

Kodeks z herbami kawalerów Zakonu Złotego Runa z Muzeum Narodowego w Warszawie **Analiza, interpretacja i ustalenie autorstwa** **Hansa Bola**

Bogate zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie kryją dobrze zachowany XVI-wieczny kodeks wydobyty z niepamięci przez kuratorkę Joannę A. Tomicką. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności zwrócono nań moją uwagę. Badania, których efektem jest niniejszy artykuł, dotyczyły nie tylko znaczenia i funkcji poszczególnych kompozycji, ale i kodeksu jako całości. Objęły one skomplikowane kwestie heraldyczne, wynikające ze ścisłego związku jego powstania z Zakonem Złotego Runa. Badania atrybucyjne pozwoliły z kolei jednoznacznie przypisać autorstwo rysunków Hansowi Bolowi.

XVI-wieczny oryginał w stanie kompletnym

Oprawiony w brązową skórę kodeks mierzy 33,3 cm na 23,3 cm (zamknięty) i ma pięć zwięzów (il. 1). Wytłaczany złożony ornament roślinny zdobi grzbiet o szerokości ok. 2,2 cm. W niektórych miejscach skóra jest wytarta, kilka fragmentów oderwało się. Podwójna bordiura otaczająca środkowe pola okładek jest bogato zdobiona częściowo złożonymi tłoczeniami z motywami takimi jak medaliony z głowami cesarzy wśród winorośli, ptaki i kiście winogron czy ludzkie półpostaci. Dekoracja tego typu była stosowana głównie w Niderlandach i Niemczech w pierwszej połowie XVI wieku, niekiedy nawet po 1570 roku. Centralna dekoracja ze złożonym ornamentem roślinnym została prawdopodobnie wykonana za pomocą stempla z nieopracowanym środkiem w kształcie owalu¹. Oramowuje ona zwieńczony koroną herb króla Hiszpanii Filipa II Habsburga², otoczony łańcuchem orderowym Zakonu Złotego Runa (il. 2). Warto zauważyć, że herb nie został umieszczony idealnie prosto, co w porównaniu z wysokiej jakości wykonaniem woluminu jako całości razi. Przemawia to za hipotezą, że herb został dodany później. W roku 1581 Filip II został również królem Portugalii, której herb został dodany do jego własnego, dokładnie w taki sam sposób, jak w analizowanym wypadku. Mamy tu do czynienia z małą, leżącą na tarczy głównej tarczą honorową z siedmioma zamkami i pięcioma mniejszymi tarczami herbowymi. Tarcza pępkowa na tarczy głównej po prawej stronie

¹ Niniejszym składam podziękowania Claude'owi Sorgeloosowi, konserwatorowi Kolekcji Starodruków, Rycin, Map i Planów oraz Kalkografii (ad interim) z Biblioteki Królewskiej Belgii (Albertina) w Brukseli.

² Herb mógł być również dodany za czasów rządów syna Filipa II – Filipa III, który posługiwał się tym samym herbem.



il. 1 | fig. 1

Przednia okładka
Kodeksu z herbami
kawalerów Zakonu
Złotego Runa, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| Front cover of the
Codex of the Armorial of
the Order of the Golden
Fleece, The National
Museum in Warsaw

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Zwieńczony koroną herb
króla Hiszpanii Filipa II
(fragment il. 1) | The
Crowned Arms of Philip II
of Spain (detail of fig. 1)

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

ma jednogłowego orła tyrolskiego, a po lewej – lwa flamandzkiego, który zazwyczaj zwrócony jest jednak łbem w przeciwną stronę. Poza tym jedynym odstępstwem herb został odwzorowany prawidłowo. Często pomijany owoc granatu, oznaczający Królestwo Grenady³, został umieszczony w sercu tarczy głównej, pomiędzy herbami Aragonii i Kastylii.

Pośrodku wyklejki wewnętrznej strony okładki przyklejony jest prostokątny kawałek papieru, na którym po prawej u góry XVII-wiecznym charakterem pisma wykaligrafowano piórem jasnobrązowym atramentem: *Aegide Caroloman: Nijs 1693* (antwepski poeta i prawnik, prawdopodobnie jeden z pierwszych właścicieli kodeksu)⁴. Na tym samym kawałku papieru widnieje wcześniejszy wpis, uczyniony prawdopodobnie ręką jednego z wcześniejszych właścicieli: *Diesen bouck is ghetee kent van vander horst tot Brussel* [Tę książkę rysował vander horst w Brukseli]⁵.

Na karcie po prawej widnieje XX-wieczna inskrypcja⁶. Podobnie jak wyklejka, karta ta mierzy 32,5 cm na 23 cm. Po niej następuje strona tytułowa z biblijnymi, mitologicznymi i alegorycznymi postaciami stojącymi lub siedzącymi na tle dekoracji architektonicznych w stylu renesansowym (il. 3). W środkowym polu znajduje się odręcznie i niedbale wypisany tytuł, kontrastujący ze starannymi kapitalikami inskrypcji w kartuszach. Brzmi on: *Insignia Illustrum Heroum qui fuerunt in equestri ordine Aurei Velleris, instituti a Philippo Pio, Duce Burgundiae, Anno 1429 usque ad annum 1577* [Herby prześwieatnych bohaterów, którzy byli członkami Zakonu Złotego Runa, założonego przez Filipa III Dobrego, księcia Burgundii, od 1429 do 1577 roku]⁷. Zakon został istotnie założony przez księcia Filipa, lecz fakt ten miał miejsce 10 stycznia 1430 roku w Brugii, przy okazji jego małżeństwa z Izabelą, infantką portugalską. Filip chciał stworzyć odpowiednik francuskich i angielskich zakonów tego typu, a także zacieśnić swoje powiązania z elitami ze swoich dziedzicznych ziem.

³ Kiedy ostatni Maurowie zostali wyparci w 1492 r., herb Grenady włączono do herbu króla Hiszpanii.

⁴ Również na wyklejce okładki znajdują się znaki i numery inwentarzowe Muzeum Narodowego w Warszawie: w prawym górnym rogu, piórem czarnym atramentem: 153; w lewym dolnym rogu, na wklejonym kawałku papieru: 15055. Rew; poniżej, pośrodku, ołówkiem: Sz N v. 14, poniżej, inną ręką, ołówkiem: 15596; w dolnym prawym narożniku, ołówkiem: 21 ryc.

⁵ Napisem tym oraz atrybucją kodeksu Nicolaasowi van der Horstowi zajmuję się w dalszej części artykułu.

⁶ Dwudziestowiecznym pismem, ołówkiem: *Horst* (podkreślone na czerwono), *Nikolaas van der* | *Zeichner und Maler* | 1598–1646 | *liess sich in Brüssel nieder* | *Seubert Allg. Künstler-Lexicon* II 255.

⁷ Tłumaczenie tytułu zawdzięczaam Kristoffelowi Demoenowi, profesorowi literatury starogreckiej i bizantyńskiej na Uniwersytecie w Gandawie.



il. 3 | fig. 3

Hans Bol, Strona
tytułowa (karta 2r
Kodeksu) | Title page
(folio 2r of the Codex)

foto: I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

Pierwotnie patronem Zakonu Złotego Runa był oczywiście Jazon, heros z greckiej mitologii, choć w statutach nie ma o nim wzmianki. Na karcie tytułowej po lewej stronie został on przedstawiony w pełnej zbroi i hełmie, stojący na cokole na tle kanelowanych pilastrów, ze wzniesionym mieczem w prawej dłoni i runem baranim w lewej. Prawą stopę opiera na smoku. Wraz ze swoimi towarzyszami Argonautami musiał stawić czoła liczny niebezpieczeństwom, zanim z pomocą Medei zdołał przechrzyć smoka i zdobyć złote runo. W płaskorzeźbie w płycinie cokołu widać Jazona wylewającego coś na leżącego smoka, choć w mitologii przed zabiciem potwora usypia go, śpiewając mu magiczną kołysankę, której nauczył się od Medei. Baran już wówczas nie żył (inaczej niż na rysunkowej płycinie), a jego runo wisało na drzewie w świętym gaju Ajetesza, króla Kolchidy, poświęconym bogowi wojny Aresowi.

Nie wiadomo, dlaczego Filip Dobry nie zdecydował się na bardziej konwencjonalny motyw biblijny czy postać świętego przy wyborze nazwy dla swojego zakonu i jego symbolu. Wybór Jazona odzwierciedla jego zamiłowanie do klasycznej starożytności; wybierając złote runo, chciał być może zasugerować, że dynastia burgundzka pochodzi od Trojan. Mediewista Michel Pastoureau pisze: „Dla Filipa Dobrego i jego świty Argonauci byli poprzednikami kawalerów, a wyprawa do Kolchidy – wzorem wymarzonej przez księcia ekspedycji na muzułmański Wschód, by odbić Ziemię Świętą” oraz: „Nawet kiedy biblijna postać Gedeona zastąpiła Jazona, pierwotny wybór herosa z greckiej mitologii ustalił mit założycielski Zakonu. W latach trzydziestych XV wieku było to nowatorskie posunięcie, które trafiło na podatny grunt, bowiem po raz pierwszy od trzech stuleci legenda arturiańska przechodziła właśnie kryzys [...]. Nadszedł czas nowego bohatera i nowego mitu: złote runo miało od tej pory zastąpić Świętego Graala”⁸.

Podczas inauguracyjnego zebrania kapituły w Lille w 1431 roku pierwszy kanclerz Zakonu, Jean Germain, biskup Chalon-sur-Saône, skrytykował wybór pogańskiego bohatera na patrona. W dodatku Jazon złamał dane Medei przyrzeczenie o ożenku w zamian za zdobycie złotego runa. Nie mógł zatem stać się wzorem dla kawalerów, dla których pierwszym obowiązkiem było dotrzymywanie danego słowa. Biskup zaproponował zastąpienie Jazona Gedeonem. Przedstawienie bohatera na stronie tytułowej po prawej jest podobne – w zbroi i hełmie, trzymający miecz i runo baranie. Gedeon jest postacią biblijną z Księgi Sędziów (6,36–40), wybranцем Boga. Aby udowodnić nieufnemu wodzowi, że został on wybrany, by ocalić lud Izraela, Bóg sprawił, że runo rozłożone na ziemi pozostało suche, choć ziemia naokoło była mokra od rosy, jak to przedstawiono w płaskorzeźbie na cokole u dołu⁹.

Poniżej, pomiędzy Jazonem i Gedeonem, siedzi postać kobieca ze skrzydłami – symbol przekroczenia tego, co ziemskie; w prawej ręce trzyma miecz, symbol męstwa i cnoty, w lewej – serce, znak szczerości i prawości. Jej siedząca poza odnosi się do pokory. W ten sposób przedstawiono wszystkie cnoty, którymi powinni wykazywać się kawalerowie Złotego Runa chcący należeć do uosabianej przez kobietę *Vera Nobilitas*, jak dowiadujemy się z napisu z kartusza umieszczonego ponad nią. Pomysłodawca karty tytułowej zabrał w ten sposób głos w dyskusji toczącej się w XVI i XVII wieku co do tego, czy prawdziwe szlachectwo bierze się

⁸ Bernard Bousmanne, Thierry Delcourt et al., *Miniatures flamandes 1404–1482*, kat. wyst., Bibliothèque nationale de France, Paryż; Bibliothèque royale de Belgique, Bruksela, 2011–2012, Paris–Bruxelles 2011, s. 95 [tłum. Karolina Koriat].

⁹ Scholastycy interpretowali ten cud jako symboliczną zapowiedź dziewiczego macierzyństwa Marii, która również była patronką Zakonu.

z cnoty (*virtus*), czy z dobrego urodzenia¹⁰. W górnej partii po lewej siedzi *Dignitas* (Godność) z typowymi atrybutami: koroną i berłem; po prawej – *Honos* (Honor) z wieńcem laurowym, symbolem zwycięstwa. Dominująca nad resztą, siedząca u góry pośrodku niczym na tronie skrzydlata postać kobieca trąbi o nieśmiertelnej chwale¹¹ (*Immortalis Fama*) na całe stworzenie, a nawet niebiosa (z jej instrumentu wylatują języki; przedstawienie zaczerpnięte z książek emblematów wydawanych przez Christophe'a Plantina). Dlatego została przedstawiona jako zasiadająca nie tylko na globie ziemskim, ale także na sferze niebieskiej ze znakami zodiaku. Chorągiew z runem przyczepiona do trąbki nie pozostawia wątpliwości, że nieśmiertelna chwała odnosi się do Zakonu Złotego Runa. Runo, podobnie jak skałka i krzesiwo, widoczne obok górnych kartuszy, należały do zwyczajowych symboli Zakonu.

Symbole te są przedstawione bardziej szczegółowo na karcie numer 5, podzielonej na cztery pionowe prostokąty (il. 4). W lewej górnej kwaterze widać krzesiwo w kształcie burgundzkiej litery B, skałkę, płomień i iskry. Krzesiwo pocierano o skałkę, krzesząc iskry (za pomocą hubki, np. w postaci suszonego mchu lub porostów, można było rozniecić ogień). W kartuszu poniżej znajduje się dewiza: *Anteferit, quam flamma. Micet* („Uderza, zanim zaplonie”), która w połączeniu z krzesiwem i skałką składała się na prywatny emblema Filipa Dobrego. Okazała się ona bardzo trafna, gdyż większość swych rządów władca ten spędził pomiędzy dwoma rywalizującymi królestwami Anglii i Francji. Z czasem stała się również powracającym symbolem Zakonu. Z kolei w prawej górnej kwaterze widoczny jest krzyż św. Andrzeja. Św. Andrzej zmarł śmiercią męczeńską na krzyżu w kształcie litery X zbitym z nieokorowanych bali, który uznawano za jego atrybut od końca XII wieku. Apostoł ten był patronem Burgundii i Filipa Dobrego, który wskazał go razem z Najświętszą Marią Panną na patrona Zakonu Złotego Runa. Krzyż św. Andrzeja i znajdująca się pod nim dewiza *Flammescit Uterque* („Jeden drugiego zapala”), pierwotne symbole Filipa Dobrego, stały się teraz ulubionymi atrybutami Zakonu. Iskry i płomień otaczające krzyż są charakterystyczne dla ulubionego motywu Zakonu, czyli ognia, co odnosi się również do przedstawionych na podobieństwo płomieni pukli runa baraniego oraz do skałek i krzesiw, z których dobywa się ogień i iskry. Chodzi tu oczywiście o ogień Ducha Świętego, płomyki, które ukazały się nad głowami apostołów 50 dni po Zmartwychwstaniu. Ogień ten ma podsycać u kawalerów płomień ich męstwa i pragnienia walki za Chrystusa i Kościół.

W lewej dolnej kwaterze przedstawiony jest łańcuch orderowy Zakonu Złotego Runa, utworzony z połączonych krzesiw w kształcie litery B (jak Burgundia) oraz skałek, z których wydobywają się iskry – łącznie z 24 elementów, która to liczba odpowiadała początkowej liczbie kawalerów w Zakonie. Statut z 1431 roku bardzo dokładnie określał kwestie związane z tym atrybutem: łańcuch, podobnie jak płaszcz, był własnością zgromadzenia i musiał zostać zwrócony skarbnikowi w ciągu trzech miesięcy po śmierci kawalera. Teoretycznie członkowie mieli nosić łańcuch orderowy na co dzień, za wyjątkiem pola walki. W 1516 roku Karol V zezwolił na noszenie lżejszego łańcucha lub jedwabnego sznurka, na którym zawieszano runo.

Wreszcie w prawej dolnej kwaterze znajduje się przedstawienie samego Złotego Runa, od którego Zakon wziął nazwę. Jest to runo baranie, zawsze przedstawiane z głową i nogami

¹⁰ Zob. George M'Gill Vogt, *Gleanings for the History of a Sentiment: Generositas Virtus, Non Sanguis*, „Journal of English and Germanic Philology” 1925, no. 24, s. 102–124. Zob. też Maurice Keen, *Chivalry*, New Haven 1984, s. 143–161.

¹¹ Czaszka, na której opiera ona prawą stopę, jest aluzją do nieśmiertelności.



il. 4 | fig. 4

Hans Bol, *Symbole Zakonu Złotego Runa* (karta 5r) | *The Symbols of the Order of the Golden Fleece* (folio 5r)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

zwierzęcia, zwisające z pierścienia zawieszonego na taśmie. W pierwszej kolejności należy je interpretować jako runo zdobyte przez Jazona i Argonautów w Kolchidzie – przywołuje ono ideę niebezpiecznej wyprawy, wymagającej męstwa i wytrwałości, cech oczekiwanych od kawalerów. W 1431 roku na prośbę kanclerza Jeana Germaina zostało ono skojarzone z cudownym runem z biblijnej historii o Gedeonie; jako takie wykazuje nadprzyrodzone właściwości i symbolizuje dziewiczość Marii. Pod runem biegnie jedna z dewiz Zakonu: *Sricium* (być może błędny zapis wyrazu *pretium*) *non vile laborum*: „Niemarna zapłata za trud”.

Na karcie numer 7 przedstawiono fikcyjny¹² obraz pierwszego zebrania kapituły, które rzeczywiście miało miejsce w kolegiacie św. Piotra w Lille 30 listopada 1431 roku (il. 5). Siedzący pośrodku mężczyzna pod baldachimem, z łańcuchem Złotego Runa na piersi, trzymający w prawej ręce zwój to Filip Dobry. Jego herb (w odbiciu lustrzanym) został umieszczony za jego

¹² Przedstawiono herby niektórych z 24 pierwszych kawalerów, z których część uczestniczyła w pierwszym zebraniu kapituły (np. Jean de Roubaix, Roland d'Utkerke, Jean de Trémouille, Antoine de Tolonjon, Antoine de Vergy). Inni, np. Regnier Pot czy Pierre de Luxembourg, są również przedstawieni, mimo że nie byli wtedy obecni, podobnie jak późniejsi członkowie Zakonu – Simon de Lalaing czy Jehan de Melun.



il. 5 | fig. 5

Hans Bol, *Fikcyjne przedstawienie pierwszego zebrania kapituły Zakonu Złotego Runa* (karta 7r)
 | A Fictional Representation of the First Chapter of the Order of the Golden Fleece (folio 7r)

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

plecami. Podobnie stojący na pierwszym planie herold (którego tytuł po francusku brzmiał *Toison d'Or*, „Złote Runo”) nosi łańcuch orderowy i tunikę (krótki płaszcz, tabard) ozdobioną motywami krzesiw i skałek, na której pojawia się, również w odwróceniu, herb Filipa Dobrego¹³. Zamknięty złoty łańcuch (*potence*) składający się z 26 trapezoidalnych płytek z herbami kawalerów Zakonu, noszony przez herolda przy uroczystych okazjach, został tu pominięty. Po lewej i prawej stronie księcia siedzą kawalerowie Złotego Runa w chórze kościoła udekorowanym symbolami Zakonu i własnymi herbami. Ani przedstawienia księcia, ani kawalerów nie są portretowe, ale niektórych z nich można z dużym prawdopodobieństwem zidentyfikować po ich herbach. Po lewej od księcia, najdalej od niego siedzi Antoine de Tolonjon (9. kawaler; numery porządkowe oznaczają kolejność przyjęcia kawalerów do zakonu), następnie Regnier Pot (2.) i Antoine de Vergy (5.). Na prawo od księcia i najdalej od niego siedzi prawdopodobnie Simon de Lalaing (26.), następnie (być może) Pierre de Luxembourg¹⁴ (10.), dalej Jean de Roubaix (3.), Roland d'Utkerke (4.), prawdopodobnie Jean de Trémouille (11.) oraz Jehan de Melun (28.). Trzej mężczyźni przy stole na pierwszym planie, z których dwaj noszą bogate płaszcze gronostajowe, to, podobnie jak stojący herold, urzędnicy Zakonu: skarbnik, kanclerz i sekretarz. Na dole strony małym cyframi wypisano piórem, tym samym brązowym atramentem, jaki został użyty do rysunku, datę 1577: prawdopodobnie rok, w którym artysta rozpoczął pracę nad rysunkami.

Karta numer 9 zawiera cało postaciowe przedstawienie Filipa Dobrego z łańcuchem orderowym Złotego Runa na piersi (il. 6). Ubrany jest w płaszcz z futrzanym kołnierzem z dekoracyjnym obramowaniem z motywami krzesiw i skałek, na głowie ma typowe burgundzkie nakrycie głowy – chaperon, ozdobione drogocennym kamieniem. W lewej ręce trzyma prostą drewnianą laskę, z której zwiesza się łańcuch. Księżę stoi na tle wymyślnego średnio-wiecznego miasta widocznego w prześwicie renesansowego portyku¹⁵, którego pilastry udekorowane są herbami jego przodków. Zwyczajowo herby przodków po mieczu umieszczano po lewej stronie od portretowanego, lecz tutaj widnieją one na prawo od księcia: u góry herb jego ojca, Jana bez Trwogi¹⁶, w miejscu, gdzie właściwie powinien być umieszczony herb jego pradziada, Jana II Dobrego, króla Francji, oraz inskrypcja *Bourgondië*; poniżej herb żony Jana, Bonny Luksemburskiej, córki Jana Ślepego, króla Czech, z napisem *Lutsemburch* (Luksemburg), poniżej herb władcy flandryjskiego Ludwika II de Mâle¹⁷ z napisem *Flandria* oraz nieukończony herb jego żony, Małgorzaty II, księżniczki brabanckiej, z inskrypcją *Brabantia*.

Na pilastrze po lewej znajdują się herby jego przodków po kądzieli: u góry, częściowo ukończona tarcza Ludwika IV Bawarskiego z inskrypcją *Beyeren*, poniżej niewypełniona żeńska tarcza herbowa jego żony Małgorzaty, hrabiny Holandii i Hainault z inskrypcją *Hollandia*, a następnie niekompletny herb Ludwika I Brzeskiego z inskrypcją *Brige* (Brzeg na Dolnym Śląsku), poniżej którego znajduje się niewypełniona tarcza herbowa zarezerwowana dla jego żony, Agnieszki z Głogowa. Wszystkie herby, włączając herb Filipa Dobrego, który podtrzymywany jest przez dwa putta, ukazane są w lustrzanym odbiciu. Zazwyczaj oznacza to, że artysta

¹³ Z heraldycznego punktu widzenia mógł to także być herb Karola Zuchwałego.

¹⁴ Przedstawienie jest nieprecyzyjne: równie dobrze mógłby to być herb Roberta de Masmines (który zmarł jeszcze przed pierwszym zebraniem kapituły).

¹⁵ Łuk ozdobiony jest tytułem Filipa Dobrego: *PHILIPPUS. DE VALOIS. DUX BURG[undia]. BRABA. COM. [es] FLAN.[dria]*, czyli: Filip z rodu Walezjuszy, książę Burgundii, Brabancji i Flandrii.

¹⁶ Lub Filipa Dobrego przed 1430 r.

¹⁷ Herb ten pierwotnie był, podobnie jak ten po lewej stronie, owalny (żeński); zmodyfikowano go, zmieniając kształt na tarczę (męski).



uwzględnił charakter przenoszono na płytę miedziorytniczą rysunku będącego lustrzanym odbiciem planowanej odbitki. Wszystkie postaci alegoryczne ze strony tytułowej pojawiają się ponownie na łuku portyku: po lewej *Honos* (Honor) z wieńcem laurowym i gałązką palmową, po prawej *Virtus* (Cnota), z takimi samymi atrybutami, co postać *Vera Nobilitas* na stronie tytułowej, z podniesionym mieczem i sercem, co ma po raz kolejny podkreślać wagę cnoty dla idei Zakonu Złotego Runa.

Karta numer 11 ukazuje prawidłowo odwzorowany herb, labry i klejnot¹⁸ Filipa Dobrego w lustrzanym odbiciu, otoczone łańcuchem orderowym Złotego Runa i odpowiednimi symbolami Zakonu. W kartuszu poniżej wypisana jest dewiza: *Avtre navraj* (fr. *autre n'aurai*), która została przyjęta dopiero po małżeństwie księcia z trzecią żoną, Izabelą, infantką portugalską, i rozumiana jest jako *autre (femme) n'aurai je (que dame Isabelle)*, czyli „nie będę miał innej (żony) (niż pani Izabela)”. Zarazem motto to odnosiło się do kawalerów Złotego Runa, którzy mieli być członkami wyłącznie tego Zakonu. Sam Filip Dobry nie respektował tej zasady, nie

il. 6 | fig. 6

Hans Bol, *Filip Dobry* (karta 9r) | *Philip the Good* (folio 9r)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 7 | fig. 7

Hans Bol, *Karol Zuchwały* (karta 13r) | *Charles the Bold* (folio 13r)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

¹⁸ Brakuje jedynie pereł dekorujących łodygi lilii.

będąc przykładem wierności małżeńskiej i przyjmując członkostwo aragońskiego zakonu Stola y Jarra od króla Neapolu, Alfonsa V Aragońskiego.

Na karcie numer 13 widnieje wizerunek Karola Zuchwałego, oparty na tym samym schemacie, co przedstawienie jego ojca, Filipa Dobrego (il. 7). I tutaj artysta wziął pod uwagę obrócenie wizerunku reprodukowanego w formie miedziorytu¹⁹. Karol Zuchwały trzyma rękawice w lewej dłoni, a wszystkie tarcze herbowe są ukazane w lustrzanym odbiciu. Warto zwrócić uwagę na tarczę nad głową księcia, która jest wykończona tylko częściowo, zaś jej całostroniowy odpowiednik na karcie numer 15 jest pusty. Karol Zuchwały posiadał te same herby co jego ojciec, więc rytownik mógł oprzeć się na tablicy herbowej szczegółowo wyrysowanej na poprzedniej stronie i dlatego rysownik nie powtarzał ich w tym miejscu. W kartuszu poniżej ujął za to dewizę Karola Zuchwałego: *Je L'ay enprjs*²⁰ („Odważyłem się”).

Jeśli chodzi o przedstawienia herbów jego przodków po mieczu, tarcza herbowa pradziada księcia, Filipa II Śmiałego, pojawia się na karcie numer 13 u góry po prawej. Herb jest nieukończony, a zarazem odwzorowany nieprawidłowo, ponieważ zawiera wewnątrz małą tarczę Flandrii, którą dodano dopiero później, do herbu jego następcy, Jana bez Trwogi. Poniżej widnieje herb Małgorzaty III Flandryjskiej z inskrypcją *Flandria*, a następnie nieukończony herb Albrechta I Bawarskiego z inskrypcją *Bavaria*, zaś pod nim nieukończony herb Małgorzaty Brzeskiej. Po prawej stronie Karola Zuchwałego, gdzie można by oczekiwać herbów jego przodków po kądzieli, żadna tarcza nie została wypełniona herbem, a tylko najwyższa z nich nosi inskrypcję *Portegalia*, odnoszącą się do Piotra I Okrutnego, króla Portugalii. Figury alegoryczne ponad łukiem to *Justitia* (Sprawiedliwość) z szalkami wagi i mieczem w ręku oraz *Ardor Anima* (Gorliwość) z żarzącym się sercem i płomieniami.

Dzięki małżeństwu jedynej córki Karola Zuchwałego, Marii Burgundzkiej, z Maksymilianem I Habsburgiem, zwierzchnictwo nad zakonem przejęli Habsburgowie. W przeciwieństwie do swoich poprzedników, Maksymilian I sportretowany jest w profilu, w którym zwraca uwagę jego charakterystyczny orli nos (karta numer 17, il. 8)²¹. Herby rodowodowe są co prawda prawidłowo rozmieszczone, ale tylko częściowo wypełnione: przodkowie po mieczu reprezentowani są tylko przez inskrypcje odnoszące się do podległych im ziem, za wyjątkiem Viridis Visconti, której herb jest przedstawiony w lustrzanym odbiciu. Z przodków po kądzieli tylko Jan I Dobry, król Portugalii, wzmiankowany jest samą inskrypcją *Portegalia*. Tarcza herbowa u góry, podtrzymywana przed dwa putta, jest również nieukończona, w przeciwieństwie do szczegółowo i prawidłowo wykończonej tarczy w odbiciu lustrzanym na karcie numer 19, z dewizą Maksymiliana I w kartuszu poniżej: *Halt mass* – „Zachowaj miarę” (il. 9). Inskrypcje do postaci alegorycznych na łuku portyku na karcie numer 17 zostały prawdopodobnie zamienione miejscami. *Sagacitas* – roztropność lub przemyślność – wskazująca na swoje czoło, w większym stopniu odnosi się do intelektu niż *Industria* (Pracowitość), która zazwyczaj skrętnie zapisuje coś w księdze i mierzy glob ziemski.

Na karcie numer 21 Filip I Piękny przedstawiony jest tak samo jak jego ojciec (il. 10)²². Alegoryczne postaci wieńczące portyk to *Concordia* (Zgoda) z dwiema gołębicami i strzałami oraz

¹⁹ Za wyjątkiem inskrypcji w kartuszach.

²⁰ Brzmi ona: „j’ay”, ale zostało to skreślone.

²¹ Pozostaje niejasne, czy artysta wziął pod uwagę ostateczne odbicie lustrzane kompozycji, ponieważ Maksymilian trzyma tu rękawice w prawej dłoni.

²² Herb podtrzymywany przez dwa putta pozostał niewypełniony. Ponad nimi ukazany został (prawidłowo) klejnot herbowy (nie w odbiciu lustrzanym).



Pax (Pokój) z gałązkami palmowymi. Żadna z tarcz nie jest wypełniona; karta ta prawdopodobnie ilustruje etap pracy²³, w którym rysownik czeka na dalsze wskazówki od heraldyka. Rysunki ciągną się aż za lewy margines, ku zszytciu książki, gdzie miejscami stają się niewidoczne z powodu silnego ściśnięcia kart, co wskazuje, że pierwotnie wykonano je na luźnych arkuszach. Niektóre z nich noszą nawet pionowe ślady zginania – musiały być w ten sposób przechowywane. Zszyto je dopiero później, używając pustych arkuszy papieru do przełożenia rysunków i naniesiono oznaczenia niezbędne do ułożenia omawianych kart we właściwej kolejności²⁴. Papier ten posiada filigran w typie „pastorał biskupi i dom”, który według Waltera Friedricha

il. 8 | fig. 8

Hans Bol, *Maksymilian I Habsburg* (karta 17r)
| *Maximilian I of Austria* (folio 17r)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Hans Bol, *Herb Maksymiliana I Habsburga* (w odbiciu lustrzanym) (karta 19r)
| *Coat of Arms of Maximilian I of Austria* (in reverse) (folio 19r)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

²³ Herby przodków są zaopatrzone tylko w (poprawne) inskrypcje: po prawej stronie, na górze: *Austrice* (Ernest Żelazny); poniżej: *Massovia* (Polska, Cymbarka mazowiecka), następnie: *Portegal* (Edward I, król Portugalii) oraz *Aragon* (Eleonora Aragońska). Po drugiej stronie, linia po kądzieli: *Burgondia* (Filip Dobry), poniżej: *Portegal* (Izabela Aviz, infantka portugalska), następnie: *Borbon* (Karol I de Bourbon) oraz *Borgogne* (Agnieszka Burgundzka).

²⁴ Okazało się to podczas badania kodeksu w Muzeum Narodowym w Warszawie 25 czerwca 2014 r. Niniejszym składam podziękowania Joannie A. Tomickiej za pomoc podczas mojej wizyty.

Tschudina²⁵ występuje dopiero od roku 1593, a filigrany na kartach numer 5²⁶, 9, 13²⁷ oraz 17²⁸ są w typie liter wiązanych znakiem „&”, z datami granicznymi występowania 1568–1588.

Możliwe, że wolumin został przygotowany nieco później niż portrety i herby, na co wskazuje okładka z krzywo odcisniętym herbem Filipa II. Księga mogła być przygotowana przez inne osoby niż te, które zainicjowały przedsięwzięcie. Tłumaczyłoby to, dlaczego zaburzony został właściwy porządek kart²⁹: po portrecie Filipa I Pięknego następuje nie jego herb, lecz herb Filipa II. Pierwotna inskrypcja *qui vouldra*, dewiza Filipa I Pięknego, została po prostu przekreślona i zastąpiona przez *Dominus michi adiutor* („Bóg moim wspomóżycielem”), dewizę Filipa II. Jego herb na karcie numer 23 jest prawidłowo odwzorowany (w lustrzanym odbiciu), ale brakuje wewnątrz małej tarczy herbowej Portugalii, którą znajdziemy na herbie na okładce (il. 11)³⁰. Skoro ta tarcza wewnętrzna została dodana do herbu Filipa II dopiero w 1581 roku³¹, rysunki mogły zostać ukończone przed tą datą, ale po roku 1577 (data na stronie tytułowej), co zgadzałoby się również z przebiegiem kariery rysownika, któremu do tej pory przypisywano autorstwo kodeksu.

Na karcie numer 25, Karol V przedstawiony jest w takim samym ujęciu, jak jego ojciec (il. 12)³². Występują tu alegoryczne postaci: *Victoria* (Zwycięstwo) z siekierą i gałązką palmową oraz *Constantia* (Wytrwałość) z kolumną. Żadna z tarczy na tej karcie nie została wypełniona³³, lecz na cokołach pilastrów znajduje się emblemat Karola V: dwie Kolumny Herkulesa. Nawiązują one do rozszerzających się wpływów Zakonu zarówno w kierunku wschodnim (wyzwolenie Jerozolimy i wojna z islamem), jak i zachodnim (dzieło ewangelizacji Nowego Świata). Ideę tę wyraża także dewiza Karola, *Plus Oultre* czy też *Plus Ultra*, która powinna być rozumiana jako „jeszcze dalej” i która została również umieszczona na cokołach pilastrów. W porównaniu z miejską panoramą w tle na poprzednich stronach, warto odnotować dwa dodane tutaj posągi, przedstawiające Karola V jako władcę Hiszpanii (mężczyzna w zbroi z mieczem i koroną, po lewej stronie) i Świętego Cesarstwa Rzymskiego (mężczyzna w zbroi z kulą ziemską, berłem i koroną cesarską, po prawej). Na karcie numer 27 herby Karola są przedstawione w lustrzanym

²⁵ Walter Friedrich Tschudin, *The Ancient Paper-Mills of Basle and Their Marks*, Hilversum 1958, nr 138: 1593/97. Filigran pozostawał w użyciu do początku XVII wieku; zob. Piccard Online [dostęp: 10 kwietnia 2017], dostępny: <<https://www.piccard-online.de/struktur.php?sprache=en>>; nr DE8085-PO-33473; Metz, 1603 oraz nr DE4620-PO-33474; Amsterdam, 1608.

²⁶ Karta numer 5: G & C (?) ? z C[?] & G ? pod koroną; por. Briquet nr 9420: Toulouse, 1568–1569, podobne warianty: Namur, 1574.

²⁷ Karta numer 9 oraz 13: ...? & D lub D & ? z koroną; zob. Briquet nr 9380: Le Puy, 1585, podobne warianty: Le Puy, 1588, Lyon, 1596. Zob. również Likhatscheff (nr 3251), Joyeuse, 1585.

²⁸ Karta numer 17: M & C ? lub C ? & M z koroną, por. Briquet nr 9341: Besançon ? 1574.

²⁹ Użyto jednak systemu adnotacji do zagwarantowania poprawnej kolejności stron na ewentualny użytek typografów, drukarzy czy intrologatorów. Verso kart m.in. o numerach 25, 27, 29 oraz 31, oznaczone są znakiem „x”, po którym następuje różna ilość kropek: np. na kartach numer 25 oraz 27 po znaku „x” występują trzy kropki oznaczające, że portret i herb przynależą do siebie.

³⁰ Jedynym błędem jest granat jako znak Grenady, który powinien się znajdować między pierwszym a drugim polem tarczy czwórdzielnej, a nie w pierwszym, pomiędzy Leonem i Kastylią, jak ma to miejsce tutaj.

³¹ Istnieje też możliwość, że po prostu zapomniano jej tu dodać.

³² Pozostaje niejasne, czy artysta wziął pod uwagę ostateczne odbicie lustrzane kompozycji, ponieważ Karol V trzyma tu rękawice w prawej dłoni.

³³ Herby przodków opatrzone są jedynie inskrypcjami (prawidłowymi).



odbiciu, ale herb Grenady, umieszczony w sercu tarczy głównej pomiędzy dolnymi partiami dwóch innych, jak na okładce kodeksu, został tu pominięty.

Na karcie numer 29 Filip II przedstawiony jest w podobny sposób jak jego ojciec, Karol V – z alegorycznymi postaciami *Mansuetudo* (Łagodność) z sercem i laską (?) oraz *Opulentii* (Potęga) z berłem i koroną (il. 13). Tarcze przodków też zostały pozostawione bez wypełnienia, inskrypcje natomiast zostały wypisane poprawnie³⁴. Na karcie numer 31 widoczny jest herb Filipa I Pięknego, który został zamieniony z herbem Filipa II (wszytym w wolumin jako karta numer 23), choć jest on przedstawiony poprawnie oraz w lustrzanym odbiciu³⁵.

Karty o numerach od 32 do 61 to czyste arkusze papieru z filigranem w typie „pastorał biskupi”, zaś na kartach o numerach 62, 64, 66, 68, 70 oraz 72 widnieją tarcze herbowe pierwszych 24 kawalerów Złotego Runa, pogrupowane po cztery. Również tutaj popełniono błędy

il. 10 | fig. 10

Hans Bol, *Filip I Piękny* (karta 21r) | *Philip the Handsome* (folio 21r)

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 11 | fig. 11

Hans Bol, *Herb Filipa II* (karta 23r) | *Coat of Arms of Philip II* (folio 23r)

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

³⁴ Za wyjątkiem inskrypcji pod trzecim herbem po prawej, która powinna brzmieć „Aragon” (Aragonia), a nie „Hispania” (Hiszpania).

³⁵ Jedynym odstępstwem jest owoc granatu (dla Grenady) wciśnięty pomiędzy dolną partię trzeciego i czwartego zamiast pierwszego i drugiego pola tarczy czwórdzielnej.



il. 12 | fig. 12

Hans Bol, *Karol V*
(karta 25r) | *Charles V*
(folio 25r)

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

podczas opracowania, które zaburzyły prawidłową kolejność: po karcie numer 62 z czterema pierwszymi kawalerami: Guillaume'em de Vienne, Regnierem Potem, Jeanem de Roubaix et Herzele i Rolandem d'Utkerke następuje karta numer 64 z kawalerami od 21. do 24. włącznie (il. 14)³⁶. Na karcie numer 66 występują kawalerowie od 13. do 16.³⁷, na karcie numer 68 – od 17. do 20.³⁸; na karcie numer 70 – od 5. do 8.³⁹ i wreszcie na karcie numer 72 – kawalerowie od 9. do 12.⁴⁰. Po tych stronach następuje 29 pustych kart, dopełniających ogólną liczbę kart do 101.

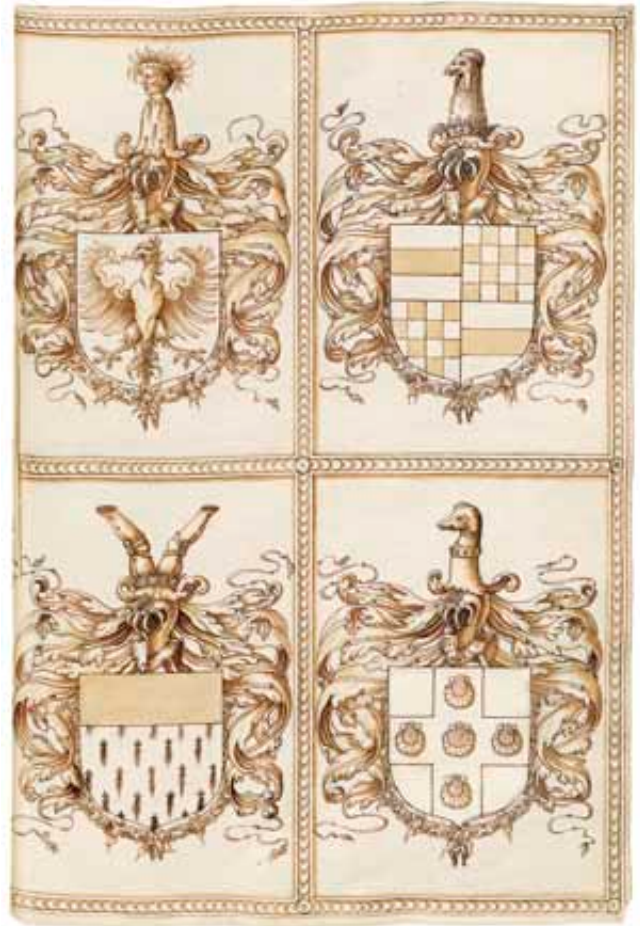
³⁶ Filip, pan na Ternant i la Motte (21.), Jean de Croy (22.), Jean, pan Créquy i Canaples (23.), Jean de Neufchastel, pan Montaigu (24.).

³⁷ Jean de Luxembourg (13.), Jean de Villiers (14.), Antoine de Croy (15.), Florimond de Brimeu (16.).

³⁸ Robrecht, pan na Masmines (17.), Jacques de Brimeu (18.), Baudouin de Lannoy (19.), Pierre de Bauffremont (20.).

³⁹ Antoine de Vergy (5.), David van Brimeu (6.), Hugue de Lannoy (7.), Jean de La Clite (8.).

⁴⁰ Antoine de Toulangeon (9.), Pierre de Luxembourg (10.), Jean de La Trémoille (11.), Guillebert de Lannoy (12.).



Kodeks powinien być odczytywany w kontekście XV- i XVI-wiecznych tradycji herbowych i statutowych ksiąg Złotego Runa, których liczne przykłady wytwarzane były jako iluminowane rękopisy od momentu założenia Zakonu. Każdy kawaler powołany w jego szeregi miał pozyskać dla siebie przynajmniej jedną księgę statutową – lub też otrzymywał ją w prezencie. Treści tych rękopisów różnią się od siebie, jednak powtarzają się pewne stałe elementy: strona wprowadzająca w insygnia Zakonu, zebranie kapituły, całopostaciowe portrety suwerenów, ich herby i dewizy, po których następują herby kawalerów przyjętych w szeregi Zakonu Złotego Runa za kadencji przedstawionych zwierzchników.

Z uwagi na to, że omawiany kodeks zawiera wyłącznie herby bez tekstów statutowych, jest on najbliższy herbarzom, które jednak były bogato ilustrowanymi rękopisami zamawianymi przez władców lub przez należących do arystokracji bibliofilów. Rysunki są tu starannie wykonane i wykończone pędzelkiem oraz delikatnym lawowaniem, dzięki czemu sprawiają wrażenie ukończonych dzieł, a nie projektów, które na następnym etapie pracy zostałyby pokolorowane przez miniaturzystę. Kontekst, w którym najprawdopodobniej powstały oraz hipoteza co do ich pierwotnej funkcji zostaną przedstawione po przeanalizowaniu kwestii autora kodeksu.

il. 13 | fig. 13

Hans Bol, *Filip II* (karta 29r) | *Philip II* (folio 29r)

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 14 | fig. 14

Hans Bol, *Herby kawalerów: Guillaume'a de Vienne, Regniera Pota, Jeana de Roubaix et Herzele oraz Rolanda d'Utkerke* (karta 62r) | *Coats of Arms of the Knights Guillaume de Vienne, Regnier Pot, Jean de Roubaix et Herzele, and Roland d'Utkerke* (folio 62r)

foto: I photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

Odrzucenie tradycyjnej atrybucji

Tradycyjne przypisanie kodeksu Nicolaasowi van der Horstowi opiera się na przytaczanej na początku artykułu inskrypcji z początku XVII wieku. Pochodzi ona prawdopodobnie od ówczesnego właściciela księgi, którego tożsamość nie została niestety ustalona, a więc zanim kodeks przeszedł na własność Aegidiusa Carolomana Nijsa, poety i prawnika z Antwerpii. Nicolaas van der Horst (1598–1646) był pochodzącym z Antwerpii rysownikiem i malarzem czynnym w Brukseli, tworzącym w stylu Rubensa. Cornelis de Bie cenił go nie tylko jako malarza, ale przede wszystkim jako rysownika⁴¹. Miał on praktykować u Rubensa przed odbyciem dalekich podróży, a potem pracował dla arcyksięcia Alberta. Rysował wiele projektów do rycin rytowanych przez Cornelisa Gallego młodszego, np. do *Les marques d'honneur de la maison de Tassis*, wydanych w 1645 roku przez Balthasara Moretusa II, autorstwa Jules'a Chifleta (1615–1676), prawnika i historyka, a zarazem kanclerza Zakonu Złotego Runa od roku 1648. Księga owa to luksusowo wydana historia rodu Thurn und Taxis, który zbił fortunę na monopolu na usługi pocztowe w Świętym Cesarstwie Rzymskim, Niderlandach i Burgundii. Dzieło zawiera udany portret hrabiego Lamoral Cladiusa Franza, rytowany przez Paulusa Pontiusa według rysunku Nicolaasa van der Horsta, a także wiele przedstawień figur alegorycznych, architektonicznych telf, kartuszy, herbów i portretów szlachciców z rodu Taxis. Motywy te pojawiają się również licznie w omawianym kodeksie, co sprawia, że przypisanie go van der Horstowi jest zrozumiałe. Inną przesłanką skłaniającą ku tej atrybucji jest fakt, że rysunek przedstawiający św. Katarzynę ze Sieny⁴² (British Museum, Londyn) sygnowany przez van der Horsta wykazuje pobieżne podobieństwo do stylu rysunkowego kodeksu (widocznego na przykład w postaci *Vera Nobilitas* na stronie tytułowej): ostre, płynnie ciągnięte piórem linie uzupełniane są lawowaniem wykonanym za pomocą pędzelka. Tymczasem *Vera Nobilitas* rysowana jest dłuższymi, prostymi, pewniejszymi liniami, a szczegóły ubioru uzupełnione są w znacznie większym stopniu delikatnymi pociągnięciami samym czubkiem pędzla i akcentami lawowania, niż ma to miejsce w rysunku londyńskim. Te niuanse sprawiają, że postać pod rozwianą szatą wydaje się o wiele bardziej cielesna i trójwymiarowa niż ta na rysunku z Londynu. Znacznie większy stopień wykończenia jest typowy dla XVI-wiecznej techniki rysunkowej, charakterystycznej dla Hansa Bola, faktycznego autora kodeksu⁴³. Uderza to zwłaszcza w porównaniu z *Marią i św. Janem Ewangelistą u stóp Krzyża* Bola⁴⁴, datowaną na 1570 rok, w której względnie długie, precyzyjne linie konturów uzupełnione o bardziej obfite, malarskie wręcz lawowania tworzą przekonujący modelunek postaci (il. 15). Alegoryczne figury kobiece u góry strony tytułowej kodeksu noszą ten sam rodzaj szat, co Marta

⁴¹ Zob. Horst, Nikolaus van der [w:] Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 17, Leipzig 1924, s. 534–535.

⁴² Pióro i lawowanie w tonie brązowym, 11,2 × 9,4 cm, sygnowany w prawym dolnym rogu, piórem w tonie brązowym: NV (przeplatające się) *ander horst*, British Museum, Londyn, nr inw. SL.5236.169.

⁴³ Autor przygotowuje pracę doktorską o Hansie Bolu, której integralną częścią jest *catalogue raisonné* wszystkich znanych dzieł (rycin, rysunków, obrazów, miniatur, albumów). Prace badawcze prowadzone są przy wsparciu programu Inter-University Attraction Pole: *City and Society*, finansowanego przez rząd belgijski. Obecnie zawiera 620 haseł identyfikujących dzieła o niewątpliwej atrybucji, z włączeniem trzech albumów z wizerunkami zwierząt zawierających 299 gwasze (Det Kongelige Bibliothek, Kopenhaga, nr inw. MS. Gl. kgl. Saml. no. 3471 I–III), modlitewnika (zob. przyp. 52) oraz kodeksu przechowywanego w Muzeum Narodowym w Warszawie, którym przypisano w katalogu po jednym numerze.

⁴⁴ Pióro w tonie ciemnobrązowym, pędzel i lawowanie w tonie fioletowobrązowym, 14,1/2 × 19,2/3 cm, sygnowany u góry, pośrodku piórem w tonie brązowym: *HANS BOL / 1570*, British Museum, Londyn, nr inw. 1920.0420.17.



na rysunku ze wskrzeszeniem Łazarza Bola z 1568 roku⁴⁵. Poza podobieństwem dynamicznego modelunku szat, typy twarzy kobiet są uderzająco podobne, jeśli nie identyczne. Odnosi się to także do anatomii i proporcji postaci męskich – np. Jazona i Gedeona – które również są charakterystyczne dla Bola: niewysokich, nieco przysadzistych, dobrze umięśnionych, jak Jefte ze swoimi wojownikami na rysunku Bola datowanym na 1571 rok z Morgan Library (il. 16)⁴⁶, czy też średniego wzrostu, tęgich, z krótkimi ramionami, jak dostojnicy zakonnici na stronie tytułowej, podobni do postaci starca na rysunku Zima⁴⁷. Skłonność do precyzyjnego i szalenie drobiazgowego sposobu przedstawiania niezliczonych szczegółów przypomina styl Pietera Bruegela. Jest ona stałą cechą twórczości Bola, widoczną nie tylko w rysunku ukazującym kapitułę Zakonu, lecz również w *Gościnie w Betanii z Marią umywającą stopy Chrystusa*⁴⁸. Ponadto wśród innych

il. 15 | fig. 15

Hans Bol, *Marie i św. Jan Ewangelista u stóp Krzyża*, 1570, British Museum, Londyn
| *Mary and Saint John the Evangelist at the Foot of the Cross*, 1570, The British Museum, London

fot. | photo © Trustees of the British Museum, London

⁴⁵ Pióro w tonie ciemnobrązowym, pędzel w tonie fioletowobrązowym, lawowanie w tonach brązowym i fioletowobrązowym, 23,6 × 31,4 cm, sygnowany i datowany u góry, po prawej piórem w tonie brązowym: *Hans bol* | 1568, Victoria and Albert Museum, Londyn, nr inw. Dyce 500.

⁴⁶ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, 19,1 × 28,3 cm, sygnowany i datowany piórem w tonie brązowym, u góry pośrodku: *Hans bol* | 1571, The Morgan Library, Nowy Jork, nr inw. III, 141b.

⁴⁷ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, 20,5 × 30,5 cm, sygnowany i datowany u dołu, na prawo od środka: *hans bol* | 1579, Ermitaż, Petersburg, nr inw. OP 357.

⁴⁸ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, 23,9 × 32,1 cm, sygnowany i datowany u góry, po lewej piórem w tonie brązowym: *Hans Bol* | 1569, P. & N. de Boer Foundation, Amsterdam, nr inw. B 313. Zob. Goltzius to Van Gogh.



il. 16 | fig. 16

Hans Bol, *Powrót Jeftego po zwycięskiej bitwie z Ammonitami*, 1571, Morgan Library, Nowy Jork | *Jephthah Returning Victorious after the Battle against the Ammonites*, 1571, The Morgan Library, New York

fot. | photo © The Morgan Library, New York

XVI-wiecznych artystów południowoniderlandzkich Bol wyróżniał się wyjątkową umiejętnością tworzenia dzieł w małej skali. Sceny z Jazonem i Gedeonem na stronie tytułowej (il. 3) czy małe medaliony pasywne otaczające Jezusa w winnicy na rysunku z Berlina⁴⁹ to przykłady jego mistrzostwa. Podobne miniaturowe sceny tworzą swego rodzaju rysunek „płaskorzeźbiony” na cokołach w serii rycin przedstawiających *Siedem sakramentów* (1576), *Siedem uczynków miłosierdzia* oraz *Siedem uczynków miłosierdzia względem duszy* (il. 17) wykonanych według projektów Bola⁵⁰, rytch i wydanych przez Philipsa Galle’a w 1576 i 1577 roku. Co uderzające, kompozycje tych miedziorytów wykazują wiele podobieństw ze stroną tytułową i kartami zawierającymi portrety w kodeksie⁵¹. Na każdej rycinie przedstawieni w pełnej postaci mężczyźni stoją bokiem

Drawings and Paintings from the P.&N. de Boer Foundation, Hans Buijs and Ger Luijten, eds., kat. wyst., Fondation Custodia, Paryż, 2014–2015, Paris 2014, kat. nr 32 (S. Hautekeete).

⁴⁹ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, 25,4 × 19,3 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, nr inw. KdZ 13581.

⁵⁰ Na temat rycin zob. Joachim Jacoby, *Amendments: Two Drawings for Prints by Philips Galle*, „Delineavit et Sculpsit” 2010, no. 33, s. 2–24; Stefaan Hautekeete, *New Amendments: Drawings for Prints by Hans Bol*, „Delineavit et Sculpsit” 2012, no. 35, s. 1–9 oraz Ursula Mielke, Stefaan Hautekeete, *Hans Bol*, Ger Luijten, ed., vol. 1–2, *Oudekerk aan den IJssel* 2015, vol. 1, s. lxxxi–lxxix oraz vol. 2, s. 28–59, nr 173–180, 181–188, 189–196. The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700.

⁵¹ 30 listopada 2016 r., długo po ukończeniu niniejszego artykułu, Piotr Borusowski, kustosz w Gabiniecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie, odkrył przy pomocy światła UV pozostałość wymazanej



il. 17 | fig. 17

Philips Galle według
Hansa Bola, *Pouczenie
grzeszników* | Philips
Galle after Hans
Bol, *Correcting the
Sinners*, Rijksmuseum,
Amsterdam

foto: | photo © Rijksmuseum,
Amsterdam

na tle pilastrów ustawionych na dekoracyjnych cokołach, tak jak w przypadku Jazona i Gedeona na stronie tytułowej kodeksu. Pilastry połączone są łukiem ujmującym widok niektórych scen z rycin oraz portrety mistrzów Zakonu kodeksu, z kolei sceny figuralne na miedziorytach zostały

sygnatury tuż nad datą na kartach numer 7 i 9, którą bezspornie odczytać można jako *H... bol*, wypisanej w sposób pojawiający się na wielu rysunkach tego artysty.

zakomponowane w analogicznych miejscach, co postaci alegoryczne z górnych narożników tych portretowych kart.

Sędziowie, dostojnicy i królowie we wspianiałych szatach przedstawieni są na rycinach całopostaciowo jako osoby dystygnowane, porównywalne z władcami z kodeksu. Bol poświęcił tu wiele uwagi fizjonomiom przedstawianych osób, w przeciwieństwie do raczej pobieżnego i niekiedy wręcz stereotypowego sposobu, w jaki zwykle oddawał twarze. Jego mistrzostwo w portretach miniatorskich widoczne jest szczególnie w modlitewniku Franciszka Herkulesa Walezjusza⁵², w którym twarz francuskiego księcia rozpoznawalna jest na nie większej od dłoni miniaturze z przedstawieniem Mszy świętej (il. 18). Bol zasłużenie znalazł miejsce w monumentalnym dziele *Vlaamse miniaturen van de 8^{ste} tot het midden van de 16^{de} eeuw* Mauritsa Smeyersa jako jeden z artystów, którym sztuka iluminatorska zawdzięczała ponowny rozkwit w drugiej połowie XVI wieku⁵³. Bol jest słusznie wymieniany w tym kontekście, gdyż rzeczywiście tchnął nowe życie w ten gatunek. Był autorem ponad stu gwaszy na papierze lub pergaminie⁵⁴, o podobnej finezji i niewielkim formacie jak wcześniejsze iluminacje książkowe, z tą różnicą, że pomyślane były one jako samodzielne dzieła sztuki, przyklejane na drewniane podłoże, oprawiane i zawieszane na ścianie lub wbudowywane w boazerię.

Hans Bol przyszedł na świat w Mechelen w 1534 roku. Po odbyciu praktyki w warsztacie nieznanego miejscowego mistrza, udał się w podróż po Niemczech, a następnie został przyjęty do Gildii św. Łukasza w swoim rodzinnym mieście w 1560 roku. Stopniowo rozwijał się jako wszechstronny artysta, który według Karela van Mandera⁵⁵ był również twórcą wielu akwareli. Zachowało się ponadto 66 rycin, sześć obrazów na płótnie oraz 285 rysunków jego autorstwa⁵⁶. Cieszył się uznaniem jako specjalista od pejzaży i wizerunków zwierząt, a także postaci ludzkich; dostarczał projektów najważniejszym ówczesnym wydawcom rycin, jak Hieronymus Cock, Bartholomeus de Momper, Gerard de Jode czy Philips Galle. Zachowało się ponad 260 miedziorytów⁵⁷ wykonanych według jego projektów przez różnych rytowników, które świadczą o jego dużym talencie kompozycyjnym. Często przedstawiał historie biblijne, rzadziej – mitologiczne, zapożyczone z *Metamorfoz* Owidiusza. Sceny te zakomponowane są w rozległych pejzażach, na których często widać doliny, góry i rzeki z odległymi widokami zamków, wiosek i miast. Bol był czynny w okresie, kiedy wyraźnie wzrosło zainteresowanie topografią wiejską i miejską, zainspirowane takimi wydawnictwami jak *Civitates orbis terrarum*

⁵² Znany lepiej jako *Les Heures du Duc d'Alençon* [Godzinki księcia d'Alençon], Bibliothèque nationale de France, Paryż, Dział Rękopisów, 8,5 × 6,5 cm, nr inw. Ms. Latin 10564.

⁵³ Maurits Smeyers, *L'Art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai 1998, s. 498–499.

⁵⁴ Znakomitym przykładem jest *Krajobraz z Wenus i Adoniszem*, gwasz i złoto na pergaminie (środkowa kompozycja), gwasz i złoto na desce (rama), 20,6 × 25,8 cm, sygnowany i datowany poniżej najwyższego kartusza oraz w krajobrazie na prawo od środka, złotem: *HB* (ligatura) | 1589, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, nr inw. 92.GG.28.

⁵⁵ *Het Schilder-boeck: Het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders van Karel van Mander*, Haarlem 1603–1604, fol. 260r19–260v42 (zob. wydanie Hessela Miedemy, *Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604)*, Doornspijk–Davaco 1994–1999, vol. 1, s. 298–301, vol. 4, s. 208–218).

⁵⁶ Rysunki Bola należą do bardzo zróżnicowanych kategorii: rysunki wzornikowe, studia, rysunki z natury, wykończone kompozycje przeznaczone na sprzedaż, projekty miedziorytów, akwaforty i gwasze. Zob. Stefaan Hautekeete, *New Insights into the Working Methods of Hans Bol*, „Master Drawings” 2012, vol. 50, no. 3, s. 329–356; idem, *New Amendments...*, op. cit.; U. Mielke, S. Hautekeete, op. cit., (S. Hautekeete); Stefaan Hautekeete, *Hans Bol*, rozprawa doktorska zawierająca *catalogue raisonné* całego dorobku artysty (w przygotowaniu). Zob. też przyp. 43.

⁵⁷ Omówienie wszystkich rycin, zob. U. Mielke, S. Hautekeete, op. cit.

Georga Brauna i Fransa Hogenberga. Bol miał swój udział w tym nurcie – od 1575 roku wykonywał bardzo szczegółowe widoki różnych miast, na przykład Antwerpii czy Brukseli⁵⁸. W jego kompozycjach często pojawiają się architektoniczne tła, niekiedy fikcyjne, niekiedy oparte na istniejących zabytkach, które studiował z natury i odwzorowywał na papierze⁵⁹. Kościół św. Gertrudy oraz sukienice w Bergen-op-Zoom pojawiają się na przykład w rysunku *Styczeń*⁶⁰ przechowywanym w Boijmans Van Beuningen Museum w Rotterdamie (il. 19). Wieża tegoż kościoła, z minimalnymi zmianami⁶¹, jest również widoczna w tle portretu Maksymiliana I na karcie numer 17 kodeksu (il. 8). Ponadto zdumiewająca szczegółowość obu rysunków jest identyczna: cienkie linie piórem tworzą strukturę budynków, zaś naprzemienne strefy światła i cienia dodają atmosfery i życia panoramie miasta, które w kodeksie jest widokiem stworzonym z wyobraźni. Kościół św. Gertrudy powraca też w innych kompozycjach Bola⁶², lecz dopiero po roku 1577, kiedy odbył on podróż po regionie wokół wschodniego dopływu rzeki Skaldy, szkicując pejzaże i miasta nadbrzeżne, takie jak Bergen-op-Zoom. Fakt, że pojawia się on w kodeksie, potwierdza wiarygodność daty 1577 wypisanej na stronie tytułowej. Co więcej, w tym samym roku Bol pracował nad wspomnianą wyżej serią przedstawiającą *Siedem uczynków miłosierdzia*, które wykazują silne podobieństwo kompozycyjne ze stronami kodeksu z wizerunkami mistrzów Zakonu. Co do *Siedmiu uczynków miłosierdzia*, Jacoby postawił interesującą hipotezę, że razem z serią *Siedmiu sakramentów*, które Galle wydał rok wcześniej, były one pierwotnie przeznaczone jako ilustracje do katechizmu autorstwa jezuickiego teologa Piotra Kanizjusza. Wydanie zaopatrzone w inne ilustracje ostatecznie zeszło z prasy w 1589 roku dzięki współpracy Philipsa Galle'a i Christophe'a Plantina⁶³.



il. 18 | fig. 18

Hans Bol, *Franciszek Herkules Wależjusz słuchający Mszy św.*, 1582, z *Godzinek księcia d'Alençon*, Bibliothèque nationale de France, Dział Rękopisów, Paryż
| *Francis of Anjou Following the Celebration of Mass*, 1582, in *Les Heures du Duc d'Alençon*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris

fot. | photo © Bibliothèque nationale de France, Paris

⁵⁸ Zob. Stefaan Hautekeete, *Van Stad en Land: het beeld van Brabant in de vroege topografische tekenkunst* [w:] *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, réd. Veronique Van de Kerckhof et al., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2000, Brussels 2000, s. 52–55.

⁵⁹ Bol przechowywał te szkice z natury w swego rodzaju banku wizerunków. Na temat metod pracy Bola, zob. S. Hautekeete, *New Insights...* op. cit., s. 329–356.

⁶⁰ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, średnica 14 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, nr inw. MB 2005/T 2a. Z serii ilustrującej 12 miesięcy, rytowanej przez Adriaena Collaerta i wydanej przez Hansa van Luycka. Projekty wszystkich miesięcy znajdują się w Museum Boijmans Van Beuningen. Zob. Yvonne Bleyerveld et al., *Bosch to Bloemaert. Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam*, kat. wyst., Fondation Custodia, Paryż; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; National Gallery of Art, Washington, 2014–2015, Paris 2014, s. 102–115, kat. nr 32. Ryciny na ich podstawie, zob. U. Mielke, S. Hautekeete, op. cit., nr kat. 252–263.

⁶¹ Np. dolne partie najwyższego okna z podwójnym łukiem są inne.

⁶² Zob. S. Hautekeete, *New Insights...*, op. cit., s. 345–351.

⁶³ J. Jacoby, op. cit., s. 12–20.



il. 19 | fig. 19

Hans Bol, *Styczeń*
January, Museum
Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam

fot. | photo © Museum
Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam

Być może klucz do rozwiązania zagadki kodeksu związany jest z tym właśnie duetem wybitnych wydawców. Fakt, że rysunki zostały wykonane na luźnych arkuszach papieru oraz w lustrzanym odbiciu, sugeruje, że Bol komponował je jako projekty do rycin. Być może z Galle zamówił je do planowanego, lecz ostatecznie niewydrukowanego herbarza. Publikacja na temat prestiżowego Zakonu Złotego Runa z herbami wszystkich członków aż do 1577 roku byłaby łatwiej dostępna dla szerokiej miejskiej publiczności niż zarezerwowane dla wąskiego grona iluminowane rękopisy. W Antwerpii ok. 1580 roku tego rodzaju nowatorskie przedsięwzięcie byłoby pod względem finansowym i organizacyjnym idealną propozycją dla Plantina i Galle'a. W 1578 roku podjęli się oni publikacji książki Michiela Vosmeera *Principes Hollandiae et Zelandiae* z 36 portretami hrabiów i hrabin Holandii i Zelandii (il. 20). Pierwsza część *Les généalogies* Peetera Baltena, wydana w 1580 roku, zawiera 40 portretów i herbów książąt flandryjskich, co wskazuje, że istniał rosnący popyt na wizerunki tego typu, które do tamtej pory krążyły wyłącznie w kręgach dworskich i arystokratycznych. Najwidoczniej uznano, że

nadszedł czas na wprowadzenie na rynek drukowanych imitacji luksusowych herbarzy iluminowanych miniaturami na pergaminie⁶⁴, takich jak na przykład ten przypisywany Simonowi Beningowi (ok. 1540) z Madrytu⁶⁵ czy jego naśladowcy z ok. 1550 roku, znajdujący się obecnie w Bibliotece Królewskiej Belgii w Brukseli (Fonds Solvay)⁶⁶. Jest to widoczne nie tylko w zapożyczeniu szeregu typowych elementów tego typu rękopisów – ilustracji przedstawiającej zebranie kapituły, całostronicowego portretu i herbu mistrza Zakonu, ale także w użyciu charakterystycznych elementów formalnych, jak eleganckie portyki obramowujące postaci hrabiów i książąt. Postaci alegoryczne, które Bol umieścił w pachach łuków, pojawiają się w tym samym miejscu już w portrecie Filipa Dobrego ze wspomnianego manuskryptu Biblioteki Królewskiej, podobnie jak i inne zbliżone elementy. Igrające putta podtrzymujące koronę cesarską ponad głową Karola V (il. 22), w wersji Bola (il. 12) trzymają nie tylko koronę, ale też tarczę herbową. Flankujące kolumny z groteskowymi motywami zastąpił on nieco szerszymi pilastrami, na których zmieściły się zakończone w szpic oraz owalne tarcze przodków, co w tej kombinacji było nowością. Panoramy miast w tłach portretów są kolejną nowinką w ramach gatunku, choć również we wspomnianym manuskrypcie widoczny jest analogiczny zabieg – Filip II ukazany jest tam na tle pejzażu, w którym widoczne jest miasto (il. 23). Ponadto alegoryczna postać z dwiema trąbami w tympanonie znajdująca się nad królem hiszpańskim to bez wątpienia Sława, która pojawia się również na stronie tytułowej kodeksu. Dodatkowo



il. 20 | fig. 20

Warsztat Philipsa Gallego według Willema Thibaut, druk: Christophe Plantin, wydawca: Philips Galle, 1578, *Portret Filipa I Pięknego* | Workshop of Philips Galle after Willem Thibaut, printed by Christophe Plantijn, edited by Philips Galle, 1578, *Portrait of Philip the Handsome*, Rijksmuseum, Amsterdam

fot. | photo © Rijksmuseum, Amsterdam

⁶⁴ Najwcześniejszy znany rękopis zawierający zarówno statuty, jak herby Zakonu, obecnie w British Library w Londynie (nr inw. Harley MS. 6199), powstał w Brugii w latach 1481–1486. Jest on zarazem najwcześniejszym rękopisem upamiętniającym mistrzów Zakonu w cyklu całoportretowych portretów. Wzorem dla niego mógł być herbarz ofiarowany Karolowi Zuchwałemu w 1473 r., obecnie w Hadze (Biblioteka Królewska, nr inw. MS. 76 E 10) z całoportretowymi portretami każdego członka Zakonu, co zapoczątkowało długą tradycję portretu dynastycznego, utrzymującą się jeszcze w XVII w.

⁶⁵ Instituto de Valencia de Don Juan, Madryt, nr inw. 26 I. 27. Zob. Thomas Kren, Scott MacKendrick, Maryan W. Ainsworth, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, kat. wyst., J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Royal Academy of Arts, Londyn, 2003–2004, London 2003, kat. nr 122. Nie ma zgody co do przypisania go Simonowi Beningowi; zob. ibidem, kat. nr 122, przyp. 5.

⁶⁶ Section Precious Works, inv. MS IX 93. Oba rękopisy pochodzą z tego samego środowiska dworskiego. Madrycki reprezentuje wyższy poziom artystyczny. Technika malarska w rękopisie z Brukseli wskazuje na późniejsze datowanie. Portrety i tła pejzażowe oraz portyki są niemal takie same, jak te w rękopisie madryckim, przywołanym w przyp. 65. Inny, bardziej dekoracyjny malarz inspirujący się groteskami powstającymi w Antwerpii wykonał portret Filipa II datowany na 1556. Zob. M.J. Onghena, *Enkele gegevens en opmerkingen betreffende twee zestiende eeuwse handschriften van het Gulden Vlies* [w:] *Miscellanea Jozef Duverger; Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, vol. 1, Ghent 1968, s. 197–200. Ta sama ręka dodała niemal identyczny portret Filipa II do rękopisu w Waddesdon Manor, wspomnianego w przyp. 67.



całostronicowe herby w dziele przechowywanym w Warszawie są dosyć podobne do wcześniejszych przykładów – prawdziwych popisów sztuki heraldycznej i dekoracyjnej – jak to widać na przykładzie herbu Maksymiliana I (il. 24). Każdy herb (il. 9) jest otoczony łańcuchem orderowym Złotego Runa z jego insygniami i zawieszony pod koronowanym hełmem z własnym klejnotem i labrami. Warto tutaj zauważyć, że Bol przedstawił koronę cesarską jeszcze bardziej dekoracyjnie i szczegółowo niż w wersji iluminowanej. Po obu stronach widnieją emblematy Burgundii, a poniżej – dewiza cesarza w kartuszu bogato zdobionym groteskami, który w iluminowanym rękopisie podtrzymywany jest w powietrzu przez dwa putta.

Trudno jest dziś stwierdzić, czy Bol czerpał inspirację z tego czy z innych, podobnych rękopisów⁶⁷, biorąc pod uwagę nasze luki w wiedzy co do wcześniejszej proveniencji tych herbarzy. Bol nie naśladował dosłownie motywów z wcześniejszej tradycji ikonograficznej, skoro w przypadku twarzy mistrzów Zakonu nie wzorował się na wspomnianych rękopisach. Wszystkie podobizny poza portretami Karola V i Filipa II są pośmiertne. Bol dysponował kilkoma prawdopodobnie różnymi źródłami ikonograficznymi, m.in. współczesnymi portretami, jak ten malowany przez Rogiera van der Weydena w przypadku Filipa Dobrego czy przez Tycjana w przypadku Karola V. Wszystkie przedstawienia portretowe wykonane są niezwykle starannie⁶⁸, a w wielu przypadkach portrety

⁶⁷ Takich jak statuty i herbarz Złotego Runa w Waddesdon Manor (nr inw. Ms. 17) autorstwa Mistrza Modlitewników z ok. 1500 (?) i innych, dzieło z Brugii z lat 1481–1491 z dalszymi uzupełnieniami aż do 1556 r. Zob. T. Kren, S. MacKendrick, W. Ainsworth, *Illuminating the Renaissance...*, op. cit., kat. nr 122.

⁶⁸ Portret Filipa Dobrego (il. 6) niewątpliwie został wykonany na nowo na arkuszu papieru wtórnie włączonym do książki. Sugeruje to, że wymagania co do trafności podobizny były wyśrubowane. Na kartach numer 11, 15 i 23 wycięto małe kawałki papieru i zastąpiono innymi, by skorygować szczegóły heraldyczne. Na karcie numer 31 cały herb został w ten sposób wymieniony.

il. 21 | fig. 21

Nieznany artysta, *Filip Dobry stojący przed renesansowym portalem jako Mistrz Zakonu Złotego Runa*, Brugia, ok. 1550, Biblioteka Królewska Belgii (Albertina), Bruksela, Fonds Solvay | Anonymous artist, *Portrait of Philip the Good, Standing before a Portal in the Renaissance Style, as Commander of the Order of the Golden Fleece*, Bruges, c. 1550, Royal Library Albert I, Brussels, Fonds Solvay

fot. | photo © Royal Library Albert I, Brussels

il. 22 | fig. 22

Nieznany artysta, *Karol V stojący przed renesansowym portalem jako Mistrz Zakonu Złotego Runa*, Brugia, ok. 1550, Biblioteka Królewska Belgii (Albertina), Bruksela, Fonds Solvay | Anonymous artist, *Portrait of Charles V, Standing before a Portal in the Renaissance Style, as Commander of the Order of the Golden Fleece*, Bruges, c. 1550, Royal Library Albert I, Brussels, Fonds Solvay

fot. | photo © Royal Library Albert I, Brussels

były idealizowane – Karol Zuchwały, Filip I Piękny i Filip II są na nich uderzająco młodzieńcy. Z kolei Filip Dobry i Karol V przedstawieni są w wieku dojrzałym.

Biorąc pod uwagę jego wyjątkowe umiejętności, nie jest zaskoczeniem, że jako przedstawiciel zanikającego miniatorstwa, Bol mógł być brany pod uwagę przy okazji produkcji nowego rodzaju obiektu artystycznego po roku 1550, który był wprawdzie zakorzeniony w tradycji, lecz nowoczesny, jeśli chodzi o technikę (miedzioryt). Niestety nie ma śladu potencjalnego wydania herbarza drukowanego według tych projektów. Rysunki nie noszą charakterystycznych śladów przenoszenia kompozycji na płytę miedziorytniczą, nie znamy też żadnych luźnych odbitek, które sugerowałyby, że projekt został podjęty, lecz z jakichś powodów zarzucony, i że zdecydowano się na zszycie rysunków w pojedynczy wolumin w takim stanie, w jakim się wówczas znajdowały. Być może zdecydowano wtedy o utworzeniu rysowanego, a nie graficznego herbarza, i wtedy też powstały rysunki herbów pierwszych 24 kawalerów, które nie są przedstawione w lustrzanym odbiciu, tak jak w przypadku pozostałych ilustracji. Co więcej, herby pierwszych 24 kawalerów zostały narysowane na innym rodzaju papieru z innym filigranem (krzyż łaciński w kole, z literami *PI*)⁶⁹ niż te z portretami mistrzów zakonu, który to papier datuje się jednak na ten sam okres, czyli lata siedemdziesiąte XVI wieku⁷⁰. Biorąc pod uwagę szczegółowe zakomponowanie graficzne herbarzy oraz wykonanie tą samą techniką, jaka jest użyta na początku kodeksu, nie ma żadnych wątpliwości, że autorem tych arkuszy był również Bol. Jak wykazuje dalsza analiza, proporcjonalnie więcej błędów

⁶⁹ Ten filigran występuje na kartach numer 62, 64, 66 oraz 70.

⁷⁰ Zob. Briquet 1923, nr 5700: Tuluza, 1574, podobne warianty: Madryt, 1574, Dôle, 1578.

il. 23 | fig. 23

Nieznany artysta, *Filip II stojący przed renesansowym portalem jako Mistrz Zakonu Złotego Runa*, Brugia, ok. 1550, Biblioteka Królewska Belgii (Albertina), Bruksela, Fonds Solvay | Anonymous artist, *Portrait of Philip II, Standing before a Portal in the Renaissance Style, as Commander of the Order of the Golden Fleece*, Bruges, c. 1550, Royal Library Albert I, Brussels, Fonds Solvay

fot. | photo © Royal Library Albert I, Brussels

il. 24 | fig. 24

Nieznany artysta, *Herb Maksymiliana I Habsburga*, Brugia, ok. 1550, Biblioteka Królewska Belgii (Albertina), Bruksela, Fonds Solvay | Anonymous artist, *Coat of Arms of Maximilian I of Austria*, Bruges, c. 1550, Royal Library Albert I, Brussels, Fonds Solvay

fot. | photo © Royal Library Albert I, Brussels



heraldycznych⁷¹ występuje w herbach, które pozostawiono w większej części niewykończone. Kiedy wolumin był zszywany, nie trafiły one na swoje właściwe miejsce pomiędzy całostronicowymi portretami Filipa Dobrego i Karola Zuchwałego, lecz do drugiej części kodeksu, po trzydziestu pustych kartach. Być może te puste arkusze były przeznaczone na herby kawalerów, którzy w międzyczasie zostali przyjęci do Zakonu (w 1577 roku było ich 242). Jest to jedna z wielu tajemnic otaczających to niezwykle dzieło, unikalne zarówno w kontekście historii rysunku, jak i samego Zakonu Złotego Runa.

Dziękuję Theodoorowi Goddeerisowi za wprowadzenie mnie we wspaniały świat Złotego Runa i szczodre dzielenie się wiedzą heraldyczną. Osobne podziękowania składam Joannie A. Tomickiej za życzliwą propozycję napisania niniejszego artykułu do „Rocznika” oraz za całokształt Jej pomocy i współpracy.

Z języka angielskiego przełożyła Karolina Koriat

⁷¹ W przypadku Antoine’a de Vergy (5. kawaler) brakuje flag w klejnocie blisko głowy orła. W przypadku Jeana de La Clite (8.) głowa czarnego wilka (błędnie) nie pluje ogniem. W przypadku Pierre’a de Luxembourg (10.) lew (błędnie) nie ma podwójnego ogona. W przypadku Guilleberta de Lannoy (12.) na tarczy herbowej brakuje kołnierza turniejowego. Pierre de Bauffremont (20.) ma klejnot herbowy – popiersie kobiece – należący do Philippe’a van Ternant i la Motte (21.), w klejnocie brakuje też kuli. W przypadku Jeana, pana na Créquy i Canaples (23.) łabędzie trzymają dwa węże zamiast pierścienia, brakuje też kuli pomiędzy szypami obu łabędzi. W herbie Baudouina de Lannoy (19.), w tarczy wewnętrznej nie powinno być falistych linii, oznaczających futro wiewiórcze, obecnych również (prawidłowo) w pobliskim herbie Pierre’a de Bauffremont.