

GRZEGORZ KUBIES

WARSZAWA

SONOSFERA NIEBA. KRÓTKIE STUDIUM HISTORYCZNO-  
-IKONOGRAFICZNE TRZECH OBRAZÓW TABLICOWYCH  
HANSA MEMLINGA Z KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE  
KUNSTEN W ANTWERPII

W niderlandzkim/flamandzkim malarstwie tablicowym XV w. tematy z cyklu *Chwały Marii* (*Zaśnięcie – Wniebowzięcie – Koronacja*) należały do rzadko podejmowanych<sup>1</sup>, mimo że w malarstwie książkowym miniaturzystów franko-flamandzkich począwszy od przełomu XIV/ XV w. zajmują ważne miejsce. Ów stan rzeczy, biorąc pod uwagę zachowane dzieła, w szczególności zabytki wielkoformatowe, jest niewątpliwie wynikiem niewielkiego zainteresowania tą tematyką ze strony lokalnego mecenatu oraz zleceniodawców zagranicznych, najczęściej pochodzących z Włoch, a także Hiszpanii, Portugalii i Niemiec. Pośród znanych z imienia piętnastowiecznych mistrzów niderlandzkich *Zaśnięcie Marii* przedstawili Robert Campin (ok. 1375–1444), Petrus Christus (1415/20–1475/76) i Hugo van der Goes (1440–82); do tego skromnego grona przynależy także anonimowy malarz zwany Mistrzem Ołtarza z Évora (czynny 1490–1500)<sup>2</sup>. W przypadku pozostałych dwóch tematów, z okresu poprzedzającego realizację polptyku maryjnego Hansa Memlinga (ok. 1435–94), znany jest jeden zabytek. Autorem obrazu zamykającego cykl *Chwały Marii* (Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste; ok. 1455–1560) jest Dirk Bouts

1 Zob. bazę danych obejmującą 4107 pozycji (dzieł), dostępną na stronie internetowej Studiecentrum Vlaamse Primitieven, jednostki działającej w ramach belgijskiego Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium: <http://xv.kikirpa.be/friedlaender-30>. Epizody z cyklu *Chwały Marii* z motywem anioła muzyka przedstawiano powszechnie w malarstwie trecenta w Sienie oraz innych ośrodkach włoskich w kolejnym stuleciu. Występują także w malarstwie niemieckim XV w., zob.: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 4/2 *Maria*, Gütersloh 1999, s. 83–154.

2 Treść obrazu Roberta Campina znana jest jedynie z replik i kopii. Jedną z nich, której autorem jest Bartolomé Bermejo (ok. 1440–po 1495), przechowywana jest w Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (II poł. XV w.). Obraz Petrusa Christusa znajduje się w Timken Art Gallery w San Diego (ok. 1460–1465), dzieło Hugona van der Goes w Groeningemuseum w Brugii (ok. 1475), zaś tablica Mistrza Ołtarza z Évora stanowiąca kwaterę polptyku maryjnego przechowywana jest w Museu de Évora (koniec XV w.).



Il. 1. Hans Memling, *Ołtarz z Nájera*, lewa tablica górnego rejestru, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1487/89–90.



Il. 2. Hans Memling, *Ołtarz z Nájera*, środkowa tablica górnego rejestru, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1487/89–90.



Il. 3. Hans Memling, *Ołtarz z Nájera*, prawa tablica górnego rejestru, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1487/89–90.

(ok. 1410/20–1475); w scenie koronacji Marii uczestniczy Trójca Święta oraz aniołowie śpiewacy: dwa symetrycznie rozmieszczone tercety posługujące się księgami.

Niniejsze studium składa się z dwóch części. Pierwszą stanowi wielokontekstowe wprowadzenie historyczne pozwalające na, co może zabrzmieć paradoksalnie, pełniejszą percepcję niezachowanego w całości dzieła. W drugiej podjęto zarówno próbę uchwycenia sensu treści trzech obrazów antwerpskich, jak i próbę dotarcia do źródeł ideowych wizji rzeczywistości pozaempirycznej z owych tablic. W ramach rozważań sytuowanych w perspektywie ikonograficznej<sup>3</sup> znalazły się także rudymtarne dociekania na temat źródeł plastycznych motywów muzycznych w malarstwie Hansa Memlinga.

I. Tablice (il. 1–3) przechowywane w muzeum w Antwerpii (numery inwentarzowe: 778, 779, 780) od 1895 r. pochodzą z benedyktyńskiego klasztoru Santa María la Real w Nájera,<sup>4</sup> leżącego obecnie w granicach wspólnoty autonomicznej La Rioja w Hiszpanii. Pierwszą wzmiankę na temat Nájera zawiera tzw. *Historia silensis* (poprawnie *legionensis*; II, 26, III, 4 i III, 5 – tutaj także trzykrotnie wymieniany jest klasztor) z XII w., w której odnotowano podbój miasta w 923 r. przez wojska Ordoño II (ok. 871–924), władcy Królestwa Leónu. W l. 923–1076 było ono stolicą Królestwa Pampeluna-Nájera. Jako ważna miejscowość leżąca na szlaku pielgrzymim do grobu św. Jakuba Większego w Santiago de Compostela, wymieniana jest w *Kodeksie Kalikstyńskim* (*Codex Calixtinus*; V, 2 i V, 3), datowanym na XII wiek. Klasztor Santa María la Real w Nájera, który służył jako miejsce pochówku władców, ufundował w 1052 r. król García Sánchez III (ok. 1014–1054) wraz ze swą małżonką Estefanią de Foix. Według legendy, za taką lokalizacją klasztoru stało znalezienie przez króla w jaskini rzeźby przedstawiającej Marię z Jezusem (1043/44)<sup>5</sup> oraz obietnica wzniesienia kościoła w tym miejscu po zwycięskiej kampanii przeciw muzułmanom (zdobycie Calahorry w 1045). W latach siedemdziesiątych XI w. – w 1079 r., a niewykluczone, że już w 1076 r. – Alfons VI (1040–1109), król Leónu, Galicji i Kastylii, włączył klasztor, cieszący się prestiżem porównywalnym do tego, jakim w średniowiecznej Hiszpanii darzono przeorat San Zoilo w Carrión de los Condes (Kastylija i León), do kongregacji kluniackiej, w której pozostał do 1486 roku. W 1422 r. rozpoczęto prace budowlane trwające do 1453 r., w ramach których romański kompleks budynków z elementami mozarabskimi został przebudowany w stylu gotyckim. W 1487 r. papież Innocenty VIII (1432–92) przekazał klasztor Santa María la Real

3 Wprowadzenie do problematyki badań ikonograficznych zob.: Jan Białostocki, „Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką”, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i opr. Alicja Kuczyńska, Kraków 2008, s. 33–63.

4 Zob.: Paul Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Antwerpen 1985, s. 141. Zob też. stronę internetową muzeum w Antwerpii: <http://www.kmska.be>. Tablice były dotychczas wystawiane w dwóch miastach: Brugii (1902, 1939, 1998) i Paryżu (1923).

5 Obecna figura Marii z Dzieciątkiem przechowywana w kościele klasztornym w Nájera pochodzi z przełomu XIII–XIV wieku.

Rodrigowi de Borja (1431–1503), późniejszemu papieżowi Aleksandrowi VI. Tym samym przeorat z Nájera (w ostatnim dziesięcioleciu XV w. opactwo) zyskał status klasztoru niezależnego. Taki stan rzeczy trwał do 1513 r., kiedy to opactwo zostało włączone do kongregacji San Benito de Valladolid; w 1511 r. papież Juliusz II (1443–1513) wydał stosowną bullę, którą dwa lata później potwierdził jego następca León X (1475–1521)<sup>6</sup>. Odnotujemy, że podczas wojny niepodległościowej przeciw Francji (1808–14) klasztor poniósł duże straty materialne, a w wyniku późniejszego wywłaszczenia (dezamortyzacja Juana de Dios Álvarez Mendizábalą) w 1835 r. opustoszał<sup>7</sup>. Niemniej jednak dziesięć lat później świątynia stała się kościołem parafialnym, z powodu zniszczeń przeniesiono do niej parafię św. Jakuba (San Jaime). Pod koniec XIX w. do klasztoru powrócili zakonnicy, od 1895 r. przebywają w nim franciszkanie<sup>8</sup>.

Najwcześniejszym i zarazem jedynym dokumentem – poza samymi obrazami – poświadczającym bezpośredni związek trzech tablic Hansa Memlinga z klasztorem w Nájera jest dziennik podróży Gaspara Melchora de Jovellanos (1744–1811)<sup>9</sup>. Hiszpański polityk i pisarz zwiedzał klasztor benedyktynów w Nájera w maju 1795 roku. Na górnej kondygnacji krużganków („el [claustr]o alto”) oglądał dużą tablicę ukazującą *Wniebowzięcie Marii*, a w kapitularku obok trzech tablic przedstawiających *Chrystusa wśród muzykujących aniołów*, kilka innych z wizerunkami czterech świętych – Witalisa, Agrykoli, Prudencjusza, Benedykta oraz dwóch niezidentyfikowanych apostołów. Wszystkie obrazy Jovellanos przypisał Albrechtowi Dürerowi (1471–1528), co niewątpliwie świadczy, iż malowidła zrobiły na nim imponujące wrażenie nie tylko swymi rozmiarami („la Virgen, casi del tamaño natural”), lecz przede wszystkim pod względem artystycznym/estetycznym („excelente tabla”, „todo es bellissimo”, „angelitos verdaderamente celestiales”, „[los cuadros] Son asombrosos”). Pod datą 18 V 1795 r. sekretarz Jovellanos zanotował: „En éste [«el alto»] una excelente tabla que representa á la Virgen, casi del tamaño natural, en su Asunción, de la

6 Dla badań nad historią klasztoru Santa María la Real w Nájera fundamentalne znaczenie mają prace Margarity Cantera Montenegro, zob.: tejez, „Santa María la Real de Nájera. Fundación y primeros tiempos”, *En la España medieval* 2 (1982), s. 253–273; tejez, „Santa María de Nájera, un monasterio cluniacense de la Rioja”, w: *Segundo coloquio sobre historia de la Rioja. Logroño, 2–4 de octubre de 1985*, red. Colegio Universitario de La Rioja, t. 1, Logroño 1986, s. 379–388; tejez, „Santa María la Real de Nájera en la Edad Media”, w: *I Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990*, red. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Logroño 2001, s. 207–230; tejez, „La comunidad monástica de Santa María de Nájera durante la edad media”, *En la España medieval* 36 (2013), s. 225–262. Materiały źródłowe zob.: Margarita Cantera Montenegro, *Colección documental de Santa María de Nájera (siglos X–XIV)*, San Sebastián 1991; tejez, *Colección documental de Santa María de Nájera, siglo XV. Regesta documental*, Logroño 2011. Zob. też Bernd Schwenk, „Nájera”, w: *Lexikon des Mittelalters*, red. Robert-Henri Bautier, Robert Auty, Norbert Angenmann, t. 6, München–Zürich 1993, szp. 1007; Carlos M. Reglero de la Fuente, „La Crónica najerense, Santa María de Nájera y Cluny”, *e-Spania* 7 juin 2009; <http://e-spania.revues.org>; dostęp 16 VII 2015.

7 Zob.: Francisco Fernández Pardo, „Ruina y abandono en torno al Monasterio de Santa María la Real de Nájera”, *Berceo* 126 (1994), s. 7–16.

8 Zob.: <http://www.santamarialareal.net>.

9 Dzieło zatytułowane *Diarios (Memorias íntimas) 1790–1801* zostało wydane po raz pierwszy w 1915 r. w Madrycie.

escuela alemana, y puede ser muy bien de Alberto Durero; todo es bellissimo: cabeza, manos, paños, angelitos verdaderamente celestiales, bordaduras; solo tiene en derredor un cielo arremolachado y unas nubes durísimas que no corresponden”<sup>10</sup>. Zaś pod datą 19 V 1795 r. figuruje następujący wpis: „A ver los cuadros del retablo viejo que están en el Capítulo arrinconados. ¡Qué lástima! Son asombrosos; parecen todos de una mano; todos de la misma que la Asunción del claustro; acaso de Alberto; un Padre Eterno, tres coros de ángeles con instrumentós músicos [sic!] y cantando; San Vidal y Agrícola, mártires; San Prudencio y San Benito; de apóstoles, dos”<sup>11</sup>.

W 1880 lub 1881 r. antykwariusz z Madrytu Rafael García *vel* Rafael V. Sánchez wraz ze współnikiem (Bonifacio Sáenz de Logroño) usiłował, jak się okazało bezskutecznie, kupić trzy tablice od Eusebia de Duozorro, ówczesnego proboszcza parafii w Nájera. Jednakże jego następca ksiądz Cirilo Palacios de la Prada, poszukujący funduszy na remont m.in. miecha organów, sprzedał w 1886 r. antykwariuszowi tablice wraz z innymi bliżej nieokreślonymi przedmiotami z klasztoru za cenę 3000 peset (12 000 realów)<sup>12</sup>. W obawie przed protestem mieszkańców Nájera, zabytki zawinięte w koce wywieziono nocą, a w miejscowości San Asensio, oddalonej ok. 12 km od Nájera, zapakowano w skrzynie i przetransportowano do Madrytu. Następnie, ok. 1893 r., w ich posiadanie wszedł antykwariusz paryski Charles Stein, płacąc 40 000 peset lub – jak utrzymywał Rafael García – 18 000 peset. Za pośrednictwem Léona Gaucheza tablice w 1895 r. zakupiło muzeum w Antwerpii. Końcowa cena, jaką zapłaciło Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w czterech równych ratach, w której partycypowali malarka Euphrosine-Joséphine Beernaert (25 000 franków) oraz anonimowy ofiarodawca (15 000 franków), wyniosła 240 000 franków<sup>13</sup>.

W przypadku zabytków tablicowych najwybitniejszych mistrzów niderlandzkich XV w., poza umową zawartą w 1464 r. pomiędzy Bractwem Najświętszego Sakramentu z Lowanium (Broederschap van het Heilig Sacrament), mającym swą siedzibę

10 Cyt. za: Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, t. 9, *Escritos asturianos*, Oviedo 2005 (= Colección de autores españoles del siglo XVIII 22), s. 239: „Tu [na górnej kondygnacji krużganków] doskonała tablica, która przedstawia Marię w rozmiarze prawie naturalnym, podczas Wniebowzięcia, ze szkoły niemieckiej, i być może od Albrechta Dürera; wszystko jest przepiękne: głowa, ręce, szaty, aniołki prawdziwie niebiańskie, hafty; wokół jedynie niebo buraczkowe i ciężkie chmury, które nie przystają” (przeł. G.K.).

11 Ibid., s. 244: „Zobaczmy obrazy ze starego retabulum, które znajdują się porzucone w kapitularni. Jak szkoda! Są zdumiewające; wydają się [być wykonane] jedną ręką; wszystkie tą samą, którą Wniebowzięcie z krużganków; może Albrechta; Wieczny Ojciec, trzy chóry aniołów z instrumentami muzyki [sic!] i śpiewający; męczennicy Święty Witalis i Agrykola; Święty Prudencjusz i Święty Benedykt; dwóch apostołów” (przeł. G.K.).

12 W momencie sprzedaży tablica przedstawiająca Chrystusa pośród aniołów śpiewaków wisiała na jednej ze ścian kościoła św. Michała (San Miguel) w Nájera. Trafiła tam prawdopodobnie ok. 1850 r., kiedy to prowadzono w nim prace remontowe. Dwie pozostałe znajdowały się nadal w kościele klasztoru Santa María la Real, za organami; zob. przyp. 13 w niniejszym studium.

13 Szczegółowy opis historii tablic w l. 1880–95 zob.: Elías Tormo y Monzó, „Las tablas memlingianas de Nájera, del museo de Amberes. Su primitivo destino, fecha y autor(?)”, w: *Mélanges Bertaux. Recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Émile Bertaux*, Paris 1924, przyp. 1, s. 303–304.

w kościele św. Piotra (Sint-Pieterskerk), a Dirkiem Boutsem, nie zachował się żaden kontrakt malarski<sup>14</sup>. Z powodu braku danych historycznych nie wiemy, kim był zleceniodawca Hansa Memlinga, natomiast to, że miejscem docelowego przeznaczenia był najprawdopodobniej kościół klasztoru Santa María la Real, znajduje potwierdzenie w ikonografii obrazów z Antwerpii. Identyfikacji elementów heraldycznych w tablicach antwerpskich dokonał pod koniec XIX w. Alphonse-Jules Wauters; do jego ustaleń odwołuje się szereg późniejszych badaczy<sup>15</sup>. Na szatach aniołów śpiewaków z tablicy centralnej „tryptyku” rozpoznał elementy herbu dawnego królestwa Nájera i opactwa (lilia) oraz herbów Kastylii (zamek z trzema wieżami) i Leónu (lew)<sup>16</sup>. Powszechnie przypuszcza się, że w zawarciu kontraktu pomiędzy klasztorem z Nájera a malarzem mogli pośredniczyć czynni w Brugii hiszpańscy kupcy. W kontekście zlecenia na wykonanie ołtarza na ród de Nájera wskazywał sam Wauters, gdyż lilia stanowi zasadniczą składową nie tylko herbu Nájera i opactwa, lecz także herbu rodów noszących nazwisko Nájera (Nagera, Naguère, Nayere). Lilia zamknięta w figurze rąbu została ukazana na manipularzu zawieszonym na przedramieniu szóstego anioła śpiewaka<sup>17</sup>. Przedstawione na szatach aniołów śpiewaków elementy herbu Kastylii i Leónu niezbicie dowodzą, iż poliptyk był przeznaczony do kościoła w tym regionie Hiszpanii. Istotnego znaczenia nabiera fakt, iż w kościele klasztoru Santa María la Real chowani byli władcy Kastylii i Leónu. Być może fundator poliptyku wywodził się właśnie z kręgów królewskich? Zamek z trzema wieżami widoczny jest na dekoracyjnym pasie dalmatyki noszonej przez trzeciego anioła oraz na manipularzu zawieszonym na przedramieniu szóstego anioła. Lew został ukazany na dekoracyjnym pasie dalmatyki, w którą odziany jest czwarty anioł. Till-Holger Borchert wysunął hipotezę, że ołtarz mógł zamówić u Memlinga przełożony klasztoru Pablo Martínez de Uruñuela, sprawujący w l. 1486/87–92 funkcję przeora, a następnie od 1492 r. aż do śmierci, która nastąpiła w 1508 r., funkcję opata. Dzieło, zdaniem badacza, miało uświetnić podniesienie przeoratu do rangi opactwa<sup>18</sup>.

14 Nieliczne zachowane późnośredniowieczne kontrakty cechuje zwięzła formuła. Określano w nich zazwyczaj rozmiar i formę dzieła, tematy, użyte pigmenty, wynagrodzenie, sposób zapłaty oraz czas realizacji zlecenia wraz z możliwymi karami w przypadku niedotrzymania warunków umowy. Komentarz do kontraktu Dirka Boutsy zob.: Maximiliaan P.J. Martens, „Patronage”, w: *Early Netherlandish painting. rediscovery, reception, and research*, red. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, przekł. Andrew McCormick, A. van Buren. Amsterdam 2005, s. 362–366. Tekst kontraktu zob.: Catheline Périer-D’Ieteren, *Dirk Bouts. Het volledige oeuvre*, Brussel 2005, s. 372.

15 Zob.: E. Tormo y Monzó, op. cit., s. 301–302; Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, t. 3, Paris–Bruxelles 1928, s. 67; Przemysław Trzeciak, *Hans Memling*, Warszawa 1981, s. 70; P. Vandebroek, op. cit., s. 139; Dirk De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, przekł. Susanne George, Sabine Holthaus, Cornelia Kolden. Antwerpen–Gent 1994, s. 289.

16 Alphonse-Jules Wauters, *Sept études pour servir à l’histoire de Hans Memling*, Brüssel 1893, s. 65–67.

17 Przyjmuję orientację odbiorca–dzieło.

18 Till-Holger Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, w: *Le Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque 10. Le Dessin sous-jacent dans le processus de creation 1993*, red. Hélène Verougstraete, Roger van Schoute, Louvain-la-Neuve 1995, s. 158–159.



Tablice z muzeum antwerpskiego atrybuował Hansowi Memlingowi wzmiankowany wyżej Alphonse-Jules Wauters, który widział je w Paryżu, określając swe odkrycie jako rewelację<sup>19</sup>. Wprawdzie kilku badaczy pod koniec XIX w. i na początku kolejnego stulecia kwestionowało autorstwo Memlinga, jednakże najwybitniejsi historycy sztuki zajmujący się niderlandzkim malarstwem tablicowym i twórczością tego malarza (m.in. M.J. Friedländer, L. von Baldass, E. Panofsky, M. Corti, G.T. Faggin, T.-H. Borchert, D. De Vos, B.G. Lane)<sup>20</sup> podtrzymali ów trafny osąd.

W perspektywie badań historyczno-artystycznych nad poliptykiem Hansa Memlinga ważny jest fakt, iż analogie stylistyczne pomiędzy przedstawieniem *Wniebowzięcia Marii* i pozostałymi tablicami („parecen todos de una mano”, „todos de la misma que la Asunción”) zauważył i odnotował Gaspar Melchor de Jovellanos. Elías Tormo y Monzó, który – podobnie jak Jovellanos<sup>21</sup> – błędnie atrybuował obrazy anonimowemu mistrzowi zwanemu Maestro Luis, jako pierwszy (w 1924 r.) zasugerował szczegółowy układ dziesięciu tablic nastawy ołtarzowej; być może nastawa składała się z większej liczby tablic? Należy w tym miejscu podkreślić, że propozycja Tormo y Monzó jest „rekonstrukcją”, zasadzającą się na założeniu, że opisane przez Jovellanos obrazy faktycznie zostały namalowane przez tego samego artystę/warsztat. Zdaniem badacza skrzydła części centralnej przedstawiającej *Wniebowzięcie Marii* stanowiły tablice z wyobrazeniami św. Witalisa i Agrykoli oraz św. Prudencjusza i Benedykta. Predellę miały tworzyć wizerunki dwóch apostołów w ujęciu półpostaciowym, zaś „tryptyk” antwerpski zamykał od góry poliptyk<sup>22</sup>. Słuszność tej koncepcji, zwłaszcza w odniesieniu do zwieńczenia nastawy trzema tablicami z muzeum w Antwerpii potwierdza wyraźnie unaoczniony szczegół twarzy Chrystusa. Mianowicie kieruje On swój wzrok w dół, w stronę Marii unoszonej do nieba przez aniołów<sup>23</sup>. Jan K. Steppe – nie wszystkie jego wyniki badań zostały opublikowane – uważał, że poliptyk miał predellę oraz relikwiarze<sup>24</sup>. To w nich teoretycznie mogły znajdować się szczątki św. Witalisa, św. Agrykoli i św. Prudencjusza, w których posiadaniu był klasztor<sup>25</sup>.

19 A.-J. Wauters, op. cit., s. 55–67.

20 Prace M.J. Friedländera, E. Panofsky’ego, T.-H. Borcherta, D. De Vosa, B.G. Lane w niniejszym studium są przywoływane wielokrotnie, tutaj odnotowuję dwie, do których więcej się nie odwołuję: Ludwig von Baldass, *Hans Memling*, Wien 1942, s. 20, 45; Maria Corti, Giorgio T. Faggin, *L’opera completa di Memling*, Milano 1969, s. 100–101.

21 Atrybucja dokonana przez Gaspara Melchora de Jovellanos, jakkolwiek historiograficznie cenna, demaskuje w gruncie rzeczy powierzchowną wiedzę „wykształconych” ludzi oświecenia na temat późnośredniowiecznego malarstwa Północnej Europy.

22 E. Tormo y Monzó, op. cit., s. 312–313.

23 Na ten fakt zwrócił uwagę w 1985 r. Paul Vandebroek (op. cit., s. 139).

24 Jan K. Steppe, „Hans Memling en zijn atelier. Christus en de musicerende engelen”, *Jaarboek. Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België* 29 (1967), s. 169. Myśl tego badacza przywołują: D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit., s. 292 oraz T.-H. Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, op. cit., s. 157.

25 Zob.: P. Vandebroek, op. cit., s. 139; Maximiliaan P.J. Martens, „De opdrachtgevers van Hans Memling”, w: *Hans Memling. Essays*, red. Dirk De Vos, Brugge 1994, s. 27; T.-H. Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, op. cit., s. 156.



Il. 4. Mistrz Legendy św. Łucji, *Wniebowzięcie Marii*, Waszyngton, National Gallery of Art, ok. 1485–1500.

Wiedza ta tłumaczy ikonografię skrzydeł; obecność św. Benedykta z oczywistych powodów nie wymaga komentarza.

Informacje zawarte w dzienniku Gaspara Melchora de Jovellanos nie pozwalają zrekonstruować ikonografii części środkowej polptyku Hansa Memlinga. Niemniej jednak, treści trzech zabytków tablicowych malarzy powiązanych z Brugią mogą stanowić jej reminiscencje, są to: *Wniebowzięcie Marii* (Waszyngton, National Gallery of Art; 1485–1500) Mistrza Legendy św. Łucji (czynny ok. 1480–1510) (il. 4), *Wniebowzięcie Marii* (Waszyngton, National Gallery of Art; ok. 1500) Michela Sittowa (ok. 1469–1525/26) (il. 5) oraz *Ołtarz Wniebowzięcia* (Navarrete, Iglesia de Santa María de la Asunción; ok. 1535–45) Ambrosiusa Bensona (czynny ok. 1495–1550)<sup>26</sup>. Ponieważ kościół klasztorny w Nájera nosił wezwanie Marii Królowej Niebios, przypuszczalnie retabulum Memlinga zawierało odniesienia do tego aspektu nauki o Marii. Ze względu m.in. na rozmiar tablic z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten mało prawdopodobne wydaje się, aby nad nimi znajdował się kolejny rejestr kwa-

26 Zob.: D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit., s. 289, 292; T.-H. Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, op. cit., s. 156–157; Elisa Bermejo Martínez, „Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas”, *Archivo Español de Arte* 74 (2001), s. 221; Barbara G. Lane, *Hans Memling. Master painter in fifteenth-century Bruges*, Turnhout 2009, s. 103.





Il. 5. Michel Sittow, *Wniebowzięcie Marii*, Waszyngton, National Gallery of Art, ok. 1500.

ter z przedstawieniem koronacji Marii. Aluzja musiała być znacznie subtelniejsza. Zapewne była to korona unoszona przez aniołów. Ten motyw jest powszechny w późnośredniowiecznym malarstwie niderlandzkim a także hiszpańskim. Występuje np. we wzmiankowanym wyżej obrazie Michela Sittowa. W dziele Mistrza Legendy św. Łucji koronę, nad którą unosi się gołębica, trzymają Syn i Bóg Ojciec. Być może w *Ołtarzu z Nájera* pod stopami Marii widniał także księżyc ewokujący wiarę w Niepokalane Poczęcie Marii<sup>27</sup>.

27 Przypomnijmy, że nauka na temat Wniebowzięcia Marii, podobnie jak nauka na temat Niepokalanego Poczęcia, nie miała w XV w. statusu dogmatu. *Assumptio beatae Mariae Virginis* było wyrazem wiary – niewyrastającej bezpośrednio z tekstów nowotestamentalnych – rozwiniętym już w piśmiennictwie apokryficznym w II–VII w. (*Transitus Romanus*, *Transitus Jan Teologa*, *Transitus Józefa z Arymatei*, *Transitus Melitona z Sardes*). W średniowieczu, poza licznymi przedstawieniami w sztuce, znalazła ona znakomity wyraz w *Legendzie na dzień Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny*, będącej częścią hagiograficznego zbioru znanego pod nazwą *Złota legenda* (*Legenda aurea*) Jakuba de Voragine (1228/30–98). Na temat rozwoju doktryny maryjnej w okresie patrystycznym i w średniowieczu zob.: Luigi Gambero, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Milano 2000; *Storia della mariologia. Dal modello biblico al modello letterario*, red. Enrico Dal Covolo, Aristide Serra, t. 1, Roma 2009; Brian Reynolds, *Gateway to Heaven. Marian doctrine and devotion, image and typology in the patristic and medieval periods*, t. 1, *Doctrine and devotion*, Hyde Park, NY 2012. Zob. też: *Testi mariani del secondo millennio. Autori medievali dell'Occidente, secoli XIII–XV*, red. Angelo Amato, Luigi Gambero, Roma 1996.

W XX w. tablice bywały postrzegane jako skrzydła prospektu organowego. Czynili tak zarówno historycy sztuki (m.in. M.J. Friedländer, E. Panofsky, C.D. Cuttler<sup>28</sup>), jak i muzykolodzy (m.in. R. Hammerstein, E. Winternitz<sup>29</sup>) odwołujący się do badań tych pierwszych. Nawet jeśli znali oni dziennik Gaspara Melchora de Jovellanos, to u podstaw w istocie błędnej interpretacji stała relacja organisty kościoła klasztornego z Nájera jaką przytoczył w 1893 r. Alphonse-Jules Wauters<sup>30</sup>. Ponadto istotna zdaje się być krótka informacja podana przez Elíasa Tormo y Monzó, dotycząca lokalizacji tablic z aniołami instrumentalistami, które w roku sprzedaży znajdowały się w klasztorze Santa María la Real za organami, tworząc część skrzyni miecha („tras del órgano, formaban, vueltas de revés, parte de la caja que alojaba el fuelle”)<sup>31</sup>.

Analogie ikonograficzne pomiędzy aniołami muzykami z tablic antwerpskich i czterema aniołami z instrumentami muzycznymi ukazanymi w medalionach *Relikwiarza św. Urszuli* (Brugia, Sint-Janshospitaal), wykonanego w 1489 r.<sup>32</sup>, są pomocne w dacie polptyku Hansa Memlinga. Zazwyczaj przyjmuje się, iż został on namalowany w końcowym okresie działalności malarza, w l. 1487/89–90. Uważa się, że wyobrażenia aniołów muzyków z obu dzieł mogą odzwierciedlać rysunki wzornikowe pracowni Memlinga<sup>33</sup>. Dodajmy, że przypuszczalnie pod koniec XV w. w Hiszpanii wykonano cztery przedstawienia aniołów instrumentalistów z psalterium, lutnią, harfą i fidelem, których pierwowzorami byli skrzydlaci muzycy z dwóch tablic z Antwerpii. Obrazy będące do 1940 r. w posiadaniu Jacquesa Goudstikka, handlarza dziełami sztuki działającego w Amsterdamie, pochodziły z madryckiej kolekcji markiza de Valderey<sup>34</sup>.

28 Max J. Friedländer, *Early Netherlandish painting*, przekł. Heinz Norden, t. 6/1, Leyden 1971, s. 49 (oryginał niemiecki ukazał się w 1928 r.); Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, t. 1, Cambridge, MA 1953, s. 221, przyp. 2, s. 449; Charles D. Cuttler, *Northern painting from Pucelle to Bruegel. fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries*, New York–London 1968, s. 177. Dodajmy, że Erwin Panofsky podobnie interpretował skrzydła *Ołtarza Trójcy Świętej* (Edynburg, National Gallery of Scotland, ok. 1478–79) Hugona van der Goes (op. cit., s. 335).

29 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 242; Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New Haven–London 1979, przyp. 1, s. 148–149.

30 A.-J. Wauters, op. cit., s. 65.

31 E. Tormo y Monzó, op. cit., przyp. 1, s. 303.

32 Szczątki św. Urszuli zostały 21 X 1489 r. umieszczone w relikwiarzu zamówionym u Hansa Memlinga przez szpital św. Jana (Sint-Janshospitaal) w Brugii, zob.: D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit., s. 303.

33 Zob.: D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit., s. 292; B.G. Lane, *Hans Memling*, op. cit., przyp. 8, s. 257.

34 Albert P. de Mirimonde, „Les anges musiciens chez Memling”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 3 (1962/63), s. 49–51. Dokument zatytułowany *Reclaimed. paintings from the collection of Jacques Goudstikker*, w którym wymieniane są dwa obrazy *Anioł z harfą* i *Anioł z lutnią* (oba 26,7 x 16,5 cm) jest dostępny na stronie internetowej Contemporary Jewish Museum, <http://www.thecjm.org>, dostęp 11 IX 2015.

Poszczególne tablice z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii mają następujące wymiary: lewa tablica: 170 x 231,5 cm, środkowa tablica: 169,7 x 212,7 cm, prawa tablica: 170 x 230 cm<sup>35</sup>. Rozmiary tablic dają wyobrażenie o skali poliptyku, który, zakładając poprawność jego identyfikacji (E. Tormo y Monzó, J.K. Steppe, P. Vandebroek), można porównać jedynie z *Ołtarzem Gandawskim* (Gandawa, Sint-Baafskathedraal; 1432) braci van Eyck (Hubert 1380/85–1426; Jan 1385/90–1441) i *Tryptykiem Portinari* (Florencja, Galleria degli Uffizi; ok. 1475) Hugona van der Goes. Niewątpliwie dzieło o tak okazałych rozmiarach musiało być realizowane przy znaczącym współudziale pomocników/asystentów warsztatowych (różnice w technice malarskiej są zauważalne m.in. na prawej tablicy)<sup>36</sup>. Badania techniczne przeprowadzone na początku lat siedemdziesiątych XX w. dały podstawę, by twierdzić, że podrysowania zostały wykonane jedną ręką, co ujawnia, iż Hans Memling był osobiście odpowiedzialny za ten etap wykonywania retabulum<sup>37</sup>. Powyższe ustalenia w znacznej mierze potwierdzają właśnie zakończone (2017 r.) badania oraz prace konserwatorskie tablic rozpoczęte w roku 2001<sup>38</sup>. Mieke Perez z brużyjskiego muzeum Memlinga Sint-Janshospitaal uważa, że obrazy z Antwerpii zostały wykonane w Hiszpanii przez członków warsztatu Memlinga<sup>39</sup>. Jej opinię – badaczka

35 Wymiary poszczególnych tablic podaję za stroną internetową muzeum: <http://www.kmska.be>, dostęp 15 VII 2015.

36 Na ten aspekt w pierwszej poł. XX w. zwrócili uwagę Hippolyte Fierens-Gevaert, Paul Fierens, op. cit., s. 67. Barbara G. Lane jako hipotetycznych asystentów zatrudnianych w różnych okresach aktywności twórczej w warsztacie Hansa Memlinga wymienia Martina Schongauera, Michela Sirtowa, Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja i Albrechta Dürera. Jeśli chodzi o uczniów Memlinga, to znane są nazwiska jedynie dwóch osób: Annekina Verhannemana i Passciera van der Mersch, zob.: B.G. Lane, *Hans Memling*, op. cit., s. 95, 98–109. Zgodnie z regulaminem cechu malarzy św. Łukasza w Brugii, mistrz w l. 1479–97 w okresie czteroletnim mógł przyjąć na naukę zawodu tylko jedną osobę. Odnośny dokument przytacza Désiré van de Castele, „Documents divers de la Société S. Luc à Bruges”, *Annales de la Société d’emulation de Bruges* 1 (1866), s. 18–19.

37 Johann R.J. van Asperen de Boer, „Recent developments in infrared reflectography of paintings and its applications in art history”, w: *ICOM. Committee for Conservation, 3rd Plenary Meeting, Madrid, 2–7 October 1972*, Amsterdam 1972, s. 19–20; zob. też: Maryan W. Ainsworth, „Hans Memling as a draughtsman”, w: *Hans Memling. Essays*, op. cit., s. 78–87; T.-H. Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, op. cit., s. 160–163.

38 Matthias Depoorter, „Restauratie ‘Christus met zingende en musicerende engelen’”. zob. strona <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be>, dostęp 11 VIII 2017. Więcej informacji na temat badań i restauracji tablic można znaleźć na stronie internetowej Muzeum w Antwerpii: [http://www.kmska.be/nl/collectie/Restauratie/Hans\\_Memling/Over\\_de\\_restauratie.html](http://www.kmska.be/nl/collectie/Restauratie/Hans_Memling/Over_de_restauratie.html), dostęp 11 VIII 2017. Dodajmy, że w dn. 13–14 III 2017 r. w antwerpskim Rubenianum zorganizowano sympozjum „Harmony in bright colors: Memling’s Christ between singing and music-making angels restored”.

39 <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/biografieen/hans-memling>, dostęp 11 VIII 2017. Jeżeli Hans Memling przebywał pod koniec lat osiemdziesiątych XV w. w Hiszpanii – co stanowi jedynie hipotezę – to mógł wykonać dla franciszkanów z Almazán (Kastylia i León) ołtarz, z którego zachowały się skrzydła (Ayuntamiento de Almazán), datowane na l. 1485–90, zob.: Anna Muntada Torrellas, „Unas ignotas tablas de Hans Memling en Almazán. A propósito de la investigación para «Paisaje interior»”, w: *Jornadas de Estudio y Difusión del Patrimonio*, red. Mariano Casas Hernández, Isidro G. Bango Torviso, Valladolid 2010, s. 235–262; Till-Holger Borchert, „Pale d’altare di piccolo formato”, w: *Memling. Rinascimento fiammingo*, red. Till-Holger Borchert, Milano 2014, s. 170.

niestety nie podaje bliższych szczegółów – w pewnym stopniu uwiarygadnia wykrycie w głębszych warstwach malarskich tablic antwerpskich uwodnionego siarczanu wapnia czyli gipsu, minerału charakterystycznego dla malarstwa Półwyspu Iberyjskiego<sup>40</sup>. Niemniej jednak podkreślmy, iż pomimo znacznie większej wiedzy, jaką obecnie dysponujemy na temat tablic, nie da się jednoznacznie określić miejsca ich wykonania.

Hans Memling (Jan van Mimmelinghe), urodzony w niemieckim Seligenstadt, uzyskał obywatelstwo brugijskie (poorterschap) w 1465 r., zapewne już jako mistrz malarski. W mieście, będącym w XV w. jednym z najważniejszych miast handlowych w Północnej Europie oraz wiodącym ośrodkiem malarstwa tablicowego (J. van Eyck, P. Christus, G. David) i książkowego (tzw. gandawsko-brugijska szkoła iluminatorstwa, ok. 1475–1550), spędził prawie trzydzieści lat<sup>41</sup>. Nie wiemy, gdzie uczył się zawodu, choć ze względu na wyraźne analogie stylistyczne do twórczości Rogiera van der Weyden (1399/1400–1464), przypuszcza się, że jakiś czas przebywał w jego brukselskim atelier<sup>42</sup>. Niewykluczone, że wcześniej praktykował w Kolonii, gdzie mógł zapoznać się m.in. z malarstwem Stefana Lochnera (1400/10–51). W twórczości Memlinga widoczne są też wpływy malarstwa Jana van Eyck, Petrusa Christusa i Dirka Bouts<sup>43</sup>. W historiografii artystycznej autorem bodaj najśłynniejszej opinii o Memlingu jest Erwin Panofsky, który nazwał malarza „większym

40 Zob.: Geert Van der Snickt, Costanza Miliani, Koen Janssens, Brunetto G. Brunetti, Aldo Romani, Francesca Rosi, Philippe Walter, Jacques Castaing, Wout De Nolf, Lizet Klaassen, Ineke Labarque, Regine Wittermann, „Material analyses of ‘Christ with singing and music-making angels’, a late 15th-c. panel painting attributed to Hans Memling and assistants. Part I. Non-invasive in situ investigations”, *Journal of Analytical Atomic Spectrometry* 26 (2011), s. 2216–2229. Odnośnie do malarstwa portugalskiego i hiszpańskiego zob.: Maria-João Benquerença, N.F.C. Mendes, E. Castellucci, Vítor M.F. Gaspar, Francisco P.S.C. Gil, „Micro-Raman spectroscopy analysis of 16th century Portuguese Ferreirim Masters oil paintings”, *Journal of Raman Spectroscopy* 40 (2009), nr 12, s. 2135–2143; Ainhua Rodríguez, Katherine Eremin, Narayan Khandekar, Jens Stenger, Richard Newman, Fernando Bazeta, Maria T. Escohotado, „Characterization of calcium sulfate grounds and fillings of applied tin-relief brocades by Raman spectroscopy, Fourier transform infrared spectroscopy, and scanning electron microscopy”, *Journal of Raman Spectroscopy* 41 (2010) nr 11, s. 1517–1524; Vanessa Antunes, António Candeias, Maria José Oliveira, Stéphane Longelin, Vitor Serrão, Ana Isabel Seruya, João Coroado, Luís Dias, José Mirão, Maria L. Carvalho, „Characterization of gypsum and anhydrite ground layers in 15th and 16th centuries Portuguese paintings by Raman spectroscopy and other techniques”, *Journal of Raman Spectroscopy* 45 (2014), nr 11–12, s. 1026–1033.

41 Szerzej na temat życia, a także twórczości malarza zob.: D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit., s. 15–73; tegoż, *Hans Memling. Catalogue*, Bruges–Antwerp 1994, s. 13–29; B.G. Lane, „Hans Memling. Vita e opere”, w: *Memling. Rinascimento fiammingo*, op. cit., s. 19–37. Zob. też: André Vandewalle, „A propos du lieu de naissance de Memling”, w: *Memling studies. Proceedings of the international colloquium (Bruges 10–12 November 1994)*, red. Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute, Maurits Smeyers, Anne Dubois, Leuven 1997, s. 19–24.

42 Zob.: Till-Holger Borchert, „Hans Memling and Rogier van der Weyden”, w: *Invention, Northern Renaissance studies in honor of Molly Faries*, red. Julien Chapuis, Turnhout 2008, s. 86–93.

43 Barbara G. Lane, „The question of Memling’s training”, w: *Memling studies*, op. cit., s. 53–70; tejże, *Hans Memling*, op. cit., s. 17–91.

pośród mniejszych mistrzów<sup>44</sup>. Zmiana owej deprecjonującej oceny twórczości wziętego portrecisty i autora licznych przedstawień Marii z Dzieciątkiem, pośród których wiele jest nośnikami treści muzycznych, nastąpiła pod koniec XX wieku. Największe zasługi w tym względzie położył Dirk De Vos, autor najobszerniejszej monografii artysty wydanej w 1994 r.<sup>45</sup>. Współcześnie twórczość malarska Memlinga jest postrzegana jako doskonały wyraz późnośredniowiecznego ducha sztuki północnej Europy z elementami włoskiego renesansu (*putti*, girlandy), a także jako znakomita odpowiedź na społeczne i religijne oczekiwania ówczesnych zleceniodawców<sup>46</sup>.

II. Tablice z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii przedstawiają Chrystusa (niektórzy interpretują tę figurę jako Boga<sup>47</sup>), pośród aniołów śpiewaków i aniołów instrumentalistów<sup>48</sup>. Wszystkie postaci namalowane na złotym tle okala w formie obramienia warstwa ciemnych chmur. Chrystus ukazany na tablicy środkowej pomiędzy dwoma tercetami posługującymi się księgami, odziany jest, podobnie jak aniołowie, w szaty liturgiczne. Jego głowę zdobi korona, prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa, lewą opiera na kuli zakończonej krzyżem.

44 E. Panofsky, op. cit., s. 347 („major minor master”). Znamienne są także inne słowa wyrażone przez tego autora: „[Memling] occasionally enchants, never offends and never overwhelms”, s. 347. Zob. też krytyczną ocenę malarstwa Hansa Memlinga dokonaną przez Maxa J. Friedländera (op. cit., 1971, s. 31–35). Oto jedna z wypowiedzi badacza: „Memlinc was neither a discoverer like van Eyck, nor an inventor like Rogier. He lacks the passion of vision, the fanaticism of faith. In purely material terms, he is not as dense as van Eyck, nor as hard as Rogier” (s. 34). Warto w tym miejscu przytoczyć odmienną opinię z początku XX w., której autorem jest William H. James Weale: „John van Eyck saw with his eyes, Memlinc with his soul. [...] he meditated and reflected; his whole soul went into his work, and he idealised and glorified, and, so to say, transfigured the models which he had before him”, tegoż, *Hans Memlinc*, London 1901, s. 79–80.

45 D. De Vos, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, op. cit.; zob.: tegoż, „Questions concernant Memling: découvertes récentes, hypothèses et reconstitutions”, w: *Memling studies*, op. cit., s. 3–16. Dodajmy, że w 1994 r. w brujijskim Groeningemuseum zorganizowano wystawę „Hans Memling. Five centuries of fact and fiction” zbiegającą się w czasie z pięćsetną rocznicą śmierci artysty. Ostatnia wystawa prac Memlinga zatytułowana „Memling. Rinascimento Fiammingo” miała miejsce w Scuderie del Quirinale w Rzymie, w dniach 11 X 2014–18 I 2015.

46 W świetle współczesnej oceny dorobku malarskiego Hansa Memlinga na uwagę zasługuje nota Romboudta de Doppere (ok. 1432–1502), notariusza kościoła św. Donacjana (Sint-Donaaskerk) w Brugii. W swym dzienniku odnotował datę śmierci Memlinga, niewątpliwie najwybitniejszego po Janie van Eyck i Petrusie Christusie malarza brujijskiego XV w., określając go mianem najbłębszego i najznakomitszego malarza w świecie chrześcijańskim. Pod datą 11 VIII 1494 r. czytamy: „Die XI. augusti Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani”, cyt. za: *Fragments inédits de Romboudt de Doppere découverts dans un manuscrit de Jacques de Meyere publiés par le P. Henri Dussart de la Compagnie de Jésus. Chronique brugeoise de 1491 à 1498*, Bruges 1892, s. 49.

47 Np. T.-H. Borchert, „Memling’s Antwerp ‘God the Father’ with music-making angels”, op. cit., s. 153–168.

48 Źródło ilustracji w wysokiej rozdzielczości: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be>, dostęp 13 VIII 2017.





Il. 6. Hubert i Jana van Eyck, *Oltarz Gandawski*, Gandawa, Sint-Baafskathedraal, 1432.

Instrumentarium zespołu na lewej tablicy obejmuje: psalterium, tubmarynę, lutnię, trąbkę i szalającą, a zespołu na prawej tablicy: dwie trąbki, portatyw, harfę i fidel<sup>49</sup>.

W realizacji centralnej figury zauważalne są analogie ikonograficzne do postaci Boga/Chrystusa z *Oltarza Gandawskiego* Huberta i Jana van Eyck (il. 6) oraz Chrystusa z *Tryptyku Braque* (Paryż, Musée du Louvre; ok. 1452) Rogiera van der Weyden (il. 7)<sup>50</sup>. Korona będąca czytelnym atrybutem, odnosi się do władzy Chrystusa nad światem symbolizowanym przez szklaną kulę. Krzyż, narzędzie męki Pańskiej, przywołuje wydarzenia z Golgoty i jednocześnie wskazuje na triumf Kościoła. Korona

49 W niniejszym studium poza obszarem badań pozostają zagadnienia organologiczne. Instrumenty muzyczne ukazane na dwóch tablicach antwerpskich w kontekście twórczości malarza z elementami muzycznymi omawia szczegółowo Jeremy Montagu, „Musical instruments in Hans Memling's paintings”, *Early Music* 35 (2007), s. 505–523. Zob. też: Valentin Denis, *De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de 15e-eeuwse kunst*, Antwerpen–Utrecht 1944, s. 129, 167, 184–188; A.P. de Mirimonde, „Les anges musiciens chez Memline”, op. cit., s. 26–45; Godelieve Spiessens, „Toepassing van voorschriften voor de bouw van muziekinstrumenten bij Memling”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 6 (1967), s. 7–12; Mia Awouters, „Muziekinstrumenten ten tijde van Memling”, w: *Memling studies*, op. cit., s. 48.

50 Na temat powyższych podobieństw ikonograficznych zob.: B.G. Lane, *Hans Memling*, op. cit., s. 256.



Il. 7. Rogier van der Weyden, *Tryptyk Braque*, Paryż, Musée du Louvre, ok. 1452.

i szaty liturgiczne pozwalają dostrzec w figurze Chrystusa zarówno króla, jak i kapłana. Spinka na kapie z trzema kamieniami szlachetnymi ma charakter trynitarny, inaczej mówiąc reprezentuje Trójcę Świętą. Aniołowie śpiewacy i aniołowie instrumentalni wykazujący związki ikonograficzne z wcześniejszym malarstwem niderlandzkim (o czym nieco dalej), przywodzą na myśl muzykę wokalną i instrumentalną XV w. Europy. Instrumentarium ukazane na dwóch tablicach podporządkowane jest pewnej zasadzie obrazowania charakterystycznej dla niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w., mianowicie zasadzie asymetrii treści muzycznych, przejawiającej się w kształtowanych odmiennie brzmieniowo zespołach/grupach względem postaci centralnej<sup>51</sup>. Ta wielość i różnorodność instrumentów (a także śpiewacy) ma oddawać splendor jednego z wymiarów wieczności, metaforycznej „przestrzeni” przeznaczonej dla bogobojnych, prawych mieszkańców ziemi, którzy „gdy bowiem powstaną z martwych [...], będą jak aniołowie w niebie” (Mk 12, 25)<sup>52</sup>, a ich główną nagrodą będzie *visio beatifica*. Muzyka wykonywana przez skrzydlate istoty musi być także postrzegana w kontekście maryjnego tematu głównej tablicy poliptyku. Towarzyszy zarówno peregrynacji Marii, jak i Jej przyjęciu w niebie.

Stosunkowo niewielkie zainteresowanie badaczy – przede wszystkim historyków sztuki – obrazami z muzeum antwerpskiego wynikało do niedawna nie tylko z faktu ich złego stanu zachowania czy poddawanego w wątpliwość autorstwa, ale i krytycznej oceny całego dorobku malarskiego Hansa Memlinga<sup>53</sup>. Autorem oryginalnej, aczkolwiek błędnej interpretacji tablic antwerpskich jest Maurice B. McNamee, który sytuował ich treść w kontekście liturgii Wielkiego Piątku. Zdaniem badacza

51 Zob.: Grzegorz Kubies, „*Musica angelica* w piętnastowiecznym malarstwie europejskim”, w: *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2012, s. 178.

52 Cyt. za: *Biblia Jerozolimska* (tekst wg „*Biblii Tysiąclecia*”, Poznań 2000), red. Krzysztof Sarzała, Poznań 2006.

53 Odnotujemy w tym miejscu, że już na początku XX w. Karl Voll, ze względu na kontekst użytkowy tablic (elementy prospektu organowego) negował artystyczny wymiar dzieł, jednakże postrzegał je jako dokument o ważnym znaczeniu kulturowym, Karl Voll, *Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen*, Stuttgart–Leipzig 1909, s. XL.

Chrystus został ukazany jako celebrans w scenie adoracji i wywyższenia krzyża. Słowa „AGYOS O THEOS”, widoczne na kołnierzu alby Chrystusa, połączył ze śpiewanymi antyfonalnie lamentacjami (Improperia) wielkopiątkowymi: „AgiOS o Theos, / Agios ischyros, / Agios athanatos, / eleison imas”<sup>54</sup>. Krzyż zdobiący kulę powiązał z wykonywanym także antyfonalnie hymnem: „CruX fidelis: CruX fidelis, inter omnes / arbor una nobilis; / nulla talem silva profert, / flore, fronde, germine. / Dulce lignum, dulces clavos, / dulce pondus sustinens!”<sup>55</sup>. Powyższa linia interpretacyjna została obalona przez Paula Vandembroecka<sup>56</sup>. Jej kontestacja jest możliwa – choć z powodu niekompletności dzieła nie jest definitywna – na gruncie maryjnej ikonografii retabulum. Niemniej jednak na uwagę zasługuje identyfikacja szat Chrystusa i aniołów dokonana przez McNamee. W kapłańskim stroju Chrystusa wyróżnił on trzy elementy: albę, kapę i stułę. Aniołowie muzycy jawią się jako diakoni, subdiakoni i akolici. Śpiewacy odziani są w humerały, alby, dalmatyki i manipularze (widoczne na lewych przedramionach). Stuły z powodu ukazanych dalmatyk nie są widoczne. Aniołowie na lewej tablicy noszą alby i humerały. Ponadto pierwszy i trzeci stułę, czwarty kapę i manipularz, piąty dalmatykę i manipularz. Aniołowie na prawej tablicy także bez wyjątku noszą alby i humerały. Poza tym, pierwszy dalmatykę, drugi dalmatykę i manipularz, czwarty stułę, piąty kapę<sup>57</sup>.

Reinhold Hammerstein w rozdysonowaniu aniołów muzyków dostrzegł – wy-daje się, że słusznie – próbę ukazania hierarchizacji aparatu wykonawczego: trzech grup, pośród których zespół wokalny flankujący Chrystusa zajmuje najważniejsze miejsce<sup>58</sup>. W dalszej kolejności, jak unaoczniał malarz, plasują się muzycy grający na instrumentach głośnych (*haute musique*) i cichych (*basse musique*)<sup>59</sup>.

Sytuując tablice antweperskie w kontekście piętnastowiecznych zabytków malar-skich z elementami muzycznymi, jako błędną należy uznać interpretację Alberta P. de Mirimonde, doszukującego się w wielkości zespołu śpiewaków odniesień o cha-rakterze symbolicznym do liczby dni stwarzania świata (zob. Rdz 1, 1–31) i boskiej miłości. W podobny sposób interpretował on łącznie sekstet wokalny i Chrystusa

54 Tekst grecki oraz polski przekład hymnu: „Ἅγιος ο Θεός, / ἅγιος ισχυρός, / ἅγιος ἀθάνατος, / ἐλέησον ἡμᾶς” („Święty Boże, / Święty mocny, / Święty a nieśmiertelny, / Zmiłuj się nad nami”). Hymn Trisagion (*AgiOS o Theos*) stanowiący część Improperiów został poświęcony oficjalnie podczas soboru chalcedońskiego w 451 roku. Improperia, których pierwowzorów można doszukiwać się w liturgii hiszpańskiej z VI w. i kazaniach Asteriusza Sofisty (zm. ok. 345 r.) w nieco innej formie sięgają co najmniej IX wieku.

55 Maurice B. McNamee, „The Good Friday liturgy and Hans Memling’s Antwerp Triptych”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), s. 353–356; zob. też tegoż, *Vested angels. Eucharistic allusions in early Netherlandish paintings*, Leuven 1998, s. 173–180. Polski przekład hymnu Wenancjusza Fortunata (ok. 530–ok. 600/609): „Krzyżu święty, nade wszystko, / drzewo przenajszlachetniejsze! / W żadnym lesie takie nie jest, / jedno, na którym sam Bóg jest. / Słodkie drzewo, słodkie gwoździe / rozkoszny owoc nosiło”.

56 P. Vandembroeck, op. cit., s. 138–139.

57 M.B. McNamee, „The Good Friday liturgy and Hans Memling’s Antwerp Triptych”, op. cit., s. 355.

58 R. Hammerstein, op. cit., s. 242.

59 Zob. klasyczny tekst: Edmund A. Bowles „Haut and bas. The grouping of musical instruments during the Middle Ages”, *Musica Disciplina* 8 (1954), s. 115–140.

(siódemka) jako wyraz doskonałości oraz łaski i miłosierdzia<sup>60</sup>. Trzyosobowe grupy aniołów, w tym aniołów śpiewaków i aniołów instrumentalistów stanowią powszechny motyw w późnośredniowiecznym malarstwie religijnym, a jego symbolika wykazuje przede wszystkim konotację z Trójcą Świętą<sup>61</sup>.

Fenomenu proliferacji motywu anioła muzyka w malarstwie Hansa Memlinga<sup>62</sup> nie daje się w pełni wytłumaczyć na gruncie wcześniejszego malarstwa tablicowego w Brugii, gdyż występuje on zaledwie w trzech dziełach Huberta i Jana van Eyck oraz w jednym obrazie z działającego być może do ok. 1455 r. warsztatu tego drugiego<sup>63</sup>. W *Ołtarzu Gandawskim* ukończonym w 1432 r., na dwóch kwaternionach górnego rejestru Hubert i Jan van Eyck przedstawili dwie grupy muzyków: ośmiu aniołów śpiewaków oraz trzech aniołów instrumentalistów z pozytywem, harfą i fidelem. Duet śpiewaków Jan van Eyck ukazał w *Madonnie w kościele* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) z ok. 1438 roku. W ukończonym trzy lata później *Ołtarzu Nicolaesa van Maelbeke* (miejsce przechowywania nieznane/dzieło zaginione?)<sup>64</sup>, na zewnętrznej stronie lewego skrzydła *Ołtarza* van Eyck namalował *en grisaille* trzech aniołów trębaczy. W brugijskim warsztacie malarza powstała między 1445 a 1450 r. *Fontanna życia* (Madryt, Museo Nacional del Prado) (il. 8). Zarówno aniołowie śpiewacy jak i aniołowie instrumentalści (fidel, portatyw, tubmaryna; harfa, psalterium, lutnia) zostali ukazani w środkowej strefie dzieła, w dwóch grupach, odpowiednio sześć- i trzyosobowych.

Realizację umuzycznionej wizji nieba w poliptyku z klasztoru Santa María la Real w Nájera poprzedzają trzy dzieła Hansa Memlinga, w których uobecnia się topos *musica coelestis* (muzyka niebiańska)<sup>65</sup>; wszystkie w zakresie ikonografii muzycznej wy-

60 A.P. de Mirimonde, „Les anges musiciens chez Memlinc”, op. cit., s. 28–29.

61 Liczba trzy, przewyciężająca dwoistość (dualizm), jest przykładem liczby doskonałej, wyrażającej ideę uniwersalności, gdyż obejmuje ona początek, środek i koniec. W kulturze chrześcijańskiej liczba ta wskazuje także m.in. na po trzykroć świętego Boga (Iz 6, 3), odgrywa ważną rolę w liturgii (*Agnus Dei*), zob.: Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989, s. 252–253; *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, red. Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, przekł. Zbigniew Kościuk, Warszawa 2003, s. 1026–1027. Zwięźle na temat symboliki liczb (1, 3, 4, 5, 6, 7, 10), których obecności można spekulatywnie doszukiwać się w tablicach z Antwerpii, zob.: Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Warszawa 2001, s. 42–51.

62 Korpus dzieł powiązanych z malarzem, który liczy 167 pozycji, zawiera strona internetowa Studiecentrum Vlaamse Primitieven: <http://xv.kikirpa.be/friedlaender-30>, dostęp 15 I 2016.

63 Bodaj po raz pierwszy w niderlandzkim malarstwie tablicowym aniołów muzyków (lutnia, harfa) ukazał Robert Campin w zaginionym obrazie *Madonna w absydzie* z lat dwudziestych XV wieku. Jedna z kopii tego obrazu z ok. 1480 r. przechowywana jest w The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Szerzej na temat motywu anioła muzyka w sztuce średniowiecznej zob.: R. Hammerstein, op. cit.

64 Ikonografia *Ołtarza* znana jest z rysunków oraz szesnasto-siedemnastowiecznej kopii wykonanej techniką olejną, przechowywanej w Groeningemuseum w Brugii.

65 Przedstawienia nieba bądź rajy z motywami muzycznymi należą w niderlandzkim malarstwie tablicowym do rzadkości. Obok obrazów Hansa Memlinga do tej niewielkiej kwantytatywnie grupy zabytków należy zaliczyć m.in. *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Brugia, Groeningemuseum; ok. 1495–1505) Jheronimusa Boscha (ok. 1450–1516) oraz tablicę *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych* (Madryt, Museo Nacional del Prado; ok. 1510–20), atrybuowaną warsztatowi lub naśladowcy malarza z 's-Hertogenbosch.





Il. 8. Warsztat Jana van Eyck, *Fontanna życia*, Madryt, Museo Nacional del Prado, ok. 1445–50.

kazują oddziaływanie wcześniejszych zabytków. Chronologicznie pierwszym z nich jest *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Gdańsk, Muzeum Narodowe, 1467–71) (il. 9)<sup>66</sup>. Ów tryptyk zamówiony przez Angela di Jacopo Taniego (1415–92) do rodowej kaplicy San Michele w kościele San Bartolomeo w Badia Fiesolana w pobliżu Florencji, wykazuje związki ikonograficzne z przedstawieniami *Sądu Ostatecznego* autorstwa Stefana

<sup>66</sup> Wymiary *Ołtarza*: skrzydło lewe: 223,5 x 72,4 cm; część środkowa: 220,9 x 160,7 cm; skrzydło prawe: 223,4 x 72,5 cm.





Il. 9. Hans Memling, *Ołtarz Sądu Ostatecznego*, lewe skrzydło, Gdańsk, Muzeum Narodowe, 1467–71.

Lochnera (Kolonja, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, ok. 1435) i Rogiera van der Weyden (Beaune, Hôtel-Dieu przed 1451). Od pierwszego Memling zaczerpnął ideę muzyki rajskiej na lewym skrzydle gdańskiego tryptyku, zaś od drugiego zakomponowanie centralnej części dzieła podstawowymi motywami ikonografii Sądu Ostatecznego. Aniołowie muzycy zostali rozmieszczeni na dwóch poziomach niebiańskiej bramy, do której prowadzą schody. Zbawionych wita św. Piotr i aniołowie. Na lewej wieży bramy śpiewa tercet posługujący się księgą. Po przeciwnej stronie, na prawej wieży rozbrzmiewa muzyka realizowana przez trio w składzie:



Il. 10. Hans Memling, *Oltarz św. Janów*, fragment prawego skrzydła, Brugia, Sint-Janshospitaal, 1474–79.

harfa, lutnia i fidel. Na balkonie wieńczącym bramę znajduje się ośmiu aniołów (jeden rzuca kwiaty), pośród których sześciu gra na instrumentach muzycznych: szałamai, podwójnie zwiniętej trąbce, dwóch ręcznych dzwoneczkach, lirze korbowej, portatywie i zapewne kolejnej szałamai (widoczny jest tylko fragment instrumentu). Ponadto jako „rzeźby” zostały ukazane postaci starców apokaliptycznych z harfą, fidelem, psalterium i portatywem oraz postać anioła z psalterium.

*Ołtarz św. Janów* (Brugia, Sint-Janshospitaal, 1474–79)<sup>67</sup> (il. 10) został zamówiony przez braci i siostry z zarządu szpitala św. Jan w Brugii (Sint-Janshospitaal), jako nastawa głównego ołtarza kościoła owej instytucji. Elementy muzyczne obecne są we wszystkich trzech tablicach. Na lewym skrzydle dwaj świeccy muzycy grający na szafamai i trąbce akompaniują tańczącej Salome. W części centralnej będącej przykładem *Sacra Conversazione* anioł z portatywem uczestniczy w scenie mistycznych zaślubin św. Katarzyny z Chrystusem, zasiadającym na kolanach Marii. Prawe skrzydło w całości poświęcone jest wizji św. Jana Ewangelisty na wyspie Patmos. Obok siedmiu aniołów trębaczy (Ap, 8, 1–11, 19) ukazanych na zewnątrz wielobarwnego, większego kręgu tęczy zamykającego scenę adoracji Boga przez dwór niebiański (Ap 4, 1–5, 14), malarz zobrazował czterestu Starców z instrumentami muzycznymi, którzy zgodnie z tekstem biblijnym oddają chwałę Bogu (Ap 4, 10–11; 5, 8.14), pełnią funkcje kapłańską (składają w ofierze modlitwy wiernych; Ap 5, 8–13) i królewską (zasiadają na tronach, na głowach noszą wieńce; Ap 4, 4). W ramach liturgii wiecznej uczestniczą „miliardy miriad i tysiące tysięcy” aniołów (Ap 5, 11), Istoty żyjące (Ap 4, 6–11; 5, 8.11.14) oraz dwudziestu czterech Starców „każdy mając harfę (*cithara*) i złote czasze pełne kadzideł, którymi są modlitwy świętych” (Ap 5, 8; zob. Ap 5, 9–13). Hans Memling, podobnie jak wielu innych malarzy, w swej interpretacji tekstu Apokalipsy przekroczył kanoniczną treść trzeciego stychu Ap 5, 8. Instrumentarium Starców oprócz chordofonów (psalterium, lira korbowa, gitterna, fidel, harfa, lutnia?) obejmuje także aerofony (flet, portatyw). Kompozycja apokaliptycznej wizji Memlinga sięga wzorców wypracowanych w ośrodku kolońskim. *Ołtarz* z Brugii wykazuje analogie ikonograficzne do tablicy Mistrza Wizji św. Jana (czynny ok. 1450–70) przechowywanej w Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud w Kolonii. Tutaj w rękach dwudziestu czterech Starców ukazanych wewnątrz pierścienia tęczy przedstawiono harfy, fidele i lutnie.

Sześć niewielkich rozmiarów tablic, tworzących niegdyś przenośny ołtarz służący zapewne do medytacji, określanej współcześnie w literaturze jako *Tryptyk Alegorii Vanitas i Zbawienia* (Strasburg, Musée des Beaux-Arts, ok. 1485 lub później) (il. 11) atrybuowany jest Hansowi Memlingowi, jego warsztatowi, bądź naśladowcy<sup>68</sup>. Dzieło zostało najprawdopodobniej zamówione przez członka bolońskiej rodziny Loiani. *Chrystusa w chwale* (tablica określana jest też jako przedstawienie nieba)<sup>69</sup> wielbi kwartet aniołów w składzie: gitterna, psalterium, harfa, fidel. Zespół anielski w takim samym składzie przedstawił anonimowy malarz

67 Wymiary *Ołtarza*: skrzydło lewe: 176 x 78,9 cm; część środkowa: 173,6 x 173,7 cm; skrzydło prawe: 175,9 x 78,9 cm.

68 Zob.: B.G. Lane, *Hans Memling*, op. cit., s. 331–333. Zauważmy, że ukazany w *Tryptyku Alegorii Vanitas i Zbawienia* typ figury Chrystusa został powtórzony z nieznacznymi zmianami w polyptyku z klasztoru Santa María la Real w Nájera.

69 Wymiary tablicy: 22,1 x 14,8 cm.



Il. 11. Hans Memling (warsztat/naśladowca?), *Tryptyk Alegorii Vanitas i Zbawienia*, część środkowa – *Chrystusa w chwale*, Strasburg, Musée des Beaux-Arts, ok. 1485 lub później.

koloński – Mistrz św. Wawrzyńca (czynny ok. 1415–30) w *Madonnie Pokornej* (Frankfurt, Dommuseum)<sup>70</sup>.

W kontekście badań źródłowych tablic z muzeum antwerpskiego, poza reminiscencjami *Oltarza Gandawskiego* (figura Boga/Chrystusa, ekspresja mimiczna aniołów śpiewaków<sup>71</sup>), wzmiankowana już *Fontanna życia* z warsztatu Jana van Eyck jawi się jako kluczowa. Dzieło przechowywane w Museo Nacional del Prado w Madrycie pochodzi

<sup>70</sup> Dodajmy w tym miejscu, że dziełem maryjnym Stefana Lochnera, którego niektóre aspekty emulował w swej twórczości Hans Memling, jest *Madonna w altanie różanej* (Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud) z ok. 1440/42 roku. Marii z Dzieciątkiem towarzyszy trzynastu aniołów, spośród nich czterech skrzydlatych muzyków.

<sup>71</sup> Twarze aniołów śpiewaków z tablicy antwerpskiej zostały namalowane w sposób mniej ekspresyjny niż w pierwowzorze z Gandawy. Być może malarz próbował unaocznic, iż w jego wizji nieba śpiewacy wykonują chorał gregoriański.



z klasztoru hieronimitów Santa María del Parral w Segowii, gdzie trafiło między 1455 a 1459 rokiem. Zachowane dwie kopie tablicy z Madrytu świadczą o popularności tego obrazu w Hiszpanii<sup>72</sup>. Najprawdopodobniej Hans Memling znał jego ikonografię (ryunki wzornikowe, relacja piśmienna/ustna, ogląd bezpośredni?), gdyż w przeciwnym razie trudno jest wytłumaczyć swoistą zbieżność w zakresie ekspozycji elementów muzycznych. Przedstawienie w obrazach z Madrytu i Antwerpii tych samych instrumentów cichych, w tym tubmaryny, chordofonu niezwykle rzadko ukazywanego w malarstwie tablicowym XV w., zdaje się potwierdzać powyższą myśl.

Źródła plastyczne motywów muzycznych, w tym motywu anioła muzyka w *oeuvre* Hansa Memlinga tkwią niewątpliwie w niderlandzkim malarstwie tablicowym pierwszej połowy XV w., które w przypadku twórczości Jana van Eycka sięga malarstwa książkowego przełomu XIV/XV w.<sup>73</sup>, oraz co zostało odnotowane wyżej, w sztuce ośrodka kolońskiego<sup>74</sup>. Ze względu na rolę tradycji malarskiej w Niderlandach, gdzie w szczególny sposób uobecniało się oddziaływanie pewnych typów ikonograficzno-kompozycyjnych (*Oltarz Gandawski* braci van Eyck jest najdonioślejszym przykładem dzieła-wzorca)<sup>75</sup>, w tablicach z Antwerpii w niewielkim stopniu zauważalne są autentyczne elementy ówczesnej praktyki wykonawczej w Brugii<sup>76</sup>. Tercety, jak już zauważyliśmy, mają przede wszystkim konotacje trynitarne (w muzyce wokalne układ trzygłosowy

72 Kopia wykonana w 1560 r. jest przechowywana w Muzeum katedry w Segowii (Museo Catedralicio de Segovia), druga datowana na 1592 r. znajduje się w Allen Memorial Art Museum w Oberlin (USA). Także dla zleceniodawcy hiszpańskiego – klasztoru św. Klary (Monasterio de Santa Clara) w Medina de Pomar, Mistrz Legendy św. Łucji wykonał *Wniebowzięcie Marii* (Waszyngton, National Gallery of Art).

73 Zob.: Grzegorz Kubies, „Między Bogiem a Kościołem i Synagogą. Muzykujący aniołowie w obrazie *Fontanna życia* z kręgów Jana van Eycka”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 11 (2013), s. 37–59.

74 Szerzej na temat malarstwa średniowiecznego w Kolonii zob.: Frank G. Zehnder, *Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300–1550*, Köln 1989; tegoż, *Katalog der altkölnner Malerei*, Köln 1990; Brigitte Corley, *Painting and patronage in Cologne 1300–1500*, Turnhout 2000.

75 Powtarzalność typów ikonograficznych i kompozycyjnych przejawia się szczególnie wyraźnie w twórczości Hansa Memlinga w przedstawieniach Marii z Dzieciątkiem pośród aniołów i świętych. Na temat znaczenia *Oltarza Gandawskiego* w kulturze europejskiej zob.: Elisabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck*, New York 1980, s. 74–78, 117–121; Barbara Haggh, „The Mystic Lamb and the Golden Fleece. Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian music and culture”, *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 61 (2007), s. 5–59; Till-Holger Borchert, „The reinvention of painting. Notes on panel painting at the time of the Van Eyck Brothers”, w: *Van Eyck to Dürer. The influence of early Netherlandish painting on European art, 1430–1530*, red. Till-Holger Borchert, London–New York 2010, s. 19–33. Zob. też Lotte Brand Philip, *The Ghent altarpiece and the art of Jan van Eyck*, Princeton 1971; Elisabeth Dhanens, *Van Eyck. The Ghent Altarpiece*, New York 1973; Volker Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995.

76 Kultura muzyczna w Brugii była przedmiotem badań Reinharda Strohma, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985. Zob. też: Louis Gilliodts-van Severen, *Les ménestrels de Bruges. Recueil de textes et analyses de documents inédits ou peu connus*, Bruges 1912; Pieter Andriessen, *Die van muziken gheerne horen. Muziek in Brugge 1200–1800*, Brugge 2002. Pewne elementy kultury muzycznej Brugii i dworu burgundzkiego w XV w. zostały zobrazowane przez Mistrza Legendy św. Łucji. Ukazał on m.in. trio fletowe i zespół typu *alta cappella*, zob.: Grzegorz Kubies, „Muzykujący aniołowie w obrazie Mistrza Legendy św. Łucji z Galerii Narodowej w Waszyngtonie. Studium ikonograficzno-muzykologiczne”, *Muzyka* 59 (2014) nr 4, s. 35–72.



dominował w pierwszej poł. XV w.). Instrumenty głośne, mające podkreślać ceremonialny charakter głównej części retabulum, nie są typowe dla zespołów *alta cappella*<sup>77</sup>, ich dobór wynika zapewne z zastosowanej przez Memlinga zasady asymetrii treści muzycznych. Jednakże zaznaczmy, iż oprócz źródeł ikonograficznych, właśnie w historycznej „audiosferze” tego miasta należy poszukiwać wzorców przedstawionych instrumentów, wizualizowanych wszakże z błędami (np. niewłaściwie rozmieszczone progi na podstrunnicy lutni).

Reasumując przedstawione w studium rozważania, należy skonstatować, iż informacje zawarte w dzienniku podróży Jovellanos, elementy heraldyczne ukazane na szatach aniołów śpiewaków oraz hipoteza Borcherta dają solidne podstawy, by tablice z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii, a tym samym niezachowany poliptyk Hansa Memlinga, łączyć z fundatorem powiązany z klasztorem Santa María la Real w Nájera. W świetle dostępnych danych nie sposób wyjaśnić dlaczego poliptyk został podzielony na części. Sens tablic antwerpskich konstytuuje treść centralnej części retabulum ukazującej *Wniebowzięcie Marii*. Muzyka, jak unaoczniał malarz, jest składową rzeczywistości pozahistorycznej, jakkolwiek w analizowanych obrazach pozostaje w ścisłym związku z wydarzeniem asumpcyjnym. Zasadnicze źródła ideowe tablic tkwią w teologii (niebo, krzyż), liturgii (szaty Chrystusa/Boga i aniołów muzyków) i ikonografii (figura Chrystusa/Boga, aniołowie muzycy, instrumentarium). Podobnie jak w przypadku *Ołtarza Sądu Ostatecznego*, *Ołtarza św. Janów* czy *Tryptyku Alegorii Vanitas i Zbawienia*, Memling w „tryptyku” antwerpskim, eksponując elementy muzyczne, nawiązał do wcześniejszej tradycji malarskiej. Warto podkreślić, że tablice z Antwerpii łączy z *Fontanną życia* nie tylko pokrewieństwo ikonograficzne, ale i miejsce docelowego przeznaczenia (Hiszpania).

77 Zob.: Patrick Tröster, *Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550). Eine musikikonographische Studie*, Tübingen 2001; Edmund A. Bowles, „Iconography as a tool for examining the loud consort in the fifteenth century”, *Journal of the American Musical Instrument Society* 3 (1977), s. 100–121.

THE SONOSPHERE OF THE HEAVENS. A BRIEF STUDY OF THE HISTORY AND  
ICONOGRAPHY OF THREE PANEL PAINTINGS BY HANS MEMLING ON DISPLAY IN  
THE KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN IN ANTWERP

The present study consists of two parts. The first part is a multicontextual historical introduction offering the reader a more informed experience of a partially lost work of art by Hans Memling (c.1435–94) and his workshop. In the second part, the author attempts to grasp the meaning of the contents of the three Antwerp panels and to identify the ideological inspirations behind the metaphysical vision they display.

The paintings, which probably constituted the top section of a Marian polyptych, come from the Benedictine monastery of Santa María la Real in Nájera (Spain). Apart from the paintings themselves (heraldic elements on the angels' attire), the earliest and in fact the only surviving evidence linking the panels directly to the Nájera monastery is the travel diary of Gaspar Melchor de Jovellanos (1744–1811). In the diary, the author recorded the fact that, in addition to the 'triptych' now preserved in Antwerp, the monastery was in possession of a panel showing *The Assumption of Mary into Heaven* and other panels with the effigies of four saints and two apostles.

The panels on display in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp present Christ surrounded by angel musicians. In the manner in which the central figure is presented, we find iconographic analogies with the figure of God/Christ in the *Ghent Altarpiece* (Ghent, Sint-Baafskathedraal; 1432) by Hubert and Jan van Eyck, and Christ in the *Braque Triptych* (Paris, Musée du Louvre; c.1452) by Rogier van der Weyden. Christ's attributes, a crown and a sphere with a cross, allude to His power over the world and the triumph of the Church. The angel musicians, bearing iconographic similarities to earlier Netherlandish art, bring to mind European vocal and instrumental music of the fifteenth century. The way they are deployed in the paintings seems to reflect an attempt to represent the hierarchy of the performance apparatus. The most important place is occupied by three trios flanking Christ; the next groups in order of importance are musicians playing loud instruments (three trumpets and a shawm) and soft instruments (psaltery, tromba marina, lute, portative organ, harp, vielle). This multitude and variety of instruments, as well as the presence of singers, is intended to express the splendour of the Heavens – a dimension of Eternity. The music performed by winged creatures must also be interpreted in the context of the central panel of the polyptych (*The Assumption of Mary into Heaven*) as an accompaniment to Mary's peregrination and Her reception in Heaven. Due to the influence of the Dutch painting tradition, in which some types of iconographic composition were particularly prominent, in the panels from Antwerp we see very few authentic elements of the performance practice in Bruges at that time. The trios possess primarily Trinitarian connotations (in vocal music, three-part arrangements were prevalent during the first half of the fifteenth century). The loud instruments, intended to emphasise the ceremonial character of the central part of the retable, are not typical of *alta cappella* ensembles, and their selection probably results from the principle of the asymmetry of musical content applied by Memling.

The fundamental ideas behind the panels are rooted in theology (Heaven, the Cross), liturgy (the attire of Christ and of the angel musicians) and iconography (the figure of

Christ, the angel musicians, the instruments). Apart from the evident influence of the *Ghent Altarpiece* (the figure of Christ, the singers' facial expressions), a crucial inspiration would seem to be *The Fountain of Life* (Madrid, Museo Nacional del Prado; 1445/50) by the circle of Jan van Eyck. In all probability, Hans Memling was familiar with the iconography of that painting (from drawings, written/spoken accounts, direct experience?), because in the paintings from Antwerp we see the same soft instruments, including the tromba marina, rarely depicted in fifteenth-century panel paintings.

*Translated by Paweł Gruchala*

**Dr Grzegorz Kubies**, muzykolog i historyk sztuki. Zajmuje się kulturą muzyczną starożytnego Izraela/Palestyny oraz późnośredniowieczną ikonografią religijną i muzyczną. Członek Związku Kompozytorów Polskich.  
email: kubies1971@interia.pl

---

## *Seria „Ikonografia muzyczna. Studia i materiały”*

*Tom 1: Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800*

*Źródła – problemy – interpretacje*

*redakcja Paweł Gancarczyk*

*Tom 2: Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku*

*redakcja Jolanta Guzy-Pasiak*

*Tom 3: Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*

*edited by Paweł Gancarczyk & Dominika Grabiec*

*www.ispan.pl*

*iswydawnictwo@ispan.pl*

---



---

## *Archiwalne zeszyty „Muzyki”*

*www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/czasopisma*

*iswydawnictwo@ispan.pl*

---