

Wizerunek Matki Boskiej Trockiej z warszawskiego klasztoru Wizytek – domniemana fundacja królowej Ludwiki Marii Gonzagi*

Marcin ZGLIŃSKI

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-0662-5306>

ABSTRAKT Artykuł dotyczy obrazu Matki Boskiej Trockiej z klasztoru Wizytek w Warszawie, dzieła wysokiej klasy, wykonanego najprawdopodobniej pomiędzy 1664 a 1667 r. dla królowej Ludwiki Marii Gonzagi – fundatorki i rezydentki klasztoru, w którym do dziś zachowało się wiele jej darów i pamiątek po niej. Obraz z Trok mógł mieć dla królowej istotne znaczenie, gdyż – według legendy – był darem cesarza Manuela II z dynastii Paleologów, z którą łączyło ją pokrewieństwo. Warszawski wizerunek powtarza literalnie formy cudownego obrazu z Trok, a zmiany mogą wiązać się z dążeniami politycznymi monarchini, pragnącej obsadzić na tronie polskim francuskiego kandydata. Korona z liliami burbońskimi, które widniały także w herbie Ludwiki Marii, naśladuje formę burbońskich koron królów Francji: Ludwika XIII i Ludwika XIV. Autorstwo płótna pozostaje nierozpoznane, wykluczono jednak udział malarzy pracujących wówczas dla dworu: Daniela Schultza i Claude Callota.

SŁOWA-KLUCZE Matka Boska Trocka, wizytka, Ludwika Maria Gonzaga, cudowne wizerunki maryjne

ABSTRACT *The Image of Our Lady of Trakai from the Warsaw Convent of the Visitation Sisters: A Presumed Foundation of Queen Louise Marie Gonzaga.* The article concerns the painting of Our Lady of Trakai (Polish: Troki) from the Warsaw convent of the Visitation Sisters, a high quality artwork most probably created between 1664 and 1667 on commission from Queen Louise Marie Gonzaga, the foundress and resident of the convent, where several of her gifts and mementoes of her have been preserved to this day. The painting held in Trakai may have held much meaning for the queen, as according to legend it had been a gift from Emperor Manuel II of the Palaiologos dynasty, to which she was related. The Warsaw image replicates the forms of the miraculous painting very closely, and the alterations may be linked to the political ambitions of the queen, who wished to place a French candidate on the Polish throne. The crown featuring the Bourbon lilies, which are also featured in the coat of arms of Louise Marie, imitates the form of the Bourbon crowns of the kings of France, Louis XIII and Louis XIV. The authorship of the canvas remains unknown; the involvement of painters working for the court at the time, Daniel Schultz and Claude Callot, has been ruled out.

KEYWORDS Our Lady of Trakai, Visitation Sisters, Louise Marie Gonzaga, miraculous Marian images

PROWADZONE obecnie systematyczne badania nad dziedzictwem artystycznym warszawskiej placówki Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, czyli wizytek, potwierdzają jego szczególną wagę historyczną i artystyczną. Wiele obiektów o wybitnych walorach, poddawanych obecnie dokumentacji, badaniom, a czasem również pracom konserwatorskim, nie funkcjonowało do tej pory w obiegu naukowym. Celem niniejszego artykułu jest prezentacja i wstępna analiza wizerunku Matki Boskiej Trockiej (il. 1), powstałego najpewniej w latach 50.–60. XVII stulecia, będącego nie tylko nieznanym do tej pory dziełem sztuki wysokiej próby, lecz także – jak postaram się wykazać – przykładem konceptu wiążącego się z ówczesnymi strategiami politycznymi fundatorów klasztoru.

Pośród około czterech setek obrazów zachowanych w kościele i klasztorze Wizytek w Warszawie nie brakuje wizerunków maryjnych, w tym powtórzeń cudownych obrazów zarówno z terenu dawnej Rzeczypospolitej, jak i z Europy. Obok kilku Hodegetrii Jasnogórskich natrafimy tam na wizerunki m.in. Matki Boskiej Kalwaryjskiej, Trybunalskiej, Loretańskiej, Śnieżnej, Pasawskiej, Sewilskiej czy – właśnie – Trockiej. Ten ostatni jest wyjątkowy także przez to, że – jak się wydaje – jest to dopiero drugie zlokalizowane powtórzenie litewskiego pierwowzoru na dawnych ziemiach Korony¹.

Wizerunek Matki Boskiej Trockiej, dziś pozostający bez ramy i niepełniący funkcji kultowej, został namalowany na płótnie. Obecne wymiary (99 × 179 cm) są wtórne, na płótno naciągnięte na krosno naklejono bowiem mniejszy prostokąt (74,5 × 113 cm), zawierający właściwe malowidło z sylwetą Matki Boskiej z Dzieciątkiem (il. 2). Splot wtórnego płótna jest rzadszy, a u góry bryt został uzupełniony doszytym wąskim pasem. Na powierzchni poszerzającej kadr zostało domalowane tło, ale też siedzisko obleczone czerwoną draperią. Domalowano również suknię Marii poniżej kolan, partię draperii płaszcza po prawej stronie, skraj fałdy po stronie lewej, a ponadto fragment zwieńczenia korony w formie lilii. Uzupełnienia te są zręczne, ale zdecydowanie

odbiegają poziomem od partii pierwotnej. Ta zaś zachowana jest w zadziwiająco dobrym stanie: pomijając drobne wykruszenia farby (silne wykruszenia warstwy malarskiej znajdują się natomiast w partiach domalowanych) oraz przebarwienia, będące wynikiem przenikania na warstwę licową kleju użytego do dublażu, malatura jest nietknięta przez „obcy” pędzel. Dzięki temu czytelne są pierwotne walory artystyczne obrazu.

Nieznany jest powód naklejenia wizerunku na większe płótno i poszerzenia kadru. Wydaje się, że pierwotne przedstawienie, ujęciem mniej więcej odpowiadające litewskiemu pierwowzorowi, zostało lekko przycięte, oś symetrii przechodząca przez twarz Madonny jest bowiem (w ramach prostokąta pierwotnego płótna) wyraźnie przesunięta na prawo. Ucięcie lilii w zwieńczeniu korony wskazuje na to, że pierwotnie kadr musiał być wyższy u góry. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czym były wymuszone te działania. Obecny rozmiar mógłby wskazywać, że obraz powiększono z myślą o umieszczeniu go w sporych rozmiarów ołtarzu.

Wielkość pierwotnej partii płótna obrazu warszawskiego (74,5 × 113 cm) jest zbliżona do rozmiaru wizerunku z Trok (110,3 × 127,7 cm; il. 3). Nie wiemy, jakie były pierwotne wymiary płótna, przed przycięciem, ale nie można wykluczyć, iż powtórzenie wykonano w rozmiarze bardzo bliskim pierwowzorowi. Względem obrazu z Trok kompozycja od warszawskich wizytek zdradza znacznie więcej podobieństw niż różnic. Te jednak są wyraźne i bez wątpienia nie powstały wskutek niezręczności malarza, lecz wprowadzono je celowo. Postać Dzieciątka umiejscowiono nieco wyżej, tak że jego głowa lekko wychodzi poza obręb prawego ramienia Marii. Nie ma też wokół główki Jezusa nimbu z promieni, a złociste rozjaśnienie tła wokół głowy Madonny zastąpiło kolisty nimb wytłoczony w złotym tle. Prawa ręka Dzieciątka w inny sposób podtrzymuje od góry księgę, na której oprawie plakietę z monogramem IHS zastąpiono krzyżem równoramiennym. Lewa ręka z kolei jest uniesiona wyżej: bardziej naturalnym gestem zdaje się sięgać ku unoszonej przez Madonnę gałązce

* Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Inwentaryzacja i dokumentacja architektury oraz wyposażenia zespołu kościoła i klasztoru SS. Wizytek w Warszawie”, nr projektu: NPRH/DN/SP/0091/2024/14, kierownik dr Marcin Zgliński.

1. Drugi znajduje się w kościele parafialnym w Nasielsku, a jego datowanie zaproponowano wstępnie na okres po koronacji cudownego wizerunku w Trokach, czyli po roku 1718; zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, z. 20: *Pułtusk i okolice*, red. Małgorzata Omilanowska, Jakub Sito (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999), s. 18, il. 177. Moim zdaniem obraz ów, zakryty XVIII-wieczną sukienką, może być wcześniejszy i pochodzić z 2. połowy XVII w.



1 Matka Boska Trocka, klasztor Wizytek w Warszawie. Fot. Piotr Jamski



2 Matka Boska Trocka, klasztor Wazytek w Warszawie, kadr obejmujący partię pierwotnego obrazu. Fot. Piotr Jamski

z trzema kwiatami róży. Także ów motyw floralny zredagowany został inaczej – kwiaty i listki, oddane naturalistycznie, są znacznie większe niż na pierwotnym obrazie. Prawa noga Dzieciątka, w obrazie trockim namalowana w układzie bliskim tradycji bizantyjskiej, wyciągnięta i opierająca się o lewe udo Matki, tu jest ułożona bardziej naturalnie, ze stopą stojącą na prawym kolanie

Matki. Nadto widoczna jest lewa stopa Dzieciątka. Wyraźne różnice odnajdziemy także w kolorystyce. Pomijając całkiem odmienne tło, które w Trokach jest złote, z tłoczonym wzorem, występują różnice w barwach draperii. Spodnia szata Marii na obrazie wizytkowskim jest karminowa, zaś w Trokach – bliższa purpurze. Podbicie płaszcza, zamiast tonu rozbielonego błękitu, przyjmuje barwę białą-beżową. Sukienka Dzieciątka, na obrazie trockim w kolorze rozjaśnionego amarantowego różu, w Warszawie jest białoperłowa, z jedwabnej mory, z wyraźnie zaznaczonym subtelnym prążkowaniem. Nie została też dekorowana złocistą lamówką, inne ponadto są wykończenia szaty i płaszcza Marii.

Wszystkie te różnice są stosunkowo niewielkie i – jak się wydaje – wynikają z chęci nadania kompozycji bardziej naturalnego, realistycznego charakteru oraz z potrzeby zharmonizowania kolorystyki. Zmianą istotną semantycznie jest pominięcie dwóch znaków (które na obrazie trockim występują analogicznie jak na wizerunkach Marii Maior, zwanej również Matką Boską Śnieżną): krzyża na maforionie, na wysokości czoła Marii (znalazł się on na księdze ujmowanej przez Dzieciątka), oraz gwiazdy na jej lewym ramieniu. Dodano także koronę na głowie Marii, do której form i ich znaczenia jeszcze wrócę.

Przy porównaniu trockiego pierwowzoru i warszawskiego powtórzenia uderza przede wszystkim zmiana konwencji. Dzięki wstępnym badaniom konserwatorskim, przeprowadzonym w 1994 r.², wiadomo, że Matka Boska Trocka była pierwotnie obrazem późnogotyckim, najpewniej w całopostaciowym ujęciu. Obrazowi w Trokach najprawdopodobniej pomiędzy rokiem 1628 a 1639³ celowo nadano archaizujący i zarazem bizantynizujący charakter, co – rzecz jasna – wpisywało się w potrydencką potrzebę otaczania kultem starożytnych wizerunków w typie ikon bizantyjskich o charakterze *vera effigies*⁴. Można też założyć, że wobec szerzącego

2. Arūnas Bėkšta, Dalia Panavaitė, „Paveikslo «Trakų madona» tapybos technikos tyrimas”, *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis* 4 (2001), s. 186–197.

3. Tojana Račiūnaitė, „Dievo Motinos rožė: Trakų stebuklingojo paveikslo ikonografijos kontekstai”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 90 (2018), s. 129.

4. O ikonografii obrazu w kontekście jego archaizującej formy w porządku potrydenckim traktują przede wszystkim: Gintautas Žalėnas, „Rekonstrukcja obrazu Matki Boskiej Trockiej w świetle najnowszych badań”, *Przegląd Wschodni* 7, nr 3 (2001), s. 775–788; Mirosław Piotr Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej* (Kraków: Collegium Columbinum, 2011), s. 50–51; Giedrė Mickūnaitė, „Stebuklingasis Dievo Motinos atvaizdas ir «graikiškos» tapybos tradicija Trakų parapijėje bažnyčioje”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 69 (2013), s. 47–64; ead., „Tikrumo link: Trakų Dievo motinos paveikslo pri(si)taikymas Naujiesiems laikams”, w: *Vaizdo kontrolė*, red. Erika Grigoravičienė (Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014), s. 10–33; ead., *Maniera Greca in Europe's Catholic*



3 Matka Boska Trocka, Kościół Nawiedzenia NMP w Trokach.
Repr. wg Račiūnaitė, „Dievo Motinos rožė: Trakų stebuklingojo
paveikslo ikonografijos kontekstai”, s. 118

się w Koronie kultu Matki Boskiej Częstochowskiej pojawiło się zapotrzebowanie na kreację odpowiednika dla Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Obraz z Trok ma w istocie charakter „hybrydowy” – samo frontalne, hieratyczne ujęcie Bogurodzicy odpowiada formule typowej dla Nikopoi (lub Marii Reginy) czy może też Blacherniotissy, jednak Dzieciątko dokładnie powtarza schemat najbardziej typowy dla wizerunków Hodegetrii, tyle że w lustrzanym odbiciu względem jej szczególnie wenerowanych emanacji z Matką Boską Częstochowską na czele. Dodatkowo stylizacja oblicza Marii, ale też jej maforionu, łącznie

ze wspomnianymi wyżej gwiazdą i krzyżem, wydaje się być zależna od wizerunków Matki Boskiej Śnieżnej w redakcji popularyzowanej przez ryciny z przełomu XVI i XVII w., zwłaszcza te autorstwa Hieronymusa Wierixa (il. 4). Ów „starożytny” charakter celowo podkreślono także złotym tłem.

Można przyjąć, że jednocześnie z metamorfozą wizerunku trockiego pojawiła się legenda, zgodnie z którą miał on stanowić dar greckiego cesarza Manuela II Paleologa dla wielkiego księcia litewskiego Aleksandra Witolda, przekazany w 1382 r.⁵ z okazji chrztu tego ostatniego. Następnie w roku 1409 obraz trafić miał

East. On Identities of Images in Lithuania and Poland (1380s–1720s) (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023); Račiūnaitė, „Dievo Motinos rožė: Trakų stebuklingojo paveikslo ikonografijos kontekstai”, s. 115–145.

5. Manuel II Paleolog został mianowany despotą przez Jana V, swojego ojca, następnie w 1369 r. został zarządcą Salonik, a w 1373, po obaleniu uzurpacji brata Andronika, ojciec ogłosił go dziedzicem i współcesarzem; jako cesarz panował od 1391 r.



4 Dzieciątko Jezus, fragmenty obrazu Matka Boska Trocka z klasztoru Wizytek w Warszawie i miedziorytu Hieronymusa Wierixa *S. Maria Maior*, przed 1600.

do kościoła poświęconego Najświętszej Marii Pannie w Trokach. Elementy tej historii po raz pierwszy pojawiają się w 1645 r. w dziele Szymona Mankiewicza *Kościół farski trocki, cudami Przenaśwetszey Bogarodzice Panny Maryey objaśniony a przez xiędza Szymona Mankiewicza biskupstwa Żmudzkiego dyocesiana nowo na świat wystawiony*, w którym mowa jest o ofiarowaniu Trokom przez Witolda wizerunku określonego jako

„grecki”⁶. Dopiero jednak łaciński napis na odwrociu obrazu, naniesiony w momencie jego koronacji w 1718 r., odkryty podczas prac konserwatorskich na początku lat 90. XX w., rozszerza tę narrację: „Ten obraz Najświętszej Marii Dziewicy, cudami słynący w Litwie, w mieście Troki, został darowany wielkiemu księciu litewskiemu Aleksandrowi Witoldowi przez cesarza wschodniego Emanuela II, który niedawno nawrócił

6. „W tym kościele iest Obraz Panny Przenaśwetszey Cudowny / twarzy Greckiey / iakoż i sam Kościół był wszytek z staroświecka po Grecku malowany / teraz Babiniec robiąc połowę malowania wapnem zatarto / a chór sam z takimże malowaniem został. Obraz ten Xiąże Witold / iakto się na Wiarę Chrześciańską z Pogaństwa nawrócił / w tym Kościele postanowił ten żsie sam Kościół / bez fundamentu którego y na dwa łokcie w ziemi niemasz / ani też na żadney stale ugruntowany / prawie cudownie stoi”; zob. [Szymon Mankiewicz], *Kościół farski trocki, cudami Przenaśwetszey Bogarodzice Panny Maryey objaśniony a przez xiędza Szymona Mankiewicza biskupstwa Żmudzkiego dyocesiana nowo na świat wystawiony* (Wilno: W Drukarni Ojców Bazylianów, 1645), k. 3r–v.

się na świętą wiarę katolicką i około roku Pańskiego 1382 ochrzczony został. Mówi się, iż jest to ten sam obraz, z którym cesarz wschodni Jan Komnen pokonał Hunów i Persów [i który] po tym zwycięstwie został uroczyście przywieziony do Konstantynopola srebrnym rydwanem zaprzężonym w czterokonny zapręg białych koni i powrócił na swoje dawne miejsce”⁷.

Pierwsze powtórzenie graficzne odpowiadające kompozycji cudownego obrazu zawarto dopiero w dziele *Methodus Peregrinationis Menstruæ Marianæ ad Imagines Deipræ Virg(inis) per Ditiones Regni Poloniae. & M(agni) Ducatus Litvanie [...]* Jana Drewsa, opublikowanym w 1684 r. w Wilnie (il. 5)⁸. Rycina ta, autorstwa Leona Tarasewicza, pod pewnymi względami odpowiada wizerunkowi warszawskiemu. Przede wszystkim przedstawiona na niej Maria ma na głowie zamkniętą koronę, której formy są jednak w szczegółach całkiem odmienne. Korona ta jest ponadto wyraźnie większa i została znacznie głębiej nasadzona. Sama sylwetka Madonny w proporcjach bardziej odpowiada wizerunkowi z klasztoru Wizytek; podobnie zredagowane zostały też jej dłonie. Pominięto także – co wydaje się istotną analogią – krzyż i gwiazdę na maforionie. Główne różnice zachodzą natomiast w redakcji postaci Dzieciątka, na rycinie bliższego pierwowzorowi, ale też np. zupełnie inaczej ujmującego księgę i wykonującego odmienny gest lewą ręką (układa dłonie jak do błogosławieństwa). Wydaje się więc, że pomimo znaczących analogii pomiędzy ryciną z 1684 r. a obrazem z warszawskiego klasztoru Wizytek istotne alteracje wykluczają bezpośredni ich związek – jako wzoru graficznego i jego malarskiego odbicia. Tym bardziej wykluczyć należy kolejne, już XVIII-wieczne wzory graficzne⁹.

Szczególnie ważny wydaje się fakt, że niedługo po wykreowaniu „bizantyjskiego” wizerunku powstało jego powtórzenie, które w zasadniczy sposób ów „starożytny”, wschodni charakter modyfikuje, a właściwie w znacznej mierze zaciera. Zachowany został wprawdzie hierarchiczny układ kompozycyjny, ale pod względem wyrazu obraz wkracza już w sferę barokowej emocjonalności



5 Leon Tarasewicz, *Matka Boska Trocka*, rycina w dziele Jana Drewsa *Methodus Peregrinationis Menstruæ Marianæ ad Imagines Deipræ Virg(inis)* (Wilno 1684), k. 15v

oraz zindywidualizowania fizjonomii, wypierających „obiektywny” sposób ich ukazywania, bliski bizantyjskiemu kanonowi. Twarz Madonny wydaje się być wręcz malowana z modelki: ma zindywidualizowany charakter, w spojrzeniu uderza skupiona intensywność uczucia.

Jest to niemal na pewno odosobniona, wyjątkowa sytuacja. Gabija Surdokaitė-Vitienė oraz Svetlana

7. Fotografia napisu i omówienie zob. Mickūnaitė, „Tikrumo link: Trakų Dievo motinos paveikslo pri(si)taikymas Naujiesiems laikams”, s. 10–33.

8. Jan Drews, *Methodus Peregrinationis Menstruæ Marianæ ad Imagines Deipræ Virg(inis) per Ditiones Regni Poloniae & M[agni] Ducatus Litvanie, miraculis celebriores pro publicis privatisque necessitatibus sine fatigatione, fructuosè tamen, instituendæ* (Vilnæ: Typis Academicis, 1684).

9. Ich omówienie w kontekście oddziaływania na powtórzenia malarskie zob. Gabija Surdokaitė-Vitienė, Svetlana Poligienė, „Trakų Dievo Motinos atvaizdo kartotės XVII–XIX amžiuje”, *Acta Academiae Artium Vilnensis* t. 90 (2018), s. 147–196.



6 Matka Boska Agłońska, bazylika Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Aglonie. Fot. <https://www.lsm.lv/aglona>

Poligiené¹⁰ prześlodziły kopie, powtórzenia i trawestacje wizerunku Matki Boskiej Trockiej, w tym najwcześniejsze, pochodzące z okresu przed koronacją pierwowzoru w 1718 r. Są to obrazy w Siemieliszkach (lit. Semeliškės) z ok. 1664 r., w Aglonie (łot. Aglona) z końca XVII w. (il. 6) i w Kietowiszkach (lit. Kieta viškės) z ok. 1676. Badaczki podkreślają, że przedstawienia te są bardzo wiernymi odtworzeniami, w zasadzie kopiami pierwowzoru. Do tych wczesnych wersji zalicza się także wizerunek pochodzący z kościoła w Niemenczynie (lit. Nemenčinė), który – jak świadczy inskrypcja zachowana na odwrocie – powstał w 1669 r. Pierwotnie eksponowany był na elewacji przy wileńskiej Bramie Trockiej, po czym kilkakrotnie ulegał translokacjom oraz radykalnym przemalówkom zacierającym całkowicie jego pierwotny wyraz artystyczny, choć – jak utrzymują Surdokaitė-Vitienė i Poligienė – zachował oryginalną kompozycję¹¹. Jeśli tak rzeczywiście jest, to okazuje się bliższy w niektórych szczegółach obrazowi warszawskiemu. Wszystkie wymienione tu najwcześniejsze wizerunki Matki Boskiej Trockiej zostały – jak

oryginał – namalowane na desce. Obraz warszawski pozostaje pierwszym znanym powtórzeniem na płótnie.

Pojawia się tu zasadnicze pytanie: gdzie i w jakich okolicznościach mógł powstać obraz z klasztoru Wizytek? Moim zdaniem jego datowanie należy określić na 3. ćwierć XVII w., najpewniej zaś na lata 60., w każdym razie raczej na pewno na czas przed publikacją pierwszego odwzorowania graficznego z dzieła Drewsa z 1684 r. Jednak nawet gdyby artysta dysponował tą ryciną, trudno sobie wyobrazić, by na jej podstawie wykreował omawiany obraz. Świadczy o tym wiele szczegółów, z których wypunktuję najważniejsze. Na rycinie Dzieciątko unosi w geście błogosławieństwa lewą (sic!) dłoń z wysuniętymi palcami wskazującym i środkowym, jak w wizerunkach Hodegetrii. Tymczasem malarz obrazu wizytkowskiego nie powielił tego gestu, ale powtarza interakcję z oryginału, na którym Jezus sięga ku gałązce różanej – zostaje jedynie zmodyfikowana motoryka, która staje się tu naturalna i subtelna. Innym elementem niewidocznym na rycinie i niemożliwym do odtworzenia na jej podstawie jest siedzisko pokryte jednorodną czerwoną draperią, tworzące pas zajmujący dołem mniej więcej piątą część kadru. Zostało to dokładnie powtórzone na obrazie warszawskim.

Najbardziej subtelna analogia pozostaje na pierwszy rzut oka trudna do wychwycenia. Niepokojący, nieco tajemniczy urok Matki Boskiej Trockiej z warszawskiego klasztoru Wizytek emanuje z jej oblicza. Zdumiewa wyraźna asymetria twarzy Madonny, mimo frontalnego i symetrycznego ujęcia, a także bardzo wysokiego poziomu umiejętności malarza. Jej lewe oko (czyli to po prawej stronie kompozycji) znajduje się nieco niżej względem prawego, podobnie jak łuk brwiowy; jest też trochę mniejsze. Asymetria owa przenosi się, aczkolwiek w minimalnym stopniu, na lewe skrzydełko nosa, które również zdaje się lekko opuszczone względem prawego. Przy naturalistycznej konwencji, z jaką oddana została twarz, te nieregularności wytwarzają szczególne napięcie. Czy jest to świadoma strategia artystyczna, czy też może wynik nieudolności (co wydaje się dziwne przy bardzo wysokim poziomie dzieła)? Otóż ogląd pierwowzoru ujawnia, że ma on właśnie tę samą cechę – twarz jest niesymetryczna, choć owa asymetria występuje w lustrzanym odbiciu: lewe oko i brew Matki Boskiej Trockiej wyraźnie opadają, natomiast prawe oko jest większe – tak jak w powtórzeniu warszawskim

10. Ibid.

11. Ibid., s. 170–171.



7 Twarz Marii z wizerunku w Trokach i z klasztoru Wizytek w Warszawie

(il. 7). W obu przypadkach jednak asymetria jest wyraźna. Wydaje się, że taka dbałość o wierne powtórzenie *vera effigies*, nawet kosztem poprawności anatomicznej i wyrazu estetycznego, nie mogła być przypadkowa i musiała wynikać ze znajomości oryginału lub jego wiernej kopii.

Niestety, na obecnym etapie badań większość wniosków dotyczących proveniencji wizerunku Matki Boskiej Trockiej z warszawskiego klasztoru Wizytek musi mieć charakter supozycji. Nie wiadomo, kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach obraz namalowano. Najbardziej jednak prawdopodobna wydaje się teza, że do klasztoru trafił za sprawą królewskich fundatorów.

Najpierw rodzi się pytanie, czy wizerunek Matki Boskiej Trockiej był Ludwice Marii Gonzadze znany. Okazuje się, że tak! W marcu 1648 r. para królewska była w Wilnie. Jak wiemy z dziennika Albrychta Stanisława Radziwiłła, król z królową do stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego przyjechali incognito 10 marca, ale 13 marca wyjechali do Trok, by dopiero 19 marca wjechać do miasta z pełną pompą. Musieli

więc poprzebywać w Trokach przynajmniej pięć dni. Również 30 kwietnia, po opuszczeniu na zawsze Wilna, Władysław IV „słuchał nabożeństwa w Trokach”, choć tu nie ma – jak mi się zdaje – pewności, czy towarzyszyła mu Ludwika Maria¹². Trudno jednak wyobrazić sobie, by podczas pobytu w Trokach para monarsza nie odwiedziła sanktuarium – w końcu podczas pobytu w Wilnie w początkach kwietnia „królowa z pobożności odwiedzała kościoły, była też u Rusinów, unitów i dyzunitów”¹³. W wielu opracowaniach podaje się, że w maju i czerwcu 1664 r. Ludwika Maria Gonzaga towarzyszyła Janowi Kazimierzowi podczas jego wizyty w Wilnie – 16 maja w katedrze (gdzie w Kaplicy Kazimierzowskiej znajdował się wówczas wizerunek Matki Boskiej Trockiej) w obecności monarchy odśpiewano *Te Deum*, co było „wyrazem zwycięstw, odniesionych nad wrogami, wyzwolenia kraju z przemocy nieprzyjacielskiej, okrucieństw i rabunku najeźdźców i zakończenia długoletniej trwogi i tułactwa”¹⁴. Okazuje się jednak, że ze względu na chorobę królowa do Wilna nie dojechała, choć jej tam oczekiwano¹⁵. Niemniej

12. Albrycht Stanisław Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 3, tłum. i oprac. Adam Przyboś, Roman Żelewski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), s. 69–70, 74.

13. Ibid. s. 71.

14. Jan Kurczewski, *Kościół Zamkowy czyli Katedra wileńska: w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, cz. 1 (Wilno: Nakład i druk Józefa Zawadzkiego, 1908), s. 143–144.

15. „Listy Jana Kazimierza do Maryi Ludwiki z lat 1663–1665. Wydał dr Wiktor Czermak”, *Kwartalnik Historyczny* 5 (1891), s. 10–48.

na dwór mogły docierać echa o rozwijającym się kulcie. Podczas wojny z Moskwą w 1655 r. kościół trocki spustoszone, jednak cudowny wizerunek został ukryty i nie wpadł w ręce Moskwiczinów. Gdy najeźdźcy zostali wypędzeni z Litwy w 1661 r., biskup wileński Aleksander Sapieha nakazał przewieźć ikonę do katedry wileńskiej i umieścić ją w kaplicy św. Kazimierza. Odbywały się w tym czasie uroczyste nabożeństwa i procesje z obrazem Matki Boskiej Trockiej do innych kościołów w Wilnie. Wznoszono wówczas supliki o wstawiennictwo i pomoc dla Litwy w obliczu katastrofy wojny i zarazy. Jak podaje Kurczewski, „wielką czcią otaczali obraz Matki Boskiej wilnianie i pielgrzymi. W r. 1666 dnia 15 Sierpnia, na prośby XX. Dominikanów, pozwolono go przenieść w uroczystej procesji po mieście do kościoła dominikańskiego w celu uproszenia pokoju: stamtąd po odśpiewanej Mszy św. i kazaniu wrócono do kaplicy Św. Kazimierza”¹⁶. Jednak proboszcz trocki Walentyn Judycki nieustannie zabiegał o jak najszybszy powrót obrazu. Dokonano tego we wrześniu 1667 r. Najpierw, 8 września, w procesji przy udziale czterech biskupów i całego duchowieństwa wizerunek Matki Boskiej zaniesiono do kościoła Karmelitów bosych, a następnie 10 września przeniesiono go z Wilna do Trok¹⁷.

Przypomnę, że powszechnie utrzymywano, iż wizerunek z Trok był darem cesarza Manuela II Paleologa dla Witolda, wcześniej zaś jakoby przyczynił się do zwycięstwa cesarza Jana II Komnena (1118–1143) nad Persami i Hunami (*de facto* Turkami i Węgrami). Tymczasem Ludwika Maria Gonzaga była potomkinią Paleologów – jej prababką, matką babki ojczystej Henrietty de Cleves, była Małgorzata Paleolog, która pochodziła

z linii Teodora I, markiza Montferratu, syna Andronika II. Ojciec Ludwika Marii, Karol I Gonzaga, rościł sobie wręcz prawo do tronu Konstantynopola, wówczas już będącego we władaniu osmańskim, i spiskował w tym celu z greckimi rebeliantami. Wydaje się więcej niż prawdopodobne, że królowa zwróciła uwagę na fakt powiązania cudownego wizerunku, uchodzącego za paladion Litwy chroniący ją przed naporem ze wschodu, z władcami Bizancjum, których cesarska krew płynęła w jej żyłach.

O tym, jak wielkie znaczenie miało to pokrewieństwo w strategii politycznej Ludwika Marii, świadczy fakt, że w herbie własnym w polu sercowym polecała umieszczać właśnie dwugłowego Orła Paleologów – w tej formie widnieje on na jej pieczęciach¹⁸, ale też na tkaninie w skarbcu katedry na Wawelu, być może pochodzącej z pogrzebu królowej¹⁹. Na sarkofagu Ludwika Marii Gonzagi, wykonanym w 1667 r. na zamówienie Jana Kazimierza (najpewniej w toruńskim warsztacie Jana Chrystiana Bierpfaffa), również umieszczono kartusz z herbem własnym zredukowanym w tej właśnie formie²⁰. Gest ów miał poświadczać, że w pełni dorównywała pierwszej żonie Władysława IV – wywodzącej się z cesarskiego domu Habsburgów Cecylii Renacie²¹. Świadomość tych koligacji musiała być jeśli nie powszechna, to mocno ugruntowana także w Polsce, skoro już w marcu 1646 r. na bramie triumfalnej wzniesionej przez mieszczan warszawskich z okazji wjazdu królowej wyraźnie zaakcentowano cesarską genealogię monarchini (a także pokrewieństwo z królami Francji)²².

Szczególnie istotnym szczegółem jest forma korony wyobrażonej na wizerunku z klasztoru Wizytek. Nie

16. Kurczewski, *Kościół Zamkowy czyli Katedra wileńska*, s. 143.

17. Jan Kurczewski, *Kościół Zamkowy czyli Katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, cz. 3, *Streszczenie aktów kapituły wileńskiej* (Wilno: Nakład i druk Józefa Zawadzkiego, 1913), s. 185; Juozas Vaišnora, *Marijos garbinimas Lietuvoje* (Roma: Lietuvių Katalikų Mokslo Akademijos Leidinys, 1958), s. 281–282.

18. *Pieczęcie królów i królowych Polski. Tabularium Actorum Antiquorum Varsoviense Maximum, Divisio Prima – „InSimul”* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010), s. 218–223.

19. Krzysztof J. Czyżewski, „Kaplica Wazów – czyli ostatnie mauzoleum jagiellońskie na Wawelu”, *Studia Waweliana* 17 (2016), s. 126, il. 64.

20. Obszernie na temat sarkofagu piszą Katarzyna Kolendo-Korczak, Agnieszka Trzos, *Sarkofagi metalowe w grobach królewskich na Wawelu. Historia, wymowa ideowa, konserwacja i restauracja* (Katowice–Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2022), s. 214–218.

21. *Ibid.*, s. 215.

22. Na bramie umieszczono łacińską inskrypcję: „Ludovicæ-Mariæ, Poloniæ et Sueciæ Reginæ, Gonzaguæ, Mantuæ Principi, Niverniæ, Humenæ, et Rethelij Ducissæ, et Eleonoræ Gonzaguæ, Augustæ Romanorum Imperatricis optimæ maximæ, patrueli: vetusta Constantinopolitanorum Cæsarum, Regumque Galia stirpe, progenitæ: quam ipsa Gallia thropæis inclitya, Vladislao IV Regum glorificissimo sponsam, cælo auspice, Beato Aloysio cognato paranymphe gignam misit, genere, froma, virtutibus, fortuna [...]”; zob. Jean Le Laboureur, *Relation du voyage de la*

przypomina ona żadnej ze znanych koron powiązanych z cudownym wizerunkiem Matki Boskiej Trockiej, także tych rozpoznanych na podstawie przekazów ikonograficznych²³, a wręcz zasadniczo różni się od typowych koron wieńczących głowy Madonn w malarstwie doby wazowskiej. Dominującym elementem jest *fleur-de-lis*, widniejący na osi i w zwieńczeniu. Oczywiście jest powiązanie z herbem własnym Ludwiki Marii, ukazanym np. już na rycinie Wilhelma Hondiusa przedstawiającej warszawską Kolumnę Zygmunta (1646), dedykowanej świeżo poślubionej królewskiej małżonce²⁴, na rycinie Jana Gorczyzna (1667; il. 8) oraz na wspomnianym sarkofagu, gdzie w polu drugim umieszczono herb hrabstwa Alençon, a w trzecim – hrabstwa Nevers – oba z *fleur-de-lis*. Element ten występuje w niektórych graficznych portretach królowej autorstwa Pietera de Jode (po 1645; jako wzór na zawijającej się kotarze) czy Jeremiasza Falcka według portretu Justusa van Egmonta (1645; pierwsza wersja – jeszcze jako księżniczka Mantui i Nevers).

Już na jednej z bram triumfalnych wzniesionych na powitanie królowej w Gdańsku²⁵ w 1644 r. umieszczono inskrypcję, w której francuska lilia łączy się z sarmackimi kłosami zboża²⁶:

Non studiis hominum, socialia foedera regum,
Sed Iovis adveniunt coelitus auspiciis.
Gallica Sarmaticis hic Lilia iungit Aristis,
Hic decus inter vos dividit imperii,
Vivite longaevi, vos orbis honoret et aether,
Prole replete thorum, prosperitate thronum²⁷.



8 Fragment sarkofagu Ludwiki Marii Gonzagi z jej kartuszem herbowym, 1667. Repr. wg Kolendo-Korczak, Trzós, *Sarkofagi metalowe w grobach królewskich na Wawelu*, il. 16.4

Royne de Pologne, et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant, Ambassadrice Extraordinaire, et Sur-Intendante de sa conduite. Par la Hongrie, l'Austriche, Styrie, Carinthie, le Frioul, et l'Italie. Avec un discours historique de toutes les Villes et Etats, par ou elle a passe. Et un Traitte particulier du Royaume de Pologne, de son Gouvernement Ancien et Moderne, de ses Provinces et de ses Princes, avec plusieurs tables Genealogiques de Souverains. Dedié a son Altesse, Madame la Princesse Douairiere de Conde (Paris: Jean Camusat et Pierre le Petit, 1647), s. 188.

23. Na temat formy koron wizerunku trockiego zob. Birutė Rūta Vitkauskienė, „Trakų Marijos paveikslo aptaisai”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 21 (2001), s. 155–156; Gintautas Žalėnas, „IX. 7. Stebuklingojo Trakų Marijos paveikslo Marijos karūna”, w: *Lietuvos sakralinė dailė. Lietuvos tūkstantmečio programos ir Jubiliejinių 2000 metų parodos „Krikščionybė Lietuvos mene“ katalogas*, t. 4: *Auksakalystė, XIII–XX a.*, d. 1: *Kolekcijos*, red. Jolita Liškevičienė (Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2006), s. 184–185; Maria Kałamajska-Saeed, „Litewskie korony Królowej Niebios”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 65–66 (2012), s. 141.

24. Zwraca na to uwagę Artur Badach, „Sztuka w kręgu królowej Ludwiki Marii Gonzagi – o niektórych sposobach kreowania obrazu władcy”, w: *Ludwika Maria Gonzaga (1611–1667). Między Paryżem a Warszawą*, red. Anna Kalinowska, Paweł Tysza (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2019), s. 236–238.

25. Lilią zwieńczono też bramę wzniesioną z okazji przejazdu monarchini przez Elbląg; zob. Jean Le Laboureur, *Relation du voyage de la Royne de Pologne*, s. 176.

26. Dotyczy to oczywiście kłosów, z których tworzą się wazowskie snopki.

27. Adam Jakub Martini, *Kurtze Beschreibung vnd Entwurff alles dessen, was bey der [...] Frewlein Ludovicae Mariae Gonzagae [...], geschehenen Einzuge in die Königl. Stadt Dantzic, sich*

Z kolei w panegiryku na cześć królowej *Emblematica Poesis Serenissima* mowa jest o tym, że Ludwika Maria zjednoczyła Orła Gonzagów (w istocie Paleologów) i francuską Lilię z lechickimi Orłami:

Sic in perpetuum
Gonzagas Aquilas, et Gallica Lilia Jungis
Leisius aquilis, o, Ludovica potens!²⁸.

Tak więc królowa Ludwika Maria Gonzaga to potomkini Paleologów i Burbonów. Szczególnie istotna wydaje się treść obszernej panegirycznej inskrypcji zamieszczonej na wspomnianym wawelskim sarkofagu monarchini, na którym znalazły się wiele mówiące frazy²⁹. Po pierwsze, jest określona jako „królowa Polski i Szwecji, wschodnich i zachodnich cesarzy, książąt dostojna potomkini” – na wstępie więc przypomniana została jej cesarska genealogia. Czytamy także, że „słynęła jako lilia Francji, później wydała się jak róża, gdy z wrodzoną skromnością przystać nie chciała na ślubne związki z chrześcijańskim monarchą pozbawionym wszelkiej nadziei potomstwa, a zapraszającym ją za zezwoleniem Kościoła do dzierżonego już przez inną tronu i łoża. Nie chcąc, aby jej ta ustępowała, zrzekła się królewskiego tronu i wołała z wspaniałomyślnością godną krwi królewskiej dać królestwo, jak wydzierać cudze”.

Trudno nie zwrócić uwagi na zbieżność tych metafor z „floralnymi” elementami widocznymi na obrazie wizytkowym: heraldyczna „lilia Francji”³⁰ na koronie jest tu niewątpliwie elementem celowo wprowadzonym, róża z kolei powtarza pierwotny wizerunek z Trok, co jednak nie osłabia związanej z monarchią

wymowy, w duchu barokowego konceptu bazującego na wieloznaczności.

Można postawić roboczą hipotezę, że Ludwika Maria Gonzaga zamówiła powtórzenie cudownego wizerunku Matki Boskiej Trockiej ze względu na jego proveniencję wiążącą go z jej cesarskimi przodkami. Z pewnością nie była świadoma faktu, że jego bizantyńszą formą była dosyć świeżej daty i stanowiła efekt typowej dla doby potrydenckiej potrzeby kreowania obrazów „starożytnych”, przy czym kreacją w tym przypadku było nie tylko nowe oblicze dzieła, lecz także legenda o tym, że jest cesarskim darem z Konstantynopola. Za decyzją wielkiej księżnej litewskiej kryły się zapewne również zamysły polityczne. Być może kazała stworzyć wersję obrazu uchodzącego za palladion Litwy, a zarazem – poprzez włączenie do niego „francuskiej”, a przede wszystkim burbońskiej korony – wprowadziła nawiązania odnoszące się do głównego celu jej polityki mającej na celu osadzenie na tronie polskim księcia Henryka II de Burbon Condé d’Enghien przez przeforowanie elekcji *vivente rege*.

W warszawskim klasztorze Wizytek zachował się całopostaciowy portret królowej Anny Austriackiej, *de facto* przybranej matki Ludwiki Marii, w sukni i podbitym gronostajami płaszczu zdobionym heraldycznymi liliami (mal. Justus van Egmont). Regentka Francji ujmuje tam leżącą na stole koronę. Już w 1856 r. Franciszek Ksawery Kurowski zwrócił uwagę, że na tym regaliu „w miejscu krzyża umieszczona jest lilia”³¹, co musiało być dla niego w jakiś sposób zaskakujące. Jest to powtórzenie formy koron Ludwika XIII, znanych nie tylko z malarzskich i graficznych portretów tego władcy (np. z ryciny

denckwürdiges begeben und zugetragen, auch wass ferner auff der reise biss Warschau vorge-lauffen [...], neben beygefügetem kurtzen Begriff der Bürgerfahnen alhier, wie dieselbe in ihren absonderlichen Regimentern ordentlich eingetheilet, und mit Sinreichen bedeutungs figuren gezieret, sambt benennung derer in jeder Fane drey Ober Officirer (Dantzig: bey Georg Rheten, 1646), k. 16v. Zob. też: Francesca De Caprio, „L’entrata solenne a Danzica della regina di Polonia L. M. Gonzaga Nevers attraverso alcuni resoconti francesi e italiani”, *Eastern European History Review* 2, nr 2 (2019), s. 80.

28. Cyt. za: Julia Paduch, „Przejawy staropolskiej «mowy nienawiści» na przykładzie ocen działalności Ludwiki Marii Gonzagi”, *Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym* 72, nr 3 (2024), s. 108.

29. Pełen tekst inskrypcji w polskim tłumaczeniu zob. Kolendo-Korczak, Trzos, *Sarkofagi metalowe w grobach królewskich na Wawelu*, s. 215.

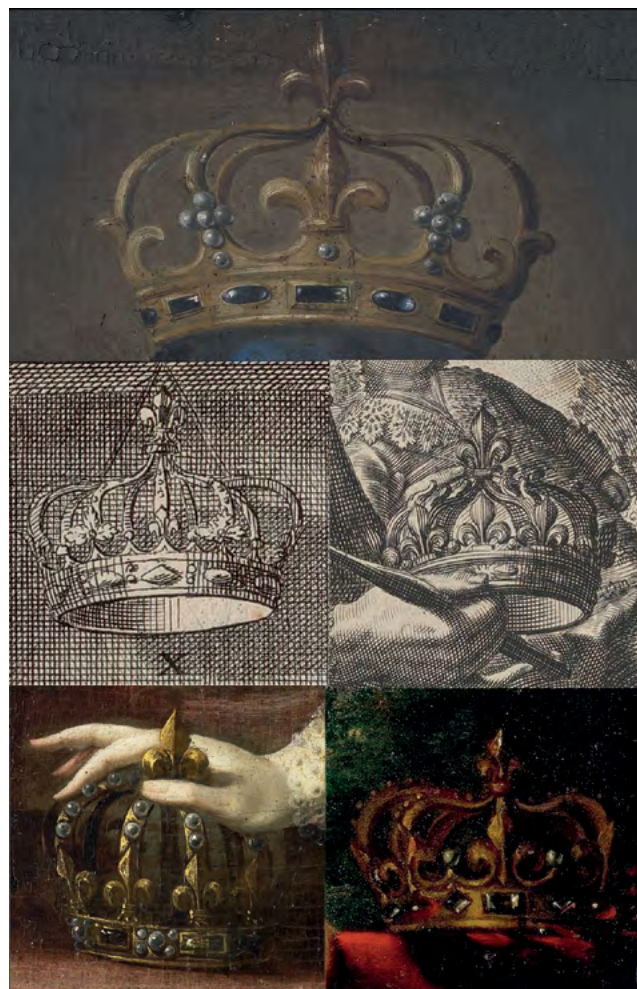
30. Nieprzekonywające natomiast byłoby łączenie tego motywu z „Liliatami”, czyli Pacami i ich Gozdawą (mającą formę bliską lilii burbońskiej), choć – ma się rozumieć – element ten występował w różnych konceptach opartych na rodowej heraldyce, o czym szeroko pisała Anna Sylwia Czyż; zob. ead., „Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli «Liliaci» i ich Gozdawa”, *Przegląd Wschodni* 56, nr 4 (2018), s. 739–765.

31. Franciszek Ksawery Kurowski, *Kościół i klasztor Panien Wizytek w Warszawie (wyjętek z 2 tomu Historii Warszawy w rękopismie)* (Warszawa: W drukarni Józefa Unger, 1856), s. 42.

Jeremiasa Falcka, 1643), ale przede wszystkim z ryciny Nicolasa Guérarda ukazującej zawartość skarbca w opactwie St. Denis³². Taka forma korony jest też typowa dla wczesnej ikonografii Ludwika XIV – występuje np. na portrecie pędzla Justusa van Egmonta (ok. 1651–1654, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu³³). Porównanie tych koron z koroną z wizytkowskiego wizerunku Matki Boskiej Trockiej wykazuje podobieństwa, które nie mogą być wynikiem przypadku. Głowę warszawskiego wariantu Bogurodzicy z Trok wieńczy w istocie „ludwikowska” korona królów Francji (il. 9).

Chyba jednak jeszcze bardziej istotny jest fakt, iż owa korona z *fleur-de-lis*, a także sama heraldyczna lilia to symbole i atrybuty Ludwika IX Świętego, przodka Ludwika Marii Gonzagi³⁴. Jawi się on jako doskonały wzór: rycerz chrześcijański, organizator krucjaty, a zarazem – przynajmniej według tradycji – franciszkański tercjarz. Ludwika Maria zleciła napisanie biografii swego świętego przodka, która przedstawiałaby go zgodnie z ideałami jansenistycznymi. Przedsięwzięcie to, ostatecznie niezrealizowane, często omawiała w swojej obfitej korespondencji z Angélique Arnauld, przeoryszą Port-Royal, przez lata pełniącą rolę duchowej przewodniczki królowej³⁵. Święty Ludwik pojawia się w tych listach regularnie – jako patron (także poprzez przybrane w Rzeczypospolitej imię Ludwika) i przodek królowej, ale przede wszystkim wzorzec pobożności i doskonałych cnót monarszych. W jednym z listów do Ludwika Marii określony jest jako jej „ojciec w cielesnym narodzeniu i duchowym odrodzeniu”³⁶.

W korespondencji z 1652 r., dotyczącej przede wszystkim – co istotne – kwestii sprowadzenia do Warszawy wizytek, matka Arnauld przypominała, że św. Franciszek Salezy, założyciel zakonu, miał szczególnie podkreślać wielkość świętego króla Francji: „Starannie rozważyłam cnoty wielkiego świętego Ludwika, ojca Waszej Królewskiej Mości, podczas jego



9 Korony „ludwikowskie”: z obrazu Matka Boska Trocka z klasztoru Wizytek w Warszawie; z korony Ludwika III w skarbcu opactwa St. Denis; z ryciny Grégoire’a Hureta *Ludwik XIII i Maria Austriacka prezentujący Delfina Matce Boskiej*, 1638; z *Portretu Marii Austriackiej* Justusa van Egmonta z klasztoru Wizytek w Warszawie; z *Portretu Ludwika XIV* Justusa van Egmonta z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

Oktawy, i błogosławione panowanie, jakie ten wielki Książę sprawował nad swoimi namiętnościami i który sprawił, że Jezus Chrystus panował nad nim, tak jak On

32. Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France* (Paris: Chez Frederic Leonard, 1706), plansza II.

33. Invs. Gemäldegalerie, 3208.

34. Jak podawał genealog Michel de Marolles (abbé de Marolles, 1600–1681), Ludwika Maria pochodziła od Ludwika Świętego przez 52 różne linie: „[...] j’ai justifié dans l’exemple de la Sérénissime Reine de Pologne, ou de M. le Prince de Mantoue, son Frere aîné, Pere de son Altesse M. le Duc de Mantoue, qu’en montant seulement jusqu’au douzieme degré, il se trouve qu’ils descendent de Saint Louis, par cinquante-deux endroits différens; & la Maison, dont ils sont le moins descendus, est celle de leur propre nom; ce qui ne seroit pas croiable, si la preuve n’en étoit facile”; zob. Michel de Marolles, *Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin*, t. 2 (Amsterdam: [s.n.], 1755), s. 99.

35. Sean Heath, *Sacral Kingship in Bourbon France. The Cult of Saint Louis, 1589–1830* (London–New York: Bloomsbury Academic, 2021), s. 42.

36. Ibid., s. 125.

panował nad swymi poddanymi, a w końcu sprawił, że szczęśliwie króluje w niebie, gdzie – jak błogosławiony Biskup Genewy [św. Franciszek Salezy] powiedział – zalicza się do największych świętych”³⁷.

W roku następnym „pokornie” zalecała monarchini „przeczytanie żywota wielkiego Świętego Ludwika, od którego [Wasza Wysokość] pochodzi, a który czczony jest bardziej ze względu na swoją świętość, niż ze względu na królewskość”³⁸. I napominała, że „ponieważ św. Ludwik jest Twoim ojcem i był królem, to Wasza Wysokość powinna szanować go bardziej niż kogokolwiek innego, ponieważ jest on doskonałym szydercą z królów, pogardzającym przyjemnościami, sumiennym w wymierzaniu sprawiedliwości i w nieustannej dbałości o oddawanie czci Bogu i modlenie się do Niego”³⁹.

Podczas katastrofy potopu duchowa przewodniczka królowej znów przywoływała *exemplum* św. Ludwika, jego niewoli, cierpien podczas krucjat i śmierci na obczyźnie. Wymowny jest list z 16 grudnia 1655 r., który Ludwika Maria otrzymała na uchodźstwie, w Głogówku: „Ale, Pani, zobacz, co [Bóg] sprawił, że wielki Święty Ludwik, twój ojciec, cierpiał – nie za swoje grzechy, lecz, jak się wydaje, w nagrodę za swoje dobre uczynki. Opuścił swoje kwitnące królestwo, aby podjąć wielką i trudną podróż, kosztem wielkich nakładów, nie po to, by podbić królestwa, lecz by wyzwolić Kościół i biednych chrześcijan z ucisku barbarzyńców; a Bóg, aby

uświęcić tego niezrównanego króla, zamiast zapewnić szczęśliwy sukces w tak świętej wojnie, zniszczył jego armię i uczynił go nędznym jeńcem demonów, a przez tę próbę, świętszą i chwalebniejszą, spełnił wszystkie swoje pragnienia wyzwolenia Kościoła z niewoli”⁴⁰.

W liście wysłanym 9 czerwca 1656 r. matka Arnauld nawiązywała z kolei do ślubów lwowskich Jana Kazimierza, które miały miejsce 1 kwietnia tegoż roku: „Bardzo mnie ucieszył ślub, jaki Jego Wysokość złożył Najświętszej Maryi Pannie, że weźmie Ją za opiekunkę Waszego Królestwa; wierzę, że Jej święte wstawiennictwo będzie dla nas bardzo łaskawe. Jednakże, Pani, cześć, której od nas żąda ta Najświętsza Maryja Panna, nie opiera się głównie na zewnętrznych nabożeństwach, jakkolwiek wzniosłe by się wydawały, lecz na pragnieniu, abyśmy naśladowali Jej boskie cnoty, powstrzymując się od obrażania Boga i starając się Mu we wszystkim podobać poprzez wierne przestrzeganie Jego świętych praw”⁴¹.

Królowa Polski i wielka księżna litewska, małżonka monarchy, który (nie bez jej udziału) obrał Bogurodzicę za królową swoich państw, z pewnością nie zapomniała, że zanim jeszcze opuściła Galię Ludwik XIII ogłosił Marię patronką korony francuskiej (10 II 1638). W związku z tym ostatnim wydarzeniem wykreowano wiele przedstawień ukazujących Ludwika XIII i Annę Austriaczkę powierzających królestwo opiece Najświętszej Marii Panny i ofiarowujących jej koronę

37. „J’ai bien considéré les vertus du grand saint Louis père de Votre Majesté, pendant son Octave, & le règne heureux que possédoit ce grand Prince sur ses passions, & qui faisoit régner Jesus-Christ sur lui comme il le faisoit régner sur ses sujets & le fait régner enfin heureusement dans le ciel où le bienheureux Evêque de Genève disoit qu’il étoit des plus grands saints”; zob. *Lettres de la Reverend Mere Marie Angelique Arnauld: abbesse et reformatrice de Port-Royal*, t. 2 (Utrecht: Aux Depens de la Compagnie, 1744), s. 177–178.

38. „Je supplie très humblement Votre Majesté de lire la Vie du grand Saint Louis dont die est defcendue & qui est plus honoré par sa sainteté que par sa Royauté” (ibid., s. 349–350).

39. „Cependant comme St-Louis est votre pere & été Roi, c’est lui que Votre Majesté doit encore plus regarder qu’aucun autre; puisqu’il est le parfait moele des Rois dans le mépris des délices” (ibid., s. 368).

40. „Mais, Madame, voyez ce qu’il a fait souffrir au grand saint Louis votre pere non pour ses pechés mais par recompense, ce semble, de ses bonnes œuvres Il quitta son Royaume tout florissant pour entreprendre un grand & pénible voyage avec une grande depense non pour conquerir des Royaumes, mais pour delivrer l’Eglise & les pauvres chretiens de l’oppression des Barbares; & Dieu pour sanctifier ce Roi incomparable, au lieu de donner un heureux succès à une guerre si sainte destruit son armée, & le rend captif des miserables captifs des demons, & par cette épreuve plus saint & plus glorieux s’il eût accompli tous les bons desirs qu’il avoit de delivrer l’Eglise de la captivité” (ibid., t. 3, s. 121–122).

41. „J’ai été bien aise du vœu que Votre Majesté fait à la Sainte Vierge de la prendre pour la protectrice de votre Royaume; je crois que sa sainte intercession nous sera très favorable. Mais, Madame les honneurs que cette Sainte Vierge demande de nous, ne sont pas principalement des devotions exterieures quelques grandes qu’elles paroissent, mais elle veut que nous imitions ses divines vertus, nous abstenant d’offenser Dieu & recherchant au contraire de lui plaire en tout par l’observance fidele de ses saintes loix” (ibid., s. 252).

z burbońskimi liliami⁴². Jednocześnie – co wydaje się mieć nie mniej istotne znaczenie w kontekście omawianego tu wizerunku Matki Boskiej Trockiej – w treści cytowanego wyżej listu aspekt maryjny został złączony z odwołaniem do św. Ludwika i jednocześnie św. Kazimierza. Święty Ludwik był przodkiem królowej i jej patronem, św. Kazimierz – po kądzieli krewnym ostatniego Wazy na polsko-litewskim tronie i również jego patronem. W duchu odwołania do ciężkiej sytuacji Rzeczypospolitej i samej pary królewskiej obaj święci wskazywani są jako wzory władcy chrześcijańskiego, na którego barki Bóg składa brzemiona, także trudów walki z wrogami ojczyzny i Kościoła. Jagielloński przodek Jana Kazimierza i burboński Ludwika Marii łączą wątki litewski i francuski – jak na omawianym tu wizerunku: „Widzimy nawet, że Święci Książęta byli najwierniejsi we wszystkich cnotach, czego wielkim przykładem jest wielki Święty Ludwik, a także Święty Kazimierz, [którzy] łączyli wielką pokutę z tą samą niewinnością, jaka była godna podziwu u tych Świętych. Cóż by uczynili, gdyby utracili niewinność chrztu? Pokornie błagam Cię, Pani, abys szczególnie uciekała się do tych wielkich Świętych i aby opóźnienie i rozmaite wypadki, które mogą się zdarzyć w Twoich sprawach, nie umniejszały odwagi Waszej Królewskiej Mości; abys wszystko rozważała w Opatrzności Bożej [...]”⁴³. Nie trzeba też chyba przypominać, że lilia stanowi podstawowy atrybut świętego Jagiellończyka, odnoszący się do jego czystości. Ksiądz Jan Skarga, uważany dziś za jednego z najważniejszych propagatorów kultu św. Kazimierza, po raz pierwszy wprowadził jego postać do siódmego wydania *Żywotów świętych* (1610). Jednocześnie zamieścił tam dedykację dla królewicza Władysława, w której

bezpośrednio odwoływał się do testamentu Świętego Ludwika jako doskonałego wzorca cnót chrześcijańskiego monarchy⁴⁴. Zatem bezpośrednie powiązanie świętych Kazimierza i Ludwika znalazło silne odbicie także na gruncie polskim, do tego w dziele dedykowanym pierwszemu królewskiemu małżonkowi Ludwika Marii.

Nie można wykluczyć, że wizerunek Matki Boskiej Trockiej mógł zostać namalowany już podczas potopu, być może na Śląsku. Jeśli tak jednak nie było, to moment jego powstania trzeba by przesunąć na czas rokосу Lubomirskiego. Stanowiłby wówczas swoistą syntezę legitymizującą polityczne dążenia Ludwika Marii, ogniskującą jej osobiste ambicje i aspiracje, a także wyrażającą jej głęboką pobożność, kształtowaną także poprzez ożywione relacje z jansenistami. Jak wiadomo, Ludwika Maria Gonzaga dążyła intensywnie do osadzenia na królewskim tronie polskim i wielkoksiążęcym litewskim francuskiego Burbona, syna Kondeusza. Przyjmując taką perspektywę, nie można wykluczyć, że na wizytkowym wizerunku Bogurodzica – królowa Polski i wielka księżna litewska – jest zarazem królową Francji, a Polska, Litwa i Francja łączą się pod jej panowaniem. Zapewne zbyt daleko posuniętą interpretacją byłoby łączenie troistej róży z troistością owego patronatu, natomiast nie można zaprzeczyć, że róża ukazana na wizytkowym wizerunku to *rosa gallica*, a więc róża francuska, o formach doskonale odpowiadających wyobrażeniom tej odmiany w sztuce około połowy XVII w.⁴⁵ (il. 10). Byłby to więc kolejny subtelny koncept nadpisujący aluzje do Francji nad oczywistą maryjną symbolikę róży (obecną przecież w trockim pierwowzorze⁴⁶). Dodajmy, że botaniczne zainteresowania Ludwika Marii Gonzagi były powszechnie znane,

42. Np. rewers medalu okolicznościowego autorstwa Thomasa Bernarda z 1638 r. (z samym Ludwikiem XIII), ryciny Abrahama Bossego (z *Almanachu* na 1639 r.) i Grégoire’a Hureta (1638) czy obraz Philippe’a de Champaigne (1638, Musée des Beaux-Arts de Caen).

43. „Nous voyons même que les saints Princes ont été les plus fideles dans toutes les vertus, dont le grand S. Louis est un des plus illustres exemples & encore S. Casimir qui ont tous deux joint une grande penitence à l’innocence même qui a été admirable en ces Saints. Que n’eussent-ils pas fait s’ils eussent perdu l’innocence de leur baptême. Je vous supplie très humblement, Madame, d’avoir un particulier recours à ces grands saints & que le retardement & divers accidens qui peuvent arriver dans vos affaires n’abattent point le courage de Votre Majesté, qu’elle regarde tout dans la Providence de Dieu [...]”; zob. *Lettres de la Reverend Mere Marie Angelique Arnauld: abbesse et reformatrice de Port-Royal*, t. 3, s. 253.

44. Jan Okoń, „Ks. Piotr Skarga jako promotor kultu św. Kazimierza”, *Senoji Lietuvos Literatūra*, t. 35–36 (2013), s. 253–254.

45. Zob. np. Sam Segal, Klara Alen, *Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, t. 1 (Leiden–Boston: Brill Hes & De Graaf, 2020).

46. Obszernie na ten temat w odniesieniu do Matki Boskiej Trockiej zob. Račiūnaitė, „Dievo Motinos rožė: Trakų stebuklingojo paveikslo ikonografijos kontekstai”, s. 134–136.



10 *Rosa gallica*: z obrazu Matka Boska Trocka z klasztoru Wizytek w Warszawie; z gwaszu Johannesa Simona Holtzbechera *Rosa Gallica*, między 1649–1659, ze Statens Museum for Kunst w Kopenhadze; z obrazu *Bukiet z rumianków, róż francuskich i innych kwiatów* Jeana-Baptiste’a Monnoyera, 3. ćwierć XVII w., z Carmen Thyssen Collection w Madrycie

a wspinały ogród przy Villa Regia miał sens nie tylko dekoracyjny, lecz także naukowy⁴⁷.

Krzyżujące się tu tropy – legendarna proveniencja wizerunku z Trok, wiążąca go z cesarskim domem Paleologów, którego potomkinią była Ludwika Maria Gonzaga, a na warszawskim powtórzeniu wprowadzenie regaliów burbońskich – wiodą więc dość jednoznacznie ku zleceniodawcy dzieła.

Fakt podarowania przez Ludwikę Marię Gonzagę zamówionego przez siebie obrazu do klasztoru będącego jej najważniejszą fundacją i nieomal drugim domem wydaje się dość oczywisty. W zasobach warszawskiego klasztoru Wizytek zachowały się liczne pamiątki po fundatorach – Janie Kazimierzu i jego małżonce, zarówno dary, jak i przedmioty osobiste. Królowa od

początku fundacji posiadała w klasztorze własną celę, przebywała w niej często, trudniła się tam robotami ręcznymi – do dziś przechowuje się wykonane przez nią artefakty. W zasobie archiwum klasztornego można odnaleźć dość drobiazgowo informacje na temat wszelkich dzieł i przedmiotów związanych z parą monarchów, zwłaszcza darów; zachowały się też inwentarze oraz kronika⁴⁸. Niestety, analiza źródeł archiwalnych nie wykazała obecności żadnego obrazu, który mógłby jednoznacznie odpowiadać dziełu będącemu przedmiotem niniejszych dociekań. Jest jednak wspominany w wyposażeniu chóru zakonnego (już w 1705 r.) „obraz Najświętszej Panny z Panem Jezusem który trzyma różyczkę”⁴⁹. Zapis wskazuje, że różę trzyma nie Maria, lecz Dzieciątko, jednak nie można całkowicie wykluczyć, że zastosowano tu skrót myślowy, bo przecież gest sięgania przez Jezusa ku ujmowanej przez Matkę gałązce różanej jest dość czytelny. W archiwaliach pojawiają się też obrazy określone jako „Matka Boska” lub „Matka Boska z Dzieciątkiem”, bez bliższej charakterystyki. Jak dotąd nie odnaleziono żadnej wzmianki o obrazie Matki Boskiej określonej jako „Trocka”, pamiętać jednak należy, że nie był to wizerunek popularny w Koronie i pamięć o jego właściwym rozpoznaniu bardzo szybko mogła zaniknąć. Warto dodać, że inny wysokiej klasy XVII-wieczny obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, znajdujący się do tej pory w jednej z kaplic w klasztorze, już w wieku XIX określany był jako Matka Boska Śnieżna i tradycję owej nomenklatury wizytki zachowały do dziś, choć przedstawienie to nie zawiera ani jednej cechy charakterystycznej dla typu ikonograficznego Marii Maior.

Oczywiście nie można całkowicie wykluczyć, że obraz Matki Boskiej Trockiej trafił do warszawskiego klasztoru Wizytek z jakiejś stołecznej świątyni lub z innego jeszcze miejsca. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne ze względu na wyszczególnione wyżej związki łączące przedstawienie z osobą królowej Ludwiki Marii. Należy tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Jak wiadomo, istotnym warunkiem poślubienia Władysława IV była zmiana, a właściwie zamiana kolejności imion, ze względu na fakt, że w Rzeczypospolitej imię Maria uważano powszechnie za zarezerwowane dla Matki Boskiej. Tymczasem u wizytek imię Maria

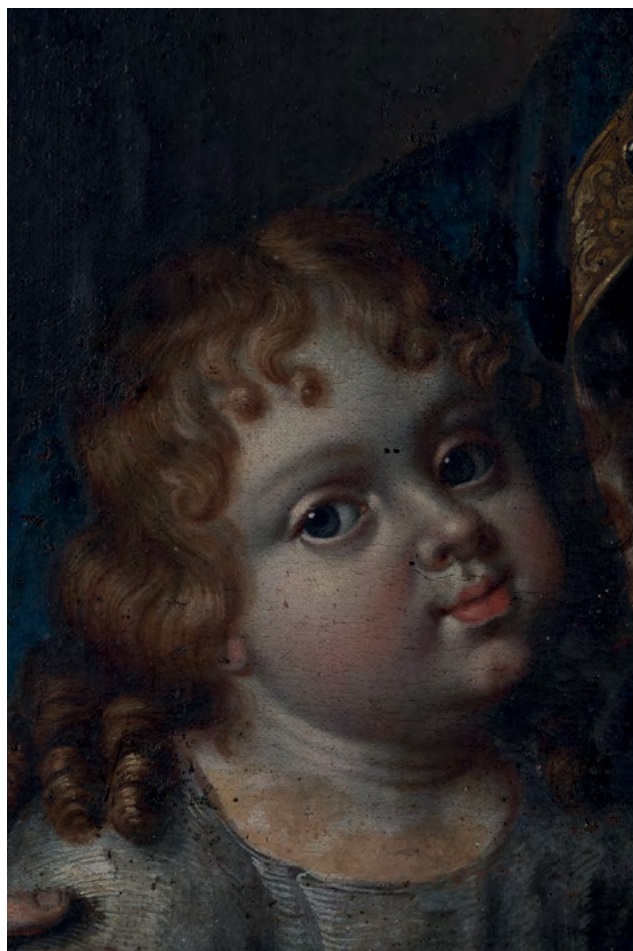
47. Małgorzata Szafrąńska, „Ogrody wiedzy”, w: *Ars et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. Jerzy Miziołek (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2003), s. 296.

48. Np. *Katalog przedmiotów cennych i pamiątkowych*, Archiwum Sióstr Wizytek w Warszawie, sygn. D 66/2; *Inwentarz z r. 1705*, sygn. D 65; *Inwentarz ruchomości kościoła i klasztoru ss. Wizytek warszawskich*, 1879, sygn. D 59.

49. *Inwentarz z r. 1705*, k. 33r.



11 Twarz Marii z obrazu Matka Boska Trocka z klasztoru Wizytek w Warszawie



12 Twarz Dzieciątka z obrazu Matka Boska Trocka z klasztoru Wizytek w Warszawie

występuje jako pierwsze imię każdej siostry, drugie zaś jest imieniem właściwym, identyfikującym i używanym na co dzień. Królowa nie była wizytką, ale wizytkowską konfratką i spędzała w klasztorze – zwłaszcza pod koniec życia – bardzo dużo czasu, traktując go jak swój drugi dom. Być może mogła tam pomyśleć o przywróceniu kolejności imion otrzymanych na chrzcie i traktować Marię jako swoją osobistą patronkę – i to w kilku wymiarach (choćby ze względu na to, że w znacznej mierze dzięki staraniom Ludwiki Marii od 1 kwietnia 1656 r. obie nosiły tytuł królowych Polski). Można – acz bardzo ostrożnie – założyć, że obraz pierwotnie mógł znajdować się w celi królowej. Znamienne, że we wspomnianych wyżej inwentarzach klasztoru dość drobiazgowo spisy kończą się niejako na progu celi, co wynika z obyczaju i reguły, dlatego opis wyposażenia tych pomieszczeń jest zbiorczy i ogólnikowy. W inwentarzu z 17015 r. odnotowano jedynie, że „każda siostra ma w celi obraz wielki, drugi mały S. Fundatora,

trzeci Matki Fundatorki naszej, krucyfiks kościany biały z krzyżem hebanowym [...]”⁵⁰. Na tym etapie dociekań kwestia musi jednak pozostać otwarta. Być może dalsze, bardziej drobiazgowo kwerendy rzucają na tę sprawę snop światła.

Podobnie głębszego zastanowienia wymagać będzie określenie autorstwa. Nie ulega wątpliwości bardzo wysoka klasa obrazu (w dodatku zachowanego w relatywnie dobrej kondycji, bez przemalówek), o cechach stylowych wskazujących raczej na proveniencję północną, w każdym razie nie włoską. Jeżeli wizerunek powstał podczas uchodźstwa królowej na Śląsk, to tam właśnie trzeba by skierować poszukiwania. Ze względu na postać domniemanej zlecniodawczyni i jakość dzieła chciałoby się zawęzić krąg poszukiwań do artystów nadwornych. Oczywiście przede wszystkim przychodzi na myśl Daniel Schultz, którego dzieła monarchowie podarowali do swojej fundacji (znane portrety pary królewskiej, dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie).

50. Ibid., k. 28v.

Autentyczna emocjonalność twarzy Madonny (il. 11), znakomite opracowanie detalu, ożywiona postać Dzieciątka (il. 12) mogłyby na to wskazywać, jednak zdecydowanie inny jest tu gest malarski, inny rodzaj modelunku, tak więc autorstwo to należy odrzucić. Wiemy również, że pod koniec życia Ludwika Marii na jej usługach pozostawał Claude Callot, który miał też wykonywać bliżej nieokreślone prace dla Panien Wizytek, za co w 1668 r. zainkasował 450 liwrow⁵¹. Ale

i tę atrybucję musimy zdecydowanie wykluczyć, gdyż styl Callota w jeszcze mniejszym stopniu odpowiada wizytkowej Matce Boskiej Trockiej. Oczywiście nie można także odrzucić hipotezy o całkiem obcym imporcie, być może z Francji. Kwestie atrybucyjne wymagać będą jednak jeszcze dalszych studiów i analiz porównawczych, choć na tym etapie badań wydaje się, że nie zachował się zbyt obszerny i dobrze zachowany materiał referencyjny.

51. Ryszard Szmydki, „Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667 r.”, *Rocznik Warszawski* 23 (1993), s. 265.

BIBLIOGRAFIA

- Badach, Artur. „Sztuka w kręgu królowej Ludwika Marii Gonzagi – o niektórych sposobach kreowania obrazu władcy”. W: *Ludwika Maria Gonzaga (1611–1667). Między Paryżem a Warszawą*, redakcja Anna Kalinowska, Paweł Tyszka, 212–242. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2019.
- Bėkšta, Arūnas, i Dalia Panavaitė. „Paveikslo «Trakų madona» tapybos technikos tyrimas”. *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis* 4 (2001): 186–197.
- Czyż, Anna Sylwia. „Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli «Liliaci» i ich Gozdawa”. *Przegląd Wschodni* 56, nr 4 (2018): 739–765.
- Czyżewski, Krzysztof J. „Kaplica Wazów – czyli ostatnie mauzoleum jagiellońskie na Wawelu”. *Studia Waweliana* 17 (2016): 77–129.
- De Caprio, Francesca. „L'entrata solenne a Danzica della regina di Polonia L. M. Gonzaga Nevers attraverso alcuni resoconti francesi e italiani”. *Eastern European History Review* 2, nr 2 (2019): 67–84.
- Kałamajska-Saeed, Maria. „Litewskie korony Królowej Niebios”. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 65–66 (2012): 135–152.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, z. 20: *Pułtusk i okolice*. Redakcja Małgorzata Omilanowska, Jakub Sito. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999.
- Kolendo-Korczak, Katarzyna, i Agnieszka Trzos. *Sarkofagi metalowe w grobach królewskich na Wawelu. Historia, wymowa ideowa, konserwacja i restauracja*. Katowice–Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2022.
- Kruk, Mirosław Piotr. *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*. Kraków: Collegium Columbinum, 2011.
- Mickūnaitė, Giedrė. *Maniera Greca in Europe's Catholic East. On Identities of Images in Lithuania and Poland (1380s–1720s)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.
- Mickūnaitė, Giedrė. „Stebuklingasis Dievo Motinos atvaizdas ir »graikiškos« tapybos tradicija Trakų parapiinėje bažnyčioje”. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 69 (2013): 47–64.
- Mickūnaitė, Giedrė. „Tikrumo link: Trakų Dievo Motinos paveikslo pri(si)taikymas Naujiesiems laikams”. W: *Vaizdo kontrolė*, redakcja Erika Grigoravičienė, 10–33. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014.
- Okoń, Jan. „Ks. Piotr Skarga jako promotor kultu św. Kazimierza”. *Senoji Lietuvos Literatūra*, t. 35–36 (2013): 239–268.
- Paduch, Julia. „Przejawy staropolskiej «mowy nienawiści» na przykładzie ocen działalności Ludwika Marii Gonzagi”. *Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym* 72, nr 3 (2024): 87–109.
- Pieczęcie królów i królowych Polski. Tabularium Actorum Antiquorum Varsoviense Maximum, Divisio Prima – „InSimul”*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010.
- Raciūnaitė, Tojana. „Dievo Motinos rožė: Trakų stebuklingojo paveikslo ikonografijos kontekstai”. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 90 (2018): 115–146.
- Segal, Sam, i Klara Alen. *Dutch and Flemish Flower Pieces. Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, t. 1. Leiden–Boston: Brill Hes & De Graaf, 2020.
- Surdokaitė-Vitienė, Gabija, i Svetlana Poligienė. „Trakų Dievo Motinos atvaizdo kartotės XVII–XIX amžiuje”. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 90 (2018): 147–196.
- Szafańska, Małgorzata. „Ogrody wiedzy”. W: *Ars et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, redakcja Jerzy Miziołek, 293–308. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2003.
- Szmydki, Ryszard. „Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667 r.”. *Rocznik Warszawski* 23 (1993): 261–294.
- Vaišnora, Juozas. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių Katalikų Mokslo Akademijos Leidinys, 1958.
- Vitkauskienė, Birutė Rūta. „Trakų Marijos paveikslo aptaisai”. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 21 (2001): 153–156.

Žalėnas, Gintautas. „Rekonstrukcija obrazu Matki Boskiej Trockiej w świetle najnowszych badań”. *Przegląd Wschodni* 7, nr 3 (2001): 775–788.
Žalėnas, Gintautas. „IX. 7. Stebuklingojo Trakų Marijos paveikslo Marijos karūna”. W: *Lietuvos sakralinė dailė*.

Lietuvos tūkstantmečio programos ir jubiliejinių 2000 metų parodos „Krikščionybė Lietuvos mene” katalogas, t. 4: *Auksakalystė, XIII–XX a.*, z. 1: *Kolekcijos*, redakcija Jolita Liškevičienė, 184–185. Vilnius: Lietuvių dailės muziejus, 2006.

SUMMARY

The Image of Our Lady of Trakai from the Warsaw Convent of the Visitation Sisters: A Presumed Foundation of Queen Louise Marie Gonzaga by Marcin Zgliński

The article presents and analyses the image of Our Lady of Trakai from the Warsaw convent of the Visitation Sisters, a high quality painting on canvas most probably created between 1664 and 1667 for Queen Louise Marie Gonzaga. The painting was cut at the sides and then re-mounted onto a larger canvas. It reproduces the composition of the miraculous image from the parish church in Trakai (Polish: Troki) in the former Grand Duchy of Lithuania, which was originally a late-Gothic painting, but later, most probably between 1628 and 1639, was completely repainted in a style imitating Eastern forms, which fitted in with the need to venerate ancient images in the Byzantine icon type known as the *vera effigies*. It was composed in a formula typical of the Nikopeia or Blachernitissa icon types; the image of Christ the Child repeats precisely, if in a mirror image, the most typical scheme of the Virgin Hodegetria images, while the stylisation of the Virgin's face and her maforion, with a star and a cross, is derived from images of Maria Maior (Our Lady of the Snows). In comparison with the original, however, the composition of the image from the Warsaw convent of the Visitation Sisters reveals significant differences in composition and style, as well as in its semantic layer.

According to a legend repeated in 17th-century sources and the inscription on the reverse, the painting in Trakai was alleged to have been a gift from the Greek Emperor Manuel II Palaiologos to the Grand Duke of Lithuania, Alexander Vytautas, presented to him in 1382; prior to that, as a *palladion*, it was said to have helped Emperor John Komnenos defeat the Huns and Persians. Louise Marie Gonzaga emphasised her kinship with the Palaiologos family (her great-grandmother was Margaret Palaiologina, descended from Theodore I, Marquis of Montferrat, son of Andronikos II), as this allowed her to match the status of her first husband Ladislaus IV's wife, who was descended from the imperial House of Habsburg. For this reason, she insisted that the two-headed Eagle of the Palaiologos family be placed in the inescutcheon of her personal coat of arms.

A particularly significant detail is the form of the crown, which differs from the well-known crowns associated with the miraculous image of Our Lady of Trakai. Its dominant element is the *fleur-de-lis*, which appears in Louise Marie's personal coat of arms. The forms of this crown are essentially identical to the crowns of the kings of France, Louis XIII and Louis XIV, as known from numerous iconographic sources. They also allude to Saint Louis, the queen's ancestor, whom she regarded as a model of piety and perfection in the practice of royal virtues. This was also linked to the main objective of Louise Marie Gonzaga's policy, which sought to place Prince Henry II de Bourbon Condé d'Enghien on the Polish throne by pushing through an election *vivente rege*. The French allusions in the painting are completed by the form of the rose held by the Madonna: it is a *Rosa gallica*, or French rose.

In the reproduction held in the Warsaw convent of the Visitation Sisters, the Byzantine-style image from Trakai was re-Latinised, which is unusual, as the known 17th-century reproductions – in Semeliškės (Polish: Siemieliszki; 1664) and Kietaviškės (Polish:

Kietowiszki; c. 1676) in Lithuania, and in Aglona (Polish: Agłona; late 17th century) in Latvia – are very faithful reproductions, indeed copies, of the original.

Unfortunately, at the current stage of the research it is not known when, where, or under what circumstances the painting from the convent of the Visitation Sisters in Warsaw was created. It seems likely that Louise Marie Gonzaga must have encountered the painting from Trakai and the legendary story associated with it during her stay in Vilnius in May and June 1664, when the entire court took part in the celebrations at the local cathedral. It was there, in the Chapel of Saint Casimir, the miraculous image from Trakai had been deposited and displayed since 1660. Perhaps the circumstances surrounding the creation of the Warsaw image should be linked to the period of the Lubomirski rebellion, which was a reaction to the attempt to place a French Bourbon on the Polish royal and Lithuanian grand ducal thrones. If the impetus for commissioning the painting was the royal couple's visit to Vilnius in 1664, then the *terminus ante quem* would be the queen's death on 10 May 1667.

The fact that Louise Marie Gonzaga donated the work to the convent, which was her most important foundation and almost a second home (in fact, the queen had her own cell in the convent), seems obvious, all the more so as the Visitation Sisters still possess numerous mementoes of her and her husband, King John Casimir. However, no document certifying the transfer or presence of the painting in the convent has yet been found in the convent archives.

Similarly, the artist's identity remains unknown. Given the presumed identity of the patroness and the quality of the work, it would be tempting to narrow the search to court artists, such as Daniel Schultz or Claude Callot. In 1668, the latter was recorded to have performed, on commission from the queen, some unspecified works for the Visitation Sisters. However, an analysis of stylistic features of the painting rules out the authorship of either of those painters.

BIOGRAPHICAL NOTE

Marcin Zgliński PhD is a historian of art, graduate of the Institute of Art History, University of Warsaw, a researcher employed at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and the Academy of Fine Arts in Warsaw. His research focuses on early modern art and the art of the 20th century, especially in the eastern lands of the former Commonwealth. He is a specialist in the area of historical monument inventorying and documentation; in the period 2007–2025 he was the editor-in-chief of the “Catalogue of Art Monuments in Poland”. He is also interested in the broadly understood iconography of music and the connections between music and fine arts, especially issues connected with historic organ cases.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr Marcin Zgliński – historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się badaniami nad sztuką nowożytną oraz XX w., zwłaszcza na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Jest specjalistą w dziedzinie inwentaryzacji i dokumentacji zabytków, w latach 2007–2025 pełnił funkcję redaktora naczelnego „Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce”. Zajmuje się także szeroko pojętą ikonografią muzyczną oraz związkami muzyki i sztuk plastycznych, zwłaszcza zaś problematyką historycznych prospektów organowych.