

imię *Toison d'or*; wielkim mistrzem był sam książę. Dalej następowali heroldowie i *poursuivants*, rycerze-słudzy. Wszyscy nosili symboliczne i romantyczne imiona (dewizy, zawołania) – albo o moralistycznym wydźwięku (na przykład Wytrwałość – *Perséverance*), albo zapożyczone z poezji rycerskiej, na przykład z *Roman de la Rose*: *Doulce Pensée*, *Léal Poursuite*. Posiedzenia kapituły, pasowanie na rycerza, nadanie imienia rycerskiego jako chrzest winem, składanie ślubów na symboliczne zwierzę czy ptaka (dzika, bażanta, pawia, czapłę) – wszystkie takie uroczystości, połączone z uczcą z *entremets*, turniejem i spektaklami misteryjnymi, miały wymiar legitymizacji władzy książęcej i aktu lojalności rycerstwa wobec niej.

III.2.4. Paramenty Złotego Runa w Wiedniu

Okazem sztuki w służbie Zakonu Złotego Runa jest wspaniały zespół paradnych, liturgicznych strojów i paramentów, zachowany w Wiedniu (Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer)⁵⁸. Są one wymieniane w źródłach od 1477 po 1797 rok, stale na wyposażeniu kaplicy Sainte-Chapelle w Dijon. To absolutne arcydzieło sztuki tkackiej i hafciarskiej ma rangę równą najdoskonalszym i najbardziej monumentalnym twórcom malarstwa tablicowego, dającym się bez żadnej przesady porównywać z *Ołtarzem Gandawskim* Jana van Eycka. Co więcej, w ówczesnej skali wartości swą jakością symboliczną i materialną najpewniej ów ołtarz przewyższało! Oto sytuacja wymagająca od nas przewartościowania pojęć arcydzieła i rangi wytworów artystycznych. Niewątpliwie sztuka tkaniny – sztuka haftu i tapiserii – pozostająca na usługach splendoru dworskiego i posługująca się drogimi materiałami (jak złote i srebrne nici), osiągająca pożądany efekt świetlistości, blasku (*splendor*) złota, srebra i innych barw, a przy tym wymagająca niebywałego kunsztu i staranności, wreszcie, w trudnym materiale dająca imponujące wrażenie mimetyzmu w przedstawieniu figur i scen – więcej się ówczasnie liczyła niżli najbardziej nawet okazałe dzieło malarstwa tablicowego, i to jeszcze powstałe dla klienteli mieszczańskiej, jak właśnie *Ołtarz Gandawski*.

Do tego wybitnego zespołu – tworzącego, jak to się wtedy nazywało, *chapelle*, tj. całościowy garnitur strojów liturgicznych i tkanin ołtarzowych – należą dwie duże wieszane tkaniny ołtarzowe (*parament, dossale, frontale*), mierzące każda 112×64 cm; jedna ze sceną *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny* w głównym polu, druga z przedstawieniem *Tronu Łaski* [il. 19]. Obie sceny, ukazane w głębokiej przestrzeni wnętrza kościelnego z niebywałą mimetyczną precyzją w oddaniu elementów architektonicznych, ujęte są po bokach dwoma rzędami sześciu „kwater”, w których widnieją w iluzyjnej architekturze sklepionych wnętrz figury dwunastu proroków w górnym rzędzie i tyłuż apostołów w dolnym (po sześciu na każdej tkaninie).

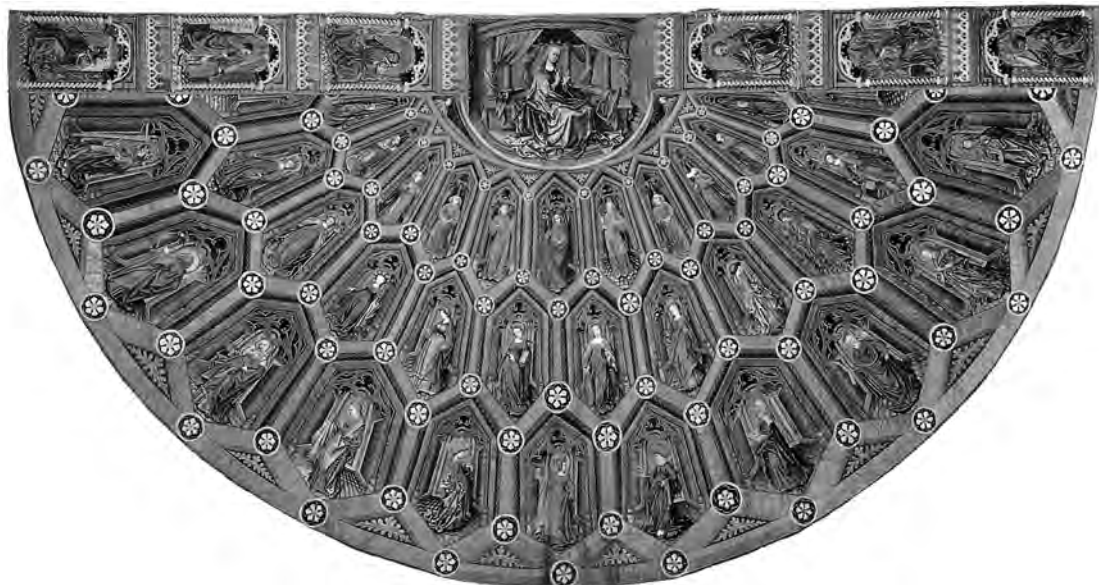


19. *Chapelle de la Toison d'or*, dwa *dossale* z Tronem Łaski i z Mistycznymi zaślubinami św. Katarzyny, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

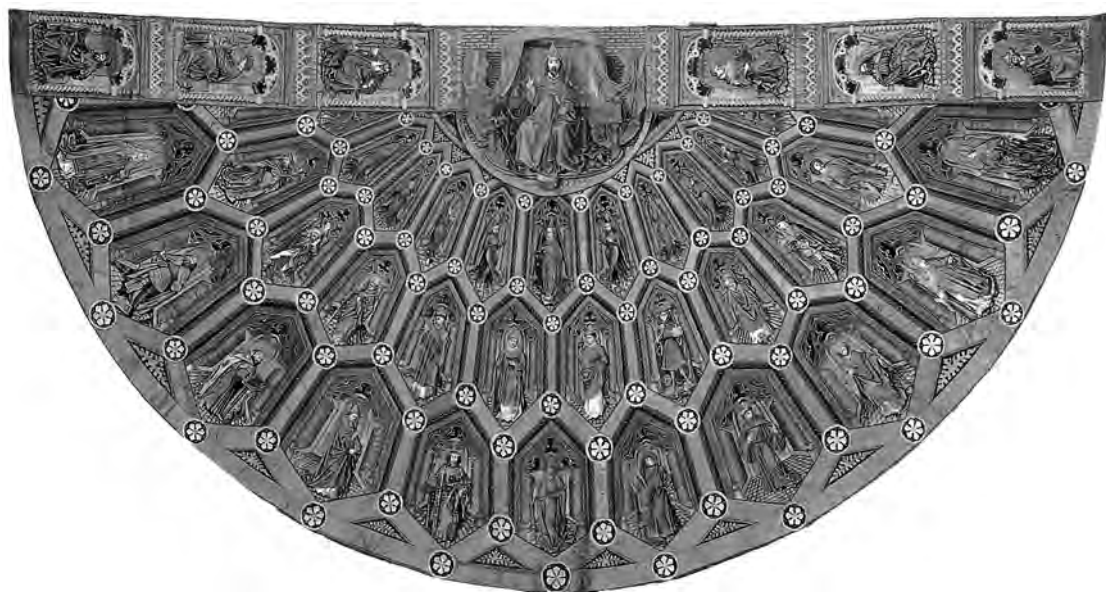
Kolejny składnik *capelli* stanowią trzy kapy (*pluviales, cappae*) [il. 20–27] z wizerunkami aniołów, świętych lub proroków, ukazanych pod arkadami wypełnionymi maswerkami o bogatym zarysie, w trzech strefach sześciobocznych pól (składających się na swoisty kształt plastra miodu). W górnych częściach tych płaszczy – w tak zwanych głowach (*chaperons*) – znajdują się przedstawienia *Tronującej Marii*, siedzącej pod kolumnadą we wnętrzu świątyni, *Chrystusa-Boga jako Salvatora Mundi i jako Pana Zastępów (Dominus Sabaoth)* na tronie, pod paradnym baldachimem, we wnętrzu murowanej budowli (świątyni niebiańskiej Jerozolimy), oraz *Św. Jana Chrzciciela w pustelni*, też pod baldachimem, ale już baldachimem namiotu ustawionego w skalistym, zalesionym pejzażu. Wreszcie, na pionowych kolumnach obrzeżających płaszcze od frontu widnieją, ukazane również w architektonicznych arkadach, figury proroków i patriarchów starotestamentowych przemienne z postaciami apostołów. Postacie w „plastrach” pól układają się w strefowe grupy. Na wszystkich kapach w górnej strefie występują aniołowie, z archaniołami pod główną figurą w „głowie” kapy: Gabrielem jako aniołem Zwiastowania pod Marią, Michałem jako aniołem Sądu Ostatecznego pod Salvatorem Mundi oraz Rafałem jako aniołem przewodnikiem (tym z historii Tobiasza) pod Janem Chrzcicielem. Na kapie Marii widnieją w kolejnych dwóch rzędach święte niewiasty: dziewice, męczennice, matrony i inne; na kapie Chrystusowej – święci mężowie: diakoni, biskupi, opaci, monarchowie, z Ludwikiem-królem, Hieronimem-kardynałem i Łukaszem-malarzem w środkowych polach na dole; na kapie Janowej wreszcie: patriarchowie i prorocy Starego



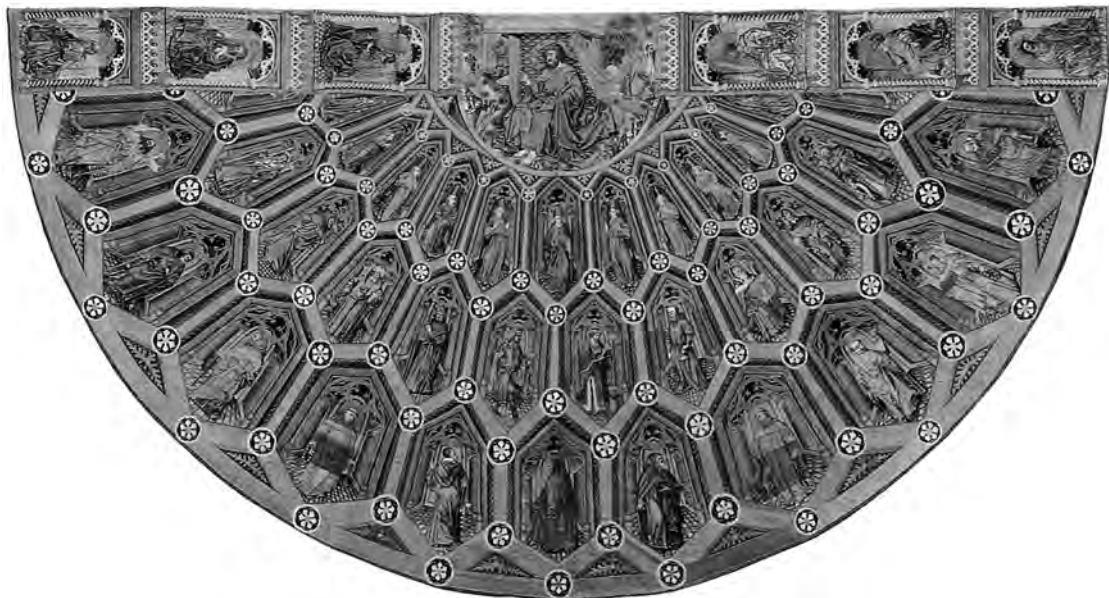
20. *Chapelle de la Toison d'or*, kapa Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer



21. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa Marii), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 3



22. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa Chrystusa), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 4



23. Kapa Zakonu Złotego Runa (kapa św. Jana Chrzciciela), Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 5



24. *Maria w świątyni*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 6



25. *Salvator Mundi*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 7



26. *Św. Jan Chrzciciel*, głowa kapy Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 8

Testamentu w środkowej strefie, a w dolnej – święci pustelnicy, opaci i zakonnicy.

Taki zastaw figur na trzech kapach czyni je nieoczekiwanym odpowiednikiem ikonografii *Ołtarza Gandawskiego* [il. 28]. Główne tronujące postacie – Chrystusa-Boga jako Pana Zastępów i przyszłego Sędziego Ostatecznego oraz zwróconych ku niemu Marii i Jana Chrzciciela, tworząc razem grupę *Deesis* (Chrystusa i dwojga głównych świętych orędowników z ikonografii Sądu Ostatecznego) – są zaskakująco wiernym powtórzeniem zasady kompozycyjnej środkowych górnych kwater gandawskiego polptyku. Towarzyszą im chóry aniołów, odpowiadające kolejnym kwaterom górnej strefy ołtarza. Kategorie i grupy proroków, patriarchów, apostołów, świętych niewiast i mężów w statycznym wariacie stanowią jawną analogię do procesji tych postaci w dolnej strefie słynnego retabulum van Eycka. Łącznie więc propagują, tak jak *Ołtarz Gandawski*, wizję Jeruzalem Niebiańskiego i wspólnoty zbawionych (*communio sanctorum*), dostępujących łaski i szczęścia oglądania i adorowania Boga (*visio Dei*) za sprawą Eucharystii (*fons vitae* i ołtarz z Barankiem Eucharystycznym w dziele van Eycka), która tu, w przypadku ubiorów mszalnych, była obecna i widoczna realnie, w samej liturgii ołtarzowej. A liturgia ta w kaplicy Sainte-Chapelle w Dijon, siedzibie Zakonu Złotego Runa i kaplicy księżęcej, przede wszystkim poświęcona była, zgodnie z głównym wezwaniem kaplicy, adoracji Trójcy Świętej, która zobrazowana została wszak na jednym z *dossali* ołtarzowych. Temat zaś drugiego – Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny Aleksandryjskiej – odnosić się musiał do szczególnego kultu Katarzyny w domenie flandryjskiej i do roli księcia burgundzkiego jako hrabiego Flandrii.



27. Kapa Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – fragment



28. Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski*, 1432, Gandawa, Sint-Baafskathedraal



29. *Chapelle de la Toison d'or*, dalmatyki Zakonu Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

W scenie tej obecny jest – co znamienne, a nietypowe dla powszechnej formuły ikonograficznej – św. Andrzej, patron Burgundii i jej książąt. Zarazem temat ów eksponował maryjny charakter kultu (to Maria jest pośredniczką w ślubie z jej Synem Chrystusem, i to ona jest centralną figurą przedstawienia, ujętą jako tronująca w niebiańskiej Świątyni jerozolimskiej Królowa Niebios, *Regina Coeli*, i jako *Maria-Ecclesia*, upostaciowanie Kościoła Powszechnego w jego związku z Chrystusem). Temat ten podkreślał nadto szczególną dla rycerskiego zakonu rolę „świętego rytuału” składania ślubów ofiarnych (Katarzyna przedstawiona jako męczennica składa w ślubnej ofierze – niejako w posagu – swe życie). Tym samym scena główna tego *dossale* symbolizowała zaślubiny Flandrii (św. Katarzyna) i Burgundii (św. Andrzej) z Chrystusem – rytualne *voeux* na wierność, jak owe „przysięgi na bazanta” czy „na czaplę” nowych rycerskich zakonów krzyżowych. Wreszcie, obie sceny *dossali* wiąże z szatami liturgicznymi wątek misterium ołtarza. *Tron Łaski* jest wszak obrazem realnej, a doznawanej mistycznie, obecności ciała Chrystusa w eucharystii (*transsubstantiatio*); jest też obrazem Ofiary składanej na ołtarzu przez Boga Ojca w obecności i poprzez działanie Ducha Świętego. Wątek mistycznej ofiary, jak powiedzieliśmy, tkwi także w wyobrażeniu *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny*, które tradycyjnie rozumiane były jako symbol eucharystii, połączenia duszy z Chrystusem w trakcie liturgii.

Trzecim elementem zespołu są dwie dalmatyki (trzecia zapewne istniała, lecz się nie zachowała) [il. 29], analogicznie do kap pokryte „plastrem” sześciobocznych pól z figurami świętych niewiast na jednej i świętych mężów na drugiej. Ta z niewiastami przynależna była do kapy z wizerunkiem tronującej Marii, druga, z mężami, do kapy z Chrystusem – *Salvatorem Mundi*. A pośrednio wiązały się one odpowiednio z każdym *dossale* – z maryjnym wątkiem *Mistycznych Zaślubin* i chrystologicznym tematem *Tronu Łaski*.

I wreszcie czwarty element całościowej *chapelle* – jedyny (z ilu?) zachowany ornat ukazuje na obu kolumnach, przedniej i tylnej, dwie sceny epifanii (objawienia boskości Chrystusa w jego ziemskiej historii): *Chrzest Chrystusa* oraz *Przemienienie na Górze Tabor* [il. 30]. Być może szata ta związana była funkcjonalnie i tematycznie z kapą Jana Chrzciciela (przez scenę Chrztu w Jordanie), a może z tą Chrystusową (Przemienienie to moment objawienia czystej, pozbawionej cielesności, boskiej natury Chrystusa i zapowiedź jego panowania jako Króla nad Królami po powrocie do Ojca, który mówi z niebios: „Oto Syn mój umiłowany, jego słuchajcie”, czyli: bądźcie mu posłuszni, w domyśle – posłuszni przysłemu Panu Zastępów, widocznemu w głowie kapy).

Trzeba wyobrazić sobie, jak w trakcie uroczystej liturgii w kaplicy Zakonu Złotego Runa kapłani pojawiali się w tych kach, by zdjąć je przed ołtarzem, odsłaniając ornaty i dalmatyki – a zyskamy wrażenie niebywałego splendoru, lśnienia materii i olśnienia uczestników mszy bogactwem strojów. Szat jawiących się na tle równie wspaniałych tkanin ołtarzowych, jednej (tej z *Tronem Łaski*) wiszącej nad ołtarzem, drugiej (z *Mistycznymi zaślubinami*) stanowiącej antependium, umieszczane przed jego mensą. Wykonano je wszystkie w technice *or nuée*, zgodnie z którą na wcześniej sporządzone złote tło, utkane nićmi z czystego złota, naszywano barwne nici jedwabne lub srebrne, w nieregularnych pasmach, pozwalających modelować i cieniować kształty i uzyskiwać efekt plastyczności reliefu; technikę tę uzupełniono wszyciem pereł w partie ornamentalne. Każda część szaty wykonywana była osobno i metodą haftu aplikacyjnego nakładana na tkaninę spodnią. Procedura ta była żmudna i długotrwała, wymagała niebywalej pracowitości, staranności i wielkiego kunsztu, jeśli chciało się uzyskać wrażenie plastyczności i przestrzenności scen i figur. Toteż warsztaty *brodeurs* (niderl. *brodurers*) były wieloosobowe, dysponując licznym personelem współmistrzów i pomocników. Wiadomo na przykład, że w 1385 roku sporządzenie dla księżnej Małgorzaty Flandryjskiej jednego raptem haftowanego *surcot* – szaty damskiej noszonej na sukni – zajęło dwóm rzemieślnikom pięćdziesiąt sześć tygodni (choć nie wiadomo, czy stosowano w tym przypadku technikę *or nuée*).

Kto był autorem, projektantem, a kto wytwórcą owej imponującej *chapelle de la Toison d'or*? Kiedy powstała? Panuje na ten temat różnica zdań wśród badaczy, a przez to właściwie kompletna niepewność. A przecież twórcy ci musieli stać wysoko w hierarchii zawodów rzemieślniczych, a zamówienie takie otaczał najwyższy prestiż. A poza tym chodzi najwyraźniej o artystów nie mniej ważnych w historii sztuki niż Jan van Eyck czy Rogier van der Weyden! To, że tradycyjna historia sztuki do niedawna nie doceniała owych wyrobów tkacko-hafciarskich, plasując je gdzieś w cieniu malarstwa tablicowego i rzeźby burgundzko-niderlandzkiej, jest symptomatyczne dla kultu sztuk „czysto obrazowych” i lekceważenia tak zwanej sztuki stosowanej czy rzemiosła



30. *Chapelle de la Toison d'or*, ornat Zakonu Złotego Runa (awers i rewers) z *Przemienieniem* i *Chrztem Chrystusa*, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer

artystycznego. Wynika to z fałszywego paradygmatu historiograficznego, trwającego od czasów antycznych filozofów i Pliniusza, poprzez renesansowego Vasarięgo, po wszystkich nowożytnych teoretyków i dziejopisów sztuki – paradygmatu uznającego *mimesis*, imitację rzeczywistości, za konieczną podstawę prawdziwej sztuki, za kryterium, jakiego rzekomo z zasady nie spełnia „rzemiosło artystyczne”. Toteż „kult wielkich nazwisk”, stanowiący pożywkę tradycyjnej historii sztuki, w ogóle nie objął mistrzów tkactwa, haftu, złotnictwa i innych kunsztów artystycznych. To wielki błąd metodyczny.

Tak to autorzy paramentów Złotego Runa zapadli się w odmętach historii. A przecież wiele informacji o nich można wyciągnąć z archiwalnych przekazów. Już Julius von Schlosser w 1912 roku powiązał obie tkaniny ołtarzowe z rachunkiem z 1432/1433 roku za wykonanie dla księcia burgundzkiego, Filipa Dobrego, dwóch *tables d'autel très richement estoffées* (retabulów ołtarzowych, utkanych/uszytych bardzo bogato) oraz różnych szat liturgicznych (stola, manipuły, alby i amikty), na istic księżęcą kwotę 3750 liwrow, wypłaconą hafciarzowi Thierry'emu du Chastel, który został sprowadzony z Paryża na dwór w Dijon już przed 1424/1425 rokiem. Jeśli rachunek dotyczy wiedeńskich tkanin ołtarzowych, to zyskiwalibyśmy dla nich konkretną datę powstania: tuż przed 1432/1433 rokiem. Przede wszystkim jednak byłoby to pierwsze nazwisko twórcy, które z pewnością winno zostać podniesione do rangi „wielkich mistrzów” w historii sztuki.

Pytanie tylko, kto dostarczył mu rysunki i kartony projektowe, tzw. patrony? Niemal wszyscy badacze wskazywali na związek kompozycyjny *Tronu Łaski* [il. 32] z obrazem Mistrza z Flémalle we Frankfurcie (Städelsches Kunstinstitut), identyfikowanego tradycyjnie z Robertem Campinem [il. 31], a przede wszystkim z związanymi z nim (niesłusznie) obrazami w Ermitażu (Sankt Petersburg; dyptyk z *Madonną w komnacie*) i w Leuven (Stedelijk Museum Van der Kelen-Mertens) [il. 33–34]. Felix Thürlemann (2002) forsuje wręcz samego Campina na autora rysunku projektowego do *Tronu Łaski* na tkaninie z *chappelle* Złotego Runa, uważając, że pomiędzy 1432/1433 a 1442 rokiem kompozycja ta zastąpiła dawniejszą, utrzymaną w bardziej tradycyjnej formule gotyckiej, takiej jak, rzekomo, ta z drugiego *dossale* z *Mistycznymi zaślubinami*, które byłoby wcześniejsze (podobnie jak boczne kwatery *dossale* z *Tronem Łaski*). W istocie jednak różnica formuł między tymi scenami wcale nie jest stylistyczna, lecz jedynie modalna. Wynika ona z wymogów tematu: prezentacja martwego ciała Chrystusa musiała zostać ujęta z większą ekspresją dramatyczną i w modusie bardziej realistycznym, skoro chodziło o wyrażenie teologicznej idei realności ciała w eucharystii, *Mistyczne zaślubiny* zaś – w modusie bardziej lirycznym, z większą elegancją, kojarzącą się łatwo, lecz pozornie, z „międzynarodowym stylem dworskim około 1400”. Rozpoznawanie tych modusów jako etapów „ciągu rozwojowego” sztuki burgundzko-niderlandzkiej jest



31. Mistrz z Flémalle, *Tron Łaski* (*Pietas Patris*), Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut – zob. tabl. 111



32. *Tron Łaski (Pietas Patris)* z *dossale* Złotego Runa, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer – zob. tabl. 9

metodycznym nieporozumieniem. Inni badacze, jak Albert Châtelet (1994), słusznie wskazywali na wspólnotę stylu obu tkanin ołtarzowych. Nie bez racji podkreślano też, że w trzech kapach wyraźne są podobieństwa do figur malowanych przez Rogiera van der Weydena w różnych jego dziełach. Szukano więc zawsze projektanta wywodzącego się ze środowiska tournezyskiego (gdzie działał Campin, a także – jako jego



33. Mistrz z kręgu lub warsztat Roberta Campina, *Tron Łaski (Pietas Patris)*, Sankt Petersburg, Ermitaż



34. Warsztat lub krąg Rogiera van der Weydena, *Trójca Święta z Leuven (Tron Łaski, Pietas Patris)*, Leuven, Stedelijk Museum Van der Kelen-Mertens

uczeń lub pomocnik – Rogier, zanim przeniósł się do Brukseli). Tyle że niejasna jest chronologiczna relacja między tkaninami wiedeńskimi a obrazami wywodzącymi się z pracowni Campina w Tournai, zapewne obejmującej działalność Mistrza z Flémalle i zapewne prowadzonej do 1432 roku przez Rogiera van der Weydena jako głównego współpracownika mistrza⁵⁹: *Tronami Łaski* z Petersburga i Leuven. Mogły być one potencjalnymi wzorami kompozycyjnymi dla projektanta tkaniny ołtarzowej Złotego Runa, ale bardziej prawdopodobne jest, że – odwrotnie – są one nawiązaniem do niej, wykonanymi w tournezyjskim warsztacie czy warsztatach uczniów Roberta Campina lub w brukselskiej już pracowni van der Weydena, bliżej połowy wieku. Jeśli tak właśnie było, to zawiązuje się tu wątek kolejnych, coraz liczniejszych powtórzeń, świadczących o niezwyklej sile oddziaływania tkaniny wiedeńskiej, najwyraźniej opromienionej wielką sławą. W tej sekwencji znajdują się także: miniatury w *Godzinkach Renssen*⁶⁰, w dwóch francuskich księgach godzinek z około 1450 roku w Walters Art Gallery (Liverpool), w *Modlitewniku Filipa Dobrego* (ok. 1462–1465, Paryż, Bibliothèque Nationale de France, ms. nouv. acq. fr. 16428, fol. 44), skrzydło ołtarzowe Hugona van der Goesa (Edynburg, National Museum of Scotland), tablica tryptyku Colijna de Cotera (ok. 1500?, Paryż, Luwr), obraz z początku XVI wieku przypisywany Mistrzowi Świętej Krwi (Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts), drewniany relief z połowy XV wieku w kolekcji prywatnej⁶¹, kamienny relief w sakramentarium w kościele Sint-Pieter w Leuven (ok. 1450) oraz kamienna grupa rzeźbiarska w nagrobku Michiela Scribaensa w tymże kościele (1504).

Niektórzy badacze szukają autora projektów jeszcze gdzie indziej, poza kręgiem uczniów Campina czy Rogiera. W archiwach Zakonu Złotego Runa pomiędzy 1432 a 1451 rokiem pojawia się wielokrotnie nazwisko malarza Hue de Boulogne, odpowiedzialnego za wiele prac dekoratorskich dla kapituły zakonu. Stąd też Albert Châtelet widzi w nim projektanta obu tkanin ołtarzowych⁶². Brak jednak dalszych przesłanek, dowodów czy choćby poszlak, które potwierdzałby tę tezę. Natomiast kapy wiąże Châtelet z notowanymi w archiwach wybitnymi malarzami i dekoratorami z dworu Filipa Dobrego, czynnymi w drugiej połowie XV wieku, Pierrrem (Pieterem) Coustainem i Jeanem (Jehanem) Hennecartem, o których archiwalia mówią, że między 1472 a 1474 rokiem wymalowali wiele chorągwi dla oddziałów burgundzkich⁶³. Ten drugi jest domniemanym autorem wspaniałej chorągwi z wizerunkiem św. Jerzego na koniu zabijającego smoka (Solothurn, Altes Zeughaus), zapewne z lat 1470–1475 [il. 35]. Trudno przesądzić, czy podobieństwa między tymi dziełami, na przykład w skłębionych draperiach i fałdach szat (które jednak występują już w dawniejszych pracach Rogiera van der Weydena z lat czterdziestych i pięćdziesiątych), przesądzać mogą o przypisaniu Hennecartowi kap wiedeńskich, ale nie można tego



35. Jean Hennecart (?), chorągiew ze św. Jerzym pokonującym smoka, ok. 1470–1475, Solothurn, Altes Zeughaus

wykluczyć. Kusząca jest też atrybucja Christiana de Mérindol (1996), który chce widzieć autora w Barthélemy d’Eyck – postaci, która niedawno zrobiła wielką karierę w historii sztuki niderlandzkiej i francuskiej, a której przypisywano to co wybitne, a trudne do przypisania komukolwiek (choćby miniatury w części kalendarza *Très Riches Heures* Jeana de Berry oraz w *Coeur d’amour épris* króla René d’Anjou czy tryptyk *Zwiastowania z Aix*). Ponętne to spekulacje, ale słabo ugruntowane historycznie, a źródłowo całkowicie nieuzasadnione⁶⁴.

Wreszcie – kolejny przekaz źródłowy, który wychynął z archiwów stosunkowo niedawno⁶⁵: pod datą 1442 wymieniana jest płatność za trzy kapy, kupione przez Guy Guilbaulta, skarbnika Orderu Złotego Runa, najwyraźniej na potrzeby liturgiczne zakonu, wraz z innymi niesprecyzowanymi „ornamentami” (paramentami) Złotego Runa, a następnie przekazane (*baillées*) hafciarzowi księżęcyemu – znanemu nam już dobrze Thierry’emu du Chastel (tylko w jakim celu – do uzupełnień lub napraw, dokonania zmian czy jako wzorzec do naśladowania przy jakiejś bieżącej robocie?). Źródło to potwierdzałoby, wbrew dawnym wątpliwościom (opartym na braku emblematów Złotego Runa na strojach liturgicznych i tkaninach ołtarzowych), że kapy wykonane zostały od razu dla kaplicy Złotego Runa. Daje też datowanie *ante quem*. Kapy musiałyby zostać wykonane przed 1442 rokiem (o ile to o nie chodzi w tym rachunku). Ich datowanie daje się więc określić na czas pomiędzy rokiem 1432 (datą powstania *Ołtarza Gandawskiego*) a 1442. Chyba że przekaz należy rozumieć inaczej: że odnosi się on do jakiś innych kap, kupionych przez zakon, ale wymagających zmian, co spowodowało ich przekazanie do warsztatu Thierry’ego du Chastel, podczas gdy zachowane kapy nie wykazują żadnych widocznych korektur czy zmian formalno-stylistycznych, więc nie są tamtymi

pierwotnymi płaszczami. Nowe mogliby wykonać kolejni mistrzowie wedle projektów artystów sugerowanych przez Châteleta: Pierre'a Coustaina i Jeana Hennecarta, gdzieś w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych. Może jednak słowa *baillées audit Thierry* – „przekazane rzeczonemu Thierry” – oznaczają tylko oddanie mu ich pod kuratelę (może pełnił ją nad wszystkimi haftowanymi tkaninami skarbcza Złotego Runa?), a wcale nie wprowadzenie ich do jego warsztatu w jakimś roboczym celu. Jakkolwiek było: czy powstały przed rokiem 1442, czy po nim, zdecydowanie w drugiej połowie wieku – był to drugi etap kompletowania *chapelle de la Toison d'or* i zapewne w tym samym rzucie, może nieznacznie później, ten sam warsztat wykonać musiał obie dalmatyki.

Odrębny stylistycznie i czasowo wydaje się natomiast ornat (*casula*) z *Chrztem* i *Przemienieniem Chrystusa*. Julius von Schlosser uważał, że kompozycja scen i figur bliska miała być stylowi Hugona van der Goesa, więc ornat powstać musiał znacznie później, już w latach osiemdziesiątych. Ale inni, bardziej współcześni badacze wahają się w określeniu czasu powstania i ewentualnego autora patronów (kartonów). Châtelet chce, by był nim znów Pierre Coustain, i datuje dzieło równocześnie do kap – na lata sześćdziesiąte. Większość badaczy za miejsce powstania patronów do ornatu uznaje pracownię Rogiera van der Weydena lub warsztat z jego kręgu⁶⁶, wskazując na wyjściowy wzorec dla sceny *Chrztu w Jordanie* w postaci środkowej kwatery Rogierowskiego *Ołtarza św. Jana* w Berlinie (Staatliche Museen, Gemäldegalerie).

Oto więc zespół dzieł o wybitnej wartości, wokół którego krążą nazwiska wielkich mistrzów z historii malarstwa: Mistrz z Flémalle, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes. Usilne próby przypisania im autorstwa projektów tkanin i szat Złotego Runa wynikają z psychologicznej potrzeby opatrzenia wybitnego dzieła „wielkimi nazwiskami”, bez których może ono wydawać się nie dość „wielkie”. W odruchu buntu przeciwko operowaniu stałym zestawem owych „wielkich mistrzów” niektórzy, jak Châtelet, próbują lansować nazwiska innych malarzy, wydobyte z archiwów: Hue de Boulogne, Pierre Coustain i Jean Hennecart. Tymczasem prawdziwie „wielkimi mistrzami” byli w tym przypadku wcale nie projektodawcy – w końcu kompozycje figur i scen nie są specjalnie nowatorskie ani wykonywane, raczej dość konwencjonalne, choć bardzo zręczne i piękne. Byli nimi właściwi wykonawcy, którzy wykazali się niebywałym kunsztem i starannością w przełożeniu projektów na oporną materię nici – owi tkacze-hafciarze, tacy jak Thierry du Chastel i jego pomocnicy, bądź kolejni, anonimowi już mistrzowie.