



STUDIA

WAWELJANA

MAGDALENA PIWOCKA

W KRĘGU MISTRZÓW WŁOSKIEGO CINQUECENTA. MICHIEL COXCIE I TEMAT HEROICZNY

Wizerunek Michiela I Coxciena (1499–1592) jako artysty receptywnego, pozbawionego własnej inwencji, mdłego i sentymentalnego ukształtowała historia sztuki zeszłego stulecia¹. W ocenach tych, oprócz sceptycyzmu zaczerpniętego z Carela van Mandera², wyczuwa się postawę uczonych niechętnych Rafaelowi, którego dzieła uważane były za główne wzorce powielane przez Coxciena. Zasadniczą zmianę takiego wartościowania dorobku mistrza z Malines powinny były przynieść studia nad europejskim manieryzmem, zapoczątkowane w 1. połowie XX wieku. Jednak dopiero w latach dwięćdziesiątych tego stulecia badacze zdobyli się na jawne nazwanie praktyk artystów włoskiego Cinquecenta „kulturą kopii”³ i na odkrycie sensu przetworzeń, które były materią i *spiritus movens* sztuki takich malarzy, jak: Bronzino, Salviati, Sebastiano del Piombo, Tycjan, a w późniejszym czasie – Rubens.

Próby syntetycznego spojrzenia na twórczość Coxciena, podejmowane m.in. przez Nicole Dacos, w kilku okresach, także w tomie zbiorowym z r. 1993⁴, opierają się wyłącznie na analizie jego obrazów sztalugowych bądź fresków, w nielicznych przypadkach – na zachowanych rysunkach czy wiązanych z nim rycinach. Nie biorą

pod uwagę kartonów do tapiserii (zapewne – jako tylko przypisywanych mistrzowi), choć powtarzają uparcie, że w tej dziedzinie „dał on z siebie najwięcej”, i że te projekty stanowią „najlepszą część jego dorobku”⁵. Stwierdzenia takie wskazują aż nadto wyraźnie na jaskrawą niemożność oddzielenia prawdziwych tapiseryjnych kreacji Coxciena od bezkrytycznie mu przypisywanych (tylko statystycznie, nie na podstawie przesłanek formalnych, czy archiwalnych). Także śledzenie nawrotów charakterystycznych dla malarza cytatów z repertuaru włoskich mistrzów Cinquecenta – odbywa się na ogół bez udziału malarskiego materiału zawartego w arrasach, przede wszystkim – zygmuntofskich⁶.

Tymczasem ciągłość i spójność oraz walory tej twórczości nie dadzą się ogarnąć bez rozpatrywania wcześniejszych serii łączonych z Coxcieniem, z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wieku XVI, których koncepcje mogły się narodzić już w 2. połowie lat czterdziestych tego stulecia. To one niosą największy ładunek italianizmu (złożonego z recepcji antyku i włoskiego renesansu) oraz świeżości inwencji mistrza, jeśli kompozycje manierystów, nasycone inspiracjami, zapożyczeniami, fascynacją odkryciami wielkich poprzedników – można

¹ Tradycyjnie sytuowany był wśród szesnastowiecznych „dekadenckich imitatorów” – L. van Puyvelde, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles 1950, s. 39. Mimo podjętej przez niego próby dyskusji z takim poglądem – belgijski uczone sam nadal go tak klasyfikował – L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Bruxelles 1964, s. 410–417, 46; por. też J. Philippe, *Les fresquistes flamands du XVI^e siècle en Italie*, Bulletin de l’Institut historique belge de Rome 29: 1955, s. 246–247.

² C. van Mander, *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands 1604 (Traduction, notes et commentaires par Henri Hymans)*, t. II, Paris 1885, s. 36.

³ L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-London 2004; *Inganno – The Art of Deception. Imitation. Reception, and Deceit in*

Early Modern Art, ed. S. Gregory and A.S. Hicksen, Farnham 2012 [*Visual Culture in Early Modernity*].

⁴ N. Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Bruxelles-Rome 1964, s. 23–30; Eadem, *Michiel Coxcie dans l’atelier de Bernard van Orley* oraz *Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis 1499–1592. International colloquium, 5 en 6 juni 1992*, Mechelen 1993, s. 31–54 oraz 55–92.

⁵ E. Leuschner, *Coxie Michiel I* [w:] *Saur allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 22, München-Leipzig 1999, s. 89–92, zwłaszcza s. 91.

⁶ Problem ten ostatnio poruszyła M. Piwocka, *Nie tylko Rafael... O kilku rzymskich inspiracjach w projektach Michiela Coxciena do arrasów Zygmunta Augusta* [w:] „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 229–242.

odpowiedzialnie nazwać „świeżymi” (w ramach estetyki połowy w. XVI – są one świeże i indywidualne, bo na takich zasadach opiera się kreatywność manieryzmu). Kartony arrasów biblijnych z kolekcji Zygmunta Augusta, powstałe tuż przed rokiem 1550 – od późnych, warsztatowych obrazów, takich jak tryptyk *Ukrzyżowania* z katedry w Brukseli z roku 1589 – dzieli przepaść.

Statyczności układów oraz klimatu spokojnej narracji, co dostrzegali w wawelskich tapiseriach badacze z pokolenia Puyvelde, Gębarowicza i Mańkowskiego⁷, nie można odnieść do wszystkich inwencji mistrza, gdyż sceny ucieczki Kaina przed gniewem Boga, upadku moralnego ludzkości oraz potopu odznaczają się wyjątkowym dramatyзмом. W dwu pierwszych tapiseriach pojawia się niezwykle sugestywne ujęcie leżącego ciała męskiego, w ostrym skrócie perspektywicznym; w *Ucieczce* jest to martwy Abel, w *Upadku* – powalony wojownik, u stóp pędzącego konia; w trzeciej tkaninie *terribilità* wyraża się nie tylko w skomplikowanych pozach figur, lecz także w ekspresyjnych fizjonomiach.

Kompozycje te, czy tylko sekwencje większych całości, potwierdzają opinię Vasariego, który pisał, chwając wigor i męską siłę w dziełach Coxciena, że jest on „molto fra gli artefici fiaminghi celebrato, per essere tutto grave, e fare sue figure che hanno del virile e del severo”⁸. Zbieżne z tym werdyktem, zaskakująco trafne określenie takich walorów twórczości i warsztatu artysty pozostawił jego dziewiętnastowieczny biograf, Edmond De Busscher, pisząc: „Michel van Coxcie le jeune aimait les sujets dramatiques et le nu, qu’il traitait à l’italienne; ces raccourcis dénotent autant de science que d’habileté”⁹.

⁷ Puyvelde, *o.c.*, s. 95–98; Idem, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Bruxelles 1964, s. 410–417, 461.

⁸ G. Vasari, *Le opere [...] con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, t. VII, Firenze 1906, s. 585.

⁹ E. De Busscher, *Coxcie ou Coxie (Michel van)* [w:] *Biographie Nationale*, t. IV, Bruxelles 1873, p. 456–462.

¹⁰ M. Hennel-Bernasikowa, *Une tapisserie inconnue de la collection de Sigismond-Auguste, roi de Pologne*, *Artes Textiles* 10: 1981, s. 73–79; Eadem, *Dziewiętnasty arras biblijny z kolekcji króla Zygmunta Augusta*, *Studia DW* 5: 1991, 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. 158–172.

¹¹ Salę Konstantyna zdobią freski uczniów Rafaela, z lat 1517–1524. *Bitwę Konstantyna* datuje się na 1521–1523 – por. F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, I, s. 42–50, II, il. 76–86; D. Redig de Campos, *Wanderings among Vatican Paintings*, Roma 1961, s. 58–61.

¹² Hennel-Bernasikowa, *Dziewiętnasty arras...*, s. 446, il. 10.

¹³ Olej, płótno, 151×121 cm. Madryt, Museo del Prado, nr inw. 1518 – F. J. Sanchez Canton, *Museo del Prado. Catalogo de los cuadros*, Madrid 1949, s. 203. Obecnie przywrócony Coxcienowi – J. R. Buendía i in., *Paintings of The Prado*, Barcelona 1994, s. 390.

¹⁴ Rys. sangwiną, retusze białą i czerwoną farbą, 21,3×20,8 cm. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, nr inw. PD. 43-1961 – L.

Maria Hennel-Bernasikowa, monografistka arrasu *Upadek moralny ludzkości* (fig. 1), przetrzymywanego w Rosji do roku 1977, a zatem długo niedostępnego dla badaczy, w kilku pracach wskazała główne źródła formalnych zapożyczeń Coxciena¹⁰. Skupiła się przy tym na reminiscencjach z malowidła Giulia Romana *Bitwa Konstantyna z Maksencjuszem*, w Sali del Costantino w pałacu watykańskim¹¹ – tj. na epizodzie walki zbrojnych na moście, grupie powalonego konia i jeźdźca oraz postaci leżącego pokonanego wojownika. Do jawnych cytatów z tego dzieła zaliczyła dwa pierwsze fragmenty; trzeci – uznany został tylko za inspirację zaczerpniętą z wielkiego obrazu Giulia, a rozwiniętą później przez Coxciena w kompozycji *Śmierć Abła*, z lat pięćdziesiątych wieku XVI, dziś w zbiorach Prado¹² (fig. 2). Autorstwo tego obrazu, przypisywanego kiedyś Fransowi Florisowi¹³, potwierdza powołany przez Hennel-Bernasikową rysunek Rubensa według tego przedstawienia, ukazujący martwego Abła¹⁴, a także drugi szkic mistrza, na którym widnieje Kain uciekający przed gniewem Bożym¹⁵ (fig. 3), bliski postaci z naszego arras.

Zainteresowanie artysty z Malines tematem dramatycznie poruszonego męskiego aktu ma, jak się wydaje, inne precedensy i bardziej rozbudowaną historię. Coxcie przebywał w Wiecznym Mieście w czasie, gdy wielki rozgłos zyskały rysunki Michała Anioła powstałe dla Tommasa de’Cavalieri – *Titios* i *Ganimedes*¹⁶. Obydwie neoplatonickie alegorie – zuchwałej miłości ukaranej nadludzkim cierpieniem i egzaltacji uczuć, która wiedzie do niebios – dedykował artysta młodemu przyjacielowi w grudniu 1532; dziękczynny list Tommasa nosi datę 1 stycznia 1533¹⁷. Domenico Laurenza zwrócił uwagę,

Burchard, R.-A. d’Hulst, *Rubens Drawings*, t. I-II, Brussels 1963, t. I, s. 60–61, poz. 33, t. II, il. 33; Hennel-Bernasikowa, *Dziewiętnasty arras...*, s. 446, il. 10.

¹⁵ Rys. sangwiną, 27,2×17,5 cm, ok. 1605. Londyn, Gallery of the Courtauld Institute, Princes Gate Collection, nr inw. D.1978. P.G. 322 – Burchard, d’Hulst, *o.c.*, t. I, s. 58–60, poz. 32, t. II, il. 32 (wówczas kolekcja hr. A. Seilerna), ostatnio określony jako wykonany przez Rubensa wg obrazu Adriaena Thomasza Keya (ok. 1544–ok. 1589), będącego kopią malowidła Coxciena.

¹⁶ Mitologiczny grzesznik, Titios, za próbę zniewolenia Ledy został przez Apollina skazany na wieczną torturę: był przykuty do skały, a sęp szarpał mu wątrobę (w ikonografii często mylono go z Prometeuszem z racji podobnych przedstawień aktu męskiego i drapieżnego ptaka). Ganimed – młodzieniec uprowadzony przez Jowisza pod postacią orła – symbolizował miłość niebiańską, podczas gdy Titios – miłość ziemską. Por. E. Panofsky, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł* [w:] Idem, *Studia z historii sztuki*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 246–249 (pierwodruk: E. Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo* [w:] Idem, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, s. 214–218). Por. też: S. Kurth, *Das Anlitz der Agonie. Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption*, Weimar 2009, s. 135–137; A. Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius* [kat. wyst.], Vienna 2010, s. 273–275, poz. 82, s. 276–280, poz. 83–84.

¹⁷ Panofsky, *Ruch neoplatonicki...*, s. 246–247.



1. *Upadek moralny ludzkości*, arras z kolekcji Zygmunta Augusta, ok. 1550. Zamek Królewski w Warszawie (fot. M. Bronarski)



2. Michiel Coxie, *Śmierć Abła*, ol., pł., po 1550. Madryt, Museo del Prado (fot. Muzeum)



3. Paul Peter Rubens, *Uciekający Kain*, rys. sangwiną wg obrazu Coxciena. Londyn, Gallery of the Courtauld Institute (repr. wg Burchard, d'Hulst, *Rubens Drawings...*)



4. Tiziano Vecellio, *Titios*, ol., pł., 1549.
Madryt. Museo del Prado
(repr. wg Buendía i in., *Painting of the Prado...*)

że obie kompozycje około 1533–1534 (nim zostały rozpowszechnione przez grafikę) podziwiał w Rzymie Tycjan¹⁸. Malarz dał temu wyraz w ogromnych płótnach przedstawiających mitologicznych gigantów – Tantalą, Titiosą, Syzyfą oraz Iksioną, przeznaczonych do ozdoby zamku w Binche¹⁹ (dwa z nich obecnie w madryckim Prado). Przebudowę tej rezydencji na okazałą renesansową siedzibę rozpoczęła w roku 1545 Maria Węgierska

¹⁸ D. Laurenza, *Un dessin de Giulio Clovia (1498–1578) d'après Michel Coxcie (1499–1592). De l'influence de Raphaël et de Michel-Ange sur les artistes de la génération de 1530*, Revue du Louvre 1994: 3, s. 30–35;

¹⁹ B. van den Boogert, J. Kerkhoff, *Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije [w:] Maria van Hongarije. 1505-1556. Koningin tussen keizers en kunstenaars* [kat. wyst.], red. A. M. Koldewij, Utrecht 1993, s. 291–295. Także: I. Buchanan, *The Tapestry Collection of Mary of Hungary [w:] Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas. Actes du colloque tenu au Musée royal du Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, red. B. Federinov i G. Docquier, Mariemont 2008, s. 151–152; Kurth, o.c., s. 137–143.

²⁰ R. Hedicke, *Jacques Dubroeuq von Mons. Ein niederlandischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses*, Strassbourg 1904, s. 264, dok. 35. Dekorację reprezentacyjnej Grande Salle na I piętrze pałacu, w której artysta wykonał dwa freski nad kominkami, przedstawiające *Spór Apollina z Marsjaszem* oraz *Obdarcie ze skóry Marsjasza*, opisuje Calvete de Estrella kronikarz podróży księcia Filipa – por. A. van de Put, *Two Drawings of the*

(1505–1558), siostra Karola V, regentka Niderlandów w latach 1531–1556. Pałac miał odegrać decydującą rolę w uroczystościach na cześć Karola V i księcia Filipa, odprowadzonych tam w lecie roku 1549. Wśród artystów czynnych przy wystroju zamku na przyjęcie cesarza, jego siostry królowej francuskiej Eleonory (wdowy po Franciszku I) i księcia-infanta figuruje nazwisko Coxcie, nadwornego malarza Marii Węgierskiej²⁰. Wiadomo, że z zamówionych przez regentkę obrazów Tycjana – tylko dwa dotarły na miejsce przed przyjazdem utytułowanych gości (w sierpniu 1549)²¹. Przedstawienie Tantalą na tę okazję namalował Coxcie²². Wspaniała rezydencja o cesarskich aspiracjach nie przetrwała ataku wojsk artyleryjskich Henryka II de Valois i 22 lipca 1554 została obrócona w ruinę²³. Jedynymi świadectwami jej wewnętrznego wyposażenia są dwie akwarele pokazujące dworskie fety 28 i 30 sierpnia 1549, opisane przez Juana Cristobala Calvete de Estrella, kronikarza podróży księcia Filipa przez Niderlandy²⁴. Na pierwszej widnieją – czytelne tylko w ogólnych zarysach – malowidła Tycjana i Coxcie. Potężne rozmiary i rozmach tych dzieł mówią wiele o predyspozycjach i możliwościach „Rafaela flamandzkiego” w dziedzinie monumentalnego malarstwa, w którym dramatyzm akcji wyraża się poprzez dynamikę ciała ludzkiego, przedstawionego w nadnaturalnej skali. W dekoracji Grande Salle w Binche nasz artysta wpisał się w program przedstawień *Quatre condamnés* (Czterech potępionych) tematem, formą i ekspresją pokrewny takim kreacjom, jak fresk Perina del Vaga w Sali degli Giganti w Palazzo Doria al Fassolo w Genui²⁵. Doświadczenie to nie pozostało bez wpływu na jego twórczość jako projektanta arrasów w latach około 1548–1549. Widziany w Binche obraz Vecellia *Titios* (fig. 4)²⁶, eksponujący ogromny, „rzeźbiarski” akt męski w dramatycznej pozie, mógł

Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II) 1549, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, III, 1939/1940, s. 52–54.

²¹ Buchanan, o.c., s. 152.

²² Obraz pędzla Coxcie o tym tytule, pochodzący z Binche, odnotowano w pośmiertnym inwentarzu mobiliów Marii Węgierskiej z r. 1558 – R. Beer, *Acten, Regesten und Inventäre aus dem Archiv general zu Simancas*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XII, cz. II, 1891, s. 164, poz. 87.

²³ B. Federinov, *Binche en 1554. Une victime des guerres entre Charles Quint et Henri II [w:] Marie de Hongrie...*, s. 80–89.

²⁴ Van de Put, o.c. – por. przyp. 18. Rysunki – papier, pióro, ołówek, lawowanie, 398 × 379 mm i 409 × 387 mm – znajdują się obecnie w zbiorach Cabinet des Estampes, Bibliothèque royale de Belgique w Brukseli, nr inw. F 12930 i F 12931, plano C. – por. K. De Jonge, *Marie de Hongrie, maître d'ouvrages (1531–1557), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas* [w:] *Marie de Hongrie...*, s. 131–133, il. 8–9.

²⁵ Por. E. Parma Armani, *Perin del Vaga, l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986, s. 119–123, l. 122, 124–127.

²⁶ Olej, płótno, 253 × 217 cm, Madryt, Museo del Prado, nr inw. P 427 – Buendía i in., o.c., s. 264–265.



5. Ucieczka Kaina przed gniewem Bożym, arras z kolekcji Zygmunta Augusta, Bruksela, ok. 1550. Zamek Królewski na Wawelu (fot. Ł. Schuster)

oddziałać na jego wyobraźnię równie silnie, jak wzór stworzony przez Michała Anioła, który krążył w kopiach, co potwierdzają biografowie Buonarrotiego²⁷. Jednak redakcja, jaką otrzymała leżąca postać u Coxciena (układ ciała martwego Abła w tkaninie wawelskiej, fig. 5) wskazywałaby jednoznacznie na zafascynowanie flamandzkiego mistrza właśnie rysunkiem Michała Anioła (fig. 6)²⁸. Powtarza ona pozycję nóg – lewej, łukowato wygiętej i prawej, zgiętej w kolanie – charakterystyczną nie tylko dla tego aktu, lecz także zastosowaną przez mistrza w malowidłach na sklepieniu Sykstyiny w scenach *Stworzenie Adama* (1511) czy *Pijaństwo Noego* (1508–1509)²⁹. Ten sam motyw umieścił Coxcie na



6. Michelangelo Buonarotti, *Titios*, rys. kredką, 1532. Windsor Castle, The Royal Collection (repr. wg Roberts, *Master Drawings...*)

²⁷ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 7, przeł. i oprac. K. Estreicher, Warszawa-Kraków 1988, s. 199. Kopia autorstwa Giulia Clovia (1498–1578) znajduje się, oprócz oryginału, w Windsorze – por. przyp. 28. O życiu tego niezwykle popularnego wzoru – L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959, s. 146; Gnann, *Michelangelo...*, s. 275.

²⁸ *Titios*, rys. czarną kredką, 190×329 mm (wykonany jako *pendant* do *Ganimeda*, 1532). The Royal Collection, Windsor Castle, nr inw. RL 12771 recto – J. Roberts, *Master Drawings in the Royal Collection. From Leonardo da Vinci to the Present Day*, London 1986, s. 44–45, poz. 24.

²⁹ Por. L. Goldscheider, *Michelangelo. Paintings-Sculpture-Architecture. Complete Edition*, Oxford 1986, il. 54, 61 oraz 59.



7. Giulio Clovio wg Coxciena, *Męczeństwo św. Katarzyny*, rys. kredką. Paryż, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (fot. RMN, M. Bellot)

froncie kompozycji *Męczeństwo św. Katarzyny*, znanej tylko z rysunkowej kopii Giulia Clovia³⁰ (fig. 7). Wśród aktorów tej sceny widać także sylwetę zdesperowanego mężczyzny, biegnącego z ramionami uniesionymi nad głową. Układ ciała i gest tej postaci powtórzył Coxcie we własnej kompozycji – fresku w rzymskim kościele Santa Maria dell’Anima (1532–1533), przedstawiającej *Męczeństwo św. Barbary*³¹ (fig. 8). Domenico Laurenza zauważył, że dynamiczna poza i odchylenie całego korpusu od osi w prawo przypominają niezwykle rysunek *Zmartwychwstałego Chrystusa* (fig. 9), wykonany przez Michała Anioła także ok. 1532, a kopiowany po roku 1537 przez Giulia Clovia³². Rozkołysany ruch ciała uczestnika obu scen – *Męczeństwa św. Barbary* i *Męczeństwa św. Katarzyny* – naśladuje w wawelskiej tkaninie Kain uchodzący przed gniewem Bożym (fig. 5), ale różni go zaplecione nad głową ramiona.

Dowodem żywej recepcji *Titiosa* Michelangela są anonimowe ryciny, publikowane w oficynach Antonia Salamanca i Antonia Lafreriego, oraz powtórzenia graficzne wykonywane przez Nicolasa Beatrizeta³³,

³⁰ Rys. czarną kredką, 408×577 mm, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, nr inw. 2747 – Laurenza, *Un dessin...*, s. 30–35, il. 4; C. Monbeig Goguel (*Giulio Clovio „nouveau petit Michel-Ange”*. *A propos des dessins du Louvre*, *Revue de l’Art*, 1988, 80, s. 41, 46, przyp. 45) ustaliła autorstwo Clovia, ale nie rozpoznała zatartego monogramu (sygnatury) na kamiennym postumencie z lewej strony kompozycji. Dyrektor Département des Arts Graphiques, dr Carel van Tuyll van Serooskerken, zechce przyjąć podziękowanie za życzliwe udostępnienie zdjęcia.

³¹ J. Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell’Anima*, Freiburg im Breisgau und Wien 1906, s. 246–249.

³² Gnann, *Michelangelo...*, s. 298–300, poz. 90. Laurenza, *Un dessin...*, s. 331, 335, il. 6.

³³ *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento* [kat.wyst.], Firenze 1980, s. 253–254, 258–259, poz. 644–645.



8. Michiel Coxcie, *Męczeństwo św. Barbary*, fresk, 1533–1534. Rzym, S. Maria dell’Anima (fot. F. Miani. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma)



9. Michelangelo Buonarroti, *Chrystus Zmartwychwstały*, rys. kredką, 1532/1533. Windsor Castle, The Royal Collection (repr. wg Gnann, *Michelangelo...*)

wszystkie późniejsze od zapożyczeń u Coxciena. Nasz artysta skopiował *Ganimeda* (drugi, zaginiony dziś rysunek dedykowany Tommasowi de' Cavalieri, stanowiący *pendant* do *Titiosa*) w cyklu dziesięciu rysunkowych inwencji (do tapiserii?), zachowanym w British Museum w Londynie³⁴. Wiadomo więc, że mógł znać obydwie rozślawione przez humanistów alegorie.

Widoczna na proscenium arrasu *Ucieczka Kaina przed gniewem Bożym* postać leżącego mężczyzny (Abla), który ręką osłania głowę – powtarza się, z małymi zmianami, w anonimowym do niedawna tryptyku z *Adoracją Miedzianego Węża* i *Odnalezieniem Krzyża Świętego* w antwerpskim muzeum Maagdenhuis³⁵ (fig. 10). Wielkie malowidło, złożone z pięciu kwater, w roku 1993 przypisał Domenico Laurenza Coxcienowi³⁶. Związał je z inspiracjami sztuką Tycjana w kolejnej pracy z roku 1994³⁷. Autor nie znał wówczas daty *A 1554*, która figuruje na obrazie, oraz napisu *AETATIS SVE A 53*, ujawnionych najwidoczniej w czasie konserwacji w roku 2000³⁸ (oznaczenia te wskazują na powstanie ołtarza na początku roku 1554, kiedy Coxcie, urodzony w grudniu 1499, ukończył 53 lata). Nie znając naszych arrasów, Laurenza nie mógł skonfrontować tryptyku z kreacją należąca do wczesnej fazy twórczości Coxciena – dwiema wawelskimi tapiseriami. Dzieło z Maagdenhuis zawiera kolejny wariant tej samej leżącej męskiej postaci, ale też odpowiednik żeńskiej figury z arrasu *Rozproszenie ludzkości* – w tryptyku jest to „florisowska” święta Helena, w tapiserii – siedząca kobieta, umieszczona pośrodku na drugim planie (fig. 11 i 12). Swoisty łącznik między główną sceną tryptyku, tapiserią i rysunkiem Michała Anioła stanowią więzy na przegubach rąk powalonego wojownika w zygmunto-wskim arrasie *Upadek moralny ludzkości*, przejęte wprost z wizerunku przykutego do skały *Titiosa* (fig. 6), dziwnie przypominające też węzowe oploty, widoczne na antwerpskim obrazie. We

wszystkich tych przypadkach artysta mógł twórczo posługiwać się sławnym wzorem, w myśl zasady, którą sformułował Vasari w krytycznej ocenie prac Battisty Franco, przypominając, że „z innych dzieł nie należy korzystać w sposób widoczny”³⁹. Tę rzeczową uwagę poprzedzają wywody świadczące o entuzjastycznym stosunku autora do kopiowania prac mistrzów.

Inne trawestacje męskiego aktu, ujętego w dramatycznej pozie, stały się tworzywem co najmniej dwu samodzielnych kompozycji Coxciena z przedstawieniem *Miedzianego Węża*. Temat ten Coxcie systematycznie drażył – w antwerpskim tryptyku, lecz przede wszystkim w sygnowanym rysunku (fig. 13) należącym do zbiorów Swarthmore College (USA)⁴⁰, oraz w rycinie, nieidentycznej z tym przedstawieniem (fig. 14), której własnoręczne wykonanie przypisywał mu Vasari⁴¹. Autorka pierwszej publikacji rysunku, Molly Faries, wskazała na zależność centralnego motywu od *Titiosa* Michała Anioła⁴². W dziele z amerykańskiej kolekcji znalazła się galeria aktów potraktowanych z wielkim dynamizmem, biegłością i michelangelowską predylekcją do odtwarzania muskularnych nagich ciał. Natomiast miedzioryt z większą starannością odtwarza model Michała Anioła, a główna postać jest w nim bliższa figurze martwego Abla na wawelskiej tkaninie. Dyspozycja sceny przywodzi tu na myśl genueński fresk *Perina del Vaga* w Palazzo Doria al Fassolo, z około roku 1530, przedstawiający *Strącenie gigantów*, gdzie pośrodku biegnie wyraźna cezura rozdzielająca dwie grupy obalonych tytanów⁴³. Do końca swej kariery Coxcie nie zaniechał powtórzeń i transpozycji „przywiezionego z Italii” motywu leżącej męskiej postaci, w redakcji zbliżonej do ujęcia martwego Abla, takiej jak m.in. w skrzydle tryptyku *Męczeństwo św. Sebastiana* (1587) w katedrze w Malines⁴⁴.

Niewiele uwagi poświęcono dotąd najbardziej spektakularnemu aktorowi sceny *Upadku* – wojownikowi

³⁴ Rys. piórem, kontury zaznaczone rylcem, nry inw. 1861-1-12-1 do 1861-1-12-10 – A. E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Print and Drawings in the British Museum*, V, London 1932, s. 12–14, poz. 1–10; M. Faries, *A Drawing of the Brazen Serpent by Michiel Coxcie*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 44, 1975, s. 133, 136–137, il. 2; *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Gand 1995, s. 172–173, poz. 78–79 (oprac. N. Dacos). Seria rytowana przez Cornelisa Bosa – S. Schéle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Uppsala 1965, s. 203–205, poz. 225–234, pl. 60–61.

³⁵ Olej na desce; obraz środkowy: *Adoracja Miedzianego Węża* (184×148,5 cm); lewe skrzydło: *Odnalezienie Krzyża Świętego* (183,5×65 cm). W starszej literaturze wymieniany jako anonimowy – *Catalogue Musée „Maagdenhuis”*. *Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn van Antwerpen*, Antwerpen [b.d.], poz. 98. Ostatnio związany z Coxcieniem – D. Christiaens, *Catalogus Museum Maagdenhuis*, Antwerpen 2003, sala 13, poz. 98.

³⁶ D. Laurenza, *Michel Coxcie à Rome et dans les Pays-Bas anciens. Nouvelles attributions* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 112, 114–115, il. 16.

³⁷ Laurenza, *Un dessin...*, z. 3, s. 30–35.

³⁸ Oba napisy, które widziałam podczas autopsji obrazu w r. 2008, oraz data konserwacji, podane są obecnie na stronie internetowej fototeki Institut Royal du Patrimoine Artistique w Brukseli.

³⁹ *Żywot Battisty Franco* [w:] Vasari, *Żywoty...*, t. 6, s. 362.

⁴⁰ Rys. piórem, 8,1/8×12, 7/8 inch., Swarthmore College, Swarthmore (Pennsylvania), nr inw. 403 – Faries, *o.c.*, s. 131–141.

⁴¹ Vasari, *Żywoty...*, t. 5, s. 288.

⁴² Faries, *o.c.*, s. 137.

⁴³ Por. przyp. 25.

⁴⁴ Puyvelde, *La peinture flamande...*, s. 411; A. Jacobs, *Les tableaux de Michel Coxcie à la cathédrale Saint-Rombaut* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 218–222, il. 1.



10. Michiel Coxcie, tryptyk z *Adoracją Miedzianego Węża*, ol. deska, 1554. Antwerpia, Maagdenhuis (repr. wg Michel Coxcie, *Pictor regis...*)



11. Michiel Coxcie, *Odnalezienie Krzyża Świętego*, fragment lewego skrzydła tryptyku z Maagdenhuis (fot. autorka)



12. Fragment arrasu *Rozproszenie ludzkości* z kolekcji Zygmunta Augusta, ok. 1550–1560. Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)



13. Michiel Coxcie, *Miedziany Wąż*, rys. piórem. Swarthmore College, Pennsylvania (repr. wg Faries, *A Drawing of the Brazen Serpent*)

na koniu, porywającemu nagą kobietę. Maria Hennel-Bernasikowa zajęła się ikonografią tego przedstawienia, uosabiającego zło i gwałt⁴⁵. Konkretny malarski pierwowzór nie został powołany, choć badaczka widziała w tym fragmencie wpływ kartonu Leonarda da Vinci do *Bitwy pod Anghiari*⁴⁶ i motyw nazywa leonardowskim.

Modelem jeźdźca jest jednak galopujący rycerz we fresku Rafaela *Spotkanie papieża Leona Wielkiego z Atyllą*, w Stanza di Eliodoro, dzieło powstałym w latach 1513–1514⁴⁷ (fig. 15). Sylweta pędzącego konia i wojownika w rzymskim hełmie inspirowała włoskich artystów z 1. połowy w. XVI. Jednym z nich był Francesco (Cecchino) Salviati (1510–1563), który

użył tego motywu w projekcie ryciny przedstawiającej *Nawrócenie św. Pawła*⁴⁸. Zachował się jego rysunek z około r. 1532, odwzorowujący ten segment malowidła Rafaela⁴⁹ (fig. 16). Według świadectwa Vasariego obaj z Salviatim zimą tego roku całymi dniami szkicowali w Stanzach, uniesieni podziwem dla arcydzieł Rafaela, nie odczuwając głodu ni znużenia⁵⁰. Z tego samego źródła wiadomo, że Salviati pracował nad *Nawróceniem św. Pawła* długo, zapewne kilka lat⁵¹. Niewątpliwie Coxcie musiał znać jego studia przygotowawcze, ponieważ w r. 1539, zaraz po powrocie do ojczyzny, wydał miedzioryt z powtórzeniem konia i jeźdźca, zatytułowany *Nawrócenie św. Pawła*, rytowany przez Cornelisa Bosa⁵² (fig.

⁴⁵ Hennel-Bernasikowa, *Dziewiętnasty arras...*, s. 440–443.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 445. Motyw konnego wojownika u Leonarda zanalizował Kenneth Clark w studium: *Leonardo and the Antique* [w:] *Leonardo's Projects, c. 1500–1519. Leonardo da Vinci. Selected Scholarship*, 3, red. C. Farago, New York-London 1999, s. 133–166. Projekty pomnika Lodovico il Moro oraz walczące rumaki w *Bitwie pod Anghiari* różnią się od sylwety arrasowego jeźdźca.

⁴⁷ O tej Stanzie por.: Redig de Campos, *Wanderings...*, s. 50–52; Idem, *Raphaël dans les Chambres du Vatican*, Milano 1971, s. 50–54.

⁴⁸ *Francesco Salviati o la Bella Maniera* [kat. wyst.], red. C. Monbeig Goguel, Milano 1998, s. 86–87, poz. 2 (oprac. C. Monbeig Goguel).

⁴⁹ Sangwina i ołówek, 215×353 mm, na rewersie szkice fragmentu z *Mszy bolsżeńskiej*, Brunszwik, Herzog Anton-Ulrich Museum,

nr inw Z 1787 – atrybucję Salviatiemu ustaliła Catherine Monbeig Goguel – idem, il. s. 87.

⁵⁰ Vasari, *Żywoty...*, t. 7, 1988, s. 12. Na innym miejscu Vasari opisuje kompozycję Rafaela w Stanzie di Eliodoro, chwalcąc szczególnie przedstawienia konnych: „Są tam i inne niezwykle wspaniałe, a zwłaszcza ów bułany dzianet wstrzymany nagle przez jeźdźca, który odziany jest w kaftan z rybiej łuski. Jest to powtórzenie z kolumny Trajana, na której widzi się żołnierzy w tego rodzaju strojach. Sądzi się, że były one wykonane z krokodylej skóry” – Vasari, *Żywoty...*, t. 4, 1988, s. 142–143.

⁵¹ Projekt rozpoczęty w Rzymie w latach trzydziestych ukończył we Florencji w 1545 – idem, t. 7, s. 24. Na duży dystans między koncepcją a graficzną realizacją pomysłu zwracają uwagę wszyscy monografici ryciny, por. przyp. 52 i 53.

⁵² Schéle, *o.c.*, s. 202, poz. 221, pl. 59.



14. Michiel Coxcie, *Miedziany wąż*, ryc., ok. 1550. Los Angeles County Museum of Art (fot. Muzeum)



15. Rafael, *Spotkanie papieża Leona Wielkiego z Atyllą*, fresk, ok. 1513–1514. Watykan, Stanza di Eliodoro, fragment (fot. F. Miani. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma)



16. Francesco Salviati, rys. wg fresku w Stanza di Eliodoro, 1532. Brunzwik, Herzog-Anton-Ulrich Museum (repr. wg *Francesco Salviati...*)



17. Cornelis Bos wg Michiela Coxciena, *Nawrócenie św. Pawła*, ryc., 1539. Wiedeń, Albertina (repr. wg Schéle, *Cornelis Bos...*)



18. Enea Vico wg Francesco Salviatego, *Nawrócenie św. Pawła*, ryc., 1545 (repr. wg Francesco Salviati...)



19. Pieter Coecke van Aelst, *Nawrócenie św. Pawła*, rys. (projekt arrasu). Londyn, Victoria and Albert Museum (fot. Muzem)

17). W podpisie dzieła występuje jako *inventor*. Ubiegł w ten sposób Salviatego, którego rycina o tym temacie (wykonana przez Enea Vico) ukazała się dopiero w roku 1545, ponad sześć lat po Coxcieniu⁵³ (fig. 18). Obie

kompozycje nie pokrywają się; łączy je tylko motyw przejęty ze Stanz, zresztą umiejętnie zmodyfikowany (u Coxciena bliższy rafaelloowskiemu pierwowzorowi!). Podczas gdy Coxcie ograniczył się do dwóch aktorów,

⁵³ Enea Vico (1523–1567), wg F. Salviatego, miedzioryt, 535×935 mm – por. *Il primato del disegno...*, s. 272, poz. 728; D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven and London 1994, s. 293–294, il. 311. Wyczerpujące studium

ryciny – *Francesco Salviati...*, s. 136–137, poz. 29 (oprac. A. Nova). Zapożyczenie Coxciena z inwencji Salviatego rozpoznała Nicole Dacos – Dacos, *Michel Coxcie et les romanistes* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 79–80; Eadem [w:] *Fiamminghi a Roma...*, s.

to rozbudowaną scenę u Salviatego wypełnia tłum figur, biorących udział symultanicznie w kilku epizodach. Wielka plansza, odbita z dwu płyt, dedykowana księciu Cosimo I de' Medici, „promująca” artystę na dworze florenckim, miała ogromny rezonans wśród współczesnych⁵⁴. Posłana przez autora Aretinowi zyskała niezwykle pochlebną ocenę weneckiego arbitra⁵⁵. Sławną inwencją Salviatego inspirował się też Pieter Coecke van Aelst w kartonie tapiserii z cyklu *Dzieje św. Pawła*⁵⁶ (fig. 19), gdzie – zgodnie z dyspozycją ryciny – cwałującego wojownika umieścił w drugorzędym bocznym epizodzie (postać jeźdźca nie jest tu dosłownym cytatem z miedziorytu według Salviatego, jednak cała grupa zachowuje cechy tego modelu – ujęcie torsu rycerza „od pleców”, sylwetę konia w galopie). Rycina Cornelisa Bosa stanowi niepodważalny dowód na Coxcienską recepcję owego wzoru, a tym samym na to, że projekt arrasu *Upadek moralny ludzkości* jest jego autorstwa. W obydwu dziełach – grafice Coxciensa/Bosa i kartonie Pietera Coecke'a van Aelst, pojawia się nowy element, nieobecny w miedziorycie według Salviatego – kolista, wypukła tarcza, którą jeździec zasłania twarz przed boską jasnością, ukazującą się Szawłowi. Szczegół ten potwierdza wpływ ryciny według Coxciensa na kreację Pietera Coecke'a. Zarówno Salviati, jak i Coecke „odwrócili” w lewo głowę rycerza (nakrytą wielkim pióropuszem) i łeb konia. Natomiast w Coxcienskim kartonie arrasu *Upadek moralny ludzkości* zachowane zostały profilowe ujęcia twarzy jeźdźcy i głowy konia, takie jak w pierwowzorze Rafaela (i powtarzającym go

rysunku Salviatego). Nasz artysta – poprzez zetknięcie z koncepcjami, które wypracował Cecchino, idąc za jego podpowiedziami aż do granicy „plagiatu” – w projekcie arrasu niejako wrócił do źródła, tj. do motywu ze Stanzy di Eliodoro. Prawdopodobny udział szkicu Salviatego w tym łańcuchu zapożyczeń może wskazywać, po raz kolejny, na rolę niepublikowanego, autorskiego materiału rysunkowego w procesie przekazywania wzorów. Kopiowanie, a także kolekcjonowanie rysunków mistrzów w renesansowych Włoszech w wielu miejscach relacjonuje Vasari.

Coxcie wykazał zainteresowanie również innym motywem batalistycznym – znanym mu zapewne z reliefu na sarkofagu w Grottaferrata – wizerunkiem wspiętego konia, który zrzuca z grzbietu jeźdźca⁵⁷ (fig. 20). Swobodną kopię tej płaskorzeźby, przetworzoną na użytek arrasowego kartonu, zawarł w cyklu *Dzieje Cyrusa Wielkiego*, czyniąc zeń centrum kompozycji *Cyrus bierze do niewoli Krezusa*. Tkanina znajduje się dziś w zbiorach Patrimonio Nacional w Madrycie⁵⁸ (fig. 22). Fragment sarkofagu już ok. roku 1430 narysował Pisanello lub któryś z jego pomocników (fig. 21)⁵⁹, ale do repertuaru form sztuki nowożytnej wszedł on za sprawą takich sugestywnych kreacji, jak dzieło Coxciensa. Mistrz z Malines nie był więc niezdolny do tworzenia kompozycji batalistycznych i od nich nie stronił.

Temat ryciny Coxciensa/Bosa, a kolejno Salviatego/Vico pokazuje zastosowanie rafałowskiego wzoru w całkiem odmiennym kontekście znaczeniowym. Jeszcze inną konotację nadała całej scenie replika wa-

85–86, poz. 18. Rysunek powtarzający z małymi zmianami kompozycję ryciny, ujawniony na aukcji Phillips, Son & Neale w Londynie („Old Master Drawings”, 8 July 1992, s. 86, lot 210) określony jako autorski szkic do tej grafiki, można by uznać raczej za kopię anonimowego obrazu z Gallerii Doria Pamphilj w Rzymie (olej na desce, 86×147,2 cm, nr inw. 235), odwzorowującego rycinę – *Fiamminghi a Roma...*, s. 317–318, poz. 178 (oprac. F. Sricchia Santoro).

⁵⁴ P. Costamagna, *Francesco Salviati à Florence (1543-1548): réflexions sur la Conversion de saint Paul* [w:] *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo 1994, s. 120–125; A. Nova, *Francesco Salviati e gli editori. I: Le incisioni* [w:] *Francesco Salviati...*, s. 68, 70, przyp. 34–35. Doczekała się nie tylko malarzkiej kopii (por. przyp. 43), lecz także realizacji ceramicznej (fajansowe *panneau*, przechowywane obecnie w Vleeshuis Museum w Antwerpi), z r. 1547 – *idem*, s. 136, poz. 29 (oprac. A. Nova).

⁵⁵ *Francesco Salviati...*, s. 136, poz. 29.

⁵⁶ Seria przechowywana w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum i Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, uparcie datowana w literaturze przedmiotu na 1535-1540, nie powinna powstać przed ukazaniem się ryciny Salviatego, tj. przed r. 1545. Tak też, zapewne, wypadałoby datować jej rysunkowe projekty, w tym szkice koncepcyjne do *Nawrócenia Szawła*, w berlińskim Kupferstichkabinett i w Victoria and Albert Museum w Londynie (repr. w: *Tapisseries der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst* [kat. wyst.] oprac. R. Bauer, Wien 1981, s. 42–43, il. 12–13). Saskia Durian-Ress udowodniła, że wzory bordiur tego cyklu nie mają racji bytu wcześniej niż tuż przed lub około r.

1550 (data śmierci Pietera Coecke van Aelst) – *Die Bordüre der Münchner Paulusserie* [w:] *Dokumenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, wyd. M. Flury-Lemberg i K. Stolleins, München 1981, s. 213–233. W tej sytuacji powstanie kartonów tuż po r. 1545 zgadzałoby się z datą realizacji *panneau* ceramicznego z tą sceną w antwerpskim Vleeshuis Museum, uwidocznioną na licu dzieła, tj. r. 1547 – por. przyp. 54.

⁵⁷ Fragment ściany rzymskiego sarkofagu z przedstawieniem indyjskiego tryumfu Dionizosa, II w. n. e., Grottaferrata, Museo Archeologico Nazionale dell'Abbazia S. Nilo – L. Guerini, *Un sarcofago dionisiaco del Museo di Grottaferrata*, Studi Miscellanei 12: 1967, s. 3–10.

⁵⁸ Tapiseria: *Krezus wzięty do niewoli przez Cyrusa*, Bruksela, ok. 1550, warsztat Nicolausa Leyniersa, 410×700 cm, seria 39, nr inw. A 365-12357 – P. Junquera de Vega, C. Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional*, t. 1: *Siglo XVI*, Madrid 1986, s. 283, tkanina IV; P. Junquera, *El Caballo en las Tapices del Patrimonio*, Reales Sitios, IX, 33, 1972, s. 33, 35.

⁵⁹ Rys. piórem i srebrnym sztyftem na pergaminie, Mediolan, Ambrosiana, nr inw. F 214 inf. N. 14 – A. Schmitt, *Gentile da Fabriano und der Beginn den Antikennachzeichnung*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XI: 1960, s. 112, 114–115, 119–120, poz. 3, il. 84–85; N. Dacos, *Arte italiana e arte antica* [w:] *Storia dell'arte italiana*, t. 3, Torino 1979, s. 23, il. 17, 18; *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma dalla vigilia del Rinascimento* [kat. wyst.], Milano-Roma 1988, s. 172, poz. 56 (oprac. L. Scalabroni).



20. Fragment sarkofagu z tryumfem indyjskim Dionizosa, Rzym, II w. n.e., Grottaferrata, Museo Archeologico Nazionale di Abbazia S. Nilo (repr. wg Dacos, *Arte italiana...*)



21. Pisanello (krag), rysunek wg sarkofagu z Grottaferrata, ok. 1430. Mediolan, Biblioteka Ambrosiana (repr. wg Dacos, *Arte italiana...*)



22. *Cyrus bierze w niewolę Krezusa*, arras z serii *Dzieje Cyrusa Wielkiego*, ok. 1550–1560 (fragment). Madryt, Patrimonio Nacional (fot. Muzeum)

welskiego arras, pochodząca z 3. ćwierci wieku XVI, która prezentuje *Porwanie Sabinek*. Ogólny wydźwięk kompozycji, obrazującej zło i przemoc, usprawiedliwia taki tytuł. Tkanina była licytowana dwukrotnie na aukcjach Sotheby's w Londynie, w roku 2003 i 2004⁶⁰ (il. 23). Głównych aktorów i elementy towarzyszące wtłoczono tutaj w ramy niemal kwadratowego pola środkowego. Figury przegrupowano. W ornamentyce bordiur widzimy zapożyczenia z arrasów groteskowych (tzw. poławników lub sztuczek pod parapety okien) z kolekcji Zygmunta Augusta⁶¹, wyraźnie późniejsze, słabsze i przekształcone (il. 24 a–b). Datowanie tapiserii komplikują kartusze herbowe w narożnikach górnych obramień – wielodzielna tarcza książąt Brandenburgii oraz herby Zofii, księżniczki legnickiej (1525–1546), żony księcia Johanna II Georga von Hohenzollern (1525–1598)⁶² (il. 25 a–b). Gdyby stanowiły one pamiątkę ślubu książęcej pary (1545), to arras powinien powstać przed 1546, datą śmierci Zofii, i być pierwowzorem naszej tkaniny *Upadek moralny ludzkości*, a nie jej powtórka. Wykluczają to zdecydowanie przesłanki formalne – deformacje rysunku i niedoskonałość wykonania brandenburskiej tapiserii, wskazujące na dzieło z lat sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych w. XVI. Jedynym logicznym wytłumaczeniem takiego zestawu herbów byłaby możliwość hipotetycznego związania zamówienia z osobą syna książęcej pary, Joachima Friedricha (1546–1608), od roku 1567 administratora diecezji magdeburskiej, w roku 1570 ożenionego z Katheriną von Hohenzollern, księżniczką von Brandenburg-Küstrin⁶³.

Obraz gwałtu i terroru w *Porwaniu Sabinek* koresponduje zarówno z epizodem legendarnej historii rzym-

skiej, jak z i wymową zygmuntońskiego arras *Upadek moralny ludzkości*. Nasuwa to podejrzenie związku naszej tapiserii z cyklem *Dziejów Romulusa i Remusa*, może wcześniejszym od wawelskiej *Genesis* (?). Jednak w żadnej z wersji tkanin o tym temacie przypisywanych Coxcieniowi (dwa serie w Wiedniu i jednej w Brukseli)⁶⁴ – nie występuje motyw jeźdźca. Zmagania między Sabinami i rzymskimi żołnierzami odbywają się tam... pieszko. Na uwagę zasługuje popularność wątku wprowadzenia Sabinek, dającego możliwość przedstawienia skomplikowanych, dynamicznych układów walczących postaci, opartych na reliefach antycznych sarkofagów i łuków. Inspiracją w tej mierze mogły służyć m.in. malowidła Polidora da Caravaggio (ok. 1499–1543) na fasadzie domu Konstancji Bentivoglio Savelli w Rzymie⁶⁵, powszechnie podziwiane i kopiowane. Sylwetki porwanych kobiet w *Upadku moralnym ludzkości* nie powtarzają jednak wzorów Polidora, ale fragment arrasu należącego do dwunastoczęściowej serii *Vita Christi* (zwanej *Scuola nuova*), powstałej w latach dwudziestych w. XVI dla watykańskiej Sala di Consistorio⁶⁶. Ich projekty opracowali uczniowie Rafaela, posługując się częściowo szkicami mistrza. Tkaniny wykonywano w Brukseli, w warsztatach Pietera van Aelsta starszego, pod kierunkiem i z udziałem jednego z pomocników Rafaela, Tommaso Vincidora da Bologna (1493–1535). Coxcie zaczerpnął z nich modele do kilku figur. Z tapiserii *Rzeź niewiniątek* (il. 26) pochodzi grupa matki z niemowlęciem w ramionach, odpychającej żołnierza⁶⁷ (w trzech arrasach o tym temacie koncepcja postaci, zwartych w walce, mogła być autorstwa Giulia Romana⁶⁸, natomiast kartony przypisuje się Tommasowi

⁶⁰ Welna, jedwab, 382×398 cm, bez znaków tkackich (niezachowane pierwotne taśmy warsztatowe) – *Important French and Continental Furniture and Tapestries*, Sotheby's London, 10 December 2003, lot 74; *Haute Epoque. Important Early Furniture and Tapestries*, Sotheby's London, 28 October 2004, lot 293 (tu rozpoznanie herbów).

⁶¹ Prostokątne, poziome tapiserie z grającymi postaciami, w wawelskiej kolekcji Zygmunta Augusta nr inw. 122-126 – por. M. Piwocka, *Arrasy z groteskami* [w:] *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa-Antwerpia 1975, s. 305; Eadem, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków 2007, poz. i il. 55.

⁶² *Haute Epoque...*, lot. 293 – por. przyp. 59.

⁶³ Th. Hirsch, *Joachim Friedrich Hohenzollern* [w:] *Allgemeine deutsche Biographie*, t. 14, Leipzig 1881, s. 86–90; J. Schultze, *Joachim Friedrich* [w:] *Neue deutsche Biographie*, t. 10, Berlin 1974, s. 438–439. Szerzej o tej tapiserii – M. Piwocka, *The History of Noah and The History of the Tower of Babel from the Tapestry Collection of Sigismund Augustus – Replicas and Transmutation* (w druku).

⁶⁴ E. Mahl, *Die Romulus und Remus-Folgen der Tapissierensammlung des Kunsthistorisches Museums*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 61, 1965, s. 7–40. Cykl w Musées Royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli – M. Crick-Kuntziger, *La tenture de l'Histoire de Romulus d'Antoine Leyniers*, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 20, 1948, s. 49–78. W nowojorskim Metropolitan Museum of Art zachowany fragment serii – E. A.

Standen, *Romans and Sabines: A Sixteenth-Century Set of Flemish Tapestries*, Metropolitan Museum Journal, 9, 1974, s. 211–228.

⁶⁵ Pisał o nich Vasari (*Żywoty...*, t. 5, 1986, s. 93), a utrwaliły je ryciny Cherubino Albertiego i Jacoba Christofa Le Blona.

⁶⁶ N. Dacos, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas* [w:] *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome 1980, s. 61–99; T. P. Campbell, *Designs for the Papacy by the Raphael Workshop, 1517–30* [w:] *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence* [kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New York, March 12-June 19, 2002], red. T. P. Campbell, New York 2002, s. 236–241.

⁶⁷ Bruksela, warsztat Pietera van Aelsta st., 1524–1530, Città di Vaticano, Musei Vaticani, Galeria degli Arazzi, nr inw. 43865 – Nicole Dacos reprodukuje tapisierię w odwrocie, co pozwala stwierdzić w naszym przypadku identyczność gestów obu postaci – *Tommaso Vincidor...*, il. 23. W zbiorach Teylers Stichting w Haarlemie zachowała się kopia rysunku przygotowawczego do arras – N. Dacos, *Cartons et dessins raphaëlesques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas* [w:] *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno internazionale*, Bruxelles, 24–25 febbraio 1995, red. N. Dacos, Bolletino d'arte, Supplemento al n. 100 (1997), s. 7, il. 8.

⁶⁸ O „podziale rąk” między uczniów Rafaela w fazie projektowania tej serii – Campbell [w:] *Designs for the Papacy...*, s. 239–241.



23. *Porwanie Sabinek*, arras, ok. 1560–1570. Londyn, Sotheby's (fot. Sotheby's)



24. (a) Fragment bordiury arrasu *Porwanie Sabinek*; (b) Fragment arrasu podokiennego, ok. 1550–1560. Zamek Królewski na Wawelu (fot. S. Michta)



25. (a-b) Herby na arrasie *Porwanie Sabineek* (fot. Sotheby's)

Vincidorowi i anonimowemu artyście flamandzkiemu)⁶⁹. Para antagonistów – kobieta zmagająca się z żołnierzem – „weszła” do arrasu *Upadek moralny ludzkości* – umieszczona w tle po lewej (il. 1), a także do jego powtórzenia w *Porwaniu Sabineek* (il. 23). Kartony i same tapiserie, dostępne w warsztacie Pietera van Aelsta do końca r. 1530, silnie oddziaływały na miejscowe środowisko. Wpływy ich na artystów z pokolenia Michiela Coxcieana, Pietera Coecke’a i Pietera de Kempeneera uważany jest za jeden z czynników odpowiedzialnych za „rzymską formację” twórców czynnych wówczas w Południowych Niderlandach⁷⁰. Coxcie mógł widzieć projekty i realizacje serii *Scuola nuova* w kraju, przed wyjazdem do Włoch, jak i w pałacu watykańskim, do którego tkaniny trafiły na początku r. 1531. Mógł być też autorem kartonów do wczesnej serii *Romulusa i Remusa*, której relikw zachował się w prywatnych zbiorach⁷¹. Według Toma Campbella tkanina ta należy do reedycji zaginionego cyklu, sprzed 1547, wykonanej w warsztacie Willema Pannemakera przed 1550 i wtedy zakupionej przez księcia Filipa (późniejszego Filipa II) od Jana van der Walle. Nie można wykluczyć możliwości, iż zawierała ona epizod *Porwa-*



26. *Rzeź niewiniątek*, arras z serii *Scuola nuova*, Bruksela, ok. 1524–1530 (repr. wg Dacos, *Tommaso Vincidor...*)

⁶⁹ Za powstaniem kartonów w Brukseli, pod okiem Tommaso Vincidora i z jego udziałem, opowiada się Dacos – *Tommaso Vincidor...*

⁷⁰ Dacos określa malarzy tej generacji mianem „Szkoły brukselskiej”, która ukształtowała się pod wpływem kartonów – N. Dacos, *Raphaël et les Pays-Bas. L'école de Bruxelles* [w:] *Studi su Raffaello, a cura di M. Sambuco Hamoud e M. L. Stocchi*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984, II, Urbino 1987, s. 611–623; Eadem, *Pour voir et pour apprendre* [w:] *Fiamminghi a Roma...*, s. 17–19; Eadem, *Cartons et dessins...*, s. 7, gdzie określa tych twórców: „débiteurs de l'action de cartons”.

⁷¹ Campbell [w:] *Designs for the Papacy...*, s. 397–398, il. 189.

nia *Sabinek* tak ukształtowany, jak w wawelskim arrasie i tapiserii z aukcji Sotheby's.

Arras z saskimi herbami stanowi jedną z dwu znanych dotąd replik *Upadku moralnego ludzkości* ze zbioru Zygmunta Augusta, oprócz barbarzyńsko uszkodzonego zabytku w Palacio de la Deputación Provincial w Barcelonie⁷², należącego do serii sprzedanej tam w roku 1583 przez Fernanda de Toledo, naturalnego syna wielkiego księcia Alby⁷³. Za sprawą dwóch konnych wojowników – w *Dziejach Cyrusa* i w *Upadku moralnym ludzkości* – Coxcie, pozorny epigon i eklektyk, wprowadził do sztuki tapiseryjnej 2. połowy XVI wieku akcent batalistyczny o silnej dynamice i nowym wyrazie, różny od porównywalnych dzieł poprzedników – Barendta van Orleya i Jana Cornelisza Vermeyena. On sam zapewne próbował zmierzyć się z kreacjami Vermeyena, tj. z cyklem *Podboju Tunisu*, zaprojektowanym w latach 1546–1550, a wykonywanym w warsztacie Pannemakera w latach 1548–1554⁷⁴. Około roku 1550 namalował na zlecenie Marii Węgierskiej małe kartony (*petits patrons*) do tapiserii sławiących zwycięstwa Karola V nad protestanckimi książętami Rzeszy, w tym tryumf cesarza w bitwie pod Mühlberg (1547)⁷⁵. Kompozycje, które nie doczekały się realizacji tkackiej, zostały w roku 1556 przewiezione wraz z ruchomościami królowej do Hiszpanii. W drugiej połowie stulecia przechowywano je, jako zespół złożony z dziewięciu obrazów na płótnie, w pałacu El Pardo pod Madrytem⁷⁶. W tej serii, która nie dotrwała do naszych czasów, Coxcie po raz kolejny zmaterializował swoją wizję scen batalistycznych. Jej walorów, niestety, nie możemy dziś ocenić.

* * *

Po złożeniu tego tekstu do druku ukazała się publikacja Ryszarda Szmydkiego, *Elementy batalistyczne w twórczości Michiela Coxcie z lat 1549–1550* [w:] *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata, Cracoviae MMX*,

⁷² Tkaninę tę, wzmiankowaną wcześniej jako *Urowadzenie Diny* lub nieznaną część *Historii Noego* (I. Rubio y Cambronero, *El Palacio de la Exma. Deputación Provincial de Barcelona*, Barcelona 1952, s. 19, 72) trafnie połączyła z wawelskim pierwowzorem Maria Hannel-Bernasikowa – *Une tapisserie...*, s. 79; Eadem, *Dziewiętnasty arras...*, s. 448, il. 8; Eadem, *Arras króla...*

⁷³ Por. M. Carbonell i Buades, J. Garriga i Riera, *El Palau de la Generalitat a l'epoca del Reinaxement*, Barcelona 2004, s. 131, 137, il. 52–53; Piwocka, *The History of Noah...*, tam wcześniejsza literatura [w druku].

⁷⁴ H. J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559). Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, Doornsprijk 1989, s. 348–351 (kontrakt); I. Buchanan, *The Tapestries Acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-1550 and 1550-1559. New Documentation*, *Gazette des Beaux-Arts* 141: 1999, s. 132–133; *Der Kriesszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapiserien*, Wien 2000.

⁷⁵ Odbiór zapłaty za ten cykl pokwitował Coxcie 21 XI 1550

t. I, s. 153–158, t. II, il. na s. 632–636, poruszająca dwa z omówionych tu wątków – wzór sekwencji batalistycznej w tapiserii *Upadek moralny ludzkości* oraz możliwość komponowania przez Coxciena innych scen batalistycznych. Uwagi te, w wymienionych zakresach, pokrywają się z moimi. Szmydki zinterpretował – za Nicole Dacos – związek jeźdźca w rycinie według Coxciena *Nawrócenie Szawła* (ryt. C. Bos, 1539) z postacią w kompozycji Salviatiego o tym temacie (ryt. E. Vico, 1545). Autor nie rozpoznał jednak pierwowzoru arrasowego wojownika, przejętego z fresku Rafaela w Stanza di Eliodoro. W swoim tekście pojęcie motywu heroicznego traktuje szerzej, nie tylko w odniesieniu do batalistyki.

W tym samym tomie Marek A. Janicki umieścił artykuł: *Imagines biblijne, alegoryczne, historyczne i heraldyczne zamawiane dla Zygmunta Augusta, w świetle kilku zapisów rachunkowych z lat 1547–1548 (Przyczynek do genezy królewskiej kolekcji arrasów)*, t. I, s. 139–152. Zawarł w nim omówienie nieznanych przekazów źródłowych dotyczących potencjalnych zamówień artystycznych dworu Zygmunta Augusta. Przytoczył i skomentował cytaty z rachunków królewskich z roku 1547 i 1548, w których wymieniono zapłatę za *imagines*, przedstawiające – oprócz ośmioczęściowego cyklu *Cnót* – m. in. *Creatio hominis* (Stworzenie Adama) i *Archa Noe [in] Diluvio* (Arkę Noego w Potopie) – może zapowiedzi większych serii, a także zmagania Karola V z admirałem tunezyjskiej floty „Barbarossą”, wypędzenie Franciszka I z Neapolu oraz walki z jego stronnikami, księciem de Clèves, który w latach 1541–1542 wkroczył do Niderlandów.

Zestawienie w tym samym czasie (i w tej samej gratyfikacji) rysunków lub malowanych „obrazków” ze scenami z *Dziejów Pierwszych Rodziców* i *Dziejów Noego* oraz z epizodami z wojen Karola V – mogłoby wskazywać na projekty koncepcyjne do arrasów, autorstwa Michiela Coxcie, który przed rokiem 1550

– J. K. Steppe, *Vlaams tapijtwerk van de 16e eeuw in Spaans koninklijk bezit* [w:] *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, t. II, Gent 1968, s. 756–781, zwłaszcza s. 758, przyp. 156; V. Fernandez Soriano, *Michel Coxcie, pintor grato a la Casa de Habsburgo*, *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 322, 2008, s. 193; Buchanan, *The Tapestry Collection...*, s. 155; zachowało się również polecenie (z 19 listopada tego roku) zapłaty malarzowi kwoty 30 skudów w zlocie (*or soleil*) za owe *petits patrons*, sygnowane przez Marię Węgierską – E. Roobaert, *Het Oordeel van Salomo: archivalische toelichting bij het leven en werk van Michiel van Coxcie (1499–1592) te Brussel* [w:] *Handelingen Koninklijke voor Oudheidkunde*, Letteren en Kunst te Mechelen, CXI, I, 2005, s. 202–203.

⁷⁶ W relacji z r. 1582 malowidła przypisano Vermeyenowi, ale według wszelkiego prawdopodobieństwa były to płótna, za które zapłacono Coxcienowi – Steppe, *o.c.*, s. 759.

wykonał kartony serii o podobnej tematyce. Skłonna jestem traktować *imagines* jako rysunki prezentacyjne, zwane w XVI wieku – *vidimus*⁷⁷, które przedstawiano do akceptacji zamawiającemu; poprzedzały one realizację właściwych kartonów. Ze względu na cenę, należy tu wykluczyć ryciny, zwłaszcza że seria wojen cesarza znalazła graficzne odtworzenie dopiero w miedziorytach według Maartena van Heemskercka, wydanych w Antwerpii przez Hieronima Cocka w roku 1556⁷⁸.

Oba przedsięwzięcia kartonowe (wawelskie serie figuralne i seria wojen Karola V) mieszczą się idealnie w czasie od 1548 do 1550. Potwierdzone archiwalnie obrazy, czy patrony serii walk z książętami Rzeszy nie

⁷⁷ Por. M. Piquard, *Le Cardinal de Granvelle et les tapisseries*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 19: 1950, s. 111–126.

⁷⁸ Cykl dwunastu rycin sławiących przewagi militarne cesarza od r. 1525 do 1547 – *The New Hollstein Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Maarten van Heemskerck*, cz. II, oprac. I.

zostały przekształcone w dzieła tkackie, ale honorarium za nie Coxcie otrzymał w roku 1550 (por. wyżej, przyp. 75). Tak wczesny, w sensie aktualności, rezonans wydarzeń z europejskiego teatru wojny (epizody z lat 1542–1544; o bitwie pod Mühlberg, która rozegrała się w roku 1547 nie ma tu jeszcze mowy) może świadczyć o tym, że inspiratorką cyklu tapiserii była Maria Węgierska. Dla niej powstały kartony, za które zapłacono w roku 1550. Uważam (choć jest to domniemanie tylko intuicyjne), że to ona mogłaby zainicjować przekazanie na dwór Zygmunta Augusta zestawu rysunków – do wyboru i zatwierdzenia.

M. Veldman, Roosendaal 1994, s. 201–2111, poz. 524–535; szerzej o tym: B. Rosier, *The Victories of Charles V: a Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–1556*, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20, No 1, 1990–1991, s. 24–38.

IN THE CIRCLE OF THE MASTERS OF THE ITALIAN CINQUECENTO. MICHIEL COXCIE AND THE HEROIC THEME

Summary

The opinion of the oeuvre of Michiel I Coxcie of Malines (1499–1592) has been shaped by researchers' views from the beginning and the first half of the 20th century. They emphasized the insipid, sentimental, static, and imitative character of his painting. Their criticism, based in the main on the assessment of the artist's weaker, late easel paintings, concerned chiefly the formality of rendition and receptiveness – much criticized at that time – manifested in the use of motifs borrowed from Raphael.

When formulating their opinions the researchers did not consider Coxcie's relatively early works, such as the cartoons for the figural tapestries of Sigismund Augustus, executed before 1550, which until the second third of the 20th century were unknown to international scholarship, while it is these works which justify the words Vasari wrote about the master of Malines: [he was] "...molto fra gli artefici fiamminghi celebrato, per essere tutto grave, e fare le sue figure che anno del virile e del severo".

The heroic theme in Coxcie's oeuvre, hitherto marginalized or simply overlooked, discussed in the present paper mainly in reference to the above-mentioned tapestries, originates in his Italian period, between 1530 and 1539. It is at this time that the artist executed the sequences for which he had borrowed the inventions of Michelangelo and Raphael. The inspiration by the first of them is noticeable in the motif of the lying body of a naked man in steep foreshortening, which has been used twice in the Sigismund arras. It appears in the scene of *Cain fleeing God's wrath* (the dead Abel – ill. 2) and in *The wickedness of the human race before the flood* (the fallen warrior). Coxcie most probably modelled this figure on Michelangelo's famous drawing of *Tityus*, an audacious giant bound to a rock and tormented by a vulture devouring his liver (ill. 6). The drawing, which Buonarroti dedicated to Tommaso de' Cavalieri, was executed in December 1532 (at the time of Coxcie's stay in Rome), to be very soon copied and popularised. It was on this composition that Titian based his large-format painting of *Tityus*, of 1549, commissioned by the regent of the Netherlands, Mary of Hungary

for the castle of Binche (ill. 4). Coxcie, court painter to Mary, was also one of the artists engaged to decorate this residence, where in that year he may have admired Titian's work. A double inspiration – by Michelangelo's drawing, reinforced by Titian's vision – can be seen in the two above-mentioned tapestries (ill. 11, 12). In 1554 he painted a triptych with a depiction of *The Brazen Serpent* (now in the Maagdenhuis, Antwerp) which also includes a male nude in similar rendition (ill. 10). This painting (unsigned) was attributed to Coxcie and linked with the influence of Titian's *Tityus* by Domenico Laurenza in his studies of 1993 and 1994. As he was not acquainted with the tapestries of Sigismund Augustus, he could not prove their relationship with the discussed Italian original. Moreover, in the case of the Wavel tapestries the impact of the figure from Michelangelo's drawing seems to be stronger than that of Titian's work – Coxcie reproduced the former artist's lying man together with the bonds around his wrists, which appear both in the figure of the tormented *Tityus* and in the fallen man in *The wickedness of the human race before the flood*. Successive repetitions of this motif were introduced into Coxcie's *Martyrdom of St Catherine*, a composition known from its drawn copy by Giulio Clovio (ill. 7), and into the painting of *The Death of Abel*, in the Museo del Prado, Madrid (ill. 2). Furthermore, he transmuted this motif in some other depictions of *The Brazen Serpent* – a drawing in the collections of Swarthmore College, Pennsylvania, identified by Molly Faries, and in his (?) engraving (ills. 13, 14).

The heroic subject matter in Coxcie's oeuvre includes also, or perhaps mainly, battle scenes. A key example here is the tapestry of *The wickedness of the human race before the flood*, in which Maria Hennel-Bernasikowa has indicated elements borrowed by Coxcie from Giulio Romano's painting *The Battle of Constantine with Maxentius*, in the Sala di Costantino, the Vatican Palace (1520–1524). The parts copied directly from Romano's work appear in the Wavel tapestry side by side with the central element of the composition – the rider on a rearing horse which this author has ascribed to the influence

of Leonardo's cartoon of *The Battle of Anghiari*. However, this is actually a copy of a fragment of the Vatican fresco by Raphael in the Stanza d'Eliodoro (1513-1514), depicting *The Encounter of Leo the Great with Attila*. The characteristic form of a galloping horse with a warrior in a Roman helmet on its back, was copied in this Stanza c. 1532 in a drawing by Francesco Salviati (ill. 16). He also designed a large engraving, *The Conversion of Saul*, which incorporated this figure (the engraving was executed and issued in 1545 by Enea Vico). Michiel Coxcie, who most probably used Salviati's drawing, beat Vico to it by publishing his own engraving on the same subject. In 1539, the year of his return home from Italy, he submitted a design of an engraving which is assumed to have been executed and published by Cornelis Bos. The dependence of Coxcie's engraving on Salviati was noted by Nicole Dacos (1993), who, however, did not link it with Salviati's drawing after the composition in the Stanza d'Eliodoro. Nor did she know the tapestry with the scene of *The wickedness of the human race before the flood*, in which the motif identical to the engraving signed by Coxcie convincingly confirms the authorship of the cartoon for this tapestry.

A change of the subject of the depiction – from that taken from the Acts of the Apostles into an episode from the Old Testament – was not the only metamorphosis of Raphael's rider. In one of the two known replicas of the Sigismund tapestry, brought to light at Sotheby's in 2003, the same composition (cut down and modified) represented *The Rape of the Sabines* (ill. 23), a piece from the set of *The History of Romulus and Remus*. The atmosphere of violence and terror, associated with this episode of the legendary history of

Rome, perfectly corresponds with the expression of the tapestry of *The wickedness of the human race before the flood* designed by Coxcie. However, the *Rape of the Sabines* is an inferior reflection of the Wavel arras both technically and artistically.

Although outstanding among Coxcie's cartoons, the rider and horse motif is not his sole composition of a battle scene. In his designs for the series of *The History of Cyrus the Great*, kept at the Madrid Patrimonio Nacional, in the scene of *Croesus Captured by Cyrus*, the artist has placed Croesus on a rearing horse in the centre of the composition (ill. 22). The horse is throwing the fighting man who – leaning backwards – is raising his bent left arm above his head. This scene is a loose copy of a fragment of a 2nd century Roman sarcophagus from Grottaferrata (ill. 20), a relief sculpture known to Renaissance artists from as early as the time of Pisanello (a drawing from c. 1430 – ill. 21). Here one cannot exclude the possibility that Coxcie directly copied the antique model.

Undoubtedly, similar elements must have appeared in the set of nine cartoons which Coxcie painted for Mary of Hungary and for which he was paid in 1550. The series was to glorify Charles V's victories over the Protestant princes of the German Empire; it is known to have included the *Battle of Mühlberg* (1547). No tapestries were ever woven from these designs, and the painted *patrons* perished in the fire of the Pardo palace near Madrid. Here, too, the master of Malines may have demonstrated the dynamic arrangements of figures and a bent for battle scenes, the assets he was denied by his 20th century biographers.