Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

10.2478/sectio-2013-0012

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN–POLONIA

VOL. XXXIX, 1 SECTIO I 2014

JAN KUROWIAK

„Sny rodzą rzeczywistość…". Grafika *Austroseraphicum Coelum* jako próba kreowania nowej rzeczywistości za pomocą propagandy dynastycznej Habsburgów hiszpańskich

"Dreams Give Birth to Reality". Engraving *Austroseraphicum Coelum* as an Attempt to Create a New Reality by the Spanish Habsburgs Dynastic Propaganda

ABSTRAKT

Grafika *Austroseraphicum Coelum* Paulusa Pontiusa – jako dzieło o charakterze propagandowym – powinna kreować nową rzeczywistość, tworzyć pozory. Podstawowym wrażeniem, jakie odnosi widz po obejrzeniu grafiki, jest zachwyt nad potęgą habsburską, która współdziała z potęgą Matki Bożej. Ona z kolei odnosi odbiorcę do Boga, podobnie jak umieszczeni na rycinie franciszkanie stają się symbolem Kościoła. Stanowi to punkt wyjścia dla dalszych interpretacji obrazu. Przez obecność określonych postaci, alegorii, symboli, dają się zauważyć aluzje do określonej sytuacji politycznej w Niderlandach – wojny Hiszpanii z północnymi prowincjami. Przesłanie grafiki brzmi: Habsburgowie hiszpańscy, na mocy zleconej im przez Boga misji, są w stanie odeprzeć wrogów, w szczególności protestantów, a pomoże im właśnie Niepokalana i franciszkanie. Zasadniczym celem jest przekonać widza, że tak się wydarzy, zbudować w jego głowie obraz nowej rzeczywistości. Lecz Hiszpania była w XVII wieku (za Filipa IV ten stan się pogłębiał) zaledwie cieniem dawnej potęgi. Tym bardziej należało utrzymywać przekonanie, że imperium niezachwianie trwa nadal. Forma dzieła (grafika) pozwalała też eksportować je w dowolne miejsce świata, a przez wieloznaczność symboliki, jego treść odnosić do różnych kontekstów, w wyniku czego Habsburgowie, już nie tylko hiszpańscy, mogli propagować swoją siłę dosłownie wszędzie. Spisywała się zatem znakomicie zarówno jako pojedyncze dzieło propagandowe, jak i element szerszej kampanii.

Słowa kluczowe: Habsburgowie, grafika, barok, ikonografia, propaganda

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

HABSBURGOWIE I PROPAGANDA

Panowanie Filipa IV miało upłynąć pod znakiem *reputación*, odzyskania prestiżu Hiszpanii. Wojna w Niderlandach, początkowo pomyślna dla Hiszpanii, była jednak nadwyrężającą skarb państwa, choć zwycięstwa pozwalały budować prestiż władcy. Podobnie wojna trzydziestoletnia[1], w której zwycięstwo Habsburgów i Ligi Katolickiej po śmierci Gustawa Adolfa (1594−1632) pod Lützen i klęsce armii szwedzkiej pod Nördlingen wydawało się kwestią czasu, lecz przedłużyło ją włączenie się do walk Francuzów, stających po stronie protestanckiej w 1635 roku[2]. Poza tym Hiszpanie otoczeni byli powszechną nienawiścią. Wszystkie niepowodzenia wrogowie wykorzystywali do tworzenia czarnej legendy – inkwizycja, zbrodnie w Niderlandach[3]. Co można zrobić, gdy kraj przejawia symptomy upadku?

Mamy propagandę. W jej przypadku istotna jest skuteczność, a nie prawda, którą traktuje instrumentalnie. Oddziałuje na świadomość, zwłaszcza na emocje. Na przykład korzysta ze sztuki (by uwodzić)[4]. W sytuacji gdy kondycja państwa załamuje się, nie warto chyba pokazywać jej realnego stanu, lecz korzystniej będzie utrzymywać optymizm, czasem za cenę prawdy. Warto dodać, że Habsburgowie niemal od początku swej obecności na arenie dziejów posiedli niezwykły zmysł propagandy[5].

Sztuka pomaga człowiekowi znosić ciężary i trudy życia, przynosząc iluzję wyrwania go ze „sfery konieczności życiowych”[6]. Sztuka propagandowa zaprzestaje ukazywania rzeczywistości według zasady *mimesis*, a zaczyna tworzyć efekt

[1] W XVII wieku Cesarstwo miało jeszcze wystarczający potencjał, żeby zdominować Europę. Zob. H. Kissinger, *Dyplomacja*, przeł. S. Głąbiński, G. Woźniak, I. Zych, Wydawnictwo „Philip Wilson”, Warszawa 1996, s. 59.

[2] Potem był fatalny dla Hiszpanii rok 1640 – zbuntowała się Katalonia, niepodległość ogłosiła Portugalia. Kolejne lata były jak równia pochyła – armia francuska zwyciężyła pod Rocroi, zmarł następca tronu Baltazar Karol (1629–1646). W 1648 roku zakończyła się wojna trzydziestoletnia traktatem w Münster – Hiszpania musiała pogodzić się z niepodległością Holandii. Zob. M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*, przeł. S. Jędrusiak, Universitas, Kraków 1997, s. 302.

[3] H. Kamen, *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenka, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2008, s. 524; S. Barton, *Historia Hiszpanii*, przeł. A. Mścichowska, M. Mścichowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2011, s. 159.

[4] P. Jaroszyński, *Propaganda* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 8, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007, s. 507–508.

[5] Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 30.

[6] M. Mazurek, *Władza i sztuka – skomplikowane relacje* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878−1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009, s. 10.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

popychający odbiorcę do utożsamienia się z jej przesłaniem[7]. Dzieła takie mają tę właściwość, że budują świat przedstawiony oparty na jasnych podziałach dychotomicznych, które narzucają odbiorcy opinie, na przykład poprzez wskazanie tego, co jest złe, a co dobre, a tym samym z czym należy się utożsamiać i co odrzucić[8]. Artysta stwarza pewne pozory, gdy osadza monarchę w określonej dynastycznej, narodowej tradycji, potwierdza jego wiarę i godność boskiego pomazańca, chce wyjaśnić jego funkcję w społeczeństwie jako strażnika porządku lub wzbudzić szacunek przed jego groźnym obliczem[9].

Grafika stanowiła stosunkowo tanią i powszechną formę propagandy wizualnej (na przykład jako integralna część druków ulotnych i popularnych wydawnictw)[10]. Grafikę będącą w centrum naszego zainteresowania wykonał Paulus Pontius, malarz i grafik flamandzki z warsztatu Petera Paula Rubensa. Dzieło powstało na bazie znanego rubensowskiego szkicu z 1632 roku malowanego farbą olejną na kartonie[11].

Kwestia datacji grafiki jest sprawą skomplikowaną. Badacze opowiadają się za okresem 1632−1635. Mimo to kontekst powstania jest jednoznaczny – przetaczająca się wówczas przez Europę wojna trzydziestoletnia (1618−1648), jako konflikt polityczny i religijny, stanowiła pożywkę dla wszelkich akcji propagandowych. Jest to jedno dzieło, ale „przesiąknięte" symboliką, alegoriami. Dlatego rycinę Pontiusa można z powodzeniem potraktować jako źródło historyczne[12], badając, co autor chciał przekazać, co pomijał. Pomocna będzie przy tym metoda ikonologiczna, wymagająca szerszego spojrzenia na dzieło – na jego symbolikę, kontekst powstania i rozumienia (historyczny i kulturowy), by uchwycić jego wewnętrzną warstwę znaczeniową, przekaz skierowany do widza[13].

---

[7] G. Careri, *Artysta*, przeł. M. Woźniak [w:] *Człowiek baroku*, red. R. Villari, przeł. B. Bielańska, M. Gargul, M. Woźniak, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001, s. 360.

[8] M. Głowiński, *Propagandowa literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 439.

[9] G. Careri, *op. cit*., s. 356.

[10] J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 202–203.

[11] Jolanta Talbierska postuluje, aby nazywać ten typ grafiką interpretacyjną. Zob. J. Talbierska, *Oryginał, replika, kopia w grafice XV−XVIII wieku* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21−22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001, s. 139.

[12] Takie wykorzystanie dzieła sztuki historycy dopuszczali już w połowie XIX wieku. Zob. J.G. Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868, s. 14. Zob. także: P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 183−194.

[13] Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posłowie J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 11–32.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

ANALIZA IKONOGRAFICZNA GRAFIKI *AUSTROSERAPHICUM COELUM*

Grafika, którą wieńczy tytuł *Austoseraphicum Coelum*, ukazuje stojącą na trzech kulach Maryję. Wspomniane kule trzyma na swoich barkach klęczący święty Franciszek z Asyżu. Postacie te otoczone są z jednej strony hiszpańską rodziną królewską (zarówno współczesnymi autorowi ryciny, jak i przodkami na hiszpańskim tronie), z drugiej przez alegorie cnót oraz franciszkanów prowadzących walkę ze złem. Grafika skłania do odczytywania kompozycji w różnych kierunkach, które wyznaczają swego rodzaju linie dające poczucie symetrii. Wprowadza ona ład, porządek, stosowana była chętnie do nadawania wypowiedzi niezmiennego i absolutnego charakteru[14]. W pierwszej kolejności narzucają się dwa główne kierunki – pionowe i poziome. Poprzez to, że środkowa część ryciny jest wyraźnie wyeksponowana, stanowiąc w zasadzie oś kompozycji, dają się zauważyć trzy pionowe strefy. Wyodrębnić można także rozbicie na dwa poziome pasy, ponieważ linia podziału przebiega wzdłuż osi poziomej. Po uważnym przeanalizowaniu struktury grafiki, ujawniają się też relacje zachodzące między poszczególnymi jej elementami.

W centrum ryciny Paulus Pontius (za Rubensem) umieścił stojącą na trzech kulach Maryję. W omawianym tu przypadku mamy do czynienia z dojrzałym typem Immaculaty – Maryja jako młoda kobieta z rozpuszczonymi włosami, odziana w długą suknię. Jej głowę otacza dwanaście gwiazd. Na wysokości twarzy znajdują się cztery putta – motyw ten odsyła do wezwania litanii loretańskiej: *Regina angelorum*. Ułożenie rąk − jedna jest opuszczona, druga skierowana w prawą stronę − przywodzi na myśl rozdzielanie łask, na co wskazuje także gloria ją otaczająca i promieniująca na wszystkie strony.

Kule[15] trzyma na swych barkach klęczący święty Franciszek (obie postacie stanowią umieszczoną centralnie oś kompozycji), doznający w tym czasie cudownej wizji. Scena ta (zmodyfikowana, ponieważ zamiast Serafina widzimy Chrystusa) znalazła odzwierciedlenie w grafice – umieszczony ponad świętym przybity do krzyża Jezus zwraca się doń słowami: *Vade Francisce, repare domum meam*. Widoczne są przy tym stygmaty na jego rękach, znak, że Franciszek to *alter Christus*, idealny naśladowca Chrystusa[16]. Inskrypcja pod nim głosi, że jest to Atlas Seraficki (*Seraphicus Atlas*)[17].

---

[14] J. Białostocki, *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych* [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. *Cykl 2*, PWN, Warszawa 1987, s. 65.

[15] Kula jest modelem kosmosu, symbolizuje także władzę, albo trzy gałęzie franciszkanów – franciszkanów konwentualnych, bernardynów i kapucynów. Zob. B. Purc-Stępniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 17−18.

[16] Zob. M. Walczak, *„Alter Christu". Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 25−52.

[17] Badając zachowane wizerunki Franciszka w typie *Seraphicus Atlas*, daje się zauważyć, że

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

O ile centrum grafiki mówi o rzeczywistości niebiańskiej, uświęconej, to patrząc na prawą jej stronę (w sensie heraldycznym[18]) widzimy przedstawienia traktujące o tematyce świeckiej. Również tutaj można mówić o dwóch obszarach – górnym i dolnym – oddzielonych od siebie za pomocą obłoku.

Poniżej obłoku widać zleceniodawcę wykonania grafiki i jej pierwowzoru, Filipa IV. Majestat monarszy jest wystarczający, by odróżnić króla od zwykłych ludzi; pewne przedmioty, którymi się posługuje (insygnia) przez swoją symbolikę podkreślają jego pozycję[19]. Filip ubrany jest w strój koronacyjny – zbroję[20], na którą zarzucony ma płaszcz podszyty gronostajami – wskazujący na rolę władcy jako wojownika, co podkreślają dodatkowo rękojeść przypiętej do boku szpady oraz ostrogi przy butach. Ze szpadą, czy wcześniej z mieczem, wiąże się obowiązek obrony państwa i Kościoła przez władcę. Łączy się to także z ideą *miles christianus*[21]. Na głowie monarchy widzimy hiszpańską koronę królewską, przez swój okrągły kształt wyrażającą pełnię, doskonałość, a przez to, że jest zamknięta i zwieńczona krzyżem, ukazuje jego suwerenność i czyni go odpowiedzialnym tylko przed Bogiem[22]. Dzierżone w ręku berło, razem z koroną obrazujące wszechświat, samo będąc jego osią, wywodzi się z kija pasterskiego – symbolizuje władzę, ale daną z góry[23]. Na szyi Filipa zawieszony jest, będący dopełnieniem stroju, Order Złotego Runa.

Obok króla stoją jego bracia – z prawej strony Ferdynand w stroju wojskowym (w ręce trzyma atrybut dowódcy wojskowego, regiment[24]), z lewej Karol (1607−1632) ubrany w strój kapłański, ręką zaś przyciska do piersi biret[25]. Ręka

były one szczególnie chętnie wykonywane w Ameryce Łacińskiej. Zob. R.M. Pinilla, *Dime con quién andas y te dire quién eres. La cultura clásica en una procession sanmarquina de 1656* [w:] *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. T. Hampe Martínez, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1999, s. 201.

[18] Jest to istotne dla symbolicznego znaczenia stron.

[19] J.-P. Roux, *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczewska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 177.

[20] Zbroja ta jest niemal identyczna jak na portrecie konnym Filipa IV autorstwa Velázqueza z 1645 roku.

[21] Temat ten swoją genezę czerpie z postaci Chrystusa Zwycięzcy. Dojrzewał w średniowieczu, by pod wpływem duchowości jezuickiej uzyskać doskonały kształt, zyskując funkcję obrońcy Kościoła przed herezjami (motywu *miles christianus* używano na ulotkach propagandowych). Zob. M. Dayczak-Domanasiewicz, *Miles christianus w Kościele Św. Krzyża w Krakowie. Przyczynek do badań nad programem ikonograficznym polichromii wnętrza* [w:] *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, red. Z. Klisio, cz. 2, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1997, s. 285–287.

[22] *Ibidem*, s. 193–196.

[23] *Ibidem*, s. 198.

[24] Regiment – krótka walcowata laska bez głowicy, stosowana jako oznaka dowódcy w armiach Europy Zachodniej. Zob. W. Kwaśniewicz, *Leksykon broni białej i miotającej*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2003, s. 197–198.

[25] Jay R. Judson przyjmuje odwrotną identyfikację tych dwóch postaci – Ferdynand w stroju

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

króla z kolei spoczywa nad małym chłopcem, Karolem Baltazarem, który w momencie sporządzania rubensowskiego szkicu mógł mieć trzy lata. Podobnie jak ojciec i wuj, ma na sobie zbroję oraz szpadę przy boku. Malec wspiera się na prostej lasce, co w połączeniu z gestem królewskiej ręki nad jego głową można interpretować jako wyznaczenie właśnie jego na następcę tronu, ponieważ był on pierworodnym oraz jedynym wówczas synem Filipa. Wraz z nim pojawiła się nadzieja na dalsze trwanie tej linii dynastii. Wszyscy czterej mają głowy podniesione, a wzrok utkwiony w Niepokalanej. W głębi, za tymi postaciami, stoi niezliczony zastęp franciszkanów[26].

Na zaprzężonym w cztery orły powozie triumfalnym siedzą poprzednicy Filipa IV na tronie hiszpańskim – Karol V, Filip II i Filip III, zatem pradziadek, dziadek i ojciec króla. Kult zmarłych królów wyrażał poczucie wieczności, dlatego znajdujemy go wszędzie, gdzie pojawia się dziedziczna monarchia[27]. Wiąże się to bezpośrednio z zasadą sukcesji. Woźnicą jest uskrzydlony anioł z wieńcem na głowie. Orzeł może mieć tu znaczenie przewodnika dusz, bo taką symbolikę nadał mu antyk, a za nim wczesne chrześcijaństwo (jako tego, który prowadzi opuszczające ciało dusze, w tym przypadku Habsburgów, do nieba). Przez to był także uważany za symbol relacji między Niebem a Ziemią[28], dzięki czemu daje się połączyć siedzących na wozie z żyjącymi przedstawicielami dynastii habsburskiej[29]. Na tylnym koźle, tak zwanej ławce lokajskiej, siedzi uskrzydlona alegoria z palmą w prawej dłoni. Zidentyfikujemy ją jako Wiktorię. W środku powozu siedzą władcy hiszpańscy, na honorowym miejscu, w kierunku jazdy, Karol V w koronie cesarskiej.

Pod zapiętą na piersi cesarza kapą widać zbroję (na szyi znajduje się oczywiście Order Złotego Runa), co obrazuje go jako łączącego władzę królewską i kapłańską, monarcha jest pośrednikiem między Bogiem a ludźmi, obrońcą Kościoła,

---

kardynalskim, a Karol w zbroi. Zob. J.R. Judson, C. van de Velde, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. 2, Arcade Press, Brussels 1977, s. 351. Przeprowadzona analiza porównawcza wizerunków Ferdynanda z grafiki i z dekoracji, wykonanych na cześć jego triumfalnego wjazdu do Antwerpii, biorąc przy tym pod uwagę niewielką odległość czasową, jaka dzieli oba dzieła, pozwala z większym prawdopodobieństwem założyć prawdziwość identyfikacji wysuwanej przez nas. Ponadto fizjonomia twarzy Karola odpowiada tej, którą przedstawia jego portret namalowany przez Velázqueza w 1628 roku.

[26] Rodzi się pytanie o przyczynę umieszczenia na rycinie akurat tego, a nie innego zakonu. Nie ulegają wątpliwości franciszkańskie zasługi w oddawaniu czci Niepokalanej, fakt silnych związków między nimi a Habsburgami, ponadto popularność kapucynów, często sprawujących funkcje kapelanów w oddziałach wojskowych, franciszkanie często byli spowiednikami królewskimi, a Filip II należał do szeregów tercjarzy (Zakonu Trzeciego), ale może był to wynik wielu pomniejszych czynników.

[27] J.-P. Roux, *op. cit*., s. 175–176. Choć stanowi to również potwierdzenie wiary chrześcijańskiej w świętych obcowanie.

[28] S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Pax, Warszawa 2002, s. 232–233.

[29] Orzeł oznaczał też zwycięstwo (*aquila victix*).

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

uosobieniem wiary poddanych[30]. Godność kapłańska wynikała z aktu konsekracji i namaszczenia króla podczas koronacji, co sprawiało, że był on w oczach poddanych „nie do końca świecki", był naśladowcą Chrystusa[31]. Karolowi poddany był, jak Chrystusowi, cały świat chrześcijański, który obrazuje sfera pod jego nogami[32], na której opiera rękę trzymającą berło. Mało tego, gotowy jest bronić owego świata, co wyobraża dłoń zaciśnięta na rękojeści miecza.

Obok ojca siedzi Filip II, patrzący na niego, ale gestem ręki wskazujący w prawą stronę, na Maryję. Filip III patrzy w stronę Niepokalanej. W prawym górnym rogu kompozycji umieszczona jest zwieńczona koroną cesarską tarcza herbowa przypominająca herb Habsburgów, jednakże zamienione są tu kolory (można uznać to za niewielką pomyłkę). Wszystko to daje powody by sądzić, że powóz jest obrazem triumfu Habsburgów, mającym swoje korzenie w *Triumfach* Petrarki, choć tu powóz zdaje się być zatrzymany, a czytając tekst, odnosimy wrażenie nieustannego ruchu[33]. Habsburgowie zatem triumfowali w przeszłości, robią to teraz i chcą zwyciężać w przyszłości, którą symbolizuje nieletni następca tronu.

Lewą część kompozycji charakteryzują pojęcia cnoty i występku. Te dwie rzeczywistości oddzielają obłoki, ponad którymi znajduje się zaprzęgnięty w lwy powóz wiozący alegorie cnót kardynalnych. Na tylnym koźle, jak na tronie, siedzi Sprawiedliwość (*Iustitia*), dzierżąca wagę i miecz, by osądzić sprawiedliwie i wyegzekwować wyrok[34], która jest ukoronowaniem cnót (wywyższenie oraz „uskrzydlenie"). Dalej, trzymająca w ręku zwierciadło Roztropność (*Prudentia*)[35], obejmujące kolumnę Męstwo (*Fortitudo*)[36] i nalewające wodę do kielicha z winem, by je rozcieńczyć, Umiarkowanie (*Temperantia*)[37].

Pod obłokami rozgrywa się walka ze Złem, której przewodzi Jan Duns − Szkot prowadzący do bitwy garstkę swych braci zakonnych. Jego rolę wyjaśnia inskrypcja umieszczona pod stopami błogosławionego: *Invictissim*[*us*] *Theologoru*[*m*] *Princeps Scotus* („Szkot niepokonanym przywódcą teologów"). Pierwszy

[30] J.-P. Roux, *op. cit*., s. 252.

[31] E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, red. nauk. wyd. pol. J. Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 38–40.

[32] Kula była też atrybutem Astronomii, Geometrii, Gramatyki, Geografii oraz Teologii, Filozofii i Sztuki, przez co stanowiła symbol całej wiedzy. Byłoby to więc pochwaleniem działalności Karola V w zakresie mecenatu nad humanistami i artystami. Zob. W. Fijałkowski, *Brama królewska w Wilanowie i jej program ideowo-artystyczny*, „Studia Wilanowskie" 1979, nr 5, s. 25.

[33] M. Pokorska-Primus, *Tradycja Triumfów Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium Seria Nowa" 1999/2000, nr 5/6, s. 94.

[34] E. Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000, s. 61–62.

[35] Zob. *ibidem*, s. 77–78.

[36] Zob. *ibidem*, s. 67–70.

[37] Zob. *ibidem*, s. 73–76.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

wśród teologów ma zatem zaszczyt stanąć na czele zastępu franciszkanów i odpierać ataki Zła, co może wiązać się z wojnami religijnymi, kiedy nawet uczeni chwytali za broń[38].

Ciekawie prezentuje się podział na dwie poziome strefy, które można określić jako niebiańską (górna) i ziemską (dolna). Granicę między nimi wyznaczają chmury, od wieków będące metaforą granicy światów[39]. W centrum strefy niebiańskiej stoi Maryja i zdaje się, że od niej wypływają banderole z inskrypcjami zaczerpniętymi z Biblii. Z prawej strony widzimy dwa cytaty: *Veni Auster*, będący fragmentem z *Pieśni nad pieśniami* (Pnp 4,16), oraz *Ab Austro Deus* z Księgi Habakuka (Ha 3,3). Gdy pierwszy zinterpretujemy jako wezwanie Maryi: „Nadleć wietrze południa", drugi będzie niejako odpowiedzią: „Bóg przychodzi z Temanu" (z południa). Aby nie było nieporozumień, nad powozem z Habsburgami znajduje się podpis: *Auster* (południe). Wiatr południowy jest ciepły, w tradycji chrześcijańskiej oznacza Ducha Świętego, który uwalnia umysł człowieka z odrętwienia i otwiera go na Boga[40]. Z drugiej strony, na wezwanie Niepokalanej: *Egredimini, filiae Syon, et videte Reginam vestra*[*m*] *qua*[*m*] *lauda*[*e*] – „Wyjdźcie i popatrzcie córki Syjonu na króla" (Pnp 3,11) – zdają się przybywać Cnoty. Maryja pokazuje króla – jest nim Karol V. Niezbyt to może skromne ze strony Habsburgów, ale świetnie wpisuje się w wiarę dynastii w powierzone im przez Boga posłannictwo i misję dziejową. Nad tylną częścią powozu cnót znajduje się imię: *Astraea*. Była to córka Temidy, mitycznej bogini sprawiedliwości, a pojawia się w *Metamorfozach* Owidiusza, gdzie przerażona zbrodniami ludzkimi opuściła Ziemię i jako konstelacja Panny lśni na niebie pomiędzy gwiazdozbiorami Wagi i Lwa, które zostały jej atrybutami[41] (co przy okazji wyjaśnia umieszczenie lwa ciągnącego powóz). Nieprzypadkowo więc autor umieścił ją obok *Iustitii* (w *Metamorfozach* była jej personifikacją), dając tym samym odczuć widzowi, że sprawiedliwość dla Habsburgów ma znaczenie nie jako pusty slogan, ale stawiają ją ponad wszystko inne (oprócz wiary, ma się rozumieć), wręcz przyświeca im w każdym momencie. W dobie kontrreformacji popularna była, pielęgnowana przez habsburską historiografię, teza, która wielkość i sławę dynastii traktowała w kategorii nagrody za wyróżniającą wszystkich jej przedstawicieli *pietas*[42].

---

[38] Choćby postać Mikołaja Kopernika, który bronił przed Krzyżakami zamku w Olsztynie w 1521 roku.

[39] Przykładem tego jest słup obłoku, który odgradzał wychodzących z niewoli Izraelitów od Egipcjan (Wj 13, 21); D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyd. 2, Pax, Warszawa 2001, s. 105.

[40] *Ibidem*, s. 72.

[41] P. Ovidius Naso, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 9; E. Zapolska, *op. cit*., s. 60.

[42] K. Kalinowski, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1973, s. 109.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

Umieszczenie cnót kardynalnych wydaje się oczywiste w zestawieniu z rodziną habsburską. Cnoty te mają odpowiadać cechom przedstawicieli dynastii, a tradycja ukazywania takiego połączenia sięga triumfów cesarzy rzymskich i hymnów pochwalnych na ich cześć[43]. Król miał odznaczać się przede wszystkim czterema cnotami: Sprawiedliwością, Męstwem, Mądrością i Pobożnością, które z tego powodu nazywano królewskimi (tu są nieco zmodyfikowane)[44]. Wobec tego mamy do czynienia z apoteozą Domu Habsburgów. Orły i lwy były zwierzętami Jowisza, występowały w scenach apoteozy rzymskich cesarzy, jako przewodników dusz łączono je także ze słońcem[45]. Z tymi zwierzętami utożsamiany był także Chrystus[46], dlatego wierzono, że ziemska godność cesarza nowożytnego może zostać przeniesiona do rzeczywistości niebieskiej.

Umieszczenie franciszkanów razem z dynastią panującą w Hiszpanii prowokuje do postawienia pytania, czy słowa ukrzyżowanego Chrystusa nie odnoszą się także do Habsburgów. I znowu byłoby to potwierdzeniem posiadania przez nich misji dziejowej, w tym przypadku walki ze złem. Jako namaszczeni przez samego Boga, mają ku temu wszelkie predyspozycje. Zidentyfikujmy zło, przeciw któremu mają prowadzić walkę. Kto występował przeciw tradycji, odrzucał Boże posłannictwo cesarza (króla), symbolikę, która temu towarzyszyła? Protestanci[47]. To przeciw nim toczyła się wojna trzydziestoletnia, w trakcie której powstała omawiana grafika. Mimo że strącany do otchłani demon nie ma twarzy podobnej Lutrowi (może raczej Kalwinowi), to można mieć pewność, że o ich doktrynę chodzi. Przesłanie jest czytelne – herezja zostanie pokonana (niewinnym nie stanie się krzywda, o czym zapewnia *Iustitia*) i nastąpi długo oczekiwany pokój, którego przedsmak widz dostaje w postaci spokojnego, lekko pagórkowatego krajobrazu za plecami świętego Franciszka.

Jeśli przyjrzeć się poszczególnym postaciom, a zwłaszcza ich gestom, zauważymy swego rodzaju narrację przebiegającą wzdłuż linii, którą rozpoczyna woźnica trzymający na wodzy lwy, wskazując ręką przed siebie – albo na Maryję, albo (na jej wezwanie: „Wyjdźcie i popatrzcie córki Syjonu na króla") na przodków habsburskich, a zwłaszcza na Karola V. Nawet jeśli pominąłby on Maryję, to ona i tak wskazuje w tym samym kierunku, a jeśli Niepokalana pośredniczy, to wzmacnia się dzięki temu jego propozycja względem widza. Wzrok Filipa II także utkwiony jest w cesarzu, a ten z kolei sugestywnie wpatruje się w widza, dając wrażenie skumulowania się Bożej chwały akurat na tej postaci. Ale znajduje ona ujście w geście woźnicy, który ręką wskazuje w dół, gdzie najbardziej wyeksponowaną osobą jest Filip IV, którego wskazuje także jego brat Karol. Byłoby to potwierdzeniem przechodzenia cnót i zasług przodków na żyjących

[43] E. Zapolska, *op. cit*., s. 187.
[44] *Ibidem*, s. 189.
[45] Zob. D. Forstner, *op. cit.*, s. 241–242, 275.
[46] *Ibidem*, s. 241, 276.
[47] J.-P. Roux, *op. cit*., s. 288.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

przedstawicieli rodu. O dalekowzroczności, a nawet kwestii przetrwania dynastii, świadczyła troska o męskiego potomka mogącego objąć władztwo po ojcu. Dłoń króla spoczywa na Baltazarze Karolu, jedynym synu, szykowanym do przejęcia tronu hiszpańskiego, zatem to on jest „naczyniem", do którego spływa cała chwała rodu, jemu zostaje powierzona misja dziejowa, on będzie walczył z wrogami państwa. W walce tej będzie go wspierało Niebo.

Obietnicę tego wsparcia wyobraża relacja Niepokalanej i Zła strącanego w Otchłań. Od Maryi wychodzi kolejna banderola z cytatem biblijnym, i tym razem wyglądającym na zawołanie. *Surge Aquilo* – rozkazuje – „Powstań wietrze północy"(Pnp 4, 16) głosi napis na szarfie niejako wypuszczonej z ręki Maryi, a sięgającej grupy walczących franciszkanów. Kolejna banderola unosząca się nad paszczą Lewiatana wyjaśnia: *Ab Aquilone Malum* – „Od północy rozszaleje się zagłada [wszystkich mieszkańców ziemi]" (Jr 1, 14). Północny wiatr jest zimny, mroźny, to on przynosi zimę na gorące tereny Morza Śródziemnego, do której nie są one przystosowane tak, jak do upałów; zima w basenie śródziemnomorskim jest nieprzyjemna[48]. Może dlatego wiatr północny i kierunek skąd pochodzi utożsamiano z siedliskiem złego ducha[49]. Przedstawienie to przypomina scenę gniewu Bożego, gdzie jednak objawia się orędownicza potęga Maryi[50] – w niektórych przedstawieniach Immaculata depcze węża, symbol szatana, dlatego jest to odpowiednia osoba, by wspomagać człowieka w walce ze złem. W przypadku grafiki Pontiusa to ona jednak występuje jako „podmiot karzący", a raczej karę zlecający, więc miłosierne oblicze Maryi skierowane jest tylko do wybranych (tu ewidentnie do Habsburgów). Dla ufających Jej jest Jutrzenką, *Astra Matutina* (Gwiazdą Poranną), jak głosi podpis u dołu grafiki, Tą, która wyprzedza wschód słońca, utożsamianego z Chrystusem[51]. Pamiętamy również, że symbol słońca w pewnym momencie przejęli Habsburgowie[52], co pozwala wnioskować o Maryi, że idzie także przed nimi, oczyszczając drogę z przeciwników przez wysyłanie wiatru północnego. Podpis ma dalszy ciąg, ale mniejszymi literami: *In Missa Concept*: [*ionis Virginis Mariae*], wskazujący na mszę ku czci Niepokalanej, której święto przypada na ósmy dzień grudnia. Ważna jest tu rola Eucharystii – protestanci zakwestionowali obecność w niej ciała i krwi Chrystusa pod postacią chleba i wina, więc wymowa prokatolicka, czy antyprotestancka, jest tu wyraźna[53].

[48] F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula, t. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 2004, s. 272–273.

[49] D. Forstner, *op. cit*., s. 72.

[50] K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Universitas, Kraków 2002, s. 564–565.

[51] D. Forstner, *op. cit*., s. 104.

[52] A. Wheatcroft, *Habsburgowie*, przeł. B. Sławomirska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 33.

[53] Święto Bożego Ciała powstało dla dowartościowania kultu Eucharystii. W 1264 roku

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

Jeśli uznać, że wieńczący całość kompozycji tytuł *Austroseraphicum Coelum* flankują dwa herby znajdujące się w górnych rogach grafiki – z prawej herb Habsburgów, z lewej franciszkanów – stanie się on zrozumiały. Połączenie słów: *Auster*, znaczącego tyle co południe, a odnoszącego się do Habsburgów, oraz *Seraphicus*, co odnosi się do świętego Franciszka zwanego serafickim, znajduje swoje dopełnienie w *Coelum*, czyli w Niebie. Jest to niemal jak równanie matematyczne – połączone siły habsburskie i franciszkańskie pozwolą osiągnąć pokój, przejaw Nieba na Ziemi. Działa to także w drugą stronę – Niebo uświęca i sprzyja działaniom Habsburgów i franciszkanów. Pośredniczką między Ziemią a Niebem jest Maryja Niepokalanie Poczęta.

ODBIÓR PRZEKAZU PROPAGANDOWEGO

Dzieło sztuki funkcjonuje podobnie jak literatura, jako swego rodzaju komunikat językowy adresowany do pewnej zbiorowości, biorący pod uwagę jej oczekiwania estetyczno-ideowe, zwane w teorii literatury horyzontem oczekiwań. Jest to zespół założeń, które uwarunkowane są historycznie, społecznie i kulturowo, z którymi czytelnik (w przypadku dzieła sztuki będzie to widz) przystępuje do obcowania z dziełem, spodziewając się ich zaspokojenia[54]. Świadomy horyzontu oczekiwań nadawca może odpowiednio dobrać środki wymagające od niego interpretacji w celu wywołania u odbiorcy zamierzonego efektu.

Ważnym problemem badawczym jest kwestia podmiotu, do którego adresowana była grafika i jej przekaz. Można postawić pytanie, jak wyglądał jej potencjalny odbiorca reprezentujący określoną społecznie i historycznie zbiorowość[55]. Czas, w jakim grafika powstała, pozwala określić ją jako barokową, mając na myśli oprócz stylu artystycznego również prąd kulturowy – odbiorca także się weń wpisywał. Wiek XVII znany jest jako epoka kryzysu, pełna wielkich napięć, wszechobecnej atmosfery zagrożenia i niepewności (walka z reformacją, wojna trzydziestoletnia)[56]. Ale nie były one cechą dominującą ów wiek. Społeczeństwo było zhierarchizowanym organizmem, w którym każdy element miał swoje miejsce[57]. Ludzie baroku cenili twórczą rolę wyobraźni[58], lecz widz pragnął widzieć w dziełach realizm, oglądać „sprawdzalną wizualnie prawdę"[59]. Natura-

papież Urban IV zatwierdził je dla całego Kościoła. Wydaje się, że po Reformacji święto to nabrało dodatkowego znaczenia. Zob. Z. Zalewski, *Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631 r.)* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t red. M. Rechowicz, W. Scenek, t. 1, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1973, s. 100–107.

[54] M. Głowiński, *Horyzont oczekiwań* [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 202.

[55] Tenże, *Odbiorca dzieła literackiego*, [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 351.

[56] R. Villari, *Wstęp*, przeł. B. Bielańska [w:] *Człowiek baroku*, s. 9.

[57] *Ibidem*, s. 11–12.

[58] J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 62.

[59] Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992, s. 185.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

lizm ten połączony był z upodobaniem do alegorii, co dawało równowagę między nimi. Podstawowym zadaniem sztuki baroku było oddziaływanie na ludzi – ku pouczeniu, zachwyceniu, wzruszeniu, miała więc funkcje perswazyjne[60]. Malarstwo religijne podejmowało odrzucane przez protestantów tematy – apoteozę sakramentów, dobrych uczynków, władzy papieskiej, osób świętych. Obrazy miały ułatwić głębsze przeżywanie tajemnic wiary[61]. Grafika Pontiusa (a przed nią szkic Rubensa) wpisuje się w tę postawę. Warto zauważyć, że barok dążył do jedności, pragnął syntezy. Kompozycje stały się bardziej skomplikowane, a zarazem bardziej jednolite, dlatego żaden detal nie ma znaczenia sam w sobie, wszystko podporządkowane jest całości[62]. Powszechne stosowanie alegorii oznacza, że adresaci przekazu potrafili je rozpoznać i wyjaśnić sobie ich znaczenie – nadawca i odbiorca posługiwali się tym samym „kodem"[63].

Rycina Paulusa Pontiusa powstała w Antwerpii, największym mieście południowych Niderlandów. Wydaje się, że w pierwszej kolejności mogłaby być adresowana do jej mieszkańców, czy szerzej – Niderlandów (południowych – katolickich, północnych – protestanckich). Specyfika antwerpskich warsztatów graficznych, zasięg i zakres ich oddziaływania[64] nakazują poszerzyć krąg odbiorców o społeczności wszystkich krajów leżących w orbicie wpływów Habsburgów hiszpańskich, a nawet i terenów Cesarstwa, co znajdzie swoje konsekwencje w treści komunikatu i jej interpretacji.

Habsburska historiografia barokowa stworzyła typ publikacji, w której genealogia połączona z symboliką służyć miała gloryfikacji rodu, stanowiła przy tym źródło inspiracji dla sztuki[65]. Religijne uzasadnienia, jakie stosowali Habsburgo-

---

[60] P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, s. 39.

[61] H. Benesz, *Ikonografia Pasji w malarstwie po soborze trydenckim* [w:] *Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 45.

[62] P. Krasny, *op. cit.*, s. 48–50.

[63] Zob. R. Jakobson, *Językoznawstwo a teoria informacji* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb., red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 464–466.

[64] Biorąc pod uwagę spowodowane kwestiami politycznymi i religijnymi migracje artystów z Antwerpii, przez co wypracowane tam wzorce formalne, ikonograficzne i warsztatowe zaszczepione zostały we Francji oraz księstwach włoskich i niemieckich. Zob. J. Talbierska, *Nowożytna grafika europejska XV−XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie* [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2010, s. 19−22.

[65] K. Kalinowski, *op. cit*., s. 107–109.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

wie, by wzmocnić prestiż swego panowania, argumenty o boskim pochodzeniu ich władzy nie miały znaczenia w oczach protestantów[66]. Jednak grafika Pontiusa jest nimi zapełniona, co stanowi argument potwierdzający przeznaczenie jej dla społeczności południowych Niderlandów i innych posiadłości habsburskich.

Nie będzie bezpodstawnym twierdzenie, że poszczególne elementy grafiki odnoszą się do sytuacji, jaka wówczas panowała w Niderlandach[67]. Sugerują nam to nie tylko ukazani Habsburgowie posiadający ich część południową, a do północnej stale roszczący sobie pretensje, ale także stworzenia ciągnące powozy – orzeł i lew związane były z dynastią habsburską jako zwierzęta występujące w jej herbach[68]. Jednak lew to również herb Niderlandów – zarówno niezależnej części północnej, jak i południowej, będącej pod panowaniem hiszpańskim – figura *Leo Belgicus*[69]. Tak zatem podkreślają Habsburgowie przynależność tych ziem do swej korony. Na te kierunki – północny i południowy – wskazują także banderole z inskrypcjami „wzywającymi" dwa wiatry, a utożsamiając je z dwoma państwami niderlandzkimi, objawi się przesłanie grafiki. Jeśli o heraldyce mowa, to warto zwrócić uwagę, że oba herby umieszczone na grafice mogą sugerować ich powiązanie z herbem i flagą Antwerpii, gospodarczej stolicy Niderlandów. Flaga ta posiada kolorystykę identyczną z herbem habsburskim, czyli pasy czerwieni, bieli i znowu czerwieni.

Hiszpanie, a właściwie hiszpańscy żołnierze stacjonujący w leżących na północy Niderlandach, uznawali je za kraj nieprzyjemny, ciągle zachmurzony, gdzie „nie rosną ani lawenda, ani tymianek, ani figi, ani drzewa oliwkowe, ani melony, ani migdały"[70]. Nieuznające hiszpańskiego zwierzchnictwa Zjednoczone Prowincje wydają się być kierunkiem, od którego „rozszaleje się zagłada". Zasadniczą przyczyną jest kwestia religijna – tereny te zostały pozyskane dla reformacji. Z gmin protestanckich wyłoniła się w latach 60. XVI wieku opozycja antyhiszpańska, która przez pacyfikację gandawską w 1576 roku doprowadziła do ogłoszenia niepodległości w 1609 roku[71]. Po jej uzyskaniu wielokrotnie sprzymierzały się z wrogami Hiszpanii, między innymi z również protestancką Anglią. Grafika

[66] J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1983, s. 161.

[67] Z wydarzeniami w Niderlandach wiąże grafikę również J.R. Judson. Zob. J.R. Judson, C. van de Velde, *op. cit*., s. 352.

[68] Ilustruje to grafika z 1660 roku autorstwa Pedro de Villafranca (zm. 1690), przedstawiająca popiersie Filipa IV, pod którym znajduje się strzeżony przez lwa i orła herb monarchy.

[69] Znakomitym przykładem ukazującym ideę zjednoczonych Niderlandów jest mapa Claesa Janszoona Visschera młodszego (1586–1652) z 1609 roku. Wszystkie siedemnaście prowincji ujęte zostały w postać lwa.

[70] Cyt. za: F. Braudel, *op. cit*., s. 252.

[71] H.G. Koenigsberger, *Partie rewolucyjne we Francji i Niderlandach w XVI wieku*, przeł. J. Cierpiński [w:] *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1: *Społeczeństwo. Kultura. Ekspansja*, red. A. Mączak, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 212 .

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

wyraża zatem przestrogę dla prowincji południowych przed zagrożeniem z północy, co współgra z działaniami wojennymi na tamtym obszarze, które miały dla Hiszpanii z założenia charakter defensywny – ilustrują to słowa Filipa IV: „Mieliśmy całą Europę przeciwko sobie, ale nie zostaliśmy pokonani”[72]. Habsburgowie jako władcy katoliccy zobowiązani byli bronić swe królestwo przed heretykami, mając przy tym na uwadze wspomniane wyżej prześladowania katolików na Północy, więc do ich posiadłości odnoszą się cytaty wzywające wiatr *Auster* i o Bogu przychodzącym z Temanu, czyniąc z Niderlandów teren zmagań sił Dobra i Zła. Ponadto Flandria i Brabancja – pomiędzy tymi regionami leży Antwerpia – a zatem tereny należące do Południa, traktowane były przez Holendrów jako ziemie tylko chwilowo utracone, które należy odzyskać, więc zagrożenie z ich strony było realne[73]. Filip IV także nie akceptował obecnego stanu rzeczy i nakazał namiestnikom utrzymywanie garnizonów hiszpańskich w Antwerpii, Gandawie, Cambrai, mających na celu odzyskanie terenów północnych[74]. Gdyby datować grafikę na lata 1634−1635, jak chce tego van Puyvelde, a nawet obstawać przy roku 1635, kiedy Francja włączyła się do wojny trzydziestoletniej, udałoby się skonstruować jeszcze jedną skonfliktowaną parę – Hiszpania (południe) i Francja (północ). Przy czym traci owa polaryzacja naturę religijną na rzecz politycznej. Z kolei rozszerzając zasięg działania ryciny na znajdujące się pod panowaniem austriackiej gałęzi rodu habsburskiego tereny Cesarstwa, pojawia się sprawa reformacji w księstwach niemieckich, której rezultatem była zamiana charakteru kolejnego prostego podziału geograficznego (północ i południe) na przebiegający w tych samych kierunkach podział religijny (północ protestancka, południe katolickie). W przypadku Niemiec odwołanie się do hiszpańskich kuzynów wpisuje się we wspomniany już kult zmarłych członków dynastii i wiarę w „kumulację” cnót poprzedników w osobach żyjących. Także tytuł ryciny – *Austroseraphicum Coelum* – znajduje bardziej jasne znaczenie.

Olejny szkic do grafiki powstał w roku 1632, grafika zapewne niewiele później, a więc w bliskiej odległości czasowej od niespodziewanej śmierci króla szwedzkiego (1632), Gustawa Adolfa II. Wiązanie obu faktów wydaje się zasadne, ponieważ walczył on przeciwko wojskom habsburskim i w boju tym poległ, co powinno zostać przez propagandę zręcznie wykorzystane, jeśli nie wprost, to przynajmniej w wyniku szczęśliwego dla dynastii zbiegu okoliczności. Odczytywanie dzieł Rubensa i Pontiusa w tym kontekście budowało jasny przekaz dla protestantów. Każdy walczący z Habsburgami, a przez to i z Kościołem katolickim (w domyśle − protestanci), zostanie pokonany, jak zostało pokonane Zło na grafice. Jaką rolę odgrywają tu franciszkanie i Duns Szkot? Uniwersytet

[72] Cyt. za: S. Barton, *op. cit*., s. 164.

[73] A. Ziemba, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, „Neriton”, Warszawa 2000, s. 82−83.

[74] J. Łaptos, *Historia Belgii*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 86.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

w Leuven, leżący w Niderlandach południowych, był centrum skotyzmu. W 1574 roku powstał konkurencyjny dla niego uniwersytet w Lejdzie, a ponieważ była to pierwsza tego typu instytucja protestancka, przyciągał „heretyków" z całej Europy[75]. W ten sposób włącza się franciszkanów do walki na gruncie naukowym. Obrazy Rubensa zyskały sobie opinię narzędzia walki z reformacją, zaś przedstawianie przez niego Habsburgów i franciszkanów (szczególnie teologów tego zakonu) nadawało dziełom wydźwięk triumfu nad protestantyzmem[76]. Grafikę *Austroseraphicum Coelum* można odbierać w ten sam sposób.

Pozostaje ważny problem oddziaływania dzieła. Czy prowadzi ono dialog z odbiorcą (występuje on jako współtwórca przesłania), a może jest to jedynie prezentacja, gdzie widz pozostaje biernym konsumentem?[77]

Trudnym zadaniem wydaje się zbadanie oddźwięku, jaki wywołała grafika, jak „żyła" w społeczeństwie, ale można przynajmniej częściowo zarysować reakcje poszczególnych grup społecznych. Przede wszystkim dawała widzowi poczuć habsburską potęgę, która w zjednoczeniu z mocą Niepokalanej dawała odpór wszelkiemu złu. Skoro grafika miała wydźwięk antyprotestancki, powinna wzywać kler do wkładania jeszcze większego wysiłku w walkę z herezją, w nauczanie ludu prawd wiary, wpisywała się tym samym w prąd posoborowy. Oglądający dzieło duchowny widział na nim Dunsa Szkota i franciszkanów walczących ze Złem, odnoszących nad nim triumf, dlatego powinien czuć się podbudowany i zachęcony do jeszcze żarliwszej pracy.

Problem pieniędzy dotyczył wszystkich stanów, szczególnie szlachty i mieszczan. Wojna generowała olbrzymie koszty, które w przypadku pustego skarbu pokrywano za pomocą kredytów. W Antwerpii dostęp do nich był jednak utrudniony, ponieważ banki upadły, a finansiści protestanccy musieli wyemigrować[78]. Finansowanie wojska przy pomocy sięgnięcia do kieszeni poddanych, czyli przez podniesienie podatków, budziło niechęć w całej Europie[79]. Hiszpania pokrywała dwie trzecie tych kosztów, zaś Niderlandy jedną trzecią, mając na uwadze, że były one od dziesięcioleci niszczone przez wojnę[80]. Ponadto w 1632 roku na dworze w Brukseli zapanowało nieżyczliwe nastawienie względem Hiszpanów, którzy obawiali się w związku z tym buntu podobnego do tego, który doprowadził do niezależności te-

[75] J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, wyd. 2, popr. i uzup., Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 150.

[76] R. Knapiński, *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, „Pax", Warszawa 1999, s. 209.

[77] A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580−1660*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005, s. 9.

[78] J. Łaptos, *op. cit*., s. 88.

[79] R. Villari, *Wstęp* [w:] *Człowiek baroku*, s. 12. Przykładem może być tu rok 1637 – kiedy Olivares chciał podnieść podatki, miasta portugalskie wznieciły zamieszki. Zob. H. Kamen, *op. cit*., s. 420.

[80] *Ibidem*, s. 414.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

reny północne. Wykryto nawet spisek zawiązany w celu zbliżenia z Holandią kosztem Hiszpanii[81]. Obawiając się ponadto bankructwa, jakie wydarzyło się w 1627 roku, należało przekonać społeczeństwo, że zwycięstwo jest nieuniknione, jest kwestią czasu, co miałoby skutkować hojnością. Wydaje się, że taki przekaz z grafiki również płynie. Czy jest skuteczny? Mimo spustoszeń wojennych mieszkańcy Południa łożyli pieniądze na prowadzenie walk[82]. I dzięki nim wzmocniona armia flandryjska pod wodzą królewskiego brata, Ferdynanda, przeszła do kontrofensywy i z sukcesami (co prawda krótkotrwałymi) zajmowała terytoria francuskie.

Wśród wielu dzieł przedstawiających Habsburgów, jakie powstały na przestrzeni dziejów, a łączyły elementy religii i polityki, grafika *Austroseraphicum Coelum* stanowi ciekawy przykład tego zestawienia. Dowodzi, że dynastia ta miała niezwykły zmysł do używania sztuki w realizacji swoich celów.



Ilustracja 1. Paulus Pontius, *Austroseraphicum Coelum*, 1632−1635, Sao Paulo (kolekcja prywatna)

[81] *Ibidem*, s. 402.
[82] *Ibidem*, s. 414.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

BIBLIOGRAFIA

Balicki J., Bogucka M., *Historia Holandii*, wyd. 2, popr. i uzup., Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1989.

Barton S., *Historia Hiszpanii*, przeł. A. Mścichowska, M. Mścichowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2011.

Benesz H., *Ikonografia Pasji w malarstwie po soborze trydenckim* [w:] *Arcydzieło Petera Paula Rubensa Zdjęcie z Krzyża ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. H. Benesz, J.A. Tomicka, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000.

Białostocki J., *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych* [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. *Cykl 2*, PWN, Warszawa 1987.

Braudel F., *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula, t. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 2004.

Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

Careri G., *Artysta*, przeł. M. Woźniak [w:] *Człowiek baroku*, red. R. Villari, przeł. B. Bielańska, M. Gargul, M. Woźniak, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2001.

Chrościcki J., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587−1668*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe, Warszawa 1983.

Dayczak-Domanasiewicz M., *Miles christianus w Kościele Św. Krzyża w Krakowie. Przyczynek do badań nad programem ikonograficznym polichromii wnętrza* [w:] *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, red. Z. Klisio, cz. 2, Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Naukowego Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1997.

Droysen J.G., *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868.

Fijałkowski W., *Brama królewska w Wilanowie i jej program ideowo-artystyczny*, „Studia Wilanowskie" 1979, nr 5.

Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyd. 2, Pax, Warszawa 2001.

Głowiński M., *Horyzont oczekiwań* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Głowiński M., *Odbiorca dzieła literackiego*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Głowiński M., *Propagandowa literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Jakobson R., *Językoznawstwo a teoria informacji* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, wyb., red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Jaroszyński P., *Propaganda* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 8, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2007.

Judson J.K., C. Velde C. van de, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. 2, Arcade Press, Brussels 1977.

Kalinowski K., *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1973.

Kamen H., *Imperium hiszpańskie. Dzieje rozkwitu i upadku*, przeł. T. Prochenka, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2008.

Kantorowicz E.H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, red. nauk. wyd. pol. J. Strzelczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

Kissinger H., *Dyplomacja*, przeł. S. Głąbiński, G. Woźniak, I. Zych, Wydawnictwo „Philip Wilson", Warszawa 1996.

Knapiński R., *Titulus Ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, „Pax", Warszawa 1999.

Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Pax, Warszawa 2002.

Koenigsberger H.G., *Partie rewolucyjne we Francji i Niderlandach w XVI wieku*, przeł. J. Cierpiński [w:] *Europa i świat w początkach epoki nowożytnej*, cz. 1: *Społeczeństwo. Kultura. Ekspansja*, red. A. Mączak, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Krasny P., *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010.

Kuchowicz Z., *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992.

Kwaśniewicz W., *Leksykon broni białej i miotającej*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2003.

Łaptos J., *Historia Belgii*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995.

Mazurek M., *Władza i sztuka – skomplikowane relacje* [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878−1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka, K. Kluczwajd, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009.

Moisan-Jabłońska K., *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Universitas, Kraków 2002.

Ovidius Naso P., *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Zielona Sowa, Kraków 2002.

Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posłowie J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa 1993.

Pinilla R.M., *Dime con quién andas y te dire quién eres. La cultura clásica en una procession sanmarquina de 1656* [w:] *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. T. Hampe Martínez, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1999.

Pokorska-Primus M., *Tradycja Triumfów Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium Seria Nowa" 1999/2000, nr 5/6.

Polaczek J., *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005.

Purc-Stępniak B., *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Roux J.-P., *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczewska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.

Talbierska J., *Nowożytna grafika europejska XV−XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie* [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2010.

Talbierska J., *Oryginał, replika, kopia w grafice XV−XVIII wieku* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21−22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001.

Tuñón de Lara M., Valdeón Baruque J., Domínguez Ortiz A., *Historia Hiszpanii*, przeł. S. Jędrusiak, Universitas, Kraków 1997.

Walczak M., *„Alter Christu". Studia nad obrazowaniem świętości w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 07:35:18

Wheatcroft A., *Habsburgowie*, przeł. B. Sławomirska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
Zalewski Z., *Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego (1631 r.)* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t red. M. Rechowicz, W. Scenek, t. 1, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1973.
Zapolska E., *Cnoty teologalne i kardynalne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
Ziemba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580−1660*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005.
Ziemba A., *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, „Neriton", Warszawa 2000.
Żygulski Z. jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982.

SUMMARY

As a work of propaganda, graphics *Austroseraphicum Coelum* Paulus Pontius should create a new reality, make appearances. The main impression while seeing the graphics is the admiration for the power of Habsburgs, which interacts with the power of the Mother of God. She, in turn, refers the viewer to God, as well as Franciscans placed on the graphic, they become a symbol of the Church. This is a starting point for further interpretation of the drawing. By the presence of certain characters, allegories, symbols, we can see references to a particular political situation in the Netherlands - the war with the northern provinces of Spain. The message of the graphic is: the Spanish Habsburgs, commissioned by the mission of God, they are able to fight all of the enemies, especially Protestants, with the help of Immaculate and the Franciscans. The main aim of the graphic is to convince the viewer that this will happen and to create in his mind a vision of the new reality. But Spain was in the seventeenth century nothing but a shadow of former itself (in the time of Philip IV the general condition of Spain get worse). That was the reason why they wanted to hold the belief that the empire continues unwavering. The form of this work (graphics), also allowed to export them around the world, and the ambiguity of the symbolic system, its contents relate to different contexts, and as a result, the Habsburgs, not only Spanish, they could promote their strength everywhere. Therefore it was used very well as a single work of propaganda, as well as a part of a broader campaign.

Keywords: Habsburgs, graphics, baroque, iconography, propaganda