

„Rzymskie lata” Giovanniego Battisty Gisleniego i jego nagrobek z kościoła Santa Maria del Popolo w świetle nowych badań*

Hanna OSIECKA-SAMSONOWICZ

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0001-6925-4664>

ABSTRAKT W artykule przedstawiono nowe ustalenia dotyczące ostatniego okresu życia Giovanniego Battisty Gisleniego (1600–1672), architekta oraz projektanta efemerycznych dekoracji, który w 1655 r. powrócił z Rzeczypospolitej do rodzinnego Rzymu, gdzie nie osiągnął zawodowych sukcesów. Dzięki protekcji kardynała protektora Rzeczypospolitej Virginia Orsiniego wykonywał głównie zlecenia niezwiązane ze swoimi umiejętnościami. Sławę przyniósł mu zaprojektowany własny nagrobek wystawiony w 1671 r. w kościele S. Maria del Popolo, uwzględniony w większości ówczesnych „przewodników” po Rzymie. W wykonanym z barwnych marmurów monumencie zwraca uwagę portret Gisleniego namalowany przez Jakoba Ferdinanda Voeta w oryginalnej technice – farbą olejną na płycie z łupku, wycięty według konturów sylwetki, dzięki czemu wizerunek ten zyskał walor rzeźby. W zbiorach Accademia di S. Luca oraz we florenckim Palazzo Pitti zachowały się dwie namalowane na płótnie anonimowe kopie tego portretu, niedorównujące jednak ekspresji oryginału. Twórcą umieszczonej na nagrobku naturalistycznej figury uwięzionego kościotrupa był najprawdopodobniej współpracownik Gisleniego – Giovanni Francesco de Rossi. Skomplikowany przekaz ideowy monumentu wyjaśnia obszernie omówiony w artykule druk opublikowany w 1671 r., którego autorem był zapewne erudyta Orazio Quaranta, twórca inskrypcji na nagrobku Gisleniego. **SŁOWA-KLUCZE** Giovanni Battista Gisleni, Orazio Quaranta, Jakob Ferdinand Voet, Giovanni Francesco de Rossi, Rzym, kościół S. Maria del Popolo, rzymska rzeźba nagrobna XVII w.

ABSTRACT *Giovanni Battista Gisleni's "Roman Years" and his Epitaph in the Church of Santa Maria del Popolo in the Light of New Research.* The article presents new findings on the last period of the life of Giovanni Battista Gisleni (1600–1672), an architect and designer of ephemeral decorations, who in 1655 returned from the Commonwealth of Poland and Lithuania to his native Rome, where he then failed to achieve professional success. The patronage of the Cardinal Protector of the Commonwealth, Virginio Orsini, brought him mainly commissions unrelated to his skills. He became famous for the design of his own tombstone, erected in 1671 in the church of S. Maria del Popolo, which was included in most of the contemporary “guidebooks” to Rome. The monument is made of varicoloured marbles; its noteworthy feature is a portrait of Gisleni, painted by Jakob Ferdinand Voet in an unusual technique: with oil paint on a slate plate, and then trimmed following the contours of the figure, which gave the image a sculptural quality. Two anonymous copies of this portrait, painted on canvas, extant in the collections of the Accademia di S. Luca and the Palazzo Pitti in Florence, fail to match the expressiveness of the original. The naturalistic figure of the caged skeleton which is a part of the tombstone was most probably sculpted by Gisleni’s collaborator, Giovanni Francesco de Rossi. The complex ideological message of the monument is explained in a print, discussed at length in the article, published in 1671; its author was probably the erudite Orazio Quaranta, the author of the inscription on Gisleni’s tombstone.

KEYWORDS Giovanni Battista Gisleni, Orazio Quaranta, Jakob Ferdinand Voet, Giovanni Francesco de Rossi, Rome, S. Maria del Popolo, Roman funerary sculpture in the 17th century

RZYMIANIN Giovanni Battista Gisleni (1600–1672) był architektem, projektantem okazjonalnych dekoracji oraz muzykiem, jednym z najwybitniejszych artystów pracujących w Rzeczypospolitej za panowania królów z dynastii Wazów (il. 1)¹. Zmarł w rodzinnym mieście, gdzie pamięć o nim przetrwała dzięki jego jedynemu powstałemu tam dziełu – własnemu nagrobkowi, wystawionemu jeszcze za życia w kościele S. Maria del Popolo (il. 2).

Wobec ubóstwa źródeł archiwalnych dotyczących zarówno pobytu Gisleniego w Polsce, dokąd przybył ok. 1630 r. i spędził niemal ćwierć wieku, jak i w Rzymie, na uwagę zasługuje jego biografia opublikowana w 1736 r. w drugim tomie dzieła historyka i kolekcjonera Lione Pascolego *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*². Nie wiadomo dlaczego nieznan w Italii artysta (co zostało podkreślone już na początku tekstu³) znalazł się w gronie takich sław jak Carlo Maderno, Giovanni Battista Soria czy Domenico Fontana. Pascolego najpewniej zaintrygował rzymski nagrobek Gisleniego z inskrypcją informującą o jego długiej służbie dla trzech polskich monarchów⁴. Niewątpliwie znał też opisujący treść tego monumentu druk, o którym dalej będzie mowa, ale prawdopodobnie dopiero wizyta w Rzeczypospolitej w 1709 r. skłoniła przyszłego autora *Vite...* do przybliżenia postaci artysty propagującego niegdyś włoską sztukę w tej części Europy⁵. Lione Pascoli urodził się w 1674 r., dwa lata po śmierci

Gisleniego, dlatego redagując jego życiorys, wspierał się informacjami zasłyszczanymi, będącymi echem własnych, snutyh po powrocie do ojczyzny opowieści artysty o podróżach i zawodowych sukcesach, co zostało zasugerowane w końcowym fragmencie tekstu⁶. Niewątpliwie wykorzystał też różne źródła archiwalne, ale przede wszystkim trudne dziś do zidentyfikowania opracowania dziejów Rzeczypospolitej i na ich podstawie nakreślił bardzo obszerne historyczne tło dla rekonstrukcji biografii Gisleniego, która opracowana niemal w formie panegiryku pozbawiona jest szczegółowych wiadomości na temat twórczego dorobku jej bohatera. Przekonuje jedynie o wspaniałej karierze artysty, który według autora *Vite...* przebywał w Rzeczypospolitej nieprzerwanie do abdykacji Jana Kazimierza Wazy w 1668 r., co wynikało z treści inskrypcji na rzymskim nagrobku w tekście zacytowanej. Pascoli nie wiedział, że pracując w Polsce Gisleni dwukrotnie odwiedził Italię (1643, 1650) i znacznie wcześniej powrócił na stałe do Rzymu, gdzie – nie licząc krótkiej podróży do Warszawy – spędził ponad piętnaście ostatnich lat. Niemniej biografia ta ma walor źródła z epoki i do dziś inspiruje badaczy.

Pominięte przez Pascolego „rzymskie lata” Gisleniego obszernie omówił Stanisław Mossakowski⁷, jednak nowe ustalenia uzupełniają i systematyzują ten długi etap życia artysty. Giovanni Battista powrócił nad Tyber najprawdopodobniej już jesienią 1655 r.

* W artykule przedstawiono efekty badań archiwalnych i bibliograficznych przeprowadzonych w Rzymie w październiku 2022 r. dzięki stypendium Fundacji Lanckorońskich. Za cenne uwagi jestem wdzięczna prof. Stanisławowi Mossakowskiemu.

1. Hanna Osiecka-Samsonowicz, „Gisleni (Ghisleni) Giovanni Battista”, w: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 165–181.

2. Lione Pascoli, „Di Giambatista Gisleni” (oprac. Mario Bevilacqua), w: id., *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, red. Valentino Martinelli (Perugia: Electa Editori Umbri, 1992), s. 998–1004.

3. „Dovrò pure scrivere la vita d'un architetto nato, e morto a Roma, che per la sua celebre maestria merito di servire tre monarchi, e d'operare in moltissime città principali d'Europa senz'aver nulla mai, almen che io sappia, fatto in patria?” (Pascoli, „Di Giambatista Gisleni”, s. 998).

4. Por. tekst inskrypcji nagrobnej, s. 18.

5. Zob. Alessandro Marabottini, „Introduzione”, w: Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, s. 14; Pascoli, „Di Giambatista Gisleni”, s. 1003.

6. Pascoli, „Di Giambatista Gisleni”, s. 1001.

7. Stanisław Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, *Biuletyn Historii Sztuki* 71, nr 1–2 (2009), s. 35–56. Wersja w języku polskim: „Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego”, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace dedykowane Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. Tadeusz Bernatowicz et al. (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2009), s. 535–549.

Na początku następnego roku wstąpił do dwóch prestiżowych rzymskich stowarzyszeń artystycznych – Compagnii di S. Giuseppe di Terrasanta oraz Accademia di San Luca. Przyjęcie do obu instytucji poprzedzały określone procedury, a należy pamiętać, że Gisleni w sumie od ćwierć wieku przebywał na obczyźnie i w Rzymie nie był postacią znaną. Kandydaci, zatwierdzani drogą głosowania (zwykle „in assenza”), musieli wykazać się zarówno istotnym twórczym dorobkiem, jak i rekomendacjami konfratrów wprowadzających, a w przypadku sodalicii św. Józefa także świadectwem moralności⁸. Dzięki poparciu malarzy Lorenza Greutera i Domenica Carnaccii Gisleni został zgłoszony 13 lutego 1656 r., a 5 marca stał się członkiem Compagnii di S. Giuseppe di Terrasanta, w której obradach uczestniczył po raz pierwszy tydzień później⁹. Niewykorzystane dotąd relacje z posiedzeń tego najstarszego rzymskiego bractwa artystyczno-religijnego, noszącego później nazwę Accademia dei Virtuosi al Panteon¹⁰, przekonują, że artysta brał udział w większości spotkań do marca 1661 r., w 1658 piastował nawet funkcję pierwszego asystenta przewodniczącego (był nim wówczas malarz Fabrizio Chiari), a rok później (20 IV 1659) wraz z malarzem Diego Casalem rekomendował na konfratru sodalicii muzyka Simone Lagiego¹¹. Nie wiadomo natomiast, dlaczego Gisleni, który został członkiem Accademia di San Luca już 26 marca 1656 r., po raz pierwszy obecny był na spotkaniu akademików dopiero 12 sierpnia



1 Jakob Ferdinand Voet, portret Giovanniego Battisty Gisleniego na nagrobku w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670. Fot. Hanna Osiecka-Samsonowicz

następnego roku, odtąd jednak uczestniczył w pracach tej instytucji w zasadzie regularnie do maja 1664 r.¹²

Z powodu ogromnej konkurencji panującej na artystycznym rynku Wiecznego Miasta niemłody i nieposiadający rzymskiego dorobku Gisleni, mimo członkostwa w prestiżowych organizacjach, zapewne

8. Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII* (Galatina: Mario Congedo Editore, 2005), s. 19.

9. Ibid., s. 273, 274.

10. Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, powołana w 1542 r. (Accademia di San Luca powstała w 1577 r.) i zatwierdzona przez Pawła III, zakończyła w Rzymie prawną dominację średniowiecznych korporacji. Zgodnie ze statutami zrzeszać mogła „huomini excellentissimi tanto in architettura, scoltura, et pittura in ogni altro exercito degno di alti ingegni”. Nazwa sodalicii pochodzi od wezwania kaplicy w kościele Santa Maria ad Martyres (Panteon); zob. Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo* (Galatina: Mario Congedo Editore, 2000), s. 212.

11. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, s. 273–276, 278–286, 288–291, 293–295 (wymieniany jako Giambattista Ghislieri). Informacje te ograniczają się do uczestnictwa artysty w obradach. Jedynie 6 III 1661 r., kiedy po raz ostatni zarejestrowano obecność Gisleniego na zebraniu sodalicii, zlecono mu (we współpracy z Diegiem Casalem) skromne zadanie – „la cura e funzione della prossima festa [św. Józefa]” (ibid., s. 295).

12. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 38–41. Lione Pascoli („Di Giambatista Gisleni”, s. 1001) podaje 26 IV 1656 r. jako datę wstąpienia Gisleniego do Akademii. Tę samą datę wymienia druk wydany z okazji setnej rocznicy powstania tej instytucji. [Giuseppe Ghezzi], *Il Centesimo dell'Anno M.DC.XCV. Celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno: Essendo Principe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto [...]* (Roma: Gio. Francesco Buagni, 1696), s. 48. Po raz ostatni wymieniono Gisleniego jako członka Akademii w październiku 1671 r. Zob. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 49.



2 Nagrobek Giovanniego Battisty Gisleniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670. Fot. Hanna Osiecka-Samsonowicz

miał niewielkie szanse na zdobywanie intratnych zamówień¹³. Prawdopodobnie odziedziczony po przodkach majątek¹⁴ pozwolił mu założyć rodzinę i zamieszkać w Monti – centralnej dzielnicy Rzymu. W grudniu 1659 r. wraz z żoną Mattią, *primo voto* de Santis, pasierbem Giovannim Bonaventurą oraz teściową Martą Scaramuccio został po raz pierwszy wymieniony w spisie mieszkańców parafii S. Lorenzo in Lucina jako główny lokator domu przy via della Croce, między via del Corso i Piazza di Spagna¹⁵. W tych rejestrach sporządzanych corocznie w grudniu jego nazwisko występuje nieprzerwanie do 1664 r., natomiast w następnym roku wśród mieszkańców posesji wpisano na pierwszym miejscu żonę Mattię, z pominięciem artysty¹⁶. Wydaje się więc, że nie wcześniej niż na początku 1665 r. Gisleni wyruszył ponownie do Warszawy, gdzie dotarł być może wiosną, a nie latem roku poprzedniego, jak sugerowano¹⁷. Nie są znane przyczyny tej podróży, ale będąc już w dość podeszłym wieku, pozostawiając w Rzymie majątek i rodzinę artysta raczej nie planował dłuższego pobytu poza Italią. Najpewniej spodziewał się odebrania zaległych wynagrodzeń, być może liczył też na zlecenia w odbudowywanym po zniszczeniach wojennych kraju. W Rzeczypospolitej ogarniętej wewnętrznymi zamieszkami

związanymi z rokoszem Jerzego Sebastiana Lubomirskiego Gisleni spędził jednak tylko kilkanaście miesięcy. Po otrzymaniu dokumentu zapewniającego bezpieczny wyjazd, wydany przez Jana Kazimierza w czerwcu 1666 r., ruszył w drogę powrotną do Rzymu¹⁸. W grudniu tego roku wymieniony został ponownie jako *padrone della casa* w spisie parafian S. Lorenzo in Lucina¹⁹.

O ostatnich latach życia Gisleniego zachowała się garść informacji, nie dotyczą one jednak jego artystycznej działalności. Będąc najpewniej w finansowych kłopotach, znalazł wówczas oparcie w osobie kardynała protektora Rzeczypospolitej Virginia Orsiniego²⁰, o czym przekonuje zachowana korespondencja. Listy kardynała adresowane w latach 1667, 1669 i 1671 do sekretarzy królewskich – opata Cristofora Masiniego i Lodovica Fantoniego oraz internuncjusza w Neapolu Paola Doniego – dowodzą, że dzięki jego rekomendacji i niewątpliwie za pewnym wynagrodzeniem Gisleni pośredniczył w przesyłaniu do Polski oraz Portugalii (której Orsini także był protektorem) różnych ważnych dokumentów. W sprawę zaangażowane były inne osoby, niejacy Bardet oraz Bodesson (który nie wzbudzał zaufania kardynała), a także rzymski agent króla, Mario Mancini²¹. W korespondencji tej przewija się motyw

13. Jediną rozpoznaną dotąd pracą artysty, wykonaną w ostatnim okresie życia, jest zachowany w zbiorach Castello Sforzesco w Mediolanie niedatowany projekt efemerycznej dekoracji świątyni z okazji nabożeństwa Quarantore, najpewniej niezrealizowany, prawdopodobnie przeznaczony do kościoła SS. Vincenzo e Anastasio. Zob. Stanisław Mossakowski, „Projekt «Teatro di Quarantore» dla kościoła w Rzymie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 62, nr 1 (2000), s. 51–85.

14. Por. przyp. 82.

15. Rzym, Archivio storico del Vicariato (dalej: ASdV), S. Lorenzo in Lucina, *Stati dell'Anime*: 1659, s. 50; Mario Bevilacqua, „Gisleni Giovanni Battista”, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 56 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001), s. 263.

16. ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati dell'Anime*: 1660 (k. 23v), 1661 (s. 39), 1662 (k. 20v), 1663 (k. 18r), 1664 (s. 35).

17. Por. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 41.

18. Gisleni nie wyjechał z Rzeczypospolitej latem 1667 r. (Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 42; tamże treść królewskiego *salvus conductus*), ponieważ przebywał wówczas w Rzymie. Por. przyp. 19.

19. ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati dell'Anime*: 1666 (s. 38), 1667 (k. 30r), 1668 (k. 30v), 1669–1670 (akta niezachowane), 1671 (s. 56), 1672 (s. 50 – odnotowany jako zmarły). W następnych latach w domu tym dalej mieszkała wdowa po Gislenim oraz jej syn Bonaventura z żoną Martą Franzoni – 1673 (s. 55), 1674 (s. 51).

20. Gisleni poznał purpurata zapewne już w czasie swojego pobytu w Rzymie w 1650 r., o czym przekonuje pismo Jana Kazimierza, który polecał wówczas artystę opiece Orsiniego; zob. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 37.

21. Rzym, Archivio Storico Capitolino (dalej: ASC), Archivio Orsini, *Registro delle lettere di Sua Eminenza nell'anno 1667 da luglio fin a dicembre*, vol. 246, k. 24r–v, V. Orsini do Ch. Massiniego [9 VII 1667]. *Elementa ad fontium editiones. Repertorium rerum polonicarum ex Archivio Orsini in Archivio Capitolino Romae*, t. 10, cz. 3, red. Wanda Wyhowska de Andreis (Romae: Institutum Historicum Polonicum, 1964), s. 46 [poz. 203]. ASC, Archivio Orsini, *Registro*

nieporozumień dotyczących opłaty i organizacji owych spedycji, gdyż – jak pisał Orsini do Masiniego w lipcu 1669 r. – „Gisleni bardzo chce zarabiać, a będąc ubogim radzi sobie jak potrafi”²². W liście do Fantoniego, datowanym w maju 1671 r., kardynał chwalił artystę za nadzór przesyłki²³, jednak w lipcu tego roku w piśmie do króla wyraził podejrzenie, że dla finansowych korzyści zatrzymał on oryginał jednego z dokumentów i usiłował wysłać jego duplikat²⁴. Dwa lata wcześniej, w końcu sierpnia 1669 r., Orsini wypożyczył Gisleniemu portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego (prawie miesiąc wcześniej przysłany z Warszawy za pośrednictwem nuncjusza Galeazza Marescottiego) w celu namalowania kopii i już na początku września odebrał od artysty zamówione wizerunki nowego polskiego monarchy, który wzbudzał w Rzymie duże zainteresowanie. Z treści odnośnych listów kardynała nie wynika jednak, że to Gisleni własnoręcznie owe portrety wykonał²⁵.

Prawdopodobnie w tym samym czasie dostarczono z Rzeczypospolitej relację z elekcji Wiśniowieckiego i na tej podstawie na zlecenie Orsiniego Gisleni – jako osoba znająca polskie realia – opracował dedykowany

kardynałowi włoski tekst, opublikowany jeszcze w 1669 r.²⁶ Niezależnie od druku z inicjatywy purpurata jednocześnie powstała akwaforta (il. 3), przedstawiająca widziane z lotu ptaka rozległe tereny wokół Warszawy jako tło dla wydarzeń rozgrywających się w czasie wyboru Michała Korybuta. W górze kompozycji znajduje się unoszony przez dwa putta ukoronowany herb monarchy oraz szarfa z jego imieniem, z lewej strony, na rozpiętej na drzewie tkaninie widnieje tytuł ryciny („Varsavia et suo Teritorio dove si e fatta l’electione del nuovo Re di Polonia 19 Giugno 1669”), natomiast w dolnej wydzielonej partii umieszczono dedykację dla kardynała Orsiniego, przedzieloną jego herbem i ujętą po bokach legendą identyfikującą 29 zaznaczonych punktów topograficznych. Akwafortę wykonał François Collignon (1609–1687), którego sygnatura widnieje w lewym dolnym rogu arkusza („Fran[ces]co Collignon Sculp[sit] Romae”), według – jak przyjęto w literaturze przedmiotu – rysunku Giovanniego Battisty Gisleniego²⁷, jednak po prawej stronie, u dołu podano tylko informację o miejscu sprzedaży ryciny („Si vendono nel Parione sotto la posta di Milano”). Artysta podpisał się natomiast

delle lettere di Sua Eminenza da luglio sin a dicembre 1669, vol. 248, k. 4r–v, V. Orsini do P. Doniego [6 VII 1669].

22. Ibid., k. 7r–v, V. Orsini do Ch. Massiniego [6 VII 1669]: „Gisleni è amico di guadagni, e che essendo povero si aiuta come può”.

23. ASC, Archivio Orsini, *Registro delle lettere di Sua Eminenza da gennaio sin a luglio 1671*, vol. 253, k. 148r, V. Orsini do L. Fantoniego [16 V 1671]. *Elementa ad fontium editiones*, s. 141–142 [poz. 652].

24. ASC, Archivio Orsini, *Registro delle lettere di Sua Eminenza da luglio sin a dicembre 1671*, vol. 252, k. 37v–38v, V. Orsini do Michała Korybuta Wiśniowieckiego [25 VII 1671]. *Elementa ad fontium editiones*, s. 144 [poz. 660]. W liście tym nie chodziło o portret króla (por. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 47), ale o dokument dla augustianina Alfonsa Salvatica dotyczący spraw zakonu w Polsce.

25. ASC, Archivio Orsini, *Registro delle lettere di Sua Eminenza da luglio sin a dicembre 1669*, vol. 248, k. 63r–v, V. Orsini do G. Marescottiego [3 VIII 1669]; k. 114r–v, V. Orsini do P. Doniego [20 VIII 1669]; k. 144r, V. Orsini do P. Doniego [6 IX 1669]. *Elementa ad fontium editiones*, s. 101 [poz. 463], 104 [poz. 474]. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 47.

26. *Distinto Ragvaglio Delle cose seguite giornalmente nella Dieta dell’Elettione del Serenissimo Rè di Polonia, Michael’ Korybut’ VVisniviecki Con le dimostrazioni, & allegrezze fatte in Roma. Raccolto da Gio. Battista Gisleni [...]* (Roma: Per Paolo Moneta, 1669). Na końcu druku wspomnino o uroczystościach zorganizowanych w Rzymie na cześć nowego polskiego króla. Zob. też: Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 46–47.

27. *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668. 9 września – 31 grudnia 1996, Zamek Królewski w Warszawie*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. Przemysław Mrozowski, Marek Wrede (Warszawa: Arx Regia, 1996), kat. VII 59, s. 301–302 (Marek Wrede); Janusz Pasierb, Michał Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich* (Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1999), s. 108–109; Jerzy Lileyko, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 2003), s. 74; Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 46–47.



3 François Collignon, *Mapa panoramiczna Warszawy i okolic w czasie elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego*, akwaforta, 1669, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Kolekcja dr. Tomasza Niewodniczańskiego, dep. Deutsch-Polnische Stiftung Kulturpflege und Denkmalschutz (Görlitz), sygn. TN 5418. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

pod tekstem dedykacji²⁸, który został w zasadzie powtórzony na początku drukowanej relacji z elekcji²⁹. Treść obu inskrypcji nie wskazuje jednak jednoznacznie,

że rycina powstała według jego projektu, ale jedynie że ofiarowuje ją kardynałowi jako efekt swojej pracy, której charakter nie został sprecyzowany. Nie są znane

28. „Havendo steso la pianta del luogo dove e seguita l'elezione del Ser[enissi]mo Re di Polonia, prendo l'ardire di mandarla alla luce sotto il patrocínio di V[ostra] E[minenza] quale si come gode l'honore d' essere protettore di quei Regni, così anche la suplico d'esserlo di questa mia fatica che porto all'Eminenza Vostra in tributo dell'humilissimo ossequio che le professo [...]” („Po sporządzeniu mapy miejsca, w którym odbyła się elekcja Najjaśniejszego Króla Polski, ośmielam się opublikować ją pod patronatem Waszej Eminencji, a ponieważ cieszysz się godnością Protektora tych Królestw, dlatego błagam, abyś Wasza Eminencjo był nim również dla tej mojej pracy, którą Waszej Eminencji ofiarowuję jako wyraz mojej najpokorniejszej czci [...]).

29. „Havendo fatto intagliare la pianta del sito dove è stato eletto il Serenissimo Re di Polonia, ho stimato bene accompagnarla con un succinto raguaglio, di ciò, che concerne così degna elettione, e prendo ardire di mandarla alla luce sotto l'ombra del autorevole patroncino di E[minenza] V[ostra] [...]” („Po wygrawerowaniu mapy miejsca, w którym wybrano Najjaśniejszego Króla Polski, uznałem, że najlepiej będzie dołączyć do niej zwięzły opis tego, co dotyczy tak okazałej elekcji i ośmielam się go opublikować pod czcigodnym patronatem Waszej Eminencji [...]).



4 Jacques Callot, *Oblężenie Bredy*, akwaforta, 1628, fragment.
Repr. wg Sadoul, *Jacques Callot*, s. 224



5 François Collignon, *Mapa panoramiczna Warszawy i okolic w czasie elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego*, 1669, fragment

inne tego typu „panoramyczne”, wypełnione postaciami kompozycje Gisleniego, chociaż Liono Pascoli w jego biografii nadmienił, że naszkicował on widok pola elekcyjnego w czasie wyboru Władysława IV (1632). Nie

można oczywiście całkowicie wykluczyć, że owa „pianta del famoso campo elettorale”³⁰ powstała z okazji elekcji króla lub jego następcy, Jana Kazimierza Wazy (1648), i po uzupełnieniach topograficznych, które artysta mógł

30. Pascoli, „Di Giambatista Gisleni”, s. 999.



6 Stefano della Bella, *Entrata in Roma dell'Excel.mo Ambasciatore di Polonia L'Anno MDCXXXIII*, akwaforta, arkusz II, fragment, 1633, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



7 Stefano della Bella, *Polak z odkrytą głową zwrócony w prawo*, akwaforta, 1648, zbiory prywatne. Fot. Piotr Ługowski

przezornie zarejestrować w czasie ostatniej wizyty w Polsce, stała się wzorem dla ryciny z 1669 r. Hipoteza ta jest jednak mało prawdopodobna, podobnie jak supozycja, że Gisleni wykonał w Rzymie nowy szkic dla ryciny Collignona.

Należy przyjąć, że podstawa dla omawianej akwaforty w postaci rysunku (mapy?), dość szczegółowo rejestrującego tereny odległe od Warszawy nawet o kilkadziesiąt kilometrów i opatrzonego legendą, powstała w Rzeczypospolitej. Wśród opisanych punktów topograficznych zwraca uwagę bielanski erem kamedułów oraz „Villa de Sig[no]ri Pazzi”, pierwsza stołeczna siedziba kanclerza wielkiego litewskiego Krzysztofa Zygmunta Paca. Kamień węgielny pod budowę murowanego kościoła Kamedułów poświęcono 19 czerwca 1669 r.,

w dniu elekcji Wiśniowieckiego³¹, a „villa” Paca jest jedyną świecką budowlą wymienioną w legendzie. Wydaje się więc, że wykorzystany przez Collignona rysunek, a może i relację z elekcji, kardynałowi Orsinemu przysłał właśnie Pac, który chciał się w ten sposób przypochlebić monarsze, skoro jego sojusznikiem został dopiero po wyborze. Przy okazji kanclerz zadbał o wyeksponowanie swojej „villi”, wówczas zapewne drewnianego dworu, oraz o zapis włoskiej wersji swojego nazwiska³². Warto w tym miejscu zauważyć, że publikacja druku i ryciny oraz rozpowszechnianie portretu Michała Korybuta Wiśniowieckiego były pierwszą tego typu, ważną z propagandowego punktu widzenia, akcją medialną promującą elekcyjnego króla Rzeczypospolitej nad Tybrem³³, w którą zaangażowany był też Gisleni.

31. Karol Guttmejer, „«Wieczny pomnik zwycięstwa»: erem kamedulski na Bielanych pod Warszawą – wotum króla Władysława IV”, w: *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. Karol Guttmejer, Anna Sylwia Czyż (Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa, 2016), s. 117.

32. Por. Anna Sylwia Czyż, „Belweder Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony Klary Izabeli”, *Artifex Novus* 1 (2017), s. 23, 26. Hipoteza autorki, że siedziba Paca (wzniesiona w latach 1659–1663, być może według projektu Tylmana z Gameren) wyróżniona została na rycinie z inicjatywy samego Gisleniego, wydaje się nieuzasadniona.

33. Kompozycja z 1669 r. z niewielkimi zmianami została załączona do włoskiego druku opisującego elekcję Jana III Sobieskiego w 1674 r. (Orsini nadal był protektorem Rzeczypospolitej). Po znacznych przeróbkach opublikowano ją jako ilustrację podwójnej elekcji Stanisława Leszczyńskiego na Woli i Augusta III Wettina na Kamionku w 1733 r. Zob. *Narodziny stolicy*, s. 302; Pasierb, Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, s. 109; Lileyko, *Sejm polski*, s. 74.



8 Nagrobek Giovanniego Battisty Gisleniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670, rzeźba kościotrupa. Fot. Paweł Migasiewicz

Omawiana akwaforta (265 × 370 mm) na pierwszy rzut oka przypomina ryciny o tematyce batalistycznej – ukazano przemieszczające się charakterystyczne czworoboki piechoty oraz liczne oddziały pieszych i konnych. Jej autor najpewniej znał sztychy Matthäusa Meriana st. (1593–1650) z widokami bitew wojny trzydziestoletniej, opublikowane w wielotomowym dziele *Theatrum Europaeum*, jednak w tym przypadku czytelne są inne źródła inspiracji. Panoramę okolic Warszawy wypełniają setki postaci tworzących orszaki elektorów podążające w kierunku pola elekcyjnego od strony miejsc i miejscowości zaznaczonych schematycznymi, nieproporcjonalnie małymi budynkami, wśród których wyróżnia się wielka szopa elektorska.

Przedstawione zostały tabory z wozami i namiotami oraz sceny z życia obozowego – biesiady z pieczeniem wołu, pasące się konie, ćwiczenia wojskowe czy polowanie na jelenia. Sposób prezentacji sztafażu przekonuje o wpływie kompozycji nauczyciela François Collignona, Jacquesa Callota (1592–1635), jego scen rodzajowych oraz batalistycznych, przede wszystkim wielkiej akwaforty *Oblężenie Bredy* (1628; il. 4)³⁴. Zauważalne są także analogie z ryciną *Bitwa pod Rocroi* (ok. 1650) wykonaną przez Collignona według rysunku jego współpracownika, Stefana della Belli (1610–1664)³⁵. Także inne sztychy tego artysty zostały wykorzystane przez Francuza. Wśród ukazanych na pierwszym planie polskich szlachciców obserwujących wydarzenia

34. Georges Sadoul, *Jacques Callot. Miroir de son temps* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), s. 211–234.

35. <https://militarymaps.rct.uk/thirty-years-war-1618-1648/battle-of-rocroi-1643-bataille-de-rocroy-1643> (dostęp 11 października 2024).



9 Nagrobek Giovanniego Battisty Gisleniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670, herb i medaliony. Fot. Hanna Osiecka-Samsonowicz

elekcji (il. 5) postaci dwóch jeźdźców, szczególnie lewego, mają swoje pierwowzory w środkowej części drugiego arkusza akwafort uwieczniających wjazd do Rzymu Jerzego Ossolińskiego w 1633 r. (il. 6), a postać z odkrytą głową, stojąca po lewej stronie konnych, oraz kolejna, znajdująca się na lewo od tej grupy, są bardzo bliskie figurom z innych sztychów della Belli (il. 7)³⁶. Wydaje się, że omawiana rycina jest przede wszystkim dziełem doświadczonego rytownika François Collignona, który na kanwie dostarczonego z Polski rysunku stworzył atrakcyjną, bogatą w starannie opracowane szczegóły kompozycję. Udział Gisleniego w jej powstaniu nie był istotny i prawdopodobnie ograniczał

się do jakiejś formy nadzoru, sugestii, korekt i akceptacji wersji ostatecznej³⁷.

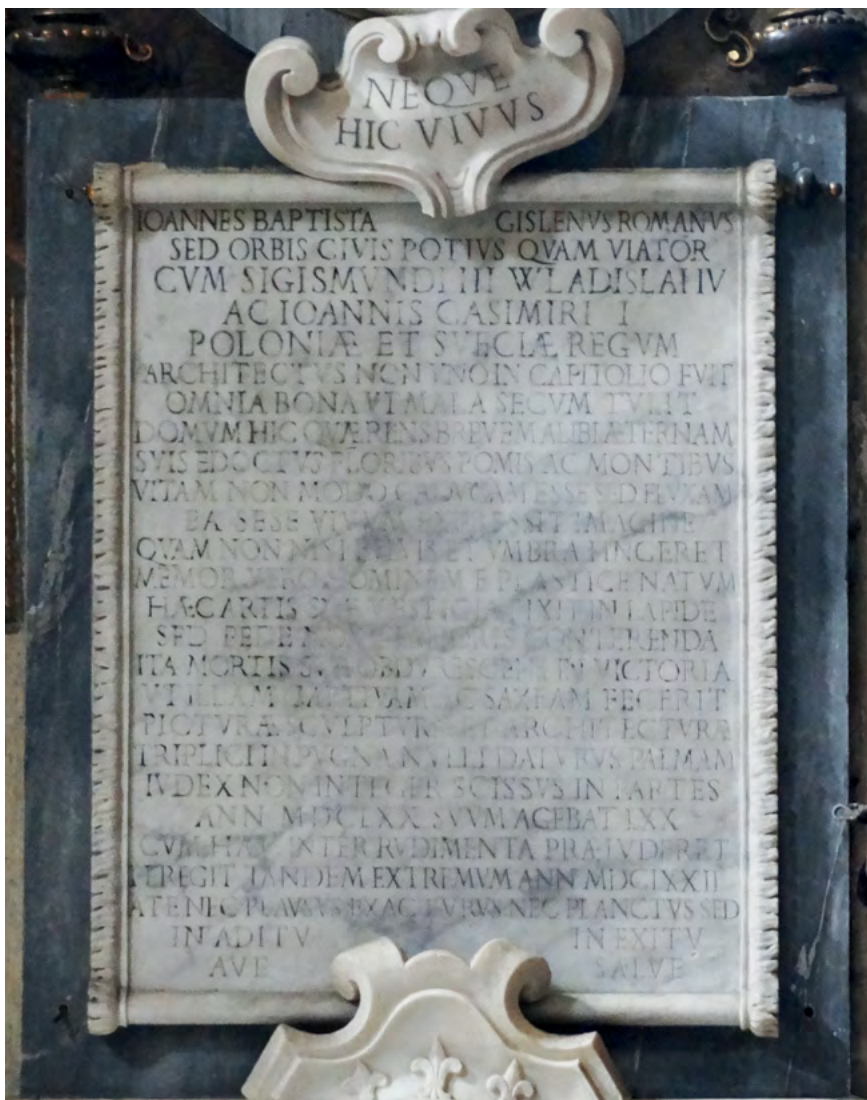
Dzięki rekomendacji kardynała od marca do lipca 1669 r. Gisleni z niezwykle zaangażowaniem spełniał funkcję rzymskiego *cicerone* księcia Aleksandra Janusza Zasławskiego-Ostrowskiego³⁸ i należy się domyślać, że nie wykonywał tego zadania bezinteresownie. Ostatnie lata życia artysty nie były więc dostatnie, podejmował się różnych prac, głównie niezwiązanych z posiadanymi umiejętnościami. Zgromadzone oszczędności przeznaczył z pewnością na swoje ostatnie, podsumowujące całą twórczość i najważniejsze dzieło – wykonany z barwnych marmurów nagrobek w kościele S. Maria del Popolo³⁹.

36. Mieczysław Paszkiewicz, „Tematyka polska w twórczości Stefano della Belli. Część II”, *Rocznik Historii Sztuki* 15 (1985), s. 93, 95, il. 134, 139.

37. Zdziwienie budzi więc np. zaznaczenie na rycinie nigdy nieistniejących bastionowych obwarowań Warszawy, w której Gisleni mieszkał przecież niemal ćwierć wieku.

38. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 48–55.

39. Bibliografię dotyczącą nagrobka Gisleniego podaną przez Stanisława Mossakowskiego (Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 49) uzupełniają późniejsze publikacje: Mateusz Kapustka, „Der Körper des Künstlers im Kampf der Künste. Zur Medienkritik im Grabmal von Giambattista Gisleni († 1672) in Santa Maria del Popolo in Rom”, w: *Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*, red. Markwart Herzog, Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke (Fulda: Michael Imhof Verlag, 2011), s. 151–165; Gianpasquale Greco, „*Neque hic vivus, neque illic mortuus*. La tomba di Giovan Battista Gisleni e il suo doppio



10 Nagrobek Giovanniego Battisty Gisleniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670, tablica z inskrypcją. Fot. Hanna Osiecka-Samsonowicz

Nagrobek zajmuje wąski pas ściany wejściowej z lewej strony, między półkolumną oraz bocznymi drzwiami (il. 2). Na cokole, udającym wejście do komory grobowej, znajduje się wykuta w murze głęboka prostokątna nisza, w której za ozdobną żelazną kratą umieszczono naturalistyczną półpostać kościotrupa otulonego całunem (il. 8). Ponad rzeźbą widnieją dwa brązowe złożone medaliony po bokach herbu (il. 9) zahaczającego o zamontowaną powyżej tablicę w kształcie rozwiniętej tkaniny z obszernym łacińskim napisem (il. 10). W jej górnych narożach ustawiono brązowe

złożone kaganki, na osi zaś umieszczono kartusz łączący inskrypcję z najwyższą partią nagrobka – wnęką konchową, w której w owalnym otoku umocowano portret Gisleniego namalowany farbą olejną na podłożu z łupku i wycięty według konturu. Całość wieńczy kompozycja wykonana w technice *al fresco* przedstawiająca wzorzystą kotarę rozsuwaną przez parę puttów trzymających krzyż i klepsydrę (il. 11).

Nie są znane powody, dla których Gisleni postanowił wznieść swój nagrobek nie w świątyni parafialnej S. Lorenzo in Lucina, ale w S. Maria del Popolo⁴⁰, co

a stampa”, *Storia dell’arte. Nuova serie*, nr 40 (2015), s. 83–96; Maria Teresa Cantaro, *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo. Documenti di appartenenza* (Roma: Palombi Editori, 2019), s. 172–173, 182–183, 223–224. Zob. też: Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma* (Roma: Ugo Bozzi Editore, 1999), s. 322–323; Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de’ Ritratti* (Roma: Ugo Bozzi Editore, 2005), s. 206–207. 40. Mossakowski („Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 48) uznał, że o wyborze rzymskiego kościoła Augustianów mogły zadecydować związki Gisleniego z warszawską świątynią zakonu, co nie znajduje źródłowego potwierdzenia.



11 Nagrobek Giovanniego Battisty Gisleniego w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, ok. 1670, nisza z portretem i kompozycją *al fresco*. Fot. Hanna Osiecka-Samsonowicz

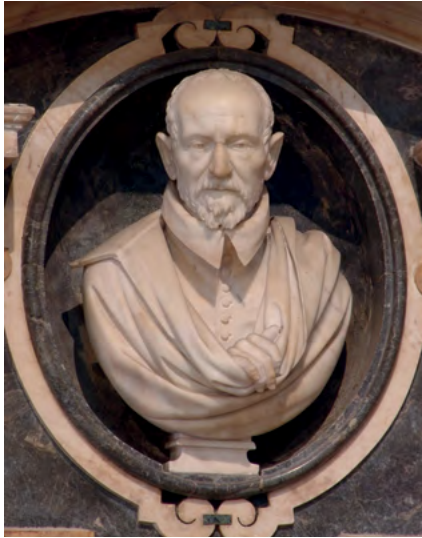
więzało się najpewniej z pokonaniem wielu trudności administracyjnych. Kontakt artysty z obsługującym kościół „ludu rzymskiego” zakonem augustianów trwał przynajmniej od 25 czerwca 1668 r., kiedy o. Angelo Matthei przyjął od niego wpłatę (o nieznannej wysokości i z nieznanego powodu)⁴¹, być może dotyczącą wcześniej udzielonej zgody na wystawienie nagrobka w tej prestiżowej świątyni, słynnej z dzieł najwybitniejszych

twórców oraz monumentów arystokratów i książąt Kościoła. W aktach notariatu dzielnicy Monti (gdzie artysta mieszkał) odnotowano, że 1 maja 1672 r. do kancelarii Benedetta de Benedettiego dostarczono i dwa dni później otwarto testament Giovanniego Battisty Gisleniego⁴² zmarłego – jak wynika z tej daty – 3 maja⁴³. Ostatnia wola spisana tuż przed śmiercią zawierała być może także dyspozycje dotyczące pochówku, jednak

41. Rzym, Archivio della Curia Generalizia Agostiniana (dalej: AGA), Fondo Congregazione Lombarda, Fondo Convento Santa Maria del Popolo, Libri de ricevute, Vb 1668–1677, s. 29: „Pagabile da Gio[vanni] Ba[ttis]ta Gisleni ha sodisfatto il P[ad]re Angelo Matthei, [?] li 25 Giugno 1668”.

42. Rzym, Archivio di Stato, *Index Testamentorum Rogatorum a Notarijs Urbis 1670–1679*, k. 109r: „Joannes Bapt[is]ta Gislenus prima il 3 Maij 1672, De Benedictis Conserv[at]”; *Rubriche degli Atti Notarili: Testamenti 1670–1680*, k. 81v: „Jo[annes] Bapt[ist]a Gislenus p[rim]a Maij cons[egn]a et 3 Mag[gio] 1672 Ap[ertura] AS. F. De Benedictis Conserv[at]”.

43. Datę prawidłową (3 V) podał Pascoli („Di Giambatista Gisleni”, s. 1001), natomiast w księdze zmarłych parafii S. Lorenzo in Lucina jako dzień śmierci artysty wpisano 4 V 1672 r. Zob. ASdV, *Liber Mortuorum ab Anno 1668 di S. Lorenzo in Lucina*, k. 86r: „A di 4. detto. Il Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Gisleni Rom[an]o in età d’anni 71 in circa fig[li]o del S[com]parso”.



12 Gianlorenzo Bernini, popiersie
Giovanniego Vigevano w kościele
S. Maria Sopra Minerva w Rzymie,
1617–1618. Fot. Paweł Migasiewicz

wszystko wskazuje na to, że dokument ten się nie zachował⁴⁴. Nie jest znana data ceremonii pogrzebowej, w której uczestniczyli konfratry z Compagnii di San Giuseppe di Terrasanta oraz zapewne przedstawiciele Accademia di San Luca, skoro w katalogu jej zasłużonych członków podano informację o zgonie artysty⁴⁵.

Zgodnie z umieszczoną na nagrobku łacińską inskrypcją monument powstał w 1670 r.:

*Joannes Baptista Gislenu Romanus
Sed orbis civis potius quam viator
Cum Sigismundi III. Wladislai IV.
Ac Joannis Casimiri I.
Poloniae, & Sveciae regum
Architectus non uno in Capitolio fuit
Omnia bona ut mala secum tulit
Domum hic quaerens brevem, alibi aeternam
Suis edoctus floribus, pomis, ac montibus*

*Vitam non modo caducam esse, sed fluxam
Ea se se vivum expressit imagine
Quam non nisi pulvis, & umbra fingeret
Mors vero hominem e plastice natum
Haec artis suae vestigia fixit in lapide
Sed pede mox temporis conterenda
Ita mortis suae obdurescens in victoria
Ut illam captivam, ac faxeam fecerit
Picturae, sculpturae & architecturae
Triplici in pugna nulli daturus palmam
Judex non integer scissus in partes
Anno MDCLXX suum agebat LXX
Cum haec inter rudimenta praeluderet
Pergit tandem extremum annum MCLXXII.
A te nec plausus exacturus, nec plantus, sed
In aditu In exitu
Ave Salve*

Jan Chrzyciel Gislenu rzymianin
lecz raczej obywatel świata niż podróżnik
gdy był architektem królów Polski
i Szwecji Zygmunta III Władysława IV
i Jana Kazimierza nie w jednym Kapitolu
wszystko dobre i złe przeniósł ze sobą
poszukując tutaj domu doczesnego, a w istocie
wiecznego
pouczony przez swoje kwiaty, owoce i wzgórza
że życie nie jest płonne, lecz płynne, siebie żywego
wyraził w obrazie przedstawiającym tak
bardzo nic więcej ponad proch i cień
pomny, że człowiek powstał z gliny
te ślady swej sztuki utrwalił w kamieniu
że jednak będą niebawem zmiażdżone stopą czasu
więc obraz swej śmierci utrwalał w zwycięstwo
w ten sposób, że uczynił ją pojmaną i zakutą
w kamieniu
w trójstronnym sporze malarstwa, rzeźby
i architektury
sędzia niebezstronny i rozdarty na części
żadnemu nie mogąc dać palmy gdy
podstawami [ich zasad] się zabawiał
w roku 1670 miał 70 lat
przeżył na koniec rok ostatni 1672

Sig[nor] Paolo Rom[ano], marito della Sig[no]ra Matthaia de Santis Romana, morì nella Com[unio]ne della S[anta] M[adre] nella casa dove habitava alla strada della Croce, ricevè tutti li S[antissimi]mi Sacramenti; fù sepolto nella Chiesa Mad[onn]a del Popolo”.

44. Poszukiwania w gigantycznym zespole archiwalnym *Trenta Notai Capitolini* (zachowanym w Archivio di Stato i Archivio Storico Capitolino) nie przyniosły pozytywnego rezultatu. Podana przez Pascolego („Di Giambatista Gislenu”, s. 1004) sygnatura tomu, w którym znajdować się miały informacje związane z pochówkiem artysty (Uff. 27, vol. 174), jest błędna.

45. Na spotkaniach 8 V, 12 VI i 10 VII 1672 r. członkowie Compagnii di San Giuseppe di Terrasanta postanowili odprawić zamiast trzech zwyczajowych aż 12 nabożeństw w intencji Gislenu oraz mszę śpiewaną w kaplicy bractwa w S. Maria ad Martyres (Panteon). Gislenu pozostawił sodalicji w testamencie 12 skudów. Zob. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, s. 345–346. Por. też: Pascoli, „Di Giambatista Gislenu”, s. 1001–1002.



13 Autor nieznany, *Portret Giovanniego Battisty Gisleniego*, olej na płótnie, ok. 1672, Rzym, Accademia Nazionale di San Luca. Fot. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma



14 Autor nieznany, *Portret Giovanniego Battisty Gisleniego*, olej na płótnie, ok. 1672, Florencja, Galleria degli Uffizi. Fot. ze zbiorów autorki

od ciebie niewymagający poklasku ani żaloby
gdy przychodzisz – witaj,
gdy odchodzisz – żegnaj⁴⁶

Jego montaż zakończono jednak na początku roku następnego, co odnotowano w kronice augustianów z pochwałą dla „pomysłowego i dostojnego” nagrobka artysty, który złożył ofiarę na rzecz kościoła⁴⁷. Nagrobek,

a szczególnie wyrzeźbiony szkielec, nie zyskał – jak się wydaje – aprobaty rzymian. Już 21 marca 1671 r. w „Avvisi di Roma” wspomniano, że przy kościotrupie znaleziono kartkę z żartobliwym napisem: „Jałmużna dla biednej uwięzionej śmierci, podczas gdy wpatrując się w nią kpi się z architekta, który ją uwięziwszy myślał, że sam stanie się nieśmiertelny”⁴⁸. Monument wydał się „dziwaczny” („bizzarro”) także słynnemu rzymskiemu

46. Tłumaczenie Stanisława Mossakowskiego; cyt. za: id., „Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego”, s. 543–545.

47. AGA, Fondo Congregazione Lombarda, Fondo Convento Santa Maria del Popolo, Chronacon I, s. 528, nr 48: 31 I 1671: „Hac in eccl[esi]a ad port[am] parv[am], baptisterio prox[im]a[m], stabilitur et terminatur ingeniosu[m] nobile[que] sepulcrale depositum Jo[annis] Bapt[ista]e Gisleni Romani, pro quo certam elemosynam sacrif[icalem] dedit. Explicat[i]one[m] habes in Lib. LL. p.”. W archiwum zakonnym nie odnaleziono księgi z taką sygnaturą. Por. Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma* (Roma: Bardi Editore, 1976), s. 231. Po śmierci artysty inskrypcję uzupełniono o datę jego zgonu.

48. Biblioteca Apostolica Vaticana, „Avvisi di Roma”, Ms. Barb. Lat. 6406: „Elemosina per la povera morte carcerata nel mentre tale a’ punto in esso si mira con scherno d’Architetto, che con l’imprigionare la morte, pensava d’imortalarsi”. W tej „pasquinacie” nawiązano do zwyczaju pozostawiania przy bramach więzień jałmużny dla biednych skazańców. Zob. Ermete Rossi, „Roma ignorata”, *Roma. Rivista di studi e di Vita Romana* 18, nr 7 (1940), s. 237;

pamiętnikarzowi Carlowi Cartariemu⁴⁹. Niemniej ów niezwykle oryginalny nagrobek, niewątpliwie przez samego Gisleniego zaprojektowany, wymieniony został w większości „przewodników” po Wiecznym Mieście, począwszy od pierwszego wydania dzieła Filippa Titiego (1674), jednak nie z powodu makabrycznej rzeźby kościotrupa, ale ze względu na znane wówczas w Rzymie osoby zaangażowane w powstanie monumentu: erudytę Orazia Quarantę, autora nagrobnej inskrypcji, oraz słynnego portrecistę Ferdinanda (niewątpliwie Jakoba Ferdinanda Voeta), który namalował wizerunek Gisleniego⁵⁰.

Pochodzący z Salerno Orazio Quaranta (1604 – ok. 1696) był poetą, historiografem wicekrólów Neapolu, autorem licznych oracji, elogiów na cześć papieży oraz tekstów hagiograficznych⁵¹. Według jego biografów w młodości wstąpił do jezuitów, jednak w 1638 r. opuścił zakon, udał się do Madrytu i rozpoczął karierę dyplomaty jako poseł rodzinnego miasta oraz króla Władysława IV Wazy (sic!). W 1655 r. zamieszkał w Rzymie, gdzie związał się z dworami prominentnych kardynałów i szybko stał się człowiekiem znanym oraz wpływowym – od ok. 1660 r. pełnił funkcję „consultore” Świętej Kongregacji Indeksu, a nieco później wstąpił do rzymskiej Accademia degli Umoristi. W druku towarzyszącym obchodom setnej rocznicy powołania Accademia di San Luca Orazio Quaranta wymieniony został jako jej członek honorowy, lecz nie wiadomo, czy uczestniczył w uroczystościach celebrowanych w 1696 r.⁵² Data jego śmierci pozostaje nieznana.



15 Giovanni Francesco de Rossi (?), popiersie Bernardina Naro z nagrobka w kościele S. Maria Sopra Minerva w Rzymie, 1672. Repr. wg Ferrari, Papaldo, *Le Sculture del Seicento a Roma*, s. 281

Flamand Jakob Ferdinand Voet (1639–1689), zwany „Ferdinando di Ritratti” lub „Monsù Ferdinando”, w czasie powstania nagrobka był jednym z najślynniejszych rzymskich portrecistów, pracującym na zlecenie arystokracji, nepotów papieskich i Krystyny Szwedkiej⁵³. Malarz i Gisleni mieszkali w pobliżu Piazza di Spagna (w latach 1668–1677 Voet rezydował przy

Gianpasquale Greco, „L’idea di morte d’artista e della sua sepoltura nel Seicento italiano”, *Rivista dell’Arte* 51, nr 6 (2016), s. 205.

49. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 55.

50. Filippo Titi, *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura Nelle Chiese di Roma [...] Nel quale si ha notizia di tutti gl’Artefici, che hanno ivi operato* (Roma: Mancini, 1674), s. 425–426: „[...] il sepolcro del Gisleni architetto, fù fatto col pensiero, e compositioni del dottissimo Sig. Orazio Quaranta; col ritratto fatto da Ferdinando di gran nome in genere di ritratti”.

51. Orazio Quaranta jest też autorem krótkiego poematu napisanego z okazji pobytu nad Tybrem w 1678 r. Michała Kazimierza Radziwiłła – *Nel’arrivo in Roma dell’altezza serenissima del prencipe Michele Casimiro Radzivil. Per la musica composta, e dedicata da Antonio Astesani maestro di cappella nella chiesa della nazione polacca* (In Ronciglione, 1678).

52. Nicolò Toppi, *Biblioteca Napoletana, et Apparato, A Gli Huomini Illustri in Lettere di Napoli, e del Regno delle Famiglie, Terre, Città e Religioni, Che Sono Nello Stesso Regno. Dalle loro origini, per tutto l’anno 1678 [...]* (Napoli: Antonio Bulifon, 1678), s. 229; Nicolas Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXIV Floruere Notitia* (Matriti: apud Joachimum De Ibarra, 1788), s. 379–380; [Giuseppe Ghezzi], *Il Centesimo dell’Anno M.DC.XCV*, s. 39; Andrea Badea, „Quitter l’ordre – servir la Curie. Les consultants des congrégations romaines et les ordres religieux”, w: *L’exception et la Règle. Les pratiques d’entrée et de sortie des couvents, de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle*, red. Albrecht Burkardt, Alexandra Roger (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022), s. 216.

53. Francesco Petrucci, „Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639–1700?)”, *Storia dell’arte* 84 (1995), s. 286–288.

via di S. Sebastianello⁵⁴), na terenie parafii S. Lorenzo in Lucina, i można przypuszczać, że właśnie dzięki sąsiedzkiemu kontaktom Voet podjął się wykonania nagrobego wizerunku starszego o generację i niezamożnego artysty. Portret namalowany został – jak już wspomniano – farbą olejną na płycie z łupku⁵⁵, którą wycięto zgodnie z konturem sylwetki (il. 1). Łupek jako materiał stosunkowo łatwy w obróbce, bardzo trwały i odporny na czynniki zewnętrzne był od XVI w. bardzo często wykorzystywany jako podobrazie, co – podważając argument trwałości, który dawał prymat rzeźbie – wpisywało się w słynny akademicki spór o pierwszeństwo sztuk. Łupek będący rodzajem skały oferował też interpretacje metaforyczne i teologiczne. Dzięki specyficznej, szarawej, jakby zapyłonej powierzchni łupku oraz drobinkom kwarcu lub miki w jego składzie można było uzyskać efektowne kontrasty świetlne, a także dużą skalę chromatyczną przy małej ilości pigmentu. Znaczna popularność tego materiału w Rzymie, wykorzystywanego najpierw jako podłoże obrazów ołtarzowych, a następnie portretów (także nagrobnych), trwała zasadniczo do 1. połowy XVII w. i zanikła w następnych dekadach⁵⁶. Nie jest znane żadne dzieło Voeta w tej nieco anachronicznej w czasie powstania nagrobka Gisleniego technice, należy więc przyjąć, że o jej wyborze oraz dokonaniu unikatowego zabiegu, jakim było wykrojenie w łupkowej płycie konturów popiersia, zdecydował sam artysta, którego podobizna zyskała pewien walor trójwymiarowości. Konterfekt umieszczono w niszy, gdzie w operujących podobnym schematem kompozycyjnym nagrobkach znajdowało się najczęściej rzeźbione popiersie zmarłego.

W portrecie Gisleniego zwraca uwagę dłoń o długich, szponiastych palcach, które w nieco teatralnym geście podtrzymują czarną szatę otulającą artystę. Źródłem inspiracji było dla Voeta najprawdopodobniej dzieło Gianlorenza Berniniego – marmurowy biust



16 Filippo Parodi (?), nagrobek kardynała Stefana Durazza w kościele S. Maria in Monterone w Rzymie, po 1667. Fot. Piotr Ługowski

Giovaniego Vigevano z nagrobka w kościele S. Maria sopra Minerva (1617–1618)⁵⁷ (il. 12). Nie dowiemy się już, dlaczego Flamand, malarz niewątpliwie wybitny, umieścił zbyt wysoko nienaturalnie wygiętą dłoń modela i przesadnie ją wyeksponował. Niemniej dzieło Voeta wyróżnia siła wyrazu, dbałość o odtworzenie nie tylko fizjonomii, ale i psychiki portretowanego o melancholijny, jakby nieobecny spójrzaniu.

Nagrobny wizerunek Gisleniego, wykonany najpewniej w 1670 r., jest jednym z jego trzech niemal

54. Ibid., s. 286.

55. Petrucci, *Ferdinand Voet*, s. 206 (kat. 150a). Podłożem portretu nie jest blacha (Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 48) ani deska (Kapustka, „Der Körper des Künstlers”, s. 152).

56. Patrizia Cavazzini, „Sfidare il tempo, la scultura e la natura”, w: *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, kat. wyst., Galleria Borghese, red. Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini (Roma: Officina Libraria, 2023), s. 20–24.

57. Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639–1689)*, s. 206 (kat. 150a); *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo, Catalogo della mostra, Roma, 19 novembre 2008 – 22 febbraio 2009*, kat. wyst., Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, red. Andrea Donati, Francesco Petrucci (Roma: De Luca Editori d’Arte, 2009), s. 86 (autor noty Francesco Petrucci); Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, s. 282. Popiersie to umieszczone zostało na nagrobku po śmierci portretowanego, w 1630 r.



17 Gianlorenzo Bernini, popiersie Gabriela da Fonseca z nagrobka w kościele S. Lorenzo in Lucina w Rzymie, po 1668. Fot. Piotr Ługowski

identycznych portretów, jednak dwa pozostałe namalowane zostały farbą olejną na płótnie. Pierwszy, nieznanego autorstwa, znajdujący się w zbiorach rzymskiej Accademia di San Luca (il. 13)⁵⁸, należy do kolekcji podobizn akademików, która powstawała niemal od początku działalności tej instytucji. W wykazie noszącym tytuł „Nomi de ritratti de pittori morti” podano nazwiska 146 zmarłych nie tylko malarzy, ale także rzeźbiarzy, architektów i rytowników, uwiecznionych na zgromadzonych wówczas portretach⁵⁹. Ostatnim wymienionym artystą jest właśnie Giovanni Battista Gisleni i rok jego śmierci stał się podstawą do datowania owego dokumentu. Wizerunki te w latach ok. 1671–1672 uporządkowano, nadając im

owalną formę, jednolite, obowiązujące później wymiary (ok. 65 × 50 cm) i oprawiono w jednakowe prostokątne ramy z kartuszami, w których umieszczono nazwiska oraz daty śmierci, a czasem też profesje artystów⁶⁰. Drugi, większy (98 × 74 cm) portret Gisleniego (il. 14), również anonimowego pędzla, znajdujący się w Galleria Palatina (na tzw. Soffittone) w Palazzo Pitti, najprawdopodobniej także powstał na zamówienie Accademia di San Luca – kompozycję ujmując podobna owalna rama ozdobiona kartuszem, jednak pustym i o nieco innym wykroju⁶¹. Oba wizerunki są kopiami dzieła Voeta z nagrobka w S. Maria del Popolo, powstały więc w latach 1670–1672⁶², jednak – pomijając różnice wynikające ze specyfiki malarskiego podłoża – reprezentują niższy poziom artystyczny, widoczny szczególnie w partii twarzy portretowanego, pozbawionej ekspresji pierwowzoru. Zagadką pozostaje natomiast pewne podobieństwo łączące opatrzoną rzeźbionym kartuszem oprawę nagrobnego konterfektu Gisleniego z wzorcowymi obramieniami wizerunków zmarłych członków Accademia di San Luca (il. 11, 13).

W przewodniku po Wiecznym Mieście Filippo Titi pominął nazwisko autora figury uwięzionego kościotrupa (il. 8), zwracającej uwagę niezwykle realistycznym, szczegółowym odtworzeniem anatomii ludzkiego szkieletu oraz fałd otulającego go całunu. Ten utalentowany rzeźbiarz był jednak dobrze znany Gisleniemu. W czasie pobytu w Rzeczypospolitej nasz artysta wielokrotnie współpracował z Giovannim Francesco de Rossim (zm. przed 1686), który przybył na dwór Wazów ok. 1650 r. jako doświadczony twórca – w latach 40. XVII w. brał udział w dekoracji bazylik św. Piotra i św. Jana na Lateranie oraz kaplicy Pasqualonich w kościele S. Lorenzo in Lucina. Po powrocie do Rzymu

58. Accademia Nazionale di San Luca, olej, płótno, nr. inw. 520. Na portrecie widnieje napis: „Gio. Battista / Gisleni arch. / 1672”. Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca* (Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 1979), s. 43; Petrucci, *Ferdinand Voet*, s. 208 (kat. 150b); *Artisti a Roma*, s. 86 (autor noty Francesco Petrucci); Marica Marzinotto, „La collezione dei ritratti accademici. Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secoli XVI e XVII”, *Atti della Accademia Nazionale di San Luca* 2 (2009–2010), s. 208 (przyp. 73: wymieniony jako Ghisleni).

59. Rzym, Accademia Nazionale di San Luca, b. 69, nr 312/A.

60. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti*, passim; Marzinotto, „La collezione dei ritratti accademici”, s. 197–199. Wzorcową kompozycją portretu nawiązywała do graficznych wizerunków artystów zamieszczonych w dziele Giorgia Vasariego *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*.

61. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900641199>. Nr inw. 1890.5672 (dostęp 11 października 2024). Na wskazanej stronie podano jedynie, że autor portretu, datowanego na lata 1690–1699, należał do kręgu malarzy flamandzkich. Zob. też: Petrucci, *Ferdinand Voet*, s. 208 (kat. 150c).

62. Petrucci, *Ferdinand Voet*, s. 208.

w 1655 r. w ramach warsztatu Gianlorenza Berniniego uczestniczył w pracach nad wystrojem kościoła S. Maria del Popolo, w 1656 r. został członkiem Compagnii di San Giuseppe di Terrasanta⁶³, rok później dołączył do Accademia di San Luca, a w 1658 r. współpracował z Carlem Rainaldim w S. Girolamo della Carità. W latach 60. XVII w. razem z Ercolem Ferratą, Melchiorrem Cafà i Antoniem Raggim został zaangażowany przez ród Pamphilj do dekoracji kościoła S. Agnese in Agone, a także wykonał m.in. cenotaf kardynała Francesca Cennini de' Salamandri w S. Marcello al Corso. Na początku następnej dekady pracował dla markiza Fabrizia Nara przy wystroju mauzoleum rodu w kościele S. Maria sopra Minerva⁶⁴. Zachowane archiwalia wskazują, że to właśnie de Rossi może być autorem znajdującego się tam marmurowego popiersia ojca Fabrizia, Bernardina Nara (zm. 1671), które reprezentuje najwyższy poziom artystyczny wśród zdobiących kaplicę biustów innych przedstawicieli rodu, wyróżniając się ekspresją w oddaniu fizjonomii portretowanego oraz drapowaniu jego szaty (il. 15)⁶⁵. Rzeźbę tę ukończono ok. 1672 r., powstała więc niemal współcześnie z monumentem w Santa Maria del Popolo. Wydaje się dalece prawdopodobne, że to Giovanni Francesco de Rossi odkuł kościotrupa z nagrobka Gisleniego, co zasugerowała ostatnio Maria Teresa Cantaro⁶⁶. Za słusznością tej hipotezy przemawiają zarówno dawna współpraca i zapewne bliskie relacje łączące obu artystów, jak i walory samej kompozycji. De Rossi nie należał do czołówki rzeźbiarzy aktywnych wówczas nad Tybrem, jednak zdobył wszechstronne doświadczenie, pracując u boku przedstawicieli artystycznej elity miasta. Jeśli atrybucja ta znajdzie źródłowe potwierdzenie, figurę kościotrupa z Gisleniowskiego nagrobka będzie można uznać



18 Frontysepis broszury *Novo deposito del Signor Gio. Battista Gisleni Cittadino Romano, et architetto de' Tre Potentissimi Re di Polonia, e Suezia &c. Sigismondo III. Vladislao III. e Gio. Gasimiro primo &c* (Roma 1671). Fot. Rzym, Biblioteca Casanatense

za jedną z jego najlepszych prac. Źródłem inspiracji dla struktury szkieletu mogły być ryciny zamieszczone w XVI-wiecznym traktacie Andreasa Vesaliusa⁶⁷, pierwszym i na długo podstawowym źródle wiedzy o ludzkiej anatomii, a być może także ludzkie szczątki gromadzone w podziemiach rzymskich świątyń, szczególnie w słynnej krypcie kościoła S. Maria della

63. Do sodalicji tej de Rossi wstąpił 12 III 1656 r., na spotkaniu, w którym po raz pierwszy uczestniczył Gisleni. Zob. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, s. 274. Niewykluczone, że obaj artyści razem powrócili do Rzymu w 1655 r.

64. Mariusz Karpowicz, „Giovanni Battista Gisleni i Francesco de' Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 36, nr 1 (1991), s. 3–21; Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, s. 7, 76, 141, 145, 180, 201, 275, 304, 344, 362, 368, 509, 514, 524, 544; Cristiano Giometti, „Rossi, Giovanni Francesco”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88: 2019, s. 630, dostęp 11 października 2024, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/.

65. Popiersie to wcześniej atrybuowano Berniniemu, Giulianowi Finellemu oraz Antoniewi Raggiemu. Zob. Jacopo Curziotti, „La decorazione della cappella Pasqualoni in San Lorenzo in Lucina. Note e documenti su Domenico e Giovan Francesco de Rossi”, *Storia dell'arte. Nuova serie*, nr 28 (2011), s. 113.

66. Cantaro, *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo*, s. 223.

67. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, Lib. I (Basylea: Joannes Operinus, 1543), il. na s. 163–165.

Concezione, urządzanej w latach 30. XVII w. Niewykluczone, że de Rossi odkuł także marmurowe elementy struktury katafalku, natomiast nie uda się już zapewne ustalić, kto namalował kompozycję *al fresco* oraz wykonał dekorujące nagrobek brązowe złożone medaliony i kaganki (il. 9, 11).

Giovanni Battista Gisleni był niewątpliwie autorem koncepcji swojej „uwięzionej śmierci”, którą – zgodnie z inskrypcją – „utrwalając w zwycięstwo uczynił pojmaną i zakutą w kamieniu”⁶⁸. Szkielet ten wyraźnie różni się od innych ówczesnych nagrobkowych kościotrupów zaprojektowanych przez Gianlorenza Berniniego, Domenica Guidiego czy Filippa Parodio jako przerażające uskrzydłone upiory unoszące wizerunki zmarłych, herby czy tablice inskrypcyjne (il. 16)⁶⁹. Wyglądająca zza krat Gisleńowska zwyciężona śmierć w ekspiacyjnej, pełnej uległości pozie nie stara się wzbudzać grozy, ale usiłuje nawiązać dialog z widzem w sposób zbliżony do popularnych przynajmniej od lat 30. XVII w. popiersi na rzymskich epitafiach i w tym aspekcie nawiązuje do rzeźby nagrobnej kardynała Garcii Milliniego autorstwa Alessandra Algardiiego (1638), znajdującej się w Santa Maria del Popolo, czy Berniniowskiego biustu Gabriela da Fonseca w San Lorenzo in Lucina (po 1668), parafialnym kościele naszego artysty (il. 17)⁷⁰. Przedstawiony z uwzględnieniem anatomicznych szczegółów „żywy trup” (z napisem poniżej: „Neque illic mortuus” – „Ani tam zmarły”; il. 8) pozostaje w metafizycznej relacji ze

swoim *alter ego* – wizerunkiem zmarłego wykrojonym według konturów sylwetki (z inskrypcją w kartuszu: „Neque hic vivus” – „Ani ten żywy”; il. 11), która rzucając cień w przestrzeni niszy, wykracza poza konwencję dwuwymiarowego malowidła.

Skomplikowany przekaz ideowy nagrobka szczegółowo zanalizowali Stanisław Mossakowski⁷¹, a następnie Mateusz Kapustka⁷² oraz Gianpasquale Greco⁷³, który w swoim artykule ponadto opublikował i krótko omówił druk opisujący treść całej kompozycji⁷⁴. Ta szesnastostronicowa broszura wydana została w 1671 r., a więc rok przed śmiercią Gisleńiego. Na frontyspisie nie podano nazwiska autora, co należy do rzadkości w tego typu publikacjach (il. 18). Najpewniej był nim wymieniony we wstępie anonimowy przyjaciel artysty („un suo buon amico”), którego należy identyfikować z Orazim Quarantą – twórcą nagrobnej inskrypcji⁷⁵. Gisleni mógł brać jednak aktywny udział w redakcji tekstu składającego się z dwóch, wydzielonych ozdobną winiętą części⁷⁶. W pierwszej, krótszej autor przekonuje czytelnika, że prezentowany nagrobek zasługuje na nie mniejszą uwagę niż inne monumenty znajdujące się w kościele, nie tylko ze względu na walory artystyczne, dowodzące wszechstronnych umiejętności Gisleńiego, o czym świadczy – jak czytamy – symetria i wdzięk kompozycji oraz odpowiednie użycie wielobarwnych marmurów. Powodem winny być przede wszystkim treści ideowe

68. Por. tekst inskrypcji nagrobnej, s. 18.

69. Grigore Arbore Popescu, „Bernini e la stilistica della morte”, w: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, red. Marcello Fagiolo (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987), s. 176–181; Kapustka, „Der Körper des Künstlers”, s. 160–162.

70. Joseph Connors, „The Baroque Architect’s Tomb”, w: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-six Birthday*, red. Henry A. Milton, Susan Scott Munshower (University Park, Pa.: Pennsylvania State University, 1992), s. 393; Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 54; Kapustka, „Der Körper des Künstlers”, s. 160–162.

71. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 48–54.

72. Kapustka, „Der Körper des Künstlers”, s. 151–165.

73. Greco, „*Neque hic vivus, neque illic mortuus*”, s. 83–96.

74. *Novo deposito del Signor Gio. Battista Gisleni Cittadino Romano, et architetto de’ Tre Potentissimi Re di Polonia, e Svezia &c. Sigismondo III. Vladislao IIII. e Gio. Gasimiro primo &c* (Roma: Nella Stamparia di Iacomo Fei d’Andr. F., 1671).

75. Greco, „*Neque hic vivus, neque illic mortuus*”, s. 88.

76. Druk ten jest trzecią znaną publikacją odnoszącą się bezpośrednio do twórczości Gisleńiego. Zachował się wydany przez artystę opis dekoracji katedry na Wawelu w czasie uroczystości pogrzebowych Władysława IV w 1649 r.; zob. Stanisław Mossakowski, „Uroczystości wawelskie w styczniu 1649 roku a projekty Giovanniego Battisty Gisleńiego”, *Studia Waweliana* 9–10 (2000–2001), s. 41–83. Znana jest też deskrypcja scenografii funeralnej z okazji egzekwii za Karola Ferdynanda Wazę w warszawskim kościele Jezuitów w 1655 r.; zob. Wojciech Kret, „Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleńiego”, *Rocznik Warszawski* 13 (1975), s. 41–66.

i moralne, które opisano w tej broszurce, aby zaspokoić ciekawość oglądających. W tekście wyrażono pewien żal, że augustianie wyznaczyli na nagrobek wydłużony i wąski fragment ściany o niewielkiej powierzchni, co zmusiło artystę do korekty pierwotnego projektu i rezygnacji z zamiaru umieszczenia, zapewne po bokach, personifikacji Czasu trzymającego zegar oraz Famy dzierżącej trąbę, opatrzonych dwiema Wergiliańskimi maksymami traktującymi o bezpowrotnym przemijaniu czasu oraz rosnącej mocy sławy⁷⁷. Usytuowanie nagrobka blisko wejścia do kościoła umożliwiło jednak wzbogacenie ideowego przekazu o dodatkowe treści – motyw drzwi wiodących do „innego świata”, do którego drogę – jak latarnie do portów – wskazują dwa ustawione na nagrobku brązowe złożone kaganki. Dla najpełniejszego wyjaśnienia treści całej kompozycji posłużono się – jako pomocną czytelnikowi „busołą i mapą” – umieszczoną na monumencie inskrypcją, której kolejne fragmenty omówione zostały w obszernej, drugiej części druku. Odnośne komentarze zredagowano z typową dla baroku przesadą leksykalną i ornamentyką retoryczną, zawiłymi aluzjami wspartymi cytatami ze Starego i Nowego Testamentu oraz antycznych autorów, świadczącymi o erudycji twórcy tekstu. Za jego pośrednictwem Gisleni przekazał potomnym refleksje nad swoim życiem, nieuchronnym upływem czasu, sensem twórczych działań, a także wiarę w pokonanie śmierci. Wiele miejsca poświęcono

problemowi rywalizacji, a właściwie równorzędności trzech „siostrzanych sztuk”, które – jak na nagrobku Gisleniego – współdziałają dla osiągnięcia doskonałego celu ostatecznego⁷⁸.

Bardzo ogólne nawiązania do biografii i twórczości artysty pojawiają się jedynie w objaśnieniach do początkowego fragmentu inskrypcji⁷⁹. Wspomniano, że podróżujący po wielu krajach Gisleni spędził 27 lat w Rzeczypospolitej⁸⁰, gdzie dla trzech walecznych i hojnych władców pracował jako architekt dworski („nell'architettura palatina”) oraz projektował dekoracje na cześć ich licznych zwycięstw („machine trionfali”)⁸¹. Otrzymane łaski pozwoliły mu przetrwać zmienne koleje losu, obfitującego nie tylko w sukcesy, ale i niepowodzenia. Wydaje się, że artysta nie chciał podsumowywać swoich twórczych dokonań, zamierzał pozostać w pamięci potomnych jako „Civis Romanus, & Mundanus”, który zrobił legendarną karierę poza ojczyzną.

Gisleni nie był szlachcicem⁸², intrygującym elementem nagrobka jest więc umieszczona w centrum tarcza herbowa (il. 9). Widnieją na niej trzy lilie u góry (capo di Francia) oraz – poniżej – lew wdrapujący się na obsypaną owocami jabłoń wyrastającą z sześciu wzgórz. Jak słusznie zauważył Stanisław Mossakowski, artysta – podobnie jak Carlo Maderno – sam zaprojektował to fikcyjne godło herbowe⁸³. W przeciwieństwie do Maderny, który użył herbu swoich rzymskich

77. „Heu fugit interea fugit”, *Georgiki*, ks. III, 284; „Vires acquirit eundo”, *Eneida*, ks. IV, 175.

78. *Novo deposito*, s. 6–15.

79. *Ibid.*, s. 7–8.

80. Informacja o dwudziestosiedmioletnim pobycie Gisleniego w Rzeczypospolitej pojawia się także w dokumencie Jana Kazimierza, ułatwiającym artyście bezpieczne opuszczenie kraju w 1666 r. Zob. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 41.

81. Wiadomo, że Gisleni był twórcą dekoracji okazjonalnych, jednak zarówno źródła, jak i jego zidentyfikowane dotąd rysunki nie dotyczą wymienionych uroczystości.

82. W *salvus conductus* wydanym przez Jana Kazimierza w 1666 r. (por. przyp. 80) Gisleni określony został jako *nobilis*, jednakże w Polsce nie otrzymał indygenatu. Jego rodzina prawdopodobnie pochodziła z Lombardii, gdzie nazwisko to było stosunkowo popularne (także w zapisie Ghisleni oraz Ghislieri), ale nie występuje we włoskich kompendiach heraldycznych; zob. Cantaro, *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo*, s. 224. Giovanni Battista był synem rzymianina Paola (por. przyp. 43), prawdopodobnie zamożnego człowieka, który zapewnił potomkowi wszechstronne artystyczne wykształcenie. W statutach rzymskiej korporacji Università dei mercanti e merciarri w 1623 r. jako członek jej rady jest wymieniany Paolo Gisleni; zob. *Statuta Ordinationes et Facultates Universitatis Merciariorum Urbis* (Romae: Ex Typographia Camerae Apostolicae, 1623), s. 33. Prawdopodobnie to właśnie on był ojcem artysty. W XVII-wiecznych źródłach rzymskich występuje jeszcze kilka osób o tym nazwisku, jednak nie udało się dotąd ustalić ich rodzinnych powiązań z Giovannim Battistą.

83. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 52.

mecenasów, Gisleni najpewniej nie zainspirował się znakiem konkretnego rodu⁸⁴, ale wykorzystał stosunkowo popularne we włoskiej i europejskiej heraldyce mobilia⁸⁵; w broszurze nawet nie zasugerowano, że chodzi o godło własne artysty. W komentarzu do kolejnych wersów inskrypcji, zawierających refleksje nad ulotnością życia ludzkiego, wspomniano o wyrzeźbionych na herbie trzech liliach i owocującej jabłoni oraz wzgórzach jako symbolach przemijania⁸⁶. Nieco dalej, na marginesie teoretycznych rozważań na temat równorzędności „siostrzanych sztuk”, można odnaleźć kolejną aluzję do herbu, na którym każda z trzech rywalek odgrywa swoją rolę – jedna maluje kwiaty, druga rzeźbi jabłko, a trzecia projektuje góry⁸⁷. Należy więc przyjąć, że umieszczona na nagrobku Gisleniego tarcza herbowa miała charakter emblematu heraldycznego i stanowiła kompilację motywów nawiązujących do ideowych treści monumentu.

Na kompozycję nagrobka w S. Maria del Popolo niewątpliwie miały wpływ lokalizacja i niewielka powierzchnia wyznaczonego miejsca, co „mogło bardzo udręczyć ręce [artysty], ale nie zubożyć ducha dzieła”⁸⁸. Jako jeden z bardzo nielicznych twórców Gisleni zaprojektował oraz wystawił w przestrzeni kościoła na własny koszt (a były to „pieniądze dobrze wydane na ochronę jego prochów”⁸⁹) monument, którego przesłanie wyjaśniono w druku, pozostającym unikatową tego typu publikacją⁹⁰. Świadomy, że będzie to jedyne dzieło, jakie zrealizował w rodzinnym mieście i ostatnia szansa na swoistą autopromocję, pragnął przekazać potomnym, że jego życie nie było bezowocne, a za pomocą różnych mediów utrwalił skalę swoich umiejętności oraz wiedzę o sztuce. Estetyczny wymiar monumentu zdominowała więc wola przekazania jak najbogatszych treści, stanowiących artystyczny i duchowy testament Giovanniego Battisty Gisleniego.

84. Źródłem inspiracji dla Gisleniego nie był herb Sykstusa V, który – jak on sam – pochodził z niższych warstw społecznych. Por. Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 52; Cantaro, *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo*, s. 182, 183, 223–225. O genezie herbu papieża Peretti zob. Dora Liscia Bemporad, *Maggino di Gabriello „Hebreo Venetiano”. I dialoghi sopra l'utili sue inventioni circa la seta* (Firenze: Edifir-Edizioni, 2010), s. 181–182.

85. Obecność sześciu wzgórz na herbie nie ma żadnego związku z nazwą „luoghi di Monte”, miejscowości, które miały należeć do niejakiego Giuseppe Gisleniego; zob. Bevilacqua, „Gisleni, Giovanni Battista”, s. 621; Mossakowski, „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”, s. 52; Cantaro, *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo*, s. 224. Określenie to dotyczy długu publicznego i obligacji emitowanych przez Kamerę Apostolską (po raz pierwszy przez Klementa VII w 1526 r.) dla ratowania finansów Państwa Kościelnego; zob. Donatella Strangio, „Public Debt in the Papal States, Sixteenth to Eighteenth Century”, *Journal of Interdisciplinary History* 43, nr 4 (2013), s. 517–518.

86. *Novo deposito*, s. 9: „Si continua il medemo argomento della brevità della vita sul corpo dello scudo, che vi è scolpito, che sono tre gigli, & una pianta fruttifera di pomi, sopra dei monti; de quali appunto fu detto *Montes sicut Cera fluxerunt* [a facie Domini]”.

87. *Novo deposito*, s. 12: „[...] tutto che il primo dalla pianta stessa dello scudo potesse cadervi in acconcio, e che in esso ogn'una delle tre rivali inco[n]tri agevolmente il suo corpo, mentre l'una pinga ne' fiori, l'altra scolpisce ne' pomi, e la terza ne' monti architetta”.

88. *Novo deposito*, s. 5: „[...] ha ben potuto angustiare le mani, ma non impoverire gli spiriti dell'opera [...]”.

89. *Novo deposito*, s. 4: „[...] una spesa bene applicata alla custodia delle sue ceneri [...]”.

90. O nagrobkach artystów w XVII-wiecznym Rzymie zob. Connors, „The Baroque Architect's Tomb”, s. 392–393; Greco, „L'idea di morte d'artista e della sua sepoltura nel Seicento italiano”, s. 198–207; id., „«Qui cum Diu aeternitati pinxerit»: il monumento funebre ad Andrea Sacchi in San Giovanni in Laterano”, *Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica* 1 (2017), s. 83–89.

BIBLIOGRAFIA

- Arbore Popescu, Grigore. „Bernini e la stilistica della morte”. W: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, redakcja Marcello Fagiolo, 173–184. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo. Catalogo della mostra, Roma, 19 novembre 2008 – 22 febbraio 2009*. Redakcja Andrea Donati, Francesco Petrucci. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2008.
- Badea, Andrea. „Quitter l'ordre – servir la Curie. Les consultants des congrégations romaines et les ordres religieux”. W: *L'exception et la Règle. Les pratiques d'entrée et de sortie des couvents, de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle*, redakcja Albrecht Burkardt, Alexandra Roger, 209–220. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022.
- Bemporad, Dora Liscia. *Maggino di Gabriello „Hebreo Venetiano”. I dialoghi sopra l'utili sue inventioni circa la seta*. Firenze: Edifir-Edizioni, 2010.
- Bentivoglio, Enzo, i Simonetta Valtieri. *Santa Maria del Popolo a Roma*. Roma: Bardi Editore, 1976.
- Bevilacqua, Mario. „Gisleni Giovanni Battista”. W: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 56, 621–624. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001.
- Cantaro, Maria Teresa. *Gli stemmi di Santa Maria del Popolo. Documenti di appartenenza*. Roma: Palombi Editori, 2019.
- Cavazzini, Patrizia. „Sfidare il tempo, la scultura e la natura”. W: *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, redakcja Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini, 16–34. Roma: Officina Libraria, 2023.
- Connors, Joseph. „The Baroque Architect's Tomb”. W: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-six Birthday*, redakcja Henry A. Milton, Susan Scott Munshower, 391–404. University Park, Pa.: Pennsylvania State University, 1992.
- Curziotti, Jacopo. „La decorazione della cappella Pasqualoni in San Lorenzo in Lucina. Note e documenti su Domenico e Giovan Francesco de Rossi”. *Storia dell'Arte. Nuova serie*, nr 28 (2011): 99–121.
- Czyż, Anna Sylwia. „Belweder Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony Klary Izabeli”. *Artifex Novus* 1 (2017): 10–27.
- Elementa ad fontium editiones. Repertorium rerum polonicarum ex Archivio Orsini in Archivio Capitolino Romae*, t. 10, cz. 3. Redakcja Wanda Wyhowska de Andreis. Romae: Institutum Historicum Polonicum, 1964.
- Ferrari Oreste, i Serenita Papaldo. *Le sculture del Seicento a Roma*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 1999.
- Giometti, Cristiano. „Rossi, Giovanni Francesco”. W: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88: 2019. Dostęp 11 października 2024. https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Greco, Gianpasquale. „L'idea di morte d'artista e della sua sepoltura nel Seicento italiano”. *Rivista dell'Arte* 51, nr 6 (2016): 198–207.
- Greco, Gianpasquale. „*Neque hic vivus, neque illic mortuus*. La tomba di Giovan Battista Gisleni e il suo doppio a stampa”. *Storia dell'Arte. Nuova serie*, nr 40 (2015): 83–96.
- Greco, Gianpasquale. „«Qui cum Diu aeternitati pinxerit»: il monumento funebre ad Andrea Sacchi in san Giovanni in Laterano”. *Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica* 1 (2017): 83–89.
- Guttmejer, Karol. „«Wieczny pomnik zwycięstwa»: erem kamedulski na Bielanych pod Warszawą – wotum króla Władysława IV”. W: *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, redakcja Karol Guttmejer, Anna Sylwia Czyż, 113–136. Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa, 2016.
- Incisa della Rocchetta, Giovanni. *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 1979.
- Kapustka, Mateusz. „Der Körper des Künstlers im Kampf der Künste. Zur Medienkritik im Grabmal von Giambattista Gisleni († 1672) in Santa Maria del Popolo in Rom”. W: *Künstler-grabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen*, redakcja Markwart Herzog, Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, 151–165. Fulda: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Kret, Wojciech. „Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego”. *Rocznik Warszawski* 13 (1975): 41–66.
- Lileyko, Jerzy. *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 2003.
- Marzinotto, Marica. „La collezione dei ritratti accademici. Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secoli XVI e XVII”. *Atti della Accademia Nazionale di San Luca* 2 (2009–2010): 191–218.
- Mossakowski, Stanisław. „Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni”. *Biuletyn Historii Sztuki* 71, nr 1 (2009): 35–56.
- Mossakowski, Stanisław. „Projekt «Teatro di Quarantore» dla kościoła w Rzymie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 62, nr 1 (2000): 51–85.
- Mossakowski, Stanisław. „Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego”. W: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace dedykowane Juliuszowi A. Chrościckiemu*, redakcja Tadeusz Bernatowicz et al., 535–549. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2009.

- Mossakowski, Stanisław. „Uroczystości wawelskie w styczniu 1649 roku a projekty Giovanniego Battisty Gisleniego”. *Studia Waweliana* 9–10 (2000–2001): 41–83.
- Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668. 9 września – 31 grudnia 1996, Zamek Królewski w Warszawie*. Redakcja Przemysław Mrozowski, Marek Wrede. Warszawa: Arx Regia, 1996.
- Osiecka-Samsonowicz, Hanna. „Gisleni (Ghisleni) Giovanni Battista”. W: *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, redakcja Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, 165–181. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Pascoli, Lione. *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Edizione critica dedicata a Valentino Martinelli*. Perugia: Electa Editori Umbri, 1992.
- Pasierb, Janusz, i Michał Janocha. *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*. Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1999.
- Paszkiwicz, Mieczysław. „Tematyka polska w twórczości Stefano della Belli. Część II”. *Rocznik Historii Sztuki* 15 (1985): 55–125.
- Petrucci, Francesco. *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2005.
- Petrucci, Francesco. „Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639–1700?)”. *Storia dell'arte* 84 (1995): 283–306.
- Rossi, Ermete. „Roma ignorata”. *Roma. Rivista di studi e di Vita Romana* 18, nr 7 (1940): 237–238.
- Sadoul, Georges. *Jacques Callot. Miroir de son temps*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- Strangio, Donatella. „Public Debt in the Papal States, Sixteenth to Eighteenth Century”. *Journal of Interdisciplinary History* 43, nr 4 (2013): 511–537.
- Tiberia, Vitaliano, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*. Galatina: Mario Congedo Editore, 2005.
- Tiberia, Vitaliano, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*. Galatina: Mario Congedo Editore, 2000.

SUMMARY

Giovanni Battista Gisleni's "Roman Years" and his Tombstone in the Church of Santa Maria del Popolo in the Light of New Research by Hanna Osiecka-Samsonowicz

In 1655 the architect, designer of occasional decorations and musician Giovanni Battista Gisleni (1600–1672) (Fig. 1), having spent nearly twenty-five years in the Commonwealth of Poland and Lithuania, returned to his native Rome. He failed to achieve any professional success there, however, and his memory survives owing to his only work created after his return to Rome, viz., his own tombstone, erected in the church of S. Maria del Popolo (Fig. 2). Gisleni's "Roman years", omitted by his biographer, Lione Pascole, have already been discussed in the literature on the subject, but this article presents new findings that complement the extant information on this long phase of the artist's life.

Gisleni, who was unknown in Rome and no longer young, failed to further his career there, even though he joined the city's prestigious artistic organisations, the Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta and the Accademia di S. Luca. Perhaps for this reason, early in the year 1665 he travelled back to the Commonwealth, but he left it again, disappointed, the following summer. The little information that survives about his subsequent fate does not relate to his artistic activities. Thanks to the recommendation of the Cardinal Protector of the Commonwealth, Virginio Orsini, and undoubtedly for some remuneration, between 1667 and 1671 Gisleni acted as an intermediary in the forwarding of various important documents to Poland. In 1669, again commissioned by Orsini, Gisleni produced an Italian text based on an account of the election of Michał Korybut Wiśniowiecki which had been sent from Poland, complementing it with an etching (Fig. 3) that showed a bird's eye view of the countryside around Warsaw as a backdrop to the events accompanying the election of the new monarch. Although Gisleni signed the dedication to the cardinal on the etching, he was not – contrary to what is accepted in relevant literature – the author of image on which it was based; this meticulously detailed original composition was

the work of the engraver François Collignon (1609–1687), who, inspired by the oeuvre of Jacques Callot and Stefano della Bella (Fig. 4–7), created it on the basis of a drawing supplied from Poland. Gisleni's involvement was probably limited to supervising Collignon's work and approving the final version.

The last years of Gisleni's life were most probably devoted to erecting his tombstone at S. Maria del Popolo, a church served by the Augustinian friars (Fig. 2, 8–11). From at least 1668, Gisleni sought permission from the monks to erect a tombstone, which was finally installed in 1671. Made of varicoloured marbles, the highly original monument was included in most "guidebooks" to Rome, starting with the 1674 text by Filippo Titti, who stated that the author of the inscription on the tombstone (Fig. 10) was the erudite Orazio Quaranta and the portrait of Gisleni (Fig. 1) was painted by Jakob Ferdinand Voet. The portrait was painted in oil on slate; this technique, which was somewhat anachronistic at the time, was probably chosen by Gisleni himself, as was the unique procedure of cutting the slate following the contours of the figure. Going beyond the convention of a two-dimensional painting, his likeness acquired a certain sculptural quality, all the more so as it was placed in a niche where a sculpted bust of the deceased was usually found in tombstones with a similar compositional scheme. Two anonymous copies of Gisleni's funerary portrait dating from ca. 1670, painted on canvas, are extant in the collections of the Accademia di S. Luca (Fig. 13) and the Palazzo Pitti in Florence (Fig. 14), but they fail to match the expressiveness of the original.

It may be assumed that the figure of the caged skeleton (Fig. 8), noteworthy due to the realistic rendering of the anatomy of human bone structure, was sculpted by Gisleni's collaborator from the period of their shared stay in the Commonwealth, Giovanni Francesco de Rossi, although he was not mentioned in Titti's text.

The ambiguous ideological message of the tombstone, already discussed in the literature on the subject, is added to by an anonymous print (Fig. 18) published in 1671, explaining the content of the composition in keeping with Gisleni's own intentions. The author of the pamphlet was probably the aforementioned Orazio Quaranta, but it is possible that Gisleni was involved in its editing. The text consists of two parts. The first details the artistic qualities of the monument, for which the Augustinians had designated an elongated and narrow section of wall, forcing Gisleni to reduce the original design. In the second part of the pamphlet, the inscription on the tombstone was used to explain the message of the entire work. The subsequent sections of the description are accompanied by erudite commentaries containing reflections on the inevitable passage of time and the meaning of creative endeavour. Much space was devoted to the problem of the equivalence of the three *arti del disegno*, which work together to achieve a perfect final goal – as they have in Gisleni's tombstone. These comments include very general references to the artist's biography. Gisleni did not summarise his creative achievements but, it seems, intended to remain in the memory of posterity as a "Civis Romanus & Mundanus" who had a legendary career outside his homeland. Also, he was not a nobleman, so the passages in the text relating to the coat of arms on his tombstone (Fig. 9) are noteworthy. This fictional coat-of-arms emblem, designed by him using the *mobilia* popular in European heraldry, was not inspired by the coat-of-arms of any specific family. The commentary to the verses of the inscription reflecting on the transience of human life mentions the elements carved on the coat of arms: lily flowers, a fruit-laden apple tree and hills as symbols of transience. Another allusion to the coat of arms can be found in a marginal comment in the reflections on the equivalence of the *arti del disegno*, where each of the three rival arts plays its own role: one paints the flowers, another

carves the apples, and the third designs the mountains. The shield of the coat of arms on Gisleni's tombstone displayed a compilation of motifs alluding to the ideological content of the tombstone.

Gisleni was one of the very few artists to design and erect, at his own expense, a tombstone with a message explained in a print that remains a unique publication of its kind. Aware that the tombstone would be the only work he would carry out in his hometown and his last chance for *sui generis* self-promotion, he wanted to commemorate the extent of his skills, and his knowledge of art, by employing a variety of media. The aesthetic dimension of the monument was therefore dominated by the desire to convey the richest possible content, constituting Gisleni's artistic and spiritual testament.

BIOGRAPHICAL NOTE

Hanna Osiecka-Samsonowicz PhD (habil.), a historian of art, is a professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and the author of studies on artistic connections between Poland and Italy in the 17th century, among them the books *Agostino Locci. Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce* (2003) and *Polskie uroczystości w barokowym Rzymie 1587–1696* (2012; Italian language version: *Cerimonie e feste polacche nella Roma barocca*, 2014). She is also the co-editor of *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku* (2016) and author of many entries included therein. In addition, her research interests focus on the culture and art of the Commonwealth in the reigns of Augustus II, the Strong, and Augustus III, especially ephemeral lay and religious spectacles staged during the reign of the Saxon dynasty.

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Hanna Osiecka-Samsonowicz, prof. Instytutu Sztuki PAN, historyk sztuki, autorka publikacji poświęconych polsko-włoskim relacjom artystycznym w XVII w., w tym książek *Agostino Locci. Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce* (2003) oraz *Polskie uroczystości w barokowym Rzymie 1587–1696* (2012; włoska wersja: *Cerimonie e feste polacche nella Roma barocca*, 2014). Jest współredaktorką *Słownika architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku* (2016) i autorką licznych zamieszczonych w nim haseł. Zajmuje się ponadto kulturą i sztuką Rzeczypospolitej w czasach rządów Augusta II Mocnego i Augusta III, szczególnie efemerycznymi widowiskami świeckimi i sakralnymi urządzanymi za panowania dynastii saskiej.