

Józef Flik, Zygmunt Waźbiński

Obraz Św. Rodziny z początku XVII wieku z kościoła parafialnego w Osieku koło Brodnicy - kopia obrazu Bartolomea Cavarozziego

Ochrona Zabytków 49/4 (195), 365-374

1996

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.

OBRAZ ŚW. RODZINY Z POCZĄTKU XVII WIEKU Z KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W OSIEKU KOŁO BRODNICY — KOPIA OBRAZU BARTOLOMEA CAVAROZZIEGO

Powodem napisania artykułu były prace konserwatorskie i badania technologiczne prof. Józefa Flika¹. Walory artystyczne obrazu oraz jego proveniencję wyjaśnia prof. Zygmunt Ważbiński. Niniejsze uwagi są także rezultatem dyskusji badaczy toruńskich z dr. Sergio Benedettim z Dublina, znakomitym znawcą malarstwa nowożytnego².

Mimo że nie udało się znaleźć bezpośredniego pierwowzoru, według którego wykonywano kopię oraz ustalić nazwiska zamawiającego³, zdołaliśmy jednakże wyjaśnić trzy istotne sprawy: krąg artystyczny, w którym powstał prototyp obrazu, przybliżoną datę realizacji oraz technikę wykonania i zastosowane materiały malarskie.

Liczba powtórzeń włoskiego pierwowzoru, nie tylko włoskich ale także niderlandzkich⁴, wskazuje, że mamy do czynienia z obrazem, który cieszył się dużą popularnością w XVII wieku. Na tej podstawie możemy wnosić, że obraz był dostępny dla szerokiej publiczności, musiał zatem znajdować się w którymś z rzymskich kościołów.

Obraz osiecki przedstawia Świętą Rodzinę: Madonę siedzącą z Dzieciątkiem i św. Józefem czytającym otwartą księgę⁵. Jego kompozycja nawiązuje do wzorców rafaelowskich.

Podobieństwo takie dostrzegali już znawcy dziełnastowieczni⁶; wiąźali też powstanie obrazu ze szkołą włoską. Inne sugestie atrybucyjne zgłaszali badacze dwudziestowieczni, wywodząc obraz ze środowiska artystycznego Europy Północnej⁷.

Wydaje się, że twórca pierwowzoru obrazu osieckiego miał przed oczyma Świętą Rodzinę z Prada, uważaną niegdyś za dzieło Rafaela, dzisiaj natomiast za obraz jego ucznia — Francesco Penniego⁸. Analogia powyższa przemawiałaby za tym, że obraz mógł powstać w Hiszpanii. Jednakże twórcą jego był malarz włoski.

Obraz osiecki jest bliski stylistycznie grupie obrazów wiązanych od niedawna z rzymskim malarzem — Bartolomeo Cavarozzim (ok. 1585–1625). Artysta ten, pomimo krótkiego życia, przeszedł w swej twórczości przez trzy fazy stylistyczne: manieryzm⁹, naturalizm¹⁰ i klasycyzm¹¹. Była to typowa droga dla malarzy środowiska rzymskiego, którzy zaczynając karierę w pierwszym dziesięcioleciu XVII wieku, osiągnęli dojrzałość artystyczną w jego drugiej dekadzie¹². Droga ta, wyjąwszy malarzy barokowych, charakteryzowała się cechami klasycznymi. Malarze o takiej orientacji stylowej nawiązywali do twórczości mistrzów z początku XVI wieku: przede wszystkim do Rafaela i wczesnego Tycjana.

1. J. Flik, *Dokumentacja konserwatorska obrazu Św. Rodziny, tzw. Matki Boskiej Osieckiej z pocz. XVII w. z kościoła parafialnego w Osieku k. Brodnicy*, Toruń 1995, maszynopis. Panu mgr. W. Górskiemu składamy wyrazy wdzięczności za znakomitą dokumentację fotograficzną obrazu z Osieka. Podczas prac konserwatorskich usunięto wadliwy dublaż z 1993 roku i ponownie zdublowano obraz na masę żywiczną-woskową. Oczyszczono zabrudzenia oraz wadliwe punktowania z 1993 jak również przemalowania z 1847 r. Założono kity. Wykonano punktowania oraz częściową rekonstrukcję laserunków (farby Maimeri firmy włoskiej oraz farby olejnożywiczne firmy Talens). Położono werniks końcowy Van Gogh — Picture Glossy (2 cz. obj.) + Picture Matt (1 cz. obj.).

2. Sergio Benedetti, konserwator galerii malarstwa włoskiego Muzeum Narodowego w Dublinie; odkrycie obrazu Caravaggia *Pojmanie Chrystusa* przyniosło mu międzynarodowy rozgłos. Por. studium w „Burlington Magazine” 1991, s. 35–39.

3. J. Flik sugeruje, że mógł to być obraz przywieziony przez Sierakowskich z Wąplawa, niedaleko Osieka.

4. Obecny stan badań nie pozwala jednak określić dokładniej lokalizacji prototypu obrazu z Osieka.

5. Na temat ikonografii Św. Rodziny por. L. Reau, *Iconographie de l'art chretien*, Paris 1957, t. II, 2, s. 149–150.

6. Wypowiedzi te cytuje ks. F. Różański, *W ramionach Matki. W roku koronacji wizerunku Matki Bożej w obrazie Świętej Rodziny, Osiek 1995*, s. 29–32.

7. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IX, s. 12: „szkoła flamandzka z pocz. XVII w.”.

8. Por. M. Mena Marques, *Presencia Historica de obras de Rafael en Espana*, (w:) *Rafael en Espana*, Museo del Prado, Madrid 1985, s. 20, 142.

9. We wczesnym okresie twórczości oddziaływał na Cavarozziego Cristoforo Ronacalli zwany del Pomarancio — przykładem jest malowidło ołtarzowe przedstawiające *Św. Urszulę i jej towarzyszkę* z 1608 r. z kościoła San Marco w Rzymie; por. przyp. 18.

10. Wpływ na Cavarozziego około 1610 roku wywarła sztuka Caravaggia. Informację taką podają rzymscy biografowie Cavarozziego G. Mancini i Gio Baglione; por. przyp. 15. Jednym z obrazów w stylu Caravaggia było zapewne zaginione malowidło ołtarzowe z San Andrea della Valle przedstawiające św. Karola Boromeusza. Por. także przyp. 17.

11. Wpływ Rafaela na sztukę Cavarozziego zaznaczył się w okresie pobytu artysty w Hiszpanii, gdzie zetknął się z obrazami Santiago należącymi do zbiorów królewskich; por. przyp. 8.

12. Na temat tendencji stylistycznych w 1 ćw. XVII w. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*, Harmondsworth 1969. Przejście od naturalizmu do klasycyzmu w środowisku rzymskim (niezależnie od tego czy byli to Włosi czy przedstawiciele licznych koloni narodowościowych przebywających w Rzymie, m.in. Francuzów i Niderlandczyków) następowało od około 1620 r.



1. Św. Rodzina, kopia wg B. Cavarozziego, pl. 152 x 121 cm, kościół Wniebowzięcia NMP w Osieku. Stan po konserwacji w 1995 r. Fot. W. Górski

1. Holy Family, copy according to B. Cavarozzi, canvas, 152 x 121 cm., church of the Assumption of the Holy Virgin Mary in Osiek. State prior to conservation in 1995. Photo: W. Górski

Cechy klasyczne, dostrzegalne w obrazie osieckim wskazują, że mamy do czynienia z dziełem należącym do późnego okresu twórczości Cavarozziego: mogło ono zatem powstać po powrocie artysty z Hiszpanii, gdzie przebywał w latach 1617–1619¹³. Jeśli zatem obraz osiecki jest tym, który wymieniony jest w opisie wizytyjnym parafii z 1623¹⁴, to jego powstanie można określić na lata 1620–1622.

13. Por. A. Perez Sanchez, *Borgiani, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid 1964, s. 47–48; autor cytuje dwie Madonny ze zb. pryw. hiszpańskich zbliżone bardzo w typie i układzie do obrazu z Osieka.
14. Por. *Księgę wizyt biskupich i dziekańskich parafii osieckiej od r. 1893* sporządzoną przez ks. Walentego Załuskiego, który powołuje się na nie zachowany (?) opis wizytacji z 1623 r. — cyt. za ks. F. Różańskim, op. cit., s. 33.

15. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. L. Salerno i A. Marucchi, Roma 1956, I, s. 256; Gio Baglione, *Le vite de pittori, scultori et architetti*, Roma 1642; reprint 1975, s. 286–287.

16. Por. Gio Baglione, op. cit., s. 367 oraz L. Spezzaferro w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23 (1979), s. 27.

17. Tamże, s. 365: „Il Signor Gio Battista havea gusto, che sempre nella sua Casa si essercitasse la virtu, e continuamente vi faceva studiare a diversi giovani, che alla pittura erano inclinati e sempre vi teneva Accademia tanto di giorno quanto di notte tempo, accioche havessero tutti maggiore occasione d apprendere le difficolta dell arte; & anche talvolta havea gusto di far ritrarre dal naturale, &

Znaczenie obrazu osieckiego polega na tym, że jest on udokumentowaną kopią zaginionego dzieła Cavarozziego.

Bartolomeo Cavarozzi

Znamy zaledwie kilka faktów z życia Cavarozziego: dokładnie tyle ile o nim napisali dwaj historiografowie rzymscy: Giulio Mancini (ok. 1621) oraz Giovanni Baglione (1642)¹⁵. Malarz urodził się w Viterbo (ok. 1585 r.). Przybył do Rzymu około 1605 roku. Zaopiekowała się nim wówczas rzymska rodzina Crescenzich, znana z zainteresowań artystycznych¹⁶; jeden z jej przedstawicieli, Giovanni Battista, był cenionym malarzem i architektem¹⁷.

W pałacu Crescenzich usytuowanym w pobliżu Panteonu znajdowała się w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XVII w. jedna z najbardziej renomowanych prywatnych akademii rzymskich, z której wyszło wielu cenionych malarzy i architektów. Nauczał w niej znany malarz Cristofano Roncalli (1552–1625)¹⁸, który wywarł wielki wpływ na Cavarozziego i jego kolegę — Giovanniego Battistę Crescenziego. O więzach jakie łączyły Cavarozziego z rodziną i ze szkołą Crescenzich świadczy fakt, że nadano mu przydomek „Bartolomeo del Crescentij”¹⁹. W szkole Crescenzich w pierwszym dziesięcioleciu XVI w. dominowały tendencje manierystyczne (malarstwo figuralne), w drugim — naturalistyczne (martwa natura)²⁰.

Znane są stosunkowo nieliczne dzieła Cavarozziego. Najwcześniejszym z zachowanych malowideł jest *Św. Urszula z towarzyszkami* z 1608 r.²¹, zaś z późnego okresu *Nawiedzenie NMP* z 1622²². Większość obrazów Cavarozziego znanych ze źródeł zaginęła: w tym obrazy które zyskały powszechne uznanie opinii publicznej, jak np. *Św. Karol Boromeusz* dla kościoła San Andrea della Valle (w typie Caravaggia) oraz *Św. Anna Samotrząd* dla kościoła Sant Anna dei Funari (w typie Rafaela)²³. Przepadły także obrazy Cavarozziego malowane dla kolekcjonerów, w tym dla kardy-

andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovassi di frutti, d'animali, e d'altre bizzerie, e consegnava a quei giovani, che la disegnavero (...) Era il suo Palagio una Scuola di virtu...”.

18. Fakt ten ilustruje jeden z najwcześniejszych zachowanych obrazów Cavarozziego — *Św. Urszula i jej towarzyszki* (1608) z zakrystii San Marco w Rzymie (ale pochodzący z kościoła Santa Orsola); por. I. Toesca, *Una opera giovanile del Cavarozzi e i suoi rapporti col Pomarancio, „Paragone”*, marzec 1960, s. 57–58.

19. Por. przyp. 15 i 16.

20. Por. przyp. 15.

21. por. przyp. 18.

22. Obraz znajduje się obecnie w Palazzo Comunale w Viterbo; por. I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, s. 57.

23. Informację o tych obrazach przekazali: Gio Baglione, op. cit., s. 287, oraz F. Titti, *Studio di pittura, scultura ed architettura, nelle chiese di Roma*, (1674), ed. B. Contardi i S. Romano, Firenze 1987, I, s. 52, 54 i 79.



2. Św. Rodzina, kopia wg B. Cavarozziego, pl. 175 x 131 cm, aukcja Sotheby's, 7 X 1981, nr 93. Fot. Sotheby's

2. Holy Family, copy according to B. Cavarozzi, canvas, 175 x 131 cm., auction at Sotheby's on 7 October 1981, no. 93. Photo: Sotheby's



3. Naśladowca Jana Brueghla Aksamitnego i Hendricka van Balena, Matka Boska z Dzieciątkiem, deska 61,3 x 44,8 cm, aukcja Sotheby's, 9 XII 1987, nr 238. Fot. Sotheby's

3. Imitator of Jan Brueghel „the Velvet” and Hendrick van Balen, Madonna with Child, board, 61,3 x 44,8 cm., auction at Sotheby's on 9 December 1987, no. 238. Photo: Sotheby's

nała Francesco Maria Del Monte²⁴ oraz dla kardynała Bartolomeo Giustinianiego²⁵.

Nie udało się także odnaleźć żadnej martwej natury Cavarozziego; pewne wyobrażenia w tym zakresie dają jego „storie”, którym nieodstępnie towarzyszą okazałe „uzupełnienia” malarskie w formie owoców, kwiatów, ksiąg i innych przedmiotów²⁶.

Katalog dzieł Cavarozziego jest wynikiem rekonstrukcji historyków sztuki: Roberta Longhiego (pier-

wszy zarys twórczości malarza)²⁷, Alfonsa Perez Sanchezza (twórczość okresu hiszpańskiego)²⁸, Benedicta Nicolsona (najpełniejsza jak dotąd charakterystyka twórczości malarza)²⁹ oraz autorów katalogów wystaw³⁰ lub monografii innych malarzy³¹. Pojawiające się na rynku nowe dzieła Cavarozziego³² dowodzą, że „oeuvre” tego malarza jest jeszcze dalekie od pełnego rozpoznania.

24. W inwentarzu z 1627 r., s. 581 wymieniona jest *Una Madonna di Bartholomeo da Viterbo*, por. C. L. Frommel (w:) „Storia dell'Arte” 1971, s. 34.

25. Inwentarz Vincenzo Giustinianiego z 1638 r. cytuje obraz Cavarozziego przedstawiający *Chrystusa, Marię i Józefa w świątyni jerozolimskiej*; por. L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, „Burlington Magazine” 1960, 102, s. 98, nr 109.

26. Np. *Św. Hieronim z towarzyszącymi mu aniołami* z Gallerii Palatyńskiej w Palazzo Pitti we Florencji, a także *Święta Rodzina* z Gallerii Albertina w Turynie czy identyczna kompozycja z kościoła w Saint-Vallier; por. *La natura morta in Italia*, ed. F. Zeri, II, Milano 1989, s. 688, przyp. 95, oraz A. Coliva (w:) *Dipinti italiani 1460–1760*, katalog wystawy w Turynie w 1990 r.

27. R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, „Proporzioni” 1943, I, s. 5–63, przyp. 69.

28. Por. przyp. 13.

29. B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, wyd. II (uzupel. L. Verto-va), Torino 1990, I, s. 96–97.

30. A. Coliva, op. cit., 146–1760; katalog wystawy Galleria d'arte Voena, Torino 1990; L. Barroero (w:) *Accademia Albertina di Belle Arti: opere scelte della Pinacoteca, a cura di F. Dalmaso, Gio Galante Garrone, Gio Romano*, Torino 1993, s. 56; P. Michel w katalogu wystawy *Sola Gloria Dei. Patrimoine des églises dromoisies, Musée de Valence*, 1995, s. 20.

31. G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Sancino 1995, s. 214, il. 95.

32. Np. aukcja Finarte, Rzym, 12–13 VI 1973, nr 65 (*Św. Rodzina*); aukcja Sotheby's, 7 X 1981, nr 93 (*Św. Rodzina*, kopia tutaj reprodukowana); aukcja Christie's, Nowy Jork, 6 VI 1984, nr 178 (*Św. Rodzina*).



4. Bartolomeo Cavarozzi, *Św. Rodzina*, pl. 173,4 x 113 cm, *Ente Prividenziale Sanpaolo*. Reprod. z *Selected Baroque Paintings...*, s. 29

4. Bartolomeo Cavarozzi, *Holy Family*, canvas, 173,4 x 113 cm., *Ente Prividenziale Sanpaolo*. Reprod. from: *Selected Baroque Paintings...*, p. 29

Warsztat i naśladowcy Cavarozziego

Na temat organizacji warsztatu Cavarozziego wiemy niewiele. Należy przypuszczać, że malarz dzięki prestiżowym realizacjom dla rzymskich kościołów oraz dla kolekcjonerów hiszpańskich, stał się ceniony i poszukiwany. Aby podołać licznym zamówieniom musiał — z jednej strony — ograniczać znacznie swój repertuar tematyczny, a z drugiej — odwołać się do pomocy współpracowników. Proces ten jest znamienny zwłaszcza dla klasycznego okresu twórczości Cavarozziego. Aby przekonać się o tym, wystarczy zapoznać się chociażby z pobieżną analizą „oeuvre” artysty

dokonaną przez Pereza Sancheza i Nicolsona³³; doszli oni do wniosku, że sprowadza się ona w zasadzie do dwóch tematów: zaślubin mistycznych św. Katarzyny oraz Świętej Rodziny³⁴.

Przedstawienia te występują w dwóch redakcjach: złożonej i uproszczonej. Jeśli *Zaślubiny mistyczne Św. Katarzyny* z madryckiego Prada czy mediolańskiej kolekcji Gilberto Algrantiego³⁵ są przykładem kompleksowej interpretacji tematu zaślubin (a o ich sukcesie świadczy liczba kopii: m.in. obrazy ze Staatsgalerie ze Stuttgartu i ze zbiorów księcia del Infantado w Madrycie³⁶, to obraz z nowojorskiej Central Picture Galleries jest przykładem interpretacji zredukowanej³⁷.

Podobne uwagi nasuwają się przy analizie licznej grupy przedstawień Świętej Rodziny. Wyróżnić można w niej szereg wariantów. Najbardziej znaczące różnice dostrzegamy w przedstawieniu św. Józefa: wersja, w której święty z rękoma opartymi na lasce przygląda się uważnie



5. Francesco Penni, *Św. Rodzina*, deska 144 x 110 cm, *Museo del Prado Madrid* (reprod.)

5. Francesco Penni, *Holy Family*, board, 144 x 110 cm., *Museo del Prado Madrid*. Reprod.

33. Por. przyp. 13 i 29.

34. Do wyjątków należy znakomity obraz z Galerii Pałatyńskiej w Florencji przedstawiający św. Hieronima zajętego pisaniem wraz z dwoma towarzyszącymi mu aniołami (reprod. B. Nicolson, op. cit., il. 398 i 401). Por. przyp. 29.

35. Por. B. Nicolson, op. cit., s. 97, il. 403 i 404.

36. Tamże, s. 97, nr 2 i 4.

37. Obraz został zakupiony na aukcji Christie's 17 VII 1964 (nr 108); por. B. Nicolson, op. cit., s. 97, nr 5, il. 400.

Madonnie i Dzieciątku³⁸; wersja w której wspierając głowę na prawej ręce pogrąża się w zadumie³⁹, oraz wersja w której czyta trzymaną w rękach księgę⁴⁰.

Poszczególne kopie różnią się także obecnością lub brakiem wspaniałych, malarskich „parergae”: martwych natur⁴¹. W jednej w flamandzkich interpretacji obrazu Cavarozziego, wiązanej z kręgiem Jana Brueghla Aksamitnego i Hendricka van Balena⁴², zachowana została jedynie Madonna z Dzieciątkiem, którą umieszczono na tle bujnej roślinności (il. 3). Przedstawienie powyższe świadczy o tym, że obrazem Cavarozziego interesowali się także Flamandzi⁴³.

Obraz z Osieka i obraz londyński dalekie są od malarskiego splendoru włoskiego oryginału: autorzy dwóch kopii pominęli detale, które sprawiały im dużo kłopotu — w szczególności elementy „martwej natury”. Obraz z Osieka i obraz londyński są kopiami wykonanymi przez drugorzędnych malarzy, i to wywodzących się spoza pracowni Cavarozziego.

Jednakże ta pozbawiona wielkiego kunsztu malarskiego kopia z Osieka jest w obecnej chwili najwierniejszym powtórzeniem zaginionego arcydzieła rzymskiego.

Obraz ten, podobnie jak i inne nie zachowane dzieło Cavarozziego — *Św. Anna Samotrzeć*, bądź też inne wzmiankowane wyżej dzieła (i to zarówno z grupy *Św. Rodziny* jak i zaślubin mistycznych *Św. Katarzyny*) był rezultatem malarskiej medytacji nad Rafaelem i Tycjanem. Powstał on w okresie pobytu w Hiszpanii, gdzie artysta zetknął się z bogatą kolekcją dzieł rafaellovskich, bądź też zaraz po powrocie z tej podróży.

Zaginiony obraz rzymski zainaugurował trzecią — klasyczną — najbardziej dojrzałą fazę twórczości Cavarozziego.

Technika malarska obrazu osieckiego

Obraz o wymiarach 152–121 cm namalowano na płótnie lnianym⁴⁴, zszytym w połowie z dwóch kawałków, o splocie prostym tzw. płóciennym (gęstość 9 x 11 nitów), przedzonym nierównomiernie w kierunku Z (kąt skrętu przędzy większy od 45°).

Na przeklejonym płótnie leży emulsyjna zaprawa (olej + klej glutynowy) w kolorze czerwonym o gru-



6. *Św. Rodzina*, kopia wg B. Cavarozziego, fragment il. 1. Fot. W. Górski

6. *Holy Family*, copy according to B. Cavarozzi, fragment ill. 1. Photo: W. Górski

bości 140–210 μm , zawierająca czerwień żelazową, niewielką ilość bieli ołowianej, kredę oraz czerń roślinną⁴⁵.

Obraz namalowano w technice olejnej metodą *alla prima*, a w ostatniej fazie wykończano laserunkami. Dla lepszego zobrazowania techniki wykonania obrazu podajemy sposoby malowania poszczególnych jego partii:

Karnacja. Bezpośrednio na czerwonej zaprawie leży warstwa jasnorożowa (42 μm), zawierająca biel ołowianą, cynober oraz pojedyncze cząstki czerni roślinnej. Farba jasnorożowa położona na czerwonej zapra-

38. *Św. Rodzina*, pł. 174 x 130 cm, Accademia Albertina di Belle Arti, Turyn; reprod. L. Barroero, op. cit., s. 56, por. przyp. 30.

39. *Św. Rodzina*, pł. 173 x 113 cm, Ente Providenziale Sanpaolo; obraz zakupiony na aukcji Christie's w Nowym Jorku w 1984 r., por. A. Coliva w katalogu wystawy *Selected Baroque Paintings from Italian Banks*, Washington, National Gallery of Ontario, Dec. 1990 — Jan. 1991, s. 28–30; *Św. Rodzina*, pł. 168 x 108 cm, kościół Saint-Valere w Saint-Vallier, por. P. Michel w katalogu wystawy *Sola Gloria Dei. Patrimoine des églises dromaines, Musée de Valence*, 1995, s. 20, oraz *Św. Rodzina*, pł. 64 x 57,5 cm, zb. Roberta Scholtz-Forni, Hamburg, por. reprod. w: W. R. 28 XI 1937.

40. *Św. Rodzina* pł. 175 x 131 cm, aukcja Sotheby's, 7 X 1981, nr 93 — zob. il. 2; księga, którą trzyma św. Józef jest aluzją do prorocत्व starotestamentowych dotyczących losu Chrystusa.

41. Por. przyp. 26.

42. Naśladowca J. Brueghla Aksamitnego i H. Balena, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, deska 61,3 x 44,8 cm, zb. lorda Haddington, Tynninghame, sprzedane na aukcji Sotheby's 9 XII 1987, nr 238 (ten sam motyw w girlandzie kwiatowej, deska 104 x 73,5 cm, atrybuowany Janowi Brueghlowi Aksamitnemu i Danielowi Sehersowi, znajduje się w zb. Miklosa Rosza, Hollywood; reprod. B. Nicolson, op. cit., s. 96). Cytowane wyżej przykłady są dowodem, że istniała także kopia niderlandzka obrazu Cavarozziego.

43. Por. przyp. 41.

44. Badania płótna przeprowadziła mgr Justyna Olszewska-Świetlik z ZTiTM IZK UMK w Toruniu.

45. Badania mikrochemiczne przeprowadziła mgr Elżbieta Mirowska z ZTiTM IZK UMK w Toruniu.



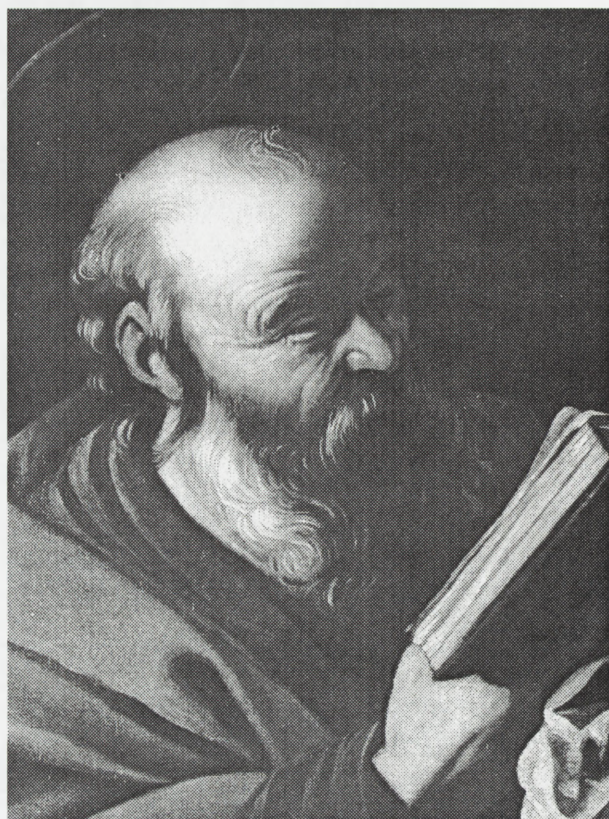
7. Św. Rodzina, fragment il. 1 (głowa Matki Boskiej i Dzieciątka). Fot. W. Górski

7. Holy Family, copy according to B. Cavarozzi, fragment ill. 1 (heads of the Madonna and Child). Photo: W. Górski

wie daje specyficzne efekty optycznej szarości, albowiem nakładana była cienie w cieniach i półcieniach, natomiast grubiej w światłach. W ten sposób modelunek różowy od razu określał realny kształt twarzy i dłoni, zaś w końcowej fazie dawał dodatkowy efekt wzmocnienia ciepłymi i chłodnymi laserunkami scalającymi. Twarz i dłonie św. Józefa są cieplejsze i bardziej rumiane, albowiem farba użyta do malowania zawiera więcej czerwieni i czerni.

Czerwona szata Matki Boskiej. Na czerwonej zaprawie leży warstwa czerwona (56 μm), zawierająca cynober z niewielką ilością bieli ołowianej. Warstwa ta stanowi ton podstawowy, na którym modelowano fałdy przy pomocy farby wiśniowej (czerwień organiczna) o charakterze laserunkowym (14 μm). Półcienie i cienie dodatkowo pogłębiono laserunkiem z dodatkiem czerni roślinnej.

Niebieskozielona szata Matki Boskiej. Na czerwonej zaprawie występuje jednolite ciemnoszare podmalowanie (14 μm) z bieli ołowianej i czerni roślinnej, które posłużyło jako ton podstawowy do modelowania fałd przy pomocy farby niebieskiej zawierającej błękit miedziowy oraz znikomą ilość bieli ołowianej i czerni



8. Św. Rodzina, fragment il. 1 (głowa św. Józefa). Fot. W. Górski

8. Holy Family, fragment ill. 1 (head of St. Joseph). Photo: W. Górski

roślinnej (56 μm). W najwyższych światłach do farby niebieskiej dodawano bieli ołowianej, natomiast w najgłębszych cieniach kładziono laserunki z czerni roślinnej i błękitu miedziowego.

Białoszary szal Matki Boskiej. Do namalowania szala posłużyły biel ołowiana, czern roślinna oraz błękit miedziowy. Modelunek jest prosty, bowiem dodając biel podwyższano światła, natomiast czern posłużyła do wzmocnienia cieni.

Szata Dzieciątka w kolorze białym. Przy pomocy farby białej (70 μm), zawierającej biel ołowianą oraz pojedyncze cząsteczki błękitu miedziowego i czerni roślinnej metodą *alla prima*, wydobyto podstawowy kształt fałd.

Żółtoczerwona szata św. Józefa. Warstwa żółtoczerwona (98 μm) będąca mieszaniną czerwieni żelazowej, ugru i bieli ołowianej stanowi ton podstawowy. Modelunek fałd osiągnięto przez rozjaśnianie żółcienią oraz przyciemnianie półcieni i cieni farbą składającą się z czerni roślinnej, błękitu miedziowego i umbry naturalnej.

Tło w kolorze brązowozielonym. Podobnie jak poprzednio, na czerwonej zaprawie występuje warstwa



9. Św. Rodzina, fragment il. 1 (draperia Matki Boskiej). Fot. W. Górski

9. Holy Family, fragment ill. 1 (drapery of the Madonna). Photo: W. Górski

brązowozielona (28 μm), zawierająca umbrę naturalną, czerń roślinną, błękit miedziowy oraz biel ołowianą. Kolor tła uzyskano metodą *alla prima* przez zmieszanie pigmentów na palecie. Po lewej stronie obrazu, gdzie kolor tła jest ciemniejszy, występuje większa ilość czerni i umbr, po prawej stronie, gdzie kolor tła przechodzi stopniowo w ton jaśniejszy, odnotowujemy mniejszą ilość czerni na korzyść bieli i błękitu.

Zdjęcia rentgenowskie ukazują proces tworzenia obrazu od podobrazia, aż po ostatnie warstwy malarskie oraz potwierdzają badania stratygraficzne malowidła. Widać na nich, jak artysta osiągnął ostateczny modelunek, nakładając na czerwoną zaprawę farby z bieli ołowianej, czerwieni żelazowej, błękitu miedziowego i ugru metodą kryjącą laserunkową.

Rentgenogramy przedstawiają formę niezwykle plastyczną i realną, widać na nich jak artysta nakładał farby (głównie biel ołowiana) w subtelnie stopniowanych warstwach na ciemnej zaprawie, konsekwentnie rozwijając formę za pomocą optycznych szarości w trakcie malowania. Świadczy to, że dysponował ostatecznym wzorem rysunkowym i malarskim. W ten sposób najczęściej wykonywano repliki bądź kopie. W dziełach oryginalnych na rentgenogramach często

uwidaczniają się pewne zmiany autorskie, powstałe w trakcie tworzenia obrazu.

Zdjęcia rentgenowskie oraz w UV obrazu osieckiego określają także jego stan zachowania. Ukazują złuszczenia farby oraz liczne dziury po gwoździach mocujących srebrne koszulki i ozdoby dziś nieistniejące. O istnieniu tychże świadczą cztery zachowane małe fragmenty w kościele parafialnym.

Stan zachowania obrazu przed konserwacją był niezadowalający. Na powierzchni obrazu występowały liczne wybrzuszenia, pofałdowania, pociemniały werniks oraz przemalowania olejne. Jednocześnie istniały miejsca przemyte, przez co malowidło pozbawione zostało autentycznych laserunków, szczególnie w partii tła i niebieskozielonej szaty Matki Boskiej. Wszystkie te mankamenty zostały zlikwidowane podczas konserwacji w 1995 r. w Toruniu.

Stwierdzono, że w końcu XVII w. obraz został obcięty o ok. 10–20 cm z każdej strony i wstawiony do ołtarza głównego w kościele w Osieku. Wskazują na to względy techniczne i kompozycyjne obrazu, na którym nie ma autentycznych brzegów płótna, natomiast występuje okrojona polichromia. Prawie identyczny obraz Św. Rodziny z Londynu (il. 2), który zdaniem prof. Z. Ważbińskiego także jest kopią według B. Caravozziego, ma wymiary 175 x 131 cm, a więc zbliżone



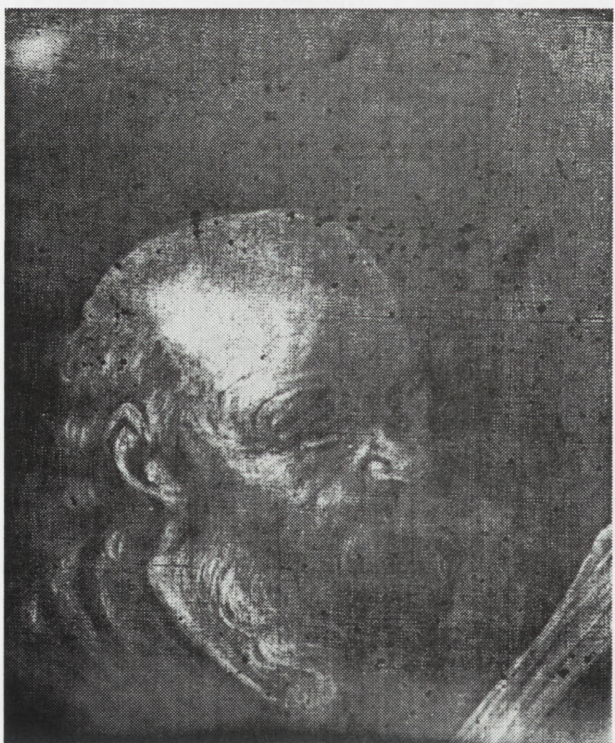
10. Zdjęcie rentgenowskie obrazu Św. Rodzina z Osieka, fragment głowy Matki Boskiej i Dzieciątka. Fot. pracownia rentgenowska APL UMK

10. X-ray of the Holy Family from Osiek, fragment of the heads of the Madonna and Child. Photo: X-ray laboratory at APL UMK



11. Zdjęcie rentgenowskie obrazu Św. Rodzina z Osieka, fragment Dzieciątka. Fot. pracownia rentgenowska APL UMK

11. X-ray of the Holy Family from Osiek, fragment of the Child. Photo: X-ray laboratory at APL UMK



12. Zdjęcie rentgenowskie obrazu Św. Rodzina z Osieka, fragment: głowa św. Józefa. Fot. pracownia rentgenowska APL UMK

12. X-ray of the Holy Family from Osiek, fragment: the head of St. Joseph. Photo: X-ray laboratory at APL UMK

46. T. Turquet de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae Subalternarum artium*, 1620, München 1901; zob. E. Berger, *Quellen für Maltechnik...*, rosyjski przekład (w:) *Istorija razwitiija tiechniki maslanoj żiwopisi*, Moskwa 1961, s. 241–364.

do wielkości obrazu osieckiego przed obcięciem. Obraz londyński, niestety jedynie na podstawie fotografii, można uznać za nieco lepszy artystycznie, chociaż bardziej precyzyjnie wykonano obiekt z Osieka. Poza tym od obrazu osieckiego różni go dłuższa biała sukienka Dzieciątka, która zakrywa prawe kolano i udo.

Partie karnacyjne oraz szaty w obrazie londyńskim są potraktowane bardziej miękko. Kopia obrazu z Osieka wskazuje na mniejszą dojrzałość wykonawcy, który szczególnie drapowania fałd traktuje zbyt „graficznie”, zapominając o subtelnych przejściach pomiędzy najwyższym światłem i najgłębszym cieniem, które uzyskuje się poprzez finezyjne rozprowadzenie czyli roztarcie farb na powierzchni zagruntowanego płótna oraz zaznaczenie impastów, a także położenie końcowych laserunków.

Te subtelności techniczne doskonale opracował sam mistrz Bartolomeo Cavarozzi, między innymi w obrazie Św. Rodzina (il. 4).

Podsumowanie

Stwierdzamy, że obraz osiecki namalowany na płótnie lnianym z czerwoną zaprawą emulsyjną w technice olejnej *alla prima* z zastosowaniem efektów impastowych i wykończeniami laserunkowymi, jest typowy dla malarstwa 1 połowy XVII w. (metodę takiego opracowania znajdziemy w traktacie Theodora Turquet de Mayerne z 1620 roku⁴⁶).

Chłodna tonacja karnacji Matki Boskiej i Dzieciątka jest efektem zastosowania czerwonej zaprawy oraz jasnoróżowych podmalowań, które wpłynęły na osiągnięcie efektów tzw. optycznej szarości obrazu. Rozrzedzona, prześwitująca biel oddziałowuje na czerwień jak szarość masy perłowej. Modelowanie rozjaśniające na ciemnej czerwonej zaprawie jest idealną metodą do przedstawienia gry światła oraz cieni i dlatego było najczęściej stosowane w malarstwie barokowym. Za twórcę tego sposobu uchodzi Tycjan (1480–1576), czołowy przedstawiciel koloryzmu weneckiego⁴⁷, który w początkowym etapie życia preferował technikę laserunkową. Metodę tę przejęli i rozwinięli Flamanowie, głównie w XVII w., opracowując szczegóły bardziej precyzyjnie, co uwidoczniło się przede wszystkim w opracowaniu detali przyrody, np. obrazie Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jana Brueghela Aksamitnego i Hendricka van Balen (il. 3). Technika flamandzka oparta na precyzyjnym przedstawieniu form z zastosowaniem metody laserunkowej była także naśladowana we Włoszech, lecz z czasem jej tam zaniechano ze względu na rzekome trudności związane z mozolną

47. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 1, s. 327–338.



13. Zdjęcie rentgenowskie obrazu Św. Rodzina z Osieka, fragment szaty Matki Boskiej. Fot. pracownia rentgenowska APL UMK

13. X-ray of the Holy Family from Osiek, fragment of the dress of the Madonna. Photo: X-ray laboratory at APL



14. Zdjęcie w UV obrazu z Osieka, fragment przed konserwacją, widoczne punktowania i przemalowania szaty Matki Boskiej. Fot. W. Górski

14. UV photograph of the Osiek painting, fragment prior to conservation, with visible painting and repainting of the dress of the Madonna. Photo: W. Górski

suchą i cierpką pracą (Armenini 1587), co nie odpowiadało temperamentowi malarzy południa Europy⁴⁸.

Wzajemna wymiana doświadczeń pomiędzy południową i północną częścią naszego kontynentu była w owym czasie powszechna. Podpatrywano najciekawsze i oryginalne doświadczenia technologiczne i techniczne. W konsekwencji jednak najwięksi mistrzowie pozostawali przy swoich metodach, sprawdzonych i pewnych w osiągnięciu najważniejszych efektów malarskich, natomiast naśladowcy-kopiści zapożyczali różne sposoby, które powodowały, że ich obrazy nie były do końca — technicznie, a przede wszystkim artystycznie — przemyślane, co miało wpływ na ich ostateczną wartość. Jako przykład takich rozwiązań może posłużyć obraz osiecki, będący kopią zreali-

zowaną na podstawie mistrza rzymskiego Bartolomea Cavarozziego. Autor obrazu Św. Rodzina z Osieka, naśladowując włoskie cechy stylistyczne, stosuje jednocześnie technikę typową dla flamandzkiego warsztatu XVII stulecia. Dlatego m.in. trudno ostatecznie ustalić autorstwo tego dzieła. Zdołano jednakże wyjaśnić krąg artystyczny, w którym powstał prototyp obrazu, przybliżoną datę realizacji kopii na lata 1620–1622, oraz technikę wykonania i materiały, charakterystyczne dla malarstwa flamandzkiego połowy XVII wieku.

48. M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 215–218.

The Early Seventeenth-Century *Holy Family* in the Parish Church in Osiek near Brodnica — a Copy of a Painting by Bartolomeo Cavarozzi

A discussion conducted by professor Józef Flik, conservator and technologist of painting, professor Zygmunt Ważbiński, historian of art, and Dr. Sergio Benedetti, conservator in the gallery of Italian painting in the National Museum of Dublin, led to a conclusion that the *Holy Family* in Osiek, near Brodnica (voivodeship of Toruń), was executed in 1620-1622, and is a copy made upon the basis of a painting by B. Cavarozzi, probably displayed in Rome at some time in the past. A copy of the same painting, discovered at an auction held by Sotheby's on 7 October 1981, and almost identical to the painting from Osiek, testifies to the considerable popularity of Cavarozzi and the Holy Family theme in the seventeenth century.

It has been ascertained that both copies, executed in oil on canvas, originate from outside the Cavarozzi workshop, and were made by second-rate artists. Nonetheless, the painting in Osiek is at present the most faithful version of

the lost Roman original. Detailed technological research has found that it was executed on linen canvas with a red emulsion priming ground and in an *alla prima* oil technique, with the application of impasto and a glaze finish.

The painting in question is a typical example of Flemish technique from the first half of the seventeenth century, based on a precise depiction of forms with the employment of the effects of the so-called optical greyness of the painting, on a red ground and with illuminating modelling, which was an ideal method for presenting the chiaroscuro in the Baroque.

This method was initially imitated in Italy, but in time it was abandoned due to the supposed difficulties produced by lengthy and time-consuming work, which did not correspond to the temperament of artists from the South. At any rate, these facts testify to a mutual exchange of workshop experiences between Northern and Southern Europe.