

MARIA KLEMENTYNA SOBIESKA W GRAFICE XVIII I XIX WIEKU

Jakub Ludwik Sobieski, najstarszy syn króla Jana III, książe na Oławie i szwagier cesarza Leopolda I, nie doczekał się spadkobiercy w linii męskiej (jedyne dziecko zmarł w niemowlęctwie). Los obdarował go za to trzema córkami. Każda z „królewnic” była urodziwa i każda nosiła – zapewne na cześć swojej królewskiej babki – imię Maria jako pierwsze. Najstarsza, Maria Kazimiera (1695-1723), chrześniaczka i ukochana wnuczka polskiej królowej, zmarła – smutna i zgorzkniała – panną na ojcowskim dworze, darmo wyczekując stosownego zamążpójścia. Średnia, Maria Karolina (1697-1740), zamężna dwukrotnie – za księciem de Turenne i za księciem de Bouillon – doznała zarówno szybkiego wdowieństwa, jak i rychłego rozwodu. Ostatnia z sióstr, Maria Klementyna (1701-1735), sięgnęła najwyżej, bo aż po koronę Zjednoczonego Królestwa Anglii, Szkocji i Irlandii, choć życie i losy najmłodszej la-

torośli księcia na Oławie potwierdziły, niestety, rozbieżność pomiędzy marzeniem a rzeczywistością.

NIESZCZĘŚLIWA KRÓLOWA

Postać Marii Klementyny Sobieskiej, tyleż barwna co kontrowersyjna, od dawna przyciągała uwagę zwłaszcza polskich historyków¹, ale, rzecz ciekawa, właściwie do dziś nie poświęcono jej pełnej, rzetelnej i obiektywnej monografii, nawet w popularnonaukowym ujęciu². A przecież wiosną 1719 roku aż huczało w całej Europie o brawurowej ucieczce młodzietki narzeczonej Jakuba Stuarta z zamku Ambras nad Innem. To zuchwałe przedsięwzięcie, dokonane dzięki odwadze i przemyślności stuartowskiego agenta dyplomatycznego, Irlandczyka Charlesa Wogana, zostało szczegółowo przezeń uwiecz-

¹ Mowa o rozprawce Jerzego Samuela Bandikiego *Maryja Klementyna Sobieska, królewica Jakuba Sobieskiego czwarta córka, Jakuba III Edwarda, pretendenta angielskiego żona* (1830), oraz o szkicu Karola Szajnochy *Wnuczek króla Jana* (w:) tegoż, *Szkice historyczne*, Lwów 1858 i następne wydania. Obu autorów interesowały przede wszystkim niecodzienne, prawie romantyczne okoliczności zawarcia małżeństwa Sobieskiej z Jakubem Edwardem Stuartem.

² W „Polskim Słowniku Biograficznym” (t. 20, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 4-5) znalazł się biogram Marii Klementyny autorstwa Stanisława Grzybowskiego, z literaturą przedmiotu, wymieniającą m. in. pozycje: P. Miller, *Żona dla Pretendenta. Rzecz o Marii Klementynie Sobieskiej* (z przedmową A. Kerstena), Warszawa 1968, i W. Roszkowska, *Oława królewiczów Sobieskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968. Od tamtego czasu niewiele ukazało się publikacji, przynajmniej w części dotyczących wnuczki Jana III. Do sumiennych opracowań należy zaliczyć pracę M. Niemojowskiej, *Ostatni Stuartowie* (Warszawa 1992), w której autorka surowo i krytycznie ocenia osobę Sobieskiej (s. 110-151), oraz *Ostatni sekret Stuartów* P. Pinińskiego (Warszawa 2001), podtrzymujący ton krytyczny (s. 29-31). Natomiast w zbeletryzowanej biografii królowej autorstwa W. Nowaka-Solińskiego *Klementyna Sobieska, Królowa Anglii* (Warszawa 1994) zdecydowanie przeważa nurt hagiograficzny.

nione w relacji pisemnej po francusku, sporządzonej dla królowej Marii Leszczyńskiej².

W efekcie wspomnianej akcji Maria Klementyna mogła wreszcie zawrzeć w Bolonii 9 maja 1719 roku upragniony związek małżeński, na razie *per procura* (nieobecnego pana młodego zastępował James Murray). Ze swoim małżonkiem spotkała się dopiero 28 sierpnia tego roku w katedrze w Montefiascone, na północ od Rzymu; tam też o północy z 2 na 3 września udzielono im ślubu. Wnosiła olbrzymi posąg w wysokości 25 milionów franków oraz niewiarygodnej wielkości klejnoty rodzinne Sobieskich, a wśród nich słynne rubiny³.

Oczywiście, nie były to jedyne (choć niewątpliwie ważne) atuty wnuczki króla Jana, a równocześnie ukochanej córki chrzestnej papieża Klemensa XI. Oprócz jeszcze innych koneksji (kuzynka cesarza Karola VI i króla Portugalii Jana V, siostrzenica elektorów Trewiru i Bawarii oraz księcia Palatynatu) miała też przymioty osobiste – subtelną urodę i niezwykle ujmujący sposób bycia, zjednujący jej wielu. Drobna, o zgrabnej sylwetce, jasnowłosa

i ciemnooka, bystra i wesoła, a przy tym wykształcona, zdawała się być idealnym dopełnieniem starszego o 14 lat, poważnego z natury i milczącego małżonka. Narodziny pierwszego syna, Karola Edwarda Stuarta (zwanego w przyszłości, w odróżnieniu od ojca, Młodszym Pretendentem), w końcu grudnia 1720 roku w Rzymie, nie mogły sprawić obojgu małżonkom, pedzącym życie w luksusie, pod troskliwą opieką papieża, większej radości. Ich świat wydawał się zaiste bajką, lecz nie trwała ona długo. Zbyt szybko ujawniły się głębokie różnice usposobień między królewską parą⁴. Zamknięty w sobie, systematyczny, pedantyczny i powolny Jakub stopniowo tracił płaszczyznę porozumienia z popędliwą, niecierpliwą i nadwrażliwą żoną. Metamorfoza charakteru młodej królowej (co prawda tylko tytularnej) stała się jeszcze bardziej widoczna po narodzinach drugiego syna (1725), kiedy to nastąpiły komplikacje poporodowe⁵.

Od tego momentu Maria Klementyna zaczęła tracić poczucie rzeczywistości. Porzucając męża i dzieci, w listopadzie 1725 roku schroniła się w klasztorze Santa Cecilia na trzy lata. Miał to być protest

² Relacja ukazała się jeszcze za życia Marii Klementyny, w Londynie w 1722 r., pt. *Female Fortitude, Exemplify'd, in an impartial Narrative, of the Seizure, Escape and Marriage of the Princess Clementina Sobiesky, As it was particularly set down by Mr Charles Wogan* – zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 33, Kraków 1939, s. 194. Podobizna karty tytułowej repr. w P. Miller, op. cit., tabl. m. s. 144/145. Relację wydano raz jeszcze, w opracowaniu Johna T. Gilberta, w Dublinie w 1894 r., pt. *Narratives of Detention, Liberation and Marriage of Maria Clementina Sobieska styled Queen of Great Britain and Ireland by Sir Charles Wogan and Others*. Lecz już w XVIII w. krążyły liczne jej odpisy, tak w Polsce, jak i poza jej granicami. Znana była także relacja wuja Wogana – Richarda Gaydona, spisana w formie dziennika (z datą końcową 9 maja 1719 r.) i powielana w odpisach. Trzeba wreszcie wymienić ówczesną łacińską oktawę i jej polski odpowiednik autorstwa nieznanego panegirysty dworu olawskiego (może Stanisława Wojciecha Chrościckiego) pt. *Wierszami królewiczowej Jej Mci Klementyny Sobieskiej, która przeciw zakazowi cesarza Karola VI pojechała do oblubienca swego, Pretendentu angielskiego* – zob. W. Roszkowska, op. cit., s. 133-138. Rody Sobieskich i Leszczyńskich były ze sobą spowinowaczone: brat Anny z Jabłonowskich Leszczyńskiej (żony Rafała, a matki króla Stanisława), hetman ruski Jan Stanisław Jabłonowski, ożenił się w 1693 r. z siostrzenicą królowej Marii Kazimierzy, margrabianką Joanną de Bèthune.

³ P. Piński, op. cit., s. 24, 26. Rubiny oddano w zastaw w Paryżu za 180 tysięcy liwrow, a pieniądze przeznaczono na finansowanie powstania 1745 r. Nigdy nie zostały wykupione. Lisy innych klejnotów (z wyjątkiem jednego dużego szafiru, oprawionego w angielską koronę) pozostają nieznanne. Ślad prowadzi do muzeum w Montpellier na południu Francji, lecz tu się urywa (W. Nowak-Soltnski, op. cit., s. 204).

⁴ Według Johna Haya, najbliższego współpracownika i doradcy Jakuba: *Ich temperamenty są tak różne, że w żadnej, nawet najdrobniejszej sprawie jedno drugiemu nie ustąpi na jego. Oboje nie znoszą, by nimi rządzono, ale każde z nich pali się do rządzenia innymi* – cyt. za M. Niemojowską, op. cit., s. 135.

⁵ Dało to podstawę do wysuwanej przez niektórych historyków hipotezy, że Maria Klementyna mogła cierpieć na popołudniową depresję, stąd: *całe jej postępowanie i wszelkie dzwactwa miały źródło w jakichś – latwo dziś usuwalnych – zaburzeniach hormonalnych czy innej pokrewnej przypadłości* – cyt. za M. Niemojowską, op. cit., s. 139.

przeciwko mianowaniu protestanckich doradców i wychowaniu synów w duchu przychylnym dla anglikanizmu⁷, ale czy tylko? Ostatecznie pomiędzy małżonkami nastąpiła separacja. Maria Klementyna wpadła w manię religijną, odcięła się od swego otoczenia, umartwiała się nieustannie, coraz mniej jedząc; stała się też fałszywa i obłudna. Wkrótce wychudła jak szkielet, jej uroda została całkowicie zniszczona, a ona sama zaczęła zdradzać objawy niedożywienia⁸. Ostatnie cztery lata życia spędziła – nieobecna duchem – na odwiedzaniu szpitali, opiece nad chorymi i rozdawaniu jałmużny ubogim. Mąż i synowie raczej jej nie interesowali. Niezależna i wiecznie pokutująca za nie popełnione grzechy, zmarła w aureoli świętości 17 (lub 18) stycznia 1735 roku na szkorbut wywołany niedożywieniem, innymi słowy – zagłodziła się na śmierć⁹.

Jej pogrzeb – z rozkazu Klemensa XII – zyskał przepyszną oprawę i był jednym z najwspanialszych, jakie oglądali Rzymianie. Zabalsamowane ciało przez trzy dni spoczywało na katafalku w bazylice Najświętszych Apostołów, nieopodal Palazzo Muti, doczesnej siedziby Jakuba i Marii Klementyny; w tejże świątyni spoczęło też jej serce. Ubrana po królewsku – w płaszczu gronostajowym, koronie i z berłem – pochowano tymczasowo w Bazylice św. Piotra, do czasu przeniesienia zwłok do Anglii (chwila taka nigdy nie nadeszła). Wkrótce wystawiono tam pomnik, zbiorowe dzieło rzymskich artystów: rzeźbiarzy Pietra Bracciego (1700-1773) i Filippa Barigioniego (1690-1753) oraz malarza Pietra Paola Cristofariego (Cristofanego, 1685-1743), autora mozaikowego portretu zmarłej.

Malarskie i sztycharskie wizerunki Marii Klementyny nie udokumentowały nawet w najmniejszym stopniu, co zrozumiałe, ani metamorfozy jej charakteru, ani

wyglądu. Całą ikonografię, powstałą *en masse* poza Polską, można z grubsza podzielić na cztery grupy tematyczne: 1. zaślubiny z Jakubem Stuartem, 2. wizerunki oficjalne jako małżonki Pretendenta, 3. wizerunki królowej oddającej się gorliwie praktykom religijnym, 4. pogrzeb, podobizny funeralne i pomnik nagrobny.

Gdy idzie o malarstwo i rysunek – wizerunki powstałe głównie w Rzymie – są one rozproszone po świecie, jako że portrety Jakuba III Stuarta i Marii Klementyny – pary królewskiej oficjalnie pretendującej do tronu – niejako z urzędu musiały znaleźć się, rozpowszechniane w replikach warsztatowych i kopiach, na dworach europejskich. Ogarnięcie więc ich wszystkich, jako ewentualnych wzorów do rycin, nie jest w obecnej chwili możliwe. Zresztą i w tym przypadku można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że zachowana, stosunkowo liczna i wyłącznie obca grafika, jest zazwyczaj jedynie śladem zaginionych dziś oryginałów malarskich i rysunkowych.

Trzeba tu dodać, iż tworzona na potrzeby chwili, grafika owa powstawała lawinowo w dość krótkim czasie, ograniczonym datą zaślubin Sobieskiej (1719) i jej śmierci (1735). Odnosi się to również do wszystkich okolicznościowych wydań funeralnych, powstałych po 17 stycznia 1735 roku. Zawarta w nich ikonografia jest ostatnią, poświęconą w XVIII stuleciu Marii Klementynie; w następnych dziesięcioleciach uwaga Europy kierowała się raczej – gdy szło o Stuartów – ku osobie Młodszego Pretendenta, Karola Edwarda, starającego się bezskutecznie odzyskać utracony tron ojcowski. Wnuczką króla Jana zainteresowano się ponownie w porozbiorowej Polsce, na marginesie kultu zwycięzcy spod Wiednia, co znalazło odbicie w paru pracach dziewiętnastowiecznych warszawskich drzeworytników.

⁷ „Polski Słownik Biograficzny”, op. cit., s. 4.

⁸ P. Piniński sugeruje, iż był to przypadek *anorexiae nervosae* – zob. P. Piński, op. cit., s. 30.

⁹ P. Piniński, j. w.; M. Niemojowska, op. cit., s. 151.

SCENA ZAŚLUBIN

Ikonografie Marii Klementyny otwiera scena jej zaślubin ze Stuartem, ale nie rzymskich *per procura*, lecz tych bardziej kameralnych, zawartych w mniejszym gronie, w kościele katedralnym w Montefiascone, małym biskupstwie mniej więcej o 70 mil na północny zachód od Rzymu. Wiadomo, iż do czasów obecnych w tamtejszym *duomo* znajduje się – ilustrujące to doniosłe wydarzenie – płótno autorstwa *cavaliere* Sebastiana Conca (1676 lub 1679/1680-1764), malarza i rysownika rzymskiego, specjalizującego się w portrecie i tematyce historycznej¹⁰. Obrazu tego nie uwieczniono w rycinie. Natomiast zachowany miedzioryt Antona Fritza, niemieckiego sztycharza działającego w Rzymie w I. połowie XVIII w., rejestruje inny przekaz – własny rysunek Agostina Masucciego (lub Masucco, ok. 1691-1758), tamtejszego malarza religijnego, historycznego i portrecisty, ostatniego ucznia

Carla Maratty. Trudno orzec, w jakim stosunku do tej ryciny pozostaje *Małżeństwo Jakuba Stuarta*, dużych wymiarów olej na kartonie, wykonany przez tegoż Masucciego i wystawiony na aukcję publiczną w Rzymie 5 grudnia 1985 roku¹¹. Być może, jest to oryginalny pierwotny wzór sztychu, przeniesiony następnie przez artystę w postaci zmniejszonego rysunku na płytę. Definitywne ustalenie podobnych zależności mogłoby nastąpić tylko w drodze autopsji.

Okazały miedzioryt (il. 1), sygnowany przez obu wymienionych artystów, wydany w rzymskim zakładzie Giovanniego Marii Salvioniego¹² i zaopatrzony w szczegółowy napis objaśniający¹³, wyobraża – jak na teatralnej scenie – kompozycję „pułdelkową”, otwierającą się z jednego, dłuższego boku. Rozgrywa się ona we wnętrzu katedry, przed ołtarzem, gdzie biskup Montefiascone błogosławi kłęczącej młodej parze. Jakub wkłada właśnie obrączkę na palec narzeczonej. U stóp obojga leżą trzy korony i berło. W głębi asystu-

¹⁰ W. Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym 1969, s. 117. Sebastiano Conca studiował u Solimeny w Neapolu, potem osiadł w Rzymie, gdzie pracował dla papieża Klemensa XI (dekorując freskami kościoły), a także dla monarchów Portugalii, Hiszpanii i Polski oraz elektora Kolonii. Zmarł w Neapolu. Warto w tym miejscu dodać, iż szczegółowy inwentarz skarbcza nieświeżkiego z 1778 roku wymienia, wśród obrazów znajdujących się w dawnej Sali Zielonej zamku: *sztukę dużą wyrażającą zaślubiny Jakuba III Wielkiej Brytanii Króla z Maryą Klementyną Królową Polską in Praesentia Clemensa I go*. Oryginal dokumentu w AGAD, Arch. Radziwiłłowskie, dz. XXVI, Nr 946, 1778. Przedruk w „Menotyra iszkustwowie-denje” nr 7, Vilnius 1977, s. 157 poz. 16.

¹¹ Obraz – o wymiarach 243 x 350 cm – wyceniono na 9000 liwrow szterlingów – zob. E. Benézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition (...) sous la direction de Jacques Busse*, t. 9, Paris 1999, s. 339. Masucci malował wiele kompozycji religijnych w kościołach rzymskich, ozdobił też, na zlecenie papieża Benedykta XIV, Pałac Kwirynalski. Dzieła artysty reprodukowali w grafice J. Beham i J. Frey.

¹² Miedzioryt z częściowym zastosowaniem rulety i punktowania, sygn. u dołu: *Romae Typis Jo: M: Saluioni in Archigym: Sapienniae August: Masucci inv: et del: Ant: Friz Scul:*, wymiary kompozycji 312 x 392 mm (odbitka obcięta). Egzemplarz w Gabinetie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 99890 (dar D. Witke-Jezewskiego). Zob. m. in.: *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorach Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1901, poz. 1789; *Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana I Jana III w gmachu Muzeum Wojska w czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwieściepięćdziesięciolecie Odsieczy Wiedeńskiej* (red. S. Gebethner), Warszawa 1933, s. 117, poz. 198 (eksponowany egzemplarz pochodził ze zb. batignolskich Biblioteki Narodowej w Warszawie); J.-St. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999, s. 168, il. 58.

¹³ Napis: *CLEMENTE XI. Ponte Max. Annuente, et auspicante, Sebastianus Pompilius Bonaventura Patritius Urbinas Episcopus Montisfalsci, et Corneti Kalen: 4^{to} Sept: 6^{to} an: MDCCXIX Jacobum III magnae (!) Britanniae Regem, et Mariam Clementinam Sobieski inclitae memoriae Joannis III Poloniae Regis ex Jacobo filio nati maximo Neptem per Sacras Ecclesiae ceremonias connubio Sociavit in suis apud Faliscos Episcopallibus Aedibus, quas Regi Contuges bimestri post nuptiis hospitio dignati sunt.*



1. Anton Fritz, według rysunku Agostina Masucciego, *Zaślubiny Marii Klementyny z Jakubem Stuartem*, miedzioryt, po 1719 r. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot.: MNW.

ją, klęcząc i stojąc, uczestnicy ceremonii. Z prawej strony, na pierwszym planie, swobodnie rozmawiają trzej mężczyźni, częściowo ukryci w cieniu. Możliwe, iż są to osoby z najbliższego otoczenia Pretendenta (ksiądz Maas, Wogan, Murray i Hay), o których wiadomo, że byli świadkami na mszy za nowożeńców¹⁴. Zwraca uwagę niezwykle subtelna twarz Marii

Klementyny, promieniująca szczęściem i urodą. Omówiony miedzioryt skopiował dość dokładnie, w zmniejszonej litografii, Jan Nepomucen Bizański (Wadowice 1804–Kraków 1878) w krakowskim zakładzie Piotra Wyszковского. Litografia została zamieszczona jako ilustracja w pierwszym tomie *Pamiętnika Krakowskiego* (1830)¹⁵.

¹⁴ P. Miller, op. cit., s. 179.

¹⁵ Sygn.: *Rysował J. N. Bizański z wybitaney ryciny w Rzymie – w Litogra. P. Wyszковского w Krakowie*. Litografia, wymiary 136 x 200 mm, napis u dołu: *Zaślubienie Maryi Klementyny Sobieskiej Jana III Króla Polskiego Wnuczki z Jakubem III. Król. Angielskim w Bolonii Ro. 1719*. Egzemplarz w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nr inw. G. 13058 (zb. Czetwertyńskich). Ilustracja do rozprawki J. S. Bandtkiego – zob. przypis 1. Zob.: J. I. Kraszewski, *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*, Dresde 1865, s. 57; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 171; L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 32, poz. 1253.

PORTRETY MARII KLEMENTYNY JAKO MAŁŻONKI PRETENDENTA

Podstawą graficznych podobizn „królewni” Sobieskiej jako oficjalnej małżonki Starszego Pretendenta stały się jej olejne portrety, malowane na miejscu w Rzymie – zapewne na zamówienie stuartowskiego dworu – przez lokalnych artystów, wśród których najczęściej wymienia się Antonia Davida (Wenecja przed 1684–po 1735) i *cavaliere* Francesca Trevisaniego, zwanego Romano (Capo d'Istria 1656–Rzym 1746). Pierwszy, uprawiający również rytownictwo, działał w Wiecznym Mieście od 1686 roku, pozostając na usługach kolejnych papieży oraz Stuartów, których portretował¹⁶. Drugi – Trevisani – kształcił się u Antonia Zanchiego w Wenecji i u Carla Maratty w Rzymie. Zatrudniony przez papieża Klemensa XI oraz księcia Modeny, zaliczał się do niezwykle wziętych malarzy, wręcz zasypywanych zamówieniami przez dygnitarzy kościelnych i domy panujące.

Zdjęte w Rzymie malowidło Davida, przedstawiające młodziutką Marię Klementynę, uwiecznił na miedzi świetny francuski rytownik Pierre-Imbert Drevet (Paryż 1697–tamże 1739), tworząc najpiękniejszy wizerunek królowej w całej poświęconej jej grafice (il. 2)¹⁷. Jasnowłosa, smukła dziewczyna w wydekoltowanej wzorzystej sukni, ozdo-

bionej u gorsu przepyszną diamentową broszą z ogromną, gruszkowatą perłą, lewą ręką swobodnym ruchem odgarnia długi lok, spływający jej na ramię. Prawą dłoń opiera na fragmentarycznie ujętym cokole (lub stoliczku) z królewską koroną. Ujęta do bioder, lekko w prawo, zwraca w kierunku widza twarz o wyrazistych oczach i lekkim uśmiechu. Z jej ramion spływa płaszcz gronostajowy, spięty kosztownym klejnotem z diamentów i pereł. Wizerunek – na neutralnym tle – ma kształt owalu, wyciętego w ciosowym murze wspartym na niziutkim cokole, bez żadnego napisu. Z podobizny Sobieskiej emanuje świeżość, swoboda i elegancja. Wypada tu dodać, iż sztych został wykonany po mistrzowsku. Powstał on zapewne nie wcześniej aniżeli w 1723 roku (kiedy Drevet celująco zadebiutował portretem Bossueta podług obrazu Rigauda), a nie później niż w 1730 roku (kiedy to postępująca choroba umysłowa praktycznie uniemożliwiła mu pracę zawodową). Drevetowi nie było więc dane rozwinąć w pełni swojego talentu i możliwości twórczych; ostatnie miesiące życia wegetował w mieszkaniu w galerii Luwru¹⁸.

Niezaprzeczalny związek z miedziorytem Dreveta (albo z obrazem Davida) wykazuje niesygnowany niemiecki sztych, autorstwa być może Johanna Martina Bernigerotha (Lipsk

¹⁶ W zbiorach angielskich i amerykańskich przechowywane są następujące podobizny: Marii Klementyny (Walters Art Gallery w Baltimore i Lambeth Palace w Londynie), Karola Edwarda Stuarta (Scottish National Portrait Gallery w Edynburgu i National Portrait Gallery w Londynie) oraz Henryka Benedykta Klemensa Stuarta (Galeria w Edynburgu jw.) – zob.: *Allgemeines Künstler – Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 24, München – Leipzig 2000, s. 424 (wyd. Saur).

¹⁷ Miedzioryt z użyciem akwaforty i rulety, o wymiarach 445 x 325 mm (odcisk płyty), sygn. na dole obramienia: *Dauids pinxit Romae P. Drevet sculpsit*. Egzemplarz w Bibliotece Narodowej, nr inw. G. 66973. Zob. m. in.: A. Firmin-Didot, *Les graveurs de portraits en France. Catalogue raisonné de la collection des portraits de l'école française*, Paris 1875-1877, t. 1, s. 171, poz. 487 (reedycja Nieuwkoop 1977); *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1787; *Spis miedziorytów polskich obejmujący przeważnie portrety osobistości oraz widoki miast polskich i mapki geograficzne z 16, 17, 18 i 19 wieku w zbiorze Zygmunta Rosińskiego*, Poznań 1918, s. 104, poz. 584, repr. tamże; H. W. Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, t. 8, Leipzig 1933, s. 154, poz. 59900 (reedycja Stuttgart 1967); *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 116, poz. 192; M. Roux, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, t. 7, Paris 1951, s. 349, poz. 22.

¹⁸ Był to okres od 9 sierpnia 1738 r. do 27 kwietnia 1739 r. Swego ojca i nauczyciela – sztycharza Pierre'a – artysta przeżył tylko o rok. Prace obu Drevetów są często ze sobą mylone – zob. M. Roux, op. cit., s. 342.



2. Pierre-Imbert Drevet, według obrazu Antonia Davida, *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt z akwafortą, lata 1723-1730. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



*Maria Clementina Sobieska
Femelin des Prätendenten auf Groß-Britannien*

3. Johann Martin Bernigeroth (?), *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt, 2. ćw. XVIII w. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



4. John Faber Młodszy, według obrazu Francesca Trevisanigo, *Portret Marii Klementyny*, mezzotinta, lata dwudzieste XVIII w. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



5. François Chéreau Starszy, według obrazu Francesca Trevisanigo, *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt, po 1721 r. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot.: MNW.



6. Charles Dupuis, według obrazu Francesca Trevisanigo, *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt, po 1720 r. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot.: MNW.

1713–tamże 1767)¹⁹. Z porównania obu tych rycin wynika, że artysta niemiecki zredukował wizerunek do półpostaći i odwrócił go w stosunku do pierwotnego, a tło ograniczył do neutralnego prostokąta (il. 3). I jakkolwiek oblicze Marii Klementyny jest tu nieco pełniejsze, to układ szat oraz klejnotów zdobiących fryzurę, suknię oraz płaszcz pozostał bez większych zmian. Miedzioryt Bernigerotha cechuje się też znacznie mniejszą swobodą kreski, nieraz mozolnie wydobywanej z matrycy, lecz jest niezłym przykładem grafiki niemieckiej, pojawiającej się tu zaiste sporadycznie.

Równocześnie trudno nie zauważyć – wybiegając nieco w przyszłość – iż wykazuje on daleko idące analogie również



7. Étienne-Jahandier Desrochers, *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt, po 1726 r. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot.: MNW.

ze sztychem Charles'a Dupuis (il. 6), tyle tylko, że zdjętym z płótna Trevisanigo (o czym niżej), o ile nazwisko malarza w widniejącej na rycinie sygnaturze nie zostało umieszczone omyłkowo. Jeżeli autorem pierwotnego jest istotnie Trevisani, zastanawiają jeżeli już nie podobieństwa, to wzajemne zależności obu płócien – jego i Davida.

Przechodząc do portretów Marii Klementyny namalowanych w Rzymie (*ad vivum?*) przez Trevisanigo, można założyć, że było ich co najmniej kilka, skoro trzy odmienne rejestruje grafika angielska i francuska, powstała zapewne w latach dwudziestych XVIII w. Odosobnionym na razie przykładem grafiki angielskiej jest, niezwykle rzadko spotykana w polskich kolekcjach

¹⁹ Miedzioryt z zastosowaniem rulety, stosunkowo często spotykany w zbiorach polskich, wymiary 136 x 90 mm (odbitka obcięta). Egzemplarze w Bibliotece Narodowej, nr inw. G. 566, G. 7019, G. 26695 – zob. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Warszawa 1992, s. 141, poz. 3280 (tamże literatura), repr. tamże, t. 6: *Ilustracje*, Warszawa 1997, s. 385.

cyjach, mezzotinta rysownika i sztycharza Johana Fabera Młodszeo (Haga ok. 1684–Londyn 1756)²⁰. Wyobraża ona młodą kobietę (il. 4) w wydekoltowanej, bramowanej gronostajami sukni, gęsto przybranej na przodzie rzędami klejnotów; z jej ramion spływa płaszcz królewski. W lewej ręce, opartej o stolik lub blat cokołu, Maria Klementyna trzyma różę, prawą zaś wskazuje na koronę, leżącą na cokole monumentalnej kolumny. W owalnej twarzy, rozjaśnionej lekkim uśmiechem, dominują duże ciemne oczy. Tło stanowi podpięta, skłębiona draperia. Sygnowany wizerunek Sobieskiej nie ma żadnego napisu objaśniającego, tylko ozdobny, sztychowany rylcem monogram wiązany MCR (Maria Clementina Regina) pod królewską koroną. Rycina została wykonana w Londynie, najprawdopodobniej na zlecenie męża portretowanej.

W Paryżu natomiast powstały pozostałe ryciny – miedzioryty François Chéreau Starszego (Blois 1680–Paryż 1729) oraz Charles’a Dupuis’a (Paryż 1685–tamże 1742). Obie prace (il. 5 i 6) ukazują

Sobieską ujętą do bioder, z małą egretą i perłami we włosach; obecność dużych gruszkowatych pereł zdobiących ubiór potwierdza przypuszczenie, że Maria Klementyna nosiła je szczególnie chętnie. Sztych Chéreau, zdjęty z malowidła z 1721 roku i odbity w jego własnym zakładzie rytowniczym²¹, doczekał się drzeworytniczej kopii, sporządzonej w 1864 roku przez Aleksandra Regulskiego (Warszawa 1839–tamże 1884) i zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym”²². Miedzioryt Dupuis’a (może wzór dla ryciny domniemanego Bernigerotha?) został z kolei odbity u jego nauczyciela, Gaspара Duchange’a (1662-1757), wydawcy i handlarza rycin, a także właściciela zakładu rytowniczego w Paryżu. Datę powstania sztychu można określić najwcześniej na rok 1720, ponieważ tuż przedtem Duchange przeprowadził się z *rue Frémentau* na ulicę św. Jakuba²³.

Kolejna omawiana tu rycina francuska z portretem małżonki Pretendenta (il. 7) została odbita w zakładzie rytowniczym grafika, wydawcy i handlarza sztychów, Etienne’a – Jahandiera Desrochers’a (Lyon 1668–Paryż 1741), a może

²⁰ Mezzotinta, monogram wykonany rylcem, sygn.: *F. Trevisani Romae pinxit I. Faber Londini fecit*. Wymiary 362 x 250 mm (odbitka obcięta). Rycina nieznaną Hutten-Czapskiemu, Rosińskiemu i Witke-Jeżewskiemu. Egzemplarz w Bibliotece Narodowej, nr inw. G. 6578. Zob. *Katalog portretów...*, op. cit., s. 141, poz. 3281; repr. tamże, t. 6: *Ilustracje*, jw.; H. Widacka, *Słynne piękności w grafice XVI-XIX wieku*, Warszawa 1998, s. 72, il. na s. 73. John Faber Młodszy, syn i uczeń Johna Starszego, przejął odeń tajniki mezzotinty i w niej się wyspecjalizował. Wykonał ok. 165 prac graficznych, dziś bardzo poszukiwanych.

²¹ Miedzioryt, ruleta (w partii twarzy), wymiary odcisku płyty 238 x 180 mm, sygn.: *Trivisani Romae pinxit en 1721, A Paris chez F. Chereau rue S. Jacques aux deux Pilliers d'or Avec Pril: du Roy*. Egzemplarz w Gabinetcie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 62808. Zob.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1785; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 115, poz. 190; M. Roux, op. cit., t. 4, Paris 1940, s. 330, poz. 54. François Chéreau, uczeń Gérarda Audrana i Pierre’a Dreveta, w 1718 r. odkupił od wdowy po tymże Audranie zbiór jego rycin i matryc graficznych, wraz z zakładem *Deux Pilliers d'or* przy ul. św. Jakuba – zob.: M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Nantes 1987, s. 79. Oprócz podobizny Marii Klementyny rytował jeszcze wizerunki Jakuba III Stuarta i jego siostry Luizy Marii według malarskich oryginałów z ok. 1704 r. – zob. M. Roux, op. cit., t. 4, Paris 1940, s. 326, poz. 39, s. 327, poz. 44.

²² Tom X, s. 361. U dołu nadruk: *MARYA KLEMENTYNA SOBIESKA. (Podług sztychu Trivisani'ego [!] w Rzymie)*.

²³ Mieszkał tam do 1744 r. Szersze o nim informacje – zob. M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouzé, op. cit., s. 111-113. Miedzioryt, częściowo punktowany, wymiary kompozycji 231 x 160 mm (odbitka obcięta), sygn.: *Trivisani Romae pinx. C. Dupuis Sculp., A Paris chez Duchange graveur du Roy, rue St Jacques Avec Privilege*. Egzemplarz w Gabinetcie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 62807. Zob.: *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 116, poz. 193.

i przezeń wykonana²⁴. Weszła w skład cyklu pt. *Recueil de Portraits* – zbioru wizerunków osobistości historycznych za panowania Ludwika XIV, liczącego blisko 600 prac graficznych i anonsowanego w paryskim „Mercure” w maju 1726 roku²⁵. Wzór, malarcki bądź rysunkowy, do podobizny Marii Klementyny nie jest znany; nie zaznaczono jego obecności w adresie wydawniczym. Niewykluczone, że można go także wiązać z Trevisanem lub jego kręgiem. Miedzioryt wydany przez Desrochers’a skopiował w drzeworycie Jan Styfi (1839-1921), na podstawie rysunku Ksawerego Pillatiego (1876); całość objęta wspólną ramką zawiera – obok portretu angielskiej królowej – także portrety jej męża i starszego syna²⁶.

Ze sztychów powstałych w Rzymie należy w tym miejscu jeszcze wymienić okazały miedzioryt szwajcarskiego rysowni-

ka i grafika, Jakoba Freya Starszego (Hochdorf 1681–Rzym 1752), wykonany przez artystę na podstawie własnego, zdjętego z natury rysunku; sztych przedstawia małżonkę Pretendenta w stroju monarszym, wskazującą na koronę leżącą na stole²⁷. Innym ciekawym i chyba odosobnionym przykładem, zaczerpniętym tym razem z grafiki holenderskiej, jest scena uroczystej prezentacji Jakubowi Stuartowi nowonarodzonego syna, Henryka Benedykta, w dniu 7 marca 1725 roku przez leżącą na łożu matkę, w asyście służby – miedzioryt wydany przez Pietera Schenka Juniora²⁸.

WIZERUNKI KRÓLOWEJ ODDAJĄCEJ SIĘ PRAKTYKOM RELIGIJNYM

Przystępując do analizy podobizn Marii Klementyny jako uduchowionej, zatopionej w modlitwach wiernej córki Kościoła, należy wyraźnie zaznaczyć, iż

²⁴ Miedzioryt z częściowo zastosowanym punktowaniem (w partii twarzy i gorsu), wymiary odcisku płyty 150 x 105 mm. Sygn.: *A Paris chez E. Desrochers rue du Foin près la rue S. Iacq.* Egzemplarze w Gabinecie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 39045, 64529. Zob. m. in.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1786; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 115/116, poz. 191; repr. w: S. Grzybowski, *Pretendenci i górale. Z dziejów unii szkocko-angielskiej*, Warszawa 1971, il. 27. Desrochers – miedziorytnik, edytor i handlarz sztychów, po dłuższym pobycie w Lyonie osiadł w Paryżu, gdzie rytował niemal wyłącznie portrety (Ch. Le Blanc notuje ich 124). W 1722 r. przeniósł się z dotychczasowej siedziby przy ul. św. Jakuba do domu przy *rue du Foin*. Szersze informacje o artyście i rycinie – zob.: M. Roux, op. cit., t. 7, Paris 1951, s. 246/247, poz. 523; M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouzé, op. cit., s. 106-107.

²⁵ Pełny tytuł cyklu: *Recueil de Portraits Des personnes qui se sont distinguées tant dans les Armes que dans les belles Lettres et les Arts Comme aussi la famille Royale de France Et autres Cours Etrangères gravez par E. Desrochers* – zob. M. Roux, op. cit., s. 134/135. Desrochers często tylko odbijał u siebie miedzioryty, które w większości były graficznymi kopiami wcześniejszych podobizn. Po śmierci wydawcy prace nad cyklem kontynuował Petit.

²⁶ „Kłosa” 1876, nr 585, s. 168.

²⁷ Miedzioryt, wymiary odcisku płyty 560 x 362 mm, sygn.: *Jac. Frey ad vivum del. et sc. Romae.* Egzemplarz w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Zb. Król., TeKa 7, nr 119 oraz w Gabinecie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 81942. Zob.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1788; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 116, poz. 194; *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII – XX w. Katalog Wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, Wrzesień – Grudzień 1983*, Warszawa 1983, s. 192 poz. 138, il. 57. Jakob (Jacobus, Johann) Frey, syn drzeworytnika Hansa Heinricha, od 1702 r. przebywał w Rzymie, gdzie kształcił się u Arnolda van Westerhouta i Carla Marattiego. Po krótkim pobycie w rodzinnej Szwajcarii (1726) powrócił na stałe do Wiecznego Miasta, zyskując tu uznanie i sławę.

²⁸ Miedzioryt, wymiary odcisku płyty 161 x 182 mm, z napisem objaśniającym w językach holenderskim i łacińskim, sygn.: *Pet. Schenk exc.* Egzemplarz nieznan mi z autopsji. Zob.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1791. Nie może to być oczywiście słynny artysta Pieter I Schenk (lub Schenck), gdyż ten zmarł w Amsterdamie w 1718 lub 1719 r. Mowa o jego synu (lub wnuku) – wydawcy i miedziorytniku – którego daty urodzin i śmierci ani nawet działalności nie są znane. Działał najprawdopodobniej w Amsterdamie.

wszystkie (dostępne) sztychy powstały po jej śmierci i znalazły się w drukach o charakterze okazjonalnym (funeralnym) lub panegirycznym.

Do trafnych przykładów należy miedzioryt cięty przez Miguela de Sorelló (Barcelona ok. 1700–ok. 1765) na podstawie rysunku wspomnianego wcześniej Agostina Masucciego, ozdabiający druk Filippa Azona pt. *Accademia Funebre nel giorno anniversario della morte di Maria Clementina Regina della Gran Brettagna* (Roma 1737)²⁹. Rycina wyobraża Marię Klementynę w przepysznych szatach królewskich, z modlitewnikiem w ręce, klęczącą przed ołtarzem. Stojąca na nim wysoko monstrancja w glorii oświetla wiązką promieni postać królowej; u jej stóp widać koronę i berło. Z lewej strony, nieco w głębi, płonie pojedyncza świeca w kutym, okazałym świeczniku. W tle podwieszona draperia odsłania monumentalne pilastry zdobiące wnętrze kościoła. Nieziemski charakter nadają kompozycji także główki anielskie na obłokach, towarzyszące monstrancji na ołtarzu.

Jeszcze dalej w gloryfikacji Sobieskiej w aurze świętości poszedł mało znany rzymski grafik Carlo Grandi (działający tam w latach 1729-1767), ilustrując miedziorytami dzieło Giovanniego Francisca Casabianki pt. *Epicidium pro immaturo funere Mariae Clementinae Magnae Britanniae etc. Reginae: Sive potius epinicium...* (Ro-



8. Carlo Grandi, *Portret Marii Klementyny*, miedzioryt z akwafortą, 1738 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.

ma 1738)³⁰. Druk ten zawiera w sumie 9 miedziorytów, w większości sygnowanych: całostronicowy portret Marii Klementyny oraz cykl ośmiu kompozycji odbitych w tekście; wszystkie zostały zupełnie pominięte w literaturze specjalistycznej.

Wizerunek, przedstawiający królową kontemplującą w zachwyceniu trzymany w obu rękach krucyfiks (il. 8), jest – w odróżnieniu od dzieła Sorelló – zupełnie pozbawiony indywidualnych rysów twarzy

²⁹ Miedzioryt, wymiary odcisku płyty 278 x 198 mm, sygn.: *Augustinus Masucci delin. Michael Sorelló Scul. Romae 1737*. Egzemplarz w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Pol. Ic. 879, nr 72. Zob.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1792; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 116, poz. 195 (eksponowany obiekt pochodził wówczas z Biblioteki Przeddzieckich w Warszawie); K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 12, Kraków 1891, s. 317/318. Por. także druk Filipa Fabriego pod tym samym tytułem (*Accademia Funebre...*) – zob. K. Estreicher, op. cit., t. 16, Kraków 1898, s. 154. Repr. w: P. Miller, op. cit., tabl. m. s. 176/177, s. 199 (spis ilustracji). Miguel de Sorelló, przebywający od 1724 r. w Rzymie, był uczniem Jakoba Freya. Od ok. 1739 r. notowany w Barcelonie, potem we Florencji (1750-1754).

³⁰ Egzemplarz druku w Bibliotece Narodowej, XVIII. 2.5042 (zb. batignolskie). Zob. K. Estreicher, op. cit., t. 14, Kraków 1896, s. 72 (autor nie wymienia w ogóle żadnych rycin). Grandi rytował dzieła malarzkie m. in. Sebastiana Conca, Francesca Trevisanigo i Francesca Zucarelliego. Znane są jego ilustracje do *Ikologii* C. Ripy (1766). Od 1775 r. pracował głównie w Mediolanie.

modelki (jakkolwiek tylko to właśnie oblicze artysta miękko wydobył punktowaniem)³¹. Sobieska, ujęta do kolan, ubrana w ciemne szaty i także *velum* na głowie, oraz w spięty na lewym ramieniu płaszcz gronostajowy, stoi przed stołem, na którym leży monarsza korona. Portret, osadzony w owalną, profilowaną ramę, częściowo przesłoniętą draperią podtrzymywaną z lewej strony przez aniołka, wspiera się na wolutowym kartuszu z napisem: MARIA CLEMENTINA MAGNAE BRITANNIAE &c. REGINA. Pośrodku tegoż kartusza znajduje się drugi, mniejszy, zwieńczony królewską koroną i zawierający dziewięć pól z herbami Polski i Anglii.

W panegirycznym cyklu o alegoryczno-symbolicznym charakterze, poświęconym pobożnemu żywotowi Marii Klementyny, jeszcze trudniej dopatrzeć się jakichkolwiek znamion dokumentu: umowne są postacie bohaterki i (w jednym tylko przypadku) Jakuba Stuarta, umowne są przestrzenie i pustawe wnętrza. Równie doniosłe znaczenie mają występujące tu postacie alegoryczne, dewizy na wstęgach trzymany przez unoszące się w powietrzu putta oraz nadruki, dopełniające i objaśniające treść poszczególnych kompozycji.

Cykl otwiera scenka przedstawiająca króla Jakuba, pokładającego ufność w Wierze, wyrażonej pod postacią kobiecej alegorii z krzyżem i hostią, na tle pejzażu³².

Ta sama alegoria pojawia się w drugiej kompozycji – we wnętrzu komnaty, związając w motek nić, którą przedzie siedząca przy stole Maria Klementyna (il. 9). I tutaj fruują aniołki: jeden bierze czynny udział w opisanym zajęciu, drugi unosi wstęgę z dewizą: *Odrysio è filis Subnectit Vincula monstro*³³. Poprzez wiodącą do pomieszczenia arkadę otwiera się górzysty pejzaż z dwoma baraszkującymi puttami. Następne kompozycje wyobrażają małżonkę Pretendenta: we wnętrzu sypialni ze wspaniałym łóżem, wskazującą na tarczę słoneczną, widoczną za otwartym oknem³⁴; przyjmującą komunię przed ołtarzem w świątyni³⁵; klęczącą przed ołtarzem i wskazującą na grupę trzech osób z Turkiem pośrodku³⁶; pogrążoną w modlitwie w podobnej scenerii³⁷, wreszcie oczekującą ciosu strzały Miłości Bożej, którą kieruje doń aniołek (il. 10)³⁸. Ostatni, ósmy sztych ilustruje tekst adresowany do synów królowej – Karola Edwarda i Henryka Stuartów – i przedstawia dwa aniołki z wieńcem laurowym i regaliai³⁹.

³¹ Miedzioryt, częściowo akwaforta i punktowanie, wymiary odcisku płyty 188 x 136 mm, sygn. w prawym dolnym rogu: *Car. Grandi Sc.* Tabl. m. s. XIV/XV.

³² Miedzioryt sygnowany: *Car Grand sculp.*, wymiary odcisku płyty 73 x 117 mm. Na wstędze dewiza: *Ponâ[m.] hoc in Pect.[or]e Sedè[m.]*. Odbity na s. LXXVII, u dołu ryciny nadruk: *Fides REGIS JACOBI Corde hospes recepta.*

³³ Miedzioryt niesygnowany, wymiary odcisku płyty 78 x 116 mm. Odbity na s. LXXIX, u dołu ryciny nadruk: *CLEMENTINA linea filamenta expedit, è quibus Fides compactis vinculis, è ferrugineo Solio Barbariem lapsam adstringit.*

³⁴ Miedzioryt niesygnowany, wymiary odcisku płyty 75 x 116 mm. Na wstędze dewiza: *Vix Lumina Claudit.* Sztych odbity na s. LXXXII; u dołu nadruk: *Summo mane surgit è stratis.*

³⁵ Miedzioryt niesygnowany, wymiary odcisku płyty 70 x 118 mm. Na wstędze cytat z Psalmu 22: *Iste Calix quam dulcis inebriat.* Rycina odbita na s. LXXXIII, u dołu nadruk: *Maximo amoris aestu ad mensam Domini saepissimè accedit.*

³⁶ Miedzioryt, sygn.: *Car Grandi Sculp.*, wymiary odcisku płyty 75 x 118 mm. Na wstędze dewiza: *Succedat tenebris Lumé.* Rycina odbita na s. LXXXIV, pod kompozycją nadruk: *Teresiam V. imitata, conversionem Mauris deprecatur.*

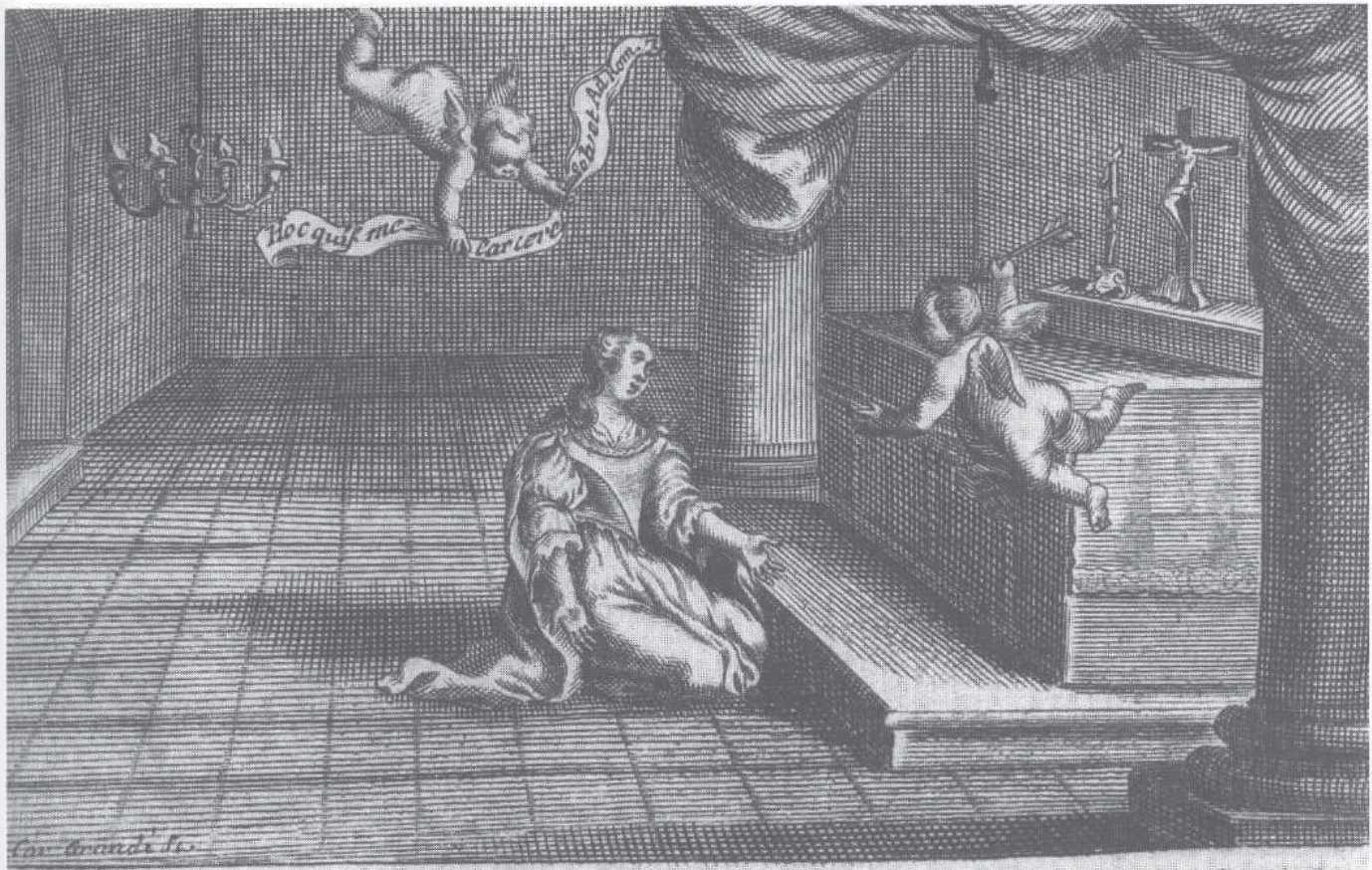
³⁷ Miedzioryt, sygn.: *Car Grandi Sc.*, wymiary odcisku płyty 76 x 116 mm. Na wstędze cytat z Psalmu 3: *Tu mea Gloria Christe.* Rycina odbita na s. LXXXV, pod kompozycją nadruk: *Rebus Mundi contemptui habitis, Christum gloriam suam, Fidem sibi Coronam optat.*

³⁸ Miedzioryt, sygn.: *Car Grandi Sc.*, wymiary odcisku płyty 75 x 119 mm. Na wstędze dewiza: *Hoc quis me Carcere solvet.* Rycina odbita na s. LXXXVI, pod kompozycją nadruk: *Supernae Patriae desiderio flagranti, Divinus Amor ignito jaculo praecordia transverberans. Animae semitam pandit.*

³⁹ Miedzioryt niesygnowany, wymiary odcisku płyty 73 x 117 mm, odbity na s. LXXXVII.



9. Carlo Grandi, *Kompozycja alegoryczna poświęcona Marii Klementynie*, miedzioryt, 1738 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



10. Carlo Grandi, *Kompozycja alegoryczna poświęcona Marii Klementynie*, miedzioryt, 1738 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



11. Giovanni Girolamo Frezza, według rysunku Giovanniego-Paola Panniniego, karta tytułowa do dzieła *Parentalia Mariae Clementinae*, akwaforta z miedziorytem, 1736 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



12. Giovanni Girolamo Frezza, według rysunku Giovanniego-Paola Panniniego, *Portret Marii Klementyny* z karty tytułowej *Parentaliów*, akwaforta z miedziorytem, 1736 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.

FUNERALNE PODOBIZNY MARI KLEMENTYNY

Charakter dokumentarny mają natomiast druki funeralne *sensu stricto*, opisujące i przedstawiające egzekwie żałobne oraz sam pogrzeb Sobieskiej. Najcenniejszym wydaje się luksusowe wydawnictwo pt. *Parentalia Mariae Clementinae Magn. Britan. Franc., et Hibern. Regin. Jussu Clementis XII Pont. Max.*, które ukazało się u Giovanniego Marii Salvioniego (określanego jako „stampator Vaticano”) w Rzymie w 1736 roku⁴⁰. Zostało ono zilustrowane trzema rycinami (wliczając w to kartę tytułową) między stronami, dziesięcioma winietami i finalikami oraz sześcioma inicjałami, odbitymi w dwuję-

zycznym tekście (łacińskim i włoskim). Otwierająca dzieło karta tytułowa (il. 11) zawiera oczywiście tytuł zacytowany wyżej, rozmieszczony na draperii z olbrzymiego błamu z gronostajów. W jego górnej części unosi się skrzydlaty Geniusz Śmierci ze zgaszoną pochodnią w ręku, wspierając lewą dłoń na owalnym medalionie z wizerunkiem królowej w popiersiu i napisem w otoku: MARIA CLEMENTINA MAGN. BRITAN. FRANC. ET HIBERN. REGINA. Medalion zdaje się wspierać na gałęziach – laurowej i palmowej – oraz na emblemacie wanitatywnym – uskrzydłonej czaszce. Żałobny nastrój kompozycji potęguje jeszcze widniejąca u dołu para puttów, otaczająca urnę z płaskorzeźbą wyobrażającą trzy Parki (Mojry). Jedno

⁴⁰ Egzemplarze w Bibliotece Narodowej, sygn. XVIII. 4.1190 (zb. Krasińskich); XVIII. 4.1262 (zb. Schaffgotschów z Cieplic); W. 41677 (zb. Potockich z Wilanowa). Zob. K. Estreicher, op. cit., t. 22, Kraków 1908, s. 167. Por. także druk Filippa Azona *Parentalia in anniversario funere Mariae Clementinae Magnae Britanniae etc. Reginae habita...*, Romae 1736 (K. Estreicher, op. cit., t. 12, Kraków 1891, s. 318).

z puttów, gasząc stopą pochodnię, równocześnie odchyła ciężką draperię, drugie podtrzymuje regalia, niebezpiecznie zsuwające się z wieka naczynia. Całość usytuowano na niskim cokole z motywami wanitatywnymi. Na jego przedniej ścianie znajduje się płaszcz gronostajowy z rollwerkowym, ukoronowanym kartuszem zawierającym tarcze herbowe Zjednoczonego Królestwa i Rzeczypospolitej Obojga Narodów z „Janiną” Sobieskich pośrodku.

Opisaną akwafortę wykonał rzymski grafik Giovanni Girolamo Frezza (Cane-morto 1659-ok. 1741) według pomysłu i rysunku *cavaliere* Giovanniego-Paola Panniniego (Paniniego, Plaisance 1691 lub 1692-Rzym 1765), tamtejszego wedytysty i pejzażysty⁴¹. Interesujący nas wizerunek Marii Klementyny (il. 12) jest wzorowany - w lustrzanym odbiciu - na obrazie olejnym, znajdującym się ongiś w Scottish National Portrait Gallery w Edynburgu, przypisywanym bądź Gabrielowi Blanchetowi (Paryż 1705 - Rzym 1772), bądź Giorgiowi Domenicowi Duprá (Duprat, Turyn 1689-1770); obaj malarze działali w Wiecznym Mieście, portretując również Stuartów⁴². Portret ów - skopiowany niebawem przez Ludwiga Sterna, zwanego z włoska Stellą

(Rzym 1709-tamże 1777)⁴³ - stał się wzorem dla mozaiki, wykonanej w okresie między 22 listopada 1740 roku a 6 czerwca 1742 roku przez tamtejszego malarza Pietra Paola Cristofariego (lub Cristofaniego, 1685-1743)⁴⁴. Mozaikowa podobizna małżonki Pretendenta ozdobiła jej nagrobek w Bazylice św. Piotra, o czym już była mowa uprzednio. W 1853 roku w lwowskim zakładzie litograficznym Piotra Pillera i Syna anonimowy artysta powielił podobiznę Marii Klementyny z karty tytułowej *Parentaliów*, osadzając owal w strzępiaste rokokowe obramienie i zaopatrując stosownym napisem⁴⁵.

W lutym 1719 roku ciało Marii Klementyny zostało przez trzy dni wystawione w rzymskim kościele Najświętszych Apostołów. Twórcą okolicznościowej dekoracji oraz monumentalnego *castrum doloris* podczas egzekwii żałobnych był architekt Ferdinando Fuga (Florencja 1699-Rzym 1781), zaś samą uroczystość uwiecznił w rysunku, najprawdopodobniej zdjętym z natury, wspomniany Pannini. Kompozycję przeniósł na płytę miedziorytnik Baldassare Gabbuggiani (Florencja lub Genua 1689-Rzym po 1750?), tworząc jedno z najwspanialszych dzieł graficznych tego gatunku (il. 13)⁴⁶. Oprawa egzekwii, na

⁴¹ Akwaforta wykończona rylcem, sygn. u dołu: *I. P. Pannini inv., et delin. Hieronymus Frezza Sculp. Romae Sup. perm.*, wymiary odcisku płyty 391 x 250 mm. Zob.: *Spis rycin...*, op. cit., poz. 1790; K. Estreicher, op. cit., t. 22, Kraków 1908, s. 167; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 26, Leipzig 1932, s. 200; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 117 poz. 197. Giovanni Girolamo Frezza uczył się rytownictwa w Rzymie, pod kierunkiem Arnolda van Westerhouta. Pannini wyspecjalizował się w uwiecznianiu ruin rzymskich i malował także dekoracyjne *tableaux*, zlecał mu okolicznościowo przez dygnitarzy kościelnych (m. in. kardynała Polignaca) i dwór francuski.

⁴² *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 31, Roma 1985, s. 61 (biogram Pietra Paola Cristofariego).

⁴³ Artyście zapłacono za to kwotę 40 skudów w dniu 21 czerwca 1740 r. - tamże.

⁴⁴ Tamże. Zob. też J. St. Pasierb, M. Janocha, op. cit., s. 172-173, repr. XXXV, XXXVI, 60. Autorzy mylnie określają imię Cristofariego jako Fabio i podają niewłaściwe daty życia (1680-1748). Ten malarz i mozaik, zmarły w 1689 r. w Rzymie, był w istocie ojcem wymienionego Pietra-Paola - zob. *Dizionario biografico...*, op. cit., s. 57-59.

⁴⁵ *Katalog portretów osobistości...*, op. cit., t. 3, Warszawa 1992, s. 142 poz. 3286; repr. tamże, t. 6: *Ilustracje*, op. cit. s. 386.

⁴⁶ Akwaforta wykończona rylcem, sygn.: *Eques Ferdinandus Fuga Sac. Pal. Aplici. Archit. s invent. I. P. Pannini delin. Balthasar Gabbuggiani Sculp.*, wymiary odcisku płyty 640 x 472 mm. Zob.: U. Thieme, F. Becker, op. cit., t. 12, Leipzig 1916, s. 576; t. 13, Leipzig 1920, s. 6. Repr. w: P. Miller, op. cit., tabl. m. s. 192/193; J. St. Pasierb, M. Janocha, op. cit., s. 169-170. Z tą ryciną wiąże się niesygnowany obraz *Egzekwie Marii Klementyny w bazylice SS. Apostoli w Rzymie*, przechowywany w magazynie Muzeów Watykańskich pod nr 1231, przypisywany naśladowcy G. P. Panniniego. Wymienione płótno jest repliką nieco większego malowidła, znajdującego się w zbiorach Museo di Roma w Palazzo Braschi (J. St. Pasierb, M. Janocha, jw., s. 170, il. 59).

którą składa się wznosząca się aż do sklepienia dekoracja kościoła, olbrzymi, zwieńczony monstrualnie wielką koroną gronostajowy baldachim rozpięty nad katedrą, monumentalne wazy – znicze i kandelabry – oraz wypełniające wnętrze świątyni tłumy sprawiają, że jeszcze dzisiaj scena, oglądana dzięki Gabbuggianiemu, zapiera dech w piersiach. Jest to bowiem wyjątkowo trafny przykład barokowego *theatrum*, którego skala i rozmach, znakomita organizacja i bogactwo środków dosłownie porażają. Ujęta w ostrym skrócie perspektywicznym postać zmarłej, jakkolwiek usytuowana w centrum kompozycji, cokolwiek się w niej gubi.

Równie niezatarte wrażenie sprawia orszak pogrzebowy, kierujący się z kościoła Najświętszych Apostołów do Bazyliki św. Piotra, widocznej na horyzoncie (il. 14). Akwaforta, wykonana przez rzymskiego rytownika Rocca Pozziego (zm. ok. 1780) na podstawie rysunku (*ad vivum?*) wspomnianego Panniniego, ukazuje pochód – ujęty z góry, ale nie z lotu ptaka – oznaczony w obrębie kompozycji liczbami od 1 do 50, odnoszącymi się do poszczególnych grup, z towarzyszącą u dołu legendą⁴⁷. Orszak, zakręcając serpentynami sześciokrotnie, tworzy w sumie siedem równoległych odcinków, usytuowanych na coraz odleglejszych planach. Jego czoło zbliża się do placu św. Piotra, znaczone malutkimi sylwetkami uczestników; smutną kawkadę zamyka pierwszoplanowa karoza, obita kirem, odjeżdżająca wła-

śnie spod fasady kościoła SS. Apostoli. Na drugim planie alumni narodowych kolegów angielskich, szkockich i irlandzkich, trzymając płonące pochodnie, otaczają wysokie mary z ciałem królowej ubranym w monarsze szaty (il. 15). W górze kompozycji unosi się lekko sfalowana, szeroka wstęga z napisem⁴⁸, rozdzielonym rokokowym, zwieńczonym koroną kartuszem, w którym widnieje 5 pól z herbami Polski. W całość wplecione są trzy putta, buszujące wśród gałęzi laurowych.

Z innych druków funeralnych ilustrowanych grafiką jeszcze dwa zasługują na uwagę: dzieło Sebastiana Paoliego pt. *Sollenni esequie di Maria Clementina Sobieski (...) celebrate nella chiesa di S. Pateriano in fano dall Illmo e Rmo Monsignor Giacomo Beni* (23.05.1735)⁴⁹ oraz nieznanego autora *De'Costumi E Della Morte Di Maria Clementina Regina d'Inghilterra, di Francia, e d'Irlandia* (Roma e Bologna 1737, II wydanie Roma 1744)⁵⁰. W pierwszym dziele znalazły się dwie ryciny *Funeralia della regina Maria Clementina Sobieski*, formatu wielkiego folio, sygnowane przez Michele'a Marie-schiego (Wenecja 1696–tamże 1743) – autora rysunku – oraz Giuseppe II Camera-ty (Wenecja 1718–Drezno 1803) – rytownika⁵¹. W drugim druku umieszczono portret Sobieskiej, sygnowany przez nieodnotowanego w słownikach artystów Cor.[nelia?] Pisneriego⁵².

W osiemnastowiecznej grafice obcej nie uwieczniono, jak się wydaje, pomnika nagrobnego Marii Klementy-

⁴⁷ Akwaforta wykończona rylcem, sygn.: *Ioann. Paulus Pannini inv., delin. Roccus Pozzi Sculp. Romae Sup. perm.*, wymiary odcisku płyty 461 x 650 mm. Rocco Pozzi, uczeń Girolama Frezzy, rytował tematy religijne i portrety.

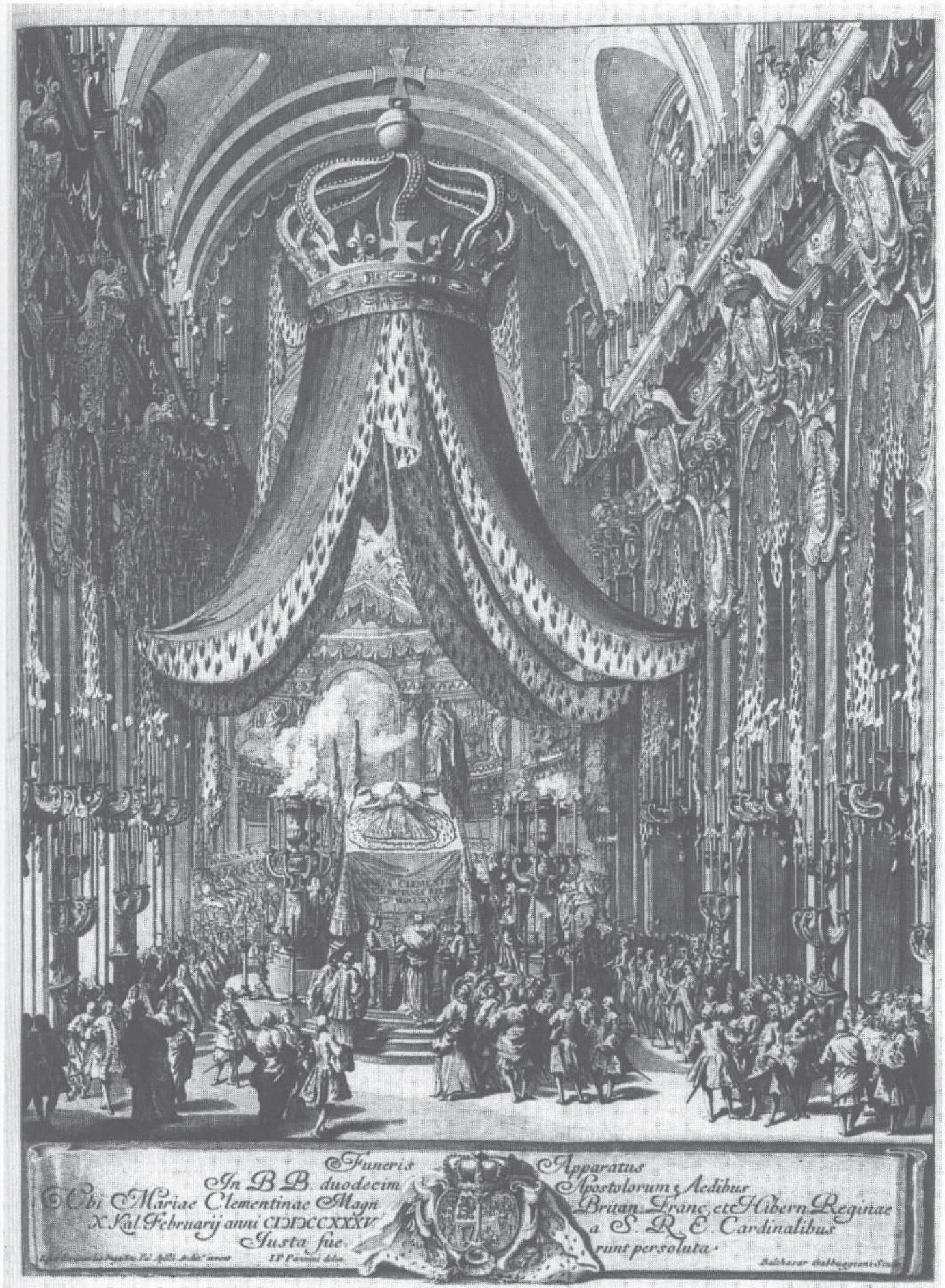
⁴⁸ *Funeris Pompa /X. Kal. Februar anni CIOIOCCXXXV / A B B duodecim Apostolorum, ad B B Petri, et Pauli Basilicam. / In qua Maria Clementina Magn. Britan. Regina fuit Sepulta.*

⁴⁹ Druk (nieznany mi z autopsji) w zbiorach krakowskich (Biblioteka Jagiellońska 34139 IV i Biblioteka Czarotoryskich 6331/IV) oraz poznańskich (TPN 34443 III). Zob. K. Estreicher, op. cit., t. 24, Kraków 1912, s. 53.

⁵⁰ Druk nieznany mi z autopsji. Katalog centralny starych druków (Biblioteka Narodowa) nie wymienia go w polskich zbiorach. Zob.: K. Estreicher, op. cit. t. 28, Kraków 1930, s. 347.

⁵¹ K. Estreicher, op. cit., t. 24, Kraków 1912, s. 53; *Allgemeines Künstlers – Lexikon...*, op. cit., t. 15, München-Leipzig 1997, s. 667 (wyd. Saur).

⁵² Być może, K. Estreicher mylnie odczytał nazwisko artysty.



13. Baldassare Gabbuggiani, według rysunku Giovanniego-Paola Panniniego, *Castrum doloris Mariae Klementyny w kościele SS. Apostoli w Rzymie w 1735 r.*, akwaforta z miedziorytem, 1736 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.

ny w Bazylice św. Piotra. Uczynili to dopiero polscy artyści, ilustrując wydawnictwo albumowe Józefa Łoskiego pt. *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki* (Warszawa 1883); drzeworyt Bronisława Puca (także właściciela zakładu drzeworytniczego w Warszawie w latach 1873-1879), cięty według rysunku Stanisława Holca (il. 16), ukazuje ów monument pomiędzy ogromnymi kolumnami, flankującymi otwór drzwiowy⁵³.

W tymże dziele Łoskiego znalazł się również drzeworytowy portret Marii Klementyny, wykonany przez Juliana Schübelera (działającego w Warszawie w latach 1865-1889) według obrazu olejnego, będącego podówczas (tzn. w latach osiemdziesiątych XIX w.) w zbiorach rodzinnych Michała Wessla w Warszawie (il. 17)⁵⁴. Sam obraz – ciekawy ze względu na swoją proveniencję⁵⁵ – najprawdopodobniej przepadł bez śladu, gdyż nie jest już znany dwudziestowiecznym badaczom, lecz pozostały po nim drzeworyt dobrze uzupełnia XVIII-wieczną ikonografię Sobieskiej.

Na zakończenie należałoby jeszcze wspomnieć o numizmatyce, a konkretnie o medalu, bitym w Rzymie ok. 1719 roku na pamiątkę ucieczki Marii Klementyny z Innsbrucku; ów numizmat wykonał Otto Hamerani (Rzym 1694–tamże 1761), wywodzący się ze stołecznej rodziny złotników i medalierów. Na awersie widnieje profilowe popiersie „królewnisi”, zaś na

rewersie jej drugi, całopostaciowy wizerunek – powożącej rydwanem. Medal Hameraniego sztychował na miedzi, być może w 1. ćwierci XIX w., artysta kryjący się pod inicjałem R. (il. 18)⁵⁶.

WNIOSKI

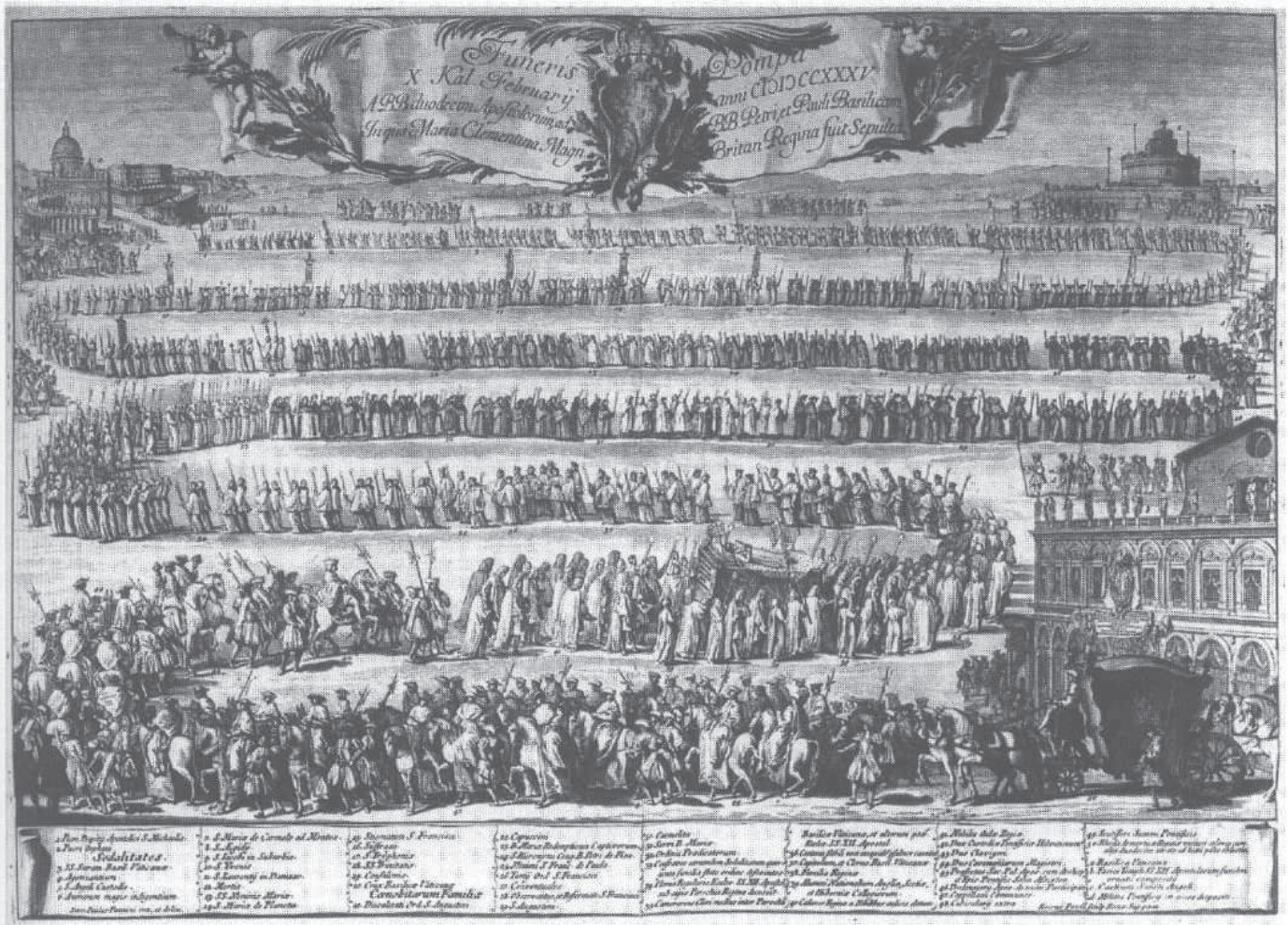
Dokonany przegląd – jedynie w aspekcie rytownictwa – osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej ikonografii Marii Klementyny Sobieskiej z pewnością nie wyczerpuje tematu, pozwala wszakże na sformułowanie pewnych, ostrożnych wniosków. Otóż ogromna większość podobizn malowanych, rysowanych, sztychowanych bądź rzeźbionych małżonki Pretendenta powstała na miejscu w Rzymie, w okresie ok. 16 lat (1719-1735). W kreowaniu tych wizerunków znaczącą rolę odegrał zapewne dwór Stuartów, zatrudniający dla własnych celów lokalnych artystów, a chyba i dwór papieski, zawsze życzliwy i sprzyjający wnuczce króla Jana III. Faktem jest, iż wśród artystów najczęściej spotyka się rodowitych Włochów pracujących stale w Rzymie, jak np. malarze i rysownicy – Conca, Cristofari lub Cristofani, David lub Davide, Duprà, Masucci, Pannini, Trevisani; rytownicy – Frezza, Gabbuggiani, Grandi, Pozzi; medalier Hamerani. Do tej liczby należy dodać nazwiska artystów nie-Włochów, zatrudnionych w Wiecznym Mieście, Niemców – Fritza i Sterna, Szwajcara – Freya Starszego, Hiszpana – Sorellò, Francuza – Blan-

⁵³ *Katalog portretów...*, op. cit., t. 3, Warszawa 1992, s. 141, poz. 3282; repr. w t. 6: *Ilustracje*, op. cit., s. 385. Szczegółowy opis i interpretacja ikonograficzna pomnika – zob. J. St. Pasierb, M. Janocha, op. cit., s. 171-176, repr. XXXV, XXXVI. Błędnie określone imię i daty życia Cristofariego – por. przyp. 44.

⁵⁴ *Katalog portretów...*, op. cit., t. 3, Warszawa 1992, s. 142, poz. 3284; repr. w t. 6: *Ilustracje*, op. cit., s. 386.

⁵⁵ Obraz, pochodzący być może z 1. ćwierci XVIII w., musiał znajdować się w zbiorach królewicza Konstantego Sobieskiego, ożenionego w 1708 r. w Gdańsku z Marią Józefą Wessel (ok. 1685-1761), jedyną córką Stanisława, starosty różańskiego, makowskiego i ostrowskiego. Królewiczowa Sobieska, nie mając potomstwa, po śmierci męża przekazała przypadający jej majątek głównie dzieciom i wnukom swoich braci – kasztelana warszawskiego Wojciecha i starosty golubskiego Franciszka. Z rodziną Wesslów spowinowacona była Sabina z Gostkowskich Grzegorzewska, autorka *Pamiętnika o Maryi Wesslównie Konstantowej Sobieskiej, spisane go ze wspomnień rodzinnych* (Warszawa 1965). Michał Wessel w czasach współczesnych tej autorce był ostatnim żyjącym potomkiem rodu (S. Grzegorzewska, op. cit., s. 401).

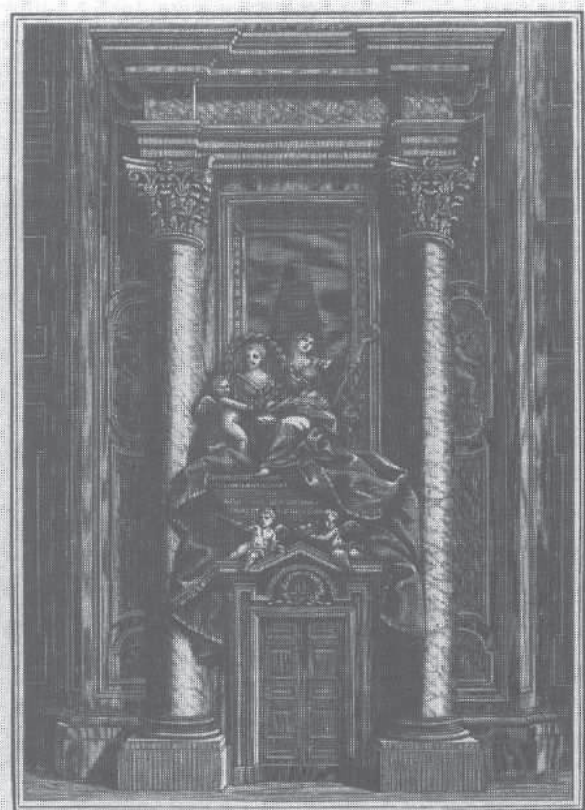
⁵⁶ *Katalog portretów...*, op. cit., t. 3, Warszawa 1992, s. 141, poz. 3283.



14. Rocco Pozzi, według rysunku Giovanniego-Paola Panniniego, *Kondukt żałobny Marii Klementyny, akwaforta z miedziorytem*, 1736 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



15. Rocco Pozzi, według rysunku Giovanniego-Paola Panniniego, *Kondukt żałobny Marii Klementyny (fragment z królewskimi marami)*, akwaforta z miedziorytem, 1736 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



POMNIK KLEMENTYNY SOBIESKIĘJ
ŻONY X. JAKÓBA STUARTA
W KOŚCIELE Ś. PIOTRA W RZYMIE.

16. Bronisław Puc, według rysunku Stanisława Holca, *Pomnik nagrobny Marii Klementyny w Bazylice św. Piotra w Rzymie*, drzeworyt, 1883 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



KLEMENTYNA SOBIESKA ŻONA PRETENDENTA.

17. Julian Schübeler, według obrazu olejnego z XVIII w., dawniej w zbiorach Wesslów, *Portret Marii Klementyny*, drzeworyt, 1883 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.



18. Miedziorytnik sygnujący się literą R., według medalu Otto Hameraniego, awers i rewers medalu bitego w Rzymie w 1719 r., miedzioryt, 1. ćw. XIX w. Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot.: Zakład Reprografii BN.

cheta. Poza Italią działali jeszcze: najwięcej w Paryżu – Chéreau Starszy, Drevet Syn, Dupuis, Desrochers, w Amsterdamie – Schenk Junior, w Lipsku – Bernigeroth Młodszy, w Londynie – Faber Młodszy.

O ile w XVIII stuleciu brak jest zupełnie nazwisk polskich artystów, to w wieku następnym rysuje się sytuacja odwrotna – drzeworyty i nieliczne litografie sygnowane są rodzimymi nazwiskami: Jana Nepomucena Bizańskiego, Bronisława Puca, Juliana Schübelera i Jana Styfięgo.

Poziom omówionych wyżej prac graficznych jest, rzecz jasna, zróżnicowany. Obok dzieł stojących na bardzo wysokim poziomie artystycznym, a nawet mi-

strzowskich (miedzioryt Dreveta-Syna, mezzotinta Fabera Młodszego) spotyka się prace wręcz dokumentarne, cechujące się ponadto poprawnym opanowaniem warsztatu (akwaforty Gabbuggianiego i Pozziego) oraz artystycznie słabsze, lecz interesujące z uwagi na ich treść emblematyczną (miedzioryty Grandiego). Grafika polska, późniejsza o przeszło wiek, a więc niejako „z drugiej ręki”, nie może się równać z dziełami graficznymi powstałymi za życia Marii Klementyny i wkrótce po jej śmierci, lecz świadczy o zainteresowaniu artystów osobą – przypominanej przez Bandtkiego i Szajnochę – „wnuki króla Jana”.

MARIA KLEMENTYNA SOBIESKA IN THE 18TH- AND 19TH-CENTURY PRINTS

SUMMARY

The iconography of Maria Klementyna Sobieska (1701-1735), who was a granddaughter of King John III Sobieski of Poland and a titular Queen of England, Scotland and Ireland, was created *en masse* outside Poland. These iconographic patterns can be divided into four thematic groups: marriage ceremony with James Stuart, official images of her as the wife of „the Old Pretender“, portraits of the queen at religious observances, and finally her funeral, funereal images and her tomb monument.

The surviving prints, a considerably rich collection of exclusively foreign origin, were created in great numbers in a rather short period of time (1719-1735) and are usually the only trace of the original paintings or drawings, now long lost. In the 19th c. Maria Klementyna was no longer of importance to foreign artists, and interest in her was alive practically only in Poland during the period of the Partitions, mainly on the margin of the worship of King Sobieski as the victor of the Battle of Vienna. The marriage ceremony of Maria Klementyna and James Stuart in the Montefiascone cathedral was commemorated on a large copperplate, created about 1719 by Anton Fritz on the basis of a drawing by Agostino Masucci and published

by the Roman workshop of Giovanni Maria Salvioni. In 1830 this print, presenting many figures in a boxlike arrangement, was copied in lithograph by Jan Nepomucen Bizański and printed at the Cracow workshop of Piotr Wyszowski.

Much more numerous are official representations of the beautiful Maria Klementyna as a wife of the Stuart prince, printed according to portraits painted in Rome by local artists, among whom the most commonly mentioned are Antonio David and Francesco Trevisani. These portraits, rarely surviving today, were prototypes for prints made in various European cities by Pierre-Imbert Drevet, Johann Martin Bernigeroth, John Faber the Younger, François Chéreau the Elder, Charles Dupuis or Étienne-Jahandier Desrochers. Jakob Frey the Elder, a Swiss active in Rome, made a print of the queen on the basis of his own *ad vivum* drawing.

A very different atmosphere characterizes images of Maria Klementyna presenting her as a pious and faithful daughter of the Church; these were created after her death and decorate occasional documents of funereal or panegyric character. To that type belong the copperplates by Miguel de Sorelló (in *Accademia Funebre* F. Azon, Rome 1737), a series

of nine prints by Carlo Grandi (in: *Epicedium pro immaturo funere Mariae Clementinae...*, Rome 1738) and prints decorating the sumptuous, great *folio* publication entitled *Parentalia Mariae Clementinae Magn. Britan. Franc., et Hibern. Regin. Jussu Clementis XII Pont. Max.*, which was published in Rome in 1736. It contains three copperplate tables, all cut on the basis of drawings by Giovanni-Paolo Pannini: the title page bears Sobieska's tomb portrait by Giovanni Girolamo Frezza, *castrum doloris* in the church SS. Apostoli by Baldassare Gabbuggiani, and the serpentine funereal procession, with the body of the dead queen on the bier, by Rocco Pozzi. The tomb monument of Maria Klementyna in the San Pietro basilica is depicted in a woodcut by a Polish artist Bronisław Puc on the

basis of a drawing by Stanisław Holc; this print can be found in Józef Łoski's album *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki* [Jan Sobieski, his Family, Brothers in Arms and Contemporary Monuments], published in Warsaw in 1883. In the same album there is also a woodcut portrait of Sobieska, made by Julian Schübeler according to an oil portrait that in the past belonged to the family collection of Michał Wessel in Warsaw. The artistic level of the prints is varied, ranging from masterpieces (Drevet the Son, Faber the Younger), through documentary ones, characterized by a good technique (Gabbuggiani, Pozzi), to those of notably lesser quality, but still of interest due to their emblematic meaning (Grandi).