

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXII:2020, nr 1
ISSN 00063967

MATEUSZ GRZĘDA

Kraków, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0002-7077-1922>

*Portret w polityce – polityka portretu:
uwagi o znaczeniu portretu w praktyce władzy
Zygmunta I Starego*

*Portrait in Politics – Politics of Portraiture:
Remarks on the Role of Portraiture
in Sigismund I the Old's Ruling Praxis*

Celem artykułu jest ustalenie roli, jaką w praktyce sprawowania władzy przez króla Polski Zygmunta I Starego (1507–1548) odgrywały portrety powielane za sprawą mechanicznych technik reprodukcji (wizerunki króla i członków jego rodziny na drukach, monetach, medalach i oprawach ksiąg). Portrety tego typu powstawały z myślą o odbiorcach spoza wąskiego grona krakowskiego dworu, wykonywano je w większej liczbie egzemplarzy z myślą o dotarciu do odbiorców niemających bezpośredniego kontaktu z monarchą, a częstokroć nawet nieznających jego wyglądu. Określenie w nich tożsamości portretowanych osób, w stopniu znacznie wyższym niż w przypadku tradycyjnych konterfektów, było uzależnione od konwencjonalnych środków przekazu, takich jak inskrypcje, znaki oraz zastosowane formuły obrazowe. Analizie poddano sens ideowy zawarty w tych elementach oraz podjęto próbę ustalenia wzorów i/lub źródeł inspiracji dla poszczególnych dzieł.

Słowa-klucze: Zygmunt I Stary, mechaniczne techniki reprodukcji, portrety, druki, monety, medale, oprawy ksiąg



The role of portraits copied with the use of mechanical reproduction techniques played in the praxis of the rule of King of Poland Sigismund I the Old (1507–1548) is analysed; the effigies included the King and his family members, and were copied on prints, coins, medals, as well as book bindings. The portraits of the type were created with the recipients from outside the narrow circle at the Cracow court in mind; executed in larger numbers of copies, they were meant to reach the public who did not stay in direct contact with the monarch, often even unaware of what he looked like. The identification of the portrayed individuals was to a higher degree than in the case of traditional portraits dependent on conventional media, such as inscriptions, signs, or the applied presentation formula. The ideological sense contained in those elements has been analysed, and an attempt has been made to ascertain models and/or inspiration sources for respective works.

Key words: Sigismund I the Old, mechanical reproduction techniques, effigies, prints, coins, medals, book bindings

W XVI stuleciu w Europie Północnej nastąpiła radykalna zmiana w sposobie wykorzystania i udostępniania portretu. Dzięki technikom mechanicznej reprodukcji unikatowe wyobrażenie wybitnych osób, dotychczas odwzorowywane w dziełach malarstwa czy rzeźby, zaczęto reprodukować w większej liczbie egzemplarzy i udostępniać szerszej grupie odbiorców. Portrety graficzne nie wymagały bardzo dużego nakładu pracy ani nakładów pieniężnych, za to oferowały szeroką gamę możliwości rozpowszechniania i docierania do potencjalnie olbrzymiej liczby ludzi¹. Medialna rewolucja, dokonana za sprawą technik seryjnego powielania objęła również wiele innych gatunków sztuki. W tym samym czasie, w którym powstały pierwsze portrety drzeworytowe, gwałtownie wzrosła popularność medali, a także ugruntowała się praktyka wybijania portretów władców na monetach. Wkrótce ujednoczone przedstawienia sławnych osobistości zaczęto umieszczać na wyrobach rzemiosła artystycznego, takich jak oprawy ksiąg, biżuteria i przedmioty użytku codziennego². Możliwości, jakie dawały techniki mechanicznej reprodukcji, zostały również zauważone i docenione w otoczeniu króla Polski, Zygmunta I Starego (1507-1548), wykorzystano je wprowadzając do obiegu liczne portrety monarchy na drukach, monetach i medalach.

Celem niniejszego eseju jest ustalenie roli, jaką w praktyce sprawowania władzy przez Zygmunta I odgrywały tego typu wizerunki. Analizie poddane zostaną portrety, które powstały za życia króla z myślą o odbiorcach spoza wąskiego grona krakowskiego dworu, szczególnie te, które wykorzystywano w działalności dyplomatycznej i dla celów propagandowych. Rozważania będą koncentrować się na następujących pytaniach: czego oczekiwano od tych portretów? Czy powstawały one z inicjatywy samego króla, czy też innych osób z jego otoczenia? Kto i gdzie je wykonywał? Jaki był zasięg ich oddziaływania?

Niniejszy artykuł jest rezultatem badań prowadzonych w ramach projektu finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego o numerze NPRH nr 0467/NPRH5/H30/84/2017, pt. „Ikonografia Jagiellonów jako królów Polski i Wielkich Książąt Litewskich oraz członków ich rodzin”, realizowanego w Instytucie Historii Sztuki UJ jako część grantu „Epoka Jagiellońska i jej dziedzictwo w I Rzeczypospolitej do 1795 r. – historia sztuki, historia kultury materialnej, dzieje piśmiennictwa XIV-XVI wiek”, kierowanego przez Polskie Towarzystwo Historyczne.

¹ Na ten temat zob. Adrian B. RANDOLPH, „Introduction: The Authority of Likeness”, *Word & Image* 19, nr 1-2, (2003), s. 1–5, oraz eseje zebrane w tym numerze czasopisma; zob. też: Michael BURY, „Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento”, w: *El retrato del Renacimiento*, red. Miguel FALOMIR (Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008), s. 147–163 (wersja w języku angielskim na s. 454–460); Annette KRANZ, Achim RIETHER, „Kopf oder Zahl. Vervielfachte Vielfalt des Porträts in Medaille und Druckgraphik”, w: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, red. Sabine HAAG, Christiane LANGE, Christof METZGER, Karl SCHÜTZ (München: Hirmer, 2011), s. 214–219. Pokrewna problematyka w odniesieniu do sztuki włoskiego Quattrocenta omówiona w: Arne R. FLATEN, „Reproducible media in the early fifteenth century, mostly Italian”, *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 3, nr 1 (2012), s. 46–62.

² Zob. Martin WARNKE, „Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild“, w: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, red. Christa MAAR, Hubert BURDA (Köln: DuMont Buchverlag, 2006), s. 147–164; id., „Triviale Herrscherbildnisse: Zur Entwicklung politischer Popularität”, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 38 (2011), s. 7–24.

A wreszcie, czy stanowią one zbiór przypadkowych wizerunków powstałych przy różnych okazjach, czy składają się na koherentny system wizualnej reprezentacji króla? Pytania te były rzecz jasna już podejmowane przez specjalistów od renesansowej grafiki i rzemiosła artystycznego, badaczy ikonografii królewskiej i państwowej w Polsce, a także tych, którzy zajmowali się ikonografią Jagiellonów i mecenatem artystycznym Zygmunta I. Toteż zadaniem niniejszego tekstu nie jest ani stworzenie kompletnego katalogu królewskich przedstawień, ani wyczerpujące omówienie wiążącej się z nimi problematyki. Jest nim w istocie przemyślenie kwestii, która w dotychczasowych badaniach była traktowana albo wybiórczo, albo pobieżnie, albo marginalnie, a która w sposób ścisły wiąże się ze specyfiką omawianych portretów.

Punktem wyjścia rozważań jest fakt pojawienia się portretów multiplikowanych za pomocą technik mechanicznej reprodukcji, które wykonywano w większej liczbie egzemplarzy z myślą o pokonaniu zarówno społecznego, jak i geograficznego dystansu. Wizerunki te miały docierać do odbiorców pozbawionych bliskiego kontaktu z portretowanym, a częstokroć nawet nieznających jego wyglądu. Określenie tożsamości osób przedstawionych na tych portretach, w stopniu znacznie wyższym niż w przypadku tradycyjnych konterfektów, było uzależnione od konwencjonalnych środków przekazu, takich jak inskrypcje, znaki oraz zastosowane formuły obrazowe. Poprzez analizę tych elementów i ich konfrontację z innymi inicjatywami podejmowanymi przez Zygmunta I mam nadzieję wyciągnąć kilka ogólnych wniosków dotyczących wątków ideologii politycznej i dynastycznej rozwijanej przez tego władcę oraz ustalić wzory i/lub źródła inspiracji dla poszczególnych dzieł. Zamierzam również wykazać wzajemne zależności między portretami Zygmunta, a także ich związki z współczesnym portretem europejskim. Prezentowane tu rozważania nie roszczą sobie, rzecz jasna, pretensji do wyczerpania tematu, mają raczej charakter swoistego rekonesansu, zarysowanego z nadzieją na rozwinięcie i weryfikację w toku dalszych badań.

I. Portrety Jagiellonów w „De Sigismundi regis temporibus” Josta Ludwika Decjusza

Pierwsze portrety Zygmunta I i członków jego rodziny, które udostępnione zostały szerszej grupie odbiorców, ukazały się drukiem w roku 1521 załączone do traktatu historycznego Jodoka Ludwika Decjusza, znanego humanisty, ekonomisty i królewskiego sekretarza. Przedstawiają one Zygmunta I, królową Bonę i młodocianego królewicza Zygmunta Augusta. Już sam dobór portretowanych postaci wskazuje, że celem ich publikacji była nie tylko prezentacja majestatu aktualnie panującego władcy, lecz także zasygnalizowanie wątku dynastycznego, który stanowił *la cause principale* powstania pism Decjusza. Składające się z trzech niedługich ksiąg dziełko (*O starożytnościach Polaków; O rodzinie Jagiellonów; O czasach Zygmunta I*) zostało opublikowane razem z drugim wydaniem *Kroniki Polaków* Macieja z Miechowa. We wszystkich trzech księgach Decjusz konsekwentnie realizował cele domu panującego, pragnącego wykreować pozytywny obraz monarchii jagiellońskiej opisaną zgodnie ze standardami piśmiennictwa humanistycznego i osadzonej w historii Polski. Celem było także stworzenie solidnego omówienia najstarszych dziejów Polaków, takiego, które odpowiadałoby analogicznym utworom pisanym w tym okresie przez humanistów w Niemczech na potrzeby tamtejszych władców. Niemniej bezpośrednim impulsem do powstania traktatów Decjusza była *Chronica Polonorum* Miechowity, przygotowana przez krakowskiego medyka, astrologa i profesora Akademii Krakowskiej, ogłoszona drukiem w roku 1519. Pomyślana przede wszystkim jako



1. Zygmunt I Stary, w: Jost Ludwik Decjusz, De Sigismundi regis temporibus, Kraków: Oficyna Hieronima Wietora, 1521. Fot. Biblioteka Narodowa (<https://polona.pl>)

patriotyczne kompendium historyczne dla młodzieży uniwersyteckiej, którego brak wówczas mocno odczuwano, kronika ta była pod względem treści i oceny dziejów zależna od *Roczników* Jana Długosza i od nich przejęła m.in. krytyczny stosunek do Jagiellonów i negatywny obraz rządów Aleksandra Jagiellończyka. Z tego powodu całe wydanie *Kroniki* skonfiskowano i w latach 1520–1521 zmodyfikowano zmieniając szczególnie niekorzystne dla Jagiellonów fragmenty. Nie porzeczono jednak tylko na przeredagowaniu najbardziej kontrowersyjnych stron. Do drugiego wydania *Kroniki* dołączono wzmiankowane wyżej pisma Decjusza, realizujące intencje dworu królewskiego. *De vetustatibus polonorum* przedstawiała najstarsze dzieje Polaków i osadzała je w tradycji antycznej. *De Jagellonum familia* stanowiła pierwszą próbę stworzenia historii Jagiellonów i dążyła do opisanie zasług tej dynastii dla polskiej Korony. *De Sigismundi regis temporibus* zaś opisywała pierwsze lata panowania Zygmunta I, prezentując wyidealizowany obraz króla i jego zbawienny wpływ nie tylko na polityczną sytuację królestwa, lecz także na morale i zwyczaje poddanych. W ten sposób dziełko Decjusza istotnie zmieniało przekaz *Kroniki* Miechowity – opisując wydarzenia z antycznej prahistorii narodu polskiego, rządy Jagiellonów i zasługi samego Zygmunta prezentowało odmienny od dotychczasowego obraz monarchii jagiellońskiej³.

Portrety dwóch Zygmunatów i Bony stanowią po części wizualizację treści traktatu Decjusza, a po części jego dopełnienie. Wizerunek zbrojnego króla w profilu i z insygniami władzy królewskiej to wierna ilustracja jego wyidealizowanego obrazu zarysowanego w *De Sigismundi regis temporibus* (il. 1). Zygmunt został scharakteryzowany jako mąż opatrnościowy narodu polskiego, którego rządy przynoszą Polsce utraconą za panowania poprzedników świetność i pomyślność. Osobiste cnoty władcy przekładają się w tej narracji nie tylko na sukcesy militarne i dyplomatyczne, lecz także na odnowę moralną obywateli, co skutkuje zapanowaniem pokoju i dostatku w królestwie. Zarówno wygląd króla, jak i jego usposobienie odpowiadają tu uniwersalnym cechom idealnego władcy, funkcjonującym w topice średniowiecznej i renesansowej. Okazała postawa, fizyczna siła i groźne wejrzenie odzwierciedlają siłę jego charakteru, przejawiającą się m.in. w miłosierdziu, męstwie, sprawiedliwości i wstrzeźliwości⁴. O tym zresztą, że portret Zygmunta prezentuje nie tylko jego wygląd, ale również przymioty ducha mówi wprost wiersz Filipa Gundeliusa opublikowany pod portretem: „Oblicze zwycięskiego króla Zygmunta/ Oglądasz czytelniku na małym obrazku/ Rozważ nie dzieło malarza, czy pociągnięcia/ Farbą, lecz cnoty najważniejszego męża [...]/ Sprawiedliwość, rozum, pobożność, rozważa, dzielność/ To prawdziwy obraz wybitnego króla [...].”⁵.

Istotną kwestią jest także to, że do zaprezentowania wyidealizowanego obrazu polskiego władcy posłużono się formułą charakterystyczną dla współczesnych przedstawień cesarskich. Jak zauważyła Barbara Miodońska, można ją wywieść z ikonografii Maksymiliana I rozpowszechnianej zarówno w oficjalnym malarstwie portretowym (portrety Bernarda Strigela), jak w mennictwie (guldeny i półguldeny zaprojektowane przez Ulricha Ursentalera, Benedykta Burkhardta i Marca Cavallego)⁶. Źródłem tej ikonografii były

³ Zob. Hans-Jürgen BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*, tłum. Zdzisław Owczarek (Kraków: Universitas, 2011), s. 141.

⁴ Zob. Agnieszka DZIUBA, *Wczesnorenesansowa historiografia polsko-lacińska* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000), s. 100–102.

⁵ Tłum. Mieczysław Mejor; cyt. za: Mieczysław MORKA, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe* (Warszawa: nakładem własnym autora, 2006), s. 336. Por. Marcin FABIAŃSKI, „The Beginnings of Woodcut Portrait in Poland. The Images of King Sigismund I against their Literary Background”, *Artibus et Historiae* 38, nr 76 (2017), s. 261.

⁶ Barbara Miodońska, „Władca i państwo w krakowskim drzeworycie książkowym XVI w.”, w: *Renesans. Sztuka*

monety emitowane przez arcyksięcia Tyrolu, Zygmunta zwanego „der Münzreiche”. Guldeny bite w latach 80. XV w. w mennicy w Hall zaczęto ozdabiać jego profilowym wyobrażeniem w zbroi⁷. Zachował się jeden odlewany egzemplarz wyjątkowo dużej monety, na której władca Tyrolu przedstawiony został w takiej konwencji, ale z indywidualnie opracowanymi rysami twarzy, co sugeruje, że nie była ona przeznaczona do obrotu handlowego, tylko do celów reprezentacyjnych⁸. Maksymilian, który w roku 1490 przejął od Zygmunta arcyksięstwo Tyrolu, a wraz z nim jego zreformowany system monetarny, podtrzymał tradycję bicia monet z podobnym wizerunkiem i zaczął konsekwentnie posługiwać się nimi jako środkiem propagandy władzy. Najokazalsze egzemplarze tych monet, z dokładnie cyzelowaną zbrojną podobizną cesarza w profilu raczej nie miały istotnego znaczenia w obrocie pieniężnym. Pełniły natomiast istotną rolę w działalności dyplomatycznej Maksymiliana, rozsyłane i dawane w podarunku różnym osobistościom, reprezentowały jego królewski i cesarski majestat⁹. Zastosowanie w portrecie Zygmunta Starego formuły występującej w mennictwie habsburskim było wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pomysłem samego Decjusza, dyplomaty i finansisty, a od roku 1520 także królewskiego sekretarza, który przygotował dla Zygmunta I reformę monetarną, ostatecznie przeprowadzoną po roku 1525 (o czym niżej). Portret królewski o identycznym jak w jego traktacie półpostaciowym ujęciu wprowadził on wówczas na szóstaki pruskie, emitowane przez mennicę w Toruniu po unii monetarnej Korony i Prus Królewskich¹⁰. Przedstawienie Zygmunta w konwencji *regis armatis* odzwierciedlało wyidealizowany obraz Jagiellona stworzony przez Decjusza i nie było zapewne pozbawione odniesień do aktualnej sytuacji politycznej zdominowanej przez przedłużający się konflikt o Prusy, w którym chodziło o wyjęcie tego obszaru spod jurysdykcji cesarskiej. Zbrojny król, ukazany w symbolizującej suwerenność od jakiegokolwiek obcej władzy koronie zamkniętej i wśród herbów oznaczających ziemie Królestwa i lenna, występował tu w roli obrońcy terytoriów, które – czyniąc zadość przysiędze składanej przed koronacją – utrzymywał w granicach swojego państwa¹¹.

i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973, red. Tadeusz S. JAROSZEWSKI (Warszawa: PWN, 1976), s. 50–55. Do katalogu przedstawięń, którymi mógł się inspirować twórca wizerunku Zygmunta I, można także dodać drzeworytnicze przedstawienia królów autorstwa Hansa Burgkmaira i Leonharda Becka, znajdujące się w gloryfikującej rządu Habsburga, nieukończona autobiograficzna powieści Maksymiliana *Weisskunig*, zob. np. scenę pogrzebu króla Anglii, Ryszarda, autorstwa Leonharda Becka: *The Illustrated Bartsch*, 11 (formerly vol. 7 [part 2]): *Sixteenth Century German Artists, Hans Burgkmair, the Elder, Hand Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder*, red. Tilman FALK (New York: Abaris Books, 1980), s. 134, nr 80 (224) – 128.

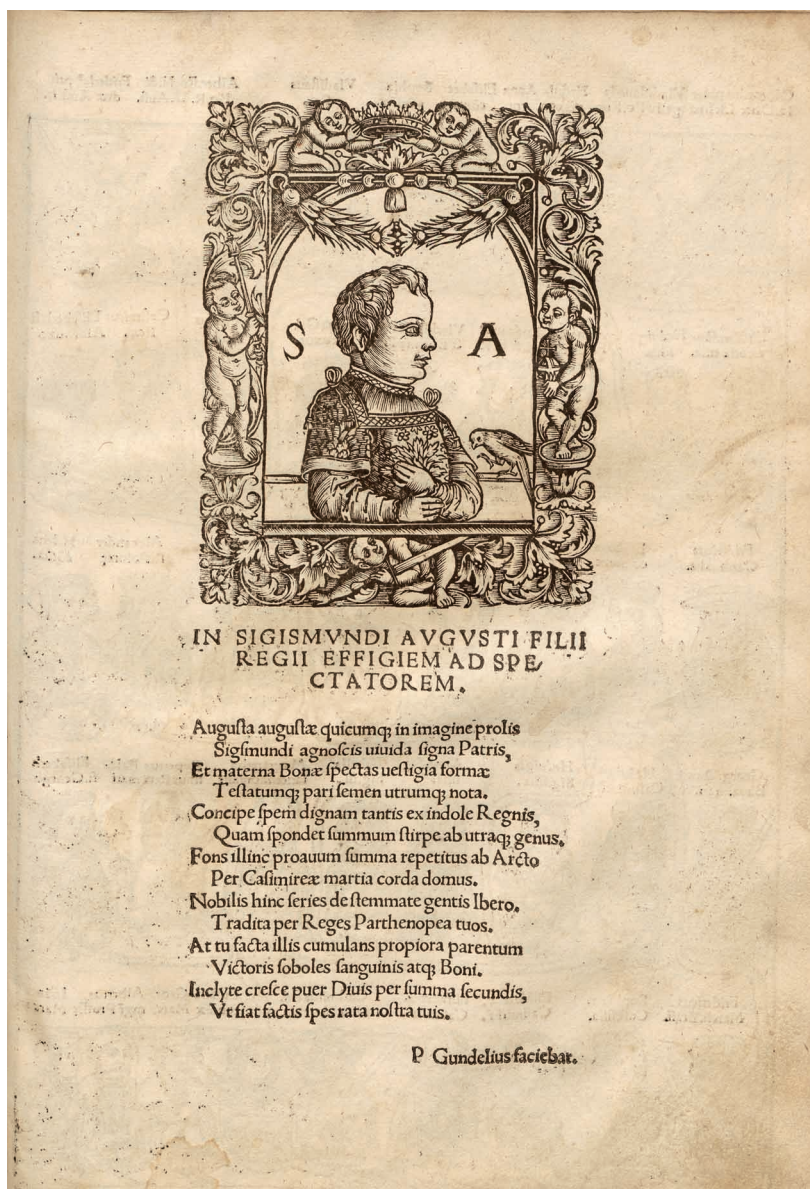
⁷ Heinz WINTER, „Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen”, w: *Wettstreit in Erz. Porträtmédailen der deutschen Renaissance*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, red. Walter CUPPERI, Martin HIRSCH, Anette KRANZ, Ulrich PFISTERER (Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013), s. 29.

⁸ Annette KRANZ, „Reichart Weidenspuch, Modell für einen Guldiner Erzherzog Sigismunds, genannt Münzreiche”, w: *Dürer – Cranach – Holbein*, s. 220, nr kat. 126; Martin HIRSCH, „Reichart Weidenspuch, Sigismund von Tirol, ohne Jahr (1483)”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 120–121, nr kat. 23.

⁹ WINTER, „Maximilian I”, s. 31–32; Martin HIRSCH, „Benedikt Burkhart, Maximilian I., Schauguldiner 1505”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 121, nr kat. 24; Friedrich POLLEROß, „Tradition and Innovation. Emperor Maximilian I and his Portraits”, w: *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, red. Eva MICHEL, Maria Luise STERNACH (Munich-London-New York: Prestel, 2012), s. 106–107.

¹⁰ Zob. Helena BLUMÓWNA, „O pierwszych portretach świeckich w krakowskich drukach renesansowych”, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 2 (1952), s. 79; Miodońska, „Władca i państwo”, s. 54–55, więcej na ten temat zob. niżej.

¹¹ Miodońska, „Władca i państwo”, s. 55.



2. Zygmunt II August, w: Jost Ludwik Decjusz, De Sigismundi regis temporibus, Kraków: Oficyna Hieronima Wietora, 1521.
Fot. Biblioteka Narodowa (<https://polona.pl>)

Chociaż traktat Decjusza nie obejmuje czasów Bony (narracja kończy się w roku 1516), portretowi Zygmunta towarzyszą wizerunki jego drugiej małżonki i nowo narodzonego syna. W ten sposób – zapewne już po ukończeniu prac nad dziełkiem – postanowiono jeszcze wzmocnić projagiellońską wymowę druku, sygnalizując ważkie dla dynastii wydarzenia z lat 1518 (ślub z Boną) i 1520 (narodziny Zygmunta Augusta). Oba portrety, podobnie jak wizerunkowi króla, towarzyszą wyszukane teksty pochwalne napisane przez Gundeliusa. W obu też skoncentrowano się na sprawach dynastycznych: Bona scharakteryzowana została jako potomkini Sforzów i dynastii Aragońskiej oraz „dostojna matka” Augusta, syna z „nasienia szlachtetnego”¹². Z kolei królewicz jest sławiony jako potomek

¹² Zob. MORKA, *Sztuka dworu*, s. 397; tamże pełny przekład łacińskiego tekstu dokonany przez Mieczysława Mejora.

Zygmunta Starego, wywodzący się od „naddziadów z dalekiej Północy [...] przez marso-we serca domu Jagiellonów” i przez królów Neapolu od przodków „szlachetnego rodu Iberyjskiego”¹³. Dzięki takiemu doborowi portretów kronika Decjusza nie tylko kreowała pozytywny obraz przeszłości Królestwa Polskiego pod rządami Jagiellonów i Zygmunta Starego, ale także wybiegała w przyszłość, wyrażając nadzieję na pomyślne panowanie Zygmunta Augusta. Ten spójny program ideowy nie do końca znalazł odzwierciedlenie w samej formie portretów, z których każdy reprezentuje nieco inne ujęcie i wprawiony jest w zupełnie inne obramienie.

Bliższy portretowi Zygmunta I jest wizerunek Zygmunta Augusta, przedstawiający królewicza w półpostaci, z profilu, w półkoliście zamkniętej ramie ujętej akantem, w który wpleciono putta przytrzymujące insygnia władzy królewskiej (il. 2). Zygmuntowi Augustowi, przedstawionemu jako kilkuletni chłopiec (choć w momencie wykonania portretu miał co najwyżej rok), towarzyszy niewielki ptak, co może sugerować, że na ten skądinąd słabej jakości artystycznej wizerunek mogła oddziaływać tradycja dziecięcych portretów Sforzów, w których ten motyw (szczygły, papugi) występuje¹⁴. Warto jednak zaznaczyć, że praktyka portretowania dzieci z różnymi atrybutami – w tym ptakami – nie była obca również sztuce północnoeuropejskiej. Przykładowo siedmioletni Karol V Habsburg został uwieczniony z sokołem na ręku na niewielkim portrecie tablicowym autorstwa tzw. Mistrza cyklu św. Marii Magdaleny (1507, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Upozowany niczym dyrygent przyszły cesarz wygląda tak, jakby – pomimo młodego wieku – już posiadał umiejętność polowania i nakładania kaptura na głowę ptaka¹⁵. Z kolei na jednym z trzech portretów dzieci mincerza salzburskiego Johanna Thenna (1516, Städel Museum, Frankfurt nad Menem) namalowanych przez artystę z kręgu Wolfa Hubera, czteroletni syn Johanna, Ruprecht, został przedstawiony z sysułką i z wróblem uwiązany do ręki niczym sokół łowiecki¹⁶. Obraz ten wart jest odnotowania, gdyż ptak na drzeworycie z Zygmuntem Augustem upozowaniem łudząco przypomina wróbla z portretu Ruprechta – z tą różnicą, że jest zwrócony w przeciwnym kierunku. Wolno zatem podejrzewać, że krakowski portrecik opierał się nie tylko na wzorach sztuki włoskiej, ale i północnoeuropejskiej, a profilowe ujęcie mogło być nie tyle reminiscencją włoskiej tradycji portretowej, ile wynikać z chęci nawiązania do wyobrażenia ojca, a przez to podkreślenia królewskiego statusu młodego Jagiellona¹⁷.

¹³ Ibid., s. 407; także pełny przekład łacińskiego tekstu w tłumaczeniu Mieczysława Mejora.

¹⁴ Por. np. portret Francesca Marii Sforzy, tzw. Il Duchetto, w Bristol Museum and Art Gallery, nr inw. K 1653, przypisywany Marcowi D'Oggiono, czynnemu w Mediolanie uczniowi Leonarda da Vinci; zob. Marika SPRING, Antonio MAZOTTA, Ashok ROY, Rachel BILLINGE, David PEGGIE, „Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo”, *National Gallery Technical Bulletin* 32 (2011), s. 79. Na temat omawianego portretu Zygmunta Augusta zob. Jan BOŁOZ ANTONIEWICZ, *Lament Opatowski i jego twórca* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1921), s. 14–17; BLUMÓWNA, „O pierwszych portretach”, s. 78, 81; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 396, 406–407.

¹⁵ Yannis HADJINICOLAU, „«Ich zog mir einen Falken». Das ikonische Nachleben der Falkneri”, *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 18/19 (2018), s. 177.

¹⁶ Thomas KUSTER, „Meister der Thenn'schen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?); tätig in Salzburg, Ruprecht, Wolf (?) und Barbara Thenn, die Kinder des Münzmeisters Thenn”, w: *Dürer – Cranach – Holbein*, s. 42–43, kat. nr 16–18; Fabian WOLF, „Meister der Thenn'schen Kinderbildnisse, Wolf Huber, Werkstatt (?), Ruprecht Thenn (1512–1545), Wolf (?) Thenn (1507–1538), Barbara Thenn (1513–1542)”, w: *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Städel Museum, Frankfurt, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń red. Sabine HAAG, Guido MESSLING, (München: Hirmer, 2015), s. 268–269, nr kat. 150.

¹⁷ Bezpośrednie wzory dla motywu ptaka musiały zostać zaczerpnięte z grafik, takich jak na przykład przedstawienie kobiety grającej na lutni, z towarzyszącą jej papugą przypisywane Wawrzyńcowi z Olomuńca (Wenzel von Olmütz); zob. *The Illustrated Bartsch*, 9 (formerly vol. 6 [part 2]): *Early German Artists: Israhel van Meckenem*, red. Fritz KORENY,

3. Bona Sforza,
w: Jost Ludwik Decjusz,
De Sigismundi regis
temporibus, Kraków:
Oficina Hieronima
Wietora, 1521.
Fot. Biblioteka
Narodowa
(<https://polona.pl>)



Królowa Bona przedstawiona została *en trois quarts*, z rękami wspartymi na iluzjonistycznym parapecie, ubrana w bogatą suknię z niskim dekoltem, na długich włosach zebranych w ozdobnej siatce nosi elegancki, nałożony na tył głowy beret z nacinanymi brzegami (il. 3). Od czasów publikacji Antoniny Betterówny i Helena Blumówny uważa się, że portret Bony wykonał północnowłoski grafik, a jego metalowa matryca albo została przywieziona z Włoch do Krakowa przez Bonę, albo ją zamówiono do projektowanego wydawnictwa Decjusza¹⁸. Portret rzeczywiście wyróżnia się jakością na tle dwóch pozostałych. Jednak – wbrew dotychczas formułowanym opiniom – iluzjonizm frontalnego przedstawienia królowej Bony opierającej ręce na parapecie wykazuje dość jednoznaczne związki z tradycją portretu północnoeuropejskiego. Widać w nim ściśle zbieżności z konwencją

Wenzel von Olmütz and Monogrammists, red. Jane C. HUTCHISON (New York: Abaris Books, 1981), s. 315, 57a (343), L.66.256.VI., lub przedstawienia papug na kartach mistrza PW z Kolonii; zob. *The Illustrated Bartsch*, 9: *Commentary*, part 2, *Early German Artists*, red. Jane C. HUTCHISON (New York: Abaris Books, 1991), s. 47–53, nr. 063 C2–072 C1.

¹⁸ Antonina BETTERÓWNA, „Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490–1525)”, *Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 1 (1929), s. 362, 385; BLUMÓWNA, „O pierwszych portretach”, s. 74–78; Janina RUSZCZYCÓWNA, „Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 20 (1976), s. 8; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 369 i przyp. 49.



4. Michel Sittow, Portret Krystiana II, 1514/1515, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.
Repr. wg Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe, kat. wyst.,
National Gallery of Art, Washington, Art Museum of Estonia, Tallin, red. John Oliver Hand,
Greta Koppel, New Haven-London 2017, s. 75, il. do hasła 11

charakterystyczną dla malarstwa niderlandzkiego, wypracowaną przez Rogiera van der Weydena i Hansa Memlinga, a na początku XVI w. spotykaną w dziełach takich artystów, jak Michel Sittow (przykładowo: portrety króla Danii, Krystiana II, 1514–1515, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga; Henryka VII, króla Anglii, 1505, National Portrait Gallery, Londyn; il. 4)¹⁹ czy Jean Clouet (portrety Franciszka I, króla Francji: tablicowy, 1525, Luwr, Paryż; iluminowany, zdobiący dokument traktatu w Amiens, 1527, Public Record Office, Londyn)²⁰. Bliskie omawianemu przedstawieniu ujęcie portretowanej postaci można też spotkać w obrazach mistrzów pracujących na terenach niemieckojęzycznych, takich jak Albrecht Dürer (w szczególności portrety powstałe w trakcie podróży do Niderlandów lub niedługo po powrocie: portret mężczyzny, Museo Nacional del Prado, Madryt, 1521 [1524?]; portret Bernharda von Reesena, 1521 Gemäldegalerie, Drezno)²¹, Hans Süß z Kulmbachu (portret margrabiego Kazimierza von Brandenbura, 1511, Alte Pinakothek, Monachium; portret mężczyzny, 1520, Gemäldegalerie, Berlin)²² czy Jacopo de' Barbari (portret mężczyzny, 1497–1500, Gemäldegalerie, Berlin; portret młodzieńca, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 1505–1506 [?])²³, a ujęcie pokrewne, w wariantach z parapetem lub bez i torsem portretowanej postaci ukazany frontalnie lub nieznacznie zwróconym w bok, występuje w twórczości portretowej m.in. Hansa Burgkmaira, Lucasa Cranacha st. i Hansa Holbeina mł. Warto w końcu zaznaczyć, że niemal identyczny układ zastosowano w portrecie młodzieńca przechowywanym w Muzeum Narodowym w Gdańsku, który został przez Teresę Danutę Milewską hipotetycznie uznany za przedstawienie Christopa von Suchtena powstałe w Krakowie w 1507 r. w pracowni Michała Lanza z Kitzingen²⁴. Wypada też odnotować, że kształt zamkniętej półkolistej ramy, opatrzonej dwoma tarczami herbowymi jest ewidentnym powtórzeniem ram znanych z graficznych portretów elektorów saskich autorstwa Lucasa Cranacha st. i Wolfa Trauta²⁵ (il. 5). Jedynym

¹⁹ Dana BENTLEY-CRANCH, *The Renaissance Portrait in France and England. A Comparative Study* (Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004), s. 76–78. Greta Koppel, „Michel Sittow, Portrait of the Danish King Christian II, 1514/1515”, w: *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, Art Museum of Estonia, Tallin, red. John Oliver HAND, Greta KOPPEL (New Haven-London: Yale University Press, 2017), s. 74–77, nr kat. 11.

²⁰ Zob. Christine TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier* (Berlin: Akademie, 2009), s. 33–36.

²¹ Zob. Manfred SELINK, „Albrecht Dürer, Bildnis einer Mannes 1521 [1524]” oraz id., „Albrecht Dürer, Bildnis des Bernhard von Reesen 1521”, w: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530*, red. Till-Holger BORCHERT (Stuttgart: Belser, 2010), s. 427–429, nr kat. 238 i 239.

²² Christof METZGER, „Hans Süß von Kulmbach, Bildnis eines jungen Mannes”, w: *Dürer – Cranach – Holbein*, s. 92–93, nr kat. 43.

²³ Dagmar KORBACHER, „Jacopo de' Barbari, Portrait eines Mannes («Der Deutsche»), um 1497–1500”, w: *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-kunst*, kat. wyst., Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin, red. Keith CHRISTIANSEN, Stefan WEPPELMANN (München: Hirmer, 2011), s. 374–376, nr kat. 168; Beate BÖCKEM, *Jacopo de' Barbari, Künstlerschaft und Hofkultur um 1500* (Köln-Wien-Weimar: Bohlau Verlag, 2016), s. 408.

²⁴ Teresa Danuta MILEWSKA, „Niezany portret Krzysztofa von Suchtena z 1507 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku”, *Gdańskie Studia Muzealne* 6 (1995), s. 9–22; zob. też: Aleksandra JAŚNIEWICZ, *Portret w Gdańsku od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700). Malarstwo – rysunek* (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2018), s. 79, 369.

²⁵ Zwłaszcza portret Fryderyka Mądrego z 1510 r.; zob. *The Illustrated Bartsch*, vol. 11: *Sixteenth Century German artists: Hans Burgkmair, the Elder; Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder*, red. Tilman FALK, Walter R. STRAUSS (New York: Abaris Books, 1980), 427, nr kat. 134 (296); por. Andreas TACKE, „Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der bildenden Kunst seiner Zeit”, w: *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525): Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau* (Dresden: Sandstein Kommunikation, 2014), s. 104–114.



5. Wolf Traut, Portret Fryderyka Mądrego, 1510, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.
Fot. www.metmuseum.org

Olegardus pater Vladislaus Ia Hedui/ Anna Elisabet Sophia Vladislaus Alber. Ro. H. & Frideric^o prim^o
 Ia. Dux Lichina gello Po. Rex gis con con. cõiunx. conũx. -Rex. Bo. R. D. Aust. dux Austrĩ;





6 a-b. Drzewo genealogiczne Jagiellonów, w: Jost Ludwik Decjusz, De Sigismundi regis temporibus, Kraków: Oficyna Hieronima Wietora, 1521. Fot. Biblioteka Narodowa (<https://polona.pl>)

elementem omawianego przedstawienia, który w sposób niepodważalny wykazuje związek z portretem włoskim, jest ubiór Bony. Jak ostatnio zauważyła Maria Molenda, dla sukni królowej o obcisłym stanie, bufiastych rękawach i obniżonym prostokątnym dekolcie można wskazać bardzo bliskie analogie, uwiecznione na przykład w wizerunkach nieznannej kobiety Giovanniego Francesca Carota (1505–1510, Luwr, Paryż) lub Aldy Gambary autorstwa Altobella Melonego (1515–1516, Pinacoteca di Brera, Mediolan)²⁶. Z kolei szeroki beret o nacinanych brzegach, bardzo podobny do tego, w którym przedstawiono Bonę, uwiecznił na portrecie Luciny Brembati Lorenzo Lotto (ok. 1518, Accademia Carrara, Bergamo)²⁷, chociaż akurat ten element garderoby można też spotkać w sztuce niemieckiej, o czym świadczy portret nieznannej kobiety wykonany przez augsburskiego iluminatora Narcyza Rennera (1522–1523, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga)²⁸. Nie przesądzając zatem ostatecznie o stylowej przynależności drzeworytniczego przedstawienia Bony (z pewnością zasługuje ono na dalsze, pogłębione badania), wypada odnotować obecność w nim składników wyrastających z tradycji portretu północnoeuropejskiego (frontalne ujęcie postaci z rękami złożonymi na parapecie) oraz elementów pochodzących wprost z repertuaru grafiki niemieckiej (rama z tarczami herbowymi), co czyni Kraków bardziej prawdopodobnym miejscem jego powstania niż Włochy. Graficzny portret Bony zapewne był wzorowany na jej malarskim wizerunku, który mógł zostać dostarczony z Mediolanu w związku z rozmowami zaręczynowymi lub przyjechał do Krakowa wraz z młodą królową. Nie można też wykluczyć, że obraz został sporządzony nieco później już na jagiellońskim dworze. Przy każdej z tych możliwości fakt uwiecznienia Bony w strojach włoskich nie powinien dziwić, wiadomo bowiem, że Bona nosiła się „z włoska” i nie zaprzestała tego zwyczaju po przyjeździe do Krakowa. Przywiozła ona ze sobą z Mediolanu bardzo bogatą garderobę odpowiadającą modzie jej rodzimego kraju i podtrzymywała ten styl, zamawiając stroje i materiały we Włoszech oraz utrzymując na miejscu włoskich krawców²⁹. Sposób, w jaki ukazano młodą królową na graficznym portrecie, z pewnością nie był dziełem przypadku: prezentował Bonę w konwencji odpowiadającej dworskiemu kanonowi kobiecego piękna aktualnemu w 1. połowie XVI w. Uroda Sforzówny w połączeniu z jej szlachetnym urodzeniem uwidocznionym za pomocą herbów i bogatej zagranicznej garderoby dopełniały obrazu wielkości Zygmunta I i pomyślności całej dynastii Jagiellonów, który Decjusz zarysował w swoim traktacie.

Portrety rodziny królewskiej załączone do traktatu Decjusza, jakkolwiek zróżnicowane pod względem formalnym, składają się na ideową całość. Nie powinny być one interpretowane w oderwaniu od drzewa genealogicznego, któremu towarzyszą, a które szczelnie wypełnia dwie sąsiadujące ze sobą strony i prezentuje rodowód Jagiellonów rozpoczynający się od Olgierda Giedyminowicza (il. 6 a-b)³⁰. Konwencja przedstawienia, w którym Jagiel-

²⁶ Maria MOLENDĄ, *Splendide vestibus. O znaczeniu ubiorów na królewskim dworze Jagiellonów w latach 1447–1572* (Kraków: Societas Vistulana, 2012), s. 199–200.

²⁷ Ibid., s. 198.

²⁸ Ulrich MERKL, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Spätblüte und Endzeit einer Gattung* (Regensburg: Schnell und Steiner, 1999), s. 338, nr kat. 37

²⁹ MOLENDĄ, *Splendide vestibus*, s. 202–203.

³⁰ O drzewie zob. Maria BRYNDA, „Rodowód dynastii Jagiellonów”, w: *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*, Zamek Królewski w Warszawie, 8 IV – 7 VII 2002, red. Katarzyna POŁUJAN (Warszawa: Zamek Królewski, 2002), s. 98–99, nr kat. I 10; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 442–447; Karolina MROZIEWICZ, „The Image of the Lithuanian and Ruthenian Legacy of the Jagiellons in 16th-Century Pictorial Catalogues of Polish Monarchs”, *Ikonotheke* 27 (2017), s. 142–144.

lonowie ukazani w półpostaciach wyłaniają się z kielichów kwiatów i są pogrupowani w kilkuosobowych rzędach połączonych wicią roślinną, przypomina schemat drzewa Jessego, często w tym czasie adoptowany do prezentacji wywodów genealogicznych. Pokrewne rozwiązanie można spotkać w dziełach powstających pod patronatem Maksymiliana I, na przykład w wielkim, pięcioczęściowym drzewie genealogicznym Babenbergów i Habsburgów namalowanym na osobnych kartach pergaminu (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 1497 i 1568 [?])³¹, iluminowanych portretach Babenbergów i Habsburgów zdobiących marginesy uroczystego dokumentu potwierdzającego przywilej *Privilegium Maius*, wydanego w roku 1512 (Österreichische Staatsarchiv, Wiedeń)³² oraz rodowodzie Habsburgów zdobiącym ściany reprezentacyjnej sali zamku Tratzberg w Stans w Tyrolu (ok. 1507)³³. Odnotowania godne jest także nieco późniejsze graficzne drzewo genealogiczne Wittelsbachów, wykonane przez Erharda Schoena około roku 1530 i znane jedynie z dwóch kart stanowiących fragmenty większej, niezachowanej całości³⁴. Omawiane drzewo genealogiczne Jagiellonów musiało być przygotowane niedługo przed narodzinami Zygmunta Augusta, co tłumaczyłoby, dlaczego przedstawia Bonę i jej najstarszą córkę, Izabelę, ale nie uwzględnia następcy tronu. We wstępie do *De Iagellonum familia* Decjusz uzasadnił jego załączenie do traktatu, pisząc, że Jagiellonowie są wprawdzie obcą, lecz wspólną dynastią, wywodzącą się z Litwy, która była częścią Sarmacji. Królowie z tej dynastii zasiadali na tronach królestw polskiego, węgierskiego i czeskiego, a ich córki zostały wydane za wielu sławnych władców. Poszczególne postacie są na drzewie precyzyjnie zidentyfikowane napisami, określającymi pełnione godności (*rex, dux, palatinus, cardinalis*) lub – zwłaszcza w przypadku kobiet – relacje rodowe (*uxor, coniunx, filia, filius*), zaś przedstawienia królów Polski korespondują z ich portretami wydrukowanymi w *Kronice* Miechowity³⁵. Podobnie zatem jak monumentalne rodowody powstające na użytek innych dynastii, opublikowane przez Decjusza drzewo gloryfikowało Jagiellonów i prezentowało zgodny z intencjami dworu królewskiego w Krakowie pozytywny obraz dynastii. W takim kontekście całostronicowe portrety pary królewskiej i nowo narodzonego królewicza jawią się jako w pewnym sensie aktualizacja drzewa genealogicznego oraz jego dopełnienie, dodające splendoru Zygmuntowi I i jego rodzinie.

II. Portrety na drukach urzędowych

W roku 1524 w oficynie Wietora ukazały się *Statuta Sigismundi I*, czyli statuty króla Zygmunta Starego wydawane na sejmach generalnych w latach 1505–1523. Ich druk był w ciągu następnych lat wielokrotnie wznawiany z niezmienną datą 1524 w kolofonie³⁶. Wszystkich jedenaście wydań tego zbioru ukazało się z całostronicowymi przedstawieniami Orła Zygmuntońskiego pod koroną zamkniętą oraz portretami króla w dwóch wersjach

³¹Matthias PFAFFENBICHLER, „Habsburg Family Tree with Emperor Maximilian I”, w: *Emperor Maximilian I*, s. 162, nr kat. 17.

³²Andrea SCHECHL, „Confirmation of the Privilegium Maius, 1512”, w: *Emperor Maximilian I*, 181, nr kat. 30.

³³Lukas MADERSBACHER, „Porträtstammbaum der Habsburger”, w: *Spätmittelalter und Renaissance*, red. Artur ROSENAUER (München-Berlin-London-New York: Prestel, 2003) s. 457–458 (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 3).

³⁴*The Illustrated Bartsch, 13: Commentary, Sixteenth Century German Artists, Erhard Schoen and Niklas Stoer*, red. Walter L. STRAUSS (New York: Abaris Books, 1984), s. 523–525, nr 285.

³⁵MROZIEWICZ, „The Image”, s. 142.

³⁶Kazimierz PIEKARSKI, „Uwagi o chronologii wydań statutów sejmowych z czasów Zygmunta Starego”, *Przegląd Biblioteczny* 3 (1929), s. 478–496; Maria CYTOWSKA, *Bibliografia druków urzędowych XVI wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1961), poz. 2.

i portretem Bony Sforzy³⁷. Pierwsza wersja portretu królewskiego, która zdobi najwcześniejsze wydania *Statutów*, przedstawia Zygmunta I z profilu, w półpostaci z jabłkiem i berłem, ubranego w płaszcz o szerokim kołnierzu podbitym futrem i w siatkowym czepcu. Sylwetka monarchy i dosadne, ocierające się wręcz o karykaturę rysy twarzy nie pozostawiają wątpliwości, że wizerunek opracowany został na podstawie zbrojnego przedstawienia króla wydrukowanego wcześniej w *De Sigismundi regis temporibus* Dec-jusza. Z tego samego dzieła zapożyczono także przedstawienie królowej Bony. W następnych edycjach *Statutów* portret króla zastąpiono nowym wizerunkiem. Zachowano w nim zasadniczy układ kompozycji z półkolistą arkadą i tarczami herbowymi oraz profilowym ujęciem władcy, ograniczono się jednak do popiersia, dlatego nie pokazano rąk trzymających insygnia władzy (il. 7). Wprowadzenie na pierwsze karty dokumentu urzędowego portretów pary królewskiej spełniało pierwszorzędną rolę propagandową, z czego, jak do tej pory, nie wyciągnięto w pełni wniosków. Ich wymowę należy, jak się wydaje, odczytywać w kontekście wcześniejszych drukowanych statutów, czyli tzw. *Statutu Łaskiego* z roku 1506. Dokument ten – jak wiadomo – zawierał zbiór praw, w tym konstytucję *Nihil novi*, która instytucjonalizowała dwuizbowy sejm i stawiała go w centrum polskiego systemu politycznego. W systemie tym, każda z izb, razem z królem, odgrywała równorzędną rolę przy uchwalaniu nowych praw³⁸. Dojrzała, odwołująca się do tradycji republikańskiego Rzymu koncepcja ustrojowa, oparta na konsensusie różnych grup politycznych, znalazła odzwierciedlenie w załączonym do druku drzeworycie, przedstawiającym króla na sejmie (il. 8). Jak zauważyła Barbara Miodońska, jego przemyślaną kompozycję można interpretować na trzech poziomach: historycznym (zatwierdzenie ustawy przez sejm), heraldycznym (herby Korony Królestwa i lenn związanych z nim osobą króla) i kosmograficznym (zamknięcie przedstawienia w sferze symbolizującej kosmiczne uniwersum)³⁹. Suwerenność państwa reprezentowana tu jest nie przez jednego władcę, ale przez kolegialne ciało parlamentu, w którym król zajmuje eksponowane miejsce. Monarcha ukazany został jako część złożonej struktury ustawodawczej, w której prawo jest stanowione przy jego decydującym głosie, ale z jednoczesnym udziałem grup parlamentarnych. Statut wydrukowany staraniem kanclerza Jana Łaskiego i Aleksandra Jagiellończyka miał na celu usprawnienie rządów monarszych poprzez ustanowienie prawnej kontroli nad wąską grupą osób wchodzącą w skład rady królewskiej, narzucającą rozwiązania ustrojowe o charakterze oligarchicznym⁴⁰. Zygmunt I zawrócił jednak z tego kursu i opierając swoje panowanie na radzie starał się rządzić w sposób autorytarny. Chociaż przez cały okres swego panowania był uzależniony od uchwalania podatków przez sejm, to nie okazywał mu szacunku, a niekiedy wręcz otwarcie demonstrował pogardę⁴¹. Po części mógł tak czynić również dlatego, że izba poselska w tym okresie dopiero kształtowała poczucie wspólnej tożsamości, pozostając przez długi czas zgromadzeniem delegatów poszczególnych ziem, lojalnych

³⁷ Zob. Miodońska, „Władca i państwo”, s. 50–54; Morka, *Sztuka dworu*, s. 335–345; tamże starsza literatura; Fabiański, „The Beginnings”, s. 267–269.

³⁸ Robert Frost, *Oksfordzka historia Unii Polsko-Litewskiej. Powstanie i rozwój 1385–1569*, tłum. Tomasz Fiedorek (Poznań: Rebis, 2018), s. 536–551.

³⁹ Barbara Miodońska, „Przedstawienie państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1506”, *Folia Historiae Artium* 5 (1968), s. 19–69; EAD., „Władca i państwo”, s. 80–81.

⁴⁰ Wacław Uruszcak, *Próba kodyfikacji prawa polskiego w pierwszej połowie XVI wieku* (Warszawa: PWN, 1979), s. 72; Frost, *Oksfordzka historia*, s. 548

⁴¹ Wacław Uruszcak, *Sejm walny koronny w latach 1506–1540* (Warszawa: PWN, 1981), s. 21, 26–28; Frost, *Oksfordzka historia*, s. 571.

REGIA SIS MVMDI FAGIES LOVE
DIGNA VEL IESO
IUPPITER EST PATRIÆ NEC MINVS
ISTE SVÆ.



7. Zygmunt I Stary, w: Statuta Sigismundi I, Kraków: Oficyna Hieronima Wietora, 1524.
Fot. Biblioteka Narodowa (<https://polona.pl>)



8. Król tronujący w czasie obrad sejmu, w: *Commune inclyti Polonia Regni Privilegium...*, 1506. Fot. Biblioteka Narodowa (<https://polona.pl>)

przede wszystkim wobec swoich prowincji⁴². Stosunek króla do sejmu i koncepcji ustrojowej Jana Łaskiego wyraził blisko związany z Zygmuntem podkanclerzy Piotr Tomicki, który sejmującą szlachtę określał mianem plebsu⁴³, a w liście do Jana Tarnowskiego w 1533 r. pisał wprost, że „to majestat królewski, który zwykle ustanawia prawa zawsze może je zarówno interpretować jak i poprawiać dla oczywistej korzyści i dla pożytku ogółu [...] Jego Wysokość, pomimo tego statutu [tj. *Nihil novi*], cieszy się w tym zakresie pełnią swej władzy”⁴⁴.

W tym kontekście portrety Zygmunta I i Bony jawią się jako dobitna manifestacja królewskiej wizji państwa. W druku adresowanym do szerszych grup społeczeństwa reprezentowanych w izbach parlamentu zrezygnowano z tematu, który w jakikolwiek sposób obrazowałby praworządność budowaną na społecznym konsensusie właściwym dla Rzeczypospolitej (*respublica*)! Zamiast tego wprowadzono przedstawienia monarszej pary opatrzone inskrypcjami podkreślającymi ich wyższy, quasi-cesarski status. Napis nad portretem Zygmunta głosi: *Regia SI[G]I[SMV]NDI facies Iove digna vel ipso. Iuppiter est patriae nec minus iste suae* („Królewska twarz Zygmunta zaiste Jowisza godna samego.

⁴² URUSZCZAK, *Sejm walny*, s. 38–39; FROST, *Oksfordzka historia*, s. 572.

⁴³ URUSZCZAK, *Sejm walny*, s. 56; FROST, *Oksfordzka historia*, s. 572.

⁴⁴ Thum. Mieczysław Mejor; cyt. za: MORKA, *Sztuka dworu*, s. 254; FROST, *Oksfordzka historia*, s. 547.



9. Orzeł Zygmuntaowski,
w: Statuta Sigismundi I,
Kraków: Oficyna Hieronima Wietora,
1524.

Fot. Biblioteka Narodowa
(<https://polona.pl>)

Albowiem on zaprawdę Jowiszem jest swej ojczyzny”), zaś napis nad wizerunkiem Bony: *Reginae sed et ista BONAE coelestis imago. Non fuit hoc Iuno dignior ulla Iove* („Ten królowej Bony niebiański wizerunek. Nie było Junony godniejszej tego Jowisza”)⁴⁵. Para królewska została tu scharakteryzowana nie tylko w odniesieniu do pełnionych godności, lecz przyrównana do najwyższych pogańskich bóstw: Jowisza (Zeusa) i Junony (Hery). Przeprowadzono tym samym deifikację króla i królowej w duchu humanistycznym, polegającą na wyeksponowaniu uprzywilejowanej pozycji rządzących poprzez ich ideowe zrównanie z wybraną postacią mitologiczną lub historyczną. W tym sensie omawiany zabieg może być porównany, na przykład do portretów Jana III, króla Portugalii i jego żony, Katarzyny Habsburżanki, siostry cesarza Karola V, przedstawionych pod postaciami Jowisza i Junony panujących nad ziemskim globem na tapiserii wykonanej według projektu Bernaerta van Orley (ok. 1530–1535, Patrimonio Nacional, Madryt)⁴⁶. Wolno jednocześnie podejrzewać, że skojarzenie króla i królowej Polski właśnie z tymi konkretnymi bóstwami miało ściślejszy sens. Wydaje się bowiem, że załączone do portretów inskrypcje nie tylko komentowały królewskie konterfekty, lecz także odnosiły się do wyobrażenia Zygmuntaowskiego Orła ukazanego na odwrociu karty tytułowej

⁴⁵ Tłum. Mieczysław Mejor; cyt. za: MORKA, *Sztuka dworu*, s. 337, 404.

⁴⁶ Thomas P. CAMPBELL, *Tapstry in the Renaissance: Art and Magnificence* (New York-New Haven-London: Metropolitan Museum of Art, 2002), s. 268, 300. O deifikacji Zygmunta I i Bony zob. też: FABIAŃSKI, „The Beginnings”, s. 269.

Statutów, a więc obok portretu samego monarchy (il. 9). W kulturze antycznej orzeł był figurą i atrybutem Jowisza, stworzeniem, którego boska i królewska natura była wielokrotnie sławiona przez autorów starożytnych, takich jak Arystoteles, Cyceon czy Owidiusz⁴⁷. Takie znaczenie orła z pewnością było dobrze znane humanistom na początku XVI w., dlatego uzasadnione jest przypuszczenie, że nazwanie Zygmunta Starego „Jowiszem swej ojczyzny” podyktowane było skojarzeniem Orła Białego ze znakiem pogańskiego boga niebios. Nie wyklucza to, rzecz jasna, państwowej symboliki Orła Białego, który pod koniec XV w. stał się jednym z najważniejszych emblematów suwerenności królestwa ugruntowanej w odległej przeszłości. Jan Długosz w *Rocznikach* przedstawił jego genezę, pisząc że godło to nadał Bolesławowi Chrobremu Otton III w trakcie zjazdu gnieźnieńskiego, by ten – na wzór cesarza skupiającego pod znakiem czarnego orła ludy germańskie – zaprowadził swe panowanie pod znakiem Orła Białego nad wszystkimi ludami słowiańskimi i pogańskimi. Ten sam autor w *Klejnotach* z dumą zaznaczał, że oprócz cesarza żaden inny monarcha nie może się poszczycić podobnym godłem⁴⁸. W kolejnych drukowanych w XVI w. kronikach (Marcin Kromer, Marcin Bielski) heraldyczna legenda Orła Białego była rozwijana, cofając jego początki aż do czasów powstania państwa polskiego i założenia Gniezna przez Lecha⁴⁹. Orzeł służący jako znak polskiej państwowości ucieleśniał zatem także jej starożytność i wyrażał – zwłaszcza pod koroną zamkniętą – tradycję pięćsetletniej monarchii, której władcom, w myśl znanej formuły: „król cesarzem w swoim królestwie”, przysługiwała pełna suwerenność⁵⁰. O autorytecie, jakim cieszyło się godło Królestwa Polskiego, świadczy także fakt, że zostało ono przyswojone przez samego Zygmunta I jako jego osobisty znak. Orzeł Biały z wplecionym inicjałem królewskiego imienia stał się podstawowym znakiem heraldycznym Zygmunta, umieszczanym zarówno na królewskich drukach i dokumentach, jak i na fundacjach artystycznych, dowodząc, że autorytet pełnionej przez niego godności władcy ten budował na autorytecie państwa⁵¹.

Należy zauważyć, że deifikacja Zygmunta I dokonana poprzez utożsamienie go z Jowiszem, zręcznie wykorzystująca pogańsko-antyczne konotacje symboliki orła, nie była zabiegiem jednorazowym. Przeciwnie – wpisuje się ona w szerszy program ideologiczny, uchwytny w inskrypcjach widniejących na wielu fundacjach artystycznych tego władcy. Zygmunt i inni królowie jagiellońscy są w nich określani tytułem *divus* (boski). Przydomek ten bodaj po raz pierwszy pojawił się na napisach w kaplicy grobowej Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu w odniesieniu do Kazimierza Jagiellończyka (epitafium na tumbie

⁴⁷ Zob. Rudolf WITTKOWER, „Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols”, *Journal of the Warburg Institute* 2, nr 4 (1939), s. 293–325; Aleksandra JAWORSKA, *Orzeł Biały. Herb państwa polskiego* (Warszawa: DiG, 2003), s. 26–27.

⁴⁸ Stefan Krzysztof KUCZYŃSKI, „Herby w twórczości historycznej Jana Długosza”, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Warszawa 1–4 XII 1976 r.*, red. Piotr SKUBISZEWSKI (Warszawa: PWN, 1978), s. 219–221; id., „Herb Królestwa Polskiego w XIV–XV wieku. Wokół genezy, treści i funkcji”, w: *Imagines Potestatis. Rytuły, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w.*, red. Jacek BANASZKIEWICZ (Warszawa: Instytut Historii PAN, 1994), s. 157; Bogusław PFEIFFER, *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia* (Zielona Góra: Redakcja Wydawnictw Humanistyczno-Społecznych Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2002), s. 224.

⁴⁹ KUCZYŃSKI, „Herb Królestwa Polskiego”, s. 157; PFEIFFER, *Caelum et Regnum*, s. 224; BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna*, s. 153–154.

⁵⁰ Por. MIODŃSKA, „Władca i państwo”, s. 60; JAWORSKA, *Orzeł Biały*, s. 180; Aleksander GIEYSZTOR, „Non habemus caesarem nisi regem. Korona zamknięta w końcu XV wieku w wieku XVI”, w: id., *Władza. Symbole i rytuały*, red. Przemysław MROZOWSKI, Paweł TYSZKA, Piotr WĘCOWSKI (Warszawa: Zamek Królewski, 2016), s. 93–95.

⁵¹ Zob. JAWORSKA, *Orzeł Biały*, s. 178–181; Zenon PIECH, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellońców* (Warszawa: DiG, 2003), s. 219–222; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 323–324.

nagrobnej Olbrachta, 1501–1503)⁵² i do samego Olbrachta (napis zaginiony, utrwalony przez Szymona Starowolskiego, umieszczony z woli Zygmunta I przy nagrobku brata)⁵³. Najczęściej jednak w ten sposób tytułował się sam Zygmunt Stary m.in. w inskrypcji na płycie frontowej nagrobka Fryderyka Jagiellończyka (1510)⁵⁴, na napisach fundacyjnych na zachodniej ścianie kaplicy Zygmuntowskiej (1520)⁵⁵ i na wielkim dzwonie odlanym dla katedry krakowskiej (1521)⁵⁶ oraz w inskrypcji na awersie połączanego medalu wykonanego z okazji sześćdziesiątych urodzin Zygmunta (1527)⁵⁷. Określenie *divus* miało antyczną proveniencję – odnosiło się do zmarłych dyktatorów i cesarzy, którzy po śmierci zaliczani byli w poczet bogów i odbierali właściwą im cześć. W czasach renesansu stało się ono powszechnie znane w kręgach humanistów za sprawą tekstów, takich jak *Żywoty cesarów* Swetoniusza i dzięki temu stosunkowo szybko przeniknęło do wokabularza terminów wykorzystywanych w tytulaturze władców nowożytnych⁵⁸. Na tej podstawie Jerzy Kowalczyk i Mieczysław Morka doszli do wniosku, że w przydomku *divus* występującym w fundacjach jagiellońskich nie należy doszukiwać się pogłębionych znaczeń, lecz traktować go jako obiegowy, gloryfikacyjny topos⁵⁹. Można jednak wyciągnąć wniosek odwrotny. Nieprzypadkowo tytuł ten występuje w królewskich fundacjach o charakterze sakralnym, dokonywanych przez Zygmunta w duchu tradycyjnie pojmowanych powinności chrześcijańskiego władcy-fundatora, którymi zjednywał on sobie przychyłność niebios⁶⁰. Co więcej, korespondują one ze specyficznym rysem jego pobożności, który współdzielił z innymi monarchami, zwłaszcza Habsburgami, polegającym na eschatologicznej pewności w zbawienie królów, tzw. fiducji⁶¹. Przekonanie to, wyrażone *explicite* inskrypcją we wnętrzu kaplicy grobowej Zygmunta („Niechaj Cię wychwalają Panie wszystkie ludy, który dajesz zbawienie królom”), choć mieściło się w granicach ówczesnej katolickiej ortodoksji, było

⁵² Zob. Przemysław MROZOWSKI, *Polskie nagrobki gotyckie* (Warszawa: Zamek Królewski, 1994), s. 183, nr kat. I 32

⁵³ Szymon STAROWOLSKI, *Monumenta Sarmatorum* (Cracoviae: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij, 1655), s. 52; Marek A. JANICKI, „Datowanie płyty nagrobnej Filipa Kallimacha”, *Studia Źródłoznawcze* 41 (2003), s. 27 i przyp. 61.

⁵⁴ MROZOWSKI, *Polskie nagrobki*, s. 185–187, nr kat. I 35.

⁵⁵ Stanisław MOSSAKOWSKI, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007), s. 233.

⁵⁶ Mieczysław ROKOSZ, *Dzwony i wieże Wawelu* (Kraków: Societas Vistulana, 2006), s. 231–232.

⁵⁷ MORKA, *Sztuka dworu*, s. 318.

⁵⁸ MORKA, *Sztuka dworu*, s. 272–273; Larry SILVER, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor* (Princeton: Princeton University Press, 2008), s. 109–111; Joana BARRETO, *La majesté en images: portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon* (Rome: École française de Rome, 2013), s. 59, 330–331.

⁵⁹ Jerzy KOWALCZYK, „Polskie portrety «all’antica» w plastyce renesansowej”, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966* (Warszawa: PWN, 1969), s. 125; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 273.

⁶⁰ Zob. Urszula BORKOWSKA, „Fundacje kościelne Jagiellonów w świetle zapisów Metryki Koronnej 1447–1572”, w: *Fundacje i fundatorzy w średniowieczu i epoce nowożytnej*, red. Edward OPALIŃSKI, Tomasz WIŚLICZ (Warszawa: Neriton, 2000), s. 58–73; EAD., *Dynastia Jagiellonów w Polsce* (Warszawa: PWN, 2012), s. 424–442; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 288–292; na temat fundacji Zygmunta I czynionych na rzecz Kościoła zob. też: Adam BOCHNAK, „Mecenat Zygmunta I w zakresie rzemiosła artystycznego”, *Studia do Dziejów Wawelu* 2 (1960), s. 131–301; MOSSAKOWSKI, *Kaplica Zygmuntowska*, passim; Urszula BORKOWSKA, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1988); Barbara MIODOŃSKA, „Iluminator Mszалу jasnogórskiego i Pontyfikatu Erazma Ciołka”, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 9 (1967), s. 51–74; EAD., *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarzkiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka: z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI* (Kraków: Muzeum Narodowe, 1979); EAD., *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540* (Warszawa: PWN, 1993), s. 61–63.

⁶¹ Marek JANICKI, „Zgon króla Zygmunta I i znaczenie fiducji w jego pobożności. List Jana Benedyktynowicza Solfy do Jana Dantyszka i królowej Bony do córki Izabeli”, *Studia Źródłoznawcze* 37 (2000), s. 65–107.

w swojej istocie kontrowersyjne, gdyż wiązało się z nadzieją na natychmiastowe zbawienie króla, pomijając kwestię czyśćca jako miejsca pośmiertnej pokuty⁶². Podobnie jak cesarz Maksymilian I, który również wykorzystywał tytuł *divus* w swojej reprezentacji, Zygmunt Stary pojmował rolę władcy – Bożego pomazańca – w kategoriach szczególnej powinności, która implikowała nadzwyczajny, uświęcony status jego osoby⁶³. Niezależnie, a być może wręcz na przekór polskim realiom politycznym, w których codzienność sprawowania monarszej władzy determinował konsolidujący się model republikański, powodujący konieczność konsultowania spraw państwowych z przedstawicielami społeczeństwa w parlamencie, Zygmunt na każdym kroku manifestował sakralny wymiar godności królewskiej, zakorzeniony głęboko w tradycji średniowiecznej. Władca był w niej pojmowany jako *vicarius Dei* i jako *imago Dei*. Ponieważ w chwili koronacji przeobrażał się w bożego pomazańca (*christus Domini*), a więc w *persona mixta*, zawiązywała się między nim a Bogiem specjalna duchowa więź⁶⁴. Związek ten objawiał się w sposób szczególny w oficjalnych rytuałach, w których król występował publicznie *modo sacerdotis* (koronacje, śluby królewskie, hołdy)⁶⁵, ale był sygnalizowany również w fundacjach artystycznych Zygmunta, wyrażających ową więź zarówno za pomocą odniesień chrześcijańskich, jak i topiki antyczno-pogańskiej. Innymi słowy, wzmiankowane wyżej przypadki deifikacji *all'antica*, jakkolwiek odnoszące się do sfery pojęć właściwej dla starożytności pogańskiej, nie powinny być redukowane do poziomu obiegowych toposów gloryfikujących renesansowego władcę. Wydaje się raczej, że stanowiły one integralny element systemu reprezentacji króla, który swój autorytet opierał na autorytecie Boga. Z tego względu, określenia typu *divus* i *Iuppiter patriae suae* wolno traktować jako swoiste ekwiwalenty takich przedstawień jagiellońskich monarchów, które ukazywały ich w bliskiej relacji ze Zbawicielem, jak na przykład figura Jana Olbrachta modlącego się do ukrzyżowanego Chrystusa w nastawie ołtarzowej w jego kaplicy grobowej (ok. 1501–1505)⁶⁶ oraz sławna miniatura z Zygmuntem Starym przyjmującym komunię od Chrystusa Umęczonego zdobiąca prywatny modlitewnik króla (1524)⁶⁷.

W odróżnieniu od wyżej wzmiankowanych dzieł, które dostępne były dla stosunkowo wąskiej i elitarniej grupy odbiorców odwiedzających wnętrza katedry krakowskiej, lub –

⁶² JANICKI, „Zgon króla Zygmunta I”, s. 82–89.

⁶³ SILVER, *Marketing Maximilian*, s. 109–111.

⁶⁴ Zob. MIODOŃSKA, *Rex regum*, s. 152–153; 178–179.

⁶⁵ Symptomatyczny jest w tym kontekście list Andrzeja Krzyckiego do Jana Antoniego Pulleona napisany w roku 1525 i w tym samym roku wydany drukiem u Hieronima Wietora, w którym biskup przemyski wymieniając elementy stroju liturgicznego użytego w czasie ceremonii hołdu pruskiego zaznaczył, że strój ten jest naśladownictwem Chrystusa – Króla królów, afirmując tym samym sakralny charakter królewskiego majestatu; zob. Barbara MIODOŃSKA, „Korona zamknięta w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I (Uwagi w związku z rozprawą Aleksandra Gieysztoro «Non habemus caesarem nisi regem». Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI. Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza, Warszawa 1969, s. 277–292)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 32, nr 1 (1970), s. 15–16; EAD., *Rex regum*, 145; GIEYSZTOR, „Non habemus caesarem”, s. 93.

⁶⁶ Zob. Wojciech WALANUS, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540* (Kraków: Universitas, 2007), s. 139–149, zwł. 139–140. Autor zauważył, że wprowadzenie postaci zmarłego króla do wnętrza szafy retabulum i włączenie jej w scenę Ukrzyżowania jest rzadkim rozwiązaniem w ikonografii nastaw skrzydłowych i czyni wawelski tryptyk swoistym retabulum epitaforialnym (niem. *Epitaphaltar*). Sądzę, że owo niespotykane w Krakowie XV i XVI w. rozwiązanie tłumaczyć należy szczególnie królewskim statusem zmarłego, który z tytułu pełnionej za życia godności został upamiętniony w sposób właściwy przede wszystkim dla wysoko postawionych duchownych – por. m.in. kompozycję na płycie frontowej nagrobka Fryderyka Jagiellończyka (1510), w której kardynał i biskup krakowski został ukazany we wspólnej przestrzeni z tronującą Marią z Dzieciątkiem.

⁶⁷ Zob. Barbara MIODOŃSKA, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika* (Warszawa: WAiF, 1983), s. 50–51.

jak w przypadku przedstawienia w modlitewniku – najściślejszego grona osób skupionych wokół rodziny królewskiej, portrety Zygmunta i Bony w *Statutach* miały szeroki zasięg oddziaływania. Pełniły funkcję propagandową w ścisłym słowa tego znaczeniu – nie upamiętniały króla i królowej w kontekście sakralnym ani jako pobożnych fundatorów wypełniających swoją powinność wobec Kościoła i Boga, względnie jako zmarłych ubiegających się u potomnych o modlitwę. Ich zadaniem było prezentowanie autorytetu pary królewskiej i uświadomienie poddanym jej uprzywilejowanej pozycji. Posłużono się w tym celu wcześniejszymi przedstawieniami. Portret Zygmunta – jak wspomniano – został opracowany na podstawie jego zbrojnego wizerunku załączonego do traktatu Decjusza, pochodzący zaś z tego samego źródła portret Bony przedrukowano bez zmian. Jednak do późniejszych wydań *Statutów* wprowadzono nowe przedstawienie króla, w popiersiu, ubranego w drogocenny płaszcz podbitym futrem i w ozdobnej siatce na włosy (il. 7). Głowa Zygmunta jest na nim proporcjonalnie większa i szczelniej wypełnia środek kompozycji. Zauważalne są także różnice w rysunku, sposobie prowadzenia linii i charakterystyce królewskiej fizjonomii. Wyraźnie złagodzone surowy wyraz twarzy monarchy z pierwszego portretu, ściągnięte brwi i zaciśnięte wargi ustąpiły miejsca poważnemu obliczu o wysokim czole, pełnych brwiach, dużych oczach i zaokrąglonej szczęce. Jednocześnie wąską linią konturu uwydatniono charakterystyczne cechy królewskiego profilu: wystający podbródek, wąskie usta z ukośną bruzdą, wydatny, długi nos. Kanon oficjalnego portretu królewskiego z insygniami władzy, znany z wizerunków w *Kronice* Decjusza i pierwszego wydania *Statutów*, zastąpiono przedstawieniem kameralnym, rzecz można prywatnym, w którym nacisk położono nie na oficjalne oznaki królewskiej władzy, a na indywidualne przymioty uwidocznione na obliczu władcy. Najwidoczniej uznano, że taki obraz Zygmunta I będzie się bardziej nadawał do dokumentu zawierającego ustawy regulujące życie poddanych – uwieczniono monarchę w konwencji właściwej dla urzędnika lub obywatela, odwołując się nie tyle do znormalizowanego systemu oficjalnych symboli władzy zwierzchniej, ile do mniej formalnej sfery wyobrażeń kreowanych na podstawie bezpośredniego oglądu rzeczywistości.

W literaturze zauważono podobieństwo omawianego przedstawienia do portretów tablicowych – zwłaszcza portretu z zamku w Gołuchowie, który od czasów Józefa Muczковского uchodzi za dzieło Hansa Süssa z Kulmbachu, namalowane w czasie jego rzekomego pobytu w Krakowie w roku 1511⁶⁸. Do tej atrybucji wysunięto jednak szereg zastrzeżeń natury stylowej i technologicznej⁶⁹. Podważają one zarówno autorstwo norymberskiego malarza, jak i czas powstania obrazu, który może być znacznie późniejszy niż dotychczas przyjmowano. Niewykluczone, że portret powstał niedługo po śmierci Zygmunta I w roku 1548 jako swoisty *vera effigies*, kompilujący wcześniejsze przedstawienia króla lub jeszcze później⁷⁰. Można ponadto wskazać przynajmniej trzy inne malowane

⁶⁸ Zob. Piotr HORDYŃSKI, „König Sigismund I”, w: *Polen im Zeitalter der Jagellonen 1386–1572*, kat. wyst., Schloss Schallaburg, red. Franciszek STOŁOT, (Wiedeń: Amt Nö. Landesregierung, 1986), s. 490, nr kat. 526; Przemysław MROZOWSKI, „Wizerunek królewski w systemie reprezentacji władzy w Polsce jagiellońskiej”, w: *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek WALCZAK, Piotr WĘCOWSKI (Kraków: Societas Vistulana, 2015), s. 37.

⁶⁹ Na temat portretu zob. m.in. Przemysław MROZOWSKI, „Portret w Polsce u progu nowożytności”, w: *Sztuka około 1500. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Warszawa: ARX Regia, 1997), s. 207; Mirosław Piotr KRUK, „Hans Suess von Kulmbach (zm. 1522) (?), Portret Zygmunta I Starego, 1515–1516”, w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Kraków, red. Mirosław P. KRUK, Aleksandra HOLA, Marek WALCZAK (Kraków: Muzeum Narodowe, 2018), s. 327–328, nr kat. 14; tamże wcześniejsza literatura.

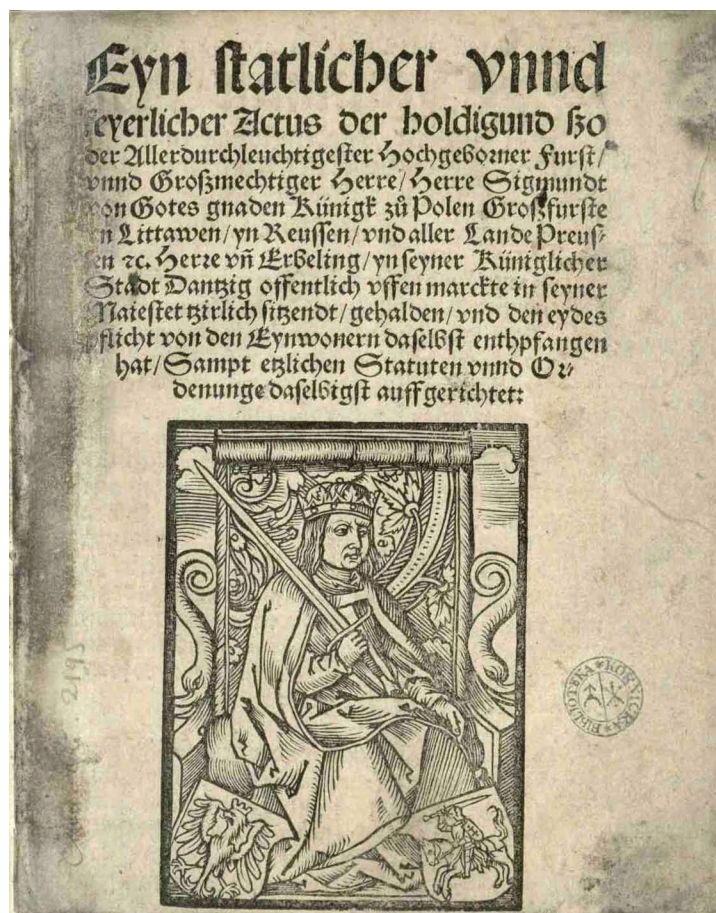
⁷⁰ Zob. Masza SITEK, „«Uczeń Albrechta Dürera w Polsce» – między źródłem a interpretacją”, w: *Mistrz i Katarzyna*, s. 70–71.



10. Bernhard Strigel, Portret Maksymiliana I ze zwojem pergaminu, ok. 1515,

© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Fot. Jörg P. Anders.



11. Zygmunt I Stary na majestacie, w: Eyn statlicher vnnnd feyerlicher Actus, Kraków: Oficyna Hieronima Wietora, 1527, Biblioteka Jagiellońska, Cim. 4274. Fot. Jolanta Jakubiak

konterfekty utrwalające wygląd króla w wariacie zbliżonym do tego, który występuje w portrecie gołuchowskim: jeden w Galerii Uffizi we Florencji, wykonany na zlecenie Kosmy I Medyceusza przez Christofora dell'Altissimo, drugi – bardziej od niego odbiegający – w Muzeum Narodowym w Warszawie, rzekomo pędzła Hansa Dürera i trzeci, zapewne XVIII-wieczny, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie⁷¹. Wszystkie trzy portrety wypada uznać za późne refleksy ikonografii Zygmunta Starego, wykształconej w drugim bądź trzecim dziesięcioleciu XVI w. i obowiązującej zapewne przez dłuższy czas, do momentu, w którym powstawać zaczęły podobizny dokumentujące wygląd króla w podeszłym wieku, takie jak całopostaciowy portret wiszący nad wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu⁷². Ikonografia ta musiała mieć swoje źródło

⁷¹ Zob. RUSZCZYCÓWNA, „Nieznane portrety”, s. 24–26, il. 14 i 15. Ostatni z wymienionych portretów został podarowany Zamkowi Królewskiemu w Warszawie w 1985 r. i nie był wcześniej publikowany; zob. Hanna MAŁACHOWICZ, „Portret Zygmunta I Starego...”, w: Dorota JUSZCZAK, Hanna MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów* (Warszawa: Zamek Królewski, 2007), s. 604, il. 436. W literaturze wzmiankowany jest także portret uznawany za zaginiony i znany jedynie z czarno-białej reprodukcji, opublikowanej przez Zygmunta Wdowiszewskiego i opisany jako „szkoła węgierska lub włoska” (Zygmunt WDOWISZEWSKI, *Genealogia Jagiellonów*, Warszawa 1968); zob. MORKA, *Sztuka dworu*, s. 481; MROZOWSKI, „Wizerunek królewski”, s. 37). Tymczasem obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (sygn. inw. MP 3686, olej na płótnie, 79,5×64,5 cm) i jest niewątpliwym powtórzeniem graficznego wizerunku Zygmunta Starego w *Statutach*, wykonanym na początku XIX w.

⁷² RUSZCZYCÓWNA, „Nieznane portrety”, s. 28, il. 17; Anna SĘKOWSKA, *Szesnastowieczny portret Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej i zagadnienie malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2011 = Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 21).

w portrecie tablicowym (lub grupie portretów), który utrwał wariant kameralnego, lub półprywatnego przedstawienia Zygmunta Starego. Można się domyślać, że król został na nim ukazany w popiersiu, twarz miał zwróconą profilem a tułów frontalnie lub *en trois quarts*, ubrany był w płaszcz podbity gronostajami i/lub futrem z kun, a na głowie nosił siatkowy czepiec. Nawet jeżeli dzisiaj wariant ten uchwytny jest za pośrednictwem późniejszych powtórzeń, nie ulega wątpliwości, że został on wykreowany w otoczeniu dworu monarszego w Krakowie, aby zbudować i utrwalić autorytet Zygmunta Starego jako suwerennego władcy i dlatego został wykorzystany w oficjalnych drukach sejmowych. Wolno też przypuszczać, że typ ten wykreowano inspirując się zabiegami propagandowymi władców innych krajów, zwłaszcza Habsburgów. W szczególności wśród ogromnej liczby portretów Maksymiliana I można wyróżnić wariant rozpropagowany w wielu wersjach przez jego nadwornych malarzy Ambrogia de Predis i Benharda Strigela, w którym cesarz prezentowany jest jako osoba prywatna, bez oficjalnych oznak władzy – jedynie z Orderem Złotego Runa, stanowiącym niemal nieodłączny element jego ikonografii (il. 10). Wiele z tych portretów przedstawia Maksymiliana w konwencji bardzo zbliżonej do portretów Zygmuntońskich – z profilu, w berecie i płaszczu podbitym futrem z kun, a niekiedy gronostajami⁷³.

Niemal równocześnie ze *Statutami sejmowymi Zygmunta I* ukazał się inny oficjalny dokument z drzeworytowym portretem królewskim. W roku 1527 Hieronim Wietor wydał w Krakowie łacińską i niemiecką edycję aktów prawnych regulujących stosunki religijne i ustrojowe w Gdańsku (il. 11). Akty te ogłoszone zostały w związku ze zbrojną interwencją króla w tym mieście, przeprowadzoną w kwietniu 1526 r. celem uśmierzenia rozruchów, w czasie których uboższa część mieszczaństwa i plebs obalili magistrat i zdemolowali kościoły, usiłując wprowadzić luteranizm. Zawierały one statuty królewskie reformujące porządek prawny w mieście oraz dekryty przywracające nabożeństwa katolickie i władzę odsuniętych burmistrzów. Pacyfikacja przeprowadzona przez Zygmunta zakończyła się publicznym sądem nad przywódcami tumultu zorganizowanym przed Dworem Artusa oraz złożeniem przez gdańszczan hołdu i przysięgi na wierność królowi. Portret Zygmunta na tronie, z uniesionym mieczem – znakiem władzy sędziowskiej, w szatach liturgicznych i w koronie zamkniętej jest refleksem tych wydarzeń⁷⁴. Prezentuje on trzeci, zupełnie inny od wyżej omówionych drzeworytów królewskich wariant przedstawienia Zygmunta, w którym nacisk położono na wyeksponowanie majestatu polskiego monarchy w konwencji przypominającej jego publiczne wystąpienia. Nie wiemy, jak wyglądał hołd mieszczan gdańskich złożony Zygmuntovi, ale dysponujemy dwiema relacjami z ceremonii hołdu pruskiego, której autorzy – Andrzej Krzycki i Caspar Schütz, niezależnie od siebie podkreślali fakt, że król wystąpił *modo sacerdotis*⁷⁵. W swoim sprawozdaniu Krzycki odnotował także reakcję części widzów hołdu, którzy mieli być „niezadowoleni i rozpra-

⁷³ POLLEROß, „Tradition and Innovation”, s. 110, zob. także Karl SCHÜTZ, „Ambrogio de Predis, Maximilian I, 1502”, w: *Emperor Maximilian I*, s. 146–147, nr kat. 11; ID., „Benhard Strigel, The Family of Emperor Maximilian I, between 1515 and 1520”, w: *Emperor Maximilian I*, s. 152–153, nr kat. 13; Anja EISENBEIß, „Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Karola Ruprechta w Heidelbergu), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5046/>

⁷⁴ MIODOŃSKA, „Korona zamknięta”, s. 7; FABIANSKI, „The Beginnings”, s. 269–270; Beata GRYZIO, „Eyn statlicher vnnd feyerlicher Actus der hodigunck szo... Sgmundt... Künigk zu Polen... yn seiner Küniglicher Stadt Dantzick... gehalten, vnd den eydes pflicht von den Eynwonern daselbst enthpfangen hat, Sampt etzlichen Statuten vnnd Ordenunge daselbigst auffgerichtet”, w: *Król jedzie! Wizyty władców polskich w Gdańsku XV–XVIII w.*, kat. wyst., Ratusz Głównego Miasta, Gdańsk, t. 2, red. Jacek KRIEGSEISEN (Gdańsk: Muzeum Gdańska, 2018), s. 23, nr kat. 5.

⁷⁵ MIODOŃSKA, „Korona zamknięta”, s. 15–16; GIEYSZTOR, „Non habemus caesarem”, s. 93–95.

wiali o niestosowności takiego ubioru władcy, podobnego do ubioru kapłana” i woleliby widzieć w tej sytuacji władcę zbrojnego. Jak dowodziła Barbara Miodońska, opinie te, jak również negatywny do nich stosunek wyrażony przez samego Krzyckiego, świadczą o ścieraniu się dwóch różnych wizji królewskiej władzy, z których jedna nad średnio-wieczną koncepcję króla-kapłana przedkładała ideał heroicznego wojownika, a druga ob-stawała przy sakralności królewskiego majestatu⁷⁶. W praktyce władzy Zygmunta Starego koncepcje te jednak nie tyle się znosiły, ile wzajemnie uzupełniały. Podczas gdy portret królewski opublikowany z traktatem historycznym Decjusza odpowiadał humanistycznemu ideałowi władcy triumfującego, przedstawienie wydrukowane w *Statutach sejmowych* eksponowało bardziej kameralne ujęcie króla-urzędnika, a wizerunek Zygmunta na tronie opublikowany z *Konstytucjami gdańskimi* przypominał o sędowniczych prerogatywach władzy królewskiej. W każdym z trzech wariantów przewija się wątek suwerenności władzy królewskiej umocowanej w Bogu, w każdym z nich jednak temat ten zaprezentowany jest w inny – uzależniony od konkretnych okoliczności – sposób.

III. Portrety na medalach⁷⁷

Swego czasu Feliks Kopera, a ostatnio Mieczysław Morka zwrócili uwagę na koloro-waną wersję portretu znanego ze *Statutów sejmowych Zygmunta I*, odbitą na pergaminie datowanym na rok 1526 i podarowaną przez Jana Łaskiego młodszego, sekretarza Zyg-munta Starego i bratanka prymasa, Bonifacemu Amerbachowi, szwajcarskiemu juryście, humaniście i profesorowi na uniwersytecie w Bazylei⁷⁸. Portret ten towarzyszy krótkiej nocie informującej o dokonaniach Zygmunta i jest zapewne pozostałością niezachowanej korespondencji Łaskiego z Amerbachem, prowadzonej celem ściągnięcia go (bezsuktecznie) do Polski. Wizerunek króla wraz z tekstem pełnił w tym przypadku rolę nie tyle pro-pagandową *sensu stricto*, ile informacyjno-dyplomatyczną – towarzysząc wymianie listów pomiędzy humanistami, słał króla Polski i w ten sposób przybliżał jego postać zagra-nicznemu adresatowi. Intelktualiście takiemu jak Amerbach karta z biogramem i wizerunkiem władcy musiała kojarzyć się z utworami w typie *Illustrium imagines* Andrei Fulvia, dzieła opublikowanego w roku 1517, zawierającego wyobrażenia sławnych władców i wodzów starożytności, które opracowane zostały na podstawie antycznych monet i opatrzone krótkimi komentarzami. Prosta – wydawałoby się – kompozycja słowo-obrazowa na luźnej pergaminowej karcie budowała autorytet Zygmunta za pomocą odniesień do kultury antycznej. W swych funkcjach zbliżała się ona do stosunkowo wówczas nowego medium obrazowego, jakim w Europie Północnej był medal – medium, po które na dworze krakowskim sięgano kilkakrotnie, aby propagować wśród europejskich elit majestat Zygmunta I i członków jego rodziny.

W roku 1526 kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki w liście do księcia Albrechta Hohenzollerna prosił o udostępnienie mu rzeźbiarza, o którym usłyszał od gdańskiego malarza Michała, a który „oddaje znakomicie wizerunki ludzkie w płytach brązowych,

⁷⁶ Miodońska, „Korona zamknięta”, s. 16.

⁷⁷ Rozważania zawarte w niniejszej części artykułu są przedmiotem osobnego eseju, który jest złożony do druku w czasopiśmie „Artifex Novus”.

⁷⁸ Feliks KOPERA, „Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Historycznym Muzeum Bazylejskim”, *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce* 6 (1900), s. 132–134; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 240–241, 543 (aneks nr 4); zob. też: Elisabeth LANDOLT, Felix ACKERMANN, *Das Amerbach Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel* (Basel: Historisches Museum Basel, 1991), s. 28–29; nr kat. 8.



13 a-b. Medal Zygmunta I Starego (awers i rewers), 1527.
Fot. Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu

Wiosnę i lato 1526 r. Szydłowiecki wraz z Zygmuntem I spędził w Malborku i Gdańsku, gdzie spotkał się Hohenzollernem. Wszystko wskazuje na to, że wówczas towarzyszący księciu w Prusach Schenck wykonał modele portretowe (zapewne w postaci rysunku lub reliefu w drewnie) króla i kanclerza; posłużyły one za wzór dla kilku wersji medali królewskich odlanych w latach 1526–1527 w złocie, srebrze i brązie⁸². Jedna wersja z tej grupy, której najlepszy egzemplarz – zapewne autorstwa samego Schencka – przechowywany jest w Zakładzie im. Ossolińskich we Wrocławiu, powstała bez wątpienia jako *pendant* dla medalu z wyobrażeniem Szydłowieckiego, znanego dziś tylko z jednego odlewu zachowanego w Ermitażu w Petersburgu⁸³ (il. 12). Obaj portretowani ukazani zostali z profilu, zwróceniu w przeciwnych kierunkach, w podobnych strojach składających się z płaszczy podbitych futrem i ozdobnych czepcach, na które narzucono diademy z klejnotów. Na podstawie tego samego modelu powstać musiał także inny medal, przechowywany w Muzeum Historycznym w Bazylei, który został zadedykowany Erazmowi z Rotterdamu przez Seweryna Bonera i przesłany w dowód wdzięczności za roztoczenie opieki nad synem Janem, o co w roku 1531 zabiegał sam Zygmunt I⁸⁴. Pozostałe wersje prezentują nieco inne ujęcie twarzy polskiego monarchy, co pozwala sądzić, że nie wyszły spod dłuta Schencka, lecz powstały przy znajomości wykonanych przez niego modeli. Zalicza się do nich medal odlany w srebrze, przedstawiający króla bez diademu (Muzeum Narodowe w Warszawie)⁸⁵, oraz medal z datą 1527 znany z wysokiej jakości egzemplarzy w Zakładzie im. Ossolińskich i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (odlany w srebrze i pozłacany; il. 13 a-b). Jest to zarazem medal najbardziej ozdobny, w którym napis widniejący w otoku ujęty został profilowanymi listwami i który jako jedyny jest dwustronny. Na jego rewersie przedstawione zostały herby Królestwa Polskiego, Pogoń i herb Habsburgów wraz z herbami nieistniejącego już zakonu krzyżackiego i Rusi⁸⁶. Inskrypcja w otoku awersu odnosi się do wyobrażenia Zygmunta: „Boski Zygmunt I król Polski ojciec ojczyzny z natury wizerunek wyobrażony w wieku lat sześćdziesięciu”, napis w otoku rewersu charakteryzuje zaś terytorialny zakres jego władzy powiększony dzięki inkorporacji Mazowsza (1526) i zhołdowania Prus (1525): „Najpotężniejszy obydwu Sarmacji król, ksiązę mazowiecki, władca Rusi i Prus w roku 1527”⁸⁷.

⁸² MORKA, *Sztuka dworu*, s. 313; Michael MATZKE, „Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz auf den polnischen König Sigismund I”, w: *Die grosse Kunstkammer: Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, kat. wyst., Historisches Museum, Bazylea, red. Sabine SÖLL-TAUCHERT (Basel: Christoph Merian, 2011), s. 172–174, nr kat. 8; Hans-Paul TIES, „Hans Schenck oder Scheußlich. König Sigismund I. von Polen 1527”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 274, nr kat. 188.

⁸³ CANTE, *Der Bildhauer*, t. 1, s. 59–61, 84–86, t. 2, s. 388–389, nr kat. 1.1-1.3, s. 642–646; MATZKE, „Polen”, s. 174; TIES, „Hans Schenck”, s. 318–319; zob. Marian GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów* (Kraków: s.n., 1906), s. 57, nr kat. 59; GUMOWSKI, „Hans Schwarz”, s. 98–99; HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 2, cz. 1, s. 315–319, nr kat. 2204–2215; Józef Andrzej SZWAGRZYK, *Moneta, medal, order. Katalog wystawy własnych zbiorów numizmatycznych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich – PAN* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1971), s. 32, gabłota V, nr 5; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 313–314.

⁸⁴ KOPERA, „Dary z Polski”, s. 117–118; GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 58, nr kat. 61; ID., „Hans Schwarz”, il. 4, s. 92; HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 1, s. 43, nr kat. 263, il. 54; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 314; MATZKE, „Polen”, *passim*.

⁸⁵ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 57–58, nr kat. 60; ID., „Hans Schwarz”, il. 6, HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 1, nr kat. 2214; 100; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 316; CANTE, *Der Bildhauer*, t. 2, s. 643–646, nr kat. 4.

⁸⁶ Zob. PIECH, *Monety*, s. 306.

⁸⁷ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 58–59, nr kat. 62; ID., „Hans Schwarz”, il. 8a i 8b, s. 92; HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 1, nr kat. 265; SZWAGRZYK, *Moneta*, s. 32, gabłota V, nr 6; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 318, zob. też: CANTE, *Der Bildhauer*, t. 2, s. 643–646, nr kat. 4.

Wymienione medale nie były pierwszymi, które powstały w kręgu dworu Zygmunta I. W roku 1520 wykonany został medal z zawieszka, upamiętniający narodziny Zygmunta Augusta⁸⁸. W odróżnieniu jednak od medali późniejszych nie był to medal portretowy. Wolno zatem podejrzewać, że prośba Szydłowieckiego zawarta w korespondencji z Albrechtem Hohenzollernem wynikała z chęci skorzystania z usług profesjonalnego artysty wyspecjalizowanego w tworzeniu małoformatowych przedstawień portretowych. Jako samodzielny gatunek artystyczny medal wykształcił się na początku wieku XV i szybko rozpowszechnił się we Włoszech, gdzie chętnie posługiwali się nim tamtejsi władcy, kondotierzy i przywódcy miast. W Europie Północnej przez dłuższy czas medale nie wzbudzały większego zainteresowania – nawet jeżeli były znane, chociażby przez kontakty dyplomatyczne, handlowe i polityczne z ośrodkami włoskimi, ich zasięg ograniczał się do elitarnych kręgów dworskich⁸⁹. Jednak na początku XVI w. można zauważyć nasilającą się tendencję do eksperymentowania z tym medium, zapoczątkowaną przez władców i dostojników kościelnych na terenie Rzeszy. Egzemplarze pochodzące z tego okresu, wykonywane w pracowniach artystów północnych, są nie tyle klasycznymi medalami, ile okolicznościowymi monetami lub wyrobami przypominającymi monety⁹⁰. Za moment kluczowy, w którym ukonstytuował się i upowszechnił w cesarstwie właściwy medal w wariacie charakterystycznym dla krajów niemieckich, tj. o większej powierzchni, z drobniawo opracowanym portretem ujętym napisem w otoku na awersie i z herbami lub przedstawieniem alegorycznym na rewersie, uchodzi sejm Rzeszy zwołany do Augsburga w roku 1518. W jego trakcie (i zapewne nieco wcześniej) Hans Schwarz zrealizował 31 zamówień, wykonując ponad 130 projektów i dostarczając prawie sto medali upamiętniających uczestników sejmu – najbardziej wpływowych osobistości w Cesarstwie. W ciągu następnych lat dotychczas ekskluzywnie i formatem przypominające monety medium stało się samoistną formą reprezentacji, chętnie wykorzystywaną nie tylko przez książąt Rzeszy i hierarchów Kościoła, lecz także przez mieszczan, bankierów, humanistów i artystów. Wytworzył się popyt, który zaspokajać zaczęli wyspecjalizowani medalierzy, wśród nich najślynniejszymi – obok Schwarza – byli Friedrich Hagenauer (czynny 1525–1546), Christoph Weiditz I (ok. 1500–1559) i Matthes Gebel (czynny 1523–1574)⁹¹. Medale z przedstawieniami Zygmunta I wykonane na podstawie modelu (modelów?) dostarczonego przez Hansa Schencka ściśle – pod względem kompozycyjnym i stylowym – odpowiadają formule wypracowanej w Niemczech przez Hansa Schwarza, co pokazuje, że „eksplozja” popularności tego gatunku, jaka nastąpiła w Rzeszy po roku 1518 przy udziale tego rzeźbiarza, została zauważona w Polsce. Choć wydaje się, że zainteresowanie medalem jako nośnikiem treści propagandowych na dworze królewskim w Krakowie może mieć wcześniejszą metrykę – już przy okazji układu wiedeńskiego w roku 1515 odlane zostały bowiem okolicznościowe medale z przedstawieniami Habsburgów i Jagiellonów⁹². W kręgu Zygmunta I musiały być też znane okolicznościowe monety

⁸⁸ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 54–55, nr kat. 56; SZWAGRZYK, *Moneta*, s. 32, gabłota V, nr 4.

⁸⁹ Zob. Ulrich PFISTERER, „Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 21–22.

⁹⁰ Jeffrey CHIPPS SMITH, *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty* (Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1994), s. 321–322; PFISTERER, „Wettstreit der Köpfe”, s. 22, WINTER, „Maximilian I”, s. 32–33.

⁹¹ CHIPPS SMITH, *German Sculpture*, s. 323–328; KRANZ, RIETHER, „Kopf oder Zahl”, s. 213; PFISTERER, „Wettstreit der Köpfe”, s. 22.

⁹² Heinz WINTER, „Medaillen auf Herrscher des ungarischen Mittelalters. Ein Beitrag zur Entwicklung der Porträtmedaille im Königreich Ungarn”, w: Márton GYÖNGYÖSSY, Heinz WINTER, *Münzen und Medaillen des ungarischen Mittelalters*



14 a-b. Christoph Weiditz (?) (awers), Giammaria Mosca
 zw. Padovano (rewers), medal Zygmunta I Starego, 1532,
 Galleria Estense, Modena. Fot. Galleria Estense.
 Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 per il Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie



15 a-b. Christoph Weiditz (?) (awers), Giammaria Mosca
zw. Padovano (rewers), medal Bony Sforzy, 1532, Galleria
Estense, Modena. Fot. Galleria Estense. Su concessione
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per
il Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



16 a-b. Christoph Weiditz (?) (awers), Giammaria Mosca
zw. Padovano (rewers), medal Izabeli Jagiellonki, 1532, Galleria
Estense, Modena. Fot. Galleria Estense. Su concessione del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
per il Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

z wizerunkiem Maksymiliana I bite w Halle, a nieco później, w latach 20. XVI w., musiały docierać do niego lane medale, tworzone na użytek następców cesarza – Ferdynanda I i Karola V⁹³.

Medale zrealizowane według modeli portretowych Hansa Schencka nie są jedynymi, które utrwały oblicze Zygmunta I. Znane są dwie serie lanych królewskich medali, które pochodzą z lat 30. XVI w. Pierwsza z nich, powstała w roku 1532 i jest sygnowana przez rzeźbiarza Giammarię Moscę zwanego Padovanem. Oprócz medalu z Zygmuntem uwzględnia ona egzemplarze z przedstawieniami Bony Sforzy, Zygmunta Augusta i Izabeli Jagiellonki. Druga, powstała w roku 1538, wykonana została – jak się powszechnie zakłada – przez parającego się w Polsce głównie gliptyką Gian Giacoma Caraglia. Ponadto w roku 1533 Maciej Schilling, kierownik mennicy w Toruniu, wypuścił pierwszą serię bitych tzw. medali talarowych z przedstawieniami Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. W każdej z wymienionych serii wizerunek królewski opracowany został inaczej, zachowując jednakowoż konwencję ujęcia popiersiowego w profilu.

Medale Padovana znane są przede wszystkim z egzemplarzy przechowywanych w Gallerii Estense w Modenie, w której uchwytnie są od roku 1838 i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzą z kolekcji rodziny d'Este, która mogła je otrzymać od Zygmunta I i Bony. Na awersach prezentują popiersia królewskiej pary i dwójki ich najstarszych dzieci ujęte napisami w otokach, na rewersach zaś znaki i kompozycje alegoryczne z inskrypcjami. Na rewersie medalu królewskiego znajduje się Orzeł Zygmunowski i napis informujący o tym, że medal wykonał Giovanni Maria Padovano w roku 1532⁹⁴ (il. 14 a-b). Odwrocie medalu z portretem Bony prezentuje krzew karczocha z banderolą opatrzoną napisem: „Takąż jest ta, która przynosi”. Odnoszący się bez wątplenia do królowej jako matki rodzącej owoce czyli królewskie dzieci, symbol karczocha ujęty jest inskrypcją informującą o autorstwie Padovana⁹⁵ (il. 15 a-b). Rewers medalu z wizerunkiem Izabeli przedstawia kobietę z odsłoniętą piersią i z lewą ręką wyciągniętą w kierunku niewielkiego zwierzęcia, które można zidentyfikować dzięki napisowi w otoku: „Ten gronostaj jest naszej czystości wskazówką” (il. 16 a-b). Obok niewiasty znajduje się także pień, z którego wyrasta ulistniona gałązka. Wypada ją interpretować, w ślad za ustaleniami Mieczysława Morki, jako alegorię Izabeli, traktowanej jako świeża gałąź zaszczerpiona dzięki Bonie na pniu rodu Jagiellonów. Pod całą kompozycją znajduje się skrócony napis informujący o autorstwie Padovana⁹⁶. Medal z przedstawieniem Zygmunta Augusta, ozdobiony został na odwrociu figurą stąpającego lwa, pod którym, podobnie jak na medalu Izabeli, zlokalizowano sygnaturę artysty (il. 17 a-b). W otoku znajduje się napis: „Przebaczać pokonanym, a pokonywać pysznych” zapożyczony z *Eneidy*, a w wewnętrznym górnym półotoku inskrypcja: „Sprawiedliwy jak lew”. Całość prezentuje zatem następcę Zygmunta na polskim tronie w zwierciadle cnót łaskawości i sprawiedliwości, przedstawia go „jako króla w pokoju i wojnie, czyli władcę idealnego”⁹⁷. Treść

1000–1526, red. Michael ALRAM, Heinz WINTER (Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, 2007, s. 42; PFISTERER, „Wettstreit der Köpfe”, s. 22.

⁹³ Zob. WINTER, „Medaillen auf Herrscher”, s. 42; ID., „Maximilian I”, s. 32–33.

⁹⁴ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 63, nr kat. 65; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 322; ID., „The Beginning”, s. 67–68.

⁹⁵ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 63–65, nr kat. 66; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 397–400; ID., „The Beginning”, s. 68–72.

⁹⁶ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 66–69, nr kat. 68; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 417–418; ID., „The Beginning”, s. 72–74.

⁹⁷ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 65, nr kat. 67; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 412–416; ID., „The Beginning”, s. 74–78.

inskrypcji i kompozycji alegorycznych na wszystkich czterech medalach nie pozostawia wątpliwości, że wyrażają one idee zgodne z intencjami Zygmunta I i Bony. Co więcej, tytulatura w nich obecna posługuje się określeniami znanymi z wcześniejszych fundacji artystycznych Jagiellonów (np. *Sarmatie rex* w odniesieniu do Zygmunta Starego, *divus*, tym razem w odniesieniu do młodocianego Zygmunta Augusta) co oznacza, że program medali został opracowany przez kogoś ze ścisłego kręgu dworu królewskiego w Krakowie. Intencjonalne są bez wątpienia także nieścisłości w informacjach o wieku Bony, Izabeli i Zygmunta Augusta widoczne w napisach na awersach ich medali. Bona została przedstawiona jako „urodzona lat temu trzydzieści dwa”, podczas gdy w chwili wykonania medalu miała lat trzydzieści osiem, Izabelę i Zygmunta Augusta postarzano o rok – w 1532 r. Izabela miała lat trzynaście, a w inskrypcji przedstawiono ją jako czternastolatkę, Zygmunt August natomiast ukończył lat dwanaście, a nie trzynaście, jak głosi napis. W starszej literaturze uważano, że nieścisłości te były omyłkami świadczącymi o wykonaniu medali z dala od krakowskiego dworu⁹⁸. Jedynie Anne Markham Schulz była skłonna przyjąć, że zmiany, w których rodzicom lat ujęto, a dzieciom dodano były celowe⁹⁹. W istocie można przypuszczać, że zmiana wieku portretowanych osób nie była przypadkowa i miała wykazać pomyślność domu Jagiellonów. Dzięki temu zabiegowi data urodzin Bony przypadła bowiem na rok święty 1500, a daty narodzin dzieci – Izabeli (rzekomo 1518) i Zygmunta Augusta (rzekomo 1519) wypadały bezpośrednio po ślubie z Zygmuntem Starym. Zmodyfikowane daty urodzin Bony i jej dzieci, miały wzmacniać przekonanie, że oto mamy do czynienia ze szczęśliwym królewskim małżeństwem cieszącym się wspianym potomstwem i z królewskim rodem pozostającym pod Bożą opieką.

Kwestiami otwartymi wciąż pozostają autorstwo omawianych medali i miejsce ich wykonania. Większość autorów zwracała uwagę na nieprzekonujące pod względem mimetycznej poprawności portrety Jagiellonów, przychylając się do opinii, że zostały one odlane poza Krakowem. Podpisany na rewersach wszystkich czterech medali Giammaria Mosca uchwytny jest w Padwie po raz ostatni w roku 1529, następnie zaś notowany w czerwcu roku 1533 w związku z pracami nad cyborium fundacji biskupa Piotra Tomickiego dla katedry krakowskiej¹⁰⁰. Medale opatrzone datą 1532 mogły zatem, lecz nie musiały być wykonane w Krakowie. Anne Markham Schulz zauważyła ponadto brak związku między awersami i rewersami, dochodząc do wniosku, że Padovano był jedynie autorem tych ostatnich¹⁰¹. Uzasadniając swój pogląd, stwierdziła brak analogii do omawianych dzieł wśród medali włoskich oraz takie cechy, jak nieproporcjonalnie małe litery, niespotykany we Włoszech wysoki relief, a także nieścisłości w kompozycji: niekoherentne osadzenie popiersi w polach medali i błędy perspektywiczne. Jej zdaniem miało to świadczyć o tym, że autorem awersów był rzeźbiarz krakowski, niewyspecjalizowany w medalierstwie, o całkiem innej wrażliwości artystycznej niż Padovano¹⁰². Spostrzeżenia Markham

⁹⁸ Zob. Joanna ECKHARDTÓWNA, „Potrzeby nauki polskiej w zakresie badań nad włoskimi źródłami polskiej plastyki renesansowej”, *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 12 (1938), s. 43–44; Józef GRABSKI, „Le immagini del re di Polonia Sigismondo I e della Famiglia reale sulla serie di medaglie del 1532 di G. M. Mosca detto il Padovano nella collezione gia estense a Modena”, w: *Italia, Venezia e Polonia tra Medioevo e Eta moderna* (Firenze: Leo S. Olschki, 1980), s. 573, 583–584, por. MORKA, *Sztuka dworu*, s. 398, 417.

⁹⁹ Anne MARKHAM SCHULZ, *Giammaria Mosca, called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland* (University Park: Penn State University Press, 1998), s. 122–123.

¹⁰⁰ Ibid., s. 96–97; MORKA, „The Beginning”, s. 78.

¹⁰¹ MARKHAM SCHULZ, *Giammaria Mosca*, s. 122–124.

¹⁰² Ibid., s. 124; zob. Maria STAHR, „Zygmunt August, 1532”, w: EAD., *Medale polskie i z polską związane od XVI do XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. 11 (Poznań: Muzeum Narodowe, 2008), s. 26–27.



18. Christoph Weiditz (?), medal Emilii Saskiej, margrabiny brandenburskiej (awers), 1540, National Gallery of Art, Waszyngton. Fot. National Gallery of Art, Waszyngton (<https://www.nga.gov>)

Szulz wydają się po części trafne – krój liter w otokach awersów jest różny od tych na rewersach, a sposób opracowania portretów Jagiellonów nie przystaje do włoskiej tradycji medalierskiej. Popiersia sportretowanych postaci opracowane w głębokim reliefie występują przed lico, gdy tymczasem medale włoskie z reguły cechował płytszy relief. Trudno też nie zauważyć różnic w skali poszczególnych reliefów oraz tego, że nie wypełniają one dokładnie pół awersów. Wypada zatem przyjąć, że podpisane przez Padovana medale są tylko częściowo jego dziełami: rewersy wyszły spod jego dłuta, lecz awersy odlał opierając się na wzorcach przygotowanych przez kogoś innego. Kim zatem był domniemany autor awersów medali sygnowanych przez Padovana? Najbliższe im pod względem stylowym wydają się medale Christopha Weiditza I, wspomnianego już rzeźbiarza, który należał do pierwszego pokolenia niemieckich artystów profesjonalnie zajmujących się produkcją medali na dużą skalę. Spośród około 150 medali przez niego wykonanych większość przedstawia portretowane postaci w popiersiu, *en trois quarts*. Można jednak wskazać



19. Christoph Weiditz, model do medalu Christopa Mülicha, 1530, Staatliche Münzsammlung München. Repr. wg Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, red. Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer (Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013), s. 210, il. do nr kat. 113



20. Christoph Weiditz, medal Jana Dantyszka, 1529, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett.
Fot. Staatliche Museen zu Berlin / Lutz-Jürgen Lübke
(<https://smb.museum-digital.de>)

i takie, które operują ujęciem profilowym. Wizerunki Bony i Izabeli z kolekcji w Modenie można na przykład porównać do medalu Emilii Saskiej, córki Henryka IV, księcia Saksonii, i małżonki Grzegorza Pobożnego, margrabiego brandenburskiego¹⁰³ (il. 18). Medal ten powstały w 1540 r. nawiązywał do portretu Emilii z 1535 r. namalowanego przez Lucasa Cranacha st. Z dziełem tym omawiane medale Jagiellonów łączy podobny sposób opracowania twarzy (zwłaszcza w partii oczu) oraz ujęcie postaci – głowę ukazano z profilu, a ramiona w trzech czwartych. Co szczególnie istotne, znakomita większość medali

¹⁰³ HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 2, cz. 1, nr kat. 1877; Marjorie TRUSTED, *German Renaissance Medals: A Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum* (Gloucester: V & A Publications, 1990), nr kat. 185; John GRAHAM POLLARD, *Renaissance Medals. The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, vol. 2 (Washington: Princeton University Press, 2007), nr kat. 691.



21 a-b. Christoph Weiditz, medal Jana Dantyszka, awers i rewers, 1531, Bibliothèque royale de Belgique, Bruksela.
Fot. Bibliothèque royale de Belgique

Weiditza powstała w tzw. płaskim stylu reliefowym (niem. *Flachrelief-stil*), czyli w wydatnym, stosunkowo głębokim reliefie – identycznym z tym, w którym wykonano omawiane portrety Jagiellonów. Styl ten wynikał w znacznym stopniu z tradycji warsztatowej Weiditza, nawykłego do pracy w drewnie i zazwyczaj w tym materiale opracowującego modele do odlania¹⁰⁴. Również niedokładne osadzenie popiersi w polach medali zauważone przez Markham Schulz znajduje analogie w twórczości Weiditza. Jako przykład można przywołać medale wykonane w latach 1533 i 1534 przez tego artystę dla Christopha Mülicha, kupca w służbie rodziny Fuggerów. Przedstawiony na nich portret Mülicha, w bogatym stroju i łańcuchu na piersi, nawiązuje do drewnianego modelu medalu sporządzonego w roku 1530 z popiersiem na awersie i alegoryczną kompozycją z Samsonem na rewersie¹⁰⁵ (il. 19). Kompozycje po obu stronach tego modelu charakteryzuje, podobne jak na medalach jagiellońskich, zachwianie proporcji i nierównomierne osadzenie reliefów w polach. Przywołany model z przedstawieniem augsburskiego kupca jest istotny także z innego względu. Jest on mianowicie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, tożsamy z medalem (*Medallia*), o którym jest mowa w korespondencji między Christophem Müllichem a Janem Dantyszkiem, podówczas ambasadorem polskim na dworze cesarza Karola V. W liście z 6 marca 1531 r. Müllich zwracał się z prośbą do Dantyszka o to, „aby zechciał upomnieć rzeźbiarza Krzysztofa [Weiditza – MG], sługę Waszej Miłości, by mi wreszcie mój medal wykończył. Co gdy się stanie, proszę go wziąć do siebie, wytargować i za pośrednictwem Ulryka Oehringera lub Wolfa Hallera przesłać [...]”¹⁰⁶. Wynika z niego, że Dantyszek bawiący w tym roku w Brukseli razem z cesarskim dworem, był w bliskim kontakcie z Weiditzem, który wykonywał dla niego prace rzeźbiarskie. W istocie znane są trzy medale Dantyszka opracowane przez Weiditza w latach 1529–1531. Dwa wcześniejsze powstały w związku z nadaniem mu szlachectwa hiszpańskiego i dodaniem do herbu dwóch orlich skrzydeł przez Karola V (il. 20). Trzeci, z 1531 r., został zamówiony po otrzymaniu przez Dantyszka biskupstwa chełmińskiego w roku 1530¹⁰⁷ (il. 21 a-b). Ten ostatni wysłany do Bony znany jest z często przywoływanej w literaturze opinii królowej zapisanej w liście jej dworzanina Fabiana Wojanowskiego, który 22 listopada 1531 r. donosił Dantyszkowi, że „rozprawialiśmy tutaj dużo o wizerunku Przewielebności Waszej. Jej Królewska Mość pokazała go parokrotnie wszystkim i wszyscy, zarówno Jej Królewska Mość, jak ks. biskup krakowski, jak p. Nipczyc, Golcz i ja, twierdzili, że gdyby nie napis wkoło popiersia nie rozpoznaliby kogo przedstawią”¹⁰⁸. W istocie, w okresie w którym powstały wzmiankowane medale Dantyszka i z którego pochodzi przywołany list, Weiditz pozostawał w ścisłym kręgu cesarskiego dworu, z dworem tym jako złotnik podróżował od Portugalii i Hiszpanii, po Włochy i Niderlandy. Wśród osób, dla których wykonywał medale, znajdowali się zarówno przedstawiciele możnowładztwa i kościelni dostojnicy Rzeszy, jak i europejscy władcy¹⁰⁹. Nietrudno sobie zatem wyobrazić, że zaprzyjaźniony z Dantyszkiem

¹⁰⁴ Zob. Manuel TEGET-WELZ, „Biographien der Medailleure”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 335; Herman MAUÉ, „Augsburg und Nürnberg”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 198; zob. CHIPPS SMITH, *German Sculpture*, s. 332.

¹⁰⁵ Zob. Walter CUPPERI, „Beyond the Notion of German Medals. Some Cases of Transnational Patronage”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 82, il. 44; Herman MAUÉ, „Christoph Weiditz, Christoph Müllich, 1530”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 209–210, nr kat. 113.

¹⁰⁶ Georg HABICH, „Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 34 (1913), s. 13–15, 25; Marian GUMOWSKI, „Jan Dantyszek i jego medale”, *Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 8, nr 1 (1929), s. 9.

¹⁰⁷ GUMOWSKI, „Jan Dantyszek”, s. 5–11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 14.

¹⁰⁹ Zob. TEGET-WELZ, „Biographien”, s. 334–335.



22 a-b. Maciej Schilling, talar medalowy Zygmunta I Starego (awers i rewers) z portretem Zygmunta Augusta na rewersie, 1533.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



23. Portret Zygmunta I Starego na predelli ołtarza srebrnego w kaplicy Zygmuntowskiej, katedra krakowska na Wawelu.
Fot. Jerzy Michta

rzeźbiarz wyspecjalizowany w produkcji małoformatowych portretów mógł wykonać dla niego medale lub ich drewniane modele z przedstawieniami członków rodziny Jagiellonów, nawet jeśli nie są one wspomniane w zachowanym materiale źródłowym. Zaproponowana tu atrybucja – rzecz jasna hipotetyczna i wymagająca weryfikacji – rzuciłaby też pewne światło na okoliczności opracowania rewersów przez Giammarię Moscę. Medale Jagiellonów, zapewne jednostronne, jeżeli rzeczywiście ich twórcą był Weiditz, musiały zostać przesłane przez Dantyszka do Krakowa. Portrety na nich umieszczone nie mogły powstać z natury, lecz na podstawie źródeł pośrednich – przedstawień Jagiellonów znajdujących się potencjalnie w posiadaniu Dantyszka, względnie innych osób związanych z dworem cesarza Karola V¹¹⁰. To tłumaczyłoby ich stosunkowo ogólny charakter, w którym większy nacisk położono na pokazanie wyidealizowanego obrazu króla i członków jego rodziny niż pieczołowite odnotowanie szczegółów ich twarzy. Kraków wydaje się najlepszym miejscem dla sporządzenia alegorycznych rewersów i połączenia ich z portretowymi medalami. Przy takim scenariuszu należałoby przyjąć, że w roku 1532 świeżo przybyły do Krakowa Mosca podjął się zlecenia od króla lub królowej polegającego na uzupełnieniu nadesłanych przez Dantyszka medali. Opatrzenie każdego z nich własną sygnaturą byłoby zapewne formą autoreklamy – próbą zbudowania autorytetu w nieznanym, elitarnym środowisku jagiellońskiego dworu. Znaczący jest również fakt, że ukończone medale młody artysta podpisał nie swoim nazwiskiem, lecz przydomkiem Patavinus identyfikującym go

¹¹⁰ Władysław Pocięcha podaje frapującą informację o czterech portretach: Bony, Zygmunta i córki, zapewne Izabeli. Miały one zostać przez Bonę przekazane posłom Karola V, którzy w październiku 1525 r. gościli w Krakowie, by podarować Zygmuntowi Order Złotego Runa; zob. Władysław POCIĘCHA, *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 2 (Poznań: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1949–1958), s. 137.



24 a-b. Peter Flötnier (?) i/lub Matthes Gebel (?), medal Zygmunta I Starego (awers i rewers), 1538, Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu. Fot. Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu

jako Włocha, przydomkiem, który nie występuje na jego wcześniejszych dziełach, a którym od tej pory konsekwentnie sygnował dzieła wykonane w Polsce¹¹¹.

Omówione medale Jagiellonów – jeżeli rzeczywiście zostały wykonane przez Weiditza – musiały powstać na podstawie jakiegoś wzoru ikonograficznego, być może malowanych portretów. Świadczy o tym twarz Zygmunta I, która jakkolwiek nie ma takiej siły wyrazu, jak fizjonomia utrwalona na medalach Schencka, zachowała podstawowe cechy wyglądu monarchy znane z wcześniejszych wizerunków. Co szczególnie istotne, omawiany medal reprezentuje nowy wariant królewskiego portretu, który znany jest przynajmniej z dwóch innych realizacji pochodzących ze zbliżonego okresu. Powrócono w nim do heroizowanej konwencji króla zbrojnego – Zygmunt Stary przedstawiony został w płytowej, renesansowej zbroi oraz z koroną zamkniętą nałożoną na odkrytą głowę. Do tego samego wariantu nawiązują portrety Zygmunta I i Zygmunta Augusta zdobiące odpowiednio awers i rewers okolicznościowego talaria medalowego wybitego w srebrnych i złotych egzemplarzach w mennicy królewskiej w Toruniu w roku 1533 przez Macieja Schillinga¹¹² (il. 22). Pełen godności wizerunek króla w czepcu i koronie oraz odpowiadające mu przedstawienie młodocianego Zygmunta Augusta unaoczniają królewski majestat obu Jagiellonów, wzmocniony koronacją królewicza przeprowadzoną *vivente rege* w roku 1530. Oba wizerunki mają charakter oficjalny – prezentują ostatnich Jagiellonów w pełnym splendorze ich królewskiej władzy; posłużyły one za wzór dla portretów dwóch Zygmuntów wykonanych przez Melchiora Baiera według modeli autorstwa Petera Flötnera i umieszczonych na predelli srebrnego ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej, ukończonego w roku 1538¹¹³ (il. 23).

Przy znajomości talarów medalowych Schillinga musiał powstać także medal z przedstawieniem Zygmunta I opatrzony datą 1538. Medal ten znany jest z dwóch egzemplarzy odlanych w złocie – jednego przechowywanego w Zakładzie im. Ossolińskich we Wrocławiu i drugiego znajdującego się w Cabinet des Médailles w Bibliothéque Nationale w Paryżu¹¹⁴ (il. 24 a-b). O zależności od talaria Schillinga świadczą proporcje twarzy postarzałego króla i wiele szczegółów, takich jak zaostriżony profil nosa, mięsista dolna warga oraz wystający podbródek i obwisła skóra pod brodą. Pomimo że na medalu tym ukazano Zygmunta w stroju „codziennym”, tzn. w płaszczu futrzanym narzuconym na marszczoną koszulę z wysokim kołnierzem, a nie w zbroi, zachowano charakterystyczny czepiec znany z monet Schillinga i portretu na predelli ołtarza srebrnego. Zauważyć jednak trzeba, że autor medalu nie trzymał się kurczowo wzoru, lecz stworzył dzieło w zupełności samodzielne; że twórczo przekształcając kompozycję Schillinga dostarczył dobrze przemyślany i znakomicie wykonany medal z portretem o zdumiewającej sile wyrazu. Drobiazgowe opracowanie detali, sugerujące rękę złotnika oraz data powstania medalu zbliżona do czasu przybycia Caraglia do Polski, spowodowały, że to ten włoski artysta uznawany jest w literaturze za jego twórcę¹¹⁵. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Caraglio przybył do Polski na przełomie lat 1538 i 1539, polecony królowej przez Alessandra Pesentiego (pochodzącego z Werony nadwornego organisty i „najukochońskiego

¹¹¹ MARKHAM SCHULZ, *Giammaria Mosca*, s. 96–97.

¹¹² GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 69–72, nr kat. 69; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 221; ID., „The Beginning”, s. 82.

¹¹³ MORKA, *Sztuka dworu*, s. 221; ID., „The Beginning”, s. 82.

¹¹⁴ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 75–77, nr kat. 73; MORKA, „The Beginning”, s. 82; Jerzy WOJCIECHOWSKI, „Caraglio w Polsce”, *Rocznik Historii Sztuki* 25 (2000), s. 42–43, nr kat. 1; ID., *Caraglio* (Warszawa: nakładem własnym autora, 2017), s. 354–355, nr kat. 77; tamże starsza literatura.

¹¹⁵ Zob. WOJCIECHOWSKI, „Caraglio w Polsce”, s. 37, 42; ID., *Caraglio*, s. 90, 354; MORKA, „The Beginning”, s. 82.



25. Matthes Gebel, medal Ludwika X, księcia Bawarii (awers), 1535, National Gallery of Art, Waszyngton. Fot. National Gallery of Art, Waszyngton (<https://www.nga.gov>)

muzyka” Bony) i/lub poetę włoskiego Pietra Aretina, z którym królowa utrzymywała kontakt korespondencyjny¹¹⁶. Monografista Caraglia, Jerzy Wojciechowski, sugeruje, że królewski medal mógł powstać w Wenecji niedługo przed wyjazdem artysty do Polski, jako próbka jego umiejętności w czasie starań o uzyskanie przychylności monarchy. Faktem jest, że Caraglio wykonywał medale. Wkrótce po przybyciu do kraju Jagiellonów stworzył medal Pesentiego oraz niezachowany medal królowej Bony. Przypisywany mu jest także inny medal portretowy Bony z roku 1546 oraz dwa medale Zygmunta Augusta¹¹⁷. Ale – jak sam zauważył Wojciechowski – autorstwo omawianego medalu Zygmunta I stoi pod znakiem zapytania. Istotnie, już Jan Bołoz Antoniewicz dostrzegł w nim rękę niemieckiego artysty¹¹⁸, a Marian Gumowski był skłonny uznać autorstwo Caraglia z dużymi

¹¹⁶ WOJCIECHOWSKI, „Caraglio w Polsce”, s. 25–27; ID., *Caraglio*, s. 77–80.

¹¹⁷ Zob. WOJCIECHOWSKI, „Caraglio w Polsce”, s. 38; ID., *Caraglio*, s. 89–96.

¹¹⁸ BOŁOZ ANTONIEWICZ, *Lament Opatowski*, s. 25.



26. Matthes Gebel, model medalu Katarzyny Holzschuher, 1536, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett. Fot. Staatliche Museen zu Berlin/Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann)

zastrzeżeniami, pisząc, że jest to przekonanie subiektywne, „poparte chyba tylko faktem, dosyć chyba względnym, że medal taki jak on jest, mógł wyjść tylko z ręki pierwszorzędnego złotnika”¹¹⁹. W rzeczy samej, podobnie jak w przypadku medali sygnowanych przez Padovana, również w odniesieniu do tego medalu można pokusić się o hipotetyczną rewizję jego autorstwa. Szereg cech kompozycyjnych i drobniejszych szczegółów łączy bowiem to dzieło z wyrobami twórców niemieckich, w szczególności zaś norymberskich – Matthesa Gebela i Petera Flötnera. Ogólna kompozycja awersu medalu, sposób osadzenia popiersiowego przedstawienia króla w polu oraz krój liter w napisie otokowym przypominają wiele kompozycji Gebela z lat 30. i 40. XVI w., na przykład takich, jak medale: młodocianego margrabiego Albrechta Alcybiadesa Brandenburskiego z 1534 r.¹²⁰, Ludwika X, księcia Bawarii z roku 1535¹²¹ (il. 25) i Katarzyny Holzschuher z roku 1536¹²² (il. 26). Ten ostatni wart jest uwagi także dlatego, że na kołnierzu portretowanej można dostrzec wzór z dwóch spiętych ze sobą i zawiniętych antytetycznie ślimacznicy, który występuje na taśmie zdobiącej kołnierz koszuli Zygmunta. Z kolei tarcza herbowa z Orłem Zygmuntofskim o wydłużonych proporcjach i fantazyjnym wykroju, która znajduje się na rewersie omawianego medalu, przypomina kształtem tarcze na zaprojektowanym przez Flötnera awersie medalu odlanego w roku 1538 z okazji położenia kamienia węgielnego pod bastieję przy zamku w Norymberdze¹²³. Porównywalne z medalem królewskim są tu zresztą nie tylko formy tarcz, lecz także przedstawienia umieszczonych w ich polach orłów heraldycznych. Matthes Gebel, w roku 1523 wpisany do księgi miejskiej Norymbergi jako *Bildschnitzer*, znany jest z około 350 medali, wykonywanych nie zawsze na konkretne zlecenie, ale i na sprzedaż, wśród których najwspanialsze, nierzadko odlewane w złocie, srebrze i brązie, zazwyczaj opracowywane na podstawie modeli przygotowanych w wapieniu z Solnhofen, odznaczają się niezrównaną biegłością techniczną¹²⁴. Typowe dla tego artysty jest drobiazgowo odtwarzanie elementów stroju i predylekcja do urozmaicenia fizjonomii portretowanych osób – a więc te cechy, które charakteryzują przedstawienie na

¹¹⁹ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 77.

¹²⁰ HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 2, s. 156–157, nr kat. 1098, tabl. 130, 5.

¹²¹ Zob. GRAHAM POLLARD, *Renaissance Medals*, nr kat. 728.

¹²² Zob. HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 2, nr kat. 1130, tabl. 133, 4.

¹²³ HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 2, nr kat. 1831; CHIPPS SMITH, *German Sculpture*, s. 303; Herman MAUÉ, „Peter Flötner (Modell der Vorderseite), Thomas Venatorius (Text), Johann Neudörffer (Schrift), Hans Maslitzer (Guss), Grundsteinlegung der Nürnberger Burgbastei am 3. September 1538”, w: *Wettstreit in Erz*, s. 208–209, nr kat. 112.

¹²⁴ Zob. CHIPPS SMITH, *German Sculpture*, s. 329–330; TEGET-WELZ, „Biographien”, s. 335; MAUÉ, „Augsburg und Nürnberg”, s. 324–325.

omawianym medalu. Wypada również wspomnieć, że Gebel już wcześniej, około roku 1528, wykonał niewielki medal z przedstawieniem Zygmunta I, który przygotował na podstawie egzemplarza medalu autorstwa Hansa Schencka¹²⁵. Peter Flötner z kolei, pracujący w Norymberdze od roku 1522 jako *Schitzer*, znany jest jako twórca projektów wielu dzieł drobnej rzeźby i złotnictwa, spośród których ołtarz srebrny w kaplicy Zygmuntowskiej zalicza się do realizacji najbardziej prestiżowych. Modele dla swoich dzieł – spośród których medale stanowią zaledwie niewielki procent – wykonywał częstokroć, podobnie jak Gebel, w wapieniu z Solnhofen¹²⁶. Oprócz wzmiankowanego ołtarza istnieją przynajmniej dwa inne dzieła fundowane przez Zygmunta Starego, które w mniej lub bardziej ścisły sposób można łączyć z twórczością tego wybitnego artysty. Są to mianowicie złoty relikwiarz na kość palca św. Zygmunta, wykonany do mauzoleum królewskiego w roku 1533 przez Melchiora Baiera, najprawdopodobniej według modelu Flötnera, i para świeczników sporządzona trzy lata później przez tych samych artystów, również do kaplicy Zygmuntowskiej¹²⁷. Ponieważ data widniejąca w otoku rewersu omawianego medalu jest zbieżna z rokiem ukończenia ołtarza srebrnego poświadczonym napisem i datą na predelli, uzasadnione jest przypuszczenie, że został on zamówiony przez króla lub kogoś z jego najbliższego otoczenia u wypróbowanych norymberskich rzemieślników. Tym samym wpisuje się on w charakterystyczny dla patronatu artystycznego Zygmunta I stylowy dualizm. Jak bowiem ostatnio zauważył Marek Walczak, w inicjatywach królewskich podejmowanych w dziedzinie rzeźby drewnianej i odlewów z brązu, malarstwa czy rzemiosła artystycznego zauważalne jest przywiązanie do tradycji północnej, w szczególności do dzieł zamawianych w Norymberdze, natomiast predylekcja do form włoskich wyróżnia jedynie dzieła architektury i rzeźby kamiennej¹²⁸.

Powyższe medale z pewnością odgrywały rolę w działalności politycznej Zygmunta I i Bony Sforzy. Informacje źródłowe dotyczące najwcześniejszych medali, tych wykonanych na podstawie modeli Hansa Schencka, ujawniają wprawdzie inicjatywy nie tyle króla, ile jego bliskich doradców – Krzysztofa Szydłowieckiego i Seweryna Bonera, ale treści ideowe zawarte w inskrypcjach tych medali (zwłaszcza egzemplarzy w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) oraz formuła widniejącego na nich portretu, która odpowiada oficjalnej ikonografii króla utrwalonej m.in. w graficznym przedstawieniu załączonym do *Statutów sejmowych*, nie pozostawiają wątpliwości, że powstały one jeśli nie z woli Zygmunta Starego, to przynajmniej za jego przychylną wiedzą. Nie bez znaczenia są także czas i okoliczności powstania medali Schencka, a więc okres bezpośrednio po hołdzie pruskim, dzięki któremu Królestwu Polskiemu podporządkowana została zachodnia część zlikwidowanego państwa zakonnego (od tego momentu zwana Prusami Królewskimi) i zhołdowana jego część wschodnia (odtąd zwana Prusami Książęcymi). Przewijające się w napisach tych medali tematy triumfu i męstwa oraz odniesienia do zasięgu geograficznego władzy króla Polski należy traktować jako komentarz do aktualnej sytuacji politycznej, w szczególności zaś do stabilizacji stosunków na północy, którą Zygmunt mógł sobie poczytywać za sukces. Medale odlane w roku 1532 koncentrowały się na innym aspek-

¹²⁵ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 62, nr kat. 63; HABICH, *Die deutschen Schaumünzen*, t. 1, cz. 2, nr kat. 986, por. MATZKE, „Polen”, s. 174.

¹²⁶ TEGET-WELZ, „Biographien”, s. 323–324.

¹²⁷ Dariusz NOWACKI, „Norymberskie złotnictwo w kręgu dworu ostatnich Jagiellonów”, *Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae* 3 (2015), s. 220–221.

¹²⁸ Marek WALCZAK, „Kraków i Norymberga – związki w dziedzinie sztuki na przełomie średniowiecza i renesansu”, w: *Mistrz i Katarzyna*, s. 125.

cie polityki królewskiej, prezentowały bowiem nie tylko króla, lecz także członków jego rodziny – Bonę i dwójkę najstarszego potomstwa – Zygmunta Augusta i Izabelę Jagiellonkę. Można je interpretować jako spójny ideowo zespół, prezentujący szczęśliwe małżeństwo króla i królowej, którego owocem są monarsze dzieci. Podkreślają tym samym wątek dynastyczny, co postrzegać należy w kontekście sytuacji politycznej, jaka nastąpiła w Europie po klęsce Węgier w bitwie pod Mohaczem w roku 1526 i przedwczesnej śmierci Ludwika Jagiellończyka. W tym okresie skonsolidowało się na dworze królewskim stronnictwo antyhabsburskie związane wokół Bony, dążące początkowo do zajęcia przez Jagiellonów wakujących tronów czeskiego i węgierskiego, a później stworzenia silnej przeciwwagi dla ekspansywnej polityki Habsburgów. Okres, w którym powstały omawiane medale, stanowił moment szczytowy wpływów Bony na sprawy państwowe, to wówczas starała się ona o podpisanie wymierzonego w cesarską dynastię trwałego pokoju Polski z Turcją (rzecz sfinalizowana w styczniu roku 1533) i zapewne dojrzewała do wydania swej najstarszej córki (Izabeli) za Jana Zapolyę, nowego króla Węgier (do czego doszło ostatecznie w roku 1538)¹²⁹. Wydaje się zatem prawdopodobne, że medale tak wyraźnie akcentujące wielkość dynastii jagiellońskiej zasilonej krwią Sforzówny, powstały pod przemożnym wpływem królowej, zapewne w związku z jej szeroko zakrojoną działalnością dyplomatyczną zmierzającą do umocnienia pozycji Jagiellonów na arenie międzynarodowej. Ostatni z medali Zygmunta I, odlany w roku 1538, został zapewne wykonany z okazji zaręczyn Elżbiety Habsburżanki i Zygmunta Augusta, które spisano 16 czerwca tego roku. Według Mariana Gumowskiego był on rozdawany gościom na ich ślubie w roku 1543, a jego egzemplarze lane w złocie pochodziły z posagu Elżbiety – 30 000 dukatów przesłanych do Polski¹³⁰.

IV. Portrety na monetach i w dekoracjach radełkowych opraw ksiąg

Medal, jakkolwiek wytwarzany w seriach i rozprowadzany w większej liczbie identycznych egzemplarzy, pozostał w istocie środkiem ekskluzywnym – medali w serii było niewiele, a krąg osób, do których trafiały ograniczał się do stosunkowo wąskiego i wyselekcjonowanego grona odbiorców. Ich zasięg był nieporównanie mniejszy niż monet, które od roku 1526 zaczęły być konsekwentnie opatrywane królewskim portretem, inicjując praktykę trwającą do końca Rzeczypospolitej. Wprowadzenie wizerunku panującego władcy na awersy monet bitych w królewskim mennicach towarzyszyło wielkiej reformie monetarnej, do której Zygmunt I przymierzał się niemal od początku swojego panowania, a którą ostatecznie przeprowadził w latach 1526–1528. Nie ulega wątpliwości, że podstawowym celem reformy było poprawienie sytuacji gospodarczej królestwa, którego życie zakłócał chaos pieniężny, brak pieniądza o wysokim nominale, użytecznym przy coraz większych transakcjach handlowych oraz napływ pieniądza zagranicznego – w szczególności niskowartościowych groszy świdnickich¹³¹. Nie zaniebano jednak przy tym kwestii wyglądu monet, wprowadzając zupełnie nowe rozwiązania

¹²⁹ Zob. Maria BOGUĆKA, *Bona Sforza* (Wrocław: Ossolineum, 2009), s. 185–186.

¹³⁰ GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, s. 77, nr kat. 7; WOJCIECHOWSKI, „Caraglio w Polsce”, s. 42; ID., *Caraglio*, s. 354; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 326.

¹³¹ Zob. m.in. Michał GRAŻYŃSKI, „Reformy monetarne w Polsce w latach 1526–8 i ich geneza”, *Przegląd Historyczny* 17, nr 1 (1913), s. 41–43; Władysław TERLECKI, „Reformy monetarne Zygmunta I”, *Wiadomości Numizmatyczne* 7, z. 2 (1963), s. 45–46; zob. też: MORKA, *Sztuka dworu*, s. 327–329; Jacek WIJACZKA, „Gospodarka Prus Królewskich”, w: *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1457–1772*, red. Edmund KIZIK (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2012), s. 178–180.



27. Dukat koronny Zygmunta I Starego (awers), 1528,
Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu.
Fot. Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu



28. Grosz ziem pruskich Zygmunta I Starego (awers), 1533,
Muzeum Narodowe w Krakowie.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



29. Szóstak ziem pruskich Zygmunta I Starego (awers), 1530, Muzeum Narodowe w Krakowie.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



30. Grosz gdański z portretem Zygmunta I Starego (awers), 1539,
Muzeum Narodowe w Krakowie.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

kompozycyjne i ikonograficzne. Przyjmując ordynację menniczą zaproponowaną przez Josta Ludwika Decjusza utworzono nowe nominały – grosze oraz ich wielokrotności: trojaki, szóstaki, talary i dukaty. Z perspektywy niniejszych rozważań najistotniejsze są wprowadzone w tzw. drugiej nominacji menniczej, zatwierdzonej 16 lutego 1528 r. przez sejm i króla, trojaki, szóstaki i dukaty, na awersach których przewidziano umieszczenie portretu Zygmunta I¹³². Projekt ten zrealizowano: dukaty koronne bite w mennicy krakowskiej w latach 1528–1548 na awersach prezentowały profilowe popiersie króla w zbroi i koronie zamkniętej (il. 27). Analogiczny wizerunek wprowadzono na awersy trojaków i szóstaków¹³³. Zbliżony do mennictwa koronnego zestaw znaków i wyobrażeń uzyskał zreformowany pieniądz Prus Królewskich, który wybijano w Toruniu. 15 czerwca 1529 r. wydano, a 10 maja 1530 r. zatwierdzono na sejmie w Krakowie ordynację menniczą dla tego regionu, zakładającą utworzenie, na wzór Korony, pięciostopniowego systemu monetarnego, który tworzyły denary (fenigi), szelągi, grosze, trojaki i szóstaki. Podobnie jak w Koronie, trzy ostatnie nominały na awersach prezentowały portret zbrojnego Zygmunta I z profilu, przy czym na groszach i trojakach monarcha był przedstawiony w popiersiu (il. 28), a na szóstakach w zależności od typu (wyróżnia się trzy) albo w popiersiu, albo w półpostaci¹³⁴ (il. 29). Ponadto w roku 1530 przywilej na bicie własnej monety uzyskał Gdańsk i w tym samym roku rozpoczął emisję denarów, szelągów i groszy. Na awersie tych ostatnich umieszczono profilowe popiersie króla w koronie zamkniętej (il. 30). Podobnym wizerunkiem gdańszczanie ozdobili też bite od roku 1535 trojaki i szóstaki¹³⁵. Osobne miejsce w systemie monetarnym Królestwa Polskiego zajmowały wspomniane wyżej talary, które w bardzo ograniczonej liczbie egzemplarzy zostały wyemitowane dwukrotnie – w latach 1533 i 1540¹³⁶. Raczej nie powstały one z myślą o wprowadzeniu do masowego obrotu pieniężnego. Jako monety rzadkie i o wysokim nominale, bite w srebrze lub złocie, były one przede wszystkim manifestacją treści polityczno-dynastycznych wyrażonych poprzez portrety dwóch Zygmunatów, umieszczone na awersie i rewersie. W swoim charakterze i zasięgu oddziaływania były one zbliżone do medali i z dużą dozą prawdopodobieństwa tak też były traktowane przez członków monarszego dworu.

W literaturze zwracano uwagę na wysoką jakość podobizn zdobiących awersy zreformowanych monet Zygmunta I. Można je podzielić na dwa podstawowe, najczęściej występujące typy. Pierwszy, wprowadzony pod koniec lat 20. XVI w. w monecie koronnej i wykorzystywany również w monetach toruńskich i gdańskich, przedstawia króla w zbroi i koronie zamkniętej nałożonej na odkrytą głowę. Dosadnie scharakteryzowana twarz króla, z wywiniętą dolną wargą, wystającym podbródkiem i prostymi, dość długimi włosami przypomina graficzne wyobrażenie Zygmunta załączone do traktatu historycznego Josta Ludwika Decjusza z roku 1521. Drugi, występujący od roku 1532/1533, reprezentuje typ znany z talarów medalowych Macieja Schillinga. Kontynuuje on konwencję króla w zbroi z tą różnicą, że korona widnieje na czepcu, a rysy twarzy monarchy opracowano bardziej subtelnie. Do rzadziej spotykanych typów portretu zalicza się przedstawienie na trojakach ziem pruskich bitych w Toruniu, w którym zbrojny król ma na głowie tylko czepiec¹³⁷, oraz portret na niektórych toruńskich szóstakach, prezentujący Zygmunta nie w popiersiu,

¹³² PIECH, *Monety*, s. 156–157.

¹³³ Ibid., s. 157–158.

¹³⁴ Ibid., s. 158–161.

¹³⁵ Ibid., s. 161–163.

¹³⁶ Ibid., s. 190; MORKA, „The Beginning”, s. 82.

¹³⁷ Zob. PIECH, *Monety*, s. 160.

lecz w półpostaci, z berłem w prawej ręce i mieczem przy lewym boku¹³⁸. Ten ostatni typ, jak zauważyła Barbara Miodońska, jest naśladownictwem guldenów i półguldenów Maksymiliana I bitych w mennicy w Hall¹³⁹. Uważna analiza ikonografii zreformowanego mennictwa polskiego (monety koronne i pruskie) i z Polską związanego (monety gdańskie) pokazuje, że autorom reformy zależało na stworzeniu spójnego systemu wizualnej identyfikacji monet, w którym rolę nadrzędną przypisano portretowi aktualnie panującego władcy. W systemie tym, podobnie jak w grafikach opublikowanych razem ze *Statutami sejmowymi Zygmunta I*, wizerunek królewski stał się trwałym elementem oficjalnej ikonografii państwowej, adresowanej nie tylko do wąskiego grona odbiorców z kręgów dworskich, lecz także do ogółu poddanych. Szczególnie istotna w tym kontekście wydaje się dbałość o to, aby portret króla widniał zarówno na pieniądzach użytkowanych na obszarach Korony, jak i na tych terytoriach, które zostały przez Zygmunta I zhołdowane albo były w sposób pośredni zależne od jego władzy. Portret rządzącego umieszczany na monetach stawał się w istocie czymś więcej niż znakiem identyfikującym eminenta – był manifestacją królewskiej władzy na podlegającym jej obszarze, swoistym łącznikiem, skracającym dystans między monarchą a poddanymi, niezależnie czy zamieszkiwali oni terytoria królestwa, czy miejsca o mniej lub bardziej posuniętej autonomii. W takim sensie działalność Zygmunta na omawianym polu można porównać z inicjatywami Maksymiliana I, który dążył do tego, by ujednoczone pod względem ikonografii monety emitowane były we wszystkich kontrolowanych przez niego ziemiach. Portretowe monety tego władcy wybijano nie tylko w mennicach znajdujących się na terenie rdzennego dominium Habsburgów, lecz także na obszarach peryferyjnych lub zdobytych, jak północne Włochy. Jedynie w Wiedniu i Hall emitowano bogatszy zestaw monet z przedstawieniem cesarza niż w kontrolowanej przez Maksymiliana przez zaledwie siedem lat Weronie¹⁴⁰.

Omówione wyżej wizerunki Jagiellonów pokazują zasadniczą przemianę, jaka nastąpiła w Polsce w pierwszym trzydziestoleciu XVI w. w formach publicznej komunikacji władcy z poddanymi. Zasiadając na polskim tronie w roku 1507 Zygmunt I zastał kraj, w którym autorytet władzy królewskiej wyrażany był z reguły tradycyjnymi, wykształconymi w średniowieczu środkami. Majestat rządzącego prezentowano poddanym w pierwszej kolejności podczas publicznych ceremonii, takich jak koronacje, śluby, pogrzeby, sądy i uroczyste wjazdy do miast. Dla większości społeczeństwa często była to jedyna sposobność oglądania monarchy, a dla władcy rzadka okazja do manifestacji zwierzchniego statusu. W takich realiach bezpośredni kontakt poddanych z władcą był ograniczony i sprowadzał się do okazjonalnych uroczystości. Wprowadzenie do publicznego obiegu portretu królewskiego, multiplikowanego zarówno na kartach druków, jak i na awersach monet, stwarzało możliwość prezentacji królewskiego majestatu na co dzień. Co więcej, dzięki posługiwaniu się kilkoma typami przedstawieniowymi, operowaniu określonymi konwencjami portretu – takimi jak wyobrażenie w zbroi i koronie lub portret w czepcu i płaszczu futrzanym – możliwe było sygnalizowanie w przestrzeni publicznej różnych wymiarów królewskiej władzy – w zależności od potrzeby chwili lub kontekstu można było podkreślić rolę Zygmunta I jako zbrojnego króla-zwycięzcy lub jako mądrego króla-dawcy praw.

¹³⁸ Ibid., s. 160.

¹³⁹ Miodońska, „Władca i państwo”, s. 55.

¹⁴⁰ Lukas BURKART, Valentin GROEBNER, „Bilder, Zeichen, böse Spiegel: Medienwandel und Visualisierung um 1500”, w: *Shifting Boundaries of the Real: Making the Invisible Visible*, red. Helga NOVOTNY, Martina WEISS (Zürich: Verlag der Fachvereine Hochschulverlag AG an der ETH Zurich, 2000), s. 12–14.



31. Oprawa książki z dekoracją radełkową z portretami Zygmunta I Starego, Bony Sforzy, Zygmunta Augusta i Izabeli Jagiellonki, 1544, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Fot. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk



32. Oprawa książki z dekoracją radełkową z portretami Zygmunta I Starego, Zygmunta II Augusta, papieża Pawła III, cesarza Karola V i króla Węgier, Czech i Rzymu Ferdynanda I, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Fot. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk

Wypada zatem uznać, że Zygmunt Stary nie pozostał obojętny na potencjał, jaki niosły ze sobą nowatorskie u progu XVI w. techniki mechanicznej reprodukcji i przy nadarzających się okazjach, takich jak druk oficjalnych pism i propagandowych traktatów lub reforma monetarna, korzystał z nich dla celów obrazowej propagandy swojej władzy. Znamienne jest jednak, że pod koniec panowania Zygmunta I grono osób zainteresowanych rozpowszechnianiem wizerunków Jagiellonów nie ograniczało się tylko do dworskich doradców skupionych wokół rodziny królewskiej. Z lat 30. i 40. XVI w. pochodzą najwcześniejsze serie dekoracji radełkowych z portretami Jagiellonów zdobiących oprawy książek, z których jedna, datowana na lata 1537–1540, wiązana jest z krakowskimi warsztatami introligatorskimi i przedstawia członków rodziny królewskiej: Zygmunta Starego, Bonę, Zygmunta Augusta i Izabelę Jagiellonkę (il. 31), inna zaś, datowana na czas pomiędzy rokiem 1534 a 1547, była stosowana przez anonimowego introligatora poznańskiego i prezentuje dwóch Zygmunatów, papieża Pawła III, cesarza Karola V oraz króla Węgier, Czech i Rzymu – Ferdynanda I¹⁴¹ (il. 32). Jeszcze inna, której radełko

¹⁴¹ Zob. Maria JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, „Ikonografia świecka na oprawach XVI i XVII w.”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 6 (1970), s. 330–331; Arkadiusz WAGNER, „Radełka jagiellońskie – fenomen introligatorstwa polskiego XVI–XVIII wieku”, *Spotkania z Zabytkami* 36, nr 5-6 (2010), s. 70–72; ID., „Poznańskie radełko Jagiellońskie z lat

33. *Oprawa książki z dekoracją radełkową z portretami Zygmunta I i Albrechta Hohenzollerna (?). Repr. wg Radosław Franczak, Oprawa Homiliarium z pełnopostaciowym wyciskiem radełka jagiellońskiego w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, Biblioteka 20, 2016, il. 2*



powstało przed rokiem 1543, znana jest z zaledwie kilku opraw, przedstawiających w zwierciadle w ujęciu całopostaciowym Zygmunta I i innego władcę, najprawdopodobniej księcia Albrechta Hohenzollerna¹⁴² (il. 33). Jak przekonuje Arkadiusz Wagner, impulsy do powstania tego typu dekoracji nie musiały wpływać z królewskiego dworu, ale mogły pochodzić z kręgów szlachty lub mieszczaństwa. Oprawy nimi ozdobione występują bowiem najczęściej w księgach należących do prywatnych zbiorów, a sporadycznie pojawiają się na księgach z urzędów państwowych. Nie występują też na oprawach książek, które wchodziły w skład księgozbioru Zygmunta Augusta. Niewykluczone, że powstanie niektórych z serii radełek jagiellońskich było podyktowane jakimiś ściślejszymi względami politycznymi lub konkretnymi wydarzeniami. Radełko krakowskie prezentuje ten sam zestaw osób, który upamiętniono na medalach z roku 1532 sygnowanych przez Padovana, zaś czas jego wykonania jest zbieżny ze ślubem Izabeli Jagiellonki i Jana Zapolji (1538). Radełko poznańskie przedstawia Jagiellonów, Habsburgów i papieża, czyli dwie katolickie dynastie pod religijnym i politycznym zwierzchnictwem głowy Kościoła. Być może zatem sygnalizowało ono związek dwóch rodów zatwierdzony ślubem Zygmunta Augusta z Elżbietą Austriaczką w 1543 r., a może miało wymowę antyturecką, zrozumiałą w kontekście narastającego w XVI w. lęku przed nawałą Turcji na Europę¹⁴³. Z kolei radełko z portretami Zygmunta I i Albrechta Hohenzollerna opatrzone zostało napisem: SIGI[smundus] I REX PO[loniae] DO[minus] TOCI[iae] PRV[siae], odnoszącym się

czterdziestych XVI wieku. Problem treści ideowo-politycznych i wzorów ikonograficznych”, *Roczniki Biblioteczne* 56 (2012), s. 83–111.

¹⁴² JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, „Ikonomia świecek”, s. 330–331; Radosław FRANCZAK, „Oprawa Homiliarium z pełnopostaciowym wyciskiem radełka jagiellońskiego w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie”, *Biblioteka* 20 (2016), s. 55–69.

¹⁴³ WAGNER, „Poznańskie radełko”, s. 93–94.

do zwierzchnictwa króla Polski nad Prusami książęcymi. Z czasem, w miarę upowszechniania się tego typu dekoracji, do głosu dochodziła także swoista moda utrwalająca się wśród zamawiających księgi i chęć wyrażenia ich lojalności wobec panujących. Jako standardowy produkt warsztatów złotniczo-rytowniczych oferowany warszatom intrologatorskim, porównywalny z radełkami z przedstawieniami świętych, personifikacji cnót i antycznych bohaterów, radełka jagiellońskie mogły świadczyć – podobnie jak wizerunki innych władców odciskane na oprawach zagranicznych – o deklarowanym patriotyzmie właściciela księgi¹⁴⁴. Warto także zauważyć, że twórcy powyższych radełek dbali, na ile było to możliwe, aby przedstawienia władców odciskane na oprawach ksiąg odpowiadały ich aktualnemu wyglądowi utrwalonemu w innych wiarygodnych mediach, takich jak medale, monety lub przedstawienia graficzne. Portrety dwóch Zygmuntów, występujące w krakowskiej serii radełek z lat 1537–1540, są bliskie przedstawieniom z talarów medalowych Schillinga. Portrety tych samych królów z serii poznańskiej, datowanej na okres 1543–1547, nawiązują do ich późniejszej ikonografii: Zygmunt I ukazany jest *en trois quarts* i z krótką brodą, co odzwierciedla wygląd króla znany z jego późnych i pośmiertnych portretów, takich jak obraz nad wejściem do jego kaplicy grobowej w katedrze na Wawelu oraz przedstawienia króla wydrukowane w kronikach Marcina Bielskiego (1551) i Marcina Kromera (1554). Zygmunt August z kolei ukazany został w konwencji zapożyczonej z jego ujednoczonych przedstawień umieszczanych na monetach bitych w Wilnie od roku 1547¹⁴⁵. Portrety Zygmunta I na oprawach prezentujących go jako władcę całych Prus, choć są mocno zatarte i znane w niewielkiej liczbie egzemplarzy, również można odnieść do oficjalnej ikonografii monarchy. Utrwalone na nich pełnopostaciowe przedstawienie króla w długim płaszczu podbitym futrem, z berłem i jabłkiem królewskim, przypominają konwencją portret w katedrze krakowskiej oraz wizerunek Zygmunta na pochwie jego ceremonialnego miecza z roku 1526 (?), opatrzony inskrypcją SIGISMVN-DVS REX IVSTVS¹⁴⁶. W świetle powyższego, radełka jagiellońskie jawią się nie tylko jako fenomen odpowiadający praktykom znanym z współczesnego intrologatorstwa zachodniego. Ich popularność antycypuje także zjawisko, które Martin Warnke nazwał „trywializacją portretu władcy”. Zwiastują praktyki dobrze znane z okresu nowożytnego, w których portrety monarchów pełniły rolę narzędzi w zdobywaniu akceptacji poddanych, sprzyjały skracaniu dystansu między ludem a suwerenem oraz zaspokajały ciekawość podwładnych odnośnie wyglądu i zwyczajów władców. Umieszczane na przedmiotach codziennego użytku i reprodukowane na niedroгих materiałach, przedstawienia te stawały

¹⁴⁴ WAGNER, „Radełka jagiellońskie”, s. 71; ID., „Poznańskie radełko”, s. 95.

¹⁴⁵ JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, „Ikonografia świecka”, s. 332; WAGNER, „Poznańskie radełko”, s. 96–99.

¹⁴⁶ Maria Jarosławecka-Gąsiorowska i Jarosław Franczak za portret Zygmunta Starego uznają przedstawienie mężczyzny w lewej części zwierciadła, pod którym znajduje się inskrypcja REX PO DO TOCI PRV, podczas gdy postać po stronie lewej identyfikują hipotetycznie z księciem Albrechtem. Sądzą, że jest odwrotnie: wyraźnie młodszy mężczyzna zajmujący lewą część i krocący w prawo, w kierunku króla, ukazany w dworskim stroju i bufiastych spodniach do pól uda w ogóle nie odpowiada ikonografii Zygmunta Starego, przypomina za to Albrechta Hohenzollerna, tak jak wygląda on na portretach i emitowanych przez siebie monetach. Z kolei portret starszego króla w płaszczu z futrem znajduje odpowiedniki wśród późnych portretów Zygmunta I. Wydaje się, że napis sygnalizujący zwierzchność polskiego króla nad Prusami, jakkolwiek umieszczony pod postacią Hohenzollerna, nie tyle identyfikuje konkretną postać, ile odnosi się do całości przedstawienia: krocący w stronę króla Albrecht jest tu ukazany w sytuacji przypominającej hołd – młodszy władca podporządkowany jest władcy starszemu, a tym może być tylko Zygmunt I; zob. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, „Ikonografia świecka”, s. 331; FRAN CZAK, „Oprawa Homiliarium”, s. 61. Na temat ceremonialnego miecza Zygmunta zob. FELIKS KOPERA, *Dzieje skarbcza koronnego* (Kraków: Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie, 1904), s. 57, 61, 128, 182; MIODOŃSKA, „Korona zamknięta”, s. 10–11; MOR KA, *Sztuka dworu*, s. 378–379.

się powszechnie dostępne i były wytwarzane nie tyle na życzenie władców, ile dla zaspokojenia popytu ich poddanych¹⁴⁷.

V. Kanon przedstawienia królewskiego

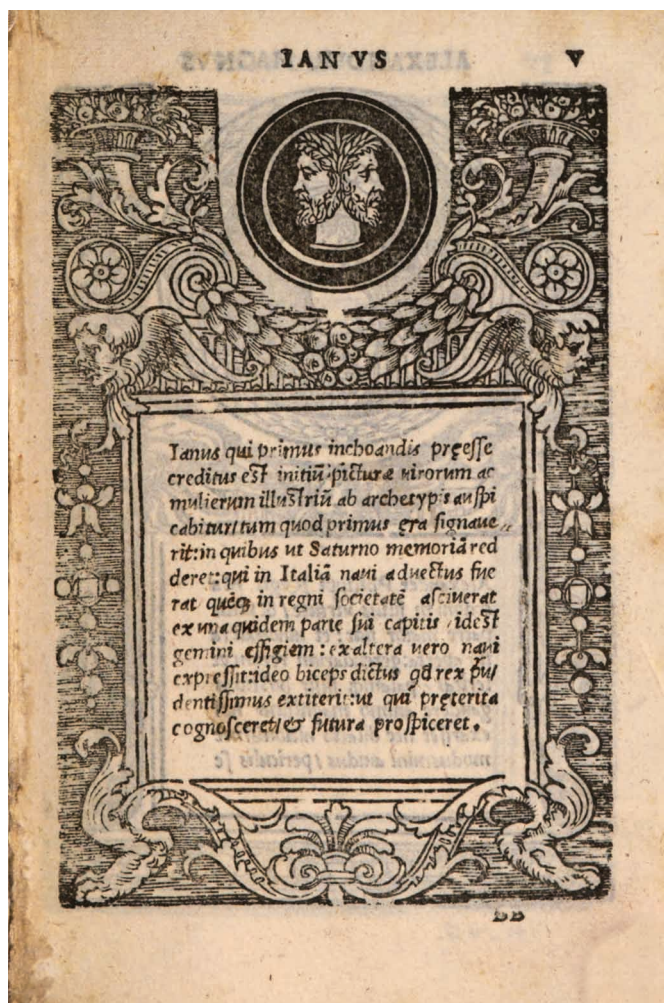
Wśród omówionych portretów Zygmunta I można wyróżnić kilka wariantów, często-kroć zależnych od pojedynczych, nie zawsze zachowanych dzieł. Znamienne jest jednak, że zasób wykorzystanych w nich środków jest stosunkowo wąski – ogranicza się do przedstawień popiersiowych i półpostaciowych, prezentujących króla w koronie i zbroi albo w szubie i czepcu na głowie. Na tym tle wyjątek stanowi wizerunek w *Konstytucjach gdańskich*, który przedstawia Zygmunta na tronie. Jakkolwiek większość tych portretów konsekwentnie odwzorowuje charakterystyczne elementy wyglądu Zygmunta, nie były one obliczone na skrupulatne oddanie wszystkich szczegółów twarzy króla. Ich potencjał tkwił nie tyle w dokładnie uchwyconej podobiznie, ile w przyjętym kanonie opartym na profilowym ujęciu głowy króla. Biorąc pod uwagę tendencje zauważalne w malarstwie portretowym tego okresu, które chętniej posługiwało się ujęciem *en trois quarts*, a także dążenia zawodowych północnoeuropejskich medalierów, zmierzające do przełamania tradycyjnej konwencji portretu z profilu na rzecz tego ujęcia, wyraźne przywiązanie polskiego króla do przedstawienia profilowego budzi zastanowienie i rodzi pytanie o przyczyny takiego wyboru.

Ujęcie z profilu miało konotacje antyczne. Według Pliniusza pierwszy portret był profilem, który wykonał rzeźbiarz Butades, gdy obrysował na glinie kontur cienia kochanka swojej córki tuż przed jego wymarszem na wojnę. W średniowieczu profil kojarzono z przedstawieniami cesarzy znanymi z rzymskich numizmatów i gliptyki¹⁴⁸. U progu XVI w. ujęcie profilowe zyskało na znaczeniu za sprawą humanistów, którzy nie tylko kolekcjonowali antyczne monety, lecz także przypisywali im szczególną wartość poznawczą. Od roku 1503 augsburski humanista i antykwariusz, Konrad Peutinger, pracował nad kompletnym, nigdy nieukończonym zbiorem biografii rzymskich cesarzy wzorowanych na *Żywotach cesarów* Swetoniusza, starając się wykazać ciągłość władzy od Juliusza Cezara do Maksymiliana I. Tekst, pomyślany (a przynajmniej sprawiający takie wrażenie) jako rzetelne źródło informacji na temat dawnych władców cesarstwa, miał być wydany razem z ich graficznymi portretami, przygotowanymi przez Hansa Burgkmaira. Portrety te (znanych dziś jest 25 z ponad stu wykonanych) w ujednolicony sposób przedstawiały profile cesarzy w okrągłych medalionach. Ich prosta, nieurozmaicona forma podkreślała antykwaryczny charakter wydawnictwa i dokumentarną wierność samych wizerunków¹⁴⁹. Czternaście lat później ukazał się wspomniany już zbiór biografii cesarzy Andrei Fulvia, w którym, podobnie jak w nieukończonym dziele Peutingera, znalazły się ich profilowe przedstawienia sporządzone na podstawie portretów na antycznych monetach. O znaczeniu, jakie Fulvio przykładał do rzymskich numizmatów jako źródeł wiedzy na temat przeszłości, świadczy fakt, że jego dzieło otwiera nie wizerunek postaci znanej z tekstów

¹⁴⁷ Zob. WARNKE, „Triviale Herrscherbildnisse”, s. 7–24, zwł. 11: „Über das trivialisierte Herrscherbildnis findet und sucht das monarchische System offenbar eine breitere Akzeptanz bei seinen Untertanen zu erreichen. Ich verstehe dabei «trivial» in der Bedeutung, die der Duden nennt, als etwas, was «jedermann zugänglich» ist”.

¹⁴⁸ Zob. Stephen PERKINSON, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France* (Chicago-London: University of Chicago Press, 2009), s. 289–290.

¹⁴⁹ Ashley WEST, „Hans Burgkmair and Conrad Peutinger: Reevaluating the Artist-Humanist Relationship”, w: *Hans Burgkmair: Neue Forschungen*, red. Wolfgang AUGUSTYN, Manuel TEGET-WELZ (Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2018), s. 55–57.



34. Karta z przedstawieniem
 Janusa, w: *Andrea Fulvio*,
Illustrium Imagines, Roma 1517,
Bayerische Staatsbibliothek
München, Num. ant. 52, s. 13.
 Fot. *Bayerische Staatsbibliothek*
München
 (<http://mdz-nbn-resolving.de>)

Liwiusza lub Tacyty, ale przedstawienie Janusa – boga, który ustanowił zwyczaj utrwalania twarzy sławnych mężów na monetach¹⁵⁰ (il. 34). Praca Fulvia bardzo szybko uznana została za podstawowe kompendium historyczne zawierające informacje nie tylko o czynach, ale również o wyglądzie cesarzy. Znajdujące się w niej wizerunki posłużyły w Krakowie za wzór dla portretów cesarzy namalowanych w roku 1536 na fryzie, którym ozdobiono drugie piętro dziedzińca zamku królewskiego na Wawelu (il. 35). Fryz ten, obecnie fragmentarycznie zachowany, pierwotnie obejmował osiemdziesiąt profili wybranych spośród dwustu siedmiu wizerunków, i rozciągał się na wszystkie skrzydła krużganków. Jak zauważył Marcin Fabiański, rozmieszczenie wizerunków cesarzy i ich żon sugeruje, że nie przedstawiono ich w porządku chronologicznym, mieli raczej ucieleśniać cnoty wzorowych władców¹⁵¹. Predylekcja do prezentacji Zygmunta Starego z profilu na portretach może być zatem interpretowana jako świadomy wybór, mający zmanifestować, podobnie jak korona zamknięta, suwerenność jego władzy równą cesarskiej. Przyjęcie takiej formuły jako swoistej normy dla przedstawień Zygmunta świadczy także o tym,

¹⁵⁰ Zob. <https://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:7179:16/recto-verso/19>; zob. Oskar BÄTSCHMANN, Pascal GRIENER, *Hans Holbein* (London: Princeton University Press, 1997), s. 150–151; Bartłomiej CZARSKI, „Recepcja antycznej ikonografii monetarnej w XVI-wiecznych drukach emblematycznych (Projekt badawczy Biblioteki Narodowej)”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 46 (2015), s. 120–121.

¹⁵¹ Marcin FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje* (Kraków: Zamek na Wawelu, 2017), s. 409–410; zob. też: Stanisław MOSSAKOWSKI, *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015), s. 71–74.



35. Fryz z portretami cesarzy w medalionach (fragment), krużganki zamku królewskiego w Krakowie, 1536. Fot. Anna Stankiewicz

że antyk był dla tego władcy podstawowym punktem odniesienia, wzorem dla kreowania jego monarszego autorytetu. Koresponduje to z humanistyczną koncepcją historii Królestwa Polskiego, rozwijaną z inicjatywy dworu jagiellońskiego przez takich historiografów, jak Decjusz, Bernard Wapowski czy Marcin Kromer i zauważalną w oficjalnej królewskiej tytulaturze¹⁵². Na niektórych medalach Zygmunt jest określony jako król Sarmacji¹⁵³. Odniesienia do tej historycznej, wzmiankowanej przez Ptolemeusza krainy można też często spotkać w źródłach zarówno w kontekście działań samego Zygmunta I, jak i jego bliskich współpracowników (Dantyszek, Decjusz)¹⁵⁴. Nazwa „Sarmacja” odnosiła się do pojęcia geograficznego o zasadniczo niejasnym i niejednoznacznym zasięgu, jednak pod wpływem intensywnej recepcji antyku zrobiła w 1. połowie XVI w. ogromną karierę. W opublikowanym w roku 1517 traktacie *O dwóch Sarmacjach* Maciej z Miechowa stosował ten termin w znaczeniu czysto geograficznym, odnosząc go do regionów europejskich na wschód od Wisły, ale w otoczeniu królewskim nazwę tę utożsamiono z polską przestrzenią historyczną – zrównywano dawnych Sarmatów z współczesnymi Polakami, „zakorzeniając” w ten sposób tradycję narodową Polski w starożytności przedchrześcijańskiej¹⁵⁵. Pojawienie się w ścisłym otoczeniu króla nazewnictwa czerpiącego z humanistycznej

¹⁵² BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna*, s. 112–159, zwł. 120–122; Janusz SMOLUCHA, „Bernard Wapowski – kontynuator Jana Długosza i ojciec polskiej kartografii”, w: *Krakowskie środowisko historyczne XV–XX w. Ludzie – idee – dzieła*, red. Tomasz GAŚOWSKI, Janusz SMOLUCHA (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2018), s. 185–193.

¹⁵³ Na medalu w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Zygmunt jest określony jako „Najpotężniejszy obydwu Sarmacji król, książę mazowiecki, władca Rusi i Prus [...]”, zob. GUMOWSKI, „Hans Schwarz”, s. 92; MORKA, *Sztuka dworu*, s. 318, zaś inskrypcja na medalu w Galerii Estense w Modenie głosi: „Oto jest wizerunek Zygmunta króla Sarmacji w dwudziestym szóstym roku jego panowania [...]”; zob. ID., *Sztuka dworu*, s. 322.

¹⁵⁴ MORKA, *Sztuka dworu*, s. 319–321; BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna*, s. 122.

¹⁵⁵ Zob. BÖMELBURG, *Polska myśl historyczna*, s. 120–121; o traktacie Miechowity zob. m.in. Henryk BARYCZ, „Maciej z Miechowa. Studium z dziejów kultury naukowej Polski doby Odrodzenia”, *Nauka Polska* 6, z. 3 (1958), s. 47–100; Teresa JAROSZEWSKA, „W drodze do odkrycia Europy Wschodniej. «Tractatus de duobus Sarmatis, Asiana et Europeana» Macieja z Miechowa (1517 r.)”, w: *Z badań nad dziejami oświaty i polskiego życia narodowego na Pomorzu Nadwiślańskim w XIX i XX wieku. Księga pamiątkowa dedykowana Doktorowi Jerzemu Szewskowi z okazji jubileuszu 85. rocznicy urodzin*, red. Lidia BURZYŃSKA-WENTLAND (Gdańsk: Instytut Kaszubski, 2010), s. 299–313; Marian MAŁUSZYŃSKI, Bolesław OLSZEWICZ, „Maciej z Miechowa”, w: *Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy*, red. Bolesław OLSZEWICZ (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1967), s. 47; Tomasz GRAFF, Bartłomiej WOŁYŃNIEC, „Maciej z Miechowa – historyk przełomu epok”, w: *Krakowskie środowisko historyczne*, s. 179–180.

geografii nie było zatem powierzchownym przyswojeniem tego terminu, ale przejawem pogłębionego zainteresowania przeszłością i jedną z wielu prób wykorzystania historiografii do celów politycznych. Konsekwentne stosowanie w królewskich portretach odniesień do kultury antycznej – czasami wyraźnych, demonstrowanych strojem, insygniami władzy i tytulaturą, a czasami bardziej subtelnych, wyrażanych jedynie profilowym ujęciem postaci, powinno być zatem rozumiane jako integralny element i wyraz ideologii władzy Zygmunta I budowanej na humanistycznej koncepcji przeszłości Polski.

Z powyższych rozważań można wyciągnąć kilka wniosków. Zygmunt Stary nie pozostał obojętny na rewolucję medialną, jaka nastąpiła w Europie Północnej u progu nowożytności w związku z gwałtownym rozwojem druku i upowszechnieniem się technik mechanicznej reprodukcji w innych dziedzinach sztuki. Jest on pierwszym polskim władcą, którego portrety docierały do szerokich mas poddanych, symbolizując królewską obecność nawet w bardziej odległych regionach kraju. Przedstawienia towarzyszące traktatowi historycznemu Decjusza i oficjalnym aktom państwowym, a także te wybijane na monetach utrwały w przestrzeni publicznej wizualny kanon Zygmunta, utożsamiając zarazem jego autorytet z autorytetem państwa. Portrety na medalach docierały z kolei do bardziej elitarnych i wyselekcjonowanych odbiorców, zaznajamiając ich z treściami ważkimi z punktu widzenia bieżącej polityki Jagiellonów. W określaniu kształtu tych portretów i ich propagowaniu ważny udział mieli zaufani doradcy, zwłaszcza Jost Ludwik Decjusz (który uzyskał specjalny królewski przywilej na wydanie swojego traktatu) i Jan Dantyszek (zapewne odpowiedzialny za wykonanie awersów medali sygnowanych przez Padovana), a także związani z dworem królewskim przedsiębiorcy, tacy jak Hieronim Wietor (dysponujący przywilejem na druk państwowych dokumentów). Mimo to królewskie portrety tworzą dość jednorodną grupę wizerunków, wśród których najczęściej występuje formuła króla zbrojnego z insygniami władzy i koroną zamkniętą oraz bardziej kameralny typ portretu prywatnego w czepcu. Dla obu można wskazać pierwowzory w ikonografii Habsburgów, w szczególności Maksymiliana I (przedstawienia na monetach i portretach tablicowych), co jest zgodne z ogólną tendencją zauważalną w dworskim otoczeniu Zygmunta I do zamawiania dzieł malarstwa i rzemiosła artystycznego u artystów niemieckich i środkowoeuropejskich. Podejmowanie przez polskiego króla rozwiązań wykorzystywanych w reprezentacji obrazowej Habsburgów nie powinno być postrzegane jako wtórne – przeciwnie, przyjęcie formuły *rex armatus* i konwencji profilowego prywatnego portretu jako swoistej normy dla wizerunków Zygmunta świadczy o tym, że traktowano je jako emblematy suwerenności władzy królewskiej w Polsce, budowanej na własnej narodowej ideologii i humanistycznej koncepcji historii.

*Portrait in Politics – Politics of Portraiture:
Remarks on the Role of Portraiture
in Sigismund I the Old's Ruling Praxis*

The article discusses the role of portraits copied with the use of mechanical reproduction techniques played in the praxis of the rule of King of Poland Sigismund I the Old (1507–1548) therefore the effigies of the King and his family members that were copied in prints, coins, medals, as well as book bindings are analysed. The portraits of the type were created mainly for the recipients from outside the relatively narrow circle of people connected to the royal court in Cracow; executed in larger numbers of copies, they were meant to reach the public who did not stay in direct contact with the monarch, often even unaware of what he looked like. The identification of the portrayed individuals was to a higher degree than in the case of traditional portraits dependent on conventional media, such as inscriptions, signs, or the applied pictorial formula. The ideological sense contained in those elements has been analysed, and an attempt has been made to ascertain models and/or inspiration sources for respective works.

The paper is composed of five subsections dedicated to selected groups of portraits. The first two deal with woodcut portraits popularized in official state prints, published on the King's will or with his approval. They are portraits of Sigismund I, Bona Sforza, and Sigismund Augustus attached to the historical treatise *De Sigismundi regis temporibus* by Justus Ludwik Decjusz (1521); the portrait of the royal couple printed in the *Seym Statutes* of Sigismund the Old (1524); and the image of the King in the so-called Gdańsk Constitutions, namely legal acts regulating the religious and political relations in Gdańsk (1526). The third subsection is dedicated to portrait medals of Sigismund I and his family; here, the focus is on the following: a group of King's medals associated with the German medallist Hans Schwarz (1526–1527); four medals presenting Sigismund I, Bona Sforza, Sigismund Augustus, and Isabella Jagiellon signed by Giammaria Mosca called Padovano (1532); as well as the medal of Sigismund I attributed to Gian Giacomo Caraglio. The fourth subsection discusses the King's portraits introduced on coin obverses in relation to the minting reform conducted by Sigismund I and Justus Ludwik Decjusz in 1526–1528 and the so called „Jagiellonian finishing rolls” (the roll made by an anonymous book binder in Poznan, 1543–1547,

showing two Sigismunds, Pope Paul III, Holy Roman Emperor Charles V, and Ferdinand I, King of Hungary, Bohemia and Rome; the roll made in book-binding workshops in Cracow 1537–1540, featuring Sigismund I, Bona Sforza, Sigismund Augustus, and Isabella Jagiellon; the roll featuring Sigismund I and Albrecht Hohenzollern (?)).

Even a surface look at the effigies of Sigismund the Old allows to reach the conclusion that the King was aware of the potential implied by the techniques of mechanical reproduction still novel in the early 16th century, and took advantage of propitious situations: such as printing of official documents and treatises, or a monetary reform, to use them as a vehicle for the pictorial propaganda of his rule. The royal effigies on book bindings, on the other hand/by contrast, may have most likely been created at the instigation of the books' users who were either noblemen or burghers; they may have been created for political reasons or in reaction to some definite events; their creation may have resulted out of the loyalty to the Jagiellons or a kind of patriotism of book owners.

Contrary to the opinion widespread in literature, the main role in creating the discussed portraits was played not Italians but artists from Northern Europe: from the territories of the Holy Roman Empire and from Central Europe, while the use of compositional solutions finds the closest equivalents in the art of the German Renaissance, particularly in the works created within the Habsburg circles. And so: printed portraits of Sigismund I and Bona Sforza display resemblance with the North European tradition of portraiture and with the German printmaking. The group of medals, in Polish literature attributed to Hans Schwarz should be affiliated to (in line with the opinion of Georg Habich unnoticed in Polish historiography) Hans Schenck, called Scheusslich, an artist employed at the court of Albrecht Hohenzollern. The medals signed by Padovano can only partially be affiliated to that artist: as much as the reverses have been created by the Italian, the obverses must have come from the hands of another, most likely German artist, possibly Christoph Weiditz I, medallist at the service of Charles V and cooperating with Jan Dantyszek, Polish ambassador to the imperial court. The Sigismund I medal of 1538, although attributed to Caraglio, displays close resemblance to Nuremberg medallic art: it can be

hypothetically attributed to Matthes Gebel and/or Peter Flötner. These findings correspond with the principles that are characteristic for the artistic patronage of Sigismund I. Namely, the works of wooden sculpture and bronze casts, painting, and artistic crafts fit more within the Northern tradition, while predilection for pure Italian forms can only be found in the works of architecture and sculpture in stone.

Several variants can be distinguished among Sigismund's portraits, often depending on single, not always preserved works. However, the means used in them are relatively limited: only bust and half-figures in profile can be found, presenting the King wearing his crown and armour or his fur overcoat and

a mobcap. They make up a peculiar royal portrait canon discussed in the paper's last fifth subsection. Similarly composed portraits of Sigismund find prototypes in the iconography of the Habsburgs, particularly Maximilian I (representation on coins and panel portraits). They also programmatically/deliberately allude to antiquity (sometimes evidently, manifested in the attire, insignia of power, and official titles, in other cases more subtly expressed only with the profile presentation of the figure), this corresponding with the official ideology of Sigismund I's rulership, which drew heavily on the ancient tradition and was instrumental in developing the new, humanistic concept of Polish history.

Translated by Magdalena Iwińska

Bibliografia:

- Antoniewicz, Jan Bożoz. *Lament Opatowski i jego twórca*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1921.
- Barreto, Joana. *La majesté en images: portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*. Rome: École française de Rome, 2013.
- Barycz, Henryk. “Maciej z Miechowa. Studium z dziejów kultury naukowej Polski doby Odrodzenia.” *Nauka Polska* 6, nr 3 (1958): 47–100.
- Bätschmann, Oskar, i Pascal Griener. *Hans Holbein*. London: Princeton University Press, 1997.
- Bentley-Cranch, Dana. *The Renaissance Portrait in France and England. A Comparative Study*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.
- Betterówna, Antonina. “Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku (1490–1525).” *Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 1 (1929): 290–399.
- Blumówna, Helena. “O pierwszych portretach świeckich w krakowskich drukach renesansowych.” *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 2 (1952): 69–83.
- Bochnak, Adam. “Mecenat Zygmunta I w zakresie rzemiosła artystycznego.” *Studia do Dziejów Wawelu* 2 (1960): 131–301.
- Bogucka, Maria. *Bona Sforza*. Wrocław: Ossolineum, 2009.
- Borkowska, Urszula. *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1988.
- Borkowska, Urszula. “Fundacje kościelne Jagiellonów w świetle zapisów Metryki Koronnej 1447-1572.” W *Fundacje i fundatorzy w średniowieczu i epoce nowożytnej*, redakcja Edward Opaliński, Tomasz Wiślicz, 58–73. Warszawa: Neriton, 2000.
- Borkowska, Urszula. *Dynastia Jagiellonów w Polsce*. Warszawa: PWN, 2012.
- Böckem, Beate. *Jacopo de'Barbari, Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*. Köln-Wien-Weimar: Bohlau Verlag, 2016.
- Bömelburg, Hans-Jürgen. *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*. Tłumaczenie Zdzisław Owczarek. Kraków: Universitas, 2011.
- Burkart, Lukas, i Valentin Groebner. “Bilder, Zeichen, böse Spiegel: Medienwandel und Visualisierung um 1500.” W *Shifting Boundaries of the Real: Making the Invisible Visible*, redakcja Helga Novotny, Martina Weiss, 5–30. Zürich: Verlag der Fachvereine Hochschulverlag AG an der ETH Zurich, 2000.
- Bury, Michael. “Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento.” W *El retrato del Renacimiento*, redakcja Miguel Falomir, 147–163. Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 2008.

Brynda, Maria. "Rodowód dynastii Jagiellonów." W *Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*, Zamek Królewski w Warszawie, 8 IV – 7 VII 2002, redakcja Katarzyna Połujan, 98–99, kat. I 10. Warszawa: Zamek Królewski, 2002.

Campbell, Thomas P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York-New Haven-London: Metropolitan Museum of Art, 2002.

Cante, Andreas. *Der Bildhauer und Medailleur Hans Schenck, oder Scheußlich. Ein Künstler der Renaissance in Zeiten der Reformation*. Berlin: Freie Universität, 2007.

Chipps Smith, Jeffrey. *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Cupperi, Walter. "Beyond the Notion of German Medals. Some Cases of Transnational Patronage." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 18–92. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Cupperi, Walter. "Grenzverkehr." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 270–280. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Cytowska, Maria. *Bibliografia druków urzędowych XVI wieku*. Wrocław: Ossolineum, 1961.

Czarski, Bartłomiej. "Recepcja antycznej ikonografii monetarnej w XVI-wiecznych drukach emblematycznych (Projekt badawczy Biblioteki Narodowej)." *Rocznik Biblioteki Narodowej* 46 (2015): 109–134.

Dürer – Cranach – Holbein. *Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, redakcja Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger, Karl Schütz. München: Hirmer, 2011.

Dziuba, Agnieszka. *Wczesnorenesansowa historiografia polsko-lacińska*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000.

Eckhardtówna, Joanna. "Potrzeby nauki polskiej w zakresie badań nad włoskimi źródłami polskiej plastyki renesansowej." *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 12 (1938): 41–46.

Eisenbeiß, Anja. "Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt." Rozprawa doktorska, Uniwersytet Karola Ruprechta w Heidelbergu. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5046/>

Emperor Maximilian I and the Age of Dürer, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Fabiański, Marcin. *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2017.

Flaten, Arne R. "Reproducible media in the early fifteenth century, mostly Italian." *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 3 (2012): 46–62.

Franczak, Radosław. “Oprawa Homiliarium z pełnopostaciowym wyciskiem radełka jagiellońskiego w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie.” *Biblioteka* 20 (2016): 55–69.

Frost, Robert. *Oksfordzka historia Unii Polsko-Litewskiej. Powstanie i rozwój 1385–1569*. Tłumaczenie Tomasz Fiedorek. Poznań: Rebis, 2018.

Gieysztor, Aleksander. “Non habemus caesarem nisi regem. Korona zamknięta w końcu XV wieku w wieku XVI.” W *Władza. Symbole i rytuały*, redakcja Przemysław Mrozowski, Paweł Tyszka, Piotr Węcowski, 73–98. Warszawa: Zamek Królewski, 2016.

Grabski, Józef. “Le immagini del re di Polonia Sigismondo I e della Familia reale sulla serie di medaglie del 1532 di G. M. Mosca detto il Padovano nella collezione già estense a Modena.” W *Italia, Venezia e Polonia tra Medioevo e Eta moderna*, 571–584. Firenze: Leo S. Olschki, 1980.

Graff, Tomasz, i Bartłomiej Wołyniec. “Maciej z Miechowa – historyk przełomu epok.” W *Krakowskie środowisko historyczne XV–XX w. Ludzie – idee – dzieła*, redakcja Tomasz Gąsowski, Janusz Smołucha, 169–182. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2018.

Graham Pollard, John. *Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, vol. 2. Washington: National Gallery of Art, 2007.

Grażyński, Michał. “Reformy monetarne w Polsce w latach 1526–8 i ich geneza.” *Przegląd Historyczny* 17, nr 1 (1913): 38–66.

Gryzio, Beata. “Eyn statlicher vnnd feyerlicher Actus der hodigunck szo... Sgmundt... Künigk zu Polen... yn seiner Küniglicher Stadt Dantzick... gehalten, vnd den eydes pflicht von den Eynwohnern daselbst enthpfangen hat, Sampt etzlichen Statuten vnnd Ordenunge daselbigst auffgerichtet.” W *Król jedzie! Wizyty władców polskich w Gdańsku XV–XVIII w.*, Ratusz Głównego Miasta, Gdańsk, redakcja Jacek Kriegseisen, t. 2: 23, kat. 5. Gdańsk: Muzeum Gdańska, 2018.

Gumowski, Marian. *Medale Jagiellonów*. Kraków: s. n., 1906.

Gumowski, Marian. “Hans Schwarz i jego polskie medale.” *Prace Komisji Historii Sztuki* 1 (1917): 88–108.

Gumowski, Marian. “Jan Dantyszek i jego medale.” *Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 8, nr 1 (1929): 3–19.

Habich, Georg. “Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz.” *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 34 (1913): 1–35.

Habich, Georg. *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, t. 1, cz. 1. München: F. Bruckmann, 1929.

Habich, Georg. *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, t. 1, cz. 2. München: F. Bruckmann, 1931.

Habich, Georg. *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, t. 2, cz. 1. München: F. Bruckmann, 1932.

Hadjinicolau, Yannis, “Ich zog mir einen Falken. Das ikonische Nachleben der Falknerei.” *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 18/19 (2018): 163–193.

Hirsch, Martin. "Reichart Weidenspuch, Sigismund von Tirol, ohne Jahr (1483)." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 120–121, kat. 23. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Hirsch, Martin. "Benedikt Burkhart, Maximilian I., Schauguldiner 1505." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 121, kat. 24. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Hordyński, Piotr. "König Sigismund I." W *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Schloss Schallaburg, redakcja Franciszek Stopot, 490, kat. 526. Wiedeń: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, 1986.

The Illustrated Bartsch, 9 (formerly vol. 6 [part 2]): *Early German Artists: Israhel van Meckenem*, redakcja Fritz Koreny, *Wenzel von Olmütz and Monogrammists*, redakcja Jane C. Hutchison. New York: Abaris Books, 1981.

The Illustrated Bartsch, 9: *Commentary*, part 2, *Early German Artists*, redakcja Jane C. Hutchison. New York: Abaris Books, 1991.

The Illustrated Bartsch, vol. 11: *Sixteenth Century German artists: Hans Burgkmair, the Elder; Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder*, redakcja Tilman Falk, Walter R. Strauss. New York: Abaris Books, 1980.

The Illustrated Bartsch, 11 (formerly vol. 7 [part 2]): *Sixteenth Century German Artists, Hans Burgkmair, the Elder; Hans Schäufelein, Lucas Cranach, the Elder*, redakcja Tilman Falk. New York: Abaris Books, 1980.

The Illustrated Bartsch, 13: *Commentary, Sixteenth Century German Artists, Erhard Schoen and Niklas Stoer*, redakcja Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1984.

Janicki, Marek A. "Zgon króla Zygmunta I i znaczenie fiducji w jego pobożności. List Jana Benedyktynowicza Solfy do Jana Dantyszka i królowej Bony do córki Izabeli." *Studia Źródłoznawcze* 37 (2000): 65–107.

Janicki, Marek A. "Datowanie płyty nagrobnej Filipa Kallimacha." *Studia Źródłoznawcze* 41 (2003): 19–43.

Jarosławiecka-Gąsiorowska, Maria. "Ikonografia świecka na oprawach XVI i XVII w." *Rocznik Biblioteki Narodowej* 6 (1970): 315–337.

Jaroszevska, Teresa. "W drodze do odkrycia Europy Wschodniej. *Tractatus de duobus Sarmatis, Asiana et Europeana* Macieja z Miechowa (1517 r.)." W *Z badań nad dziejami oświaty i polskiego życia narodowego na Pomorzu Nadwiślańskim w XIX i XX wieku. Księga pamiątkowa dedykowana Doktorowi Jerzemu Szewskowi z okazji jubileuszu 85. rocznicy urodzin*, redakcja Lidia Burzyńska-Wentland, 299–313. Gdańsk: Instytut Kaszubski, 2010.

Jaśniewicz, Aleksandra. *Portret w Gdańsku od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700). Malarstwo – rysunek*. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2018.

Jaworska, Aleksandra. *Orzeł Biały. Herb państwa polskiego*. Warszawa: DiG, 2003.

Kieszkowski, Jerzy. *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmunto-wskich czasów*. Poznań: J.K. Żupański, 1912.

Kopera, Feliks. “Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Historycznym Muzeum Bazylejskim.” *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce* 6 (1900): 110–138.

Kopera, Feliks. *Dzieje skarbcza koronnego*. Kraków: Spółka Wydawnicza Polska w Krakowie, 1904.

Korbacher, Dagmar. “Jacopo de’ Barbari, Portrait eines Mannes (*Der Deutsche*), um 1497–1500.” *W Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-kunst*, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin, redakcja Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, 374–376, kat. 168. München: Hirmer, 2011.

Kowalczyk, Jerzy. “Polskie portrety *all’antica* w plastyce renesansowej.” *W Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, 121–136. Warszawa: PWN, 1969.

Kranz, Annette. “Reichart Weidenspuch, Modell für einen Guldiner Erzherzog Sigismunds, genannt Münzreiche.” *W Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, redakcja Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger, Karl Schütz, 220, kat. 126. München: Hirmer, 2011.

Kranz, Annette, i Achim Riether. “Kopf oder Zahl. Vervielfachte Vielfalt des Porträts in Medaille und Druckgraphik.” *W Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, redakcja Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger, Karl Schütz, 214–219. München: Hirmer, 2011.

Kruk, Mirosław Piotr. “Hans Suess von Kulmbach (zm. 1522) (?), Portret Zygmunta I Starego, 1515–1516.” *W Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, Muzeum Narodowe, Kraków, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, 327–328, kat. 14. Kraków: Muzeum Narodowe, 2018.

Kuczyński, Stefan Krzysztof. “Herby w twórczości historycznej Jana Długosza.” *W Sztuka i ideologia XV wieku, Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Warszawa 1–4 XII 1976 r.*, redakcja Piotr Skubiszewski, 211–232. Warszawa: PWN, 1978.

Kuczyński, Stefan Krzysztof. “Herb Królestwa Polskiego w XIV–XV wieku. Wokół genezy, treści i funkcji.” *W Imagines Potestatis. Rytuály, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w.*, redakcja Jacek Banaszekiewicz, 151–160. Warszawa: Instytut Historii PAN, 1994.

Kuster, Thomas. “Meister der Thenn’schen Kinderbildnisse (Werkstatt Wolf Hubers?); tätig in Salzburg, Ruprecht, Wolf (?) und Barbara Thenn, die Kinder des Münzmeisters Thenn.” *W Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, redakcja Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger, Karl Schütz, 42–43, kat. 16–18. München: Hirmer, 2011.

Landolt, Elisabeth, i Felix Ackermann. *Das Amerbach Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel*, 28–29, kat. 8. Basel: Historisches Museum Basel, 1991.

Madersbacher, Lukas. “Porträtstammbaum der Habsburger.” *W Spätmittelalter und Renaissance*, redakcja Artur Rosenauer, 457–458. München-Berlin-London-New York: Prestel, 2003.

Małuszyński, Marian i Bolesław Olszewicz. "Maciej z Miechowa." W *Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy*, redakcja Bolesław Olszewicz, 25–51. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1967.

Markham Schulz, Anne. *Giammaria Mosca, called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*. University Park: Penn State University Press, 1998.

Matzke, Michael. "Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz auf den polnischen König Sigismund I." W *Die grosse Kunstkammer: Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, Historisches Museum, Bazylea, redakcja Sabine Söll-Tauchert, 172–174, kat. 8. Basel: Christoph Merian, 2011.

Maué, Herman. "Augsburg und Nürnberg." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 197–198. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Maué, Herman. "Peter Flötner (Modell der Vorderseite), Thomas Venetorius (Text), Johann Neudörffer (Schrift), Hans Maslitzer (Guss), Grundsteinlegung der Nürnberger Burgbastei am 3. September 1538." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 208–209, kat. 112. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Maué, Herman. "Christoph Weiditz, Christoph Müllich, 1530." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 209–210, kat. 113. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Merkel, Ulrich. *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Spätblüte und Endzeit einer Gattung*. Regensburg: Schnell und Steiner, 1999.

Metzger, Christof. "Hans Süß von Kulmbach, Bildnis eines jungen Mannes." W *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Kunsthalle, Monachium, redakcja Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger, Karl Schütz, 92–93, kat. 43. München: Hirmer, 2011.

Miodońska, Barbara. "Iluminator Mszału jasnogórskiego i Pontyfikału Erazma Ciołka." *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 9 (1967): 51–74.

Miodońska, Barbara. "Przedstawienie państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1506." *Folia Historiae Artium* 5 (1968): 19–69.

Miodońska, Barbara. "Korona zamknięta w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I (Uwagi w związku z rozprawą Aleksandra Gieysztora *Non habemus caesarem nisi regem*. Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI. *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 277–292)." *Biuletyn Historii Sztuki* 32, nr 1 (1970): 3–18.

Miodońska, Barbara. "Władca i państwo w krakowskim drzeworycie książkowym XVI w." W *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Symposium Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, redakcja Tadeusz S. Jaroszewski, 45–96. Warszawa: PWN, 1976.

Miodońska, Barbara. *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka: z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*. Kraków: Muzeum Narodowe, 1979.

Miodońska, Barbara. *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*. Warszawa: WAiF, 1983.

Miodońska, Barbara. *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*. Warszawa: PWN, 1993.

Milewska, Teresa Danuta. “Nieznany portret Krzysztofa von Suchtena z 1507 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku.” *Gdańskie Studia Muzealne* 6 (1995): 9–22.

Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa, Muzeum Narodowe, Kraków, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak. Kraków: Muzeum Narodowe, 2018.

Molenda, Maria. *Splendide vestibus. O znaczeniu ubiorów na królewskim dworze Jagiellonów w latach 1447–1572*. Kraków: Societas Vistulana, 2012.

Morka, Mieczysław. *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*. Warszawa: nakładem własnym autora, 2006.

Morka, Mieczysław. “The Beginning of Medallion Art in Poland during the Times of Zygmunt I and Bona Sforza.” *Artibus et Historiae* 29, nr 58 (2008): 65–87.

Mossakowski, Stanisław. *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN: 2007.

Mossakowski, Stanisław. *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.

Mroziewicz, Karolina. “The Image of the Lithuanian and Ruthenian Legacy of the Jagiellons in 16th-Century Pictorial Catalogues of Polish Monarchs.” *Ikonotheka* 27 (2017): 142–144.

Mrozowski, Przemysław. *Polskie nagrobki gotyckie*. Warszawa: Zamek Królewski, 1994.

Mrozowski, Przemysław. “Portret w Polsce u progu nowożytności.” W *Sztuka około 1500. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, 199–212. Warszawa: ARX Regia, 1997.

Mrozowski, Przemysław. “Wizerunek królewski w systemie reprezentacji władzy w Polsce jagiellońskiej.” W *Patronat artystyczny Jagiellonów*, redakcja Marek Walczak, Piotr Węcowski, 17–41. Kraków: Societas Vistulana, 2015.

Nowacki, Dariusz. “Norymberskie złotnictwo w kręgu dworu ostatnich Jagiellonów.” *Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae* 3 (2015), s. 210–225.

Perkinson, Stephen. *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2009.

Pfaffenbichler, Matthias. “Habsburg Family Tree with Emperor Maximilian I.” W *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach, 162, kat. 17. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Pfeiffer, Bogusław. *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*. Zielona Góra: Redakcja Wydawnictw Humanistyczno-Społecznych Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2002.

Pfisterer, Ulrich. "Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen." W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 15–28. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Piech, Zenon. *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*. Warszawa: DiG, 2003.

Piekarski, Kazimierz. "Uwagi o chronologii wydań statutów sejmowych z czasów Zygmunta Staroego." *Przegląd Biblioteczny* 3 (1929): 478–496.

Pociecha, Władysław. *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 2. Poznań: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1949–1958.

Polleroß, Friedrich. "Tradition and Innovation. Emperor Maximilian I and his Portraits." W *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach, 101–115. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Randolph, Adrian B. "Introduction: The Authority of Likeness." *Word & Image* 19, nr 1-2 (2003): 1–5.

Rokosz, Mieczysław. *Dzwony i wieże Wawelu*. Kraków: Societas Vistulana, 2006.

Ruszczycówna, Janina. "Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów." *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 20 (1976): 5–119.

Schechl, Andrea. "Confirmation of the Privilegium Maius, 1512." W *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach, 181, kat. 30. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Schütz, Karl. "Ambrogio de Predis, Maximilian I, 1502." W *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach, 146–147, kat. 11. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Schütz, Karl. "Benhard Strigel, The Family of Emperor Maximilian I, between 1515 and 1520." W *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, redakcja Eva Michel, Maria Luise Sternach, 152–153, kat. 13. Munich-London-New York: Prestel, 2012.

Seeger, Joachim Friedrich. "Hans Schenck (genannt Scheußlich). Ein deutscher Bildhauer des 16. Jahrhunderts." *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 49, nr 2 (1932): 33–50; nr 3 (1932): 65–86.

Sellink, Manfred. "Albrecht Dürer, Bildnis einer Mannes 1521 [1524]." W *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530*, redakcja Till-Holger Borchert, 427, kat. 238. Stuttgart: Belser, 2010.

Sellink, Manfred. "Albrecht Dürer, Bildnis des Bernhard von Reesen 1521." W *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530*, redakcja Till-Holger Borchert, 428, kat. 239. Stuttgart: Belser, 2010.

Sękowska, Anna. *Szesnastowieczny portret Zygmunta I Starego w katedrze krakowskiej i zagadnienie malarstwa klejowego na płótnie bez zaprawy*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2011.

Silver, Larry. *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

Sitek, Masza. “Uczeń Albrechta Dürera w Polsce – między źródłem a interpretacją.” W *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, Muzeum Narodowe, Kraków, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, 39–82. Kraków: Muzeum Narodowe, 2018.

Smołucha, Janusz. “Bernard Wapowski – kontynuator Jana Długosza i ojciec polskiej kartografii.” W *Krakowskie środowisko historyczne XV–XX w. Ludzie – idee – dzieła*, redakcja Tomasz Gąsowski, Janusz Smołucha, 185–193. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 2018.

Spring, Marika, i Antonio Mazotta, Ashok Roy, Rachel Billinge, David Pegg. “Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo.” *National Gallery Technical Bulletin* 32 (2011): 78–112.

Stahr, Maria. “Zygmunt August, 1532.” W *Medale polskie i z polską związane od XVI do XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. 11, 26–27. Poznań: Muzeum Narodowe, 2008.

Szwagrzyk, Józef Andrzej. *Moneta, medal, order. Katalog wystawy własnych zbiorów numizmatycznych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich – PAN*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1971.

Tacke, Andreas. “Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der bildenden Kunst seiner Zeit.” W *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525): Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau*, 104–114. Dresden: Sandstein Kommunikation, 2014.

Tauber, Christine. *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*. Berlin: Akademie, 2009.

Teget-Welz, Manuel. “Biographien der Medailleure.” W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 319–335. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Terlecki, Władysław. “Reformy monetarne Zygmunta I.” *Wiadomości Numizmatyczne* 7, nr 2 (1963): 43–59.

Ties, Hans-Paul. “Hans Schenck oder Scheußlich. König Sigismund I. von Polen 1527.” W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 274, kat. 188. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Trusted, Marjorie. *German Renaissance Medals: A Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*. Gloucester: V & A Publications, 1990.

Uruszczak, Wacław. *Próba kodyfikacji prawa polskiego w pierwszej połowie XVI wieku*. Warszawa: PWN, 1979.

Uruszczak, Wacław. *Sejm walny koronny w latach 1506–1540*. Warszawa: PWN, 1981.

Wagner, Arkadiusz. “Radełka Jagiellońskie – fenomen intrologatorstwa polskiego XVI-XVIII wieku.” *Spotkania z Zabytkami* 36, nr 5-6 (2010): 70–72.

Wagner, Arkadiusz. “Poznańskie radełko Jagiellońskie z lat czterdziestych XVI wieku. Problem treści ideowo-politycznych i wzorów ikonograficznych.” *Roczniki Biblioteczne* 56 (2012): 83–111.

Walanus, Wojciech. *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*. Kraków: Universitas, 2007.

Walczak, Marek. “Kraków i Norymberga – związki w dziedzinie sztuki na przełomie średniowiecza i renesansu.” W *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, Muzeum Narodowe, Kraków, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, 107–135. Kraków: Muzeum Narodowe, 2018.

Warnke, Martin. “Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzetlichen Herrscherbild.” W *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, redakcja Christa Maar, Hubert Burda, 147–164. Köln: DuMont Buchverlag, 2006.

Warnke, Martin. “Triviale Herrscherbildnisse: Zur Entwicklung politischer Popularität.” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 38 (2011): 7–24.

West, Ashley. “Hans Burgkmair and Conrad Peutinger: Reevaluating the Artist-Humanist Relationship.” W *Hans Burkmail: Neue Forschungen*, redakcja Wolfgang Augustyn, Manuel Teget-Welz, 45–67. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2018.

Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Więcek, Adam. *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.

Wijaczka, Jacek. “Gospodarka Prus Królewskich.” W *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1457–1772*, redakcja Edmund Kizik, 131–202. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2012.

Winter, Heinz. “Medaillen auf Herrscher des ungarischen Mittelalters. Ein Beitrag zur Entwicklung der Porträtmedaille im Königreich Ungarn.” W Márton Gyöngyösy, Heinz Winter, *Münzen und Medaillen des ungarischen Mittelalters 1000–1526*, redakcja Michael Alram, Heinz Winter, 37–47. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien, 2007.

Winter, Heinz. “Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen.” W *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Walter Cupperi, Martin Hirsch, Anette Kranz, Ulrich Pfisterer, 29–34. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2013.

Wittkower, Rudolf. “Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols.” *Journal of the Warburg Institute* 2, nr 4 (1939): 293–325.

Wojciechowski, Jerzy. “Caraglio w Polsce.” *Rocznik Historii Sztuki* 25 (2000): 5–63.

Wojciechowski, Jerzy. *Caraglio*. Warszawa: nakładem własnym autora, 2017.

Wolf, Fabian. “Meister der Thenn’schen Kinderbildnisse, Wolf Huber, Werkstatt (?), Ruprecht Thenn (1512–1545), Wolf (?) Thenn (1507–1538), Barbara Thenn (1513–1542).” W *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, redakcja Sabine Haag, Guido Messling, 268–269, kat. 150. München: Hirmer, 2015

