

Magdalena Piwocka

KRAKÓW

**„Antyk na dworze Jagiellonów”  
Refleksy rzymskich kolekcji starożytności  
w arrasach króla Zygmunta Augusta**

Twórczość Michiela I Coxciena z Malines (1499–1592), jako autora projektów tapiserii, w drugiej połowie XVI wieku zdobyła oficjalne uznanie w domenach Habsburgów po obu stronach Alp. Malarz poświęcił się tej specjalności od początku lat 40., wkrótce po powrocie z Włoch, gdzie przebywał od roku 1530 do 1539<sup>1</sup>. W kraju zyskał, utrwalony później w rodzimych źródłach, przydomek „Rafael flamandzki”, w którym zawiera się istota stylu, jaki uprawiał, nazwanego romanizmem. Od roku 1543, kiedy przeniósł się do Brukseli, ówczesnej metropolii sztuki tkackiej, dzielił swój czas między malarstwo sztalugowe i dostarczanie wielkoformatowych projektów (kartonów) do arrasów. W tej dziedzinie renomą i aktywnością przewyższał wielu swych współziomków i rówieśników, takich jak Jan Cornelisz. Vermeyen czy Pieter de Kempeneer. Rozmiarów jego arrasowego dorobku nie potrafimy wciąż jasno określić wobec braku podstawy archiwalnej, a raczej z powodu zaniedbań w eksploracjach źródeł hiszpańskich, flamandzkich, francuskich i włoskich.

---

<sup>1</sup> Mimo ustalonej pozycji w dziejach sztuki nowożytnej XVI wieku artysta nie ma dotąd monografii. Starszą literaturę i poglądy na jego twórczość zbierają: biogram w *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XXII, oprac. E. Leuschner, München–Leipzig 1999, s. 89–92 oraz tom studiów: *Michel Coxcie, pictor regis 1499–1592. Internationaal colloquium, Mechelen, 5 en 6 juni 1992*, [Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudeheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, XCVI, 2, Mechelen 1993.

Nie ulega dziś wątpliwości, że projekty arrasów biblijnych króla Zygmunta Augusta – jedno z najwcześniejszych, jakie mu przypisano, powstałe w Brukseli przed rokiem 1550 – oraz zrealizowane według nich tapiserie<sup>2</sup> trzeba zaliczyć do najlepszych kreacji mistrza z Malines. W ich kompozycjach odnotowano wyraźne wpływy XVI-wiecznych dzieł malarstwa monumentalnego – fresków i obrazów Rafaela, Michała Anioła, Giulia Romana czy Baldassare Peruzziiego<sup>3</sup>, które sąsiadują z motywami wziętymi z antyku.

Problem dokonywanych przez Coxciena zapożyczeń z repertuaru nowo – lub „na nowo” – odkrytej rzeźby starożytnej, który sygnalizowałam już na innym miejscu<sup>4</sup>, zasługuje na osobne rozważenie. Jest on nie tylko dowodem na przyjętą w sztuce manieryzmu praktykę pozyskiwania „wzorów”, ale przejawem recepcji aktualnych rzymskich znalezisk, podziwianych w przestrzeni publicznej Wiecznego Miasta oraz w świeckich i papieskich kolekcjach w pierwszej połowie XVI stulecia.

Badacze nie dostrzegali dotąd w jego *oeuvre* śladów reakcji na rzymski antyk<sup>5</sup>, które u artystów jego pokolenia, pracujących lub terminujących w Rzymie, stawia-

<sup>2</sup> Atrybucję projektów wawelskich tapiserii figuralnych Coxcienowi wysunął trafnie Marian Morelowski w pracach: *O arrasach flamandzkich Zygmunta Augusta*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1923, t. III, s. V–VI (posiedzenie 16 lutego 1922 r.); idem, *Arrasy jagiellońskie odzyskane z Rosji. Przewodnik po wystawie*, Warszawa 1923, s. 17–19; idem, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta, ich wartość i znaczenie w dziejach sztuki XVI wieku*, „Sztuki Piękne” 1925/I, s. 293–338; idem, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta. Les tapisseries bruxelloises du Château Royal de Cracovie*, wyd. II, Kraków 1929, s. 21–31. Kolekcja Zygmunta Augusta, zagrabiona przez Katarzynę II, pozostawała w Rosji od roku 1795 i weszła do literatury naukowej dopiero po rewindykacji stamtąd, w latach 1921–1928, przeprowadzonej na mocy traktatu ryskiego kończącego wojnę polsko-rosyjską 1920 r.

<sup>3</sup> Notuje je już Morelowski (por. przyp. 4), kolejno: M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Arrasy Zygmunta Augusta*, „Rocznik Krakowski” R. XXIX (1937), s. 106–114 i in.; A. Misiąg-Bocheńska, *Znaczenie i stanowisko Michała Coxciena w brukselskim środowisku tapiseryjnym*, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN” 1971, t. XIV/I Kraków 1971, s. 175–178 (posiedzenie z 11 czerwca 1970 r.); eadem, *Les tapisseries historiées: scènes de la Genèse*, [in:] *Les tapisseries flamandes au Château Royal du Wawel à Cracovie. Trésors du roi Sigismond II Auguste Jagellon*, red. J. Szablowski, Anvers 1972, s. 121, 123–125. Nowsze uwagi na ten temat: M. Hennel-Bernasikowa, *Dziewiętnasty arras biblijny z kolekcji króla Zygmunta Augusta*, „Studia do dziejów Wawelu” 1991, t. V, s. 439–450; eadem, *Arras króla Zygmunta Augusta „Upadek moralny ludzkości”*, [w:] *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. A. Grzybkowski, Z. Żygulski jun., T. Grzybkowska, Kraków 2008, s. 358–372; M. Piwocka, *Nie tylko Rafael... O kilku rzymskich inspiracjach w projektach Michiela Coxciena do arrasów Zygmunta Augusta*, [w:] „Żeby wiedzieć”. *Studia dedykowane Helenie Matkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 229–242.

<sup>4</sup> M. Piwocka, *Nie tylko Rafael...; eadem, Echa antyku w arrasach Zygmunta Augusta. Rodowód jednego gestu*, *Studia Waweliana* XV (w druku).

<sup>5</sup> Nicole Dacos wręcz odmawiała grupie uczniów Bernarda van Orleya, w tym Coxcienowi, wrażliwości na antyk, pisząc: „Les disciples de Van Orley [..] semblent avoir ignoré complètement les vestiges archéologiques, dont on ne trouve aucune trace dans leurs oeuvre” – *Raphaël et les Pays-Bas*.

ły się naturalnym składnikiem ich „widzenia świata”. Tymczasem wawelskie tapiserie, zaprojektowane niedługo po powrocie Coxciena do ojczyzny, są zbiorem takich cytatów z antyku, które znalazły się tam w przekształconej formie, uprawniającej do nazwania tej recepcji „dialogiem ze sztuką starożytną” poznaną w Italii.

Pasję studiowania antykaliów (choć zapewne nie tak zdeterminowaną i żarliwą) dzielił nasz artysta z włoskimi malarzami i architektami, takimi jak Amico Aspertini<sup>6</sup>, Giovanni Antonio Dossio<sup>7</sup>, Battista Franco<sup>8</sup> czy Girolamo da Carpi<sup>9</sup>, a także ze swymi współziomkami, którym w latach 30. przewodził Maarten van Heemskerck<sup>10</sup>. Coxcie nie pozostawił jednak szkicowników – materialnych świadectw procesu gromadzenia wzorów<sup>11</sup>. Natomiast spuścizna rysunkowa Heemskercka, przechowywana dziś głównie w berlińskim Kupferstichkabinett<sup>12</sup>, mogła pośrednio dostarczać modeli także autorowi projektów naszych arrasów. Proceder powtarzania rysunków innych twórców, obieg szkiców rozchwytywanych jako materiał do kopiowania, był w XVI-wiecznej Italii usankcjonowaną metodą powiększania zasobów warsztatu o wzory wyszukanych skrótów perspektywicznych, skomplikowanych póz figur ludzkich. Rolę

---

*L'école de Bruxelles* [w:] *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984)*, Urbino 1987, s. 612.

<sup>6</sup> Amico Aspertini (1473/1475 – 1552) – jeden z najgorliwszych admiratorów antyku – Ph. Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbook in the British Museum*, Studies of the Warburg Institute, 21, London 1957.

<sup>7</sup> Giovanni Antonio Dossio (1533–1611) – architekt i rysownik rzymskich antykaliów – C. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dossio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1933; C. Valore, *Giovanni Antonio Dossio: The Roman Years*, „The Art Bulletin” 1976, vol. 58, № 4, s. 528–541.

<sup>8</sup> Giovanni Battista Franco (ok. 1510–1561) – manierysta czynny w Rzymie, Wenecji i Urbino – por. R. Parma Baudille, *Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassiano dal Pozzo*, [in:] *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino, Atti del Convegno di Studi a cura di Gianni Carlo Sciolla*, Torino 1991, s. 147–166.

<sup>9</sup> Girolamo da Carpi (1501–1556/57) – malarz, rysownik i architekt współpracujący m.in. przy aranżacji Cortile del Belvedere – N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Studies of the Warburg Institute, 35, London–Leiden 1976.

<sup>10</sup> Maarten van Heemskerck (1498–1574) – jeden z czołowych manierystów niderlandzkich, który oddziaływał na współczesnych także poprzez ogromną ilość grafik, jakie wykonano według jego dzieł – por. *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Maarten van Heemskerck, vol. I–II, part I–II, ed. I. M. Veldman, Roosendaal 1993–1994.

<sup>11</sup> Rysunkowa spuścizna Coxciena jest stosunkowo słabo rozeznana. Wśród sygnowanych dzieł dominują projekty serii graficznych; brak natomiast jakichkolwiek kopii z renesansowych malowideł włoskich czy szkiców rejestrujących monumenty świata antycznego – por. M. Piwocka, *Nie tylko Rafael...*, s. 230–231, przyp. 7.

<sup>12</sup> C. Hülsen, H. Egger, *Die römische Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, I, Berlin 1913, II, Berlin 1916. Reprint: I–II, Soest 1975 (cyt. wg reprintu).

tych „pięknych inwencji” ustawicznie przywoływał i wychwalał Vasari, zalecając kształcenie poprzez rysowanie „według mistrzów”<sup>13</sup>.

Wskazanie sposobów, jakimi Coxcie dotarł do konkretnych rzeźbiarskich prototypów swych arrasowych postaci, nie jest łatwe. Nie można wykluczyć w tym przypadku udziału rysunków innych mistrzów, na których mógł się oprzeć. Nie sposób też odrzucić możliwości bezpośredniego kontaktu „Rafała flamandzkiego” z dziełami, które w latach 30. XVI wieku były dostępne, tak w pałacu watykańskim, jak w ogrodach, pałacach i willach rzymskich kolekcjonerów<sup>14</sup>.

W *Dziejach Pierwszych Rodziców*, które otwierają historię biblijną zawartą w 19 tapiseriach polskiego króla, odnajdujemy kilka antykizujących figur inspirowanych zabytkami Wiecznego Miasta. Jak wcześniej podkreślałam, podczas premiery wawelskich tkanin widok wyobrażonych na nich nadnaturalnej wielkości aktów stanowił dla gości weselnych Zygmunta Augusta, zebranych w salach zamku w dniach 29 i 30 lipca 1553 r., szczególnie przeżycie estetyczne, a zarazem lekcję monumentalnego renesansowego malarstwa rodem z papieskiego Rzymu pierwszej połowy XVI wieku<sup>15</sup>. (Dotychczas nie postrzegano „premiery arrasów” jako pokazu na dworze Jagiellonów niezwykle ważnego dzieła nowożytnego malarstwa).

Centralna scena tapiserii *Szczęśliwość rajska*, przedstawiająca *Zakaz spożywania owocu*, ukazuje trzy postacie zgromadzone wokół drzewa wiadomości – Boga Ojca i parę Pierwszych Rodziców (il. 1). Rzeźbiarski akt Adama, narysowany z prawdziwa maestrią, zdradza antyczny pierwowzór, którego należy szukać wśród rzeźb znanych w Italii w latach 30. wieku XVI. Jako najbliższy z możliwych prototypów nasuwa się posąg *Bachusa* (inaczej nazywanego *Satyrem w ludzkim przebraniu*), młodzieńca z koźlą skórą przerzuconą przez prawe ramię<sup>16</sup> (il. 2). Tę rzymską replikę greckiego oryginału z okresu klasycznego (V w. p.n.e.) wspomina już Prospettivo Milanese, anonimowy autor z końca wieku XV, opisujący wierszem *mirabilia* Wiecznego Miasta<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> P. Costamagna, *L'étude d'après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVIe siècle*, [w:] *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes (9 et 10 novembre 1990)*, réd. P. Ramade, Rennes 1991, s. 51–62.

<sup>14</sup> Problem ogrodowych aranżacji rzeźb antycznych był przedmiotem badań od wieku XIX, por. C. Hülsen, *Römische Antikengarten des XVI. Jahrhunderts*, Heildelberg 1917. Na ten temat ostatnio: E. B. Mac Dougal, *Il Giardino all'antico: Roman Statuary and Italian Renaissance Garden*, [in:] *Fountains, Statues and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington D.C. 1994, s. 23–36.

<sup>15</sup> M. Piwocka, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków 2007, s. 8; eadem, *Nie tylko Rafael.*, s. 235.

<sup>16</sup> Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artist and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987, s. 107–108, poz. i il. 71.

<sup>17</sup> *Antiquarie Prospettiche Romane, composta per Prospettivo milanese dipintore*, stanza 35. Anonimowy druk z lat 1499–1500, powstały w środowisku lombardzkim. W autorze, określającym się jako „Prospettivo milanese dipintore”, rozpoznawano m.in. Donata Bramantego, Bramantina, Cesariana,





1. *Bóg Ojciec i Adam*, fragment arras *Szczęśliwość rajska*, wg kartonu Michiela Coxcie, Bruksela, przed 1553. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)

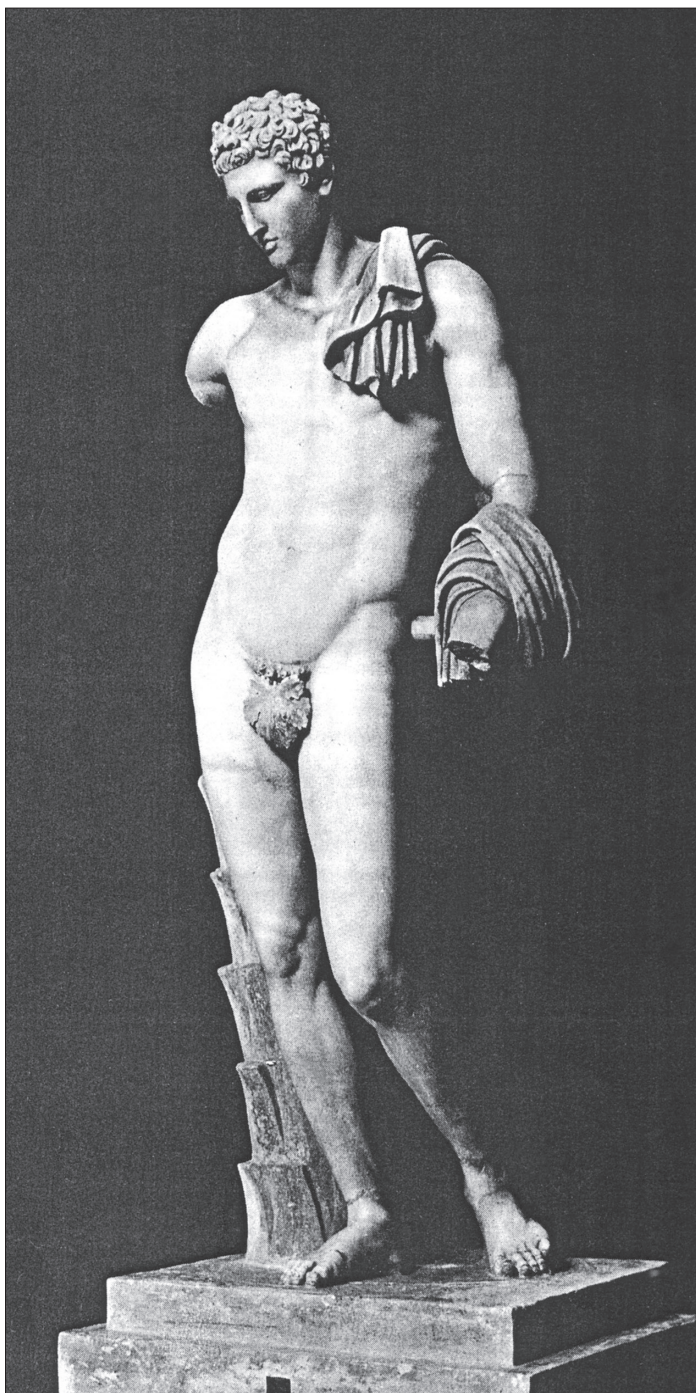


2. *Bachus*, rzymska kopia greckiej rzeźby z V wieku p.n.e. Kopenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek (wg Pray Bober, Rubinstein)



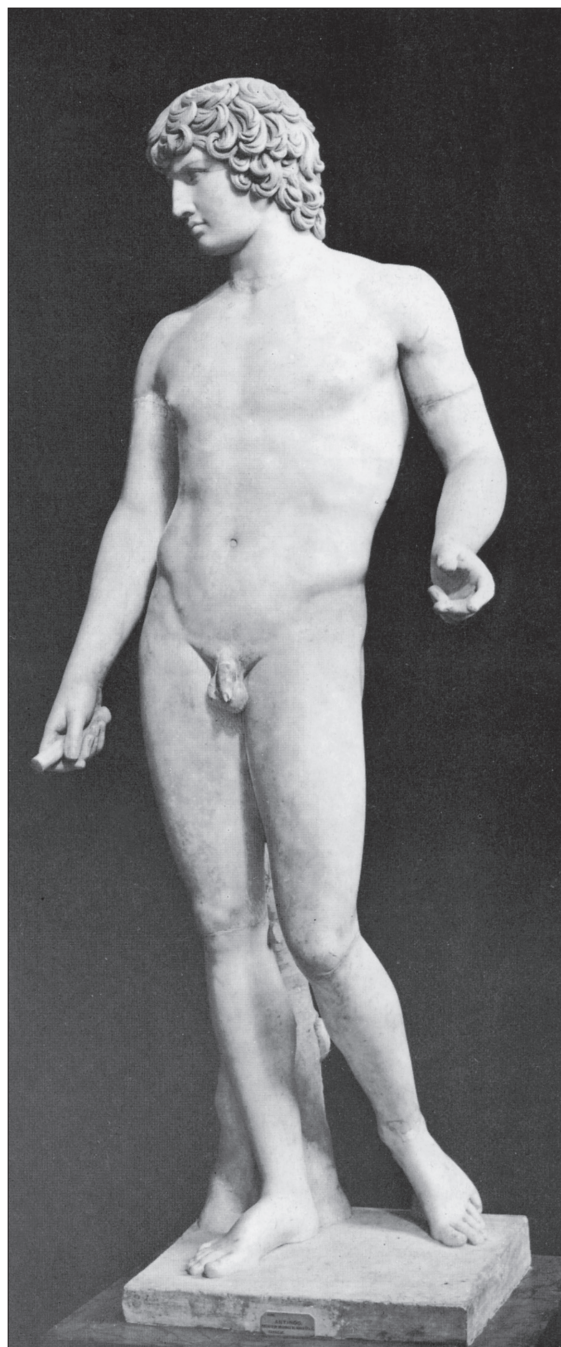


3. *Bacchus*, rysunek, około połowy wieku XVI. Własność prywatna (wg Pray Bober, Rubinstein)



4. *Antinous Belvedere* (vel *Hermes*), rzymska kopia greckiej rzeźby z wieku V p.n.e. Musei Vaticani, Cortile del Belvedere (wg Brummer)





5. *Antinous Farnese*, rzymska kopia greckiej rzeźby z wieku V p.n.e. Neapol. Museo Nazionale (wg Pray Bober, Rubinstein)



6. *Adam i Ewa*, fragment arrasu *Szczęśliwość rajska*, wg kartonu Michiela Coxcie, Bruksela, przed 1553 r. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)





7. *Laokoon*, rysunek w tzw. Szkicowniku z Cambridge, Trinity College, około połowy wieku XVI (wg *D'après l'antique*)



8. *Młodszy syn Laokoona*, rysunek, Jacopo Sansovino (?), druga ćwierć wieku XVI. Paryż, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques  
(wg *D'après l'antique*)





9. *Adam i Ewa*, rysunek, Bartholomeus Spranger, ok. 1600 r. Warszawa, Muzeum Narodowe (fot. Muzeum)



10. Stopa giganta, fragment obrazu *Tempus edax rerum*, Hermannus Posthumus, 1536 r.  
Vaduz, Kolekcja Liechtenstein (wg Dacos, *Roma quanta fuit*)





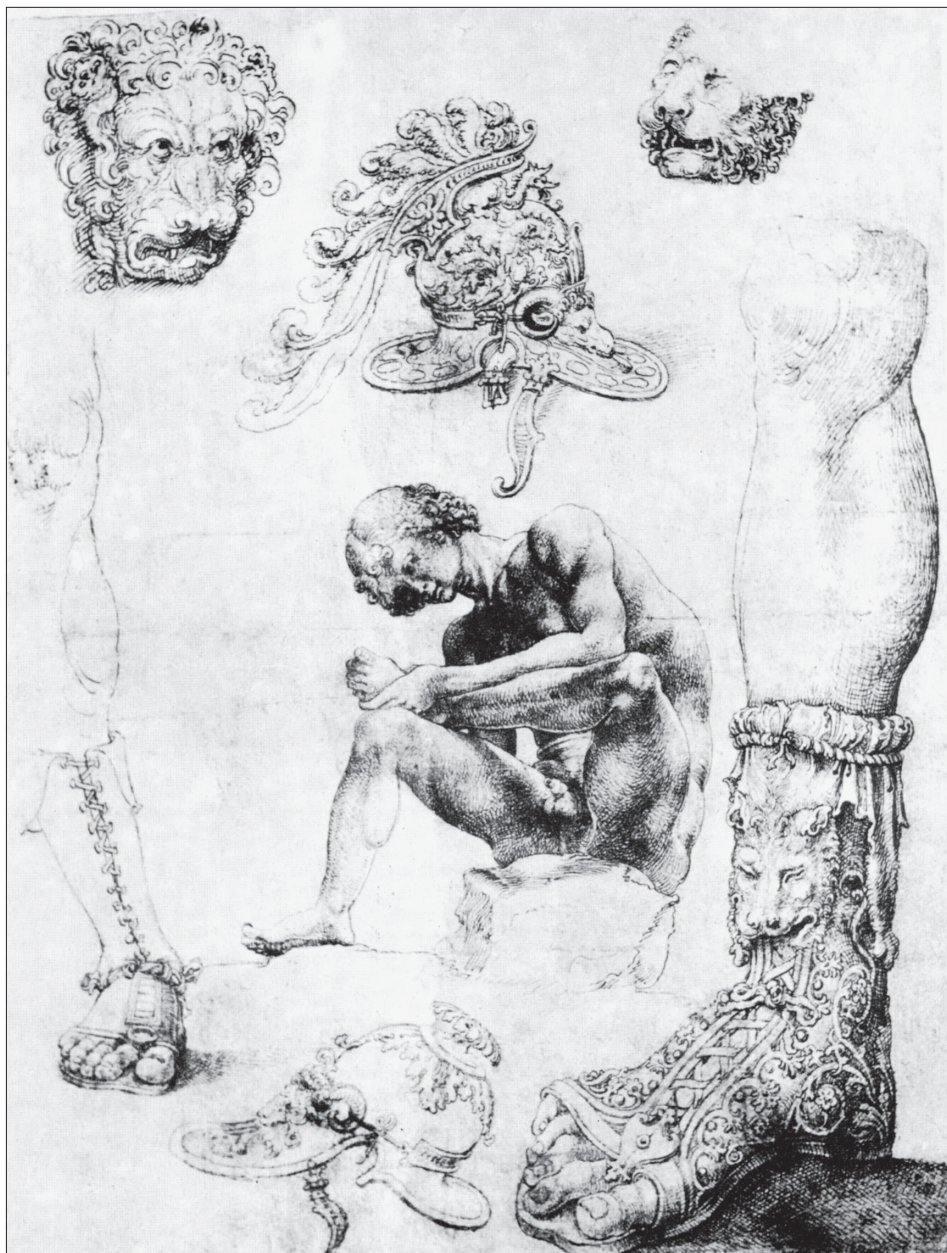
11. Fragment arrasu *Bóg błogosławi rodzinę Noego*, Bruksela, przed 1553 r. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu (fot. z archiwum autorki)



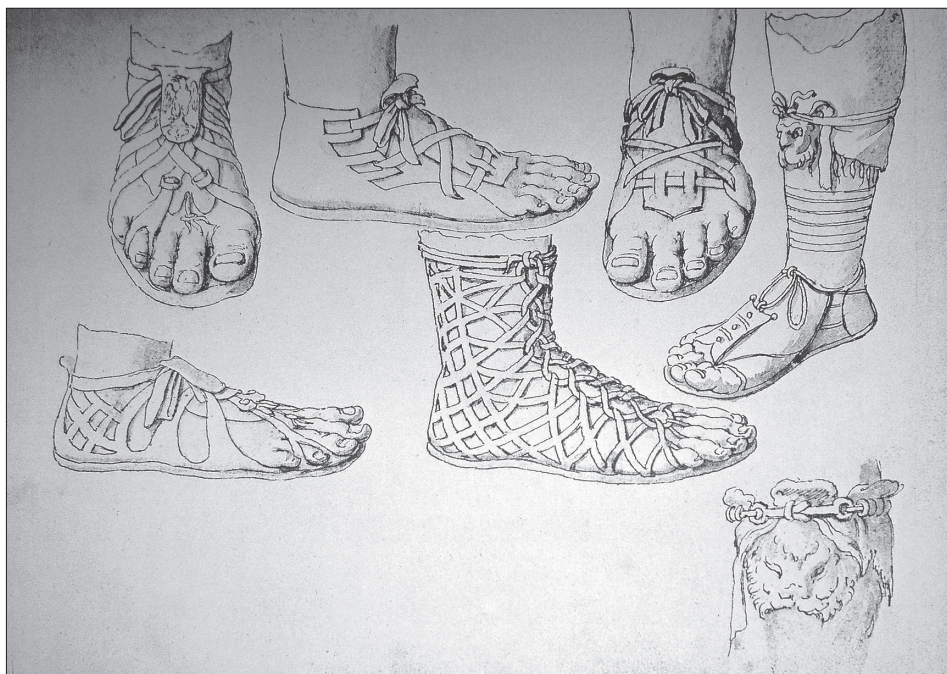


12. Fragment arrasu *Budowa wieży Babel*, Bruksela, po 1553 r. (?). Kraków, Zamek Królewski na Wawelu (fot. z archiwum autorki)





13. Studia różnych motywów antycznych, rysunek, Jan Gossaert, około 1509 r. Lejda, Rijksuniversiteit, Prentenkabinett (wg *Fiamminghi a Roma*)



14. Studia antycznego obuwia, rysunek, Maarten van Heemskerck, 1532–1537. Berlin, Kupfestichkabinett (wg Hülsen, Egger)

Figura, do połowy XVI stulecia pozbawiona głowy i obu przedramion, była ozdobą pałacu rodziny Santacroce. Taką rysował ją Maarten van Heemskerck na dziedzińcu-lapidarium wypełnionym rzeźbami, detalami architektonicznymi i fragmentami reliefów<sup>18</sup>. Jego rysunek pochodzący z lat 30. odtwarza stan posagu, jaki mógł widzieć Coxcie. W tym samym czasie lub niewiele później winien powstać anonimowy szkic *Bachusa*, ujętego w trzech czwartych, tj. w lekko bocznej projekcji, pozwalającej dobrze wyeksponować kontrapost<sup>19</sup> (il. 3). Statua jest tu nadal nieuzupełniona, co oznacza fazę przed jej przeniesieniem do willi papieża Juliusza III (Villa Giulia)

Zenalego. Utwór, składający się z 133 tercyn, opublikowano powtórnie w XIX wieku – Nowa edycja internetowa: Anonimo, *Antiquarie Prospettiche Romane*, na stronie: <http://www.liberliber.it/biblioteca> [oprac. R. Scippacervola, 1995].

<sup>18</sup> C. Hülsen, H. Egger, *Die römische Skizzenbücher...*, I, fol. 29 v., s. 17–18.; Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artist...*, s. 107, il. 141a.

<sup>19</sup> Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artist...*, s. 107, il. 71a. Atrybucja – intuicyjna – na rzecz Bartolomeo Passarottiego (1529–1592) w: D. Peel, *From Passarotti to Boizot*, katalog wystawy, London 1972, pl. 1 – nie wydaje się przekonywająca, choćby dlatego, że w czasach Passarottiego rzeźba winna już posiadać uzupełnienia.

po roku 1550. Brak danych o datach i autorze uzupełnień rzeźby, która w szkicowniku Girolama da Carpi (z lat 50. wieku XVI) pojawia się w stanie kompletnym, zbliżonym do dzisiejszego<sup>20</sup>. Podobny widok utrwalili Cavalieri w planszy włączonej do *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (pierwsze wydanie niedatowane, kolejne z lat 1562 i 1585)<sup>21</sup>. W roku 1900 dzieło znalazło się w Kopenhadze, nabyte do Ny Carlsberg Glyptotek<sup>22</sup>. Wawelska postać Adama ma te same klasyczne proporcje. Napięcie prawej nogi i swobodne odstawienie lewej, nieznaczne wychylenie torsu w tył i łukowate wygięcie pleców, a także układ obu stóp – przypominają żywo cechy rzymskiego *Bachusa*. „Konkurencyjne” i cieszące się nie mniejszą sławą dwa posągi *Antinousa* (faworyta cesarza Hadrianą) – marmur ze zbiorów watykańskich, odkryty – według przekazów – w roku 1543 za pontyfikatu papieża Pawła III Farnese (il. 4), oraz rzeźba w neapolitańskiej kolekcji tejże rodziny<sup>23</sup>, notowana w Rzymie od lat 20. wieku XVI (il. 5) – prezentują podobny układ i walory formalne. Przy czym pierwszego z nich, posągu z *Cortile del Belvedere*, zwanego dziś także *Hermesem*, Coxcie nie mógł oglądać w Wiecznym Mieście, które opuścił przed końcem roku 1539, musiałby więc posłużyć się cudzym szkicem lub ryciną (?).

Drugi, *Antinous Farnese*, został zapewne nabyty do zbiorów rzymskiego bankiera Agostina Chigi (1486–1520) i uzupełniony o antyczną głowę zakupioną od Pietra Bemba (1470–1547), uczonego, poety i kardynała<sup>24</sup>, wielkiego miłośnika sztuki. Szczególnie smukła i zwarta sylweta charakterystyczna dla obu marmurowych efektów przemawiałaby jednak za pierwszeństwem *Bachusa* na potencjalnej liście wybranych przez Coxciena modeli. Gdyby nawet przyjąć kompilacyjny charakter „ideału”, jaki przedstawił „Rafael flamandzki”, to nie ulega wątpliwości, że przemożny wpływ tych trzech antycznych wzorów mógł ukształtować sylwetę Adama na podobieństwo greckiego Doryforosa dłuta Polykleta, w rzymskim wydaniu. Co charakterystyczne, artysta odwołał się do realnego rzeźbiarskiego prototypu, a nie do znanej ryciny Dürera z 1504 r.<sup>25</sup>, stanowiącej jakby „model teoretyczny”, konceptualny, renesansowy popis wiedzy o kanonie budowy ciała ludzkiego. Wydaje się, iż głowę Adama

<sup>20</sup> N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook...*, s. 66–67, poz. R. 132, pl. 18.

<sup>21</sup> G. B. Cavalieri, *Antiquarum statuarum urbis Romae primus et secundus liber...*, Romae 1585, pl. 62: *Pastoris signum marmoreum Romae in villa Iulij III. Pont. Max. Roma*.

<sup>22</sup> Marmur, wys. 201 cm, nr inw. 1800 – F. Poulsen, *Catalogue of Ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951, s. 124, poz. 158.

<sup>23</sup> Marmur, II wiek n.e., wys. 203 cm. Od wieku XVIII w zbiorach neapolitańskich, po przejściu spuścizny rodziny Farnese w ręce Burbonów, władców Obojga Sycylii. Neapol, Museo Archeologico Nazionale, nr inw. 1648 – Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artist...*, s. 163, poz. i il. 128.

<sup>24</sup> *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rincentali ad Ambasciata di Francia* (katalog wystawy), 17 dicembre 2010 – 27 aprile 2011, red. F. Buranelli, Firenze 2010, s. 395–396, poz. 121 (F. P. Arata).

<sup>25</sup> K.-A. Knappe, *Dürer. The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*, New York [b.d.], poz. 43.



w naszym arrasie inspirował rysunek w szkicowniku Heemskercka, w którym figuruje podobizna młodego mężczyzny, określona jako wizerunek Hadriana, fragment niezidentyfikowanego posągu<sup>26</sup>. Potwierdzają to: profil, ujęty lekko w trzech czwartych, i charakterystyczna bujna czupryna, złożona ze skręconych pukli, jakie obserwujemy w rzymskiej plastyce portretowej epoki cesarstwa, tworząca „kulistą” sylwetę głowy. Szlachetna twarz, nieznacznie uwysmuklona w stosunku do antycznego modelu, nadto o trójkątnie zakończonej brodzie (w typie zarostu noszonego około połowy wieku XVI), w tak dopracowanej formie nie powtarza się już w zygmuntowych tapiseriach.

W kolejnym epizodzie, rozgrywającym się na tym samym arrasie, biorą udział Pierwsi Rodzice kuszeni przez węża (il. 6). Wydaje się, iż poza Adama sięgającego po zakazany owoc jest wynikiem fascynacji Coxciena *Grupą Laokoona*, jednym z najbardziej wzorotwórczych dzieł starożytnych, otaczanych przez artystów renesansu niebywałą estymą<sup>27</sup>. Patetyczne *exemplum doloris* kopiowano i trawestowano na wszystkie sposoby, aż do czasów późnego baroku. Rzeźba odkryta w styczniu roku 1506 na terenie ruin Złotego Domu Nerona i term Tytusa, ustawiona wkrótce potem przez papieża Juliusza II w pałacu watykańskim, w *giardino del Belvedere* (dziś zwanym *Cortile del Belvedere*), od samego początku inspirowała pokolenia twórców. Przeszła też kilka restauracji i rekonstrukcji ubytków<sup>28</sup>. Gest Adama – ramiona uniesione półkoliście nad głową – powtarza układ, jaki przybrał młodszy syn Laokoona po rekonstrukcji prawej ręki wykonanej około 1532–1533 r. przez protegowanego Michała Anioła, rzeźbiarza Giovaniego Angela Montorsolego<sup>29</sup>, który uzupełnił także figurę Apollina Belwederskiego. To stadium dokumentują rysunki, m.in. tzw. Szkicownik z Cambridge, Trinity College<sup>30</sup> (il. 7), rysunek Francisca de Hollanda w zbiorze znaj-

<sup>26</sup> C. Hülsen, H. Egger, *Die römische Skizzenbücher...*, I, fol. 13v., s. 14 – rys. z prawej: głowa mężczyzny, najpewniej Hadriana, z niezidentyfikowanej wolnostojącej rzeźby.

<sup>27</sup> Athanadoros, Hagesandros i Polydoros (?), *Grupa Laokoona*, marmur, ok. 40–20 r. p.n.e, 208 x 153 x 112 cm. Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, nr inw. 1059 – M. Bieber, *Laocoön – The Influence of the Group since its Discovery*, Detroit 1967; S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999 (reprint 2006); *Il Laocoonte e la formazione dei Musei Vaticani* (katalog wystawy), Città del Vaticano, 18 novembre 2006 – 28 febbraio 2007, Roma 2006. Por. też: *Digital Sculpture Project: Laocoön and His Sons*, <http://www.digitalsculpture.org/laocoön>.

<sup>28</sup> L. Rebaudo, *I restauri del Laocoonte*, [w:] S. Settis, *Laocoonte...*, s. 231–258.

<sup>29</sup> Gianangelo Montorsoli (ok. 1506 – ok. 1563) – zrealizował zapewne drugą (?) po domniemanej interwencji Baccia Bandinellogo rekonstrukcję tego ramienia. Jego uzupełnienie wyróżniała silnie ugięta pozycja ręki młodszego syna Laokoona.

<sup>30</sup> Anonimowy szkicownik z lat 1550–1553 (?), hipotetycznie przypisany rzeźbiarzowi Giovanniemu da Bologna (1529–1608), Cod. R. 17.3, fol. 2 – E. Dhanens, *De Romeinse ervering van Giovanni Bologna*, „Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome” 1963, s. 159–190.

dującym się w Eskurialu<sup>31</sup>, pojedynczy szkic (il. 8) przypisywany Jacopo da Sansovino (1486–1570)<sup>32</sup> oraz ryciny Cavaliergo i Beatrizeta<sup>33</sup>. Renesansowe i barokowe uzupełnienia rzeźby nie dotrwały do naszych czasów i w 1959 r. ustąpiły nowej aranżacji, zrealizowanej pod nadzorem Filippa Magi, z użyciem odkrytego przez L. Pollacka w roku 1905 prawego ramienia Laokoona<sup>34</sup>.

Grupa Adama i Ewy z naszej tapiserii niespodziewanie wydaje się mieć odbicie w rysunku Bartholomeusa Sprangera, niderlandzkiego manierysty czynnego na usługach Rudolfa II. Szkic z około 1600 r., choć zredagowany bardziej dynamicznie i wrażeniowo, z zamianą miejsc figur, powtarza ten właśnie układ biblijnej pary<sup>35</sup> (il. 9). Czy można go uznać za echo sekwencji z naszego arras, czy efekt wspólnego pierwowzoru, czy wreszcie przypadkową zbieżność koncepcji – trudno przesądzić. Istnieje prawdopodobieństwo zetknięcia się Sprangera z malarskimi kopiami naszych arrasów (tzw. kartonami stuttgarckimi)<sup>36</sup> bądź z repliką tkanin zygmuntofskich, przechowywaną na dworze bawarskim<sup>37</sup>. Taki potencjalny kontakt wiedeńsko-praskiego artysty z kompozycjami Coxciena uprawdopodobniałby pierwszą wersję.

Wspomniane tu inspiracje, które w zawołowanej formie weszły do kompozycji Coxciena, stanowią tylko część repertuaru antycznych modeli „Rafała

---

<sup>31</sup> Francisco de Hollanda (1516/17–1584) – artysta i teoretyk portugalski przebywający w Rzymie w latach 1538–1540, Szkicownik w Bibliotece Eskurialu, MS A/e ij 6, fol. 9v. – H. H. Brummer, *The Statue Court...*, s. 76–78, il. 62.

<sup>32</sup> Rys. sangwiną na lawowanym papierze, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, nr inw. 2712 – *D'après l'antique* (katalog wystawy), ed. D. Cordellier, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001, Paris 2000, s. 234–237, poz. 72.

<sup>33</sup> G. B. Cavalieri, *Antiquarum statuarum...*, pl. 1: *Laocontis signum e marmore mira arte factum*, in *Pontificio viridario*; Nicolas Beatrizet (1507 lub 1515–1565), lotaryński grafik czynny w Rzymie ok. 1540–1565, rycina, ok. 1540 – H. H. Brummer, *The Statue Court...*, s. 92, il. 81.

<sup>34</sup> L. Rebaudo, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte*, Roma 2006.

<sup>35</sup> Bartholomeus Spranger (1546–1611), *Adam i Ewa*, rys. piórem i pędzlem, sygnowany. Muzeum Narodowe w Warszawie, Gabinet Rycin, nr inw. MN 149606/48. Za zwrócenie mojej uwagi na to dzieło dziękuję dr hab. Marii Kałamajskiej-Saeed.

<sup>36</sup> Seria 11 wielkich płócien znajdująca się do II wojny światowej w Gemäldegalerie w Stuttgarcie przedstawiała wybór scen z wawelskich arrasów figuralnych. Obrazy, z których ocalał tylko jeden (*Budowa Wieży Babel*), odtwarzały zygmuntofskie tapiserie w skali 1:1, bez bordiur. Kierunek kompozycji był w nich identyczny jak w naszych tkaninach. Malowidła nie mogły zatem służyć jako kartony, bo wówczas kompozycje musiałyby być odwróceniem, lustrzanym odbiciem gotowych arrasów. Problem mecenasa zamawiającego te kopie i ich autora pozostaje wciąż kwestią otwartą. Por. sugestie w tej sprawie – Gębarowicz, Mańkowski, *Arasy...*, s. 79–86.

<sup>37</sup> O monachijskiej replice wawelskich *Dziejów Pierwszych Rodziców* – E. Duverger, *Tapisseries de Jan van Tieghem représentant l'Histoire des Premiers Parents*, du Bayerisches Nationalmuseum de Munich, [w:] *L'Art brabançon au milieu du XVIe siècle et les tapisseries du château du Wawel à Cracovie. Actes du Colloque International, 14–15 décembre 1972*, „Extrait du Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire” 1973, vol. 45, s. 19–54.

flamandzkiego”. Można do nich – jak sędzę – dołączyć motyw... rzymskiego sandała. Wywierająca ogromne wrażenie stopa gigantycznego marmurowego posągu, obecna na wielu widokach Rzymu, takich jak alegoryczny obraz Wiecznego Miasta pędzła Hermannusa Posthumusa, znany pod tytułem *Tempus edax rerum*<sup>38</sup>, fascynowała XVI-wiecznych artystów (il. 10). Antyczne *spolium* – nagą stopę kolosa (relikt posągu cesarza Konstantyna) – można dziś oglądać na dziedzińcu Muzeów Kapitolińskich. Jeszcze większe zainteresowanie budziło widniejące w okazach rzymskiej plastyki dekoracyjne, wiązane obuwie. W niskie sandały, takie jak na fantazji architektonicznej Posthumusa, wyposażył Coxcie pierwszoplanową kobiecą postać w arrasie *Bóg błogosławi rodzinę Noego* – kłęczącą córkę patriarchy (il. 11). Jest ona kopią z *Transfiguracji*, jednego z najślawniejszych obrazów Rafaela, w której jej malarski model ma bose stopy<sup>39</sup>. Natomiast główni bohaterowie wawelskiej historii biblijnej – Noe, jego synowie oraz Nemrod, budowniczy wieży Babel (il. 12) – noszą wysokie, sznurowane buty, z miękką, wywinietą cholewką, które nieodparcie kojarzą się ze znany rysunkiem Jana Gossaerta, odwzorowującym antyczne obuwie (il. 13). Usytuowane na obrzeżach szkicu przedstawiającego rzeźbę *Chłopca wyjmującego cierni z nogi (Spinario)*<sup>40</sup> dwa widoki rzymskich sandałów próbowano interpretować już dawno. U dołu z prawej znajduje się charakterystyczny detal posągu *Geniusza* (Neapol, Museo Nazionale), sandał z lwią maską<sup>41</sup>. (Za parafrazę tego, lub zbliżonego akcesorium mogłyby uchodzić sandały, w których występuje jeden z aktorów tapiserii *Rozproszenie ludzkości*, kończącej *Dzieje wieży Babel*.<sup>42</sup>). Nie zidentyfikowano jednak pierwowzoru wysokiego,

<sup>38</sup> Hemanus Posthumus (1512–1513? – 1566/1588), *Pejzaż z ruinami*, ol. pł., sygn. i dat. 1536, Vaduz. Coll. Prinz. Liechtenstein, nr inw. G 740 – *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (katalog wystawy), ed. N. Dacos, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, février–mai 1995, Gand 1995, s. 283–285, poz. 156; N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995, s. 5–13, il. 1–7; *D'après l'antique...*, s. 377–378, poz. 183.

<sup>39</sup> M. Piwocka, *Nie tylko Rafael...*, s. 234–235, il. 8–9.

<sup>40</sup> Jan Gossaert, zw. Mabuse (ok. 1478–1532), *Studia według antyku*, około 1509, rys. piórem, Lejda, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, Kolekcja Welcker, nr inw. A.W.1041. Jeden z najbardziej znanych rysunków z wieku XVI wg rzymskich antykaliów, wykonany przez artystę podczas podróży do Włoch w orszaku biskupa Philippa de Bourgogne, ambasadora Małgorzaty Austriackiej posługującego do papieża Juliusza II na przełomie 1508/1509 – *Fiamminghi a Roma...*, s. 215, poz. 110 (oprac. N. Dacos); *D'après l'antique*, s. 211–212, poz. 53 (C. Scaillières).

<sup>41</sup> Kolosalnych rozmiarów statua, odkryta w Termach Caracallii, dziś w Museo Archeologico w Neapolu, nr inw. 5975, oddziaływała na renesansowych artystów głównie poprzez... obuwie *Geniusza*, które rysowali też Heemskerck (C. Hülsen, H. Egger, *Die römische Skizzenbücher...*, fol. 65v., s. 35) oraz inni, nieco późniejsi twórcy, jak niezidentyfikowany autor tzw. szkicownika Maartena de Vos – M. M. L. Netto-Bol, *The so-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique*, Kunsthistorische Studien van het Nederlands Instituut te Rome Deel IV, The Hague 1976, s. 29, 31.

<sup>42</sup> Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 18 – M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Anasy...*, s. 44, il. 20.



snurowanego obuwia, sięgającego do kolana, które widnieje na planszy u góry z lewej. Fakt, że rysunek Gossaerta ukazuje fragment nierozpoznanej antycznej rzeźby, nie ulega wątpliwości. Podobny element musiał posłużyć Coxcieniowi przy kreowaniu jego wizji biblijnej „starożytności”. Czy transmisja motywu nastąpiła poprzez rysunek wielkiego poprzednika? Ekspozowanie tego fragmentu ubioru i powtarzanie z pietyzmem skomplikowanych wiązań antycznego obuwia każą myśleć raczej o wnikliwej analizie tego szczegółu na podstawie oryginalnego, widzianego w Italii zabytku. Takie szkice wypełniają kilka kart w berlińskim zbiorze rysunków Heemskercka i jego kręgu<sup>43</sup>, w części przypisanych ostatnio Hermanusowi Posthumusowi (il. 14), co świadczy o wielkim zaangażowaniu, z jakim kopiowano antyczne obuwie z wszelkich dostępnych monumentów – sarkofagów, posągów i łuków.

Nasz artysta objawił zainteresowanie antykiem „wprost”, tj. fascynację ruinami i ich symboliczną wymową, w jedynym zachowanym rysunku o tej tematyce (projekcie większej kompozycji, zapewne *petit patron* tapiserii z *Tryumfami*) z enigmatycznym napisem *ROME CATVS/TEMPORIS*<sup>44</sup>. Widnieje tu starzec – Chronos (personifikacja czasu) na tle „pejzażu ruin” i wielkiego lapidarium, porównywalnego do fantazji architektonicznej Posthumusa.

Ujawnienie i studium motywów antycznych u Coxciena ma konkretny aspekt badawczy, ważny także dla dziejów recepcji samych pierwowzorów, bo do starannie dokumentowanego „życia” tych modeli, do chronologii ich postrzegania w czasach nowożytnych, dokłada jeszcze jedno ogniwo, przeoczone przez historyków tzw. „wielkiej sztuki”. Świadcstwo mistrza z Malines, dotyczące dzieł znanych w pierwszym czterdziestoleciu wieku XVI, jest w c z e s n e w stosunku do kreacji Girolama da Carpi czy grafik wydawanych po połowie tego wieku. Tym samym staje się istotne i mówi więcej o obiektach podziwu flamandzkiego malarza i jego humanistycznej kulturze niż przekazali jego biografowie, skłonni widzieć w nim tylko niewolniczego naśladowcę Rafaela.

\* \* \*

Przedstawione tu uwagi wejdą w skład szerszego opracowania genezy artystycznej projektów arrasów figuralnych ostatniego Jagiellona, tekstu przygotowywanego do *katalogu raisonné* tej kolekcji.

---

<sup>43</sup> C. Hülsen, H. Egger, *Die römische Skizzenbücher...*, I, fol. 32v., s. 19; fol. 40 v., s. 22; fol. 48 r., s. 27; fol. 52, s. 28; fol. 65v., d. 35; II, fol. 91 r., s. 49.

<sup>44</sup> T. Gerszi, *Netherlandish Drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-Century Drawings*, t. I, Amsterdam–New York 1971, s. 38, poz. 60; eadem, *Zwei Jahrhunderte niederländischer Zeichenkunst. Ausgewählte Meisterwerke des 16.–17. Jahrhunderts. Museum der Bildenden Künste Budapest*, Budapest 1976, poz. 3.

S U M M A R Y

**"Antiquity at the Court of the Jagiellonians".  
Reflections on the Roman Antiquities depicted  
in the Tapestries of King Sigismund Augustus**

Michiel I Coxcie of Malines (1499–1592), court painter to Mary of Hungary and Philip II, won official recognition in the Habsburg domains not only as an able portrait painter and a copyist of masterpieces from the previous century (the van Eycks' altarpiece *The Adoration of the Lamb*, Rogier van der Weyden's *Descent from the Cross*), but mainly as a painter of cartoons for tapestries. This national branch of art of the Netherlands, with its centre in Brussels, was responsible for the development among the local painters of a new specialty – the execution of designs (cartoons) for monumental wall hangings, called "the movable frescoes of the North". In the second half of the 16th century Coxcie became one of the foremost cartoon painters of his time.

There is no doubt today that the designs for the biblical series of King Sigismund Augustus (1520–1572), some of the earliest ascribed to the master of Malines, and the tapestries woven from them in Brussels around 1550 ought to be counted among his best creations. The influence of 16<sup>th</sup> century Italian painting on their compositions was noted long ago. This influence goes hand in hand with motifs taken from the antique, but the latter borrowings have until recently been overlooked. Coxcie stayed in Rome from 1530 to (at least the middle of ) 1539. Like his contemporaries, he borrowed from the store of antique sculptures a number of figures, gestures, and figure arrangements, which – owing to the extraordinary suggestive power of the prototypes – have been revived in the "visual memory" of successive generations of artists to this day. The choice of the works he may have drawn on is limited to a set of statues and reliefs available in Renaissance Italy in the first four decades of the 16th century. It is very difficult to indicate the way in which he acquired these models, as no sketches by Coxcie from his Roman period are known. It seems that he may have copied other artists' drawings (which was common practice in the artistic circle there), for instance, those in the sketchbooks of his compatriot Maarten van Heemskerck (1498–1574), who stayed in the Eternal City at about the same time and immortalised a number of antique monuments (drawings by Heemskerck and his assistants, today in the Kupferstichkabinett, Berlin).

The prototype of the figure of Adam in the central scene of the tapestry of *Paradise felicity* (fig. 1) may have been the statue of Bacchus (also known as Satyr in Human Guise), once in the Santa Croce collection in Rome, from the second half of the 16th century in the Villa Giulia of Pope Julius III, and since 1900 in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen (fig. 2, 3 ). Two similar figures – of Antinous (Hermes) from the Cortile di Belvedere in the Vatican (ill. 4) and of Antinous Farnese at the Museo Nazionale in Naples (fig. 5) – which also might be taken into account as potential models, have fewer features in common with the Wawel Adam. His head was most probably patterned on the antique sculpture of Hadrian, known from Heemskerck's drawing.

In turn, for Adam's dynamic pose in the scene of the Original Sin (fig. 6) in the Paradise felicity tapestry, Coxcie drew on the Laocoön group, the most venerated antique sculpture in the 16th century, since 1512 standing in the Cortile di Belvedere. Here he may have relied either on his own drawing or on those made by other masters after Gianangelo Montorsoli had added – between 1532 and 1533 – the missing right arm of Laocoön's younger son (fig. 7, 8).

Another reflection of Coxcie's visit to Rome are the antique sandals and other footgear worn by his heroes, comparable to those in the famous sketch by Jan Gossaert from about 1507–1508 (fig. 13) or to examples collected in Heemskerck's albums (fig. 12, 13).

The above-mentioned inspirations form only a small part of the ancient models depicted in the works of “the Flemish Raphael”. The discovery and study of motifs from antiquity in the works of Coxcie are of importance to further research, including the history of the reception of the prototypes themselves. His testimony regarding the works known in the first four decades of the 16<sup>th</sup> century is earlier than the engravings of Beatrizet or Cavalieri, which were published mainly in the third quarter of the century. It is thereby of essential significance, throwing more light on the Flemish master's sensitivity to the merits of sculpture of antiquity and on his humanistic culture than his biographers do. Furthermore, with the first display of the biblical arras of Sigismund Augustus at the Wawel residence in 1553, the representation of antiquity at the court of the Jagiellonians was no longer confined to the sculptural decoration of the royal Sigismund Chapel, but it also appeared in the king's tapestries.

The commentaries presented here will form part of an essay on the artistic origins of designs for the figural tapestries of the last Jagiellonian king, which is being prepared for a catalogue raisonné of this collection.

*Translated by Krystyna Malcharek*

