



# Pokłon Trzech Króli z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu – import z kręgu antwerpskiego atelier Pietera Coecke van Aelsta\*

Agnieszka Patała

Lodovico Guicciardini, sporządzając w 1567 r. opis Niderlandów, nieprzypadkowo skupił swoją uwagę na Antwerpii, przedstawiając ją jako miasto kosmopolityczne, centrum międzynarodowej wymiany handlowej i artystycznej<sup>1</sup>. Jeden z setek materialnych przykładów rozkwitu tego ośrodka, pochodzący z okresu nazywanego często „Złotym Wiekiem Antwerpii”<sup>2</sup>, można podziwiać w jednym z korytarzy Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Jest to tryptyk ukazujący scenę Pokłonu Trzech Króli [il. 1]; powstał on najpewniej w drugiej ćwierci XVI w., a jego twórcą bądź twórcami byli artyści związani z wielkim warsztatem Pietera Coecke van Aelsta, którego sława sięgała daleko poza antwerpskie mury miejskie. Na tych ustaleniach można by poprzestać, czerpiąc satysfakcję ze stworzenia kolejnej noty katalogowej, niewątpliwie stanowiącej dookreślenie anonimowego dotąd dzieła, jednak wrocławski *Pokłon Trzech Króli*, z racji bycia obiektem bardzo typowym dla czasów i miejsca jego powstania, ogniskuje w sobie najważniejsze problemy, jakie rozpatruje się w kontekście malarstwa Antwerpii pierwszej połowy XVI wieku. Ów tryptyk posłuży za punkt wyjścia dla rozważań o charakterze bardziej ogólnym, dotyczących z początku rozwiązań formalnych i ikonograficznych stosowanych w omawianym okresie, a następnie czynników determinujących właśnie taki dobór środków, będący konsekwencją mającego miejsce w XVI w. w Antwerpii rozwoju wolnorynkowych mechanizmów produkcji i handlu wytworami artystycznymi.

Opisywany obraz to tryptyk w kształcie prostokąta zamkniętego łukiem wklęsło-wypukłym z uskokiem, wykonany w technice olejnej na dębowej desce. Warstwą malarską pokryto tylko trzy wewnętrzne kwatery, pozostawiając zewnętrzną część skrzydeł oraz odwrocie części środkowej



\* Niniejszy artykuł stanowi skróconą prezentację ustaleń i problematyki poruszonej w pracy magisterskiej dotyczącej tytułowego obrazu, powstałej pod kierunkiem dr. hab. Romualda Kaczmarka, któremu w tym miejscu chciałabym podziękować za wszelkie uwagi i pomoc w trakcie pisania owej rozprawy.

<sup>1</sup> L. Guicciardini, *Beschryvinghe van alle de Nederlanden, anderssins ghenoeemt Neder-Duytslandt: oversien ende vermeerdert meer dan de helft... met alle de landt-caerten der voorseyde landen, ende vele contrefeytselen der steden natuerlijck ghetrocken*, Amsterdam 1968.

<sup>2</sup> L. Voet, *De Gouden Eeuw van Antwerpen: bloei en uitstraling van de Metro-pool in de zestiende eeuw*, Antwerpen 1974, s. 14.



<sup>3</sup> *Museums-Katalog II angelegt 30 I 1925*, s. 15 (numeracja prowadzona niekonsekwentnie). W katalogu ówczesny dyrektor muzeum zapisał: „Altarwerk, 3 Köni-ge, ca. 1500”.

<sup>4</sup> **Z. Wrześniowski**, *Przewodnik po Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu*, Wrocław 1952, s. 23.

<sup>5</sup> **W. Urban**, *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów*, Lublin 1973, s. 288.

<sup>6</sup> **P. Oszczanowski**, *Renesans*, [w:] *Op Nederlandse manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV-XVIII wieku*, oprac. **M. Kapustka**, **A. Kozieł** i **P. Oszczanowski**, katalog wystawy. Muzeum Miedzi w Legnicy, maj-lipiec 2001, Legnica 2001, s. 30.

<sup>7</sup> Wymieniając najważniejsze prace: **M. J. Friedländer**, *Der Antwerpener Meister von 1518*, „Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen” 1908, nr 29, s. 227–229; *idem*, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen” 1915, nr 36, s. 65–91; *idem*, *Die Antwerpener Manieristen – Adriaen Ysenbrant*, Berlin 1933, s. 4–52.

zamalowane ciemną farbą. Ponadto na wspomnianym odwrociu widnieje niewyraźny napis *Gebredlid* (?) [il. 2] – być może nazwisko właściciela (choć w tej kwestii nie udało się dokonać bliższych ustaleń).

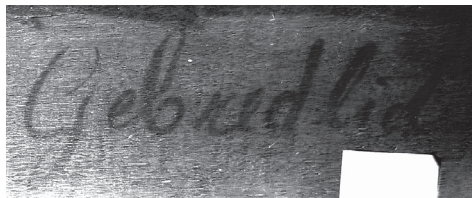
Informacje o wrocławskim dziele są znikome – obraz nie doczekał się nawet szerszej wzmianki. Wiadomo, że został włączony do zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu w 1937 roku<sup>3</sup>. W 1952 r. podano, że jest to XVI-wieczny obiekt renesansowy<sup>4</sup>. Tę samą informację 20 lat później powtórzył Wincenty Urban<sup>5</sup>. Dopiero przy okazji wystawy i katalogu *Op Nederlandse Manier* Piotr Oszczanowski, na marginesie rozważań o niderlandyzmie w nowożytniej sztuce Śląska, stwierdził, że mamy do czynienia z antwerskim importem, który jakością nie dorównuje jednak pracom ze słynnych warsztatów Jana Mertensa van Dornickiego, Pietera Coecke van Aelsta czy Mistrza Syna Marnotrawnego<sup>6</sup>. Dodatkowo autor sugeruje, że tryptyk ten mógł trafić na Śląsk już w czasach nowożytnych. Kolejne ustalenia, zaprezentowane w dalszej części niniejszej pracy, podtrzymując antwerskie pochodzenie dzieła, uściśliły artystyczny rodowód jego twórcy, a także wskazały na brak jakichkolwiek przesłanek pozwalających zrekonstruować dzieje obrazu sprzed 1937 roku. Wrocławski *Pokłon Trzech Króli* okazał się elementem składowym bardzo dużego i zróżnicowanego pod względem stylistycznym i jakościowym dorobku *atelier* Pietera Coecke van Aelsta oraz artystów tworzących pod jego wpływem w tradycji powoli przemijającego nurtu zwanego manieryzmem antwerskim. Powody, dla których zdecydowano się na taką atrybucję, zostaną przedstawione w kolejnych partiach artykułu, jednak poprzedzić te rozważania musi krótka prezentacja zarówno wspomnianego nurtu, jak i charakteru twórczości Pietera Coecke van Aelsta.

Pierwsza połowa XVI w. to czas, gdy Antwerpia, niegdyś prowincjonalny port południowych Niderlandów, rozrasta się w zawrotnym tempie do rozmiarów metropolii i zaczyna odgrywać rolę handlowej oraz kulturalnej stolicy zachodniej Europy. Wraz z kupcami nadciągają tu artyści zasilający lokalne warsztaty oraz nowa klientela, której wymagania i preferencje wpływają na zwiększenie popytu na dzieła sztuki. Ten okres prosperity miasta wzbogacił historię malarstwa europejskiego nie tylko o wielkie dzieła uznanych i sławnych artystów, m.in. Quintenna Massysa czy Joachima Patinira, lecz również o znaczną liczbę rozproszonych po świecie produktów pochodzących od anonimowych twórców, a cechujących się niejednokrotnie bardzo zróżnicowaną jakością artystyczną. Właśnie ta druga grupa obrazów, powstałych zwłaszcza w pierwszej połowie XVI w. w Antwerpii, sprawiała przez lata wiele trudności badaczom.

Pierwszym, który dostrzegł problem istnienia tych dzieł i zarazem podjął się próby ich identyfikacji oraz systematyzacji, był Max Friedländer<sup>7</sup>. W trakcie swoich badań wyodrębnił 10 zespołów obrazów, a nurtowi, jaki reprezentowały, nadał miano manieryzmu antwerskiego. Termin „manieryzm” został użyty jako pojęcie wartościujące o silnie pejoratywnym zabarwieniu, gdyż według Friedländera sztuce manierystów antwerskich brakowało oryginalności czy inwencji i zamiast stylu wypracowali jedynie manierę. Nazwa ta była wielokrotnie krytykowa-



il. 1 Krąg Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



il. 2 Krąg Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



<sup>8</sup> Artykuły największych przeciwników: stosowania tego teminu **L. Baldass**, *Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1937, nr 11, s. 117; **G. Marlier**, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brussels 1966, s. 112; **P. Philippot**, *La peinture dans les anciens Pays-bas*, Paris 1994, s. 109.

<sup>9</sup> *ExtravagAnt! Een Kwarteeuw Antwerpse Schilderkunst Herontdekt/1500–1530*, red. **P. van den Brink**, **M. P. J. Martens**, Antwerpen 2005.

<sup>10</sup> Ten problem zyskał omówienie teoretyczne zdecydowanie wcześniej; zob. **J. Dobratz**, *Antwerp Mannerism and the Notion of Style: Continuing the Discourse*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 1998, s. 193–207.

<sup>11</sup> **A. Born**, *Het Antwerpse Maniërisme: een efemere stijl?* [w:] *ExtravagAnt!*, s. 17.

<sup>12</sup> **L. Hendrikam**, *Elk zijn smaak. De vergeten rijkdom van de noordelijke renaissance*, „Kunstschrift” 2002, nr 46, s. 14.

<sup>13</sup> **P. M. Brekka**, *An early Netherlandish 'Adoration of the Magi'*, „Record” 2001, nr 59, s. 57.

<sup>14</sup> **D. Martens**, *La pintura flamenco durante la juventud de Carlos V (1505–1525): aparición de nuevos paradigmas estéticos*, [w:] *El arte en la Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona 2000, s. 118.

<sup>15</sup> **P. Philippot**, *op. cit.*, s. 109–110.

na, gdyż powątpiewano w antwerpską genezę tego nurtu oraz negowano jego nowożytny charakter, wskazując na bliższe związki ze sztuką późnogotycką<sup>8</sup>.

Podsumowanie stanu badań nad omawianym zjawiskiem przyniosła wystawa „ExtravagAnt!”, zorganizowana w 2005 r. w Antwerpii<sup>9</sup>. Oprócz nazwy nurtu i schematu klasyfikacji prac w przeciągu ponad 70 lat od publikacji Friedländera zmieniło się wiele. Nie tylko ustalono tożsamość licznych anonimowych mistrzów, lecz również – poprzez nową interpretację pojęcia maniery: jako metody czy też organizacji pracy, w której niejako *implicite* zawarty został problem procesualności – termin „manieryzm antwerpski” zaczął określać proces powstawania dzieła typowy i charakterystyczny dla Antwerpii w pierwszym 30-leciu XVI wieku<sup>10</sup>. W badaniach zaczęto się skupiać bardziej na sposobie pracy artystów, a mniej na osiągniętych w tym procesie formach, co wpłynęło m.in. na pozytywniejszą ocenę zjawiska<sup>11</sup>.

Wspomniana wystawa ułatwiła wyróżnienie pewnych cech wspólnych dla sztuki całej omawianej grupy, działającej w latach 1505–1530. Manieryści antwerpscy wytwarzali przede wszystkim małe tryptyki, przeznaczone dla świeckich odbiorców i do ich prywatnej dewocji<sup>12</sup>. Najczęściej przedstawianym tematem był Pokłon Trzech Króli, a także sceny z życia Marii, dzieciństwo Chrystusa, Ukrzyżowanie oraz żywoty świętych<sup>13</sup>. Układ kompozycyjny tych scen bazował przede wszystkim na dorobku XV-wiecznych artystów niderlandzkich, jednak nadano im nowy, wcześniej nie występujący dynamizm. Zwrócono uwagę na zmiany, jakie manieryści antwerpscy wprowadzili do paradygmatu estetycznego swoich poprzedników. Poprzez systematyczne grupowanie analogicznych stymulantów optycznych na różnych planach przedstawienia osiągnęli efekt polegający na skupieniu uwagi widza na wybranych komponentach formalnych zamiast na całej treści dzieła<sup>14</sup>. Rolę owych stymulantów odgrywały bardzo liczne elementy dekoracyjne: wzorzyste stroje, połyskująca biżuteria, wyroby złotnicze czy pozłacane pasy ornamentalne zdobiące fragmenty architektoniczne. Niektórzy uważają, że elementy te wręcz przeszkadzają w całkowitym odbiorze dzieła, jest to wszakże efekt osiągnięty nieprzypadkowo, gdyż manieryści antwerpscy mieli stworzyć nową formułę obrazu, który może być tylko „widziany”, a nie „oglądany”<sup>15</sup>. Charakterystyczna była również ucieczka od realizmu przejawiająca się w ekspresyjnym potraktowaniu sylwetek postaci, oddaniu ich gestów czy wyrazów twarzy. Ztracono jedność przestrzenną dzieła – poprzez wprowadzenie fantastycznych konstrukcji architektonicznych oraz nieharmonijne ustawienie sylwetek trudno oddzielić w obrębie kompozycji poszczególne plany.

Tradycja omawianego nurtu z pewnością miała duży wpływ na twórczość Pietera Coecke van Aelsta, który uczył się pod okiem swojego teścia, wybitnego manierysty antwerpskiego Jana Mertensa van Dornicke (nazywanego Mistrzem 1518), a następnie przejął jego warsztat, rozpoczynając wyjątkowo błyskotliwą, nawet jak na owe czasy, karierę. Historia badań nad *œuvre* tego twórcy obfitowała w rozmaite próby rekonstrukcji

jego, zwłaszcza malarskiego, dorobku<sup>16</sup>. Wyniki tych prac, z jednej strony, wykreowały wizję Coecke van Aelsta jako artysty wszechstronnego, o wielkim talencie i inwencji, malarza królewskiego tworzącego w duchu renesansu włoskiego, a z drugiej, dostarczyły duży zbiór często skrajnie zróżnicowanych pod względem techniki, stylu i poziomu wykonania obrazów, które, mimo iż przypisywane kręgowi van Aelsta i jego warsztatu, uniemożliwiają jednoznaczną ocenę jego dokonań.

Według ostatnich szacunków *atelier* Pietera Coecke van Aelsta przypisuje się wykonanie od 400 do nawet 500 zachowanych obrazów<sup>17</sup>. Jest to suma zawrotna, biorąc pod uwagę, że pracownia istniała tylko 23 lata; uniemożliwia ona stworzenie spójnego obrazu jego wyrobów. Choć działalność warsztatowa Coecke van Aelsta stanowiła płynną kontynuację aktywności *atelier* jego teścia – Jana van Dornicke, to jednak omawiany artysta unowocześnił wiele odziedziczonych po mistrzu schematów kompozycyjnych, tłumacząc je na swój język formalny<sup>18</sup>. Zmiany poszły głównie w kierunku nadania większego wolumenu postaci, likwidacji ich późnogotyckiego wydłużenia i manierycznych póz, a także płynności konturów; zmniejszono też wertykalność scen oraz uspokoiono je poprzez eliminację wielu, wywodzących się głównie z manieryzmu antwerpskiego, elementów dekoracyjnych. Coecke wprowadził również kilka nowych wzorów, w tym najpopularniejszy: ze sceną Ostatniej Wieczery, znaną do tej pory z 45 wersji datowanych nie tylko na lata aktywności *atelier* mistrza, czyli 1527–1550, lecz również na kilka lat po jego śmierci<sup>19</sup>. Co ciekawe, łączy je jedynie ten sam wzór kompozycyjny, gdyż pod względem stylistyki, czasu i miejsca powstania znacząco się różnią. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku innych produktów seryjnych tej pracowni, m.in. licznych Adoracji – stąd badacze doszli do wniosku, iż artysta odpowiadał wyłącznie za część koncepcyjną dzieł wykonywanych w jego *atelier*, zatrudniając kilku kompetentnych malarzy, którzy rozwijali jego pomysły w swojej indywidualnej manierze<sup>20</sup>. Nie wyklucza się jednak możliwości powstania wielu przypisywanych van Aelstowi kompozycji poza jego warsztatem, co świadczyłoby o dużej popularności i wartości obrazów tego artysty. Pomimo wielu lat badań nad dorobkiem *atelier* Pietera Coecke van Aelsta, również z wykorzystaniem promieni podczerwonych i rentgenowskich, pozwalających na poznanie rysunków przygotowawczych naniesionych pod warstwą farby, jest to nadal zbiór nierówny i wciąż się rozrastający<sup>21</sup>.

Tryptyk z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu nie jest z pewnością dziełem wyjątkowym lub niespotykanym w kolekcjach muzealnych czy obiegu antykwarycznym, choć w tym wypadku jego typowość bardzo ułatwia identyfikację. Scena ukazana na obrazie stanowi konglomerat form i rozwiązań charakterystycznych dla malarstwa europejskiego XV i XVI w., lecz zarazem dostrzec w niej można cechy dystynktywne właśnie dla malarstwa Antwerpii pierwszej połowy XVI wieku. Są to zarówno elementy tradycyjne, wywodzące się jeszcze z manieryzmu antwerpskiego, jak i właściwości wyłącznie wyrobów wiązanych z *atelier* Pietera Coecke van Aelsta.



<sup>16</sup> Najczęściej cytowaną i najbardziej kompletną publikacją dotyczącą dorobku Pietera Coecke van Aelsta i jego teścia jest praca G. Marlier (op. cit.)

<sup>17</sup> L. Jansen, *Shop Collaboration in the Painting of Background Landscapes in the Workshop of Pieter Coecke van Aelst*, [w:] *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, red. M. Faries, Turnhout 2006, s. 120.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>19</sup> L. Jansen, *The Last Supper as a Starting Point for the Study of the Workshop Practices in the Group Pieter Coecke van Aelst*, [w:] *Jérôme Bosch et son entourage et autres études: colloque pour l'étude du dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, 13-15 septembre 2001, Bruges-Rotterdam, Leuven 2003*, s. 165.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 167; A. Corbet, *Pieter Coecke van Aelst*, Antwerpen 1950, s. 80.

<sup>21</sup> Wyniki badań technologicznych zawarte są w pracy L. Jansen *Shop Collaboration...*



il. 3 Jan Mertens van Dornicke i Pieter Coecke van Aelst, *Pokłon Trzech Króli*, 1520–1525, Rijksmuseum Het Catharijneconvent Utrecht

<sup>22</sup> F. Vermeylen, *Painting for the Market*, Turnhout 2003, s. 45.

<sup>23</sup> L. Jansen, *The Last Supper*, s. 173.

<sup>24</sup> *ExtravagAnt!*, s. 212.

Rozpoczynając od elementów zakorzenionych w tradycji, należy wymienić typ i kształt pola obrazowego. Zarówno antwerpscy manieryści, jak i wielcy artyści tworzący w tym mieście, m.in. Jan van Scorel czy Quinten Massys, bardzo często wybierali formę tryptyku, którego skrzydła zwykle nie były ruchome i przez to nie pokrywano ich po stronie zewnętrznej polichromią<sup>22</sup>. Równie powszechnie we wczesnoszesnastowiecznych tryptykach niderlandzkich występowało zwieńczenie wygięte w liczne krzywizny, bazujące na półokrągach i elipsach<sup>23</sup>.

Drugim elementem typowym dla manierystów antwerpskich jest przedstawiona również na wrocławskim tryptyku scena Pokłonu Trzech Króli. Ten temat ikonograficzny cieszył się największą popularnością wśród tamtejszych twórców między 1505 a 1530 rokiem<sup>24</sup>. Za przyczynę tak dużej częstotliwości pojawiania się tej sceny podaje się fakt, iż była ona bardzo bliska kupcom – zarówno rodzimym, antwerpskim, jak i przy-

jezdny, gdyż doskonale wyrażała etos ich życia spędzonego na podróżach, zwykle do odległych krajów. Ponadto imiona Trzech Króli często nadawano członkom rodzin kupieckich, być może jako wyraz identyfikacji z biblijnymi przybyszami ze Wschodu.

W scenach Pokłonu Trzech Króli powstałych zwłaszcza w pierwszej ćwierci XVI w. stajenkę przedstawiano w formie antykizujących, porośniętych roślinnością i ozdobionych pozłaczanymi ornamentami ruin. To zjawisko interpretuje się jako chęć odniesienia się do zniszczonego pałacu Dawida i podkreślenia, iż Jezus pochodzi z królewskiego rodu<sup>25</sup>. W ukształtowaniu stajenki dopatrywano się również elementów mających symbolizować Mękę Chrystusa<sup>26</sup>. W porównaniu do obrazów typowych dla wspomnianego nurtu, jak choćby *Pokłonu Trzech Króli* Mistrza Pokłonu Van Groota (pierwsza ćwierć XVI w., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia), konstrukcja stajenki zaprezentowanej na obrazie wrocławskim wydaje się zdecydowanie uproszczona, jednak wciąż nawiązująca do stworzonego przez ów nurt wzoru.

Fantastyczny styl zabudowań miejskich, widocznych w części centralnej i na prawym skrzydle wrocławskiego tryptyku, stanowiący zlepek cech romańskich, gotyckich i renesansowych, jest bardzo typowy dla pracowni manierystów antwerpskich i innych artystów czynnych w Antwerpii w pierwszej połowie XVI wieku<sup>27</sup>. Pewna unifikacja sztafażu architektonicznego może świadczyć o korzystaniu w pracowniach z tych samych wzorów. Do naszych czasów przetrwały dwa wzorniki z pierwszej połowy XVI w., zawierające głównie szkice architektoniczne i pejzażowe, pochodzące przypuszczalnie z antwerpskich warsztatów, mianowicie tzw. Szkicownik Errera, przechowywany w Brukseli<sup>28</sup> oraz tzw. Szkicownik Berliński<sup>29</sup>. Oba zestawy łączy nie tylko pochodzenie, lecz również podobieństwo zachowanych w nich szkiców – przypuszcza się, że ich twórcy naśladowali te same wzory. Gdy porównuje się rysunki z tych szkicowników z budowlą z wrocławskiego tryptyku, widać pewne analogie. W tym samym stylu stworzono pejzaż architektoniczny dla licznych scen Ukrzyżowania wywodzących się z warsztatu Pietera Coecke van Aelsta.

Elementami przedstawienia, które częstokroć bardzo jasno wskazują na powiązania analizowanego obrazu z warsztatem omawianego artysty, są: kompozycja, cechy fizjonomiczne pojawiających się tam postaci, ich strój, modelunek szat oraz szczegóły tła pejzażowego.

Sposób zakomponowania sceny Pokłonu Trzech Króli z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu okazał się na tyle charakterystyczny, iż na jego bazie można z dużą dokładnością określić proveniencję i przybliżony czas stworzenia tryptyku. Jest on analogiczny do kompozycji przedstawień Pokłonu Trzech Króli pochodzących z warsztatów Jana van Dornicke i rozwiniętych przez jego następcę. Za umowne źródło dla takiego układu postaci podaje się tryptyk z Utrechtu, uznawany dziś za wspólną pracę obu wspomnianych mistrzów<sup>30</sup> [il. 3]. Zachowało się przynajmniej 10 datowanych na lata 1520–1527, a przypisywanych bądź *atelier* starego manierysty, bądź też jego zięcia obrazów, w których kompozycja odpowiada bardzo dokładnie tej z Utrechtu (Rijksmuseum Het Catharij-



<sup>25</sup> G. Marlier, *op. cit.*, s. 76.

<sup>26</sup> *ExtravagAnt!*, s. 68 i 154.

<sup>27</sup> F. Vermeylen, *Painting...*, s. 98.

<sup>28</sup> *ExtravagAnt!*, s. 77; istnieją jednak propozycje datowania niektórych zawartych w nim prac nawet na lata 70. XVI wieku. Najszerzej o szkicowniku pisze Ch. Wood (*The Errera Sketchbook and the Landscape Drawing on Ground Paper*, [w:] *Hermet de Bles. Studies and explorations of the world landscape tradition*, red. N. E. Muller, B. Rosasco, J. H. Marrow, Turnhout 1998, s. 101–113).

<sup>29</sup> H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, s. 74.

<sup>30</sup> G. Marlier, *op. cit.*, s. 146–154.





<sup>31</sup> L. Jansen, *The Last Supper*, s. 167; w tej pracy badaczka wykluczyła stosowanie w warsztacie Pietera Coecke van Aelsta szablonów. Na wrocławskim tryptyku również nie stwierdzono śladów mechanicznego nanoszenia wzoru.

<sup>32</sup> M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists: Adriaen Ysenbrant*, Leyden 1974, s. 31.

neconvent); widoczne są jednak odmienności stylistyczne. Sposób ułożenia postaci na tryptyku wrocławskim najbliższy jest pracom van Aelsta z Vitoria-Gasteiz [il. 4] czy Monachium (dawna galeria Alexa Gebhardta), z tą różnicą, że stanowi ich lustrzane odbicie. Z przedstawionych ustaleń płyną dwa wnioski. Po pierwsze, kompozycja *Pokłonu Trzech Króli* z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu wyraźnie nawiązuje do prac warsztatu Pietera Coecke van Aelsta. Po drugie, za wzór dla twórcy wrocławskiego tryptyku posłużyła prawdopodobnie rycina bądź ryciny ukazujące jedną z *Adoracji* tego mistrza lub, co jest zdecydowanie mniej prawdopodobne, użyto szablonu, przykładając go odwrotnie niż w innych kompozycjach<sup>31</sup>.

Wiadomo, że w *atelier* antwerpczyka wypracowano kilka podstawowych typów fizjonomicznych postaci, powtarzających się prawie w każdym dziele. Wszystkie te typy odnaleźć można na wrocławskim tryptyku, jednak szerzej przedstawiony zostanie przykład Marii – jako utrzymujący się najdłużej [il. 5]. Wiadomo, że w warsztacie van Dornicke przejął jeden typ postaci matki Chrystusa, ukazanej jako piękna kobieta o perfekcyjnie owalnej twarzy, delikatnie wydętych ustach i rudych falowanych włosach spływających na ramiona<sup>32</sup>. Tak właśnie została scharakteryzowana Maria z Dzieciątkiem siedząca na chmurze w obrazie z Kunstgewerbemuseum w Kolonii. Gdy porównuje obraz van Dornicke z Kolonii z innymi przedstawieniami *Pokłonu Trzech Króli*, pochodzącymi już z warsztatu van Aelsta np. z Aelst [il. 6], Kolonii (Wallraf-Richartz-Museum) czy Warszawy (Muzeum Narodowe), okazuje się, że mamy do czynienia przypuszczalnie z tym samym, przejętym od teścia wzorem. Wrocławskie oblicze Marii w żaden sposób nie odbiega od wypracowanego w tym warsztacie modelu, co pozwala łączyć omawiane dzieło z kręgiem Pietera Coecke van Aelsta.

Pośród fizjonomii męskich najbardziej charakterystyczna jest brodata twarz łysiejącego Józefa, która często występuje na obrazach pochodzących z omawianego *atelier* [il. 7]. W scenach *Pokłonu Trzech Króli* i widoków Świętej Rodziny ten typ był zwykle stosowany właśnie dla w przypadku wizerunku opiekuna Chrystusa, np. z Hampton Court (Royal Collection) czy z Leuven (Collectie M, Leuven) [il. 8].


Ubiór postaci z wrocławskiego *Pokłonu Trzech Króli*, gdy porównamy go do innych dzieł tego typu, okazuje się bardzo schematyczny i tradycyjny dla warsztatów Jana van Dornicke i Pietera Coecke van Aelsta. Przypuszczalnie istniały konkretne modele lub fizycznie funkcjonujące rekwizyty, które odwzorowywali artyści pracujący we wspomnianych *atelier*. Dowieść tego faktu może zestawienie analizowanego obrazu z *Pokłonem Trzech Króli* z Ecoen (Musée National de la Renaissance). Mimo dużych odmienności stylistycznych widać te same szaty, sposób ich ozdobienia oraz identyczność podtrzymywanych kielichów.

Udrapowanie szat postaci na wrocławskim tryptyku jest bardzo zróżnicowane i zdradza udział w wykonaniu obrazu więcej niż jednej ręki. Spośród owych kilku formuł kształtowania materii uwagę zwraca sposób oddania fałd płaszcza Józefa na lewym skrzydle [il. 9] oraz



il. 4 Pieter Coecke van Aelst, *Pokłon Trzech Króli*, I poł. XVI w., Museo diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz; za: G. Marlier, *op. cit.*, s. 157

rękawa prawej ręki Marii [il. 10]. W obu przypadkach dostrzec można, że większość nierówności została zaznaczona w formie głębszych bruzd o kształtach podkreślonych falistymi esowatymi liniami. Ta maniera odzwieczdlenia nierówności była charakterystyczna przede wszystkim dla warsztatu Pietera Coecke van Aelsta<sup>33</sup>. Wspomniane zjawisko da się zaobserwować najwyraźniej na szkicach przygotowawczych, ukazujących się spod wierzchniej warstwy malarskiej obrazu pod wpływem promieni podczerwonych, i na rysunkach pochodzących z obu pracowni. Zarówno na płaszczu św. Jakuba na obrazie zaliczanym przez Jansen do głównej grupy prac z *atelier* Pietera Coecke van Aelsta [il. 12], jak i na odzieniu Chrystusa stojącego przed Piłatem [il. 11] dostrzec można opisany sposób kształtowania nierówności draperii. Zauważone wcześniej podobieństwo

 <sup>33</sup> D. Bomford, *Underdrawings in Renaissance paintings*, London 2002, s. 162.




— il. 5 Krag Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



il. 6 Pieter Coecke van Aelst, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, I poł. XVI w., Muzeum w Aelst za: L. Jansen, *Serial products in the workshop of Pieter Coecke van Aelst. A working hypothesis*, [w:] *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*, red. H. Verougstraete, J. Couvert, Leuven 2006, s. 177

może oznaczać, iż wrocławski tryptyk jest obrazem, którego twórca lub twórcy korzystali ze wzorów pochodzących z warsztatu Pietera Coecke van Aelsta. Niewykluczone, że tam właśnie zdobyli oni edukację, skoro nakładaniem tego typu szkiców zajmowali się często pomocnicy lub czeladnicy, a nie tylko sam mistrz<sup>34</sup>.

Ostatni element wspólny dla wrocławskiego tryptyku i wyrobów pracowni Pietera Coecke van Aelsta to sposób ukształtowania krajobrazu. Jest on bardziej realistyczny i mniej skomplikowany niż kompozycje manierystów antwerpskich, czerpiących niejednokrotnie inspirację z twórczości Joachima Patinira. Ma też obniżoną linię horyzontu. Przybiera formę łagodnie pofałdowanych i pnących się daleko w głąb pagórków. Po-

 <sup>34</sup> L. Jansen, *Serial products in the work-shop of Pieter Coecke van Aelst. A working hypothesis*, [w:] *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*, Leuven 2006, s. 173–180.



<sup>35</sup> Z tą powszechną opinią polemizują niektórzy, jako miejsce narodzin wymienionego zjawiska wskazując Brugię. zob.: **M. Martens**, *De dialoog tussen artistieke traditie en vernieuwing*, [w:] *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus* red. **M. Martens**, katalog wystawy, Bruges, **A. Ziemia**, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. I: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008, s. 97.

<sup>36</sup> **A. Ziemia**, *op. cit.*, s. 106.

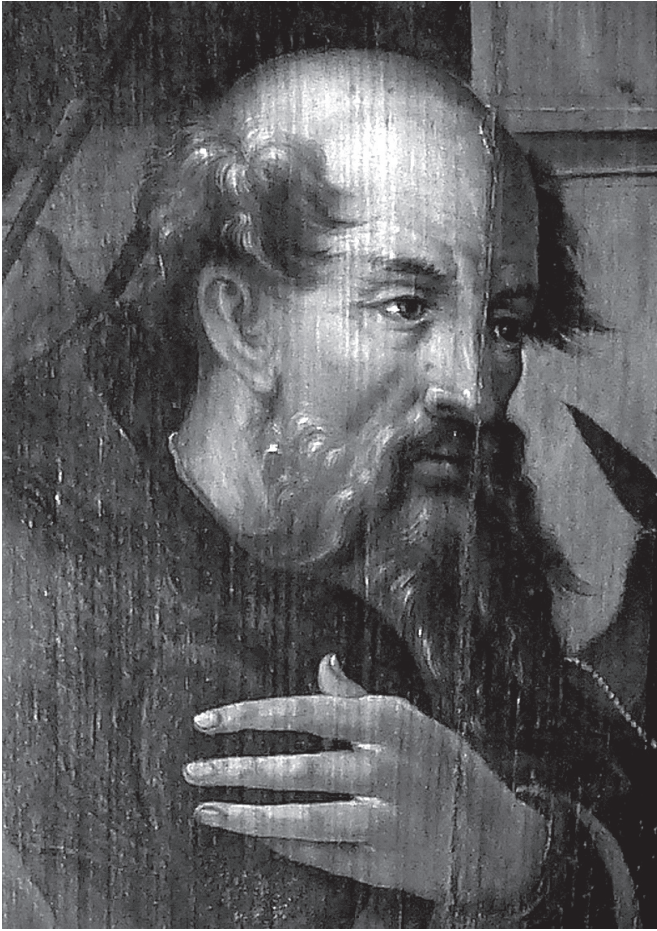
<sup>37</sup> **F. Vermeylen**, *Painting...*; ta publikacja najszerzej traktuje o omawianym problemie. W artykule przytoczone będą tylko najważniejsze fakty.

mimo pozornego braku podobieństwa do większości antwerpskich produktów ten typ tła stosowany był w *atelier* Pietera Coecke van Aelsta, na co wyraźnie wskazuje rozwiązanie partii krajobrazu wybrane m.in. dla *Pokłonów Trzech Króli* z Madrytu (Prado) oraz z Teruel.

Na wzgórzu w analizowanym tryptyku za postacią św. Józefa dojrzeć można dwóch otoczonych przez owce pasterzy, do których zwraca się anioł [il. 13]. Tę niewielką i na pierwszy rzut oka często niewidoczną grupę postaci odnaleźć da się na wielu przedstawieniach Adoracji Pasterzy pochodzących z warsztatu Jana van Dornickego, np. z Gandawy (Sint-Baafskatedraal) oraz, w przeważającej ilości, z *atelier* jego zięcia, np. z Warszawy (Muzeum Narodowe).

W świetle przytoczonych analogii związek omawianego obrazu z zespołem dzieł przypisywanych pracowni van Aelsta nie ulega raczej wątpliwości. Problem sprawia jednak uściślenie datowania dzieła do konkretnego roku lub też dekady. Mając na uwadze fakt, że niektóre kompozycje zaprojektowane w tym warsztacie, np. *Ostatnia Wieczerza*, powstawały przez cały okres jego istnienia, a nawet już po śmierci mistrza, najbezpieczniej będzie przyjąć drugą ćwierć XVI w. jako czas powstania wrocławskiego tryptyku. Powściągliwość sądów należy zachować również, próbując dociec, czy mamy do czynienia z produktem samego warsztatu mistrza, czy też naśladowców – mniejszych pracowni chcących utrzymać się na rynku. Kompromisowym rozwiązaniem będzie określenie twórców omawianego dzieła jako działających w kręgu pracowni Pietera Coecke van Aelsta. Z wcześniejszych rozważań, podkreślających typowość i popularność zastosowanych na opisywanym obrazie rozwiązań, płynie wniosek, iż mamy do czynienia z powstałym dla anonimowego odbiorcy, na sprzedaż w warunkach wymiany wolnorynkowej obiektem, który odpowiadać musiał aktualnym modom, gustom i koniunkturze na wyroby warsztatu van Aelsta. Najlepszym rynkiem zbytu dla tego typu produktów była właśnie Antwerpia, uchodząca za miejsce narodzin handlu sztuką na zasadach wolnorynkowych<sup>35</sup>.

W wyniku zatargu władarzy Brugii z Maksymilianem I w roku 1484 główne centrum międzynarodowego handlu w Europie, a także produkcji artystycznej południowych Niderlandów przeniesiono do Antwerpii<sup>36</sup>. Miasto, gdzie tradycje handlowe sięgały XIV w., było przygotowane na nagły napływ nowych kupców, a organizowane dwa razy do roku jarmarki stały się w XVI stuleciu katalizatorem rozwoju tamtejszego rynku sztuki, dostarczając nowego, obok warsztatów-sklepów czy loterii, miejsca zbytu towarów luksusowych<sup>37</sup>. Dzięki kontaktom handlowym z najodleglejszymi zakątkami znanego wtedy świata Antwerpia, jako miasto portowe, stanowiła środowisko wręcz idealne dla artystów – łatwiej przychodziło tu pozyskanie rzadkich pigmentów, poznanie mód i trendów panujących w innych częściach Europy, a przez to lepsze dostosowanie się do aktualnego popytu. Pomimo braku dworu w Antwerpii nie można było też narzekać na brak odbiorców sztuki (należeli do nich przede wszystkim dobrze prosperujący handlarze i finansisci). Wszystkie wymienione czynniki sprawiły, że lista twórców przybywających do miasta szybko się



il. 7 Krąg Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



il. 8 Pieter Coecke van Aelst, *Święta Rodzina*, I poł. XVI w., Collectie M, Leuven, za: G. Marlier, op. cit., s. 235

wydłużała; najślynniejsi z nich to Quinten Massys, Joachim Patenier czy Pieter Brueghel. Fakt ten posłużył Karelowi van Manderowi za argument dla nazwania Antwerpii „matką wszystkich artystów”<sup>38</sup>.

Początkowo na czas sześciu tygodni trwania antwepkiego jarmarku, a od 1540 r. przez cały rok w mieście funkcjonowały tzw. pandy (*panden*) – specjalnie wyznaczone miejsca o formie hal targowych do wystawiania i sprzedaży gotowych produktów luksusowych, w tym obrazów<sup>39</sup>. Ich liczba wahała się w XVI w. od 14 do 16, jednak dla sztuki malarskiej istotne były trzy z nich. Pierwszy, tzw. Pand Dominikański, powstał przy klasztorze antwepskich dominikanów w 1445 r., jego rola wszakże szybko zmalała na korzyść funkcjonującego w latach 1460–1540 przy budowanej bazylice mariackiej Onze-Lieve-Vrouwe-Pand, gdzie handlowano wyłącznie wyrobami artystycznymi, pochodzącymi głównie spoza miasta. Ostatni etap w ewolucji instytucji *panden* nadszedł wraz z rokiem 1540, gdy kolejny, tzw. Pand Malarzy, powstały w budynku nowej giełdy,

<sup>38</sup> A. Balis, *Antwerpen, voedster der kunsten: haar bijdrage tot de artistieke cultuur van Europa in de 17de eeuw*, [w:] *Antwerpen, verhaal van een metropool, 16de–17de eeuw*, red. J. van der Stock, Antwerp 1993, s. 113.

<sup>39</sup> F. Vermeulen, *Painting...*, s. 20.



il. 9 Książ Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



il. 10 Książ Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. A. Patała



il. 11 Pieter Coecke van Aelst, *Chrystus przed Piłatem*, fragment, II ćw. XVI w., Zamek Grunewald, Berlin; za: G. Marlier, *op. cit.*, s. 209



il. 12 Pieter Coecke van Aelst, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, zdjęcie reflektogramu, II ćw. XVI w.; za: L. Jansen, *op. cit.*, s. 174



il. 13 Krąg Pietera Coecke van Aelsta, *Pokłon Trzech Króli*, fragment, II ćw. XVI w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek

zaczął funkcjonować jako całoroczne miejsce sprzedaży dzieł sztuki wywodzących się coraz częściej z warsztatów antwerpskich<sup>40</sup>. Pand ten uważano za najbardziej w nowożytnej Europie zaawansowaną organizacyjnie instytucję przeznaczoną do sprzedaży dzieł sztuki, dysponującą prawie setką miejsc wystawienniczych.

Prężne funkcjonowanie pandów, zwłaszcza gdy rozpoczęto na nich handel całoroczny, według wielu badaczy przemawia za twierdzeniem, iż rynek sztuki w Antwerpii ulegał powolnej komercjalizacji i zaczynał podlegać prawom wolnego rynku<sup>41</sup>. Jednak obok dobrze rozwiniętej infrastruktury handlowej istniały inne czynniki potwierdzające tę tezę. Po pierwsze, liczba artystów przebywających w mieście wielokrotnie przewyższała liczbę wystarczającą do zaspokojenia lokalnego popytu – między 1499 a 1525 r. w Antwerpii zameldowało się 148 mistrzów malarzy. Większość z nich, wraz ze swoimi *atelier*, wytwarzała obrazy na „eksport”, i to w dodatku raczej bez konkretnego zamówienia. Dowodzić tego mogą choćby spore ilości prac antwerpskich twórców wypełniających magazyny muzeów prawie na całym świecie. Kolejnym potwierdzeniem postawionej tezy był fakt, iż spora część obrazów produkowanych w Antwerpii uległa pewnej, często daleko idącej, standaryzacji w obrębie doboru tematu i sposobu ukazania określonych scen<sup>42</sup>. Tematyka dzieł sztuki musiała odpowiadać jak największej liczbie odbiorców, stąd poprzez jej ograniczenie wzrosła zarazem uniwersalność artefaktów. Owa standaryzacja była również związana z dużą specjalizacją konkretnych twórców i całych *atelier*, gotowych wytwarzać np. tylko jeden rodzaj przedstawienia lub wręcz jego odosobnione elementy. Zjawisko to przyczyniło się do rozwoju produkcji sztuki w sposób na wpół „przemysłowy”. O wysokim stopniu komercjalizacji handlu sztuką świadczył również fakt, iż istniała możliwość zakupu niedokończonego dzieła. Antwerpscy malarze wyszli naprzeciw potrzebom zagranicznych kupców, którzy nie mieli czasu cze-



<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>41</sup> F. Vermeylen, *The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-century Antwerp*, [w:] *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: Critical Look at Current Methodologies*, red. M. W. Ainsworth, New York – New Haven 2001, s. 49.

<sup>42</sup> *Ibidem*.



 <sup>43</sup> F. Vermeylen, *Painting...*, s. 89.

kać na dodanie nad Skaldą swoich podobizn, np. na skrzydłach tryptyków, i dopiero po powrocie do rodzinnych stron zlecali takie zadanie lokalnym artystom<sup>43</sup>. Tzw. Upadek Antwerpii w roku 1585 ostatecznie zakończył erę świetności miasta, lecz szczęśliwie nie zostały zaprzepaszczone doświadczenia i innowacje w handlu sztuką, które narodziły się w Brugii i rozwinęły w Antwerpii. Stworzyły one podwaliny dla kolejnego, po antwerpskim, złotego wieku w malarstwie niderlandzkim – XVII-wiecznej sztuki Republiki Zjednoczonych Prowincji z centrum w Amsterdamie.

Wrocławski tryptyk nie jest jedynym XVI-wiecznym produktem malarskich *atelier* Antwerpii w zbiorach polskich. Tego rodzaju dzieła zasilają kolekcje muzealne m.in. w Warszawie, Poznaniu czy Gdańsku, badane wszakże były zwykle jako odrębne artefakty, a nie jako pewien zbiór obrazów o tej samej proveniencji. Można również zauważyć, że prace wspomnianej grupy analizuje się wyłącznie w kontekście ośrodka pochodzenia, co z konieczności czyni się też w przedstawionym artykule. Jednak w wypadku wrocławskiego tryptyku brak jakichkolwiek informacji archiwalnych o losach dzieła uniemożliwił obranie innego punktu widzenia. W wyniku tego rodzaju trudności wciąż nie wiemy, jaką drogą antwerpskie wyroby docierały na tereny dzisiejszych ziem Polski, czy dokonywano ich zakupu już w XVI w., czy też później, i w jakich okolicznościach. Nadal zadaje się te pytania i pozostawia je bez odpowiedzi.

#### **Agnieszka Patała**

*Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sztuki Niderlandów XV oraz XVI stulecia i jej wpływów na terenach Europy Środkowej, a zwłaszcza Śląska.*

#### **Summary**

#### **AGNIESZKA PATAŁA/ 'Adoration of the Magi' from the Archdiocesan Museum in Wrocław – an import from the circle of Pieter Coecke van Aelst's Antwerpian atelier**

The following article is an account concerning date, provenience and attribution of a triptych from the collection of the Archdiocesan Museum in Wrocław. During the research focused on a stylistic-comparative analysis we have managed to reach the conclusion that the object is an import executed most certainly in the second quarter of the 16th c. by an artist or artists connected with Antwerpian atelier of Pieter Coecke van Aelst (1502–1550), who were acquainted with the stylistics of an already passing by at that time stream of so-called Antwerpian Mannerism. The painting from Wrocław reveals the use of typical for art in Antwerp of that time solutions like a subject or architectural staffage, and also characteristic means for the mentioned above atelier: composition of a scene, physiognomic features of the depicted figures, draping of the robes. Moreover, the triptych has appeared to be one of hundreds examples of mass artistic production practised in Antwerp in the 16th c. Therefore the problem of development of art trade in this city and its growing commercialisation has been also referred to.