

DZIEWIĘTNASTY ARRAS BIBLIJNY Z KOLEKCJI KRÓLA ZYGMUNTA AUGUSTA*

W roku 1977 powrócił do Polski oddany przez Związek Radziecki arras przedstawiający Upadek moralny ludzkości przed Potopem. Wykonany wraz z całą serią o tematach biblijnych został zakupiony i sprowadzony na Wawel przez Zygmunta Augusta (fig. 1). W ciągu swych burzliwych dziejów był kilkakrotnie odłączany od całości królewskiego zbioru, obecnie zdobi jedną z sal Zamku Królewskiego w Warszawie.

W inwentarzu arrasów Zygmunta Augusta z r. 1573 pierwsza pozycja wymienia dziewiętnaście „złotych” opon z napisami. Do powrotu omawianej tkaniny, arrasów biblijnych z tekstami w górnych bordiurach było w Polsce osiemnaście. Dokumenty publikowane przez Gębarowicza i Mańkowskiego¹ mówią o interesującym fakcie w dziejach owej, uznanej do niedawna za zaginioną tkaniny. Została ona zastawiona w Gdańsku przez króla Jana Kazimierza wcześniej i u innej osoby niż cały zbiór zygmunto-wskich arrasów, dlatego nie jest wymieniona w bardzo szczegółowym inwentarzu sporządzonym w Gdańsku w r. 1669 z okazji dokonywania zastawu całości. Wykupiona została w r. 1726 również osobno, dwa lata po dokonaniu wykupu całej kolekcji. Dołączona następnie do zbioru, dzieliła wraz z nim dzieje rabunku przez Suworowa na rozkaz Katarzyny II w listopadzie r. 1795.

Jeden z artykułów traktatu pokojowego zawartego w Rydze 18 marca r. 1921 między Polską, Rosją i Ukrainą dotyczył zwrotu przez władze radzieckie zabytków kultury polskiej zagrabionych przez carat. Powrót arrasów do Polski następował etapami przez cztery lata począwszy od grudnia r. 1921. W niezmiernie trudnych, napoty-kających na ustawiczny opór pracach rewindykacyjnych prof. Marian Morełowski,

rzecznik do sprawy odnalezienia i zwrotu arrasów, oparł się — nie posiadając innej, nowszej dokumentacji — na najobszerniejszym znanym sobie inwentarzu, którym niestety był ów niekompletny z r. 1669². Ponieważ strona rosyjska zwracała tylko te obiekty, o które polska komisja występowała podając konkretnie temat przedstawienia i wymiary, ów dziewiętnasty arras nie powrócił na Wawel. Strona polska wtedy jeszcze nie zdawała sobie sprawy z jego istnienia i nie dopominała się o zwrot. Świadczy o tym list z 19 września r. 1922, w którym domagano się oddania pozostałych 65 arrasów załączając ich wykaz (sporządzony również na podstawie owego niekompletnego inwentarza), o owej dziewiętnastej tkaninie nie ma mowy³. Większość brakujących wówczas arrasów powróciła do Polski w wyniku dalszych prac Komisji, zaś pominięty milczeniem jeden z największych i najwspanialszych pozostał w Rosji.

W lipcu r. 1972 doc. dr Józef Lepiarczyk rozpoznał na wystawie „Gobeliny zachodnioeuropejskie XVI-XVIII wieku” w Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie brakujący arras z kolekcji Zygmunta Augusta. Dzięki korespondencji jaką przeprowadziła dr Magdalena Piwocka i jej osobistym kontaktom Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu uzyskały szybko jego fotografię i podstawowe dane katalogowe. Równocześnie dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu prof. dr Jerzy Szablowski zwrócił się poprzez Ministra Kultury PRL oficjalnym pismem (12 stycznia 1973) do ówczesnej Minister Kultury ZSRR p. Furcewej w sprawie odzyskania arrasu.

Pierwszy jego opis znajdujemy w panegiryku Stanisława Orzechowskiego, powstałym z okazji zaślubin króla Zygmunta Augusta z Katarzyną Mantuańską w r. 1553.



1. Arras Upadek moralny ludzkości przed potopem, Bruksela, Warszawa, Zamek Królewski, około r. 1550.

Jako naoczny świadek i uczestnik królewskiej uroczystości, Orzechowski opisał wspinał się dekorację zamku wawelskiego, w którym z tej okazji zawisły sprowadzone przez króla arras. Omawianej tkaninie poświęcił nie mniej uwagi niż innym: „...Na ósmej (oponie) mamy dowód, że złe jest jajo złego kruka. Umiejętnie bowiem przedstawił artysta jak zbrodnicze było potomstwo Kaina. Tam widać jak szlachetnego rodzaju dziewczę padają ofiarą gwałtu, hańbę niewiast, lupienie miast, grabież mienia prywatnego, rozlew krwi i jawną przemoc, tak, iż potomstwo było jak najbardziej godne takiego ojca”⁴.

Zgodnie z opisem polskiego humanisty, tkanina ta przedstawia scenę przemocy i

gwałtu. Potężnie zbudowany, muskularny mężczyzna w antykizującym hełmie z rozwianymi piórami, porywa na swym rumaku nagą kobietę. Pod kopytami wspiętego konia piętczą się ciała powalonych i spętanych mężczyzn, którzy jeszcze ostatkiem sił pragną uwolnić się z więzów, zlorzecząc trupa. Są to pokonani obrońcy kobiet, które teraz padają ofiarą gwałtu. Ta druga scena jest umieszczona nieco głębiej, po lewej stronie obrazu. Równie potężny mężczyzna trzyma w uścisku młodą, drobną kobietę, obok inna z dzieckiem na ręku krzycząc odpycha gwałciela, a starsza, siedząca przy nich, tragicznym gestem załamuje ręce wznosząc oczy ku niebu. W oddali, na masywnym moście o sklepionych



2. Martin de Vos, Upadek moralny ludzkości przed potopem, miedzioryt.

przęsłach wielka ciżba — to zwycięzcy wprowadzają jeńców i porwane kobiety. Na wzgórzu, po lewej, pożar niszczy splądrowane sioła.

Kompozycja, pełna ekspresji i dynamizmu jest zbudowana na zasadzie diagonalnej. Splątane w prawym dolnym narożniku ciała wraz z powalonym koniem piętrzą się ku lewej stronie, aby osiągnąć punkt kulminacyjny w złowrogim obliczu potężnego jeźdźca i łbie jego konia. Kierunek ten, osiągnięty układem poszczególnych elementów, jak np. ciało leżącego na pierwszym planie mężczyzny, podkreśla kontakt nawiązany między jeźdźcą a zlorzcącym mu, traktowanym młodzieńcem, który w ostatnim momencie wznosi głowę ku swemu zabójcy. Bordiura o motywach dekoracji powtarzających się we wszystkich figuralnych arrasach Zygmunta Augusta jest wiernym powtórzeniem bordiury tkanin: Ofiara Abła i Adam uprawiający rolę. I tutaj, obok igra-

jących na metalowym rusztowaniu stworzeń typowych dla flamandzkiej groteski, w dolnym pasie, między roślinno-owocowymi buketami, na konchowych wózkach czy sankach spoczywają w półleżących pozach zwrócone ku sobie postacie — Wenus z Amorkiem i Marsa z ognistą pochodnią w rękę. Można się zastanawiać, czy pojawienie się boskich kochanków na bordiurze ma jakiś związek z treścią dramatycznej sceny⁵.

Na tablicy w górnym pasie umieszczony jest napis: *OB IPIORU GIGANTU ET TITANORU MALA EXEMPLA ET VIOLLETIAS DEUS MINATUR EXITIU MUNDO. GEN. VI* (Z powodu złych czynów i nieprawości bezbożnych gigantów i tyranów Bóg grozi światu zagładą). Jest to więc ilustracja siedmiu pierwszych wierszy szóstego rozdziału Księgi Rodzaju noszących tytuł Zepsucie moralne ludzkości: „... A kiedy ludzie zaczęli się mnożyć na ziemi, rodziły się im córki. Synowie Boga widząc, że córki



3. Giulio Romano, Powalony koń z jeźdźcem, fragment fresku Bitwa Konstantyna Wielkiego, w Pałacu Watykańskim.

człowiecze są piękne, pojмали je sobie za żony, wszystkie jakie im się tylko podobały. Wtedy Bóg rzekł: Nie może pozostawać duch mój w człowieku zawsze, gdyż człowiek jest istotą cielesną, niechaj więc żyje tylko 120 lat. A w owych czasach byli na ziemi giganci. Bo gdy synowie Boga zbliżali się do córek człowieczych, te im ich rodziły. Byli więc owi mocarze mający sławę w dawnych czasach. Kiedy zaś Jahwe widział, że wielka jest niegodziwość ludzi na ziemi i że usposobienie ich jest wciąż złe, żałował że stworzył ludzi i zasmucił się. Wreszcie Jahwe rzekł: Żgładzę ludzi, których stworzyłem, z powierzchni ziemi: ludzi, zwierzęta, płazy i ptaki powietrzne, bo żał mi, że ich stworzyłem”⁶. Tak więc giganci, potomstwo synów Boga i córek człowieczych, byli głównymi sprawcami wszelkiego zła, co spowodowało karę potopu. Kim byli rodzice gigantów, owi synowie Boga i córki człowiecze, nie jest jasne i w ciągu stuleci rozmaicie

było to interpretowane. Najczęściej spotykamy tłumaczenie, że synowie Boga, to potomstwo Seta, syna Adama i Ewy, urodzonego po śmierci Abla, który swą szlachetnością miał zastąpić zamordowanego brata. Zaś córki człowiecze, to potomstwo Kaina. Z małżeństw tych rodziły się ludzie ogromnego wzrostu i siły, owi bezbożni giganci. Słowo tyranii nie występuje w Biblii i jest w tekście objaśniającym temat wolnym, apokryficznym dodatkiem⁷.

Przedstawienie ilustrujące upadek moralny przed potopem pojawia się w sztuce niezwykle rzadko. Nie wymienia go Réau w swej *Ikonografii Starego Testamentu*, nie figuruje też w innych ikonografiach biblijnych czy chrześcijańskich⁸. Nie ma go również w drzeworytach ilustrujących Biblię z końca w. XVI i z w. XVII, oprawiane w albumy zatytułowane *Teatrum Biblicum*⁹. Jedynym przedstawieniem tego tematu, jakie dotąd udało się odnaleźć jest późniejsza od tkaniny



4. Powalony koń z jeźdźcem, fragment arrasu Upadek moralny ludzkości.



5. Giulio Romano, Ciało zabitego mężczyzny, fragment fresku Bitwa Konstantyna Wielkiego, w Pałacu Watykańskim.

rycina według Martina de Vos (fig. 2)¹⁰. Nie ma oczywiście żadnej zbieżności formalnej między nią a omawianą tkaniną, tym niemniej interesujące jest zestawienie tych dwóch prawie niespotykanych przedstawień.

Autor kartonu nie mógł oprzeć się na ustalonej tradycji, najprawdopodobniej więc sposób przedstawienia owego fragmentu biblijnego tekstu był całkowicie wynikiem jego osobistej interpretacji twórczej. Posłużył się dwoma różnymi wątkami ikonograficznymi wywodzącymi się ze sztuki antycznej, rozwijanymi przez stulecia. Jeden z nich to scena batalistyczna. Temat ten do sztuki nowożytnej w tej formie wprowadził Leonardo da Vinci swym freskiem w Palazzo Vecchio, przedstawiającym zwycięską dla Florentczyków bitwę pod Anghiari. Malowidło tworzone w latach 1503–1506, poprzedzone licznymi szkicami i szczegółowym

teoretycznym opracowaniem, ukazało po raz pierwszy nowożytnemu odbiorcy bój o nieokiełznanej gwałtowności, gdzie sterty poległych i rannych są tratowane przez wspięte rumaki o potężnych zadach, walczące ze sobą nie mniej zaciekle jak ich jeźdźcy. O niezwyklej sile oddziaływania nowatorskiego arcydzieła Leonarda świadczy fakt, że choć malowidło nie zostało nigdy ukończone, a wykonana część zniszczona już około r. 1560, mistrzowski sposób przedstawiania dynamizmu walki, znany już później tylko ze szkiców i kopii, zapładniał wyobraźnię artystów aż do w. XIX. Bezpośrednią spuścizną dzieła Leonarda jest wielkie malowidło zdobiące główną ścianę Sali Konstantyna w Pałacu Watykańskim. Namalowane w r. 1524 przez Giulia Romano przedstawia kulminacyjny moment słynnej bitwy Konstantyna Wielkiego z Maksencjuszem, kiedy cesarz pojawia się na



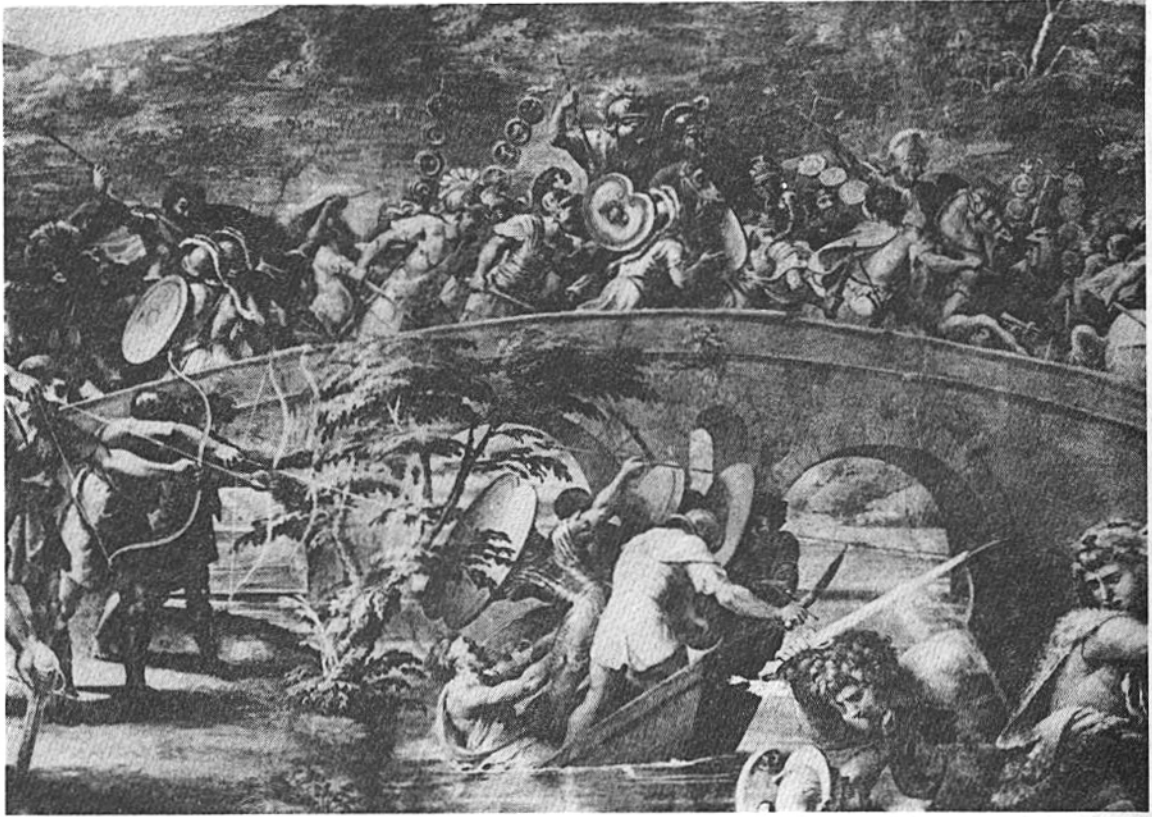
6. Ciało zabitego mężczyzny, fragment arrasu Upadek moralny ludzkości.

swym wspiętym rumaku jako triumfator chrześcijaństwa, panując niepodzielnie nad tumultem bitewnym¹¹. Zestawienie fragmentów watykańskiego malowidła z fragmentami omawianego arrasu pokazuje jak silny miało ono wpływ na projektodawcę kartonu (fig. 3–7). W dotychczasowej literaturze dotyczącej zygmontowskich arrasów biblijnych były podkreślane wierne zapożyczenia z dzieł Rafała i jego uczniów ze Stanc Watykańskich¹². Powtórzenie fragmentów bitwy wraz ze ściśle według leonardowskich wzorów upozowanym koniem z jeźdźcem, jest pierwszym w dziejach flamandzkiego malarstwa przeszczepieniem koncepcji tego typu. Potem dopiero Rubens będzie tworzył sceny batalistyczne na olejnych obrazach i kartonach do tapiserii.

Drugim motywem ikonograficznym, którym posłużył się artysta komponując rzadko

spotykaną ilustrację epizodu biblijnego, to porwanie nagiej kobiety przez mężczyznę na koniu, sięgające swym źródłem greckich i rzymskich scen porwania Prozerpiny, powtarzane wielokrotnie w ciągu dziejów jako porwanie Sabinek, słynne dzięki znanemu obrazowi Rubensa Porwanie córek Leukippa. Dość bliską czasowo analogią jest rysunek Dürera z r. 1516 o tym temacie (fig. 9)¹³. We wszystkich tych przedstawieniach chodzi o przeciwstawienie męskiej sile i brutalności — słabości pięknego ciała kobiety. Efekt ten na omawianym arrasie został osiągnięty w całej pełni, w czym pomogła artyście możliwość zaznaczenia nadludzkich rozmiarów gigantów.

Kartony całej grupy arrasów biblijnych Zygmunta Augusta zostały zaprojektowane w latach czterdziestych w. XVI przez Michela Coxcie (1499–1592), głównego przed-

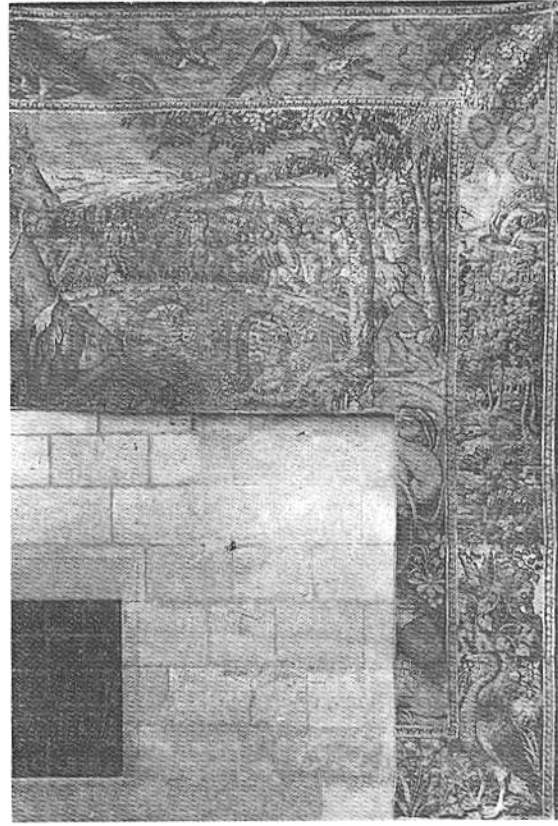


7. Giulio Romano, Scena na moście, fragment fresku Bitwa Konstantyna Wielkiego, w Pałacu Watykańskim.

stawiciela romanizmu w sztuce flamandzkiej, i nie wydaje się, aby arras Upadek moralny ludzkości miał być wyjątkiem. Wprawdzie nie jest znana kompozycja batalistyczna tego artysty ani też obraz, grafika czy arras, w którym odnaleźć by można wierne powtórzenie fragmentów przedstawienia na omawianej tkaninie, tym niemniej typy i pozy kobiet na drugim planie, jak i mężczyzn tratowanych przez konia, wykazują dużą zbieżność stylistyczną ze znanymi dziełami artysty. Szczególną jednak uwagę zwraca postać leżącego mężczyzny przedstawiona w skrócie, z prawą nogą uniesioną do góry (fig. 10). W podobny sposób Michiel Coxcie przedstawił zabitego Abla na jednym z wawelskich arrasów i na obrazie Zabójstwo Kaina w Muzeum Prado w Madrycie. Interesujące studium ludzkiego ciała przedstawionego z dużym powodzeniem w trudnym skrócie perspektywnym zainteresowało Rubensa, zachował się bowiem

rysunek tego artysty zrobiony według madryckiego obrazu Michiela Coxcie (fig. 11)¹⁴. Dość wierne powtórzenie wspomnianego motywu na interesującej nas tkaninie zdaje się i w tym wypadku potwierdzać autorstwo flamandzkiego mistrza. Dołączenie do znanego nam artystycznego *oeuvre* Michiela Coxcie pełnej dynamizmu sceny o charakterze batalistycznym z dominującą postacią jeźdźca i jego konia, znacznie je wzbogaca. Przedstawia bowiem większe możliwości twórcze mistrza słynącego dotąd z cykli narracyjnych o spokojniejszym rytmie, gdzie postać ludzka zawsze odgrywała pierwszą rolę. Chyba jedynie ze sceną Potopu można porównać gwałtowność i ekspresję omawianej kompozycji. Jeszcze raz i może wyraźniej niż na innych przykładach wskazuje ona zależność twórczości Michiela Coxcie od włoskich wzorów rozwiniętego renesansu.

Zastanowić się trzeba nad miejscem arrasu Upadek moralny ludzkości (jest to chyba



8. Replika arrasu Upadek moralny ludzkości warsztat Willema Pannemakera, około r. 1570 (zachowane fragmenty). Pałac Deputatio General w Barcelonie.

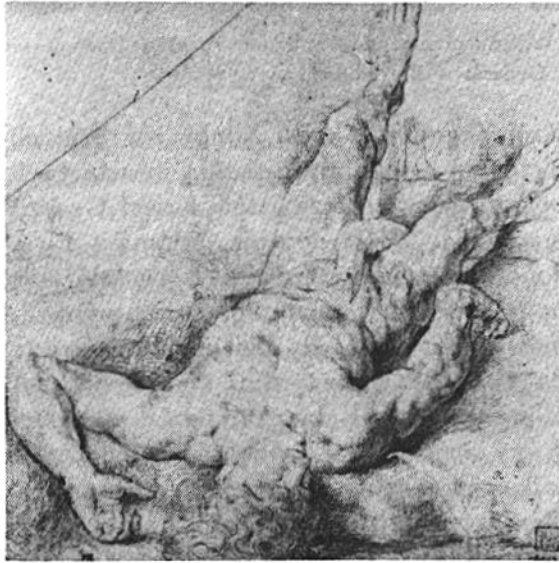
najwłaściwsza nazwa tej tkaniny) w kolekcji Zygmunta Augusta. Zgodnie z kolejnością wydarzeń biblijnych Orzechowski słusznie umieszcza go po Ucieczce Kaina, ostatnim arrasie z serii Pierwszych Rodziców, a przed Rozmową Noego z Bogiem, pierwszym z serii Historii Noego. Jest on więc ogniwem łączącym obie serie, nie wiadomo bowiem, czy ma stanowić zakończenie jednej czy początek drugiej. Spostrzeżenie to nasuwa następujący wniosek: zamówione przez Zygmunta Augusta arrasy były jedną wielką serią snującą opowieść Księgi Rodzaju. W żadnym źródle historycznym nie ma podziału na serie Pierwszych Rodziców i Historii Noego, zawsze mówi się o arrasach biblijnych nazywając je „obiciem potopowym”. Podział na serie wprowadził Marian Morelowski w pierwszym opracowaniu naukowym królewskiej kolekcji. Niewątpliwie brak owego łączącego całość biblijnej narracji arrasu był głównym tego powodem.

Król Zygmunt August zamówił w Brukseli piętnaście wspaniałych tkanin ilustrujących bogato dziewięć rozdziałów Księgi Genesiz poczynając od stworzenia Adama i Ewy, kończąc na Ofierze rodziny Noego złożonej po potopie. Następnym konsekwentnym zamówieniem króla były Dzieje budowy wieży Babel będące bezpośrednią kontynuacją biblijnego tekstu. I chociaż podział pierwszej grupy arrasów na dwie serie zyskał sobie całkowicie prawo obywatelstwa zarówno w literaturze naukowej jak i potocznym określeniu wawelskich arrasów, należy zdać sobie sprawę z pierwotnego zamysłu fundatora, w czym pomocne okazało się zestawienie brakującego arrasu z całością zbioru.

Biblijne arrasy wawelskie polskiego króla były wielokrotnie powtarzane w różnych warsztatach brukselskich aż do 2. połowy w. XVII. Wśród znanych i publikowanych replik brak jednak Upadku ludzkości¹⁵. Niewątpliwie mało znany temat przedstawienia



9. Albrecht Dürer, Porwanie kobiety, rysunek, 1516.



10. Piotr Paweł Rubens, Ciało zabitego mężczyzny, rysunek według obrazu Michała Coxcie.

sprawił, że często wyłączano tę scenę z całości opowiadania Księgi Rodzaju. Trudno również było poprzednim badaczom odnaleźć replikę nieznanego im arrasu. Obecnie udało się ustalić, że zachowane fragmenty arrasu znajdujące się w pałacu Deputatio General w Barcelonie, uważane dotychczas za części arrasu z historią Jakuba¹⁶ lub sceny Potopu¹⁷, są pozostałością repliki omawianej tkaniny (fig. 8). Arras z którego wycięto prostokąt wielkością przekraczający jedną trzecią jego powierzchni jest jedną z czterech zachowanych tam sztuk serii Dziejów Noego. W dolnym prawym narożniku widnieje znak Willema Pannemakera. W późniejszych powtórzeniach często zauważyć można obcięta całości kompozycji oryginału. Podobnie i w omawianej replice, scenę środkową, wiernie powtórzoną według naszej tkaniny, skrócono w górnej części obcinając szeroki pas nieba i konary drzew, tak, że głowy jeźdźcy i konia dotykają górnej krawędzi. Bordiura typu krajobrazowo-zwierzęcego jest powtórzona ze sławnej serii Dziejów Noego ukończonych przez Willema Pannemakera na zamówienie Filipa II w r. 1565, z tym jednak, że umieszczone w górnych narożnikach herby zamawiającego zostały zastąpione wieńcami kwiatów. Polscy uczeni przypuszczali, że zachowane w pałacu Deputatio General w Barcelonie arrasy są pozostałością serii wykonanej na zamówienie namiestniczki Flandrii, Małgorzaty Parmeńskiej, siostry Filipa II i datują je na czas po r. 1567¹⁸. Na temat tej serii zachowały się przekazy źródłowe, lecz nie została ona zidentyfikowana i nie wiadomo czy przypuszczenia te są słuszne. W każdym razie interesujące jest odnalezienie repliki królewskiego arrasu, wykonanej nie później niż 20 lat od chwili powstania oryginału.

PRZYPISY

* Artykuł niniejszy został odczytany przez autorkę na posiedzeniu Komisji Teorii i Historii Sztuki Oddziału Krakowskiego PAN w dniu 27 lutego r. 1976 (streszczenie — odrzucone przez cenzurę — nie zostało zamieszczone w Sprawozdaniach Komisji), a następnie opublikowany ze skrótami i zasadniczym ogranicze-

niem materiału ilustracyjnego: M. Hennel-Bernasikowa, *Une tapisserie inconnue de la collection de Sigismond Auguste, roi de Pologne* (Artes Textiles, X, Gent 1981, s. 73–79).

¹ M. Gębarowicz i T. Mańkowski, *Arrasy Zygmunta Augusta* (Rocz. Krak. XXIX, 1937, s. 174–177).

² *Tamże*, s. 194–197 — *Dokumenty dotyczące akcji Delegacji Polskich w Komisjach Mieszanych Rewakacyjnej i Specjalnej w Moskwie*, Zeszyt 4, Warszawa 1922, s. 84–88.

³ *Dokumenty, o.c.*, Warszawa 1923, Zeszyt 6, s. 61. W r. 1925 Morelowski zdaje sobie sprawę, że brak jest arrasu biblijnego, lecz nadal nie wie jakiego. W swym *Opisie szczegółowym arrasów Jagiellońskich dotąd nie oddanych* pisze: „Wedle jednych inwentarzy przedstawiał ten arras ostatni scenę z historii Saula, według drugich scenę z historią „tyranów”, w którym Bóg grozi zemstą”. Maszynopis w Archiwum Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, teka 1–109.

⁴ Fragment tłumaczenia zaczerpnięty z: J. Szablowski, *Początek i dzieje kolekcji. Królewski mecenat*, [w pracy zbiorowej:] *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, pod redakcją J. Szablowskiego, Warszawa 1975, s. 53, 54.

⁵ Na związek treściowy przedstawień bordiury z główną sceną arrasu zwraca uwagę M. Piwocka, *Arrasy z groteskami*, [w pracy zbiorowej:] *Arrasy flamandzkie*, s. 299.

⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1965, s. 28.

⁷ Cz. Jakubiec, *Genesis — Księga Rodzaju*, Warszawa 1957, s. 107–112; — *Dictionnaire de la Bible*, Paris 1895–1912, III, s. 135–138; — J. Chainé, *Le livre de la Genèse*, Paris 1948, s. 101–106.

⁸ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris

1956; — *Das Alte Testament im Bilde*, Wien 1923; — A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1956.

⁹ Gabinet Rycin Biblioteki Jagiellońskiej, 1130/III — Albumy.

¹⁰ Gabinet Rycin Biblioteki Jagiellońskiej, Teka 271, I 17477.

¹¹ F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, I, s. 42–51, II, fig. 76–86.

¹² M. Morelowski, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta*, Kraków 1929, s. 26–29. — A. Misiąg-Bocheńska, *Arrasy biblijne. Sceny z Księgi Genesis*, [w pracy zbiorowej:] *Arrasy flamandzkie*, s. 123.

¹³ F. Saxl, *Lectures*, London 1957, I, s. 270, II, plate 188.

¹⁴ L. Burchard i R.A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Brussels 1963, nr 33, s. 60. Przedstawienie leżącego mężczyzny obok wspiętego rumaka w układzie analogicznym do środkowej sceny arrasu znajdujemy na późniejszym rysunku Antonia Tempesty (1555–1603), patrz: *Sztuka czasów Michała Anioła*, Muzeum Narodowe w Warszawie, *Katalog wystawy 1963–1964*, Warszawa 1964, nr 103, fig. 67.

¹⁵ Gębarowicz i Mańkowski, *o.c.*, s. 40–66.

¹⁶ M. Puig y Cadafalch, *Les tapisseries du Palais de la Généralité à Barcelone et celles du Palais Royal de Madrid* (Annales de l'Académie Royale d'Archeologie de Belgique LXXI, Anvers 1923, s. 145–149).

¹⁷ Gębarowicz i Mańkowski, *o.c.*, s. 58.

¹⁸ *Tamże*, s. 54–59.