

Waluta koneserów – o historii dwóch wersji *Świętej Rodziny ze świętym Janem Chrzcicielem i świętą Katarzyną Aleksandryjską* Gianfrancesca Penniego

Odwrocia obrazów potrafią wyjawiać niemal tyle, co ich lica¹. O szczególnych losach dzieła z warszawskiego Muzeum Narodowego – które przewędrowało przez Mantuę, Londyn, Brukselę, Wiedeń i Kraków, nim dotarło do Warszawy – zaświadczać nalepki i napisy niewidoczne zazwyczaj dla oglądającego². Badano je już wprawdzie, ale może nie dość szczegółowo, a wszak to one podpowiadają, jak i dlaczego kolejni właściciele go pożąдали i jak wchodzili w jego posiadanie. Najwcześniejsze dokumentują jego obecność w trzech znamienitych siedemnastowiecznych kolekcjach i rzucają światło na elitarny „krąg Whitehall” w Londynie – króla Karola I i trzech spośród jego dworzan³, zapalonych kolekcjonerów i znawców, u których iście dworski rozmach szedł w parze z samobójczą wręcz nieporadnością w sprawach politycznych – jeden zginął w zamachu, dwóch publicznie stracono, a ostatni umarł w nędzy na wygnaniu; ich pracowicie zgromadzone kolekcje dzieł sztuki przeszły w inne ręce.

Mantua przed 1626 rokiem

Historia warszawskiego obrazu zaczyna się w Mantui od sprzedaży większości obrazów i posągów antycznych z ogromnej kolekcji książąt Gonzagów w latach 1627 i 1628 królowi brytyjskiemu, Karolowi I (il. 1), który przebił oferty płynące z całej Europy. Kuszące jest skojarzenie obrazu z przeniesieniem się Giulia Romana do tego miasta w 1524 roku i z wizytą Gianfrancesca Penniego, którą relacjonował Vasari. Najwcześniejszy zapis dotyczący dzieła pochodzi jednak z 16 stycznia 1627 roku i znajduje się w inwentarzu spadku po niewypłacalnym VII księciu Gonzadze, Vincenzu II, który panował w latach 1626–1627: „769. Obraz przedstawiający siedzącą Marię, Pana naszego, św. Jana, św. Józefa i św. Katarzynę, w ozdobnej pozłacanej ramie,

¹ Pragnę po raz kolejny wyrazić wdzięczność pracownikom Muzeum Narodowego w Warszawie i innym organizatorom pokazu obrazów oraz uczestnikom seminarium towarzyszącego temu wydarzeniu, a także dr Francesce del Torre, Davidowi Devereux, dr Sylvii Ferino-Pagden, Rogerowi Howlettowi, dr Ewie Manikowskiej oraz dr. Davidowi Steelowi za pomoc przy zagadnieniach wymienionych niżej.

² „Gonzaga, Charles I, Hamilton, Leopold Wilhelm, Imperial, Pope Clement XIV [?], Kaunitz, Potocki collections, National Museum in Warsaw since 1946” – kolejni właściciele wymieniani są w różnych katalogach, ostatnio zob. Stefania Lapenta, *Gonzaga. La Celeste Galleria. Le Raccolte*, red. Raffaella Morselli, Milano 2002, s. 176–177.

³ Thomas Howard, 14. hrabia Arundel (1585–1646); George Villiers, 1. książę Buckingham (1592–1628); król Karol I (1600–1649); James Hamilton, 3. markiz (a od 1643 r. książę) Hamilton (1606–1649).



il. 1 | fig. 1

Anthony van Dyck,
*Potrójny portret króla
 Karola I* | *Triple Portrait
 of King Charles I*, 1635,
 The Royal Collection,
 Londyn | London

fot. | photo
 Royal Collection Trust /
 © Her Majesty Queen Elizabeth II
 2014

wyceniony na 24 liry; F.”⁴ Chociaż czterech z pierwszych siedmiu książąt miało taki inicjał (F)⁵, tu prawdopodobnie wskazuje on na zakup przez starszego brata Vincenza, Fernanda (rządził w latach 1612–1626), namiętnego kolekcjonera, podobnie jak ich ojciec, Vincenzo I (rządził w latach 1587–1612), który w 1604 roku zakupił *La Perle*⁶ Rafaela (oznaczoną w tym inwentarzu literą V).

⁴ „769. Un quadro dipintori la Madonna sentata, Nostro Signore, san Giovanni, san Giuseppe et santa Catterina, con ornamento fregiato d'oro, stimato lire 24. F.” Mantua, Archivio Gonzaga, D.VI.33, f. 519–1110, za: Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626–1627*, Milano 2000, s. 277, zob. też Stefania Lapenta, Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La Quadreria nell'elenco dei beni del 1626–1627*, Milano 2006, s. 204. Mniej prawdopodobne, że chodzi o: „1009. Doi quadri senza cornice, dipinti sul asse, mezze figure [...] nel altro una Madonna, il Bambino, san Giovanni, san Giosetto et una sancta, stimati lire 180. V.” – zob. S. Lapenta, R. Morselli, op. cit., s. 284.

⁵ W tym chlebobawca Giulia, Federico II (1500–1540), 1. książę – inwentarz jego dóbr z lat 1540–1542 wymienia tylko najznakomitsze obrazy ze *studiolo* jego matki, Izabeli d'Este, z których pięć ostatecznie trafiło w ręce kardynała Richelieu, a nie Karola I.

⁶ Znaną także jako *Święta Rodzina z Kanossy* z uwagi na jej pierwszych właścicieli (Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 301).



il. 2 | fig. 2

Fragment odwrocia warszawskiej wersji *Świętej Rodziny* Gianfrancesca Penniego (nalepka z 1628) | Detail of the verso of the Warsaw version of *The Holy Family* by Gianfrancesco Penni (1628 label)

foto: photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

Z Londynu do Brukseli, lata 1628–1656. Przejawy dworskiego rozmachu

Większość obrazów zakupionych przez Karola I przewieziono z Wenecji do Londynu w kwietniu 1628 roku. Angielska inskrypcja (il. 2) w lewym dolnym rogu odwrocia, niedbale sporządzona kanciastą „kursywą”, odnotowuje ich przyjazd: „From Mantua | 1628 | N° 149”. Numer pochodzi prawdopodobnie ze spisu przewozowego lub z inwentarza kolekcji, przypuszczalnie związanej z Nicholasem Lanierem (1588–1666) (il. 3), który był zawodowym muzykiem, kapelmistrzem królewskim i znawcą sztuki. Ten hugenot francuskiego pochodzenia, mający krewnych we Włoszech, był odpowiedzialny z ramienia dworu za wspomniany zakup, a także członkiem komisji, którą powołano w sierpniu 1628 roku do nadzoru nad katalogowaniem kolekcji królewskiej⁷.

Pośrodku odwrocia widnieje wypalony w drewnie monogram Karola używany po 1625 roku, przedstawiający inicjały „CR” zwieńczone koroną. Poniżej znajduje się druga angielska nalepka (il. 4), z inskrypcją wykonaną staranniej i ozdobniej, ale podobnym do poprzedniego charakterem pisma. Jest on identyczny z pismem widocznym na listach podpisanych przez

⁷ Po dokonaniu zakupu w Mantui Lanier, Inigo Jones (Nadzorca Królewskich Robót, architekt nadworny) oraz Wielki Garderobiany mieli za zadanie czuwać nad przygotowaniem katalogu kolekcji Karola (zob. Michael I. Wilson, *Nicholas Lanier. Master of the King's Musick*, Aldershot 1995, s. 135), ale żadna wzmianka o tych obrazach nie pojawia się wcześniej niż w katalogu sporządzonym przez kustosza tej kolekcji, Abrahama van der Doorta, zasadniczo w latach 1638–1639. Zob. Abraham van der Doort, *Abraham Van Der Doort's catalogue of the collections of Charles I*, rkps, Bodleian Library, Oxford, nr inw. ms. Ashmole 1514.



il. 3 | fig. 3

Anthony van Dyck,
Portret Nicholasa Laniera
 | *Portrait of Nicholas*
Lanier, ok. c. 1628,
 Kunsthistorisches Museum,
 Wiedeń | Vienna

fot. | photo
 © Kunsthistorisches Museum,
 Vienna

Laniera⁸ oraz z atrybucjami odnotowanymi na lewym marginesie oryginału katalogu ukończonego ostatecznie w latach 1638–1639⁹. Czytamy w nich: „februarie the 8th 1638¹⁰ | This Mantua Picture | was given by the King | to my Lord Marquess | of Hambleton upon Som | consideracion of a wagr | which he hath won of the Kinge”, to znaczy: „8 lutego 1638 niniejszy obraz z Mantui został подарowany przez Króla mojemu Panu Markizowi Hamilton w rozliczeniu zakładu, który wygrał on z Królem”¹¹. Jakkolwiek stawanie w pojedynkach i waleczność na polu bitwy nie były już oczekiwane na dworze tak bardzo, jak za czasów Penniego, ich miejsce zajęły polowania, hazard, znawstwo koni i psów oraz wszystkie rozrywki wymagające śmiałości, wytrzymałości i ducha walki. Zakłady wystawiały na próbę sprawność i opanowanie w warunkach stresu (*sprezzatura*), budując pozycję i zażyłość między jego uczestnikami. Napis na omawianej nalepce pokazuje, w jaki sposób tego typu zajęcia łączono z bardziej intelektualnymi zainteresowaniami w wąskim kręgu dworzan skupionych wokół królewskiego pałacu Whitehall. Tak jak na innych europejskich dworach, podtrzymywano sojusze i niwelowano różnice poprzez sieć wzajemnych zależności pomiędzy „przyjaciółmi” wedle zasady *do ut des* – „daję, abys i ty dawał”. Wymiany hojnych prezentów wymagała nie tylko dyplomacja, lecz także ogromna dynamika życia codziennego na dworze w stopniu nieznanym dzisiaj w świecie, może poza niektórymi plemionami, na przykład Nowej Gwinei.

Jakub, 3. markiz i później 1. książę Hamilton (1606–1649), był ambitnym szkockim magnatem, wywodzącym się od wczesnych królów Szkocji z dynastii Stuartów i następnej po najbliższej rodzinie Karola szkockiej linii sukcesji (il. 5): „Cieszył się wielką

⁸ UK National Archives, Kew, SP14/72, f. 65r (1613); SP16/79, f. 78r (1627); chociaż SP14/72 jest wcześniejszy, rozstrzelone pismo z rozpoznawalnymi zawijasami i liternictwem (szczególnie w małych „b”, „d”, „f”, „h” i „p”) jest identyczne jak na nalepce z 1638; SP16/79 jest bliskie czasowo nalepce z 1628, a wielkie „M” jest podobne (ilustracja w: Jeremy Wood, *Nicholas Lanier (1588–1666) and the Origins of Drawings Collecting in Stuart England* [w:] *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, ed. Christopher Baker, Caroline Elam, Genevieve Warwick, Aldershot 2003, s. 99–103).

⁹ Szczególnie podobne jest słowo „Mantua”. Zob. A. van der Doort, op. cit. (ilustracja w: *Abraham van der Doort's catalogue of the collections of Charles I*, ed. Oliver Millar, Glasgow 1960, pl. I); kancista „kursywa” w atrybucjach na marginesach kontrastuje z płynnym i eleganckim sekretarskim pismem w tekście głównym oraz z niestarannie naniesionymi poprawkami poczynionymi drobniejszym, bardziej pochylonym pismem van der Doorta.

¹⁰ Data podana wg angielskiego „starego stylu”, tj. kalendarza juliańskiego, czemu w „nowym stylu”, kalendarzu gregoriańskim, odpowiada 18 lutego. Kalendarz gregoriański został przyjęty w Anglii dopiero w 1752 r.

¹¹ Źle odczytane w: R. Morselli, op. cit., s. 177, za: Klara Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1967, Bd. 63, s. 39–170 (s. 47, przyp. 19), a także Jan Białostocki, Michał Walicki, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen. 1300–1800*, Warszawa 1957, s. 48.

łaską i zaufaniem jego wysokości i znakomicie wiedział, jak dobrze nimi zarządzać; towarzyszył Królowi w pogoniach za jeleniem, jak i w wyczerpujących przyjemnościach rakiety [tenisowej], dzięki której niejednokrotnie napełniał swoją sakiewkę kosztem kiesy swego pana”¹². Jeden z jemu współczesnych napisał, że „narobił sobie więcej wrogów i potracił przyjaciół na dworze i w kraju” przez swoją zażyłość z królem i bezwzględne wykorzystywanie przywilejów handlowych¹³, inny zaś zauważał, że „markiza Hamiltona niełatwo zniechęcić”¹⁴, zwłaszcza, jeśli dostrzeże choćby przebłysk finansowej korzyści”¹⁵. Spotkał go los mentora Karola, George’a Villiersa, 1. księcia Buckingham, królewskiego „faworyta” (a wcześniej również jego ojca Jakuba I), który został zamordowany w sierpniu 1628 roku. Podczas gdy pochodzący z drobnej szlachty Buckingham do wszystkiego doszedł sam, Arundel (il. 6) i Hamilton czuli się co najmniej równi urodzeniem Karolowi. Obrazy takie jak *Święta Rodzina* Penniego wyrażały poczucie wielkości tych „możnych tego świata, panów pełną gębą”¹⁶, jednak ich zapał kolekcjonerski wykraczał poza popisywanie się własną „wielkością”. Dla Arundela i Karola, szczerych pasjonatów, kolekcjonerstwo było źródłem prawdziwej przyjemności estetycznej i miało zasadnicze znaczenie dla ich tożsamości. Buckingham i Hamilton traktowali sztukę bardziej instrumentalnie, używając jej do zbliżenia się do króla i uzyskania korzyści finansowych, co wymagało, niezbędnego zdaniem Castiglione’a robiącemu karierę dworzaninowi, „dobrego rozeznania, co podoba się księciu oraz inteligencji i dyskrecji, by się do tego dostosować”¹⁷. Za namową Karola Hamilton osiadł z powrotem na królewskim dworze niebawem po śmierci Buckingham’a¹⁸ i otrzy-

il. 4 | fig. 4

Fragment odwrocia warszawskiej wersji *Świętej Rodziny* Gianfrancesca Penniego (monogram króla Karola I i nalepka z 1638)
 | Detail of the verso of the Warsaw version of *The Holy Family* by Gianfrancesco Penni (monogram of King Charles I and 1638 label)

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie



¹² O „królewskim” tenisie zob. Philip Warwick, *Memoirs of the Reign of King Charles I*, London 1702, s. 114, cyt. przez Hilary K. Rubinstein, *Captain Luckless. James, First Duke of Hamilton, 1606–1649*, Edinburgh 1975, s. 40.

¹³ Edward Earl of Clarendon, *The History of the Rebellion and Civil War in England*, vol. 1, Oxford 1703, s. 119–120, którego kariera wyglądała podobnie.

¹⁴ Autor komentarza chce porównać Hamiltona do psa, którego trudno odwołać, gdy poczuje zwierzyne lub gdy zagna ją w miejsce, skąd nie ma ucieczki.

¹⁵ *The Earl of Strafford's Letters and Despatches* [...], edited by William Knowler, vol. 1–2, Dublin 1740, vol. 2, s. 72. Zob. John J. Scally, *The Political Career of James, 3rd Marquis and 1st Duke of Hamilton* [...] to 1643, Cambridge University, rozprawa doktorska nr 18205 (1993), s. 114.

¹⁶ George Abbot, arcybiskup Canterbury, *Sermons*, London 1600, cyt. przez Adama Nicholsona w: *When God spoke English: the making of the King James Bible*, London 2003, s. 158–159.

¹⁷ „[...] il bon giudizio per conoscere cio che piace al principe, e lo ingegno e la prudenzia per sapersegli accomodare” – Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, Venezia 1528, 2.18.

¹⁸ Przedtem wycofał się do Szkocji, głównie z powodu niezadowolenia z „nowobogackiego” statusu Buckingham’a i przymusowego małżeństwa z jego siostrzenicą.



il. 5 | fig. 5

Daniel Mytens, *James Hamilton*, 1. książę Hamilton | *James Hamilton*, 1st Duke of Hamilton, 1629, Scottish National Portrait Gallery, Edynburg | Edinburgh

fot. | photo © Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh

mał gwarantujące bliskość monarchy wysokie stanowisko koniuszego królewskiego wraz z pokojami w sercu pałacu Whitehall¹⁹. Powrócił z niechlubnej misji wojskowej, którą odbył w Niemczech w latach 1631–1632, z półtuzinem obrazów jako podarunkiem mającym ułagodzić króla, a w latach 1635–1637 przejął od spadkobierców Buckinghama pięćdziesięcioczerpokojową rezydencję naprzeciwko wejścia do pałacu (po czym w 1638 r. kolejną posiadłość pod miastem), gdzie mógł prezentować własną kolekcję²⁰.

Można założyć, że wspomniany zakład między królem a księciem miał charakter polityczny. Od połowy 1637 roku w Szkocji sprzeciwiano się narzuconemu przez Karola królewskiemu, anglikańskiemu Modlitewnikowi Powszechnemu. Hamilton często był posłańcem niepożądanych wieści o tym, co jest możliwe do osiągnięcia w dobrze mu znanej, niespokojnej części domeny Karola, którą władca opuścił w wieku lat trzech. Karol był znany ze swojego despotyzmu w sprawach państwowych (pewien błazen stracił nawet posadę w następstwie jednego niefortunnego żartu). Konsekwentnie dbał o młodych magnatów, takich jak Hamilton, ale wykazywał nadwrażliwość na opinie odmienne od swoich – traktował je jako dowód „zdradzieckich” intencji²¹, co zaowocowało uwięzieniem Hamiltona na okres dwóch lat podczas angielskiej wojny domowej. Najbardziej prawdopodobne jest jednak, że zakład między nimi dotyczył sztuki i miał stanowić zachętę ze strony Karola dla Hamiltona podczas przeciągających się negocjacji w latach 1637–1638 w sprawie zakupu obrazów (dla obu z nich) z kolekcji della Nave i Priuli w Wenecji, za pośrednictwem tamtejszego ambasadora brytyjskiego, szwagra Hamiltona²². Element hazardu pojawił się również, gdy Karol w 1634 roku usiłował zawiązać w Whitehall spółkę w celu nabycia obrazów z pierwszego ze wspomnianych zbiorów – uznał, że jej członkowie powinni wylosować swój udział, rzucając kostką²³.

¹⁹ „In *ju M* [tj. his Majesty's] Longe Gallorie towards the Orchard... above my lord Marques Hambletons doore” [W długiej galerii Jego Wysokości wychodzącej na sad... nad drzwiami wielmożnego markiza Hambletona]. A. van der Doort, op. cit. Zob. też *Abraham van der Doort's...*, op. cit., p. 41, 44.

²⁰ Wallingford House (ob. siedziba admiralicji) oraz Chelsea House. Zob. też Paul Shakeshaft, *‘To much bewiched with those intysing things’: the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635–1639*, „The Burlington Magazine” 1986, vol. 128, no. 1000 (June), s. 114–132, przyp. 27, 29.

²¹ John Adamson, *The Noble Revolt: The Overthrow of Charles I*, London 2007, s. 2, 17.

²² Ellis Kirkham Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England*, „Italian Studies” 1952, 7, s. 1–23; P. Shakeshaft, op. cit.

²³ „They shall be equallie divided into fower parts by some men skilfull in paintinge [...] and [...] [each] shall throw the dice severally. And whosoever throwes most shall take his share first, and soe in order everye

Pomiędzy lipcem a listopadem 1637 roku Hamilton wielokrotnie powtarzał w naglących listach do ambasadora, że jest udręczony naciskami króla i strachem przed upokorzeniem: „Jego Wysokości [...] tak niezwykle na nich zależy, że przekonał mnie do nabycia wszystkich [...] jako że podoba się Jego W., jak również jest moim pragnieniem, ażeby kupić je, ilekolwiek by kosztowały, tak więc nie pozwól by ci się wysłiznęły, jestem bowiem zdeterminowany, by wejść w ich posiadanie [...]”; „powierzył mi sprawę ich zakupu, ja zaś zobowiązałem się dostarczyć tutaj te dzieła, na które przekazał ci przez moje ręce sumę pieniędzy, i nie spocznie, dopóki ich nie dostanie [...]”; „Przyrzekłem to królowi i chociaż to niby błahostka, będzie nierad, jeśli nie dotrzymam słowa”; „Z wielu względów żałowałbym, gdyby nie udało mi się dostać tej kolekcji, zwłaszcza zaś dlatego, że obiecałem królowi, że ją nabędę [...]”; „(jak wielokrotnie pisałem) zapewniłem króla, że je kupię, potrzeba więc tylko, żebyś trzymał rękę na pulsie [...]”; „Będę wielce wzburzony, jeśli wyjedziesz z Wenecji, nie zakończywszy sprawy gabinetu La Nave [tj. jego studiolo] i tej pracy [tj. obrazu] Rafaela, niezależnie od ceny, błagam cię, nie każ mi na nie czekać [...]”; „Nie dam ci spokoju, dopóki nie dasz mi znać, że kupiłeś obrazy z gabinetu La Nave, jako że zobowiązałem się wobec króla, że przywiozę tę kolekcję do Anglii [...]”; „Gdybym nie był się zobowiązał, że zdobędę obie kolekcje, nie nalegałbym tak bardzo na ich zakup [...]”. Wreszcie, co szczególnie wymowne: „Docinki lorda Arundella będą mnie boleć bardziej, niż gdybym przegrał po dwakroć wartość tych obrazów”²⁴.

Negocjacje (w które mieszał się Arundel również pragnący wejść w posiadanie obu kolekcji) przeciągnęły się aż do stycznia 1638 roku, jednak 8 lutego Karol uważał umowę za zawartą. Dwa miesiące wcześniej jego ambasador poinformował Hamiltona, nieco zresztą przedwcześnie: „[agent Arundela] dostał tylko śmiech, jakim wybuchłem w obliczu gniewu, który wyraził na wieść o dobieciu targu [z della Navem] oraz zważywszy wszelkie knowania i trud, z jakimi próbował go udaremnić. Dziś rano byłem nie mniej kontent z jego wzburzenia, kiedy powiedziałem mu o równie korzystnych ustaleniach z prokuratorem Priulim [...]”²⁵. Ozdobą transakcji była



il. 6 | fig. 6

Peter Paul Rubens,
Thomas Howard, hrabia
Arundel | Thomas Howard,
Earl of Arundel, 1629–1630,
Ashmolean Museum,
University of Oxford

fot. | photo © Ashmolean
Museum, University of Oxford

one shall choose” [Winne być podzielone na cztery równe części przez kogoś biegłego w malarstwie [...] i [...] [każdy] powinien kilkakrotnie rzucić kośćmi. Ten, kto wyrzuci najwięcej, będzie mógł wybierać jako pierwszy, i tak wszyscy po kolei]. British Library, Londyn, Add. Mss 4293, folio 5, cyt. za: Francis C. Springell, *Connoisseur and Diplomat: The Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as Recounted in William Crowne's Diary, the Earl's Letters and Other Contemporary Sources with a Catalogue of the Topographical Drawings Made on the Journey by Wenceslaus Hollar*, London 1963, s. 200, przyp. 34.

²⁴ Z listów nr XXVI, XXXI, XXXVI, XXXIX, XL, XLIII i XLIX w: P. Shakeshaft, op. cit. Cechy fonetyczne pisowni sugerują szkocki akcent.

²⁵ Z listu nr L, ibidem.

Święta Małgorzata z kolekcji Priulego²⁶, uważana za dzieło Rafaela, „jedno z najwspanialszych w świecie”²⁷; 9 lutego ambasador doniósł o przypadkowej śmierci Priulego, który – jak ludzie mówili – „nie potrafił dłużej żyć, rozstawszy się ze swą Świętą”²⁸. Należy jednak zaznaczyć, że (mimo tych okoliczności) list z podziękowaniem Hamilton wysłał z Newmarket, angielskiej stolicy wyścigów konnych²⁹.

Tak oto za jednym zamachem kolekcja Hamiltona urosła do ponad 600 obrazów. Obraz warszawski znajdował się już wśród 384³⁰ przedmiotów wykazanych w inwentarzu sporządzonym na przełomie wiosny i lata 1638 roku: „27. Wizerunek Matki Boskiej podnoszącej Zbawiciela z kołyski, ze św. Józefem, św. Elżbietą [sic] i św. Janem Chrzcicielem stojącymi na tle pejzażu [malowany] przez ---”³¹. Zanim weneckie zakupy dotarły do Londynu w październiku, kraj stał na skraju kryzysu politycznego, a Hamilton, który prowadził w Szkocji negocjacje w imieniu króla, zatrzymał *Świętą Małgorzatę*. („[...] jeśli powrócę, słono mi [za nią] zapłaci [...] [ale] pod moją nieobecność mój kram jest zamknięty”)³². Zwalczenie rebelii nadwątlilo finanse Karola podczas jego antyparlamentarnych rządów, przyspieszyło wybuch rujnujących wojen domowych, proces króla pod zarzutem zdrady i wreszcie stracenie go na rozkaz angielskiego parlamentu 30 stycznia 1649 roku – symbolicznie, na głównej ulicy przed Banqueting House, którego wnętrze dekorowane było apoteozą dynastii Stuartów autorstwa Rubensa. Za zorganizowanie inwazji na Anglię, niosącej ratunek Karolowi, Hamilton został ścięty 9 marca nieopodal, przed Westminster Hall, gdzie mieściły się sądy. W kwietniu pewien dziennikarz rojalista szydził z jego relacji z królem, które po 1638 roku zmieniały się jak w kalejdoskopie, ilustrując je malarską analogią: „Just like those pictures which we paint, | On this side fiend, on that side saint, | Both this, and that, and ev’rything, | He was; for, and against the King” [Jak na obrazie malowanym | Gdzie tutaj diabeł, a tam święty, | Był tym i owym oraz wszystkim; | Za królem i przeciwko niemu]³³. Odzwierciedlają to późniejsze inwentarze kolekcji Hamiltona. Jeden z nich, napisany mniej elegancko niż inne, zapewne po ucieczce Karola z Londynu w 1642 roku (co miało miejsce przed czasową konfiskatą kolekcji przez parlament angielski w latach 1643–1644 lub w czasie jej trwania) wyszczególnia 44 skrzynie, a wśród nich „Skrzynię piątą [5 obrazów, w tym] Józef/Maria/Jan Chrz./Elżbieta”³⁴. Ostatni inwentarz, sporządzony po francusku i wymieniający „zmarłego króla Wielkiej Brytanii”, przygotowano przypuszczalnie z przeznaczeniem na rynek międzynarodowy po śmierci Hamiltona, w imieniu Williama, jego

²⁶ Obecnie Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, nr inw. 629.

²⁷ List nr LII: Hamilton cytuje Arundela w: P. Shakeshaft, op. cit.

²⁸ List nr LIX, do Hamiltona, ibidem.

²⁹ List nr LXII, ibidem. Ambasador był rozczarowany skąpą nagrodą za swój trud, jaką otrzymał od Karola I, to znaczy stanowiskiem na dworze jego dziedzica – uważa się, że po części dlatego w angielskiej wojnie domowej opowiedział się po stronie frakcji parlamentarnej.

³⁰ W tym niektóre odziedziczone po ojcu (ibidem, przyp. 10).

³¹ Lennoxlove House niedaleko Haddington, East Lothian, Szkocja, Hamilton archives, *Inventory No. 15*. Zob. K. Garas, *Die Entstehung...*, op. cit., Anhang 1, s. 64.

³² J.J. Scally, op. cit., s. 142, przyp. 226.

³³ Marchamont Nedham, *Digitus Dei, or God's Justice upon Treachery and Treason*, London 1649, cyt. za: H.K. Rubinstein, op. cit., s. 243.

³⁴ Hamilton archives, *Inventory No. 5*. Zob. K. Garas, *Die Entstehung...*, op. cit., Anhang 2, s. 70.

przebywającego na wygnaniu brata i spadkobiercy³⁵. Zawiera on 275 obrazów; warszawski to prawdopodobnie „Une Madona avec 4 autres figures”³⁶.

Nie wiemy, komu wówczas przypisywano ten obraz (był pozbawiony atrybucji w inwentarzu z Mantui i Hamiltona i został przeniesiony przed skatalogowaniem królewskiej kolekcji). Dar króla może mówić sam za siebie, tyle że zdaniem Anthony’ego van Dycka Karol ceniał Rafaela najwyżej³⁷. Ten szczodry podarunek mógł stanowić prawdziwy test *sprezzatury*. Należąca do Karola „duża Madonna Rafaela” (pod taką nazwą była znana w Anglii) – którą jej następny właściciel, król Hiszpanii Filip IV, określił jako „perłę” swojej kolekcji – znajdowała się w Whitehall w najdalszej spośród trzech prywatnych komnat, tuż obok cenionej wysoko *Wenus z Merkurem i Kupidem* (Szkoly miłości) Correggia³⁸. Chociaż sypialnię monarchy zdobiły głównie portrety bliskich krewnych, w inwentarzu czytamy: „Poz. 9. Przy łożu postaci Matki Boskiej i św. Jana dwa razy mniejsze niż w rzeczywistości. W rzeźbionej i nowo pozłoczonej ramie [...] wykonane przez Rafaela z Urbino”³⁹. Było to prawdopodobnie wcześniejsze dzieło Penniego, powstałe w Mantui, *Święta Rodzina ze świętym Janem*, obecnie w Bankes Collection⁴⁰. Najlepiej pasujący do niego wpis z inwentarza z Mantui to „796. Mały obraz, kopia z Rafaela

³⁵ Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs*, New Haven and London 1995, s. 161.

³⁶ Hamilton archives, *1649 Inventory*. Zob. K. Garas, *Die Entstehung...*, op. cit., Anhang 3, s. 80.

³⁷ R.W. Lightbown, *Van Dyck and the purchase of paintings for the English Court*, „Burlington Magazine” 1969, vol. 91, no. 800 (July), s. 418–421 (s. 420), cyt. za: Francis Haskell, *Charles I’s Collection of Pictures [w:] The Late King’s Goods: Collections, Possessions, and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, ed. Arthur MacGregor, London–Oxford 1989, s. 203–231 (s. 216).

³⁸ Obecnie w National Gallery w Londynie, nr inw. NG10.

³⁹ *Abraham van der Doort’s...*, op. cit., s. 36. Karol mógł mieć ten obraz ze sobą podczas internowania w Hampton Court w 1647, skoro znajdował się tam w październiku 1649 r.: „326. Mała Madonna, Chrystus, św. Jan, pędzla Rafaela”. Zob. *The Inventories and Valuations of the King’s Goods, 1649–1651*, ed. Oliver Millar, Glasgow 1972, s. 205.

⁴⁰ *Święta Rodzina ze świętym Janem* (*Madonna delle Rovine*), Dorset, Kingston Lacy, The Bankes Collection, The National Trust, CMS. nr inw. 1257083, kupiony w Hiszpanii ok. 1813–1814. Za przypuszczalnie tożsamą z „małym Rafaeliem Gonzagi” z kolekcji Karola uznaje się również *Madonnę della Rosa* (Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 302), *Małą Świętą Rodzinę* Giulia, namalowaną dla kardynała Bibbieni (najpewniej odziedziczoną przez Baldassara Castiglione’a po jego śmierci; Luwr, Paryż, nr inw. 605) oraz jej wariant w kolekcji Roussela w Nanterre (zob. Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627–28*, Milano 1913, s. 90), jednak tylko obraz z The Bankes Collection wzmiankowany jest jako noszący monogram Karola. Postaci z *Madonny della Rosa*, za wyjątkiem Chrystusa, nie są „całe”, a obraz nie był odnotowywany aż do 1657 r. Za obraz wymieniony w inwentarzu wciąż niekiedy uważa się *Małą Świętą Rodzinę* kardynała Bibbieni, jednak jej kompozycja nie pasuje do „śpiącego Chrystusa” z Mantui, „półpostaci” van der Doorta, braku świętej Elżbiety w angielskich opisach i udokumentowanej sprzedaży do Hiszpanii w 1653 r. – obraz nie jest notowany pomiędzy prawdopodobnym odziedziczeniem obrazu przez Castiglione’a w listopadzie 1520 r. a pojawieniem się w Paryżu na początku lat sześćdziesiątych XVII w. Później w tym stuleciu Felibien wiązał „Małą Madonnę Rafaela” nie z Gonzagą czy Karolem, lecz z francuskim kardynałem głęboko zaangażowanym w działania dyplomatyczne Franciszka I we Włoszech, Adrienem Gouffierem de Boissym (ok. 1479–1523). Zob. André Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres...*, nowe wyd., London 1705, t. 1, s. 224–226. Kardynał bądź jego starszy brat (zob. Jan Sammer, *Tommaso Vincidor and the Flemish Romanists* [w:] *Late Raphael: Proceedings of the International Symposium*, ed. Miguel Falomir, Madrid 2013, s. 123) kupił kolejnego „Rafaela” ok. 1518 r. i możliwe jest, że obraz Bibbieni i Castiglione’a był papieską łapówką dla Adriana lub jego bratanka Claude’a (głowy tej wpływowej rodziny od 1519 r. i poważnego kolekcjonera) w 1521 r. Z uwagi na dominację francuską w Italii od 1515 aż po 1525 r. papież Leon X nie tylko wysłał na dwór francuski kilka obrazów Rafaela przez swego specjalnego wysłannika, Bibbienie, w 1518 r., lecz także na początku 1521 ostantacyjnie starał przypodobać się Franciszkowi I, akurat gdy Castiglione lobbował u niego na rzecz markiza Mantui, jego brata Ercole’a oraz szwagra, zdetronizowanego diuka Urbino. Lapenta i Morselli zgadzają się z utożsamieniem „Małej Madonny Rafaela” z dziełem z The Bankes Collection (S. Lapenta, R. Morselli, op. cit., s. 130–131, 185), za: Howard Burns and Sylvia Ferino Pagden (*Giulio Romano*, ed. Ernst H. Gombrich, Milan 1989, s. 271), jednak nie znajdują obrazu z Bankes ani z Warszawy w inwentarzu z lat 1626–1627.



il. 7 | fig. 7

David (II) Teniers, *Leopold Wilhelm, arcyksiążę Austrii, w swojej galerii*
 | Archduke Leopold Wilhelm of Austria in His Gallery, lata 50. XVII w.
 | 1650s, Museo Nacional del Prado, Madryt
 | Madrid

fot. | photo
 © Museo Nacional del Prado,
 Madrid

z Urbino, śpiący Chrystus i święty Jan”, wyceniony na zaledwie 18 lirów (podczas gdy *La Perla* osiągnęła cenę 1200 lirów, czyli 200 skudów)⁴¹. „Awans” obraz ten mógł zawdzięczać po części wyrobionemu oku Karola, które chwalił sam van Dyck⁴², prędzej jednak przebiegłemu handlarzowi, Danielowi Nysowi. W listach z marca i kwietnia 1627 roku wspomina on „małego

⁴¹ „796. Un quadretto, copia di Rafaele d'Urbino, con Nostro Signore che dorme et san Giovanni, stimato lire 18. F.” Zob. S. Lapenta, R. Morselli, op. cit., s. 212, aczkolwiek pasowałoby to również do innych kompozycji, w tym *Madonny z niebieskim diademem* (Luwr, Paryż, nr inw. 603). Obraz z The Bankes Collection nie jest szczególnie mały (76 × 53,3 cm), ale rozmiary postaci i całego obrazu są mniej więcej dwukrotnie mniejsze niż *La Perli* (147,4 × 116 cm).

⁴² R.W. Lightbown, op. cit.

Rafaela”, za którego ostatecznie zaoferował w imieniu Karola 500 skudów (w porównaniu z 4000 za „dużego Rafaela”, czyli *La Perle*)⁴³. Obraz zachował tę atrybucję w Anglii („Mała Madonna, Chrystus, św. Jan, pędzla Rafaela”, „Mniejsza Madonna Rafaela z Urbino”), a jeszcze wyższą cenę zapłacił za niego ambasador hiszpański w 1653 roku⁴⁴.

Wiedeń lata 1657–1820 – dwóch zachłannych kolekcjonerów

Obrazy z kolekcji związanych z „kręgiem Whitehall”, wyprzedane dla pokrycia długów pozostałych po wojnie domowej, zalały rynek, na czym skorzystali zaradni i zamożni kolekcjonerzy z całej Europy, w tym arcyksiążę Austrii Leopold Wilhelm (1614–1662), który urzędował w niedalekiej Brukseli jako namiestnik hiszpańskich Niderlandów (w latach 1647–1656) (il. 7). Wygląda na to, że nie konkurował on z agentami swego pana, króla Hiszpanii Filipa IV o obrazy Karola w Londynie, kupił natomiast najlepsze dzieła z kolekcji Hamiltona i Buckinghama, które ich spadkobiercy wystawiali na sprzedaż w całych Niderlandach. Inwentarz z lipca 1659 roku, obejmujący 1397 obrazów w „czterech wielkich galeriach, dwóch holach i komnacie wewnętrznej”⁴⁵, w należącym do Leopolda wiedeńskim pałacu Stallburg, uwzględnia omawiane przez nas dzieło jako „140. Olej na desce, pejzaż, Matka Boska podnosi Dzieciątka Jezus z kołyski, po [jej] prawej stronie święty Jan Chrzciciel i święta Katarzyna, po lewej zaś święty Józef. Rama brązowa, rzeźbiona, pozłacana. Na 7 piędzi wysoka, a na 6 szeroka. Dobra kopia za Rafaellem z Urbino”⁴⁶. W 1662 roku kolekcję odziedziczył jego bratanek, cesarz Leopold I – warszawski obraz pozostał w Stallburgu aż do 1780 roku, przeniesiony do „zapasowej” kolekcji znajdującej się na parterze. Numer 249 wymalowany białą farbą na licu, powtórzony w czarnym kolorze na odwrociu, pochodzi z nieopublikowanego rękopiśmiennego inwentarza z 1772 roku, nabazgranego pobieżnie („249. Święta Rodzina, na desce. Kopia z Rafaela”) ⁴⁷, według którego każdy obraz ponumerowany jest „trwale farbą olejną”⁴⁸.

⁴³ A. Luzio, op. cit., s. 138–140.

⁴⁴ Obraz wyceniony i kupiony za 800 funtów, podczas gdy *La Perle* wyceniono na 2000 funtów, a wierzyciele, którzy ją otrzymali, ostatecznie dostali za nią 700 funtów (bądź też wg ambasadora 1000; J. Brown, op. cit., s. 87–88). Zob. Bodleian Library, Oxford, Carte Ms. 74, fol. 145r–146v (materiały opublikowane w: Albert J. Loomie, *New Light on the Spanish Ambassador's Purchases from Charles I's Collection 1649–53*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1989, vol. 52, s. 257–267).

⁴⁵ „Quattro gran loggie, due stanze, et un Camerino”, jak opisywał to sekretarz składającemu wizytę księciu Modeny. Zob. Marko Deisinger, *Die Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms [...] im Jahre 1659*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien” 2008, Bd. 10, s. 403.

⁴⁶ „140. Ein Landtschafft von Öhlfarb auff Holcz, warin unser liebe Fraw das kindtlein Jesus aus der Wiegen höbt, dabey auf der rechten Seithen der hegl. Joanes Baptista und hegl. Catharina, und auf der linkhen Sct. Joseph. In einer auszgeschnittenen, braunen Ramen zierverguldt. 7 Span [tj. 145,6 cm] hoch und 6 [124,8 cm] bracht. Ist ein gütte Copey nach Raphal Urbino” (wymiary prawdopodobnie uwzględniają ramę z 15-centymetrowym profilem). Zob. Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich: nach der Originalhandschrift im Fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” 1883, 1, Bd. 2, s. 94 kol. 2. Zob. też Klara Garas, *Der Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1968, Bd. 64, s. 185 (i Anhang 1, s. 210: „140. Raffael, Maria mit Kind und Heiligen”).

⁴⁷ „Gallerieboden [...] Nr 249. Familie-Christi auf Holcz. Copey nach Raphael”, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, Gemäldegalerie Archiv. Dziękuję dr Sylvii Ferino-Pagden za wprowadzenie mnie, a dr Francesce Del Torre, kuratorce, za uprzejme odszukanie i skopiowanie tego fragmentu.

⁴⁸ „[...] In die 2te rubrique wird der numerus der gemaelden eingetragen. Durch diese mit oelfarben gemachte unausloeschliche numeren [...]”. Zob. *Grand Chamberlain Prince Auersperg to Maria Theresa, 19 December 1772*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses” 1903, 24, Bd. 2, s. LXIII, dokument nr 19375.



il. 8 | fig. 8

Jean-Étienne Liotard,
Wenzel Anton, książę
von Kaunitz-Rietberg
| Wenzel Anton, Prince
von Kaunitz-Rietberg,
1762, kolekcja prywatna
| private collection

fot. | photo Private Collection
Photo © Christie's Images /
Bridgeman Images

Po raz kolejny obraz posłużył za cenną polityczną walutę, kiedy minister spraw zagranicznych (*Staatskanzler*), książę Kaunitz (1711–1794), „woźnica Europy”, przez dobrych 40 lat najważniejszy z habsburskich ministrów oraz wykształcony esteta (il. 8), nabył dzieła z cesarskiej kolekcji – stało się to, gdy obmyślał przeniesienie w 1780 roku najznamienitszych obrazów do wiedeńskiego Belwederu i zlecił naukową inwentaryzację całego zbioru⁴⁹. Vinzenz Fischer odmawiał wydarzenie „z klasycyzującym rozmachem” w swojej *Alegorii* (il. 9), gdzie Mądrość wiedzie heroicznego, niemal cesarskiego, Kaunitza ku jego „hehrer, herrlicher Bau” [wzniosłej, wspaniałej budowli], z odrobiną Szekspirowskiego *Malvolia*⁵⁰. Działania księcia wzburzyły odpowiedzialnych za kolekcję urzędników, więc Kaunitz musiał się bronić i tłumaczyć się szczegółowo cesarzowi Józefowi II w lipcu 1781 roku, zapewniając, że jest „niezwykle skrupulatny, jeśli idzie o wszystko, co mogłoby go osobiście dotyczyć”. List ten – ostrożnie sformułowany, choć wciąż wiele mówiący – zdradza wielokrotne redagowanie i wyraża niezręczność całej sytuacji. Kaunitz wyjaśniał, że przekazuje „najwierniejszą prawdę, od której, jak Jego Wysokość wie, nie potrafiłby odstąpić ani na krok” o tym, że zmarła matka monarchy, cesarzowa Maria Teresa, podarowała mu kilka pomniejszych obrazów, nazywając je „paskudztwem” (*saloperie*), które aż wstyd komukolwiek dawać, jednak na wszelki wypadek odznaczała je „osobiście rzuciwszy okiem” na liście, którą on niniejszym załącza. Pisał, że z powodu fatalnego stanu, w jakim się znajdowały, nim kazał je odrestaurować, Jego Wysokość mógłby uznać je za niemal bezwartościowe: „nie było wśród nich czterech, które by były warte 10 florenów, reszta zaś ani szeląga”⁵¹. W odpowiedzi cesarz

⁴⁹ Alice Hoppe-Harnoncourt, *Geschichte der Restaurierung an der k. k. Gemäldegalerie, 1. Teil: 1772 bis 1828*, „Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 2001, Bd. 2, s. 135–206. Jestem wdzięczny za wskazanie mi przez dr del Torre’s pracy Gerlinde Gruber, *‘En un mot j’ai pensé à tout’: Das Engagement des Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg für die Neuauftellung der Gemäldegalerie im Belvedere*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien” 2008, Neue Folge, Bd. 10, s. 190–205.

⁵⁰ Vinzenz Fischer, *Alegoria przeniesienia cesarskiej galerii do Belwederu*, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń, nr inw. 4229 (G. Gruber, op. cit., s. 196, il. 6), podobnie jak inne szlachetne dzieło popsute przez arogancję władzy: „Vollendet das ewige Werk [...] steht er zur Schau; hehrer, herrlicher Bau” („dobiegła końca wieczna praca [...] oto wyrasta; wzniosła, wspaniała budowla”, Ryszard Wagner, *Złoto Renu*, scena 2).

⁵¹ „Nous sommes enfin prêts à finir au Belvédère. [...] Mechel sera [...] présenter les inventaires [...] entre autres [...] quelques tableaux, qu’il a plu à feue S. M. l’Impératrice de me donner, après les avoir vérifiés par ses propres yeux, être conformes à la description détaillée qu’en trouvera V. M. I. le dans la note très-humblement ci jointe. V. M. peut être persuadée, que dans l’état où ils étoient, il n’y en avoit pas 4, qui valussent 10 Fls. et la reste pas une obole; cependant, en me les faisant raccommorder ou plutôt repeindre, j’ai pu en tirer quelque parti, à ma campagne d’Austerlitz, où ils m’ont servi à remplacer du bon, que j’en ai tiré. C’est là le fait dans la plus exacte vérité, dont V. M. sait, que je ne suis pas capable de m’écarter. Si Elle veut bien confirmer ce don, que feue S. M., avec la bonté,



il. 9 | fig. 9

Vinzenz Fischer,
*Alegoria przeniesienia
 cesarskiej galerii
 do Belwederu* | *Allegory
 of the Transfer of
 the Imperial Gallery
 to the Belvedere*, 1781,
 Österreichische Galerie
 Belvedere, Wiedeń
 | Vienna

fol. I photo © Belvedere, Vienna

przesłał Kaunitzowi notatkę, w której potwierdził podarunek „z wielką przyjemnością”. Lista obrazów została przekazana do odpowiedzialnych za zbiory szambelana i kustosza, inwentarz zaś został ukończony przez protegowanego ministra, Christiana von Mechela. Po rozmowie

que Lui connoissoit V. M., voulut qualifie de saloperie, qu'elle étoit honteuse, disoit Elle, de m'avoir donné, je le regarderai comme une nouvelle preuve de bonté de sa part; et dans le cas contraire au premier ordre, je ferai tout revenir et tout rendre. Je demande pardon à Votre Majesté d'avoir osé entrer dans un si grand detail sur si peu de chose; mais je suis si scrupuleux sur tout ce qui peut me regarder personnellement que j'espère qu'Elle voudra bien ne pas le trouver mauvais”. Z listu z 8 lipca 1781. Zob. Adolf Beer, *Joseph II, Leopold II, und Kaunitz. Ihr Briefwechsel*, Wien 1873, s. 78–80 (cyt. za: G. Gruber, op. cit., przyp. 47).

z Kaunitzem, Józef formalnie przypieczętował podarunek we wrześniu w protokole skierowanym do szambelana, w którym znów mowa o „liście obrazów, które świętej pamięci Jej Wysokość podarowała księciu Kaunitzowi”⁵².

Ani cesarzowa, ani Kaunitz nie potwierdzili od razu na piśmie rzonego przekazania cesarskiej własności, co odrobinę zaskakuje pomimo ogromu spraw, które pochłaniały ich przed jej śmiercią w listopadzie 1780 roku i przed przejściem pełnej władzy przez Józefa II. Niestety wygląda na to, że nie przetrwała lista, na którą się tak skrupulatnie powoływano⁵³, więc nie mamy pewności, których obrazów dotyczyła. Jest niemal pewne, że był wśród nich również obraz warszawski, a etykieta z monogramem Kaunitza, której obecnie brakuje, była na nim jeszcze sto lat później⁵⁴. Kaunitz miał też posiadać wysokiej klasy, acz nieukończony, obraz Rafaela z cesarskiej kolekcji, obecnie znany jako *Madonna Esterházy’ego*⁵⁵, który stanowił przypuszczalnie jedno z tych „praktycznie bezwartościowych” dzieł, jako że raport skierowany do cesarza nie wymienia wcześniejszych podarunków. Kiedy kolekcja uległa rozproszeniu, *Święta Rodzina* została kupiona przez hrabiego Artura Potockiego z Krzeszowic (1787–1832) (il. 10), polskiego magnata, który służył pod księciem Józefem Poniatowskim i Napoleonem jako *aide de camp* (adiutant) podczas inwazji na Rosję, po ich porażce zaś otrzymał ten sam tytuł i stanowisko w rosyjskiej gwardii cesarskiej od ich przeciwnika, cara Aleksandra I⁵⁶. Obraz kupił pewnie na pierwszej aukcji zbiorów Kaunitza lub wkrótce po niej w Wiedniu w 1820 roku, gdy został sprzedany nie za dziesięć, lecz za 250 florenów⁵⁷.

Galicja (po 1820 – przed 1946) – budowanie prestiżu na prowincji

Obraz uważano za klejnot zbiorów Potockich w krakowskim pałacu „Pod Baranami”, a w przewodniku z 1854 roku pisano o nim, że „jeżeli nie jest dziełem Rafaela, to jego ucznia, drugiego Rafaela”⁵⁸. Rękopis katalogu kolekcji sporządzony między 1847 a 1870 rokiem, przypisuje go Penniemu, wychwalając jego „wielki styl umiający pogodzić szlachetną elegancję i poprawność starożytną z prawdą zaczeponą w naturze zdradzać się zdają pędzel wielkiego malarza. [...] utwór ten jest bardziej wynikiem natchnienia i ścisłych studiów artysty, niż naśladowaniem

⁵² „Die Liste derjenigen Bilder, so Ihre Mayst. seel. schon dem Fürsten Kaunitz gegeben ist von mir bestätigt worden, und also mit darunter in Empfang zu nehmen; Sie werden also in Gemässheit dieses, meinen Befehl an den Fürsten Kaunitz die Nachricht davon geben, und das weitere veranlassen”. Józef II do wielkiego szambelana hrabiego Roseberga 14 września 1781. Zob. Eduard von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss*, Bd. 1, Wien 1884, s. LXIV.

⁵³ G. Gruber, op. cit., s. 198. W 1783 r. opublikowano część inwentarza Mechela obejmującą tylko zbiory znajdujące się w Belwederze; Gemäldegalerie nie posiada pełnej wersji inwentarza czy listy Kaunitza.

⁵⁴ Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Berlin-Leipzig 1899, Bd. 3, s. 96; przypuszczalnie informacji dostarczył kustosz kolekcji Potockiego.

⁵⁵ Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, nr inw. 71. Zob. Jurg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. 1, Landshut 2001, s. 254.

⁵⁶ *Österreichische Biographische Lexikon 1815–1950*, Bd. 8, Wien 1983, s. 231 (Jerzy Zdrada); jego bratanek i wnuk obaj zostali premierami Austrii.

⁵⁷ Theodor von Frimmel odnotowuje wyprzedaż kolekcji Kaunitza w marcu 1820 i kwietniu 1829 r. Numer 132 w katalogu z 1820 r. dobrze pasuje do naszego obrazu („École de Raphael et Jules Romain. Sur bois haut 58 pouc. Larg. 45 pouces. Les fiançailles de St Catherine”), jeżeli te wymiary uwzględniają pokąźną ramę, a wymiary widoczne na dziewiętnastowiecznej rycinie („haut 44 pouces large 36 pouces de Vienne”) są przybliżone i nie uwzględniają ramy. Zob. Theodor von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, vol. 2, Munich 1914, s. 334–363.

⁵⁸ Józef Mączyński, *Kraków dawny i teraźniejszy. Z przeglądem jego okolic*, Kraków 1854, s. 21.

niewolniczym, i zwykłym pastyszem miernego talentu”⁵⁹. Podkreśla, że święta Elżbieta [sic] i święty Jan są „oryginalnym pomysłem artysty [...] i znamionuje niepospolitego mistrza”, i zachwycą się jego „przecudnym pejzażem włoskim”⁶⁰. Przy okazji wystawienia obrazu w Krakowie w 1882 roku historyk sztuki Marian Sokołowski opublikował zręczną, choć wysoce podkoloryzowaną analizę na ponad sześć stron: „Grunt [...] pokrył i posypał nadmorskimi żwirami pełnymi ślimaczych muszli, wykonanymi z drobnostkową starannością, aby usymbolizować przez nie tę ostrą i kamienistą drogę, której słabe dziecko znieść nie jest w stanie, ale na którą w przyszłości wstąpić mu wypadnie. Rozwinął troskliwie biały, prosty ręcznik, rękołmatki utkany, i podłożył go pod stopy podnoszącego się z kołyski dzieciątka, aby się nie krwawiły. A stawiając obok Św. Katarzynę, oblubienicę Chrystusową, rozwiązał jej sandały, aby zaznaczyć, że ona za nim w ślad pójdzie. Patrzymy – opaski opadły i wkrótce ta prześliczna, do pocałunków stworzona stopa, zrzuci sandał ze siebie i zakrwawi ziemię [...] jak piękną głową S. Katarzyny, tej typowej przedstawicielki Kościoła, osadzona na prostej szyi, uwieńczona zębatą i tak jakby królewską koroną księżniczki i przypominającą profile greckich monet, jak cała ta postać nareszcie wskrzesza przed nami w swym nieco martwym skulpturalnym spokoju, nie bez intencji powiedziałbyś i nie bez powodu, chociaż się nimbus świętej nad nią unosi, chociaż cisza i słodycz z niej mówią i chociaż nie ma hełmu, tarczy i pancerza, starożytne posągi ubóstwionej Romy! [...]”⁶¹.

W katalogu Potockich czytamy, że dzieło pochodzi „z kolekcji księcia Kaunitza, ministra Marii Teresy: obraz był podarunkiem od papieża Klemensa XIV”, na to jednak brak dowodów. Klemens XIV (panował w latach 1769–1774) – budowniczy wspaniałych watykańskich galerii rzeźby klasycznej (obecnie muzeum Pio-Clementino), który podarował Marii Teresie we wrześniu 1773 roku kosztowną mozaikę Batoniego z wizerunkiem jej synów, Józefa i Leopolda – byłby godnym odbiorcą takiego dyplomatycznego prezentu.



il. 10 | fig. 10

François Gérard (kopia według | copy after), *Portrait of Artur Potocki*, 1816, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

⁵⁹ Rękopis katalogu galerii przypisywany jest jej kustoszowi, Janowi Wolańskiemu: *Galerya Obrazów*, Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, nr 2851, s. 12–13.

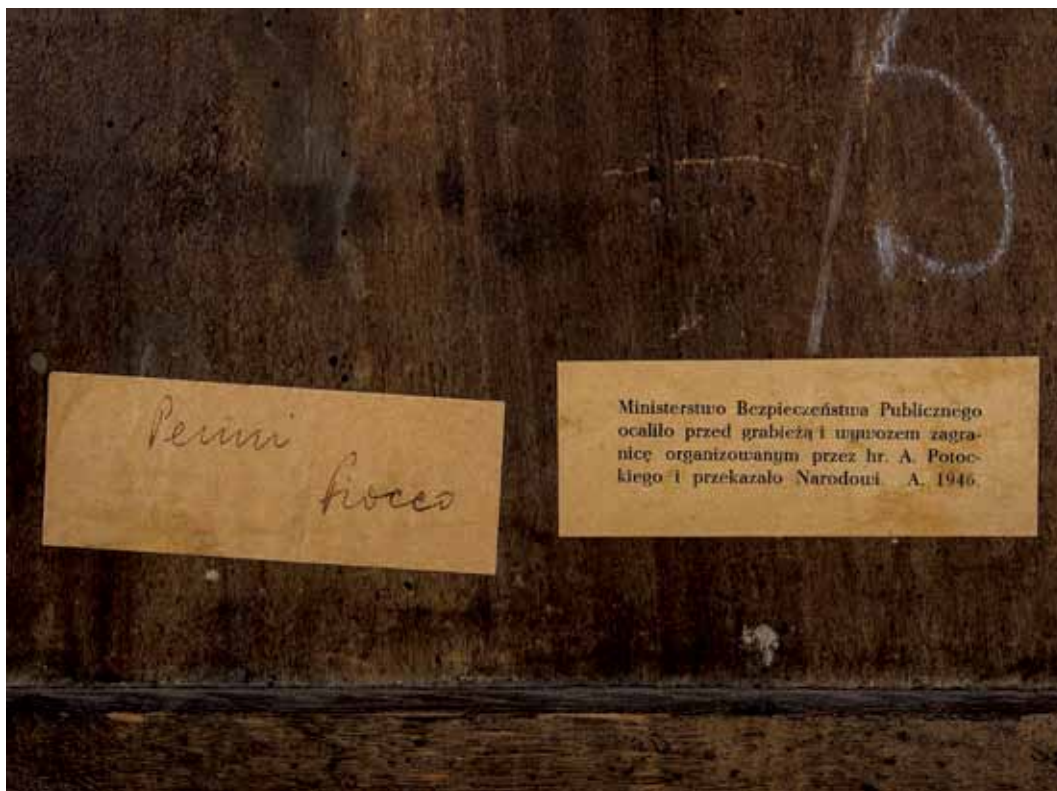
⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Jestem bardzo wdzięczny dr Ewie Manikowskiej za dostarczenie mi informacji na temat recepcji obrazów w Krakowie i przetłumaczenie tekstów z przewodnika i katalogów. Analizę kolekcjonerstwa Potockich (opierającego się głównie na zakupach włoskich) i dążeń Artura, by stworzyć galerię dostępną dla publiczności znaleźć można w: Ewa Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. 25, s. 145–199 (abstrakt po włosku). Katalog wystawy: Marian Sokołowski, *Wystawa obrazów dawnych mistrzów urządzona na rzecz Towarzystwa Dobroczynności w Sukiennicach krakowskich w marcu 1882 r.*, kat. wyst., Kraków 1882, s. 50–56, kat. nr 16.

il. 11 | fig. 11

Fragment odwrocia warszawskiej wersji *Świętej Rodziny* Gianfrancesca Penniego (nalepka z 1946) | Detail of the verso of the Warsaw version of *The Holy Family* by Gianfrancesco Penni (1946 label)

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie



Przypuszczalnie mógłby przekazać go w goście uprzejmości Kaunitzowi, jest jednak mało prawdopodobne, że nie zostałyby to przez nikogo odnotowane, zwłaszcza przez samego obdarowanego, który zabiegał o przychylność cesarza Józefa. Dziwne też, żeby pomimo obszernego zachwalania kolekcji, autor katalogu Potockich pominął znakomitą historię obrazu. Sugeruje to, że zbadał dzieło bez zdejmowania go ze ściany i oparł się na informacji ustnej, przypuszczalnie pochodzącej od starszawej wdowy, hrabiny Zofii z Branickich Potockiej (1790–1879). Podobnie jak ich przodkowie Potoccy kolekcjonowali dzieła sztuki z rozmaitych i złożonych powodów. Być może fakt, że Krzeszowicka gałąź rodziny wywodziła się od męża Zofii, drugiego w kolejności syna, był tu nie bez znaczenia. Podczas gdy jego ojciec, antropolog i autor prozy gotyckiej Jan Potocki (1761–1815), wydawał majątek rodzinny na bajroniczne podróże aż do Mongolii i Afryki Północnej, wkrótce po jego samobójstwie⁶² Artur powziął zamiar budowy prestiżu i wpływów swojej własnej gałęzi rodu poprzez zakup dóbr krzeszowickich w 1816, krakowskiego pałacu w 1822 roku i wreszcie niemałej kolekcji obrazów, która miała je uświetnić i zarazem edukować społeczeństwo. Wśród nich znalazły się dwa kolejne obrazy pochodzące ze zbiorów Kaunitza oraz ogromny portret Potockiego autorstwa François Gérarda namalowany

⁶² „Mężczyzna, który zastrzelił się truskawką” – czuł potrzebę użycia srebrnej kuli, posłużył się więc podobno mającym kształt truskawki uchwytem od pokrywki cukiernicy.

w Paryżu 1816 roku. Co niezwykle, ukazała się też rycina z obrazem z atrybucją Rafaelowi⁶³. Papieska proveniencja mogła przyciągnąć Potockich, ponieważ byłaby analogiczna do pochodzenia *Madonny Esterházy'ego*, która – zgodnie z wcześniejszą nalepką – trafiła do cesarskiej kolekcji jako prezent od papieża Klemensa XI (panował w latach 1700–1721), zanim dostała się – poprzez Kaunitza – w ręce czołowej rodziny habsburskich Węgier⁶⁴.

Warszawa (od 1946) – sztuka dla ludu

Przenieśmy się teraz z dala od zacisznych, ciepłarnianych warunków życia dworzan, takich jak Hamilton czy Kaunitz. Różnili się oni między sobą znacząco pod względem politycznym (jeden był tradycyjnym faworytem władcy, drugi zaś najwyższej klasy profesjonalnym administratorem), do czego innego też każdemu z nich służyła sztuka (jeden wykorzystywał ją dla osobistej kariery, drugi traktował jak narzędzie umacniania państwa), obaj jednak zależni byli od „dworskości”, od kultywowania obustronnie korzystnych relacji z władcami pragnącymi władzy absolutnej. Warszawski obraz był twardą walutą, częścią handlowej rzeczywistości leżącej u podstaw filozoficznego ideału Castiglione. W tych kręgach łaskę i poklask (*grazia e laude*, jak pisze Castiglione) zdobywało się dzięki wzajemnym usługom⁶⁵, osobistemu znawstwu i wyrachowanym niedomówieniom. Dziewiętnastowieczny świat Potockich z Krzeszowic był bezceremonialny i bardziej przejrzysty, oparty na rynkowych zakupach, publicznej promocji i kwiecistej elokwencji; wykorzystywali oni swoje bogactwo do umacniania wpływów politycznych w habsburskiej Galicji.

Kolekcja Potockich przetrwała wygaśnięcie linii męskiej w 1890 roku, wojny i rewolucje, by – zgodnie z duchem swojego założyciela – z dobra prywatnego stać się częścią dobra wspólnego. Przeniesienie obrazu do Muzeum Narodowego w Warszawie odnotowano na drukowanej nalepce na odwrociu: „Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego | ocaliło przed grabieżą i wywozem zagra | nicę organizowanym przez hr. A. Potoc | kiego⁶⁶ i przekazało Narodowi. A. 1946.” (il. 11). Może to oznaczać, że obraz powrócił na krótko do Wiednia w latach 1944–1945, być może tylko na bocznicy kolejowej (Potocki wspomina ucieczkę do Wiednia z ponad 600 skrzyniami dóbr pod koniec okupacji niemieckiej), by wkrótce trafić w ręce Sowietów, którzy dotarli tam w kwietniu 1945 roku⁶⁷. Na obrazie widnieje również nalepka

⁶³ Archiwum Rulanda, Windsor Castle; z inskrypcją *Raffaele* na w obrębie kompozycji, niedatowana (wykonana konturowo, przypomina ilustracje książkowe z lat ok. 1800–1870). Zob. Carl Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle [...]*, Weimar 1876, s. 80, kat. nr XXXVIII.24 (ilustracje na mikrofilmie udostępniane przez Instytut Warburga, University of London). Postacie mają aureole – wyblakłe złote ślady aureoli świętej Katarzyny zachowały się na powierzchni obrazu. Choć ta atrybucja mogła pochodzić od członków rodziny Kaunitza, nie sprzedali oni obrazu jako pracy Rafaela; bardziej prawdopodobne, że jest wcześniejsza od katalogu z 1847–1870 i pochodzi od samego Potockiego, jego żony lub ich handlowego pośrednika.

⁶⁴ Choć był to już ród podupadły, który zbankrutował w 1832 po części przez nadmiar zapału kolekcjonerskiego jego członków.

⁶⁵ Kiedy w 1525 r. Penni sam sprzedał siedem popiersi w stylu antycznym pracodawcy Giulia, 7. markizowi (późniejszemu 1. księciu) Mantui, transakcję określono jako wymianę „podarunków”. Zob. Daniela Ferrari, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, vol. 1, Roma 1992, s. 78–86.

⁶⁶ Alfred III, prawnuk starszego brata Artura.

⁶⁷ Wszystkie zabrano z jego zamku w Łańcut, którego bogactwa ewakuowano pomiędzy marcem a lipcem 1944 r., poczynając od 19 skrzyń obrazów (Alfred Potocki, *Master of Lancut: The Memoirs of Count Alfred Potocki*, London 1959, s. 282–284).



il. 12 | fig. 12

Alessandro Capalti,
*Horacy Granville
 Murray Stewart z żoną
 Anną Wingfield-Digby*
 | *Horatio Granville
 Murray Stewart
 and His Wife, Anne
 Wingfield-Digby*,
 ok. | c. 1859–1860,
 The Stewartry Museum,
 Kirkcudbright, Szkocja
 | Scotland

fot. | photo © The Stewartry
 Museum, Kirkcudbright,
 Scotland

z Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem głównego inwentarza: 128832; nad nią, zapisany gęstą niebieskozieloną farbą, znajduje się późniejszy numer z inwentarza działowego: M.Ob.601 MNW.

Wersja bostońska – przyjemna konsumpcja

Udokumentowana historia wersji bostońskiej jest o wiele krótsza, lecz nie mniej interesująca. Ze szkockiej kolekcji w wieku dziewiętnastym trafił do Bostonu (Massachusetts) w wieku dwudziestym. Tam został zakupiony do Childs Gallery od niezidentyfikowanego miejscowego

kolekcjonera, prawdopodobnie około 1955 roku. Miał na sobie dwie nalepki⁶⁸: pierwsza dokumentuje przygotowanie ramy przez Foster Brothers, zakład z Bostonu, w okresie między 1902 a 1942 rokiem; druga świadczy o tym, że właścicielem dzieła był Horatio Granville Murray Stewart (1834–1904) z Broughton i Cally (il. 12)⁶⁹. Był jedynym dziedzicem dwóch szkockich rodów wywodzących się od hrabiów Allandale oraz Galloway, i otrzymał w spadku posiadłości na wybrzeżu Galloway na południowym zachodzie Szkocji (opisane pięćdziesiąt lat wcześniej jako największe w Szkocji będące w rękach człowieka nieposiadającego szlacheckiego tytułu) oraz ponad 50 tys. akrów w niedalekim irlandzkim hrabstwie Donegal.

Jego historia stanowi kolejną lekcję zagrożeń związanych z nadmiernym folgowaniem krótkowzrocznym zachciankom. Większość swoich ziem, gromadzonych przez ponad dwieście lat, zawdzięczał Alexandrowi Murrayowi z Broughton, dalekiemu krewnemu, którego słabość kolekcjonerska, budownicza i podróżnicza wpędziły w długi tak poważne, że cały jego majątek osobisty musiał zostać sprzedany w 1846, kiedy zmarł bezdzietnie, a irlandzka posiadłość w 1855. Murray Stewart poszedł poniekąd w jego ślady, roztrwonił bowiem swój niemały dochód, co zaowocowało zlicytowaniem majątku po jego śmierci. Murray, który również umarł bezpotomnie, zgromadził wielką, lecz nieskatalogowaną, kolekcję malarstwa i kosztownej sztuki dekoracyjnej, podobnie jak Potoccy udawał się w dalekie podróże, kupił dla swojej żony sąsiednie dobra w Rusko i umarł z długami sięgającymi połowy jego majątku. Jego angielska żona była zagorzałą episkopalianką (mniejszość w szkockim kościele prezbiteriańskim) – razem wzniesli dużą prywatną kaplicę z kapłanem i szkołą śpiewaczą, czemu mieli poświęcić piętnaście lat życia. Przy okazji poświęcenia przybytku w roku 1877, lokalna prasa wspomniała o finezyjnie rzeźbionym, bogato złożonym i malowanym sklepieniu, nie zamieszczono jednak ilustracji. Ich brak może wynikać z faktu, że dewocyjna funkcja obrazu mogła być dla nich zbyt propapieska, woleli nie upubliczniać dzieła, albo po prostu nabyli je później. Sprzedano go prawdopodobnie w 1904 podczas stopniowego pozbywania się niemal całego spadku po Murrayu Stewarcie bądź też po śmierci jego żony w 1919, gdy większość jej majątku osobistego uległa rozproszeniu⁷⁰.

Przełożył Szymon Żuchowski

⁶⁸ Jestem wdzięczny Rogerowi Howlettowi z Childs Gallery w Bostonie za przekazanie zdjęć nalepek oraz za uwagi na temat bostońskiej historii obrazu.

⁶⁹ Dziękuję Davidowi Devereux, byłemu pracownikowi The Stewartry Museum (Dumfries and Galloway Council) w Kirkcudbright w Szkocji, zwłaszcza za potwierdzenie, że obraz nie znalazł się w 1846 r. na licytacji nieruchomości Murraya Stewarta (wobec czego został prawdopodobnie po raz pierwszy kupiony przez Stewarta właśnie) oraz dr. Davidowi Steelowi, historykowi z Gatehouse of Fleet, za cenne wskazówki dotyczące piśmiennictwa na temat Stewarta i jego rodziny.

⁷⁰ J.E. Russell, *Gatehouse and District*, vol. 1–2, Dumfries 2003, vol. 1, s. 90–102, 278.