

Anna Kwaśnik-Gliwińska

Scypion czy Aleksander? O tapiserii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 17, 13-32

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA KWAŚNIK-GLIWIŃSKA

SCYPION CZY ALEKSANDER? O TAPISERII ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W 1964 r. Muzeum Narodowe w Kielcach zakupiło ze zbiorów Janusza Radziwiłła z Warszawy dużą tapiserię o wymiarach 370 × 546 cm, wyobrażającą bliżej nieokreśloną scenę z wodzem przyjmującym hołd (ryc. 1). Na tkaninie bardzo przybrudzonej i zniszczonej, o zanikłych w znacznych partiach wątkach i przetłanych osnowach, widoczne były ślady dawnych reperacji i uzupełnień fragmentami innej tapiserii (ryc. 2). Sygnowana jest ona w dolnym pasie obrzeża znakami miejskimi Brukseli: biała tarcza herbowa między dwiema literami B (Bruksela, Brabancja), nie posiada niestety sygnatury warsztatu (ryc. 3).

Tapiseria przedstawia wielofiguralną scenę na tle architektury i pejzażu. W centrum kompozycji stoi wódz ubrany w krótką antyczną zbroję, na którą narzucony ma płaszcz opadający ku dołowi załamanymi fałdami (ryc. 4). Twarz nie pierwszej już młodości, z wąsami, okolona jest długimi jasnymi włosami i krótką brodą. Na głowie — szyszak z pióropuszem, otoczony wieńcem laurowym. Wódz ukazany w imperatorskim geście, z rozłożonymi rękami, o postaci w charakterystycznym kontrapoście, wydającej się z każdego punktu zwracać do widza. Nad jego głową unosi się duża stalowoszara chmura. W głębi stoją dwaj żołnierze z owalnymi tarczami (jeden w hełmie greckim). Postać wodza spaja dwie boczne, całkiem sobie przeciwstawne części kompozycji. Z lewej ukazano w dynamicznym skrócie perspektywicznym wspaniałego rumaka o szarej maści i białej rozwianej grzywie, przykrytego dekoracyjnym czaprakiem; na jego grzbiecie siedzi mały Murzynek bawiący się małpką. Konia trzyma za uzdę zwrócony bokiem ku widzowi wojownik w krótkiej antycznej luskowej zbroi, z miękką czapką w dłoni (ryc. 5). Grupę tę przedstawiono na tle pełnego powietrza, rozległego pejzażu o nisko położonej linii horyzontu, zamkniętej krzewami i drzewami o spiętrzonych koronach.

Z ruchliwą, swobodnie komponowaną lewą stroną tkaniny kontrastuje partia przeciwległa, w całości wypełniona architekturą i umieszczonymi na jej tle postaciami (ryc. 6). Na pierwszym planie grupa czterech mężczyzn. Dwaj klęczący starcy o świetnie scharakteryzowanych rysach twarzy, okryci miękko układającymi się płaszczami, składają u stóp wodza dary: szyszak ze strusimi piórami, miecz i tarczę o bogatym rolwerkowym obramieniu, na której przedstawiono w popiersiu portret młodej kobiety. Ponad nimi stoją: mężczyzna w średnim wieku trzymający się za długą brodę i pochylony łysy starzec z długą siwą brodą; obaj otuleni w płaszczu (szary i granatowy) o ostro łamiących się fałdach. Osoby ukazano na tle bliżej nieokreślonej budowli (fontanna lub fragment łuku triumfalnego) o późnomanierystycznej dekoracji: elewacja



Ryc. 1. Tapiseria ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach (nr inw. MNKi/R/544) o dotychczasowym tytule *Aleksander Wielki przyjmujący hold* (stan po konserwacji)

frontowa ujęta jest w pilastry zwieńczone kobiecymi hermami o pełnych kształtach; w niszy o obramieniu ze splecionych liści — biust mężczyzny z wieniec laurowym na głowie. Partia ziemi gładka i pusta, z kilkoma mniej lub bardziej rozłożystymi krzewinkami.

Scena obramiona jest bogatą bordiurą typu ornamentalno-architektonicznego. W pasach poziomych, ujętych w szlaczki z akantowych ząbków i wolich oczu, występuje zróżnicowana wić kwiatowo-akantowa. Bujne mięsiste zwoje kwiatów i łodyg górnego pasa (ryc. 7) przeciwstawione są suchej akantowej wici dolnego. Przerwywają je pośrodku kartusze o rozbudowanych obramieniach. W górnym — centralny maskaron, ujęty w wieniec i ornament rolwerkowy, podtrzymywany jest przez dwa nagie putta, którym towarzyszą z boku pęki owoców (ryc. 8). W dolnym, wydłużonym kartuszu o hermowo-wolutowym obramieniu — znajduje się prostokątne puste pole (ryc. 9). Po obu stronach kartuszy kiście dojrzałych owoców (jabłka, gruszki, winogrona, wiśnie, śliwki). Pasy pionowe to wielostrefowe ornamentalne pilastry, na które składają się m.in. hermy: kobieca i męska, o skrzyżowanych na piersiach ramionach, z wolutowymi zwojami na głowach (ryc. 10a), orły z rozpostartymi skrzydłami (ryc. 10b), wąskie pasy ujęte w istic akantu z dekoracją roślinną (tamże), krzyżujące się ciała delfinów (ryc. 11), maskarony w bogatych wyginanych obramieniach (ryc. 12a i b), skrzyżowane kozie kopytka (tamże) itp.

Koloryt tkaniny, częściowo na pewno z powodu upływu czasu mocno zgaszony,



Ryc. 2. *Aleksander Wielki przyjmujący hold* (stan przed konserwacją)

ograniczony jest do różnych odcieni beżu, żółci, brązu, zieleni, błękitu z żywszymi akcentami bieli, granatu, oranżu i rdzawej czerwieni.

Tkanina lamowana jest błękitną taśmą z białymi kreskowaniami.

*

Przez wiele lat nie można było ustalić przedstawionego na tapiserii tematu. Obecność wodza w zbroi antycznej — rzymskiej, w wieńcu laurowym oplatającym



Ryc. 3. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Znaki Brukseli na dolnym obrzeżu tapiserii



Ryc. 4. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Centralna część tapiserii z postacią wodza

szyszak, mówiła o przynależności tkaniny do serii ilustrującej wojny rzymskie, czy też dzieje któregoś z wybitnych wodzów. Siedzący na grzbiecie rumaka, bawiący się małpką Murzynek — symbolizujący Afrykę — zdawał się wskazywać na osobę Scypiona Afrykańskiego. Odnalezienie w 1980 r. w Museo Santa Cruz w Toledo w Hiszpanii analogicznej sceny należącej do serii „Historia Aleksandra Wielkiego” — zidentyfikowanej tam jako *Aleksander przyjmujący hold Dariusza*¹ — pozwalało sądzić, że i tapiseria kielecka ilustruje ten sam temat. Tak też określono ją w opracowanym pełnym katalogu tkanin².

Dzięki przeprowadzonym w latach 1985—1989 poszukiwaniom udało się dotrzeć do kolejnych analogii i szerszych publikacji, a także ustalić proveniencję tapiserii.

¹ Scena błędnie zidentyfikowana, gdyż takiego faktu historia nie odnotowała.

² A. Kwaśnik-Gliwińska *Tkaniny. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*. Kielce 1991, s. 24, poz. kat. 6. Hipoteza ta po raz pierwszy pojawiła się we wcześniejszej pracy autorki *Gobeliny w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*, opublikowanej w tomie 13 „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach” Kraków 1984, s. 172—174.



Ryc. 5. Aleksander Wielki przyjmujący hold. Lewa strona tapiserii z rumakiem prowadzonym przez wojownika

Powstały jednak wątpliwości, czy określenie jej jako *Aleksander Wielki przyjmujący hold* jest w pełni precyzyjne i rzeczywiście ostateczne, czy też nie należałoby jednak szukać wyjaśnienia tematu właśnie w historii Scypiona Afrykańskiego.

Najbliższą analogią dla tkaniny kieleckiej jest tapiseria z tzw. „serii z Genui” należącej do cyklu ilustrującego historię Scypiona Afrykańskiego, reprodukowana w obszernej pracy d’Astiera z 1907 r.³ poświęconej licznym cyklom tapiserii przedstawiającym dzieje tego wybitnego wodza rzymskiego, a zamawianym tak chętnie w XVI i XVII w. D’Astier identyfikuje scenę jako *Poddanie miasta Kartaginy*⁴ w 202 r. przed n.e. Po zwycięstwie nad wojskami Hannibala pod Zamą w 202 r. Scypion wysłał swe legiony łądem pod wodzą Oktawiusza w stronę Kartaginy, a sam na czele floty popłynął w tym samym kierunku. Kartagińczycy wysłali mu naprzeciw lekki okręt przybrany gałązkami oliwnymi i wstępami, wiozący 10 posłów wybranych spośród

³ C. d’Astier *La belle Tapisserye du Roy (1532—1797) et les Tentures de Scipion l’Africain*. Paris 1907

⁴ Ibidem, s. 122

najznacniejszych obywateli⁵, którzy pragnąc ocalić miasto błagali o miłosierdzie i wybaczenie wszystkich krzywd, jakich Rzymianie od nich doznali. Scypion wyznaczył im spotkanie w obozie pod Tunisem i przyjął ich siedząc na wysokim wzniesieniu. Poselstwu kartagińskiemu przewodzili Hannon Wielki i Hazdrubal Kozioł⁶, z których ten ostatni w długiej mowie błagał o pokój i litość nad miastem winnym przecież złamania warunków zawartego uprzednio pokoju. Scypion wspaniałomyślnie, mając na względzie „godność narodu rzymskiego”, postawił Kartaginie stosunkowo łagodne warunki kapitulacji⁷.

Na poparcie twierdzenia, że scena przedstawia właśnie poddanie Kartaginy, mogą służyć symboliczne przedmioty składane w darze wodzowi: miecz, którego złożenie oznacza poddanie się i zapewnienie pokoju, oraz tarcza z wizerunkiem kobiety, czyli założycielki Kartaginy — legendarnej Dydony.

W XVI i XVII w. ogromną popularnością cieszyły się m.in. tematy zaczerpnięte z historii starożytnego Rzymu, ukazujące tak znane postacie jak Juliusz Cezar, August Oktawian, Konstantyn Wielki. Szczególnymi względami cieszyły się wojny punickie, które zapoczątkowały okres największej świetności starożytnego Rzymu. Z postacią jednego z najwybitniejszych wodzów rzymskich — zwycięzcy Hannibala — Scypiona Afrykańskiego, pragnął utożsamiać się każdy władca czy przywódca europejski okresu renesansu i baroku. Właśnie to tłumaczy fakt, że w przeciągu niespełna 200 lat od poł. XVI do końca XVII w. powstało wiele cykli tapiserii ukazujących historię tego wodza. Do czasów współczesnych w światowych zbiorach sztuki zachowało się 14 mniej lub bardziej kompletnych serii, nie licząc pojedynczych sztuk rozproszonych w różnych kolekcjach.

Serie ze Scypionem zapoczątkował tzw. Wielki Scypion powstały w 1. poł. XVI w. według zachowanych w Luwrze rysunków Giulia Romana i jego uczniów⁸. Ta wspaniała licząca 22 sceny seria o wysokości 4 m, łącznej długości 120 m i powierzchni 480 m², wytkana z jedwabiu ze złotą i srebrną nitką, uległa niestety całkowitemu zniszczeniu w czasie pożaru w 1797 r. Pierwsza jej część — „Bitwy” — powstała w czasach Franciszka I, druga — „Triumfy” — za Henryka II. Za „Bitwy” wykonane w brukselskiej tapisjerni Marca Cretifa zapłacił Franciszek I aż 22 tys. sztuk złota⁹.

Cykl rysunków Giulia Romana i jego uczniów w latach następnych (po poł. XVI w.) przerysowywano na kartony, korygowano, dodając lub odejmując szczegóły i osoby w zależności od indywidualnych zamówień i gustów klientów, a nawet przystosowywano rozmiary tkanin do konkretnych pomieszczeń. Wykonywano to już bezpośrednio w manufakturach tkackich, które jako prawdziwe szkoły artystyczne zatrudniały własnych malarzy i rysowników.

Aby umiejscowić tapiserię kielecką pośród wielu cykli z historią Scypiona, należy

⁵ Tytus Liwiusz *Dzieje od założenia miasta Rzymu (Wybór)*. Wrocław 1955, ks. XXVII, 36—37, s. 378—381

⁶ Appian z Aleksandrii *Historia rzymska*. T. 1. Wrocław 1957, rozdz. 48—54, § 207—239, s. 150—154

⁷ Ibidem, § 247, s. 154—155

⁸ C. d’Astier *La belle Tapisserie...*, s. 37; A. Pettorelli *Appunti su alcune „Tentures” della storia di Alessandro Magno*. „Bulletin de L’Institut Historique Belge de Rome” Fasc. XXII 1942—1943, s. 321

⁹ A. Pettorelli *Appunti su alcune...*, s. 321. Należałoby wspomnieć także o serii z Luwru zwanej „Mały Scypion”, do której kartony wykonał Primaticcio.

Ryc. 6. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Fragment tapiserii z grupą starców na tle architektury



przynajmniej w skrócie przedstawić znane i częściowo zachowane serie ilustrujące ten popularny temat¹⁰.

1. Seria z Madrytu (I) — liczyła 7 scen, wykonano ją z wełny i jedwabiu prawdopodobnie (według Wautersa) w manufakturze Jana Leyniersa (zm. w 1548 r.) w Brukseli; zakupiona w 1544 r. za pośrednictwem Erazma Schatza dla regentki Marii Węgierskiej (siostry cesarza Karola V), po śmierci której w 1555 r. przeszła na własność jej bratanka króla Hiszpanii — Filipa II. Wytkano ją według Giulia Romana, ale pewne różnice w stosunku do jego rysunków z Luwru świadczą, że posłużono się tu przerysowanymi na nowo kartonami.
2. Seria z zamku w Albon — z ok. 1550 r., częściowo zaginiona, zachowała 10 scen wykonanych z wełny i jedwabiu według kartonów, które, inspirując się niewątpliwie rysunkami Giulia Romana, mógł przerysować któryś z „italianizujących”

¹⁰ Problem ten szczegółowo omówił w swej pracy d’Astier, a poniżej przytacza się najistotniejsze informacje. C. d’Astier *La belle Tapiserie...*, s. 37 i następne.

- Flamandów. W serii tej obok scen zaproponowanych przez włoskiego mistrza pojawiają się nowe, nie spotykane wśród jego rysunków, m.in. *Poddanie miasta*.
3. Seria z Madrytu (II) zwana „z wolutami” — kadrowana bordiurą złożoną z cęgów i wolut, licząca 7 scen, a wykonana ok. 1613 r. z wełny i jedwabiu ze złotą nicią w antwerpskim warsztacie Martina Reymboutsa (II), który przeniósł swoją pracownię z Brukseli do Antwerpii w 1609 r. i tam zmarł w 10 lat później.
 4. Seria z Madrytu (III) zwana „z tematami” — licząca 6 scen otoczonych szeroką bordiurą z różnymi tematami symbolicznymi i alegorycznymi, wykonana prawdopodobnie ok. 1607 r.¹¹ w brukselskim warsztacie Cornelisa Mattensa (czynnego w latach 1580—1640) według nieco zmienionych kartonów.
 5. Seria księcia X z Madrytu — liczyła prawdopodobnie 12 scen¹² i była powtórzeniem „serii z tematami” (4), ale nieco wyższa. Wykonano ją z wełny i jedwabiu ze wspaniale zachowaną złotą i srebrną nitką. Powstała około 1611 r.¹³, a zachowała znaki warsztatu Cornelisa i Hendricka Mattensów z Brukseli.
 6. Seria „Cattaneo” — licząca 6 scen, wykonana z wełny i jedwabiu w pocz. XVII w. według tych samych kartonów co „seria z wolutami” prawdopodobnie w manufakturze włoskiej (Mantua?). W początku XX w., jak podaje d’Astier, znajdowała się ona w posiadaniu książąt Hunyadych.
 7. Seria z Genui — z ok. 1628—1629, w pocz. XX w. zachowały się 4 sceny. Jako najbardziej nas interesująca zostanie szczegółowo omówiona w dalszej części rozważań.
 8. Seria z Palazzo Michiel w Wenecji z ok. 1650 r., licząca 11 scen, które powstały w kooperacji kilku najbardziej znanych warsztatów brukselskich tych czasów (Geraert i Jan van Leefdael, Everard Leyniers, Geraert van den Strecken, Hendrick Reydam). Sceny te posiadają typowe dla tego okresu bogate bordiury z owocami, kwiatami, trofeami — zaopatrzone w kartusze z inskrypcjami łacińskimi określającymi temat przedstawienia.
 9. Seria z Vaudémont (obecnie w Wiedniu) — zawierająca 7 scen, analogiczna do poprzedniej i ze znakami tych samych warsztatów, posiadająca herby Lotaryngii.
 10. Seria z Palazzo Quirinale w Rzymie — licząca 8 scen eksponowanych w Sali Szwajcarskiej; wyszła ona po połowie wieku XVII z warsztatów Geraerta van den Streckena i Jana Leefdaela, posiada bordiury podobne do serii 8. i 9., wzbogacone puttami podtrzymującymi girlandy.
 11. Seria z herbami markiza de Paracena (rozproszona: Bruksela i Anglia) — licząca 7 scen, z lat 1659—1664 z warsztatu Geraerta van den Streckena — wykonana z wełny i jedwabiu ze złotą nicią.
 12. Seria z Luwru — licząca 10 scen — kopia serii z zamku w Albon (2) wykonana z wełny i jedwabiu w 1690 r. w Manufacture Royale des Gobelins w Paryżu.
 13. Seria zwana „entre-fenêtre” — złożona z 6 scen stanowiących powtórzenie serii poprzedniej (12), a wykonanych w 1706 r. w tej samej manufakturze w dostosowaniu do przestrzeni międzyokiennych.

¹¹ Arcyksiążę Albert i jego żona Izabela Klara Eugenia zakupili dwie serie z historią Scypiona. Pierwszą w 1607 r. i jest to zapewne madrycka „seria z tematami”, na co wskazują wymiary (wys. 315 cm), i drugą w 1611 r. (u Jehana van der Goesa i jego braci w Antwerpii), której wysokość ok. 414 cm odpowiada wymiarom serii księcia X. z Madrytu (5).

¹² 6 scen w Madrycie, 3 — w Paryżu, 3 — w Ameryce.

¹³ Por. przypis 11; Hendrick Mattens otrzymał potwierdzenie przywileju w latach 1626—1629.



Ryc. 7. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Wić owocowo-roślinna górnego pasa bordiury

14. Seria z zamku w Aulnois w Lotaryngii — licząca 6 scen wykonanych z wełny i jedwabiu — wywodzi się bezpośrednio z serii z Albon (2). Tapiserie przedstawiają „Gesty Scypiona”, nie posiadają bordiury, a scena *Poddania miasta* jest odwrócona (koń znajduje się z przeciwnej — prawej strony tkaniny).

Pojedyncze sztuki z omawianej serii znajdują się także w zbiorach polskich. Muzeum Narodowe w Poznaniu posiada pochodzącą z końca XVI w. *Rozmowę Scypiona z Hannibalem przed bitwą pod Zamą* wykonaną w brukselskim warsztacie Jakuba Geubelsa I (czynnego w latach 1585—1605)¹⁴. Podobny temat uwidocznił na wąskiej, już XVII-wiecznej tapiserii znajdującej się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu.

*

Interesująca nas szczególnie scena *Poddania miasta* pojawia się po raz pierwszy w „serii z Albon” z ok. 1550 r. Przeszła ona znaczną ewolucję, wyraźne różnice widoczne są w przedstawieniu wodza. W pierwszych kartonach Scypion zgodnie z prawdą historyczną (w chwili zwycięstwa nad Hannibalem liczył 23 lata) ukazywany był jako młodzieniec bez brody, później jako starzec z długą brodą (seria z Albon), wreszcie jako mężczyzna w średnim wieku z krótką jasną brodą (tkanina kielecka i „seria z Genui”). Zawsze jednak okrywał go błękitny płaszcz (w pierwotnej wersji ze złotymi gwiazdami), a na głowie posiadał hełm z czerwonymi piórami.

Pewne różnice w stosunku do pierwotnych rysunków zmarłego w 1546 r. Giulia Romana (serie od 2 do 6) świadczą, że kartony nie tylko do sceny *Poddania miasta*, ale i do całej serii zostały przerysowane przez niewątpliwie zdolnego artystę obracającego się prawdopodobnie w kręgu tzw. „italianizujących Flamandów”¹⁵.

Poddanie miasta z „serii z Albon” (z ok. 1550 r.) skopiowano z pewnymi różnicami w „serii z Luwru” pochodzącej z ok. 1690 r. Całą scenę odwrócono, przenosząc konia z dzieckiem na grzbiecie na prawą stronę tkaniny. Po lewej, na tle bramy w formie łuku triumfalnego, czy też wielkiej arkady, ukazano dwóch pochyłonych starców, człowieka otwierającego kufer pełen kosztowności, a także dwa wielbłądy. W głębi znajdują się liczne budynki, kolumny, most.

Kolejnym ważnym dla naszych rozważań cyklem jest „seria z Aulnois”, wprawdzie najpóźniejsza, ale stosunkowo wiernie powtarzająca „serię z Albon”, a tym samym

¹⁴ A. Wasilkowska *Gobeliny. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Poznań 1971, nr kat. 5, s. 61—64. W zbiorach poznańskich znajduje się także pochodząca z 4. ćw. XVI w. z Enghien scena *Wstrzeźliwość Scypiona*, ale wchodząca w skład serii „Wojny rzymskie” (ibidem, s. 53—57).

¹⁵ Jan Vermeyen wykonał w tym czasie słynne *Zwycięstwo pod Tunisem* (1557), Barend van Orley — *Bitwę pod Pawią* (1542), działał także Michiel Coxcie, Pieter Coecke van Aalst i Pieter de Kempeneer (zw. Campana).



Ryc. 8. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Kartusz górnego pasa bordiury

wywodząca się bezpośrednio od Giulia Romana. Wchodząca w jej skład scena *Poddania miasta* o wymiarach 357 × 500 cm różni się tylko drobnymi szczegółami.

Dalszą ewolucję tematów związanych z historią Scypiona prezentuje pochodząca z lat 20. wieku XVII seria zwana „serią z Genui”¹⁶. Składa się ona z 4 tapiserii:

1. *Bitwa* (420 × 700 cm), która niegdyś znajdowała się w posiadaniu kolekcjonera M. G. Zerega di Serafo z Genui, a później w Palazzo Marino w Mediolanie. Sygnowana nazwiskiem: GEUBELS i znakami warsztatu Jakuba Geubelsa Mł. we współpracy z Janem Raesem Mł.
2. *Poddanie miasta* (405 × 575 cm) dawniej również w zbiorach M. G. Zerega, sprzedana w pocz. XX w. do zbiorów W. Guggenheima w Nowym Jorku. Znakowana nazwiskiem GEUBELS i znakami warsztatu Jakuba Geubelsa Mł. i jego matki Katarzyny van den Eynde — wdowy po Jakubie Geubelsie I (St.).
3. Scena przyjmowania hołdu (425 × 730 cm) należąca niegdyś do wymienionego wyżej kolekcjonera z Genui; adaptacja (z nieznaczną zmianą postaci, kostiumów i pozycji) sceny z historii Aleksandra Wielkiego z Madrytu¹⁷ przedstawiającej *Poddanie się królów Cypru i Fenicji*. Sygnowana znakami bliżej nie określonego tkacza Fabiusa.
4. *Walka z lwem* (400 × 380 cm) — zapożyczona bezpośrednio z wymienionej wyżej historii Aleksandra Wielkiego z Madrytu — w pocz. XX w., własność ks. Borghese Caraman-Chimay¹⁸. Znajduje się na niej sygnatura taka jak na przedstawieniu *Bitwy*, tj. z czasów współpracy Jakuba Geubelsa z Janem Raesem.

¹⁶ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, s. 138 i następne; A. Pettorelli *Appunti su alcune...*, s. 317—320

¹⁷ E. Müntz *La tapisserie*. Paris 1903, s. 369

¹⁸ A. Pettorelli *Appunti su alcune...*, s. 319



Ryc. 9. *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Kartusz dolnego pasa bordiury



Ryc. 10. Aleksander Wielki przyjmujący hold. Fragmenty pionowych pasów bordiury: a) herma kobieca ze skrzyżowanymi na piersiach ramionami, b) orzeł z rozpostartymi skrzydłami, pod którym pas z dekoracją roślinną



Ryc. 11 *Aleksander Wielki przyjmujący hold*. Element bocznego pasa bordiury z cokolem ornamentalnego pilastra (spłecione delfiny)



Jako ciekawostkę można dodać, że dwie spośród wymienionych wyżej tkanin: 1. i 3., znajdowały się niegdyś w posiadaniu rodu Medyceuszy, o czym świadczą inicjały S.A.R. na spodniej taśmie (kolekcja Cosimo III Medici).

Serię tę łączy analogiczna bardzo charakterystyczna bordiura oraz znajdująca się w dolnym wydłużonym kartuszu dewiza (z wyjątkiem *Bitwy*) w języku łacińskim: DIVINA PALLADIS ARTE | PICTURAM SUPERAVIT | ACUS.

Tapiseria kielecka jest identyczna ze sceną *Poddania miasta* z „serii z Genui”¹⁹, nie posiada jedynie jak i *Bitwa* w dolnym kartuszu zacytowanej wyżej dewizy (por. ryc. 9). Karton jej wywodzi się z kartonów „serii z Albon” i Aulnois oraz odwróconej sceny z „serii z Luwru”. Sama scena została przerysowana i zmodyfikowana. Scena główna wysunęła się na plan pierwszy, a partię nad głową wodza wypełniła duża stalowa chmura o postrzępionym kształcie. Zanikł sztafaż w głębi. Łuk triumfalny zastąpiono piękną dekoracyjną architekturą, a ponad pochylonymi postaciami ukazanymi na jej tle pojawiły się dwie nowe — stojące.

Ewidentny związek tapiserii kieleckiej z „serią z Genui” świadczy, że przy jej realizacji korzystano na pewno z tego samego kartonu. Jediną ważną różnicą jest tu brak inskrypcji w dolnym kartuszu bordiury; wszystkie pozostałe minimalne zmiany wynikają z nieco mniejszych rozmiarów tkaniny kieleckiej (jest ona o 29 cm krótsza i o 35 cm niższa). Tak wierna realizacja była możliwa tylko w czasach współczesnych powstaniu „serii z Genui” lub nieznacznie później i niewątpliwie w warsztacie, w którym znajdowały się kartony do scen i bordiur, czyli w pracowni Jakuba Geubelsa II (Młodsze). Sygnatury znajdujące się na „serii z Genui” wyraźnie określają czas jej powstania. *Poddanie miasta* sygnowane jest nazwiskiem i znakami warsztatu Jakuba Geubelsa Mł. (czynny w Brukseli od ok. 1605 r. do początku lat 30.) używanymi

¹⁹ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, pl. XXIII



Ryc. 12. Aleksander Wielki przyjmujący hold. Cokoły bocznych pasów bordiury z maszkaronami

w okresie jego współpracy z matką — Katarzyną van den Eynde, a trwającej od śmierci męża w 1605 r. aż do jej śmierci ok. 1628—1629 r.²⁰

²⁰ E. Duverger *Une tenture de l'Histoire d'Ulysse livrée par Jacques Geubels le Jeune au Prince de Pologne*. „Studia Muzealne” Poznań 1974 z. 10, s. 42, przypis 64; Duverger podaje za R. A. d'Hulstem, że datę tę należy przesunąć na początek lat 30., gdyż znaleziono raport nuncjusza papieskiego z 1633 r. cytujący nazwisko „wdowa Geubels”. Może się ono jednak odnosić nie tylko do wdowy po Jakubie Geubelsie Starszym, ale i (bardziej prawdopodobne) po Młodszym, o którym wiemy, że zmarł w pocz. lat 30. XVII w.

Bitwa i Walka z lwem sygnowane były znakami warsztatu Jakuba Geubelsa z okresu współpracy z Janem Raesem Mł. czynnym w Brukseli w latach 1610(13) do 1637 r. (a prawdopodobnie nawet do 1649 r.²¹). Para tych znanych tkaczy brukselskich współpracowała ze sobą bardzo często, realizując szczególnie chętnie kartony najwybitniejszego malarza flamandzkiego tych czasów — Piotra Pawła Rubensa²². Z ich kooperacji wyszły tak znane serie, jak: „Dzieje Apostolskie”, „Historia Decjusza Musa” (Kunsthistorische Museum w Wiedniu), „Historia Diany”, „Historia Aleksandra Wielkiego” (Zbiory Narodowe w Madrycie)²³.

Czwarta — ostatnia z tej serii tapiseria oznaczona jest tajemniczym nazwiskiem bliżej nie określonego tkacza — Fabiusa — figurującym ponadto na tkaninie madryckiej ukazującej *Stworzenie świata*²⁴.

„Serię z Genui” zatem datować można na koniec lat 20. XVII w., kiedy żyła jeszcze wdowa Geubels i jej syn Jakub, o którym nie wspominają już dokumenty z początku lat 30. Na ten także okres przypada niewątpliwie powstanie tak bliskiej pierwotnym kartonom tapiserii kieleckiej.

*

O ile datowanie tapiserii i jej pochodzenie z warsztatu Jakuba Geubelsa nie nastrocza wątpliwości, o tyle wymaga głębszego zastanowienia tematyka przedstawionej na niej sceny. Czy jest to — jak sugeruje d’Astier — fragment historii Scypiona Afrykańskiego, czy też — jak uważa A. Pettorelli — tapiseria ilustruje któryś z podbojów Aleksandra Macedońskiego. Sam d’Astier mówi już o bardzo częstym w tym czasie zapożyczeniu do różnych serii poszczególnych kartonów, a zjawisko to powszechne było zwłaszcza w przypadku dziejów Aleksandra i Scypiona²⁵. Omawiana powyżej „seria z Genui” mogła zatem ilustrować również dzieje Aleksandra Macedońskiego. Na poparcie tej tezy d’Astier wspomina tapisierię z prywatnych zbiorów we Frankfurcie nad Menem, przedstawiającą *Bitwę* z napisem w dolnym kartuszu: „ALEXANDRI MAGNI HISTORIAE”²⁶.

W Museo Santa Cruz w Toledo w Hiszpanii znajduje się seria tapiserii z historią Aleksandra Wielkiego (mówi o tym napis w kartuszu) sygnowana znakami Brukseli i nazwiskiem tkacza Andrei van den Drieschego, czynnego w latach 1635—1675. Liczy ona 9 scen²⁷, a jest wśród nich kompozycja identyczna z kielecką, ale otoczona odmienną bordiurą kwiatowo-roślinną. Znacznie żywsza jest kolorystyka z przewagą mocnych zieleni i brązów. Dość sztywny, jakby nieco sprymitywizowany rysunek, brak niuansów światłocieniowych i ostry koloryt świadczą, że jest to już kolejna realizacja pierwotnego kartonu, bardzo wierna kompozycyjnie, ale w ostatecznym efekcie, przy zmianie tonacji barwnej i bordiury, jakże odmienna. Omawiana tapiseria z Toledo jest najlepszym

²¹ M. Crick-Kuntziger *La tenture d’Achille d’après Rubens et les tapisseries Jean et François Raes*. „Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire” Bruxelles 1934 t. VI nr 1, s. 2—12: autorka powołuje się na dokument z 1649 r. mówiący o współpracy Jana Raesa z Andream van den Drieschem.

²² R. A. d’Hulst *Tapisseries flamandes du XIV-e au XVIII-e siècle*. Bruxelles MCMXX, s. 270

²³ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, s. 141

²⁴ E. Müntz *La tapisserie...*, s. 369

²⁵ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, s. 143

²⁶ *Ibidem*, s. 143

²⁷ *Museu Santa Cruz*. Madrid 1962, nr kat. 441, 447, 452, 458, 469, 477

świadcstwem, w jaki sposób zapożyczano kartony z różnych serii. Aleksander — na wzór przedstawień Scypiona — ukazany jest na niej jako dojrzały mężczyzna z krótką jasną brodą, choć na pozostałych tapiseriach z tej serii zgodnie z obowiązującą ikonografią występuje on jako pozbawiony brody młodzieniec. Należy również dodać, że omawiana scena z Toledo błędnie zatytułowana jest jako *Aleksander przyjmujący hold Dariusza*²⁸. W rzeczywistości faktu takiego nie było: w ręce Aleksandra dostała się rodzina Dariusza (scena bardzo chętnie przedstawiana m.in. w słynnej serii Charles'a Le Bruna), ale sam Dariusz, uchodząc wielkiemu Macedończykowi, nigdy nie złożył mu holdu.

Analogiczną scenę „holdu”, ale bardzo swobodnie przetransponowaną, zawiera inna seria znajdująca się w Museo Alberoniano w Piacenzy we Włoszech, a licząca 8 tkanych obrazów przedstawiających historię Aleksandra²⁹. Wyszła ona z warsztatu Jana Leyniersa czynnego w Brukseli w latach 1650—1686. W ogólnym zarysie posłużono się niewątpliwie tym samym kartonem, ale przerysowując go, mało troszczono się o zgodność z pierwowzorem. Aleksander nie jest tu imperatorem we wspaniałomyślnym geście, lecz stojącym w swobodnej pozie nieco infantylnym młodzieńcem, ubranym wprawdzie w antykizującą zbroję, ale o rysach twarzy oraz wąskiej bródce i podwiniętych ku górze wąsikach przypominających raczej żołnierza z okresu wojny trzydziestoletniej.

Zakładając, że tapiseria kielecka pochodzi z serii ilustrującej historię Aleksandra Wielkiego, należałoby zastanowić się, jaki jej fragment przedstawia. Nie ulega wątpliwości, że jest to scena jakiegoś holdu, może poddania się bliżej nie określonego miasta czy państwa. W swych licznych podbojach wielki Macedończyk przeżył wiele takich triumfów³⁰. Duża rola, jaką odgrywa w kompozycji tapiserii zajmujący ponad 1/3 powierzchni wspaniale oddany rumak, może świadczyć, że wiąże się ona ze słynnym koniem Aleksandra — Bucefałem. W historii Aleksandra znajdujemy zdarzenie, które mogłoby odpowiadać przedstawionej scenie. Planując wyprawę przeciwko plemieniu Mardów, zamierzał Aleksander zdobyć wierzchowce dla swego wojska. Mardowie — jakby uprzedzając jego zamiar — ukradli mu ulubionego konia Bucefała. Rozwścieczony Macedończyk zagroził całkowitym zniszczeniem ich ziem. W obawie o los plemienia jego przywódcy zwrócili Aleksandrowi konia, składając wraz z przeprosinami hojne dary³¹.

Z powyższego omówienia wynika, że serię kartonów raz określaną jako „Dzieje Scypiona”, raz jako „Dzieje Aleksandra” wykorzystywano w Brukseli w kilku warsztatach od lat 20. XVII w. Pierwsze, niewątpliwie najlepsze realizacje powstały w warsztacie Jakuba Geubelsa II, częściowo w kooperacji z matką Katarzyną van den Eynde i z innym tkaczem Janem Raesem II. Współpraca ta kwitła od 1617 r., a jej najwybitniejszym efektem były wiedeńskie „Dzieje Apostolskie” z 1620 r. Prawdopodobnie po bezpotomnej śmierci Jakuba Geubelsa kartony przeszły do warsztatu jego najbliższego współpracownika. O Janie Raesie z kolei wiemy, że ok. 1649 r. współpracował z Andream van den Drieschem³² (późniejszym autorem omówionej wyżej

²⁸ Ibidem, nr kat. 459

²⁹ A. Pettorelli *Appunti su alcune...*, s. 323—325

³⁰ W 1980 r., recenzując pierwszą wersję katalogu tkanin kieleckiego muzeum — opracowanego przez autorkę — dr Maria Kałamajska-Saeed zaproponowała interpretację sceny jako „poddanie Sogdiany przez jej księcia Oxyartesa”. Portret kobiety na tarczy miał się odnosić do córki księcia — Roksany, którą później poślubił Aleksander Macedoński.

³¹ P. Green *Aleksander Wielki*. Warszawa 1978, s. 300

³² M. Crick-Kuntziger *La tenture d'Achille...*, s. 6

„serii z Toledo”). Być może właśnie według tych kartonów wykonał serię tapiserii z historią Aleksandra Wielkiego syn Jana Raesa — Franciszek³³, a potem modyfikowali je inni znani tkacze brukselscy, jak Jan Leyniers w „serii z Piacenzy”.

Wiemy, że kartony krążyły między zakładami, wypożyczano je, dziedziczono, przerysowywano, ale wyroby każdej manufaktury miały pewne cechy swoiste. Do takich zwłaszcza należały bordiury; poszczególne warsztaty posiadały własne wzory i pilnie strzegły ich przed konkurencją. Całkowita zgodność bordiur tapiserii kieleckiej z bordiurami sygnowanej „serii z Genui”, a także z obramieniami innej sygnowanej znakami Geubelsa serii znajdującej się w Burgos w Hiszpanii³⁴ świadczy, że wszystkie one wyszły z jednego warsztatu.

Karton omawianej sceny zastosowano także w poł. XVII w. do przedstawienia z historii Achilleasa — *Achilles przyjmujący przedstawicieli Greków*³⁵. Od tapiserii kieleckiej różni się ta tkanina znacznie żywszą kolorystyką z dużą ilością różnych odcieni czerwieni i zieleni oraz pewnymi szczegółami, z których najistotniejszy jest brak Murzynka i małpki na grzbiecie konia ukazanego z wzniesionymi ku górze kopytami³⁶.

*

Odrębny, nie poruszony do tej pory problem stwarzają kartony, którymi posłużono się przy realizacji tapiserii kieleckiej i „serii z Genui”.

Ogromną rolę w wypracowaniu zupełnie nowego barokowego stylu tkactwa flamandzkiego I. poł. XVII w. odegrali Piotr Paweł Rubens, jego najwybitniejszy uczeń Jakub Jordaens oraz ich szkoła. Jakże odmienne od raczej spokojnych, nieco wyidealizowanych scen przedstawianych na tapiseriach z XVI i pocz. XVII w. były pełne rozmachu, dynamizmu i ekspresji kolejne cykle projektowane przez Rubensa: „Historia konsula Decjusza Musa” (obrazy z 1617 r., kartony z 1618—1619 r. wykonane przy współpracy z van Dyckiem), „Historia Konstantyna” (1622—1625), „Zwycięstwo Eucharystii” (1627) i wreszcie powstała w latach 1630—1632 słynna seria „Historia Achilleasa” o oryginalnych bordiurach z huśtającymi się na taśmach puttami. Autor monumentalnej wielotomowej pracy o Rubensie Max Rooses³⁷ wspomina, że malarz był zafascynowany historią Scypiona Afrykańskiego. Ofiarowując swe usługi Sir Dudleyowi Carletonowi, w liście z 1618 r. proponował mu nabycie wspaniałej serii „Scypion i Hannibal”, do której kartony (zapewne autorstwa samego Rubensa) mogły być w szybkim czasie zrealizowane w tkackich warsztatach brukselskich³⁸. W liście tym wspominał on także o zamówieniu realizowanym w tym czasie dla zamożnego człowieka z Genui, dla którego wykonał kilka świetnych kartonów (może chodzi tu właśnie o omawianą „serię z Genui”?).

Najbardziej charakterystyczna dla szkoły Rubensa i Jordaensa spośród tapiserii z serii genueńskiej jest scena *Bitwy*. Rubensowi znane były rysunki Giulia Romana

³³ A. Pinchart *Histoire de la tapisserie dans les Flandres*. Paris 1878—1885, s. 127

³⁴ Informację tę zawdzięczam dr Marii Kałamajskiej-Saeed, która dotarła do niej w kartotece znajdującej się w Musée Royale d’Art et d’Histoire w Brukseli.

³⁵ Reprodukowana w: „Apollo” Londyn 1968 vol. 87, tab. LXXXVII, s. 74—76.

³⁶ Tkanina ta nie jest sygnowana. Godna podania jest wiadomość, że serię „Historia Achilleasa” wg rysunków Rubensa i Jordaensa, ale wykorzystując także inne znajdujące się w obiegu kartony, wykonał w latach 1649—1655 François Raes — por. M. Crick-Kuntziger *La tenture d’Achille...*, s. 11—12.

³⁷ M. Rooses *L’Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessin*. T. 1—5. Anvers 1886—1892

³⁸ *Ibidem*, t. 3, s. 204

z Luwru; szkicował i malował m.in. *Bitwę na moście*³⁹. O tym, jak ważne było to dzieło, niech świadczy fakt, iż uczeń Rubensa — Willem van Haecht, malując galerię obrazów słynnego w tym czasie kolekcjonera Cornelisa van den Geesta, na centralnym miejscu ukazał tę wielką scenę malowaną przez mistrza⁴⁰.

Reasumując, nie ulega wątpliwości, że kartony do całej serii można przypisać któremuś z uczniów Rubensa, który zaczerpnął i przerysował pewne (a nawet dość znaczne) fragmenty rysunków, kartonów czy obrazów mistrza⁴¹. W zwyczaju było bowiem zapożyczanie pewnych scen i w całości przenoszenie ich na kartony innych serii. Czynili tak często Rubens i Jordaens, a później oczywiście ich uczniowie. W przypadku świetnych scen z „serii z Genui” możliwa jest nawet interwencja samego mistrza, na co wskazuje sposób ukazania konia, w szczególny sposób przedstawionego w scenie *Poddania miasta*. Już Rubens wykształcił pewien charakterystyczny typ rumaka, kontynuowany potem i dopracowywany ze szczególną „miłością” przez jego najwybitniejszego ucznia Jordaensa, m.in. w słynnej serii „Le Manege”, która stanowić miała apoteozę ukochanego wierzchowca⁴². Koń Rubensa posiadał szarą sierść, rozwianą białą grzywę i ogon, a jego muskulatura była wyraźnie i pięknie podkreślona. Stosunkowo duża głowa odznaczała się pulsującymi, szerokimi nozdrzami i dużymi, ekspresyjnymi, niemal ludzkimi oczami⁴³. Podanemu „rysopisowi” świetnie odpowiada przedstawiony na tapiserii kieleckiej rumak, a lewa strona tkaniny z wizerunkiem konia należy do najlepiej zakomponowanych jej partii (por. ryc. 5).

Bardzo interesującym elementem omawianej serii jest bordiura. Należy ona do typu ornamentalno-architektonicznego i stanowi formę przejściową. Regularne zwoje mięsistych liści i kwiatów oraz nieco poduszane wici występujące w obu pasach poziomych — to jeszcze pozostałość renesansowo-manierystycznych obramowań (por. ryc. 7). Natomiast szlaki pionowe, stanowiące rodzaj ornamentalnych pilastrów o wielopoziomowych podziałach z przedstawieniem herm o pełnych kształtach (por. ryc. 10 i ryc. 11), zapowiadają już monumentalne „hermowe kolumny” bordiur Rubensa i Jordaensa⁴⁴.

W całości tej niegdyś znakomicie zakomponowanej sceny nieco dziwny, wręcz obcy, „wtreć” stanowią wyraźnie odbiegające w sposobie rysunku i charakteryzacji postacie dwóch mężczyzn stojących ponad klęczącymi w błagalnych pozach i składającymi dary starcami. Są oni jakby wtórnie wmontowani, zakłócają oś kompozycji, która pierwotnie biegła po przekątnej z dolnego prawego rogu tkaniny poprzez schylone plecy i głowę jednego starca, głowę drugiego, rękę i głowę wodza, ku chmurze i głowie konia. Ciężka, nadmiernie zatłoczona postaciami strona prawa tkaniny kłóci się zasadniczo z pełną powietrza i głębi stroną lewą, z ukazaniem w mistrzowskim skrócie perspektywicznym wizerunkiem konia. Dwie stojące postacie zasłaniają ponadto piękną manierystyczną dekorację architektury.

³⁹ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, s. 143

⁴⁰ E. Duverger *Une tenture...*, il. 1, s. 31

⁴¹ Dr Maria Kalamajska-Saeed próbowała przypisać karton tkaniny kieleckiej uczniowi Rubensa — Antoniemu Sallaertowi (ok. 1590—1657), ale jak dotąd informacja ta nie znalazła potwierdzenia w literaturze i materiale porównawczym.

⁴² Obok cytowanej serii Jordaens wykonał także inne bardzo znane cykle, jak: „Historia Ulissesa” i „Sceny z życia wiejskiego” (ok. 1625—1628), szczególnie nas interesująca „Historia Aleksandra Wielkiego” (1630—1640), „Przysłowia” (1644—1647).

⁴³ A. Pettorelli *Appunti su alcune...*, s. 320

⁴⁴ Por. kartony Jordaensa do „Historii Ulissesa”: E. Duverger *Une tenture...*, fig. 7, 8, s. 38—39.

W pierwszych wersjach tej sceny, w „serii z Albon” i stanowiącej jej powtórzenie „serii z Aulnois”, występowali tylko dwaj klęczący starcy. Odpowiadało to prawdzie historycznej, gdyż według Appiana z Aleksandrii dwóch głównych posłów (Hannon i Hazdrubal) spośród wysłanych dziesięciu zwracało się bezpośrednio do Scypiona⁴⁵. W „serii z Genui” pojawiają się po raz pierwszy dwaj mężczyźni stojący ponad nimi. Na pewno rysowała ich inna ręka i wydaje się również możliwe, iż są to wizerunki portretowe. D’Astier podaje nawet zupełnie dowolną hipotezę, że są to dwaj przedstawiciele rodu Pallavicini⁴⁶, a może też starzec i mężczyzna w średnim wieku to nieżyjący już w tym czasie Jakub Geubels St. i jego syn — właściciel warsztatu tapiserskiego, w którym wykonano serię — Jakub Geubels Młodszy⁴⁷. Jest to oczywiście twierdzenie nie poparte żadnymi dowodami, ale warto je przytoczyć. Zwrócić także należy uwagę na pewne podobieństwo mężczyzny w średnim wieku w charakterystycznym geście — trzymającego się za brodę — i otulonego płaszczem o ostrym światłocieniu załamań szat (por. ryc. 6) do postaci przedstawionej na jednej z tapiserii z „Historii Ulissea” wykonanej według rysunków Jakuba Jordaensa⁴⁸, która to seria była także wykonywana w warsztacie Jakuba Geubelsa Mł., tu bowiem zamówił ją w 1624 r. król polski Władysław — późniejszy król Władysław IV — za dużą sumę 19 tysięcy florenów⁴⁹.

Podsumowując powyższe rozważania, trzeba stwierdzić, że nie jest możliwe ostateczne ustalenie, z jakiego cyklu pochodzi tapiseria kielecka. Większość faktów wskazuje na serię ilustrującą czyny Scypiona Afrykańskiego, nie można jednak wykluczyć, że ukazuje ona dzieje Aleksandra Macedońskiego, jako że w powszechnym zwyczaju było zapożyczanie niektórych scen do różnych tkanych w tym czasie cykli. W omawianym przypadku karton do sceny „Hołdu” wykorzystano przy tworzeniu dwóch wymienionych serii, a także z małymi zmianami do „Historii Achillea”.

Szczególnie cenne jest ustalenie proveniencji tkaniny kieleckiej. Już wcześniej walory artystyczne i techniczne tapiserii, gęstość i równość tkania, gatunek dobrze sprzedzonej wełny i jedwabiu wskazywały na fakt, iż jest to dzieło znakomitego warsztatu. Połączenie jej z jedną z najbardziej znanych brukselskich manufaktur tkackich I. ćw. XVII w. należącej do Jakuba Geubelsa Mł. stało się możliwe dzięki znalezieniu bezpośrednich analogii pochodzących z warsztatu Geubelsa, jak tkanina z „serii z Genui”, i dzięki analizie bordiur, które były znamienne dla poszczególnych pracowni. Przypisanie tapiserii tej słynnej wytwórni nobilituje zarazem cały zespół tkanin kieleckiego muzeum.

Problem do dziś niestety nie rozwiązany, a tylko zarysowany w niniejszym opracowaniu, to autorstwo kartonu tej świetnej sceny. Niewątpliwy jest tylko fakt, że jego autor należał do szkoły Rubensa i Jordaensa, a w świetnie zakomponowanych niektórych partiach tkaniny czuje się nawet rękę któregoś z mistrzów.

W latach 1988—1992 konserwację zabezpieczającą i częściową rekonstrukcję tapiserii przeprowadziła Pracownia Konserwacji Tkanin PP Pracownia Konserwacji Zabytków w Warszawie pod kierunkiem mgr Heleny Hryszko. Na jej przykładzie opracowano całkiem nową, nie stosowaną dotąd i stosunkowo szybką metodę konserwacji zabezpieczającej oryginalną substancję tkaniny. W partiach dużych ubytków

⁴⁵ Por. przypis 6.

⁴⁶ C. d’Astier *La belle Tapisserye...*, s. 143

⁴⁷ Ibidem, s. 144

⁴⁸ E. Duverger *Une tenture...*, fig. 7

⁴⁹ Ibidem, s. 40

polega ona na całkowitym uzupełnieniu osnowy celem nadania tkaninie identycznej faktury, a następnie na punktowaniu wątków barwnych krótkimi, stosunkowo rzadko przekłuwanymi ściegami (gęstość od 1 do 10), uwzględniającymi urozmaicony ornament i bogatą kolorystykę oraz naśladowającymi oryginalny splot płócienny tapiserii. Dzięki wszystkim skomplikowanym zabiegom konserwatorskim tapiseria odzyskała dawną świetność rysunku i kolorytu, a oglądana z odległości prezentuje pełnię walorów artystycznych. Po powrocie do Kielc stała się jednym z najcenniejszych elementów stałej ekspozycji wnętrz z XVII—XVIII w. (prezentowana w Pierwszym Pokoju Biskupim) w dawnej rezydencji biskupów krakowskich.



SCIPIO OR ALEXANDER?
ON THE TAPESTRY IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN
KIELCE

Since 1964 the collections of the National Museum in Kielce have had a tapestry signed by the Brussels stamps (two letters B and a coat of arms). It represents a hero in an imperial gesture who receives tribute and gifts from four old men shown against the ornamental manneristic structure. The left-hand side of the tapestry is filled with a beautiful steed represented in a perspective abbreviation.

Thanks to recent researches it was possible to determine the subject of the tapestry and its provenance. The scene represents probably Scipio Africanus who receives the Carthagena's envoys. Series with the Scipio story were very popular from the 16th to 18th centuries (C. d'Astier). A number of series were made using the cartons of Giulio Romano later copied by other artists, amongst others those from the circle of Rubens and Jordaens. Part of them has been preserved in different museums and private collections.

The tapestry from Kielce is analogous to the tapestry from the so-called Genoa series signed by the stamps of a famous Brussels weaver Jakob Geubels Junior and his mother Catherine van den Eynde. It has an identical ornamental architectonic border, colour scheme, and very close dimensions. For those reasons it could have been made in the workshop of Geubels ca. 1630. Geubels cooperated with another well-known Brussels weaver Jan Raes Jr. who created in those times a famous series of tapestries acc. to the cartons of P. P. Rubens ("The Acts of the Apostles", "The History of Decius Mus", "The History of Diana", "The History of Alexander the Great").

The very subject is noteworthy. D'Astier believes that the scene comes from the history of Scipio Africanus; Arturo Pettoelli thinks that it illustrates one of the conquests of Alexander the Great (or possibly the history of his favourable horse Bucephalos kidnapped by the tribe Mards). It should be remembered, however, it was customary at that time to borrow particular scenes to different series, copy and change some elements, "modernize" in the spirit of new times (e.g. "The History of Alexander" from Museo Alberoniano in Piacenza).

The author of the cartoon of the discussed tapestry was undoubtedly an eminent artist. He belonged to the disciples of Rubens and Jordaens because he continued the way of horse representation developed by the old masters; the horse occupies almost one half of the scene, and this part belongs to the best composed parts of the tapestry. A beautiful border consisting of fleshy leaves, flowers, fruit, animals, puttoes is a transitory form between Renaissance — manneristic framings and monumental herm columns of Rubens' and Jordaens' borders.

The tapestry which was once very damaged, now after protective conservation, has regained its own splendour of colour and outline, and it is one of the most valuable elements of the permanent exhibition of the interiors from the 17th and 18th centuries in the Kielce Palace.