

AGNIESZKA SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA

Muzeum Narodowe w Krakowie

ORCID: 0000-0001-5765-5567

Giovanni Maria Mosca (zwany Padovano) i Giovanni Jacopo Caraglio. Rewizja *oeuvre* medalierskiego artystów włoskich na dworze ostatnich Jagiellonów*

ABSTRACT: *Giovanni Maria Mosca (Called Padovano) and Giovanni Jacopo Caraglio. A Revision of the Oeuvre of Italian Medallists at the Court of the Last Jagiellons*

251

The article presents new findings and arguments on the attribution of a group of medals produced during the reign of the last Polish kings from the Jagiellonian dynasty – Sigismund I the Old and Sigismund II Augustus. These medals were created in the first half of the 16th century at the courts in Krakow and Vilnius by two artists who came from Italy – Giovanni Maria Mosca (called Padovano) and Giovanni Jacopo Caraglio. The artists had different artistic formations, and they work differ significantly from each other in both technique and style. Mosca's and Caraglio's medals, being among the oldest medallic portraits of Polish kings, were frequently copied for the needs of collectors over the following centuries; only a small number of originals are known. The author revises known specimens of the Padovano medals and, in the case of Caraglio's medallic oeuvre, rejects the attribution of some of the works made to this artist.

KEY WORDS: Renaissance medals, Jagiellonian dynasty, Giovanni Maria Mosca (Padovano), Giovanni Jacopo Caraglio

* Ten tekst został zaprezentowany w czasie posiedzenia Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie w dniu 26 stycznia 2023. Wersja angielska została opublikowana w *Notae Numismaticae–Zapiski Numizmatyczne*, t. 18, zob.: <https://mnk.pl/tom-xviii-notae-numismaticae>.

ABSTRAKT: W artykule zaprezentowano nowe odkrycia i ustalenia dotyczące atrybucji grupy medali powstałych w czasie panowania ostatnich królów polskich z dynastii Jagiellonów – Zygmunta I Starego i Zygmunta II Augusta. Na dworach w Krakowie i Wilnie w 1. połowie XVI w. medale wykonywało dwóch artystów przybyłych z Italii – Giovanni Maria Mosca (zwany Padovano) i Giovanni Jacopo Caraglio. Mieli oni różne formacje artystyczne, a tworzone przez nich dzieła znacznie różniły się od siebie w technice i w stylu. Medale zarówno Moski, jak i Caraglia, jako jedne z najstarszych medalierskich wizerunków królów polskich, były przez kolejne wieki często kopiowane na potrzeby kolekcjonerskie, oryginalnych zachowało się jednak niewiele. Autorka dokonuje rewizji znanych egzemplarzy medali autorstwa Padovana, a w wypadku *oeuvre* medalierskiego Caraglia odpisuje artyście niektóre prace.

SŁOWA KLUCZOWE: medale renesansowe, dynastia Jagiellonów, Giovanni Maria Mosca (Padovano), Giovanni Jacopo Caraglio

Najwcześniejsze medale portretowe, powstałe dla dworu królewskiego polskich Jagiellonów w 2. połowie lat 20. i w pierwszych latach 3. dekady wieku XVI, to w większości dzieła popularnych medalierów niemieckich¹. Medale wykonywane przez artystów wywodzących się z włoskiego kręgu artystycznego pojawiły się tu później, dopiero na początku lat 30. Włoskich artystów parających się medalierstwem było na dworze jagiellońskim zaledwie dwóch – rzeźbiarz Giovanni Maria Mosca (ca. 1493/1495/1499–1574) oraz złotnik i miedziorytnik Giovanni Jacopo Caraglio (1505–1565). Obaj przed przyjazdem do Polski nie mieli wcześniejszego doświadczenia w medalierstwie i obaj w rezultacie pozostawili po sobie niewiele medali.

GIOVANNI MARIA MOSCA, ZWANY PADOVANO

Giovanni Maria Mosca² zdobywał artystyczne wykształcenie w warsztatach włoskich rzeźbiarzy. Aktywny był w Padwie i w Wenecji, gdzie wykonywał głównie rzeźby w kamieniu, pełne i w reliefie, znany jest też jako twórca niewielkich klasycyzujących reliefów w marmurze³. Przypisywane są mu jednak także niewielkie plakiety w brązie, np. *Satyressa*, *Dydona* (typ z Palazzo Venezia (il. 1)), *Artemida*

¹ Dla medali za panowania Jagiellonów zob. przede wszystkim: GUMOWSKI 1906 (tam wykaz starszej literatury); IDEM 1925: 31–54; KRAWCZUK-BIERNATOWA 1986; MORKA 2008 (także wcześniej IDEM 2006: 310–327 i 393–422); GRZEŃDA 2020a (o medalach zob. s. 33–55 i uzupełniona wersja tego samego tekstu IDEM 2020b); BYLICKI 2021; SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA 2023.

² Dla artysty zob. przede wszystkim monografię MARKHAM SCHULZ 1998.

³ MARKHAM SCHULZ 1998: rozdz. 3: „The Small Classicizing Relief”.

(il. 2), oraz unikatowa plakietka *Achilles i Pentezylea*⁴. Był więc rzeźbiarzem biegłym w różnych materiałach, pracującym zarówno w dużej, jak i małej skali.

Ostatnia wzmianka archiwalna wspominająca artystę w Italii pochodzi z początku kwietnia 1529 r. i jest związana z pracami w kaplicy św. Antoniego w padewskim *Il Santo*⁵. Mosca opuścił Padwę, nie ukończywszy zlecenia, z zamiarem znalezienia swojego zastępcy w Wenecji⁶, skąd przybył w niewiadomym czasie do Krakowa⁷. Jego pierwszymi uchwytymi pracami po 1529 r. są medale z portretami członków polskiej rodziny królewskiej: króla Zygmunta I Starego, królowej Bony Sforzy oraz dwójki dzieci – Zygmunta II Augusta (koronowanego *vivente rege* na króla Polski w 1530 r.) i Izabeli, datowane w inskrypcjach na rok 1532 (il. 3–6)⁸.

Jedyny zachowany komplet wszystkich czterech medali znajduje się w zbiorach Gallerii Estense w Modenie. Pojedyncze późniejsze odlewy, lub ich grupy, znaleźć można obecnie w bardzo wielu kolekcjach na świecie, wykonane w różnych materiałach i wykazujące różny stopień wierności pierwowzorom. Wiele z nich, ze względu na nieznajomość grupy czterech medali z kolekcji modeńskiej, długo uchodziło za oryginały. Medale Zygmunta Starego, Bony i Zygmunta Augusta znane były XVIII- i XIX-wiecznym kolekcjonerom niemal wyłącznie z późniejszych kopii, ich opisy znajdujemy już w najstarszych katalogach polskich medali. O rzadkości odlewów medali Padovana świadczyć mogą informacje zawarte w wydanym w 1838 r. *Gabinecie Medalów Polskich* Edwarda Raczyńskiego, najstarszym katalogu wszystkich znanych medali polskich. Przy opisie medalu Zygmunta Starego (nr 7) autor informuje: „Rzadki ten medal znajduje się w zbiorze W. X. Modeńskiego w Modenie” (być może mowa tu o egzemplarzu oryginalnym?), przy opisie medalu Zygmunta Augusta (nr 9 bis): „Medal ten nadzwyczajnie rzadki znajduje się w bibliotece

⁴ Te małe plakietki nie znalazły się w monografii Markham Schulz, która przypisuje Mosce wyłącznie większe plakietki w brązie: *Dekapitację św. Jana* (S. Maria Assunta, Padwa; MARKHAM SCHULZ 1998: 23–24 i kat. 8) oraz plakietkę z personifikacją *Pokoju* z National Gallery w Waszyngtonie (przypisywana także Antonio Lombardo; MARKHAM SCHULZ 1998: 76–77 i kat. 18). Dla unikatowej plakietki z Achillesem i Pentezyleą zob. Morton & Eden Ltd, kat nr 113: *Coins, Medals and Plaquettes*, auction in London, 25–26 Nov. 2021, lot. 1057.

⁵ MARKHAM SCHULZ 1998: 201–202, Appendix I, DOC III, C, 9; MIKOCCA-RACHUBOWA 1998: 378–391.

⁶ MARKHAM SCHULZ 1998: 85, 201–202; por. MIKOCCA-RACHUBOWA 2000: 268.

⁷ Kolejna archiwalna wzmianka dotycząca artysty to kontrakt na wykonanie cyborium dla biskupa Piotra Tomickiego (z dnia 17 VI 1533), MIKOCCA-RACHUBOWA 1998: 380.

⁸ Dla serii medali Jagiellońskich zob.: KOPERA 1899; GUMOWSKI 1906: nr 65–68; IDEM 1925: 38–39; IDEM 1938: 41–48; KOPERA 1938: 221–233; WIĘCEK 1972: 20–32; RUSZCZYCÓWNA 1976; GRABSKI 1978; MARKHAM SCHULZ 1998: 96–97, 122–124, Appendix II: 286–288 (kat. 26); MORKA 2006: 65–87; IDEM 2008: 67–82; GRZĘDA 2020a: 42–51; PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 262–265. O medalach Zygmunta Starego, Bony i Zygmunta Augusta zob. RACZYŃSKI 1838: nr 7 (Zygmunt Stary), nr 9 bis (Zygmunt August), nr 11 (Bona); BEYER 1857: nr 3 (Zygmunt August); ATTWOOD 2003: nr 1161 (Zygmunt Stary), nr 1163 (Bona), nr 1164 (Zygmunt August); STAHR 2008: nr 8 (Zygmunt August); FISCHETTI, ZACCARIOTTO (red.) 2018: kat. 18 (Zygmunt August) i 19 (Zygmunt Stary); SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA 2019 (Zygmunt August); ZACHER, ŚNIEŻKO, ZAWADZKI, MĘCLEWSKA (red.) 2019: nr 3 (Zygmunt Stary), nr 4 (Bona Sforza), nr 5 (Zygmunt August). O medalu Izabeli zob. również: KOPERA 1911.

Ś. Marka w Wenecji”, a w wypadku Bony (nr 11): „Znajduje się w gabinecie Królewskim w Berlinie. Drugiego egzemplarza nie znamy”. W publikacji Raczyńskiego medalom królów towarzyszą wyłącznie odrisy, a medal królowej Bony został skopiowany z egzemplarza berlińskiego⁹ za pomocą, będącej wówczas nowinką techniczną, maszyny gliptycznej. W wydanym w 1857 r. uzupełnieniu do katalogu Raczyńskiego Karol Beyer, publikując już gipsowy odlew medalu Zygmunta Augusta (nr 3), podaje na jego temat dodatkowe informacje:

Medal niniejszy znany już numizmatykom z dzieła Racz. [Raczyńskiego] które uzupełniamy, ale właśnie dlatego wypadało go powtórzyć, gdyż rysunek a zatem i opis, zbyt były niedokładne. Według R. ma się znajdować w Bibliotece Sgo [Świętego] Marka w Wenecji, jest także w Zbiorze Mennicy paryzkiej lany brązowy, (...) należy do najpiękniejszych swego czasu, a Padwańczyk do znakomitszych rzeźbiarzy policzonym być winien¹⁰.

Grupa czterech oryginalnych odlewów została odkryta w kolekcji modeńskiej dopiero przez Feliksa Koperę w 1898 r., tym samym wnosząc wiedzę o istnieniu medalu królowej Izabeli¹¹, o czym Kopera poinformował w wydanych rok później *Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych*:

Zbiór po rodzinie d'Este (...) składa się (...) z galeryi obrazów i kolekcji medalii. Ta ostatnia zawiera, o ile wiem, nieznaną nikomu liczbę aż czteru medalii polskich Padovana, w brzoźnie lanych, o średnicy siedmiu centymetrów i tworzących jeden cykl; przedstawiają bowiem: pierwszy Zygmunta Starego, drugi Bonę, trzeci Zygmunta Augusta i całkiem dotąd obcy nauce medal czwarty Izabelli Jagiellonki (...) Medale leżały zapakowane w magazynie i niedawno przed moją bytnością w Modenie r. 1898 w sierpniu wystawiono je na widok publiczny. Okazy nie były numerowane, ani skatalogowane. Chciałem sporządzić odlew lub fotografie odrazu, ale jak to często zdarza się w muzach włoskich, prowincjonalnych, nie było dyrektora, tylko wszystko zostawione na łasce służących, którzy nie mieli prawa i nie chcieli zezwolić na kopię, tak, że nie podobna mi przedłożyć podobizny. Zaledwie mogłem wziąć dokładny wymiar średnicy. Obejrzałem je także dokładnie i mogłem się przekonać o czystości odlewu bezpośrednio z oryginalnej formy, stąd szczegóły na innych okazach zatarte, występują wybornie. Nieco tylko tu i ówdzie widać cyzelunek.

⁹ Egzemplarz będący wówczas w kolekcji Benoniego Friedländera, obecnie w berlińskim Gabinecie Numizmatycznym, nr inw. 18310829 (BÖRNER 1997: nr 915). W drugim wydaniu z roku 1845 i ten został zastąpiony odrysem.

¹⁰ BEYER 1857: 4.

¹¹ Kopera powrócił do tematu medalii Padovana w 1911 r., ponownie na łamach *Wiadomości*, w celu podania prawidłowej interpretacji ikonografii rewersu medalu Izabeli (KOPERA 1911).

Pomimo, że na miejscu zostawiłem prośbę do dyrekcji o odlew i że z Krakowa pisano o nie prywatnie i urzędownie, rok minął, a odlewów nie dostarczono. Może kto z czytelników, będąc w Modenie, zastanie dyrektora muzeum i dopilnuje kopii, zwłaszcza medalu Izabelli, bo przede wszystkim na to zasługuje¹².

Opisując medale modeńskie, Feliks Kopera odnotował jeszcze dwa inne znane mu egzemplarze, które uważał za warte wspomnienia. Pierwszym z nich był drugi egzemplarz Zygmunta Starego ze zbioru modeńskiego opisany w słowach: „Strona główna tego medalu o takiej samej średnicy (...) odlana osobno w ołowiu, jako medalion, przeznaczona do noszenia zapewne, o czym świadczyłaby dziurka w górnej części”¹³. Dodatkowo (być może za Raczyńskim) podał też informację o drugim egzemplarzu medalu Zygmunta Augusta, „także w bronzie [znajdującym się] w zbiorze weneckim w pałacu Dożów”¹⁴. Niedługo później, w roku 1904, wszystkie medale zostały wspomniane w drugim tomie wydanych przez Koperę wraz ze Stanisławem Cerchą *Pomników Krakowa*¹⁵. Autorzy zasugerowali, że mogły one trafić do Modeny, do zaprzyjaźnionego z rodziną królewską kardynała Hipolita d’Este, za pośrednictwem lekarza królewskiego – pochodzącego z Modeny Jana Andrzeja Valentiniego. Koncepcja ta była powtarzana przez kolejnych badaczy¹⁶. Dopiero w 1998 r. słusznie odrzuciła ją Anne Markham Schulz, która jako pierwsza zwróciła uwagę, że było dwóch kardynałów d’Este o tym samym imieniu, z których jeden – blisko spokrewniony z królową – zmarł w 1520 r., nie mógł więc być odbiorcą medalu, a drugi (słynniejszy od swojego wuja) w 1532 r. miał zaledwie 23 lata, w wieku lat 10 został arcybiskupem Mediolanu, nie był jednak jeszcze kardynałem, ale przede wszystkim nie był już tak blisko związany z Boną¹⁷. Mimo to przekonanie o przesłaniu medalu w darze „kardynałowi d’Este, arcybiskupowi Mediolanu” (mowa więc jednocześnie o obu) nadal, nieco bezpodstawnie, pojawia się w literaturze¹⁸.

¹² IDEM 1899: 117–119.

¹³ *Ibidem*: 117.

¹⁴ *Ibidem*: 118.

¹⁵ CERCHA, CERCHA, KOPERA 1904: 205–206 i 209. Kopera powtarza ją także w swoim artykule o Padovanie (KOPERA 1938: 229).

¹⁶ W 1945 r. powtarza ją Jerzy Żarnecki w tekście opublikowanym w *The Burlington Magazine* (ŻARNECKI 1945: 10). W 1972 r. koncepcja została zaadaptowana przez Adama Więcka w jego popularyzatorskich *Dziejach medalierstwa w Polsce* (WIĘCEK 1972: 23) i tym samym rozpowszechniona w literaturze. Następnie w 1978 r., z odwołaniem do Żarneckiego, powtarza ją Józef Grabski (GRABSKI 1978: 22).

¹⁷ MARKHAM SCHULZ 1998: 287.

¹⁸ Dwukrotnie wspomniany przez Morkę (MORKA 2006: 397; IDEM 2008: 67), a ostatnio w: PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 262–265.

W 1906 r.¹⁹ Marian Gumowski opublikował katalog *Medale Jagiellonów*. Te odnalezione przez Koperę opisał jako oryginalne, podkreślając, że „w kraju znajdują się tylko późniejsze odlewy”, i zaznaczając dodatkowo, że „odlewanie trwa ciągle, gdyż powszechną jest tajemnicą, że jedna poważna firma warszawska niedawno jeszcze brała w tem udział”²⁰. Rzeczywiście, wiele często reprodukowanych w literaturze srebrnych odlewów, zwłaszcza medali Bony i Zygmunta Augusta, to XIX-wieczne kopie. Należy do nich np. egzemplarz z kolekcji hrabiego Emeryka Hutten-Czapskiego (Cz. 9340; il. 7)²¹, w katalogu kolekcji opisany jako powstały w odlewni Dank w Warszawie „za oryginałem, który znajduje się w Bibliotece św. Marka”²². Trzeba zaznaczyć, że w 1891 r., gdy wydawany był czwarty tom katalogu kolekcji Emeryka Hutten-Czapskiego, to właśnie egzemplarz wenecki wciąż jeszcze był uznawany za jedyny znany oryginał.

W *Medalach Jagiellonów*, oprócz grupy modeńskiej, Gumowski jako oryginalne wymienił także: egzemplarz medalu Bony w Berlinie znany Raczyńskiemu, egzemplarz Zygmunta Augusta w Bibliotece św. Marka w Wenecji oraz „egzemplarz w gabinecie monachijskim”²³. Pomimo świadomości, że w kolekcjach krajowych znajdują się wyłącznie kopie i późniejsze odlewy, ze względu na ich bezpośrednią dostępność zreprodukował na tablicach katalogu gipsy trzech medali z kolekcji Emeryka Hutten-Czapskiego²⁴. Gipsowy odlew medalu Izabeli Jagiellonki (być może ten zamówiony przez Feliksa Koperę?) pozyskać musiał zapewne dopiero w trakcie zaawansowanych przygotowań książki do druku, o czym świadczy dołożenie tego wizerunku na dodatkowej tablicy numerowanej XVIIIb (il. 8).

Zagraniczni badacze dowiedzieli się o medalach modeńskich dopiero w 1928 r., gdy George Francis Hill, słynny brytyjski numizmatyk, opublikował wzmiankę o ostatnio poznanych przez siebie medalach XVI-wiecznych. Trzy lata wcześniej, w roku 1925, grupa czterech medali, „w tak wyjątkowo świeżym stanie, że można wyłącznie przypuszczać, że zostały przesłane do ówczesnego księcia Ferrary²⁵ tuż po ich wykonaniu”, została mu zaprezentowana przez ówczesnego dyrektora galerii

¹⁹ Dwa lata wcześniej, w 1904 r., o czterech medalach Padovana znalezionych w Modenie wspomina na kongresie w Rzymie Józef Zieliński (ZIELIŃSKI 1904: 356–360), nie wnosząc jednak do sprawy żadnych nowych informacji.

²⁰ GUMOWSKI 1906: 63.

²¹ Obecny nr inw. MNK VII-Md-290.

²² HUTTEN-CZAPSKI 1891: 320–321. Podobne egzemplarze znajdują się m.in. w kolekcjach Muzeum Narodowego w Poznaniu (STAHR 2008: nr 8) i Zamku Królewskiego w Warszawie (PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2019: nr 5). Ten typ medalu na przełomie XIX i XX w. był reprodukowany w katalogach medali i tekstach naukowych (zob. np. BEYER 1857; GUMOWSKI 1906; KOPERA 1938) i zdarza się to nadal.

²³ GUMOWSKI 1906: 65.

²⁴ Zygmunt Stary (tab. XVI), Bona Sforza (tab. XVII), Zygmunt August (tab. XVIII).

²⁵ Mowa tu o Alfonsie I d'Este. Alfons był synem Herkulesa I d'Este i Eleonory Aragońskiej, córki króla Ferrante Aragońskiego. Ród d'Estów rządził w Ferrarze i Modenie.

w Modenie – Ricciego. Ricci przesłał zdjęcia medali, jednak były one według Hilla na tyle niesatysfakcjonujące, że ostatecznie nie opublikował ich w swoim późniejszym artykule, „z żalem zadowolając się jedynie opisem”²⁶.

Pod koniec lat 30. pojawiło się kilka kolejnych artykułów omawiających serię medali jagiellońskich Padovana. W 1937 r. (wyd. 1938) na łamach *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych* Gumowski opublikował tekst o trzech różnych seriach portretów Jagiellonów²⁷. Opisując medal Zygmunta Starego, stwierdził: „Oryginalny odlew tego medalu znajduje się w Palazzo Publico w Modenie, drugi również oryginalny w zbiorach Potockich w Krakowie, oba w ołowiu”; o medalu Bony napisał: „Oryginalny odlew brązowy znajduje się tylko we wspomnianym Muzeum Esteńskim w Modenie”; o medalu Zygmunta Augusta: „Oryginalne brązowe odlewy tego medalu znajdują się w Muzeum Publicznym w Modenie, w Bibliotece św. Marka w Wenecji i w Gabinetce Numizm. w Monachium”; a o medalu Izabeli: „Jedyny znany i oryginalny okaz, w bronzie odlany, znajduje się w Muzeum Esteńskim w Modenie”²⁸. W tym samym roku Feliks Kopera w swojej kolejnej publikacji o Padovanie zaprezentował już fotografie, są to jednak, ponownie, trzy medale z kolekcji Czapskiego, a także fotografia odlewu gipsowego medalu Izabeli z Modeny²⁹. Także w 1938 r. (wyd. 1939) na temat serii Jagiellońskiej wypowiedziała się Joanna Eckhardtówna³⁰, która jako pierwsza wyartykułowała przypuszczenie, że nie ma dowodów na powstanie serii medali rodziny królewskiej już w czasie pobytu Padovana w Polsce, zwracając uwagę na błędy w wieku portretowanych podanym w inskrypcjach medali³¹.

Kolejnym ważnym głosem w dyskusji nad medalami był opublikowany w 1978 r. artykuł Józefa Grabskiego, w którym autor najwięcej uwagi poświęcił rozważaniom nad ich ikonografią i kompozycjami³². Także on, wskazując na błędny wiek portretowanych w inskrypcjach medali, uznał za możliwe, że „medale nie powstały na dworze królewskim w Krakowie, gdzie dopilnowano by pewnie prawidłowości danych, lecz zostały wykonane jeszcze w trakcie pobytu Padovana we Włoszech”³³. Na podstawie spostrzeżenia, że część dat w inskrypcjach przesunięta jest dokładnie o jeden rok, Grabski zasugerował, że medale „powstały na terenie Veneto lub samej Wenecji, gdzie czas mierzony był *modo veneto*”³⁴. Tezę, że mogły one powstać jeszcze przed przyjazdem artysty do Polski, i tym samym, że wizerunki

²⁶ HILL 1928.

²⁷ GUMOWSKI 1938.

²⁸ *Ibidem*: 41–42.

²⁹ Zob. KOPERA 1938: 221–222.

³⁰ ECKHARDTÓWNA 1939.

³¹ *Ibidem*: 43–44.

³² GRABSKI 1978.

³³ *Ibidem*: 23–25 i 32.

³⁴ *Ibidem*: 32.

króla i królowej Mosca wykonał na podstawie nieznanych wzorców „drzeworytniczych lub malowanych” dostarczonych mu przez nieznanego pośrednika, przyjął następnie Mieczysław Morka, zaznaczając przy tym, że wizerunki królewskie nie miały za zadanie przedstawiać rzeczywistych rysów portretowanych, gdyż należały do sfery portretu symbolicznego, z zasady idealizowanego³⁵, a wizerunki dzieci uznał wprost za idealizowane portrety imaginacyjne³⁶.

Zwrot w badaniach nad medalami przyniosła publikacja monografii artysty autorstwa Anne Markham Schulz w 1998 r. Badaczka postawiła bowiem tezę, że awersy i rewersy medali wyszły spod rąk dwóch różnych osób³⁷. Za autora awersów uznała anonimowego rzeźbiarza lokalnego (zakładając jednocześnie, że błędy w inskrypcjach medali musiały być intencjonalne)³⁸. Schulz pisze: „Niezwykłym jest, że pozostało niezauważonym, że awersy i rewersy nie są ze sobą w żaden sposób powiązane. Z faktu, że we włoskim medalierstwie nie powstało nic podobnego, wnoszę, że ich autorem był Polak. Jakkolwiek, niedoświadczony w pracy medalierskiej”³⁹. Argumentując podwójne autorstwo medali, Markham Schulz wskazuje na takie cechy, jak: nietypowo wysoki relief, brak analogii dla podobnych wizerunków w medalierstwie włoskim, nieumiejętne usadowienie popiersi w polu i brak koherencji między nimi, błędne skróty perspektywiczne oraz różnice w liternictwie widoczne między awersami i rewersami⁴⁰. Za szczególnie nieudany uważa przy tym wizerunek Zygmunta Starego⁴¹, na którego niezgodność z innymi współczesnymi portretami króla wskazywała też wcześniej Eckhardtówna⁴².

Teoria podwójnego autorstwa nie znalazła jednak uznania wśród badaczy. Z tezą Markham Schulz nie zgodził się Philip Attwood w recenzji książki, opublikowanej w 2000 r. na łamach *The Medal*⁴³. Attwood kategorycznie stwierdził: „Jest oczywistym, że opracowanie obu stron wszystkich czterech medali było dziełem jednego twórcy”⁴⁴. Odpowiadając na argument Markham Schulz dotyczący liternictwa, zauważył, że zmiany wielkości liter musiały wynikać z długości umieszczonej inskrypcji, natomiast sam kształt poszczególnych liter jest na obu stronach identyczny (Attwood

³⁵ MORKA 2006: 324–325.

³⁶ *Ibidem*: 400.

³⁷ MARKHAM SCHULZ 1998: 124.

³⁸ *Ibidem*: 123.

³⁹ *Ibidem*: 124, zob. także 160.

⁴⁰ *Ibidem*: 124.

⁴¹ *Ibidem*: 123. Spośród czterech portretów członków rodziny królewskiej wizerunek króla Zygmunta Starego budzi najczęściej zastrzeżeń. Tak mocno odbiega on od innych ówczesnych portretów władcy, że bywał przywoływany jako główny argument przemawiający za zagraniczną proveniencją medali (ECKHARDTÓWNA 1939: 43–44).

⁴² *Ibidem*: 44.

⁴³ ATTWOOD 2000: 114–118; zob. także IDEM 2003: 461.

⁴⁴ IDEM 2000: 115.

zwrócił też uwagę na charakterystyczne rozpoczynanie inskrypcji od wielkiej litery). O autorstwie Moski świadczą jednak wg Attwooda przede wszystkim ostentacyjne sygnatury artysty, za mało prawdopodobne uważa, aby tak dominujący podpis miał się odnosić wyłącznie do jednej strony pracy. Attwood, podobnie jak Markham Schulz, uważa portrety rodziny królewskiej za dzieła artysty niedoświadczonego w portrecie i przewrotnie zaznacza, że takim właśnie artystą był Giovanni Maria Mosca⁴⁵. Ponadto zauważa, że otrzymując zlecenie medalierskie na terenie Polski, Mosca nie miał na podorzędzi włoskich dzieł medalierskich, z którymi mógłby swoje prace skonsultować albo na których mógłby się wzorować⁴⁶. Odnośnie do najbardziej nieudanego (wg Markham Schulz) portretu króla Zygmunta Starego Attwood stwierdza: „Ten delikatny portret był bez wątpienia modelowany w wosku, i zdecydowanie bardziej prawdopodobnym jest, że jest on dziełem Włocha niż Polaka lub też – możliwość ta nie została wspomniana przez Schulz – Niemca”⁴⁷.

Na gruncie polskim hipoteza atrybucyjna Markham Schulz również się przyjęła. Powątpiewała w nią w swojej recenzji Katarzyna Mikocka-Rachubowa, pytając: „Czy artysta wykonujący jedynie rewersy medali – partie o niewątpliwie mniejszym znaczeniu niż portrety królewskiej rodziny, odważyłby się na umieszczenie swojej sygnatury, jako jedynej, na dziełach nie będących jego wyłącznym utworem?”⁴⁸. Maria Stahr stwierdziła z kolei: „Podzielając niektóre z ocen autorki, trudno jednak w pełni poprzeć jej tezę. Cztery polonika są jedynymi dziełami medalierskimi Padovana. Nie ma możliwości skonfrontowania ich z innymi małymi reliefami portretowymi, które mogłyby wykluczyć jego autorstwo bądź je potwierdzić”⁴⁹.

W ostatnim czasie w swoich dwóch artykułach z teorią Markham Schulz zgodził się natomiast Mateusz Grzęda⁵⁰, upatrując autora awersów w konkretnym artyście – popularnym niemieckim medalierze Christophie Weiditzu, autorze trzech medali Jana Dantyszka⁵¹. Według Grzędy to właśnie Dantyszek, który miał bezpośredni kontakt z medalierem w czasie swojego pobytu na dworze cesarza Karola V, mógł być zleceniodawcą czterech medali dla członków rodziny królewskiej. Jak zakłada autor, mogły one zostać wykonane przez Weiditza na podstawie przedłożonych artyście wizerunków i jako gotowe jednostronne medale, lub jeszcze jako modele drewniane, przesłane na dwór krakowski⁵². Rewersy do tych awersów dorobić

⁴⁵ *Ibidem*: 116.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ MIKOCKA-RACHUBOWA 2000: 268.

⁴⁹ STAHR 2008: nr 8.

⁵⁰ GRZĘDA 2020a i 2020b.

⁵¹ O medalach Dantyszka zob. KIESZKOWSKI 1922; GUMOWSKI 1929; SKOLIMOWSKA [w druku].

⁵² GRZĘDA 2020a: 47–49.

miałby Mosca już w Krakowie. Co do widocznych na rewersach sygnatur artysty Grzęda stwierdza: „Opatrzanie każdego z nich własną sygnaturą byłoby zapewne formą autoreklamy, próbą zbudowania autorytetu w nieznanym, elitarnym środowisku jagiellońskiego dworu”⁵³. Teoria podwójnego autorstwa Markham Schulz głównie z tego powodu nie została przyjęta na gruncie zagranicznym i polskim⁵⁴, a rozwinięta przez Grzędę, podana została ostatnio w wątpliwość przez Przemysława Mrozowskiego⁵⁵. Aby móc dyskutować o autorstwie serii Jagiellońskiej na podstawie cech stylowych, na początku musimy oddzielić dzieła oryginalne od późniejszych odlewów i kopii spośród tych przedłożonych przez dawnych badaczy.

Z wymienianych w literaturze egzemplarzy medali uważanych za oryginalne nie udało mi się zidentyfikować jedynie medalu Zygmunta Augusta „w Zbiorze Mennicy paryskiej”, o którym wspomina Karol Beyer (obecnie w kolekcji mennicy brak takiego medalu)⁵⁶, oraz Zygmunta Augusta z „gabinetu monachijskiego”, o którym wspomina Gumowski. Ołowiany egzemplarz Zygmunta Starego z kolekcji hrabiego Andrzeja Potockiego w Krakowie, opisany przez Gumowskiego w 1906 r. jako odlew późniejszy, lecz ponownie wspomniany przez niego w 1938 już jako oryginał⁵⁷, znajduje się obecnie w zbiorze Muzeum Narodowego w Warszawie⁵⁸ i nie może być uznany za oryginalny. Podobnie drugi medal Zygmunta Starego widziany przez Koperę w Modenie, a opisany jako medalion ołowiany z dziurką, jest w rzeczywistości późniejszym odlewem w brązie⁵⁹. Także medal Bony Sforzy z kolekcji Berlińskiej, reprodukowany przez Raczyńskiego, jest odlewem późniejszym⁶⁰. Do puli medali Padovana uznawanych za oryginalne dodać można jeszcze wzmiankę Johna Grahama Pollarda, który w swoich katalogach kolekcji waszyngtońskiej National Gallery of Art dwukrotnie wspomina o – jego zdaniem – oryginalnym medalu ołowianym Zygmunta Augusta, który pojawił się na Berlińskiej aukcji Lepkego w 1913 r.⁶¹ Wnioskując wyłącznie po zdjęciu medalu w katalogu aukcyjnym, można jednak z całą pewnością przyjąć, że i w tym wypadku nie mamy do czynienia z egzemplarzem oryginalnym⁶².

⁵³ *Ibidem*: 49–51.

⁵⁴ zob. ZACHER, ŚNIEZKO, ZAWADZKI, MĘCLEWSKA (red.) 2019: 17.

⁵⁵ MROZOWSKI 2021: 104, przypis 368.

⁵⁶ Informacja uzyskana z Monnaie de Paris.

⁵⁷ GUMOWSKI 1938: 41.

⁵⁸ Nr inw. 7189 NPOMN.

⁵⁹ Nr inw. R.C.G.E. 9315. Egzemplarz ten ma ciemną patynę i być może mógł być pomylony z ołowiem. W zbiorze modeńskim nie ma już, poza tymi dwoma, innych egzemplarzy medalu Zygmunta Starego i należy przyjąć, że o tym właśnie wspominał Kopera, a za nim Gumowski.

⁶⁰ Zob. przypis 9.

⁶¹ HILL, POLLARD 1967: 77, kat. 412 i POLLARD 2007: 471, kat. 469.

⁶² Zob. *Münzen und Medaillen* 1913: lot. 316 i tab. 3.

Największe zainteresowanie wzbudza natomiast uważany za oryginalny przez wielu dawnych numizmatyków medal Zygmunta Augusta z Wenecji. Józef Grabski znalazł dla tego egzemplarza proveniencję datowaną już na rok 1800, kiedy to wspomniał o nim Jacopo Morelli w komentarzu do *Notizia d'opere di disegno* autorstwa Marcantonio Michiela, spisanych w 1. połowie XVI w.⁶³ Morelli napisał, że medal ten „średniej wielkości, w brązie, znajduje się w Museo della Regia Libreria di San Marco”. Obecnie przechowywany jest w kolekcji Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro pod numerem inwentarzowym 481, wraz z resztą zbiorów medalierskich Marciany, gdzie udało mi się go odnaleźć i obejrzeć w 2017 r. (il. 9)⁶⁴. Egzemplarz ten jest bardzo bliską oryginałowi wczesną kopią laną, ma średnicę 69 mm, czyli równą oryginałom, wyraźny relief, dobrą barwę stopu i ładną ciemną patynę, która została niestety miejscami nieudolnie zdrapana, prawdopodobnie w celu „odświeżenia” wyglądu⁶⁵.

Na podstawie powyższego przeglądu można więc założyć, że przy obecnym stanie wiedzy jedynymi oryginałami – i to zachowanymi w komplecie – pozostaje grupa medali w Galleria Estense w Modenie.

Co do atrybucji, jak zostało wspomniane wyżej, każdy z medali serii Jagiellońskiej sygnowany jest na rewersie przydomkiem PATAVINUS („Padewczyk”)⁶⁶. Na każdym podpis został jednak odmiennie zakomponowany (il. 3–6), co może świadczyć o wcześniejszym przemyśleniu tej kwestii. Umieszczanie przez artystę sygnatury na rewersie wpisuje się we włoską tradycję, zapoczątkowaną już przez Pisanela, twórcę koncepcji nowożytnego medalu, który kładł na swoich medalach duże sygnatury, a za jego przykładem poszli inni medalierzy włoscy. Sygnatura była bardzo często jedynym napisem na rewersie. Według Gumowskiego celem tego zabiegu była „chęć zwrócenia na siebie uwagi portretowanych osób i wbicia im w pamięć swego nazwiska”⁶⁷. Rzeczywiście, wydaje się, że taki był i w tym wypadku cel artysty – rozpowszechnienie, ale przede wszystkim upamiętnienie swojego imienia jako twórcy brązowych wizerunków królewskich. Domniemanie, że Padovano mógł sygnować dzieło nie swojego autorstwa, stoi w sprzeczności nie tylko z uniwersalnymi zasadami etycznymi, ale też z ideałami epoki, w których obecne w sygnaturach słowa *opus* i *fecit* miały się odwoływać do złotych czasów antycznych i stawiać twórców w szeregu wielkich artystów z dumą prezentujących

⁶³ GRABSKI 1978: 23; MARCANTONIO MICHIEL (ed. 1800): 102–103, przypis 13.

⁶⁴ Zob. SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA, A. 2019 (w artykule tym błędnie przypisałam podanie informacji o medalu Marcantonio Michielowi, zamiast Morellemu).

⁶⁵ Co ciekawe podobne „zdrapania” na powierzchni ma medal Zygmunta Starego w kolekcji Bargello, prawdopodobnie również będący dość wczesnym odlewem.

⁶⁶ Na medalu Izabeli w wersji skróconej: PAT.

⁶⁷ GUMOWSKI 1938: 46.

na dziełach swoje imiona. Patrząc na tę kwestię bardziej przyziemnie, wydaje się także nieprawdopodobne, aby Padovano niejako przywłaszczył sobie rzeźby autorstwa tak niezwykle popularnego artysty, jakim był Weiditz, w medium, którego głównym celem była multiplikacja i rozpowszechnienie. Tego rodzaju przywłaszczenie byłoby przecież dla artysty ryzykowne i łatwo mogłoby go zdyskredytować. Nawet jeśli przyjęlibyśmy zatem hipotezę Markham Schulz i Mateusza Grzędy, że artyście zlecono wykonanie wyłącznie rewersów medali, nie widzę żadnego powodu, dla którego miałby on wówczas dodatkowo sygnować zamówione dzieła, których przecież – nawykły do wykonywania prac warsztatowych – właściwie nigdy nie sygnował.

Z drugiej jednak strony uważam spostrzeżenie Mateusza Grzędy o podobieństwie medali Moski do dzieł Weiditza za niezwykle trafne. Nie sposób zaprzeczyć, że mają one wiele punktów wspólnych. Po pierwsze, mamy do czynienia z podobnym liternictwem, tożsamym budowaniem inskrypcji zaczynających się od dużej litery, a nawet stosowaniem podobnych znaków przestankowych w formie zbliżonej do trójkąta czy identycznych łacińskich skrótowców. Warto też zaznaczyć, że średnice medali Moski i dużej części medali Weiditza są bardzo zbliżone. Jak sądzę, nie musi to jednak wynikać z podwójnego autorstwa, lecz ze zlecenia Mosce odgórnie wykonania dzieł naśladowujących formy, które były już wówczas znane na dworze, a w tym wypadku, mogły nimi być właśnie medale Dantyszka autorstwa Christopha Weiditza (zob. il. 10). Naśladownictwo artystyczne było jak najbardziej zgodne z duchem epoki, nie postrzegano go też negatywnie⁶⁸.

Trzeba również zaznaczyć różnice w sposobie formowania wizerunków przez obu artystów. U Weiditza, doświadczonego medaliera, portrety są mocniej osadzone w polu awersu, zazwyczaj podcięte w formę niemal pełnego półksiężyca, najczęściej ustawione niemal frontalnie lub w 3/4 do widza (il. 10). Wizerunki Moski mają zupełnie inne proporcje: nie licząc masywnego popiersia królowej, ciała są dość wątle, a głowy małe. Weiditz stosuje na swoich medalach niezbyt wysoki relief, chociaż jego medale, oglądane frontalnie, wydają się bardziej plastyczne niż w rzeczywistości (il. 11). W przypadku Moski mamy do czynienia z pewnym brakiem koherencji w stosowaniu wysokości reliefu – o ile popiersie Zygmunta Starego ma relief dość niski⁶⁹, to już rozbuchana plastyczność popiersia królowej i zastosowane silne kontrasty sprawiają wrażenie dążności do wychodzenia poza

⁶⁸ Warto zauważyć, że najbardziej charakterystyczne cechy swojej twórczości sam Weiditz zapożyczył od Friedricha Hagenauera, a wielu początkujących medalierów niemieckich tak wiernie naśladowało tych bardziej rozchwytywanych, że całe mnóstwo niesygnowanych medali niemieckich ma obecnie bardzo niepewne atrybucje lub też nie ma ich wcale.

⁶⁹ Na zróżnicowanie wysokości reliefów zwrócił uwagę Grabski (GRABSKI 1978: 23).

ramy formy medalierskiej w kierunku rzeźby pełnej (il. 12)⁷⁰. Przy tym, na co zwracali uwagę wcześniejsi autorzy, wszystkie twarze zostały przedstawione z profilu. Mimo to charakterystycznie „puciołowata” twarz królowej przypomina twarz putta. Bardzo podobnie wymodelowana została twarz Artemidy na plakiecie z Kunsthistorisches Museum (il. 2).

Medale Giovanniego Marii Moski zostały przez Georga Francisa Hilla określone jako „bardziej dziwaczne niż piękne”⁷¹. I rzeczywiście, trudno w medalierstwie zarówno włoskim, jak i niemieckim znaleźć podobne traktowanie wizerunków awersowych. Gumowski stwierdził, że prace jego „nie są (...) wykonane po medaliersku” i świadczą o tym, „że artysta nie był medalierem, lecz rzeźbiarzem i lapidarą w ówczesnym tego słowa znaczeniu, że ta seria portretowa jest właściwie przygodną jego robotą (...)”⁷². Józef Grabski zwrócił uwagę na pewne nieudolności w formowaniu póż, zwłaszcza w przypadku króla Zygmunta Staroego i Bony, gdzie szczególnie mocno uderza „niezbyt udana artystycznie próba pogodzenia profilowego a jednocześnie frontalnego ujęcia”⁷³. Próba ta, według Grabskiego, jest zdecydowanie bardziej fortunna w medalu Bony, której relief jest wyższy⁷⁴. Komentując to spostrzeżenie, trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny element związany z doświadczaniem form medalierskich. Medale były i są przeznaczone do trzymania w dłoniach i oglądania z bliskiej odległości, a doświadczanie to jest procesem zbliżonym do percepcji innych rzeźb (form trójwymiarowych)⁷⁵. Medale są dziełami niezależnymi, przeznaczonymi do oglądania w ruchu, pod różnymi kątami, oraz przy udziale światła, wydobywającego z reliefu plastyczność formy i bogactwo detali. Wszystko to niemożliwe jest do zaobserwowania w dwuwymiarowej formie odrysu czy zdjęcia, do których tak często się dziś odnosimy. Wiele nieudolności Moski-medaliera może więc być wytłumaczone doświadczeniem i temperamentem Moski-rzeźbiarza, którego plastyczne formy zawsze odważnie wychodzą z płaszczyzny reliefu, a w medalach jagiellońskich musiały zostać poskromione przez bardziej rygorystyczne normy tej formy artystycznej. Mimo niedostosowania się do nich w pełni Mosca stworzył cztery portrety o rzeźbiarskim charakterze, dużo zyskujące w trakcie oglądania ich z bliska i pod różnym kątem.

⁷⁰ Niektórzy medalierzy włoscy tego czasu, na czele z Franceskiem da Sangallo, posługiwali się zaskakująco wysokim reliefem.

⁷¹ *More curious than beautiful*, zob. HILL 1920: 98.

⁷² GUMOWSKI 1938: 46.

⁷³ GRABSKI 1978: 27, 29.

⁷⁴ *Ibidem*: 24–25.

⁷⁵ Na ten temat zob. szerzej zwłaszcza SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA [w druku].

GIOVANNI JACOPO CARAGLIO

Drugim włoskim artystą przybyłym na dwór jagielloński był pochodzący z Werony Giovanni Jacopo Caraglio⁷⁶. Ten wyśmienity twórca wykonywał dla dworu królewskiego dzieła złotnicze i płatnerskie, a także medale oraz gemmy portretowe⁷⁷. O ile autorstwo tych ostatnich nie budzi wątpliwości, to w wypadku medali większość atrybucji wciąż pozostaje niepewna. Na najnowszych badaniach nad *oeuvre* Caraglia bardzo mocno zaważyły publikacje Jerzego Wojciechowskiego, autora katalogu przypisywanych mu dzieł rytowniczych, gliptycznych i medalierskich. Do tej ostatniej grupy należy pięć medali: jeden Zygmunta Starego, jeden Bony Sforzy, dwa Zygmunta Augusta i jeden Alessandra Pesentiego⁷⁸.

Medal Alessandra Pesentiego (il. 13)⁷⁹, ulubionego muzyka Bony, jako jedyny z tej grupy jest bez wątpienia dziełem artysty. Caraglio osobiście wysłał ten niewielki, bity medal (36 mm) do słynnego Pietra Aretina, w parze z – również swojego autorstwa – medalem portretowym królowej Bony Sforzy (obecnie nieznanym). Aretino wspomniiał następnie w korespondencji z samym Pesentim⁸⁰, w liście pisanym z Wenecji w lipcu 1539 r.: „Życzliwość [Caraglia] uraczyła mnie dwoma medalami, dziełami w jego stylu: w jednym jest nadludzka podobizna królowej, a w drugim zaszczytny wizerunek Twój: i nie uchodzi teraz, abym jednemu się nie kłaniał, a za drugim nie tęsknił, gdyż rysunek obu jawi się zarówno żywy, jak i prawdziwy”⁸¹. Tym samym dowiadujemy się, że w roku 1539 Caraglio był już autorem co najmniej dwóch medali wykonanych w Krakowie, jak również, że oba nosiły, przynajmniej według Aretina, znakomite portrety. Caraglio nie sygnował medalu Pesentiego, jednak poniżej popiersia dostrzegamy niewielką gałązkę – identyczną artysta umieści później na jednym ze swoich najświetniejszych dzieł gliptycznych, kamei z portretem Bony Sforzy, sygnowanej IACOBV./VERON., z kolekcji Metropolitan Museum of Art (il. 14). Bardzo wysoka jakość artystyczna medalu zbli-

⁷⁶ Dla Caraglia zob. przede wszystkim WOJCIECHOWSKI 2000; IDEM 2001/2017.

⁷⁷ Dla gemm zob. IDEM 2000: 28–29; IDEM 2001/2017: 81–89, a także PIWOCKA 2003; EADEM 2012. Znamy obecnie pięć gemm autorstwa artysty: dwie z portretem królowej Bony (WOJCIECHOWSKI 2000: kat. 6; Metropolitan Museum, Nowy Jork, i kat. 7; Biblioteca Ambrosiana; zob. także PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 246), dwie z portretem Zygmunta Augusta (WOJCIECHOWSKI 2000: kat. 8; Ermitaż, i kat. 9; Berno, zob. także PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 247) i jedna z wizerunkiem Barbary Radziwiłłówny (WOJCIECHOWSKI 2000: kat. 10; Staatliche Münzsammlung, Monachium, zob. także PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 248).

⁷⁸ Wojciechowski błędnie przypisał Caragliowi także medal Pietra Aretina (WOJCIECHOWSKI 2001/2017: kat. 76). Dla tego medalu zob. przede wszystkim ZACCARIOTTO 2023, wraz z notami katalogowymi.

⁷⁹ WOJCIECHOWSKI 2000: kat. 2; IDEM 2001/2017: kat. 78; MELINI 2023. Medal ten znany jest w kilku oryginalnych bitych egzemplarzach (np. Museo Bottacin, Padwa, nr inw. MB Ita U.I.520 [PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 287]; Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, nr inw. 18271143 [BÖRNER 1997: nr 934]; British Museum, nr inw. 1923,0611.25 [ATTWOOD 2003: nr 1165]).

⁸⁰ Domniemywa się, że to właśnie Pesenti (także pochodzący z Werony) pośredniczył w sprowadzeniu Caraglia na dwór krakowski, zob. WOJCIECHOWSKI 2000: 26–27; WOJCIECHOWSKI 2001/2017: 80.

⁸¹ Transkrypcja całego listu w *Lettere sull'arte* 1957: 131–133.

żona jest do kunsztu Caraglia, który przejawia się najdoskonalej w gemmach jego autorstwa. Jego portrety charakteryzują się dopracowanym modelunkiem, misterną ornamentyką i niezwykle biegłością techniczną. Trzeba jednak zaznaczyć, że portret Pesentiego, odwrotnie niż gemmy, musiał być rytowany w głąb w stemplu. Tutaj pomogło z pewnością bogate doświadczenie rytownicze artysty.

Przypisywanie Caragliowi wykonania lanego medalu Zygmunta Starego jest błędne⁸². Główny argument stojący za tą atrybucją stanowi umieszczona na rewersie data 1538 – przypuszczalny rok przybycia artysty do Krakowa⁸³. Egzemplarze tego medalu znane są w licznych kolekcjach, w odlewach w różnych metalach⁸⁴. Medal oryginalny, lany w złocie, o wadze ok. 35 g (czyli równej 10 dukatom), zachował się w zbiorze paryskiej Bibliothèque nationale, w której inwentarzach wspomniany jest już w roku 1685⁸⁵. W literaturze polskiej za drugi złoty medal oryginalny uchodzi egzemplarz z Ossolineum⁸⁶, który, czego dowiodło ich bezpośrednie porównanie, jest bez wątpienia kopią wykonaną według złotego egzemplarza paryskiego (il. 15). Medal wrocławski to nie tylko odlew gorszej jakości, powtarzający uszkodzenia powierzchni swojego modelu, ale jest też o prawie 10 gramów, czyli ok. jednej trzeciej, lżejszy od egzemplarza paryskiego. W tym świetle wyjątkowo zaskakujące wydaje się stwierdzenie Gumowskiego, że egzemplarz z kolekcji lwowskiej (tj. Lubomirskiego, obecnie kolekcja Ossolineum) jest „nadzwyczajnej piękności, tak że paryskiemu nie ustępuje”⁸⁷. Medal przypisany został po raz pierwszy Caragliowi przez Mariana Sokołowskiego⁸⁸ i Leonarda Lepszego⁸⁹. Ich opinię Gumowski przywołał w roku 1906, sam jednak pozostając niepewny tej atrybucji, stwierdzając nawet, że przypisywanie go Caragliowi „jest raczej subiektywnym przekonaniem”⁹⁰. Już w pierwszych dekadach wieku XX zarówno Marian Gumowski, jak i Georg Habich, autor monumentalnego katalogu renesansowego medalierstwa niemieckiego, przypisali medal Zygmunta I pochodzącemu z Norymbergi, rozchwytywanemu medalierowi Matthesowi Gebłowi,

⁸² Dla medalu zob. przede wszystkim RACZYŃSKI 1838: nr 8; GUMOWSKI 1906: nr 73; IDEM 1925: 42; HABICH 1929: nr 1163; WOJCIECHOWSKI 2000: 37 i kat. 1; IDEM 2001/2017: kat. 77; PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 267.

⁸³ Powszechne łączenie tego medalu z zaręczynami Zygmunta Augusta z Elżbietą i przekonanie, że w roku 1543 był on rozdawany na królewskim ślubie, wydaje się nie mieć potwierdzenia w źródłach. Zob. SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA 2023: 224, przypis 78.

⁸⁴ Zob. GUMOWSKI 1906: nr 73, zob. też STRONCZYŃSKI 1885: 98.

⁸⁵ Nr inw. MMA, Pol.1, dla najwcześniejszej wzmianki zob. *Registres et inventaires* 1685: f. 107r; medal wspomniany jest też w inwentarzu złotych medalii z kolekcji królewskiej z 1. ćwierci XVIII w.: *Catalogue des médailles*: f. 121r.

⁸⁶ Nr inw. G 1561, zob. PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 268. Proweniencja egzemplarza wrocławskiego sięga XIX w.; znajdował się w kolekcji Henryka Lubomirskiego (1777–1850).

⁸⁷ GUMOWSKI 1906: 75.

⁸⁸ „Sprawozdania z posiedzeń” 1898: LXXXII.

⁸⁹ „Sprawozdania z posiedzeń” 1899: CXXIII.

⁹⁰ GUMOWSKI 1906: nr 73.

którego twórczości jest stylistycznie bez wątpienia bardzo bliski⁹¹. Podobieństwa z dziełami Gebła są najzupełniej wystarczające, aby powrócić do tej wczesnej atrybucji i nie łączyć bezpodstawnie medalu z Caragliem.

Podobnie jak z medalem Zygmunta Starego jest i z przypisywanym Caragliowi już od czasów *Medali Jagiellonów* medalem Bony Sforzy z datą 1546 (il. 16)⁹², o którym pisze się, że jego „drobiazgowo opracowanie (...) zdradza rękę złotnika”⁹³. Trudno uznać ten argument za słuszny, porównując medal Bony z chociażby wspomnianym medalem jej dworzanina – Alessandra Pesentiego (il. 13). Wykonany przecież dla znacznie mniej godnej osoby, medal ten odznacza się nieporównanie wyższym poziomem artystycznym i kunsztownym detalem. Porównania nie wytrzymuje także zestawienie portretu medalowego Bony z jej wykwintnymi wizerunkami na gemmach (il. 14). Medal z datą 1546 jest właściwie kopią w mniejszej skali o ponad dekadę wcześniejszego medalu królowej z serii Padovana (il. 4)⁹⁴. Powtórzony został tu nie tylko sam portret królowej (upozowanie ciała i misterne uczesanie, zmieniony jest natomiast krój sukni), ale nawet towarzysząca mu inskrypcja⁹⁵, w której jedynie wiek Bony uległ zmianie (wciąż pozostaje jednak błędny, również datując jej narodziny na rok 1500⁹⁶). Nieprawdopodobne wydaje się, aby obecny na dworze Caraglio miał korzystać z innego medalu jako wzoru dla wizerunku królowej, samemu będąc znakomitym portrecistą i, jak wiemy, autorem wcześniejszego wizerunku medalowego Bony. Medal królowej z datą 1546 różni się także od jedyne go pewnie przypisywanego Caragliowi medalu techniką wykonania. Medal Alessandra Pesentiego ma niewielką średnicę (36 mm), dość płytki relief i jest bity stemplem. Medal Bony, chociaż niewiele większy (43 mm), jest masywnym krążkiem srebra o wysoko (tak samo jak u Padovana) wyniesionym, bardzo plastycznym reliefie. Podobny, rzeźbiarski charakter mają niektóre gemmy Caraglia – Bona Sforza z Metropolitan Museum (il. 14) i Barbara Radziwiłłówna ze

⁹¹ IDEM 1925: 42; HABICH 1929: nr 1163. Tę samą atrybucję przedstawił ostatnio Mateusz Grzęda (GRZĘDA 2020a: 51–54), jednocześnie rozważając autorstwo Petera Flötnera.

⁹² Medal został ostrożnie przypisany Caragliowi przez Mariana Gumowskiego (GUMOWSKI 1906: nr 74), a atrybucję tę przypieczętował współcześnie Jerzy Wojciechowski (WOJCIECHOWSKI 2000: kat. 3; IDEM 2001/2017: kat. 79). Zob. także HABICH 1929: nr 1398 (Habich przypisał medal Ludwigerowi Neufahrerowi, medalierowi popularnemu na terenie Niemiec i królestwa czesko-węgierskiego); ATTWOOD 2003: nr 1167, skłonny jest przypisywać medal artyście włoskiemu (zob. także *ibidem*: 461; IDEM 2000: 117).

⁹³ WOJCIECHOWSKI 2000: 38.

⁹⁴ Uwagę na to zwrócili Gumowski, Habich i Attwood. Niektórzy posunęli się nawet do przypisania tego medalu Padowanowi (GUMOWSKI 1925: 39; KOPERA 1938: 232–233; ŻARNECKI 1945: 10). Tej atrybucji nie sposób przyjąć.

⁹⁵ Zaskakuje jednak zmiana formy nazwiska rodowego Bony, pisanego przez „F” i „C” – „Sforcia”, a nie jak u Padovana „Sfortia”, ani też nie przez „PH” i „T” – „Sphortia”, jak na gemmach Caraglia z MET i z Biblioteka Ambrosiana (WOJCIECHOWSKI 2001/2017: kat 77). Zaskakujące jest także błędne zapisywanie przez twórcę medalu litery „S”, która w inskrypcji na rewersie konsekwentnie pojawia się w odbiciu lustrzanym. Na ten błąd zwróciła moją uwagę dr Joanna Wolańska – o ile mi wiadomo, nigdy wcześniej go nie sprostowano.

⁹⁶ Zob. ECKHARDTÓWNA 1939: 43.

Staatliche Münzsammlung w Monachium⁹⁷. Wciąż są to jednak dzieła rzeźbiarskie o nieporównywalnie wyższym poziomie artystycznym. Sposób wykonania partii dekoracyjnych na medalu – np. zdobień sukni i perłowego naszyjnika królowej (o prostszej formie niż u Padovana) czy sztywno przylegającego nakrycia głowy – z pewnością nie zdradza ręki złotnika, wręcz odwrotnie, elementy te wydają się zupełnie nie współgrać z układem ciała królowej. Trudno tu dostrzec subtelność kształtowania form charakterystyczną dla Caraglia. W katalogu z 1906 r. Gumowski pisał: „Nie widzieliśmy oryginalnego odlewu tego medalu; wszystkie napotkane przez nas po zbiorach (...) egzemplarze, są to późniejsze lania, mocno cyzelowane, które zatraciły pierwotne cechy oryginału”⁹⁸ – trzeba podkreślić, że od tego czasu nic się nie zmieniło. Nie znamy żadnego oryginału, a srebrne egzemplarze to jego późniejsze odlewy i mniej lub bardziej cyzelowane kopie⁹⁹. Jeden z zachowanych egzemplarzy jest jednak bliższy nieznanemu dziś oryginałowi. To ołowiany odlew z kolekcji British Museum (il. 17), zdecydowanie subtelniej modelowany i bogatszy w detale, o średnicy ok. 46–47 mm (pozostałe znane egzemplarze mają ok. 42 mm)¹⁰⁰. Różnice między nim a egzemplarzami srebrnymi dostrzec można w detalach, takich jak odmienna liczba pereł otaczających kamień w naszyjniku królowej¹⁰¹, forma korony czy elementy herbu na rewersie (il. 18). Zdecydowanie lepiej są też ukształtowane litery – o cieńszym kroju i uważniej wymodelowanych szeryfach. Ołowiany egzemplarz londyński daje nadzieję, że poszukiwania oryginalnego medalu zakończą się w przyszłości sukcesem. Na obecnym etapie badań – bez znajomości oryginału – na podstawie powyższych analiz uważam za słuszne odpisanie go Caragliowi, co jednocześnie podnosi jakość jego *oeuvre*, a nawet tłumaczy negatywne opinie niektórych badaczy na temat jego prac medalierskich¹⁰².

Szczyt kariery Caraglia na dworze jagiellońskim przypadł na lata 40. i 50. XVI w. Oficjalnie zatrudniony został jako artysta dworski dopiero przez Zygmunta Augusta, na początku 1545 r., a w 1552 otrzymał polskie szlachectwo. Wykonywał dla króla liczne klejnoty, a wśród nich szczególne miejsce zajmowały gemmy z wizerunkami członków rodziny. Wiadomo, że niezidentyfikowaną obecnie gemmę z własną podobizną król podarował swojej żonie Barbarze Radziwiłłównie, która nosiła ją

⁹⁷ Nr inw. 1415. PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 248.

⁹⁸ GUMOWSKI 1906: 77.

⁹⁹ Dwa najlepsze znane mi egzemplarze srebrne to medal z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK VII-Md-69) oraz niemal tożsamy egzemplarz sprzedany na aukcji Gabinetu Numizmatycznego Damiana Marciniaka w 2018 r. (Aukcja 6, lot 964).

¹⁰⁰ ATTWOOD 2003: nr 1167.

¹⁰¹ Zawieszenie identyfikowane jest jako alzbant z żółwiem, będący symbolem płodności, zob. LETKIEWICZ 2001: 71–72; MORKA 2008: 68.

¹⁰² Zob. np. ZERNER 1972: 300; WOJCIECHOWSKI 2000: 40. Na temat tego medalu niepocholebnie pisał Attwood, nazywając portret niezgrabnym, rewers zatłoczonym, a liternictwem nierównym (ATTWOOD 2000: 117).

na złotym łańcuchu¹⁰³. Taki właśnie złoty łańcuch, jednak zaopatrzony w medal, nie gemmę, z wizerunkiem Zygmunta Augusta dostrzec możemy na szyi Barbary na miniaturze z dyptyku w zbiorach kolekcji książąt Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁰⁴. Kolejny złoty łańcuch z zawieszonym królewskim medalem trzyma w dziobie Polski Orzeł na znanym portrecie Caraglia autorstwa Parisa Bordona w zbiorach wawelskich¹⁰⁵.

Bardzo podobny profil Zygmunta Augusta pojawia się na dwóch ostatnich medalach przypisywanych Caragliowi. Pierwszy z nich jest w inskrypcji datowany na 1552 r.¹⁰⁶ Jedyne znany egzemplarz tego medalu został zakupiony przez Ottona Siemaszkę na aukcji w Hôtel Drouot w Paryżu w 1879 r., niestety zaginął po śmierci właściciela w 1885 r. Poszukiwany był w Paryżu przez Feliksa Koperę, jednak bez skutku. Sam zbiór Siemaszki, jak pisał Kopera, przeszedł w ręce Władysława Czartoryskiego, ale medalu, o którym mowa, już wówczas w nim nie było¹⁰⁷. Odrzysy oraz odlew gipsowy tego medalu były kilkakrotnie publikowane w prasie. Ponadto wykonano z niego co najmniej dwie kopie galwaniczne, z których jedna pod koniec XIX w. znajdowała się w zbiorach Książąt Czartoryskich, a druga w kolekcji Władysława Bartynowskiego¹⁰⁸. Ta pierwsza szczęśliwie się zachowała (il. 19)¹⁰⁹. Bliskie podobieństwo tego portretu do gemm Caraglia, zwłaszcza do wizerunku Zygmunta Augusta z dawnej kolekcji Leo Merza (il. 20), pozwala z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że to właśnie on, pozostający w latach 50. blisko królewskiego dworu, był autorem medalu.

Podobieństwo do gemmy z kolekcji Leo Merza cechuje także niedatowany lany medal z wizerunkiem Zygmunta Augusta w bogato zdobionej zbroi i z łańcuchem na szyi (il. 21)¹¹⁰. Znany jest w dość dużej liczbie egzemplarzy, ale wyłącznie brązowy odlew z Muzeum Narodowego w Poznaniu można uznać za dzieło z epoki¹¹¹. Medal ten jest nieco większy od pozostałych (średnica 58 mm). Portret otacza dwuwierszowa inskrypcja i wydaje się, że kompozycja ta świadomie powtarza najwcześniejszy

¹⁰³ WOJCIECHOWSKI 2000: 31–32; IDEM 2001/2017: 84.

¹⁰⁴ Nr inw. MNK IV-V-1433.

¹⁰⁵ Nr inw. 5882. PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red.) 2023: kat. 244.

¹⁰⁶ Zob. zwłaszcza GUMOWSKI 1906: nr 76 (tu przypisywany Caragliowi); IDEM 1926: 110–111 (tu przypisywany Schillingowi); WOJCIECHOWSKI 2000: 38 i kat. 4; IDEM 2001/2017: kat. 82. Obecnie w przygotowaniu jest obszerniejszy artykuł na temat tego medalu.

¹⁰⁷ KOPERA 1898: 455.

¹⁰⁸ GUMOWSKI 1906: 80.

¹⁰⁹ Nr inw. MNK XIII-5020.

¹¹⁰ GUMOWSKI 1906: nr 88; WOJCIECHOWSKI 2000: 38 i kat. 5; IDEM 2001/2017: kat. 82; STAHR 2008: nr 11; ATTWOOD 2003: nr 1168 (jednostronny). Zob. także BYLICKI, PYREK-EJSMONT 1977: 166.

¹¹¹ STAHR 2008: nr 11. Słusznie zwrócił na to uwagę Wojciechowski (WOJCIECHOWSKI 2001/2017: kat. 82), tam też szerszy opis medalu. Także brąz w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie jest egzemplarzem dobrej jakości (nr. inw. 15260 NPOMN).

medalowy wizerunek króla Zygmunta Starego autorstwa Hansa Schencka – medale mają tę samą średnicę ok. 58 mm i oba są jednostronne, a gdy się je zestawi, portrety zwracają się ku sobie. Nie można wykluczyć, że efekt ten był zamierzony. Medal Zygmunta Augusta znany jest w wielu egzemplarzach, z których większość nosi na rewersie wyobrażenie personifikacji Wiary z inskrypcją *Dum spiritus hos reget artus* („Tak długo jak duch rządzi tymi członkami” / „Póki ciałem duch włada”), zaczerpniętą z *Eneidy* Wergiliusza (*Eneida* IV, 336)¹¹². Rewers ten – znany z wcześniejszych medali włoskich¹¹³ – dopasowany został najprawdopodobniej do jednostronnego medalu w późniejszym czasie, przy okazji odlewania nowych egzemplarzy¹¹⁴. Zaopatrywanie jednostronnych medali w rewersy zapożyczone z innych nie należało do rzadkości. Medal ten jest najwcześniejszym w polskim medalierstwie wyobrażeniem heroicznym *all'antica* i nie można wykluczyć, że wyszedł spod ręki lubującego się w podobnej konwencji włoskiego artysty – Caraglia, który w podobnej stylistyce tworzył swoje dzieła rytownicze.

Podsumowując, obecni w Krakowie i Wilnie włoscy artyści nie przybyli na dwór jagielloński z doświadczeniem medalierskim, wręcz odwrotnie, to tu prawdopodobnie przyszło im wykonać pierwsze takie prace. Mosca jednak był wcześniej wykonawcą niewielkich brązowych plaket, a Caraglio wykształconym złotnikiem.

Giovanni Maria Mosca zarzucił działalność medalierską po serii czterech portretów rodziny królewskiej, być może nie czując się dobrze w tej dziedzinie, a także nie otrzymując więcej podobnych zamówień. W 1. połowie XVI w. osoby związane z dworem, dostojnicy i arystokracja wciąż najczęściej zamawiali swoje wizerunki u popularnych medalierów przy okazji podróży zagranicznych, a lokalny rynek medalierski nie zdążył się jeszcze rozwinąć.

Caraglio wykonywał dzieła medalierskie niejako na marginesie swojej działalności. Większe wrażenie na środowisku dworskim musiały robić jego umiejętności gliptyczne i złotnicze. Był on jednak bez wątpienia doceniany jako portrecista, zarówno przez Bonę, jak i przez króla Zygmunta Augusta, czemu dał wyraz w kilku rewelacyjnych wizerunkach swoich zleceniodawców. Aby w pełni docenić kunszt artystyczny Caraglia, warto dookreślić grupę przypisywanych mu prac, z których kilka wciąż jeszcze wymaga podjęcia szerszej zakrojonych kwerend, co pozwoli na skuteczne zidentyfikowanie prac z epoki i uprawni do traktowania ich jako punktu wyjścia dla dalszych wniosków.

¹¹² Wyobrażenie to zostało też później powtórzone na rewersie medalu Zygmunta III Wazy, którego woskowy model znajduje się w British Museum (zob. ATTWOOD 2003: 42 i nr 205).

¹¹³ Zob. STAHR 2008: nr 11.

¹¹⁴ Średnica rewersu jest wyraźnie mniejsza, w niektórych egzemplarzach rewers nie trzyma też osi awersu.

SKRÓTY

Münzen und Medaillen 1913 = *Münzen und Medaillen aus dem Besitz des Herrn F. von Parpart: englische Sammlung von Medaillen und Plaketten des 15. bis 17. Jahrhunderts: Versteigerung: Dienstag, den 22. und Mittwoch, den 23. April 1913*, kat. nr 1678, Berlin. DOI: 10.11588/diglit.18008

„Sprawozdania z posiedzeń” 1898 = „Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1896 r.”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VI/2–3 (1898): XXVI–XCII.

„Sprawozdania z posiedzeń” 1899 = „Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1898 r.”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. VI/4 (1899): XCIII–CXXXIV.

ŹRÓDŁA

Catalogue des médailles = Catalogue des médailles modernes d'or et d'argent du cabinet du roy – Médailles d'or, Bibliothèque nationale de France, Ms. 272.

Lettere sull'arte 1957 = E. CAMESASCA (red.), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, t. 1, Vite lettere testimonianze di artisti italiani 3, Milano 1957.

MARCANTONIO MICHIEL (red. 1800) = M. Michiel, *Notizia d'opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano 1800.

Registres et inventaires 1685 = *Registres et inventaires produits pour la gestion des collections conservées au Département des monnaies, médailles et antiques (anciennement Cabinet des médailles). Vie des collections du Cabinet des médailles. Inventaires et catalogues. Médailles. 17ème siècle. Inventaire des médailles d'Angleterre, de Suède et de Dannemark* 1685, Bibliothèque nationale de France, Ms. 282.

LITERATURA

ATTWOOD, P. 2000. „Schulz, Anne Markham: Giammaria Mosca Called Padovano: A Renaissance Sculptor Living in Poland, University Park: Pennsylvania State University Press, 1998” (recenzja), *The Medal* 37: 114–118.

ATTWOOD, P. 2003. *Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections*, London.

BEYER, K. 1857. *Gabinet medalów polskich oraz tych, które się dziejów Polski tyczą, dopelnienie dzieła Edwarda hr. Raczyńskiego*, Warszawa.

BÖRNER, L. 1997. *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750), Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, Berliner Numismatische Forschungen 5, Berlin.

BYLICKI, T. 2021. „Medal Art in the Court of the Last Jagiellonians”, *XI Baltic Medal Triennale. Medal Art in Lithuania and Poland – 500 years*: 103–106.

BYLICKI, T., PYREK-EJSMONT, M. 1977. „Medale Polskie XVI–XVIII w. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 21: 159–198.

CERCHA, M., CERCHA, S., KOPERA, F. 1904. *Pomniki Krakowa*, t. 2, Kraków. DOI: 10.11588/diglit.24443

ECKHARDTÓWNA, J. 1939. „Potrzeby nauki polskiej w zakresie badań nad włoskimi źródłami polskiej plastyki renesansowej”, *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 12: 41–46.

FISCHETTI, F., ZACCARIOTTO, G. (red.) 2018. *Galleria metallica. Ritratti e imprese dal medagliere estense*, Modena.

- GRABSKI, J. 1978. „Wizerunki rodziny królewskiej Zygmunta I Starego na medalach Jana Marii Padovano z 1532 r. w dawnej kolekcji książąt d'Este w Modenie”, *Wiadomości Numizmatyczne* 22/1 (83): 22–33.
- GRZĘDA, M. 2020a. „Portret w polityce – polityka portretu. Uwagi o znaczeniu portretu w praktyce władzy Zygmunta I Starego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 82 (1): 5–79.
- GRZĘDA, M. 2020b. „Kilka uwag o medalach portretowych Zygmunta I Starego”, *Artifex Novus* 4: 4–23. DOI: 10.21697/an.7923
- GUMOWSKI, M. 1906. *Medale Jagiellonów*, Kraków.
- GUMOWSKI, M. 1925. *Medale polskie*, Warszawa.
- GUMOWSKI, M. 1926. „Maciej Schilling, pierwszy artysta medaljer polski z XVI wieku”, *Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 7 (4): 97–112.
- GUMOWSKI, M. 1929. „Jan Dantyszek i jego medale”, *Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu* 8 (1): 3–19.
- GUMOWSKI, M. 1938. „Trzy serie portretów Jagiellońskich”, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* 19: 41–67.
- HABICH, G. 1929. *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, t. 1, cz. 2, München.
- HILL, G.F. 1920. *Medals of the Renaissance*, Oxford.
- HILL, G.F. 1928. „Some Italian Medals of the Sixteenth Century”, [w:] A. BECHTOLD, R. BERLINER, J. CAHN, S. DREY, P. GROTEMEYER, Th. HAMPE, G.F. HILL, A. LOEHR, K. REGLING, M. SAUERLANDT, J. SIEVEKING, H. STÖCKLEIN, P. WOLTERS (red.), *Georg Habich zum 60. Geburtstag*, München: 10–11.
- HILL, G.F., POLLARD, J.G. 1967. *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, Based on the Catalogue of Renaissance Medals in the Gustave Dreyfus Collection by G.F. Hill, Revised and Enlarged by Graham Pollard*, London.
- HUTTEN-CZAPSKI, E. 1891. *Catalogue de la collection des médailles et monnaies polonaises du comte Emeric Hutten-Czapski*, t. 4, Cracovie.
- KIESZKOWSKI, J. 1922. „Medale Dantyszka”, [w:] *Artyści obcy w służbie polskiej. Epizody z dziejów sztuki*, Lwów: 3–21.
- KOPERA, F. 1898. „Medal z popiersiem Zygmunta Augusta z roku 1552 ze zbioru Siemaszki w Paryżu”, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* 3/2 (36): 453–456.
- KOPERA, F. 1899. „Polskie medale Padovana w zbiorach Esteńskich w Modenie”, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* 4/4 (42): 117–119.
- KOPERA, F. 1911. „Słowo o medalu Padovana z popiersiem Izabelli Jagiellonki z r. 1532 w Modenie”, *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* 5: 65–66.
- KOPERA, F. 1938. „Jan Maria Padovano”, *Prace Komisji Historii Sztuki* 7: 219–262.
- KRAWCZUK-BIERNATOWA, D. 1986. „Medaillenkunst in der jagiellonische Epoche”, [w:] G. STANGLER, F. STOLOT (red.), *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Ausstellung auf der Schallaburg vom 8. Mai bis 2. November 1986, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 171, Wien: 398–409.
- LETKIEWICZ, E. 2001. „Klejnoty renesansowe w Polsce. Zarys faktografii zabytków związanych z domami panującymi w Polsce w latach 1506 do około 1600”, [w:] K. KLUCZWAJD (red.), *Biżuteria w Polsce, Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20–21 kwietnia, pod patronatem Krajowej Izby Gospodarczej Jubilersko-Zegarmistrzowskiej, Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce*, Toruń: 69–80.
- MARKHAM SCHULZ, A. 1998. *Giammaria Mosca Called Padovano: A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, University Park, PA.
- MELINI, D. 2023. „Alessandro Pesenti i Gian Giacomo (Jacopo) Caraglio – refleksje na temat szesnastowiecznego medalu”, *Spotkania z Zabytkami* 5–6: 60–62.

- MIKOCCA-RACHUBOWA, K. 1998. „Padovano Giovanni Maria”, [w:] K. MIKOCCA-RACHUBOWA, M. BIERNACKA (red.), *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6: N–Pc, Warszawa: 378–391.
- MIKOCCA-RACHUBOWA, K. 2000. „Anne Markham Schulz, Giammaria Mosca Called Padovano: A Renaissance Sculptor in Italy and Poland” (recenzja), *Biuletyn Historii Sztuki* 62 (1/2): 263–276.
- MORKA, M. 2006. *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa. DOI: 10.11588/diglit.31110
- MORKA, M. 2008. „The Beginnings of Medallion Art in Poland During the Times of Zygmunt I and Bona Sforza”, *Artibus et Historiae* 29 (58): 65–87.
- Morton & Eden Ltd, Catalogue no. 113: *Coins, Medals and Plaquettes*, auction in London, 25–26 November 2021.
- MROZOWSKI, P. 2021. *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa.
- PIECH, T., WOLAŃSKA, J., ZIĘTKIEWICZ-KOTZ, J. (red.) 2023. *Obraz złotego wieku. Kultura wizualna w czasach ostatnich Jagiellonów, Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu 15 września – 14 grudnia 2023*, t. 2: *Katalog*, Kraków.
- PIWOCKA, M. 2003. „O trzech kameach z portretami Zygmunta Augusta”, [w:] K. KLUCZWAJD (red.), *Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce. Materiały z IV Sesji Naukowej zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku w dniach 6–7 marca 2003 roku*, Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce, Toruń: 27–33, 174–176.
- PIWOCKA, M. 2012. „Jeszcze o kamei z portretem królowej Bony w zbiorach the Metropolitan Museum of Art”, [w:] J. KRIEGSEISEN (red.), *Cale srebro Rzeczypospolitej Panu Michałowi Gradowskiemu ofiarowane*, Warszawa: 89–102.
- POLLARD, J.G. 2007. *Renaissance Medals*, t. 1: *Italy*, New York.
- RACZYŃSKI, E. 1838. *Gabinet medalów polskich*, t. 1, Wrocław.
- RUSZCZYCÓWNA, J. 1976. „Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 20: 5–119. DOI: 10.11588/diglit.19582.4
- SKOLIMOWSKA, A. (w druku). „Jan Dantyszek i świat sztuki – artyści w służbie dyplomacji i biskupa epoki renesansu”.
- SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA, A. 2019. „Ikonografia rewersu medalu Zygmunta Augusta autorstwa Padovana”, [w:] A. SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA, P. TARADAJ, M. WOŹNIAK (red.), *Medal i medalierstwo na przestrzeni wieków*, *Studia nad Medalem i Sztuką Medalierską* 1, Kraków: 47–60.
- SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA, A. 2023. „O monetach i medalach w czasach ostatnich Jagiellonów”, [w:] J. ZIĘTKIEWICZ-KOTZ, J. WOLAŃSKA, T. PIECH, M. KOŁPANOWICZ (red.), *Obraz złotego wieku. Kultura wizualna w czasach ostatnich Jagiellonów. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu 15 września – 14 grudnia 2023*, t. 1: *Eseje*, Kraków: 209–225.
- SMOŁUCHA-SŁADKOWSKA, A. (w druku). „Holding, Handling, Flipping: Remarks on the Perception of Medals (Fifteenth to Seventeenth Centuries)”, [w:] J. BODZEK, A. BURSCHE, A. ZAPOLSKA (eds), *Proceedings of the XVIth International Numismatic Congress*.
- STAHR, M. 2008. *Medale polskie i z Polską związane od XVI do XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu / Polish medals and medals connected with Poland from the 16th to the 18th centuries. Catalogue of the collections of the National Museum in Poznań*, t. 11, Poznań.
- STRONCZYŃSKI, K. 1885. *Dawne monety polskie dynastii Piastów i Jagiellonów*, cz. 3: *Monety XIV, XV i XVI wieku uporządkowane i objaśnione*, Piotrków.
- WIĘCEK, A. 1972. *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków.

WOJCIECHOWSKI, J. 2000. „Caraglio w Polsce”, *Rocznik Historii Sztuki* 25: 5–63. DOI: 10.11588/diglit.14245.2

WOJCIECHOWSKI, J. 2001/2017. *Caraglio*, s. 1.

ZACCARIOTTO, G. 2023. „Cinque medaglie dell’Aretino sono sinora giunte a nostra notizia». Strategie di marketing in metallo”, [w:] M.C. RODESCHINI, P. PLEBANI, G. ZACCARIOTTO (red.), *Tiziano e Aretino. Il ritratto di un protagonista del Rinascimento*, Milano: 35–47.

ZACHER, J.W., ŚNIEŻKO, G., ZAWADZKI, M. i MĘCLEWSKA, M. (red.) 2019. *Medale polskie i z Polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie i Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich*, t. 1, Warszawa.

ZERNER, H. 1972. „Giovanni Jacopo Caraglio”, *Biuletyn Historii Sztuki* 34 (3/4): 295–300.

ZIELIŃSKI, J. 1904. „Notices biographiques sur Jean-Marie Mosca (Padovano) et Jean Jacob Caraglio artistes italiens en Pologne, au XVI siècle”, *Rivista italiana di numismatica e scienze affini* 17: 355–362.

ŻARNECKI, J. 1945. „Renaissance Sculpture in Poland: Padovano and Michalowicz”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 86 (502): 10–15, 17.

Adres autora:

Agnieszka Smołucha-Sładkowska
Muzeum Narodowe w Krakowie
ul. Piłsudskiego 12, 31-109 Kraków
asladkowska@mnk.pl

- TABLICA 1
- Il. 1. Giovanni Maria Mosca (atrybuowana), *Dydon*, 15 × 10 cm, Palazzo Venezia, Rzym (nr inw. 10824)
Fot. A. Smołucha-Sładkowska
- Il. 2. Giovanni Maria Mosca (atrybuowana), *Artemida*, 21,8 × 11,8 cm, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń (nr inw. Kunstkammer, 9019)
Fot. © KHM-Museumsverband
- TABLICA 2–3
- Il. 3–6. Giovanni Maria Mosca, seria medali Jagiellonów, 1532: Zygmunt I Stary (śr. 68 mm), Królowa Bona Sforza (śr. 68 mm), Zygmunt II August (śr. 69 mm) i Izabella Jagiellonka, Galleria Estense (śr. 69 mm), Modena (nr inw. R.C.G.E. 9316, 9502, 9317, 9313)
Fot. za: PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red) 2023, kat. 262–265
- TABLICA 4
- Il. 7. Srebrny medal Zygmunta II Augusta z serii jagiellońskiej Padovana, odlew późniejszy (XIX w.), śr. 67 mm, Muzeum Narodowe w Krakowie (Kolekcja Emeryka Hutten-Czapskiego, nr inw. MNK VII-Md-290)
Fot. © Muzeum Narodowe w Krakowie
- Il. 9. Giovanni Maria Mosca, medal Zygmunta II Augusta, 1532?, śr. 69 mm, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Wenecja (nr inw. 481)
Fot. A. Smołucha-Sładkowska © su concessione del Ministero della Cultura
- TABLICA 5
- Il. 8. Fot za: GUMOWSKI 1906, tablice XVIII i XVIIIb
- TABLICA 6
- Il. 10a–b. Christoph Weiditz, awersy medalu Franciska de los Cobos (1531, śr. 61,7 mm, National Gallery of Art, Waszyngton, Samuel H. Kress Collection, nr inw. 1957.14.1183) oraz modelu do medalu Jana Dantyszka (1529, śr. 63 mm, Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlin, nr inw. 18200344)
Fot. © National Gallery of Art i © Münzkabinett der Staatlichen Museen (Lutz-Jürgen Lübke)
- Il. 11. Christoph Weiditz, medal Ambrosiusa Junga – awers oraz widok od boku, 1528, śr. 70,6 mm, National Gallery of Art, Waszyngton (Samuel H. Kress Collection, nr inw. 1957.14.1182)
Fot. © National Gallery of Art
- TABLICA 7
- Il. 12. Medal Bony Sforzy, widok od boku (oryginał i odlew późniejszy z Muzeum Narodowego w Krakowie)
Fot. A. Smołucha-Sładkowska
- Il. 13. Giovanni Jacopo Caraglio, medal Alessandra Pesentiego, 1539, śr. 36 mm, Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlin (nr inw. 18271143)
Fot. © Münzkabinett der Staatlichen Museen (Karsten Dahmen)
- Il. 14. Giovanni Jacopo Caraglio, kamea z wizerunkiem Bony Sforzy, ok. 1540?/1554, 3,1 × 2,2 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (nr inw. 17.190.869)
Fot. © The Metropolitan Museum of Art
- Il. 15. Porównanie dwóch egzemplarzy medalu Zygmunta Starego, złoty oryginał z Bibliothèque nationale (nr inw. MMA, Pol. 1) i późniejsza kopia z Ossolineum, Wrocław (nr inw. G 1561)
Fot. A. Smołucha-Sładkowska
- TABLICA 8
- Il. 16. Medal Bony Sforzy, 1546, śr. 42,7 mm, Muzeum Narodowe w Krakowie (nr inw. MNK VII-Md-69)
Fot. © Muzeum Narodowe w Krakowie
- Il. 17. Medal Bony Sforzy, 1546, śr. 46 mm, British Museum, Londyn (nr inw. 1925,0310.25)
Fot. © The Trustees of the British Museum
- Il. 18. Porównanie detali na egzemplarzach krakowskim i londyńskim

TABLICA 9

Il. 19. Medal Zygmunta Augusta, odlew galwaniczny z kolekcji Książąt Czartoryskich, medal oryginalny: 1552, śr. 37 mm, Muzeum Narodowe w Krakowie (nr inw. MNK XIII-5020)
Fot. © Muzeum Narodowe w Krakowie

Il. 20. Giovanni Jacopo Caraglio, kamea z wizerunkiem Zygmunta II Augusta, poł. XVI w., 2,6 × 2,4 cm, Berno, Institut für Archäologische Wissenschaften, Universität Bern (Stiftung Leo Merz, nr inw. DL 651)

Fot. za: PIECH, WOLAŃSKA, ZIĘTKIEWICZ-KOTZ (red) 2023: kat. 247

Il. 21. Giovanni Jacopo Caraglio?, medal Zygmunta II Augusta, połowa XVI w., śr. 58 mm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (nr inw. GN E 7588)

Fot. © Muzeum Narodowe w Poznaniu



II. 1



II. 2



II. 3



II. 4



II. 5



II. 6



II. 7



II. 9



II. 8a



II. 8b



II. 10a



II. 10b



II. 11





II. 12



II. 13

II. 14



II. 15



II. 16



II. 17



II. 18



II. 19



II. 20



II. 21