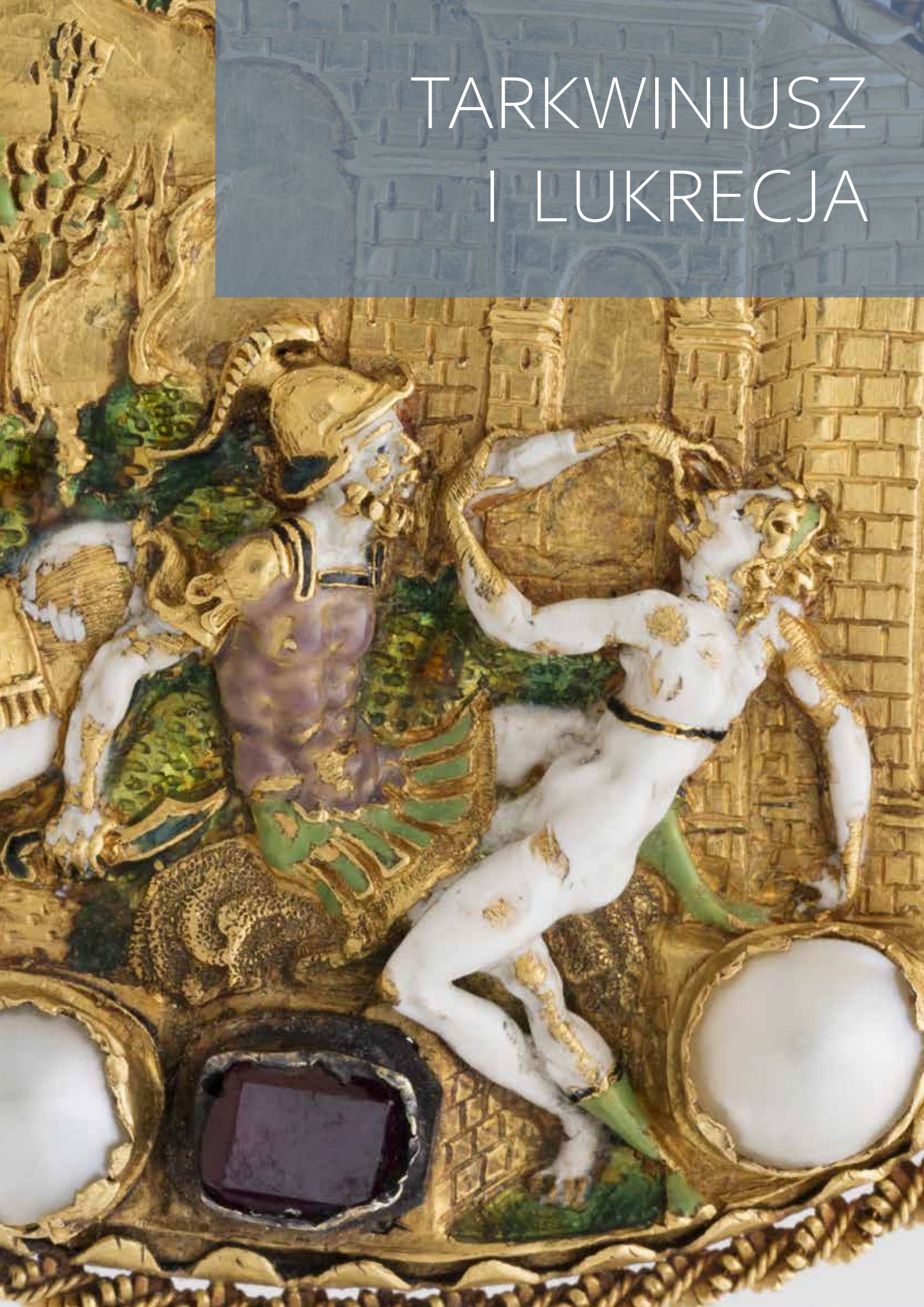


TARKWINIUSZ I LUKRECJA



Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki

Tarkwiniusz i Lukrecja – renesansowy klejnot w zbiorach wawelskich

Kraków 2020

© tekst: Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki

© fot. 1 – 3 i na okładce: Anna Stankiewicz, Dariusz Błażewski

Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

© fot. na s. 37-38: Richard Goodbody, John Morgan (Les Enluminures)



ZAMEK
KRÓLEWSKI
NA WAWELU

W bieżącym roku nabyto do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu klejnot, którego nieprzeciętne walory artystyczne skłaniają do głębszej refleksji. Niniejszy tekst ma charakter wstępnego opracowania tego dzieła.



Zawieszenie ze sceną Tarkwiniusz i Lukrecja

Francja, ok. 1550–1560 (plakieta); warsztat nieznany, ok. 1600 (oprawa); w. XIX– XX (kaszta z rubinem i perły)

złoto, srebro złożone, emalia malarska, rubin, perły
repusowanie, cyzelowanie, emalia opakowa (biała, czarna, fioletowa, jasnozielona) i transparentna (zielona, szmaragdowa, błękitna, miodowożółta), szlifowanie, kameryzacja
3,58 x 4,13 cm; waga 13,8 g (plakieta – 10,3 g, ramka – 3,5 g)
Nr inw. 9786

Historia:

10 czerwca 1974 sprzedane na aukcji kolekcji Artura Lópeza Willshawa.

W 2009 oraz powtórnie w 2013 oferowane na targach TEFAF w Maastricht przez antykwariat S.J. Phillips Ltd w Londynie. W r. 2017 odnotowano w zbiorach prywatnych.

W ofercie antykwariatu Les Enluminures, Paris – New York– Chicago od 2020. Zakup do zbiorów wawelskich w Les Enluminures w 2020.

Bibliografia:

- *Twenty Five Renaissance Jewels and Works of Art from the collection of the late Arturo Lopez-Willshaw*, Sotheby & CO., Monaco, 10th June 1974, s. 5, 38–39, kat. 22 (jako: Francja, poł. w. XVI)
- *The European Fine Art Fair Maastricht 09, Tefaf, 13–22 March 2009 MECC Maastricht, The Netherlands*, [katalog], s. 325 (jako: Południowe Niemcy lub Północne Włochy, poł. w. XVI)
- M. Piwocka, D. Nowacki, *O kilku manierystycznych klejnotach na światowym rynku antykarycznym*, [w:] *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Warszawa–Toruń 2010, s. 98–99, 101–102, il. 6 na s. 223 (jako: Francja?, ok. 1550)
- [reklama w:] "Apollo. The International Art Magazine", CLXXVII, nr 607, March 2013, s. 115 (jako: Południowe Niemcy lub Północne Włochy, poł. w. XVI)
- D. Scarisbrick, *Cutting a Figure, Masterpiece London*, "Apollo. The International Art Magazine", CLXXXI, 2017, s. 84 (jako: Porwanie Sabinki, Niemcy lub Północne Włochy, poł. w. XVI)
- B. Chadour-Sampson, S. Hindman, D. Scarisbrick, wstęp „*Living nobly*”: *Jewelry of the Renaissance Courts*, Les Enluminures, Paris – New York–Chicago 2020, s. 20–23, 102, kat. 1; il. na s. 15, 17, 19, 101 (jako: Francja lub Północne Włochy, ok. 1550–1560).



Owalna plakietka z półokrągłymi wcięciami na obrzeżu (ukrytymi pod oprawą), na pionowej i poziomej osi (il. 1–3). W centrum mężczyzna w antycznej zbroi mocuje się z nagą kobietą, której dramatyczny ruch silnie wygięty tors, odrzucona w tył głowa) definiuje temat akcji jako scenę gwałtu. Umieszczono ją w plenerze, na tle ruin z wnęką, w której, jak żywy posąg, stoi „świadek wydarzenia”. Za mężczyzną w głębi widać konia, który zdaje się śledzić przebieg tragedii. Na lewo od budowli fragment pejzażu z drzewami o strzępiastych koronach.

U dołu kompozycji tkwią dwie duże perły (wymienione) w okrągłych złotych oprawach, między nimi owalny, srebrny, złożony kaszt (wtórny) z rubinem o fazowanej powierzchni. Całość otacza wąska opaska z blachy wycinanej w trójkąty połączona z ramką z dwóch skrzyconych drutów, z kółkiem do zawieszania.

Tło, pozostawione w złocie, z elementami zaznaczonymi w niskim reliefie, wydobywa plastykę pierwszoplanowych figur. Karnację kobiety, ujętej w skomplikowanym ruchu, widzianej „od pleców”, wyróżniono białym kolorem. Nosi ona charakterystyczną przepaskę na wysokości piersi. Wojownik, ubrany w krótki pancerz i hełm rzymskiego legionisty, uzbrojony w miecz, naciera na swą ofiarę usiłując zmusić ją do posłuszeństwa i lewą ręką zamknąć jej usta. Białe korpus konia flankuje kompozycję z lewej strony. Fragmenty murawy za napastnikiem i u stóp kobiety, pokryte jasno-zieloną i szmaragdową emalią transparentną, tworzą mocniejsze walorowo akcenty, które otaczają grupę figuralną. Poza tym paleta ogranicza się do zaledwie kilku barw: emalii opakowej (fioletu zbroi, ciepłej zieleni w partiach odzieży mężczyzny i przybraniu głowy jego ofiary, czerni w szczegółach ubiorów) oraz transparentnej: błękitu (miecz, detale hełmu i siodła), a także punktowo użytej barwy miodowożółtej.

Perfekcyjnie repusowane postacie, znakomity rysunek i manierystyczna dynamika ruchu, ukazują niebywałe mistrzostwo twórcy. Niewielkie miejscowe przetarcia emalii są tylko prawidłowym świadectwem kilkusetletniej metryki klejnotu. Jednym z etapów w historii tego zabytku była na pewno wymiana oryginalnej oprawy na ramkę służącą do montażu kółka. Cztery płytkie wcięcia – ślady wcześniejszego usytuowania plakietki w innym obramieniu – zachowały się na osiach; te miejsca złotnik oznaczył literą X, ostrym rylcem na rewersie. Kolejną interwencją było przekształcenie kasztów, pierwotnie graniastych, w dwa koliste i jeden owalny, oraz osadzenie w nich pereł i rubinu. Te zabiegi są najlepiej czytelne na odwrocie.

Trudniejsze do interpretacji są dwa napisy po przeciwnych stronach rewersu. Pierwszy z nich – z dużą dozą ostrożności – można czytać jako: 43 ÷ *HL 6024*. Druga inskrypcja rozpoczyna się od odwróconego *T*, następnie: 1068. Nie sposób wykluczyć, że mamy do czynienia z zapisami, być może nawet szesnastowiecznymi, odnoszącymi się do wagi i rodzaju kruszcu¹. Widoczne na awersie, na gładkim tle nieba, po lewej zarysowanie blachy przypominające ligaturę *AT* jest w naszym odczuciu jedynie mechanicznym uszkodzeniem.

Najpewniej od dawna, jeszcze przed okresem, kiedy klejnot (w XIX wieku?) zaczął krążyć wśród kolekcjonerów, rozpoznawano sens opisaną sceny. Jest to przedstawienie gwałtu na Lukrecji, którego dokonał Sextus Tarkwiniusz.

¹ Danielowi Bednarczykowi dziękujemy za dokumentację napisów, a dr hab. Marek A. Janicki zechce przyjąć wyrazy wdzięczności za pomoc w ich odczycie.



Historia Lukrecji według Tytusa Liwiusza i Owidiusza

Post-antyczna literatura i biografistyka czerpały wiedzę o dziejach Lukrecji z *Ab Urbe Condita Libri CXLII*², dzieła Tytusa Liwiusza (59 p.n.e. – 17 n.e.) i z *Fasti*³, poematu Publiusza Owidiusza Nazo (43 p.n.e. – 17 lub 18 n.e.). Obaj autorzy działali w czasach cesarza Augusta. Liwiusz zrelacjonował wydarzenia, które rozegrały się w Rzymie w r. 509 p.n.e. za panowania ostatniego króla z etruskiej dynastii Tarkwiniuszy. Na uczcie w obozie wojskowym pod Ardeą rzymscy dowódcy spierali się o walory swych żon. Tarkwiniusz Kollatyn wychwalając zalety swojej małżonki Lukrecji zaproponował niezapowiedzianą wizytę w swym domu, by dowieść jej cnoty i pracowitości. Istotnie, biesiadnicy zastali ją – mimo późnej pory – w gronie służebnic, przy przedzeniu wełny. Sextus Tarkwiniusz, syn króla Tarkwiniusza Pysznego, zakochał się w Lukrecji, i po kilku dniach potajemnie wrócił do domu Kollatyna, swego krewnego, by ją uwieść. Grożąc jej śmiercią dopuścił się gwałtu. Zrozpaczona Rzymianka wezwała męża i ojca wraz z dwoma przyjaciółmi, wyznała prawdę i zaklinając ich, by pomścili jej krzywdę, przebiła się sztyletem. Wtedy towarzysz jej męża, Lucjusz Brutus, zaprzysiągł na krew Lukrecji, że wygna Tarkwiniusza Pysznego i nie pozwoli by odtąd ktokolwiek był królem Rzymu. Po usunięciu tyrana wybrano dwóch konsulów – Lucjusza Juniusa Brutusa i Lucjusza Kollatyna – i ogłoszono republikę.

W postaci Lukrecji widziano symbol etosu Rzymianki – wiernej żony, kobiety mężnej, świadomej swej godności, strażniczki praw, które stanowią fundament dobrze rządzonego państwa. Weszła do galerii *Mulierum illustrium*, które przez stulecia stawiano za wzór. Najnowsza interpretacja *Fasti* analizuje na jej przykładzie pogląd Owidiusza na rolę kobiety w rzymskim społeczeństwie czasów Augusta, tj. apoteozę bohaterskiej niewiasty – jako niewzruszonej ostoi religii i państwowej tożsamości⁴. Z kolei u Liwiusza śmierć Lukrecji ma „wymiar sakralnej ofiary”, dzięki której Rzymianie zdecydowali się wypędzić z miasta ród Tarkwiniuszy, co upamiętniają coroczne uroczystości *Regifugium* (24 lutego)⁵.

Na fali odrodzenia antyku i jego ideałów temat stał się niezwykle nośny w czasach renesansu. Gloryfikowano bohaterską matronę, tak ze względu na moralny przekaz jej czynu, jak i jego polityczne konsekwencje.

2 Tytus Liwiusz, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, przeł. i oprac. W. Strzelecki, Wrocław 2004, s. 80–85, ks. I. 57–60.

3 Publiusz Owidiusz Nazo, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. E. Wesołowska, Wrocław 2009, ks. II, 761–812.

4 J. L. Wise, *Gender, Rhetoric, Authority: Ovid's „Fasti” and Augustan Thought on Women*, Chapel Hill 2017, s. 7–8, 111–129.

5 A. Feldherr, *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley–Los Angeles–London 1998, s. 194–203; A. Kopcev, *Lucretia's Story in Literature and Rites of Regifugium and Equirra*, [w:] *Studies in Latin Literature and Roman History*, t. XI, red. C. Deroux, Bruxelles 2003, s. 5–33 [Collection Latomus, 272].

Ikonografia Lukrecji

rozwijala się początkowo w trzech kierunkach, z których najwcześniej, w XV wieku, zmaterializował się i wygasł nurt narracyjny, opowiadający całą sekwencję zdarzeń złożoną z kilku epizodów⁶. Później, w XVI wieku, równolegle wykształciły się dwa typy ujęć, dominujące w okresie nowożytnym. Były to: wizerunek samobójczyni („solowy”, monumentalny) oraz scena zmagania dwóch postaci, umożliwiającą pokazanie studium skomplikowanego ruchu figur. Obie wersje znane są z twórczości koryfeusza włoskiego Renesansu. W pierwszym przypadku impuls dla powstania w 1. połowie XVI stulecia kilku wizerunków heroiny mógł stanowić antyczny posąg wykopany w Rzymie, na Trastevere. W czasach kardynała Giovanniego de’Medici (od r. 1513–1521 papieża Leona X) popularność imienia oraz „tematu” Lukrecji niepomiaralnie wzrosła, także za sprawą poematu autorstwa tego najwyższego rzymskiego hierarchy *In Lucretiae statuum*⁷, jakoby inspirowanego odkryciem posągu. Natomiast w drugim typie przedstawień, w obrazach gwałtu, widzimy parę bohaterów dramatu mocujących się ze sobą w głębi komnaty, do której zdradziecko wtargnął Tarkwiniusz. Ten schemat utrwalił się w malarstwie w XVI i XVII. głównie za sprawą dzieła Tycjana⁸ i powtarzającej je ryciny Cornelisa Corta⁹, które to inspiracje wykorzystywali manieryści, tacy jak Hans von Aachen¹⁰.

6 W. Stechow, „*Lucretiae Statua*”, [w:] *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*, Berlin–Chicago 1951, s. 114–124. Wczesnorennesansowe cassoni obrazowały cały wątek, lub kilka wybranych fragmentów zawartych w tekstach antycznych (ibid., s. 114–115). O takim ujęciu m.in. J. Miziołek, *Historia Lukrecji rzymskiej na wczesnorennesansowym cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LV, 1993, nr 4, s. 419–437; Idem, *La storia di Lucrezia e la fiorentina libertas*, [w:] J. Miziołek, *Sogetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996, s. 25–44. Zob. M. Kaleciński, *Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga w Dworze Artusa*, [w:] Idem, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 45–54.

7 Stechow, op. cit., s. 118, przyp. 22. Autor uważa, iż mimo uznawania przez archeologów wykopaliska z Trastevere za apokryf (brak dziś rzeźby odpowiadającej opisowi) zapomniany pierwowzór jest wyczuwalny we wczesnych przedstawieniach Lukrecji (Francesco Francia, Sodoma, rysunek Rafaela i rycina Raimondiego wg tegoż).

8 Tiziano Veccellio (1490–1576), olej, płótno, ok. 1571. Cambridge, Fitzwilliam Museum, nr inw. 914; inna wersja w zbiorach wiedeńskiej Akademii der Bildenden Künste, nr inw. 1304 – R. Trnek, *The Picture Gallery of the Academy of Fine Arts in Vienna. An Overview of the Collection*, Wien–Köln–Weimar 2002, s. 94–95. Wielką ilość podobnych ujęć rejestruje A. Pigler, *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, wyd. 1, Budapest–Berlin 1956, t. II, s. 415–417.

9 Cornelis Cort (1533–1578), miedzioryt, 1571 – *The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, oprac. M. Sellink, Rotterdam 1996, poz. 191.

10 Hans von Aachen (1522–1615), olej, płótno, obraz najpewniej ze zbiorów Rudolfa II. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, nr inw. 9862 – J. Jacoby, *Hans von Aachen, 1552–1615*, München–Berlin 2000, s. 131, poz. 33, tabl. 28.

Renesansowe klejnoty.

Humanistyczna kultura odbiorców sprawiła, że renesansowa biżuteria w szczytowym okresie swego rozwoju, od lat trzydziestych do osiemdziesiątych XVI wieku, zaczęła sięgać po świecką tematykę opartą na motywach antycznych. Na ten właśnie czas przypada apogeum **biżuterii figuralnej**. Nigdy wcześniej i później nie wystąpiło tak spektakularne połączenie narracyjnych elementów figuralnych, najczęściej o świeckim charakterze, z bogatą, ekspansywną wręcz ornamentyką struktur, głównie oprawą masywnych zawieszek¹¹. Obok ornamentystów, biegłych w wykorzystywaniu wzorów graficznych, do warsztatów złotniczych musieli wkroczyć rzeźbiarze. Tylko wytrawnym mistrzom od mikro-plastyki można było powierzyć wykonanie modeli miniaturowych postaci tkwiących w „tabernakulowych” stelażach, bądź na powierzchni plakiet takich jak wawelski klejnot z Tarkwiniuszem i Lukrecją.

Bóstwa i herosi mitologii grecko-rzymskiej oraz czytelne wątki z dziejów starożytnych były ulubionymi tematami renesansowych klejnotów, zwanych *enseigne* („odznaki”), noszonych na kapeluszach i beretach przez blisko sto lat, od schyłku XV do 3. ćwierci XVI wieku. Brosze te zdobiły najczęściej męskie nakrycia głowy¹². Wybierane przedstawienia stanowiły nie tylko rodzaj osobistych „dewiz” właścicieli, świadectwa ich erudycji, ale przejaw konkretnej potrzeby chwili, tak jak *Sąd Parysa*, jako swoisty „identyfikator” narzeczonego, lub młodego małżonka¹³. Większość szesnastowiecznych *enseignes* można uznać za arcydzieła małej plastyki. Do takich właśnie należy nasz klejnot. Niezależnie od istnienia dobrych modeli rysunkowych czy rytowanych – o doskonałym efekcie decydowało tu doświadczenie rzeźbiarza. Dlatego, zapewne, efekty te tak bardzo różniły się „in plus” od zachowanych wzorców „na papierze”. Pomimo dotychczasowych rozbieżnych typowań proveniencyjnych (Północne Włochy, Południowe Niemcy, Francja), wszystko wskazuje na to, że inspiracji dla naszego zabytku trzeba szukać w kręgu pierwszej szkoły Fontainebleau.

Obraz tego francuskiego etapu w dziejach sztuki europejskiej ukształtowały talenty i dorobek włoskich spadkobierców dokonań Rafaela, a także zafascynowanych dziełami Urbiny artystów flamandzkich. Prym wiedli tu Rosso Fiorentino (1494–1560) i Francesco Primaticcio (1504–1570), a obok nich pomocnicy Rafaela w Loggiach i w Sala dei Palafrenieri – bracia Gian Francesco (1488–1528) i Luca Penni (ok.1500–1556)¹⁴. Zwłaszcza inwencje tego ostatniego odegrały ważną rolę w transmisji rafaellovskich motywów na teren Francji¹⁵.

11 Najlepszym przykładem takich kreacji są dzieła Erasmusa Hornicka (1520–1583), zwłaszcza seria 20 rycin z r. 1562, znana jako: QVIDQVID AGIS [...] – Y. Hackenbroch, *Erasmus Hornick as a Jeweller*, „The Connoisseur”, 165, 1967, nr 667, s. 54–63; S. Reiter, *Erasmus Hornick. Ein Goldschmied, Radierer und Zeichner des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 2012, s. 62–66, 255–263.

12 Obszerną monografię poświęciła im Y. Hackenbroch, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996.

13 Ibid., s. 298–300, 305–308.

14 N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Seconda edizione aggiornata, Roma 1986, s. 92–93, 114–117, passim.

15 L. Golson, *Lucca Penni: A Pupil of Raphaël at the Court of Fontainebleau*, „Gazette des Beaux-Arts”, L, 1957, s. 17–36; P. Vanaise, *Nouvelles précisions concernant la biographie et l'oeuvre de Luca Penni*, „Gazette des Beaux-Arts”, LXVII, 1966, s. 79–89; S. Béguin, *Luca Penni peintre: Nouvelles attributions*, [w:] „Il se rendit en Italie”. *Études offertes à André Chastel*, Rome–Paris 1987, s. 243–257; D. Cordeliere, *Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, (kat. wyst., Musée du Louvre, 8 X 2012–14 I 2013), Paris 2012.

Rzymska formacja Penniego, a także niezwykle znaczący staż u boku Perina del Vaga (1501–1547) w Genui, w latach 1528–1533, nasyciły jego oeuvre elementami, które pozostały do końca kariery czytelne nie tylko w autorskich rysunkach mistrza, ale też w wielkiej ilości rycin powstałych na podstawie jego prac. Te kompozycje inspirowały środowiska jubilerów i złotników, projektujących również szczególnie cenioną wówczas broń paradną. Do grona jego najbliższych współpracowników należeli dwaj rytownicy: Pierre Milan (ok. 1500–po 1557) i René Boyvin (1525–1598), propagatorzy malarstwa i stiuków z Galerii Franciszka I w grafice reprodukcyjnej. Obaj, jako eksperci, wyceniali w r. 1557 odbitki i mapy pozostałe w masie spadkowej po Pennim, zmarłym na przełomie lat 1556/1557¹⁶. Sam Penni podejmował temat Tarkwiniusza i Lukrecji oraz – osobno – bohaterskiej śmierci Rzymianki, co najmniej dwukrotnie. Pierwszą scenę, znaną z rysunku w Düsseldorfie¹⁷ (il. 4), powielił miedzioryt Léona Daventa (czynny ok. 1540–1556), w tym samym co rysunek, dużym formacie¹⁸ (il. 5). Drugi motyw, wizerunek umierającej matrony podtrzymywanej przez męża i ojca, rytował w r. 1569 Étienne Delaune (1518–1583)¹⁹ (il. 6). Żadna z tych kompozycji nie koresponduje z naszym klejnotem. W latach pięćdziesiątych powstał cykl rycin Daventa według Penniego poświęconych *Sprawiedliwości i Siedmiu Grzechom Głównym*, plansz świadczących o zainteresowaniu artysty tematyką grzechu, zbrodni i przemocy. Tam też pojawiło się (w jednym z medalionów towarzyszących środkowej scenie) przedstawienie napaści na Lukrecję, jako ilustracja *Pychy* (il. 7). Osiem płyt i duży zasób odbitek tego cyklu zarejestrowano po śmierci malarza w jego domu²⁰. Beneficjentami pomysłów Penniego byli też Léonard Thiry (czynny ok. 1533–1550)²¹, Flamand z Antwerpii, i wymieniany już Francuz, Étienne Delaune²². Ten ostatni silnie związany z medalierstwem, jubilerstwem i rzemiosłem artystycznym w ogóle, trawestował rysunki poprzedników w autorskiej grafice z lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych XVI wieku. Nie wykluczone też, że sam mógł być praktykującym złotnikiem (jubilerem?).

16 Cordeliere, op. cit., s. 181. Penni w testamencie oddawał swego małoletniego syna Laurenta na naukę zawodu do rytownika René Boyvina – ibid., s. 182.

17 Rys. piórem, lawowania i retusze gwaszem, 277 x 214 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum, nr inw. KA (FP) 204 – Cordeliere, op. cit., s. 132, il. 128, poz. 17.

18 Miedzioryt, 269 x 214 mm, sygn.: L. D. – H. Zerner, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien–München 1969, s. 46, poz. 71.

19 Miedzioryt, 60 x 42 mm. Paryż, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, nr inw. L47LR/53 – A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, IX, Paris 1863, s. 28, poz. 19; Cordeliere, op. cit., s. 183, 195, il. 182.

20 C. Grodecki, *Luca Penni et le milieu parisien: à propos de son inventaire après décès*, [w:] „Il se rendit en Italie”. *Études offertes à André Chastel*, Rome–Paris 1987, s. 259–277; Wilson-Chevalier, op. cit., s. 237.

21 Artysta o niezwykle indywidualnej manierze rysunkowej, dopiero od niedawna bardziej doceniany – N. Dacos, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles*, „Gazette des Beaux-Arts”, CXXVIII, 1996, s. 21–36, nr 1530–1531.

22 *L'École de Fontainebleau*, (kat. wyst., Paris, Grand Palais, 17 X 1972–15 I 1973), s. 73–78, 223–228, 253–254; *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins. XIVe exposition de la Collection Edmond de Rothschild*, (Paris, Musée du Louvre, 12 VI–21 IX 1987), Paris 1987, s. 65–70, poz. 90–96; J. Whiteley, *Catalogue of the Collection of Drawings, t. 6: French Ornament Drawings of the Sixteenth Century*, Oxford 1996; V. Auclair, *Étienne Delaune dessinateur? Un réexamen des attributions*, [w:] *Renaissance en France, renaissance française? Actes du colloque „Les arts visuels de la Renaissance en France (XVe–XVIe siècles)”*, Rome, 7–9 VI 2007, red. H. Zerner, M. Bayard, Paris 2009, s. 143–160; M. Bimbenet-Privat, *L'orfèvre et graveur Étienne Delaune (1518/19–1583): questions et hypothèses*, „Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 153, 2009, nr 2, s. 631–655; *Graver la Renaissance. Étienne Delaune et les arts décoratifs*, (kat. wyst., Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen, 16 X 2019–3 II 2020), Paris 2019.



4. Luca Penni, *Tarkwiniusz i Lukrecja*
rys. piórem. Düsseldorf, Kunstmuseum (wg Cordeliere, op. cit.)



5. Tarkiwiniusz i Lukrecja, Léon Davent wg L. Penniego
miedzioryt (wg Zerner, op. cit.)



6. Śmierć Lukrecji,
Etienne Delaune wg L. Penniego, miedzioryt, 1569. Londyn,
The British Museum (nr inw. 1875,0710.1357)
© The Trustees of the British Museum

Cechy wspólne dla artystów tego kręgu, wyprowadzone z dzieł Rossa i Primaticcia²³: gwałtowny, dramatyczny ruch figur, wymowa gestów dłoni o rozedrganych palcach, ujęcie aktu „od pleców” w skomplikowanej pozie graniczącej z nieważkością – są widoczne w realizacjach kilku malarzy i dekoratorów czynnych w międzynarodowej ekipie z Fontainebleau. W najbardziej wyrazistej formie występują u Penniego i Léonarda Thiry.

Inwencje obu, rytowane m.in. przez Delauné'a i Boyvina, tracą wiele z finezji kreślonych piórem pierwowzorów, co można uchwycić wówczas, gdy mamy szansę porównania zachowanego rysunku z odbitką graficzną²⁴. W przypadku wawelskiej broszy jak dotąd nie udało się wskazać bezpośredniego wzoru, którym mógł się posłużyć twórca rzeźbiarskiego modelu klejnotu. W owalnej plakiecie są jednak czytelne elementy, które powtórzyły się w serii wydanej późno przez Étienne'a Delauné'a, obejmującej 12 medalionów ze scenami z mitów o Dianie i Herkulesie²⁵. Seria jest sygnowana przez artystę inicjałami S. F. (Stefanus Fecit) i na jednej z plansz datowana „1573”. Zaopatrzona w przywilej królewski winna powstać jeszcze pod patronatem Henryka II, przed 1559²⁶. Kompozycje wpisane w poziome owale wymiarami niewiele różnią się od naszego klejnotu. Sceny figuralne otaczają bordiury z napisami, które znacząco powiększają format przedstawienia. Fragmenty charakterystyczne dla naszej plakiety odnajdujemy w jedenastej rycinie cyklu. Są to: sylweta konia z głową odwróconą w stronę centralnej grupy postaci oraz architektura z ustawioną w niszy figurą²⁷ (il. 8). W głębi po lewej widnieją też schematyczne „pierzaste” drzewka, podobne do sztafażu z rycin szóstej, ósmej i dwunastej tego cyklu²⁸ (il. 9–10). Prawa część tła, ze ścianami z kamiennych bloków i wnęką z postacią kobiecą, może być reminiscencją drzeworytu z karty tytułowej trzeciej księgi traktatu Sebastiana Serlia (il. 11), którą wydano w Wenecji w 1544, a w Paryżu dwukrotnie w latach 1545 i 1547, wkrótce po przesiedleniu się autora do Francji (1540), druku niezwykle popularnego w środowisku francuskim²⁹.

Ryciny z przywołanego tu cyklu mitologicznego Delauné'a w fazie projektowej mogły być oparte na konceptach Penniego, które Delauné kopiował w grafice najczęściej. Obaj, wraz z Léonardem Thiry, byli uzależnieni od kreacji Rossa, głównego animatora prac w Galerii Franciszka I³⁰. Ten z kolei przekazał artystom zaangażowanym w prace w królewskiej rezydencji fascynację przedstawieniem silnie poruszonego aktu. Smukła, nienaturalnie wygięta ku tyłowi sylweta Lukrecji nosi cechy tak zawansowanego manieryzmu, że mógłby ją namalować nawet Wtewaël lub Spranger. Mieści się jednak w fazie stylowej i w estetyce pierwszej szkoły

23 Zob. materiał rysunkowy zgromadzony w: *Primatice. Maître de Fontainebleau*, (kat. wyst., Paris, Musée du Louvre, 22 IX 2004 – 3 I 2005), red. D. Cordelier, Paris 2004. Artysta wykonał też rysunek przedstawiający Tarkwiniusza i Lukrecję, zinwentaryzowany w r. 1751 w zbiorach książąt d'Este w Modenie jako: „Un Disegno di Lucrezia Romana visitata [?] da Tarquinius, opera del Primaticcio” [no 442] – B. Py, *Histoire des dessins de Primatice du XVIe siècle au XVIIIe siècle*, [w:] *ibid.*, s. 56, przyp. 46.

24 Hackenbroch, *Enseignes...*, s. 54–56, il. 55–60; Whiteley, op. cit., *passim*.

25 Robert-Dumesnil, op. cit., s. 44, 128, poz. 107–118.

26 Wskazuje na to pośrednio tematyka cyklu związana z Herkulesem (mitycznym odpowiednikiem Henryka II) i Dianą (ideową „patronką” jego faworyty Diany de Poitiers) – F. Bardou, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963.

27 Robert-Dumesnil, op. cit., poz. 117.

28 *Ibid.*, poz. 112, 114, 118.

29 R. Brun, *Le livre français illustré de la Renaissance. Étude suivie du catalogue des principaux livres à figures au XVIe siècle*, Paris 1969, s. 292.

30 Zob. rozdział: *Rosso et Léonard Thiry: de quelques modèles d'orfèvrerie*, [w:] *Le roi et l'artiste. François Ier et Rosso Fiorentino*, (kat. wyst., Château de Fontainebleau, 28 III–24 VI 2013), red. T. Crépin-Leblond, C. Droguet, Paris 2013, s. 220–226, poz. 99–104 (oprac. H. Gasnault); H. Gasnault, S. Lepape, *Rosso ou Thiry? Autour d'un dessin inédit, „Céphale et Procris”*, „Nouvelles de l'estampe”, 242, 2013, s. 4–13.



7. *Superbia*, Léon Davent wg L. Penniego
miedzioryt, ok. 1550. Londyn, The British Museum (nr inw. W,3.170)
© The Trustees of the British Museum



8-10. Etienne Delaune, ryciny z serii mitologicznej
miedzioryt, 1573. Londyn, Victoria and Albert Museum (nr inw. 19334, 19332, 19335)
© Victoria and Albert Museum, London



9



10

Fontainebleau, w orbicie mecenatu króla Henryka II. W gruncie rzeczy może zawdzięczać wiele dynamicznej manierze Rossa³¹ (il. 12), nasyconej pierwiastkami rafaelskimi, w typie ryciny ukazującej Trzy Parki³² (il. 13).

Anonimowy twórca modelu broszy mógł korzystać z repertuaru form Delaune'a, Penniego, ewentualnie Léonarda Thiry³³ (il. 14–15), nadając im doskonałą trójwymiarową redakcję. Wybrane elementy umiejętnie konsolidował, zbliżając je ku środkowi, „do pionowej osi”. Artystę tego trzeba najpewniej lokować w bezpośrednim otoczeniu tych dwóch lub trzech indywidualności. Efekt estetyczny, jaki osiągnął, należy do przypadków, które Yvonne Hackenbroch trafnie scharakteryzowała pisząc: „...too few Renaissance jewels survive to allow a clear-cut separation of work executed by Italian artist in France and that of their French pupils”³⁴.

Warto przypomnieć, że w ścisłym gronie skupionym wokół Penniego znajdowali się paryscy złotnicy i jubilerzy: Jacques Crise, wyceniający klejnoty z jego spadku, Claude Dufresne, zięć Penniego, Guillaume Touchard, świadek kontraktu ślubnego, który podpisali 24 kwietnia 1557 Claude Dufresne i córka Penniego – Ysabeau³⁵. Lista „*maistres orfèvres*”, pracujących w Paryżu około połowy i w 3. ćwierci XVI wieku, jest bardzo obszerna i zawiera m.in. nazwisko Guillaumea Dufresne'a, notowanego w r. 1549, zapewne krewnego Claude'a Dufresne'a³⁶, zięcia i spadkobiercy Penniego.

Nie wymienia jednak złotników-kupców, których znamy z polskich źródeł, dostarczających klejnoty Zygmuntowi Augustowi³⁷. Zapewne nie tylko z powodu faktu, że byli to pośrednicy, handlarze (grupa *marchands orfèvres* i *marchands joailliers* pojawia się w aktach notariatu miejskiego w Paryżu³⁸), ale przede wszystkim dlatego, iż mogli pochodzić z innych miast, albo w ogóle nie należeli do przedsiębiorców legitymizujących swoją działalność. W imporcie klejnotów na dwór ostatniego Jagiellona „francuska ścieżka” jest jednak – paradoksalnie – najlepiej udokumentowana.

31 Zob. m.in. S. J. Freedberg, *Rosso's Style in France and its Italian Context*, [w:] *L'Art de Fontainebleau. Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Fontainebleau–Paris, 18–20 X 1972, red. A. Chastel, Paris 1975, s. 13–16; E. Caroll, *Rosso in France*, [w:] *ibid.*, s. 17–28; ostatnio: *Le roi et l'artiste...; Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, (kat. wyst., Florence, Palazzo Strozzi, 8 III–20 VII 2014), red. C. Falciani, A. Natali, Rome 2014.

32 Niesygnowany miedzioryt, najpewniej według Rossa, wykonał Pierre Milan, 242 x 165 mm – Zerner, op. cit., s. 51, poz. PM 2.

33 Projekty Léonarda Thiry do serii rycin *Livre de la conquête de la Toison d'Or* (René Boyvin sculpsit, Paris 1563) dają wgląd w warsztat rysunkowy Thiry'ego, w którym dominują ekspresyjnie poruszone akty, porównywalne do figury klejnotowej Lukrecji – zob. Gasnault, Lepape, op. cit.

34 Y. Hackenbroch, *New Knowledge on Jewels and Designs after Étienne Delaune*, „The Connoisseur”, CLXII, June 1966, s. 84.

35 Cordelliere, op. cit., s. 181–182.

36 Grodecki, op. cit.; P. Vanaise, *Nouvelles précisions...*, s. 88, przyp. 3; M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance* (1506–1620), Paris 1992, s. 468, 602.

37 Archiwalnie potwierdzone zakupy od francuskich dostawców – M. Piwocka, *Klejnoty w Polsce złotego wieku*, [w:] *Rządzić i ołsniewać. Klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. Eseje* (kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, 29 V – 4 VIII 2019), red. D. Nowacki, M. Piwocka, D. Szewczyk-Prokurat, Warszawa 2019, s. 33. zwłaszcza przyp. 97, 98.

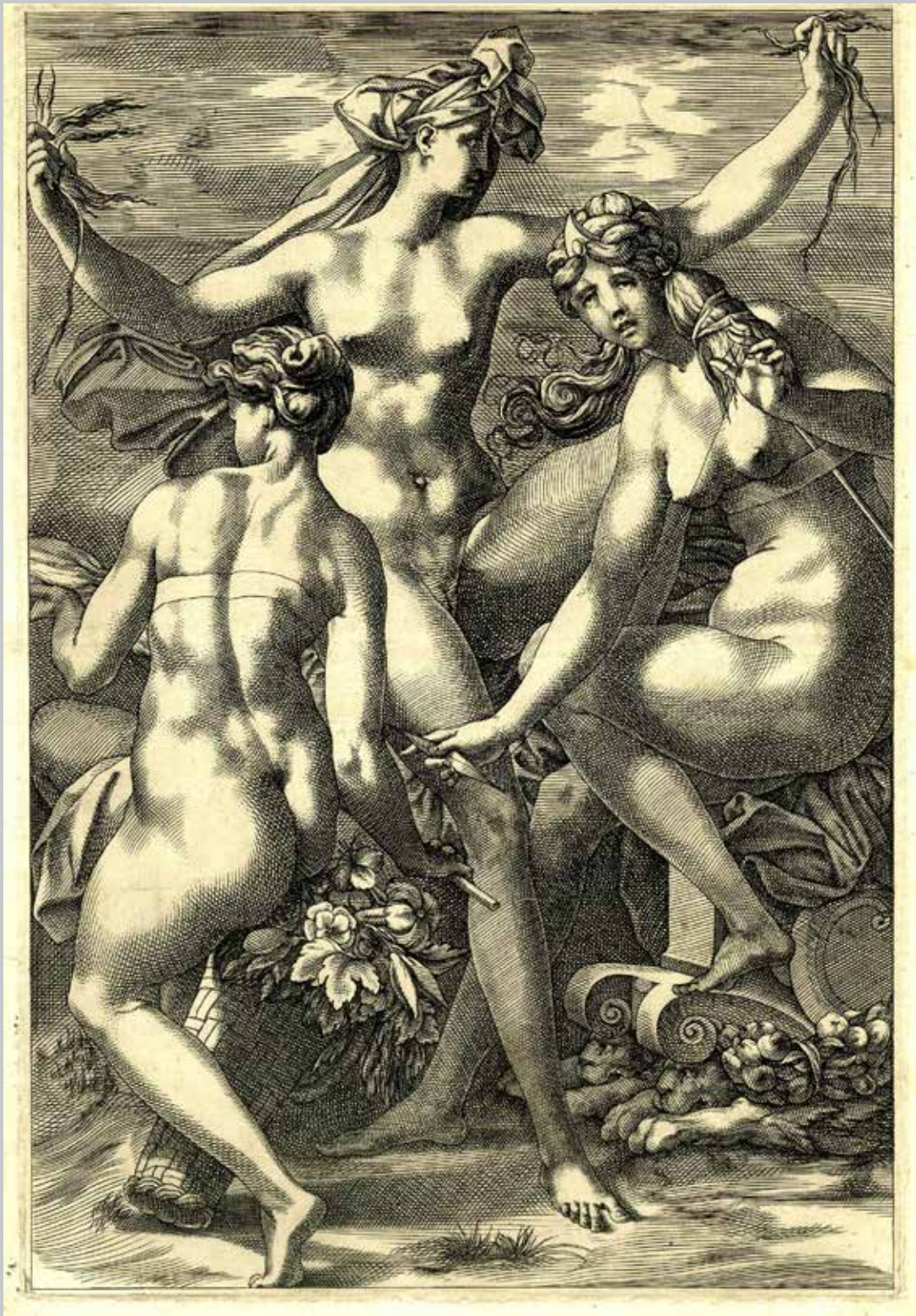
38 C. Grodecki, *Histoire de l'art au XVIe siècle (1540–1600)*, 2. *Sculpture, peinture, broderie, émail et faïence, orfèvrerie, armures. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Archives Nationales, Paris 1986, *passim*.



11. Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di architettura*,
Venezia 1544, karta tytułowa
drzeworyt. Rzym, Bibliotheca Hertziana (Gh-SER 4225-1450 gr raro)



12. *Mars i Wenus*, nieznanym rytownikiem wg Rossa Fiorentina
miedzioryt, ok. 1530. Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art,
The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949
(nr inw. 49.97.248)



13. *Trzy Parki*, Pierre Milan wg Rossa Fiorentina
miedzioryt (wg. Zerner, op. cit.)



14. *Medea*, René Boyvin wg Léonarda Thiry
miedzioryt, 1563. Londyn, Victoria and Albert Museum (nr inw. E.2028-1908)
© Victoria and Albert Museum, London



15. Léonard Thiry, projekt dekoracji naczynia – fragment
rys. piórem, ok. 1540–1550. Paryż, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques (wg *Le Roi...*)

W szesnastowiecznej Polsce przedstawienie w dziele sztuki sceny gwałtu na Lukrecji wiedzie niespodziewanie – do Zygmuntońskiego zbioru. Znajdujemy w nim **archiwalne świadectwo** przedmiotu o tym temacie. Opublikowany niedawno po raz pierwszy spis prywatnych klejnotów króla Zygmunta Augusta, sporządzony 17 lipca 1576, z okazji przyjazdu do Tykocina jego następcy, Stefana Batorego, obejmuje zapis:

„Medaglia na niey figura Violentiae muliebris około
niey Tabliczek Rubinowych dwoye, Tabliczek Dyamentowych
trzy, Rubinek a ziarno Schmaragdowe”³⁹.

Prawie identyczne zapisy, z odmianami wynikającymi zapewne tylko ze sposobu dyktowania tekstu, pojawiają się w sześciu historycznych inwentarzach Skarbcza Koronnego na Wawelu – z 8 sierpnia 1607⁴⁰, z lat 1609–1611⁴¹, w inwentarzu z 2 września 1632⁴², kolejnym z roku 1659 (kopii inwentarza z r. 1611)⁴³, inwentarzu z r. 1662⁴⁴ oraz w dokumencie z 26 stycznia 1669⁴⁵. Wszystkie rejestrują zestaw siedmiu lub sześciu kamieni szlachetnych przy plakiecie, nazwanej tu zapożyczonym z włoskiego terminem *medaglia*, lub – jak w r. 1669 – *medallia*. Klejnot w ciągu niespełna stulecia został wymieniony siedem razy ale zginął z pola widzenia po r. 1669 i nie występuje już w *Taxie* precjozów z r. 1676.

Zbieżność tematu skarbcowego okazu i naszego *enseigne* nie oznacza bynajmniej, że jest to ten sam obiekt. Wskazuje tylko na rezonans, jaki miał w XVI wieku ów epizod z dziejów rzymskich. Scena gwałtu, zobrazowana w klejnocie tak, jak postać samej Lukrecji i jej samobójstwo, była symbolem bezprzykładnej kobiecej lojalności wobec odwiecznych praw, determinacji i odwagi. Ten akt odwagi – skutkował dla Rzymu przewrotem politycznym. Postać samotnej bohaterki przebijającej się sztyletem sporadycznie pojawiała się w szesnastowiecznych *enseignes*. W pośmiertnym inwentarzu kosztowności króla Francji Henryka II z r. 1560

39 *Inwentarz klejnotów należonych na ten czas, gdy Król JM w Tykocinie być raczył*, Lwów, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, UNBU, zespół rękopisów Biblioteki Baworowskich, dział 1, sygn. 654 – por. A. Stankiewicz, *Nieznany inwentarz klejnotów króla Zygmunta Augusta z 1576 r.*, [w:] *Rządzić i olśniewać...*, s. 53.

40 *Inwentarz skarbu Koronnego ...*, Wrocław, Biblioteka Ossolineum, sygn. BOss 60, s. 244–254, s. 246v. Tutaj zapisano: „Medaglia violentiae muliebris około niey tablic rubinowych dwie, rubinów 3 a ziarno Smaragdowe” – zob. M. Myśliński, *Klejnoty Inwentarz skarbu Koronnego ...*, Wrocław, Biblioteka Ossolineum, sygn. BOss 60, s. 244–254, s. 246v. Tutaj zapisano: „Medaglia violentiae muliebris około niey tablic rubinowych dwie, rubinów 3 a ziarno Smaragdowe” – zob. M. Myśliński, *Klejnoty*

41 *Inwentarz klejnotów Koronnych w skarbie Koronnem w Krakowie...*, Kraków, Biblioteka Czartoryskich, sygn. BCzart rkps IV 366, s. 289–326, s. 300, poz. 5 – zob. *ibid.*, s. 177.

42 *Inwentarz Skarbu Koronnego...*, Kraków, Biblioteka Czartoryskich, sygn. BCzart II 2730 A, s. 1–50, s. 21, poz. 4 – zob. *ibid.*, s. 206.

43 *Inwentarz Skarbu Rzeczypospolitej za Króla Zygmunta Trzeciego...*, Kraków, Biblioteka Czartoryskich, sygn. BCzart IV 152, s. 509–559, s. 525, poz. 4 – zob. *ibid.*, s. 240.

44 Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Metryka Koronna, MK 394, k. 52v, poz. 88 –informację zawdzięczamy dr. hab. Markowi A. Janickiemu.

45 *Inwentarz Skarbu Koronnego Anno Dni M:DC:LX:IX spisany...*(oryginał, osobna księga Metryki Koronnej), Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, MK 208, s. 19, poz. 33. Kopia: Kraków, Biblioteka Czartoryskich, sygn. BCzart rkps III 1080, s. 453–493, s. 470, poz. 33 – zob. Myśliński, o. c. s. 283.

odnotowano pięć klejnotów z Lukrecją⁴⁶. Dziś potrafimy wskazać jedynie dwa: kameę ciętą w muszli z ok. 1530 w Württembergisches Landesmuseum w Stuttgarcie⁴⁷ oraz francuski chalcidon w złotej oprawie z ok. 1550–1560 w zbiorach Zamku Rosenborg⁴⁸. Temat gwałtu na Lukrecji w dziełach jubilerskich tego czasu jest jeszcze rzadszy – poza wawelskim okazem nie udało się odnaleźć innej realizacji oprócz utraconego klejnotu Zygmunta Augusta.

46 Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, New York–München 1979, s. 90.

47 Nr inw. KK 203 – Hackenbroch, *Enseigne...*, s. 58–60, il. 66 (jako warsztat Ludwika Kruga w Norymberdze, jednocześnie łączona z Francją).

48 Nr inw. 5-146 – J. Hein, *The Treasure Collection at Rosenborg Castle*, t. II, *The Inventories of 1696 and 1718. Royal Heritage and Collecting in Denmark-Norway 1500–1900, Catalogue, Part 1*, Copenhagen 2009, s. 192–193, poz. 359.

Temat Tarkwiniusza i Lukrecji w literaturze staropolskiej doby renesansu

Nie był to motyw i topos retoryczny, obcy pisarzom polskiego Złotego Wieku⁴⁹. Dokładnie takie rozumienie antycznej opowieści można prześledzić przynajmniej od czasów Wincentego Kadłubka (zm. 1223). Stało się tak za sprawą nauczania w szkołach katedralnych, a potem w Akademii Krakowskiej tekstów Waleriusza Maksymusa, późno-antycznego pisarza rzymskiego z 1. połowy I w. n.e.⁵⁰. Księgi Waleriusza były najbardziej popularnym w średnio-wieczu i dobie renesansu zbiorem przykładów budujących zachowań, zaczerpniętych z dzieł starożytnych historyków i mówców, swoistym podręcznikiem retoryki i etyki⁵¹. Ze względu na swój wydzźwięk moralny nie tylko w Polsce weszły do kanonu lektur uniwersyteckich. W krakowskiej wszechnicy pisma Waleriusza wykładał łacińskojęzyczny poeta Paweł z Krosna (ok. 1470–1517), autor pieśni o sławnej Rzymiance⁵². *Passus* o Lukrecji w Księdze VI (6.1.1): *De Pudicitia* (O obyczajności), zawierający kwintesencję tragicznej historii, w przekładzie polskim brzmi:

„Rzymską przewodniczką w cnocie obyczajności jest Lukrecja. Jej męski duch przez jakieś złośliwe nieporozumienie losu otrzymał ciało niewiasty. Sextus Tarkwiniusz, syn króla Tarkwiniusza Pysznego, dopuścił się gwałtu i zmusił ją do haniebnego czynu. Gdy w bolesnych słowach na rodzinnym spotkaniu przedstawiła ze łzami swoją krzywdę, sama zadała sobie śmierć sztyletem, który miała ukryty pod szatą. Przez tak odważną śmierć dała narodowi rzymskiemu powód, żeby władzę królewską zamienić na konsularną”⁵³.

Fragment ten jest podstawą niemal wszystkich trawestacji poetyckich czy prozatorskich w polskiej literaturze XVI wieku.

Do wcześniejszych wzmianek świadczących o znajomości *Factorum et dictorum memorabilium* Waleriusza może należeć marginalium naniesione ręką Jana Długosza w pochodzącym z jego biblioteki egzemplarzu Giovanniego Boccaccia, *De Mulieribus Claris*. Tam, w rozdziale dotyczącym Lukrecji, na s. 82, kronikarz dopisał słowa: *Lucraetia Romanae Pudicitiae Dux*, czyli incipit tekstu Boccaccia, powtórzony z Waleriusza⁵⁴. Marcin Bielski umieścił

49 Cały ekskurs o literaturze staropolskiej zawdzięczamy konsultacjom i materiałom, których zechciał nam udzielić dr hab. Marek A. Janicki, za co składamy Mu serdeczne podziękowania.

50 Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia libri IX* / Waleriusz Maksymus, *Czyny i powiedzenia godne pamięci w dziewięciu księgach*, przekład, wstęp i komentarz I. Lewandowski. Poznań 2019, s. 30–31.

51 I. Lewandowski, *Gajusz Waleriusz Maksymus czyli historia moralizująca, jej losy w dawnych epokach oraz polski przekład 4,1 praef.*, 1–15, „Studia Europaea Gnesnensia”, 9, 2014, s. 197–218.

52 Ibid., s. 198.

53 Valerius Maximus, *Facta et dicta...*, s. 374–375.

54 Odkrycie autorskich dopisków w egzemplarzu Boccaccia *De Mulieribus Claris*, zachowanym w BJ, Inc. 1506 – W. Olszaniec, *Jan Długosz, lettore del „De Mulieribus Claris”*, [w:] *Boccaccio e la nuova ars narrandi. Atti del Convegno internazionale di studi. Istituto di Filologia Classica, Università di Varsavia*, 10–11 ottobre 2013, red. W. Olszaniec, P. Salwa, Warszawa 2015, s. 137–149, tabela s. 145. Zob. też Giovanni Boccaccio, *O słynnych kobietach*, przeł. i oprac. P. Bańkowski, I. Grześczak, A. Szopińska, Warszawa 2013, rodz. XLVIII, *Lukrecja, żona Kollatyna*, s. 277–281 [Biblioteka Renesansowa, red. W. Olszaniec, K. Rzepkowski, t. III].

moralizującą opowieść w swojej *Kronice tho iesth Histoyi Świata* (1564)⁵⁵, a Mikołaj Rej uwiecznił ją w *Żwierciadle* (1567–1568)⁵⁶, *Zwierzynku* (1562)⁵⁷ i *Wizerunku własnym człowieka pocziwego* (1558)⁵⁸. U dwóch poetów i humanistów związanych z dworem Jagiellonów – Andrzeja Krzyckiego i Jana Kochanowskiego – temat bohaterskiej matrony łączy się z motywem „obrazu”. O ile Jan z Czarnolasu mógł go użyć jako figury retorycznej w tytule swego wiersza⁵⁹ (obraz należałoby tu rozumieć raczej jako „przykład” – cnoty i bezgranicznego poświęcenia), o tyle łaciński dialog Krzyckiego z Pizonem winien dotyczyć realnej podobizny Lukrecji, z uwagi na krytykowaną przez Pizona rzekomą „swawolność” malowidła „ujrzanego u Krzyckiego”⁶⁰. Utwór ten byłby sygnałem, że do Krakowa w 1. połowie XVI wieku dotarły dzieła w typie prac Cranacha, które przedstawiały akt słynnej Rzymianki⁶¹. Niezależnie od tego faktu, oba wiersze (Krzyckiego i Pizona) mogłyby być poetyckim „turniejem krasomówczym” Krzyckiego z nim samym.

Kariera motywu w literaturze polskiej sięga oczywiście poza wiek XVI, ale jeszcze w końcu tego stulecia (przed 1581) należy lokować niedatowany druk *Lykrecyja Rzymska i Chrześcijańska*, autorstwa Jana Dymitra Solikowskiego (1539–1603)⁶². Rymowana opowieść, zilustrowana na karcie tytułowej drzeworytem według Hansa Sebald Behama⁶³ (il. 16–17), była oparta na łacińskich poematach Jana Dantyszka (1485–1548), poety i dyplomaty w służbie Zygmunta I, *O dwóch Lukrecjach (De duabus Lucretiis barbara et Romana)*⁶⁴.

55 *Kronika tho iesth Historyja Świata na sześć wieków a cztery Monarchie rozdzielona...*, Kraków 1564, s. 104–104v; M. Bielski, *Kronika, to jest historyja świata*, t. I, oprac. D. Śnieżko, D. Kozaryn, E. Karczewska, Szczecin 2019, s. 187–190.

56 M. Rej z Nagłowic, *Żwierciadło, albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam, jako we zwierciadle, przypatrzeć*, wyd. J. Czubek i J. Łoś, wstęp: I. Chrzanowski, Kraków 1914, t. I, s. 114.

57 M. Rej z Nagłowic, *Zwierzyniec*, wyd. W. Bruchnalski, Kraków 1895, s. 99–100 [Biblioteka Pisarzy Polskich, 30].

58 M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka pocziwego*, Część I: Fototypia i transkrypcja tekstu, oprac. W. Kuraszkiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 441.

59 J. Kochanowski, *Na obraz Lukrecyje*, [w:] J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, s. 549 [Fragmenta abo pozostałe pisma, wyd. pośmiertne, 1590, Fragment XVII].

60 *Pizon na ujrzany u Krzyckiego obraz Lukrecji zbyt swawolnie wyobrażonej* (Jakub Pizon, poseł Juliusza II przybyły do Krakowa w r. 1510) oraz *Krzycki do Pizona w obronie Lukrecji* (Andrzej Krzycki, 1482–1537) – *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543*, red. I. Okulewicz, Z. Raułuszkiewicz, Warszawa 1956, s. 191–192.

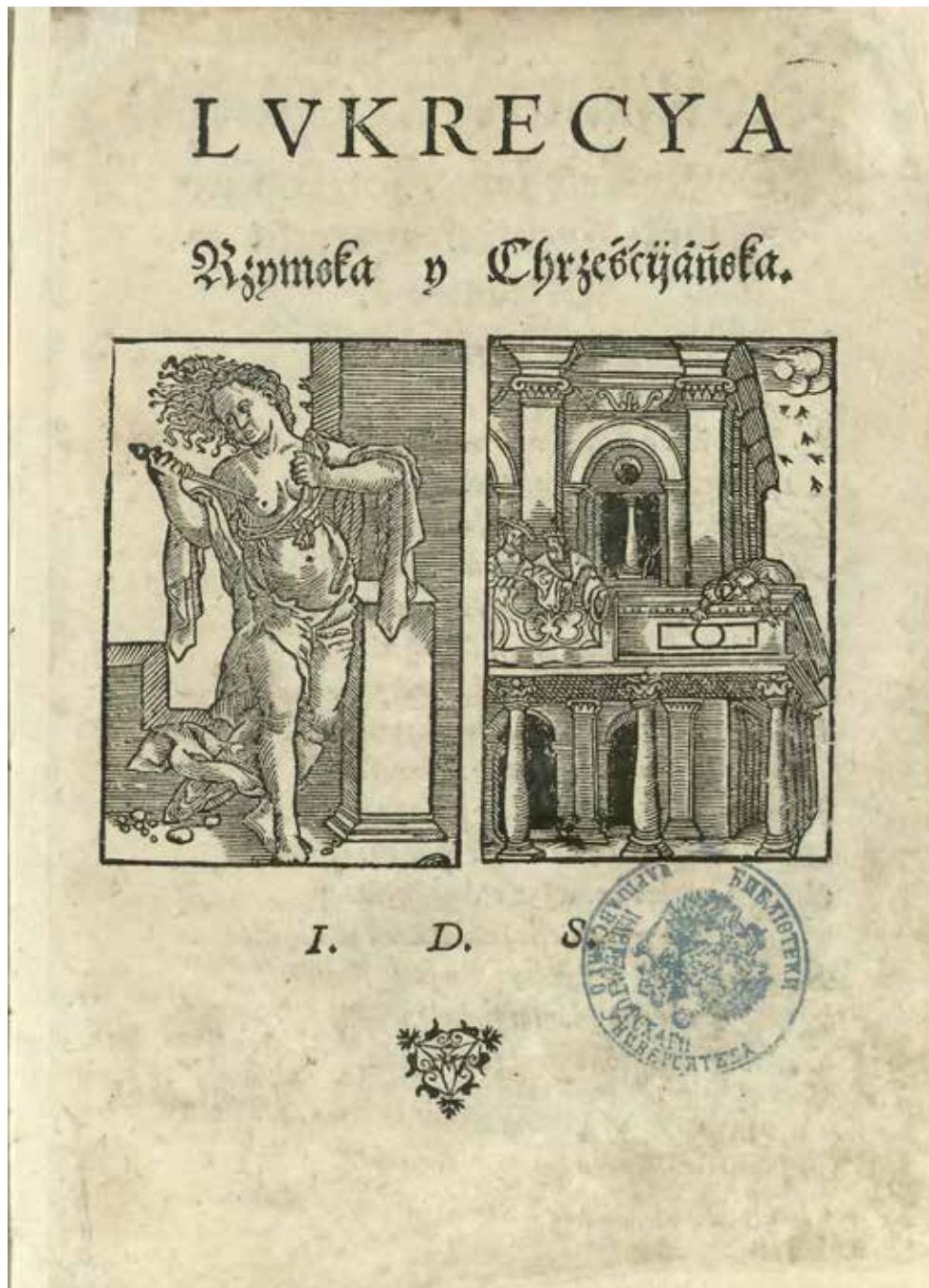
61 Łukasz Cranach st. (1472–1553) zasłynął jako autor obrazów przedstawiających *Śmierć Lukrecji*, malowanych w niezliczonych wariantach przez około ćwierć wieku. Dwa modelowe dzieła z wczesnego (1518/19) i późniejszego (1537) okresu znajdują się w Veste Coburg – K. Weschenfeld, *Cranach in Coburg, Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J., der Werks-tatt und des Umkreises in den Kunstsammlungen den Veste Coburg*, Regensburg 2018, s. 94–103, poz. 16, 17.

62 J. D. Solikowski, sekretarz Zygmunta Augusta, dyplomata, od 1583 arcybiskup lwowski – J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 215–221.

63 H. S. Beham (1500–1550), *Lucretia*, miedzioryt z napisem odwołującym się do Waleriusza Maksymusa – F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca 1400–1700*, t. III, Amsterdam [1954], poz. 83. W inskrypcji określenie Lukrecji u Waleriusza, jako: *Dux Romanae Pudicitiae* zamieniono na *Lux Romanae Pudicitiae*, co można uznać za superlatyw.

64 Uważano je za zaginione – Krzyżanowski, op. cit. s. 218. Rękopis cyklu utworów powstałych na przełomie lat 1530/31 z inspiracji Alfonsa de Valdésa, sekretarza cesarza Karola V, został niedawno odnaleziony. Poematy były opublikowane drukiem w r. 1531 – G. Tournoy, *Some Newly Discovered Latin Poems by and to Ioannes Dantiscus: The Contentio de Duabus Lucretiis*, [w:] *Respublica Litteraria in Action. New Sources*, wyd. K. Tomaszuk, Warsaw-Cracow 2016, s. 51–76 oraz A. Skolimowska, *Manuscript Sources of Ioannis Dantiscus' De Duabus Lucretiis*, *ibid.*, s. 77–86 [Corpus Epistolarum Ioannis Dantisci, ed. J. Axer, A. Skolimowska, Part V, vol. 3].

Przy zadziwiającej mnogości wzmianek i zakorzenieniu toposu w kulturze literackiej epoki – wszystkie powołania koncentrują się na postaci samotnej heroiny zdecydowanej na śmierć. Utrwalają czytelną, jednoosobowy symbol, niezbędny w zasobie pojęć i *quantum* wiedzy wykształconego Europejczyka.



16. Jan Dymitr Solikowski, *Lykrecyja Rzymska i Chrześcijańska*
– karta tytułowadrzeworyt, przed 1581.
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie



17. Hans Sebald Beham, Śmierć Lukrecji
miedzioryt, ok. 1530. Londyn,
The British Museum (nr inw. Gg,4B.35)
© The Trustees of the British Museum

Co wiemy o nowszej historii wawelskiego klejnotu

Najstarsza ujawniona informacja o wawelskim klejnocie znajduje się w katalogu słynnej aukcji dwudziestu pięciu renesansowych klejnotów oraz dzieł sztuki z kolekcji Artura López-Willshawa w Sotheby & CO. w Monako, 10 czerwca 1974 (il. 18–19). W katalogu poprawnie rozpoznano pierwotną funkcję oraz ikonografię broszy, określonej jako wyrób francuski z połowy w. XVI.

Arturo José López-Willshaw (1900–1962)⁶⁵, z powodu niewysokiego wzrostu zwany Arturito, dziedzic fortuny zbudowanej przez jego ojca w Chile na handlu guanem, po przybyciu do Paryża w r. 1928 stał się jedną z najbarwniejszych postaci tamtejszej elity. W tym samym roku od greckiego milionera Paula Rodocanachi nabył rezydencję w stylu Ludwika XVI w Neuilly-sur-Seine, zwaną Hôtel Rodocanachi. Zapełnił ją najważniejszą częścią swej ogromnej kolekcji. Zamieszkiwał tam ze swą żoną (jednocześnie kuzynką) Patricią López-Huici (1912–2010). Jeszcze częściej rezydował w reprezentacyjnym apartamencie w paryskim Hôtel Lambert, wynajętym w r. 1949 dla długoletniego partnera Oskara Dietera Alexisa von Rosenberg-Redé (1922–2004)⁶⁶. Ten urodzony w Zurychu bankier i kolekcjoner, po ojcu odziedziczył tytuł barona de Redé i predylekcję do języków obcych. Za sprawą związku z Arturito zapoczątkowanego w Nowym Jorku w r. 1941, przeobraził się w wysublimowanego estety i jednego z najlepiej ubranych paryżan. Zasłynął jako organizator kostiumowych bali, z których najokazalsze odbywały się w Galerii Herkulesa i Sali Muz w dawnej rezydencji Czarotorskich na wyspie św. Ludwika. Także po sprzedaży Rothschildom w r. 1975 było to miejsce tyleż wytwornych co ekscentrycznych przyjęć, o których rozpisywała się ówczesna prasa. Sypialnia Alexisa de Redé cieszyła się sławą miejsca, w którym Wolter spotykał się ze swą kochanką. Część wyposażenia Hôtel Lambert sprzedano na aukcjach w latach 1975 i 2005⁶⁷. Od jego nazwiska pochodziła etykieta modnych mokasynów oraz typ ciastka sprzedawanego na wyspie św. Ludwika.

Skomplikowane relacje partnerów, w których kwestie finansów i prestiżu zdominowały inne emocje, stały się kanwą powieści *Danae*, autorstwa pisarza Christiana Mégreta (1904–1987), opublikowanej w r. 1953. Arturito wraz ze swą żoną i Alexisem sporo czasu spędzał na słynnym jachcie La Gaviota, na którym gościł m.in. Gretę Garbo oraz Salvadore i Galę Dali, co dokumentuje znana fotografia artysty i jego protektora na tle jachtu⁶⁸. López Willshaw zasłużył się w renowacji pałacu w Wersalu i zamku w Rambouillet, gdzie trafiła część jego zbiorów. Po śmierci Artura w r. 1962 Alexis odziedziczył pół jego fortuny, którą powiększał m.in. współzaczynając aktywami Rolling Stonesów.

65 G.S. Salmann, *A Great Art Lower, the late Arturo Lopez-Willshaw*, "The Connoisseur", 151, October 1962; M. Owens, *The Keepsakes of a Kept Man*, "The New York Times", 10 III 2005 – <https://www.nytimes.com/2005/03/10/garden/the-keepsakes-of-a-kept-man.html>; https://fr.wikipedia.org/wiki/Arturo_L%C3%B3pez_Willshaw;

66 *Un Homme Fatal. Hugo Vickers on the extraordinary life and times of the Baron de Redé*, "Five Dials", nr 8, The Paris Issue, s. 39–43 – https://fivedials.com/files/fivedials_no8.pdf <http://tweedlandthegentlemansclub.blogspot.com/2011/08/conservation-adventures-of-hotel.html>; https://fr.wikipedia.org/wiki/Alexis_de_Red%C3%A9

67 *Meubles et objets d'art provenant de l'hôtel Lambert et du château de Ferrières, appartenant au baron de Redé et au baron Guy de Rothschild*, Monaco, Sotheby's-Parke-Bernet, 25 et 26 mai 1975; *Collection du baron de Redé provenant de l'hôtel Lambert*, t. 1–2, Sotheby's, Paris, 15 et 17 mars 2005.

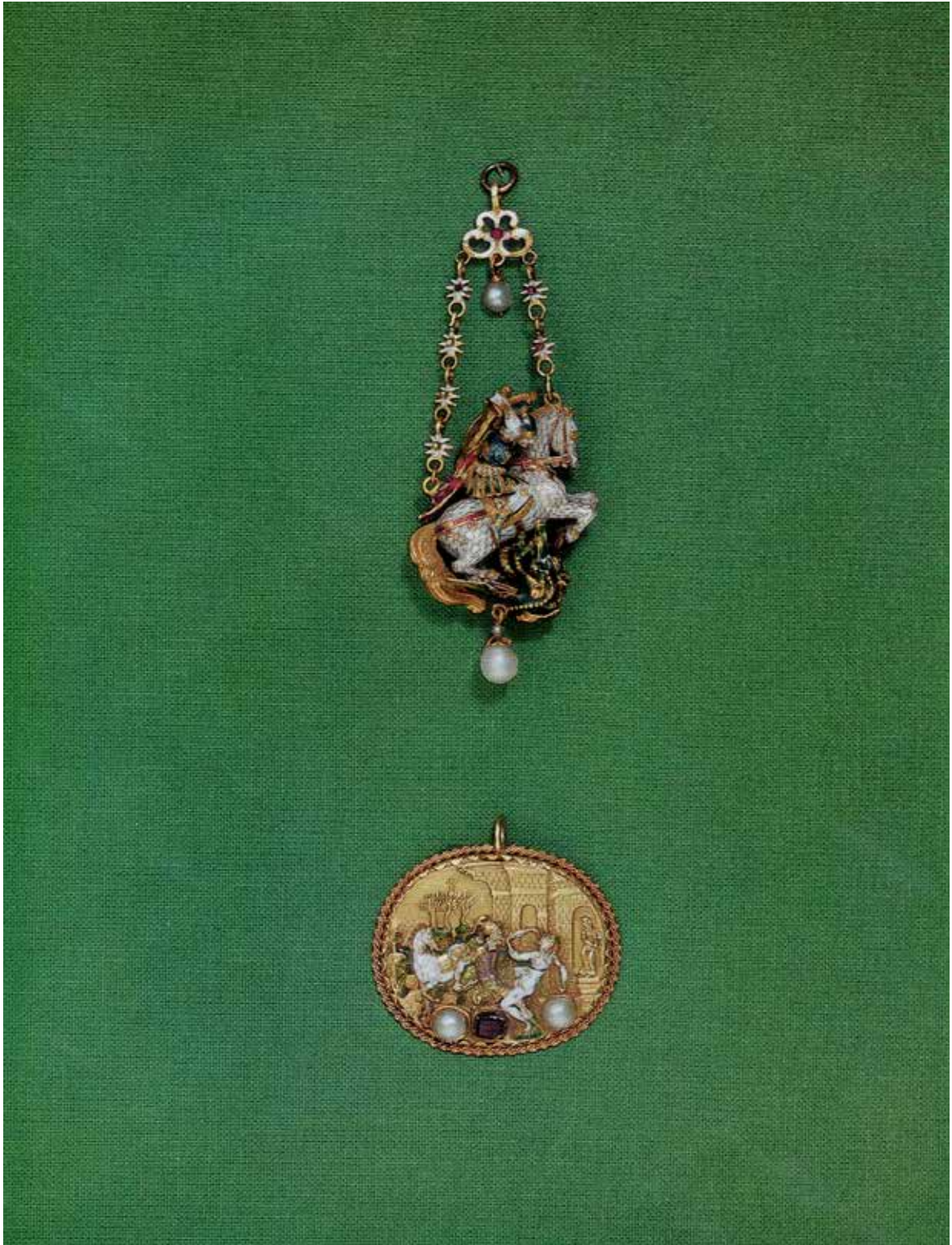
68 Część wyposażenia sprzedana m.in. na aukcji: *Collections*, Sotheby's, Paris, 27 novembre 2018; por. *Elegance and Charm Personified Onboard ,La Gaviota IV'* – <https://www.sothebys.com/en/articles/elegance-and-charm-personified-onboard-la-gaviota-iv>

SOTHEBY & CO.

*Twenty Five
Renaissance Jewels
and
Works of Art
from the collection
of the late
Arturo Lopez-Willshaw*



Day of sale
MONDAY, 10th JUNE, 1974



Kolekcja renesansowych klejnotów Lópeza-Willshawa, rozsprzedana na aukcjach w r. 1970⁶⁹ i 1974⁷⁰, mogła uchodzić za jeden z cenniejszych prywatnych zbiorów tego typu. Właściciel nie zwykł był pozwalać na noszenie tych kosztowności przez żonę czy partnera, ale uczynił wyjątek dla najznamienitszych gości, którzy po słynnym beneficie na rzecz Luwru, zorganizowanym w r. 1958 w paryskiej Orangerie, odwiedzili go w Neuilly. W pałacu wzięty architekt Victor Grandpierre zaaranżował nawet specjalne wnętrza do ekspozycji renesansowych precjozów, na wzór Tempietta Bramantego, z czterema niszami wyłożonymi czerwonym aksamitem⁷¹ (il. 20). Na zachowanych fotografiach nie widać zawieszenia z Tarkwiniuszem i Lukrecją, zapewne dlatego, że ustępowało ono skalą najefektowniejszym klejnotom w kolekcji. Późniejsze badania Yvonne Hackenbroch i Miriam Krautwurst te wyróżniające się okazy, m.in. *Syrenę*⁷² i *Ofiarę Abrahama*⁷³ w Metropolitan Museum oraz czarę z heliotropu i złota⁷⁴, zakwalifikowały jako pastisze wykonane być może przez Reinholda Vastersa (1827–1908). W ten sposób *einseigne* z Tarkwiniuszem i Lukrecją należałoby awansować do rangi jednego z najcenniejszych obiektów w zbiorach ekscentrycznego Chilijczyka. Klejnot powrócił w ofercie J. S. Philips w Londynie, zaprezentowany w r. 2009 na targach TEFAF w Maastricht⁷⁵ (il. 21–22). Wówczas mieliśmy okazję starannie mu się przyjrzeć, co znalazło odzwierciedlenie w publikacji traktującej o renesansowej biżuterii na rynku antykwarycznym⁷⁶. Kolejne pojawienie się dzieła, tym razem w renomowanym antykwariacie Les Enluminures, także na TEFAF w Maastricht⁷⁷, doprowadziło na początku marca 2020 do zakupu przez Zamek Królewski na Wawelu.

Zasoby renesansowych klejnotów w Polsce wskutek historycznych, dobrze znanych okoliczności, możemy określić jako nadzwyczaj skromne relikty dawnej świetności. Wszystkie ocalałe dzieła jubilerstwa o jagiellońskiej metryce przetrwały w zagranicznych zbiorach publicznych i prywatnych⁷⁸.

69 *Thirty Renaissance Jewels and Works of Art. from the collection of the late Arturo Lopez-Willshaw*, Sotheby and CO., London, 13th October 1970; J.F. Hayward, *The Lopez Willshaw Collection*, "Art. in Auction", 1970–71, s. 10–33.

70 *Twenty Five Renaissance Jewels and Works of Art from the collection of the late Arturo Lopez-Willshaw*, Sotheby & CO., Monaco, 10th June 1974.

71 Un ecrin geant, "Connaissance des Arts", nr 82, decembre 1958, s. 156–161.

72 Nr inw. 1982.60.376 – *Thirty Renaissance Jewels...*, s. 18–21, poz. 9; *The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, s. 196–198, poz. 117; Hackenbroch, *Renaissance Jewellery...*, s. 239–240, il. 640A–B, s. 368, przyp. 21.

73 Nr inw. 1982.60.384 – *Thirty Renaissance Jewels...*, s. 44–46, poz. 22; *The Jack and Belle Linsky Collection...*, s. 199–200, poz. 119; Hackenbroch, *Reinhold Vasters...*, s. 187–188, il. 47–48.

74 *Thirty Renaissance Jewels...*, s. 50–51, poz. 25; M. Krautwurst, *Reinhold Vasters – ein niederrheinischer Goldschmied des 19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister. Sein Zeichnungskonvolut im Victoria & Albert Museum*, London, Trier 2003, s. 68, 109, 418–419, poz. S16, il. 4–5.

75 *The European Fine Art Fair Maastricht 09, Tefaf, 13–22 March 2009, MECC Maastricht, The Netherlands*, [katalog], s. 325 (jako: Pd Niemcy lub Pn Włochy, poł. w. XVI). W ofercie antykwariatu co najmniej do r. 2013 – [reklama w:] "Apollo. The International Art Magazine", CLXXVII, nr 607, March 2013, s. 115 (jako: Południowe Niemcy lub Północne Włochy, poł. w. XVI).

76 M. Piwocka, D. Nowacki, *O kilku manierystycznych klejnotach na światowym rynku antykwarycznym*, [w:] *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczwajd, Warszawa–Toruń 2010, s. 98–99, 101–102, il. 6 na s. 223 (jako: Francja?, ok. 1550).

77 B. Chadour-Sampson, S. Hindman, D. Scarisbrick (wstęp), „Living nobly”: *Jewelry of the Renaissance Courts*, Les Enluminures, Paris – New York– Chicago 2020, s. 20–23, 102, kat. 1; il. na s. 15, 17, 19, 101 (jako: Francja lub Północne Włochy, ok. 1550–1560).

78 Ostatnio na ten temat: Piwocka, *Klejnoty...*, s. 11–35.



20. Tempietto zaprojektowane przez Victora Grandpierre'a dla prezentacji cymeliów z kolekcji Artura Lopez-Willshawa, 1958 (wg. "Connaissance des Arts", nr 82, decembre 1958, s. 157)



An oval gold medallion of the Epiphany, with opaque and translucent vari-coloured enamels
Mid 16th century



A gold cross set with diamonds
Length 5 cm
South German, circa 1550



An antique gold, enamel and gem set cockerel and hen pendant with pearl drops
Length 10 cm
Italy, circa 1600.



An antique gold and gem set equestrian pendant depicting the sacrifice of Marcus Curtius
Width of pendant 5 cm
Length overall 9.3 cm
France, circa 1550



An oval gold plaque chased and enamelled with Tarquin
Length 4.2 cm
South German or North Italy, mid 16th century



Top left;
17th century emerald intaglio, French c.1610
the coat-of-arms of Maximilien de Béthune, Duc de Sully, Marquis de Rosny, Grand-Maitre de l'artillerie (1560-1641)
25 x 19mm

Top right;
Mid 16th century oval gold plaque chased and enamelled with Tarquin, South German or North Italian
41 x 36mm

Below, shown open and closed;
Mid 16th century oval gold medallion of the Epiphany, with opaque and translucent enamels
within a late 17th century pendant sharkskin case with intricate gold piqué monogram
35mm diameter

SJ PHILLIPS LTD
139 New Bond Street London W1A 3DL
Tel: 020 7629 6261 email: enquiries@sjphillips.com
www.sjphillips.com

Aktualny stan posiadania naszych muzeów – z pojedynczymi wyjątkami – nie daje pojęcia o klasie artystycznej wyrobów renesansowych mistrzów. Dość powiedzieć, że jedyne zachowane *einseigne*, plakietka z *Ofiarą Abrahama* naszyta na ornacie z tzw. aparatu perłowego na Jasnej Górze, charakteryzuje się przeciętnymi walorami – tak w zakresie kompozycji sceny jak efektownej rollwerkowej oprawy⁷⁹ (il. 23). Dlatego omawiany tu nowy nabytek Wawelu w zasadniczy sposób zmienia te proporcje. Mamy wreszcie w kraju arcydzieło szesnastowiecznego jubilerstwa, w dodatku nie oszpecone późniejszymi przekształceniami. Unikatowa ikonografia, mająca jednak źródłowy precedens w zbiorze króla Zygmunta Augusta, przydaje wagi omawianemu zabytkowi. Wchodzi on do wawelskiej kolekcji, której fundamentalnym atutem jest, jak wiadomo, nie ilość lecz jakość poszczególnych klejnotów.



23. *Einseigne* ze sceną *Ofiary Abrahama*, Niemcy, 3. tercja w. XVI
Zbiory Sztuki Wotywniej na Jasnej Górze, nr inw. CMC TK 85
(fot. Andrzej Ring)

79 Zbiory Sztuki Wotywniej na Jasnej Górze, nr inw. CMC TK 85 – J. Golonka, J. Żmudziński, *Skarbiec Jasnej Góry*, Częstochowa 2000, s. 58, il. 49; s. 269, poz. 49 (datowany ok. 1600); *U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej. Katalog wystawy pod kierunkiem Jana Golonki OSPPE, Przemysław Mrozowski, Jerzego Żmudzińskiego, Zamek Królewski w Warszawie, 15 grudnia 2006 – 11 marca 2007*, Warszawa 2006, s. 242–244, poz. 90 (oprac. M. Piwocka, D. Nowacki).



