<sup>36</sup>.

Na obrazie z Pilicy możemy zaobserwować charakterystyczny dla tego warsztatu sposób kształtowania kamiennej ławy, na której zasiadają św. Anna i Maria. Zaopatrzona jest ona w proste, gładkie, niczym nieozdobione oparcie, urozmaicone jedynie w górnej części podwójnie wklęsłym profilowaniem. Niemal identyczne pojawia się na obrazach z *Rodziną Marii* z Ołpin, Rychnowa i Probołowic. Tylko predella z okolic Iwonicza prezentuje inny, bardziej surowy typ ławy.

Autorstwo Mistrza Rodziny Marii zdaje się również potwierdzać analiza kroju liter i dekoracji filakterii z imionami, które można zestawić z podobnymi ukazanymi na obrazie z *Rodziną Marii* z Rychnowa. Szczególnie charakterystyczne są litery „H”, gdzie pozioma kreseczka wygięta jest na kształt litery omega. Również litery „A” (z poziomą kreską u góry) oraz „M” (rozszerzające się ku dołowi) zdradzają być może jedną rękę, która je kreśliła. Niemal identyczne są też dekoracje malowane czerwienią. Podobne przykłady znajdujemy na filakteriach *Rodziny Marii* z Ołpin, które wykazują jednak większą różnorodność, dostrzec tam można bowiem również inne kroje liter. Jak podaje Aleksander Gieysztor, już w wieku XV w piśmie epigraficznym można zauważyć tendencję do nawiązywania do starych romańskich krojów liter<sup>37</sup>. Pierwsze przykłady protorenesansowych wzorów znaleźć można na terenie Italii, gdzie w Rzymie w roku 1455 zastosowano kapitałę wczesnochrześcijańską i karolińską na pomniku Mikołaja V. W północnej Europie tak wczesne przykłady pojawiają się rzadko, również w Italii kapitałę rzymską zaczęto stosować na szerszą skalę dopiero na początku wieku XVI<sup>38</sup>. Pierwsze przykłady antykwy, jakie można znaleźć w Polsce, pojawiają się między innymi na nagrobku kardynała Fryderyka Jagiellończyka z roku 1510 i płycie nagrobnej Filipa Kallimacha z ok. 1501 roku<sup>39</sup>. Liternictwo pilickiego obrazu znajduje

<sup>36</sup> Por. s. 64–65.

<sup>37</sup> A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973, s. 167–169.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Projekt płyty powstał prawdopodobnie jeszcze przed połową 1501 r., odlew wykonano w pierwszych miesiącach 1502 r., a zamontowano go w krakowskim kościele Dominikanów przed marcem 1503 r.; por. M.A. Janicki, *Datowanie płyty Filipa Kallimacha*, „*Studia Źródłoznawcze*” 41, 2003, s. 19–43; S. Hauschke, *Auftraggeber Netzwerke und temporäre Werkgemeinschaften. Nürnberg Kunstwerke in Krakau zur Zeit des Veit Stoss*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 222–225.

analogie w innym przykładzie przywołanym przez Gieysztora – w inskrypcji na portalu wielkiej sieni ratusza w Poznaniu z roku 1508. Zarówno na obrazie, jak i na portalu, dostrzegamy zaostrzoną literę „O”, literę „A” z nasadką u góry i przełamaną w dół poziomą beleczką (np. w imionach Salome, Ivdas) i „E” kreślone za pomocą dwóch połączonych ze sobą półksiężyców (np. w imionach Ioseph, Salome). Charakterystyczna jest też rozszerzająca się ku dołowi litera „M” pojawiająca się w obu przykładach.

Znamienne jest niezwykle częste przedstawianie tematu Rodziny Marii w pracach warsztatu. Jerzy Gadomski sugeruje, iż Mistrz Rodziny Marii podczas podróży na Węgry mógł zetknąć się z ukończonym lub dopiero powstającym tryptykiem dla kościoła w Smreczanach<sup>40</sup>, być może widział też ołtarz św. Anny w kościele św. Jerzego w Spiskiej Sobocie<sup>41</sup>. Niewątpliwie na wybór tematu mogła mieć wpływ predella ołtarza w Bodzentynie z roku 1508. Wzmoczone zainteresowanie postacią św. Anny w początku wieku XVI wiąże się zapewne z ustanowieniem dla kościołów Krakowa kultu św. Anny, wprowadzonego na początku XVI w. przez biskupa Fryderyka Jagiellończyka. Jego następca – biskup Jan Konarski (1503–1524) rozszerzył go na całą diecezję krakowską (ok. 1510 r.), jak również wprowadził w diecezji kult Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (w roku 1509)<sup>42</sup>, jego zasługą były też fundacje artystyczne propagujące kult rodziny Chrystusa. Być może to za sprawą biskupa Konarskiego, blisko związanego z rodziną Jagiellonów, kult św. Anny był szczególnie żywy na dworze królewskim. Nie bez znaczenia pozostał zapewne fakt, iż był on wychowawcą synów Kazimierza Jagiellończyka. Prawdopodobnie więc to pośrednio dzięki biskupowi Konarskiemu powstały liczne królewskie fundacje ku czci babki Chrystusa. Można się też zastanowić, czy Mistrz Rodziny Marii nie był w jakiś sposób powiązany z dworem, skoro z jego warsztatu wyszło tak wiele dzieł, których tematyka była związana z kultem wspieranym przez władze kościelne i państwowe.

#### IV. PRÓBA DATOWANIA

Obecnie dysponujemy aż pięcioma dziełami przedstawiającymi Rodzinę Marii, które wyszły z warsztatu małopolskiego Mistrza Rodziny Marii. Są to: obraz w kościele w Probołowicach, obrazy z Ołpin i Rychnowa, predella

<sup>40</sup> Gadomski (przyp. 15), s. 98; L. Cidlinská, *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*, Bratislava 1989, s. 75.

<sup>41</sup> Cidlinská (przyp. 40), s. 83.

<sup>42</sup> M. Goetel-Kopffowa, *Z badań nad rozwojem tematów ikonograficznych w małopolskim malarstwie pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 9/I, 1965 (1966), s. 182.



z nieznanego miejsca w okolicach Iwonicza oraz prezentowana tu tablica z Pilicy. Bez informacji źródłowych niełatwo będzie ustalić kolejność, w jakiej powstawały obrazy, jednak opierając się na analizie stylowej, można podjąć próbę znalezienia zależności zachodzących pomiędzy nimi. Z wymienionej tu grupy wyróżnia się predella ukazująca jedynie pięć osób z rodziny Chrystusa. Również kształt ławy, na której zasiadają św. Anna i Maria, jest wyjątkowy. Na wszystkich znanych nam dziś małopolskich predellach z Rodziną Marii spotykamy długą, prostą ławę bez oparcia, natomiast na predelli z okolic Iwonicza ukazano ławę załamana, jaką spotkać można na obrazach stanowiących niegdyś część główną lub kwaterę ołtarza. Z obrazem z Pilicy łączy ją przede wszystkim specyficzny układ ciała Dzieciątka. Warto też zauważyć, iż wszystkie postacie na obrazie z Pilicy są tak samo ubrane jak na predelli – św. Anna nosi zieloną suknię i czerwony płaszcz, Maria suknię koloru czerwonego, okryta jest granatowym płaszczem, Joachima ukazano w stroju ozdobionym futrzanym kołnierzem i w czerwonej czapce, Józefa zaś w czerwonym stroju z brązowym kapturem.

Jerzy Gadomski zasugerował, iż pewne niedopatrzienia czy uproszczenia (między innymi ten sam wiek wszystkich synów Marii Kleofasowej), które pojawiły się na obrazie z Rychnowa, wynikają z braku ikonograficznego doświadczenia malarza i mogą wskazywać, iż było to pierwsze ze zrealizowanych przez warsztat malowideł z Rodziną Marii<sup>43</sup>. Natomiast malowidło z Ołpin mogło powstać dla ołtarza św. Anny erygowanego przez biskupa Jana Konarskiego w kościele parafialnym w Bieczu w roku 1511<sup>44</sup>. Na obrazie w kościele w Probołowicach można zauważyć wiele elementów malowanych tak samo jak na obrazie z Ołpin – między innymi typy fizjonomiczne mężczyzn, niemal identyczne czepce przyrodnych siostr Marii, gotyckie litery na filakteriach czy też nagromadzenie postaci za plecami św. Anny i Marii. Nie jest znana data powstania predelli z okolic Iwonicza, jednak zważywszy na charakterystyczny sposób ukazania ciała Dzieciątka pojawiający się tylko na kilku obrazach, odnoszonych przez Gadomskiego do lat 1510 a 1520<sup>45</sup>, można uznać, iż powstała ona później niż obrazy z Rychnowa i Ołpin. Myślę, że z dużą ostrożnością można przyjąć, iż jako pierwszy powstał obraz z Rychno-

<sup>43</sup> Z drugiej strony, autor zauważa, iż tylko na tym obrazie wnukowie św. Anny trzymają w dłoniach atrybuty późniejszego męczeństwa i przedmioty związane z działalnością apostolską; por. Gadomski (przyp. 15), s. 87.

<sup>44</sup> Gadomski (przyp. 16), s. 80.

<sup>45</sup> Jerzy Gadomski odniósł tryptyk w kościele parafialnym w Grywałdzie do lat 1510–1520, sugerując, iż powstał raczej bliżej tej drugiej daty. Z tym dziełem łączą się kolejne cztery – obraz z *Matką Boską z Dzieciątkiem* w Tuligłowach, *Matka Boska z Dzieciątkiem, śś. Marcinem i Urbanem* w kościele w Pisarzowicach, predella w Sromowcach Niżnych i predella z okolic Iwonicza; por. Gadomski (przyp. 15), s. 90–91.

wa, następnie fundacja biskupa Konarskiego – *Rodzina Marii* z Ołpin i obraz dla kościoła w Probołowicach. Kolejnym mogło być malowidło z Pilicy, które, być może, posłużyło jako wzór dla predelli z okolic Iwonicza. Obraz z Pilicy powstał więc prawdopodobnie między rokiem 1510 a 1520, być może bliżej tej drugiej daty.

## V. PIERWOTNE MIEJSCE PRZEZNACZENIA OBRAZU

Niewiele wiemy na temat dziejów obrazu. Z informacji uzyskanych od właściciela wiadomo jedynie, że szafa zakrystyjna, w której odnaleziono malowidła, pochodziła z jednego z kościołów w okolicach Pilicy. Możemy zadawać pytania pozostające na razie bez odpowiedzi: Czy obraz, zanim został pocięty, znajdował się cały czas w kościele, do którego go ufundowano? Kiedy został włączony w strukturę mebla? Czy szafa zakrystyjna była przenoszona do innych kościołów? Analiza stylistyczna obrazu, jak i szczególna popularność przedstawienia Rodziny Marii w tym rejonie kraju na początku wieku XVI dają podstawy do przypuszczenia, iż obraz powstał do jednego z kościołów w Małopolsce. Mimo iż nie posiadamy pewnych danych na temat historii dzieła, to jednak już ta lakoniczna informacja o pochodzeniu szafy pozwala na wysnucie hipotezy wskazującej właśnie na Pilicę jako pierwotne miejsce przeznaczenia tego malowidła. Przy tamtejszym kościele parafialnym pod wezwaniem Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty znajduje się bowiem kaplica św. Anny, ufundowana w pierwszej połowie XVI w.

Pierwsze informacje na temat kościoła parafialnego w Pilicy pochodzą z roku 1325 i dotyczą drewnianej świątyni pod wezwaniem św. Piotra, która była usytuowana poza granicami dzisiejszego miasta. Kościół został rozebrany około 1575 r., ale prawdopodobnie od razu przystąpiono do budowy nowego na tym samym miejscu<sup>46</sup>. Przetrwał on aż do wieku XX i został spalony w ostatnich dniach drugiej wojny światowej. Obecnie na Wzgórzu św. Piotra, gdzie stał kościół, można oglądać jedynie pozostałości murowanej zakrystii i dzwonnicy. W roku 1393 miała miejsce lokacja Pilicy na prawie magdeburskim, nowe miasto założono około 600 metrów na zachód od starej osady, która od tej pory pojawiała się w źródłach jako Stara Pilica. W Nowej Pilicy wytyczono rynek, a w jego południowo-zachodnim narożniku wyznaczono plac pod przyszły kościół parafialny. Jednonawowa świątynia z poligonalnie zamkniętym prezbiterium nie była jeszcze ukończona w roku 1409, bowiem

<sup>46</sup> H. Błażkiewicz, *Dzieje parafii Pilica w okresie przedrozbiorowym*, „Nasza Przeszłość” 57, 1982, s. 172; M. Kornecki, *Pilica*, w: *Dzieje Olkusza i rejonu olkuskiego*, red. F. Kiryk, R. Kołodziejczyk, t. 1, Warszawa–Kraków 1978, s. 345–347.

pod tą datą w aktach sądowych jest wymieniany proboszcz ze Starej Pilicy<sup>47</sup>. Przeniesienie parafii do nowego kościoła nastąpiło prawdopodobnie tuż po roku 1409, a konsekracji pod wezwaniem Jana Chrzciciela mógł dokonać biskup krakowski Piotr Wysz (1392–1412)<sup>48</sup>. Przy kościele znajdowały się też dzwonnica z trzema dzwonami oraz cmentarz, a na przedmieściach istniał szpital uposażony przez Elżbietę z Pileckich Granowską, późniejszą żonę Władysława Jagiełły, która odziedziczyła ogromne posiadłości (w tym miasto Pilicę) po ojcu Ottonie z Pilicy (zm. 1382 r.). Miasto mogło się również poszczycić działalnością szkoły parafialnej, przeżywającej szczególny rozwój w wieku XV, kiedy to aż dwudziestu mieszczan pochodzących z Pilicy studio- wało w Akademii Krakowskiej. W tym też czasie istniało bractwo literackie, które uległo likwidacji prawdopodobnie na początku wieku XVI<sup>49</sup>. Wiadomo, iż w pierwszej połowie XVI wieku do północnej ściany nawy kościoła dosta- wiono kaplicę pod wezwaniem św. Anny<sup>50</sup>. Na przełomie XVI i XVII wieku nastąpiła przebudowa kościoła zainicjowana przez ówczesnego właściciela Pilicy Wojciecha Padniewskiego. Prace objęły między innymi nawę główną, dobudowano kaplicę grobową Padniewskich, a z pierwotnej gotyckiej bryły widoczne pozostały jedynie prezbiterium i kaplica św. Anny. Ważnych in- formacji dotyczących wyposażenia kościoła dostarczają nam akta wizytacji biskupiej z roku 1662<sup>51</sup>. Dowiadujemy się z nich, że świątynia zyskała nowy ołtarz główny, natomiast gotycka kaplica św. Anny otrzymała nową polichro- mię, a w ołtarzu, w miejsce obrazu patronki, wstawiono wizerunek Matki Boskiej Szkaplerznej<sup>52</sup>. Nie wiadomo, co dokładnie przedstawiał wymieniony obraz, być może znajdowała się na nim Rodzina Marii, nie mamy jednak innych bardziej precyzyjnych wzmianek<sup>53</sup>. Być może był to właśnie obraz

<sup>47</sup> Błażkiewicz (przyp. 46), s. 178.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże, s. 183.

<sup>50</sup> Tamże, s. 178.

<sup>51</sup> W r. 1662 miała miejsce wizytacja biskupa Mikołaja Oborskiego. Zachowały się też akta dwóch wcześniejszych wizytacji – z r. 1598, przeprowadzonej na polecenie biskupa Jerzego Radziwiłła przez ks. Krzysztofa Kazimirskiego, i z r. 1602 nakazanej przez biskupa Bernarda Maciejowskiego, a przeprowadzonej przez ks. Andrzeja Sobkowicza; por. Błażkiewicz (przyp. 46), s. 186.

<sup>52</sup> Tamże, s. 197.

<sup>53</sup> Rodzinę Marii przedstawiono między innymi na ołtarzu św. Anny w kościele św. Jerzego w Spiskiej Sobocie, być może również w Pilicy połączono wezwanie św. Anny z tym typem ikonograficznym; por. Cidlinska (przyp. 40), s. 83. Za takim rozwiązaniem świadczy być może fakt, iż w pilickim kościele oprócz św. Anny czczeni byli też inni krewni Chrystusa – Jan Chrzciciel i Jan Ewangelista (patroni świątyni), którzy często byli ukazywani na obrazach z Rodziną Marii. Jak wykazała analiza ikonograficzna, z dużym prawdopodobieństwem można uznać, iż na omawianym obrazie przedstawiono Jana Ewangelistę.

prezentowany w niniejszym artykule, który został usunięty z kaplicy przed wizytacją biskupią z roku 1662. Obraz mógł zostać przekazany do innego kościoła w okolicach Pilicy albo – uznany za mało wartościowy, namalowany w niemodnym już wtedy stylu – został potraktowany jako materiał do naprawy szafy zakrystyjnej.

## VI. FUNDATOR

Jeśli obraz rzeczywiście pochodzi z Pilicy, trzeba postawić kolejne pytanie: Kto mógł być jego fundatorem? Miasto Pilica to gniazdo rodowe Toporczyków-Pileckich (później herbu Leliwa). Była to rodzina bardzo zamożna, w ich posiadaniu oprócz Pilicy były między innymi majątki Łańcut, Tyczyn, Bychawa i Zalesie. Prawdopodobnie więc kaplica, jak i ołtarz, są fundacją jednego z przedstawicieli rodu Pileckich. Znana jest informacja, że w roku 1510 Mikołaj z Pilicy, kasztelan wiślicki, zapisał na remont kościoła 600 florenów, z których co roku wypłacano 6 grzywien w monetach polskich<sup>54</sup>. Może więc to właśnie Mikołaj, troszczący się o pilicką świątynię, był fundatorem kaplicy i ołtarza? Był on synem Jana Pileckiego, wojewody sandomierskiego oraz bratem Stanisława, starosty gródeckiego i Jana, starosty lubelskiego i parczewskiego. W roku 1501 poślubił Magdalенę, córkę kasztelana krakowskiego Spytka Jarosławskiego. Należał do zaufanych dworzan najpierw króla Aleksandra Jagiellończyka, później również Zygmunta Starego. Towarzyszył królowi w licznych podróżach, między innymi do Lwowa w roku 1509. W roku następnym otrzymał nominację na kasztelaniego wiślickiego, zaś w roku 1511 uzyskał urząd wojewody bełskiego. Rok później w Krakowie znalazł się wraz z żoną w orszaku witającym Barbarę Zapoyłę, uczestniczył również w uroczystościach związanych z królewskim ślubem. Brał udział w wojnie z Moskwą w 1514 r., natomiast w roku 1522 król zwolnił go z uczestnictwa w walce z powodu zniszczeń wyrządzonych w jego posiadłościach przez Tatarów. W późniejszym okresie rzadko występował w sprawach publicznych<sup>55</sup>. Być może to dzięki jego staraniom i funduszom na początku XVI wieku przy kościele parafialnym w Pilicy wzniesiono kaplicę św. Anny z obrazem przedstawiającym patronkę w ołtarzu?

\*

<sup>54</sup> Błażkiewicz (przyp. 46), s. 178.

<sup>55</sup> F. Sikora, *Pilecki Mikołaj*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVI/2, z. 109, Wrocław 1981, s. 264.

Celem mojej pracy była prezentacja nieznanego do tej pory obrazu z początku XVI w., który ujrzał światło dzienne przypadkiem, gdy szafa zakrystyjna, w której przetrwał, przestała być potrzebna. Analiza ikonograficzna, której dokonałam, pozwoliła na hipotetyczną rekonstrukcję pierwotnej kompozycji dzieła, na którym ukazano zapewne św. Annę i Marię z mężami, Jezusa oraz dwie przyrodnie siostry Marii z synami, w sumie trzynaście osób. Wydaje się, iż kompozycja ta nie odbiegała znacznie od innych przedstawień Rodziny Marii w Małopolsce. Wyjątkiem jest tylko pominięcie postaci Kleofasa i Salomasa na pilickim obrazie oraz nie w pełni zidentyfikowany fragment muru za plecami Joachima.

Przedstawiony tu obraz wpisuje się w szeroko zakrojoną działalność propagandową krakowskiego biskupa Jana Konarskiego, którego zasługą było rozszerzenie kultu św. Anny na całą diecezję krakowską. Biskup nie ograniczył się do teoretycznego propagowania kultu babki Chrystusa, ale sam wspierał fundacje artystyczne, takie jak ołtarz dla kościoła w Bodzentynie czy w Bieczu.

Pierwotnym miejscem przeznaczenia obrazu mogła być kaplica św. Anny w kościele parafialnym św. Jana Chrzciciela w Pilicy, natomiast fundatorem ówczesny właściciel Pilicy Mikołaj z Pilicy, który, jak wiadomo ze źródeł, wspierał świątynię parafialną. Analiza stylistyczna dzieła ujawniła liczne paralele między obrazem z Pilicy a dziełami warsztatu krakowskiego Mistrza Rodziny Marii, który jawi się jako jeden z najprężniej działających na początku wieku XVI w Krakowie. Ponadto fakt, iż nowy obraz, który udało się odnaleźć, przedstawia Rodzinę Marii, potwierdza trafność, z jaką nadano małopolskiemu mistrzowi zastępcze imię. Podjęto też próbę wykazania, w jaki sposób wpływały na siebie kolejne obrazy z Rodziną Marii powstające w tym warsztacie oraz zaproponowano datowanie pileckiego obrazu na lata ok. 1510–1520, skłaniając się raczej do daty późniejszej.

## An Unknown Painting by the Cracow Master of the Holy Kinship

The present paper presents a hitherto unknown painting from the beginning of the sixteenth century, or rather its fragments which were re-used as to make a drawer, part of a sacristy cabinet. Five pieces of the painting have survived to this day, of which four have preserved the paint layer. The painting was done in tempera on limewood support with gilding in the background, halos and some elements of the draperies. The panels, now in a private collection, are heavily damaged: visible are numerous cracks, the paint layer is flaking in many places, and there are traces of woodworm damage on the reverse. The painting has never undergone a conservation treatment.

The panels have been numbered in the following way: panel I depicts St Anne and Joachim against a tall wall; panel II shows Mary, Joseph and Mary Salome against gilt background with punched decoration in its upper part; panel III shows Judas Thaddeus, Jacob the Less and Simon (?); panel IV is a plank with fragmented depiction of Salome holding a book on her lap, whereas the plank of panel V was stripped of the paint layer. Panel I, II and V measure approximately  $48 \times 65$  cm, panel III is approximately  $60 \times 65$  cm, and the remnant of painting on panel IV measures  $27 \times 65$  cm. Every plank is about 1.3 cm thick.

Iconographic analysis allowed for a hypothetical reconstruction of the original composition which most probably featured St Anne with her husbands and Mary, Jesus and Mary's two stepsisters with their sons; in total thirteen persons. The theme, particularly popular in panel painting of Lesser Poland, has its sources in the Apocrypha: the description of Mary's stepsisters and their children can be found, among others, in the introduction to the Gospel of Pseudo-Matthew, the so-called *Trinubium Annae*.

Iconographic analysis revealed numerous parallels of the painting in question with the works from the workshop of the Cracow Master of the Holy Kinship, being one of the most active painting workshops in Cracow at the beginning of the sixteenth century. Additionally, the subject matter of the newly discovered painting, i.e. the Holy Kinship, confirms the appropriateness of the surrogate name given to the anonymous Cracow master. The author of the article also tried to demonstrate how the subsequent paintings depicting the Holy Kinship, produced by the Cracow workshop, influenced one another, and proposed to date the painting under consideration between 1510–1520, favouring the later date.

Originally the painting may have been destined for St Anne's chapel in the parish church of St John the Baptist at Pilica and commissioned by Mikołaj (Nicholas) of Pilica, then the owner of the place, who, according to archival documents, supported the church.

The painting under discussion is a testimony to the extensive propagandist action undertaken by the bishop of Cracow, Jan Konarski, who expanded the cult of St Anne over the whole diocese of Cracow. The bishop did not restrict himself to merely theoretical propagation of the cult of Jesus' grandmother, but was personally involved in its application by funding artworks, such as the high altar for the church at Bodzentyn or one at Biecz.