

N
7255
.P6
A767
2004

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

ARTYŚCI WŁOSCY
W POLSCE
XV–XVIII WIEK



Warszawa 2004

CIP — Biblioteka Narodowa
Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wiek /
[kom. red. Juliusz A. Chrościcki, Renata Sulewska] ;
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.
— Warszawa : „DiG”, 2004

Publikacja dofinansowana przez Komitet Badań Naukowych

Komitet Redakcyjny: Juliusz A. Chrościcki, Tadeusz Bernatowicz,
Janusz Pelc, Maria Poprzęcka, Andrzej Rottermund,
Henryk Samsonowicz, Renata Sulewska, Michał Wardzyński

Redakcja: Joanna Pomorska

Redakcja techniczna: Anna Celej

Na okładce: Michelangelo Palloni, *Otwarcie trumny św. Kazimierza*,
kaplica św. Kazimierza przy katedrze w Wilnie, fot. Piotr Jamski

© Copyright by Wydawnictwo DiG, 2004

ISBN 83-7181-356-2

Skład i łamanie:



PL 01-524 Warszawa
Al. Wojska Polskiego 4
tel./fax: (+48 22) 839-08-38
e-mail: biuro@dig.com.pl
http://www.dig.com.pl

Nakład 500 egz.

Druk: Zakład Poligrafii Instytutu Technologii Eksploatacji w Radomiu

SPIS TREŚCI

Przedmowa.....9

I

- Maria Bogucka, Z dziejów stosunków polsko-włoskich: spory o Bonę17
- Antoni Mączak, Gest klienta — gest patrona.....25
- Janusz Małek, Ustrój stanowy i kultura polityczna w obydwu
częściach Prus (Prusy Królewskie i Prusy Książęce)
w czasach wczesnonowożytnych.....33
- Magdalena Górską, *Prussia* Jana Dymitra Solikowskiego
— wzory i analogie drzeworytu na karcie tytułowej47
- Teresa Zarębska, Narodziny placu przed rezydencją
w renesansowej Florencji57
- Juliusz A. Chrościcki, O przestrzeni ceremonialnej67
- Ryszard Mączyński, Włoscy męczennicy pod niebem Północy.
Rozważania nad problematyką importu i kultu relikwii świętych.....87
- Jerzy Paszenda SJ, Artyści jezuita w Polsce143
- Anna Sieradzka, O pożytkach płynących z kostiumologii
dla historyka sztuki (nowożytnej polskiej)163

II

- Piotr Krasny, *Gemma orientale in triregno pontificio*. O kilku próbach
nawiązania do bizantyńskiej tradycji artystycznej w środowisku
rzymskim około roku 1600.....177
- Jakub Pokora, Disce, puer! Dziecięcy portret Tomasza Zamoyskiego
z początku XVII wieku197
- Teresa Grzybkowska, *Dawid z głową Goliata* Giovanniego Biliverta205
- Ryszard Szmydki, Śladami zagubionego obrazu z kolekcji infantki
Izabeli Klary Eugenii217
- Janusz Pelc, Symbolika Rubensowskich rycin do antwerpskich wydań
poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego223

64087990

Zygmunt Ważbiński, Gdański obraz Piera Dandinięgo <i>Królowa Saba z wizytą u Salomona</i> . „Bozzetto” do obrazu z florenckiej kolekcji Marchi?	229
Giorgio Mollisi, Paolo Pagani: dalla cappella di San Sebastiano a Cracovia alla volta di San Martino a Castello Valsolda	237
Giovanni Matteo Guidetti, Novità e precisazioni sulla formazione artistica di Michele Arcangelo Palloni	265
Mindaugas Paknys, Postać fundatora w fresku Michelangela Palloniego w Pożajściu	293
Diane H. Bodart, Le sourire de Marie–Clémentine Sobieska	301
Janusz Zbudniewek ZP, Mały widok Starego Miasta Warszawy na tablicy wotywniej pielgrzymów na Jasną Górę z 1711 roku	315
Mariusz Smoliński, Laterańscy Apostołowie na Warmii	333
Mieczysław Morka, <i>Alegoria zgody małżeńskiej</i> . Nieznany obraz Marcella Bacciarellego	343
Jerzy Miziołek, <i>Stworzenie świata</i> Franciszka Smuglewicza w kościele w Krzyżanowicach. Uwagi o inspiracjach twórczością Michała Anioła w sztuce dawnej Polski	365
Teresa Kostkiewiczowa, Wokół wiersza <i>Do malarza</i> . Walenty Gurski — Książnin — Angelo Durini	379
Andrzej Ryszkiewicz, János (Johann) Rombauer i Polacy	389
Andrzej Pieńkos, Quattrocento w Młodej Polsce, czyli jak malować po neorenesansie	403

III

Stanisław Mossakowski, Królowa czy podkanclerzyna? Dekoracja ołtarzowa Giovanniego Battisty Gisleniego	411
Jerzy Lileyko, Projekty dekoracji Giovanniego Battisty Gisleniego na wjazd Ludwika Marii Gonzagi do Warszawy w marcu 1646 roku	421
Renata Sulewska, Ołtarz w Przeworsku — przykład oddziaływania sztuki Baltazara Fontany	431
Karol Guttmejer, Zespół Dominikanów w Lubarze na tle wybranych osiowych założeń klasztornych epoki baroku	445
Maria Kałamajska–Saeed, Medytacje przed kolejnym franciszkańskim ołtarzem	485
Tadeusz Bernatowicz, Niezrealizowana „królewska” rezydencja w Białej Podlaskiej	499

Andrzej K. Olszewski, Architektura włoska lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku w świetle krytyki polskiej	513
Maria Brykowska, Architektura mieszkaniowa w twórczości Oskara Sosnowskiego w latach 1908–1926	529
Jolanta B. Kucharska, „...Stał dwór szlachecki...”	549

IV

Przemysław Mrozowski, Dama z jaszczurką, czyli o krakowskim epitafium Katarzyny i Stanisława Włodków	565
Michał Wardzyński, Pomnik Jerzego Boksy Radoszowskiego w kolegiacie wieluńskiej	577
Dorota Piramidowicz, Cudowne wizerunki Chrystusa „z drzewa rżnięte” w dawnej diecezji wileńskiej	597
Katarzyna Kolendo–Korczakowa, Epitafium prymasa Mikołaja Prażmowskiego w kolegiacie łowickiej	609
Katarzyna Jarocińska, Prace snycerskie Jana Söffrensa z Elbląga dla misjonarzy w Chełmnie i w Warszawie	623
Anna Oleńska, „Sekretne treści” pałacu w Białymstoku. O figurze Rotatora	643
Tomasz Dziubecki, <i>Rotator</i> w Wersalu podlaskim	657
Jan Samek, Providentia divina. Program ikonograficzny kościoła na Skałce w Krakowie	661
Mirosław Nowak, Tyniecka „porta caeli”	679
Jakub Sito, Fesinger <i>versus</i> Pinsel. O parze rokokowych ołtarzy z dawnej fary w Buczaczu	687
Katarzyna Mikocka–Rachubowa, Mauzoleum w Dunajowcach — nieznana praca Filippa Albaciniego	707
Maria Irena Kwiatkowska, Na temat pewnej statuetki	719
Marcin Zgliński, Prospekt organów w farze w Kazimierzu nad Wisłą a rycina w dziele <i>Organographia</i> Michaela Praetoriusa	725
Anna Ryszka–Komarnicka, Alessandro Scarlatti i inni. Postać św. Kazimierza królewicza we włoskiej tradycji oratoryjnej końca XVII wieku	737
Bibliografia prac prof. Mariusza Karpowicza	755

Diane H. Bodart
Université de Poitiers

LE SOURIRE DE MARIE-CLÉMENTINE SOBIESKA

Le 15 décembre 1742 fut dévoilé, dans la basilique Saint-Pierre de Rome, le tombeau de Marie-Clémentine Sobieska (fig. 1):

è costruito di fini marmi, consistenti tra gl'altri ornati, in una Urna di Porfido con sua Cornice di metallo dorato, nel di cui corpo leggesi la seguente iscrizione: *Maria Clementina Magna Britanniae, Francie, & Iberniae Regina*. Sopra alla detta Urna vi è una Statua di marmo bianco rappresentante l'Amor Divino, che sostiene con la sinistra una fiamma, e con la destra, unitamente ad'un altro Putto di marmo bianco, sostiene il Ritratto della sud. Regina, effigiato di mosaico con Cornice di metallo dorato; & al di sotto della detta Urna vi sono altri due puttini parimente di marmo bianco, l'uno de quali tiene in mano lo Scettro, e l'altro la Corona Reale. Evvi ancora una Piramide sepolcrale di porfido situata in mezzo ad un riquadro rappresentante un aria aperta di mosaico, color celeste, ed un bene inteso panneggiamento di marmo mischio frangiato di metallo dorato, che rende i suoi scherzi vaghissimo ornamento al medesimo Deposito, il di cui disegno è dell'Architetto Filippo Barigioni; le Statue sono state lavorate dallo Scultore Sign. Pietro Bracci; li mosaici, dal Sig. Cav. Pietro Paolo Cristofori, e li Metali dal fonditore Sig. Francesco Giardini, il tutto con ogni perfezzione, e buon gusto¹.

Ainsi Rome offrait la gloire éternelle à la petite-fille du roi de Pologne Jean III Sobieski, à la femme du prétendant catholique à la couronne d'Angleterre Jacques III Stuart, à celle qu'elle avait l'habitude d'appeler «la nostra Regina d'Inghilterra» et que Pasquino définissait avec ironie «Regina Apostolorum», du lieu de sa résidence au palazzo Muti Papparuzzi, piazza Santi Apostoli². Ma-

¹ Cracas, *Diario ordinario*, 3960, 15 décembre 1742.

² Voir G. Platania, *Gli ultimi Sobieski e Roma. Fasti e miserie di una famiglia reale polacca tra Sei e Settecento (1699-1715)*, Manziana, 1990, pp. 233-252; id., *La politica europea e il matrimo-*



Il. 1. Filippo Barigioni, Pietro Bracci et Pietro Paolo Cristofari,
Tombeau de Marie-Clémentine Sobieska, Rome, Saint-Pierre

rie-Clémentine était arrivée dans la ville éternelle en 1719, à la suite d'une fuite aventureuse, pour épouser Jacques Stuart, dont elle eut deux enfants, et pour partager son exil romain. Le mariage connut des moments difficiles et fut marqué par un événement peu commun: le 15 novembre 1725, au cours d'une promenade en carrosse pour «prendre aria a Ripa»³, la reine se réfugia dans le couvent de Santa Cecilia et fit savoir à son mari qu'elle n'en sortirait pas tant qu'il n'aurait pas renvoyé son secrétaire d'Etat, le protestant John Hay auquel Jacques III voulait confier l'éducation de leur fils aîné Charles-Edouard, et sa femme Marjorie qu'elle soupçonnait d'être sa maîtresse. Le scandale, qui dura deux longues années, fit grand bruit, d'autant plus que Marie-Clémentine prit soin d'informer personnellement toutes les cours d'Europe de sa triste situation. Après sa sortie du couvent, la reine renia les biens de ce monde pour se consacrer entièrement aux œuvres pieuses et à la dévotion, conseillée par son

confesseur, le célèbre prédicateur Leonardo da Porto Maurizio⁴. Elle employait ses journées au secours des pauvres et des malades, et ses nuits en prière dans la petite chapelle de la Madonna dell'Archetto, proche de son palais, affaiblissant sa santé par des privations continues. Elle décéda le 18 janvier 1735, à l'âge de 33 ans,

compianta universalmente da ogni ceto di persone, per le sue rare virtù, esemplarità di vivere, morigeratezza di costume, pietà, divozione, umiltà, modestia, carità e per tutto ciò che si può commendare in un'anima al sommo della perfezione pia e cristiana⁵.

L'avis des historiens est partagé sur Marie-Clémentine, décrite tour à tour comme la victime de l'indifférence de son mari, ayant trouvé secours dans la foi, ou bien comme mauvaise épouse, mauvaise mère, sous l'emprise d'une dévotion hystérique⁶. A son arrivée à Rome, les nombreuses faveurs qu'elle reçut de Clément XI firent courir des rumeurs salaces, et Pasquino répondait à Marforio, qui l'interrogeait sur les occupations du pape, en ces termes peu respectueux: «Clemente mangia, caca, e fa l'amore con la Sobieski»⁷. Mais dix ans plus tard, Rome ne parlait plus que «des miracles et des révélations de la reine d'Angleterre», tant et si bien qu'elle mourut en odeur de sainteté: ses dames de compagnie conservèrent précieusement des reliques de ses vêtements, tandis qu'il était question «de la canoniser, et c'était ainsi que se faisait autrefois les canonisations, aux acclamations du peuple»⁸. Marie-Clémentine avait en effet conquis par ses œuvres de charité l'amour et le respect du peuple romain et put toujours compter sur la bienveillance des papes, depuis Clément XI qui l'avait baptisée par procuration, et auquel elle devait son prénom, jusqu'à Clément XII (1730-1740) qui organisa en son honneur des funérailles somptueuses, dignes de la reine qu'elle n'avait jamais été. Le 23 janvier 1735 son corps fut exposé dans l'église des Santi Apostoli, décorée pour l'occasion par Ferdinando Fuga, et il fut porté ensuite en procession solennelle à Saint-Pier-

⁴ *Parentalia Mariae Clementinae Magn. Britan. Franc., et Hibern. Regin. Jussu Clementis XII Pont. Max.*, Roma, 1736; *Subleyras. 1699-1749*, cat. de l'exposition, éd. O. Michel et P. Rosenberg, Rome-Paris, 1987, pp. 88-90.

⁵ Cracas, *Diario ordinario*, 2727, 22 janvier 1735, pp. 5-10.

⁶ P. Bindelli, *Enrico Stuart. Cardinale Duca di York*, Frascati, 1982; G. Platania, *Gli ultimi Sobieski e Roma*, cit.

⁷ C. Bandini, *La galanteria nel Gran Mondo di Roma nel Settecento*, Roma, 1930, p. 68. L'auteur présumé de la pasquinade, l'abbé Gaetano Volpini de Viterbe, fut jugé et condamné à mort pour ce méfait; Cracas, *Diario ordinario*, 399, 3 février 1720, pp. 11-12; M. Guyot de Merville, *Voyage historique d'Italie*, La Haye, 1729, II, pp. 100-118.

⁸ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, éd. A. de Montaiglon, Paris, 1895, VIII, p. 243, n° 3450 (5 septembre 1731), IX, p. 142, n° 3900 (27 janvier 1731).

nio inglese di una principessa polacca: Maria Clementina Sobieska, Roma, 1993, avec la bibliographie précédente; R. Pantanella, „Palazzo Muti a piazza SS. Apostoli residenza degli Stuart a Roma”, dans *Storia dell'Arte*, 84 (1995), pp. 307-328.

³ F. Valesio, *Diario di Roma. 1700-1742*, éd. G. Scano, Milano, 1978, IV, p. 60.

re, où les obsèques eurent lieu le lendemain dans le chœur d'hiver, avant l'inhumation dans les grottes vaticanes. Le 26 janvier une autre messe funéraire fut célébrée aux Santi Apostoli, pour l'enterrement de son cœur⁹. Des funérailles in absentia eurent également lieu: le 11 février à San Bernardo alla Colonna Traiana, siège de l'archiconfrérie du Santissimo Nome di Maria qui avait été instituée en l'honneur de la libération de Vienne par Jean III Sobieski et qui avait compté sa petite-fille parmi ses membres¹⁰; le 26 février dans l'église des dominicains irlandais de San Clemente, célébrées par le cardinal titulaire Annibale Albani¹¹; le 1er mars dans l'église de l'archiconfrérie des Angeli Custodi, dont Marie-Clémentine avait été la consœur¹²; le 23 mai dans San Paterniano à Fano, ville où la reine avait séjourné¹³. Un an plus tard, l'anniversaire de sa mort fut commémoré par des messes à Saint-Pierre et aux Santi Apostoli¹⁴, tandis que le Collegio di Propaganda Fide lui consacra son académie annuelle du 15 janvier, au cours de laquelle les élèves déclamèrent vingt-deux éloges en son honneur, en autant de langues étrangères¹⁵. Les relations de ces cérémonies furent l'objet d'éditions élégantes, illustrées de planches figurant le portrait de la reine ou les décors funéraires, gravées par Girolamo Frezza, Rocco Pozzi et Baldassare Gabuggiani d'après les dessins de Gian Paolo Panini¹⁶; par

Giuseppe Camerata d'après les dessins de Michele Marieschi¹⁷; par Girolamo de Rossi d'après le dessin de Domenico Maria Muratori¹⁸; par Michele Sorello d'après le dessin d'Agostino Masucci¹⁹. Carlo Grandi grava quant à lui une série d'emblèmes qui présentait en quelque sorte la vie de Marie-Clémentine en image: la reine se levant avant l'aube pour accueillir en prière le soleil naissant, communiant plusieurs fois par jour, priant pour la conversion des infidèles, renonçant aux biens d'ici bas, touchée par les flèches de l'amour divin²⁰. Mais la mémoire de Marie-Clémentine fut aussi assurée par deux tombeaux, l'un pour son cœur, sculpté par Filippo della Valle et inauguré en 1738 aux Santi Apostoli, et l'autre pour son corps dans la basilique Saint-Pierre, inauguré comme on l'a vu en 1742²¹. La translation de sa dépouille des grottes vaticanes à son nouveau sépulcre, qui eut lieu en janvier 1745, fut l'occasion d'une dernière cérémonie somptueuse en son honneur, au cours de laquelle des gravures du monument, réalisées par Rocco Pozzi, furent distribuées aux plus éminents personnages présents²².

⁹ Cracas, *Diario ordinario*, 2727, 22 janvier 1735, pp. 5–10; 2729, 29 janvier, pp. 4–29; F. Valesio, *Diario di Roma*, cit., V, pp. 753–756; J. A. Chrościcki, „Architettura e decorazione dei funerali polacchi in Italia dal Cinquecento al Settecento”, dans *Barocco fra Italia e Polonia*, Warszawa, 1977, pp. 143–153; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma. II. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma, 1997, pp. 92–96.

¹⁰ Cracas, *Diario ordinario*, 2735, 12 février 1735, pp. 11–12; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., pp. 92–96.

¹¹ Cracas, *Diario ordinario*, 2744, 5 mars 1735 pp. 2–3; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., pp. 92–96.

¹² Cracas, *Diario ordinario*, 2744, 5 mars 1735, pp. 5–11; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., pp. 92–96.

¹³ S. Paoli, *Solenni esequie di Maria Clementina Sobieski Regina dell'Inghilterra celebrate nella Chiesa di S. Paterniano in Fano dall'ill. mo. e R. mo Monsignor Giacomo Beni vescovo di detta città li 23. maggio MDCCXXXV*, Fano, s. d.; G. Platania, „Morte di Maria Clementina Sobieska Stuart: il caso di Michele Marieschi progettista di 'apparati funebri'”, dans *Arte e Documento*, 4 (1990), pp. 164–173.

¹⁴ Cracas, *Diario ordinario*, 2882, 21 janvier 1736, pp. 4–5, 7–8; F. Valesio, *Diario romano*, cit., V, p. 832; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., p. 96.

¹⁵ Cracas, *Diario ordinario*, cit., 2882, 21 janvier 1736, pp. 3–4; Ph. d'Azon, *Parentalia in anniversario funere Mariae Clementinae Magnae Britanniae & c. Reginae habita in Aula maxima Collegii Urbani coram Sacro Collegio...*, Roma, 1736; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., p. 96. L'académie annuelle du Collegio di Propaganda Fide se tenait en l'honneur des rois mages; voir à titre d'exemple Cracas, *Diario ordinario*, 2724, 15 janvier 1735 pp. 2–3; 3037, 19 janvier 1737, pp. 2–3.

¹⁶ *Parentalia Mariae Clementinae*, cit., illustré de trois planches: le frontispice avec le portrait en médaillon de Marie-Clémentine (I. P. Panini inv. et delin./ Hieron. Frezza sculp.); la vue de

l'intérieur des Santi Apostoli avec le catafalque (F. Fuga inv./ I. P. Panini del./ Baldassare Gabuggiani sculp.); la procession depuis les Santi Apostoli jusqu'à Saint-Pierre (I. P. Panini inv. e del./ Rocco Pozzi sculp.). De ce luxueux ouvrage en folio fut tiré une édition abrégée en 8°, à grand tirage, dont le frontispice présente une réduction de la gravure de G. Frezza sur dessin de G. P. Panini; *De costumi e della morte di Maria Clementina Regina d'Inghilterra, di Francia, e d'Irlanda*, Roma-Bologna, 1737.

¹⁷ S. Paoli, *Solenni esequie*, cit., illustré de deux planches: vue de la décoration des neufs, en direction de l'orgue (M. Mareschi del./ I. Camerata sculp. 1736); vue du catafalque, (F. Tasso I./ M. Mareschi D.).

¹⁸ Ph. d'Azon, *Parentalia in anniversario funere*, cit., illustré d'un portrait de Marie-Clémentine en frontispice. Les initiales sont également gravées d'après des dessins de D. M. Muratori. La publication de cette relation, présentée au pape et à Jacques III, fut annoncée par Cracas, *Diario Ordinario*, 2990, 29 septembre 1736.

¹⁹ *Accademia funebre nel giorno anniversario della morte di Maria Clementina Regina della Gran Bretagna, recitata nella gran sala del Collegio Urbano alla presenza del Sacro Collegio dell'Em., e Rev. Sig. Cardinali della S. R. C. per comandamento della Sagra Congregazione de Propaganda Fide...*, Roma, 1737. Il s'agit de la traduction, établie par l'abbé Filippo Ortenzio Fabri, de Ph. d'Azon, *Parentalia in anniversario funere*, cit., et illustrée d'un portrait de Marie-Clémentine.

²⁰ G. F. Casabianca, *Epicedium pro immaturo funere Mariae Clementinae Magnae Britanniae & c. Reginae: sive potius epinicion pro relata ab Ipsa de Mundo, Ejusque pompis, victoria: continens Parentalia, eidem a Clementis XII. Feliciter Regnantis Pontifici, Opt. Max. munificentia...*, Roma, 1738. L'ouvrage est illustré d'un portrait de la reine et de 8 emblèmes, tous gravés par C. Grandi. Les épisodes de la vie pieuse de Marie-Clémentine correspondent au récit de *Parentalia Mariae Clementinae*, cit.

²¹ T. Chrzanowski et M. Kornecki, *Monumenta Poloniae in Italia*, Warszawa, 1994, pp. 125–130, nn° 53–54, avec la bibliographie précédente; V. Hyde Minor, *Passive Tranquility: The Sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia, 1997, pp. 157–160.

²² Cracas, *Diario ordinario*, 4290, 23 janvier 1745, p. 12; 4293, 30 janvier 1745, pp. 2–15; M. Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste*, cit., pp. 128–129.

Par sa royauté et sa vertu, Marie-Clémentine rejoignait donc la lignée des femmes d'exception dont les restes furent accueillis dans le plus haut lieu de la Chrétienté: Mathilde de Canossa et Christine de Suède. Cette continuité était très claire aux yeux du cardinal Albani, qui au lendemain des funérailles,

considerando non meno la santità, che l'altre virtù eroiche di Maria Clementina, la quale emulando, per così dire, la pietà di Matilde, e la grandezza d'animo di Cristina di Svezia (i sepolcri delle quali unicamente esistono nella Basilica superiore) pareva, che meritati avesse tutti gli onori, che a quelle furono compartiti; porse fervorose suppliche alla Santità di N. S. perché si degnasse d'eregerle un monumento nella medesima [Basilica superiore]²³.

Clément XII fit sienne cette idée, mais le monument ne fut pas réalisé sans mal. Le 19 février 1741, le «secchissimo cardinale Lanfredini», nommé surintendant aux comptes de la «Fabrica di S. Pietro»,

si portò al lavoro di musaico, dove in un ovato si lavorava il ritratto della regina d'Inghilterra defonta per il tumulo che se gli preparava nella basilica, ed il ritratto era in abito di regina allor che fu sposa e dato dal re suo marito; ora, perché mostrava alquanto del petto e sotto il manto alquanto del rilievo delle poppe, il cardinale incominciò a far strepito e si portò a casa il ritratto, dicendo doversi fare in abito di penitente, come era veramente quella santa principessa: ciò ha udito con dispiacere il re e ne fece parola col papa, dal quale quel buon cardinale né pure è potuto rimaner persuaso²⁴.

Le 3 mars suivant, Benoît XIV rappela le cardinal à l'ordre, en lui faisant remarquer qu'il n'était chargé que de l'administration des finances de la basilique et non de ses monuments, et le somma de restituer le portrait, afin que la mosaïque puisse être terminée. Il lui assurait cependant que

se posto in opera quel ritratto riuscisse poco decante, lo avrebbe donato al re e fattone fare altro di metallo²⁵.

Les craintes du surintendant aux finances furent toutefois jugées excessives : le tombeau dévoilé en 1742 présentait comme prévu le portrait en mosaïque réalisé par Pietro Paolo Cristofari.

Il faut dire que le „très sec” cardinal Lanfredini était un homme extrêmement dévot, détaché des biens et des honneurs de ce monde, d'une vertu exem-

²³ *Parentalia Mariae Clementinae*, cit., pp. 28-30.

²⁴ F. Valesio, *Diario di Roma*, cit., VI, p. 444.

²⁵ *Ibidem*, p. 448.

plaire jusqu'à l'excès²⁶. Ennemi des fêtes, du carnaval et du théâtre, il condamnait la mode féminine à son avis trop licencieuse. Son biographe, faisant l'éloge de sa pureté, raconte qu'il baissait le regard quand son interlocuteur était un jeune homme ou une femme, et que lorsqu'il lui arrivait de se trouver dans une des somptueuses galeries romaines de tableaux, il n'osait lever les yeux, tout effort pour le convaincre d'admirer la beauté des œuvres restant vain. Son humilité était aussi très profonde, tant et si bien qu'il n'accepta jamais d'avoir son portrait dans son propre palais, jusqu'à ce que lui fut conférée, en dépit de sa volonté, la pourpre cardinalice : il dut alors se plier à la coutume qui prévoyait la publication d'une gravure représentant les traits des nouveaux cardinaux et l'exposition de leur portrait dans leur église titulaire à l'occasion des fêtes solennelles. Lanfredini dut ainsi laisser Andrea Piserni peindre son portrait, en soupirant : «Ah nelle Chiese altre Immagini non dovrebbero comparire, che quelle de' Santi»²⁷.

Pour un homme d'une telle dévotion, presque malade, Marie-Clémentine, qui dans ses dernières années renonça à «ogni pompa di vesti, ogni femminile abbigliamento» pour se vêtir de façon très modeste et se consacrer à une vie de prière et de charité²⁸, devait constituer l'exemple parfait de la piété féminine. On comprend donc mieux que son portrait en reine, dont le décolleté n'a rien d'extravagant par rapport à la mode de l'époque et qui demande un grand effort d'imagination pour percevoir la rondeur de la poitrine sous l'ample drapé, ait pu tant offusquer le cardinal. Marie-Clémentine eût peut-être été également indignée de se voir ainsi représentée sur son tombeau, elle qui avait tant fait pour donner une autre image d'elle-même au terme de sa vie. Elle avait par ailleurs demandé à être enterrée en habit de dominicaine, souhait qui fut respecté pour l'exposition de son corps lors de la veillée funèbre²⁹. Les exigences de représentation imposées par son rang rendirent cependant nécessaires des vêtements et des attributs royaux pour la cérémonie aux Santi Apostoli et la procession solennelle³⁰. A Saint-Pierre la dépouille fut enfin libérée de ses pare-

²⁶ S. Pierguidi, „Il cardinale Lanfredini collezionista e committente: la decorazione della SS. ma Trinità della Missione, un'impresa a ridosso del 1750”, dans *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide, II*, éd. E. Debenedetti, Roma, 2000, pp. 51-74.

²⁷ F. Carozio, *Vita di Giacomo cardinale Lanfredini fiorentino...*, Roma, 1761, pp. 319-326.

²⁸ *Parentalia Mariae Clementinae*, cit.

²⁹ Le corps de la reine, «vestito con abiti domestici a color di cannella», fut transporté en carrosse du palazzo Muti aux Santi Apostoli, «dove poi aperto, ed imbalsamato venne collocato vestito di abito Religioso Domenicano» dans la chapelle des appartements du ministre général du couvent; Cracas, *Diario ordinario*, 2727, 22 janvier 1735, pp. 5-10.

³⁰ «Il Regio Cadavere fu vestito dalle sue Dame di abiti reali, cioè busto, sottanino, e soprana compagna di ricco ganzo d'oro, e guarnito di merletto d'oro, e armellino, manto reale di velluto color di porpora, foderato di pelle di armellino, con codette nere, guarnito di merletto d'oro, cal-

ments de souveraine et déposée dans le cercueil en habits religieux, avec à ses pieds la couronne, le sceptre et la verge d'ivoire³¹. Marie-Clémentine suivait par ce désir une tradition de famille : son grand-père Jean III s'était fait enterrer en bure de capucin, de même que son oncle Alexandre, mort à Rome en 1714 et inhumé à Santa Maria della Concezione. Ce dernier avait en outre demandé qu'une simple pierre tombale fût posée sur sa bière, avec pour épitaphe «Vermis in vita, pulvis in morte», mais le pape Clément XI jugea un tel sépulcre peu convenable pour un prince de sang et lui offrit un superbe tombeau sculpté par Camillo Rusconi³². Si nous ne connaissons pas les dernières volontés de Marie-Clémentine concernant son monument funéraire, il apparaît évident que le choix du portrait revint à Jacques III et que celui-ci fournit aux artistes le modèle à reproduire. Indubitablement le grand prétendant à la couronne d'Angleterre voulut rappeler Marie-Clémentine comme reine et épouse et non comme sainte et pénitente, car bien que les textes le décrivent «dévot à l'excez» et affirment qu'il apprécia toujours la piété de sa femme³³, l'habit de nonne ne pouvait que trop lui évoquer les années difficiles où celle-ci s'était renfermée dans le couvent de Santa Cecilia.

Benoît XIV avait cependant parfaitement saisi l'essence du trouble du cardinal Lanfredini, quand il lui promit de substituer la mosaïque par une effigie en „métal”, si le résultat avait été jugé peu décent: le problème trouvait son fonde-

zette di seta con cugno d'oro, scarpe di velluto color di porpora ricamate d'oro, guanti di pelle bianca ricamati d'oro, berettoncino in testa di velluto porporino colla mostra d'armellino, con sotto i capelli sciolti, e calati sul collo con buon'accomodamento, e sopra la corona d'oro; scettro d'oro nella mano destra, e nella sinistra la verga d'avorio distintivo solito delle Regine d'Inghilterra»; Cracas, *Diario ordinario*, 2729, 29 janvier, pp. 4-29.

³¹ «Calarono il Cadavere della defonta Maestà Sua, posandolo sopra di un piccolo talamo ivi preparato, ove dalle di lei Dame venne spogliato degl'abiti reali, e lasciato nell'abito Domenicano, che sempre avea tenuto sotto di quelli, accomodandoli ancora la testa con i veli ad uso di Religiosa, collocandolo poi li suddetti Cavalieri dentro la cassa sopra di un matarazzo di ormesino bianco, e suo cuscino simile, mettendole a' piedi la corona reale, lo scettro, e la verga d'avorio; in fine ricoperto dal Maestro di Camera della Maestà della Regina con veli d'ormesino bianco il volto, le mani, ed il corpo tutto da un grande sciugatore d'ormesino bianco, fu rinchiusa la cassa con le consuete formalità, e posta dentro le altre consuete casse», c'est-à-dire dans trois cercueils, le premier en bois de cyprès, le second en plomb, le troisième en bois de chêne; Cracas, *Diario ordinario*, 2729, 29 janvier, pp. 4-29; *Parentalia Mariae Clementinae*, cit., pp. 28-30. Christine de Suède fut en revanche enterrée en habits royaux, la couronne sur la tête, le sceptre dans la main et le visage couvert d'un masque funéraire en argent; C.-H. Hjortsjö, „The Opening of Queen Christina's Sarcophagus in Rome”, dans *Analecta Reginensia I. Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, 1966, pp. 138-158.

³² *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, cat. expo. Rome, 1975, Firenze, 1975, p. 215; T. Chrzanowski et M. Kornecki, *Monumenta Poloniae*, cit., pp. 120-123, nn° 50-51.

³³ «Il est dévot à l'excez; sa matinée se passe en prière aux Saints-Apôtres, prez du tombeau de sa femme» écrivait en 1739-40 Ch. De Brosses, *Lettres familières*, éd. G. Cafasso, Napoli, 1991, II, p. 719. Voir aussi *Parentalia Mariae Clementinae*, cit.

ment dans la couleur. Les portraits des monuments funéraires étaient en effet généralement réalisés en marbre ou en bronze, c'est-à-dire en matières précieuses, dures et austères, aptes à résister à la morsure du temps et à poser une distance entre l'effigie du mort et le monde des vivants. Certains sépulcres romains présentaient néanmoins, dès le XVI^e siècle, des portraits en couleur des défunts, peints à l'huile sur la pierre, parfois par des artistes célèbres, telle l'effigie de Berlingiero Gessi réalisée par Guido Reni à Santa Maria della Vittoria³⁴. L'architecte Giovanni Battista Gisleni, qui servit les rois de Pologne Sigismond III, Ladislas IV et Jean Casimir Ier, conçut pour son propre tombeau à Santa Maria del Popolo une correspondance spéculaire entre la partie supérieure, qui présente son portrait peint, et celle inférieure où figure un squelette sculpté renfermé derrière des barreaux. L'explication de la longue épitaphe, publiée en 1671, souligne que le monument, fruit des «tre Arti, quasi Sorelle», c'est-à-dire l'architecture, la peinture et la sculpture, montre «al principio in Pittura la Vita», qui trouve son terme dans la mort, pétrifiée comme peut l'être le marbre, et faite prisonnière par le Christ victorieux³⁵. De façon moins conceptuelle, mais reprenant l'idée de l'*aequa potestas* entre les trois arts du dessin, le monument de Marie-Clémentine s'inscrivait dans cette lignée. Œuvre de collaboration entre un architecte, un sculpteur et un peintre mosaïste, il résultait en réalité d'une réflexion collective sur le thème, menée par Filippo Barigioni, Pietro Bracci et Pietro Paolo Cristofari de 1736 à 1745. En effet, au cours de ces années les trois artistes exécutèrent ensemble, et suivant le même principe, également le tombeau du cardinal Inigo Caracciolo dans la cathédrale d'Aversa, et celui du cardinal Giuseppe Renato Imperiali dans l'église romaine de Sant'Agostino, pour lequel, toutefois, Paolo Posi remplaça Barigioni³⁶. Si par rapport aux exemples précédents la structure architecturale de ces tombeaux prévoyait désormais un arc ou une pyramide, et la partie sculptée se composait de figures allégoriques soutenant le médaillon, le portrait n'était plus circonscrit uniquement au buste. Car la mosaïque, qui offrait à la couleur un matériau désormais plus durable³⁷, transposait bel et bien un portrait mondain: celui qui du vivant

³⁴ E. A. Barletta, „Il testamento del cardinale Berlingiero Gessi e la cappella della SS. Trinità in S. Maria della Vittoria”, dans *Commentari*, 21 (1970), pp. 145-152.

³⁵ *Nuovo deposito del signor Gio. Battista Gisleni cittadino romano, et architetto de' tre potentissimi Re di Polonia, e Svezia &c. Sigismondo III. Vladislao III. e Gio. Gasimiro Primo &c.*, Roma, 1671.

³⁶ Cracas, *Diario ordinario*, 3274, 26 juillet 1738, pp. 9-10; 4383, 28 août 1745, p. 22; K. von Domarus, *Pietro Bracci. Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1915, pp. 24-27, 29-30; R. Battaglini di Stasio, „Filippo Barigioni”, H. Honour, „Pietro Bracci”, M. G. Branchetti Buonocore, „Pietro Paolo Cristofari”, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, sub voce.

³⁷ L'emploi de la mosaïque dans les portraits funéraires, comme dans la décoration de Saint-Pierre, suivit la découverte de A. Mattioli qui vers 1711 parvint à réaliser des pâtes vitrées mo-

des modèles se trouvait dans leur palais, en sortait ainsi à leur mort, pour être placé, *ad aeternitatem*, sur leur dernière demeure. Le portrait de Marie-Clémentine appartenait aux collections de Jacques III, où il était exposé en pendant avec celui du roi en armure. Une version est conservée dans la Scottish National Gallery d'Edimbourg³⁸, attribuée à Domenico Duprà, qui travailla au service des Stuart après 1731, et une autre inédite est à la Galleria Pallavicini à Rome (fig. 2-3). Ludovico Stern en tira un carton, en 1740, qui servit de modèle à Cristofari pour la réalisation de la mosaïque, en introduisant quelques variations par rapport à l'original : la robe n'est plus blanche mais jaune, la chevelure est ornée non seulement de perles mais aussi d'un diadème, le drapé est davantage mouvementé et le visage plus charnu³⁹. Si le portrait mondain était de cette façon adapté aux fonctions d'une image funéraire, il n'en conservait pas moins l'effet de vie qui le distinguait tant des effigies de bronze ou de marbre. Du



Il. 2. Marie-Clémentine Sobieska, Rome, Galleria Pallavicini



Il. 3. Jacques III Stuart, Rome, Galleria Pallavicini

ins lucides, de toutes les nuances de couleurs; M. G. Branchetti Buonocore, *Pietro Paolo Cristofari*, cit., p. 60.

³⁸ A. Busiri Vici, „Un dipinto dei funerali di Maria Clementina Sobieska Stuart”, dans *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, XV (1968), 1-4, pp. 7-18.

³⁹ Stern fut payé pour son carton en juin 1740; Cristofari commença à travailler à la mosaïque en novembre 1740 et la termina en juin 1742; M. G. Branchetti Buonocore, *Pietro Paolo Cristofari*, cit., p. 61. La collaboration entre Stern et Cristofari se répéta aussi pour le portrait du tombeau du cardinal Imperiali.

haut de son sépulcre, Marie-Clémentine en habit de reine dévisage le spectateur, le suit partout du regard et le comble d'un large et séduisant sourire.

Le pauvre cardinal Lanfredini se retrouvait donc non seulement face à un portrait dans une église, mais aussi à une femme qui le regardait avec insistance et de surcroît vêtue de cette façon peu décente qu'il n'avait jamais cessé de réprimander : une image qui offensait toutes ses vertus et n'aurait pu que le contraindre à baisser les yeux. Mais la clémence divine lui épargna cette dure épreuve, car il mourut avant même que le monument ne fût inauguré. Quelle image Lanfredini avait-il cependant en tête quand il affirmait qu'un portrait «in abito da penitente» aurait davantage convenu à la représentation de la «santa principessa» sur sa dernière demeure? De nombreux artistes peignirent à Rome les traits de Marie-Clémentine⁴⁰. Les documents et les gravures nous parlent de portraits d'Antonio David, Francesco Trevisani et Girolamo Pesci pour les premières années de son mariage⁴¹, tandis que Jean-Etienne Liotard, lors de son séjour romain en 1736, réalisa un portrait posthume pour Jacques III, jugé «aussi ressemblant qu'il pouvait être», d'après deux tableaux considérés «pas trop bons» et des descriptions orales⁴². On ne conserve malheureusement aucune version certaine de ces œuvres⁴³, tandis que quelques portraits de qualité médiocre parus en vente publique dans ces dernières années

⁴⁰ G. Gerola, „Le fonti italiane per la iconografia dei reali di Polonia”, dans *La Bibliofilia*, XXXVI (1934), 11-12, pp. 428-505. Pour l'image de Marie-Clémentine précédant son arrivée à Rome, voir J. Waniewska, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Pastelowe portrety osobistości polskich końca XVII-XIX wieku*, Warszawa, 1993, p. 44, n° 6.

⁴¹ Dans les „Stuart Papers” conservés à Windsor Castle, on trouve des paiements pour différents portraits réalisés par ces artistes. Antonio David avait été nommé peintre de cour par Jacques III dès 1718; M. Pedrolini Bertoni, „Antonio David”, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, sub voce. Francesco Trevisani fut payé en septembre 1720 pour les portraits de Jacques III et de Marie-Clémentine: le premier est conservé à Edimbourg, Holyrood House, tandis qu'on ne connaît que des copies du second; M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of her Majesty the Queen*, London, 1964, pp. 102-103, n° 659; F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington, 1977, pp. 74-75. Girolamo Pesci reçut un paiement en 1721-22 pour deux petits portraits du grand prétendant et de son épouse, et d'après Nicola Pio il réalisa pour eux de nombreux portraits; Robert Engass, „Introducing Girolamo Pesci”, dans *Burlington Magazine*, CXVIII (1976), pp. 491-500; idem, „Girolamo Pesci bis”, *Storia dell'Arte*, 72 (1991), pp. 191-194. Agostino Masucci peignit vers 1735 le *Mariage de Jacques III Stuart* (Edimbourg, Scottish National Portrait Gallery), reprenant pour la figure de Marie-Clémentine un portrait par Trevisani; A. M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, Washington, 1981, pp. 95-96. Au Muzeum Narodowe de Varsovie se trouve par ailleurs un portrait de la reine attribué à Pier Leone Ghezzi; *Art in Rome in the Eighteenth Century*, cat. expo de Philadelphie, Philadelphia, 2000, p. 100.

⁴² L. Gielly, „Biographie de Jean-Etienne Liotard écrite par son fils”, dans *Genava*, XI (1933), pp. 190-200, en particulier pp. 194-195.

⁴³ E. Kilmurray, *Dictionary of British Portraiture*, II, London, 1979, p. 143; F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1976, II, pp. 504-505, n° 389. On conserve cependant une gravure de P. I. Drevet d'après un portrait d'Antonio David, et une autre publiée à Paris

ont été tour à tour rapprochés de David ou de Trevisani de façon peu convaincante⁴⁴. A l'occasion des obsèques de la souveraine et des célébrations de l'anniversaire de sa mort, des portraits furent gravés pour illustrer les relations des cérémonies funéraires. Et si Gian Paolo Panini la représente en reine (fig. 4), couronnée d'un diadème, la chevelure relevée laissant tomber de longues boucles sur son décolleté, un manteau royal doublé d'hermine sur les épaules⁴⁵, Agostino Masucci⁴⁶ et Domenico Maria Muratori⁴⁷ la figurent en pénitente,



Il. 4. Girolamo Frezza, d'après Gian Paolo Panini, frontispice de *Parentalia Mariae Clementinae...*, Rome, 1736



Il. 5. Girolamo De Rossi, d'après Domenico Maria Muratori, Marie-Clémentine Sobieska, dans Ph. d'Azon, *Parentalia in anniversario funere Mariae Clementinae...*, Rome, 1736

par F. Chercou d'après un modèle de Trevisani réalisé en 1721. Une autre estampe, signée „Giac. Frey ad vivum del. et pinxit” peut être également datée au début des années 1720.

⁴⁴ Sotheby's, Londres, 20 mars 1974, n° 48; Christie's, Londres, 18 mai 1990, n° 32.

⁴⁵ *Parentalia Mariae Clementinae*, cit., frontispice gravé par Girolamo Frezza. Le catafalque dressé dans l'église de San Paterniano à Fano présentait également un portrait de Marie-Clémentine en reine; S. Paoli, *Solenni esequie*, cit.

⁴⁶ *Accademia funebre*, cit., portrait gravé par Michele Sorello.

⁴⁷ Ph. d'Azon, *Parentalia in anniversario funere*, cit., portrait gravé par Girolamo de' Rossi. Carlo Grandi représenta également la reine en pénitente, tenant le crucifix dans la main, dans sa planche illustrant l'ouvrage de G. F. Casabianca, *Epicedium*, cit.

telle que Lanfredini l'aurait aimée: agenouillée face à l'autel ou indiquant le crucifix dans sa main (fig. 5). Sous le manteau royal, qui la distingue toujours, la robe est chaste et sobre, aucun bijou ne la pare, et les cheveux sont cachés par un voile. Ces représentations pieuses sont insérées dans les recueils relatant l'académie funéraire organisée par le Collegio di Propaganda Fide, et l'on peut imaginer que le portrait de la reine — placé à l'occasion de cette cérémonie dans le salon, «sotto corona e baldacchino», présentait cette iconographie⁴⁸. On en connaît par ailleurs un exemple en peinture (Versailles, Musée National du Château) (fig. 6), qui reprend exactement le modèle employé pour le tombeau en remplaçant uniquement la robe royale par des habits religieux⁴⁹. Toutefois, sur tous les portraits de ses dernières années, Marie-Clémentine, en reine ou en dévote, déploie toujours ce large sourire que l'on retrouve sur son sépulcre.

Un sourire qui n'est certes pas insaisissable: les encoignures relevées donnent à la bouche la courbe d'une demi-lune, au-delà de toute convenance du portrait royal, qui exigeait une certaine majesté, et même de celle du portrait féminin mondain qui au XVII^e siècle se faisait plus agréable et léger. Le sourire à peine esquissé des premiers portraits romains de la reine semble s'être accentué avec le temps: une expression en quelque sorte irréfrenable, presque un attribut caractérisant la physionomie du personnage. Mais que cachait donc cet étrange sourire sur le visage d'une femme dont la dévotion ne peut laisser soupçonner l'intention d'une séduction sensuelle? Serait-ce la plénitude de la joie donnée par l'amour de Dieu, la bonté et la générosité d'une âme pieuse consacrée au secours des pauvres et des infirmes? Il ne s'agissait certes pas d'une expression de convenance, si lors de l'académie funéraire tenue au Colle-



Il. 6. Marie-Clémentine Sobieska, Versailles, Musée National du Château

⁴⁸ Cracas, *Diario ordinario*, 2882, 21 janvier 1736, pp. 3-4.

⁴⁹ *Musée National du Château de Versailles. Les peintures*, éd. C. Constans, Paris, 1995, II, p. 1108, n° 6301. Une autre version est conservée à Lennoxlove, Scotland; E. Kilmurray, *Dictionary of British Portraiture*, cit., p. 143.

gio di Propaganda Fide, une composition en illyrien lui rendit hommage. La traduction du texte, qui fut heureusement publiée en 1737, ne manque pas de surprendre toute attente. Au titre «Talmente reprime qualunque moto dell'igneo suo naturale, che sempre si vede col volto ilare, e colla bocca al riso» répônd en effet le texte suivant:

Non fu priva del Regno,/ Benche priva del Regno agl'occhi altrui/ Sembrasse Clementina, Sì, sì regnò; nè Dominij sui/ Augusta fu la vastità; mentr'Ella,/ Sprezzando il fasto, e la grandezza umana,/ Fù di se stessa, e del suo cuor Sovrana./ Mirate con qual senno Ella governi/ Gl'accessi moti interni,/ E come il fren della superba, e cieca/ Ira predominante arbitra regga./ Questa, questa è Reina,/ Cui formar le Virtù degna corona,/ Fur sudditi gli affetti, Cupidigia, piacer, sdegno, e dolore,/ Fù Scettro la Ragione, e Trono il Cuore⁵⁰.

Ainsi ce sourire excessif était-il interprété comme un signe de mesure d'un tempérament de feu : faute d'être souveraine d'un territoire, la reine régnait sur sa colère orgueilleuse et aveugle, sur ses passions qui avaient tant fait scandale du temps de son indomptable jalousie, mais qui devinrent l'objet d'éloges si nombreux quand elles furent canalisées dans une dévotion cherchant l'absolu⁵¹.

⁵⁰ *Accademia funebre*, cit., p. 58.

⁵¹ Un grand merci à Anne-Lise Desmas, pour ses précieux conseils.

Janusz Zbudniewek ZP

Katedra Historii Średniowiecza

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

MAŁY WIDOK STAREGO MIASTA WARSZAWY NA TABLICY WOTYWNEJ PIELGRZYMÓW NA JASNĄ GÓRĘ Z 1711 ROKU¹

W zbiorach wotywnych klasztoru na Jasnej Górze przechowywana jest srebrna trybowana i grawerowana tablica wotywna o wymiarach 68 x 59 cm, przyniesiona tutaj w 1711 r. przez pielgrzymów z Warszawy. Okoliczności jej powstania są związane z szalejącą na początku XVIII stulecia epidemią, która dziesiątkowała ludność stolicy. W 1707 r. i w następnych latach w mieście chowano codziennie dziesiątki zmarłych, wśród nich krążyli odporni na zarażenie kopacze, by wywozić zwłoki poza miasto. Pozamykano większość domów, opustoszały klasztory, a olbrzymi kościół Dominikanów zamarł na dłuższy czas z powodu śmierci ostatniego zakonnika. Radę miejską tworzyło trzech rajców, dwóch ławników i trzech gminnych urzędników, a służbę medyczną pełnili dwaj medycy, jednak wkrótce, jak się wydaje, podzielili oni los zadżumionych. Doraźną pomocą służyło Bractwo św. Benona i Rocha², które w momencie narastania zarazy zarządziło różnorakie nabożeństwa pokutne, procesje i kuratelę nad chorymi³.

Do samarytańskiej akcji włączyli się członkowie Bractwa Pięciorańskiego, działającego przy kościele Ducha Świętego, kierowanego przez paulinów. W konwencie przebywało wówczas około siedmiu ojców, którzy zatrzymali

¹ Pragnę wyrazić w tym miejscu serdeczne podziękowanie Panu prof. Jerzemu Lileyce oraz Pani dr Ewie Smulikowskiej za cenne uwagi i sugestie w czasie redagowania obecnego opracowania.

² Już po napisaniu niniejszego tekstu dowiedziałem się o istnieniu akt Bractwa św. Rocha w Warszawie w latach 1711–1846 (Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór Bartoszewiczów 1223). Niestety, nie miałem okazji zapoznać się z ich treścią.

³ Z. Podgórska-Kławe, *Szpitalie warszawskie 1388–1945*, Warszawa 1975, s. 59 n.