Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji

Šitina, Ana

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:646202

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-17**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ana Šitina

SLIKARSTVO 16. I 17. STOLJEĆA U ŠIBENSKOJ BISKUPIJI

Doktorski rad

Zadar, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Ana Šitina

SLIKARSTVO 16. I 17. STOLJEĆA U ŠIBENSKOJ BISKUPIJI

Doktorski rad

Mentor

izv. prof. dr. sc. Laris Borić

Komentorica

prof. dr. sc. Nina Kudiš

Zadar, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Ana Šitina

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentor/Mentorica: izv. prof. dr. sc. Laris Borić

Komentor/Komentorica: prof. dr. sc. Nina Kudiš

Datum obrane: 08. srpnja 2020.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji

UDK oznaka: 75.034(497.581.2Šibenik)

Broj stranica: 617

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 236

Broj bilježaka: 1383

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 1017

Broj priloga: 6 (15/5/101/89/89/143)

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić, predsjednik/predsjednica
2. prof. dr. sc. Nina Kudiš, član/ica
3. prof. dr. sc. Emil Hilje, član/ica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić, predsjednik/predsjednica
2. prof. dr. sc. Nina Kudiš, član/članica
3. prof. dr. sc. Emil Hilje, član/članica

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Ana Šitina

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Associate Professor Laris Borić, PhD

Co-mentor: Professor Nina Kudiš, PhD

Date of the defence: 08. July 2020.

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Art History

II. Doctoral dissertation

Title: Painting in Šibenik Bishopric in the 16th and 17th century

UDC mark: 75.034(497.581.2Šibenik)

Number of pages: 617

Number of pictures/graphical representations/tables: 236

Number of notes: 1383

Number of used bibliographic units and sources: 1017

Number of appendices: 6 (15/5/101/89/89/143)

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Professor Ivana Prijatelj Pavičić, PhD, chair
2. Professor Nina Kudiš, PhD, member
3. Professor Emil Hilje, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Professor Ivana Prijatelj Pavičić, PhD, chair
2. Professor Nina Kudiš, PhD, member
3. Professor Emil Hilje, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Šitina,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 20. srpnja 2020.

SADRŽAJ:

1. Uvod 10

1.1. Definicija teme i prostorno-vremenskog okvira istraživanja 11

1.2. Ciljevi i metode istraživanja 11

1.3. Pregled dosadašnjih istraživanja 13

2. Povijesno-društveni okvir 20

2.1. Šibensko područje u vrijeme mletačko-turskih ratova 21

2.1.2. Šibenska biskupija u 16. i 17. stoljeću 27

2.1.2.1. Skradinska biskupija u vrijeme mletačko-turskih ratova 34

2.2. Društveni dometi šibenskog područja u ranom novom vijeku 36

3. Likovni ukus i naručiteljski trendovi na području Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću 38

3.1. Narudžbe i naručitelji slika 38

3.1.1. Poslije-tridentski šibenski biskupi kao donatori i naručitelji 38

3.1.2. Crkveni redovi kao naručitelji 49

3.1.2.1. Dominikanci kao naručitelji i posrednici 49

3.1.2.2. Franjevci kao naručitelji i posrednici narudžbi slikarske opreme 53

3.1.2.2.1. Šibenski franjevci kao naručitelji slikarskih djela u 16. stoljeću 54

3.1.2.2.2. Slikarske narudžbe za crkve Sv. Lovre u Šibeniku i Majke od Milosti na Visovcu u valu poslije-tridentske obnove 56

3.1.2.2.3. Narudžbe slikarske opreme članova društvene elite za crkvu Sv. Lovre u Šibeniku na prijelomu kraja 17. na početak 18. stoljeća 62

3.1.2.2.4. Poslije-tridentska slikarska oprema crkve Sv. Frane u Šibeniku 69

3.1.3. Bratovštine kao naručitelji 73

3.1.4. Plemići kao naručitelji 81

3.1.4.1. Donacije i likovni ukus plemićke obitelji Divnić i Dominis 82

3.1.4.2. Narudžbe i umjetnički ukus plemićke obitelji Vrančić 85

3.1.4.2.1. Naručiteljski profili ključnih osoba iz plemićke obitelji Vrančić 85

3.1.4.2.2. Narudžbe i naručiteljski ukus Antuna Vrančića 90

3.1.4.2.3. Narudžbe i naručiteljski ukus Fausta Vrančića 96

3.1.4.3. Donacije i umjetnički ukus plemićke obitelji Tetta 97

3.1.4.3.1. Donacije oltara obitelji Tetta u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku 101
3.1.4.3.2. Narudžba obitelji Tetta u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku 104
3.1.4.3.3. Donacija Frane Ante Tetta za sliku glavnog oltara u crkvi Sv. Frane u Šibeniku 105
3.1.4.3.4. Likovni ukus članova plemićke obitelji Tetta 106
3.1.5. Primjer značajne kolektivne narudžbe plemića, pučana i članova crkvenih redova 107
4. Na razmeđu tradicije i novog stila – slikarstvo 16. stoljeća na području Šibenske biskupije 125
4.1. Import 126
4.1.1. Likovni profil radionice Santa Croce 127
4.1.1.1. Slike Santa Croceovih na prostoru Šibenske biskupije 129
4.1.2. Ostala importirana djela u Šibeniku 131
4.2. Slikari došljaci – *Pictores vagantes* 133
4.2.1. Boravak Bernardina Ricciardija na istočnoj jadranskoj obali 134
4.2.1.1. Slikarski profil Bernardina Ricciardija 139
4.2.1.2. Šibenski opus Bernardina Ricciardija 143
4.2.2. Ostali slikari došljaci 148
4.3. Lokalni slikari i djela nepoznatih autora 152
5. Slikarska djela 17. stoljeća mletačkih radionica na području Šibenske biskupije 164
5.1. Nastavak tradicije slavnih radionica - mletačko slikarstvo na prijelazu s kraja 16. na početak 17. stoljeća 164
5.1.1. Osvrt na djelatnost radionice i slikara iz orbite Bassano 167
5.1.2. Djela radionice i slikara iz orbite Bassano u Šibeniku 171
5.2. Naslijeđe *cinquecenta* i poslije-tridentske odredbe u djelima mletačkih slikara *di sette maniere* 173
5.2.1. Slikarski profil Palme Mlađega 177
5.2.1.1. Slika Palme Mlađega u Šibeniku 179
5.2.1.2. Sljedbenici maniere Palme Mlađeg 180
5.2.2. Slikarski profil Angela Mancinija 182
5.2.2.1. Djela Angela Mancinija u Šibeniku 184
5.2.3. Slikarski profil Baldassarea D'Anne 185
5.2.3.1. Slika Baldassarea D'Anne u Šibeniku 188
5.2.4. Slikarski profil Giovannija Laudisa 191

5.2.4.1. Djela Giovannija Laudisa u Šibeniku 192
5.2.5. Slikarski profil Filippa Zanibertija 194
5.2.5.1. Djela Filippa Zanibertija u Šibeniku 196
5.2.6. Slikarski profil Mattea Ponzonea 199
5.2.6.1. Djela Mattea Ponzonea u Šibeniku 202
5.2.7. Djela neidentificiranih autora u maniri slikara „di sette maniere“ 205
5.3. Tenebrizam i barokni klasicizam u slikarstvu na prostoru Šibenske biskupije 209
5.3.1. Djela radionica istaknutih talijanskih slikara 211
5.3.2. Djela nepoznatih talijanskih slikara 219
5.4. Na pragu novih stilskih tendencija – slikarstvo kraja 17. stoljeća na području Šibenske biskupije 222
5.4.1. Slikarski profil Francesca Fedrigazzija 225
5.4.1.1. Djela Giovannija Francesca Fedrigazzija u Šibeniku 229
5.4.2. Djela neidentificiranog slikara s kraja 17. stoljeća u Šibeniku 231
6. Lokalni slikari djelatni na prostoru Šibenske biskupije u 17. stoljeću 248
6.1. Slikarski profil Mihovila Parkića 253
6.2. Slikarski profil Antuna Moneghina 256
6.3. Fresko oslik Nove crkve u Šibeniku 258
6.4. Slikarski profil Gierolima Mondelle 259
6.4.1. Slikarska djela Girolama Mondelle - Stropni oslik u Novoj crkvi u Šibeniku .. 262
6.5. Djela pučke pobožnosti 265
7. Ikonografske teme i motivi na području Šibenske biskupije u kontekstu poslije-tridentske obnove i mletačko-turskih ratova 268
7.1. Marijanski kultovi i teme 270
7.1.1. Stari marijanski ikonografski tipovi 270
7.1.2. Novi marijanski ikonografski tipovi i rano-novovjekovne sheme 274
7.2. Ostale ikonografske teme 276
7.3. Nekoliko primjera veneto-kretskog slikarstva 279
8. Zaključak 295
8.1. Likovna, stilska i ikonografska obilježja te ponuda i potražnja slikarstva na prostoru Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću 295

8.1.1. Slike nastale prema predlošcima 303
9. Popis korištenih izvora i literature 317
10. Sažetak 387
11. Prilozi 391
11.1. Arhivski dokumenti 391
11.2. Popis izvora fotografija za slike po poglavljima i ilustracije kataloških jedinica: 401
11.3. Popis slika po poglavljima 404
11.4. Popis ilustracija kataloških jedinica (skeda): 410
11.5. Katalog 416
11.6. Ilustracije kataloških jedinica 513
12. Kratak životopis autorice 617

1. Uvod

Ranonovovjekovnu povijest prostora Šibenske biskupije su, kao i ostatak Dalmacije, obilježili mletačko-turski ratovi koji su je gospodarski i demografski osiromašili, a ta se loša slika odrazila i na domenu likovnosti, posebice nabavu slika i slikarsku produkciju. Slikarska baština 16. i 17. stoljeća je raznorodna, sa specifičnim povijesnim kontekstom i tradicijom, a karakterizira ju i prevladavajući broj importiranih djela putem kojih se prati i recepcija tridentskih odredbi kao i prisutnost popularnih tema na tom području. Takva situacija ilustrira načine i brzinu puteva prijenosa potpomognutu crkvenim redovima i drugim širiteljima nove pobožnosti. Razdoblje privremenih smirivanja sukoba bilo je osjetno jedino u razdoblju između Ciparskog i Kandijskog rata kada u slikarstvu još supostoje i maniristički elementi uz pojavu novih slikarskih formula i ikonografskih rješenja, dok je povoljnije uvjete za kulturni i likovni razvoj donio tek *settecento*.

Izraženo posezanje za djelima stranih majstora i radionica, uglavnom s područja Venecije kao jednog od najaktvinijih slikarskih središta onodobne Europe, svjedoči o razini i dosezima likovnog ukusa naručitelja kao i o njihovoj uključenosti u suvremene trendove kulturne razmjene i komunikaciju. Jedan dio sačuvanog materijala, uglavnom import, pokazuje određenu razinu slikarske kvalitete, dok veći broj djela svjedoči o kvalitativnoj prosječnosti, rutinskoj proizvodnji, često i s određenim stilskim retardacijama, te dugim trajanjem tradicije koja nerijetko supostoji zajedno s onovremenim stilskim inovacijama. Iako rijedak, ali baš zbog toga značajan je i doprinos domaćih majstora koji unatoč zamiranju lokalnih radionica, turbulentnim vremenima i siromaštvu, pokazuju tragove vitalnosti domaće likovne scene.

Disertacija u uvodnim poglavljima razmatra metodologiju proučavanja i povijest istraživanja te niz uzročno-posljedičnih čimbenika poput povijesnih, političkih, gospodarskih i društvenih prilika kao i onodobnih trendova, razmjene informacija, naručitelje, donatore te okolnosti nastanka djela, ali i njihove uloge i značenja. Osim bazičnih povijesno-umjetničkih istraživanja, nešto snažniji fokus je usmjeren prema kulturnoj kontekstualizaciji, likovnom ukusu i razumijevanju određenih onodobnih pojava i fenomena vezanih uz kulturno-povijesne ili naručiteljske razloge. Pri užem vremenskom definiranju teme naročit je naglasak usmjeren na proces formalnih i sadržajnih transformacija pod utjecajem promjene svjetonazorskih paradigmi od razdoblja zreloga humanizma *cinquecenta* do učvršćenja poslije-tridentskih koncepata, okvirno od 1500. do 1700. godine. S obzirom da prilikom nastajanja djela različiti faktori utječu na njegovu kreaciju, ono zahtijeva višeslojni i kompleksan znanstveni pristup.

1.1. Definicija teme i prostorno-vremenskog okvira istraživanja

Područje istraživanja obuhvaća prostor Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću, a materijal istraživanja su slike nastale i nabavljene u tom prostoru i vremenskom okviru. Materijal istraživanja sačuvan je na niz lokacija, od muzeja do sakralnih prostora; crkava, samostana te često, u sklopu njih, u muzejskim zbirkama, riznicama, spremištima, sakristijama pa i župnim stanovima. Područje Šibenske biskupije je u 16. i 17. stoljeću obuhvaćalo manji teritorij nego danas jer je Skradinska biskupija postojala kao samostalna sve do početka 19. stoljeća kada je preustrojem ukinuta i pripojena Šibenskoj.

Dosadašnja povijesno-umjetnička istraživanja ranonovovjekovnog slikarstva na definiranom području nisu bila sintetske naravi te su uglavnom bila usredotočena na pojedine autore ili fenomene, a velik je broj slika do danas ostao u potpunosti neobrađen i neobjavljen. Osim što su u radu sustavno kataloški obrađene sve poznate slike u definiranom vremenu i prostoru, uz naglasak na stilske i datacijske probleme, pokušaje atribuiranja, likovni ukus i naručiteljske trendove, ona su podvrgnuta analitičkoj i kritičkoj te kulturnoj kontekstualizaciji.

1.2. Ciljevi i metode istraživanja

Obrađeni likovni materijal je raznorodan, no iako je uglavnom riječ o importnom slikarstvu, sačuvani su i primjerci lokalne produkcije pa se u radu nastoji rasvijetliti i djelovanje rijetkih domaćih slikara. Osim kvalitetom, slike se razlikuju i po stupnju očuvanosti s velikim brojem prilično oštećenih djela, a neka su i trenutno u postupku restauracije.

Do saznanja o materijalu dolazilo se prvenstveno neposrednim terenskim istraživanjem sačuvanih slika, proučavanjem relevantne literature i povijesnih objavljenih i neobjavljenih izvora. Terensko istraživanje podrazumijevalo je detaljno pretraživanje svih indiciranih prostora na definiranom području u potrazi za slikama koje je moguće datirati u 16. i 17. stoljeće. Na pronađenom materijalu provodila se detaljna tehnička analiza koja je obuhvaćala mjerenja, opise i formalnu analizu slika. Osim rada na terenu, istraživanje je obuhvaćalo i rad na inozemnom i domaćem komparativnom materijalu i literaturi, odnosno konzultiranje znanstvenih i stručnih publikacija (monografija, kataloga, periodike) te učestali kraći boravci u Veneciji u svrhu znanstvenog usavršavanja. Obuhvaćen je i rad na dostupnoj arhivskoj građi, a uzimale su se u obzir i sačuvane apostolske i biskupske vizitacije, crkveni inventari, bratovštinske knjige te slično. Za dobivanje što jasnije slike o karakteru slikarske baštine u definiranom vremenskom razdoblju na području nekadašnje Šibenske biskupije, prikupljali su

se inventari, izvještaji, elaborati i fotodokumentacija konzervatorskih odjela u Šibeniku i Splitu koji sadrže niz značajnih podataka s obzirom na dosadašnje provedene zahvate na njima.

U radu se primjenjivala metodologija formalno-stilske i komparativne analize slika u kombinaciji s ikonografskim, ali i nizom kontekstualnih pristupa. U procesu istraživanja vrlo važnu ulogu imalo je definiranje termina i pojmova. Iako većina materijala čine djela nepoznatih autora, na onima kojima su oni poznati, koristio se i tradicionalni biografski pristup, na osnovi kojega se slika pokušala datirati i smjestiti u do tada poznat umjetnikov opus.

Bazu za istraživanje ove teme predstavlja katalog disertacije. Zbog premještanja materijala kao posljedice povijesno-političkih i religijskih razloga, osim na područje nekadašnje Šibenske biskupije, istraživanje je bilo usredotočeno i na materijal koji se danas čuva na području nekadašnje Skradinske biskupije. Za neke je slike, na osnovi sačuvanih povijesnih izvora, bilo moguće precizno utvrditi naručiteljski kontekst, povijest premještanja i slične okolnosti, no za veći dio materijala to ne vrijedi, stoga disertacija nije popraćena geografski već kronološki organiziranim katalogom. Metodama stilske i komparativne analize materijala, a u rijetkim slučajevima kontekstualne i biografske, bilo je moguće precizno ili okvirno utvrditi dataciju djela, ali zbog izostanka povijesnih izvora nije moguće utvrditi njihovu prvotnu lokaciju i smještaj. Iz kataloga su izuzeta djela za koja metodološkim postupcima nije bilo moguće utvrditi da su nastala u razdoblju od 1500. do (ili oko) 1700. godine, a stilska i komparativna analiza impliciraju da je najvjerojatnije riječ o slikama nastalim ranije ili kasnije. Naposljetku, u tom kontekstu izuzeti su i primjeri pučkog, „bezvremenog“ slikarstva, van dominantnih stilskih strujanja za koje je mogući raspon nastanka izrazito širok (od kraja 16. pa sve do 19. stoljeća), a nije bilo drugih metoda kojima bi se vremenski odredili ili kontekstualizirali. Zbog nečitkosti su izuzete i izrazito oštećene i preslikane slike. Ipak, rad se osvrće na značajne primjere veneto-kretskog slikarstva, ali se ne bavi ikonama u funkciji pravoslavne liturgije jer je riječ o količinski marginalnom uzorku u kontekstu slikarstva 16. i 17. stoljeća na prostoru Šibenske biskupije, ali i različitoj liturgiji, teologiji, povijesno-društvenom okviru te stilskim i naručiteljskim kategorijama koje predstavljaju temu vrijednu zasebne obrade.

Svaka kataloška jedinica sastoji se od svih važnih općih informacija koje pobliže određuju sliku: ikonografsku odrednicu, autora ili kruga kojem se pripisuje, naručitelja, nekadašnje i trenutne lokacije ukoliko su podaci poznati, slikarske tehnike, dimenzije, opisa te bibliografije i popratne fotografije. Osim katalogizacije, rad obuhvaća i sistematizaciju slikarske baštine poznatih autora, djela s novoutvrđenim atribucijama te skupine slika nepoznatih autora nastalih na promatranom području.

Na osnovi primijenjene metodologije, izvodili su se potom zaključci o dataciji, atribuciji i porijeklu. Do hipoteza se dolazilo principom indukcije te određene pretpostavke tek treba provjeriti daljnjim istraživanjima kako bi se stvorile konačne teorije i sveobuhvatnija slika. Hipoteze o određenim likovnim fenomenima, uspostavljene na početku istraživanja, generirale su se po principu dedukcije te su detaljno provjeravane uobičajenim znanstvenim metodama. Kataloškom obradom sačuvanog materijala potvrđene su određene hipoteze, ali se generirao i niz pretpostavki užeg opsega kao oslonac onih općih.

U procesu klasifikacije djela i utvrđivanju povezanosti među pojavama, provodila se sustavna analiza i komparativna metoda s ciljem utvrđivanja i objašnjavanja sličnosti i razlika. Stoga, osim katalogizacije, datiranja i atribuiranja pojedinim slikarima, radionicama ili umjetničkim krugovima, znanstveni doprinos očitovao se i u pogledu kritičke obrade i analize neobrađenih, nepoznatih ili neobjavljenih slika, ali i do sada obrađenih u svjetlu novih spoznaja, primjenom suvremenijih metoda istraživanja. Jedan od značajnijih doprinosa rada je utvrđivanje naručitelja slikarskih djela na prostoru nekadašnje Šibenske biskupije, kao i kulturna i društvena kontekstualizacija specifičnosti likovnoga jezika, uz razmatranje razloga i motiva pojedinih narudžbi te ukusa i naručiteljskih trendova promatrane sredine u širem crkvenom, povijesno-društvenom i geografskom okviru.

Sveobuhvatan poduhvat koji je podrazumijevao proučavanje povijesnih izvora, formalnu, stilsku analizu i elaboraciju te atribucionističke metode, ali i ikonografsko sagledavanje te čitav nih kontekstualnih pristupa, od biografskih do sociooloških metoda, iznjedrio je niz zaključaka. Istraživanjem su rasvijetljeni pojedinačni *case studies* koji umreženi generiraju općenitije uvide u likovne mijene te pobude, poruke i značenja naručiteljskih poduhvata.

1.3. Pregled dosadašnjih istraživanja

Premda su o ranonovovjekovnom slikarstvu s područja Mletačke Dalmacije objavljene brojne studije, one su uglavnom bile usmjerene na istraživanje slikarstva u pojedinačnim gradovima te značajnijih umjetnika i fenomena s fokusom na atributivna pitanja pri čemu u njima često nedostaje kritičke obrade. U tom pogledu treba navesti da je određen broj većih gradova i cjelina duž Jadranske obale sustavno obrađen iz čega su iznjedrile i monografije koje pokrivaju određena razdoblja i područja slikarstva. Međutim, slikarska baština razdoblja 16. i 17. stoljeća kao cjeline ostala je sustavno neproučena i nesistematizirana do danas u nekim značajnijim dalmatinskim gradovima, poput Šibenika. U tom je pogledu osobito osjetna

neistraženost otočke građe, te slikarstva šibenske ruralne okolice gdje veći postotak sačuvanih dijela još uvijek nije znanstveno obrađen, atribuiran, niti adekvatno vrednovan.

Do sada je obrađen tek manji dio cjelokupne građe, a riječ je o istraživanjima i atribucijama koje su iznjedrile iz perspektive proučavanja monografija pojedinih značajnijih slikara, posebice onih aktivnih na početku 17. stoljeća. Međutim, važna pitanja kulturno-povijesne kontekstualizacije u odnosu na naručitelje, ukus, potrebe određene sredine, probleme odnosa velikih središta i periferije te njihovih potreba kao i drugih okolnosti promatranog razdoblja do sada se nisu otvarala. Sukladno navedenoj razini istraženosti ranonovovjekovnog slikarstva na području Dalmacije općenito, tema ovoga rada bit će usmjerena na proučavanje slikarstva 16. i 17. stoljeća na do sada ponajmanje sustavno proučavanom području nekadašnje Šibenske biskupije. U tom kontekstu, dat će se kratak pregled dosadašnjih istraživanja te tematike. Pritom će se izvršiti i kratka analiza načina i metodoloških pristupa obrada publiciranih na tu temu. Osim onih publikacija koje su se bavile isključivo dalmatinskim slikarstvom, posvetit će se pažnja i djelima autora koji se bave proučavanjem slikarstva istog razdoblja u drugim dijelovima Hrvatske, s osvrtom na primijenjene karakteristične metodološke pristupe.

Opće preglede koji uglavnom donose samo niz osnovnih podataka najistaknutijih djela u kontekstu šireg prostora Dalmacije donose autori poput Alessandra Dudana: *La Dalmazia nell' arte italiana*, Milano, 1922., Ljube Karamana: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952., Dorothee Westphal: Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji, *Rad JAZU, 258*, Zagreb, 1937. te Krune Prijatelja, autora koji se ponajviše, uz Radoslava Tomića u novije vrijeme, bavio temom ranonovovjekovnog slikarstva u Dalmaciji u sklopu čega se doticao i djela sačuvanih na području Šibenske biskupije. Najranija pojedinačna istraživanja predstavlja i niz studija Grge Gamulina poput: *Nastavljajući studij Palme Mlađeg*, Hauptmanov zbornik, Ljubljana, 1966. i Slika Sante Perande u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 25, Split, 1985. Rečeni autor se često sporadično doticao i nekolicine šibenskih slika. Međutim, kako je riječ o istraživaču koji se bavio gotovo svim razdobljima, može se primijetiti da u obradama nedostaje šireg konteksta u pogledu ranonovovjekovne građe. Riječ je isključivo o temama s fokusom na atributivni pristup kojemu ponekad nedostaje detaljnije analize i razrade te argumentacije. Pritom su često iznesene hipoteze koje u obradi nisu uopće ili dovoljno argumentirane.

Znanstveni doprinosi Krune Prijatelja i brojem i kvalitetom do sada su ponajviše oplemenili saznanja o slikarskoj baštini 16. i 17. stoljeća na području Šibenske biskupije. U tom se kontekstu osobito ističe serija *Studije o umjetninama u Dalmaciji* (I.-V.), *Umjetnost 17. i 18.*

stoljeća u Dalmaciji, Zagreb, 1956. gdje se donosi niz saznanja o slikarima djelatnima na šibenskom području u vrijeme 16. i 17. stoljeća pri čemu dodatno treba istaknuti radove o djelima Palme Mlađega, Mattea Ponzonea, ali i onih manje poznatih poput Mihovila Parkića, Antuna Moneghina te Jurja Božičevića. Zatim članci poput: Djela Palme Mlađega i mletačkih manirista u Dalmaciji, *Mogućnosti II*, 11, Split, 1955., Slike Baldassare D'Anne u Dalmaciji, *Prilozi povijesti otoka Hvara III.,* Hvar, 1969., Za poglavlje o manirizmu u likovnoj umjetnosti Dalmacije, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 19*, Split, 1972., Problemi i ličnosti slikarstva VII. stoljeća u Dalmaciji, *Mogućnosti XXIV., 2-3*, Split, 1977. te Uz splitsku izložbu Palme Mlađeg, *Mogućnosti XXXVII,* Split, 1990. Konkretnije se na šibensko slikarstvo odnosi knjiga *Matej Ponzoni-Pončun,* Split, 1970. te članci Neobjelodanjeni ciklus slika Mateja Ponzonija-Pončuna, *Izdanje Galerija umjetnina u Splitu br. 25*., Split, 1974., Dalmatinski opus slikara Mateja Ponzonea, *Hrvatsko kolo, Zagreb III 2, 1950.*, Dvije tintoretovske slike u Šibeniku, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU,* Zagreb X, 1-2, 1962., Dvije Ridolfijeve pale „Gospe od Ružarija" u Dalmaciji, *Peristil 8-9,* Zagreb, 1965-1966., Giovanni Laudis u šibenskoj dominikanskoj crkvi, *Peristil 8-9*, Zagreb, 1965-1966., Pala Bernardina Ricciardija u šibenskoj katedrali, *Muzej grada Šibenika*, Šibenik, 1967., Uz Ponzonijeve slike u šibenskoj crkvi Sv. Frane, *Kulturna baština samostana Sv. Frane u Šibeniku, Institut JAZU u Zadru,* Zadar, 1968. te članak Umjetničko djelo Mateja Ponzonija-Pončuna, *Mogućnosti XVI*., Split, 1969. Među onima koji daju širu sliku o šibenskoj slikarskoj baštini treba istaknuti rad na temu Arhitekt Ivan Skoko i domaći majstori šibenskog baroka, u*: Zborniku zaštite spomenika kulture III, 1953.*

Nabrojenim radovima Kruno Prijatelj je najviše doprinio tematici ranonovovjekovnog slikarstva u Dalmaciji općenito pa time uzročno posljedično i slikarskoj baštini u Šibeniku. Njegov znanstveni rad pokriva veći opseg vremenskog razdoblja što u području slikarstva, kiparstva pa i arhitekture, međutim izniman doprinos osjetan je upravo u proučavanju baroknog slikarstva. Možda je tome razlog jer se i kasnije tim poljem nije bavio niz istraživača kao što je to slučaj s drugim razdobljima i medijima. Međutim, primjećuje se da je baveći se pitanjima baroknog slikarstva u Dalmaciji kao i baroka općenito postavio značajne temelje temama u koje se u to vrijeme slabo ulazilo. Izniman doprinos u tom se pogledu stoga očituje u sintetskim obradama na temu barokne umjetnosti općenito u Dalmaciji prilikom čega se dotiče i slikarstva počevši još od doktorske disertacije na temu *Barok u Splitu*. Sintetizirajući djela određenog razdoblja na manjem ili širem području poput Dalmacije, ponuđena su određena objašnjenja i pregledi koji su često u tom trenutku bili po prvi puta osvijetljeni u javnosti. To su često bile i sinteze enciklopedijskog tipa koje danas predstavljaju temelje određenog razdoblja ili

fenomena. Njegovi radovi u prvom redu inzistiraju na formalno-stilskoj analizi pojedinačnih djela na osnovu čega konstruira pojam stila i određuje odnose među umjetničkim djelima konkretnog vremena, mjesta, istog autora, neke „škole“ ili „kruga“ koji u konačnici definira. Uz morellijansku metodu koju i sam često naglašava u svojim radovima, u znanstvenom postupku koristio je i biografski pristup, koliko god su mu to izvori omogućavali. Pri monografskim pristupima određenim imenima likovne scene, uz biografsku obradu utemeljenu na činjenicama, njegov rad često daje iscrpan i kritički sud umjetnikove ličnosti i stilskog izričaja. Veliki postotak njegovih znanstvenih radova su i atribucije, međutim za razliku od klasičnog pristupa, nastojao je pojedinačna otkrića uklopiti u kontekst šire tematike. Ono čega međutim nedostaje u obradama određenog područja ili fenomena je kulturološka kontekstualizacija, određeni presjek onovremene kulturne scene likovnog ukusa i naručiteljskih trendova, odnosa potrebe i potražnje što vjerojatno proizlazi iz činjenice da se bavio širokim vremenskim periodom pišući o djelima od 13. do 19. stoljeća, od Paola Veneziana do Skvarčine. Međutim, njegov doprinos je ključan u detektiranju i osvjetljavanju općenito umjetnosti iza 15. stoljeća na prostoru Dalmacije te predstavlja nezaobilazno polazište za proučavanja slikarstva 16. i 17. stoljeća na području Šibenske biskupije koje pruža iznimno važne informacije i smjernice potrebne prilikom primjene suvremenih metodoloških pristupa.

Kontekstualizacijom određenog vremenskog perioda, likovnim ukusom, kulturno-političkim pitanjima i problemima te njihovim utjecajem na umjetnička zbivanja, trendove naručitelja kao i pojavu određenih tema u pojedinom vremenskom periodu s obzirom na navedene faktore iscrpno u svojim radovima elaborira i obrađuje Ivana Prijatelj-Pavičić. Njezin znanstveni rad u prvom planu fokusiran je na kontekstualizaciju, a u drugom dijelu na formalno-stilsku analizu i atribucijske probleme. Stoga veće zanimanje pridaje teorijskim pitanjima te povijesnom kontekstu narudžbe slike, konkretnim ličnostima te razlozima zbog čega se naručuje određeno djelo, identitetima, kao i time koliki udio prilikom narudžbe djela ima naručitelj, a u kojoj mjeri majstor ostavlja svoj pečat. Bavi se i odnosima domaćih naručitelja te općenito našeg, perifernog slikarstva u odnosu na europski kontekst kao i putevima kojima su se širili određeni umjetnički koncepti ili vjerski motivi. Osobitu pažnju pridaje ikonografskom pristupu slikarskim djelima u kojima razrađuje ulogu i značenje te trajanje pojedinih tema u određenom vremenskom periodu na promatranom području čime se ističu radovi: knjiga *Kroz Marijin ružičnjak: zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskom slikarstvu od 14. do 18. stoljeća*, Split, 1998. te *Loretske teme: novi podaci o štovanju loretske Bogorodice u likvnim umjetnostima na području „Ilirika“,* Rijeka, 1994., Slikarstvo u Dalmaciji u Europskom kontekstu, u: *Barok i Prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće),* (ur. I.

Golub), Zagreb, 2003., *Grafički motivi od sredine XVI. do sredine XVIII. stoljeća u knjigama iz obitelji Martinis-Marchi,* Split, 2001., U traganju za povijesnim, kulturnim i umjetničkim identitetom Schiavona: crtice iz povijesti njihove recepcije u 16. i 17. stoljeću, *Ars Adriatica 4,* 2014., Prilog poznavanju sakralnog slikarstva u Mletačkoj Dalmaciji i Boki na prijelazu iz XVII. u XVIII. stoljeće, *Croatica Christiana Periodica, XXV,* 2001., O nekim prikazima *Ecclesiae militans* u umjetnosti Dalmacije. Prilog teoriji alegorizma u umjetnosti Dalmacije., *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 36*., 1996., članci O autoru dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 17.,* 1993., Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse, u: *Ars Adriatica, 8,* 2018. te knjiga *Schiavoni. Umjetnici, nacija, ideologija,* Zagreb, 2018.

Za razumijevanje određenih stilskih te ikonografskih fenomena uvjetovanih zahtjevima naručitelja, ukusom i potrebama sredine, važnih povijesnih i političkih okolnosti kao i umjetničkog utjecaja Venecije, vrlo važan doprinos predstavljaju istraživanja Sanje Cvetnić, koja se bavi sličnom tematikom, iako uže fokusiranom na proučavanju i kontekstualiziranju djela kontinentalne Hrvatske. U tom smislu ističu se radovi poput knjige *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007. koja predstavlja nezaobilaznu polazišnu točku u pristupu slikarstvu 16. i 17. stoljeća bilo kojeg područja. Iz te kategorije treba izdvojiti i prilog Dominikanci i njihova ikonografija nakon Tridentskog koncila, u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, 2011., a konkretnoj temi doktorata pridonose i saznanja iz članka Pastoralne i biblijsko pastoralne teme bassaneških slika u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 26.,* 2002.

U tematskom, komparativnom i općenitom metodološkom smislu važan doprinos predstavlja čitav niz pojedinačnih slikarskih studija Radoslava Tomića od kojih se ističu knjige: *Splitska slikarska baština,* Zagreb, 2007., *Trogirska slikarska baština od 15. do 20. stoljeća,* Zagreb, 1997. te *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006. kojima je obrađena i katalogizirana građa tog područja. U tom pogledu ističu se i radovi: Slikarska djela nastala prema grafičkim predlošcima, u: *Klovićev zbornik* (ur. M. Pelc), Zagreb, 2001., Slika Mateja Ponzonija Pončuna u crkvi Sv. Nikole u splitskom Velom Varošu, *Kvartal VI,* 2009., kataloške obrade u Katalogu izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, 2008. kao i Katalog izložbe, *Sveto i profano,* Zagreb, 2015. u kojima se autor također bavi temama baroknog slikarstva u Dalmaciji. Radoslav Tomić se u svojim studijama dotaknuo i nekih manje poznatih djela iz Šibenika i okolice, u člancima: Crtice o slikama u Šibeniku, Murteru i Marini, *Kvartal 1-2,* 2001., Slika Antonija Carnea u Šibeniku, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*

12-13, Zagreb, 1988./1989., Prijedlog za Filippa Zanibertija u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28*, Split, 1989., Nova zapažanja o Mateju Ponzoniju-Pončunu, *Peristil 4.*, Zagreb, 2001. te Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D'Anna, Antonio Bellucci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 29*, Zagreb 2005., Katalog izložbe, Sveto i profano, Zagreb, 2015., Bilješke o slikama u Šibeniku, Pirovcu, Kaštel Štafiliću, Poljicama, Skradinu, Biogradu i Zadru, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 40*, Zagreb, 2016., Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Dalmaciji, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 37,* 2013. te Slikar Angelo Mancini, u: *Šibenik od prvog spomena*, Šibenik-Zagreb, 2018. u kojima posvećuje pažnju nekima od niza, gotovo u potpunosti neproučenih djela iz samostanskih šibenskih zbirki te objelodanjuje i imena do sada nepoznatih ili marginalno obrađenih slikara.

Pristup Radoslava Tomića u prvom je redu koncentriran na atributivne probleme i metode. Međutim, iako vrlo oskudno, njegova pažnja ponekad biva posvećena i objavljenim arhivskim podacima koji se odnose na konkretne narudžbe djela o kojima piše. Često na osnovu njih izvlači određene spoznaje i hipoteze o okolnostima nastanka pojedinih djela, povezujući ih u tom smislu i s okolnostima kamene skulpture, odnosno oltara za koji su pojedina djela nastala jer se autor paralelno bavi i istovremenom skulpturom. U svojim radovima sklon je često i kritičkim sudovima kvalitete određenih umjetnika djela ili fenomena, dok kontekstualizacije, ali i podrobnije analize te čvrsto utemeljene argumentacije ponekad nedostaje. S metodološke strane, prečesto izostaje i pozivanje na izvore za podatke na kojima se temelje određene hipoteze, argumenti ili komparativni materijal.

U novije vrijeme, značajne suvremene metodološke smjernice te znanstvenu aparaturu kontekstualizacije umjetnina uspostavlja tim projekta *ET TIBI DABO: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine* pod vodstvom Nine Kudiš. S ciljem što detaljnijeg poznavanja okolnosti pojedinih narudžbi djela, te motivacija naručitelja, ali i stilskih karakteristika djela, projekt je usmjeren na kombinaciju suvremene metodologije i strategija tzv. *socijalne povijesti umjetnosti* uz metode istraživanja povijesnih izvora, stilske analize i atribucionizma. Sveobuhvatnim pristupom proučavanja pojedinačnih slučajeva, nastoje se izvesti općenitiji zaključci u svrhu dobivanja jasnije i šire slike umjetničkih trendova na određenom području. Voditeljica projekta bavi se proučavanjem mletačkog slikarstva na području Istre i Kvarnera, a njezin metodološki pristup, uz vrlo studiozne analize i komparativne metode, obuhvaća i niz teorijskih te kontekstualnih pristupa koji pružaju novo svjetlo na dotadašnja istraživanja slikarstva područja kojim se bavi, ali i nove poglede na terminologiju određenih fenomena. U tom pogledu, u kontekstu komparativnog

materijala, ističu se važne i sintetske publikacije poput knjige u koautorstvu s Višnjom Bralić *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2007. te druge značajne poput: *U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom,* Rijeka, 2003., *Opatska riznica, katedrala i crkva grada Korčule* te Katalog izložbe, *Cirquenicza 1412. Život i umjetnost Vinodola u doba pavlina*, Crikvenica, 2012. Od članaka posvećenim pojedinačnim umjetnicima ili fenomenima, u metodološkom se smislu kao primjer ističu obrade: Glavni oltar u franjevačkoj crkvi u Zadru: značajna narudžba bratovštine Gospe od Karmela, *Umjetnost i naručitelji* (ur. J. Gudelj), Zagreb, 2010., La pittura tardomanierista nella Diocesi di Parenzo-Pola: il contesto storico e religioso, la committenza e gli autori, *Saggi e memorie di storia dell' arte 30* (ur. G. Pavanello), Venezia, 2008., Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. god., *Klovićev zbornik* (ur. M. Pelc), Zagreb, 2001., Alcuni contributi all' „accademismo" venetiano fra Cinque e Seicento in Istria, *Arte in Friuli 18-19,* 1999., Some Problems of Representation Discussed on the Example of Two Paintings Representing the Last Supper, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije,* Rijeka, 1993., Andrea Schiavone e Zara: Contesto storico e artistico, u: *Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento,* ur. C. Callegari, V. Mancini, Venecija, 2018. te članak u koautorstvu s Marinom Bolićem Vrijednost i cijene slika u Veneciji, Istri i Dalmaciji tijekom 17. stoljeća: nekoliko primjera, u: *Lik slike / Imaging the Image, Zbornik radova s područja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti,* 2019. i dr.

U kontekstu malobrojne istraženosti slikarskih djela sa šibenskog područja ističe se vrlo sažet i nepotpun opći pregled, točnije katalog izložbe *Na slavu Božju, 700 godina Šibenske biskupije*, Županijski muzej Šibenik, 1998. Izvori koji pružaju kratke podatke o slikarskim djelima, ali i o povijesno-kulturnim prilikama mogu se pronaći u publikacijama poput: *Šibenik: spomen zbornik o 900. obljetnici*, Grubišić, S. (ur.), Šibenik, 1976., *Sedam stoljeća šibenske biskupije*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001., *Veličina malenih*: *povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevca konventualca,* Pelc, M. (ur.), Zagreb, 2010., *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* Šibenik, 2015., *Šibenik od prvog spomena*, Šibenik-Zagreb, 2018., *Otok Murter. Pogled na baštinu*, Tisno, 2019. te katalog izložbe *Visovac: Duhovnost i kultura na biloj stini,* Zagreb, 2019.

Kao povijesni izvori koji pružaju pregršt značajnih podataka temeljenih na arhivskim dokumentima ili inventarima samostana, za proučavanu temu, neprocjenjivi su radovi i rukopisi Krste Stošića te Josipa A. Solde poput Samostan Sv. Lovre u Šibeniku, u: *Zborniku provincije Presvetog otkupitelja*, Split, 1967. te niz istraživanja Kristijana Jurana među kojima posebno

treba istaknuti knjigu *Stari i novi stanovnici Šibenika i njihovih predgrađa u drugoj polovici 17. i početkom 18. stoljeća*, Šibenik, 2016. koja pruža iznimno značajne podatke o naručiteljima slikarske baštine na tom području.

2. Povijesno-društveni okvir

Prostor nekadašnje Šibenske biskupije, od vremena ponovnog uspostavljanja mletačke vladavine nad istočnim Jadranom pa do 1797. godine iskusio je važne društvene i političke promjene. Novonastala politička, dugotrajna situacija dodatno je centralizirala lokalnu zajednicu ka Veneciji kao središnjoj točki Republike. U Zadru glavnu figuru vlasti predstavljao je knez kao civilna te kapetan kao vojna vlast, dok je u Šibeniku, kao i u ostalim gradovima provincije, ta uprava bila objedinjena u jednoj osobi knezu kapetanu.[1] Stoga, razmatrajući povijesnu, društvenu, gospodarsku te kulturnu i umjetničku situaciju na šibenskom teritoriju u razdoblju 16. i 17. stoljeća, treba imati na umu i shvaćati taj prostor kao dio, jedinicu Mletačke Republike. Takav, međuovisan položaj odrazio se na niz struktura, a likovna umjetnost ga također dobro ocrtava pokazujući veliku zavisnost isključivo o Veneciji, dok je postojanje lokalne produktivnosti potisnuto na marginu. Nakon što je Dalmacija potpala pod vlast Mletačke Republike, u početku nije bilo uplitanja u teritorijalne dijelove i lokalne upravne jedinice, ali s vremenom se to promijenilo što se očitovalo i u Šibeniku gdje je grad izgubio pravo na izbor gradskog kneza kojeg je počela birati Venecija sužavajući im na taj način autonomiju.[2] Sve veći prodori Osmanlija u Dalmaciju koji su se intenzivirali u 16. stoljeću i nastavili se sve do početka 18. stoljeća, predstavljali su veliki problem koji je utjecao na sve sfere Mletačke Republike kao i njezinih sastavnica. Razdoblje dugih ratova Republike, a time i Mletačke Dalmacije, započeo je na samom početku 16. stoljeća ratom tzv. *Cambraiske lige* (1508.-1523.). Saveznici su u početku zauzeli nekoliko mletačkih posjeda koji su do 1517. godine ipak bili i vraćeni, zahvaljujući promjenjivosti ratne sreće, ali i uspješnim diplomatskim pregovorima dužda Leonarda Loredana (1501.-1521.) kao i potpori francuskog kralja Franje I. (1515.-1547.). Zanimljivo je da su u to vrijeme Mlečani na Apeninskom poluotoku zauzeli značajan broj gradova čime su postigli svoj teritorijalni maksimum. Međutim, takav opseg nije se dugo održao jer su sklapanjem Bolonjskog ugovora 1529. godine, postignutog u doba vladanja dužda Andrije Grittija (1523.-1538.) sve izgubili.[3] Ta su događanja bila tek početak dugih i iscrpljujućih ratova koji su tijekom dva stoljeća obilježili zbivanja i na dalmatinskom

[1] L. ČORALIĆ, 2004., 67.-68. s prethodnom literaturom.
[2] S. GRUBIŠIĆ, 1966., 4.
[3] L. ČORALIĆ, 2004., 138.

dijelu teritorija Mletačke Republike. Ambicije Osmanlija za mletačkim posjedima već su 1537. doveli do novih mletačko-turskih sukoba koji su se zatim nastavili Ciparskim ratom (1570.-1573.). Početak 17. stoljeća obilježili su sukobi Republike s papom Pavlom V, (1605.-1621.) te sukobi s Uskocima koji su započeli još sredinom 16. stoljeća, potom je uslijedio Kandijski (1645.-1669.), dok je kraj stoljeća obilježio Morejski rat (1684.-1699.) koji je završen mirovnim ugovorom u Srijemskim Karlovcima 1699. godine kojim su Mlečani zadržali posjede na Peloponezu kao i sve u Dalmaciji te je uspostavljena nova granica između Mletačke Republike i Osmanskog Carstva 1701. godine, nazvana *Linea Grimani*.[4]

Svi navedeni sukobi kao i osjetno gospodarsko opadanje Republike koje je uslijedilo, ostavili su osjetnoga traga u Dalmaciji, te je razdoblje 16. i 17. stoljeća i na području Šibenske biskupije također bilo vrijeme vrlo nesretnih i nepovoljnih prilika. Uz kratke prekide, obilježeno je iscrpljujućim ratovima te epidemijama što je ostavilo pečat stradanja i stagnacije na društveno-politički, demografski, ekonomski te vjerski i kulturni život toga kraja. U takvim nepovoljnim okolnostima u kojima su sva financijska sredstva bila usmjerena na goruće probleme zajednice, vrijeme nije bilo predodređeno za kulturni razvoj tog područja, te se jedino vjerski segment, kao usamljena svijetla točka stanovništvu u bezizglednim vremenima, istakao kao pokretačka energija koja je, posljedično imala utjecaja i na nabavu umjetnina na tom području. Sliku te situacije i društva u kojemu je najveću štetu pretrpjelo seljačko stanovništvo i srednji stalež, možda ponajbolje opisuje osvrt šibenskog pjesnika Jurja Šižgorića koji je, suosjećajući s napaćenim narodom, iskazao misao trenutka istaknuvši kako će i on: "*stegnuti mač, ostaviti knjige i zgrabiti štit*" da obrani domovinu.[5]

2.1. Šibensko područje u vrijeme mletačko-turskih ratova

Intenzivniji osmanlijski napadi na teritorij Šibenske biskupije započeli su 1513. godine kada je napadnut Sinj koji nisu uspjeli osvojiti, a situacija je postala ozbiljnija dolaskom na vlast Sulejmana II. Veličanstvenog 1520. godine. U prosincu te godine Turci su provalili na šibenski teritorij, popalili nekoliko sela i osvojili utvrđenje Bastinu.[6] Vrlo brzo nakon toga, 1522. godine pod njihovu je vlast pao Knin, a odmah zatim i Skradin te su u narednim godinama upadi na šibensku okolicu postali sve učestaliji kao i potpuna razaranja okolnih sela. Kako je Skradin, zbog svog važnog strateškog položaja, bio značajna meta trpio je neprestane napade. Od žešćih opsada obranio se 1512. i 1514., ali već izmučen 1522. godine pao je u Turske ruke.

[4] L. ČORALIĆ, 2004., 137.-141., 145.-149.
[5] F. DUJMOVIĆ, 1974., 121.
[6] G. NOVAK, 1976., 157.

Bio je to značajan uspjeh za Osmanlije koji su u razdoblju od 1512. do 1527. godine, osim Skradina, zauzeli sve druge gradove i mjesta uz obalu rijeke Krke te utvrde Uzdah (Dubravice), Sonković, Rogovo (Rupe), Ključ, Kamičak, Nečven, Čučevo i druge.[7] Nakon što su prodrli u Skradin i razrušili ga, ondje su uspostavili svoju vlast. Iako prvotno gotovo uništen, nakon sedamdesetih godina 16. stoljeća grad se obnovio te je postao bogato tursko trgovačko središte konkurentno Šibeniku, u koje su navraćali trgovci brodovima preko Prokljanskog jezera, Krkom, uzvodno kupovati robu. S druge strane, s obzirom na granični položaj, među stanovništvom je vladala stalna neizvjesnost zbog čestih nereda i sukoba na granici, glad, siromaštvo te razne epidemije. Prelazeći konstantno iz mletačkih u turske ruke i nazad, u to vrijeme nikad se nije znalo čiji je Skradin jednog, a čiji drugog dana.[8] Takve prilike šibensko područje su odijelile od hrvatskog teritorija i snažnije povezale s Mletačkom Republikom.[9] I u samom gradu Šibeniku je vladala panika te su se gradska vijeća stalno sastajala i raspravljala o velikim poduhvatima i strategijama obrane, dodatnom utvrđivanju teritorija i sličnim temama. Svi napori i resursi počeli su se fokusirati ka jednom smjeru, obrani i sigurnosti teritorija čime je sve drugo postalo sporedno te stagniralo. Veći dio otočja šibenskog arhipelaga naseljen je u vrijeme velike osmanlijske opasnosti, služeći kao sklonište stanovništvu s kopna, a u procesu naseljavanja značajnu su ulogu odigrale poznate i važne šibenske plemićke obitelji poput Šižgorića, Vrančića i Divnića koje su, također se sklanjajući od nedaća, ondje gradile svoje ljetne rezidencije te često - kao i bratovštine i crkveni redovi - donacijama sudjelovale u izgradnji i umjetničkoj opremi sakralnih objekata.[10] U vrijeme velikog straha, manji dio stanovništva se sklanjao i unutar gradskih zidina Šibenika, osobito u Dolac, u Goricu te u Crnicu i Varoš što je rezultiralo prenapučenošću centralnog dijela biskupije, ali je s druge strane jačala i ujedinjenost. Tada su oformljena i današnja priobalna šibenska naselja poput Pirovca, Tribunja, Zatona, Mandaline, Jadrtovca i Primoštena ograđena obrambenim sustavom koji se ponegdje i do danas sačuvao.[11]

Sigurnosna situacija se dodatno zakomplicirala 1537. godine kada je Venecija ušla u rat s Osmanlijama te se mletačka Dalmacija našla prva na udaru. Iste godine generalni zapovjednik Dalmacije Gerolamo Pesaro prodro je s dijelom flote do Skradina i osvojio ga te je za upravitelja postavljen Nikola Dolfin.[12] Sam grad Šibenik Mletačko-turski rat 40-ih godina 16. stoljeća nije

[7] I. BABIĆ, 1986., 25.
[8] I. BABIĆ, 1986., 27.
[9] G. NOVAK, 1976., 153.
[10] A. ŠITINA, 2016., 77-98. s prethodnom literaturom.
[11] F. DUJMOVIĆ, 1974., 120.
[12] G. NOVAK, 1976., 169.

pretjerano osjetio, bar ne u mjeri okolnih mjesta. Još se tada u gradu zamjećivalo bogatstvo stečeno u prethodnim, mirnijim vremenima. Struktura obrta i trgovine još se držala, a osobito je bila unosna trgovina solju.[13] Na čelu uprave grada mletačka je vlast postavljala gradskog kneza koji je upravljao plemićkim vijećem kao savjetodavnim tijelom. U Šibeniku je tada živjelo 4950 stanovnika na čelu s knezom Giovannijem Francescom Sagredom.[14] Veliki poduhvat 1540-ih godina bila je gradnja važne šibenske tvrđave Sv. Nikole koju je projektirao poznati arhitekt Giangirolamo di Sanmichiele, a u to vrijeme u svrhu obrane angažirani su i vojnici-plaćenici za čuvanje gradskih vrata koja su vodila prema kopnu.[15] Za vrijeme Ciparskog rata Venecija je već bila poprilično slaba i tragala za pomoći na sve strane te se, sklopivši Svetu ligu sa španjolskim kraljem Filipom II. i papom Piom V., očvršćenija upustila u borbe. Iako je Dalmacija tom prilikom bila sporedno ratište, Osmanlije su 1570. i 1571. godine intenzivno napadali šibenski teritorij pljačkajući sve do Zablaća. Najžešće borbe vodile su se oko Vrpoljca, za Rogoznicu i kulu Turanj u Donjem polju, oko Dazline, Rakitnice, Zlosela i Zatona te oko Vodica, a neprijateljska vojska stigla je i do grada, razarajući Varoš.[16] Uz navedena mjesta, odmah pri početku rata, bio je opljačkan i Primošten.[17] Stanovništvo je već bilo umorno od rata te je sve teže bilo skupiti ljude za borbu brodovljem jer su masovno bježali u okolna mjesta. Ni sam grad Šibenik, koji je tada brojao 5390 stanovnika, nije bio dobro utvrđen, premda je bio opremljen oružjem. Međutim, od ključne važnosti za obranu istaknula se tada novosagrađena tvrđava Sv. Nikole na ulazu u luku.[18] Poznata i važna bitka između saveznika Svete lige i Osmanlija odvila se 7. listopada 1571. godine kod Lepanta te je potpunim porazom turske flote najavila mogućnost preokreta ratne sudbine. Ipak, s obzirom na neslogu saveznika, tom pobjedom nisu doneseni očekivani rezultati te su se sukobi nastavili. Napadi s mora su nastavljeni te je stradalo i Žirje 1572., a iste su godine Mlečani opkolili Skradin te ga zapalili.[19] Nakon pljačkanja Žirja šibensko Veliko vijeće je donijelo odluku da se zbog očuvanja tog važnog ribolovnog središte na otoku sagradi tvrđava koja bi ga zaštitila od očekivanih napada.[20] O preteškom stanju u kojem se našao grad Šibenik i njegova okolica u periodu Ciparskog rata svjedoče brojni zapisi o siromaštvu i gladi te upućenim molbama za pomoć Veneciji o čemu svjedoče i zapisi generalnog providura Jacopa Foscarinija 1572. koji u jednom svojem izvješću

[13] F. DUJMOVIĆ, 1974., 121.
[14] F. DUJMOVIĆ, 1974., 121.; G. NOVAK, 1976., 170.
[15] G. NOVAK, 1976., 171.
[16] P. KAER, 1904., 196.; J. PERIĆ, 1935., 61.; S. GRUBIŠIĆ, 1974., 71.
[17] F. DUJMOVIĆ, 1974., 124.
[18] F. DUJMOVIĆ, 1974., 124.
[19] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 72.
[20] F. DUJMOVIĆ, 1974., 127.

kaže da su tom prilikom ostali slobodni samo otoci Zlarin, Prvić, Krapanj, Lupac, Tribunj i Murter, a da je čitav šibenski kotar tom prilikom bio izgubljen, naglašavajući i problem ratom iznemoglog i osiromašenog stanovništva.[21] Početkom 1573. godine Venecija je bila sklopila odvojen mir s Portom, što su saveznici, unatoč mletačkim opravdanjima, shvatili kao izdaju. Tim mirom bio je dogovoren povrat granica kakve su bile prije sukoba. Iz tih razloga je i šibenski knez bio dužan obavijestiti senat o točnim uzusima predratne tursko-mletačke granice teritorija. U tom kontekstu, Venecija je bila potegla i pitanje 33 sela koja su stari stanovnici bili napustili početkom 16. stoljeća te su se na njihovo mjesto nastanili turski podanici Vlasi. Usprkos brojnim i kasnijim naređenjima od strane bosanskog paše Husrefbega da Vlasi napuste taj teritorij pa kasnije i Sultana Murata koji je naredio da se ta sela vrate Šibeniku, ona su i dalje ostala pod Turcima.[22]

Kasniji, Ciparski rat na šibenskom području samo je produbio tijek općeg propadanja, siromašenja i ispaćenosti preostalog lokalnog stanovništva te dodatno podcrtao stagnaciju na svim poljima.[23] S druge strane, s obzirom na kratkotrajne mirne odnose s Turcima, a unatoč povremenim neredima i upadima koje su izazivali jednako kao i Uskoci, u početnim godinama 17. stoljeća, u Šibeniku se na području demografske slike, ekonomskih i društvenih prilika osjećao izvjestan, ali kratkotrajan prosperitet.[24] Stanovništvo se dijelilo na tri sloja: plemiće, građane i najbrojniji puk, uglavnom doseljen iz okolnih sela, koji se pretežito bavio poljoprivredom, dok je na okolnom teritoriju živio vrlo oskudno na neplodnom tlu i s neuređenim odnosima zemljoposjednika i težaka, a urodi su sve teže uspijevali prehraniti stanovništvo.[25] O važnim pitanjima u gradu odluke je donosilo Veliko vijeće, a zavidan položaj su imale i brojne bratovštine koje su se često sastajale i bez znanja kneza zbog čega su bile došle pod prismotru mletačke vlasti općenito pa se često tražila regulacija njihovih odnosa kako bi ih se držalo pod kontrolom.[26] Iako ni nakon potpisivanja mira nije došlo do značajnijeg oporavka zbog raznih uskočkih upada, od 1645. godine nastupila su nova razaranja s Kandijskim ratom.

Početkom rata vrhovnim vojnim zapovjednikom Dalmacije bio je imenovan Nijemac barun Kristof Martin Degenfeld, dok su izvanredni providuri u Šibeniku bili Alvise Malipiero

[21] MSHSM, sv. 47., *Commissiones et relationes Venetae*, sv. IV (od 1572-1590.), G. NOVAK, 1964., 22-23.
[22] F. DUJMOVIĆ, 1974., 128.
[23] F. DUJMOVIĆ, 1974., 128.
[24] G. NOVAK, 1976., 184.
[25] MSHSM, sv. 49., *Commissiones et relationes Venetae*, sv. VI (1588-1620), G. NOVAK, 1970., 118, 119, 125.; G. NOVAK, 1976., 184., 185.
[26] G. NOVAK, 1976., 186.-187.

te Nicolo Giovanni Battista Minio sa sjedištem u tvrđavi Sv. Nikole.[27] Nedaće rata Šibenik je u prvim godinama osjećao jačajući opet obrambene mehanizme. Sve utvrde koje su ocijenjene lošima bile su uništene, među njima i Vrpoljačka utvrda te su se gradile nove na brdu Sv. Ivan i manja na brdu Vidakuši (današnja tvrđava Šubićevac) koje su odigrale presudnu ulogu u početnim godinama Kandijskog rata.[28]

Godine 1645. prema naređenju providura Alvisea Malipiera u Varošu su porušene sve kuće da ne bi poslužile Osmanlijama te su stanovnici preseljeni unutar gradskih zidina. Uz to, a iz istih razloga porušene su i plemićke ladanjske kuće uokolo gradskih zidina zbog čega se u gradu stvorila poprilična gužva. Napučavanje je pratio i nedostatak osnovnih životnih potreba, a neimaština se dodatno produbila kada je iznenadnim požarom koji je buknuo u blizini samostana Sv. Frane izgorjelo 40 kuća.[29] Upad bosanskog paše, vezira Ibrahima 1646. godine, preko Krke, na šibenski distrikt zaustavljen je dobrom organiziranosti lokalnog stanovništva, vojskom brodova koje je angažirao generalni providur Leonardo Foscolo i galijom providura Morosinija, a ubrzo netom obranjene su i napadnute Vodice.[30]

Najveću žrtvu tijekom toga rata još jednom je podnio Skradin. Tijekom žestokih planova obrane, nakon što su osvojene i porušene utvrde Dazlina, Rakitnica i Velim, mletački barun i generalni providur Leonardo Foscolo, koji je bio nadležan za obranu sjeverne Dalmacije, dao je porušiti Skradin 18. rujna 1646. godine iz straha da će Osmanlije preko njega napasti ozbiljnije Šibenik, čime je taj grad i po treći put bio srušen do temelja.[31] Upravo tih godina, u strahu, se dobar dio stanovništva sklonio u okolna utvrđena mjesta i otoke. Tijekom 16. i 17. stoljeća pod turskom vlasti Skradin je, s prekidima, bio sve skupa 139 godina, a odlaskom Osmanlija iz dalmatinskih krajeva početkom 18. stoljeća pao je pod mletačku upravu.[32] Uspješnim vojnim akcijama L. Foscola koji je za vrijeme Kandijskog rata stekao veliki ugled u očima šibenskog naroda, glavni dalmatinski gradovi bili su obranjeni od turske opasnosti koja je do tada vrebala iz neposredne blizine, međutim s obzirom na veliki broj popaljenih i razrušenih naselja, okolno šibensko područje u to vrijeme ostalo je u potpunosti opustošeno. Najžešća i najdramatičnija bitka za obranu Šibenika odvila se 1647. godine.[33] Naime, niz poraza izazvao je paniku u turskim redovima te je sultan dotadašnjeg bosanskog pašu Ibrahima smijenio i na njegovo mjesto imenovao vrlo iskusnog ratnika, Husein-pašu Tekeliju koji je

[27] T. PAVIČIĆ, 2008., 7.
[28] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 97., 102. s prethodnom literaturom.
[29] T. PAVIČIĆ, 2008., 10.
[30] T. PAVIČIĆ, 2008., 14.
[31] I. BABIĆ, 1986., 28.; T. PAVIČIĆ, 2008., 23.
[32] I. BABIĆ, 1986., 28., 31.
[33] F. DIFNIK, 1986., 110-114.; S. GRUBIŠIĆ, 1974., 97-102.

ubrzo u Drnišu počeo okupljati vojsku i naoružavati se za novi veliki udar na Šibenik, a istovremeno je i u Šibeniku barun Degenfeld vršio pripreme za obranu.[34] Kad su krenuli u pohod 1647. godine, Osmanlije su prvo pristigli u Konjevrate, zatim Gornje polje podignuvši svoje šatore sve do Dubrave, međutim pokušaji osvajanja jugoistočne obale šibenskog kanala bili su neuspješni prije svega zbog djelotvorne obrane s tvrđave Sv. Nikole, ali su ubrzo uspjeli zauzeti „kliješta" tvrđave Sv. Ivana što je jako uznemirilo stanovništvo. Obrana Šibenika tada je bila ključan faktor cjelokupne mletačke obrane te je generalni providur L. Foscolo poslao dodatnu pomoć pod nadzorom budućeg kneza i kapetana Giovannija Francesca Georgija. Najjači turski napad na sve obrambene linije, dogodio se u noći 8. rujna 1647. godine kada se odvila najkrvavija, ali i odlučujuća bitka u povijesti Šibenika.[35]

Najintenzivnije borbe su se tada odvile oko tvrđave Sv. Ivana i u predjelu Poljica (Šubićevca), a uvidjevši jak otpor Šibenčana, Turci su se bili povukli. Stanovništvo je već prvog dana povlačenja slavilo na niz načina, a za dva dana, nakon što je u Šibenik pristigao i L. Foscolo, dočekan s velikim počastima, u gradu su odjekivale i topovske paljbe. Tom prilikom se oslobođenje proslavilo svečanom misom u katedrali koju je predvodio biskup i procesijom kojoj je prisustvovao i proslavljeni generalni providur.[36]

Iako je tada grad uspješno obranjen, nastavljene su borbe za teritorij. Veliku ulogu su tijekom Kandijskog rata odigrali i franjevci, osobito visovački fratri.[37] Zbog stalne protuturske djelatnosti visovačkih franjevaca samostan je bio ugrožen. Doznavši za namjere Turaka, L. Foscolo je savjetovao redovnike da napuste Visovac što su oni i učinili 1648., a Mlečani su samostan zapalili iz straha da ne posluži kao turska utvrda. Tada je na područje obalnog šibenskog pojasa doselilo nekoliko desetaka tisuća stanovnika.[38] Netom nakon obrane, Šibenik i okolicu zahvatila je kuga koja je izbila 1649. godine te pokosila oko 6000 stanovnika u samo dva mjeseca, a u izolaciji je ubrzo nastupila i glad.[39] U vremenu te neizlazne situacije stanovništvo je jedini spas i nadu pronalazilo u molitvama i zavjetima za spas od strašne smrti, okupljajući se u crkvama, osobito u današnjoj crkvi Sv. Ivana.[40] Tijekom Kandijskog rata za šibensko područje posebno je bila teška i 1659. godina kada su se osmanlijske vojne snage zaputile sa splitsko-trogirskog na šibensko područje te masovno pljačkale i pustošile područje

[34] T. PAVIČIĆ, 2008., 23.,26.
[35] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 98-102.; T. PAVIČIĆ, 2008., 26-27.
[36] MSHSM, sv. 50., *Commissiones et relationes Venetae*, sv. VII (1621-1671.), G. NOVAK, 1972., 70.
[37] M. TROGRLIĆ, 2019., 21-37. s prethodnom literaturom.
[38] M. TROGRLIĆ, 2019., 23-26.
[39] F. DIFNIK, 1986., 215-217.; J. PERIĆ, 1928., 4.; J. A. SOLDO, 1997.a, 43.
[40] F. DIFNIK, 1986., 215.; S. GRUBIŠIĆ, 1974., 103.

oko grada, uništivši i Crnicu.[41] Tek deset godina od toga zaključen je Kandijski mir, ali ubrzo nakon njega uslijedio je 1684. godine Morejski rat čijim je tek krajem završilo i turbulentno 17. stoljeće.

2.1.2. Šibenska biskupija u 16. i 17. stoljeću

Područje nekadašnje Šibenske biskupije u vrijeme 16. i 17. stoljeća obuhvaćao je manji teritorij od današnjeg. U tom je razdoblju Skradinska biskupija postojala kao samostalna, sve do početka 19. stoljeća kada je preustrojem dalmatinskih biskupija ukinuta i pripojena Šibenskoj. U 15. stoljeću se Šibenska biskupija protezala od Rogoznice do Modrave te od otočja šibenskoga arhipelaga do Petrova Polja. Na sjeveru je graničila sa Zadarskom nadbiskupijom, linijom koja je tekla iznad Pirovca preko Putičana, Velima i Gaćeleza do Prokljanskog jezera gdje je graničila sa Skradinskom biskupijom, dok je s druge strane Krke obuhvaćala i sela Bilice, Pokrovnik, Konjevrate, Vrpolje pa sve do Rogoznice, a pripadali su joj i svi šibenski otoci.[42]

Početak 16. stoljeća Šibenska je biskupija dočekala pod patronatom biskupa mletačkog porijekla Bartolomea Bonina (1495.-1512.), o kojemu osim zabilježenih, ali slabo dokumentranih sukoba s Trogirom, nema puno podataka.[43] U to se vrijeme još gradila šibenska katedrala koju je biskup potpomagao, kao i dio Nove crkve.[44] Bonina je naslijedio Ivan Štafilić I. (1512.-1528.), rodom iz Trogira, koji je bio izrazito obrazovan i imao respektabilnu inozemnu karijeru. Završio je teologiju i pravo u Rimu gdje je neko vrijeme bio i predavač.[45] Međutim, najviše se proslavio kao papinski legat zbog čega je izvjesno vrijeme proveo u Krakovu na dvoru Sigismunda I. koji ga je, radi njegovih zasluga, bogato nagradio, darovavši mu i jednu sliku *Gospe s Djetetom*.[46] Ipak, poklonjenu sliku biskup nije donio u Šibensku biskupiju kojom je stolovao, nego ju je poklonio Kaštel Štafiliću s kojim je bio rodbinski vezan. Kao papinski legat boravio je i u Francuskoj na dvoru Franje I. kojemu je krstio sina, budućeg kralja Henrika II., a bio je pozvan i u London radi rješavanja ženidbenih problema Henrika VIII.[47] Iako o ovom biskupu nema mnogo podataka, njegove brojne aktivnosti diljem Europe navode na zaključak da zapravo nije izravno upravljao Šibenskom biskupijom na čelu koje je službeno stajao, nego

[41] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 106.
[42] J. A. SOLDO, 1982., 108. s prethodnom literaturom.
[43] F. GALVANI, 1884., 29.
[44] V. DEVETAK, 1967., 52.
[45] K. STOŠIĆ, 1936.a, 76.
[46] F. GALVANI, 1884., 39.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 76.
[47] K. STOŠIĆ, 1936.a, 76-77.

su te obaveze bile preusmjerene na generalne vikare i zbor kanonika.[48] To potvrđuje i natpis koji mu je nećak i nasljednik na šibenskoj biskupskoj stolici dao isklesati na nadgrobnom spomeniku u rimskoj crkvi Santissima Trinità dei Monti, a koji između ostaloga kaže da je obišao gotovo cijeli svijet.[49]

Generalni vikari koji su upravljali Šibenskom biskupijom u vrijeme Štafilićeva stolovanja bili su kanonici Nikola Henčić, Matej Luziani, Bernardin Porzio te biskupov nećak i nasljednik Ivan II. Lučić Štafilić (1528.-1557.). [50] Potonji se posebno zalagao oko discipline klera i dovršetka katedrale koju je konačno i posvetio o čemu svjedoči i natpis u zabatu sjevernog portala[51] gdje je postavljen biskupov grb s onim tadašnjeg kneza kapetana Filippa Bragadina, a koji kaže: JOANNES LUCIUS STAPHILEUS ANTISTES SICI. OPT. PHILIPPO BRAGAD. CIVITATEM DILIGENTISS. ADMINISTRANTE. FANUM HOC CASTE PIEQ. CONSECRAVIT MENSE APRILI. QUART. KAL. MAII M. D. L. V.[52] Štafilić je pokopan u katedrali, a nad sarkofagom koji je djelo Checca iz Padove o biskupu i njegovom stolovanju govori natpis,[53] dok mu je grb uklesan i u teatralni kameni okvir za biskupsku stolicu koji se pripisuje ruci Bartolomea da Mestre.[54]

Štafilića je na biskupskoj stolici naslijedio Girolamo Savorgnan (1557-1573.), teolog rodom iz Udina koji je u smislu poslije-tridentske obnove ostvario iznimno značajne reformističke mjere za Šibensku biskupiju. Osobno je sudjelovao na Tridentskom saboru te je u Šibenskoj biskupiji 1564. godine sazvao i prvu dijecezansku sinodu[55] koja označava početak temeljitih reformi jer prethodni biskup zbog nastojanja oko dovršetka katedrale nije ni prisustvovao saboru.[56] Sinoda se odnosila na sve donesene odluke, a biskup se u Šibeniku ponajviše fokusirao na discipliniranje svećenstva i suzbijanje praznovjerja.[57] Zbog toga su bila strogo definirana pravila za život svećenstva i vjernika među kojima se, između ostaloga, tražilo pristojno vladanje uz izbjegavanje nedozovljenih igara, kartanja, kockanja i pijenčevanja kao i

[48] J. NERALIĆ, 2018., 188.
[49] Natpis u prijevodu glasi: „Ivanu Štafiliću, Trogiraninu Dalmatincu, doktoru obaju prava, šibenskomu biskupu, jednomu od sudaca prislušnika Svete Rote, veoma slavnom mužu i ljubitelju pravednosti, mužu koji je u postojanim poslanjima Svete Stolice skoro cijeli svijet obišao, uzoru životom, čestitošću (…) Ivan Lučić, šibenski biskup, prepoštovani nećak ujaku u najvećim suzama i boli srca postavio. Živio je pedeset šest godina. Umro 22. srpnja 1528.“ J. BARBARIĆ, 2001., 124.
[50] J. BARBARIĆ, 2001., 124.
[51] K. STOŠIĆ, 1936.a, 77.
[52] Natpis u prijevodu glasi: „Ivan Lučić Štafilić, odlični šibenski biskup, dok je Filipo Bragaden brižno upravljao gradom, ovaj je hram pobožno posvetio 28. dana mjeseca travnja 1555. godine.“J. BARBARIĆ, 2001., 125.
[53] Latinski natpis vidjeti u F. GALVANI, 1884., 39-41.
[54] V. DEVETAK, 1967., 58-60.
[55] F. GALVANI, 1884., 41.
[56] V. DEVETAK, 1967., 52.
[57] J. BARBARIĆ, 2001., 127.

noćno nedostojno vladanje zbog žena.[58] Osim toga, istovremeno je područje biskupije trpilo stalnu osmanlijsku prijetnju, a u tom trenutku su trideset i tri sela bila pod njihovom vlašću. Biskupija se našla u financijskoj krizi pa biskup nije imao sredstava uzdržavati sjemenište koje je osnovao.[59] Nadalje, u to je vrijeme izbjeglo stanovništvo zaleđa napučilo grad zbog čega je biskupija bila podijeljena na sedam župa: Sv. Trojstva, Sv. Duha, Sv. Grgura, Sv. Benedikta, Sv. Marije Nove, Svih svetih i Sv. Krševana.[60] Uz navedene, šibenski prezbiter Bartolomej Ostojčić u popisu župljana - jednom od dosad najstarijih poznatih popisa šibenskog stanovništva koji se datira u posljednja desetljeća 16. stoljeća - bilježi i župe Gospu van Grada, Sv. Križa i Na Žudiki.[61]

Na biskupskoj stolici Savorgnana je naslijedio dominikanac, teolog i pravnik, te član ugledne zadarske obitelji Luka II. Spignaroli (1573-1589.).[62] On je nastavio provoditi poslije-tridentske reforme te je prisustvovao crkvenim saborima održanima 1579. u Zadru i 1587. godine u Splitu.[63] Iste godine kada je prisustvao na saboru u Zadru, u Šibeniku je, zajedno sa šibenskim kanonicima i ostalim crkvenim dužnostima, dočekao biskupa i vizitatora Agostina Valiera s kojim je održao i sastanak.[64] Tom mu je prilikom osobno podnio detaljno izvješće o stanju biskupije i mjerama koje je poduzimao u skladu s reformama.[65] Od značajnijih ističe se pravilnik iz 1583. godine o podučavanju učitelja u školama, koji su gotovo redovito bili iz svećeničkih redova, te zabrana plakanja narikača na sprovodima.[66] Godinu dana prije toga objavio je reformu kalendara nakon čega je gregorijanski kalendar uveden kao službeni.[67]

O stanju u Šibenskoj biskupiji krajem 16. i kroz 17. stoljeće najviše podataka pružaju *ad limina* izvještaji. Riječ je o izvještajima biskupa i nadbiskupa iz cijeloga svijeta o stanju biskupija koje je propisao papa Siksto V. Obaveza je uključivala i posjet Rimu s ciljem predavanja pismenih izvješća. Šibenski su biskupi, kao i svi dalmatinski, bili dužni predavati izvješća svake tri godine.[68] Prvi takav izvještaj podnio je 1592. godine biskup Vincenzo Basso iz Cremone (1589-1597.) koji je nakon šibenske katedre postao biskupom Napulja.[69] Završio je crkveno pravo, a u Šibenskoj biskupiji je odigrao značajnu ulogu upravo kao detaljan

[58] J. SOLDO, 1997.a, 32.
[59] F. GALVANI, 1884., 41.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 72.
[60] J. BARBARIĆ, 2001., 127.; I. KURELAC, 2018., 217. s prethodnom literaturom.
[61] I. KURELAC, 2018., 217.
[62] L. ČORALIĆ, 1994., 202.
[63] K. STOŠIĆ, 1936.a, 76.
[64] J. BARBARIĆ, 2001., 129.
[65] Detaljnije izvješće vidjeti u: J. NERALIĆ, 2018., 187-218.
[66] V. MIAGOSTOVIĆ, 1895., 13.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 76.
[67] J. BARBARIĆ, 2001., 129.
[68] A. LUKINOVIĆ, 2001.., 252.
[69] F. GALVANI, 1884., 43.

izvjestitelj stanja na tom području što je kao model poslužilo svim kasnijim izvještajima.[70] U svom je opisu pobliže predočio stanje Šibenske biskupije navodeći da je sufraganska Splitskoj nadbiskupiji, da se nalazi u pokrajini Dalmaciji pod vlašću Mletačke Republike, a graniči s Turskom, točnije s dva sandžakata, Ličkim i Kliškim. Izvijestio je i o hijerarhijskoj organizaciji biskupije navodeći da postoje tri dostojanstvenika: arhiđakon, arhiprezbiter i primicer, dvanaest kanonika i mansionara te dva sakristana. Uz to, u Šibeniku je u to vrijeme bilo i još sedam drugih svećenika, dva đakona i određen broj nižih klerika. Navodi se da su tada u biskupiji djelovale dvije veće bratovštine: Tijela Kristova i Bratovština ljubavi. Grad Šibenik tada je bio, prema prethodnim odlukama, podijeljen na sedam župa s dvije u predgrađu i jednom u luci dok je biskupija izvan granica grada, zbog sigurnosti, bila stiješnjena uz obalu te je u tom dijelu brojala četrnaest župa kojima su upravljali kapelani.[71] Navode se i samostani u gradu, dominikanski i franjevački te još dva franjevačka samostana u čitavoj biskupiji, jedan opservanata na Krapnju, a drugi trećoredaca u Prvić Luci.[72] Od značajnijih poslije-tridentskih mjera koje je ovaj biskup donio ističe se odluka iz 1591. godine da se u katedrali svakoga blagdana održava teološka i praktična poduka za sve svećenike biskupije.[73]

Biskupa Bassa je naslijedio Vincenzo Arrigoni (1599-1626.), dominikanac iz Brescie o kojemu će zbog izrazite donatorske i naručiteljske aktivnosti koja se ističe naspram drugih šibenskih biskupa 16. i 17. stoljeća biti više riječi u nastavku rada. Njegovi se *ad limina* izvještaji iz 1602. i 1612. godine u dosta podataka gotovo u potpunosti poklapaju s prethodno iznesenima, ali prvi Arrigonijev izvještaj donosi više podataka o demografskoj slici biskupije na početku 17. stoljeća, ističući nenaseljenost okolnog teritorija biskupije zbog opasnosti od Osmanlija. Navodi se da je u samom gradu bilo nastanjeno sedam tisuća ljudi, a u čitavom ostatku biskupije četiri tisuće u četrnaest župa.[74] Već u narednom izvješću iz 1614. godine, bilježi da je od nekadašnjih stotinu župa ostalo samo četrnaest što svjedoči o rapidnom razaranju teritorija na početku stoljeća. O istom problemu izlaže i u izvješću iz 1618. godine, dok je nešto informativniji izvještaj iz 1621. u kojemu se saznaje da se tada gradio treći samostan redovnica kod crkve Sv. Vida i Luce.[75] Uz razne propise o obredima i svetkovinama, posebno je bilo naređeno da svi klerici, dijecezanski i redovnički, kao i bratimi moraju sudjelovati u ophodima sa slikom *Gospe od Tvrđave*, u čemu se očituje pojačan poslije-tridentski naglasak na promociji

[70] A. LUKINOVIĆ, 2001., 253-254.
[71] A. LUKINOVIĆ, 2001., 256.
[72] A. LUKINOVIĆ, 2001.,257.
[73] K. STOŠIĆ, 1936.a, 7.
[74] A. LUKINOVIĆ, 2001., 260.
[75] A. LUKINOVIĆ, 2001., 261.

marijanskoga kulta kao i u odredbi kojom je bogoslovima određeno da četvrtkom, petkom i subotom pred velikim oltarom u katedrali moraju moliti i pjevati sv. Križu i Blaženoj Djevici Mariji.[76] Povijesni izvori bilježe da je za Arrigonijeva mandata u Novoj crkvi bilo sedam oltara, u crkvi Sv. Trojstva pet, dok je tada u svakoj crkvi bila jedna ili više bratovština.[77]

Nakon Arrigonija službeno je vrlo kratko šibenski biskup bio Mlečanin Giovanni Paolo Savio (1627-1628.), međutim, on u Šibeniku nije nikad ni boravio, a za svoje zakonske predstavnike imenovao je Antonia Gottardinija i Ivana Zorića za generalnog vikara.[78] Naslijedio ga je Giovanni Tommaso Malloni (1628-1634.) iz reda somašćana koji je kratko stolovao u Šibeniku jer je ubrzo premješten u Belluno.[79]

U smislu poslije-tridentske pobožnosti posebno se istaknuo pojačanim štovanjem slike *Gospe od Kaštela*, zvanom još i *Gospa od Zdravlja*.[80] Pisani arhivski izvori Šibenske biskupije svjedoče da je ponovnom jačanju te pobožnosti prethodilo dokumentirano ukazanje Gospe vojnicima u lipnju 1630. godine.[81] Njegov izvještaj iz iste godine svjedoči o sve većem smanjenju broja stanovnika prema kojemu je biskupiju činilo osamnaest tisuća stanovnika od kojih je tisuću bilo samo u gradu Šibeniku.[82]

Nakon njegova preseljenja u Belluno, papa Urban VIII. je za šibenskog biskupa ponovno izabrao kandidata iz reda somašćana, Mlečanina Alvisea Marcella (1635-1653.).[83] Za kratkog razdoblja od par mjeseci u kojemu je šibenska biskupska stolica bila prazna, 14. travnja 1635. godine u Šibeniku je zabilježeno čudo u kojemu je srednjovjekovna slika *Gospe s Djetetom*, kasnije radi toga nazvana *Gospa od Plača,* navodno proplakala.[84] O tom događaju osobno je posvjedočio vikar Ivan Zorić o čemu je kasnije izdao ispravu.[85] Vjerovalo se da je zahvaljujući *Gospi od Plača* Šibenik bio pošteđen kuge 1635. godine te je izrazito ojačao kult *Gospe od Zdravlja* kako se još naziva slika.[86] Biskup Marcello se posebno zalagao oko discipline i edukacije klera i pučana, a u tom je kontekstu 1637. godine sazvao i dijecezansku sinodu.[87] Iz njegovih se *ad limina* izvještaja saznaje da je tada u biskupiji bilo aktivno trinaest

[76] J. A. SOLDO, 1997., 33/34.
[77] J. BARBARIĆ, 2001., 132.
[78] J. BARBARIĆ, 2001., 133.
[79] O biografiji biskupa Giovannija Tommasa Mallonija i njegovoj karijeri više vidjeti u: A. SCHIAVO, 1839., 5-15.
[80] O štovanju Gospe od Zdravlja vidjeti u: K. STOŠIĆ, 1928.b, 2-8.
[81] J. BARBARIĆ, 2001., 134.
[82] A. LUKINOVIĆ, 2001., 262.
[83] Osnovne biografske podatke o biskupu vidjeti u: F. GALVANI, 1884., 45-49.; V. MIAGOSTOVIĆ, 1896., 227-244.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 49.; J. BARBARIĆ, 2001., 135.
[84] O stilskim karakteristikama gotičke slike detaljnije vidjeti u: E. HILJE, 2018., 447-462.
[85] J. SOLDO, 1997, 36.; J. BARBARIĆ, 2001., 134.
[86] K. STOŠIĆ, 1935.a, 5.
[87] F. GALVANI, 1884., 46.; J. BARBARIĆ, 2001., 135.

bratovština te navodi da dio biskupije koji nije pod opsadom broji petnaest sela, dok se cjelokupni teritorij u to vrijeme proteže 35 milja u dužinu i 15 u širinu što zapravo definira uzak obalni pojas s otočjem koji na istoku graniči s Trogirskom biskupijom i okupiranim krajevima, a što se nije mijenjalo i u drugim njegovim izvještajima.[88]

Za vrijeme Marcellova stolovanja s radom je bio započeo benediktinski samostan Sv. Luce u Šibeniku u kojemu je živjelo dvanaest siromašnih neudanih djevojaka, a čiju je gradnju, opremu i potrebe opskrbljivao šibenski građanin Nikola Burgonja.[89] U spomen tomu su na samostanu sačuvana dva posvetna natpisa. Jedan se nalazi na glavnom portalu crkve, a drugi iznad manjeg ulaza u samostan te glase: „ALOYSIO MARCELLO EPO. SIBEN. PIO INTRODUCTORI MONIA OBS. HER. NIC. BUR. POSU. MDCXXXIX DIE XIII. DECEMB"[90] (*Alojziju Marcelu, biskupu šibenskom, pobožnom uvoditelju redovnika observanata, nasljednik? Nikola Buronja postavi dana 13. prosinca 1639.*) i „NICOLAO BUROGNA CAENOBII HUJUS FUNDATORI ET DOTATORI UNICO CUJUS MEMORIA IN BENEDICTIONE PII HEREDES POSUERE MDCXXXIX. XIII. DECEMB"[91] (*Nikoli Buronji, jedinstvenu (ili jedinom?) utemeljitelju i darivatelju ovoga samostana, čijoj uspomeni na blagoslov postaviše pobožni nasljednici 13. prosinca 1639.*).

Za mandata biskupa Marcella započeo je i Kandijski rat pa se prilikom obrane grada, istaknuo pružanjem moralne okrepe vojnicima, neprestano moleći za oslobođenje.[92] Vrlo koristan je njegov opis stanja biskupije iz 1648. godine, nakon velikih razaranja, iz kojeg se saznaje o premještanju slika s ratom zahvaćenog teritorija. Navodi se da su tijekom Kandijskog rata šibenska sela Vrpolje, Zloselo i Crnica u potpunosti uništena pa se njihovo stanovništvo s imovinom preselilo bliže gradu. Spominju se i brojne čašćene slike u gradu za koje kaže: "*Njih sam, da ne bi dopale u neprijateljske ruke i na porugu, svečano donio u grad*."[93] Godinu dana nakon tog izvješća stanovništvo je pokosila i najveća kuga u Dalmaciji koja je demografski gotovo u potpunosti uništila biskupiju,[94] a biskup Marcello je premješten u Pulu gdje je postavljen na čelo tamošnje biskupije.[95]

U vrijeme dolaska njegova nasljednika, biskupa Natalisa Carideia (1654-1676.), također Mlečanina, biskupija je bila u najtežem i ratom najpogođenijem stanju. To je osobito čitljivo iz

[88] A. LUKINOVIĆ, 2001., 263.
[89] J. BARBARIĆ, 2001., 135.
[90] F. A. GALVANI, 1884., 46.
[91] F. GALVANI, 1884., 46-47.
[92] T. PAVIČIĆ, 2008., 31.
[93] A. LUKINOVIĆ, 1998., 265.
[94] K. STOŠIĆ, 1936.a, 49.
[95] S. BERTOŠA, 2001., 105-106.

Cardeijevih djelomično sačuvanih izvještaja, a zanimljivo je da ga je na putu po biskupiji, na koji se otisnuo 1668. godine, pratilo dvadeset pet naoružanih ljudi što svjedoči o stanju toga teritorija. Naime, za šibenskog ga je biskupa imenovao papa Inocent X., a u buli je poseban naglasak bio stavljen na naredbu da novu biskupiju opremi potrebnom crkvenom opremom te da popravi katedralu i biskupsku kuću.[96] Od biskupa Cardeia se stoga očekivalo da teritorij koji je izrazito propatio u nemilim događajima duhovno i kulturno izdigne i obnovi te ublaži posljedice koje su zahvatile krizom pogođena područja.

U svojim *ad limina* izvještajima biskup je hvalio šibensko svećenstvo kao vrlo prilagođeno reformama Tridenta u usporedbi s drugim dalmatinskim gradovima.[97] Njegovi su izvještaji s obzirom na duže stolovanje, dosta iscrpni, a iz njih se saznaje i da su prihodi koji su pristizali u biskupiju prije Kandijskog rata iznosili oko tisuću dukata, a nakon rata oko dvjesto škuda kao i to da je zbog siromaštva morao intervenirati izravno kod pape Aleksandra VII., te generalnog providura i dužda u Veneciju, žaleći se na siromašno stanje biskupije i moleći za pomoć na rubu gladi.[98] Za njegovog se stolovanja u Šibeniku dogodila i poznata katastrofa kada je 1663. godine uslijed grmljavinskog nevremena eksplodirala barutana u kaštelu Sv. Mihovila.[99] To je, uz brojne ljudske žrtve, bio veliki udarac i na pobožnost Šibenčana jer je izgorjela izrazito štovana, kultna slika *Gospe od Kaštela.*[100] Upravo zato se biskup zalagao da se čim prije načini njezina identična kopija koja je potom postavljena u crkvu Sv. Ane u podnožju razorenog kaštela.[101] Sukladno vrlo nepovoljnoj financijskoj situaciji u biskupiji za njegova stolovanja, posve je izvjesno da nije uspijevao udovoljiti papinskim zahtjevima o zadovoljavajućoj opremi šibenskih crkava jer je očigledno da nije bilo dovoljno resursa ni za preživljavanje stanovništva. To vrijeme izrazite krize splasnulo je tek za vrijeme posljednjeg šibenskog biskupa 17. stoljeća Giovannija Domenica Callegarija (1676-1722.) o kojemu će, zbog iznimnih donatorskih zasluga, biti detaljnije riječ u poglavlju o naručiteljima. S obzirom na izrazito značajne obrazovne, duhovne i kulturne poduhvate koje je činio za vrijeme svog dugog mandata od četrdeset i šest godina, Callegarijevo se biskupovanje smatra jednim od najznamenitijih u povijesti Šibenske biskupije, a osobito u periodu poslije-tridentske obnove.[102]

[96] J. BARBARIĆ, 2001., 136.
[97] A. LUKINOVIĆ, 2001, 266.
[98] A. LUKINOVIĆ, 2001., 271./272.
[99] J. BARBARIĆ, 2001., 136.
[100] K. STOŠIĆ, 1928.b
[101] Ta je slika 1828. godine dospjela u katedralu gdje se i danas nalazi, a o čemu se detaljnije raspravlja u poglavlju rada pod naslovom *Neki primjeri veneto-kretskog slikarstva*. Više vidjeti na stranicama od 280 do 286. ovoga rada.
[102] J. BARBARIĆ, 2001., 139.

U prvom *ad limina* izvješću je zabilježio da je biskupija u posljednjim desetljećima 17. stoljeća, osim u gradu Šibeniku, u okolnim područjima imala dvanaest sela i isto toliko župa te da je jurisdikcija u dijelu biskupije pod osmanlijskom vlašću bila povjerena kotorskom biskupu.[103] Među značajnijim je Calligarijevo izvješće iz 1687. godine koje svjedoči o zatečenom stanju u župama, netom oslobođenima osmanlijske vlasti, te bilježi da su neke naseljene, a druge u potpunosti prazne. Zanimljiv je i podatak da on tom prilikom traži da se razmotri pripojenje Skradina Šibenskoj biskupiji. Naime, Skradin je bio opustošen još 1500. godine te je od tada bio cijelo vrijeme podložan šibenskim i drugim biskupima, sve do 1673. godine kada je upravu preuzeo makarski biskup što je važan podatak u kontekstu rasvjetljavanja slikarske baštine toga područja.[104]

2.1.2.1. Skradinska biskupija u vrijeme mletačko-turskih ratova

Skradinski biskupi se spominju u zapisima još od 6. stoljeća, dok se najstariji opis biskupije spominje 1185. godine, međutim zbog nepotpunosti opisa danas nisu posve jasne tadašnje precizne granice. Tijekom 16. i 17. stoljeća, Skradinska je biskupija postojala kao samostalna, sve do početka 19. stoljeća kada je preustrojem dalmatinskih biskupija ukinuta i pripojena Šibenskoj. Velike promjene, koje su se odrazile kako na teritorijalni tako i na pastoralni aspekt, biskupija je doživjela upravo u 16. stoljeću, nakon što je njezin prostor potpao pod Tursku vlast.[105] Zbog novonastale situacije, od 1522. godine, nakon zauzeća Skradina i ostalih dijelova Skradinske biskupije, sljedećih sto šezdeset dvije godine obilazili su biskupi susjednih bislupija (Nina, Zadra i Šibenika). Unatoč tome, Sveta je stolica gotovo redovito postavljala Skradinske biskupe te su i oni, iako neredovito, ipak povremeno upravljali teritorijem svoje biskupije. Tako su primjerice fra Ante Matić (1613.-1625.) fra Toma Ivković (1625.-1633.) i fra Pavao Posilović (1642.-1656.) osim na teritoriju tadašnje Skradinske biskupije, povremeno djelovali i na području Kninske i Bosanske, a u peridoima manje opasnosti, boravili su povremeno i na Visovcu.

Nakon Kandijskog rata (1673.) situacija se privremeno promijenila te je, odlukom Propagande, Skradinska biskupija bila povjerena makarskom biskupu fra Marijanu Lišnjiću (1664.-1686.). Kako je već napomenuto, zbog takve odluke uvrijedio se i pobunio šibenski biskup Callegari tražeći da mu se vrati jurizdikcija nad tim područjima te se nastali spor i

[103] A. LUKINOVIĆ, 2001., 273.
[104] A. LUKINOVIĆ, 2001., 274.
[105] S. BAČIĆ, 1991., 13.

razriješio u njegovu korist.[106] Kakve su bile granice skradinske biskupije tijekom 16. i 17. stoljeća, odnosno kako se njihova geografska slika mijenjala tijekom ratova, nije posve jasno, ali se zna da je nakon primirja u 18. stoljeću izgubila određene dijelove.

Već krajem 15. i početkom 16. stoljeća zbog turskih prodora osjećale su se posljedice ugroženosti teritorija biskupije te se stanovništvo počelo iseljavati. Taj prostor sljedećih gotovo dvjesto godina uništavali su ratovi, razaranja i razne pošasti, od kuge do požara. Već u prvim stradanjima uništeni su i arhivski spisi zbog čega je danas teško i rekonstruirati specifičnosti povijesno društvene situacije na tom prostoru u 16. stoljeću. Početkom 17. stoljeća, za vrijeme kratkotrajnog gospodarskog prosperiteta, u skradinskoj biskupiji je došlo do obnove dolaskom 1613. godine novog biskupa, Požežanina fra Antuna Matića (1613-1625.) koji je obavljao i dužnost pomoćnika bosanskog biskupa kojega je kasnije i zamijenio.[107] Zahvaljujući njegovom izvješću Svetoj Stolici iz 1624. godine, poznati su nam podaci o stanju biskupije u to vrijeme.[108] Pri dolasku u biskupiju najprije je mjesec dana boravio u franjevačkom samostanu na Visovu. Navodi da je u to vrijeme u samostanu bilo deset fratara koji su upravljali sa sedam župa. Uz to donosi i detalnjiji opis zatečenog stanja u župama koje je obilazio, od Drniša gdje bilježi da je krizmao petsto staraca jer ondje odavno nije dolazio niti jedan biskup, zatim situacije u Petrovu Polju, selima oko Cetine itd.[109]

Osim Matićeva izvješća, iz 1625. godine postoji još jedno koje ilustrira stanje biskupije nakon Osmanlijskog zauzeća 1522. godine. Riječ je o izvještajima skradinskog biskupa fra Tome Ivkovića (1625-1633.),[110] iz 1630. godine koji navodi da je u to vrijeme Skradinsku biskupiju činilo šest župa: Skradin, Kosovo Polje, Bikovica, Petrovo Polje, Smino i Otišići. Njegov je nasljednik, fra Pavao Posilović (1642.-1656.), 1645. godine dao detaljniji izvještaj o stanju biskupije sredinom 17. stoljeća, zajedno s izvješćem o Makarskoj koji nažalost nije sačuvan, ali se iz jednoga sažetka sačuvanog u arhivu Zbora Koncila saznaju određeni podaci o opsezima tih dvaju biskupija.[111]

Nakon izgona Osmanlija prvi biskup Skradinske biskupije bio je Zadranin Grgur Civalelli (1700.-1713.).[112] On se trudio obnoviti biskupiju te vratiti granice koje je nakad imala, ali zbog otpora susjednih biskupa Šibenika, Nina i Zadra nije uspio. Stoga je granica u 18. stoljeću išla od Prukljana i Krke, od tada bez Rasline i Zatona koji je u međuvremenu bio potpao

[106] S. BAČIĆ, 1991., 14.
[107] J. BARBARIĆ, 2001., 205.
[108] S. KOVAČIĆ, 1997., 25.
[109] S. KOVAČIĆ 1997., 25./26.
[110] J. BARBARIĆ, 2001., 205.
[111] S. KOVAČIĆ, 1997., 26./27.
[112] J. BARBARIĆ, 2001., 205-206.

pod tadašnju Šibensku biskupiju, do Vrane koja je bila i ostala u sastavu Zadarske nadbiskupije te se širila ka sjeveru prema Bukovici koja je bila u sastavu Ninske biskupije, do Šupljaje, te Krkom do Skradina.[113]

2.2. Društveni dometi šibenskog područja u ranom novom vijeku

Najveći kulturno-umjetnički procvat grada Šibenika bilježi svakako 15. stoljeće kada je izgrađena glasovita katedrala Sv. Jakova i kada umjetničkom scenom dominiraju ličnosti poput Jurja Dalmatinca, Jurja Čulinovića, Nikole Firentinca i drugih koji su svojim stvaralaštvom obilježili to razdoblje. S druge strane, 16. stoljeće nastoji održati tu sliku na svim kulturnim, umjetničkim i znanstvenim poljima, ali se po pitanju lokalne umjetnosti ipak bilježi osjetna stagnacija. Međutim, usprkos smanjenoj autonomiji te brojnim nedaćama, tijekom 16. i 17. stoljeća, umjetnički izraz u Šibeniku ipak nije utihnuo. Stoga je u početnim desetljećima 17. stoljeća još primjetan određen gospodarski prosperitet, sve dok se demografska, ekonomska, a time i svaka druga slika ratovima, kugom i požarima pokošenog područja nije u potpunosti oslabila u svim prethodno opisanim nepovoljnim događajima. Tek se u posljednjim desetljećima 17. stoljeća osjetio duh oživljavanja stradalog područja.

Kada se govori o značajnim imenima za šibensku ranonovovjekovnu povijest i kulturu, u prvom se redu, ističu uglednije plemićke obitelji koje su često sponzorirale izgradnju i obnovu sakralnih i važnih kulturnih objekata te donacijama obogatile opremu istih, a iz kojih se bilježe i važna imena koja su svojim umjetničkim ili znanstvenim djelovanjem dodatno obilježila grad. Prethodno, ali i početak 16. stoljeća svakako je obilježio veliki humanist, pjesnik i povjesničar Juraj Šižgorić i Petar Divnić, također, član ugledne šibenske plemićke porodice. Potonji se, osim što je bio pjesnik te ga grad pamti po pjesmi *U pohvalu grada Šibenika* koju je zabilježio Alberto Fortis na svom putovanju Dalmacijom, istaknuo i u pogledu višedesetljetne borbe protiv Osmanlija kao vojni zapovjednik zbog čega je i odlikovan krajem stoljeća.[114] Iz iste obitelji potječe i poznati hrvatski povjesničar Frano Divnić[115] čija *Povijest Kandijskog rata u Dalmaciji* predstavlja važan izvor za povijest Dalmacije i Šibenika.[116]

Šibenčanin i pisac Ivan Tomko Mrnavić se nakon studija teologije i filozofije u Rimu vratio u rodni Šibenik gdje je na početku 17. stoljeća obavljao dužnost kanonika, biskupskog odvjetnika te niz drugih zaduženja u biskupiji.[117] Iako je u literaturi najpoznatiji po

[113] S. BAČIĆ, 1991., 14.
[114] K. STOŠIĆ, 1936.a, 23., 81-82. s prethodnom literaturom.
[115] K. STOŠIĆ, 1936.a, 20. s prethodnom literaturom.
[116] F. DIFNIKO, 1986.
[117] J. BARBARIĆ, 2001., 132.

kontroverznom izmišljanju vlastite genealogije i lažnog plemićkog porijekla,[118] krećući se u krugovima iznimno utjecajnih osoba s obje strane Jadrana, po svemu je sudeći imao i značajnu ulogu u prenošenju raznih utjecaja u lokalnu sredinu pa time i likovnih, o čemu detaljnije raspravlja poglavlje o naručiteljima.[119] Među značajnim humanistima, istaknuo se i pjesnik Jakov Armolušić svojim gotovo revolucijskim djelom *Slave ženske i protivnog odgovora Jakova Armolušića Šibenčanina Cvitu šestom* iz 1643. godine. Bio je član bratovštine sv. Barbare, a djelovao je i kao orguljaš u šibenskoj katedrali.[120]

U povijesnom i kulturnom smislu, u razdoblju ranog novog vijeka najviše se istaknula plemićka obitelj Vrančić. Njezini glasoviti i najpoznatiji članovi, Antun i Faust, o kojima će detaljnije biti riječ u kasnijim poglavljima, proslavili su šibensko ime i u europskim krugovima. S Faustom Vrančićem je prijateljevao i važan Šibenčanin, hrvatski povjesničar i humanist, Dinko Zavorović.[121] Potonji je također bio član ugledne plemićke obitelji, a studirao je u pravo Padovi, te je po povratku u rodni grad djelovao kao član gradskog vijeća i sudac. Zbog sukoba s mletačkom vlasti, jedno vrijeme je bio i prognan iz grada, ali se ubrzo vratio. Njegov značaj se ističe ponajviše u težnjama ka sastavljanju sintetskog djela povijesti Dalmacije, ali i šibenske prošlosti. U tom pogledu ističu se dva povijesna djela: *O Dalmatinskoj povijesti* i *Rasprava o šibenskoj povijesti* iz 1597. godine, a djelo *Propast i zauzeće Bosanskog kraljevstva* je i tiskano te objavljeno u Veneciji 1602. godine.[122]

Na području glazbene umjetnosti istaknula su se dva velika imena Julije Skjavetić i Ivan Lukačić, a na području likovne umjetnosti također se bilježi niz utjecajnih osoba, od bakrorezaca svjetskog glasa poput Martina Rote Kolunića i Natalea Bonifacija (Božo Bonifačić) koji se proslavio i kao kartograf, dok je za šibenski kraj osobito značajna njegova karta *Zadarskog i šibenskog okruga (Zarae, et Sebenici descriptio),* objavljena u Orteliusovu *Theatrumu* 1595. godine.[123] Od domaćih graditelja ističe se Antun Nogulović, a u to vrijeme u Šibeniku djeluje i iz Verone doseljeni drvorezbar Girolamo Mondella o čijoj će i slikarskoj aktivnosti, zajedno s ostalim slikarima djelatnima u gradu, biti detaljnije riječi u nastavku rada. Uz nekolicinu domaćih majstora, naručitelji su se u vrijeme 16. i 17. stoljeća uglavnom okretali

[118] T. TVRTKOVIĆ, 2007., 293.
[119] Detaljnije o biografskim podacima i zanimljivostima iz života Ivana Tomka Mrnavića vidjeti u: D. PREMERL, 2018., 109-124. s prethodnom literaturom.
[120] M. TATARIN, 2004, 197-216.
[121] I. KURELAC, 2008. s prethodnom literaturom.
[122] Detaljnije: I. KURELAC, 2016., 653-663. s prethodnom literaturom.
[123] Detaljnije o Martinu Roti Koluniću i Nataleu Bonifaciju: M. PELC, 1997.a; M. PELC, 1997.b; M. PELC, 1994., 193-218.; M. PELC, 1988./1989., 232-242.; M. PELC, 2003., 177-179. s ondje referiranom literaturom.

nabavi umjetnina iz Venecije, ali su na području Šibenske biskupije ipak zabilježena i imena lokalnih umjetnika čije je djelovanje detaljnije rasvijetljeno u daljnjem tekstu disertacije.

3. Likovni ukus i naručiteljski trendovi na području Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću

3.1. Narudžbe i naručitelji slika

S obzirom da do sada nije bila sustavno proučavana slikarska baština na području Šibenske biskupije 16. i 17. stoljeća u likovnom i stilskom kontekstu, izostala je i kontekstualizacija kulturne i naručiteljske uloge istaknutih članova biskupije. U prvom redu riječ je o njezinim poglavarima, ali i značajnoj ulozi crkvenih redova, posebno istaknutom angažmanu bratovštinskih zajednica te plemića i pučana koji su dali ključan pečat umjetničkoj baštini u razdoblju izrazito nepovoljnih povijesnih prilika. U tom pogledu, osim stjecanja šire slike i konteksta o složenim naručiteljskim odnosima prilikom sustavnih poslije-tridentskih opremanja sakralnih šibenskih interijera, načinima financiranja i nabave prvenstveno slikarske baštine, rasvjetljavaju se i specifična pitanja potrebe i potražnje za nabavom slika do ukusa naručitelja na perifernom prostoru Mletačke Republike. U tom kontekstu riječ je o širokoj paleti motiva, od onih koji izravno proizlaze iz poslije-tridentske propagandne retorike, načina na koji je prihvaćena i reinterpretirana u skladu sa specifičnom ikonografijom crkvenih redova, bratovštinskih i pučkih pobožnosti i shvaćanja, do individualnih primjera samopromidžbe istaknutih i obrazovanih pojedinaca. Analizirajući studije potonje kategorije uglednih pojedinaca i obitelji koji su često ključna okosnica i žila kucavica implementacije novih stilskih strujanja u provincijske prostore, dolazi se do jasnije predodžbe o načinima i prijenosima likovnih i stilskih karakteristika. Sukladno s tim stvara se slika o nekadašnjem izgledu i slikarskoj opremi šibenskih sakralnih interijera utemeljenih na detaljnom proučavanju povijesnih izvora i sačuvanih djela.

3.1.1. Poslije-tridentski šibenski biskupi kao donatori i naručitelji

Najznačajnije figure pojedinih biskupija i ključni promotori novih duhovnih i kulturnih strujanja svakako su bili njihovi poglavari, biskupi. Prva desetljeća 16. stoljeća u Šibenskoj su biskupiji protekla u nastojanjima oko podizanja velebne katedrale oko koje je, osim biskupa, bila angažirana čitava zajednica koja je i oporučno obavezno ostavljala određen doprinos za njezin dovršetak. S druge strane, pojedini izrazito obrazovani biskupi koji su mogli pridonijeti implementaciji suvremenih likovnih trendova iz središta Mletačke Republike gdje su obnašali

niz značajnih dužnosti - katkad i diljem Europe - često zapravo i nisu boravili u Šibeniku. Stoga su ključne poslove najčešće povjeravali domaćim vikarima koji nisu imali uvjete biti nositeljima suvremenih trendova. Ključni problem je u tom smislu tijekom 16. stoljeća bila slaba izobrazba klera, a tek je biskup Girolamo Savorgnan u drugoj polovici stoljeća ustanovio sjemenište koje se ni tada, uslijed financijske krize, nije moglo uzdržavati.[124] Njegov je nasljednik, biskup Luka II. Spignaroli šibenskoj katedrali oporučno donirao tristo dukata. Iako namjena te svote nije precizirana, može se pretpostaviti da se odnosila na opremu interijera ili uporabne predmete jer je tom prilikom ostavio i pedeset dukata za vlastitu grobnicu.[125] Takva pretpostavka proizlazi i iz činjenice da je riječ o biskupu koji se prvi sastao s apostolskim vizitatorom Agostinom Valierom koji je dao niz uputa o prikladnoj opremi šibenskih crkava. Portretni reljef na Spignarolijevoj grobnici izveo je lokalni majstor Antun Nogulović koji se na njemu i potpisao „ANF“ (*Antonius Nogulovich fecit*),[126] a krasi ga i natpis: LUCAS SPIGNAROLUS JADRENSIS EPISCOPUS SIBENICENSIS. OBIIT ANNO DOMINI MDLXXXVIII[127] („Luka Spignaroli, Zadranin, šibenski biskup. Umro godine Gospodnje 1589.“)[128]

Međutim, ni za jednog biskupa 16. stoljeća nije poznat arhivski izvor koji bi svjedočio o konkretnoj narudžbi slikarskih djela, niti se neka od sačuvanih slika može izravno povezati s narudžbom nekog od njih. U tom pogledu iznimku predstavlja biskup čije je stolovanje obilježilo sam kraj 16. i prva desetljeća 17. stoljeća, Vincenzo Arrigoni (1599-1626.) rodom iz Brescije. Riječ je o jednom od dva najznačajnija poslije-tridentska šibenska biskupa u 17. stoljeću, vrlo aktivnom na polju donacija i narudžbi umjetničke opreme crkvenih interijera, među kojima se ističu i značajna slikarska djela.

Bio je doktor teologije i pripadnik dominikanskog reda,[129] u službi kojega je obavljao niz dužnosti te je jedno vrijeme u Veroni djelovao i u svojstvu inkvizitora. Zbog svoje iznimne odanosti i zasluga, prepoznatih na području Veneta, šibenskim je biskupom postao na preporuku mletačkog Senata papi Klementu VIII.[130] Za vrijeme dvadeset i sedmogodišnjeg stolovanja u Šibenskoj biskupiji, uspio je provesti niz protureformatorskih mjera, pokazujući iznimnu angažiranost u smislu obnove i jačanja vjere među pukom, ali i svećenstvom, a zalagao

[124] F. GALVANI, 1884., 41.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 72.
[125] K. STOŠIĆ, 1936.a, 76.
[126] R. TOMIĆ, 2011.c, 392.
[127] F. GALVANI, 1884., 42.
[128] J. BARBARIĆ, 2001., 129.
[129] F. GALVANI, 1884., 43.
[130] J. BARBARIĆ, 2001., 131.

se i oko održavanja pojedinih pobožnosti.[131] Stoga je u tom razdoblju posebno osnažen kult Gospe od Kaštela pa su čak propisana detaljna pravila o obredu i procesijama te štovane slike.[132]

Za svog je mandata od 1602. do 1626. godine održao čak sedam dijecezanskih sinoda.[133] Zanimljivo je pritom napomenuti da je za pripremu i održavanje tih sinoda bio zadužen ugledni član šibenske zajednice Ivan Tomko Mrnavić koji je u to vrijeme obnašao dužnost kaptolskog kanonika i profesora u šibenskom sjemeništu.[134] Sinodama je propisan niz mjera poglavito za svećeničko vladanje pod kojim se podrazumijevalo redovito održavanje misa nedjeljom i blagdanima, održavanje vjeronauka, šutnje i niz sličnih regula, a bilo je strogo zabranjeno iz sakralnih prostora iznositi srebrene slike i svjećnjake.[135]

Najranija crkva koju je biskup Arrigoni posvetio, proglasivši je ujedno i župnom 1602. godine, je franjevačka crkva Sv. Marije u Prvić Luci, a od te godine ondje franjevci obavljaju i službu župnika.[136] Sljedeće godine je Šibensku biskupiju pohodio apostolski vizitator i biskup Vicenze, Michele Priuli.[137] Osim snažnog vjerskog zamaha i duhovne obnove za koju se zalagao na sinodama, biskup Arrigoni se istaknuo nastavljaljući podizati niz crkava u Šibenskoj biskupiji. Među njima se ističe posvećenje Nove crkve koja je dovršena 1619. godine,[138] (sl. 1.) o čemu svjedoči natpis[139] (sl. 2.) uklesan na ogradi kora,[140] koji glasi: REGVM REGIS IESU CHRISTI ANNO MDCXIX XXIII APRILIS VICENTIVS ARRIGONVS SIBEN. EPISCOPVS TEMPLVM HOC ET ALTARE MAIVS AD HONOREM DEI AC B.V.M. INCLUVSIS IN EODEM ALTARE RELIQVIIS SS. IOANNIS BAPTISTAE THOMAE APOSTOLI ET BARBARE VIRGINIS ET MARTIRIS CONSECRAVIT CVRANTE PAVIO CAPI SVPERIORE (*Dvadeset i trećeg travnja godine kralja kraljeva Isusa Krista 1619. Vicencije Arrigonus, šibenski biskup, posveti ovaj hram i veći (glavni?) oltar na čast Bogu i blaženoj djevici Mariji, uključivši u isti oltar ostatke svetih Ivana Krstitelja, Tome Apostola i Barbare, djevice i mučenice, uz skrb Pavija Capija, voditelja ?*).

Za Arrigonijeva stolovanja Nova crkva je naručivala i crkvenu opremu te su je lokalni majstori započeli ukrašavati fresko oslikom na zidovima i stropnim kasetama, ali je sve

[131] K. STOŠIĆ, 1936.a, 6.
[132] J. SOLDO, 1997., 33.
[133] F. GALVANI, 1884., 43.
[134] J. BARBARIĆ, 2001., 132.
[135] J. SOLDO, 1997.a, 33.
[136] A. ŠITINA, 2016., 77-79. s prethodnom literaturom.
[137] J. BARBARIĆ, 2001., 133.
[138] J. ĆUZELA, 1996., 101.
[139] Natpis je isklesao Giacomo Taiapietra iz Venecije za što je 19. veljače 1620. godine primio dvadeset i četiri lire. Usporediti: J. ĆUZELA, 1996., 101.; S. PETRIĆ, 1997., 116.
[140] J. Ćuzela navodi da se natpis nalazi na oltaru crkve. (J. ĆUZELA, 1996., 101.) Međutim, natpis teče na kamenoj gredi ispod ograde pjevališta.

dovršeno tek nakon biskupove smrti. Ipak, zanimljivo je pri tome primijetiti da je Girolamo Mondella od kojega je biskup 1624. godine naručio propovjedaonicu i ormare za sakristiju šibenske katedrale,[141] također oslikao i anđele na stropu Nove crkve. Poznato je da je Girolamo Mondella bio porijeklom iz Verone.[142] K. Stošić iznosi i podatak da je Mondella bio u rodu s Ivanom Tomkom Mrnavićem, ali ne navodi izvore svojih tvrdnji.[143] Iako je to možda točno, zapravo bi trebalo razmotriti i ulogu biskupa Arrigonija koji je, prije nego što je 1599. godine postao šibenskim biskupom, upravo u Veroni boravio na službenoj dužnosti. Takvo je povezivanje, doduše moglo doći i na Mrnavićevu inicijativu, ukoliko su bili u srodstvu, međutim, činjenica je da se aktivnost Girolama Mondelle u Šibeniku bilježi tek od vremena Arrigonijeva stolovanja, za vrijeme kojega mu je Mrnavić obavljao najznačajnije dužnosti.[144] Prvi podaci o Mondelli prate se od 1602. godine kada je zabilježeno da se trajno skrasio u Šibeniku oženivši se Šibenčankom Anticom Rota Kolunić čemu je također mogao posredovati Mrnavić.[145]

Nadalje, o Arrigonijevoj konkretnoj naručiteljskoj angažiranosti oko opreme interijera u Novoj crkvi svjedoči i podatak da su prema naredbi biskupa u rečenoj crkvi u zid postavljeni novi manji oltari koje je izradio Martino Brunelli iz Bologne 24. travnja 1630. godine.[146]

Godine 1614. Arrigoni je ustanovio bratovštinu Gospe od Karmela, a iste je godine njoj posvetio i oltar u katedrali.[147] Nažalost, nije poznato kako je tada oltar izgledao te je li bio opremljen oslikanom palom i kakvom jer je današnji produkt kasnijih narudžbi oko sredine 18. stoljeća.[148]

Arrigoni je 1620. godine posvetio i novosagrađenu crkvu Sv. Jelene u Prvić Šepurinama, o čemu svjedoči natpis na pročelju koji ga navodi: MDCXX…CONSECRATVM ABI. MO VINCENTIO ARRIGONO EP. SIBENICENSI PROCVRANTE IOANNE GARBEGICH ET ANTONIO HANDRACICH IVDICIBVS (*162… posvećeno od magistra (?) Vincencija Arrigona, šibenskog biskupa, uz skrb sudaca Ivana Garbegića i Antuna Handraćića*).[149] Međutim, nije poznato je li biskup tom prilikom crkvu darivao slikama ili liturgijskom opremom.

[141] D. PREMERL, 2005., 154.
[142] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[143] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[144] J. BARBARIĆ, 2001., 132.
[145] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[146] K. Stošić ne navodi signaturu dokumenta koji citira. K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 8.
[147] S. PETRIĆ, 1997., 104.
[148] K. STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, 6.
[149] K. STOŠIĆ, 1941., 166.; LJ. ANTIĆ, 2008., 740-741.; A. ŠITINA, 2016., 80.

Podatak iz 1621. godine svjedoči da je biskup šibenskoj bratovštini sv. Ivana dopustio da o svom trošku obnovi put do istoimene crkvice na brijegu.[150] Riječ je o crkvi koja je srušena 1638. godine u strateškim intervencijama obrane od Osmanlija te je na njezinu mjestu zatim podignuta tvrđava Sv. Ivana.[151]

Za crkvu Sv. Nediljice u Šibenskoj Crnici Arrigoni je zahtijevao da se čim prije za glavni oltar nabavi slika Gospe što je osobno zabilježio u biskupskoj vizitaciji iz 17. svibnja 1609. godine.[152] Na oltaru te crkve i danas se nalazi slika *Gospe od Bezgrešnog začeća* (sl. 3.) koja se prema podatku iz Arrigonijevih spisa datira oko navedene godine.[153] Istom prilikom biskup je zahtijevao i nabavu niza liturgijskih predmeta poput patena, križeva za glavni oltar i kapelu te slično.[154] Nedavno je R. Tomić palu atribuirao Angelu Manciniju, relativno slabo istraženom mletačkom slikaru,[155] pripadniku kruga Palminih sljedbenika. Osim biskupove narudžbe, u Šibeniku je u novije vrijeme prepoznato još jedno Mancinijevo djelo, koje se prema natpisu na samoj pali, datira godinu dana kasnije od biskupove narudžbe, odnosno u 1610. godinu. [156] Riječ je o narudžbi bratovštine bombardijera, a na slici je prikazana sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Pavlom nastala za glavni oltar crkve Sv. Barbare. S obzirom na kronološku blizinu Arrigonijeve i bratovštinske narudžbe od istoga slikara moglo bi se pretpostaviti da je biskup Arrigoni preko mletačkih veza, koje su ga i preporučile za biskupa u Šibeniku, mogao doći i u kontakt s Mancinijem, kojega je potom najvjerojatnije preporučio bratovštini bombardijera (skeda 21.).

Pred smrt biskup je dao načiniti kamenu grobnicu u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku (sl. 4.), na pokrovu koje je isklesan njegov ležeći lik. U podnožju portretnog reljefa isklesan je biskupov grb, a iznad, u gornjoj traki edikule teče posvetni natpis: FRI. VIN:O ARIGONO. DE. BRV:BUS BRIXEN. SACRE. THEOLO. MAGI:O ORD:S PRE.RUM EPO. SIBENICEN. F.F.F.[157] (*Bratu Vincenciju Arigonu iz Brescije, magistru svete teologije, iz reda propovjednika, šibenskom biskupu, braća dadoše učiniti.*). Komparativnom analizom s reljefnim pokrovom biskupa Spignarolija u šibenskoj katedrali, R. Tomić je Arrigonijev lik pripisao lokalnom klesaru Antunu Nogulović.[158] Uz kamenu grobnicu, za koju su dominikanci

[150] S. PETRIĆ, 1997., 131.
[151] S. PETRIĆ, 1997., 131.
[152] K. STOŠIĆ, 1941., 31.; R. TOMIĆ, 2018., 512., 517.
[153] R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[154] BAŠ Kanonske vizitacije (1589-1636.), kut. 1, biskup Vincenzo Arrigoni, 17. V. 1609., f. 124.
[155] R. TOMIĆ, 2016.a, 103-116.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[156] R. TOMIĆ, 2016.a, 103-116.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[157] R. TOMIĆ, 1989.a, 150.; R. TOMIĆ, 2011.c, 392-393.
[158] R. TOMIĆ, 2011.c, 392-393.; R. TOMIĆ, 2011.b, 71.

odabrali klesara nakon Arrigonijeve smrti, biskup je, po svemu sudeći za života, naručio i drveni rezbareni i pozlaćeni oltar arhitektonskog tipa s vlastitim grbom sred zabata (sl. 5.), dok je središnji polukružno zaključen dio zauzimala monumentalna pala *Gospe s Djetetom i svecima (sv. Katarinom Aleksandrijskom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Marijom Magdalenom i sv. Vinkom Fererskim)* Filippa Zanibertija (skeda 27.).[159] Svi prikazani sveci na slici su dominikanski kao i sv. Vinko Fererski koji ujedno simbolično predstavlja i zaštitnika biskupa naručitelja.[160] Pri tome valja istaknuti da je lik sv. Vinka, u usporedbi s likovima Gospe i drugih svetaca idealiziranih crta lica, ostvaren izrazito naturalistički, specifičnih crta lica koje bi mogle implicirati da je riječ o kriptoportretu biskupa naručitelja. Na to naročito upućuje nos naslikan iz profila koji ima specifičnu udubinu u korijenu nakon koje slijedi predimenzionirana kvrga. Riječ je o većem nosu izrazito karakterističnog oblika koji ne ulazi ni u kategoriju idealiziranih niti drugih tipiziranih likova iz Zanibertijeva kataloga. Osim toga, na vrlo realističan način predočene su labionazalne bore, naglašene i zarumenjene jagodice, okruglasta bradica te duboka psihologizacija koja ga vizualno izdvaja od prikazanih svetica. Slika zajedno s oltarom i grobnicom nosi niz simboličnih poruka preko kojih se biskup oprašta od zajednice u kojoj je djelovao i boravio, ali i simbola koji ga obilježavaju. Stoga se dao pokopati u Šibeniku, sjedištu biskupije kojom je upravljao, u crkvi dominikanskog reda kojem je pripadao, a sliku je naručio od Zanibertija koji mu je bio sunarodnjak u rodnoj Bresciji.[161] Sudeći po godinama biskupovog i slikarevog djelovanja, posve je izvjesno da su obojica bili podjednake dobi te je slikar biskupa možda još i u mladosti dobro poznavao zbog čega na dominikanskoj pali zapravo prikazuje njegov mladolik portret, naglašujući njegove fizionomske dobro prepoznatljive karakteristike, ali utjelovljene u svetačkoj figuri njegova sveca zaštitnika sv. Vinka Fererskog.

Do sada se vjerovalo da je biskup Vincenzo Arrigoni od istoga slikara naručio i Zanibertijevu jedinu potpisanu dalmatinsku sliku koja se nalazi na prvom južnom bočnom oltaru u šibenskoj katedrali (skeda 36.).[162] Takve hipoteze otklanja novootkriveni dokument datiran 29. studenoga 1635. godine koji svjedoči da je Zanibertijeva pala do tog datuma već bila nabavljena za katedralu te bilježi donatoricu i donatora pale, Lucu i Dominika Ivetića te naručitelje braću Semonić (Ivana, Dominika i Ivana Krstitelja) koji su odabirom slikara izvršili bakinu oporučnu želju.[163] Iz dokumenta je jasno da biskup Arrigoni nije naručitelj pale u katedrali za oltar koji se financirao iz privatnih sredstava, međutim posve je izvjesno da je za

[159] R. TOMIĆ, 2011.d, 353-354.; A. ŠITINA, skeda,a (pristupljeno 18.2.2020.)
[160] R. TOMIĆ, 2011.d, 354.
[161] R. TOMIĆ, 2011.d, 354.
[162] R. TOMIĆ, 1989.a, 150.; R. TOMIĆ, 2011.d, 353-354.
[163] DAZd, ŠNA, Kut. 66, Šimun Strižić, sv. E, fol. 118.v -120. r

tu katedralnu narudžbu upravo biskup mogao posredovati kod Zanibertija, odnosno preporučiti ga Semonićima. Kako bilo, usporedba dvije narudžbe izrazito različitih naručitelja od istog slikara, dovodi do zaključka o rafiniranosti biskupovog klasičnog ukusa prožetog dubokom poslije-tridentskoj duhovnošću.

I dok se iz spomenutih narudžbi može zaključiti da je biskup Arrigoni pri narudžbi klesane opreme interijera bio sklon angažmanu lokalnih majstora skromnih dosega, dvije narudžbe slikarskih djela svjedoče o biskupovoj upućenosti u najsuvremenije onodobne slikarske trendove u Mletačkoj Republici i njihovoj implementaciji na područje Šibenske biskupije. Stoga, valja primijetiti da je biskup Vincenzo Arrigoni odabirom slikara Angela Mancinija i Filippa Zanibertija pokazao dosljednost vlastitog likovnog ukusa. Rješenja oba slikara, koji inače pripadaju istom krugu *palmeskne maniere,* pokazuju izrazito klasična obilježja, odmjerenog, jasnog i profinjenog izričaja koje oživljava formule slikara *zlatnog stoljeća* mletačkog slikarstva uz prisutnost poslije-tridentske duhovnosti, ali utišane i lišene dramatike, naboja i patetike kakva se učestalo viđa na rješenjima Palme Mlađega i njegovih vjernih sljedbenika, dok ih ove narudžbe ne posjeduju. To navodi na zaključke o jasno profiliranom ukusu i većem angažmanu biskupa kao naručitelja u konačnom ostvarenju slika čiju je izvedbu financirao. Također, primjetan je i njegov utjecaj na druge članova zajednice koji naručuju od istih slikara u to vrijeme.

Kod Arrigonijevih nasljednika na biskupskog katedri nije zabilježeno značajnih slikarskih narudžbi. Valja jedino naglasiti poslije-tridentsku potrebu svih biskupa koji su dolazili za naglašavanjem marijanskog kulta. Stoga je i biskup Giovanni Tommaso Malloni nastavio Arrigonijev program posebnog štovanja slike *Gospe od Kaštela* koja se za njegova biskupovanja 1630. godine navodno i ukazala vojnicima.[164] Nakon što je kultna slika izgorjela 14. veljače 1663. godine, prilikom eksplozije barutane u tvrđavi Sv. Mihovila, biskup Natalis Cardei je naručio njezinu identičnu kopiju.[165] U narudžbi se zahtijevalo da se izradi kopija stare štovane slike *Gospe od Zdravlja* koja je uništena u nesreći, međutim kako je izvorna slika bila izgubljena, kao predložak za kopiju je poslužila srednjovjekovna slika *Gospe s Djetetom* koja se tada nalazila u Novoj crkvi u Šibeniku, a koja je bila najsličnija izgorjeloj.[166] Sudeći po relativno kvalitetnoj interpretaciji ikone s kraja 15. ili početka 16. stoljeća, moguće je da je biskup angažirao nekog nepoznatog veneto-kretskog slikara.[167] Njegov prethodnik, Alvise

[164] J. BARBARIĆ, 2001., 134.
[165] J. BARBARIĆ, 2001., 136.
[166] K. STOŠIĆ, 1928.a, 4-5.
[167] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 315.

Marcello, također se aktivirao oko osnaženja istog kulta Gospe od Zdravlja, ali putem pobožnosti druge važne srednjovjekovne slike *Gospe od Plača* koja je prema dokumentiranom događaju proplakala netom prije nego je stupio na biskupsku stolicu.[168] Zbog vjerovanja koje je potom uslijedilo da je spasila šibenski puk od kuge, slika je premještena u katedralu gdje je nakon godinu dana ponovno proplakala te je u njezinu čast potom za vrijeme biskupa Marcella odlučeno da će se podići srebreni glavni oltar u čast Gospe. S obzirom na financijsku krizu podignut je ipak mramorni oltar, između 1638. i 1645. godine, a R. Tomić ga dovodi u vezu sa stilom B. Longhene, povlačeći paralele s oltarom izvedenim nekoliko godina kasnije (1654.) u kapeli Vendramin u S. Pietro di Castello u Veneciji.[169]

Iz ovih je primjera očigledno da su pojedini biskupi, radeći na osnaženju marijanskog kulta i podizanju duhovne obnove u maloj vjerskoj zajednici pogođenoj brojnim nedaćama, između ostaloga i konstantnim strahom od kuge, provodili program jačanja kulta Gospe od Zdravlja. Pritom se i na primjerima biskupskih narudžbi, ali i drugih, primjećuje tipična poslije-tridentska praksa implementacije starije štovane slike unutar novopodignutih oltara ili čak unutar novih monumentalnih pala što su slijedili i crkveni redovi. Kao temelj jačanja i obnove promovirala se tradicija ufanja i zavjeta za koju se simbolični izraz pronalazio u tradicionalnim slikarskim formama ukorijenjenima u određenoj sredini. U konkretnom slučaju to predstavljaju upravo izrazito štovane srednjovjekovne slike *Gospe s Djetetom* i ikone koje su se tijekom 17. stoljeća, u slučaju stradavanja ili izrazite potrebe za prepoznatljivim likom u svrhu jačanja kulta, doslovno kopirale. Takav primjer identične kopije predstavlja i slika *Gospe s Djetetom* iz Muzeja grada Šibenika koja se okvirno datira u drugu polovicu 17. stoljeća i višestruko kopirana slika *Gospe Visovačke* o kojima se više govori u nastavku.[170]

Na samom prijelazu stoljeća ključna figura bio je biskup Giovanni Domenico Callegari (1676. - 1722.). Rođen je u Veneciji 1638. godine, a na Sveučilištu u Padovi je završio teologiju i pravo.[171] Šibenskim biskupom ga je imenovao papa Inocent XI. 1676. godine, a dolaskom na šibenski teritorij naišao je na brojne probleme, prije svega suočio se sa situacijom zanemarivanja poslije-tridentskih pravila i praznovjerjem koje je, uslijed brojnih nedaća i teških vremena gladi i nesreća, zahvatilo stanovništvo u svojevrsnoj izolaciji. Stoga se biskup prvotno i ponajviše sukobio s redovnicima iz samostana Sv. Frane koji su obrede održavali na hrvatskom jeziku i u crkvi izvodili dramsko-glazbene prikaze, prema biskupovom mišljenju

[168] K. STOŠIĆ, 1935.a, 5.
[169] R. TOMIĆ, 1995.a, 44-45.
[170] Detaljnije o ovoj temi vidjeti na stranicama od 269 do 275. ovoga rada.
[171] L. ČORALIĆ, 2003., 126.

neumjesne.[172] Međutim, biskupova ličnost je došla do izražaja tijekom Morejskog rata (1684.-1699.) kada je intenzivno djelovao na obnovi života u novooslobođenim područjima, čak i osobno sudjelujući u vojnim pohodima.[173] Nakon uzmaka Osmanlija, istaknuo se kao spretan obnovitelj i darežljiv donator. Godine 1688. Kninsku je biskupiju pripojio Šibenskoj, na dijecezanskoj sinodi ustrojavao je nove župe[174] te je radio na obrazovanju svećenstva.[175] Iste godine Callegari je u Kninu uspostavio župu, a džamiju u tamošnjoj Varoši je posvetio u crkvu Sv. Jeronima koja je bila župna sve dok franjevci nisu kasnije podigli crkvu Sv. Ante čiji titular i danas nosi. Tada su crkvu donirali i generalni providur Girolamo Corner (slikom *Gospe od Karmela sa sv. Antom i sv. Klarom,* pokaznicom, svijećnjacima, kaležom, kadionikom i misnicom) i prvi kninski providur Antonio Loredan (koji je darovao baldahin, bakreni kandil i sliku *Gospe od zdravlja sa sv. Barbarom i sv. Nikolom*), a tom je prigodom i biskup crkvi darovao liturgijsko ruho i zvono, međutim do danas se nisu sačuvali.[176]

Za svog djelovanja, biskup Callegari je osobito poticao rada šibenskih bratovština. U nekima od njih spominje se i kao član (primjerice bratovštine sv. Marka i sv. Ante Padovanskog).[177] U smislu njegove donatorske aktivnosti važno je istaknuti da se u popisu članova Gospine bratovštine u crkvi Gospe od Varoši iz 1680. godine navodi kao prvi počasni član kao i to da je bratovštini darovao jedan manji relikvijar koji do danas nije prepoznat u šibenskim zbirkama.[178]

Iako je na šibenskoj biskupskoj stolici proveo četrdeset i šest godina, duže od bilo kojeg svojeg prethodnika, izrazito je malo istraženih i objavljenih podataka o njemu i njegovoj ulozi u prekretnom razdoblju šibenske crkvene, političke i kulturne povijesti.[179] Stoga značajnu okosnicu u istraživanju njegove donatorske aktivnosti predstavlja prilog Lovorke Čoralić njegovoj biografiji, u kojemu je po prvi puta objavljen dodatak njegovoj oporuci iz 1722. godine.[180] Naposljetku, u Biskupijskom arhivu u Šibeniku čuvaju se i dva obimna sveska Callegarijevih kanonskih vizitacija koje tek treba detaljnije iščitati.

Biskup Callegari je pokopan u šibenskoj katedrali, a osim grobnice ondje je sačuvan i njegov grb na svetohraništu glavnog oltara. Riječ je o dvokatnoj strukturi s nišama za pohranu

[172] L. ČORALIĆ, 2003., 126.
[173] L. ČORALIĆ, 2003., 126.
[174] L. ČORALIĆ, 2003., 126.
[175] L. ČORALIĆ, 2003., 125.
[176] Iz tog razdoblja potječe i nekoliko vizitacija teritorija tadašnje Kninske biskupije koje je Callegari obavio. J. A. SOLDO, 1993., 147-148.; J. A. SOLDO, 1997., 44.
[177] L. ČORALIĆ, 2003., 127.
[178] K. STOŠIĆ, 1932.d, 21-22.
[179] L. ČORALIĆ, 2003., 125.
[180] L. ČORALIĆ, 2003., 125-131.

i izlaganje Presvetoga koja je postavljena naknadno, 1711. godine, na ranije sagrađen oltar Gospe od Plača. Izradu svetohraništa je, kako stoji i u natpisu, donirao kanonik Augustin Petrašić, a u vrhu nosi grb biskupa Callegarija.[181] Međutim, zasada nije poznata biskupova konkretna uloga u narudžbi svetohraništa.

Od sačuvanih Callegarijevih donacija ističe se monumentalna pala *Gospe s Djetetom sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Terezijom Avilskom* (sl. 6.) koja se danas čuva u župnom uredu u Tisnom, a na kojoj je u prvom planu naslikan Callegarijev grb zbog kojega se u recentnoj katalogizaciji pala široko datirala u kraj 17. ili početak 18. stoljeća.[182] Postavom likova te njihovom gestikulacijom formirana je jasna piramidalna kompozicija kao i kretnja uzgona uvis koja je teatralno predočena na slici. Stilski gledano, pala u svakom pogledu i nesumnjivo odaje karakteristike svojstvene mletačkom slikarstvu s početka 18. stoljeće. Riječ je o rasvijetljenim pastelnim tonovima te voluminoznim teatralnim likovima obavijenim zlatnom i prodornom svjetlošću uz pojedine vidljive skicozne poteze, osobito bijele boje, kojima se nastoji predočiti dubina prostora.[183]

Autor slike zasada nije poznat, ali stilske karakteristike pokazuju da je riječ o pripadniku nositelja nove *neoveroneseovske* struje (tzv. *chiaristima*), ali s dozom anticipacije i europskog rokoko stila kakav će u punini biti primjetan primjerice tek kod Sebastiana Riccija (1659-1734.). Može se stoga zaključiti da je riječ o vještom slikaru koji je možda bio pod određenim utjecajem Antonia Balestre (1666 - 1740) ili nekoga iz njegovog kruga, ali svakako ne pripada kategoriji genijalnih majstora toga perioda.[184]

K. Stošić navodi da se slika ove ikonografije nalazila u crkvi Sv. Roka u Tisnom,[185] a isto se prenosi i u nedavno objavljenoj knjizi *Otok Murter-Pogled na baštinu* gdje je po prvi puta i publicirana, međutim ondje je lik sv. Tereze Avilske protumačen kao sv. Katarina Sijenska, što nije točno jer[186] središnji lik anđela koji se u zamahu strelicom usmjerio prema sv. Tereziji, jasno definira prikazani lik. Valja pritom upozoriti i na podatak koji također donosi K. Stošić, da je biskup Callegari u svojem posjedu u Tisnom imao crkvu sv. Ante Padovanskoga koja je bila izgrađena za vrijeme njegova biskupovanja 1691. godine.[187] Međutim, koliko je poznato danas u elevaciji nema crkve tog titulara, ali podatak otvara pitanje, nije li ova pala

[181] Natpis glasi: *„Canonicus huius ecclesiae cathedralis Augustinus Petrassi ob cultum tam venerabilis Sacra.ti ex proprio aere confici curavit anno 1711."* R. TOMIĆ, 1995.a, 45.
[182] J. ĆUZELA, I. ŠPRLJAN, 2019., 259.
[183] A. ŠITINA, skeda/e (pristupljeno 18.2.2020.)
[184] A. ŠITINA, skeda/e (pristupljeno 18.2.2020.)
[185] K. STOŠIĆ, 1941., 210.
[186] J. ĆUZELA, I. ŠPRLJAN, 2019., 259.; A. ŠITINA, skeda/e (pristupljeno 18.2.2020.)
[187] K. STOŠIĆ, 1941., 210.

možda izvorno nastala donacijom biskupa upravo za crkvu na njegovom posjedu koja nosi titular jednog od prikazanih svetaca na slici, dok je poznata i činjenica da je sam biskup bio i član bratovštine sv. Ante Padovanskoga.[188] Zasad se ne raspolaže detaljnijim podacima o Callegarijevim posjedima u Tisnom, no možda ih je dobio 1696. godine kada su mu kao nagradu za iskazanu značajnu ulogu u vojnim poduhvatima i odanosti Mletačkoj Republici odredbom generalnog providura Dalmacije Danijela Dolfina (1692-1696.) dodijeljeni posjedi u Putičnjanima (župa Stankovci) i na lokalitetu *Izacello* u Dazlinama.[189]

O Callegarijevoj donatorskoj aktivnosti i nakon 1700. godine svjedoči crtež koji se čuva u šibenskom Biskupijskom arhivu, a prikazuje dizajn biskupske stolice (sl. 7.). Da je riječ o narudžbi biskupa Callegarija svjedoči godina nastanka 1709., zabilježena u natpisu ispod prikaza koji razotkriva i postojanje do sada nepoznatog slikara Ivana Teodorovića (Tudorovića) u Šibeniku i njegovog nedefiniranog pomoćnika. Natpis glasi:

A di 17 Zugnio 1709. Sebenico.
Io Zuanne Teodorovich pittore hò dissegnato
la presente sedia incavata come stà
e giace, e ciò affermo con mio giuvanotto.___ (sl. 8.)

Po svemu sudeći riječ je o kontaktnom crtežu koji je navedeni slikar priložio biskupu. Crtež prikazuje biskupsku stolicu koju je slikar dizajnirao, a koja je najvjerojatnije bila izrađena drvena, namijenjena za prostor pod renesansnim kamenim baldahinom u svetištu šibenske katedrale, gdje se i danas nalazi neka druga u toj funkciji.

Zabilježeni slikar apsolutno je nepoznat u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Njegovo postojanje nije detektirano čak ni u općim pregledima ili enciklopedijama. Stoga se o njegovom slikarskom sazrijevanju zasada može suditi jedino iz sačuvanog crteža. Domaće ime i spominjanje pomoćnika, upućuje na zaključke da je riječ o lokalnom slikaru djelatnom u Šibeniku koji očigledno tada drži i nekakvu *bottegu*. Ipak, čime se možda još sve bavio, nije poznato. U rukopisu o šibenskim zanatima, među ostalim šibenskim majstorima K. Stošić ga je samo naveo u nabrajanju, ali ne donosi detalje niti signature.[190] Stoga bi daljnja saznanja trebala produbiti buduća usmjerenija arhivska istraživanja.

Nepobitno je, pak, da je ovaj istaknuti šibenski biskup i u posljednja dva desetljeća svojega izrazito dugoga biskupovanja na području likovne produkcije odigrao značajnu ulogu kao transmiter suvremenih stilskih strujanja iz centra Republike. Upravo u vrijeme njegovog

[188] L. ČORALIĆ, 2003., 127.
[189] L. ČORALIĆ, 2003., 127.
[190] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika*, 3/10, rukopis, ceduljica

stolovanja na području Šibenske biskupije, u posljednjim desetljećima 17. stoljeća, bilježi se snažan zamah u narudžbama opreme šibenskih crkvenih interijera. Stoga se, početkom 18. stoljeća pojava novog tzv. *neoveroneseovskog* vala i europskog rokokoa preko biskupa izrazito brzo implementirala i na periferno područje Šibenske biskupije.

Nadalje, može se kratko zaključiti da se na području Šibenske biskupije implementacija najsuvremenijih likovnih i stilskih trendova koji se istovremeno, a ne zakašnjelo implementiraju u provincijskoj sredini bilježi jedino za vrijeme stolovanja biskupa Vincenza Arrigonija početkom 17. stoljeća te za vrijeme Giovannija Domenica Callegarija u zadnjim desetljećima 17. i početkom 18. stoljeća. Nema sumnje da su njihove izrazite erudicijske kvalitete, ali i dobre mletačke veze posredovale takvoj situaciji, a kao čelne osobe biskupije imali su značajan autoritet prilikom preporuke pojedinih slikara kleru, lokalnim plemićima, crkvenim redovima i bratovštinama.

3.1.2. Crkveni redovi kao naručitelji

3.1.2.1. Dominikanci kao naručitelji i posrednici

Sačuvana dominikanska slikarska baština iz razdoblja 16. i 17. stoljeća diljem mletačke Dalmacije svjedoči o rafiniranom ukusu reda i njihovih naručitelja, bilježeći gotovo u pravilu importno slikarstvo i to prvenstveno istaknutih slikara. Riječ je najčešće upravo o nositeljima najsuvremenijih trendova u centru Mletačke Republike, poput radionice Tintorettovih, Giovannija Battiste Zelottija, Jacopa Palme Mlađega i istaknutih sljedbenika njegove manire.[191]

Značajnu ulogu u procesima narudžbe slikarskih djela i općenito opremi dominikanskih interijera imala je njihova uska povezanost s uglednim bratovštinama i značajnim istaknutim patricijskim obiteljima čiji su se članovi često pokapali u njihovim crkvama, a tom prilikom bi donirali pojedine oltare, oslikane pale i druge značajne predmete.[192]

Početkom 17. stoljeća, u valu poslije-tridentske obnove, crkva Sv. Dominika u Šibeniku bila je opremljena nizom oblikovno istih drvenih i rezbarenih oltara o čijem izvornom izgledu svjedoči vizitacija nadbiskupa Ottaviana Garzadorija iz 1624. godine. Te godine inventar crkve bilježi devet oltara.[193] Glavni oltar nije sačuvan, a u vizitaciji Garzadori nije naveo njegov titular, samo ga naziva velikim.[194] Međutim, prema natpisu koji je nekada stajao na tom

[191] R. TOMIĆ, 2011.g, 140. s prethodnom literaturom.
[192] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2011., 123-124.
[193] HDAZG, mikro-film D-2452, 1371.-1374.
[194] HDAZG, mikro-film D-2452, 1371.-1374.

kamenom oltaru, a kojeg prenosi Galvani, zna se da je nastao kasnije, 1662. godine, donacijom Melkiora Tette, premda i dalje ostaje nepoznato kako je izgledao 1624. godine i je li tada uopće bio opremljen palom te kakvom.[195] Ostali bočni oltari koji su postojali u vrijeme kada Garzadori pohodi crkvu su nosili titulare sv. Ivana, sv. Hijacinta, Gospe od Ružarija, sv. Vincenta, sv. Roka, svetog Jeronima, kapela i oltar sv. Petra Mučenika te Imena Isusova.[196]

Oltar sv. Ivana sačuvan je do danas, ali razmontiran. U originalnoj narudžbi taj drveni, pozlaćeni rezbareni oltar krasila je pala *Gospe od Karmela sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom* Palme Mlađega koja se danas nalazi u *Civitas Sacra* u Šibeniku (skeda 30.). Pripadajući joj drveni oltar, također se sačuvao, ali je otpremljen u dominikansku crkvu u Splitu te je ondje u njega inkorporirana pala Sebastijana Devite koja prikazuje *Čudo sv. Vinka Fererskog.*[197] Na tom su drvenom oltaru sačuvani grbovi čija se heraldička obilježja zbog dotrajalosti slabo razabiru, ali ponajviše sliče onima plemićke obitelji Šižgorić zbog čega se pretpostavlja da je taj oltar u šibenskoj dominikanskoj crkvi donirao upravo netko od njezinih članova.[198] Sačuvan je i oltar posvećen sv. Hijacintu, ali u rastavljenom obliku kao i pripadajuća mu originalna pala Giovannija Laudisa s prikazom *Gospe sa sv. Hijacintom* (skeda 33.).[199] Temeljem povijesnih izvora i ikonografije utvrđeno je da je oltar i palu donirao Hijacint Tetta.[200]

[195] F. A. GALVANI, 1884., 203.
[196] HDAZG, mikro-film D-2452, str. 1371.-1374.; D. PREMERL, 2009., 189.
[197] O pali detaljnije vidjeti u: R. TOMIĆ, 2011.f, 352.
[198] R. TOMIĆ, 2011.f, 352.
[199] Detaljnije o pali vidjeti u: D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 213.; R. TOMIĆ, 2011.e, 358.
[200] A. ŠITINA, skeda/b (pristupljeno 18.2.2020.) s prethodnom literaturom.

Drveni oltar Gospe od Ružarija nije sačuvan, ali o njemu svjedoči sačuvani dokument o isplati[201] i pripadajuća mu istoimena pala, također rad slikara Giovannija Laudisa.[202] Sačuvao se i drveni oltar sv. Vincenta s palom Filippa Zanibertija s prikazom *Gospe s Djetetom sv. Katarinom Aleksandrijskom, sv. Katarinom Sienskom, sv. Marijom Magdalenom i sv. Vinkom Fererskim* (skeda 27.),[203] a o detaljnijim okolnostima te narudžbe govori prethodno poglavlje o biskupu Vincenzu Arrigoniju koji ga je donirao.[204] Od nekadašne poslije-tridentske opreme sačuvao se i cjelovit drveni oltar Imena Isusova s pripadajućom mu palom s prikazom *Kristova Obrezanja* (skeda 26.).[205] Riječ je o slici koju je naslikao Giovanni Laudis, a po svemu sudeći narudžbu je financirala bratovština Imena Isusova. Prikazana je izrazito popularna poslije-tridentska tema koja predstavlja prvu Kristovu patnju i prolijevanje krvi te prefigurira Spasiteljeve buduće žrtve.[206] Oltari toga titulara u vrijeme poslije-tridentske obnove naručivali su se i u drugim dominikanskim crkvama duž dalmatinske obale. U trogirskoj ga je naručila plemićka obitelj Capogrosso, a u Splitu sami dominikanci uz donaciju plemića Jakova Carinea.[207]

---

[201] Dokument o isplati Lorenza Corradisa, zastupnika i posrednika bratovštine Bogorodice od Presvetog Ružarija iz crkve Sv. Dominika u Šibeniku Pietru Sandrioliju, indoratoru iz Venecije, za izradu oltara Gospe od Ružarija, glasi: „*Adi 13. Zugno 1628. Indictione XI Fatto in Sebenico nel Convento et Monastero delli Reverendi Padri della chiesa dell'ordine di San Domenico posto alla marina alla presentia di messer Pietro Arrigoni, et ser Antonio Tarzanovich quondam mistro Zanpietro testimonij a cio chiamati et pregati. Havendo messer Lorenzo Corradis disse come procurator et Interveniente per li fratelli della Madona del Santissimo Rosario nella chiesa delli Reverendi Padri di San Domenico sudetto esborsato à domino Pietro Sandrioli da Venecia indorator L 376 de piccioli come appar per polizza, et raggioni di esso Sandrioli et cio per occasione dell'Intaggio et pittura fatta fare à Venetia per l'altare della Madre di Gracia del Santissimo Rosario sudetto delle quali come disse detto mistro Pietro L 376 d'haver speso L 180, solamente et restar debitore per supplimento al sudetto Corradis q s.n. L 196 et tanto piu ò manco quanto sara per fede pubblice legali, et autentiche constare et approbare della spesa vera, et reale di esse Lire 180 dalli mistri dell'opera per mano di pubblico Nodaro di Venetia onde per cautione di esso messer Lorenzo come procuratore ut supra accio si possi in ogni tempo et luoco veder il conto giusto vero et reale di esse Lire 180. Ivi personalmente constituito il sudetto mistro Pietro Sandrioli indorator, et spontaneamente promisse et si obliga alla presentia ut supra far portare ò far mandare da Venetia dalli mistri dell'intaggio come della pittura una fede auttentica fatta per mano di pubblico Nodaro di quella Citta approvata con giuramento da essi mistri per tutto il mese di Zener prossimo venturo, et non portando overo mandando essa fede auttentica, detto mistro Pietro Sandrioli per tutto il mese di Genaro com'è detto di sopra (in resservata pero la malatia) si hà per perciò constituito pieno et principal pagador per lui, mistro Zuanne Voicovich indorator delle predette lire 196 senza cauilazione ne contradizione alcuna overo strepito di Giudizio et questo senza pregiudizio si dell'una parte come dell'altra. Promettendo di manutenzione et sotto obligacione di beni mobili stabili presenti et futturi*." B. GOJA, 2013., 169. prema DAZd, BŠ, Kutija 63, Ante Vrančić (1624.-1629.), sv. 3, 63/c, f. 18v-19 Adi 13. Zugno 1628.

[202] Detaljnije o pali vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1965/1966.a, 118.-120.; K. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 81.-86.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70.

[203] A. ŠITINA, skeda/a (pristupljeno 18.2.2020.) s prethodnom literaturom.

[204] O narudžbama biskupa Arrigonija detaljnije vidjeti na stranicama od 38 do 49. ovoga rada.

[205] O pali detaljnije vidjeti u: D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.-117.; R. TOMIĆ, 2011.d, 358.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70./71.

[206] R. TOMIĆ, 2011.g, 140.

[207] R. TOMIĆ, 2011.g, 140.

Ostali spomenuti oltari u Garzadorijevoj vizitaciji, podignuti u prvim desetljećima 17. stoljeća, nisu se sačuvali. Međutim, u kasnijoj intervenciji, u razdoblju od 1641. do 1645. godine crkvi je bila prigrađena kapela Sv. Dominika o čijim se gabaritima razaznaje iz tlocrta koji je publicirao B. Goja.[208] Za tu je kapelu potom podignut oltar posvećen sv. Dominiku od Suriana kojeg se u dokumentu iz 1645. godine obvezao izraditi Giacomo Cavalotta.[209] Taj je oltar po svemu sudeći krasila naknadno nastala slika s prikazom *Čuda u Surianu* (skeda 87.) koja se danas čuva u zbirci *Civitas Sacra*. Ni oltar, ni kapela se nisu sačuvali jer su uklonjeni u pregradnji crkve od 1906. do 1909. godine.[210]

Za crkvu ili samostan Sv. Dominika po svemu je sudeći nastala i slika *Svetog Pape Pija V.* koja se danas nalazi u zbirci *Civitas Sacra* (skeda 83.). Riječ je o slici koja se dovodi u vezu s Giovannijem Francescom Fedrigazzijem, slikarom djelatnim u Dalmaciji krajem 17. i početkom 18. stoljeća.[211] Nakon Tridentskog sabora, značajniji datum u Europskoj povijesti je pobjeda nad Osmanlijama kod Lepanta 07. 10. 1571., zahvaljujući Svetoj ligi Venecije, španjolskih Habsburga i Papinske države koju je Pio V. mukom uspio sastaviti. Papa je uoči i tijekom Lepantske bitke poticao molitve s težnjom ka spasenju iz bitke u čemu se ističu: molitva krunice (ružarija), molitva četrdeset sati pred Svetim Sakramentom, procesije i hodočašća, a sve navedeno našlo je odjeka i u ikonografiji. Tako se i Papa Pio V. počeo pojavljivati, zajedno s drugim povijesnim osobama i svecima na oltarnim slikama posvećenima Gospi od svete krunice osobito i zbog njegovog vjerovanja u spasenje zahvaljujući toj molitvi.[212] Kako je papa i sam potekao iz dominikanskih redova, nakon tog datuma ikonografija Gospe od ružarija, zauzela je posebno mjesto i u dominikanskoj poslije-tridentskoj ikonografiji.[213] Zauzetost dominikanskog reda u promociji krunice duž jadranske obale rezultiralo je osnivanjem niza bratovština svete krunice, gradnjom crkava, podizanjem oltara i slika *Gospe od Ružarija* s novouspostavljenom ikonografijom, o čemu svjedoči i prethodno spominjana sačuvana slika te tematike prvotno nastala za crkvu Sv. Dominika (skeda 28.). Osim toga, palu je naslikao slikar pripadnik dominikanskog reda, Giovanni Laudis, koji je izveo i veći broj slika za dominikansku crkvu SS. Giovanni e Paolo u Veneciji.[214]

[208] B. GOJA, 2011., 115-124. s prethodnom literaturom.
[209] B. GOJA, 2011., 116.
[210] B. GOJA, 2011., 116., 122.
[211] Detaljnije o stilskim karakteristikama slike vidjeti na stranicama od 226-232.
[212] S. CVETNIĆ, 2010., 4.
[213] S. CVETNIĆ, 2010., 5.
[214] Detaljnije o dominikanskom slikaru vidjeti na stranicama od 191 do 194.

3.1.2.2. Franjevci kao naručitelji i posrednici narudžbi slikarske opreme

U Šibenskoj biskupiji danas se sačuvalo nekoliko franjevačkih samostana koji su bili djelatni tijekom 16. i 17. stoljeća. Među njima je najstariji onaj s crkvom Sv. Frane u Šibeniku posvećen 1423. godine,[215] zatim crkva i samostan Sv. Križa na Krapnju koji su se, sudeći prema arhivskim izvorima, gradili dugi niz godina, od oko 1441. do 1523. godine kada je posvećena crkva,[216] a otprilike u isto vrijeme počeo se podizati i samostan franjevaca trećoredaca u Prvić Luci, od 1461. pa sve do 1602. godine kada je crkva Sv. Marije posvećena i proglašena župnom.[217] Dok je prostor Dalmatinske zagore bio pod osmanlijskom upravom, franjevci Bosne Srebrene su držali nekoliko samostana duž Dalmacije, a između ostaloga i jedan na prostoru Šibenske biskupije, na otočiću Visovcu.[218] Tamošnji su fratri za vrijeme Kandijskog rata podupirali mletačke vojne planove zbog čega su u strahu od osmanlijskih napada iz strateških razloga izbjegli u Šibenik 1648. godine.[219] Nakon dolaska visovačkih franjevaca u sjedište biskupije, nametnulo se pitanje njihova smještaja. Najprije su se bili smjestili u kućice u Vrulji, ali ubrzo se počelo razmišljati o kupovini određenih zemljišta radi proširenja samostana kao i o izgradnji crkve. Nakon pregovora i pokušaja zakupa određenih dijelova, konačno su se smjestili na području palače Foscolo u gradu.[220] Kroz gotovo čitavu drugu polovicu 17. stoljeća radilo se na opremi sagrađene crkve i proširenju samostanskih zgrada, a ponajviše kada su 1694. visovački franjevci od Jeronima Prottija dobili kuću, na prostoru, na kojem se nalazila kuća obitelji Fondra.[221] Jedno vrijeme se vjerovalo da je ta obitelj darovala kuću franjevcima, ali je zapravo Antun Fondra, uz suglasnost svoje supruge Laure Martinis 2. studenoga 1655. godine prodao franjevcima kuću po razumnoj cijeni od 300 dukata, navodeći kako je to učinio iz ljubavi prema Bogu i sv. Frani. U znak zahvalnosti, franjevci za pokojne članove obitelji Fondra godišnje molili tri svete mise.[222] Ni taj kupljeni prostor, međutim, nije im bio dovoljan pa su i 1663. godine kupili još i kuću od pučanke Ane Baretić.[223] Gradnja nove franjevačke crkve se ostvarivala iz fonda raznih donacija i milostinja, a od poznatijih donatora u tom pogledu

[215] Detaljnije o prvotnom franjevačkom smještaju i crkvama u Šibeniku vidjeti u: M. ROŠČIĆ, 2015., 7-37.
[216] O gradnji crkve i samostana Sv. Križa na Krapnju više vidjeti u: A. ŠITINA, 2016., 88-91.
[217] O dolasku franjevaca trećoredaca u Prvić Luku, gradnji samostana i crkve te arhitektonskim značajkama kompleksa, više vidjeti u: A. ŠITINA, 2016., 77-79. s prethodnom literaturom.
[218] S. J. ŠKUNCA, 2010., 24.
[219] M. TROGRLIĆ, 2019., 23-26. s prethodnom literaturom.
[220] Kako o tome do danas nije pronađena darovnica, niti se igdje spominje, vjerojatnijim se smatra da je ta kuća bila vlasništvo šibenskog Malog Kaptola, a da ih je Foscolo ondje smjestio. J. A. SOLDO, 1967.b, 17.
[221] J. A. SOLDO, 1979., 98.
[222] J. A. SOLDO, 1967.b, 38.
[223] J. A. SOLDO, 1967.b, 39.

istaknuo se i Kažimir Vrančić.[224] Tako je od druge polovice 17. stoljeća u gradu Šibeniku djelovao još jedan franjevački samostan koji se u to vrijeme opremao i slikama.[225]

U vrijeme dok su određena područja biskupije bila pod turskom vlašću franjevci su odigrali iznimno značajnu ulogu odlazeći u pojedine daleke župe i obavljajući vjerske potrebe tamošnjeg stanovništva, a tom su prilikom za funkcije bogoslužja nosili i liturgijsko posuđe te prijenosne oltare.[226]

Nadalje, za vrijeme Kandijskog rata, među doseljenim stanovništvom u grad Šibenik su došle i franjevke trećoretkinje, *Sestre franjevke od Bezgrešne* ili kako ih M. Validžić definira *Hrvatska zajednica Malih sestara sv. Franje* te su se, na čelu s glavnom Marom Žižić iz Promine, smjestile u šibenskoj Varoši.[227] Iako u povijesnim izvorima postoje indicije da su u Šibeniku najvjerojatnije djelovale i ranije, njihov se angažman u povijesnim izvorima ponovno prati tek od 1673. godine. [228] Od 1679. godine su zapravo, tek, službeno započele s redovničkim djelovanjem, nakon što je njihovu službu blagoslovio i biskup Callegari.[229] Od tada su bile pridružene Prvom franjevačkom redu, dok su u vezi pravnih pitanja odgovarale provinciji Bosne Srebrene, a tek kasnije Presvetog Otkupitelja u Dalmaciji.[230] One su posebice štovale ikonu *Gospe s Djetetom* s kraja 16. stoljeća kao *Gospu od Zdravlja* koja je u Šibenik donesena u drugoj polovici 17. stoljeća.[231]

3.1.2.2.1. Šibenski franjevci kao naručitelji slikarskih djela u 16. stoljeću

Opći pregledi likovne baštine franjevačkih redova duž istočne obale Jadrana u periodu 16. stoljeća navode na zaključak o profiliranosti ukusa i orijentiranosti prema zakašnjelim Bellinijevim sljedbenicima,[232] posebice slikarskoj obitelji Santa Croceovih.[233]

U tom kontekstu zanimljivo je primijetiti da su naručitelji slika od iste radionice na području Veneta bili različitog profila, od cehovskih udruženja, članova uglednih obitelji, do bratovština i crkvenih redova te dostojanstvenika. Međutim, na području istočne obale Jadrana

[224] J. A. SOLDO, 1967.b, 41-42.
[225] Visovački su fratri prilikom izbjeglištva ponijeli u Šibenik sa sobom sva svoja dobra s Visovca koja su kasnije i vraćali. Međutim, do danas su pojedine slike i nekoliko puta premještane iz samostana Sv. Lovre u visovački i obrnuto zbog čega za pojedina djela nije posve sigurno za koju su funkciju prvotno bila naručena.
[226] V. KAPITANOVIĆ, 2009., 175.
[227] M. VALIDŽIĆ, 1973., 273-277. s prethodnom literaturom.
[228] M. VALIDŽIĆ, 1973., 273-277.
[229] I. LIVAKOVIĆ, 2003., 91. s prethodnom literaturom.
[230] M. KARAMATIĆ, 2009., 183-184.; V. BLAŽEVIĆ, 2009., 335.
[231] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 348.
[232] R. TOMIĆ, 2010.b, 119.
[233] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 133-134.

među njihovim naručiteljima najbrojniji su upravo franjevački redovi. Santa Croceovi su svakako bili omiljeni i među mletačkim franjevcima o čemu svjedoči brojnost njihovih slika naručenih za taj red, od kojih se ističe primjer narudžbe za crkvu San Francesco della Vigna u Veneciji gdje su im tamošnji franjevci, prema zapisima C. Ridolfija dali čak prednost naspram Tintorettovih radova.[234]

S obzirom da se danas prvom istočnojadranskom franjevačkom narudžbom smatra slika koju je fra Frane Šubić naručio za glavni oltar košljunskog samostana 1534. godine, odnosno samo dvije godine nakon narudžbi za crkvu San Francesco della Vigna, pretpostavlja se da je netko od mletačkih fratara preporučio Santa Croceove košljunskom fratru.[235] Nadalje, M. Douglass-Scott poveznicu između mletačkih i košljunskih fratara vidi u konkretnoj osobi, Francescu Ranieru koji je upravo u to vrijeme bio prokurator košljunskog samostana i čitave franjevačke provincije, dok tu hipotezu propituje I. Čapeta Rakić.[236]

Kako bilo, nedavna istraživanja naručitelja djela Santa Croceovih pokazuju da je u polovici od šesnaest njihovih detektiranih slika riječ upravo o franjevačkim naručiteljima.[237] S druge strane, drugi njihovi radovi nastali za pojedine župne crkvice ili kapele svjedoče o utjecaju franjevačkog likovnog ukusa na manje provincijske zajednice koje se za njima povode ili od njih dobivaju preporuke.

U tom kontekstu, nedavno publiciranim elaboracijama treba pridružiti još jedno, dosad neobjavljeno djelo Francesca Rizza da Santa Croce i radionice s prikazom *Gospe s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem* koje se čuva u knjižnici samostana Sv. Frane u Šibeniku (skeda 3.). Temeljem stilskih i oblikovnih karakteristika, a uzimajući u obzir i disperziju popularnog predloška po kojemu je nastala, slika se datira u početak 16. stoljeća.[238]

U zbirci franjevačkog samostana na Krapnju čuva se nešto kasnije djelo predstavnika druge slikarske obitelji istoga imena, Francesca da Santa Croce. Riječ je o povećoj slici s prikazom *Posljednje večere* na kojoj se slikar i potpisao (skeda 5.). Samostanski je kompleks bio posvećen 1523. godine, a slika se temeljem komparativne stilske analize datira okvirno u sredinu 16. stoljeća, međutim nije poznato gdje je izvorno stajala, ali se s obzirom na prikazanu temu s većom sigurnošću može pretpostaviti da je bila naručena upravo za refektorij samostanskog kompleksa.

[234] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 116.
[235] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 116.
[236] M. DOUGLASS-SCOTT, 1995., 153-154.; I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 116-117.
[237] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 120.
[238] O slici detaljnije vidjeti na stranicama od 126 do 131.

Razmatrajući slikarski ukus u Šibeniku na prijelazu s kraja 16. na početak 17. stoljeća zanimljivo je istaknuti da se u gradu nalaze tri slike koje se temeljem stilskih karakteristika mogu atribuirati i/ili povezati s radionicom Bassano te se sve vezuju uz franjevačke naručitelje. Dvije se nalaze u franjevačkom samostanu Sv. Lovre, a riječ je o *Gospi s Djetetom* (skeda 13.) koja je po svemu sudeći djelo radionice ili nekoga od sljedbenika Bassanovih nastala krajem 16. stoljeća za franjevce te je moguće da je u samostan Sv. Lovre u Šibeniku donesena prilikom preseljenja franjevaca iz Bosne. Isto se može pretpostaviti i za sliku *Rođenja Djeteta* (skeda 19.) koja je, po svemu sudeći, djelo sljedbenika ili imitatora radionice Bassano s početka 17. stoljeća. S druge strane, valja istaknuti da su te dvije slike mogle biti i poklonjene samostanu Sv. Lovre prilikom njegovog opremanja od strane nekoga iz redova visokih mletačkih dužnosnika.

Međutim, da su i franjevci šibenskog samostana Sv. Frane bili naklonjeni *bassanesknoj manieri* svjedoči izrazito kvalitetna slika radionice Bassano koja se čuva u njihovoj samostanskoj zbirci (skeda 32.). Slika prikazuje predstavnika reda, sv. Franu u maniri onodobne portretistike svojstvene radionici Bassano, s vrlo naglašenim naturalističkim karakteristikama te uvjerljivom sugestivnom osjećajnošću koja se može povezati s nekima od kasnijih značajnih predstavnika poznate i produktivne radionice o čemu detaljnije govori poglavlje o njima. Međutim, značajno je istaknuti da će upravo takav izrazito sugestivan, pomalo i patetično melankoličan izričaj s jakim naturalističkim naglascima uvijenima u dramatične kontraste svjetla i sjene biti poželjan poslije-tridentski stilski izričaj koji će definirati dizajn šibenskih franjevačkih interijera, odnosno koji će franjevci prihvatiti kao svoj i kojemu će se priklanjati tijekom čitavog 17. stoljeća.

3.1.2.2.2. Slikarske narudžbe za crkve Sv. Lovre u Šibeniku i Majke od Milosti na Visovcu u valu poslije-tridentske obnove

Tijekom ranog novog vijeka kod visovačkih se franjevaca, zajedno s onima djelatnima u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku oformio poseban kult Gospe od Milosti koji je iznjedrio tri sačuvane gotovo identične slike. Franjevci su u crkvi Sv. Lovre posebno njegovali pobožnost prema Gospi tijekom cijelog 17., a što se nastavilo i u 18. stoljeću. Taj je kult osobito očvrsnuo otkako su sa sobom u Šibenik bili donijeli sliku *Gospe Visovačke* (skeda 11). Nakon što se

sagradila crkva, donesena slika je zamijenjena kopijom (skeda 55.) koja je krasila prvotni drveni glavni oltar u crkvi Sv. Lovre te je original odnesen na Visovac 1876. godine.[239]

Najranije datirana slika *Gospe Visovačke*, koju su prema predaji na Visovac donijeli fratri iz bosanskog sutjeskog samostana, prema natpisu na malenom *cartellinu* datira se u 1576. godinu (skeda 11.). Riječ je ujedno i o godini velike kuge koja je harala nakon Ciparskog rata, odnijevši brojne živote, a tijekom i nakon koje su kao *ex voto* naručene brojne slike, među koje se treba svrstati i ova, a o čemu detaljnije govori poglavlje o ikonografiji.[240] Uz godinu nastanka na slici je zapisano i: P. F. F. čiji sadržaj do danas nije rastumačen, ali je moguće da precizira fratra naručitelja kao što je slučaj s kasnijom kopijom iste slike. Proporcije likova, njihov postav u prostoru i svojevrsna gotička distanca među njima kao i tipološke karakteristike u obradi upućuju da je riječ o arhaičnim štovanim modelima, moguće preuzetima s nekog srednjovjekovnog poliptiha.[241] Fratra naručitelja koji se prikazan na arhaičan način implementirao u modernoj renesansnoj formuli *Sacre Conversazione* po svemu sudeći određuje inicijal „P". O vjerojatnom uzoru u starijem triptihu svjedoče izrazito mala razina inovacija s obzirom na dataciju u kojoj je donator hijeratski prikazan umanjen u srednjovjekovnoj tradiciji, ali i izostanak stilskih upliva karakterističnih za ostala slična rješenja na području Dalmacije u 16. stoljeću, a u kojima arhaizmi i dugo ukorijenjene formule supostoje zajedno s recepcijom novih tendencija.

Iz *cartellina* s natpisom, koji se sadržajem razlikuje od originala, na kopiji *Visovačke Gospe* iz 1670. godine (sl. 9.) saznaje se ime naručitelja: „*Frater Marchus de Chrescevo fieri fecit*."[242] Temeljem portretiranog klečećeg fratra i natpisa, K. Balić je prvi zaključio da je riječ o donatoru slike i to Fra Marku Viciću koji je u vrijeme nastanka kopije bio gvardijan samostana Sv. Lovre u Šibeniku.[243] Kopija je izrađena u većem mjerilu, a osim što ceduljica eksplicitnije navodi ime naručitelja, u potpunosti se oslanjala na original. Fra Vicić ju je naručio za glavni, tada drveni polikromirani oltar crkve Sv. Lovre u Šibeniku.[244] Međutim, danas se nalazi izvan prvotnog konteksta narudžbe, na sjevernom bočnom zidu i uokvirena je u drveni pozlaćeni okvir koji je dio originalnog dizajna.[245]

[239] K. BALIĆ, 1931., 30.; J. A. SOLDO, 1967.b, 65.; J. A. SOLDO, 1997.a, 43-44.; I. STRAŽEMANAC, 1993., 372.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 1997., 119-131.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63-65.
[240] Detaljnije o ovoj temi vidjeti na stranicama od 269 do 275. ovoga rada.
[241] S. CVETNIĆ, 2019., 100. s prethodnom literaturom.
[242] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63-65. s prethodnom literaturom.
[243] K. BALIĆ, 1931., 30.
[244] J. A. SOLDO, 1967.b, 43.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63.
[245] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63.

Prilikom opremanja interijera crkve Majke od Milosti na Visovcu naručena je još jedna verzija iste štovane slike 1679. godine koja je inkorporirana u oltar u južnoj apsidi (skeda 59.). Naručitelj prve kopije štovane slike, Fra Marko Vicić, obnašao je i funkciju visovačkog gvardijana u periodu od 1676. do 1678. godine.[246] Iako je na natpisu sadržanom u *cartellinu* slike zabilježena godina izrade, 1679., S. Zlatović navodi da je treća kopija bila naručena 1676. godine.[247] Natpis te verzije glasi: „*Mater dei ora pro nobis* 1679." i ne navodi ime naručitelja. Još je zanimljivije primijetiti da ta verzija odstupa od originalne upravo u izostanku lika naručitelja. Na kratkom vremenskom intervalu od šest godina u kojemu su naručene obje kopije, a koji se poklapa s mandatom Fra Marka Vicića, Z. Demori Staničić temelji pretpostavku da je i u slučaju treće verzije riječ o istom naručitelju, a isto smatra i S. Cvetnić.[248] Međutim, uzimajući u obzir odstupanja od naručiteljskog obilježja na toj verziji, valjalo bi otvoriti mogućnosti i drugačijim tumačenjima. Po svemu sudeći Fra Marko Vicić je naručio i treću kopiju, ali je velika vjerojatnost da nije sudjelovao u detaljima vezanim uz njezinu izvedbu. O njoj su, pretpostavljajući po natpisu koji u prijevodu poziva Gospu Visovačku da moli „za nas" odnosno sve fratre i vjernike, izostavljajući pri tome isticanje konkretnog pojedinca, najvjerojatnije zajednički odlučili svi tadašnji visovački fratri, podižući prepoznatljiv simbol na višu razinu u svrhu jačanja kolektiva u izrazito teškim vremenima kada je upravo angažman franjevaca odigrao ključnu ulogu u jačanju vjere i okupljanju zajednice u borbi protiv Osmanlija.

Pobožnost prema popularnoj visoko štovanoj slici jedno vrijeme je opala, ali se kult *Gospe od Milosti* kod franjevaca ponovno uzdigao u 19. stoljeću. Stoga su tada fratri s Visovca u samostan Sv. Lovre u Šibeniku donijeli još jednu štovanu sliku *Gospe s Djetetom* koja se potom neko vrijeme nalazila u niši samostanske dvorane, a zatim se štovala kao slika *Gospe od Milosti*.[249] Prema pisanjima J. A. Solde, nakon čudesnog ozdravljenja opata Fortunata Samaluka iz Mandaline, slika je premještena u crkvu, na oltar sv. Blaža. Kult Gospe od tada je sve više jačao, a osobito je očvrsnuo 1887. godine u vrijeme haranja velikih boginja u Šibeniku o čemu svjedoče brojni zavjetni darovi *Gospi od Milosti*.[250] Najvjerojatnije je iz tih razloga, gvardijan D. Đirlić 1892. godine s tadašnjeg oltara sv. Petra Alkantarskog uklonio palu i premjestio je u samostan, a na njezino mjesto postavio tada izrazito štovanu sliku *Gospe od Milosti*, od kada je i čitav oltar posvećen novom kultu. Međutim, slika koja se danas ondje

[246] K. BALIĆ, 1931., 30.
[247] S. ZLATOVIĆ, 1888., 39.
[248] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 64.; S. CVETNIĆ, 2019., 102.
[249] J. A. SOLDO, 1967.b, 66.
[250] J. A. SOLDO, 1967.b, 66.

nalazi ne pripada slikarstvu *seicenta*, nego je najvjerojatnije nastala upravo tada, krajem 19. stoljeća.[251]

Dobar dio predmeta u zbirci franjevačkog samostana Sv. Lovre u Šibeniku čine slike koje su franjevci donijeli sa sobom iz Bosne kao što je primjerice slučaj i s najranijom slikom *Visovačke Gospe* ili iz prvotnog samostana na Visovcu. Tu praksu najbolje ilustrira i slika Baldassarea D'Anne koja prikazuje *sv. Klaru sa sv. Antunom i sv. Didakom,* koja se danas čuva u zbirci samostana u Šibeniku. Ne postoje konkretni podaci koji svjedoče da je slika donesena iz Bosne, no sudeći po biografskim podacima o slikaru koji je živio do 1646. godine, dok je crkva Sv. Lovre sagrađena nakon 1663. godine, posve je jasno da ta monumentalna slika koja oblikom i formom svjedoči o prvotnoj funkciji oltarne pale nije bila namijenjena za tu crkvu, o čemu svjedoče i zapisi o inventaru crkve iz 1711. godine da je tada visjela na zidu.[252] S druge je strane posve izvjesno da su upravo franjevci bili naručitelji te pale o čemu svjedoči naglašena franjevačka ikonografija u kojoj se u formi svojstvenoj za *Sacru Conversazione* slave tri izrazito značajna zaštitnika franjevačkog reda. Između ostaloga, općenito je poznato da je slikarstvo Baldassarea D'Anne odgovaralo ukusu franjevačkog reda.[253]

Prema samostanskoj predaji, generalni providur Dalmacije i Albanije, Lorenzo Dolfin, prigodom izgradnje crkve Sv. Lovre, franjevcima je donirao sliku koja prikazuje *Gospu sa sv. Margaretom i sv. Lovrom* (skeda 18.), a koja se u povijesnim publikacijama navodi kao djelo Domenica Tintoretta.[254] Po svemu sudeći nije riječ o opusu Domenica Tintoretta nego o nekom drugom kasnorenesansnom mletačkom slikaru koji reinterpretira njegovo kao i naslijeđe drugih slikara tzv. *zlatnog doba* mletačkog slikarstva, poput Paola Veronesea, o čemu detaljnije raspravlja poglavlje o nastavku tradicije slavnih radionica.[255] Kako bilo, ikonografija slike upućuje da je naručitelj bio upravo generalni providur Lorenzo Delfin, ali nije poznato koja je bila prvotna funkcija slike prije nego je donirana šibenskom samostanu. Naime, još je K. Stošić primijetio da su na slici prikazani sveci zaštitnici naručitelja. Lik sv. Lovre prikazan slijeva od Gospe u *Sacri Conversazione* zaštitnik je providurova imena, ali i samostana i crkve Sv. Lovre u Šibeniku zbog čega ju je kasnije najvjerojatnije donirao njima. Sv. Margarita, prikazana na desnoj strani slike s leđa u dramatičnoj gesti, zaštitnica je providurove supruge.[256] No, pitanje izvorne namjene ove slike ostaje otvoreno. Možda je bila donirana za neki od prvotnih drvenih

[251] L. ČORALIĆ, 2011., 211.
[252] J. A. SOLDO, 1967.b, 45.
[253] Više o ovoj temi vidjeti u: I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 327-342.
[254] I. STRAŽEMANAC, 1993., 373.
[255] Detaljnije o ovoj temi vidjeti na stranicama od 164 do 167. ovoga rada.
[256] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, 2-3, 11.

oltara u crkvi Sv. Lovre, s obzirom da ima tipičnu formu oltarne pale ili je bila namijenjena za neku od dvorana u samostanu. Ne zna se ni odakle je donesena. Stoga, ostaje i otvorena mogućnost da je prije nego je poklonjena samostanu krasila oltar neke crkve na području Veneta.

Osim donacija istaknutih pojedinaca crkvama i samostanima, čest je običaj tijekom 17. stoljeća bio i podizanje spomenika istaknutim generalnim providurima od strane lokalne zajednice što se često očitovalo podizanjem posvetne ploče s natpisom i grbom, te rjeđe u formi biste ili skulpture.[257] Toj praksi može se pridružiti i portretiranje istaknutih providura i/ili glavnih zapovjednika Mletačke vojske, kao što je primjerice iznimno značajan i rijedak primjer portreta Leonarda Foscola koji se čuva u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku (skeda 42.). Portret je natpisom datiran u 1649. godinu prema čemu se zna da je nastao dvije godine nakon što je u Šibeniku podignut spomenik istome. Riječ je o vrlo kratkom vremenskom razmaku u kojemu su u Šibeniku podignuti spomenici čak trojici generalnih providura. Osim Foscola, riječ je o Lorenzu Dolfinu i Girolamu Corneru.[258]

Foscolo je u svojstvu generalnog providura Dalmacije djelovao od 1645. do 1652 godine, a u razdoblju Kandijskog rata obnašao je i dužnost vrhovnog zapovjednika mletačke vojske u Dalmaciji.[259] Osobito je velik ugled stekao među šibenskim narodom zbog uspješnih vojnih poduhvata koje je ondje sprovodio za vrijeme Kandijskog rata, a posebne zasluge je stekao 1647. godine kada se odvila najdramatičnija bitka za obranu Šibenika koja je bila i ključan čimbenik cjelokupne dalmatinske obrane.[260] Stoga mu je zahvalna zajednica šibenskih građana na trgu pred gradskom ložom podignula kip uz čije je postolje bio isklesan i posvetni natpis u kojemu se veličaju njegovi slavni vojni potezi.[261]

Visovački su fratri za vrijeme Kandijskog rata podupirali mletačke vojne planove na čelu s Foscolom. Upravo je on savjetovao redovnike da napuste visovački samostan koji je bio u opasnosti da posluži kao osmanlijsko uporište, što su oni i učinili 1648. godine, izbjegavši u Šibenik.[262] Osim toga, visovački su franjevci prilikom traženja smještaja u gradu zbrinuti upravo u Foscolovoj palači. Iako se zapravo ne zna je li im, i kada točno, palaču darovao upravo on, na portretu generalnog providura koji je bez sumnje naručen upravo za samostan Sv. Lovre

[257] B. GOJA, 2017., 36.
[258] U Šibeniku su podignuti spomenici generalnim providurima: Leonardu Foscolu 1647., Lorenzu Dolfinu 1653. i Girolamu Corneru 1681. godine. Detaljnije o tim poduhvatima vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1956.c, 53–54; D. KEČKEMET, 1966., 3–16; K. PRIJATELJ, 1982.a, 783; C. FISKOVIĆ, 2008., 279–281.; B. GOJA, 2017., 35-46.
[259] K. STOŠIĆ, 1936.a, 33.
[260] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 97., 102.
[261] F. A. GALVANI, 1884., 53–54.
[262] M. TROGLIĆ, 2019., 23-26. s prethodnom literaturom.

u Šibeniku u posvetnom natpisu stoji da je upravo on franjevce smjestio na sadašnjem mjestu. Međutim, kako darovnica nije pronađena, niti se igdje spominje, vjerojatnijim se smatra da je ta kuća bila vlasništvo šibenskog Malog kaptola, a da ih je Foscolo ondje smjestio.[263]

Natpis na portretu Leonarda Foscola glasi: *LEONARDUS FOSCOLO D. MARCI PROCURAT/ORIS Dalm/atiae Epiriq/ue Proconsul Fratres Min/ores/ Othomanico Jugo sublatos Vissovatio Sibenicum deductos in Edibus apud S.Laurent/ium/ M. Benigne collocavit Anno 1649.* (*Leonardo Foscolo, Prokurator sv. Marka, prokonzul Dalmacije i Epira, doveo je malu braću, izvučenu iz otomanskog jarma, iz Visovca u Šibenik i dobrohotno ih smjestio u zgradi kod Svetog Lovre M.? 1649. godine*.). Portret su, dakle, iz zahvalnosti naručili franjevci izbjegli u Šibenik prema njegovom savjetu kojima je tom prigodom Foscolo ustupio i svoje posjede.

Dakle, iako je na portretu upisana godina 1649. koja predstavlja jednu od najtežih za područje Šibenika i okolice koji je tada zahvatila kuga i nakon čega je nastupilo razdoblje gladi i izolacije,[264] ona nije bila povod za narudžbu Foscolovog portreta, nego upravo preseljenja visovačkih fratara i njihovo uspješno nastanjivanje u gradu. Malo je vjerojatno da su u takvom razdoblju krize i izolacije u kojem su se zatekli doseljeni visovački fratri, zajedno s ostalim šibenskim stanovništvom, potezali za narudžbom od nekog slikara iz Venecije, a daleko je vjerojatnija pretpostavka da je narudžbu izvršio neki lokalni osrednji slikar koji je to u vrijeme krize sliku izveo po povoljnoj cijeni. Među takvim se kandidatima ističe upravo lokalni slikar Dominik Divnić, o čemu se detaljnije raspravlja u poglavlju o domaćim slikarima.[265]

Iz razdoblja 70-ih godina 17. stoljeća zabilježene su dvije značajnije narudžbe franjevaca od radionica i kopista renomiranih predstavnika slikarstva talijanskog *seicenta*.

Riječ je o vrlo kvalitetnoj narudžbi prikaza predstavnika franjevačkog reda, sv. Frane Asiškog u ikonografiji molitve pred križem koja se donedavno dovodila u izravnu vezu sa slikarstvom Bernarda Strozzija (skeda 50.), a u ovom se radu pripisuje nekom od njegovih sljedbenika ili kopista o čemu se detaljnije raspravlja u poglavlju o djelima radionica istaknutih talijanskih slikara u Šibenskoj biskupiji.[266] U tom kontekstu slika se datira u prva desetljeća 17. stoljeća,[267] međutim vjerojatnije je da su je visovački franjevci naručili nakon povratka u Visovac te se ona i danas nalazi u svetištu crkvi Gospe Visovačke što joj je moguće bio i izvorni smještaj.

[263] J. A. SOLDO, 1967.b, 17.
[264] J. A. SOLDO, 1997., 43.
[265] Detaljnije o slikaru Dominiku Divniću vidjeti na stranicama od 249. do 254. ovoga rada.
[266] Vidjeti stranice od 212. do 219. ovoga rada.
[267] S. CVETNIĆ, 2019. 108-110. s prethodnom literaturom.

Na prvom bočnom južnom oltaru u crkvi Sv. Lovre nalazi se pala radionice Antonia Carnea s prikazom *Čuda sv. Blaža*, ali o detaljima i okolnostima narudžbe te slike zasada povijesni izvori šute (skeda 58.). Krajem 17. stoljeća po svemu sudeći franjevci su uređivali i opremali kor crkve Sv. Lovre jer se u to vrijeme može datirati slika *Bezgrešnog začeća* (skeda 85.) koju R. Tomić hipotetski pripisuje Giovanniju Francescu Fedrigazziju.[268] Riječ je o kultu i temi koja se pojačano naručuje u franjevačkim crkvama nakon što su franjevci Bezgrešnu formalno izabrali za zaštitnicu reda 1645. godine.[269] U tom kontekstu zanimljiv je i smještaj slike na središnjem dijelu ograde pjevališta postavljenog na kontrafasadi crkve čime Gospa poprima ulogu one koja štiti sve vjernike okupljene tijekom obreda, ali i one kojoj se posljednjoj obraćaju prilikom izlaska iz crkve.

U koru iste crkve sačuvala se i slika *Posljednje večere* nepoznatog autora koja se prema stilskim karakteristikama datira u sam kraj 17. stoljeća, međutim zbog izrazitih oštećenja koje je slika tijekom vremena pretrpjela teško je bilo što više reći o stilu (skeda 80.). Ipak, s obzirom da je inventar samostana u kojemu se ova slika spominje sastavljen 1711. godine,[270] za pretpostaviti je da je riječ o slici koju su franjevci bili naručili za blagovaonicu. Isti inventar bilježi da su franjevci za novi refektorij koji je bio smješten u nekadašnjoj palači Protti bili naručili i ciklus slika posvećen scenama iz života sv. Josipa.[271] Od nekadašnjeg ciklusa koji je, po svemu sudeći, sadržavao i više slika, sačuvalo se njih pet, a temeljem stilskih karakteristika pretpostavlja se da su izvedene na samom prijelazu s kraja 17. na početak 18. stoljeća o čemu detaljnije govori poglavlje o lokalnim slikarima.[272]

3.1.2.2.3. Narudžbe slikarske opreme članova društvene elite za crkvu Sv. Lovre u Šibeniku na prijelomu kraja 17. na početak 18. stoljeća

Narudžba slikarske oprema za dva oblikovno identična oltara dovršena do početka 18. stoljeća za crkvu Sv. Lovre u Šibeniku, od strane najistaknutijih ličnosti i predstavnika tadašnje šibenske društvene elite, Urbana Fenzija i Lorenza Fondre ponajbolje svjedoči o podvojenom ukusu u manjim provincijskim sredinama na prijelazu stoljeća, ali i naručiteljskoj ulozi franjevaca. Da se radi o narudžbama u to vrijeme dvojice najznačajnijih članova šibenske društvene elite čije su loze u drugoj polovici 17. i kasnije kroz čitavo 18. stoljeće ostvarile

[268] R. TOMIĆ, 2013., 123., 127.
[269] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 118-122.
[270] J. A. SOLDO, 1967.b, 85.
[271] J. A. SOLDO, 1967.b, 83.
[272] Vidjeti stranice od 254. do 257. ovoga rada.

zapaženu ulogu, ne samo u vojno-političkoj i državničkoj sferi nego i kulturnoj-društvenoj povijesti grada, bili su svjesni i franjevci te su uz bočna vrata crkve dali uklesati natpis u čast što su dva tako važna člana zajednice donirali za njihovu crkvu (sl. 10.). U natpisu stoji:

PIISSIMIS VIRIS ET EGREGIIS COMITIBUS LAURENTIO FONDRA NEC NON URBANO FENZI ALTARIUM DIVI LAURENTII MARTIRIS AC PETRI DE ALCANTARA CONDITORIBUS MAGNIFICIS UT IN PACE QUIESCANT
SERAPHICA GRATITUDO CONCORDES PRECES AB INTROEUNTE DEPOSCIT.[273]

"Za prepobožne muževe i izvrsne knezove Laurencija Fondru i Urbana Fenzija, veličajne utemeljitelje oltarâ Božjeg mučenika Lovre i Petra de Alcantara, da bi u miru počivali, serafska zahvalnost ište od onoga tko ulazi srdačne molitve."[274]

Urban Fenzi (1651. – 1704.) bio je sin jedinac Laure Semonić i istaknutog vojskovođe Julija Fenzija čiji su se preci s područja Veneta doselili u Šibenik. Po uzoru na očevu karijeru i Urban se, od najranije mladosti, posvetio vojničkom pozivu. U dobi od petnaest godina, već je bio imenovan pukovnikom temeljem dukale generalnog providura Dalmacije. S obzirom da je tada bio još vrlo mlad, njegova je vojna služba počela puno kasnije, poklopivši se s početkom Morejskoga rata (1684. – 1699.).[275] U to vrijeme je ostvario velika postignuća, osobito istaknuvši se na šibenskoj bojišnici.[276] Nakon ostvarenih vojnih uspjeha, nagrađen je viteškom zlatnom medaljom *di San Marco* od strane Mletačkog Senata te je od 1696. godine bio uvršten u šibensko plemićko vijeće s naslovom *conte veneto*.[277] Preko raznih nagrada, dodijeljenih mu od strane Mletačke vlasti, stekao je brojne zemljišne posjede na području Nina, Skradina, Drniša, Rakitnice i Žaborića te je stekao ugled diljem šibenskog teritorija.[278]

I danas se u franjevačkoj crkvi Sv. Lovre u Šibeniku uz južni zid, između oltara sv. Ante Padovanskog i oltara sv. Blaža, nalazi oltar *Gospe od Milosti* (sl. 11.). Unutar središnjeg dijela oltara, namijenjenog za oltarnu palu, danas se nalazi mala slika *Gospe od Milosti* uokvirena sitnom reljefnom, očito naknadno dodanom dekoracijom. Međutim, prvotno se nalazila monumentalna pala *sv. Petra Alkantarskog* (sl. 13.) kome je oltar prvotno bio i posvećen. Do

[273] F. A. GALVANI, 1884., 123.
[274] Na pomoći oko latinskih prijevoda zahvaljujem se izv. prof. dr. sc. Milenku Lončaru.
[275] L. ČORALIĆ, 2011., 207.
[276] L. ČORALIĆ, 2011., 207.
[277] F. A. GALVANI, 1884., 118.; L. ČORALIĆ, 2011., 207.
[278] L. ČORALIĆ, 2011., 208.

promjene titulara došlo je 1892. kada je uklonjena izvorna pala koju je naručio Urban Fenzi te je u njezin prostor umetnuta manja, ali jako štovana slika s prikazom *Gospe s Djetetom* tzv. *Gospe od Milosti* zbog čega je došlo i do skulptorskih preinaka na oltaru, a izvorna je slika premještena u samostan.[279]

U vrhu oltara se, na središnjem dijelu polukružnog luka i danas nalazi grb obitelji Fenzi. Međutim, grb nije jedina potvrda o narudžbi ovog oltara od strane te obitelji. F. Galvani donosi podatak o tome da je Urban Fenzi, prije smrti oporučno dao podići veliki mramorni oltar u crkvi Sv. Lovre, posvećen franjevačkom svecu Petru Alkantarskom.[280] Izvor za podatke o narudžbi oltara je zapravo dodatak prethodno sastavljenoj oporuci Urbana Fenzija, formiran 6. veljače 1704. u njegovoj obiteljskoj kući u Šibeniku. Ondje se navode važni naručiteljski podaci te u dokumentu stoji da mu se u međuvremenu u Padovi rodio još jedan sin Petar Antun kojega bi se naknadno trebalo uvrstiti u raspodjelu nasljedstva zbog čega se dodatak i sastavljao. Osim toga, nasljednici su bili dužni u crkvi Sv. Lovre podići oltar u čast sv. Petra Alkantarskog te se inzistira da se to izvrši čim prije, *quanto prima sia possibile.*[281] Urban je pokopan u crkvi Sv. Lovre iste godine, a narudžba je izvršena vrlo brzo. Ipak, slikar te monumentalne pale do danas nije prepoznat, ali je sudeći po stilskim karakteristikama riječ o majstoru djelatnom na prijelazu s kraja 17. na početak 18. stoljeća koji je još ostao vjeran razblaženim tenebrističkim stilskim značajkama i konzervativnom ukusu.

Najstariji Urbanov sin Julije Fenzi (1678. – 1715.) također je djelovao u mletačkoj vojnoj službi te je i on prije svoje smrti, 1715. godine sastavio oporuku. U jednom njezinom paragrafu potvrđuje se izvršenje očeva oporučnog zahtjeva o gradnji oltara i obiteljske grobnice.[282] Međutim, vrlo je izvjesno da je Urban prije nego je sastavio oporuku i kasniji dodatak odredio tko će naslikati palu sv. Petra Alkantarskog, dok su se nasljednici samo pobrinuli o izvršenju želje.[283]

U kontekstu književnog, povijesnog, diplomatskog i državničkog djelovanja Lorenzo Fondra (1644. – 1709.) predstavlja također jednu od najistaknutijih i najznačajnijih ličnosti na

[279] J. A. SOLDO, 1979., 100.
[280] F. A. GALVANI, 1884., 118.
[281] L. ČORALIĆ, 2011., 209.
[282] Tik uz oltar je Julije podigao i obiteljsku grobnicu na kojoj je dao uklesati i natpis koji se sačuvao do danas: DOM. CO. URBANUS FENCI SUAE IN ARA IMMORTALITATI HAC FILII SUAE SUORUMQUE MORTALITATI CONSULUERUNT IN URNA ANNO DNI MDCCXV („*Bogu, najboljem i najvećem. Conte Urban Fenzi pobrinuo se za svoju besmrtnu dušu na oltaru, a ovdje su se sinovi pobrinuli za smrtne ostatke njega i njegovih u žari. Godine Gospodnje 1715*.“) L. ČORALIĆ, 2011., 211.
[283] Iako nije poznato na koji način se i zašto Urban Fenzi odlučio na posvetu oltara upravo rečenom svecu moguće je da se za to odlučio nakon rođenja najmlađega sina Petra Antuna, posvetivši oltar svecu zaštitniku sinova imena – zbog čega Petar Antun u svojoj oporuci taj oltar i naziva svojim *al suo altar privilegiato*. L. ČORALIĆ, 2011., 212.

području Zadra i Šibenika pa i Dalmacije uopće u periodu druge polovice 17. te početka 18. stoljeća. Završio je studij prava u Padovi 1662. te je nakon toga od 1686. godine bio zaposlen kao asistent sv. Oficija i zastupnik Franjevačke provincije sv. Jeronima i Bosne Srebrene zbog čega je izrazito bio povezan upravo s tim crkvenim redom. Nakon toga je od 1687. obavljao dužnost fiskalnog zastupnika grada Zadra i Zadarske nadbiskupije, a od 1696. zastupao je i državnu riznicu čitave Dalmacije.[284] Nakon 1698. godine više se orijentirao prema diplomatskoj karijeri te ga je Mletačka Republika poslala u Beč gdje su se vodili pregovori o razgraničenju Venecije i Austrije s Osmanlijskim Carstvom te se 1699. godine istaknuo i u mirovnim pregovorima u Srijemskim Karlovcima. U Beču je boravio i od 1700. do 1701. godine kada je napisao djelo *Bečki dnevnik*, a iste je godine, kao i Urban Fenzi, stekao naslov *conte veneto*.[285] Vrativši se iz Beča, u Zadru je obavljao dužnost savjetnika općine i zastupnika crkve Sv. Šime čime je bio uključen i u brigu o njezinu uređenju te je njegovo najznačajnije napisano djelo posvećeno upravo važnoj zadarskoj relikviji sv. Šimuna.[286] Uz to, pisao je i brojne pjesme te kratke preglede povijesnih događanja na područjima na kojima je boravio, vrlo značajne za dalmatinsku povijest. Na osnovu svojega istaknutog državničkog djelovanja, također je stekao brojna imanja na zadarskom i šibenskom teritoriju.

Da je spominjani oltar Urbana Fenzija zaista bio podignut vrlo brzo potvrđuje i oporuka Lorenza Fondre koji je naručio oltar *sv. Lovre* u istoj šibenskoj crkvi (sl. 12.). Njegov je oltar bio smješten nasuprot Fenzijevog, uz sjeverni zid crkve, između *oltara sv. Paškala* i *sv. Nikole Tavelića*. Iz Fondrine se oporuke, sastavljene 15. veljače 1709. godine, saznaje da je suprugu Angelu imenovao da se pobrine o redovitom održavanju jedne *mansionarie* na oltaru sv. Lovre u Šibeniku iz čega je razvidno da je naručeni oltar već do te godine bio sagrađen kao i onaj Urbana Fenzija čiju tipologiju slijedi.[287] Međutim, kao i oltarna pala sv. Petra Alkantarskog i slika sv. Lovre koju je Lorenzo Fondra naručio od Antonia Bellucija mogle su biti izvedene i nekoliko godina ranije, ukoliko su obje narudžbe bile pomno isplanirane u dogovoru s franjevcima.

U naručiteljskom smislu, zanimljivo je da je uglednik poput Fondre naručio oltar po uzoru na netom prethodno načinjen, onaj Urbana Fenzija posvećen sv. Petru Alkantarskom te da su taj trend potom slijedili i drugi. [288] Poznati su primjeri prakse narudžbi po uzoru na

[284] L. ČORALIĆ, 1992., 237.
[285] B. GOJA, 2016., 38.
[286] L. ČORALIĆ, 1992., 238.; L. FONDRA, 1855.
[287] L. ČORALIĆ, 1992., 239.
[288] Zanimljiv je podatak da je, potaknut primjerom Fondre, i Alojzije Mistura u svojoj oporuci od 21. ožujka 1708. godine eksplicitno naveo da se načini oltar posvećen njegovom svecu zaštitniku po uzoru na onaj Lorenza Fondre te kaže: "*...un altar di pietra, conforme quello del V. co: Fondra con la sua palla di Santo Aluise i Santa Giustina,*

glasovita ostvarenja u inozemstvu kojima bi naručitelji u lokalnoj sredini pokazali svoju likovnu erudiciju, no to ovdje nije slučaj. Na prvu pomisao o okolnostima narudžbe u kojoj je jedno djelo naručeno po uzoru na prethodno, Urban Fenzi se ističe kao naručitelj čija je narudžba bila uzorom za drugu narudžbu visokog uglednika toga doba. Misao je to koja se prenosi od strane autora koji su se sporadično dotaknuli te teme pišući o samostanu i crkvi.[289] Prema tome, zbog nedovoljno razlučenih okolnosti narudžbe dolazilo se do zaključka da je ukus Lorenza Fondre bio neinovativan, a ideje o narudžbi slabe ili nikakve, odnosno da je u slučaj Fenzijeve narudžbe bio od posebnog značaja i predmet divljenja.

Razmatrajući naručiteljske profile dvojice značajnih pripadnika šibenske zajednice, nametnulo se pitanje – zašto je Fondra htio oltar identičan Fenzijevom? Analizom ostalih oltara podignutih u crkvi Sv. Lovre, dolazi se do zaključaka da, osim dva opisana identična središnja i najveća bočna oltara, i drugi imaju svojeg nasuprotnog identičnog para. Stoga je, naizgled želja Lorenza Fondre, zapravo najvjerojatnije bila sugestija franjevaca temeljem njihovog unaprijed osmišljenog plana za interijer crkve. Dakle, oltar je iz navedenih razloga podignut po uzoru na prethodni, a s obzirom na sličnosti i u oblikovanju postoji sumnja i u angažiranje iste radionice od strane franjevaca. Franjevačkom ukusu posve odgovara i Fenzijeva pala pa je moguće da su se oni pobrinuli i oko angažmana slikara za nju ili su ga preporučili Fenziju koji, isključivo vojnički školovan, i nije imao neki osobni umjetnički ukus. S druge strane, posve je izvjesno da je pala koju je naručio Lorenzo Fondra bila njegov osobni odabir.

Danas se na oltaru nalazi slika *sv. Lovre* nastala u 20. stoljeću, međutim izvorno se nalazila slika koju je naručio Lorenzo Fondra s prikazom *Mučenja sv. Lovre* (sl. 14.), poznatog mletačkog slikara Antonia Belluccija (1654-1726.).[290] Slika je izgorjela u požaru 1965. godine, ali je sačuvana njezina crno bijela fotografija. Bellucijev stilski razvoj možda je najreprezentativniji u pogledu prijelaza formi s tipičnog mletačkog tenebrizma i dramatike kasnog baroka te asimilacije novih europskih formi svjetlijih i lepršavijih rokoko tendencija s početka 18. stoljeća. Samo nekoliko godina prije ostvarenja šibenske slike, Bellucci je 1692. godine oslikao četiri oltara za crkvu u Klosterneuburgu, a oko 1702. godine dovršio je oslikavanje poznatog grandioznog svoda bečke palače Liechtenstein gdje je u to vrijeme radio i glasoviti rimski iluzionist Andrea Pozzo (1642. – 1709.). Pritom se postavlja pitanje kojim je

con la sua lampada del agrigento" Međutim, ta narudžba nije nikada izvršena te su franjevci vodili dugu parnicu s njegovim nasljednicima, a podatak govori o tome kako je Fondrin oltar bio načinjen i prije 1708. godine. J. A. SOLDO, 1967.b, 44.

[289] J. A. SOLDO, 1967.b, 44.

[290] Usporediti: F. MAGANI, 1995., 23-33.; R. TOMIĆ, 2005.b, 174.-176.; TOMIĆ, 2006.c, 305-315.; N. KUDIŠ, 2008.b, 158-161.; N. KUDIŠ, 2012., 111-126.; R. TOMIĆ, 2015.c, 11.-12.

vezama Fondra došao u dodir s Belluccijem te upravo njega odabrao za izvedbu pale na doniranom oltaru u crkvi Sv. Lovre. Je li tu glavnu ulogu imala njegova erudicija i prijateljevanje s visokim europskim uglednicima prilikom diplomatskih pregovora i neposredna uključenost u poznavanje pa i razlikovanje visokokvalitetne umjetničke ponude ili mu je netko, čiji je ukus cijenio, preporučio slikara? Iako je Fondra mogao vidjeti neka Bellucijeva djela ostvarena u Veneciji, poput oslika kora u crkvi S. Pietro in Castello s prikazom Lorenza Giustinianija iz 1691., veća je vjerojatnost da se s njegovim radom susreo u periodu između 1698. i 1701. godine kada su istovremeno obojica boravili u Beču. U Austriji je Bellucciju prvi mecena bio Christof Matthaei II. von Neustadt (1638-1707.) te se pretpostavlja da je upravo on slikara upoznao s drugim bečkim aristokratima, u konačnici njegovim budućim naručiteljima i patronama. Radeći za njega, Bellucci je paralelno slikao veliki broj platana za *Stadtpalais* Johanna Adama von Liechtensteina, a u periodu od 1695. do 1704. oslikao je rezidenciju Valtice u Češkoj, dok je u to vrijeme radio i za Ferdinanda Ernsta u Beču.[291] Moguće je da je u tom periodu, naslikao i sliku *Mučenje sv. Lovre* za Lorenza Fondru. Međutim, slika je mogla nastati i u periodu između 1704. i 1706. godine. Slikar se zatim bilježi u Düsseldorf gdje je deset godina radio pod patronatstvom Johana Wilhelma. U tom periodu je od 1708. do 1711. godine radio i oslike za seosko imanje u Schloss Weisscnstein u Pommersfeldenu po narudžbi Lothara Franza von Schönborna, dok je od 1716. do 1722., boravio u Engleskoj radeći za naručitelja Jamesa Brydgesa, vojvodu od Chandosa.[292] O velikom Belluccijevom talentu, prije nego ga je pozvao u Düsseldorf, Johan Wilhelm je saznao preko kontakata s Johanom Adamom koji je obavljao carske administrativne poslove za Leopolda i Josepha I. te bio usko povezan s Habsburškim dvorom. Smatra se da je u kontakt sa slikarom došao kada je prvi put posjetio Beč ili da mu je Johann Adam osobno pokazao Belluccijeva platna u svojoj palači.[293] Kako je već spomenuto, Fondra je s Beluccijem mogao doći u kontakt i do 1701. godine, na sličan način, preko preporuke mletačkog poslanika i tada iskusnog diplomata, a u zrelijim godinama za kratkog perioda i dužda, Carla Ruzzinija (1653-1735.) s kojim je tada zajedno i doputovao na pregovore u Beč. Ruzzini je kao Venecijanac u Beču zasigurno poznavao istovremenika i zemljaka Belluccija koji se kretao na istoj relaciji. Vrlo je vjerojatno stoga da se Fondra, u razgovorima s Ruzzinijem, djelujući u službi njegovog savjetnika, dotakao i mletačkog slikara Belluccija koji je u mladosti, za vrijeme vojne službe, boravio u Šibeniku te prve poduke dobio od šibenskog slikara plemića Domenica Divnića.

[291] D. FULCO, 2016., 193.
[292] R. TOMIĆ, 2006.c, 305-315.; N. KUDIŠ, 2012., 112.; D. FULCO, 2016., 192-193.
[293] D. FULCO, 2016., 193.

Tako se uz bok prethodno navedenih uglednih imena europske elite na listu Belluccijevih naručitelja, uvrstio se i šibenski plemić, književnik, povjesničar i diplomat, Lorenzo Fondra. Kako je riječ o narudžbi slikara koji je u to vrijeme djelovao za austrijske prinčeve i engleske vojvode, Fondra se u kontekstu ukusa europske likovne scene, a osobito šibenske, uzdigao u sam vrh naručiteljskog ukusa.

Osim istaknute narudžbe kojom se uz bok tadašnjem biskupu Giovanniju Domenicu Callegariju pridružio u prijenosu najsuvremenijih mletačkih i europskih likovnih trendova, iz sačuvane se Fondrine oporuke, može razabrati da je osim fonda biblioteke posjedovao i određenu kolekciju slika te da naručena slika za crkvu Sv. Lovre nije bila jedina koju je naručio od Belluccija. Većinu imanja je ostavio supruzi, a u popisu posebnih vrednota koje je pojedinačno ostavio drugim članovima obitelji izdvojila se i slika *Blažene Djevice Marije* Antonia Belluccija koju je u nasljedstvo ostavio nećaku Antoniu Calcini.[294] Na osnovi iznesenoga, moglo bi se pomisliti kako je Fondri u Beču Bellucci postao i omiljeni slikar, te da je u svojoj kolekciji imao više njegovih radova. Odnosno, s obzirom da u oporuci Fondra točno specificira o kojoj se Belluccijevoj slici radi, možda se implicira da ih je posjedovao više. U tom kontekstu, zanimljivo je spomenuti i da se do danas u zadarskom arhivu sačuvala fotografija Fondrinog potrtreta koji je nestao, a nekad se čuvao u kući braće Felićinović.[295] Na portretu stoji natpis „*Lorenzo Fondra nato l' anno 1644*.“, a prikazuje ga u zrelim godinama kao zrelog, mudrog i profinjenog muškarca odjevenog u stilu mode s kraja 17. stoljeća.[296] Nažalost preko sačuvane fotografije teško je bilo što suditi, a još manje nagađati o mogućem slikaru od kojega je naručio ovaj portret iz kojega danas možemo samo možda imati nešto potpuniju sliku o Fondri u kontekstu rekonstrukcije njegova naručiteljskog profila.

Dodatno intrigira i podatak iz Belluccijeve biografije o njegovoj ranoj naobrazbi za koju se navodi da je prvi slikarski nauk primio od šibenskog plemića i slikara Domenica Difnica (Divnića) u Šibeniku.[297] S obitelji Divnić bio je, s druge strane, usko povezan Urban Fenzi jer se njegova sestra Izabela udala za Nikolu Divnića (1654. – 1734.) te je poveznica Fenzijevih s tom vrlo uglednom šibenskom plemićkom obitelji uvelike i pripomogla njihovom uzdizanju na društvenoj ljestvici. Iako nije poznat slikar od kojega je Fenzi naručio palu, iz njezinih karakteristika uočljivo je da je, kako je već pripomenuto, bila riječ o prosječnom mletačkom razblaženom tenebristu koji djeluje krajem 17. stoljeća. U oblikovnom smislu riječ je čak o

[294] L. ČORALIĆ, 1992., 239.
[295] B. GOJA, 2016., 38.
[296] B. GOJA, 2016., 38.
[297] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 68.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.; I. FISKOVIĆ, 1968.b, 143.; K. PRIJATELJ, 1982.a, 828.

slikaru skromnijih dosega s obzirom da svečevo tijelo ostavlja bestjelesni dojam te se poput utvare uzdiže u nebo. Lice sveca i anđela koji se pojavljuju u oblacima u gornjem dijelu slike te u donjem desnom kutu, djeluju poput maski bez uvjerljive ekspresivnosti. Stoga je moguće da je Fenzijevu sliku naslikao neki, slikar mletačke izobrazbe, djelatan u lokalnoj sredini koji je poput Giovannija Francesca Fedrigazzija bio prilagođen potražnji konzervativnijih naručitelja.

Za razliku od Fondre koji je bio i pjesnik, književnik i koji je već za vremena brige o crkvi Sv. Šime u Zadru zasigurno stekao puno više iskustva i saznanja o onodobnim umjetničkim trendovima, Fenzijev naručiteljski profil ne odaje podobnost za upućenost u najnovija stilska strujanja o čemu svjedoči i opisana pala. Stoga se može pretpostaviti da se Fenzi i u pogledu slikarske dekoracije oltara mogao savjetovati s franjevcima koji su preporučili ili osobno angažirali nekog slikara bliskog njihovom ukusu koji je, kako je evidentno iz pale, osrednji pa čak pomalo i konzervativan za to vrijeme. Za Fondru je, pak, posve jasno da je bio u toku s najnovijim trendovima s obzirom da odabire slikara koji i sam u to vrijeme mijenja način slikanja i prilagođava se uplivima globalnog rococo stila. Iz zapisa u njegovoj oporuci evidentno je da je imao vlastiti ukus i umjetničke afinitete te vrlo vjerojatno i češće, iz privatnih razloga, naručivao slikarska djela stvarajući vlastitu zbirku, a ne samo u smislu samopromocije vlastite umjetničke erudicije u lokalnoj sredini.

3.1.2.2.4. Poslije-tridentska slikarska oprema crkve Sv. Frane u Šibeniku

U kontekstu poslije-tridentske slikarske opreme franjevačkih interijera osobito se ističe crkva Sv. Frane u Šibeniku u kojoj je sačuvan velik broj originalnih narudžbi na osnovu kojih se može rekonstruirati približna slika izvornog izgleda kao i kasnije intervencije. Pri analizi crkvenog i samostanskog inventara treba imati na umu da su franjevci dio starijih vrijednih predmeta i slika donijeli iz samostana Sv. Marije u Bribiru nakon što su ga Osmanlije razorili 1523. godine.[298] U prvoj polovici 17. stoljeća crkva je temeljito obnovljena u skladu s tridentskim odredbama te joj je tom prilikom uz sjeverni zid dograđena i velika kapela sv. Križa.[299]

Osim tridentskih zahtjeva značajan faktor u ostvarenju konačnih zamisli bile su i donacije pojedinaca, kao što je slučaj i s opremom dominikanske crkve u Šibeniku. Franjevački

[298] R. TOMIĆ, 2010.a, 219-221.
[299] O arhitektonskim pregradnjama i dogradnjama crkve i samostana Sv. Frane u Šibeniku, više vidjeti u: R. TOMIĆ, 2010.a, 222-225.

je red tijekom prve polovice 17. stoljeća također naručio niz gotovo identičnih drvenih rezbarenih i pozlaćenih oltara opremljenih monumentalnim palama. Međutim, za razliku od dominikanaca kod kojih su u definiciji ikonografije, izgledu pala pa i odabiru slikara značajnu riječ imali i ugledni donatori, kod franjevaca se zamjećuje veći naručiteljski angažman i propaganda vlastitog programa te naklonjenost određenim stilskim izričajima, slikarima i radionicama.

Niz drvenih oltara naručen za crkvu Sv. Frane u Šibeniku, po svemu sudeći bio je dovršen do 1643. godine o čemu svjedoči dokument s isplatama Girolamu Ridolfiju čija je radionica prema nacrtima Girolama Mondelle izvela niz od četiri oltara koji i danas krase bočne zidove crkve.[300] Za njih su do oko 1638. godine bile dovršene i tri pripadajuće pale koje je naslikao Matteo Ponzone.

Oltar posvećen sv. Klari i danas krasi Ponzoneova slika koja prikazuje sv. Antu i sv. Klaru. U tom kontekstu valja napomenuti da slika zapravo prikazuje sv. Franu sa sv. Klarom (skeda 38.). Međutim, nije posve jasno kada je došlo do te promjene u narudžbi jer se i u zabilježenim dokumentima navodi sv. Ante.[301] Oltar sv. Stjepana prvomučenika opremljen je Ponzoneovom palom s prikazom sv. Augustina i sv. Stjepana (skeda 40.), a oltar Bezgrešnog začeća krasi treća slikareva pala s prikazom sv. Frane i sv. Jeronima (skeda 39.), odnosno utemeljitelja franjevačkog reda i zaštitnika čitave provincije franjevaca konventualaca, u čijem je sastavu i šibenska crkva i samostan.[302] Četvrti bočni drveni i oblikovno jednaki oltar, također produkt Ridolfija, danas ne krasi izvorna pala, nego novija, s prikazom sv. Josipa, nastala u 19. stoljeću.[303] Dvije narudžbe pala od Ponzonea dokumentirane su arhivskim izvorima, a treća s prikazom sv. Augustina i sv. Stjepana pripisuje mu se temeljem stilskih karakteristika.[304] Međutim, ostaje pitanje je li i četvrta pala bila naručena od Ponzonea, te koja je bila njezina sudbina? Prema ustaljenoj naručiteljskoj praksi, nema nikakvog razloga koji bi uvjetovao da franjevci prilikom velike obnove i narudžbe niza oblikovno i stilski jednakih oltara od strane istih altarista koje opremaju slike istoga slikara, samo jednu palu naruče od nekoga drugoga. Ipak, u nedostatku konkretnijih saznanja, to pitanje i dalje ostaje otvoreno.[305]

[300] D. PREMERL, 2005., 150.
[301] Usporediti: D. PREMERL, 2005., 137-156.; M. ROŠČIĆ, 2015., 57-59.
[302] M. ROŠČIĆ, 2015., 57-59.
[303] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* rukopis, 25-26.; D. PREMERL, 2005., 137-156.; M. ROŠČIĆ, 2015., 59.
[304] O Ponzoneovim palama u crkvi Sv. Frane u Šibeniku detaljnije vidjeti na stranicama od 202 do 205. ovoga rada.
[305] K. Stošić piše o slici koja je stajala na oltaru sv. Josipa te kaže da su je dali ukloniti fratri jer je bila „pokvarena" te da je potom nabavljena nova u Veneciji 1753. godine koja se također nije sačuvala zbog vlage iz zida pa je nabavljena i treća koja danas krasi taj oltar. K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 25-26.

Frane Ante Tetta je donirao novac za sliku namijenjenu za glavni oltar u crkvi Sv. Frane u Šibeniku koju je izveo Matteo Ponzone 1655. godine, tada već u poodmakloj dobi,[306] za 389 lira. [307] Slika prikazuje sv. Antuna, zaštitnika drugog donatorovog imena sa svecima Josipom i Onofrijem (skeda 44.). U naručiteljskom smislu zanimljiva je jer ne nosi natpis nego je u donjem dijelu slike prikazana veduta grada Šibenika.[308] O okolnostima narudžbe oltara za koji je bila namijenjena malo je poznato. S jedne strane se može pretpostaviti da je već postojao drveni oltar koji su naručili franjevci, ali još nije bio opremljen oslikanom palom koju je potom donirao Frane Ante Tetta. S druge strane i oltar je možda bio donirao potonji ili netko od članova njegove obitelji koji su u principu donirali glavne oltare i u drugim šibenskim značajnim crkvama, poput onog u crkvi Sv. Dominika i Sv. Nikole.[309]

Nadalje, razmatranjem angažmana te obitelji pri definiranju izgleda oltara i oslikanih pala primjećuje se priklonjenost trendovima koje njeguju crkveni redovi. Stoga se može pretpostaviti da su upravo franjevci bili naklonjeni nekoj altarističkoj radionici kojoj su povjerili taj angažman ili ih preporučili nekome od članova obitelji Tetta. Tome u prilog ide i činjenica da se Frane Ante Tetta prilikom narudžbe pale odlučio i za već starijeg slikara, tada sedamdesetogodišnjaka Ponzonea, koji je za istu crkvu dvadesetak godina ranije naslikao tri spomenute pale. Ponzoneov izričaj naglašenijeg naturalizma i sugestivnije ekspresije posve je očigledno bio izbor franjevačkog ukusa od kojeg oni ne odustaju ni 1670-ih godina kada su naručili stropnu dekoraciju od radionice Giovannija Battiste Volpata čiji je stilski izričaj toliko srodan Ponozoneovom da mu je taj strop bio krivo i pripisivan u ranijim istraživanjima.[310]

Po svemu sudeći originalni oltar iz 17. stoljeća[311] za koji je bila naručena Ponzoneova pala je izgubljen, jer fotografija zabilježena krajem 19. stoljeća[312] (sl. 15.) dokumentira izgled novijeg mramornog oltara za koji se zna da je podignut sredinom 18. stoljeća[313] od strane

[306] K. PRIJATELJ, 1983.e, 77.
[307] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 23.
[308] Detaljnije o tumačenju slike vidjeti na stranicama od 275 do 280. ovoga rada.
[309] Lovre Tetta donirao je glavni oltar u crkvi Sv. Nikole, a nećak mu Melkior Tetta glavni oltar u crkvi Sv. Dominika o čemu detaljnije govori poglavlje o pojedinačnim plemićkim narudžbama.
[310] Više vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1982.a, 825-827.; V. MARKOVIĆ, 1985., 102-115.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 117., 187-188.; R. TOMIĆ, 2015.d, 75-76.
[311] K. Stošić ističe da nije poznato kako je oltar izgledao u 16. stoljeću. Navodi samo da se zna da ga je 1595. godine četiri dana obnavljao Antun Nogulović. Ipak, pretpostavlja se da je u 17. stoljeću možda bio podignut i novi drveni (ukoliko nije riječ o starijem) jer je zabilježeno da je 1640. godine Ivan Vojković primio 40 dukata za pozlatu glavnog oltara u crkvi Sv. Frane. K. Stošić iznosi te podatke uvidom u arhivske spise čije izvore ne navodi. K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 23.
[312] Fotografija unutrašnjosti crkve Sv. Frane u 19. stoljeću objavljena je u M. ROŠČIĆ, 2015., 49.
[313] Poznato je da je 1704. godine Pavica Šižgorić ostavila tisuću dukata za novi oltar sv. Ante, međutim baštinici su te godine dali jedva tristodeset lira. Godine 1758. provincijal Stjepan Ferrari je naredio da se kroz šest mjeseci treba sagraditi novi oltar u crkvi od mramora sa slikom sv. Ante na trošak Justine Jurić Museo. K. STOŠIĆ,

mletačkih altarista Josipa Fadiga i Pietra Protta te nekoliko kamenorezaca i klesara.[314] Zajedno sa sačuvanom fotografijom sve upućuje da tom prilikom nije naručivana nova pala nego da je u njega bila inkorporirana Ponzoneova sa starijeg glavnog oltara, po svemu sudeći drvenog.[315] Kako bilo, ni taj fotografijom dokumentirani oltar s Ponzoneovim posljednjim djelom više ne krasi svetište crkve Sv. Frane, nakon što je 1970. godine u interijeru došlo do još jedne temeljite i radikalne obnove.[316] Tada je glavni oltar uklonjen, a Ponzoneova slika je danas izložena na drugom južnom kamenom oltaru, prislonjenom uz trijumfalni luk svetišta. Prilikom te pregradnje je i veliko raspelo iz kapele sv. Križa, postavljeno na novokomponirani glavni oltar, a tada je u potpunosti uklonjen i oltar Pia i Vicka Dall'Acque posvećen sv. Josipu Kupertinskom kojeg je krasila pala koju je donirao biskup Donadoni.[317] Do sada se držalo da je i dokumentirani oltar izgubljen, ali nije bilo detaljnije obrade tog pitanja. Međutim, nedavnim pregledom inventara samostana pronađeni su ostaci oltara koji se u potpunosti podudaraju s njegovim izgledom zabilježenim na spomenutoj fotografiji iz 19. stoljeća.[318]

Vrlo ambiciozna i praktički trijumfalna narudžba franjevaca za crkvu Sv. Frane u Šibeniku svakako su oslici velikog drvenog stropa koje je 1674. godine izvela radionica Giovannija Battiste Volpata (skeda 57.). Riječ je o stropnoj dekoraciji koja je nastala samo pet godina po okončanju izrazito iscrpljujućeg Kandijskog rata za vrijeme kojega se posebno osjetio franjevački angažman, misionarstvo i poticanje stanovništva na aktivno sudjelovanje u protu-osmanlijskim poduhvatima koje je predvodio Leonardo Foscolo.[319] Središnje monumentalno polje stropa prikazuje *Gospino Uznesenje* koje je osobito štovao i promicao sv.

Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku, rukopis, 23. Stoga, sve upućuje na to da je oltar za koji je nastala Ponzoneova pala bio drveni.

[314] Pretpostavke i prosudbu M. Roščića o Ponzoneovoj pali te okolnostima narudžbe glavnog oltara i prvotnog smještaja treba uzeti s rezervom te se držati utvrđenih činjenica. Usporediti: M. ROŠČIĆ, 2015., 53-54.

[315] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 22-23.

[316] M. ROŠČIĆ, 2015., 51.

[317] Do 1970. godine u crkvi Sv. Frane je postojao oltar sv. Josipa Kupertinskog (odnosno oltar Gospe Žalosne) koji su izveli majstori braća Pio i Vicko Dall'Acqua iz Chioggie, dvije godine nakon smrti biskupa Donadonija, od 1758. do 1759. godine. Stajao je u crkvi sve do velikih pregradnji unutrašnjosti. Tada je oltar sv. Josipa Kupertinskog u potpunosti uklonjen, ali se sačuvala navedena pala, danas smještena u refektorij samostana. M. ROŠČIĆ, 2015., 48-63.

[318] Nedavnim pregledom inventara samostana Sv. Frane u Šibeniku uočeno je da je B. Lapov, koji je provodio inventarizaciju samostana, uz jednu kamenu žensku figuru naveo da je riječ o kipu s nekadašnjeg glavnog oltara u crkvi Sv. Frane. Taj kip danas je izložen u samostanskom vrtu te se, prilikom sagledavanja načina na koji je ondje izložen, rasvjetljava slika o sudbini nekadašnjeg glavnog oltara. Naime, u samostanskom vrtu, osim navedenog ženskog ležećeg kipa, najvjerojatnije Gospe koja se očito nalazila s jedne strane prelomljenog zabata oltara arhitektonskog tipa, niz je izloženih fragmenata, očito istog oltara. Osim Gospe, kao vrtne skulpture izloženi su i drugi dijelovi oltara: baze, kapiteli te figura malenog Krista koji blagoslivlja i koji se očito nalazio u tjemenu, prelomljenog zabata kao središnja figura kompozicije, kakav je primjerice postav i na oltaru Gospe od Milosti u crkvi Sv. Lovre u Šibeniku.

[319] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 186-187.

Frane Asiški, a upravo njoj u čast podizane su i čitave, najčešće franjevačke crkve kao *ex voto* nakon Kandijskog rata. Oko Gospe su prikazani okupljeni apostoli, a u manjim kasetama su teme čuda sv. Frane, crkveni naučitelji i niz značajnih franjevačkih svetaca.[320] U tom slučaju riječ je o vrlo eksplicitnom franjevačkom programu kojim naručitelji veličaju prvenstveno ulogu Gospe, ali i franjevačkog reda koji je oko nje okupljen, koji joj se klanja i posebno ju veliča.[321]

3.1.3. Bratovštine kao naručitelji

Duhovni i društveni život stanovništva još se od kasnog srednjeg vijeka odvijao i kroz crkvene bratovštine čijim su učlanjenjem vjernici dobivali određenu komunalnu afirmaciju postajući tim činom i dijelom crkvene hijerarhije.[322] Bratovštine na području Mletačke Dalmacije svoj su vjerski i društveni život, pravilnike i običaje ustrojavale po uzoru na one u Veneciji.[323] Na području Šibenske biskupije odigrale su veliku ulogu u izgradnji crkvenih objekata, njihovom opremanju i njegovanju raznih obreda. Istaknule su se i u pogledu okupljanja raznih obrtnika, slikara i drugih majstora koji su često zajedničkim djelovanjem radili na uređenju sakralnih objekata i slično.

U Šibeniku su se isticale četiri tzv. velike bratovštine koje su bile povezane uz značajne crkve u gradu iako je svaka crkva imala i po nekoliko velikih i malih bratovština.[324] Među njima se ističe bratovština Majke od Milosrđa koja je prvotno imala sjedište u tvrđavi Sv. Mihovila, a od 1515. godine u Novoj crkvi, bratovština sv. Duha sa sjedištem u istoimenoj šibenskoj crkvi, bratovština sv. Marka u crkvi sv. Križa te bratovština sv. Ivana Krstitelja koja je u početku sjedište imala u istoimenoj crkvi na brdu (položaj današnje tvrđave sv. Ivana), a od 1466. godine djeluje u istoimenoj crkvi u gradu (nekadašnja crkva Sv. Trojstva).[325]

Bratovštine su predstavljale jednu od najaktivnijih naručiteljskih skupina u poslije-tridentskom razdoblju kao promotori novog duha, nove liturgije, pobožnosti i ikonografije. Osim u likovnoj produkciji, narudžbama slikarskih pala i sličnim aktivnostima, širenje novih odredbi prati se i na planu osvajanja javnog prostora putem procesija, bratovštinskih svečanosti, pogrebnih obreda, zastava, liturgijskog ruha što je u skladu s poslije-tridentskom teatralnošću i

[320] V. MARKOVIĆ, 1985., 102-115., 154.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 187-188.; R. TOMIĆ, 2015.d, 75-76.
[321] I. PRIJATELJ, PAVIČIĆ, 1998., 117.
[322] J. A. SOLDO, 1982., 109.
[323] S. T. PETRIĆ, 1997., 97.
[324] S. T. PETRIĆ, 1997., 98.
[325] S. T. PETRIĆ, 1997., 98-99.

propisima u ritualnim odredbama.[326] Zadaća bratima bila je briga o crkvi i oltarima, te prisustvovanje molitvama i bratovštinskim procesijama na ključne datume. Imali su svojega svećenika, obrede te bratimska skazanja i pjesme,[327] a upravo se iz takvih bratovštinskih prikazanja razvila i crkvena drama.[328] Osim toga, šibenske su bratovštine imale značajnu društvenu ulogu u okupljanju stanovništva zbog čega je mletačka vlast imala potrebu osigurati nadzor nad njima, u strahu od njihova autoriteta pribjegavajući i zabranama.[329] Stoga su gradski knezovi i generalni providuri zahtijevali strogi nazor bratovštinskih sastanaka i izvješća o njihovim financijama.[330]

Oltar Gospe od Karmela u šibenskoj katedrali je pripadao istoimenoj bratovštini koja je u 18. stoljeću definirala njegov današnji izgled. Međutim, na tom je mjestu prije ustanovljenja bratovštine stajao oltar koji je nosio titular sv. Martina, a pripadao je Iliji Tolimeriću i Martinu Miši. Njega je krasila i slika koja je prikazivala sv. Martina, a koja se 1589. godine navodi kao trošna.[331] Kako bilo, 1614. godine novi je oltar posvećen Gospi od Karmela dao izraditi biskup Vincenzo Arrigoni koji je iste godine ustanovio i rečenu bratovštinu.[332] Tom je prilikom za oltar bila naručena i slika koja je danas izgubljena, a o njezinom postojanju svjedoči arhivski podatak iz 29. 12. 1696. godine kada je Juraj Gojanović oporučno ostavio donaciju za Gospinu zlatnu krunu.[333] Isti je oltar novu skulptorsku opremu i sliku dobio kasnije, a poznato je da je 16. 8. 1778. godine zbog trošnosti te stare slike bila naručena nova u vrijednosti oko 200 cekina.[334] Tada naručena slika i danas krasi raskošni oltar, ali je nepoznat podatak o tome tko ju je naslikao, dok je prethodna slika po svemu sudeći trajno izgubljena.

U šibenskoj crkvici Sv. Grgura je bratovština sv. Jurja imala jurisdikciju nad jednim oltarom na kojem se nalazila i slika sveca koja se jedno vrijeme čuvala u Muzeju grada Šibenika, ali danas joj se gubi trag. Bila je riječ o slici na platnu nalijepljenoj na dasku koja je prikazivala sv. Jurja kako stoji na mramornom pločniku zaogrnut u raskošni plašt, dok u ruci drži koplje.[335] Međutim, nema elaboracije te teme nego se podaci navode usputno pa nije posve sigurno ni vrijeme nastanka slike.

[326] S. CVETNIĆ, 2010., 6.
[327] J. A. SOLDO, 1982., 109.
[328] F. FANCEV, 1932., 143-168.
[329] G. NOVAK, 1976., 186-187.
[330] G. NOVAK, 1976., 186-187.
[331] K. STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, 10.
[332] K. STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, 10.; S. PETRIĆ, 1997., 104.
[333] K. Stošić citira arhivski dokument čiju signaturu ne navodi u rukopisu. K. STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, 10.
[334] K. Stošić citira arhivski dokument čiju signaturu ne navodi u rukopisu. K. STOŠIĆ, *Katedrala,* rukopis, 10.
[335] Podatke o tome donosi S. Petrić, ali ne navodi primarni izvor podataka. S. PETRIĆ 1997., 106.

Bratovština Gospe od Ružarija je imala svoj oltar u crkvi Sv. Dominika, a krasila ga je istoimena slika Giovannija Laudisa (skeda 28.). O bratovštinskoj narudžbi oltara svjedoči već spominjani dokument iz 1628. godine, koji je nedavno publicirao B. Goja, a u kojemu stoji da je Lorenzo Corradis, zastupnik i posrednik bratima Gospe od Presvetog Ružarija iz crkve sv. Dominika isplatio navedenom *indoradoru* iz Venecije 376 lira za obavljene poslove rezbarenja i pozlate oltara Presvetog Ružarija.[336]

U crkvi Sv. Dominika se sačuvao i drveni oltar posvećen Imenu Isusovu zajedno s pripadajućom mu palom Giovannija Laudisa s prikazom *Obrezanja Kristova* koja se danas nalazi u *Civitas Sacra* (skeda 26.). S. Petrić navodi da je bratovština Imena Isusova u Šibeniku postojala još 1608. godine, ali arhivski podaci ne otkrivaju u kojoj je crkvi imala sjedište.[337] Međutim, ta je bratovština morala biti ustanovljena i puno ranije jer K. Stošić citira oporuku od 2. siječnja 1606. godine u kojoj je Ivanica, žena Marka Rankulina oltaru Imena Isusova u crkvi Sv. Dominika ostavila svoj najljepši plašt.[338]

Bratovštinu sv. Barbare činili su pretežito vojnici, a ustanovljena je u crkvici koja je u to vrijeme još nosila titular sv. Benedikta, a kasnije je prozvana crkvom Sv. Barbare.[339] Najraniji datum njezinog spomena seže u 2. listopad 1588. godine. Spominje se u matrikuli koja datira u 1593. godinu kada je bratovštinu potvrdila vlast, ali su se bratimi najvjerojatnije počeli okupljati i prije.[340] Po svemu sudeći upravo je ta bratovština naručila sliku *Sv. Barbare sa sv. Nikolom i Grgurom* (skeda 9.) za koju se zna da je bila dijelom interijera crkve u 16. stoljeću.[341] Temeljem stilskih karakteristika slika se u novije vrijeme pripisuje Bernardinu Ricciardiju, a s obzirom na njegov boravak u Šibeniku i Zadru može se šire datirati u razdoblje od 1560.-ih do 1570. godine.[342] Riječ je o kvalitativno najslabijoj Ricciardijevoj izvedbi s nizom arhaičnih elemenata zbog čega se kao pretpostavka nameće mogućnost da je za tu sliku na drvu kao predložak poslužio neki raniji oslikani ili drveni rezbareni triptih. U prilog toj pretpostavci ide i činjenica da arhivski podaci o narudžbama od Ricciardija redovito bilježe slikanje prema predlošku. Pritom valja napomenuti da je na dekoraciji matrikule iste bratovštine radio i

[336] B. Goja tumači da je u dokumentu riječ o poslovima na glavnom oltaru crkve i pri tome ga je doveo u vezu sa sačuvanim bočnim oltarom sv. Hijacinta. Međutim, u dokumentu jasno piše da je riječ o drvenom oltaru Gospe od Presvetog Ružarija koji se do danas nije sačuvao, ali se sačuvala Laudisova pala nastala za njega. B. GOJA, 2013., 169. Detaljnije o ovoj temi vidjeti na stranicama od 101 do 104. ovoga rada.
[337] S. T. PETRIĆ, 1997., 110.
[338] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Dominika*, rukopis, 26.
[339] S. T. PETRIĆ, 1997., 114.
[340] S. T. PETRIĆ, 1997., 114.
[341] Katalog, 1998., 132.
[342] Detaljnije o tome vidjeti u A. ŠITINA, 2017., 195-212. i verziju dopunjenu novim spoznajama na stranicama od 133. do 148. ovoga rada.

Horazije Fortezza za kojega se zna da je primjerice radio nacrte za fresko oslike koje je Ricciardi izvodio po narudžbi bratovštine sv. Ivana za istoimenu crkvu u Šibeniku,[343] a renomirani šibenski zlatar i grafičar je radio na matrikulama obaju rečenih bratovština.[344] Osim toga, u crkvi Sv. Benedikta (sv. Barbare) u 16. stoljeću je svoje sjedište imala i bratovština sv. Nikole te su se u njoj pokapali njezini članovi.[345] Stoga, s obzirom da Ricciardijeva pala prikazuje lik Sv. Barbare zajedno upravo sa sv. Nikolom i sv. Grgurom, ne treba odbaciti i mogućnost da je slika bila zajednička narudžba bratovština za glavni oltar crkve u kojoj su se okupljali..

Za glavni oltar crkve Sv. Barbare, na mjesto starije slike, 1610. godine Angelo Mancini je naslikao novu raskošnu oltarnu palu s prikazom *Sv. Barbare sa sv. Nikolom i sv. Pavlom* (skeda 22.).[346] Riječ je o narudžbi bratovštine bombardijera posvećenoj njihovoj zaštitnici sv. Barbari, što se saznaje iz iscrpnog natpisa u dnu slike: : „ALTARE DELLA SCOLA DE BOMBARDIERI DI SEBENICO FATO FARE DE ESSI L ANNO 1610 E DEDICATO A S. BARBARA LORO PROTETRICE. RESTAURATA LA PALA IN QUEST' ANNO 1769. ADI 19 NOVERE“[347] (*Oltar bratovštine bombardiera? iz Šibenika, naručen od njih 1610. godine i posvećen njihovoj zaštitnici Sv. Barbari; pala obnovljena 19. studenoga 1769.*) Kako je već istaknuto u poglavlju o biskupima naručiteljima, postoje indicije da je slikara bratovštini preporučio upravo biskup Vincenzo Arrigoni.

Danas se u samostanu Sv. Frane u Šibeniku čuva malena zavjetna slika s prikazom *Pomilovanja Bartola de Lorenza* (skeda 4.) za koju K. Stošić tvrdi da je prvotno pripadala crkvi Sv. Barbare.[348] U natpisu na slici stoji da je Bartolo de Lorenzo pomilovan zahvaljujući Gospi iz crkve Sv. Kuzme i Damjana u Šibeniku koja mu se ukazala u snu.[349] U natpisu se navodi i vrijeme nastanka slike, 1536. godine. Na njoj je prikazan Bartolo de Lorenzo na dan pomilovanja, drže ga dva vojnik, a do njega je i sudac. Na njegovoj lijevoj strani stoji jedan bratim prikazan u profilu te odjeven u bijelu haljinu i crni plašt s prebačenom kapuljačom preko glave. Na desnoj strani te malene pravokutne slike zanimljiv je prikaz čitave kolone od jedanaest bratima koji se gibaju u smjeru od desna na lijevo prema Lorenzu. Svi su jednako odjeveni na prethodno opisan način. V. Miagostovich pretpostavlja da je riječ o prikazu bratima

[343] DAZd, ŠN, Kut. 36./I, Kornelij Bonini, Sv. K, fol. 59'-60. Ovom prilikom zahvaljujem se prof. dr. sc. E. Hilji na ustupljenim podacima iz arhiva vezanim uz 16. stoljeće.
[344] Detaljnije o Horaciju Fortezzi vidjeti u monografiji: M. PELC, 2004.
[345] S. PETRIĆ, 1997., 114.
[346] Detaljnije o pali vidjeti u R. TOMIĆ, 2018., 512-513. i u ovom radu na stranicama od 182 do 185.
[347] K. STOŠIĆ, Sv. Barbara, rukopis, 4
[348] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane*, rukopis, 35.
[349] V. MIAGOSTOVICH, 1896., 109.

bratovštine Dobre smrti.[350] Zasada nema konkretnih podataka koji bi to potvrdili, kao ni saznanja je li prikazani Bartolo de Lorenzo bio član neke bratovštine i koje točno pa ta pitanja ostaju otvorena za daljnja istraživanja.

Bratovštine sv. Mihovila, Gospe od Kaštela i Gospe od Zdravlja bile su međusobno izrazito povezane. Bratovština sv. Mihovila djelovala je u istoimenoj crkvi u tvrđavi Sv. Mihovila. U njoj se nalazila slika *Gospe s Djetetom* koja je iznimno štovana kao *Gospa od Kaštela*. Kad je tvrđava Sv. Mihovila 1663. godine stradala u eksploziji baruta, uništena je i slika.[351] Nakon toga je izrađena njezina kopija i postavljena u Gospinu crkvu podignutu izvan kaštela, dok je ona na tvrđavi ponovno podignuta te je kao i tvrđava posvećena sv. Ani zbog kipa svetice koji je tom prilikom u nju postavljen. Nakon što je i ta crkva porušena, crkva na današnjem groblju (podignuta izvan kaštela) dobila je titular Sv. Ane, a kopija slike *Gospe od Kaštela* iz 17. stoljeća premještena je 1830. godine u katedralu, na istoimeni oltar.[352]

Među najstarijim i velikim šibenskim bratovštinama ističe se ona Majke od Milosrđa sa sjedištem u tvrđavi Sv. Mihovila, ustanovljena još na samom početku 13. stoljeća po uzoru na mletačku bratovštinu Santa Maria della Misericordia, zvanom još i Valverde.[353] Postojala je u crkvi Sv. Krševana još od 1208. godine, a poznato je da je u toj istoj crkvi štovala sliku 1530. godine koja je prikazivala *Gospu sa sv. Mihovilom, sv. Petrom, sv. Jakovom i sv. Stjepanom mučenikom*.[354] Međutim, u Šibeniku se nije sačuvala slika takvog opisa. Ipak, bratovština se u istu crkvu iz Kaštela preselila tek 1433. godine uz dopuštenje biskupa Bogdana Pulšića te je ondje imala sjedište sve do 1483. godine kada se vratila u staro sjedište Kaštela.[355] Ubrzo su poduzete i mjere za gradnju posebne bratovštinske dvorane i crkve za nju.[356] Iz inventara je poznato da je za Gospin poliptih 1513. godine bilo isplaćeno pet mletačkih zlatnih dukata, ali slikar nije naveden.[357] Horazije Forteza je 6. travnja 1578. godine primio četiri lire i dva solda za popravak slike sv. Jurja na istoimenome oltaru u Novoj crkvi.[358]

Na prostoru Šibenske biskupije djelovanje pojedinih majstora i slikara unutar neke bratovštine sjajno ilustriraju upravo arhivski podaci o članovima šibenske bratovštine Majke od

[350] V. MIAGOSTOVICH, 1896., 108.
[351] K. STOŠIĆ, 1928.b, 4-5.
[352] Detaljnije o okolnostima nastanka kopije slike *Gospe od Kaštela*, njezinom prijenosu i štovanju vidjeti u: K. STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, 12.; K. STOŠIĆ, 1928.b, 2-8.; S. T. PETRIĆ, 1997., 108-109. O istoj temi vidjeti u ovom radu na stranicama od 27 do 34. i 269 do 275.
[353] S. T. PETRIĆ, 1997., 115.
[354] S. T. PETRIĆ, 1997., 107.
[355] S. T. PETRIĆ, 1997., 116.
[356] Detaljnije o dvorani bratovštine Santa Maria Valverde i Novoj crkvi u Šibeniku vidjeti: K. ZORIĆ, 1940., 67-69.; J. ĆUZELA, 1996., 87-105.
[357] S. PETRIĆ, 1997., 121.; BAŠ, NC, Inventario stabili (1553-1662.), kut. 8, br. 1.
[358] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 8.

Milosrđa gdje se iz knjige računa mogu pratiti i aktivnosti lokalnih majstora Mihovila Parkića i Antuna Moneghina, koji su osim oslika fresaka bratovštinske crkve, radili i druge predmete potrebne u liturgiji i obredima bratovštinskih svetkovina, a bilježi se da su jedno vrijeme bili i njezinim članovima. Tako je Mihovil Parkić, uz freske koje su se sačuvale u crkvi te propale freske iz bratovštinske dvorane s temom *Raspeća,*[359] izradio za istu bratovštinu i oltar sv. Jurja, Božji grob i pet antependija 1612. godine.[360] Osim toga sačuvan je i niz podataka o predmetima koje je Parkić radio za privremena prikazanja, primjerice uoči Uskrsa, oslike zastava bratovštine i slično. Tako je 8. 6. 1617. primio nešto novca za oslik zastave i neke slike korištene u obredima na Veliki petak.[361] Sljedeće godine je zabilježeno da je primio novac za pet antependija oltara i za Isusov grob.[362] Sačuvan je i podatak da je 1628. godine primio nešto novca za grb generala Zorzija (*pittura dalla arma*) jer je bio običaj da to bratovština pribavi i svečano izloži prilikom dolaska generala, te da se zelenilom okite vrata crkve.[363] Nakon njega, slične aktivnosti bilježe se i u opisu djelatnosti Antuna Moneghina.[364]

Za istu je crkvu Girolamo Mondella zajedno s nepoznatim slikarom središnje scene oslikao strop bratovštinske crkve u periodu od 1621. do 1628. godine.[365] Na stropu je prikazano *Krunjenje Gospe* u monumentalnoj ovalnoj središnjoj kaseti koju u malim kvadratnim kasetama okružuje niz anđela naslikanih sa Gospinim simbolima (skeda 29.). Bratovština u središnjoj stropnoj sceni Krunjenja naglašava trijumf ikonogafskog koncepta koji se nadovezuje na scene iz Gospina života prikazane na zidnim freskama koje poput *biblije pauperum* imaju didaktičku funkciju tumačeći Gospin značaj.[366]

Bratovština sv. Duha možda je i najstarija u gradu jer se u matrikuli njezino djelovanje bilježi od 11. stoljeća, a imala je sjedište u istoimenoj šibenskoj crkvi.[367] Krajem 16. stoljeća na pregradnji bratovštinske crkve radio je lokalni arhitekt Antun Nogulović, a za crkvu su Jakov Cavalotto i Girolamo Mondella načinili i reljef sv. Duha koji se nije sačuvao.[368]

Od slikarskih djela koje je bratovština naručila za matičnu crkvi izrazito je značajna narudžba pale glavnog oltara. Riječ je o narudžbi od lokalnog slikara Jurja Božičevića, koji je

[359] U dvorani bratovštine se nalazio drveni oltar, a iza njega zid na kojemu su bile Parkićeve freske. S. PETRIĆ, 1997., 116.
[360] *Katalog*, 1998., 147.; K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 7.; BAŠ, Blagajnički dnevnik 1590-1625., 46.
[361] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 7.; BAŠ, Blagajnički dnevnik 1590-1625., 62.
[362] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 7.; BAŠ, Blagajnički dnevnik 1590-1625., 67.
[363] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 7.; BAŠ, Blagajnički dnevnik 1623-46., 62.
[364] Detalnije o ovoj temi vidjeti na stranicama od 257. do 260. ovoga rada.
[365] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 7.; V. MARKOVIĆ, 1985., 86-87.
[366] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 45.
[367] S. PETRIĆ, 1997., 122.
[368] K. STOŠIĆ, 1932.b, 400-401.

u to vrijeme prema pisanju K. Stošića, djelovao u Veneciji odakle je slika isporučena.[369] Bratimi su tom prigodom 1614. godine izdvojili 160 dukata za palu koja se sačuvala *in situ*, ali je pretrpjela nekoliko loših restauracija (skeda 23.).[370] Godine 1576. došlo je do spajanja bratovštine sv. Duha s bratovštinom sv. Martina kojom je prilikom potonja u crkvi Sv. Duha dobila vlastiti oltar.[371] Računi bratovštine sv. Duha svjedoče da je Juraj Božičević za oltar pripojene bratovštine 1619. godine izradio palu sv. Martina koja je bila formata 120 x 74 centimetra.[372] Iste godine drveni oltar sv. Martina izradio je Petar Pendriol iz Venecije za 30 dukata, a prema bratovštinskim spisima te je godine i Mihovil Parkić nešto slikao za crkvu po cijeni od 24 lire.[373] U crkvi je postojao i oltar sv. Stjepana za koji je bratovština naručila sliku, također, od domaćeg slikara Antuna Moneghina. Za nju K. Stošić tvrdi da je bila veličine 112 x 73 centimetra, odnosno približnih dimenzija kao i ona na oltaru sv. Martina.[374] Međutim, iako su očigledno obje, sudeći prema Stošićevim zapisima, 1932. godine još bile sačuvane, danas im se gubi trag. Osim toga, tom prilikom K. Stošić je nabrojio i slike s prikazom sv. Uršule i sv. Ivana Krstitelja za koje pretpostavlja da su također bile rad Jurja Božičevića te veneto-kretsku sliku *Gospe s Djetetom* veličine 36 x 29 centimetara, nastale po svemu sudeći do 1570. godine, a kojima se također gubi svaki trag.[375]

Među najranijim velikim šibenskim bratovštinama ubraja se i ona sv. Marka sa sjedištem u crkvi Sv. Križa u Docu. U nju su bili upisani mnogi šibenski uglednici i majstori među kojima se ističu šibenski donator umjetnina Lovre Tetta i majstor graditelj Antun Nogulović, a 1682. godine u bratovštinu se upisao i biskup Giovanni Domenico Callegari.[376] U ranijim vremenima njezini su se bratimi okupljali u crkvi posvećenoj Gospi, ali nakon niza ozdravljenja koja su se pripisivala čudotvornom križu, bratovština mu je sagradila novu crkvu u razdoblju od 1605. do 1608. godine, nakon čega je uslijedilo i njezino opremanje.[377] Iako imena graditelja nisu poznata, nacrt je izradio Girolamo Mondella, a K. Stošić navodi da je on u crkvi radio i svu drvenu opremu pod kojom se, po svemu sudeći, podrazumijevaju i drveni oltari kakvima su se u to vrijeme opremale šibenske crkve Sv. Dominika i Sv. Frane za koje je Mondella također radio nacrte.[378] Osim toga, jednako kao i u Novoj crkvi, Mondella je za crkvu

[369] K. STOŠIĆ, 1932.b, 401., 403.
[370] K. STOŠIĆ, 1932.b, 403. Detaljnije o stilskoj analizi pale vidjeti na stranicama od 249 do 254. ovoga rada.
[371] S. PETRIĆ, 1997., 122.
[372] K. STOŠIĆ, 1932.b, 403., 412.
[373] K. STOŠIĆ, 1932.b, 402., 404.
[374] K. STOŠIĆ, 1932.b, 404.
[375] K. STOŠIĆ, 1932.b, 405.
[376] K. STOŠIĆ, 1933., 32.
[377] K. STOŠIĆ, 1933., 5.; S. T. PETRIĆ, 1997., 126.
[378] K. STOŠIĆ, 1933., 6.

Sv. Križa radio na dekoraciji, odnosno najvjerojatnije osliku kasetiranog drvenog stropa sa suradnicima Zanmarijom iz Trevisa, Mihovilom iz Padove i Ivanom s Brača.[379] Za razliku od onoga u Novoj crkvi taj se strop nije sačuvao pa nije moguća prosudba Mondellinog udjela, ali je posve izvjesno da su ostali navedeni majstori radili na poslovima rezbarenja i pozlate, a on na oslicima. S druge strane, kad K. Stošić tvrdi da je Mondella za crkvu Sv. Križa izveo „sve drvene radnje“,[380] sukladno dosadašnjim zaključcima o Mondellinim kvalifikacijama i poslovima koje je izvodio, to bi se trebalo odnositi na nacrte i dizajn osmišljen za opremu interijera drvenim oltarima koje su potom izvodili njegovi suradnici ili su pak bili naručeni iz Venecije po zadanim nacrtima. U svakom je slučaju o tome teško donijeti sud, osim spomenuti Stošićev navod da je Mondella imao uglednu radionicu koja nije radila samo za Šibenik. [381]

Stošić također navodi da je u crkvi Sv. Križa 1603. godine načinjen novi oltar i da je za taj posao majstoru Antunu Klišaninu isplaćeno 442 lire. [382] Taj je oltar kasnije prenesen u Novu crkvu pod titularom posvećenom Gospi, a poznato je i da je na njemu stajala slika koja je uklonjena 1924. godine kad su na oltaru učinjene preinake.[383] Za oltar sv. Šimuna i Jude po svemu je sudeći bratovština sv. Marka bila naručila neku sliku nakon 1504. godine kada joj je biskup potvrdio upravu nad tim oltarom i raspolaganje legatom svećenika Jakova Vukasovića koji je uz njega bio vezan.[384] O postojanju slike na tom oltaru svjedoči navod da je 1929. godine uklonjena tada stara slika s prikazom *Gospe od sedam žalosti s apostolima* i zamijenjena novom.[385] Ako je vjerovati dataciji K. Stošića, u crkvi se 1930-ih godina nalazila i slika *Gospe s Djetetom* iz 16. stoljeća, dimenzija 65 x 55 centimetra. Od značajnijih donacija bratovštini za slikarska djela ističe se ona iz 1624. godine kada je Margarita udana Sirinić naredila svojim baštinicima da, uz ostale darove koje ostavlja crkvi Sv. Križa u Šibeniku, daju načiniti sliku s prikazom *sv. Mihovila, Margarite i Kate* te je po mogućnosti smjeste u novi oltar.[386]

Među velikim i aktivnim bratovštinama u Šibenskoj biskupiji tijekom ranog novog vijeka ističe se i ona posvećena sv. Ivanu sa sjedištem u istoimenoj šibenskoj crkvi. Kako je već istaknuto, najprije se nalazila u crkvici na brijegu, a potom je 1446. godine izmještena u nekadašnju crkvu sv. Trojstva koja je tom prilikom promijenila titular.[387] Za crkvu su bratimi

[379] K. STOŠIĆ, 1933., 6.
[380] K. STOŠIĆ, 1933., 6.
[381] K. STOŠIĆ, 1933., 6.
[382] K. STOŠIĆ, 1933., 10.
[383] K. STOŠIĆ, 1933., 10.
[384] Oporukom datiranom 4. ožujka 1452. godine svećenik Jakov Vukasović ostavio je legat bratovštini sv. Marka s dužnošću da na oltaru sv. Šimuna i Jude svakim petkom moli mise za njegovu dušu. K. STOŠIĆ, 1933., 11.
[385] K. STOŠIĆ, 1933., 10.
[386] K. STOŠIĆ, 1933., 42.
[387] S. T. PETRIĆ, 1997., 130.

1563. godine od Bernardina Ricciardija bili naručili fresko oslik o čemu svjedoči ugovor o narudžbi. Slikar se 27. veljače rečene godine obvezao kapelanu crkve Sv. Trojstva (kasnije Sv. Ivana) i ostalim svjedocima - među kojim je bio i Horacije Fortezza koji je izradio crteže za fresko oslike - da će oslikati glavnu apsidu s kapelom Sv. Ivana i Roka.[388] Sve upućuje na to da je bratovština učestalo naručivala Fortezzine radove i imala povjerenja u njegov dizajn jer im je upravo on radio i na dekoraciji matrikule, a citirani ugovor sklopljen je upravo u njegovom dućanu.[389]

Freske o kojima svjedoči arhivski dokument se nisu sačuvale jer su zidovi u kasnijim stoljećima prebojani. Međutim, intrigira nedavni pronalazak tragova fresko oslika u luneti glavnog portala crkve koji je dokumentiran iscrtavanjem kontura na hamer papiru te je ustanovljeno da je ondje bilo prikazano *Krštenje Kristovo* (skeda 10.), što posve odgovara novom titularu crkve. Prema izlučenom crtežu, iščitava se da je riječ o vještijem slikaru druge polovice 16. stoljeća, međutim, zbog nedostatnih uporišta, može se samo nagađati koga je bratovština tom prilikom angažirala. No, iako je upitnije je li tom prilikom iznova bio angažiran Barnardino Ricciardi, vjerojatnija je pretpostavka da je crtež za lunetu osmislio Horacije Fortezza kojemu su bratimi često povjeravali izradu predloška za narudžbe.

Uz navedena djela koja se vezuju uz pojedine bratovštine, sporadično je spomenuta i nekolicina zabilježenih, ali nepovratno izgubljenih slika, a povijesni izvori svjedoče i o čestom premještanju bratovštinskih dobara pa time i slikarskih djela. To slikovito ilustrira dokument od 22. travnja 1551. godine koji svjedoči o zahtjevu bratovštine sv. Jurja iz sela Humljane da im se vrati pala *sv. Jurja* koja je u doba osmanlijske opasnosti bila pohranjena na oltar sv. Klementa u crkvi Sv. Trojstva (danas Sv. Ivana), a tom je prilikom određeno da se pala vrati i premjesti u crkvu Sv. Luke u Zatonu.[390] Međutim, danas se rečenoj pali gubi svaki trag.

3.1.4. Plemići kao naručitelji

Zadar je možda najbolji primjer grada u kojemu u vrijeme ranog novog vijeka brojne useljeničke obitelji poput Benvenutija, Borellija, Dell'Acque, Lantane i drugih ostavljaju neizbrisiv trag u povijesti onodobne dalmatinske prijestolnice. No, i u Šibeniku se, iako u manjim razmjerima, istovremeno odvijaju slični procesi te niz useljenih obitelji, osobito s područja Veneta, djeluje u gradu.

[388] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. K, fol. 59'-60
[389] S. T. PETRIĆ, 1997. 132-133.
[390] DAZd, Općinski arhiv Šibenika, Kut. 85, Sv. 3.1.20, fol. 193'

Prva polovica 17. stoljeća u Šibeniku je, kao i u ostatku Dalmacije, protekla u podizanju drvenih i pozlaćenih oltara i pripadajućih im pala čiji su naručitelji, uz biskupe, crkvene redove i bratovštine, bili i ugledni predstavnici dalmatinskog društva, od kojih se ponajviše ističu članovi lokalnih plemićkih obitelji Divnić, Šižgorić, Vrančić i dr., ali i bogate doseljene poput roda Tetta, koja je osobito značajnim brojem uglednih donacija afirmirala svoje ime.

U ocrtavanju cjelovitijeg kulturno-društvenog pa i crkvenog konteksta tek se u novije vrijeme otvaraju pitanja o okolnostima pojedinih narudžbi jer još uvijek dobar broj nije temeljito istražen, međutim u kontekstu niza zabilježenih donacija važnijih plemićkih obitelji diljem Dalmacije i po broju narudžbi i po razini likovnog ukusa prve polovice 17. stoljeća ističe se upravo ta obitelj čiji je angažman u gradu moguće je pratiti tijekom više generacija.

3.1.4.1. Donacije i likovni ukus plemićke obitelji Divnić i Dominis

U 16. stoljeću, u Šibenik se doselio jedan palatinski grof iz obitelji Dominis s Raba koja je bila usko povezana i s dvorom mađarsko-hrvatskog kralja.[391] Riječ je o Šimunu Dominisu, sinu Ivana, koji je preseljenjem u Šibenik osnovao granu koja se po muškoj lozi održala sve do 1665. godine.[392] Jedan njegov brat bio je Jeronim, otac poznatog splitskog nadbiskupa Markantuna Dominisa, a drugi se, Ivan, borio u bitci kod Lepanta 1571. godine. Potonji se istaknuo i u drugim vojničkim poduhvatima te kao čuvar trgovačkih galija zbog čega je dukalom Nicoloa da Ponte 1581. godine u zakup dobio područje Novalje.[393]

Šimun Dominis bio je zapovjednik rapske trireme i kapetan galije u mletačkoj mornarici, a 1542. godine oženio se Šibenčankom Katarinom Divnić.[394] Njihov je sin Juraj, sudeći prema izvorima iz 1588. godine, bio vlasnik šibenske solane.[395] Katarina Divnić predstavlja posljednjeg potomka Jurja Divnića čija je grana s njom izumrla.[396]

Divnići su bili među najuglednijim plemićkim obiteljima u Šibeniku što je titula koju su nosili stoljećima. Još od srednjeg vijeka obnašali su značajne uloge u gradu. U protu-osmanlijskim vojnim akcijama početkom 16. stoljeća zabilježeni su istaknuti članovi Petar Divnić i njegov sin Nikola koji je obnašao funkciju kapetana šibenskog vojnog okruga, dok su se u toj službi istaknuli još i Petar Ciprijanov Divnić, Nikola Petrov, koji je djelovao u svojstvu suprakomita šibenske trireme 1527. godine, Petar Nikolin kao kapetan šibenskog borbenog

[391] I. PEDERIN, 1995., 250.
[392] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika,* 3/6, rukopis, 3.
[393] A. TROŠELJAC, 2018., 1-108.
[394] F. GALVANI, 1884., 94-100.; F. DUJMOVIĆ, 1969., 619.
[395] J. KOLANOVIĆ, 1995., 216.; I. KURELAC, 2018., 228.
[396] F. DUJMOVIĆ, 1969., 619.

područja i zapovjednik Vrhpoljca te krajem stoljeća Ivan Šimunov Divnić, suprakomit galije i sudionik u mletačkim pomorskim bitkama u Ciparskom ratu.[397] Osim njih, niz članova obitelji Divnić posebice se istaknuo u crkvenim, političkim, kulturnim i intelektualnim šibenskim krugovima.[398] Da su takvu sliku o sebi nastojali i održati, svjedoči oporuka Nikole Divnića koji izrijekom navodi da sva svoja dobra daje na raspolaganje onom od svojih sinova koji se bude želio školovati.[399]

U kontekstu obitelji Divnić kao naručitelja slika tijekom 16. stoljeća zanimljivo je spomenuti popis dobara Nikole Divnića sastavljen 11. listopada 1545. godine, a u kojemu se spominju dvije slike. Za jednu je navedeno da prikazuje Gospu (*Vna immagine della Nostra Donna*), a druga Krista (*Vno quadro con vna immagine del Nostro Signor*).[400] Posjedovanje takvih slika opće je mjesto svake uglednije pa i pučke kuće, a podaci o njima često se saznaju iz oporuka ili popisa dobara.

Temeljem arhivskih dokumenata, poznato je i da je drugi Nikola Divnić, franjevac,[401] naručivao slike od lokalnog majstora Ivana Vulića. Dokument iz 1524. godine svjedoči da je Nikola Divnić, zajedno sa svećenikom Ivanom Saracenisom od Vulića bio naručio oltarnu palu s temom *Sacre Conversazione* za crkvu sv. Marije u Kaštelu.[402] U dokumentu je navedeno i da je naručen prikaz Gospe s Djetetom i sv. Ivanom Evanđelistom, sv. Andrijom zdesna i sv. Šimunom i sv. Nikolom slijeva.[403] Naime, sačuvana je dokumentacija koja svjedoči o tome da Vulić možda rečenu narudžbu nije ni izvršio na vrijeme ili uopće. Temeljem spora u vezi oslikavanja kapele Sv. Klare 1527. godine bilo mu je dosuđeno da dogovorene prizore oslika u roku godinu dana ili da podmiri troškove angažiranja drugog slikara.[404]

Međutim, među najznačajnijim i najkvalitetnijim narudžbama obitelji Divnić, sačuvana je slika *Poklonstva kraljeva* nastala za istoimeni oltar u šibenskoj katedrali (skeda 7.). O narudžbi pale za obiteljski oltar u katedrali, po svemu sudeći, razmišljao je još i Juraj Divnić. Na to upućuju arhivski podaci koji 1544. godine bilježe spor s izvršiteljima njegove oporuke. U izvještaju slikara Nicole Brazza iz 28. 8. rečene godine, stoji da su izvršitelji Divnićeve

[397] L. ČORALIĆ, 2012., 125-126. s prethodnom literaturom.
[398] Detaljnije o povijesti obitelji Divnić u Šibeniku vidjeti u: C. G. F. HEYER VON ROSENFELD, 1873., 39., 105.; F. A. GALVANI, 1884., 82-91.; V. MIAGOSTOVICH, 1895., 65-92.; G. SABALICH, 1909., 40-41.; F. DUJMOVIĆ, 1969., 619-629.; L. ČORALIĆ, 2012., 125-145.
[399] F. DUJMOVIĆ, 1969., 619.
[400] DAZd, BAŠ, Kut. 74, Sv. 2.3.4, fol. 185, 186
[401] I. LIVAKOVIĆ, 2002., 134.
[402] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku)
[403] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku); DAZd, ŠNA, Kut. 30/II, Frane i Donat Tranquilo, Sv. D (1522-23.), fol. 121'-122. Ovom prilikom zahvaljujem se prof. dr. sc. E. Hilji koji mi je ustupio rukopis neobjavljenoga rada predanog u tisak.
[404] E. HILJE, 2019., 171., 176. (u tisku)

oporuke 1531. godine s njim bili ugovorili izradu pale za kapelu obitelji Divnić u šibenskoj katedrali te mu isplatili predujam, ali mu tom prilikom nisu dali detaljne upute o njezinom izgledu zbog čega tada nije mogao započeti posao. Stoga je od izvršitelja oporuke tražio da se izjasne kakvu palu žele kako bi mogao započeti i obaviti posao. Međutim, jedan se od izvršitelja izjasnio da više nije odgovoran, a drugi je nijekao da je uopće bilo prethodno sklopljenih ugovora.[405] Ipak, sljedeće godine slikar se obratio izravno Šimunu de Dominisu, suprugu Katarine Divnić, nasljednice pokojnog Jurja Divnića. Od njega je zahtijevao da mu u roku od mjesec dana izda upute, ali je Šimun izrazio sumnju u postojanje prijašnjih dogovora.[406] Godinu dana nakon toga, Katarina Dominis je sklopila oporuku 19. kolovoza 1545. godine, a u njoj je za oltarnu palu namijenila 120 dukata. Zahtijevala je da se naslika *Gospa s Djetetom i tri kralja* za oltar u kapeli obitelji Divnić u šibenskoj katedrali.[407] Dakle, Katarina Dominis, bila je i naručiteljica i donatorica slike na obiteljskom oltaru. Međutim, kako stoji u dokumentu iz 15. rujna 1559. godine Šimun Dominis je, kao zastupnik supruge Katarine, naručio sliku od Bernardina Ricciardija koja će, prema njezinoj želji, prikazivati *Poklonstvo kraljeva*. Tada je za palu izdvojena svota 80 dukata što je manja cijena od one koju je donatorica namijenila, a bio je zadan i rok za izvršenje narudžbe od godine dana (od Božića do Božića). Šimun Dominis je tom prilikom Bernardinu Ricciardiju priložio i crtež po kojem je tražio da naslika palu.[408] Iz svega toga proizlazi da je Šimun Dominis, možda i uz savjetovanje sa svojom suprugom, donatoricom Katarinom, pripadao onoj vrsti renomiranih i uglednih šibenskih naručitelja kojima nije bilo svejedno kako će izgledati pala ukoliko je ikonografija i forma oltara zadovoljena, nego je pažljivo birao slikara koji je, sudeći prema ostalim saznanjima u to vrijeme bio vodeći u gradu. Stoga je odbio Nicolu Brazza i angažirao slikara došljaka koje je u to vrijeme bio i najmoderniji, došavši najvjerojatnije netom sa školovanja iz Venecije ili drugdje u Venetu.[409]

Tijekom 17. stoljeća među članovima obitelji Divnić ističe se i slikar Dominik Divnić (Šibenik, oko 1620 — ?, nakon 1674).[410] O njegovom djelovanju postoje podaci iz kojih se mogu izvući određeni zaključci, ali se nije sačuvalo djela temeljem kojih bi se moglo suditi o njegovom stilskim izričaju. O jednoj se slici zna tek prema zapisima, a jedina sačuvana s

[405] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. f, fol. 166
[406] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. g, fol. 24
[407] DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. a, fol. 60-61
[408] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60
[409] Detaljnije vidjeti na stranicama od 138 do 142.
[410] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 68.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.; C. FISKOVIĆ, 1968.b, 143.; A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, 1982.a, 828.

prikazom *sv. Vinka Ferrerskog i sv. Antuna Padovanskog,* nastala 1663. godine za crkvu Sv. Duha u Visu, uvelike je preslikana.[411]

Ipak, na području Šibenske biskupije tijekom 17. pa i početkom 18. stoljeća posebno je bila naglašena vojna funkcija članova obitelji Divnić.[412] Među njima se osobito istaknuo visoki mletački časnik i sudionik protu-osmanlijskih ratova krajem 17. i početkom 18. stoljeća, Nikola Divnić (1654-1734.).[413] Nešto je, pak, manje poznata njegova sestra Magdalena Divnić koja je donirala jednu od kaseta naslikanih na stropu u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku krajem 17. stoljeća. Unutar dvadeset druge scene, u naglašenoj dijagonalnoj kompoziciji prikazana je grupa svetaca s njezinim likom. Likovi svetaca naslikani unutar oblaka u gornjem lijevom kutu slike, zbog oštećenosti nisu najbolje raspoznatljivi. Međutim, dopojasni lik donatorice, rumenih obraza i sklopljenih ruku u donjem lijevom kutu slike, puno se bolje raspoznaje. Prikazana je dopojasno, blago zaokrenuta u svoju desnu stranu, raspuštene kose i sklopljenih ruku te duboko zamišljena u molitvi. U donjem lijevom kutu slike je dobro sačuvan grb obitelji Divnić, a ispod teče natpis: MADDALENA DIFNICHA (nečitko) F. F. iz kojega se pobliže saznaje o kojem je članu obitelji Divnić riječ (skeda 88.22).

3.1.4.2. Narudžbe i umjetnički ukus plemićke obitelji Vrančić

3.1.4.2.1. Naručiteljski profili ključnih osoba iz plemićke obitelji Vrančić

Jedna od najistaknutijih ličnosti hrvatskog humanizma koja je doprinijela i rodnom Šibeniku, u smislu kulturnog i znanstvenog stvaralaštva, svakako je Antun Vrančić (1504. - 1573.), poznati diplomat, crkveni prelat i pisac.[414] Druga, također vrlo važna ličnost je njegov nećak, Faust Vrančić (1551-1617), značajan hrvatski polihistor, jezikoslovac, izumitelj, diplomat, inženjer, svećenik i biskup. Obojica u pripadnici stare šibenske plemićke obitelji čiji su se preci u Šibenik doselili iz Bosne, najvjerojatnije još u vrijeme prvih turskih provala u 14. stoljeću.[415] Obojica su se proslavili u prvom redu kao kulturni, a zatim kao crkveni djelatnici.

Antun Vrančić rođen je u Šibeniku 30. svibnja 1504. godine gdje se u početku i školovao.[416] O njegovom je obrazovanju brinuo rođak Petar Berislavić, vesprimski biskup i

[411] K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.; C. FISKOVIĆ, 1968.b, 143
[412] Detaljnije o povijesti obitelji Divnić u Šibeniku vidjeti u: C. G. F. HEYER VON ROSENFELD, 1873., 39., 105.; F. A. GALVANI, 1884., 82-91.; V. MIAGOSTOVICH, 1895., 65-92.; G. SABALICH, 1909., 40-41.; F. DUJMOVIĆ, 1969., 619-629.; L. ČORALIĆ, 2012., 125-145.
[413] O biografskih podacima i značaju Nikole Divnića više vidjeti u: L. ČORALIĆ, 2012., 125-145.
[414] *Katalog*, 2004., 5.
[415] *Katalog*, 2004., 5.
[416] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 85.; D. SORIĆ, 2015., 37-48.

hrvatski ban od 1513.-1520. koji ga je i pozvao u Ugarsku te postavio za nadđakona u svojoj biskupiji. Nakon Berislavovićeve smrti, 1520. godine, o Antunu se brinuo Ivan Statilić (Trogir 1472.-Erdeljski Biograd 1542.) koji ga je poslao na studij u Padovu, nakon čega je školovanje nastavio na sveučilištima u Beču i Krakovu.[417] Nakon studija Antun je imao značajnu povijesnu i političku karijeru.[418] Na brojnim službenim putovanjima dolazio je u dodir s najuvaženijim predstavnicima tadašnje europske političke, ali i duhovne, kulturne te znanstvene elite, ostvarivši tim putem niz poznanstava i veza.[419] Nakon Zapoljine smrti, položaj Vrančića bio je sve teži. Neslaganja s političkom filozofijom Jurja Utješanovića rezultirali su Antunovim napuštanjem Erdelja i prelaskom u službu Ferdinanda I. Habsburškog 1549. godine koji ga je ubrzo imenovao svojim tajnikom.[420]

Period 40-ih godina 16. stoljeća predstavlja njegovo kreativno razdoblje prikupljanja bogate korespondencije za publiciranje, pisanje poezije te iskazivanje zanimanja za historiografiju. Nakon prelaska u službu Ferdinanda I. Habsburškog, Antun je ostvario niz ambicija. Obnašao je dužnost kanonika jegarske biskupije i nadđakona sabolčkog, bio je lektorom kaptola ostrogonskog i pečujski biskup, a dana mu je i opatija Sv. Margarete u Pornovu na upravu.[421] Kao Ferdinandov savjetnik u pregovorima s Ali-pašom budimskim uspio je osigurati slobodan prolaz do turske prijestolnice i privremeno primirje na šest mjeseci, ali je u konačnici ondje ostao četiri godine.[422] Na diplomatskom putu zajedno sa Franjom Zayem i flamanskim humanistom Auguierom de Busbecquom koji im se naknadno pridružio, Vrančić je u Ankari otkrio glasoviti Monumentum Ancyranum (Ankarski spomenik) koji sadrži povijest vladanja rimskog cara Augusta. Na tom pohodu pronašao je i preveo na latinski znameniti turski ljetopis *Taarihi Ali Khan.* Nakon povratka iz Carigrada, kao nagradu za uspješne pregovore Ferdinand je Vrančića 1557. godine imenovao biskupom jegarskim i velikim županom heveškim te je u njega imao veliko povjerenje o čemu svjedoče sačuvana pisma.[423] U važnim poslanstvima na turskom dvoru Antun Vrančić je boravio i po drugi put u kraćem razdoblju 1567.-1568. godine, za vrijeme vladavine Maksimilijana II. također kao njegov izaslanik.

[417] *Katalog*, 2004., 5.; D. SORIĆ, 2015., 38.
[418] Kao tajnik Ivana Zapolje posjetio je poljskog kralja Sigismunda 1530. godine. Dvije godine nakon toga bio je u Rimu kod pape Klementa VII. te nešto kasnije kod pape Pavla III. Godine 1534. boravio je u Francuskoj kod cara Franje I. i u Engleskoj na dvoru Henrika VIII. Godinu dana nakon toga ponovno je posjetio poljskog kralja Sigismunda, a bio je i u Veneciji dva puta u posjeti duždu Andrei Grittiju. Također je posjetio i razne sandžakate (Zvornik, Smederevo, Beograd i Bosnu). S. GRUBIŠIĆ, 1974., 85.; *Katalog*, 2004., 8.
[419] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 85.; *Katalog*, 2004., 8.
[420] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 85.
[421] *Katalog*, 2004., 12.
[422] *Katalog*, 2004., 12.
[423] *Katalog*, 2004., 15-17.

Tijekom drugog boravka u Carigradu uspio je sklopiti osmogodišnji mir s Turcima. Zbog toga ga je Maksimilijan II nagradio dodijelivši mu plemstvo i grb te ga je imenovao strigonskim nadbiskupom i ugarskim primasom, te svojim savjetnikom i namjesnikom za Ugarsku. Iz tih razloga je i od pape za Vrančića ishodio kardinalsku čast koja je potonjem dodijeljena tek pred smrt.[424] O Vrančićevu ugledu i naklonosti habsburškog dvora osobito svjedoče pisma cara Maksimilijana i njegova sina Rudolfa upućivana novoizabranom papi Grguru XIII. u kojima traže i Vrančićevo imenovanje za kardinala. Nakon smrti Antun je pokopan u crkvi Sv. Nikole u Trnavi gdje su mu nećaci, kojima je ostavio najveći dio svog nasljedstva, podigli spomenik s glorificirajućim natpisom.[425]

Osim kao povijesna i politička ličnost, Antun Vrančić istaknuo se na određenom nivou i kao kulturna ličnost pišući brojna književna i znanstvena djela iz područja povijesti, povijesne geografije, etnografije i arheologije. Od povijesnih radova, najznačajniji su životopisi onovremenih vladara (hrvatskog bana Petra Berislavića, kralja Ivana Zapolje i poznatog državnika na njegovu dvoru Jurja Utješenovića), a puno značajnih povijesnih podataka i osvjetljavanje onovremenih političkih okolnosti pruža niz njegovih političko diplomatskih spisa i održanih govora. S obzirom na brojna putovanja pisao je i putopise od kojih se ističu: *Putovanje iz Budima u Drinopolje* koje je objavo Alberto Fortis u svom djelu *Put po Dalmaciji* 1774. te dijalog *Razgovor s bratom Mihovilom o putovanju i poslanstvu u Carigradu* u kojima je dao značajne i vrlo slikovite opise krajolika, naroda i običaja u to vrijeme pod turskom okupacijom. Kao važno djelo ističe se i geografsko-etnografski rad *O Transilvaniji, Moldaviji i Vlaškoj* u kojima je iznio svoje rezultate istraživanja rimskih epigrafskih spomenika pri čemu se istaknuo i kao arheološki istraživač.[426]

Najvažnija njegova ostavština koja pruža detaljniji uvid kako u njegov intimni život, odnos s rodbinom, osobne poglede na tadašnja političko-društvena zbivanja tako i njegovu ulogu i pripadnost u širem europskom humanističkom krugu i općenite svjetovne i crkvene onodobne prilike, su brojna sačuvana pisma.[427] U njima je posebno naglašena Vrančićeva pripadnost hrvatskom narodu te veze s glasovitim ličnostima kao što je Erazmo Roterdamski, Melanhton, Paolo Giovio, Olah i drugi.[428] S obzirom na to da je epistolografija bila književna vrsta osobito cijenjena u humanističkim krugovima, Vrančić je prikupljao svoja pisma u namjeri da ih objavi, što je vidljivo iz pisma upućenog bratu Mihovilu 21. siječnja 1538. godine,

[424] M. PELC, 1993., 161.
[425] *Katalog*, 2004., 23./24.
[426] Detaljnije vidjeti u: *Katalog*, 2004., 27.; S. GRUBIŠIĆ, 1974., 87.
[427] D. SORIĆ, 2015., 42.
[428] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 87.

iako do objavljivanja u konačnici nije došlo, najvjerojatnije zbog brojnih i svestranih obaveza i dužnosti koje je obavljao.[429] Nostalgija za rodnim krajem i osjećaji prema Šibeniku vidljivi su iz pisama šibenskom biskupu Ivanu Luciću 1544. godine u kojem Vrančić govori o „*najslađoj zemlji domovine iako je ona kamenita i slaba*" te pisama prijatelju i pjesniku Frani Trankvili Androniku iz 1550.: „*Ne daj Dalmaciju za cijeli svijet*". O Šibeniku, o kojem se uvijek informirao i tražio da ga se izvještava o aktualnim zbivanjima, progovara s nostalgijom i u pismu bratu Mihovilu 1556. godine komentirajući njegovu nakanu da se preseli u Kopar: „*Evo što ja mislim o tvojoj želji da odeš u Kopar: na častan način ne možeš svoj dom nikako ponijeti tamo! A budući da Šibenske litice mogu i tebe izdržavati i hraniti, baš što izdržavaju i hrane tolike tisuće ljudi iz našeg naroda, moj ti je savjet: nastavi ukrašavati Šibensku Spartu i budi uvjeren da će se naš imetak povećati budemo li imali povjerenja u Boga*".[430]

Uz sve nabrojeno, Antun Vrančić, bio je i pjesnik latinist o čemu svjedoče njegove pjesme *Elegije* i *Otia*, obje tiskane u Krakovu (1537. i 1542.) iako se kvaliteta njegova pjesničkog stvaralaštva nje izdigla iz onodobnog prosjeka, dodatno potvrđuje njegovu humanističku svestranost. Njegovu humanost i potrebu da reagira na onodobna događanja pa i socijalnu osjetljivost, potvrđuje i njegov potez kada je, u vrijeme seljačke bune, uputio pismo caru Maksimilijanu II., založivši se za seljake i njihove potrebe.[431]

Iako je u Šibeniku proveo samo djetinjstvo, a posljednji put ga je posjetio 1546. s povratka iz Francuske, iz njegove se ostavštine osjeća duboka svijest o pripadnosti svom narodu, a svojim zaslugama istakao se u europskoj, ali i domaćoj te uže gledano šibenskoj povijesti. Pripadnost, nostalgiju i osjećaje prema rodnom gradu, Antun Vrančić iskazivao je i naglašavao dodavajući uz svoje ime *Antonius Verantius* i *Sibenicensis Dalmata.*[432] Za svog života brigu i zalaganja dobrim dijelom je bio usmjerio i na svog nećaka Fausta Vrančića koji je također proslavio ime rodnog Šibenika.

Faust je bio sin Mihovila Vrančića, brata Antunovog s kojim je potonji održavao bliske veze o kojima svjedoče već spomenuta brojna sačuvana pisma. Faust je plod Mihovilovog braka s Katarinom Dobrojević, a rodio se u Šibeniku 1551. godine.[433] Već u ranoj mladosti i on se pokazao kao oštrouman i svestran. U dobi od osamnaest godina otišao je na studij u Padovu gdje je studirao filozofiju i pravo od 1568. do 1572. godine nakon čega se vratio u rodni Šibenik, ali je ubrzo na poziv strica Antuna otputovao u Mađarsku gdje je obavljao različite poslove po

[429] *Katalog*, 2004., 28.
[430] *Katalog*, 2004., 36.
[431] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 87/88.
[432] *Katalog*, 2004., 36.
[433] I. KURELAC, 2013., 45. s prethodnom literaturom.

zemljama Habsburške monarhije orijentirajući se prvenstveno prema znanstveno-istraživačkom radu. Često je boravio i u Veneciji gdje se i oženio te dobio kćer i sina, ali mu je žena rano umrla što ga je znatno pogodio, nakon čega je stupio u svećeničku službu. U Rimu je 1575. bio član hrvatske Bratovštine sv. Jeronima, a nakon toga 1579. godine postao je zapovjednik Veszpréma i upravitelj biskupskih imanja, krenuvši tako u početku stričevim stopama, ali se s vremenom njegovo istraživanje sve više fokusiralo na matematiku i fiziku.[434]

Od 1581. do 1594. godine bio je tajnik i savjetnik cara Rudolfa II. u Pragu te je u to vrijeme sudjelovao u europskoj politici, zalažući se protiv osmanlijske opasnosti, a s obzirom na njegova zalaganja i odanost caru, nadvojvoda Ernst 1581. godine bio mu je darovao sela Petrovo Polje, Muć i Žrnovnicu te još neka mjesta kao i izvjesnu sumu novaca.[435] Godine 1595. napustio je Ugarsku te se na duže vrijeme nastanio u Veneciji u kojoj je našao prikladan ambijent za svoj znanstveni rad koji se sve više, u to vrijeme, orijentirao na izume mehaničkih naprava.[436] U to vrijeme se zaredio za svećenika te objavio i svoje najpoznatije radove. Tri godine kasnije dobio je titulu čanadskog biskupa, a godinu dana nakon toga sudjelovao je i u osnivanju Akademije hrvatskog jezika u Rimu gdje je ušao u pavlinski red barnabita.[437] I. Kurelac navodi da se rečenom redu pridružio 1605. godine, a već je iduće bio u Veneciji.[438] Napuštajući Rim, uputivši se u Šibenik, umro je 27. siječnja 1617. godine u Veneciji.[439] Pokopan je u samostanskoj crkvi Sv. Marije u Prvić Luci prema vlastitoj želji, a tijelo je u Dalmaciju dopratio književnik Ivan Tomko Mrnavić.[440]

Najpoznatija Faustova djela s kojima se proslavio su *Machinae novae*, publicirane prvi put u Veneciji oko 1595. godine, petojezični rječnik *Dictionarium qiunque nobilissimarum Europae linguarum, latinae, Italicae, Germanicae, Dalmaticae et Hungaricae* te *Logica nova suis ipsus instrumentis formata et recognita* iz 1616. godine.[441] Osim navedenih, u Požunu je 1575. godine dovršio kratki životopis svog strica Antuna koji je prvi put tiskan tek krajem 18. stoljeća, a 1606. godine objevio je i *Život nekoliko izabranih divnic,* hrvatski pisano prozno djelo izdano u Rimu, posvećeno časnim sestrama samostana Sv. Spasa u Šibeniku. Uz to, 1608. godine izdao je u Veneciji knjigu *Logica suis ipsus instrumentis formata* te 1610. u Rimu djelo *Ethica Christiana*. Zanimljivo je istaknuti da je ta djela potpisao pseudonimom *Justus Verax*

[434] J. LISAC, 2001., 75.; I. KURELAC, 2013., 45.
[435] J. LISAC, 2001., 75
[436] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 89.
[437] J. LISAC, 2001., 75
[438] I. KURELAC, 2013., 46-47.
[439] J. LISAC, 2001., 75
[440] K. STOŠIĆ, 1936.a, 96.
[441] M. PELC, 1993., 161.

Sicenus (*Pravedni Istinoljubivi Šibenčanin*) što govori o njegovoj samosvijesti i osjećajima pripadnosti rodnom gradu i njegovanju identiteta, a tu je i druga vrijedna pisana ostavština.[442]

Vezano uz osjećaje pripadnosti i nostalgije prema rodnom gradu, zanimljivo je istaknuti da je u svoje najglasovitije djelo *Machinae Novae* između ostalih izuma uvrstio i crtež šibenske katedrale, ostavivši uz to i komentar: *Ova crkva nije moj izum. Gradila se prije sto i pedeset godina; ali kako je ona veoma lijepa i neobičnog oblika, godilo mi je na ovom mjestu među svojim izumljenim stvarima zabilježiti je, kao ukras svoje domovine...*[443]

Osobito je cijenjen zbog inovacija na području mehanike. Stoga je u Veneciji bio pozvan da izradi nacrte za tri česme, u Beču poseban drveni most, a u Rimu je radio na projektu regulacije rijeke Tiber. Zbog njegove iznimne znanstvene važnosti veliki je vojvoda Toskane Cosimo II. Medici izdao zabranu preštampavanja Faustovih djela i praktičnu primjenu izuma bez autorovog odobrenja.[444]

3.1.4.2.2. Narudžbe i naručiteljski ukus Antuna Vrančića

U literaturi su poznata tri sačuvana portreta Antuna Vrančića. Za vrijeme prvog Antunovog boravka u Carigradu nastao je minijaturni bakrorezni portret naručen od strane njemačkog grafičara Melchiora Lorcka.[445] Portret se datira u 1556. godinu koja se iščitava iz natpisa koji teče na traci desno od stijene prikazane s dijamantnim prstenom, a glasi: ANT.VERANCIO ANN:NATO LII.QVINOQ ECCLES. EPO. SACR. ROM. REG. DE PACE APVD TVR. ORAT: MELCHIOR LORCK PICT. BENEVOL. ERGO.F.CONSTANTINOP[446] (*Antunu Vrančiću, pedesetdvogodišnjem pečuškom biskupu, poslaniku Svetog Rimskog Cara kod Turaka radi mira, slikar Melkior Lorck djelom dobrohotno ostvari u Konstantinopolu*.). S obzirom na biografske podatke o Antunu Vrančiću poznato je da je ta godina bila vrlo turbulentna jer je upravo tada zajedno sa Zayem bio poslanik u pregovorima s Turcima u Carigradu gdje, kao što je i iz natpisa evidentno, nastao ovaj bakrorez. Ta godine, odnosno period prije nego se godinu dana kasnije Vrančić vratio iz Carigrada, nakon što je preko mukotrpnih pregovora uspostavljen svojevrsni *status quo*, bila je vrlo neizvjesna.[447] Iz pisma upućenog bratu Mihovilu poznato je Vrančićevo stanje svijesti, odnosno njegovo poimanje sebe

[442] Detaljnije vidjeti u: J. LISAC, 2001., 76.
[443] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 91.
[444] V. MIAGOSTOVICH, 1897-1898., 309-310.; S. GRUBIŠIĆ, 1974.,90.
[445] M. PELC, 1993., 161.
[446] M. PELC, 1993., 161.
[447] D. NOVAKOVIĆ, V. VRATOVIĆ, 1979., 144.

i svoje uloge što se kroz određene elemente iščitava i iz portreta koji nastaje upravo tada.[448] Osim toga, upravo izabrana alegorija dijamantnog prstena na stijeni o koju se lome valovi zapravo također aludira na njegovo stanje u tom trenutku, a koje iščitavamo i iz sačuvanih pisama, u kojima se očito zbog svjesnosti važnosti svoje povijesne uloge u pregovorima, ali i kršćanskog poziva, hrabrio doživljavajući sebe kao izdržljivu silu koja opstaje i u tako turbulentnim i prevrtljivim okolnostima koje očito simboliziraju prikazani valovi. O svojevrsnoj zabrinutosti i propitivanju vlastite uloge svjedoči i sama potreba za portretiranjem kao i psihologizacija izražena kroz ozbiljno lice portretiranog i pogled koji odlučno gleda u daljinu.

Druga dva portreta biskupa Antuna Vrančića izradio je Martin Rota Kolunić, također rodom Šibenčanin. On je u početku kao grafičar djelovao u Veneciji gdje se proslavio radeći grafike različite tematike od portreta poznatih osoba, veduta, povijesnih bitaka te osobito zapaženih „reprodukcija" djela znamenitih slikara svoga vremena, kratko je boravio i u Rimu.[449] Njegova veza s biskupom Antunom Vrančićem prati se od 1572. godine kada se M. Rota Kolunić preselio u Beč kao dvorski portretist u službi cara Maksimilijana II. Premda o tome nema nikakvih pisanih dokaza, njegovo preseljenje iz Venecije u Beč povezivalo se s posredovanjem Antuna Vrančića, međutim kako bilo, između njih dvojice je svakako postojala veza o kojoj svjedoče Kolunićevi portreti biskupa. Osim portreta, o povezanosti dvojice Šibenčana svjedoče i dvije Kolunićeve posvete biskupu na grafikama. Bakrorez koji prikazuje temu *Magdalena pokajnica*, koji je zapravo kopija Tizianove poznate slike, nosi posvetu koja glasi: *Reuerendis. et Illmo. Dno. Dno. Antonio Verancio Epi. Agriensis. D.* (*Prepoštovanom i presjajnom gospodinu gospodinu Antunu Vračiću, jegarskom biskupu D?*).[450] Također, na bakrorezu *Anđeoske pieta* nastalog prema originalu Marca Angela del Moro, stoji upisano: *Mors méa vita tua* (*Moja smrt tvoj je život*.) s posvetom biskupu Vrančiću: *Antonius Verantius Archiepiscopus Strigoniensis Ungariae Primas D*[451] (*Antun Vrančić, nadbiskup ostrogonski, primas Ugarske D Antun Vrančić, nadbiskup ostrogonski, primas Ugarske D*). S obzirom na to da je Antun Vrančić strigonskim nadbiskupom i ugarskim primasom imenovan u siječnju 1570., Milan Pelc raniji list M. Rote Kolunića datira u tu istu godinu.[452]

[448] D. NOVAKOVIĆ, V. VRATOVIĆ, 1979., 144./145.
[449] Detaljnije o životu i djelovanju Martina Rote Kolunića vidjeti u monografiji: M. PELC, 1997.b
[450] M. PELC, 1997.b, 84.
[451] M. PELC, 1993., 162.
[452] M. PELC, 1993., 162.

Prvi portret Antuna Vrančića koji je Kolunić izveo nastao je prema medalji Antonija Abondija (1538-1591.) najvjerojatnije iz 1570 godine (sl. 16.).[453] Bakrorez je velikih dimenzija 330 x 220, a portret biskupa nalazi se unutar ovalnog medaljona u središtu arhitektonski koncipiranog okvira antikizirajućih elemenata koje se sastoji od podnožja, središnjeg najdužeg dijela unutar kojeg se nalazi portret flankiran jonskim pilastrima na koje se nastavlja arhitrav, friz, vijenac i dekorirana atika, sve krcato simbolikom. U podnožju se nalaze dva istaka, riješena poput baza stupova na kojima su prikazane vedute, lijevo Beča, a desno Carigrada kao aluzije Antunovih mirovnih pregovora i posredništva iz razdoblja 1568. godine. U centralnom dijelu podnožja prikazano je stabalce masline čije grane obgrljuju ukrštenog mača koji drži orao i sablje koju drži osmanlijski bazilisk. Isto kao i prikazane vedute, i ovi simboli upućuju na mir koji je u konačnosti sklopljen te iste godine, a za što je u prvom redu bila zasluga Vrančićeve vješte diplomacije i jedan od istaknutijih političkih uspjeha, njegovih i cara Maksimilijana II. Iznad postamenata s prikazom veduta, te ispred pilastara koji obočuju biskupov portret stoje dva antička lika prikazana u energičnoj kretnji, lijevo Atena, koja simbolizira mudrost, mir i krepost, a desno Hermes koji simbolizira brzinu, vještinu i famu, odnosno vrline koje je posjedovao sposoban i vješt diplomat kakav se istaknuo Antun Vrančić. Likovi dvije Viktorije, također simbolično biskupov grb na koji se nastavljaju biskupske insignije s rogovima obilja, a njih uokviruje traka s natpisom koji sadrži svojevrsni biskupov moto *Ex alto omnia*. Čitava arhitektonska struktura unutar koje je prikazan medaljon oblikovana je zapravo poput naslikanog spomenika koji se nalazi u krajoliku među ostalim antičkim ruševinama, a u desnom uglu, na ostatku jednog antičkog kamenog ulomka potpisao se i Kolunić kao: *Martinus Rota. Sibenic.* [454]

Drugi Kolunićev portret biskupa sačuvan je u dva stanja koja se razlikuju prema podacima ispisanima lijevo od biskupove glave. Na prvom je navedena biskupova titula strigonskog nadbiskupa i primasa Ugarske, na drugom uz riječ *prima* nastavak je *et locumtenes (namjesnik) S.C.R.Q.M.,* i 1571. godina (sl. 17.).[455] Po svemu sudeći oba portreta aludiraju na biskupove dugoočekivane titule i postignuća, najvećeg položaja koji je jedan svećenik u hrvatsko-ugarskom kraljevstvu mogao doseći, odnosno imenovanja nadbiskupom ostrogonskim i primasom ugarske koje se dogodilo sedamnaestog listopada 1569. godine, kako uostalom i stoji u natpisu na portretima koji svjedoče o identitetima s kojima se naručitelj poistovjećuje.

[453] M. PELC, 1997.b, 189.
[454] M. PELC, 1993., 163.
[455] M. PELC, 1993., 163.

Na tom je portretu biskup prikazan gotovo frontalno iza stola, naslanjajući se lijevom rukom na mač i jatagan povezane maslinovom grančicom koji aludiraju na njegovu karijeru i diplomatski uspješne pregovore u Carigradu. Međutim niz predmeta položenih na stolu aludira i na biskupovu svestranost. Stoga, primjerice, prikazane knjige najvjerojatnije aludiraju na Vrančićevu učenost, a pješčani sat na prolaznost vremena, dok busola i kompas najvjerojatnije ističu biskupove diplomatske vještine. Stoga se Antun Vrančić na rečenom portretu prikazuje kroz iskazivanje nekoliko identiteta s kojima se poistovjećuje kao što su crkveni pastir, dvorski savjetnik, i onaj najnaglašeniji, diplomate.[456]

Za razliku od prvog i ranijeg biskupovog portreta koji je prikazan u profilu i nastao prema medalji, ovaj portret izrađen je prema živom portretu, a biskup je prikazan *en face* kao produkt izravnog vizualnog i duhovnog sučeljavanja umjetnika i portretiranog. Osim toga, također, za razliku od prvog gdje je biskup praktički na pragu dosega priznanja i slave, ovaj ocrtava njegov životni rezime i samoidentitetsko poimanje. U tom kontekstu Martin Rota Kolonić biskupov lik iskazuje s naglašenim naturalističkim sekvencama koje odaju lik umornog starijeg muškarca.[457] Iako se zna da je portret izrađen prema živom modelu (*ad vivum*), nerazjašnjeno je pitanje gdje je izrađen. Milan Pelc pretpostavlja da je portret mogao nastati upravo u Šibeniku, a pretpostavku temelji na povijesnim podacima na osnovi kojih se zna da biskup, u periodu kada je datiran portret, nije putovao u Veneciju zbog čega pretpostavlja da nije baš vjerojatna ni mogućnost da je Kolunić zbog samo jednog portreta putovao u Požun, Trnavu ili Beč, mjesta u kojima se Vrančić u to vrijeme zadržavao.[458] Prema njemu tako preostaje jedina mogućnost da su se biskup Vrančić i Kolunić susreli u rodnom kraju. Za Kolunića pretpostavlja da se 1570. godine pri povratku iz Rima skrenuo u Šibenik što potkrepljuje i datacijom jedne karte zadarsko-šibenskog područja koju je Kolunić učinio prema direktnim studijama terena, a te je godine izradio i zemljopisni prikaz Šibenskog područja na kojem je zabilježeno mjesto nastanka: *in Sebenico*. U tom kontekstu M. Pelc pretpostavlja da je moguće da je i Vrančić u to vrijeme posjetio rodbinu te zaključuje kako bi to onda značilo da je prvo stanje portreta nastalo koncem 1570. godine, ili možda početkom 1571. prema crtežu koji je Rota priredio za svog boravka u Dalmaciji.[459]

Ipak, taj zaključak čini se dosta „nategnut“, osobito s obzirom na biografske podatke o biskupu tih godina. Nakon imenovanja značajne titule 1569 godine, poznato je da je 1570.

[456] M. PELC, 1993., 165.
[457] M. PELC, 1993., 165/166.
[458] M. PELC, 1993., 164.
[459] M. PELC, 1993., 164.

godine imao niz novih zaduženja, a istih godina sve su se više bilježili i njegovi zdravstveni problemi, u konačnici vidljivi iz portreta. Iz njegove biografije, sažeto iznesene ranije u radu, zna se da je baš u tom periodu bio izrazito opterećen brojnim zaduženjima.[460] Iz raznih zabilježenih podataka zna se da je baš tada bio i lošeg zdravstvenog stanja. Osim toga, potpuno onemoćao i iscrpljen svim poslovima i bolešću pisao je Juru Draškoviću u siječnju 1571. godine žaleći se na niz zadataka kojima je bio zatrpan.[461] Stoga je, temeljem iznesenih poznatih podataka o biskupovu životu, teško izvesti zaključak da je u to vrijeme bio u Šibeniku pa zasada okolnosti izvedbe portreta prema živom modelu ostaju nerazjašnjene. Međutim, posve je jasna biskupova nostalgija za rodnim gradom što podupire i činjenica da svoje portrete naručuje od renomiranog šibenskog grafičara i za boravka u inozemstvu gdje su mu na raspolaganju bili i brojni drugi majstori.

Analizirajući Antunov portret M. Pelc primjećuje Rotino poznavanje i usvajanje portretnog postupka Albrechta Düera, odnosno pojedinih njegovih bakroreznih portreta kardinala.[462] Naime, likovni ukus Antuna Vrančića veličao je rad Albrechta Düera do te mjere da je čak znamenitom bakroreznom portretu Melanchtona, koji je 1526. godine načinio Düer, posvetio i jedan svoj sonet.[463] Dakle, s obzirom na poznati biskupov afinitet prema Dürerovom stilu, može se naslutiti izrazita naručiteljska angažiranost u kreaciji konačnog ostvarenja vlastitih narudžbi. Time se nameće zaključak da je u slučaju Antuna Vrančića riječ o izrazito educiranom naručitelju koji je posjedovao jasno profiliran vlastiti ukus, a koji u narudžbama vlastitog lika iskazuje niz samopromidžbenih alegorija, od simbola koji aludiraju na njegov identitet i funkcije, vlastitog odabira majstora s kojim ga veže mjesto porijekla na koje se i u svojim literarnim spisima i pismima pa i kroz portrete često pozivao.

O portretima ostalih članova obitelji Vrančić, manje proslavljenih nego li Antun i Faust, ali preko njih također relativno dobro poznatih, ponajviše se doznaje iz bilježničkih isprava sastavljenih 1576. i 1579. godine u Šibeniku, povodom podjele predmeta iz ostavštine Antuna Vrančića između njegovih nasljednika: nećaka Fausta, Kazimira, Antuna i Frane, a o čemu je, uz prilog cjelovite transkripcije dokumenata nedavno pisao Danko Zelić.[464] Tako se među ranim predmetima i ostavštinom, spominju i portreti članova obitelji. Međutim, nadbiskupova je ostavština ostavila ukupno osam slika, od kojih nisu sve bile samo portreti članova obitelji, nego je primjerice riječ i o portretu kralja Matije Korvina, nekih neidentificiranih osoba, tri

[460] D. NOVAKOVIĆ, V. VRATOVIĆ, 1979., 232./233.
[461] D. NOVAKOVIĆ, V. VRATOVIĆ, 1979., 234.
[462] M. PELC, 1993., 166.
[463] M. PELC, 2005., 44.
[464] D. ZELIĆ, 2011., 103-114.

vedute gradova itd. Ono što je u sklopu ove teme važno istaknuti je sačuvan podatak koji svjedoči o tome da su Faustu, uz portret kralja Ludovika, pripali veliki portreti pokojnog Antuna te mali portret Antunova oca Frane, Faustova djeda. U tom kontekstu, izrazito su zanimljivi podaci o procesu narudžbe portreta Frane Vrančića. Portret oca naručio je Antun Vrančić, a za izvršenje tog zahtjeva trebao se pobrinuti njegov brat Mihovil što se saznaje iz njihovih sačuvanim međusobnih pisama. U jednom pismu koje datira u ljeto 1558. godine Mihovil se žalio Antunu da mu je teško u Veneciji pronaći slikara koji je spreman doći u Šibenik da bi *ad vivum* portretirao njihovog oca. Međutim, već krajem te iste godine javio mu je da je uspio, odnosno da je dao portretirati oca na slici maloga formata koji mu šalje kao predložak za buduću sliku.[465] Ostalo je pri tome nepoznato koji je slikar portretirao Franu Vrančića u malom formatu te koji je slikar temeljem toga predloška trebao izraditi veći portret. Odnosno, od koga je portret naručio Mihovil, a od koga Antun Vrančić. S druge strane, po svemu je sudeći neki mletački slikar došao nakratko u Šibenik jer je temeljem dosadašnjih istraživanja likovne scene 16. stoljeća u Šibeniku utvrđeno da je tih godina ondje jedini kvalitetniji slikar bio Bernardino Ricciardi koji se ondje po prvi puta bilježi godinu dana ranije, 1557. godine kao svjedok u samostanu Sv. Dominika gdje je zabilježen kao *magistro Bernardino de Ricardi Veneto depictore habitatoribus Sibenici*.[466] Je li u to vrijeme u Šibenik navraćalo i drugih mletačkih slikara, ne zna se, ali je temeljem dubrovačkih dokumenata o Ricciardiju razvidno da on nije bio vješt portretist, čak suprotno, upravo su takva njegova djela bila i odbijana od strane tamošnjih naručitelja zbog slabe kvalitete i izostanka sličnosti s modelom.[467] Danko Zelić pretpostavlja da je u slučaju portreta koji je naveden u popisu ostavštine u dokumentu iz 1576, godine najvjerojatnije bila riječ o portretu malog formata koji je poslužio ili trebao poslužiti za veći.[468] Međutim, kako je do danas sačuvana samo crno-bijela fotografija tog portreta,[469] teško je suditi je li u popisu ostavštine riječ o malom ili velikom portretu, ali je očito da je bila riječ o izvedbi nekog kvalitetnijeg mletačkog slikara, dok obiteljska tradicija tvrdi da je portret naslikao sam Tizian.[470] Zapisi posjetitelja zbirke Draganić-Vrančić u Šibeniku u 19. stoljeću navode, među ostalim predmetima i portret Frane Vrančića, a njegovu je fotografiju prvi publicirao V. Miagostovich.[471] Iz fotografije je vidljivo da tipski način na koji je model prikazan

[465] D. ZELIĆ, 2011., 105.
[466] DAZd, ŠNA, Kut. 30/VI, Frane i Donat Tranquilo, Sv. C, fol. 171
[467] Detaljnije vidjeti na stranicama od 138 do 139.
[468] D. ZELIĆ, 2011., 105.
[469] Fotografija portreta je publicirana u katalogu izložbe: *Katalog*, 2004., 7.
[470] D. ZELIĆ, 2011., 105.
[471] G. CONCINA, 1809., 29.; I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1855., 266-268.; V. MIAGOSTOVICH, 1896., 197-201.; V. MIAGOSTOVICH, 1897-1898., 305.

zaista podsjeća na Tizianove portrete, ali dalje od toga ništa se ne može više reći s obzirom na to da je i ta slika dokumentirana samo kao crno-bijela fotografija (sl. 18.).

3.1.4.2.3. Narudžbe i naručiteljski ukus Fausta Vrančića

Od Faustovih portreta sačuvana su dva. O ranijem portretu gotovo se ništa i ne zna, jedino je sačuvan crno-bijeli sken preko kojega se zna da je postojao te pruža djelomični uvid o tome kako je izgledao, ali se o stilskim odlikama na osnovu toga ne može suditi. Drugi, pak, sačuvani njegov portret je ulje na platnu koje se čuva u Hrvatskoj, u ljetnikovcu njegove obitelji, u Prvić Šepurinama te predstavlja dosta kvalitetno rješenje slikarstva iz vremena u koje se datira, odnosno samog početka 17. stoljeća, međutim autor za sada nije poznat niti je slika do sada u literaturi znanstveno obrađena u likovnom pogledu.

Prvi portret Fausta Vrančića nastao je 1598 godine, a poznat je jedino iz mađarske knjige iz 1920. godine te se danas navodno nalazi u Biskupskoj palači u Temišvaru (Rumunjska).[472] Na tamnoj pozadini (kako je vidljivo iz crno-bijelog skena dokumentiranog portreta), Faust je prikazan u blagom zaokretu, glave okrenute na lijevu stranu te predočene u tročetvrtinskom profilu. Kosa mu je kratko ošišana i pripijeno začešljana unazad. Odjeven je u tamnu svećeničku odjeću s bijelim okovratnikom te mu oko vrata visi lančić s velikim privjeskom križa na koji je blago prislonio desnu ruku. Prikazan je iza stola na kojemu je naslikan nekakav papir, da li sa kakvom projekcijom nekog od njegovih izuma ili kakav spis, iz crno bijelog skena, nije posve jasno, dok u samom dnu portreta, u prvom planu, uokviren u kartuši stoji natpis: FAVSTVS VERANTIVUS ELECT. EPISCOP. CSANAD ECCLES. PRAEP. DE LELESZ REXIT 1598 RESIQNAVIT SPONTE SVCCESSORI (*Faust Vrančić, izabrani biskup Čanadske crkve, prepošt Lelesza, upravljao je i 1598. svojevoljno se odrekao u korist nasljednika*.)

S obzirom na godinu nastanka portreta i natpis, očito je motiv za nastanak portreta bilo imenovanje Fausta za čanadskog biskupa koje se dogodilo te iste godine, a u prilog tome ide i simbolika portreta koja isključivo aludira na identitet njegove sakralne službe. O bilo kakvim stilskim odlikama, teško je suditi s obzirom na medij preko kojega je portret ostao dokumentiran.

Drugi portret Fausta Vrančića iz Prvić Šepurina (skeda 20.) također nosi natpis koji se nalazi uz desnu stranu glave portretiranog: QVANDO CONSOLABERIS ME? FAVST(o) VERANTTIO EPISC(op)O CHANADIEN(si) AETATIS SVAE LV, ANNO DOMINI MDCV (*Kad ćeš me utješiti? (psalam 118/119, 82) Faustu Vrančiću, u dobi od 55 godina, godine*

[472] I. GOSTL, 1992./1993., 131.

Gospodnje 1605.). Iz njega se saznaje godina nastanka 1605. Temeljem biografskih podataka o Faustu Vrančiću zna se da je upravo te godine najvjerojatnije još bio u Rimu zaredivši se u red barnabita.[473] U natpisu se spominje i njegova titula čanadskog biskupa koju je dobio sedam godine prije, odnosno 1598. godine kada je bio u Veneciji.[474] Stoga, portret nije mogao biti naručen prije te godine, ali nedostaje preciznijih podataka koji bi pomogli u argumentaciji. Naime, 1598. godine nastao je ranije spomenuti Faustov portret za koji se pretpostavlja da je naručen prigodno, upravo nakon dobivanja titule čanadskog biskupa, pa bi se istom logikom moglo zaključiti da je portret koji je datiran u godinu njegova ulaska u red barnabita u Rimu također nastao povodom toga.

Na tamnoj pozadini unutar koje se tek blago nadzire pilastar kao dio nekog interijera, Faust je prikazan u tročetvrtinskom profilu kako sjedi u stolici dijagonalno zaokrenutoj, što je poza zapravo preuzeta iz modela portreta kakve rade Rafael portretirajući papu Julija II. i Tizian papu Pavla III., nekoliko godina prije nego nastaje ovaj portret. S obzirom na stilski izraz portreta, načina na koji je širokim debelim potezima slikana bijela halja te čitavu paletu boja od izrazito crne stole preko sivih, pučinastih sjenčanja do izrazito bijelih poteza kista, portret odaje ruku slikara očito mletačkog školovanja, a s obzirom na dataciju može se pomišljati i na nekoga iz kruga Palme Mlađega poput Santa Perande. Kako bilo, s obzirom na ugled koji je uživao Faust, može se pretpostaviti da ga je portretirao slikar čije ime zasigurno nije nepoznato, a vrlo je vjerojatno da ga je potražio na području Venecije kojoj se često vraćao i gdje se bio i oženio, ukoliko se pretpostavi da godina navedena na portretu iskazuje vrijeme dovršetka portreta, ali ne i godinu narudžbe. U suprotnom, ukoliko je godina narudžbe i izvršenja portreta ista, kandidata bi se trebalo tražiti među mletačkim slikarima koji su u tom periodu boravili u Rimu, što bi trebala propitati buduća usmjerenija istraživanja. Tome bi u prilog išao i način portretiranja s vrlo eksplicitnom referencom na poznate portrete rimskih papa.

3.1.4.3. Donacije i umjetnički ukus plemićke obitelji Tetta

Plemićka obitelj Tetta je imala zavidan ugled, a isticala se učenošću, bogatstvom i raznim drugim uspjesima svih njezinih članova. Međutim, osim toga, u odnosu na druge plemićke obitelji s područja Šibenske biskupije, izdigli su se i respektabilnom razinom svoje donatorske darežljivosti, ali i brojem te kvalitetom opreme sakralnih interijera koju su sponzorirali ili osobno naručivali.

[473] I. KURELAC, 2013., 46-47. s prethodnom literaturom.
[474] S. GRUBIŠIĆ, 1974., 89.

Riječ je o trgovačkoj obitelji porijeklom iz Venecije. Prvi član koji se bilježi u Šibeniku sredinom 16. stoljeća je Alvise Tetta.[475] On je zajedno sa ženom Apolonijom imao sina Melchiorrea koji se 1597. godine oženio Andriannom Saracenis s kojom je imao tri sina: Lovru (1597.-1662.), Hijacinta (1609.-) i Francesca (Franu) Antonia (1611.-) čija je donatorska aktivnost obilježila prvu polovicu 17. stoljeća u Šibeniku.[476] Sljedeća generacija te istaknute obitelji je Melchiorre (1642.- oko 1713.), sin Frane Antonia koji se, uz strica Lovru, možda ponajviše istaknuo kao donator osobito sklon posvetnim natpisima, koji su sačuvani do danas, kako u Šibeniku, tako i u Kotoru u koji se kasnije odselio. On je s ženom Katarinom imao nekoliko djece od kojih se jedino Lovro, nazvan po stricu, oženio.[477]

Donatorska aktivnost ove obitelji do sada nije ozbiljnije istražena. Osim što je o njima pisao F. Galvani[478] te u novije vrijeme sporadično R. Tomić u katalozima nedavnih izložbi, poput *Dominikanci u Hrvatskoj*[479] iz 2011. te *Sveto i profano*[480] iz 2015., gdje se samo ukratko navodi o kome se radi, ali nema sustavnije kontekstualizacije njihove donatorske aktivnosti u Šibeniku. Iz zapisa F. Galvanija[481] saznaju se sljedeći podaci koje citira i R. Tomić.

Lovro Tetta (1597. - 1662.) bio je cijenjen te je većinom živio u Veneciji, a poznato je i da je „...oporukom pisanom 1. listopada 1662. godine u Veneciji, nasljednikom imenovao svoga nećaka Melkiora (Melchiorre), sina brata Frane.[482] Lovrin drugi brat, Hijacint Tetta posvetio se vojnoj karijeri. Istaknuo se u Poljskoj, pa ga je kralj Jan III. Sobieski posmrtno, diplomom od 30. lipnja 1683. godine imenovao markizom, što se odnosilo i na njegova sinovca Melkiora Tettu (1642. – oko 1713.). On je studirao u Padovi, gdje je diplomirao 1667. i gdje je jedno vrijeme bio i prorektor pa mu je na Sveučilištu podignut spomenik s poprsjem i epitafom. Bio je vitez sv. Jurja. U Šibenik se vratio 1672. godine, odakle se preselio u Kotor, gdje je bio primljen u plemićko vijeće.“[483]

Natpis koji stoji na Melkiorovu spomeniku na Sveučilištu u Padovi kaže:

MELCHIOR TETTA
NOBILIS SI[beni]CENSIS DALMATA
ADOPTIONE GERMANUS, GENEROSITATE INSIGNIS, UTRIUSQ.

[475] F. GALVANI, 1884., 203.
[476] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[477] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[478] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[479] *Katalog,* 2011.
[480] *Katalog,* 2015.b
[481] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[482] F. GALVANI, 1884., 204.; R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a, 147.
[483] F. GALVANI, 1884., 203.-207.; R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a, 147.

GENTIS GENIUM ITA MISCUIT UT EIUS COETUS MODERATOR
QUEM EX TOTO ORBE DELIBATA JUVENTUS CONSTITUIT VIRTÙ
TE ET FORMA DIGNUS EX OMNIBUS VISUS SIT, QUI ADOPTARE
TUR AB OMNIBUS. SPLENDORE AC MUNIFICENTIA
PRETERITIS PRORECTORIBUS TENEBRAS OB
DUXERIT, FUTURIS EMULANDI SPEM
ABSTULERIT. lURIS STUDIOSI
B. M. P. ANNO MDCLXVII[484]

„Melkior Tetta, šibenski i dalmatinski plemić, posvojenjem Nijemac, znamenit plemenitošću, duh obaju naroda tako je pomiješao, da se vrlinom i pojavom svima učinio dostojnim upraviteljem onoga skupa koji je stvorila mladost iz čitava svijeta, tako da bi ga svi mogli posvojiti (svi bi ga rado primili u društvo). Sjajem i darežljivošću zasjenio je bivše prorektore, a budućima oduzeo nadu u nadmetanje (s njim).“

O važnosti Melkiora Tette u šibenskoj zajednici svjedoči i podatak da je Franjo Divnić u svojoj oporuci preporučio Melkiora da se zauzme oko tiskanja njegova rukopisa *Historia della guerra di Dalmatia tra Veneziani e Turchi dall' anno 1645 fino alla pace e separazione de' confini*.[485]

Iako su podaci o članovima obitelji Tetta tijekom 17. stoljeća oskudni, jasno se razaznaje njihova financijska moć o kojoj osobito progovaraju brojni posvetni natpisi kojima su obilježili svoje donacije za grad Šibenik. Očito živeći na relaciji Venecija, Padova, Poljska – Šibenik, svakoga od članova obitelji vezivala je ista potreba za afirmacijom u gradu u kojemu su se neki od članova ukorijenili i ženidbenim vezama. Prateći kontinuitet naručiteljske djelatnosti ove obitelji, uočava se prvenstveno velika uloga Lovre Tette, čiji model potom prate i ostali članovi obitelji te u konačnici i mlađi naraštaj, odnosno nećak mu Melkior, a radi se o sljedećim zabilježenim donacijama.

Lovro Tetta je zajedno s Nikolom Buronjom (Burogna), čiju je kćer Francescinu oženio, sudjelovao u pomoći pri izgradnji ženskoga benediktinskoga samostana Sv. Luce u Šibeniku.[486] Osim toga, Melkior Tetta je u čast stricu Lovri (prema pisanju F. Galvanija) 1662. godine u crkvi sv. Dominika u Šibeniku podigao glavni oltar na kojem je bio natpis na predeli koji kaže:

LAURENTIUS TETTA
HONESTE PARTAS OPES

[484] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[485] F. GALVANI, 1884., 83.; R. TOMIĆ, 2015.a,148.
[486] F. GALVANI, 1884., 203.-207.; R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a,147.

DEO SERENISSIMAE REIPUBLICAE OMNIUM COMMODIS
UBERRIMO FOENO RECONSECRANS
AB ECC. SENATO
lUS VENETAE CIYITATIS SICENSEM NOBILITATEM
AB UNIVERSIS BENEVOLENTIAM CONSECUTUS
HIC A DEO AETERNITATEM EXPECTAT
MELCHIOR TETTA HAERES PATRUO OPT. MF. R. TES. T. P.
OBIIT ANNO AETATIS SUAE LXV. CHRISTI MDCLXII[487]

„Laurencije (Lovre) Tetta, časno stečeno bogatstvo u obliku preobilna dobitka ponovo posvećujući Bogu, Presvijetloj Republici i na korist svih, stekavši od Crkve i Senata pravo grada Venecije, šibensko plemstvo i dobrohotnost svih, ovdje očekuje vječnost od Boga. Nasljednik Melkior Tetta svom najboljem stricu (posvetio je ovaj spomenik), Preminuo je godine Gospodnje 1662. u 65. godini."

F. Galvani, također navodi kako se na predeli glavnog oltara u crkvi Sv. Dominika nalazio i grb obitelji Tetta, kao i na drugom oltaru, onom posvećenom sv. Hijacintu, na kojemu se grb nalazio na bazi desnog stupa oltara i koji je, s obzirom na temu pale *Gospa sa sv. Hijacintom,* očito naručio Hijacint Tetta.[488] K. Stošić u rukopisu o crkvi Sv. Nikole, bilježeći da nije bila uređena sve do 1692. godine, navodi kako je „...u tu svrhu darovao 150 dukata Lovro Tetta, veliki dobročinitelj, osobito crkve Sv. Dominika i Roka."[489] O narudžbama za crkvu Sv. Roka za sada nisu pronađeni sačuvani zapisi ili umjetnine, međutim poznato je da je Lovro Tetta, osim navedene donacije za cjelokupno uređenje crkve Sv. Nikole, naručio i glavni oltar za tu crkvu o čemu svjedoči i grb obitelji. Međutim, kompletnu opremu oltara dovršio je tek njegov nećak Melkior Tetta 1671. godine narudžbom pale za isti oltar s temom *Gospa sa svecima* Lovrom i Nikolom (skeda 56.) o čemu svjedoči posvetni natpis na slici u monokromnoj kartuši (sl. 21.) koji razjašnjava sve navedeno, a u kojemu stoji:

LAVRENTII PATRVI NOB:SIC
MELCHIOR TETTA D.R. ET AEQVES
PROSECVTVS PIETATEM
ALTARI QVOD ILLE LAPIDIBVS EXTRVENDVM JUSSERAT
PICTVRAM STIPE PROPRIA ADDENDAM VOLVIT

[487] F. GALVANI, 1884., 203.
[488] F. GALVANI, 1884., 203.-207.
[489] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 1.

MDCLXXI[490]

„Nastavivši pobožno djelo Lovre strica, šibenskog plemića na oltar koji je on naložio podići od kamena Melkior Tetta doktor i vitez, ushtio je dodati sliku na vlastitom postolju 1671“.[491]

Natpis zapravo objašnjava da je Melkior Tetta, nakon smrti strica koji mu je ostavio silno bogatstvo, osim što je podigao glavni oltar u Sv. Dominiku njemu u čast s posmrtnim natpisom, prema želji iz oporuke ili svojevoljno, dovršavao i započete, ali nedovršene stričeve narudžbe, nastavljajući obiteljsku tradiciju afirmacije i samopredstavljanja u gradu Šibeniku. Iako Melkior u natpisu potanko objašnjava okolnosti narudžbe, odnosno da je stric dao podići kameni glavni oltar koji nosi grb obitelji te da je on naručio od nekog (za sada nepoznatog) slikara palu, iz prikazane teme jasno je da je već Lovre Tetta imao viziju o pali, s obzirom na to da je Gospa prikazana s njegovim zaštitnikom sv. Lovrom i sv. Nikolom, kome je posvećena crkva, pa ostaje otvoreno pitanje Melkiorove uloge kao naručitelja ili samo isplatitelja, odnosno izvršitelja stričevih želja u slučaju ove narudžbe. Napustivši Šibenik Melkior se potom preselio u Kotor, gdje je nastavio svoju naručiteljsku djelatnost, od koje se sačuvala pala s prikazom *Obraćenja sv. Pavla* iz crkve sv. Pavla, a danas u crkvi sv. Marije u Kotoru, pripisana Antoniu Zanchiu.[492]

Od ostalih članova obitelji, osim spomenute narudžbe Hijacinta Tette, sačuvana je i narudžba Frane Ante Tette, oca Melkiorova. On je 1655. godine naručio palu za glavni oltar u crkvi Sv. Frane u Šibeniku od Mattea Ponzonea, koja prikazuje sv. Antuna, sv. Josipa i sv. Onofrija, a slika je danas izložena na južnom oltaru prislonjenom uz trijumfalni luk svetišta.[493]

3.1.4.3.1. Donacije oltara obitelji Tetta u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku

Nadbiskup O. Garzadori u svojoj vizitaciji iz 1624. godine u inventaru crkve Sv. Dominika bilježi devet oltara.[494] Za glavni oltar ne navodi kome je posvećen, a ostali su: sv. Ivana, sv. Hijacinta, Gospe od Ružarija, sv. Vincenta, sv. Roka, svetog Jeronima, kapela i oltar sv. Petra Mučenika te još jedan kojemu se iz natpisa ne uspijeva iščitati ime, ali s obzirom na do danas sačuvane pale iz toga vremena, najvjerojatnije je riječ o oltaru Imena Isusova, kako interpretira i D. Premerl u doktorskoj disertaciji u kojoj je kataloški obrađen navedeni oltar.[495]

[490] B. MARTINAC, 2012., 123.
[491] B. MARTINAC, 2012., 123.
[492] R. TOMIĆ, 2015.a, 147.
[493] R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a, 149.
[494] HDAZG, mikro-film D-2452, 1371.-1374.
[495] HDAZG, mikro-film D-2452, 1371.-1374.; D. PREMERL, 2009., 189.

Do danas su u crkvi sačuvana samo tri drvena, rezbarena i pozlaćena oltara iz 17. stoljeća (sv. Vincenta, Imena Isusova i još jedan rastavljeni drveni oltar) te sedam slika koje se datiraju u to vrijeme, a pet od njih su pale koje se mogu pridružiti postojećim ili zabilježenim izgubljenim oltarima (pala *Gospe od Ružarija*[496], *Pala Bogorodice sa sv. Hijacintom*[497] i *Obrezanje Kristovo*[498] Giovannija Laudisa, *Bogorodica sa svecima*[499] Palme Mlađega i *Gospa sa svecima*[500] Filippa Zanibertija). U kontekstu povezivanja sačuvanih drvenih oltara s pripadajućim palama, u recentnoj je literaturi nekoliko pogrešaka koje se navode i dalje citiraju, a koje proizlaze iz izostanka direktnog uvida u inventar, zapise i oltare. Navedeni krivi zaključci zbunjuju i prilikom proučavanja broja i konteksta narudžbi plemićke obitelji Tetta u Šibeniku, a najveće su oko rastavljenog drvenog oltara (sl. 19.).

D. Premerl u svojoj doktorskoj disertaciji navodi kako su dijelovi drvenog oltara zapravo fragmenti glavnog posvećenoga Gospi od Ružarija te da se u njemu nalazila i slika *Gospe od Ružarija* Giovannija Laudisa (skeda 28.).[501] Navedeni slikar je naslikao sliku *Gospe od Ružarija* za oltar u crkvi Sv. Dominika, međutim problem je u tome što se ona ni oblikom ni dimenzijama ne uklapa u sačuvani demolirani oltar. Pri tome je iz teksta očito da D. Premerl misli na sliku *Gospe sa sv. Hijacintom* (skeda 33.), koja koncepcijom nalikuje tipologiji slika *Gospe od Ružarija*. Uz to, prema podatku K. Stošića koji navodi da oltar Ružarice postoji od 1614. godine izveden je zaključak o dataciji glavnog oltara crkve Sv. Dominika.[502] Međutim, prema proučenim podacima o crkvi, oltarima, postojećem inventaru, vizitaciji te sačuvanim oltarima i palama nije jasno odakle proizlazi podatak da je glavni oltar bio posvećen *Gospi od Ružarija* jer se to ne bilježi u Garzadorovoj vizitaciji.[503] Navodi se da je jedan od bočnih oltara bio posvećen *Gospi od Ružarija* i očito taj postoji od 1614. godine. Do različitih interpretacija očito dovodi pomalo nejasno koncipiran tekst rukopisa K. Stošića koji je u nastavku odlomka i izblijedio. Naime, Stošić navodi zatečeno stanje u crkvi te kaže: „Danas su u crkvi tri oltara: Veliki, Imena Isusova i sv. Vincencija“.[504] Pri tome ne kaže da je „veliki“ oltar današnji rastavljeni, nego ga vjerojatno na taj način diferencira od druga dva za koja zna titular, a može

[496] Detaljnije o pali vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1965/1966.a,118.-120.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 81.-86.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70.
[497] Detaljnije o pali vidjeti u: D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 213.; R. TOMIĆ, 2011.e, 358.
[498] O pali detaljnije vidjeti u: D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.-117.; R. TOMIĆ, 2011.e, 358.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70./71.
[499] O pali detaljnije vidjeti u: R. TOMIĆ, 2011.f, 352.
[500] O pali detaljnije vidjeti u: R. TOMIĆ, 1989.a, 150.; R. TOMIĆ, 2011.d, 353.
[501] D. PREMERL, 2009., 188.
[502] D. PREMERL, 2009., 188.
[503] HDAZG, mikro-film D-2452, 1371.-1374.
[504] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Dominika*, rukopis, 24.

se pretpostaviti da on vjerojatno misli na tadašnji glavni oltar. Ta se činjenica rasvjetljava, kasnije u tekstu kada, pišući o slici sv. Hijacinta kratko nastavlja: „Kaže se također da je oltar dao graditi Melkior Tetta prije 1627. godine. Danas se ovaj drveni oltar nalazi u potkrovlju sakristije.“[505] Dakle, Stošić navodi četiri oltara, tri u crkvi i jedan rastavljeni u potkrovlju. Melkior Tetta, sin Lovre, nije se rodio do 1642. godine, stoga je moguće da Stošić misli na njegovog istoimenog djeda, dok je kasnije palu očito naručio stric Hijacint. Iz prethodno spominjanog i citiranog natpisa koji donosi Galvani, a za koji je zabilježeno da je nekoć postojao na predeli glavnog oltara, jasno da je glavni oltar nastao 1662. godine, donacijom Melkiora Tette.[506] Pri tome taj podatak ne isključuje mogućnost da je stariji glavni oltar bio posvećen Ružariju i da ga je prethodno naručio Lovro, a kasnije palu Melkior (kako je bio slučaj i za crkvu Sv. Nikole), osobito zbog naklonjenosti Dominikanskog reda toj pobožnosti. U svakom slučaju slika *Gospe sa sv. Hijacintom* nije bila na glavnom oltaru crkve Sv. Dominika, nego na jednom od bočnih i to upravo na jednom od tri sačuvana, onom rastavljenom. Također, na glavnom oltaru nije bila ni Laudisova slika *Gospe od Presvetog Ružarija.*

Zaključci se izvode prema sljedećem: pouzdano se zna da je glavni oltar donirao Melkior Tetta i posvetio 1662. godine svom stricu Lovri Tetti, čijim je nasljednikom imenovan, prilikom Lovrine smrti što se jasno saznaje iz natpisa za koji F. Galvani navodi da je stajao na predeli glavnog oltara zajedno s grbom obitelji Tetta.[507] Na sačuvanom razmontiranom drvenom oltaru nema natpisa na predeli, ali je moguće da je stajao grb obitelji Tetta na bazi desnoga stupa, kako navode i F. Galvani i R. Tomić.[508] Ta baza je otučena, ali je sačuvana pala sv. Hijacinta koja se dimenzijama i polukružno zaključenim oblikom, uklapa u navedeni oltar. Očito je stoga da je sačuvani oltar jedan od bočnih i to onaj kojega je naručio Hijacint Tetta, dok glavni oltar crkve, posvećen Lovri do danas nije sačuvan te se ne može sa sigurnošću navoditi njegov titular. Stoga, ono što se za sada može utvrditi je slijedeće: sačuvana Laudisova pala *Gospe od Ružarija* nalazila se najvjerojatnije na bočnom oltaru *Gospe od Ružarija*. Osim što se u Garzadorovoj vizitaciji navodi bočni oltar Gospe od Ružarija, treba imati na umu da je glavni oltar podignut nakon smrti Love Tetta, odnosno nakon 1662. kako kaže natpis, a te godine Giovanni Laudis je bio mrtav već trideset i jednu godinu te on sigurno nije bio autor pale glavnog oltara. Stoga se dolazi do zaključka da osim natpisa, koji svjedoči o posvetnoj

[505] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Dominika,* rukopis, 26.
[506] F. A. GALVANI, 1884., 203.
[507] F. A. GALVANI, 1884., 203.
[508] F. A GALVANI, 1884., 203.; R. TOMIĆ, 2011.d, 358.

narudžbi Melkiora Tette, koliko je u ovom trenutku poznato, do danas nije sačuvan ni glavni oltar, ni pripadajuća mu pala.

O nekadašnjem sjaju glavnog oltara koji se vjerojatno svojom koncepcijom, dimenzijama i ukrasom isticao u odnosu na druge bočne, danas možda jedino svjedoče sačuvani pozlaćeni i obojeni anđeli u crkvi Sv. Dominika, ali ni to nije pouzdano. Rekonstrukciju nekadašnjeg izgleda sačuvanih oltara dodatno komplicira dokument objavljen 2013. godine. Pišući o Pietru Sandrioli, B. Goja iznosi dokument iz 1628. godine u kojemu stoji kako je Lorenzo Corradis, zastupnik i posrednik bratima Gospe od Presvetog Ružarija iz crkve Sv. Dominika isplatio navedenom *indoradoru* iz Venecije 376 lira za obavljene poslove rezbarenja i pozlate oltara Gospe od Milosti i Presvetog Ružarija.[509] Pri tome, B. Goja interpretira da je u dokumentu riječ o poslovima na glavnom oltaru crkve te sukladno, dotadašnjim istraživanjima publicira drveni oltar sv. Hijacinta. Međutim, u dokumentu jasno piše da je riječ o oltaru Gospe od Presvetog Ružarija koji se do danas nije sačuvao, ali se sačuvala Laudisova pala nastala za njega. U katalogu *Dominikanci u Hrvatskoj* zbunjuje i navod da je slika *Gospe sa sv. Hijacintom* stajala na oltaru s natpisom EX PIIS ELEMISINAS, na kojem je bio i grb obitelji Tetta,[510] što nije točno jer se navode karakteristike dvaju oltara, onog svetog Hijacinta (rastavljenog) i onog Imena Isusova na kojemu stoji taj citirani natpis. Na oltaru Imena Isusova nalazila se sačuvana Laudisova pala *Obrezanje Kristovo,* na kojoj je i na slici dodatno istaknut Kristov monogram IHS. Isto konstatira i D. Premerl u disertaciji *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji.*[511]

Nakon rasvjetljavanja određenih krivo interpretiranih detalja koji se vezuju uz naručiteljsku djelatnost obitelji Tetta u Šibeniku, jasnije se potom mogu razlučiti okolnosti, namjera, način promidžbe obitelji u gradu, kao i umjetnički ukus kojem su bili skloni, ali i njihov status u odnosu na ostale naručitelje plemićkih krugova u gradu. Osim toga, zaključci pridonosi i u rekonstrukciji izgleda poslije-tridentske opreme šibenske dominikanske crkve.

3.1.4.3.2. Narudžba obitelji Tetta u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku

Glavni, kameni oltar u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku koji nosi grb obitelji Tetta (sl. 20.) dao je podići Lovre Tetta, dok je sliku, koja je nedavno restaurirana, na oltar kasnije postavio njegov nećak Melkior 1671. godine, kako je već prethodno objašnjeno.[512] Slika *Gospe s Djetetom, sv. Nikolom i sv. Lovrom* smještena je na glavnom oltaru crkve Sv. Nikole (skeda

[509] B. GOJA, 2013., 169.
[510] R. TOMIĆ, 2011.g, 129-160.
[511] D. PREMERL, 2009., 189.
[512] B. MARTINAC, 2012., 123.

56.). Riječ je o zavjetnoj slici što potvrđuje i natpis na njoj. Već citirani tekst na latinskom jeziku ispisan je na monokromnoj kartuši koju pridržavaju dva *putta* na dnu slike (sl. 21.).[513] Ovaj oltar je već drugi koji je Melkior Tetta posvetio svom stricu Lovri Tetti, dok nema podataka o nastavljanju narudžbi i posvetama vlastitom ocu. Detaljniji podaci o slici, prije članka koji je u novije vrijeme rasvijetlio okolnosti i postupke restauracije, mogli su se pronaći u sačuvanim rukopisima K. Stošića.[514] Najintrigantniji te za restauraciju najkorisniji podaci iz rukopisa odnosili su se upravo na prethodno citirani latinski tekst. Donji rub slike bio je dosta oštećen te je bojani sloj većim dijelom bio izgubljen, a raspoznavali su se samo vrhovi rimskih brojeva godine nastanka, koja je stajala u izvornom natpisu iz 1671. godine. S obzirom da je K. Stošić prilikom svojih istraživanja prepisao cjelovit tekst zavjetnog natpisa te tada rekonstruirao i teško čitljivu dataciju, prilikom uklanjanja naknadnog preslika, restauratorima je poslužio kao orijentir koji je omogućio rekonstrukciju rimskih brojeva tijekom retuša. Međutim, ostaje pri tom nejasan jedan detalj koji zbunjuje. F. Galvani navodi da se Melkior Tetta u Šibenik vratio 1672. godine, odakle se potom preselio u Kotor.[515] Nameće se stoga pitanje, ako je pala podignuta 1671. godine, zašto F. Galvani ističe 1672. godinu kao godinu kada se vratio? Znači li to da ga 1671. godine, koja stoji u natpisu, nije bilo u Šibeniku? Je li narudžba dogovorena iz Padove i daje li nam taj podatak smjernice na putu ka otkrivanju autora slike ili postoji mogućnost da je jedna crtica rimskih brojeva bila izgubljena, pa ju K. Stošić nije mogao vidjeti?

3.1.4.3.3. Donacija Frane Ante Tetta za sliku glavnog oltara u crkvi Sv. Frane u Šibeniku

Melkiorov otac, Frane Ante Tetta, kako je već istaknuto, donirao je novac za izradu slike na glavnom oltaru šibenske franjevačke crkve. Slika je bila dovršena do travnja 1655. godine, a izveo ju je Matteo Ponzone za 389 lira.[516] Crkva nosi titular sveca zaštitnika donatorovog prvog imena, dok pala prikazuje Sv. Antuna (zaštitnika drugog imena) sa svecima sv. Josipom i sv. Onofrijem.[517] Danas je ta slika izložena na južnom oltaru prislonjenom uz trijumfalni luk svetišta (skeda 44.). Ona je vrlo važna u kontekstu kronologije sačuvanih Ponzoneovih slika u Dalmaciji jer predstavlja najkasnije datirano njegovo djelo. Bila je preslikana, a nekadašnji sjaj

[513] B. MARTINAC, 2012., 123.
[514] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 12.; B. MARTINAC, 2012., 124.
[515] F. A. GALVANI, 1884., 203.-207.
[516] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 1930., 23.
[517] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* rukopis, 1930., 23.; R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a, 149.

vraćenoj joj je restauracijom iz 1976. godine, nakon čega ju je K. Prijatelj po prvi puta publicirao te se detaljnije dotakao njezine obrade.[518]

U naručiteljskom smislu je zanimljiva jer ne nosi natpis, kao što je karakteristično za druge donacije članova obitelji Tetta, nego je u donjem dijelu slike prikazana veduta grada Šibenika s kojim se očito donator Frane Ante Tetta ovom narudžbom htio simbolično poistovjetiti, dok je iz sačuvanih podataka poznato da je upravo on, za razliku od ostalih članova, najviše i bio vezan za grad Šibenik (sl. 22.). Ta se simbolika nadalje može shvatiti i u širem kontekstu sv. Ante koji bdije nad gradom. O narudžbi oltara za koji je slika bila namijenjena malo je poznato, ali se može pretpostaviti da je bio drveni. Ostaje pri tome otvorena mogućnost da je bio također plod neke ranije donacije nekoga iz obitelji Tetta, ako ne upravo Frane Ante.[519] Poznato je da je ranije i Lovre Tetta donirao za crkvu Sv. Frane. Godine 1622. dao je dvije tisuće zlatnih listića u vrijednosti od 112 lira za pozlatu bočnog oltara sv. Karla i njegovog tabernakula.[520]

3.1.4.3.4. Likovni ukus članova plemićke obitelji Tetta

S obzirom na dosadašnji stupanj istraženosti i oskudne podatke o važnoj donatorskoj obitelji Tetta u Šibeniku, tek predstoji podrobnija kontekstualizacija njihovog značaja kao naručitelja u Šibeniku i okolici. U tom smislu svakako su se najviše istaknuli Lovro i nećak mu Melkior Tetta. Na osnovu sačuvanih podataka o Lovri i njegovim donacijama može se zaključiti kako prednjači u odnosu na drugu braću, dok je njegov nasljednik i nećak Melkior još i nakon njegove smrti nastavio s podizanjem oltara njemu u čast ili dovršavao njegove, za života neprovedene donacije što svjedoči o potrebi čitave obitelji za afirmacijom u Šibeniku te, ostavljajući brojne zapise, trajnom bilježenju svojega prezimena u njemu. Natpisi daju sliku o tome kakva je njihova prezentacija u zajednici zapravo bila. Dio teksta koji je krasio predelu glavnog oltara u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku gdje se za Lovru Tettu kaže: „...časno stečeno bogatstvo u obliku preobilna dobitka ponovo posvećujući Bogu...“, očito predstavlja opravdanje pred zajednicom za silna dobra, dućane i slično koje su posjedovali u Šibeniku i široj okolici kao i skretanje pozornosti na ponovno posvećivanje Bogu, odnosno na ponovnu donaciju za crkvu, od očito brojnijih, koje je činio. U nastavku se pak hvali kako je stekao šibensko plemstvo jer su prvotno bili trgovci, a dalje stoji: „... Nasljednik Melkior Tetta svom

[518] K. PRIJATELJ, 1983.e, 77.
[519] Detaljnije o oltaru za koji je pala bila naručena pogledati poglavlje *Poslije-tridentska slikarska oprema crkve Sv. Frane u Šibeniku,* na stranicama od 69. do 73. ovoga rada.
[520] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* rukopis, 1930., 29.

najboljem stricu (posvetio je ovaj spomenik)...“ što je zanimljivo s obzirom na to da je imao još jednog strica, ali prema dosadašnjim istraživanjima nije jasno je li možda oporukom Lovre uvjetovao nasljedstvo Melkioru nekim zahtjevima, poput ove donacije i natpisa, ili je to rezultat Melkiorove zahvalnosti za silno nasljedstvo koje je stekao preko strica. U drugom natpisu, na slici glavnog oltar iz crkve Sv. Nikole u Šibeniku jasnije je poistovjećivanje Melkiora sa stričevim zaslugama te održavanje imidža obitelji koji je Lovro očito nastojao stvoriti u gradu.

Iz sačuvanih naručenih slika, evidentno je kako su članovi obitelji Tetta naručivali djela od slikara iz Venecije, poput Giovannija Laudisa i Mattea Ponzonea, koji stilski pripadaju istoj kasnorenesansnoj mletačkoj struji početka 17. stoljeća u sjeni Palme Mlađega. Istovremeno se primjećuje i model kojemu se priklanjaju prilikom odabiranja slikara za izvršenje svojih narudžbi. U crkvi Sv. Dominika, gdje i drugi visoki crkveni dostojanstvenici i plemići naručuju djela Palmina kruga, taj trend prati i Hijacint Tetta, a ista situacija je očigledna i u crkvi Sv. Frane gdje se Frane Ante Tetta prilikom narudžbe pale odlučuje za već starijeg slikara, tada sedamdesetogodišnjaka Ponzonea, koji je dvadesetak godina prije naslikao tri pale za istu crkvu prilikom velike obnove, kada su podignuti i drveni pozlaćeni bočni oltari za koje su te pale bile namijenjene. Međutim, također treba istaknuti da, s obzirom na ostala sačuvana djela na području nekadašnje Šibenske biskupije, njihove narudžbe slika predstavljaju najveći doseg onovremenih umjetničkih ostvarenja, dok bi se za oltare još trebala provesti detaljnija istraživanja. U tom pogledu svakako je najkvalitetniji onaj naručen za crkvu Sv. Nikole u Šibeniku, kojemu je autor za sada nepoznat, jednako kao i autor pale te bi u dogledno vrijeme trebalo istraživanja usmjeriti i ka traženju slikara kandidata u kontekstu ukusa kojemu je obitelj bila sklona. Komparativne analize sa ostalim istovremenim mletačkim slikarstvom pokazuju da bi mogućeg kandidata trebalo tražiti u širem krugu sljedbenika Pietra Negrija.[521]

3.1.5. Primjer značajne kolektivne narudžbe plemića, pučana i članova crkvenih redova

Čitav drveni strop crkve Sv. Nikole oslikan je trideset i jednom scenom od kojih su svaka pojedina donacije šibenskih plemića, pučana, zanatlija i članova crkvenih redova koji su živjeli i djelovali u Šibeniku na prijelomu s kraja 17. na početak 18. stoljeća (skeda 88.). Pri tome se izuzima središnja najveća oktogonalna scena s prikazom nebesa u središtu kojega su inicijali IHS, a koja je nastala kasnije, zajedno sa stropnim oslikom svetišta, o čemu svjedoči natpis s 1793. godinom.[522] Ostale kvadratne kasete prikazuju različite ikonografske prikaze

[521] Detaljnije vidjeti na stranicama od 209 do 219. ovoga rada.
[522] V. MARKOVIĆ, 1985., 127-129., 155.

simbolično vezane uz pojedinačne donatore ili njihove svece zaštitnike. Među njima se izuzima ona s prikazom *Svete Obitelji* koja nije dio kolektivne narudžbe ostvarene u rečenom vremenskom periodu na prijelazu stoljeća.

Iako je donator svake scene bio različita osoba, shema po kojoj je svaka kaseta oslikana je jednaka, odnosno slijedi zadani model. Stoga svakom scenom dominira oslikani prizor pojedinog sveca ili scene iz njegovog života i slično, dok se u donjem lijevom ili desnom uglu nalazi poprsje, odnosno portret osobe koja je financirala prikaz. Portret najčešće prati obiteljski grb, a donjim dijelom prikaza obavezno teče i natpis koji eksplicitno navodi ime i prezime naručitelja. Ipak, postoje i varijacije u kojima je prikazan portret, a nije grb i obrnuto, dok je natpis u većini slučajeva popratni dio scene.

Krenuvši redom od najsjevernije kasete do svetišta, slijeva na desno pa do najjužnije uz pročelni zid, prva scena prikazuje donaciju Ivana Krstitelja Paulutija (skeda 88.1). Riječ je o jednoj od vrlo oštećenih kaseta na kojoj se u središtu razabire dominantan monumentalni lik sv. Ivana Krstitelja omotanog u tamno crveni plašt koji stoji uz stablo. Donator je prikazan u donjem desnom dijelu scene, potisnut duboko u pozadinu. Uz malen, oštećen i posve nečitak grb naslikan ispod jedne svečeve noge, djelomično je sačuvan natpis koji glasi: GIO. BATT. PA (nečitko zbog prijeloma daske) VTI koji otkriva ime donatora. Temeljem arhivskih podataka poznato je da je Ivan Krstitelj Pauluti bio sin ljekarnika Ciprijana koji je 1669. godine stanovao u predjelu crkve Sv. Frane. Po svemu sudeći, Ivan je bio trgovac jer par dokumenata navodi da mu se dućan nalazio u predjelu Kopnenih vrata. Ženio se nekoliko puta. Prva mu je supruga bila Camilla Caristo, druga Vicenca Facendo, treća Ivana Statilea, a posljednja Izabela Protti. Dokument iz 1699. godine svjedoči da je bio među biračima rektora crkve Sv. Lovre u Šibeniku.[523]

Na drugoj je kaseti portret donatora prikazan u donjem lijevom kutu kvadratne scene (skeda 88.2). Iako oštećen, relativno je dobro raspoznatljiv, a prikazuje uglađenog muškarca odjevenog u suvremenu odjeću. Ima dužu bujnu kosu, a u desnoj ruci drži knjižicu, podno koje je su vidljivi tragovi grba, ali preslabo sačuvanog. U središtu kompozicije prikazan je dobro sačuvan lik sv. Ante s Djetetom Isusom ispred mračne tenebrističke pozadine koji očigledno predstavlja sveca zaštitnika naručitelja, no s obzirom da natpis nije sačuvan, nemoguće ga je identificirati.

Treću, do danas također slabo sačuvanu kasetu donirao je Petar Roncoli (skeda 88.3). O donatoru i članu šibenske obitelji Roncoli koja je bila porijeklom bili iz Venecije, zasad nije

[523] K. JURAN, 2016., 139-140.

pronađeno konkretnih podataka. Međutim, poznato je da je u Šibeniku 1680-ih i 1690-ih živio i djelovao trgovac Benedetto Roncoli koji je radio kao voditelj dućana Šimuna Dračevića.[524] Možda je riječ o bratu ili sinu zabilježenog donatora. S druge strane treba razmotriti i tvrdnju V. Markovića da je na prikazanom središnjem dijelu kasete Petra Roncolija prikazan lik sv. Augustina.[525] Po svemu sudeći riječ je o liku svetog Petra s portretom donatora koji nije sačuvan jer se u tom dijelu odlomio dio daščane podloge. Međutim, sačuvan je natpis: PIETRO RONCOLI F. F.

Četvrta kaseta je izrazito oštećena (skeda 88.4). Jedva se nazire svetački lik, a K. Stošić je s nje uspio pročitati natpis: PIETRO BIANCO (nečitko) F.F.,[526] po čemu bi se moglo pretpostaviti da je scenu donirao netko iz obitelji Bianchi.

Petu je kasetu naručio kovač Nikola Pavković[527] čiji su otac Luka i brat Ilija Pavković također bili kovači (skeda 88.5).[528] Na desnoj strani je kasete prikazan je monumentalni lik sv. Luke, a ispred njega u profilu kleči lik donatora Pavkovića iza kojega je naslikan monumentalni raskošni grb obitelji (sl. 23.). Pod scenom teče natpis koji otkriva naručitelja: NICOLO PAVCOVICH F. F. Donator je naslikan u s lijeve strane scene mladolik, u tročetvrtinskom profilu, plave kratke kose podijeljene po sredini i sklopljenih ruku u molitvi ispred sveca. Sv. Luka je predočen kao starac sijede kose i duge sijede brade u trenutku pisanja evanđelja. Šestu je scenu naručio isti naručitelj, o čemu svjedoči jedva vidljivi natpis: NICOLO PAVCOVIC F. F.[529] Na toj je sceni u centru prikazan monumentalan lik sv. Nikole na prijestolju koji zauzima gotovo čitav prikaz (skeda 88.6). Uz njega je u donjem lijevom kutu maleni bucmasti anđeo koji drži svečev štap, a u desnom kutu slike je vrlo maleni grb donatora koji zbog oštećenosti nije raspoznatljiv. Temeljem ikonografije i biografskih podataka o istom naručitelju dvije različite kasete, može se pretpostaviti da je naručiteljev otac, kovač Luka Pavković oporučno donirao novac za jednu scenu na stropu, na koju se referira kaseta s prikazom donatora i sv. Luke, zaštitnika donatorovog imena. Međutim, tu je kasetu naručio njegov sin Nikola koji je tom prilikom i osobno donirao novac za vlastitu kasetu s prikazom sv. Nikole, zaštitnika svojega imena.

Sudeći po natpisu na sedmoj kaseti: DON MARCO STRISEO CALL^{co}:F CAPELL: F.F. 1702., donirao ju je kanonik don Marko Striseo (Strižojević) koji se u dokumentima bilježi

[524] K. JURAN, 2016., 150.
[525] V. MARKOVIĆ, 1985., 155
[526] K. STOŠIĆ, rukopis, 3-4.
[527] Najvjerojatnije je riječ o Nikoli Pavkoviću koji se spominje u popisu stanovnika iz 1687. godine. K. JURAN, 2016., 310.
[528] K. JURAN, 2016., 140.
[529] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 3-4.

1699. godine među biračima rektora crkve Sv. Lovre (skeda 88.7).[530] K. Stošić navodi da je riječ o kapelanu crkve Sv. Nikole.[531] Otac mu je bio Frane Striseo, kaštelan tvrđave Sv. Ivana. Obojica su zabilježena u nekoliko dokumenta i popisa stanovništva u Šibeniku.[532] U kaseti je dao prikazati svojeg sveca zaštitnika sv. Marka u molitvi. Kaseta je dosta oštećena, ali je vidljivo da ne sadrži portret donatora, a natpis je dobro čitljiv.

Devetu je kasetu donirao Alviž Mistura čiji se portret naslikan u donjem desnom uglu kasete izrazito dobro sačuvao (sl. 24.). Iza njegove glave, u oblacima je prikazan sv. Ante s Djetetom Isusom, dok su u donjem lijevom dijelu kasete naslikane duše u ognju koje gestama ruku ukazuju na sveca. Na slici nije naslikan grb, a natpis ALVISE MISTURA F.F. svjedoči o identitetu naručitelja (skeda 88.9). Po svemu sudeći riječ je o trgovcu koji se u šibenskim dokumentima bilježi od 1687. godine, a od 1707. se navodi kao *cittadino Veneto*.[533]

Na desetoj sceni nije moguće identificirati naručitelja (skeda 88.10). Sudeći po sačuvanom natpisu na jedanaestoj kaseti: AUGUSTIN GANDONI F. F. (skeda 88.11), donirao ju je trgovac Augustin Gandini. Riječ je o obitelji mletačkog porijekla,[534] a Augustin je zabilježen 1699. godine među biračima rektora crkve Sv. Lovre pri čemu se navodi da mu se supruga zvala Nicoleta te da ima šest sinova Luku, Petra, Gašpara, Mateja, Antuna i Julija.[535] Na kaseti je naslikan sv. Augustin i Gospa s Djetetom kako blagoslivljaju donatora, njegovu suprugu i rečenih šestero sinova.[536] Augustin Gandini je dokumentiran od 1691. do 1699. godine. On je 1695. godine imao dućan u prizemlju kuće Josipa Semonića koji je stanovao u predjelu Sv. Julijana, dok se u dokumentima datiranima četiri godine ranije navodilo da mu se dućan nalazi u predjelu *alla marina nella contra di Beccaria.*[537]

Dvanaestu je scenu donirao Santo (Šanto) Girardi o čemu svjedoči sačuvani natpis SANTO GIRARDI F. F. (skeda 88.12). U Kaseti je prikazan njegov svetac zaštitnik sv. Ante s djetetom Isusom u naručju među oblacima, dok je na desnoj strani anđeo koji svecu privodi lik mladića u klečećem stavu i sklopljenih ruku u molitvi te usmjerenih prema svecu. Donator je prikazan bucmastih obraza i plave valovite kratke kose. U lijevom donjem kutu prikazan je

[530] K. JURAN, 2016., 161.
[531] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole,* rukopis, 3-4.
[532] K. JURAN, 2016., 160-161.
[533] K. JURAN, 2016., 128.
[534] A. ŠUPUK, 1978-1979., 150.
[535] K. JURAN, 2016., 93.
[536] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 3-4.
[537] K. JURAN, 2016., 93.

monumentalni grb, ali neraspoznatljiv. Donator je zabilježen između 1679. i 1708. godine, kao krojač porijeklom iz Bergama koji je stanovao u šibenskom Docu.[538]

Na trinaestoj sceni s prikazom *Krštenja Kristova* nije moguće identificirati identitet naručitelja. Na četrnaestoj sceni je Gospa s Djetetom, pred kojom kleči redovnik, a u natpisu se razabire prezime CARISTO F.F., temeljem arhivskih podataka o toj obitelji, ovdje je vjerojatno riječ o don Jakovu Caristu.[539] Tom zaključku ide u prilog i ikonografija kasete u kojoj se po svemu sudeći naručitelj poistovjećuje sa svecem zaštitnikom, ne izdvajajući svoj portret u sceni. Donator iz iste obitelji donirao je i dvadeset i treću scenu (skeda 88.23). U tom je slučaju, sudeći po dobro sačuvanom natpisu: ZORZI CARISTO riječ o Jurju Caristu, najvjerojatnije sinu Gašpara unuku Jurja Carista, od kojih je potonji 1623. godine zabilježen kao trgovac i stanovnik Šibenika.[540] Tome u prilog ide i ikonografija naslikana na kaseti s prikazom sveca zaštitnika, sv. Jurja na monumentalnom konju, u trenutku probadanja zmaja kopljem.

Petnaestu je scenu donirao Tommaso Zavoreo o čemu svjedoči i dobro sačuvan natpis: GOV. TOMMASO ZAVOREO. F. (skeda 88.15). Galvani navodi da je bio pukovnik,[541] a K. Juran, je temeljem dokumenta iz 1694. godine, utvrdio da je riječ o *guvernaduru*[542] koji je rođen 1661. godine, a otac mu je bio nećak Fausta Vrančića.[543] U središtu kasete je prikazan naručiteljev zaštitnik, sv. Toma. Na lijevoj strani slike je raskošan grb, a u lijevom donjem uglu živopisan portret (sl. 25.). Riječ je o jednom od ponajbolje sačuvanih portreta donatora u tročetvrtinskom profilu na stropu. Odjeven je u crvenu košulju prikopčanu zlatnom dugmadi, ispod koje mu oko vrata proviruje bijela marama. Preko nje nosi otkopčan crni kaputić sa zlatnom dugmadi i rubovima oko rukava. Naslikan je individualiziranih crta lica, kratke, crne kose začešljane iza glave.

Zbog veće oštećenosti na šesnaestoj kaseti nije moguće identificirati donatora (skeda 88.16). Sedamnaestu kasetu je sudeći po natpisu: GIAE^{mo} PINELLI. donirao kirurg Jakov Pini koji je bio sin Frane Marije Pinija, a dokumentiran je 1698. i 1699. godine.[544] Međutim, zanimljivo je primijetiti da na sceni nije prikazan zaštitnik donatorovog imena, nego *Stigmatizacija sv. Frane* (skeda 88.17).

Osamnaestu je scenu koja prikazuje sv. Anu s Gospom u naručju na oblacima možda donirao sam slikar stropa Sv. Nikole (skeda 88.18). U donjem desnom uglu naslikan je raskošni

[538] K. JURAN, 2016., 94.
[539] K. JURAN, 2016., 74, 185-186.
[540] K. JURAN, 2016., 74.
[541] F. A. GALVANI, 1984., 230
[542] K. JURAN, 2016., 173.
[543] F. A. GALVANI, 1984., 230-231
[544] K. JURAN, 2016., 143.

grb obitelji Pachich, a ispod teče natpis: DEVOTA PICTORIS OBLATIO (*Pobožan dar slikara*) zbog čega Stošić smatra da je riječ o donaciji slikara koji je izveo većinu stropnog oslika.[545]

Devetnaestu je scenu donirao Antonio Jakov Calafatti (skeda 88.19). Riječ je o pripadniku mletačkih postrojbi u razdoblju od 1702. do 1797. gdje je navedeno da mu je otac bio Emanuel Calafati, liječnik, oženjen Laurom, kćeri pukovnika Petra Difnica Micheteo Dragojevića.[546] Njegov je simpatičan portret prikazan u donjem desnom uglu, a ispod njegova lika teče natpis s godinom: ANTONIO GIACOBO CALAFATTI F. F. ANNO 1702. U središtu je dobro sačuvan prikaz Gospe s Djetetom, sv. Antunom i sv. Jakovom, zaštitnicima naručiteljevog imena.

Dvadesetu kasetu je donirao franjevac Lorenzo Mišić koji se u šibenskim dokumentima spominje od 1689. do 1708. godine, s braćom, kao sin pokojnog Ivana Mišića.[547] Na kaseti je dao prikazati svojeg sveca zaštitnika, sv. Lovru ispred Gospe s Djetetom (skieda 88.20). U donjem desnom dijelu slike je naslikan portret donatora odjevenog u tamnu redovničku odjeću. Zaokrenut je u „S" liniji, lijevu ruku, položenu uz tijelo raširio je u zanosu, a desnu je položio na prsa, dok gleda u osvijetljeni prizor na nebu. U donjem lijevom uglu je dobro sačuvan grb i natpis: DON LORENZO MISSCH F. F. Odjeća u kojoj se donator dao prikazati, uz dodatak „don" uz ime u natpisu, upućuje da je riječ o naručitelju iz franjevačkog reda.

Dvadeset i prvu kasetu je naručio Dominik Tolić. Riječ je o šibenskom brodograditelju koji je obavljao funkciju zapušivača drvenih oplata brodova, a u dokumentima je zabilježen 1704. godine.[548] Među jedinima je u natpisu osim svojega imena istaknuo i svoje zanimanje te mjesto porijekla: DOMENICO TOLICH CALAFATO DI SEB. F. F. Na kaseti je dao prikazati Gospu s Djetetom ispred koje se moli njegov zaštitnik, sv. Dominik (skeda 88.21).

Dvadeset drugu scenu donirala je već spominjana Magdalena Divnić, sestra Nikole Divnića (skeda 88.22). Njezin dopojasni portret naslikan je u donjem desnom kutu slike i relativno je dobro sačuvan, dok ostatak prikaza čini grupa svetaca. Magdalena je naslikana raspuštene kose i sklopljenih ruku, duboko zamišljena u molitvi pred svecima, a u donjem lijevom kutu slike nalazi se monumentalni grb obitelji Divnić, dok ispod teče natpis: MADDALENA DIFNICHA (nečitko) F. F.

[545] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 3-4.
[546] K. JURAN, 2016., 72.
[547] K. JURAN, 2016., 128.
[548] K. JURAN, 2016., 165.

Na dvadeset i četvrtoj sceni prikazani su sv. Mihovil s mačem slijeva i sv. Stjepan zdesna, a ispod teče natpis: PAR^{on} STEFANO BRAZZ^{ti} F. F. koji bilježi naručitelja. (skeda 88.24).[549]

Dvadeset i petu kasetu je donirala Nicoletta Dorseo *detto Troiia*, žena Vicenca Troije koja se u dokumentima spominje između 1681. i 1707. godine.[550] Bila je supruga sina Petra Dorsea Troiie. Na kaseti je prikazan sv. Nikola ispred kojega u donjem desnom uglu stoji naručiteljica te mu na blagoslov i zaštitu pruža dijete. Ispod nje teče natpis: COMARE NICOLETTA DORISEA F. F. (skeda 88.25).

Dvadeset i devetu scenu je donirao Andrea Vidi, šibenski ljekarnik (*spicier*) koji je u dokumentima zabilježen 1692. i 1698. godine.[551] Bio je sin pokojnog Bernardina iz Venecije koji je ljekarnu držao *al canton della Piazza.*[552] Na kaseti je dao prikazati svojeg sveca zaštitnika, sv. Andrije razapetog o križ i sv. Nikole koji blagoslivlja tri osobe u bijelom i jednu u crvenoj, a ispod teče natpis: ANDREA VIDI F. F. (skeda 88.28).[553] Ne zna se pri tome tko mu je bio Giovanni Battista Vidi koji je donirao kasetu s prikazom *Krštenja Kristova* koja je oštećena na način da se daščana podloga odvojila u dijelove, ali je slikana struktura kao i natpis: (nečitko)O BATTISTA VIDI F.F. dobro vidljiva (skeda 88.27).

Ovdje nisu navedeni donatori onih scena kojima je temeljem nedovoljno sačuvane slikane površine nemoguće rekonstruirati identitet.

[549] K. Stošić nudi objašnjenje da je možda riječ o skraćenom obliku od Brazzetti. (K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 3.) Među stanovnicima Šibenika na prijelomu stoljeća K. Juran navodi prezime Brsatić, ali se u citiranim dokumentima ne navodi niti jedan Stjepan. (K. JURAN, 2016., 69) Stoga identitet zabilježenog naručitelja i dalje ostaje nepoznat.
[550] K. JURAN, 2016., 168-169.
[551] K. JURAN, 2016., 170.
[552] K. JURAN, 2016., 170.
[553] K. STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, 3-4.

Sl. 1.

Sl. 2.

Sl. 3.

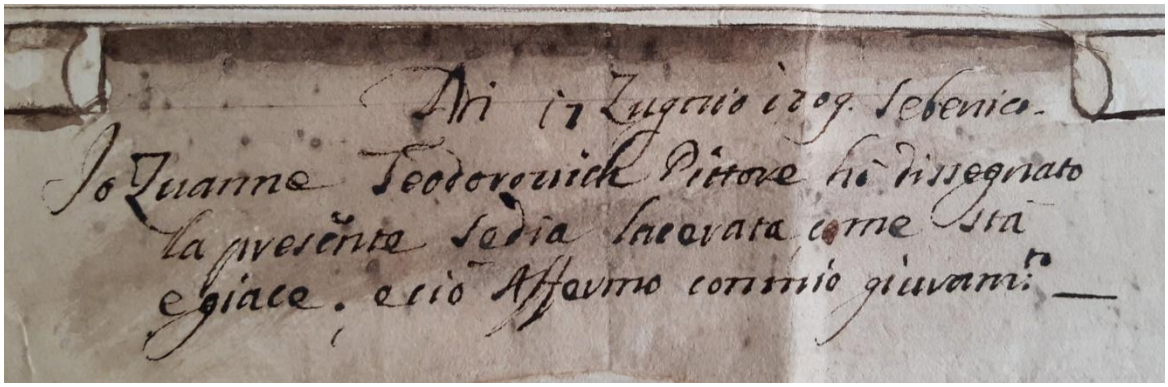
Sl.4.

Sl.5.

Sl.6.

Dri 17 Zugnio 1709 Sebenico
Io Zuanne Teodorovich Pittore ho dissegnato
la presente sedia lacerata come stà
e giace, e ciò Affermo con mio giuram.to

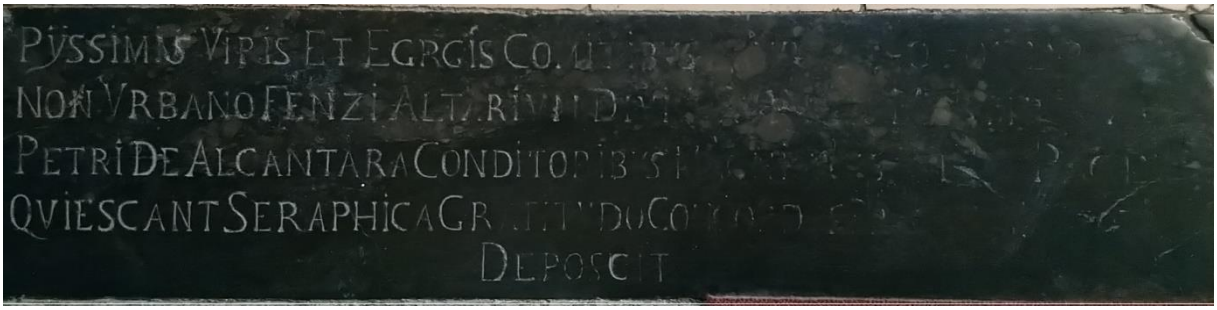
Sl.7.


Dri 17 Zugnio 1709 Sebenico
Io Zuanne Teodorovich Pittore ho dissegnato
la presente sedia lacerata come stà
e giace, e ciò Affermo con mio giuram.to

Sl.8.

Frater marchus de chre
sceuo fieri fecit

Sl.9.



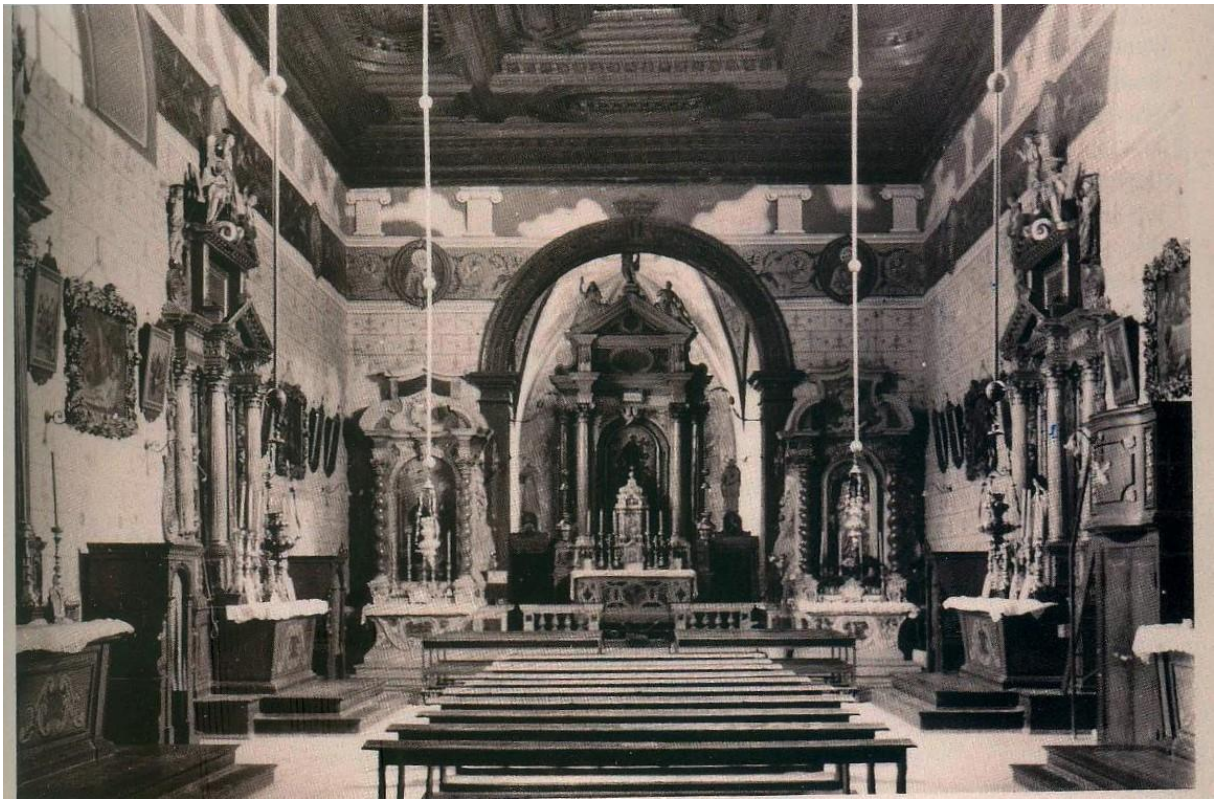
Sl.10.

Sl.11.

Sl.12.

Sl.13.

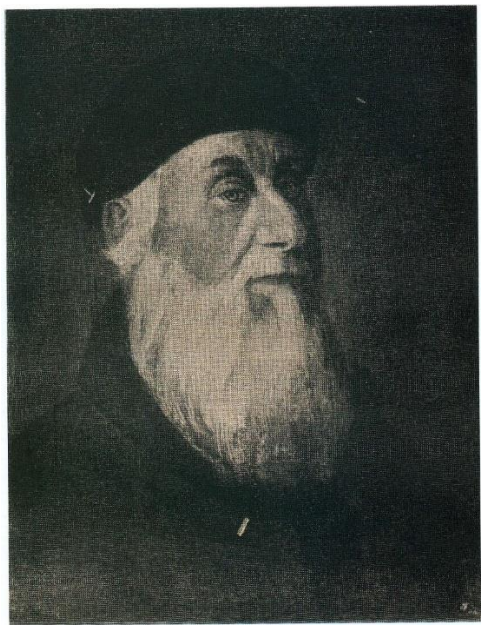
Sl.14.



Sl.15.

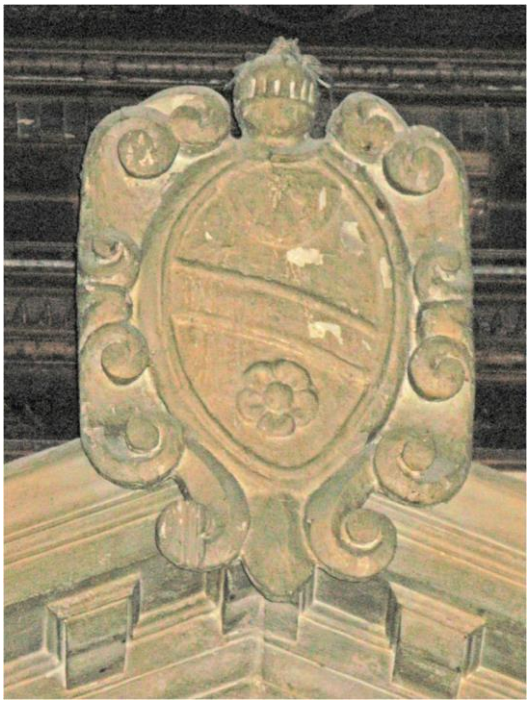
Sl.16.

Sl.17.

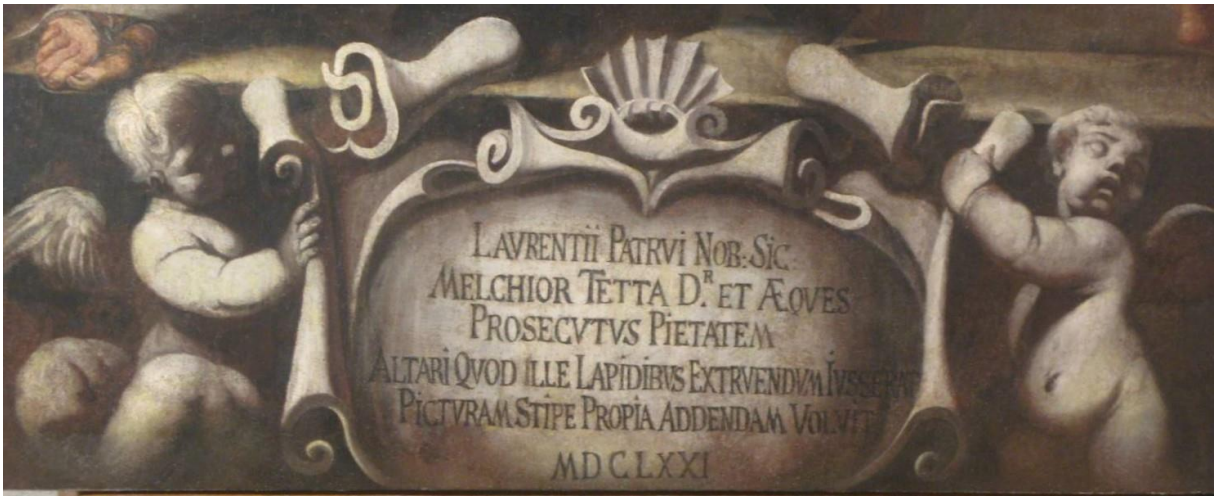


Sl.18.

Sl.19.

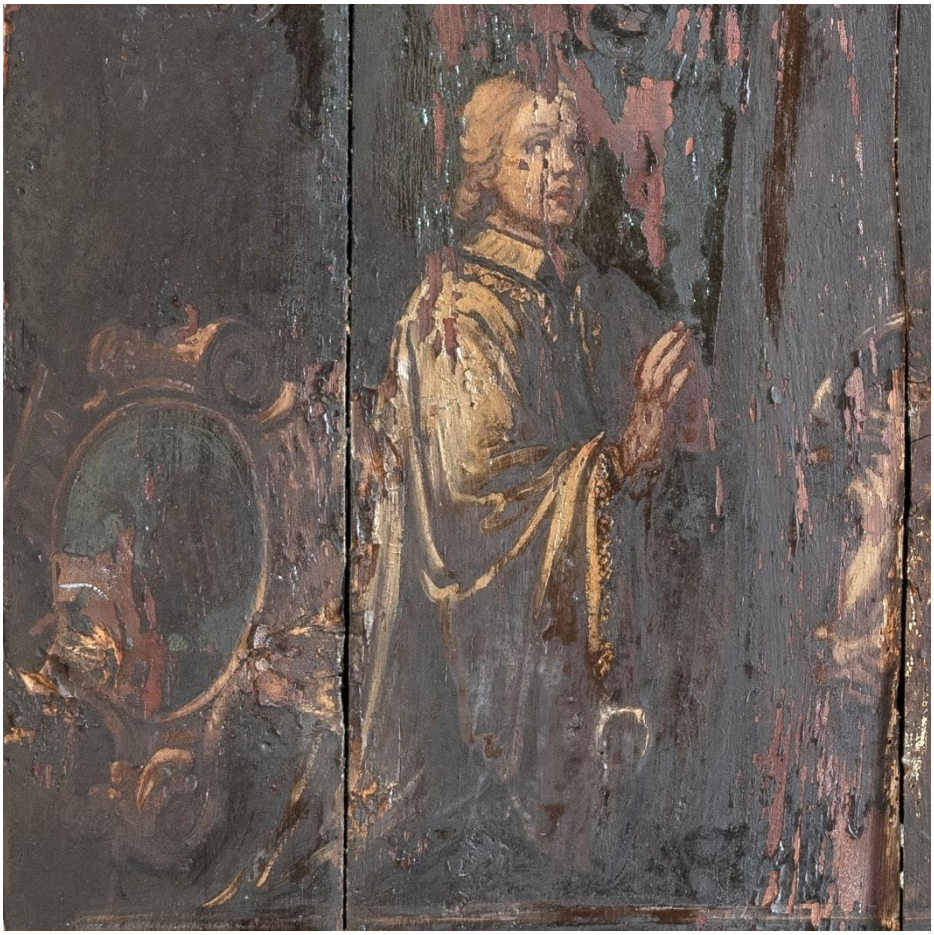


Sl.20.


LAVRENTII PATRVI NOB: SIC.
MELCHIOR TETTA D.R ET ÆQVES
PROSECVTVS PIETATEM
ALTARI QVOD ILLE LAPIDIBVS EXTRVENDVM IVSSERAT
PICTVRAM STIPE PROPIA ADDENDAM VOLVIT
MDCLXXI

Sl.21.

Sl.22.



Sl.23.

Sl.24.

Sl.25.

4. Na razmeđu tradicije i novog stila – slikarstvo 16. stoljeća na području Šibenske biskupije

Dobar dio gradova istočne jadranske obale i neposrednog zaleđa početkom 15. stoljeća potpada pod mletačku vlast te u sklopu Serenissime ostaje do 1797. godine. Stoga je tijekom 16. stoljeća taj prostor posve očekivano, kao i zbog zamiranja lokalnih slikarskih radionica, u većoj mjeri nego ranije pokazivao likovnu ovisnost o mletačkoj umjetničkoj produkciji. Prije svega kroz slikarski import djela mletačkih slikara, katkad i onih najistaknutijih poput Lotta, Veronesea, Tintoretta, Palme Mlađega ili radova slikara iz radionice Bassano koje su naručivali pojedinci rafiniranijeg likovnog ukusa i materijalnih mogućnosti. S druge strane, češće su se naručivala djela Bellinijevih sljedbenika čije su radove potraživali naručitelji skromnijih sredstava i konzervativnijeg ukusa koji su se zadovoljavali arhaičnim duhom prožetim sjetnim lirskim akcentima.[554] Stoga, iako je čitavo razdoblje 16. stoljeća u Dalmaciji obilježeno prevladavajućim importiranim djelima, te narudžbe, osim iznimaka, nisu odražavale onaj sjaj takozvanog *zlatnog stoljeća* venecijanskog slikarstva, nego pokazuju provincijski karakter.

U mletačkom slikarstvu, unatoč Cambraiskoj krizi, upravo su prva dva desetljeća 16. stoljeća predstavljala izvanredan razvojni period. Do novih tendencija je došlo u trenutku u kojem je starija generacija slikara još uvijek bila aktivna pa su primjetne i kod Giovannija Bellinija čija kasna djela pokazuju koncepte kakve će mlađa generacija slikara, Giorgione i Tizian, razvijati stvorivši stil karakterističan za mletačko slikarstvo visoke renesanse.[555] U to vrijeme dolazi i do transformacije klasične, tradicionalne forme poliptiha ka jedinstvenoj oltarnoj pali izduženog pravokutnika koji je s vremenom poprimio i formu polukružnog luka, prateći oblike klasičnog arhitektonskog okvira.[556] Međutim, na periferiji Mletačke Republike, Dalmaciji još godinama nakon toga, pa i čitavo 16. stoljeće, bile su zastupljene forme triptiha i poliptiha pa čak i u slučajevima kada je bila riječ o rijetkim, ali postojećim narudžbama djela važnih slikara iz centra. Upravo uvjeti provincijske sredine, koja iz niza razloga teže i sporije prihvaća promjene, objašnjavaju razloge zbog kojih su najistaknutiji slikari zrelog *cinquecenta* oslikali poliptihe nastale za dalmatinske naručitelje, a koji predstavljaju atipičnu pojavu unutar

[554] K. PRIJATELJ, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2003., 675.

[555] Upravo tada su se počele događati ključne promjene, a na tu temu postoje i rasprave o prekretnom utjecaju koji je mogao Leonardo ostaviti na Giorgioneov stilski izričaj, za svog kratkog posjeta Venecije na samom početku stoljeća. P. JOANNIDES, 1999., 1043. s prethodnom literaturom.

[556] Riječ je u to vrijeme o novom trendu kakav među prvima radi Giovanni Bellini još 1470. godine, primjerice za temu *Sacra Conversazione* izvedenu za oltar u crkvi Santi Giovanni e Paolo u Veneciji. P. HUMFREY, 1999., 1119.

njihova opusa. Najradikalniji primjer takve prakse je poliptih što su ga Paolo Veronese i njegova radionica 1570. godine oslikali za naručitelje iz Vrboske na Hvaru.[557]

Dominacija Venecije kao umjetničkog centra očitovala se, osim izravnim narudžbama i nabavom umjetnina, i putem nekolicine domaćih slikara koji su se ondje naukovali te su u lokalnim sredinama djelovali u maniri neke od struja mletačkog slikarstva. To poglavlje povijesti dalmatinskog slikarstva, osim gašenja aktivnosti prethodno postojećih lokalnih radionica, karakteriziraju boravci i djelovanja pojedinih slikara doseljenih s italskih prostora.

Nadalje, pri definiranju stilskih osobina razmatranoga razdoblja treba uzeti u obzir i korjenite promjene na području sakralne ikonografije kao posljedice odluka donesenih na Tridentskom saboru, nakon kojega dolazi do porasta određenih marijanskih, kristoloških i svetačkih tema čija se recepcija i razvoj može pratiti i duž istočne obale Jadrana. Nakon završetka Tridentskog koncila 1563. godine, unatoč opiranju mletačke vlade sve većem uplitanju papinstva u pitanja za koja su bili nadležni lokalni svećenici, naručitelji i slikari, kao pripadnici Crkve ipak su bili primorani pridržavati se donesenih odredbi.[558] Sukladno tome i u Dalmaciji su se počele primjenjivati radikalne promjene te su slikarstvo i oprema sakralnih interijera tek krajem 16. stoljeća u puno većoj mjeri odražavali tendencije kakve su prethodno zahvaćale i likovno središte.

Do danas je sačuvan tek skroman korpus od trinaest djela s tog teritorija koja se okvirno mogu s većom dozom uvjerljivosti, a neka i posve sigurno, datirati u 16. stoljeće zbog čega je teško stvoriti precizniju sliku i rekonstruirati izvorno stanje. Sukladno tome, za prodiranje u onodobnu produkciju, naručiteljske okolnosti, ponudu i potražnju, detaljnije podatke pružaju sačuvani dokumenti, te se kroz razmatranje pojedinačnih slučajeva mogu izvesti i neki opći zaključci i pretpostavke.

4.1. Import

Nabavljanje slika iz Venecije za šibensko područje zapravo odražava i određeni kontinuitet komunikacije naručitelja s periferije s umjetničkom scenom upravnoga i umjetničkoga središta, kakav je uspostavljen već u razvijenom srednjem vijeku, ali u ovom razdoblju takav način nabave prevladava likovnom scenom. Ipak, iz vrlo malog sačuvanog uzorka teško je s većom sigurnošću procijeniti je li i u Šibeniku zasigurno prednjačio import, s obzirom da o takvim konkretnim narudžbama nema sačuvanih ugovora, dok su s druge strane

[557] P. HUMFREY, 1999., 1119.; R. TOMIĆ, 2016.c, 187-214. uz prethodnu literaturu.
[558] P. HUMFREY, 1999., 1121. s prethodnom literaturom.

dokumentirane narudžbe od lokalnih slikara daleko brojnije te daju određeni uvid o nastavku potražnje za slikarstvom domaće produkcije. Međutim, niti jednu takvu dokumentiranu lokalnu narudžbu nije moguće povezati sa sačuvanim djelima među kojima se kvantitativno ipak izdvajaju djela importirana iz Venecije ili ona koja su naslikali doseljeni slikari, poput Bernardina Ricciardija.

Stoga je izvjesnije da je i teritorij Šibenske biskupije bila obilježila situacija kakva je bila karakteristična i za druge manje dalmatinske gradove u kojima su u opremi ondašnjih interijera prednjačila djela Bellinijevih zakašnjelih sljedbenika ili lokalnih slikara koji su stvarali u *belinesknoj* maniri. U tom kontekstu, unutar relativno skromnog sačuvanog korpusa ističe se grupa slika koja se može dovesti u vezu s radionicom Santa Croceovih. Međutim, za razliku od Zadra, upravnog središta mletačke Dalmacije u kojemu je sačuvana nekolicina značajnijih primjera mletačkog slikarstva - od ugovora koji svjedoči o nakani narudžbe slike od Giovannija Bellinija[559] pa do sofisticiranih izričaja poput onog Lorenza Luzza - u Šibeniku detektirana djela i sačuvani dokumenti svjedoče o puno skromnijim likovnim dosezima.

4.1.1. Likovni profil radionice Santa Croce

Slikarska obitelj Santa Croceovih pripada najplodnijim nastavljačima tradicionalne *quattrocentisticke* forme triptiha i poliptiha, ali i naširoko prihvaćenih *bellinijvskih* tendencija, zbog čega su kroz 16. stoljeće bili omiljen odabir provincijskih naručitelja. Donedavno objavljenih istraživanja I. Čapete Rakić, u nas je posve bila marginalizirana činjenica da su u Veneciji djelovale dvije odvojene, ali ipak u određenim segmentima stilski srodne slikarske obitelji Santa Croce.[560] Obje su se, gotovo istovremeno, krajem 15. ili početkom 16. stoljeća u Veneciju doselile iz mjesta Santa Croce Val Brembana, pokraj Bergama, a zajednička im je bila i sklonost ka kompozicijskim rješenjima, koloritu i plasticitetu slikara starije generacije, poput Giovannija Bellinija i Cime da Conegliana.[561] Prema dosadašnjim spoznajama, najstarija je bila radionica Francesca di Simone da Santa Croce. Zbog malobrojnih poznatih arhivskih podataka, doba njegova rođenja smješta se vrlo široko, između 1440. i 1475. godine.[562] Od tek dva poznata arhivska izvora, onaj od 31. srpnja 1492. godine bilježi da se oženio Luciom Trevisan, kćeri Alvisea i sestrom Vittorea Trevisana. Taj dokument donosi i podatke o imenu Francescova

[559] E. HILJE, R. TOMIĆ, 2006., 20.; M. PELC, 2007., 516.
[560] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 21. s prethodnom literaturom.
[561] I. ČAPETA RAKIĆ, 2014., 147.
[562] B. DELLA CHIESA, E. BACCHESCHI, 1976., 491.

oca kao i mjestu porijekla.[563] Drugi je dokument oporuka iz 1508. godine koja svjedoči o novčanoj donaciji crkvi Sancte Crucis Vallis Brembane za slavljenje misa, a donosi podatke i o djeci, Orsoli i Baldassareu te o tome da je njegovu radionicu naslijedio Francesco Rizzo.[564] Duže vremena okolnosti djelovanja te radionice bili su nepoznati, a neobična podudarnost s nazivom druge istoimene radionice, doprinijela je nizu zabuna objavljenima u pionirskim istraživanjima te teme. U to vrijeme Francesco Simone da Santa Croce i nasljednik njegove radionice Francesco Rizzo da Santa Croce smatrani su istom osobom. U prilog razrješenju nije išla ni česta suradnja učitelja i učenika kao ni dugotrajno ponavljanje učiteljevih modela, primjetno u Rizzovom opusu i u periodu samostalna djelovanja. Tu zabunu je u konačnici razriješio G. Ludwig 1903. godine, dokazavši postojanje drugog slikara istoga imena, ali koji je sin Bernardina, a ne Simonea.[565] Analiza slikarstva Francesca Simonea da Santa Croce svjedoči da se izrazito oslanjao na modele i stil Giovannija Bellinija, no nema izravnih dokaza da se kod njega naukovao ili da je s njim bio u dodiru. Jedini pisani argument u prilog takvoj pretpostavci je način na koji se 1507. godine potpisao na slici *Gospa s Djetetom i svecima* iz crkve S. Pietro Martire na Muranu (izvorno za crkvu Santa Maria degli Angeli) kao: „FRANCISCUS DE SANTA ☨ D. I. B.“ pri čemu se D. I. B. može tumačiti kao „*discipulus Iohanni Bellini“*.[566] S druge strane, Francesco Rizzo di Bernardo De'Vecchi (ili Galizzi) je također bio porijeklom iz Santa Croce gdje je možda već bila uspostavljena neka slikarska radionica koju je mogao voditi njegov stariji brat Vincenzo, koji se 1531. godine u dokumentima bilježi kao pokojni.[567] Aktivnost Francesca Rizza da Santa Croce dokumentirana je u periodu između 1504. i 1545. godine.[568] U radionici Francesca Simonea da Santa Croce je bio zajedno s Andreom Previtallijem i Palmom Starijim, a zajedno s potonjim je čak oslikao nekoliko slika.[569] Iz oporuke njegove supruge Adriane Naranzari poznato je kako je 1517. godine, prije nego je napustio Veneciju i otputovao u Bergamo, izradio palu *Sv. Ivana Krstitelja sa svecima* (Petrom, Markom, Jeronimom i Pavlom) za mletačku crkvu San Cassiano.[570] O njegovom djelovanju u Bergamu malo je poznatih podataka, međutim na osnovu sačuvanih radova evidentno je da je njegova radionica veliki broj slika isporučivala za naručitelje u malim mjestima bergameškog teritorija te im se do danas pripisuje poveći broj djela od čega je

[563] S. FACCHINETTI, 2017., 13.
[564] S. FACCHINETTI, 2017., 13-15.
[565] G. LUDWIG, 1903., 2-4.
[566] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 22.; S. FACCHINETTI, 2017., 16.
[567] G. C. F. VILLA, 2017., 71.
[568] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 21-22. s prethodnom literaturom.
[569] O ovoj temi više vidjeti u: F. HEINEMANN, 1991., 56-58.
[570] S. FACCHINETTI, 2017., 15.

nekolicina odnedavno detektirana i na istočnoj obali Jadrana.[571] Slijedeći učiteljeve obrasce i njegovo je slikarstvo bilo pod značajnim utjecajem Giovannija Bellinija, ali je produkcija radionice s vremenom poprimila i naglašeno repetitivni karakter ponavljajući uspostavljene formule, poput popularne teme *Sacre Conversazione* te varirajući prepoznatljive modele.[572] Kod njega se najvjerojatnije formirao i rođak mu Giovanni de'Vecchio koji je također bio pod utjecajem *bellinesknih* elemenata koji do njega dopiru i derivirani preko suvremenika Palme Starijega i Bonifacija de Pitatija.[573]

Rodonačelnik druge grane slikarske obitelji Santa Croce bio je Girolamo (1480/85.-1556.) koji je najvjerojatnije učio kod Gentilea, a kasnije i Giovannija Bellinija.[574] Brojna Girolamova djela svjedoče o vjernom ponavljanju Bellinijevih rješenja što mu je u konačnici osiguralo dugotrajnu potražnju među naručiteljima na širokom teritoriju Mletačke Republike, diljem malenih provincijskih mjesta. Njegov sin, suradnik, i nasljednik produktivne radionice bio je Francesco da Santa Croce (1516 - 1584.). O njemu su vrlo oskudni podaci, a od sigurnijih je poznato da je 1516. godine rođen u Veneciji. Prema dokumentu iz 1543. godine, u kojemu je Girolamo imenovao sina svojim opunomoćenikom, poznato je da su surađivali, a tek je nakon očeve smrti 1556. godine Francesco stvarao samostalno, no ni tada u principu ne odmiče pretjerano od očevih modela.[575] Produkcija ove radionice također se oslanjala na prepoznatljiv jezik mletačkog *quattrocenta*, a novi načini slikanja kakve su u vrijeme njihovog djelovanja postavili vodeći slikari, poput Giorgionea i Tiziana, na njih nisu izvršili nikakav utjecaj te su ostali vjerni provjerenim formulama na kojima su naredne generacije inzistirale sve do dvadesetih godina 17. stoljeća, do trenutka kada je umro Pietro Paolo da Santa Croce, Francescov sin i posljednji predstavnik radionice s bogatom i prepoznatljivom tradicijom.[576]

4.1.1.1. Slike Santa Croceovih na prostoru Šibenske biskupije

Korpusu sačuvanih slika grane Girolama i Francesca Santa Croce na prostoru šibenske biskupije pripada prikaz *Posljednje večere* koji se danas nalazi u zbirci franjevačkog samostana na Krapnju, a pretpostavlja se da je za taj samostan mogla i izvorno nastati (skeda 5.). Riječ je o potpisanom djelu Francesca da Santa Croce, no do danas djelo nije preciznije datirano niti na osnovi stilskih karakteristika, usporedno s ostalim slikarevim radovima sačuvanim duž istočne

[571] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 21-22.
[572] S. FACCHINETTI, 2017., 26.
[573] G. C. F. VILLA, 2017., 71.
[574] Usporediti: FIOCCO, 1916., 11-12.; I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 22-23.
[575] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 30.; I. ČAPETA RAKIĆ, 2014., 148.; G. C. F. VILLA, 2017., 72.
[576] I. ČAPETA RAKIĆ, 2014., 148

Jadranske obale. Povijesni izvori o samostanu i opremi njegovih interijera ne pružaju dovoljno podataka, pa ni spoznaja o posvećenju kompleksa 1523. godine ne doprinosi mnogo.[577] K. Prijatelj je primijetio da su likovi na slici raspoređeni kao i na istoimenoj koju je Girolamo 1549. godine naslikao za crkvu San Martino u Veneciji, kako i stoji potpisano na stolici na kojoj sjedi krajnje desni apostol prvoga plana mletačke slike.[578] U novije je vrijeme I. Čapeta Rakić usporedila Francescovu sliku s *Posljednjim večerama* Bonifacija de Pitati s kojima krapanjska slika pokazuje određene srodnosti u rješenju, osobito s varijantom nastalom za crkvu S. Maria Mater Domini u Veneciji.[579] Sličnost se očituje u stavu i gesti Krista, načinu na koji se na njega oslonio sv. Ivan kao i ekspresijama i gestama drugih apostola te oblikovanju stola. Međutim, ponajveća sličnost je rješenje interijera s motivom djelomično prikazanog trodijelnog svijetlog otvora od kojega su vidljivi samo donji dijelovi dva stupa, a koji ponajviše uspostavlja simetriju i harmoničnost prikaza. Navedeni detalji na krapanjskoj slici stoga pokazuju djelomično odmicanje od dotadašnjih ustaljenih formula Santa Croceovih. Prema opisanoj i sličnim komparacijama s Pitatijevim djelima, kakvo je primjerice i *Posljednja večera* iz Gallerie degli Uffizi, Francescovo djelo nastalo za franjevački samostan na Krapnju moglo bi se sukladno komparativnim analogijama i mogućim uzorima ipak okvirno datacijski odrediti kao slika nastala sredinom 16. stoljeća. Odnosno, najvjerojatnije nakon Girolamove smrti kada je Francesco bio samostalniji, a time očigledno i fleksibilniji prema uzorima suvremenika, što je kasnije primjetnije i u djelima njegova nasljednika.[580]

Iako opsežna istraživanja I. Čapeta Rakić nisu bila primarno usmjerena na onu granu u kojoj je najistaknutija figura Francesco Rizzo da Santa Croce, detektirala su dva njegova djela na istočnoj obali Jadrana te predstavljaju značajan doprinos i temelj za daljnje proučavanje te teme.[581] Obje su slike u privatnom vlasništvu i vrlo malih dimenzija, a prikazuju omiljenu mu temu *Sacra Conversazione,* vrlo sličnog rješenja.

U samostanu Sv. Frane u Šibeniku nalazi se slika *Gospe s Djetetom i Ivanom Krstiteljem* vrlo malih dimenzija (skeda 3.). Riječ je o djelu koje pokazuje zakašnjele *bellinijevske* forme izvedene grubljim potezima, te se prema načinu oblikovanja, tipologiji i detaljima može pripisati Francescu Rizzu da Santa Croce s vjerojatnim udjelom radionice. Rizzo se pri formiranju ove teme, koja pripada onim shemama koje će postati repetitivne, očigledno ugledao izravno na sliku ili predložak djela *Sveta obitelj sa sv. Jeronimom* koje se čuva u biskupskoj

[577] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 88. s prethodnom literaturom.
[578] K. PRIJATELJ, 1957.b, 195.; K. PRIJATELJ, 1963., 44.
[579] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 87-88.
[580] G. C. F. VILLA, 2017., 72.
[581] I. ČAPETA RAKIĆ, 2011., 22.

palači u Bresci, a rad je njegova suvremenika i stilski bliskog slikara Andree Previtalija. Način na koji je prikazana Gospa s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem, u potpunosti je preuzet s tog primjera, no oblikovan je kao samostana tema. Međutim, i u tom dijelu postoje određene razlike u detaljima kao što je jastučić na kojemu sjedi maleni Krist, a kojega nema na Previtalijevoj slici te u načinu na koji se traka s natpisom omata oko štapa malenog Ivana Krstitelja. Previtalijeva kompozicija *Gospe s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem* imala je širi odjek, a iz opusa Francesca Rizza da Santa Croce očito je kako je često koristio Previtalijeve sheme (sl. 1., sl. 2.).[582] Ovom se atribucijom povećava korpus slika Francesca Rizza da Santa Croce i njegove radionice u Hrvatskoj uz dvije iz privatnog vlasništva (Split i Dobrota) te trenutno pogrešno atribuirane slike iz Strossmayerove galerije u Zagrebu (sl. 3., sl. 4.).[583] Navedenoj grupi slika zajednički je prepoznatljiv Rizzov izričaj koji se očituje u odmaku od idealiziranih predložaka i shema koje slijedi, jačem plasticitetu, ali grubljoj pa pomalo i arhaičnoj obradi koja u određenoj mjeri balansira na razmeđu sladunjavog izraza i anegdotalnosti. U tom kontekstu, šibenska slika identična je slici iste tematike koja se čuva u Collezione Stefano Piombin u Museo Civico Monselice, datiranoj u početak 16. stoljeća, a koju je još V. Mancini 1991. godine, prilikom katalogizacije djela, doveo u vezu s tom drugom granom obitelji Santa Croce.[584]

4.1.2. Ostala importirana djela u Šibeniku

Kategoriji zakašnjelih *postbellinijevskih* rješenja pripada i slika s prikazom *Sacra Conversazione* iz župnog ureda u Murteru (skeda 6.). Riječ je o slici koja se možda izvorno nalazila na oltaru sv. Mihovila o kojemu je brinula istoimena bratovština, u crkvi Sv. Mihovila u Murteru.[585] Kompozicijom, postavom likova u krajoliku niskog horizonta, koloritom koji ukazuje na mletačku provenijenciju te nešto robusnijim i monumentalnijim oblikovanjem koje se kvalitetom odmiče od vrsnijih sljedbenika, ova slika ipak - poput radova Santa Croceovih – zakašnjelo slijedi *bellinijevske* forme. Stoga se može pretpostaviti da je riječ o nekom manje

[582] To je, primjerice, vidljivo na Rizzovoj slici *Sacra Conversazione* u Museo d'Arte della Citta di Ravenna, prikazu iste teme iz zbirke Pavlović u Splitu, Gospi s Djetetom iz Strossmayerove galerije u Zagrebu te mnogim drugim srodnim rješenjima.

[583] Djelo je prvotno bilo smatrano radom Vincenza Catene, a trenutno je pripisano Filippu da Verona. Više vidjeti u: Lj. DULIBIĆ, I. PASINI TRŽEC, 2018., 222., 306., 371.

[584] *Katalog,* 1991., 277.

[585] Podatke o postojanju oltara sv. Mihovila u istoimenoj murterskoj crkvi i bratovštine koja je o njemu brinula donosi K. Juran temeljem arhivskih dokumenata. K. JURAN, S. SORIĆ, 2010., 107.

vrsnom *postbellinijevskom* sljedbeniku, djelatnom sredinom ili tijekom druge polovice 16. stoljeća.

Među ostalim djelima za koja se zasigurno zna da su naručena iz Venecije je zanimljiva malena slika *Pomilovanja Bartola de Lorenza iz Šibenika* koja se danas čuva u samostanu Sv. Frane u Šibeniku (skeda 4.). Riječ je o zavjetnoj slici koja je datirana u 1536. godinu, kako stoji u natpisu koji prati duguljastu pravokutnu kompoziciju na dasci. Na kraju natpisa stoji i navod da je načinjena u Veneciji (*...et questo fu fatto a Venezia*).[586] Način izvedbe odaje vrlo naivnog crtača zbog čega slika djeluje poput skice ili memorije. Ovakav prikaz stoga je vrjedniji kao značajno svjedočanstvo vremena i konkretnog povijesnog događaja koji je zabilježen. Poput žanr scene izveden je prikaz *Pogubljenja Bartola de Lorenza* koje je spriječeno u posljednji tren. Okrivljenik je vjerovao da ga je čudotvorno spasila slika Gospe iz crkve Sv. Kuzme i Damjana u Šibeniku (najvjerojatnije slika *Gospe od Pomišlja*) kojoj se u toj neprilici ufao. Sukladno iznesenome, ovaj rad predstavlja jedinstven primjer na više razina, od specifičnog, narativnog načina prikaza do vrijednog sadržaja. Jedini sličan poznati primjer na istočnoj obali Jadrana je skupina zavjetnih slika koja potječe iz crkve Sv. Križa na Čiovu, danas u crkvi Sv. Dominika u Trogiru, koje R. Tomić datira u 18. stoljeće.[587]

Slika *Visovačke Gospe* iz samostanske zbirke na Visovcu, datirana natpisom na *cartellinu* u 1576. godinu, po svemu je sudeći donesena iz Bosne (skeda 11.).[588] S obzirom na naglašenu *quattrocentisticku crivellijansku* kompoziciju *Sacre Conversazione* očigledno je nastala prema nekoj starijoj slici. Osobito ako se uzme u obzir da je isti franjevački red identičnu inačicu prikaza te teme još i godinama kasnije nekoliko puta umnažao. Ako je suditi prema povijesnim zapisima da je na Visovac donesena, najvjerojatnije iz sutjeskog samostana, izvjesno je kako u tom slučaju nije naslikana od strane nekog lokalnog šibenskog slikara.[589] S obzirom na konzervativan pa i arhaičan način oblikovanja moguće je da je riječ o djelu nekog tamošnjeg, bosanskog franjevačkog slikara jer stilski ne pripada dominantnim likovnim strujanjima druge polovice 16. stoljeća. Kako bilo, slika je poslužila kao tipološki model kasnijim, najvjerojatnije šibenskim slikarima 17. stoljeća. U kontekstu načina na koji je prikazan umanjeni donator u lijevom donjem dijelu slike, u maniri svojstvenoj za srednjovjekovne prikaze, zanimljivo je skrenuti pozornost na sliku sličnih arhaičnih elemenata nastalu također za franjevačke naručitelje u 16. stoljeću. Riječ je o *Sacri Conversazione* iz

[586] Detaljan ispis natpisa sa slike vidjeti u: V. MIAGOSTOVICH, 1896., 109.
[587] Više vidjeti u: R. TOMIĆ, 1997.b, 117.
[588] K. BALIĆ, 1931., 9.
[589] Više vidjeti u: S. ZLATOVIĆ, 1888., 39.; R. TOMIĆ, 1997.b, 111., Z. DEMORI-STANIŠIĆ, 1997., 119-131.; Z. DEMORI-STANIŠIĆ, 2017., 63-65.; S. CVETNIĆ, 2019., 100.

franjevačke crkve u Slanom. Iako autor očigledno nije isti, ta slika pokazuje jednako inzistiranje na starijim obrascima, a za razliku od visovačke koja, po svemu sudeći, doslovno pokušava slijediti neki stariji predložak,[590] kompozicija iz Slanog inovativnije miješa arhaizme s elementima manirističkog oblikovanja.[591]

4.2. Slikari došljaci – *Pictores vagantes*

Dolazak stranih slikara i njihovo djelovanje u domaćoj sredini, nastavak je tradicionalne prakse migracija umjetnika koji su u potrazi za poslom obilazili obje jadranske obale. Riječ je o tzv. slikarima došljacima (*pictores vagantes*) koji često nisu mogli konkurirati potražnji u većim likovnim središtima pa su se doseljavali na područje Mletačke Dalmacije, neko vrijeme ondje proboravili, a potom je najčešće napuštali, dok su se rjeđi u njoj čak i trajno nastanjivali.[592] Rapidnim osipanjem dalmatinskih radionica u 16. stoljeću s kojim je procesom proporcionalno rastao i broj importiranih djela, i doseljavanje slikara je postalo nešto češćim fenomenom. Na području nekadašnje Šibenske biskupije dokumentirane su migracije nekoliko slikara koji se ondje nisu predugo zadržali niti trajnije nastanili. Među njima se ističu Juan Boschetus, slikar španjolskog porijekla koji je boravio u Zadru, Šibeniku, Hvaru i Rabu, te Nicolo Braccio (Brazzo) iz Pise koji je u periodu između 1507. i 1536. godine boravio u Šibeniku, a potom u: Splitu, Trogiru i Zadru gdje je bio u određenoj rodbinskoj i slikarskoj suradnji s Lorenzom Luzzom, došljakom iz Feltrea, čija se monumentalna pala *Gospina Uznesenja* sačuvala u Zadru.[593] Dosadašnja istraživanja iznjedrila su nekoliko dokumenta koji u određenoj mjeri rekonstruiraju boravak i prisutnost doseljenih slikara u Šibeniku, ali nije se sačuvalo njihovih potpisanih djela, niti se postojeća sačuvana, koja se mogu datirati u 16. stoljeće, mogu povezati s njima. Pri tome treba uzeti u obzir da se većina njih vrlo kratko zadržavala na tom teritoriju, odnosno da im je Šibenik uglavnom bio usputna stanica u potrazi za poslom koja se za njih nije pokazala kao plodno tlo. U tom se kontekstu među njima izdvaja tek Bernardino Ricciardi, doseljen iz Padove o kojemu će biti riječi u nastavku, a koji je na području Šibenika i Zadra proveo trinaestak godina, ostavivši iza sebe i nekolicinu djela.

[590] S. CVETNIĆ, 2019., 100. s prethodnom literaturom.
[591] M. PELC, 2007., 479.
[592] M. PELC, 2007., 484.; A. ŠITINA, 2017., 195.
[593] A. ŠITINA, 2017., 195-212.

4.2.1. Boravak Bernardina Ricciardija na istočnoj jadranskoj obali

Osim u članku K. Prijatelja o monumentalnoj pali *Poklonstva kraljeva* iz šibenske katedrale,[594] te katalogizacije njegova najpoznatijeg djela, vratnica orgulja izvedenih za zadarske dominikance objavljenih u katalozima *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije* i *Dominikanci u Hrvatskoj*, o Ricciardiju se nije detaljnije pisalo u domaćoj i stranoj literaturi.[595] Nisu poznate ni obrade njegova opusa niti detektirana djela koja bi bila izvedena u Italiji, prije njegova doseljenja u Dalmaciju. U općim pregledima slikarstva 16. stoljeća u Hrvatskoj bio je tek usputno spominjan, a nešto više prostora dale su mu studije o dubrovačkoj renesansnoj slikarskoj baštini gdje je njegovo djelovanje vrlo dobro dokumentirano, ali i temeljitije arhivski istraženo još 1950-ih godina.[596] Kako je razvidno iz objelodanjenih dokumenata slikar se spominje u raznim inačicama svoga imena kao Bernardo Rizzardi, Bernardino de Rizzardi, Bernardinus de Rizardis, Bernardinus de Ricciardis te kao Bernardin di Ricardi pa je u starijoj literaturi bilo određenih nedoumica je li riječ o istoj osobi.[597]

Presjek cjelovitog Ricciardijevog opusa detektiranog duž istočne obale Jadrana izvedenoga za Zadar, Šibenik i Split, prije nego se trajno skrasio u Dubrovniku, objavljen je tek 2017. godine, a tom prilikom katalogu njegovog opusa pridodane su još tri slike, jedna zadarska i dvije šibenske.[598] Do sada se na osnovi hipotetskih rekonstrukcija slikarevog boravka na istočnoj jadranskoj obali vjerovalo da je Ricciardi najprije boravio u Zadru, a nakon toga u Šibeniku od 1568. do 1569. godine, što u novijoj literaturi prenose R. Tomić,[599] M. Pelc[600] i A. Šitina.[601] Međutim, nedavna usmjerenija istraživanja šibenskih bilježnika 16. stoljeća iznjedrila su nekoliko novih podataka koji u ovom radu preciznije određuju slikarev boravak u Šibeniku i Zadru, rasvjetljavaju specifične okolnosti pojedinih narudžbi te donose novu sliku o njegovu djelovanju i poslovanju u Šibeniku gdje se istaknuo kao najplodniji mjesni slikar 16. stoljeća.

---

[594] K. PRIJATELJ, 1968.e, 31-34.
[595] R. TOMIĆ, 2006.a, 222-225.; R. TOMIĆ, 2006.b, 225-226.; R. TOMIĆ, 2011.a, 345-346.
[596] J. TADIĆ, 1952.
[597] R. TOMIĆ, 2006.a, 223.
[598] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[599] R. TOMIĆ, 2006.a, 223.
[600] M. PELC, 2007., 495.
[601] Prilikom pokušaja rekonstrukcije slikareva djelovanja duž istočne jadranske obale dokumenti koji detaljnije svjedoče o Ricciardijevim poslovima u Šibeniku nisu bili poznati. Ponajveća zabuna nastala je, stoga, pogrešnim tumačenjem jedinih do tada poznatih šibenskih dokumenata iz 1568. i 1569. godine, koji su se dovodili u vezu s oltarom Triju kraljeva u šibenskoj katedrali, a zapravo svjedoče samo o pozlati oltara i pale Presvetog Tijela Kristova. Tom prilikom ustanovljeno je da se s dotadašnjim pretpostavkama ponajmanje poklapaju spomenuti dokumenti jer se u njima, prilikom primitka isplate za poslove pozlate u Šibenskoj katedrali, Ricciardi navodio kao stanovnik Zadra što je opovrgavalo prethodna vjerovanja da se nakon Zadra preselio u Šibenik, a zatim nastavio dalje. A. ŠITINA, 2017., 195-212.

Prethodno je, naime, bilo utvrđeno da je slikar prvo, u periodu od 1565. do 1568. godine boravio u Zadru gdje je 1566. godine za crkve Sv. Frane i Sv. Dominika naslikao izgubljene oltarne pale s temom *Glavosjeka sv. Ivana Krstitelja*.[602] Kako stoji u dokumentu Ricciardi je za sliku koja je trebala krasiti u to vrijeme već dovršeni oltar sv. Ivana Krstitelja u crkvi Sv. Frane u Zadru dobio nacrt od naručitelja, odnosno izvršitelja oporuke, Ivana (Zuanea) Ciprianisa, a taj je posao slikar bio dužan izvršiti do blagdana sv. Ivana Krstitelja iste godine.[603] Dokument sklopljen 9. kolovoza 1595. godine također spominje Ricciardijevu sliku i referira se na navedeni zapis iz 1566. godine.[604] Riječ je o ugovoru između Petra Bortolazzija te Jeronima i Tripuna Bokanića koji su se obavezali da će za zadarsku crkvu Sv. Frane izraditi oltar od čiovskog kamena koji treba u potpunosti oponašati izgled, veličinu i ukras oltara u istoj crkvi, za koji je *padovanski slikar nastanjen u Zadru*, Bernardino Ricciardi 1566. godine izradio palu s prikazom *Glavosjeka sv. Ivana*. Do danas nije sačuvan ni Bokanićev oltar ni Ricciardijeva pala, a R. Tomić pretpostavlja da su možda bili preneseni u neku crkvu u zadarskoj okolici, ukoliko nisu uništeni.[605] U tom je razdoblju za dominikansku crkvu Ricciardi oslikao i goleme četverodijelne vratnice orgulja koje se danas čuvaju na Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti (sl. 6., sl. 7.), a koje arhivski podaci datiraju između 1567. i 1568. godine.[606] U inventaru crkve Sv. Dominika u Zadru sastavljenom u 18. stoljeću spominju se oslikane vratnice orgulja, opisuje se i ikonografija, no vjeruje se da su one djelo slavnog *Schiavonetta*.[607] Da nije riječ o Andrei Meldoli, već o djelu Bernardina Ricciardija, odnosno *Rikardića* tvrdio je Ivan Kukuljević – Sakcinski u *Slovniku* 1860. godine, objavivši isplate iz 1567. i 1568. godine u kojima Ricciardi potvrđuje primitak dogovorenih novaca.[608] Od dominikanskog priora, fra Jerolima, padovanski

[602] O pali nastaloj za zadarsku franjevačku crkvu pisali su D. Fabianich (D. FABIANICH 1864., 14-15.) i V. Brunelli (V. BRUNELLI 1909. godine, 128.) a navode oba autora 1994. godine donosi R. Tomić u članku o zadarskoj slici Palme Mlađega u Ninu, gdje u prilogu donosi i dokumente (R. TOMIĆ, 1994.c, 232-233.;236) što prenosi i A. Šitina (A. ŠITINA, 2017., 195-212.).

[603] DAZ, ZB, Daniel Calvaca, B I, F II/7; D. FABIANICH, 1864., 14-15.; R. TOMIĆ, 2006.b, 236.

[604] V. BRUNELLI, 1909., 128.

[605] R. TOMIĆ, 2006.a, 233. s prethodnom literaturom.

[606] O njima detaljnije govori inventar dominikanske crkve kojeg je u 18. stoljeću sastavio G. Feretti, a prenosi ga 1988. godine S. Krasić. S. KRASIĆ, 1988., 237.

[607] S. KRASIĆ, 1988., 237.

[608] *„Rikardić Bernardin (nazvan Ricciardi), slikar dubrovački, otac Adrianov, uresio je godine 1567. i 1568. s lijepim slikama vrata od orguljah u crkvi sv. Dominika u Zadru. Za ovaj svoj posao dobio je od tadašnjega priora dominikanskoga, fra Jerolima, dne 1. Kolovoza g. 1567. za prvi rok lirah 90, dne 4. Rujna g. 1567. Lirah 50, a dne 1. Ožujka g. 1568. Ostalu svotu, koja dopuni pogodjenu plaću od 60 dukatah. Budući da je crkva dominikaka u početku našega stoljetja porušena, to su gorespomenute slike od orguljah odnešene od onuda, i bit će po svoj prilici one iste koje se sada nalaze u sakristiji stolne crkve zadarske, za koje slike veli Concina u svom djelu „Voyage dans la Dalmatie maritime“, da su slikane od Andrije Medulića (Schiavona)? Godine 1604. dne Siečnja načini Bernardin svoju oporuku u Dubrovniku, i ostavi njeki dio svoga imutka sinovima Aristidu i Mitridatu, zatiem djeci pokojnog sina Ivana Krstitelja, a sav ostali imutak predade svome četvrtomu sinu Adrianu slikaru, kojega načini*

je slikar isplate primio u tri rate, dvije 1567. i jednu 1568. godine.[609] Isto prenosi i L. Benevenia 1907. godine, ali kod nekih istraživača očito je još vladala sumnja u postojanje tog slikara pa je C. Cecchelli vratnice smatrao precijenjenima datirajući ih, sukladno tadašnjim poimanjima, u 17. stoljeće.[610] Donedavno je bila marginalizirana i činjenica da je Ricciardi u Zadru bio izveo još jednu sliku za istu dominikansku crkvu. Međutim, prilikom popisivanja inventara crkve G. Feretti je citirao i slikarev potpis: *„Bernardinus de Ricciardis Patavinus pinxit tempore proratus rev. di patris magistri Simonis Rosa 1565*".[611] Sve donedavno ta datacija zadarske dominikanske pale označavala je važnu godinu u Ricciardijevoj slikarskoj karijeri, odnosno početak njegova djelovanja u Zadru i Dalmaciji općenito. Ricciardijevom zadarskom opusu R. Tomić pripisao je i sliku *sv. Luce* s oltara u sjevernoj lađi crkve Sv. Šime u Zadru (sl. 8.),[612] a u novije vrijeme, tom je korpusu dodana i slika sv. Stjepana iz iste crkve (sl. 9.), temeljem komparativne analize i okolnosti narudžbe.[613]

Međutim, i dalje je postojalo - otvoreno pitanje - boravi li slikar nakon Zadra u Šibeniku – koje detaljnije rasvjetljavaju nedavno pronađeni dokumenti. Naime, novi podaci argumentirano opovrgavaju takve pretpostavke i bacaju posve novo svjetlo na Ricciardijevo djelovanje jer datiraju njegove angažmane u Šibeniku čak osam godina prije nego ga arhivi bilježe u Zadru.

Ricciardi je dakle prvi put zabilježen u Šibeniku već 1557. godine kada je kao svjedok spomenut u tamošnjem samostanu Sv. Dominika. Zanimljivo je da je ondje naveden kao *magistro Bernardino de Ricardi Veneto depictore habitatoribus Sibenici*.[614] Uz to, pronađeni dokumenti iz 1545. i 1559. godine u potpunosti rasvjetljavaju narudžbu pale *Poklonstva kraljeva* za šibensku katedralu (sl. 10.).[615] Nakon što je I. Kukuljević Sakcinski smatrao da je riječ o radu Andree Meldole, K. Stošić je 1926. prvi pretpostavio autorstvo Bernardina Ricciardija, (navodeći ga kao Riccija),[616] da bi i F. Dujmović 1966. sliku naveo kao rad Bernardina *Rizziardija*.[617] Palu *Poklonstva Kraljeva* prvi je Ricciardiju pripisao K. Prijatelj[618] koji se tada pozivao na navode K. Stošića, pretpostavivši kako se potonji referira na dokument

ovršiteljem oporuke." (I. KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, 1860., 369-370.); DAZd, Šibenski notarski arhiv, Spisi samostana Sv. Dominika, Pergamene, br. 539

[609] I. KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, 1988., 369-370.

[610] C. CECCHELLI, 1932., 35-36.; R.TOMIĆ, 2006.a, 223.

[611] S. KRASIĆ, 1988., 237.; R. TOMIĆ, 2006.a, 223.

[612] R. TOMIĆ, 2006.b, 225-226.

[613] Detaljnije vidjeti u: A. ŠITINA, 2017., 195-212.

[614] DAZd, ŠNA, Kut. 30/VI, Frane i Donat Tranquillo, Sv. c, fol. 171

[615] DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. a, fol. 60-61; DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60

[616] I. KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, 1860., 369-370.; K. STOŠIĆ, 1926.a, 16

[617] F. DUJMOVIĆ, 1966., 16.

[618] K. PRIJATELJ, 1968.e, 31-34.

koji je pročitao, ali ga u knjizi nije citirao.[619] U nedavnim istraživanjima A. Šitina je, objelodanjujući dokumente iz 1568. i 1569. godine smatrala kako potvrđuje Stošićeve poveznice s oltarom *Triju kraljeva* koji krasi Ricciardijeva pala. Međutim, jedan od tih dokumenata svjedoči o dogovoru slikara sa zastupnicima škole Presvetog tijela Kristova o pozlati oltara, a drugi svjedoči o Ricciardijevom primitku isplate za izradu pozlate okvira pale, pozivajući se na prethodno sklopljeni ugovor koji do danas nije pronađen.[620] Tada je bilo pretpostavljeno da je uz te dokumente mogao biti zabilježen i podatak o Ricciardijevom slikarskom angažmanu, koji se slutio iz morfoloških sličnosti elemenata pale.[621] Međutim, ta pretpostavka nije bila točna. U navedenim dokumentima riječ je o poslovima pozlate na posve drugom oltaru i drugim naručiteljima.

Oporukom datiranom 18. kolovoza 1545. godine, Katarina, kći Jurja Franinog Divnića i žena Šimuna Dominisa, rapskog plemića tada stanovnika Šibenika, ostavila je sto dvadeset dukata za izradu pale koja je trebala prikazivati Gospu s Djetetom i tri kralja za oltar u kapeli obitelji Divnić u šibenskoj katedrali.[622] Dokument od 15. rujna 1559. godine nadovezuje se na tu oporuku, te u njemu Šimun Dominis, kao zastupnik svoje supruge Katarine naručuje od Bernardina Ricciardija palu koja će prema njezinoj želji prikazivati *Poklonstvo kraljeva,* a krasit će oltar u obiteljskoj kapeli, u šibenskoj katedrali. Za palu je izdvojena svota od osamdeset dukata te je zadan rok od godine dana (od Božića do Božića). Time je datacija šibenske pale pomaknuta s 1568. u 1560. godinu, a zanimljivo je da je naručitelj slikaru priložio i crtež za palu. Najzad, Ricciardi se i ovdje spominje kao slikar iz Venecije i stanovnik Šibenika: *magistro Bernardo de Rizzardi de Venetiis pictore Sibenici*.[623] Još je zanimljiviji dokument datiran 27. veljače 1563. godine koji svjedoči o Ricciardijevim fresko oslicima za crkvu Sv. Ivana u Šibeniku.[624] Iako se te freske do danas nisu sačuvale, plijeni pozornost navod da je ugovor sklopljen u Šibeniku, u dućanu poznatog šibenskog gravera, zlatara i minijaturista Horacija Forteze, a tada svjedoče gospodin Jeronim Boldu, kaštelan Dazline i gospodin svećenik Petar Užigorić. Tom prilikom, slikar Bernardin obećava i obvezuje se gospodinu svećeniku Ivanu Ligničiću, kapelanu crkve Sv. Trojstva, majstoru Horaciju Fortezi pisaru i majstoru Nikoli Mišiću nadzorniku, koji nastupaju u svoje vlastito ime i u ime Mateja Sokačića i Mateja Bisige,

[619] K. STOŠIĆ, 1926.a, 16.; K. PRIJATELJ, 1968.e, 31.
[620] P. KOLENDIĆ, 1929., 322.-323.; DAZd, ŠNA, Kut. 39/I, Sv. a, fol. 87; DAZd, ŠNA, Kut. 40, Andrija Tranquillo, Sv. 1567-1570, fol. 116'-117. U ugovoru se, prilikom isplate, poziva na prethodno načinjeni ugovor kod bilježnika Cornilija Bonina.
[621] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[622] DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. a, fol. 60-61
[623] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60
[624] DAZd, ŠNA, Kut. 30/VII, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1563-66), fol. 9'

sudaca bratovštine sv. Trojstva te Nikole Fakaca, drugog nadzornika, da će oslikati veliku kapelu rečene crkve s kapelom Sv. Ivana i Sv. Roka, prikladnim bojama i mramoriziranim podnožjem, te da će u kapeli naslikati likove kako odredi majstor Horacije Fortezza za cijenu od dvadeset pet dukata, po tečaju šest solda i četiri male libre za dukat.[625] Slikar je tada obećao započeti poslove na dan 1. lipnja, a kad djelo bude dovršeno navedeni svećenik Ivan, majstor Horacije i majstor Nikola, u svoje ime i u ime ostalih navedenih bili su mu dužni isplatiti dogovorenu svotu.[626] Tek dvije godine nakon toga ugovora, Ricciardi je zabilježen u Zadru u prethodno spomenutim dokumentima.

Pri tome je zanimljivo primijetiti da se u šibenskim dokumentima do tada bilježio kao slikar iz Venecije i stanovnik Šibenika, dok se od 1566. godine u ugovoru o narudžbi izgubljene slike *Glavosjeka sv. Ivana* za zadarske franjevce, sklopljenom u Zadru 26. siječnja 1566. godine, navodi kao *maestro Bernardino de Rizzardi Padoano pittore habitator al presente à Zara*.[627] Također, nedavno pronađen dokument bilježi ga iste godine, ali 28. srpnja u Šibeniku kao svjedoka u kojemu se navodi kao Padovanac i slikar koji je na radu u Šibeniku (*magistro Bernardino de Rizzardi Patauino pictore ad presens commorante hic Sibenici*).[628] Budući da se slikar u ranijim dokumentima bilježio kao stanovnik Šibenika, najvjerojatnije se najprije doselio u taj grad, a tek se negdje od 1565. godine preselio u Zadar s obzirom da se od tog trenutka, čak i za poslove koje sklapa u Šibeniku navodi kao stanovnik Zadra.[629]

Nakon boravka u Zadru, Ricciardija u Splitu bilježi dokument datiran 15. prosinca 1570. godine.[630] Ondje je, naime, još 1569. godine sklopio ugovor sa splitskom naručiteljicom Jacubinom, udovicom Marka Marulića, s kojom se potom i sporio 1570. godine oko isplate za palu *Ružarija* koju joj je naslikao.[631] Poslije toga, arhivi ga trajno bilježe u Dubrovniku donoseći dosta podataka o poslovima kojima se bavio te karakteru koje je njegovo slikarstvo ondje poprimilo, pa čak i recepciji i reakcijama naručitelja na njegov rad. Poznato je kako se onamo

[625] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60
[626] DAZd, ŠNA, Kut. 30/VII, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1563-66), fol. 9'
[627] D. FABIANICH, 1864., 14-15.; DAZd, ZB, Daniel Calvaca, B I, F II/7, sub die
[628] DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. b, fol. 27'
[629] DAZd, ŠNA, Kut. 39/I, Sv. a, fol. 87
[630] *„D. Nicolaum de Cindris, magistro Bernardino pictori patavino. Clarissimus dominus comes et capitaneus sedens sententiavit reum contrascriptum presentem et non contradicentem ad dandum et solvendum actori libras ducentas parvorum promisas actori pro Jacubina relicta quondam D. Marci de Marulis pro opere ancone Rosarij vigore chirographij die 25 aprilis 1569 et in expensis…*
Die Dicto Jacobinam relictam quondam D. Marci de Marulis, D. Nicolao de Cindris Clarissimus D. Comes sedens ut supra sententiavit relictam presente D. Alesandro eius filio et non contradicente ad dandum et soluendum actori libras ducentas paruorum et expensas in quidibus sententiatus fuit eodem instanti ad persolvendum magistro Bernardino pictori pro palla Rosarij Beate Virginis vigore provissionis pro eadem facta et in expensis…“ C. FISKOVIĆ, 1976., 360.; Različiti spisi i oporuke, sv. I/9 AJS (SSO-7), 886, Državni arhiv u Splitu
[631] C. FISKOVIĆ, 1976., 360.

doselio sa suprugom i sinom Andrijanom te da je imao i unuka. Iako u Dubrovniku nije zaprimao narudžbe za veće crkve, a dokumentirana izvedena djela dubrovačka klijentela nije dočekala s oduševljenjem, bilježi se da su mu i sin i unuk također izučili slikarski zanat.[632]

Ricciardi je zajedno s obitelji ondje dokumentiran i u *Genealogia delli citadini ragusei* u kojoj je zabilježeno da je riječ o doseljenicima iz Padove koji su u Dubrovnik prvi put došli 1570. godine.[633] U Dubrovniku je Ricciardi ostao do smrti, ali se nije bavio samo slikarstvom. Štoviše, čitav niz arhivskih podataka upućuje na trgovinu kožom[634] i proizvodnju tkanina, u sklopu čega je do 1595. godine vodio vundarku na Pilama.[635] Vezano uz te poslove ostvario je poslovnu suradnju sa sarajevskim trgovcem Abrahamom Anenumom.[636] Iz nekoliko dokumenata poznato je da je Ricciardi surađivao i s dubrovačkim slikarom Šimunom Ferrijem. Jedan dokument bilježi njihov spor oko dva drvena lava za koja se navodi kako ih je pozlatio Bernardino Ricciardi (Bernardinus de Rizardis), a drugi bilježi da je Šimun Ferri, kao geštald slikarskog ceha, isplatio Ricciardiju novac za izradu barjaka slikarske bratovštine.[637]

U Dubrovniku se sačuvala samo jedna Ricciardijeva pala u crkvi Sv. Đurđa na Pilama (sl. 11.). Ponajviše podataka o toj slici pruža rukopis *Libro dela fabrica dela Chiesa nova de santo Giorgio a le Pile 1590.*[638] U njemu je osobito značajna bilješka iz 1592. godine koja osim o dataciji slike svjedoči i o Ricciardijevu autorstvu*: A Maestro Bar(nar)do pintore p(er),s(e)ri sesantanno g(uaran)ti tre sono per la fatura della pintura del altare, et per canavezo*.[639]

4.2.1.1. Slikarski profil Bernardina Ricciardija

Sukladno činjenici da do danas nisu prepoznati njegovi radovi u Padovi, niti u Italiji općenito, pretpostavlja se kako je Ricciardi u Dalmaciju doselio izrazito mlad.[640] Međutim, ustanovljen katalog njegovih djela u Dalmaciji svjedoči da je u trenutku doseljenja bio već školovani slikar koji se u dalmatinskoj sredini nastanio nakon završene izobrazbe. Stoga se nameće pitanje mjesta njegovog slikarskog formiranja, tim više što se u dokumentima jedno

[632] Godine 1677. car Leopold I. Bernardu (H)Adrianijevu Ricciardiju (*Bernardi Andriani Ricciardi; Bernardino de Andre a Ricciardi*) i njegovim potomcima udijelio ugarsko plemstvo s grbovnicom. A. ŠITINA, 2017., 196. s prethodnom literaturom.
[633] N. GJIVANOVIĆ, 1922., 43.; A. ŠITINA, 2017., 208.
[634] O Ricciardijevoj trgovini kožom svjedoči par dokumenata iz 1584. godine. Vidjeti detaljnije u: J. TADIĆ, 1952., 229., 230.; A. ŠITINA, 2017., 196.
[635] A. ŠITINA, 2017., 196.
[636] J. TADIĆ, 1952., 236.
[637] J. TADIĆ, 1952., 218.; K. PRIJATELJ, 1951., 187-188.
[638] N. GJIVANOVIĆ, 1922., br. 43.
[639] N. GJIVANOVIĆ, 1922., 43.
[640] R. TOMIĆ, 2006.a, 223.

vrijeme navodi kao slikar iz Venecije, a potom samo kao Padovanac. Uzimajući sve u obzir, moguće je da prvi navod objašnjava njegovu izobrazbu kojom se predstavlja u tek doseljenoj sredini, a drugi njegovo rodno porijeklo.

O Ricciardijevoj mogućoj formaciji progovaraju i formalne karakteristike sačuvanih slika.[641] Njegov stil karakteriziraju monumentalni, robusni katkad disproporcionalno i skulptorski oblikovani likovi, teških kretnji, najčešće smješteni u arhitektonski složenom okviru grandioznih kaneliranih stupova, ponekad i tordiranih. Njegov je stil prije svega prepoznatljiv po specifičnoj tipizaciji lica, osobito ženskih likova, kao i sklonosti ka elongaciji ekstremiteta i karakterističnom oblikovanju ruku. Riječ je o učestalom ponavljanju tipologije koja podrazumijeva način na koji je glava nasađena na dugi vrati te na strukturu gornjeg dijela tijela koja je elongirana s blago nagnutim ramenima. Glave ženskih likova redovito su ovalnog tipa s krupnim bademastim očima debelih kapaka, zakošenima na kutovima sljepoočnica. Nos je dug i pravilan, a usta malena. Takvu tipologiju gotovo redovito prati marama koja na specifičan način klizi te pada s glave. Na ženskim likovima je prepoznatljiv lajtmotiv i specifično nabrana, često izblijedjelo ružičasta, haljina koja se u gornjem dijelu nabire u pravilnim „V“ naborima i potpasana je u struku nakon čega se povija u sinusoidnim pripijenim naborima. Ostavlja dojam tzv. mokre draperije zbog čega se redovito ispod nazire pupak. U prikazivanju muških likova slikar također varira nekoliko modela koji tipološki deriviraju iz mletačkog slikarstva, dok pri prikazu malenog Krista koristi uvijek gotovo identičan lik. Načini interpretacije volumena, iako s uzorima u mletačkom slikarstvu, upućuju i na srednjo-talijanske uzore te poznavanje tamošnjih manirističkih transformacija, dok je kolorit ustaljen i specifičan. Na slikama često dominiraju rasvijetljene pastelne boje: zelenkasta, žućkasta, ružičasta ili vrlo rasvijetljena crvena te porculansko bijeli tonovi inkarnata, ovijeni toplim svjetlom očito mletačkih korijena, na što upućuje i često korištenje tople palete smećkasto-crvenkastih tonova, ali i orijentalnih dekorativnih elemenata, osobito primjetnih na odjeći. Sklon je ponavljanju određenih gesta, tipova lica, položaja tijela, nabora draperija te načina na koji koristi bijelu, rasvjetljujući palete živih boja.[642]

Upravo način na koji Ricciardi rasvjetljava kolorit dodavanjem širokih nanosa bijele kao i gibanje likova dugih ekstremiteta u prostoru na slici, izrazito podsjeća na Meldolino slikarstvo, što je nesumnjivo i jedan od razloga zbog kojeg su u prošlosti Schiavoneu zabunom pripisivali Padovančeve slike. Najveće su stranputice po tom pitanju proizašle iz

[641] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[642] A. ŠITINA, 2017., 195-212.

Kukuljevićevog *Slovnika*. Međutim, Ricciardijevi likovi su tektoničniji i mišićaviji, srodniji srednjo-talijanskim manirističkim uzorima, ne odlazeći u ekstremne, gotovo bestjelesne forme kakav je ponekad slučaj s Meldolinim likovima. Osim u oblikovanju volumena, disproporcionalne tendencije se kod Ricciardija katkad očituju i u gradnji prostora. Tako tordirani stupovi, stiješnjeni unutar zbijenog manirističkog ambijenta vidljivi na zadarskim vratnicama orgulja prizivaju rješenja svojstvena Giuliu Romanu na slici *Obrezanje* iz Louvrea. Slavnom Schiavoneu, Ricciardi se ponajviše približio u vitkim, elongiranim proporcijama i načinu na koji se draperija na njegovim likovima nabire u zanesenim poetskim pokretima, ostavljajući često i efekt mokre draperije s karakterističnim vidljivim pupkom. Da je takvo oblikovanje moglo proizaći iz ugledanja na Meldoline slike ili crteže impliciraju radovi poput Schiavoneovog *Navještenja* iz British Museuma u Londonu koji, osim tipologije likova, upućuje i na bliskost ambijentalnih rješenja sa sličnim monumentalnim kaneliranim stupovima postavljenima na visoke postamente.[643] Položaj i način oblikovanja Gospe sa Schiavoneovog crteža *Gospa s Djetetom i svecima*, također iz British Museuma u Londonu, svjedoči o sličnosti u modelaciji (sl. 12.), a figura *Judite* s istoimenog crteža iz privatne kolekcije posve je srodna Ricciardijevim tipovima ženskih vitkih figura, trakom potpasane mokre draperije koja se ispod prsa omata u blagim sinusoidnim naborima, dok je pri tom vidljiv pupak (sl. 13.). Isto tako ambijent i kavalkada s devama na slici *Poklonstva kraljeva* u šibenskoj katedrali vrlo je bliska Schiavoneovim rješenjima.[644]

Međutim, osim na izravne uzore u Meldolinu slikarstvu, te komparativne sličnosti mogu ukazivati i na sazrijevanje u istoj ili bliskoj slikarskoj klimi, u Veneciji s obzirom na to da različiti tipovi Ricciardijevih likova ukazuju na crpljenje uzora i u drugih slikara mletačkog *cinquecenta*. Naposljetku, u najranijim šibenskim ugovorima, slikar se i deklarira kao mletački. U dosadašnjoj literaturi su se Ricciardijevi arhitektonski ambijenti tumačili derivatima iz slikarstva Paola Veronesea,[645] dok su određene sličnosti u tom smislu uočljive i s Giambattistom Zelottijem. Anđeo iz njegovog *Navještenja* nastalog za crkvu Santa Maria della Misericordia u Padovi (danas u Museo Civico, Padova) podsjeća na Riciardijevo rješenje za zadarske vratnice orgulja. Pri tome, dodirne točke odaje i Zelottijeva scenografija u kompoziciji scene iz Šaulovog života, nastale za crkvu Santa Maria di Praglia (danas u Museo Civico, Padova). U istoj maniri određene motive koristi i slikar Giovanni Antonio Fasolo, koji je jedno vrijeme surađivao sa Zelottijem i koji je izvjesno vrijeme radio fresko oslike za interijere u

[643] *Katalog,* 2015.a, 281.
[644] *Katalog,* 2015.a, 190., 277.; Više vidjeti i u: F. DI GIOIA, 2015., 280., tav. 11., 12., 14., 15., 19., 21., 22., 23.
[645] R. TOMIĆ, 2006.a, 223.

Vincenzi. Njegova slika *Poklonstva kraljeva* iz Museo Civico u Bresciji, kompozicijski i postavom određenih likova, vrlo je bliska Ricciardijevu rješenju u šibenskoj katedrali. Motiv crveno-bijelog pločnika kakav Ricciardi učestalo ponavlja, osobito na zadarskim slikama, očigledno derivira iz mletačkog slikarstva jer se može uočiti kod niza slikara djelatnih u Venetu. Vrlo sličan motiv se učestalo javlja i na Tizianovim slikama, poput *Navještenja* iz katedrale u Trevisu (oko 1519.) i *Sv. Marka sa svecima* iz crkve Santa Maria della Salute u Veneciji (1510.). Još je sličnija varijanta crno-bijelog pločnika s crnim krugovima i crvenim kvadratima sa slike *Silazak Duha Svetoga* iz iste venecijanske crkve (1545.) koji je osobito srodan uzorku pločnika na kojem stoji Ricciardijev sv. Stjepan iz crkve Sv. Šime u Zadru. Isto tako, primjetno je kako odjeća sv. Stjepana uvelike podsjeća na onu kakvu nosi sv. Stjepan na slici Lorenza Luzza *Gospa s Djetetom i sv. Stjepanom i Viktorom* iz berlinske Gemäldegalerie. To možda i ne čudi, ako se uzme u obzir činjenica da se Ricciardi, kasnije u Dubrovniku bavio vunom i prodajom tkanina, ali je moguće i da je i ranije u Veneciji obavljao takve poslove, dok je model mogao biti uvjetovan i predloškom. Najzad, u nedavno objavljenom zborniku o Schiavoneu N. Kudiš iznosi nove spoznaje o Meldolinom rođenju koje arhivskim dokumentima datira na sam prijelaz s kraja 15. na početak16. stoljeća zbog čega postaje sve izvjesnija mogućnost kako je Schiavone prvu poduku primio upravo u *bottegi* Lorenza Luzza koji je u prvoj polovici 16. stoljeća najznačajniji slikar u Zadru.[646]

Nove spoznaje stoga posredno pomažu i u rekonstrukciji šire slike mogućeg ambijenta u kojem se Ricciardi školovao kao i uzora kojima je težio te iz kojih je crpio inspiraciju i pojedine motive. Treba pri tome imati na umu da je gotovo u svakoj narudžbi sklopljenoj s Ricciardijem i u Zadru i u Šibeniku naručitelj priložio crtež djela koje je slikar trebao izvesti. U jednom šibenskom dokumentu poznato je kako je taj crtež izradio Horacije Fortezza, ali tko je autor zadarskih crteža i što je ondje inspiriralo naručitelje, zasada nije poznato. Također, moguće je da je i Ricciardi vještije izvodio slike za koje je imao određen predložak jer sačuvani primjerci pokazuju i znatne oscilacije u kvaliteti. Dakako, na tu se pojavu može gledati i kao na posljedicu dužeg boravka u provincijskoj sredini zbog čega u nekim rješenjima pokazuje nespretnosti, suhoću, tvrdoću i repetitivnost, kakva je osobito primjetna na šibenskoj slici iz crkve Sv. Barbare i dubrovačkoj pali. Pritom je zanimljivo primijetiti kako su mu pojedini ugledni dubrovački naručitelji odbili neke radove, obrazlažući takav postupak manjkom umješnosti. To, između ostalog, svjedoči i o razini likovnog ukusa dubrovačkih naručitelja u odnosu na one dalmatinske, ali i o Ricciardijevoj nemogućnosti da ispuni njihova očekivanja.

[646] N. KUDIŠ, 2019., 61.

Tako je 1578. godine Vice Stjepović Skočibuha odbio portret svoje majke kojeg je naslikao Ricciardi s obrazloženjem da prikaz ne nalikuje modelu, a isto je učinio i plemić Frano Lukarić za kojega je Ricciardi 1579. godine oslikao par radova.[647] Pri portretiranju, Ricciardiju ne može pomoći predložak što je ključni razlog iz kojeg mu ta vrsta slikarstva nije polazila za rukom. Nadalje, obrati li se pozornost na vremenski raspon njegova djelovanja, uočava se kako su problemi s recepcijom njegova slikarskog izraza nastupili u poslije-tridentskom razdoblju. Njegovi se slikarski obrasci po svoj prilici nisu mogli prilagoditi novim zahtjevima i tendencijama što ponajbolje ilustrira njegova sačuvana pala u crkvi Sv. Đurđa na Pilama u Dubrovniku iz 1592. godine koja ustraje na formulama ranog *cinquecenta*.

Prema rekonstrukciji baziranoj na dosad istraženim dokumentima, Ricciardi je u Dalmaciji proveo četrdeset i sedam godina pa se može pretpostaviti da je u Šibenik došao s dvadesetak godina. Osim slikarstvom bavio se i drugim zanatima, vjerojatno smatrajući kako će se s tim poslovima bolje snaći u provincijskim manjim gradovima. Moguće je da je iz rodne Padove otišao u Veneciju gdje je izučio zanat, a shvativši da na tamošnjem slikarskom tržištu ne može konkurirati, otisnuo se na put u provinciju. U srednjodalmatinskim gradovima bio je angažiran na slikarskim narudžbama za značajne crkve, poput crkava Sv. Dominika, Sv. Frane i Sv. Šime u Zadru, a u Šibeniku za crkvu Sv. Ivana, Sv. Barbare pa čak i za katedralu, dok su u Splitu od njega naručivali i nasljednici Marka Marulića. Međutim, kod dubrovačke klijentele, čiji je ukus očito u većoj mjeri pratio najnovije trendove, njegovo slikarstvo nije uvijek bilo prihvaćeno. Osim toga, nije posve jasno ni zašto se zapravo preselio u Dubrovnik. Možda su mu upravo drugi, *neslikarski* poslovi obećavali veću zaradu na jugu. Kako bilo, njima se ondje više posvetio što je kao posljedicu izlučilo zapadanje njegove slikarske karijere u tom periodu u drugi plan. Međutim, situacija je mogla biti i obrnuta te se upravo zbog neprihvaćanja njegovih slikarskih radova i doživljavanja poraza, imao veću potrebu okrenuti drugim poslovima i izvorima zarade.

4.2.1.2. Šibenski opus Bernardina Ricciardija

Na sjevernom bočnom oltaru šibenske katedrale nalazi se pala Bernardina Ricciardija nastala za oltar obitelji Divnić 1560. godine (skeda 7.).[648] Prvi ju je stilski kontekstualizirao K. Prijatelj ocijenivši je kao djelo osrednjeg majstora mletačke kasne renesanse s nekim dalekim *tizianovskim*, *veroneseovskim* i *schiavoneovskim* reminiscencijama uz naglasak da u izvedbi

[647] J. TADIĆ, 1952., 222., 223., 225.; R. TOMIĆ, 2006.a, 223.
[648] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60

odaje izrazite provincijske crte te jasne elemente retardacije.[649] Međutim, u kontekstu čitavog Ricciardijevog opusa riječ je o jednoj od kvalitetnijih izvedbi i značajnijih narudžbi, dok su tzv. elementi retardacije kako ih K. Prijatelj definira, zapravo odraz slikarevog poznavanja manirističkih inovacija kojima je, poput brojnih drugih, mogao podleći za školovanja u Veneciji ili Venetu. Osim kod Meldole, takve disproporcionalne elongacije sežu još od Rafaela i njegove radionice preko Rossa Fiorentina i Parmigianina. Scenografskim rješenjem, slika *Poklonstva kraljeva*, kolorita naglašenijih zagasitih zemljanih tonova, određenim motivima poput svite s devama, položaja Gospe i poetske atmosferičnosti, od svih detektiranih Ricciardijevih radova, pokazuje najviše srodnosti s Meldolinim opusom kojemu se slika prvotno zabunom i pripisivala.[650] Ipak, ponajveća bliskost s pretpostavljenim mletačkim uzorima i ne čudi, s obzirom da je, prema do sad poznatim dokumentima, pala Divnić zapravo najranije Ricciardijevo djelo za dalmatinske naručitelje. Stoga se u njegovom poznatom nam opusu i ističe kao najizvrsnije, i ono koje u većoj mjeri odaje inovacije iz većih likovnih središta.

Nedavno su Ricciardiju komparativnom analizom pripisane još dvije šibenske slike.[651] Jedna se nalazi u privatnom vlasništvu, a prikazuje *Gospu s Djetetom* koja bi se, zbog kvalitetnije izvedbe i novih arhivskih spoznaja o Ricciardijevu djelovanju u Šibeniku, mogla datirati u šezdesete godine 16. stoljeća (sl. 14.). Oblikovno i tipološki ta je slika najsrodnija prikazu Gospe i Djeteta s pale *Poklonstva kraljeva.* Osobito je bliska fizionomija malenoga Krista. Osim sličnosti krupnih očiju, debelih rumenih obraščića te oblikovanja zlatno plave kose, srodnost se očituje i u načinu na koji kosa pada na visoko čelo te u modelaciji debeljuškastog volumena tijela, do razine dojma da je riječ o istom djetetu (sl. 18.). Također, velika podudarnost očita je i u oblikovanju Gospina lica. Odnos glave prema korpulentnom i duguljastom gornjem dijelu tijela, blago nagnuta ramena te crte lica odaju veliku dozu sličnosti. Način na koji joj maforion pada s glave i krupne te blago ukošene bademaste oči naglašenih kapaka gotovo su identični. Najsličnija je izblijedjelo ružičasta haljina potpasana pojasom ispod grudi do kojega se nabire u „V" naborima, a ispod kojega je vrlo pripijena te se Gospi nazire pupak. Identična tipologija fizionomije i odjeće, način oblikovanja volumena, ali i upotreba bijele kojom stvara efekt izblijedjelosti crvene ili ružičaste u kombinaciji sa zelenkastim ili tamnoplavim tonovima, kao i način na koji koristi svjetlo u funkciji oblikovanja volumena i prostora, vidljivi su i na drugim djelima Bernardina Ricciardija, primjerice na prikazima žena u povorci s desne strane *Prikazanja u Hramu* te na liku Marije iz *Navještenja* zadarskih vratnica

[649] K. PRIJATELJ, 1968.e, 32.
[650] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., 369-370.
[651] A. ŠITINA, 2017., 195-212.

orgulja (sl. 16., sl. 17.). Uz navedeno treba upozoriti i na identičan način slikanja krupnih ruku zadebljanih šaka i zašiljenih prstiju, a često i s identičnim odvajanjem kažiprsta od srednjeg prsta koji je presavijen preko prstenjaka, što je osim na šibenskoj slici vidljivo i na Bogorodici iz *Navještenja* zadarskih vratnica orgulja, sv. Luci i sv. Stjepanu iz crkve Sv. Šime u Zadru, kao i na desnoj Gospinoj ruci s pale *sv. Jurja* iz istoimene dubrovačke crkve na Pilama. Ta tipološka odlika kao i Ricciardijeva sklonost izduljivanju ekstremiteta, upućuju na zaključak da je slikar morao raspolagati nekim manirističkim predlošcima ili njihovim izvedenicama, možda čak i Parmigianinovim grafikama ili su do njega dopirali njihovi mletački derivati.[652]

Drugo pripisano mu djelo je slika *Sv. Barbare sa sv. Nikolom i sv. Grgurom* koja je nastala za crkvu Sv. Barbare u Šibeniku, gdje se donedavno i nalazila, dok se danas čuva u Interpretacijskom centru katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra* (sl. 15.). U novije vrijeme slika je bila pripisana Angelu Manciniju,[653] što je opovrgnuto te je slika pribrojena Ricciardijevom katalogu šibenskih djela.[654] Ta je pala nastala nakon promjene titulara crkve iz Sv. Nikole u crkvu Sv. Barbare gdje je vjerojatno krasila glavni oltar, a potom je zamijenjena novijom i modernijom Mancinijevom palom.[655] K. Stošić je, pišući o Mancinijevoj pali s glavnog oltara, naveo da je bratovština bombardijera u sporazumu s opatom Sv. Nikole nabavila novu oltarnu sliku sv. Barbare 8. 2. 1608. godine, čime se implicira da je postojala i starija, po svoj prilici upravo Ricciardijeva pala.[656]

Zanimljivo je kako je riječ o konvencionalnoj podjeli slike na tri dijela školjkastim nišama u koje su smješteni svetački likovi, što je možda bila želja naručitelja koji su se referirali na neki stariji triptih. Pala ujedno pokazuje kvalitativni pad u odnosu na druge šibenske i zadarske radove čemu je možda doprinio i pretpostavljeni arhaični predložak. Snažna svjetlost baca sjene vidljive na kamenim pozadinama niša što doprinosi dojmu voluminoznosti, najsnažnije izraženom na središnjem, ujedno i najširem polju s likom sv. Barbare. Tipologija svetice kompatibilna je s ostalim Ricciardijevim ženskim likovima. Riječ je o identičnoj fizionomiji, ali i načinu na koji je prikazana mokra draperija svijetlo ružičaste haljine potpasane ispod prsa i nabrane u pravilnom nizu „V“ nabora među kojima se nazire pupak. Način na koji se nabire plašt i haljina srodan je drugim Ricciardijevim likovima na sačuvanim slikama u Šibeniku, Zadru i Dubrovniku. No, Ricciardijeva sklonost ka disproporciji volumena i

[652] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[653] Katalog, 1998., 132.; R. TOMIĆ, 2016.a, 105.
[654] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[655] A. ŠITINA, 2017., 208.
[656] K. Stošić navodi da je pala bila naručena 1608. godine, a da je, kako stoji i u natpisu, izrađena 1610. godine. K. STOŠIĆ, *Sv. Barbara,* rukopis, 4.

elongaciji ekstremiteta na prikazu sv. Barbare doseže svoj maksimum, ali u arhaičnoj inačici. Muški svetački likovi tipološki su analogni onima na zadarskim vratnicama (*Prikazanje u Hramu Blažene Djevice Marije)* i pali iz šibenske katedrale.

Pišući 1860. godine o Meldolinim djelima u Šibeniku, I. Kukuljević Sakcinski je palu *Poklonstva kraljeva,* i niz drugih koje tom prilikom nabraja, pripisao Meldoli.[657] Potom je K. Prijatelj 1952. godine, izuzeo mogućnost da je pala Divnić Meldolino djelo. Iako se do tada čitav niz zadarskih i šibenskih slika pripisivao Meldoli, K. Prijatelj ih je izuzeo iz popisa.[658] Ipak, zbog navedenih srodnosti Ricciardijeve pale s nekim Meldolinim stilemima, određena sumnja ostaje te se nameće pitanje, nisu li i druga djela sa šibenskog teritorija, koja je Kukuljević smatrao Schiavoneovima, zapravo bila Ricciardijeva? Uz *Poklonstvo kraljeva,* tom je prilikom Kukuljević Meldoli pripisao i freske iz gradske lože, fresku s vrata kod Pellegrinove kuće *kod bunarah* na kojoj je u njegovo vrijeme bio sačuvan tek klečeći lik sv. Lovre te sliku *Svete obitelji* iz kuće Draganić Vrančić u Šibeniku.[659] Kukuljević je iznio i neutemeljenu pretpostavku da je Meldola u Šibeniku i rođen, zbog čega djela bliska njegovom izričaju smatra njegovima, nastalima za rodni grad. Kako bilo, još su dokumenti koje su objelodanili V. Brunelli 1922. i G. Praga 1930. godine, a koje navodi i K. Prijatelj 1952., te S. Antoljak 1957. godine, opovrgnuli tu tvrdnju.[660] Novija istraživanja posvetila su dosta pozornosti upravo rekonstrukciji arhivskih podataka, životnog puta, opusa i porijekla A. Meldole,[661] a sva upućuju na činjenicu da je slikar zapravo rođen u Zadru gdje je eventualno primio prve poduke prije odlaska u Veneciju.[662] Kako je već napomenuto, sudeći prema najrecentnijim spoznajama rodio se najvjerojatnije na samom prijelazu stoljeća te se u Dalmaciji, odnosno po svemu sudeći Zadru, najvjerojatnije nije mogao zadržati duže od početka drugog desetljeća 16. stoljeća. Stoga najnovija istraživanja, između ostaloga, posve demantiraju i Kukuljevićev navod kako je A. Meldola izveo i fresko oslike u općinskoj kući u Šibeniku (gradskoj loži). Zidne oslike koji su krasili prvi kat gradske lože, spominje arhivski podatak iz 1560. godine kojeg su navodili stariji istraživači,[663] no izvorni dokument do danas nije pronađen što je tema koju je u novijoj literaturi usputno otvorio D. Zelić.[664] Ipak, iz zabilježenog navoda je poznato kako su zidovi gradske

[657] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., 279.
[658] K. PRIJATELJ, 1952., 24.
[659] KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., 279.
[660] V. BRUNELLI, 1922., 6-15.; G. PRAGA, 1930., 80-94.; S. ANTOLJAK, 1957., 181-192.; K. PRIJATELJ., 1952.
[661] Detaljnije vidjeti u publikacijama: *Katalog*, 2015.a; N. KUDIŠ, 2018., 51-65.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2018.
[662] N. KUDIŠ, 2018., 59-61.
[663] F. A. GALVANI, 1884., 65.; V. MIAGOSTOVICH, 1969., 29-31.; K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika*, 1/5, rukopis
[664] D. ZELIĆ, 2014., 310.

lože, bili oslikani zalaganjem kneza Paola Marcella.[665] Da su bili vidljivi još i početkom 19. stoljeća svjedoči opis Giacoma Concina koji je u Šibeniku boravio 1804. godine, a koji kaže: „*La Loggia pubblica situata sulla gran Piazza, di cui il piano terreno serve di Casino alla Nobilita del Paese, e un edifico degno di osservazione. Il piano superiore alquanto negletto fu dipinto, da Schiavone: anche in oggi difatti si oservano nella parete destra alcune figure al naturale, che sono bellissime. Questi felici resti di maestro penello provano, che sieno stati li capi d'opera del medesimo"*.[666] Još 1856. godine spomenuti podatak o nastanku fresaka 1560. godine nije bio poznat jer je tada i Šime Ljubić o freskama pisao kao o najranijem Meldolinom djelu.[667] Sumnju da je Andrea Meldola bio autor fresaka na šibenskoj loži iznio je i D. Kečkemet,[668] a D. Zelić je nedavno zaključio kako atribucijske navode treba opovrgnuti jer dokumenti svjedoče da je loža oslikana svega tri godine prije Schiavoneove smrti.[669] Prema Š. Ljubiću tema fresaka bila je *Svečani ulazak osoba kraljevskoga roda u Zadar*,[670] dok je vjerojatniji navod K. Stošića kako je riječ bila o *Dolasku Mlečića*,[671] čemu je sklon i D. Zelić.[672] Nažalost, već do sredine 19. stoljeća freske su bile u potpunosti uništene prilikom prenamjene lože u kavanu i *casino*.[673] U tom kontekstu ostaje otvoreno pitanje – koji bi to bio slikar djelatan u Šibeniku 1560-ih godina, koji je mogao biti angažiran za oslik tih fresaka, a ujedno je stilski blizak Schiavoneu zbog čega bi fragmenti vidljivi u 19. stoljeću naveli na takvu atribuciju? Budući da se zna da je iste godine (1560.) Ricciardi dovršio oslik pale *Poklonstva kraljeva* za obližnju katedralu, a koja se dugo vremena također pripisivala Meldoli, u potrazi za mogućim slikarom koji odgovara tim parametrima, nameće se upravo on, no, s obzirom na to da freske nisu sačuvane, takva razmišljanja ne mogu sezati dalje od nagađanja.

U dosadašnjoj literaturi, također, nije bilo poznato da se Ricciardi bavio i fresko oslicima, ali nedavno otkriveni dokument iz 1563. godine svjedoči upravo o takvom njegovom angažmanu i to upravo u Šibeniku. Kako je već spomenuto, tada se predstavnicima bratovštine sv. Trojstva i istoimene crkve (danas crkva Sv. Ivana) obvezao oslikati glavnu apsidu i kapele Sv. Ivana i Roka. One danas nisu vidljive jer su zidovi u kasnijim stoljećima prebojani što ostavlja mogućnost da bi u nekim budućim istraživanjima ili konzervatorskim zahvatima mogle

[665] D. ZELIĆ, 2014., 306.
[666] G. DE CONCINA, 1809., 25-26.
[667] S. GLIUBICH, 1856., 27.
[668] D. KEČKEMET, 1995., 560.
[669] D. ZELIĆ, 2014., 306.
[670] S. GLIUBICH, 1856., 27.
[671] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika*, 1/5, rukopis
[672] D. ZELIĆ, 2014., 306.
[673] D. ZELIĆ, 2014., 306.

biti i razotkrivene, barem fragmentarno. U tom kontekstu, zanimljivo je istaknuti i kako su, prilikom nedavnih konzervatorskih radova u luneti glavnog portala iste crkve Sv. Ivana bili uočeni obrisi nekadašnjeg fresko oslika. Tragovi su dokumentirani nakon čega je freska zaštićena najlonom koji je prekriven žbukom. Iscrtavanjem crteža na hamer papiru ustanovljeno je kako je ondje bilo prikazano *Krštenje Kristovo* što posve odgovara novom titularu crkve. Prema izlučenom crtežu, iščitava se kako je riječ o nekom vještijem slikaru druge polovice 16. stoljeća, međutim, zbog nedostatnih uporišta, također se može samo nagađati koga je bratovština tom prilikom angažirala.

Kako bilo, do danas sačuvana i arhivski potvrđena izgubljena slikarska djela koja je Ricciardi naslikao za dalmatinske gradove, ističu ga kao značajnijeg slikara 16. stoljeća na tim prostorima. Prema dosad poznatim podacima, za Zadar je izveo pet slika od čega su dvije izgubljene, za Split jednu koja se nije sačuvala, a za Šibenik tri sačuvane slike i jednu izgubljenu fresku, a mogu se pretpostaviti i drugi fresko angažmani i/ili slike koje je mogao izvesti. Detaljnija rekonstrukcija Ricciardijeva djelovanja u Šibeniku i njegovog slikarskog puta općenito, doprinosi općim spoznajama dalmatinskog slikarstva druge polovice 16. stoljeća. Iako je riječ o jednom od nekolicine slikara koji su se u to vrijeme u potrazi za poslom pokušavali uklopiti tražeći plodnu sredinu za svoju likovnu djelatnost, prema sačuvanoj slikarskoj i arhivskoj građi, očigledno je kako se on u tom kontekstu uspio istaknuti spram ostalih na proputovanju jer se najviše sačuvalo i dokumentiralo upravo njegovih radova. Moguće je da je tomu razlog i njegov stilski profil koji je odražavao dašak novih strujanja iz središta Republike, a pritom je i bio spreman potpuno se prilagoditi željama naručitelja, slikajući prema traženim modelima, priloženim crtežima ili imitirajući, tada već itekako anakrone forme triptiha kao što je slučaj narudžbe za crkvu Sv. Barbare u Šibeniku.

4.2.2. Ostali slikari došljaci

Do danas se malo zna o slikaru Juanu Boschetusu, pretpostavljenog španjolskog porijekla koji je u periodu kraja 15. i početka 16. stoljeća dokumentiran na nizu radova duž istočne obale Jadrana, a osim u Rabu, Zadru i Hvaru, zna se da je boravio i u Šibeniku.[674] Međutim, do danas u tom gradu nije utvrđeno niti jedno djelo koje bi se s većom sigurnošću stilski moglo povezati s drugim slikarevim sigurnim i potpisom potvrđenim slikama.[675] Nije poznato kada se točno Boschetus doselio u mletačku Dalmaciju, niti je posve jasno odakle je

[674] G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2008., 107-114. s prethodnom literaturom.
[675] M. PELC, 2007., 485.

zapravo došao. Premda ni u inozemnoj ni u domaćoj literaturi nisu poznati podaci o njegovom životu i djelovanju u Španjolskoj, pretpostavka o tamošnjem podrijetlu izvedena je iz natpisa na njegovoj nadgrobnoj ploči na kojoj je 1515. godine dao uklesati: *Johanes Boschetus pin/ctor ispanus*…[676] Pišući o slikarevom potpisanom djelu *Silazak sv. Duha* nastalom za istoimenu crkvu na Hvaru 1523. godine, K. Prijatelj je 1961. godine objasnio Boschetusov stilski izraz kroz prizmu onodobnog španjolskog slikarstva.[677] Uz spomenuto, još je samo jedno slikarevo signirano djelo, a riječ je o pali *Gospe s Djetetom i anđelima* iz župnog ureda crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Rabu iz 1526. godine. S velikom dozom uvjerljivosti pripisana mu je i pala *Svetog razgovora* iz Župne crkve Sv. Trojstva u Baški okvirno datirana u 1520. godinu.[678] S većim upitnikom i dozom opreza pripisana su mu još i tri djela u Dalmaciji: *Oplakivanje Krista* i *Iskušenje sv. Antuna* iz Nadbiskupske palače u Splitu te *Oplakivanje* iz katedrale u Hvaru.[679]

U kontekstu šibenskog slikarstva kraja 15. i početka 16. stoljeća zanimljiva je činjenica da se taj tzv. *lutajući slikar* u punom smislu riječi prvo bilježi upravo u Šibeniku[680] i to već 1494. godine.[681] Potom ga dokumenti od 1495. do 1497. lociraju u Zadru. Međutim, niti u jednom od tih dokumenata nije zabilježena neka konkretna narudžba niti se sačuvana djela na prijelazu stoljeća u ta dva dalmatinska grada mogu čvrsto dovesti u vezu konkretno s njegovim opusom. U svima je uglavnom zabilježen kao svjedok, a valja pri tome napomenuti kako je u šibenskom dokumentu naveden kao stanovnik Zadra, dok se u kasnijim dokumentima u Zadru bilježi kao slikar iz Šibenika te građanin i stanovnik Zadra (…*magistro Joanne Boscheto de Sebenico pitore civibus et habitatoribus Jadre*…) što se uglavnom ponavlja i u ostalim dokumentima.[682] Nakon Šibenika i Zadra narudžba vlastite grobnice datira ga 1515. godine u Rabu, a C. Fisković navodi kako se 1522. godine bio obvezao na Hvaru restaurirati tamošnje raspelo.[683] Osim na hipotetskim razinama, niti dokumenti, a još manje potpisana djela ne uspijevaju rekonstruirati ni slikarevo porijeklo, ambijent u kojem je izučio zanat kao ni logiku njegovih gibanja duž mletačke Dalmacije. Pri tome, osobito nejasno ostaje i nedovoljno rasvijetljeno zadarsko razdoblje iz kojeg se nije sačuvalo njegovih radova pa se postavlja pitanje

[676] I. BRAUT, skeda (pristupljeno 10. 07. 2019.); C. FISKOVIĆ, 1987., 321-332.; M. DOMJAN, 2001., 208; G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2008., 107-114.; M. BRADANOVIĆ, 2016., 103-122.
[677] K. PRIJATELJ, 1960., 483-487.; K. PRIJATELJ, 1963.e, 50-52.
[678] G. SOBOTA MATEJČIĆ, 2008., 107-114.
[679] Više vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1960., 483-487.; K. PRIJATELJ, 1963.e, 50-52.; R. TOMIĆ, 2002., 33-37.
[680] Vidjeti više u: K. PRIJATELJ, 1977.a, 209-213.
[681] DAZd, ŠNA, Kut. 23/III, Martin Campellis, Sv. 26/IIa, fol. 88-88'
[682] Više vidjeti u dokumentima: DAZd, ZB, Gregorius de Bosco, B VIII, F VIII, nr. 298; DAZd, ZB, Matheus Sonzonius, B I, F 1/C, s.d.; DAZd, ZB, Matheus Sonzonius, B I, F 1/E, s.d.
[683] C. FISKOVIĆ, 1976., 181.

i kakav je utjecaj na Boschetusovo slikarstvo mogla ostaviti tadašnja zadarska i šibenska likovna scena? Do sada proučena djela na teritoriju Šibenske biskupije koja se s obzirom na vrijeme nastanka mogu dovoditi u vezu s njegovim boravkom, ne pokazuju atribucijsku podudarnost. Stoga, zbog još nedovoljne istraženosti arhivske građe i Boschetusove slikarske ličnosti općenito, ostaje pitanje je li se on na svom, očito burnom proputovanju i vraćao u Šibenik te zašto ga zadarski dokumenti označavaju kao šibenskoga slikara, ako je ondje kratko boravio, a zapravo je navodno doseljen iz Španjolske kako je do sada uvriježeno u literaturi? U novijim stručnim raspravama pojavile su se i hipoteze o mogućem slikarevom boravku u Markama gdje bi, prije dolaska u Dalmaciju, bio u dodiru s Crivellijevima. No, pritom bi se trebalo zapitati je li se s padovanskim i *crivellijanskim* utjecajima u to vrijeme mogao susresti upravo u Dalmaciji čije je *quattrocentisticko* slikarstvo gravitiralo u tom smjeru, ali je bilo interpretirano i filtrirano kroz provincijsku notu kakva je upravo vidljiva u djelima koja se pripisuju Boschetusu (ukoliko je kod svih tih atribucija uopće riječ o istom slikaru).

Gotovo podjednako tajnovit je i šibenski boravak Nicole Braccia (Brazza), doseljenog iz Pise, koji je dokumentiran u Zadru, Splitu i Trogiru. Međutim, sudeći prema podacima koje pruža istražena arhivska građa, on se aktivno bavio slikarstvom i u Šibeniku. Najranije je 1507. godine zabilježen u Zadru te je, kako stoji u tom zapisu, bio oženjen Marijom, udovicom brijača Zaneta koja je iz prvog braka imala sina Perina.[684] U tom se dokumentu slikar navodi kao građanin i stanovnik Zadra (*magistri Nicolai Brazi pictoris civis et habitatorix Jadre*) koji je imao svoju *bottegu* u blizini Narodnog trga. [685] U različitim aktivnostima i sporovima bilježi se u zadarskim dokumentima sve do 1520. godine. Od značajnijih slikarskih angažmana treba istaknuti dokument iz 1510. godine prema kojemu se Nicolo Brazzo obvezao oslikati poliptih za crkvu Sv. Lovre u Lukoranu.[686] Iz dokumenta je također razvidno kako je u Zadru surađivao s mužem svoje sestre Lisabette i tada najznačajnijim slikarom u gradu, Lorenzom Luzzom, što potvrđuje i dokument iz 1512. godine u kojem se njih dvojica spore u vezi nekih slikarskih narudžbi.[687] Zanimljivo je napomenuti da se upravo nakon te godine Luzzo kontinuirano bilježi u Feltreu, a 1526. godine je umro u Veneciji.[688] Međutim, Brazzo je i nakon toga ostao u Dalmaciji, a moguće je kako se u međuvremenu preselio u Trogir jer se u dokumentima koji ga bilježe u Šibeniku navodi kao stanovnik Trogira. Najraniji poznati dokument iz tog razdoblja

[684] K. PRIJATELJ, 1961., 108.
[685] DAZd, ZB, Antonius de Zandonatis, B I, F 1/6
[686] K. PRIJATELJ, 1961., 108.: G. PRAGA, 2005., 311-312.
[687] DAZd, ZB, Iohannes Philippus Raimundus, B un, F I/1, Sv. b, fol. 42'-43; DAZd, ZB, Iohannes Philippus Raimundus, B un, F I/2, fol. 48'-49
[688] N. KUDIŠ, 2018., 61.

bilježi kako se 28. kolovoza 1536. godine Jurju Žarku, sudcu bratovštine sv. Martina u Ivinju obvezao obnoviti drveni poliptih *Gospe sa svecima*.[689] Iz zapisa je očigledno kako je tom prilikom zapravo obavljao poslove restauracije,[690] a zanimljivo je da dokument iz iste godine bilježi još jedan sličan angažman. Početkom prosinca primio je isplatu za dovršenje slike koju je obitelj Grizmanić krajem minulog stoljeća naručila od Jurja Čulinovića, a ostala je nedovršena.[691] Sljedeće je godine izvršena procjena slike, a 1538. se Brazzo sporio s Čulinovićevim nasljednicima oko isplate novaca za spornu sliku.[692] Nakon tog dokumenta za sada nema otkrivenih drugih izvora o Brazzu u Šibeniku sve do 1544. godine zbog čega ostaje otvoreno pitanje čime se ondje tada bavio, je li uopće boravio u tom gradu ili je onamo navraćao iz Trogira, samo zbog povremenih poslova? Upravo je 1544. godine zabilježen njegov intrigantan spor s izvršiteljima oporuke Jurja Divnića.[693] U Brazzovom izvještaju stoji kako su izvršitelji oporuke 1531. godine s njim ugovorili izradu pale za kapelu obitelji Divnić u Šibenskoj katedrali te mu isplatili predujam, ali mu tom prilikom nisu bile predočene detaljne upute zbog čega nije mogao započeti posao.[694] Zbog toga je od izvršitelja oporuke tražio da mu konačno daju naputke kako bi mogao započeti posao. Na to se jedan od izvršitelja izjasnio kako se više ne smatra odgovornim, a drugi je nijekao sklopljeni ugovor.[695] Spor se nastavio i sljedeće godine kada je Brazzo izvješće uputio izravno Šimunu de Dominisu, suprugu Katarine Divnić, nasljednice pokojnog Jurja Divnića. Tražio je od Dominisa da mu u roku od mjesec dana da upute, ali se prozvani izjasnio kako ne vjeruje da je bilo prijašnjih dogovora.[696] Pritom je zanimljivo primijetiti dvije stvari. Jedna je da je Katarina Dominis za palu Divnić ipak ostavila novac i detaljne upute u svojoj oporuci iz 1545. godine,[697] temeljem čega je njezin suprug kasnije angažirao Bernardina Ricciardija[698] o čemu je detaljno pisano u prethodnom poglavlju. Drugi zanimljiv detalj je da se Brazzo pozvao na stariji dokument koji je zabilježio notar Ivan Vulić (de Lupis), lokalni slikar i bilježnik.[699] Nakon intrigantnog šibenskog dokumenta, nema više zapisa o Brazzovom djelovanju duž istočne obale Jadrana. Zapis iz 1572. godine spominje u Zadru Brazzove kćeri pri čemu se ističe kako im je otac, stanovnik Trogira,

[689] K. STOŠIĆ, 1941., 213.
[690] DAZd, ŠNA, Kut 36/I, Kornelij Bonini, Sv. IV, fol. 27-27'
[691] P. KOLENDIĆ, 1920., 128., 187.; DAZd, ŠNA, Kut. 29/II, Tranquillo Guerini, Sv. 32/IIb, fol. 107'
[692] P. KOLENDIĆ, 1920., 129., 188.; DAZd, ŠNA, Kut. 29/III, Tranquilo Guerini, Sv. b, fol. 86'-87
[693] Riječ je o istim naručiteljima koji su za spornu kapelu 1560. godine naručili sliku od Bernardina Ricciardija o čemu je detaljnije pisano u prethodnom poglavlju.
[694] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. f, fol. 166
[695] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. f, fol. 166
[696] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. g, fol. 24
[697] DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. a, fol. 60-61
[698] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60
[699] E. HILJE, 2019., 169-186. (u tisku)

tada pokojni.[700] Iako je sudeći prema dokumentima djelovao u Šibeniku i vrlo vjerojatno ondje i naslikao nekolicinu djela, do danas se nije sačuvalo ni jedno koje bi se, bilo po signaturi ili detaljno dokumentiranoj narudžbi, moglo povezati s Brazzom, zbog čega je onemogućeno pripisivanje mu i drugih, moguće sačuvanih.

4.3. Lokalni slikari i djela nepoznatih autora

Do kraja 15. stoljeća, osobito u Šibeniku, kao i u nedalekom Zadru, u lokanim slikarskim krugovima se uspio održati određeni slikarski kontinuitet koji se naslanjao na snažnu tradiciju *Quattrocenta*, a čiji su nositelji bili braća Vittore i Carlo Crivelli te Juraj Čulinović.[701] Potonji, porijeklom iz Skradina, predstavlja, uz Jurja Dalmatinca i Nikolu Firentinca, zapravo ključnu ličnost šibenske likovne scene 15. stoljeća čiji su likovni koncepti dijelom preživjeli i početkom 16. stoljeća, što se može objasniti sporom recepcijom novih formula i dugotrajnošću tradicionalnih elemenata svojstvenih dalmatinskoj sredini. Nakon relativno kratkog, iznimno plodonosnog boravka u Padovi, Čulinović se vratio u rodni kraj. Međutim, prema do sada poznatim dokumentima čini se kako u rodnom kraju nije više njegovao slikarsku karijeru, nego se okrenuo poduzetničkim poslovima.[702] Dokumenti bilježe da je u Šibeniku poživio sve do 1504. godine, međutim, povratkom u slikarski nepoticajnu sredinu, Čulinović nije ostvario potencijal kakav daje naslutiti njegov opus s početka karijere. Postoje određene indicije da je dolaskom u Šibenik 1463. godine namjeravao osnovati slikarsku *bottegu*, jer je na nauk primio Mihovila Stipišića iz Krkovića u zaleđu Šibenika.[703] Usprkos tome u čak četrdesetak narednih godina, prema poznatim nam dokumentima, Čulinović i njegova potencijalna *bottega* nisu naslikali ništa, a sačuvani ga ugovori mahom bilježe u pregovorima vezanim uz poslove posve različitog karaktera.[704] Jedna od arhivalija koja svjedoči o Čulinovićevom slikarskom angažmanu, zapravo, u određenoj mjeri, i demantira njegovu slikarsku aktivnost u Šibeniku, svjedočeći kako se u tom slučaju najvjerojatnije radi o iznimci. Naime, u ugovoru iz 1489. godine slikar se obvezao naslikati poliptih koji prikazuje *Gospu sa svecima* koji je krasio kapelu obitelji Didomerić u šibenskoj katedrali, a uz narudžbu stoji i neuobičajen dodatak, odnosno napomena slikara da mu pri ostvarenju te narudžbe nije stalo do zarade koliko do slave i časti, tj. da u svojem gradu ostavi trag vještine svojih ruku.[705] Osim toga, zabilježen je još samo jedan

[700] DAZd, ZB, Nicolaus Drasmileus, B I, F II/8, fol. 183
[701] M. PELC, 2007., 447.; K. PRIJATELJ, 1982.b, 238.; G. GAMULIN 1991. a, 46.; E. HILJE, 1999., 139.
[702] M. PELC, 2007., 449.
[703] K. PRIJATELJ, 1982.b, 238.
[704] M. PELC, 2007., 451.
[705] J. KOLENDIĆ, 1920., 33.; M. PELC, 2007., 451.

ugovor o izradi poliptiha za kapelu obitelji Grizanić, također u Šibenskoj katedrali koji je podjednako intrigantan jer je razvidno kako ga nije realizirao on već je taj posao 1536. godine bio dodijeljen spomenutom Nicolu Bracciu iz Pise.[706] Kako bilo, ni jedno ni drugo djelo nije sačuvano, a G. Gamulin je iznio pretpostavku kako bi slika *Gospe s Djetetom* iz franjevačkog samostana na Visovcu mogla biti dio Didomerićeva poliptiha.[707] Ipak, ta slika kvalitativno znatno odstupa od Čulinovićeva padovanskoga stvaralaštva. Do danas je stoga ostalo otvoreno pitanje je li Čulinović u Šibeniku ipak zaprimao pojedine narudžbe barem u periodu nakon povratku iz Padove kada je primao na nauk mladog Stipišića? Sukladno ostalim nepoznanicama nerazjašnjen je i karakter moguće izvedenih djela, odnosno na koji se način prilagodio zahtjevima provincijskog ukusa. Važno je pitanje i u kojoj je mjeri od njega slikarsku poduku primio Mihovil Stipišić, na koji način i je li se kasnije nastavilo njegovo djelovanje te kakvu je kvalitativnu razinu dosezalo? Sudeći prema Čulinovićevim djelima nastalim za boravka u Squarcioneovoj radionici - kako se pitao i K. Prijatelj - teško je zamisliti da njegova pojava u Šibeniku kao ni crteži koje je sa sobom ponio nisu ostavili baš nikakvog utjecaja u toj provincijskoj sredini tijekom druge polovice 15. i početkom 16. stoljeća.[708] Isti autor primjećuje kako su i Čulinović i Crivellijevi ostavili traga u slikarstvu čitave Dalmacije, a da je padovansko-*squarcioneovska* struja imala jačeg odjeka upravo na području Zadra i Šibenika.[709] U tom kontekstu izdvojena je stilski srodna skupina neatribuiranih slika koja se može datirati u kraj 15. ili početak 16. stoljeća. Analizirajući sliku *Gospe od Rašelja* iz istoimene crkve na Zlarinu (sl. 19.), K. Prijatelj drži da je najvjerojatnije riječ o osrednjem slikaru koji je bio upoznat s padovanskim slikarstvom *quattrocenta*, a po svemu sudeći i s Čulinovićevim djelima. Pri tome se pita nije li možda u tom slučaju riječ o djelu „…onoga inače potpuno nejasnog Čulinovićeva učenika Mihovila Stipišića – jedinog spomenutog u dokumentima ili nekog drugog *našijenca* koji je mogao učiti slikarstvo od skradinskog majstora.“[710] S druge strane, iz dokumenata je poznato kako je Juraj Čulinović imao i sina Luku koji je također bio slikar. On je sudeći prema dokumentima djelatan na samom početku 16. stoljeća kada i još jedan lokalni slikar, Ivan Vulić s kojim je Luka Čulinović zabilježen u istom ugovoru.[711]

U kontekstu *post-čulinovićevskog* perioda i odjeka izraženije *quattrocentističke,* padovansko-*squarcioneovske* struje slikarstva u Šibeniku, valja skrenuti pozornost na jedan

[706] K. PRIJATELJ, 1982.b, 238.
[707] G. GAMULIN, 1991.a, 45.
[708] K. PRIJATELJ, 1982.b, 238-248.
[709] K. PRIJATELJ, 1982.b, 238-248.
[710] K. PRIJATELJ, 1982.b, 241.
[711] DAZd, ŠNA, Kut. 28/II, Lovrinac Butrisić, Sv. 30/IId, fol. 59'-60

maleni fragment, nesumnjivo dio veće kompozicije koji se nalazi u Muzeju grada u Šibeniku, a koji je, za sada, jedino šibensko svjedočanstvo nastavka dugotrajne gravitacije i uzora u padovanskim slikarskim krugovima *quattrocenta* koje su najvjerojatnije dalmatinski gradovi njegovali još i u prvim stoljećima 16. stoljeća. Slika je poprilično oštećena i izdvojenom iz konteksta, možda kao posljedica nekog stradanja, poput požara. Prikazuje *Gospu s Djetetom* čija kompozicija i način oblikovanja odaju vrlo konkretne utjecaje padovanskog *quattrocentističkog* slikarstva s uzorima u *mantegnesknim* formama. Međutim, s obzirom na visok stupanj oštećenosti, teško je suditi je li riječ o importu nekog slikara ili radionice padovanskog kruga ili o lokalnom slikaru koji njeguje tradicionalni ukus.

Recentna istraživanja utvrdila su kako je početkom 16. stoljeća, između 1509. i 1531. godine, u Šibeniku djelovao i lokalni slikar Ivan Vulić, a koji se u dokumentima bilježi još i kao Ivan de Lupis.[712] Taj je majstor u nacionalnoj povijesti umjetnosti ostao posve nepoznat, a riječ je o slikaru koji se u nekom trenutku prekvalificirao za bilježnika, u kojem je kontekstu prethodno ovdje i spomenut. No, i kao notar je povremeno prihvaćao i slikarske angažmane što se vidi iz nekoliko ugovora od dvjestotinjak koji ga spominju.[713] Međutim, nije se sačuvalo niti jedno djelo koje bi se s tim slikarom sa sigurnošću moglo povezati. Stoga zapisi koji donose određenu sliku o njegovim angažmanima služe više kao svjedočanstvo ili ilustracija uloge lokalnog slikara na početku 16. stoljeća u nevelikom provincijskom prostoru Šibenske biskupije koja se s jedne strane odmiče od tradicionalnih uvriježenih formi u slikarstvu, a s druge uglavnom nije spremna niti dovoljno educirana za razumijevanje najsuvremenijih tendencija čemu ne pogoduje ni nepovoljna povijesno politička situacija. Prekvalifikacija Ivana Vulića u bilježnika možda indicira da potražnja za njegovim ili općenito slikarstvom lokalnih slikara u to vrijeme nije bila velika ili bar nedostatna za egzistenciju slikara njegovih dometa. Najraniji poznati dokument koji svjedoči o Vulićevom slikarskom angažmanu datira u 1511. godinu kada su predstavnici bratovštine sv. Nikole i slikar imenovali procjenitelje Vulićeva oslika ormara (*armariuma*) u vlasništvu bratovštine, a jedan od njih je bio i Luka Čulinović, što svjedoči o njegovoj aktivnoj ulozi na mjesnoj likovnoj sceni.[714] Pritom se nameće pitanje u kojoj mjeri je pretpostavljena slikarska angažiranost Čulinovića mlađeg odražavala očevo nasljeđe? Međutim, s obzirom da osim tog dokumenta[715] o njemu nema detaljnijih podataka, takva pitanja ostaju potpuna nepoznanica. Nadalje, ugovor iz 1513. godine svjedoči da je Ivan Vulić oslikao

[712] E. HILJE, 2019., 169-186. (u tisku)
[713] E. HILJE, 2019., 169-186. (u tisku)
[714] E. HILJE, 2019., 170. (u tisku)
[715] DAZd, ŠNA, Kut. 28/II, Lovrinac Butrisić, Sv. 30/IId, fol. 59'-60

palu za Vladana (Lancilaga) Rutčića iz Vrane.[716] Ondje se bilježi kako mu je Jakov Kosirić u ime naručitelja za taj posao isplatio dug od dvadeset i četiri libre i četiri solda, kao ostatak sume od četrdeset osam libara i šest solda.[717] Sveukupna svota indicira da je bila riječ o ozbiljnijoj slikarskoj narudžbi moguće za privatnu pobožnost, ali svakako ne o monumentalnoj pali.[718] U kontekstu rekonstrukcije šibenske slikarske potražnje u Šibeniku početkom 16. stoljeća, još je zanimljiviji dokument iz 1515. godine koji svjedoči da je Vulić Ivanu Miloševiću iz Zatona prodao sliku Gospe za osamnaest libara.[719] Vrlo skromna svota ukazuje kako je najvjerojatnije bila riječ o temi *Gospe u Navještenju*, vrlo malih dimenzija namijenjene privatnoj pobožnosti, a kakvih je Vulić u svakoj prilici mogao imati pripravnih za prodaju u svojem dućanu.[720] S druge strane, način plaćanja u ratama upućuje na opću potrebu posjedovanja takve slike u privatnim interijerima, unatoč nevelikoj platežnoj moći kupca. Dokumenti iz vremena oko 1517. godine upućuju kako se Vulić tada najvjerojatnije prekvalificirao za bilježnika,[721] no i dalje je nastavio primati slikarske narudžbe te podatak od 12. svibnja 1522. godine svjedoči o većem slikarskom angažmanu. Tada se Vulić obvezao gvardijanu samostana Sv. Frane i prokuratoru gradnje samostanske crkve, Petru Mišiću da će do rujna iste godine oslikati oltar u kapeli Sv. Klare.[722] U ugovoru je zabilježena i ikonografija oslika koji je trebao krasiti oltar. Dogovorene su scene: *Poništenje zaruka sv. Klare*, *Sv. Klara odbija Saracene od Asiza* i *Kanonizacija sv. Klare, a cijena je određena na* 100 libara. Zanimljivo je da se izvedba dogovorenih oslika trebala financirati iz oporučno doniranih sredstava koje je 1450. godine ostavila Stančica Strizoević.[723] Do danas u crkvi i samostanu Sv. Frane nije sačuvana niti jedna slika tako definirane ikonografije. Uz to, sačuvana dokumentirana presuda iz 1527. godine navodi kako Vulić prizore iz života sv. Klare za crkvu Sv. Frane nije oslikao u dogovorenom vremenskom periodu te je presuda išla u korist Petra Jurića, nasljednika fonda.[724] Tom prilikom Vuliću je izrečen i rok od još godinu dana da izvrši obećane poslove, a u protivnom je bio dužan platiti troškove angažiranja drugog slikara.[725] Nadalje se ne zna je li Vulić uopće oslikao dogovorene prikaze. U dokumentu sklopljenom 1524. godine vrlo je detaljno opisana i

[716] E. HILJE, 2019., 170. (u tisku)
[717] DAZd, ŠNA, Kut. 23/VII, Martin Campellis, Sv. 26/VId, fol. 61
[718] E. HILJE, 2019., 170. (u tisku)
[719] E. HILJE, 2019., 170. (u tisku)
[720] DAZd, ŠNA, Kuti 30/I, Frane i Donat Tranquillo, Sv. a (1514-17.), fol. 32-32'
[721] E. HILJE, 2019., 170. (u tisku)
[722] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku)
[723] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku); DAZd, ŠNA, Kut. 30/II, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1522-23.), fol. 59
[724] E. HILJE, 2019., 172. (u tisku)
[725] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku); DAZd, OAŠ, Kut. 5, Sv. 1.1.20, fol. 1'-2

ikonografija prikaza kojeg je Vulić trebao oslikati za crkvu Sv. Marije u Kaštelu.[726] Tada se svećeniku Petru de Saracenisu i rektoru crkve, Nikoli Divniću, Vulić obvezao naslikati oltarnu palu s temom *Sacra Conversazione*. U središtu je trebala biti Gospa s Djetetom te sv. Ivan Evanđelist i sv. Andrija zdesna, a sv. Šimun i sv. Nikola slijeva. Na gornjem dijelu, vjerojatno strukture sklopnog oltarića, trebao je biti prikaz *Navještenja*, a na krilima sv. Pavao slijeva i sv. Jeronim zdesna.[727] Dosadašnja terenska istraživanja nisu naišla na sliku koja bi odgovarala ovako razrađenoj ikonografiji. Istom se prilikom, za istu crkvu slikar obvezao oslikati i četiri stropne kasete s prikazima četiri evanđelista s pozlaćenim aureolama pa čak i obojati četiri svijećnjaka.[728]

Nekolicina dokumenata svjedoči da je Vulić u bilježničkim poslovima bio sklon i krivotvorenju dokumenata.[729] Možda upravo takva praksa objašnjava neobičnu situaciju u kojoj nitko ne vjeruje slikaru Nikoli Brazzu koji se poziva na starije sklopljene ugovore za kapelu Divnić u katedrali, odnosno dokumente koje je zabilježio Ivan Vulić. S druge strane, ti zapisi svjedoče o poznavanju Vulića i pisanskoga slikara, a uzmemo li u obzir i spomenute kontakte Vulića s Lukom Čulinovićem, sklapa se slika povezanosti i poslovne isprepletenosti poznatih i do sada detektiranih lokalnih i doseljenih slikara u Šibeniku tijekom prve polovice 16. stoljeća.

U 16. stoljeću je u Šibeniku djelovao još jedan lokalni slikar čija se djela nisu sačuvala. Riječ je o Ivanu (Zaninu, Zanonu, Zanetu) Tamburinu, sinu slikara Mateja Tamburina iz Treviza. On se prvi put u šibenskim arhivskim spisima bilježi 1501. godine kao svjedok, a u istom svojstvu zabilježen je u nekoliko dokumenata sve do 1528. godine.[730] Međutim, od nekolicine arhivskih podataka o njemu u kojima se uglavnom navodi kao slikar, ali nema zabilježenih slikarskih poslova, značajno je jedino istaknuti sudske sporove s Franom Vrančićem iz 1518. godine.[731] Dokument datiran u 28. 10. 1518. godine svjedoči o završetku presude u kojoj je odlučeno da Ivan iz Treviza mora oslikati koplja (stijegove?)[732] za Franu Vrančića u roku od osam dana.[733] Stoga iz dokumenata nije posve jasno u kojoj se mjeri rečeni Ivan Tamburin iz Treviza bavio slikarskim poslovima.

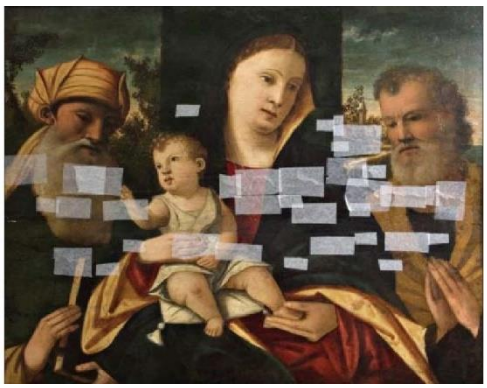
U tom kontekstu, treba napomenuti kako je određen mali broj šibenskih slikara u to vrijeme bio odseljen i djelovao u Veneciji. Međutim, njihova tamošnja aktivnost nije proučena

[726] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku)
[727] DAZd, ŠNA, Kut. 30/II, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1522-23.), fol. 121'-122
[728] E. HILJE, 2019., 171. (u tisku)
[729] E. HILJE, 2019., 173. (u tisku)
[730] DAZd, ŠNA, Kut. 23/IV, Martin Campellis, Sv. 26/IVb, fol. 184
[731] DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 98'; DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 101;
[732] Riječ je o kopljima ili stjegovima. Nije posve jasno iz dokumenta.
[733] DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 101'

te se o njima zna tek marginalno, na osnovi sporadičnih inozemnih zapisa, više o njihovom životu negoli o slikarskim aktivnostima. Po svemu sudeći, nitko se ondje nije značajnije istaknuo te su vjerojatno obavljali više poslova, poput onih koji su ostali u Šibeniku. Na tu skupinu slikara osvrnula se L. Čoralić za proučavanja oporuka iz venecijanskog državnog arhiva i popisa članova mletačke bratovštine slikara od 14. do 18. stoljeća.[734] U tim popisima za većinu slikara nije navedeno precizno porijeklo, nego samo uobičajena oznaka *Schiavone,* ali se za neke ipak navodi i uže obilježje *de Sebenico*. U bratovštini mletačkih slikara, nakon 1530. godine navodi se jedan Piero de Sebenico, ali to je sve što se do sada o njemu zna.[735] C. Fisković, također navodi kako se u Veneciji u 16. stoljeću oslikavanjem minijatura bavio Šibenčanin Grgur Miroseo čiji je brat Frane bio slikar, također djelatan u Veneciji.[736]

Rukopisi K. Stošića te sustavno proučavanje matica rođenih, umrlih i vjenčanih koje je proveo A. Šupuk, osim prethodno iznesenih, ne pružaju podatke o još nekim lokalnim slikarima djelatnim na području Šibenika u 16. stoljeću. U kontekstu lokalne slikarske baštine iz toga vremena na prostoru Šibenske biskupije ostaje nepoznanica i djelo koje prikazuje *Adoraciju Krista*, a čuva se u zbirci samostana Sv. Lovre u Šibeniku. Zbog izrazitih provincijskih karakteristika teško je prosuditi je li riječ o djelu s kraja 16. ili početka 17. stoljeća. Kako bilo, kompozicija slijedi *postbellinijevske* sheme horizontalnog tipa *Sacre Conversazione*, a način slikanja odaje ruku slabijeg lokalnog slikara sklonog arhaizmima i *quattrocentističkoj* dekorativnosti. S druge strane, izvještačen i pomalo ukočen stav likova kao i naglašeni grafizam daju naslutiti da je slikaru za uzor poslužila neka starija, možda i kvalitetnija slika koju on naivno interpretira. Ipak, s obzirom na mogućnost šireg datacijskog okvira, teško je čak i nagađati o mogućim kandidatima, ali je veća vjerojatnost kako je riječ o lokalnoj produkciji.

[734] L. ČORALIĆ, 1994., 335-354.
[735] L. ČORALIĆ, 1994., 337.; Više vidjeti i u: T. PIGNATTI, 1965., 16-39.; E. FAVARO, 1975., 141.
[736] C. FISKOVIĆ, 1950., 6.



Sl.1.

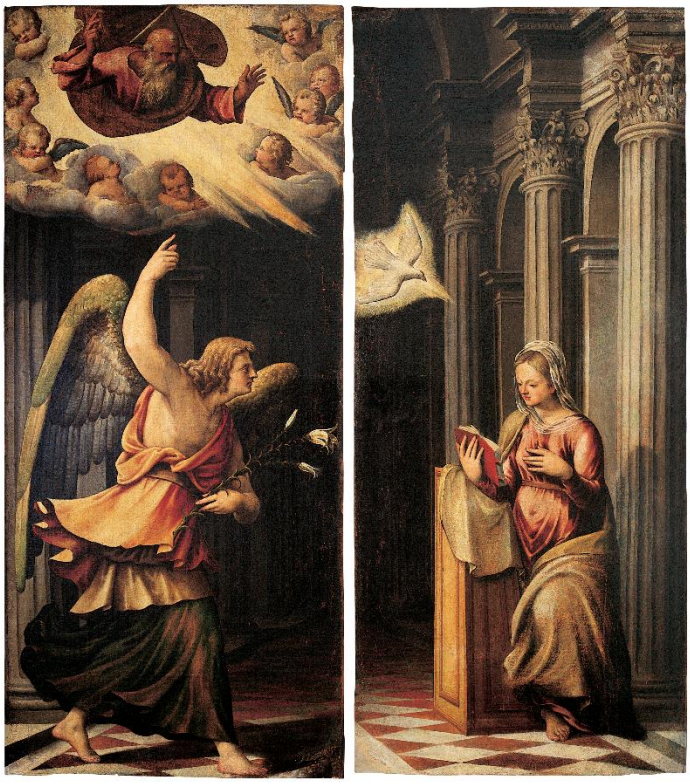
Sl.2.

Sl.3.

Sl.4.

Sl.5.

Sl.6.



Sl.7.

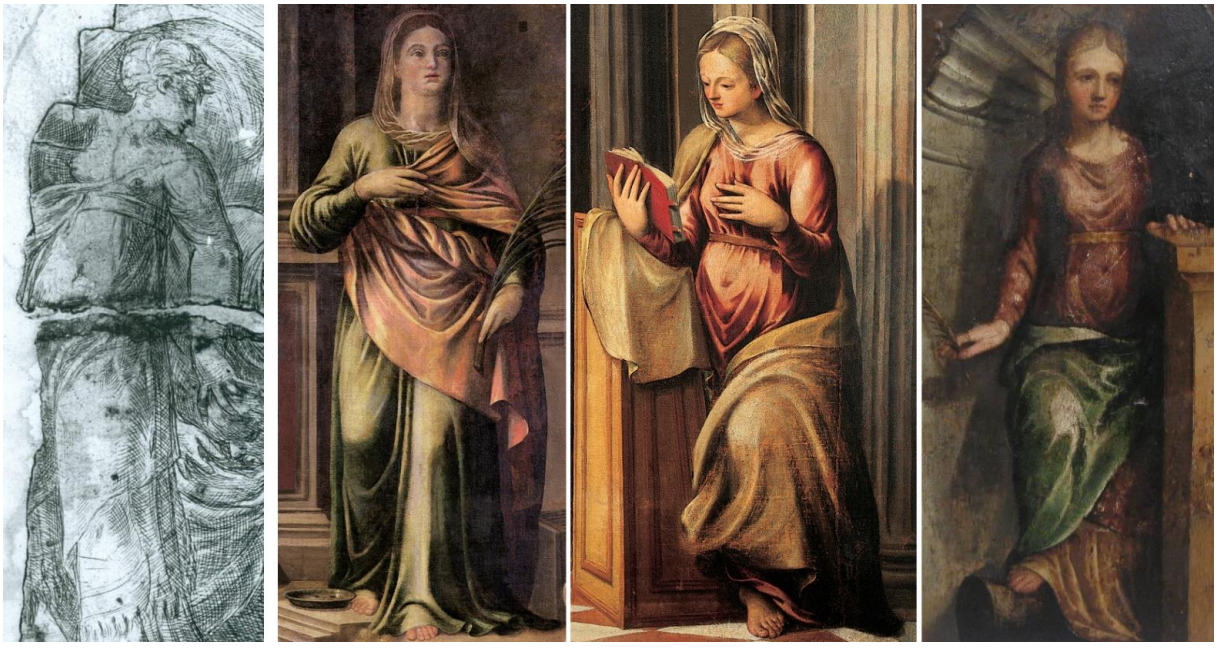
Sl.8.

Sl.9.

Sl.10.

Sl.11.

Sl.12.

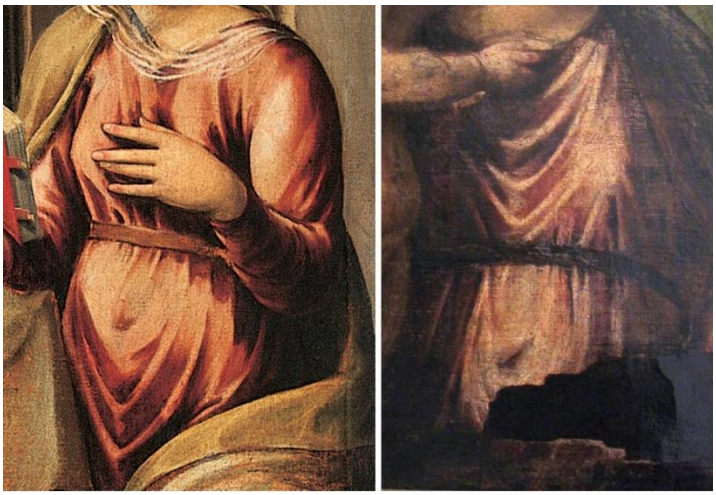


Sl.13.

Sl.14.

Sl.15.

Sl.16.



Sl.17.

Sl.18.

Sl.19.

5. Slikarska djela 17. stoljeća mletačkih radionica na području Šibenske biskupije

5.1. Nastavak tradicije slavnih radionica - mletačko slikarstvo na prijelazu s kraja 16. na početak 17. stoljeća

Pedesetih godina 16. stoljeća, uz Tiziana su se, kao dvije snažne ličnosti mletačkog slikarstva istaknuli Paolo Veronese i Jacopo Tintoretto. Iako stilski vrlo heterogeni, svoj je trojici zajednička velika produktivnost koju su nakon njihove smrti nastavile njegovati *bottege*.[737] Međutim, iako su uspijevale nastaviti kvantitativni uzlet produkcije, kvalitativno su opadale gubeći se u refleksijama i imitacijama.[738]

Među poznatijim imenima Tizianove radionice koju su većim dijelom činili rođaci, isticali su se njegov sin Orazio, rođak Marco Vecellio te Girolamo Dente i Damiano Mazza, međutim nitko od njih nije bio talentom dorastao uzoru.[739] Od aktivnijih, osobito nakon Tizianove smrti, ističe se Marco koji je u mletačkoj *Fraglii dei pittori* zabilježen u periodu od 1581. do 1609. godine.[740] Iako je radio i za mletačke naručitelje, veći broj radova je izvršavao na području Trevisa, Belluna i manjih provincijskih mjesta.[741]

Velikom odjeku radova Jacopa Tintoretta diljem Mletačke Republike, uz dug životni vijek, doprinijela je također velika radionica iz koje su najpoznatiji njegov sin Domenico i kćer Marietta.[742] Kao nastavljač očeva slikarstva i značajan slikar početka 17. stoljeća u Veneciji ipak se izdvojio Domenico Tintoretto koji se proslavio još i kao očev suradnik u realizaciji scena velikih dimenzija povijesne tematike u Duždevoj palači.[743] Njegov stilski izričaj u osnovi se temeljio na oslanjanju na očeve modele s nešto većim akcentima na realističnom izričaju, a ta se njegova tendencija očitovala i u brojnim pojedinačnim i grupnim portretima suvremenika.[744] Oporuka Jacopa Tintoretta ponajbolje svjedoči o tome kakvu je ulogu Domenico imao u očevoj *bottegi*. U njoj se posebno ističe navod kako mu ostavlja sve vezano uz posao te želi da upravo on dovrši njegove slike, na način kako je i prije često sudjelovao u realizaciji njegovih radova.[745]

Enormna produktivnost rezultirala je i formiranjem *bottege* Paola Veronesea. Osim slavnog slikara činili su je još i članovi njegove obitelji, u početku brat Benedetto, a kasnije i

[737] S. MASON, 2007., 456. s prethodnom literaturom.
[738] *Katalog*, 1981., 55.
[739] P. HUMFRAY, 1998., 504.
[740] E. FAVARO, 1975., 150.
[741] R. PALLUCCHINI, 1981., 21.; G. FOSSALUZZA, 1998., 676-682. s prethodnom literaturom.
[742] S. J. FREEDBERG, 1993., 532.
[743] P. HUMFREY, 1998., 535.
[744] F. PEDROCCO, 2000. b, 15. s prethodnom literaturom.
[745] S. MASON, 2009., 84.

sinovi Gabriele i Carletto. Nakon Paolove smrti 1588. godine, radionica je nastavila stvarati trudeći se ostati što vjernija dotadašnjoj maniri što je otišlo tako daleko da su se jedinstveno i potpisivali kao *Heredes Pauli* (*Paolovi nasljednici*).[746]

Pri procjeni stilskih karakteristika svih slikara djelatnih krajem 16. i u prvim desetljećima 17. stoljeća, pa time i u Veneciji, treba imati na umu i protureformatorski aspekt njihova slikarstva koji se očitovao u novim ikonografskim rješenjima, ali i u pogledu pojačane ekspresivnosti, realizma i dekora, sukladno odredbama Tridentskog koncila.[747] Kraj 16. stoljeća je u čitavoj Europi na političko-društvenom, ekonomskom, vjerskom i kulturnom planu obilježen dubokim preobrazbama koje su se osjećale i u Veneciji. Međutim, jednako kao i u politici, i u umjetnosti je Venecija često bila naglašeno konzervativna, inzistirajući na tradicionalnim formama i njegujući vlastitu specifičnu *manieru*, pokazujući pri tome nesklonost iznenadnim i sustavnim promjenama.[748] Stoga su ključnu ulogu u oblikovanju poslije-tridentske slike mletačkog slikarstva odigrale upravo mlađe generacije obiteljskih radionica s dugogodišnjom tradicijom poput Tizianove, Tintorettovih, *Heredes Pauli* i Bassaneza. U vrijeme religijske obnove te radionice su crpile inspiracije iz proslavljenih formi koje su se kod njih, kao i kod čitave grupe slikara mlađe generacije, nazvane zajedničkim imenom *pittori di sette maniere* (o kojima će detaljnije biti riječi u nastavku), ali i brojnih sljedbenika i kopista, protezale gotovo do kraja 17. stoljeća.[749] Zanimljiv je to fenomen u kojemu tada u Veneciji, za razliku od ostatka Europe, ne dolazi do radikalnog prekida s prethodnom manirom, nego upravo suprotno; novi stil proizlazi iz čvrstog uporišta u starim uzorima iz kojih se crpe i rješenja koja odgovaraju novoj duhovnosti.[750] Takav razvojni slijed u mletačkom poslije-tridentskom slikarstvu i ne čudi kada velika većina vrhunskih europskih slikara dolazi u Veneciju i također se nadahnjuje djelima Tiziana, Veronesea i Tintoretta.

Na samom prijelazu s kraja 16. na početak 17. stoljeća u Šibeniku je primjetno nekoliko značajnijih narudžbi vrlo raširene radionice Bassano i tzv. slikara *di sette maniere*. Međutim, uz to je sačuvana i nekolicina slika koje se ne mogu sa sigurnošću povezati s konkretnim imenima što je posljedica pojave oslanjanja velikog broja slikara na iste uzore koja otežava precizno atribuiranje. Upravo iz tih razloga, niz djela nastalih u tom prijelaznom razdoblju označava se oznakama *u maniri* ili *škola (Tiziana, Tintoretta ili Veronesea)*, a popularne postaju

[746] G. FOSSALUZZA, 1998., 682-687.; G. M. DAL POZZOLO, 2010., 212. s prethodnom literaturom.
[747] F. PEDROCCO, 2000.b, 15.
[748] P. HUMFREY, 2007., 2.
[749] P. HUMFREY, 1998., 531.
[750] FOSSALUZZA, 2013., 48-49.

i kopije proslavljenih shema velike trojice što će se nastaviti i kasnije, a čemu su bili osobito skloni flamanski slikari i drugi došljaci u Veneciju.[751]

Kronološki, u Šibeniku je najraniji takav primjer stilski dvojbena slika *Gospe sa sv. Margaretom i sv. Lovrom* iz samostana Sv. Lovre u Šibeniku (skeda 18.). Riječ je o donaciji generalnog providura Dalmacije i Albanije, Lorenza Dolfina, a prema predaji naslikao ju je Domenico Tintoretto o čemu među prvima izvještava I. Stražemanac.[752] U povijesno-umjetničkom smislu slici je veću pozornost posvetio tek K. Prijatelj, prije više od pola stoljeća.[753] Riječ je o djelu koje na općoj razini reinterpretira Tintorettovo i Veroneseovo slikarstvo, ali ne odaje elemente koje bi je atribucijski dovele u izravnu i čvrstu vezu konkretno s opusom Domenica Tintoretta. Ona se zapravo kompozicijski, a osobito scenografski izrazito oslanja na Veroneseove formule, poput rješenja na glasovitoj slici *Mistične zaruke sv. Katarine* iz Gallerie dell' Accademia u Veneciji ili, po pitanju scenografije, još srodnijeg prikaza *Gospe sa svecima i donatorima* iz Museo Civico di Castelvecchio u Veroni. Na potonjoj slici je vrlo slično rješenje načina na koji Gospa sjedi i pridržava Dijete na djelomično vidljivom segmentu monumentalne arhitekture od koje se raspoznaje tek platforma na kojoj je Gospa povišena iznad svetaca, a zdesna je vidljiv dio donjeg dijela monumentalnog stupa. Dva sveca u donjem dijelu slike zanosnim pokretima i gestama komuniciraju s Gospom u tzv. *svetom razgovoru* kakva je formula primijenjena i na šibenskoj slici. Međutim, način obrade i volumeni likova odaju sasvim drugačije uzore, od kojih se raspoznaju i pojedini *tintorettizmi* kao što je snažan *chiaro-scuro* efekt sa specifičnim sjenama oko očnih duplji i nosnica što slici daje određenu dozu mističnosti. U kompozicijskom i scenografskom smislu pa i načinu zaokreta lika sv. Margarete, srodno je i Veroneseovo rješenje izvedeno na *Pali Giustinian* iz crkve San Francesco della Vigna u Veneciji. Riječ je o formuli koju Veronese izvodi iz uzora u Tizianovim kompozicijskim eksperimentima poput onih na pali Pesaro.[754] Dakako, svi navedeni komparativni primjeri ipak ne ukazuju na Tintoretovo ni Veroneseovo autorstvo nego na kasnorenesansnog slikara koji reinterpretira njihove kompozicijske, tipološke i oblikovne formule.

Zašto je postojalo tako snažno uvjerenje da je riječ o djelu Domenica Tintoretta ne može se posve sigurno utvrditi. Međutim, takva atribucija svakako podsjeća na zabilježen primjer u kojemu slikar Camillo Ballini palu izvedenu za Gardone Rivieru kraj Brescie sam opisuje kao

[751] L. BOREAN, 2012., 59. s prethodnom literaturom.
[752] I. STRAŽEMANAC, 1993., 373.
[753] K. PRIJATELJ, 1962.a, 86-91.
[754] Više vidjeti u: P. HUMFREY, 1998., 494., 497.-498.

izvedenu na Tizianov način ili slučaj puno poznatijeg Simonea Peterzana čija su djela *Pieta* (izvedena za San Fedele u Milanu) i autoportret (danas u privatnoj kolekciji) u dokumentima između 1578. i 1596. navedena oznakom *di Tiziano*.[755]

5.1.1. Osvrt na djelatnost radionice i slikara iz orbite Bassano

Izrazito plodno djelovanje slikarske obitelji Bassano obilježilo je slikarstvo na prostoru Veneta od ranog 16. do prve polovice 17. stoljeća. Stariju generaciju slikara obitelji čine Francesco Stariji sa sinovima Jacopom i Giambattistom, a mlađu sam Jacopo i njegova četiri sina: Francesco Mlađi, Leandro, Giambattista i Gerolamo.[756] Način na koji je funkcionirala radionica Bassano poznat je iz bilješki u *Drugoj knjizi računa* sa zapisima o isplatama i troškovima radionice. Na početku je radionicu vodio Francesco Stariji kojeg su naslijedili sinovi. Glava radionice uvijek bi primala narudžbe usprkos tome što bi određenu sliku izveo jedan od sinova. Francesco Stariji bi stoga dogovorio posao, temu slike, dimenzije, cijenu i datum završetka.[757] Osobito istaknuta slikarska ličnost u toj obitelji bio je Jacopo Bassano čiji opus predstavlja važnu okosnicu među slikarima druge generacije 16. stoljeća. Njegovo je djelovanje s brojnom obiteljskom radionicom i još brojnijim sljedbenicima i kopistima obilježilo mletačku slikarsku scenu sve do početka *seicenta* pri čemu se uočava nekoliko stilskih transformacija, od eksperimentiranja s manirističkim tendencijama do odustajanja od njih i priklanjanja novim slikarskim formama, žanrovima i rješenjima u duhu poslije-tridentskih reformi.[758] Jacopova ranija djela karakterizira ljupki kolorit i uzori u mletačkom slikarstvu. Tada mu potezi kista nisu naglašeni, a svjetlo je toplo po uzoru na mletačku tradiciju s nježnim prijelazima u sjenu. Protagonisti, najčešće postavljeni u prvom planu slike, odaju inspiracije s predložaka Dürera, Agostina Veneziana, Marcantonia Raimonda kao i akrobatskih impostacija Pordenonovih likova.[759] Značajne prekretnice vidljive su 1540-ih godina kada je njegovo stvaralaštvo obilježila eksperimentalna faza u kojoj su uočljivi dodiri s manirističkim tendencijama s očitim uzorima u Parmigianinovim formama.[760] Međutim, Jacopov se stil vrlo brzo pretočio u naturalističke tokove te njegova kasna faza pokazuje uzore u Tintorettovim

[755] G. FOSSALUZZA, 2013., 52.
[756] U početku se Francesco Stariji nazivao *da Galio* s obzirom da je porijeklom bio iz grada Galija. Međutim, selidbom u Bassano del Grappa 1450. godine dobiva ime *dal ponte* ili *kod mosta*, s obzirom na lokaciju njegove kuće. Ime *Bassano* počinje se koristiti tek u drugoj polovini 16. stoljeća u okolici Venecije, označavajući grad iz kojeg dolaze Francescov sin Jacopo i njegovi sinovi. L. ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992., 7-8.
[757] L. ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992., 10.
[758] F. PEDROCCO, 2000., 16. s prethodnom literaturom.
[759] L. ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992., 50.
[760] *Katalog*, 1992.b, 72., 235

djelima, osobito u motivima tamnog, olujnog neba s dramatičnim prodorima svjetla i jakim *chiaro-scurom*, dok se primjećuju i reminiscencije na Meldolin poletni crtež.[761] U kontekstu jačeg poslije-tridentskog efekta na njegovo stvaralaštvo, vidljive su promjene na djelu *Parabola o sijaču* (Thyssen Museum u Luganu) iz 1561. godine koja je prijelazna godina u smjeru prihvaćanja obnove koja će zahvatiti čitavu Europu. Taj su period njegova djelovanja obilježile religiozne teme utopljene u pastoralnu scenografiju, kasnije karakteristične za čitavu radionicu i sljedbenike.[762] Pritom prepoznatljiv element radionice Bassano postaje krajolik s naglašenim animalističkim detaljima nad kojim se pruža nebo prošarano horizontalnim, tamnim oblacima i probojima svjetla te učestale noćne mistične scene koje su bile u suglasju s poslije-tridentskom sugestivnošću.

Stvaranje vrlo prepoznatljivog slikarskog izričaja obitelji Bassano na manjem provincijskom području, zapravo odražava promjenjiv odnos većih umjetničkih centara i periferije na prostoru sjeverne Italije u 16. stoljeću. U ranijim povijesnim razdobljima, s dominacijom produkcije velikih centara poput Rima, Firence i Venecije, slikarstvo onih koji su ostajali i djelovali u manjim gradovima i područjima bilo je obilježeno svojstvima perifernog karaktera. Slikarska radionica obitelji Bassano stoga je izvrstan primjer u kojemu je naglašena centralizacija zapravo iznjedrila uzdizanje specifične regionalne *bottege* gradića Bassano del Grappa u kojoj se otvaraju novi likovni smjerovi i žanrovi, ali koji ipak ostaju i u dodiru sa suvremenim tendencijama u centru.[763] Izvjesno vrijeme se vjerovalo kako je novi izraz kojemu se Jacopo zapravo kasnije okrenuo, bio podređen ukusu lokalnih naručitelja te da je tek kasnije, kroz djelovanje njegovih sinova, podignut na novu razinu. Nasuprot tome, Jacopov opus pokazuje kako su njegova najranija djela, nastala za lokalne naručitelje tradicionalnija, s pastoralnim scenama potisnutima duboko u pozadinu, dok u prvom planu dominiraju konvencionalne scene. Njegov je izraz, naglašeno ruralnog karaktera, plodno tlo pronašao kod naručitelja koji su bili udaljeni od seoskog života kakav ilustriraju njegovi radovi. Narudžbe tipičnih *bassaneških* tema poput *Poklonstva*, *Uspavanih pastira* i *Navještenja pastira* bile su zapravo česte kod bogatih naručitelja za njihova privatna zdanja.[764]

Iako je Francesco Bassano svoju karijeru 1560-ih godina započeo upravo u radionici svoga oca Jacopa, ubrzo je razvio i vlastiti stilski izričaj te, unatoč tome što u svom slikarstvu zadržava dominantne elemente koji su tipični za sve predstavnike slikara naukovanih u obitelji

[761] *Katalog*, 1992.b, 88.
[762] L. ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992., 43.
[763] T. NICHOLS, 2018., 150.
[764] T. NICHOLS, 2018., 150.

i radionici Bassano, on se, više nego otac, orijentirao prema biblijsko-pastoralnim, žanr i noćnim prikazima. O Francescovom karakterističnom stilu se može govoriti tek u djelima od 1574. godine kada je počeo samostalno slikati.[765] U nekim je svojim radovima - u većoj mjeri od oca - poprimio manirističke odlike poput izduženih proporcija likova i intenzivnih proplamsaja svjetla u kontrastu s tamom i jakim kontrastima *chiaro-scura* (*Oplakivanje Krista,* privatna kolekcija, 1582 - 85.).

Drugi istaknuti član radionice bio je Leandro čija djela karakteriziraju specifične dijagonalne kompozicije s visokim motrištem. U kasnijim radovima u većoj se mjeri oslanjao na uzore u firentinskom i rimskom manirizmu, zanimajući se posebno za način oblikovanja volumena u Parmigianinovoj maniri, što se očituje u naglašenije elongiranim ekstremitetima i proporcijama likova, te upečatljivoj linearizaciji draperije. Stvaralaštvo su mu obilježile scene povijesne tematike i portreti koji odišu *tintorettizmima* i naturalizmom svojstvenim Bartolomeu Massarottiju.[766] Njegova djela stoga pokazuju više individualnih karakteristika od Francescovih, osobito i zato jer se potonji trudio što dosljednije imitirati očev stil.[767] Nakon očeve i bratove smrti, Leandro je u vrijeme prijelaza sa 16. na 17. stoljeće unio određene intervencije u prepoznatljiv *bassaneskni* izraz. U svrhu postizanja snažnije atmosfere mističnosti i teatralnosti izraza, a u skladu s novim religioznim tendencijama, podlegao je intenzivnijem tenebrizmu te većoj ekspresivnosti likova u vidu jakih gesti. Od cjelokupnog korpusa *bassaneških* slika, u Dalmaciji se ističe najveći broj onih koje se dovode u vezu upravo s Leandrom, što se tumačilo kao odraz njegovog dugog boravka u Veneciji.[768]

Najmlađi član slikarske obitelji Bassano, Gerolamo je studirao medicinu u Padovi od 1585. do 1588. godine, nakon čega se vratio u rodni Bassano.[769] Njegovo slikarstvo sadrži ponajmanje specifičnih razlikovnih elemenata u odnosu na oca i braću, jer u potpunosti slijedi specifične forme svojstvene obiteljskoj radionici. Pojedine razlikovne karakteristike na njegovim djelima očituju se tek u tipologiji lica, specifičnom načinu povijanja draperija te hladnijim i svjetlijim tonovima.[770]

Recentna povijesno-kritička istraživanja opusa Gerolama Bassana kojima se bavila Stefania Mason,[771] predstavljaju važan doprinos u procesu proučavanja te vrlo poznate, znatno raširene i iznimno dugotrajne slikarske radionice čija se produktivnost bilježi sve do sredine 17.

[765] *Katalog*, 1992.b, 127.
[766] L. ALBERTON VINCO DA SESSO 1992., 90., 96.
[767] L. ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992., 65.
[768] Više vidjeti u: C. CROSATO, 2016., 201-202.
[769] *Katalog*, 1992.b, 158
[770] L. ALBERTON VINCO DA SESSO 1992., 104.
[771] S. MASON, 2009.b

stoljeća, a utjecala je i na niz vrlo brojnih sljedbenika, epigona i imitatora njihovog specifičnog stila osobito prepoznatljivom po pastoralnim scenama, stvarajući fenomen koji objedinjuje zajednički termin *bassanizam*.[772]

U tom slučaju riječ je o iznimno raširenoj radionici i jednoj od najpoznatijih na mletačkom kasnorenesansnom tržištu čija je ekspanzija doživjela osobit porast od početka 17. stoljeća. Riječ je o fenomenu koji obuhvaća trinaest istaknutih slikara iz pet različitih slikarskih obitelji (Dal Ponte, Apollonio, Scagiaro, Guadagnini, Pietra) u vremenskom periodu do 1655. godine koja okvirno označava kraj te bogate produkcije s obzirom da je tada umro Michele Pietra koji se smatra posljednjim predstavnikom *bassaneskne* manire, a godinu dana prije je umro i Giacomo Apollonio Dal Ponte.[773] S obzirom da su svi predstavnici i sljedbenici slijedili i godinama reinterpretirali formule uspostavljene od strane Jacopa Bassana, ne unoseći pri tome prepoznatljivih invencija, rezultat je specifičan slikarski fenomen koji otežava jasno razlučivanje pojedinačnih opusa.[774] Upravo zbog toga, konkretno i preciznije utvrđivanje kataloga pojedinih predstavnika koje je u određenoj mjeri uspjelo, često je rezultat napornog poduhvata utemeljenog na sitnim stilskim razlikama.[775]

Naposljetku, taj se problem ne odnosi samo na sljedbenike i kopiste vrlo raznorodne kvalitete, nego i na najistaknutije članove same *bottege*. Stoga, do danas traje niz polemika oko različitih radova koje u velikoj mjeri i početkom 17. stoljeća slijede uvriježene modele koje su u radionici postavili Jacopo, Francesco, Leandro i Girolamo.

Još od perioda pionirskih istraživanja, ista atributivna problematika prati i detektirana djela duž istočnojadranske obale koja se mogu dovesti u vezu s Bassanima. To ponajbolje ilustrira *fortuna critica* pale *Raspeća* iz franjevačke crkve Gospe od Milosti na Hvaru koju je E. Arslan atribuirao radionici Bassano,[776] nakon čega se D. Westphal izjasnila kako je riječ o školi Francesca Bassana,[777] a G. Gamulin je smatrao kako je autor djela sam Leandro Bassano.[778] Dok jedni izvjesnu tvrdoću obrade pripisuju radionici, G. Gamulin u sitničavim proplamsajima draperije, hladnom koloritu i upravo tvrdom crtežu prepoznaje specifične Leandrove stileme.[779]

[772] *Katalog*, 2012.a, 15-17.
[773] C. CROSATO, 2016., 195. s prethodnom literaturom.
[774] C. CROSATO, 2016., 196.
[775] Više vidjeti u: C. CROSATO, 2016., 195-248.
[776] Više vidjeti u: E. ARSLAN, 1960., 345.
[777] D. WESTPHAL, 1937., 38.
[778] G. GAMULIN, 1956., 199-203.
[779] G. GAMULIN, 1956., 199-203.

5.1.2. Djela radionice i slikara iz orbite Bassano u Šibeniku

U Šibeniku se nalaze tri slike koje se temeljem stilskih karakteristika mogu povezati s radionicom obitelji Bassano. Riječ je o dva neobjavljena djela i jednom koje se donedavno dovodilo u vezu s opusom Mattea Ponzonea.

U samostanu Sv. Lovre u Šibeniku koji posjeduje zavidnu zbirku ranonovovjekovnog slikarstva nalazi se slika *Gospe s Djetetom* malenih dimenzija (skeda 13.). Po svemu sudeći riječ je o kvalitetnijem djelu proizašlom iz radionice Bassano.[780] Slika se možda spominje u inventaru iz 1711. godine čije podatke iznosi Josip Soldo.[781] Pišući o unutrašnjosti crkve, spominje da se iznad vrata nalazila slika Blažene Djevice s djetetom Isusom u crnom okviru, što se po svoj prilici moglo odnositi upravo na ovu sliku *bassanovskih* odlika.[782] Stilski, tipološki i načinom izvedbe, ova shema općenito pripada tipu *bassanovskih* Gospi s Djetetom deriviranom iz Jacopovih crteža i modela poput onog na *Gospi s Djetetom i svecima* iz Museo Civico u Bassano del Grappa ili na *Poklonstvu kraljeva* iz privatne zbirke (sl. 1.). Međutim, u smislu konkretnijih uzora, Gospa je izrazito srodna Francescovim tipovima kao što je primjerice Gospa s Djetetom s *Poklonstva kraljeva* iz Hermitagea u St. Petersburgu, a datira se između 1567. i 1569. godine. I u tom slučaju je riječ o formi koju Francesco preuzima od oca, o čemu svjedoči identičan prikaz iste teme Jacopa Bassana iz bečkog Kunsthistorischesmuseuma, nastao par godina prije (sl. 2.). Međutim, za razliku od Jacopove interpretacije teme u kojoj su volumeni, pod utjecajem Parmigianinove grafike naglašeno maniristički elongirani, to nije u tolikoj mjeri izraženo kod Francesca. Karakterističan položaj glave koju je blago nagnula naprijed i u lijevu stranu, a osobito način na koji pada bijeli veo, kao da će kliznuti niz lijevu stranu na koju se blago nagnula, dok joj otkriva desno uho i nabire se specifičnim čvorom na prsima i presavijenim rubom uz nadlakticu, predstavljaju specifikum koji se, osim na ovoj konkretnoj usporedbi, često javlja i na drugim *bassaneškim* Gospama. Kolorit haljine izblijedjelo crvene, također pripada obiteljskoj tipologiji. Jedina je razlika u položaju desne ruke i malenom Kristu koji na slici u Hermitageu spava s licem priljubljenim uz Gospino tijelo te je i oskudnije umotan u bijeli veo kojeg majka pridržava u ruci. Međutim, sukladno načinu izvedbe i razini oštećenosti, moguće je utvrditi kako je u slučaju šibenske slike riječ o solidnoj izvedbi najvjerojatnije nekog od majstora iz radionice, osobito ako se u obzir uzme oštrije

[780] U samostanu Sv. Lovre u Šibeniku nalaze se dvije slike koje se temeljem stilskih karakteristika mogu povezati s radionicom Bassano. Poveznicu s *bassanesknim* karakteristikama zabilježila je Sineva Kukoč u inventaru samostana Sv. Lovre. Temeljem proučavanja komparativnog materijala i uz savjete komentorice prof. dr. sc. Nine Kudiš, kvalitetniju sliku *Gospe s Djetetom* povezala sam s radionicom obitelji Bassano. Isto mišljenje potvrdila mi je u razgovoru Zoraida Demori Staničić i Claudia Caramanna te im se ovom prilikom zahvaljujem.

[781] J. SOLDO, 1967., 5-92

[782] J. SOLDO, 1967., 45.

sjenčanje na licu i draperiji Gospe koji pokazuju nešto lošiju obradu, naglašen linearizam i svojevrsno rutinerstvo, dok je prikaz Djetešca puno kvalitetniji.

Osim ovog djela, u istom samostanu nalazi se još jedna slika s prikazom *Rođenja Djeteta* koja je nešto lošije izvedbe, ali također stilski odražava pitoreskni stil radionice Bassanovih (skeda 19.). Kompozicija je također pravokutnog oblika, ali puno većih dimenzija te se danas nalazi u grupi slika predviđenih za budući izložbeni prostor samostana. U tipično *bassanovskoj* maniri, prikazana je noćna scena *Rođenja* u pejzažu, gotovo u monokromnoj tehnici rendgenskog, noćnog svjetla proizašlog iz *tintorettovske* tradicije. Niz elemenata na ovoj slici upućuje na *bassanovske* odlike, od načina na koji je prikazana noćna scena, sa specifičnom monokromnom tehnikom i dramatičnim proplamsajima svjetlosti, malenog Krista na podu, koji je tipski identičan *puttima*, do prikaza Gospe. Anđeli koji lebde u zraku, također su tipičan lajtmotiv radionice Bassano. U tom kontekstu komparativno se ističu slike *Poklonstvo kraljeva* Jacopa Bassana iz San Giorgio Maggiore u Veneciji kao i njegovo djelo *Javljanje pastirima* iz National Gallery of Art u Washingtonu koji su očigledni modeli kasnijih raširenih i repetitivnih interpretacija. Primjetni su utjecaji niza djela Francesca Bassana, poput noćnih scena *Poklonstvo kraljeva* i *Poklonstva pastira* iz Museo Naznale del Prado u Madridu te *Adoracije Djeteta* iz Kunsthistorisches Museuma u Beču, a tu su i djela Girolama i Leandra Bassana na temu *Poklonstva pastira* koja se čuvaju u privatnim zbirkama. Tipologija Gospe, sv. Josipa i noćnog ambijenta s kućicom kao i manira izvedbe ponajviše bliskosti pokazuju sa slikom *Poklonstvo pastira* iz Museo Civico u Padovi koja se pripisuje Girolamu.[783] Međutim, s obzirom da šibenska slika ne posjeduje kvalitetu istaknutih članova obitelji Bassano pa ni plodne radionice u 17. stoljeću, najvjerojatnije je riječ o nekom skromnijem slikaru iz orbite Bassanovih, a možda i kopistu. U osvrtu na domaći komparativni materijal, u tipološkom i oblikovnom smislu, djelo je najbliže slici *Polaganja u grob* iz Franjevačkog samostana na Poljudu u Splitu.[784] O njoj je kratko pisao R. Tomić navodeći je kao djelo nepoznatog slikara s početka 17. stoljeća koji pojednostavljuje djela Jacopa Bassana iste tematike.[785] Dakle, riječ je o djelima koja su kvalitativno daleko od uzora, ali i dalje zadržavaju *bassanovsku* tenebrističku atmosferu sa sitnim proplamsajima svjetla te akcentima bijele i crvene boje. Prepoznatljiv *bassanovski* ambijent odaju i tipične fizionomije anđela koji su u djelima ovoga tipa često uspjelije izvedene od drugih šabloniziranih likova.

[783] Više vidjeti u: *Katalog,* 1991., 214-215.
[784] O slici *Polaganje u grob* iz splitskog franjevačkog samostana vidjeti u: R. TOMIĆ, 2002., 48-49., 210.
[785] R. TOMIĆ, 2002., 48-49., 210.

Najkvalitetnije djelo koje je očigledno produkt nekoga od značajnijih slikara iz radionice Bassano, djelatnog početkom 17. stoljeća, je malena slika s prikazom *sv. Frane* koja se čuva u Muzeju samostana Sv. Frane u Šibeniku (skeda 32.). Riječ je o tročetvrtinskom profilu svečeva lica, prikazanog poput portreta. Do danas se u literaturi uvriježila teza K. Prijatelja koji je sliku hipotetički atribuirao Matteu Ponzoneu, a u novijim osvrtima prihvaćena je i od strane R. Tomića.[786] Međutim, način na koji su prikazane uplakane oči, nateknute i krvave koje vrlo neposredno gledaju u promatrača, izrazito podsjećaju na *bassanesknu* maniru. Postav sveca podsjeća na manje portrete Leandra Bassana kao što je primjerice *Portret zlatara* iz Museo Civico u Padovi ili *Portret Cristofora Campoestella* iz Museo Civico u Bassanu. Ipak, vjerojatnije je riječ o nekom kasnijem predstavniku radionice poput Girolama, s obzirom na vrlo kvalitetan rad koji u detaljima navodi na njegovo autorstvo ili bliskom mu sljedbeniku, poput braće Martinelli.[787]

Kako bilo, sve tri navedene slike svjedoče kako se u Šibeniku, za razliku od Splita u kojemu nije sačuvano kvalitativno reprezentativnih primjera, nalaze djela plodne i raširene radionice Bassano koja konkuriraju onima otkrivenima u drugim većim dalmatinskim gradovima od Zadra do Kotora te odaju određene naznake njihovog utjecaja na tom području.

5.2. Naslijeđe *cinquecenta* i poslije-tridentske odredbe u djelima mletačkih slikara *di sette maniere*

Iz niza složenih povijesno-političkih razloga u slikarstvu Venecije, za razliku primjerice od Rima, u prvim desetljećima *seicenta* osjećala se svojevrsna dekadencija i kriza te izoliranost obilježena valom epigona, definirana kao maniristička kriza – *la crisi manieristica*.[788] Opadanje kvalitete slikarske produkcije nakon smrti velike trojice, Tiziana, Tintoretta i Veronesea, objašnjava se poslije-tridentskom pojačanom potrebom pa i žurnošću zadovoljavanja propisa u opremi sakralnih interijera koja je uslijedila nakon apostolskih vizitacija.[789]

U pogledu transformacije stila, od formi zrele renesanse i Tizianove *ultime maniere* ka poslije-tridentskom izričaju, značajnu je ulogu odigralo upravo Tintorettovo slikarstvo. Stoga neki autori slikarstvo mletačkog *seicenta* kategoriziraju kao konzervativno, prijelazno razdoblje koje je zapelo u pokušaju oživljavanja izgubljenih vrijednosti *zlatnog stoljeća* mletačkog

[786] Više vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1968., 103-106.; K. PRIJATELJ, 1970., 41.; R. TOMIĆ, 2015.d, 75.
[787] Za skretanje pozornosti na izrazite *bassaneskne* karakteristike slike zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. N. Kudiš koja je prva primijetila kako nije riječ o djelu Mattea Ponzonea, nego o nekome od Bassanovih.
[788] F. PEDROCCO, 2000., 25. s prethodnom literaturom.
[789] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 66.

slikarstva, a vremenski ga definiraju od smrti Jacopa Tintoretta do rođenja Giovannija Battiste Tiepola.[790]

U odnosu na sačuvan skroman korpus 16. stoljeća, iz razdoblja *seicenta* se na teritoriju Šibenske biskupije sačuvalo sedamdesetak djela. Zanimljivo je primijetiti kako je opsežnija pa i najkvalitetnija skupina slika upravo ona koja se može datirati u prvu polovicu 17. stoljeća. Pri tome treba imati na umu da je ta skupina uglavnom pa i isključivo nastala za grad Šibenik, odnosno središnji i urbani dio tadašnje Šibenske biskupije, dok je oprema interijera ruralnih dijelova brojnošću daleko slabija, a stilski u posve drugačijoj kategoriji. Takvom nerazmjeru produkcije, zasigurno su doprinijele poslije-tridentske odredbe koje su intenzivirale obnovu, pregradnju i adaptaciju sakralnih prostora te diktirale formu koju manje sredine nastoje zadovoljiti, ali ukus ruralnih naručitelja nije imao većih ambicija od toga. Ipak, uzrok buđenju lokalne produkcije po svoj je prilici u promjenama sadržaja zbog čega će upravo tada, u većoj mjeri nego ranije, biti primjetan upečatljiv jaz u kvaliteti naručenih djela jer šibenska sredina u to vrijeme nije razvijeno likovno središte koje može spremno dočekati takvu sveobuhvatnu obnovu. Koliko je u ovom trenutku istraženo, na čitavom području Šibenske biskupije kroz cijelo 17. stoljeće detektirane su djelatnosti samo četiri lokalna, imenom poznata slikara. Dakle, uzročno posljedično s tim, jasno je kako se na samom početku 17. stoljeća povećao import i narudžbe djela iz središta Republike, a siromašenjem teritorija u mletačko-turskim ratovima, s vremenom je uslijedilo i povećanje lokalne produkcije koja je već odavno izgubila ključne impulse iz centra, plutajući vodama izvan dominantnih likovnih strujanja, a koju su često činili bratovštinski priučeni slikari slabijeg dosega koji su istovremeno radili više poslova za potrebe liturgije, što je u konačnici rezultiralo heterogenom slikom likovnosti na prostoru Šibenske biskupije tijekom 17. stoljeća.

Pojačanom importu kvalitetnijih slika istaknutih mletačkih slikara početkom 17. stoljeća doprinijelo je kratkotrajno i prividno smirivanje ratnih sukoba što je pak potaknulo krugove iz visokog klera, istaknute pojedince i bratovštine da se uključe u obnovu. Osim samopromidžbe, prevladavajući motiv nabave slika postaje i izraženija potreba za onim zavjetnima. Osim toga, povećanju narudžbi u provincijskim manjim gradovima i selima doprinose i biskupske vizitacije prilikom kojih je vizitator educirao kler i članove vjerske zajednice o prezentaciji religijskog sadržaja u skladu s novo donesenim odredbama, što je često bilo popraćeno i jasnim nalozima za nabavku primjerene pale kao uvjeta dopuštenja za održavanje obreda na određenom oltaru.

[790] M. LOH, 2007., 3.

Na području Šibenske biskupije je sačuvan zamjetan broj slika koje se mogu datirati u prvu polovicu 17. stoljeća. Riječ je o djelima majstora tradicionalno okupljenih pod nazivom *pittori di sette maniere* na čelu s Palmom Mlađem, ali i ostalih manje poznatih nasljedovatelja njegova izričaja koji predstavljaju značajne slikarske ličnosti na području Veneta. Terminom *pittori di sette maniere* Marco Boschini je 1674. opisao perzistiranje mletačkih *cinquecentističkih* modela koji su prevladavali u slikarstvu prvih desetljeća 17. stoljeća u Veneciji.[791] Tim je pojmom zapravo obilježio stilski raznorodnu skupinu slikara koja je radila na osliku dvorana Duždeve palače nakon 1577. godine, a ujedno je riječ i o najznačajnijim predstavnicima prve polovice mletačkog *seicenta*: Palmi Mlađemu, Leonardu Coroni, Andrei Vicentinu, Sante Perandi, Antoniu Alienseu, Pietru Malombri i Girolammu Pilottiju.[792] *Sette maniere* označava duže razdoblje s velikim brojem djelatnih slikara, a samim time i značajnu slikarsku ostavštinu koju neki označavaju i terminima poput *kasni manirizam*[793] ili *kasna renesansa*.[794] Grupa slikara aktivna u to vrijeme jednostavno nije podlegla suvremenim stilskim inovacijama Caravaggiova naturalizma i tenebrizma ili pak bolonjskog tzv. *baroknog klasicizma*,[795] koje su brzo odjeknule i utjecale na čitavo europsko slikarstvo.

Vodeće mjesto u toj skupini svakako pripada Jacopu Palmi Mlađem (1544.-1628.) koji se istaknuo oslikavajući s velikim imenima prethodne generacije monumentalna platna u Duždevoj palači,[796] a očiglednim baštinjenjem njihova stila stekao je i titulu *čuvara svete baštine,* odnosno razdoblja *cinquecenta* koje je za Republiku predstavljalo *zlatno doba* slikarstva.[797] U razdoblju katoličke obnove, nakon osnaženja Republike u pobjedi kod Lepanta, za Mlečane nesklone promjenama i obilježene posljedicama sukoba Mletačke Republike s Rimom koji je svoj vrhunac dosegnuo 1606. godine, interdiktom pape Pavla V., Palma Mlađi se nametnuo kao idealan protagonist mletačkog slikarstva, ali i oblikovatelj slike osnažene, no konzervativne Serenissime.[798] Njegovo eklektično slikarstvo veličalo je *zlatno stoljeće* Republike uz minimalnu recepciju srednjo-talijanskog manirizma i novodonesenih tridentskih odredbi.

Osim što je oslikavanje Duždeve palače predstavljalo značajan događaj koji je okupio grupu slikara koja će obilježiti gotovo pola stoljeća mletačkog slikarstva, kroz primijenjenu

[791] M. BOSCHINI 1674., uvod; R. PALLUCCHINI, 1981., 30.
[792] M. BOSCHINI 1674., uvod; Vidjeti i: F. PEDROCCO, 2000., 25. s prethodnom literaturom.
[793] Usporediti s: FOSSALUZZA, 2013., 47.
[794] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 63-76.
[795] V. BRALIĆ, 2012., 14.
[796] P. DELORENZI, 2015., 99-150.
[797] P. HUMFREY, 2007., 1.
[798] F. PEDROCCO, 2000., 13.

ikonografiju odaslane su i simboličke poruke na više razina. Između ostaloga, primjetna je i posredna simbolička poruka o osnaženju pozicije dužda kao poglavara Serenissime. U tom kontekstu razvidno je kako monumentalni prikazi Krista dominiraju na zidovima svih sala kojima presjeda dužd. Na seriji zavjetnih slika u Sali del Collegio Pregadi (Senato) posve se jasno iščitava nova protureformacijska ikonografija koja veliča Republiku. Ponajbolja ilustracija toga su velika platna - *teleri* Jacopa Tintoretta i Palme Mlađega. Tintorettov prikazuje temu *Zavjetna slika duždeva Pietra Landa i Marcantonia Trevisana*, a onaj Palme Mlađega *Zavjetnu sliku Lorenza i Girolama Priulija*.[799] Palmina posebnost u odnosu na suvremenike, ležala je i u sposobnosti da nove religijske ikonografske inačice prevede u snažnu političku poruku.[800] Moguće je stoga pretpostaviti i kako bilo kakve tendencije ka modernim i inovativnim formulama ne bi naišle na odobravanje državnih institucija što ujedno negira pretpostavke o nepostojanju pojedinaca koji bi zaokrenuli putanju tadašnjeg slikarstva u novom smjeru.[801]

Kako je već napomenuto, u prvim desetljećima *seicenta* specifična slika produkcije likovnoga središta djelomično se odrazila i na području Dalmacije. Stoga je broj slika Palme Mlađega i sljedbenika njegove manire u dalmatinskim gradovima toliko opsežan da tu pojavu (kao i onu Santa Croceovih iz prethodnog razdoblja) ne možemo smatrati značajnom samo na razini sadržajnosti slikarske baštine, već i fenomenom koji je za Dalmaciju ima veći značaj i složeniji kontekst.[802] Osim toga, prva desetljeća *seicenta* za područje Šibenske biskupije predstavljaju kvalitativno najsjajniji period, u odnosu na čitavo prethodno stoljeće pa i kasnije, odnosno sve do početka 18. stoljeća kada su se u vrijeme obnove konačno u materijalnom smislu stvorili uvjeti za implementaciju suvremenih likovnih trendova, putem narudžbi i donacija utjecajnih obrazovanih pojedinaca.

U Šibeniku se do danas sačuvalo tek jedno djelo Palme Mlađega i jedno Baldassarea d'Anne. Nešto brojnije su slike Giovanija Laudisa koji je naslikao tri pale za šibenske dominikance, a od inače skromno detektiranog opusa čak su dvije slike Filippa Zanibertija nastale za šibenske naručitelje, dok se u crkvi i samostanu Sv. Frane broje i četiri djela Mattea Ponzonea. Zabilježena su i djela Angela Mancinija, donedavno posve nepoznatog slikara, koji je po svemu sudeći stasao u okruženju slikara *di sette maniere*.

[799] S. MASON RINALDI, 2000., 51.; Detaljnije o toj temi vidjeti i u: S. COLOMBO, 2017., 127-148.
[800] S. COLOMBO, 2017., 129.
[801] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 66.
[802] K. PRIJATELJ, 1985., 255-256.

5.2.1. Slikarski profil Palme Mlađega

Jacopo Palma Mlađi (Venecija, 1548. - 1628.) rođen je u Veneciji i odrastao u obitelji slikara, a karijeru je, nakon pretpostavljenog naukovanja u očevoj radionici, gradio kao samouk te - suprotno tadašnjim običajima - nije bio učenik neke slikarske *bottege*.[803] Na mletačkoj slikarskoj sceni se likovno formirao u vrijeme kada su i Tizian i Michelangelo još bili aktivni što je, očekivano, ostavilo traga u njegovom izričaju. Za boravka u Veneciji 1564. godine urbinski vojvoda Guidobaldo II. Della Rovere zapazio je Palmino slikarstvo te ga je pozvao na svoj dvor[804] gdje je slikar proveo neko vrijeme kopirajući tamošnja djela Tiziana, Rafaela, a vjerojatno i Federica Baroccija.[805] Napustivši Urbino, studij je 1567. nastavio u Rimu gdje se, po svemu sudeći, formirao uz Taddea i Federica Zuccarija, intenzivno proučavajući tamošnje slikarstvo i upijajući elemente manirizma.[806] Osim potonjega pa i određene naklonosti naturalističkim stremljenjima koje je u konačnici ipak izbjegao, za boravka u Rimu Palma se mogao upoznati i s novim konceptima utemeljenima na zahtjevima protureformacije. Pretpostavlja se da se u Veneciju nije vratio prije 1574. godine te da se po povratku naukovao u okružju Tizianove *bottege* u kojoj je primio najsnažnije slikarske utjecaje.[807] Upravo je Palma nakon Tizianove smrti dovršio i njegovu posljednju sliku, *Pietà*.[808] Kod starog je majstora Palma usvojio karakterističan način slikanja u kojem boja ima konstruktivnu ulogu slikajući naglašenim potezima i udarcima kista.[809] Tih je godina mletačka likovna scena bila pod dominantnim utjecajem Jacopa Tintoretta čiji su nasljednici i sljedbenici već počeli zapadati u zamke imitacija i reinterpretacija.[810] Jedna od ključnih okolnosti uzleta Palmine karijere jest i odlazak svih velikana mletačkog *zlatnog doba* slikarstva: Tiziana (1576.), P. Veronesea (1588.), J. Bassana (1592.) i J. Tintoretta (1594.).[811] Svi su oni ostavili određenog traga u Palminom likovnom izričaju pa je slikar nastojao osigurati svojevrstan kontinuitet kompenzirajući prazninu nastalu njihovim odlaskom. Osim spomenutih oslika Duždeve palače, od Palminih djela iz tog razdoblja treba izdvojiti i seriju slika za sakristiju crkve San Giacomo dall'Orio, *Raspeće s Marijom Magdalenom* iz Gallerije Franchetti te *Vizitaciju* iz crkve Santa

[803] S. MASON, 2013. s prethodnom literaturom.
[804] S. MASON RINALDI, 1984., 9., 67.
[805] F. ZERI, K. ROZMAN, 1993., 127.; M. LUZIETTI, 2016., 67-87.
[806] S. MASON RINALDI, 1983., 10.
[807] S. MASON, 2013. s prethodnom literaturom.
[808] S. MASON RINALDI, 1990., 29.; F. ZERI, K. ROZMAN, 1993., 127.; S. MASON, 2013.
[809] M. BOSCHINI, 1674., uvod; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.c, 512.; S. MASON, 2013.
[810] S. MASON RINALDI, 1984., 14.
[811] F. PEDROCCO, 2000., 14. s prethodnom literaturom.

Maria del Giglio,[812] a u to se vrijeme i učlanio u mletačku bratovštinu slikara gdje mu se aktivnost bilježi od 1588. do 1627. godine.[813]

Palmina djela karakteriziraju prepoznatljive sheme poput sklonosti primjene dvodijelne kompozicijske podjele pri čemu elementi gornjega dijela u dobroj mjeri, a katkad i u potpunosti, naliježu na glave protagonista u donjem dijelu, čime se stvara zagušenost atmosfere, dok s druge predstavljaju odjek, odnosno reinterpretaciju klasičnih Tizianovih pa i Rafaelovih rješenja. Osim u koloritu koji obiluje žarko crvenim i smećkastim tonovima, Tizianovi su elementi u Palminu stilu vidljivi i u fizionomijama likova koje ponekad i doslovno kopira. Snažan *chiaro-scuro* on derivira iz Tintorettovog izričaja kao i time postignutu dramatiku, a u nekim slučajevima i pokrete te impostacije likova. No kada se i ugleda na Tintorettove poze, Palma ih ne prenosi doslovno, kao što to primjerice čini Tintorettov sin Domenico, već ih reinterpretira putem komponente nove osjećajnosti pa i patetike, izraženima kroz dramatičnu mimiku i gestualnost likova, koja ide uz korak s protobaroknim stilom i poslije-tridentskim odredbama. Način oblikovanja volumena koji je kod njega jači i čvršći negoli je vidljivo kod mletačkih mu prethodnika, deriviran je iz *michelangelesknih* principa i to najvjerojatnije preko prijatelja mu i pokrovitelja, kipara Alesandra Vittorije koji je u Veneciji slovio za jednoga od najboljih poznavatelja i promicatelja Michelangelovog stila.[814] Taj se utjecaj očituje na Palminim slikama u vidu pojačane skulpturalnosti likova, a primjetan je već od 1580-ih, kada je Palma surađivao s Vittorijom na opremi oltara u nekoliko crkava.[815] Nadalje, iako je riječ o rjeđe zastupljenoj karakteristici, na nekim se Palminim slikama prepoznaje i utjecaj Veroneseove sceničnosti pa i nekih njegovih tipoloških rješenja, naročito u skraćenjima. U formiranju jednostavnih tema *sacra conversazione,* sklon je smještanju protagonista u prvi plan, bez suvišnih detalja unutar piramidalnih kompozicijskih rješenja. Osim toga, opus mu karakterizira i repetitivnost likova pa se na njegovim slikama često pojavljuju identična rješenja. Osim brojne produkcije slika, iznimno je velika količina njegovih crteža, pa i čitavih albuma, koja se sačuvala do danas predstavljajući poseban fenomen *cinquecenta* u Veneciji.[816] O Palminu načinu slikanja, koji u to vrijeme predstavlja karakterističan *disegno veneziano,* svojstven i drugim suvremenicima, poput Domenica Tintoretta, najbolje svjedoči pismo Marcantonia Bassettija iz 1616. godine. Riječ o izvještaju kojeg bivši učenik Palmi šalje nakon odlaska u

[812] S. MASON RINALDI, 1999., 1312.
[813] E. FAVARO, 1975., 148.
[814] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.c, 512.
[815] Riječ je o oltaru u crkvi San Zulian (1583-1584.), u kapeli San Sabba u Sant'Antoninu (1593.) i oltaru bratovštine Luganeghera u San Salvadoru (1600.). S. MASON RINALDI, 1999., 1312.
[816] S. MASON RINALDI, 1990., 32.

Rim kako bi mu se zahvalio za poduku, savjete i prijateljstvo, ali i pronio glas o prepoznatljivosti mletačke *maniere* u rimskim akademskim krugovima.[817] Basseti svojeg učitelja izvještava kako se trudi slikati na način koji je usvojio od njega.[818] Riječ je o skicama crno-bijelom kredom za studije pojedinačnih figura, umakanju kista u temperu ili ulje pri izradi koncepata na papiru ili pak korištenju obične olovke za izradu reproduktivnih crteža.[819]

Ipak, bez obzira na priznate mu kvalitete, mletačko slikarstvo je s Palmom Mlađim zapalo u slijepu ulicu monotonije i izostanka invencije, koji su s jedne strane bili uzrokovani i iznimnom produktivnošću njegove radionice. Stoga će se nakon niza značajnijih ostvarenja prepustiti principu velike tržišne potražnje, oslanjajući se na vlastite provjerene i proslavljene formule koje će osim njega kopirati, ponavljati i reinterpretirati brojni njegovi sljedbenici što će rezultirati padom kvalitete. Takva stagnacija ponajviše se osjeća u slikama nastalim nakon 1600. godine, a upravo se od te godine bilježi i najveći broj njegovih radova nastalih za dalmatinske naručitelje.

Slikarskih djela Palme Mlađega sačuvalo se duž čitavog prostora mletačke Dalmacije, od Zadra, Šibenika i Trogira preko Splita, Omiša i Hvara do Škripa i Pučišća na Braču. Neke se od njih ističu kvalitetom, poput trogirske pale u čiovskom samostanu sa sv. Antunom i Pavlom Pustinjakom, splitske *Sacra Conversazione* s dva portreta domaćih naručitelja te, možda najpoznatije, omiške slike *Silazak Sv. Duha*. Sveukupno se u Dalmaciji broji preko dvadesetak njegovih djela od kojih je nekoliko potpisano i datirano što čini znatan doprinos u percepciji i razumijevanju Palminog cjelokupnog opsežnog slikarskog korpusa.[820]

5.2.1.1. Slika Palme Mlađega u Šibeniku

Od svih Palminih slika u Dalmaciji, šibenskoj se pali s prikazom *Gospe sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom* (danas u *Civitas Sacra*)[821] pridalo najmanje pažnje (skeda 30.). Izvorno ju je za šibensku dominikansku crkvu najvjerojatnije naručila plemićka obitelj

[817] C. WHISTLER, 2016., 28-29.
[818] M. Baseti tom prilikom u pismu prenosi Palmi Mlađemu želju i trud kojim nastoji njegove savjete crtanja i slikanja primijeniti u praksi. Izvještava ga da takav način crtanja u Rimu već nazivaju mletačkom akademijom te da im se dive jer smatraju da crteži već djeluju poput slika. C. WHISTLER, 2016. 29. s prethodnom literaturom.
[819] W. R. REARICK, 2000., 22.
[820] K. PRIJATELJ, 1985., 254.; M. PELC, 2007., 527-528.; R. TOMIĆ, 2015.c, 18.
[821] Izvorno se slika nalazila u šibenskoj crkvi Sv. Dominika, a u prostor nekadašnje crkve Sv. Barbare izmještena je kada je ondje utemeljen Muzej crkvene umjetnosti, dok se danas nalazi u Interpretacijskom centru katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*.

Šižgorić.[822] Riječ je o potpisanom radu koji pripada grupi slika nastalih nakon 1600. godine, kada dolazi do enormnog povećanja produkcije i aktivnog angažmana velike produktivne radionice, što je rezultiralo repetitivnošću i gubitkom energije kakva je primjetna u ranijim Palminim radovima.

Čitav niz sličnih kompozicijskih rješenja Palma je izveo za Veneciju, ali poglavito za manja, provincijska mjesta kao što su primjerice *Spasitelj sa sv. Sebastijanom i Rokom* iz crkve San Pietro in Volta u Cividale del Friuli, *Gospa s Djetetom i sv. Franom Paulskim i Filippom Benizzijem* iz crkve San Martino u Senigalliji ili *Bezgrešno začeće sa svecima (Sebastijanom i Rokom)* iz župne crkve u Svetvinčentu u Istri. Lik Gospe također je tipičan primjer repetitivnosti Palminih likova kakav se, s vrlo malo izmjena, javlja na nizu njegovih slika. Gospa među anđelima je, primjerice, vrlo slično postavljena na pali iz National Gallery of Ireland u Dublinu,[823] dok su u oblikovanju i pozi sv. Ivana primjetne reminiscencije na skulpturu Alessandra Vittorije. Treba upozoriti i na vrlo srodan postav Evanđelista na oltarnoj pali *Gospa u slavi sa sv. Ivanom Evanđelistom, Nikolom, Ljudevitom i Franjom Asiškim* iz S. Francesco alla Vigna u Veneciji.[824]

Međutim, kompozicijski, tipološki i oblikovno najsrodnije Palmino djelo šibenskoj slici nesumnjivo je *Gospa s Djetetom i svecima* (Sv. Ivanom Krstiteljem, Bartolomejom i Nikolom) iz Pinacotece Tosio Martinengo u Bresci koju S. Mason Rinaldi okvirno datira između 1615. i 1620. godine.[825] Lik sv. Nikole je gotovo identičan šibenskom, osobito zlatna dekoracija bijeloga plašta. S. Mason Rinaldi šibensku palu okvirno široko datira između 1620. i 1628. godine. Međutim, prema vizitaciji nadbiskupa O. Garzadora iz 1624. godine, oltar sv. Ivana za koji je bila naručena Palmina pala, bio je posvećen[826] što vjerojatno znači da je već tada bila na njega postavljena i slika. Stoga, sukladno komparativnim primjerima i kontekstu narudžbe, valja sliku okvirno datirati u prvu polovicu trećeg desetljeća 17. stoljeća.

5.2.1.2. Sljedbenici maniere Palme Mlađeg

Osim slika Palme Mlađega, u Dalmaciji su znatnu popularnost stekli nasljedovatelji njegove *maniere,* a takav fenomen na istočnojadranskoj obali nije zabilježen još od Paola

[822] Ova pala Palme Mlađega nastala je za drveni i pozlaćeni oltar šibenske dominikanske crkve koji je kasnije prenesen u splitsku crkvu Sv. Dominika gdje je na njega postavljena pala *Čudo sv. Vinka Fererskog* Sebastiana Devita. R. TOMIĆ, 2008., 352.
[823] R. TOMIĆ, 2011.f, 352.
[824] R. TOMIĆ, 2011.f, 352.
[825] S. MASON RINALDI, 1984., 78.
[826] HDAZG, mikro-film D-2452, str. 1371.-1374.

Veneziana. Iako je gotovo nemoguće nabrojati sve sljedbenike te skupine slikara, u kratkom pregledu, svakako treba istaknuti možda i opusom u mletačkoj Dalmaciji najprisutnijega, Baldassarea D'Annu (1572. - 1646.) čija se djela nalaze od Paga, Raba i Šibenika do Trogira, Hvara i Korčule, zatim Sante Perandu (1566. - 1638.) s dvjema paškim palama, dok se oko šibenske još dvoji, Pietra Meru (1579. - 1639.), autora signirane pale u Zadru, Giovannija Laudisa (1583. - 1621.) i Filippa Zanibertija (1585 - 1636.) od kojega se, uz pripisanu palu u Nerežišćima na Braču, u Šibeniku nalaze još dvije atribuirane slike. Zatim su tu Matteo Ingoli (1587. -1631.) koji se potpisao na pali u Omišu, Alessandro Varotari Padovanino (1588. - 1648.) čije su četiri velike kompozicije u dubrovačkoj, a dvije u trogirskoj katedrali te jedna slika u hvarskoj crkvi Sv. Duha, poznati biograf Carlo Ridolfi (1594.-1658) čija djela pratimo u Silbi, Nerežišćima i Korčuli, Giuseppe Alabardi (zabilježen 1590. - 1637.) čije su dvije pale u Vrboskoj te Domenico Uberti čija pala u hvarskoj katedrali iz 1692. godine predstavlja posljednji izdanak toga stila na dalmatinskom tlu.[827] Značajniju slikarsku ličnost u prvoj polovici 17. stoljeća na području Dalmacije predstavlja i posredni sljedbenik Palme Mlađega, Perandin učenik Matteo Ponzone (1584. - iza 1663.). Osobito su značajna njegova ostvarenja za splitsku katedralu, dok se ostatak korpusa njegovih radova proteže od Bala i Vižinade, preko Šibenika i Trogira sve do Korčule.[828]

Definiranje stilskih odrednica pojedinih sljedbenika *palmeskne maniere* složen je izazov. Svaki od tih slikara, bio on izravan Palmin učenik, član njegova kruga ili tek suvremenik, sljedbenik iste manire, posjeduje i individualne značajke te niz specifičnosti po kojima se izdvaja od ostalih. U starijoj je literaturi djelo Palminih nastavljača bilo omalovažavano više negoli njegovo, a smatran je i glavnim „krivcem“ za opadanje kvalitete nekadašnjeg sjaja mletačkog slikarstva. U kontekstu objektivnijeg sagledavanja te grupe slikara u hrvatskoj historiografiji, obrat predstavljaju spoznaje K. Prijatelja koji je 1995. iznova definirao njihov status riječima: „U okviru novog vrednovanja mletačkog slikarstva 17. stoljeća u posljednjim se decenijima započelo revalorizirati, uz djelo Palme, i ono njegovih sljedbenika pronalaženjem određenih slikarskih kvaliteta u radovima tih umjetnika koji su, s jedne strane nastavljali tradiciju *cinquecenta* s pomalo umornom i retardiranom notom, dok su s druge, unosili nova kompozicijska, svjetlosna i koloristička rješenja, odražavajući maniristička i ranobarokna strujanja.“[829]

[827] K. PRIJATELJ, 1972., 110.; K. PRIJATELJ, 1977. b, 254.-255.; K. PRIJATELJ, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2003., 677.
[828] K. PRIJATELJ, 1970., 6.; R. TOMIĆ, 2002., 67.
[829] K. PRIJATELJ, 1995., 334.

Stvarajući u prijelaznom razdoblju, svi su oni poput Palme Mlađega stilom, više ili manje eklektični, oslanjajući se na iste uzore.[830] S druge strane – što se može primijetiti analizirajući i isključivo šibenske slike - gotovo u pravilu svi preuzimaju Palmina kompozicijska rješenja i prostornu organizaciju likova, bilo da je riječ o izravnom ugledanju na sheme određene teme, o djelomičnom preuzimanju i reinterpretaciji ili pak o istoj sklonosti kompozicijske ravnoteže koja je uvijek prisutna u Palminim radovima. Veći broj sljedbenika preuzima i Palmin kolorit kao i snažne *chiaro-scuro* kontraste. Naposljetku, kao što i sam Palma kopira određene Tizianove fizionomije, ili na osebujan način reinterpretira Veroneseove, isto se može primijetiti i kod njegovih sljedbenika, iako u tom pogledu do izražaja dolazi njihova individualna nota koja je posebno primjetna u Ponzoneovim radovima.

5.2.2. Slikarski profil Angela Mancinija

Angelo Mancini je slikar još uvijek nepoznatog porijekla koji donedavno nije bio poznat ni u hrvatskoj povijesti umjetnosti, a vrlo sporadično spominjao se i u općim pregledima mletačkog slikarstva. Osim toga, nisu čak poznate ni godina njegova rođenja niti smrti. Iz prethodne generacije slikara poznatije je ime Domenico Mancini koji se spominje u pregledima mletačkog slikarstva 16. stoljeća, a aktivnost mu se bilježi uglavnom na području Polesine i Roviga.[831] Ipak, zasad nije utvrđeno je li Angelo bio u kakvom rodbinskom srodstvu s Domenicom, o kojem se malo uopće zna. O Angelu je među prvima pisao C. A. Levi krajem 19. stoljeća, njegove navode 1975. prenosi i E. Favaro, a hrvatski prijevod je 2016. objavio R. Tomić.[832] Mancinijeva se djela spominju pri opisu izgleda unutrašnjosti mletačke bratovštine slikara, odnosno u nabrajanju slika koje su se nalazile na stropu. Uz radove Giulija del Mora, Pietra Liberija, Bernarda Strozzija, Palme Mlađega i Padovanina, zabilježene su i slike s prikazima *Navještenja*, *Kristova čuda* i *Parabole o demonu* Angela Mancinija.[833]

Do danas su se pak sačuvale samo četiri Mancinijeve slike s područja Veneta koje se nalaze u Nadbiskupskoj zbirci u Veneciji. Riječ je o scenama *Sv. Nikola izabran za biskupa* na kojoj je zabilježena godina 1607., *Sv. Nikola stišava oluju na moru* uz koju je pri dnu zabilježen detaljan opis, ali i slikarev potpis i ista 1607. godina te još dvije slične; *Sv. Nikola se ukazuje*

[830] K. PRIJATELJ, 1972., 109-110.
[831] A. ROMAGNOLO, 1998., 917.
[832] C. A. LEVI, 1895., 38-39.; E. FAVARO, 1975., 113.; R. TOMIĆ, 2016.a, 103.; R. TOMIĆ, 2018., 510.
[833] Detaljan opis vidjeti u: C. A. LEVI, 1895., 38-39.; E. FAVARO, 1975., 113. te hrvatski prijevod R. Tomića u: R. TOMIĆ, 2016.a, 103. i R. TOMIĆ, 2018., 510.

caru Konstantinu i *Sv. Nikola sprječava ubojstvo trojice nedužnih vojnika*, sve s popratnim natpisima.[834]

Značajniju rekonstrukciju slikarevog opusa na istočnoj jadranskoj obali objavio je nedavno R. Tomić.[835] Do novih saznanja o slikaru koja postavljaju značajne temelje i za buduća istraživanja došlo se otkrivanjem Mancinijeva sačuvanog potpisa na slici *Sv. Barbara sa svecima* s glavnog oltara crkve Sv. Barbare u Šibeniku, za vrijeme njezine restauracije.[836] Tom je prilikom isti autor Manciniju, temeljem komparativne analize, pripisao i sliku *Bezgrešnog začeća sa sv. Augustinom i sv. Petrom* iz crkve Sv. Foške u Vrsaru te palu *Bezgrešnog začeća* s glavnog oltara crkve Sv. Nediljice u Šibenskoj Crnici.[837] U prvoj objavi slikareva opusa na istočnoj jadranskoj obali R. Tomić je Manciniju pripisao još jednu sliku *Sv. Barbare sa svecima* iz šibenske crkve Sv. Barbare koju je, nakon utvrđivanja Ricciardijeva autorstva, u recentnijoj i sveobuhvatnijoj rekonstrukciji slikarevog profila izuzeo iz Mancinijeva opusa.[838]

Poznato je da je Mancini izradio i sliku za crkvu Sv. Šime u Zadru, a koja se u 19. stoljeću nalazila u sakristiji. Ona je danas izgubljena, no detaljan opis s citatom slikareva potpisa u putnoj rukopisnoj bilježnici po Dalmaciji donio je Mijat Sabljar,[839] a potom i publicirala M. Juranović Tonejc.[840] G. Sabalich je objavio još detaljniji opis početkom 20. stoljeća,[841] a nešto kasnije, u kraćem obliku, ponovio ga je i C. Cecchelli.[842] Sve je opise u cijelosti prenio i R. Tomić, [843] a iz njih se razaznaje kako je bila riječ o pali golemih dimenzija (250 x 380 cm)[844] s prikazom *Gospe od Bezgrešnog začeća* okružene simbolima.

Zanimljivo je primijetiti da Mancini nije bio član mletačke bratovštine slikara, za koju je naslikao par slika na stropu, a time su izostali i podaci za okvirnu rekonstrukciju razdoblja u kojem je bio djelatan.[845] Do danas sačuvana i prepoznata djela su pouzdano datirana u 1607. i 1610. godinu, no teško je reći jesu li to njegova najranija djela, s vrhunca stvaralaštva ili među posljednjima. Stoga, ostaje još niz otvorenih važnih pitanja o njegovom profilu i opusu. Možda

[834] Detaljnije o četiri slike iz života sv. Nikole iz Venecijanske nadbiskupije vidjeti u: *Katalog*, 2006.; https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1472498/Mancini+A.+%281607%29%2C+S.+Nicola+di+Bari+viene+eletto+vescovo+di+Mira (pristupljeno 03. 02. 2020.); R. Tomić ne navodi podatak tko je slike prvi pripisao Angelu Manciniju. R. TOMIĆ, 2018., 510-511.
[835] R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[836] Više vidjeti u: R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[837] Više vidjeti u: R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[838] Usporediti: R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; A. ŠITINA, 2017., 195-212.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[839] M. SABLJAR, rukopis, 33-44.
[840] M. JURANOVIĆ TONEJC, 2010., 47-48.
[841] G. SABALICH, 1906., 60.
[842] C. CECCHELLI, 1932., 118.
[843] R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[844] C. CECCHELLI, 1932., 118.
[845] E. FAVARO, 1975.

je riječ o slikaru koji je imao kratak životni vijek pa nije sačuvano mnogo podataka ni djela. R. Tomić pretpostavlja da je možda određen period proveo u Dalmaciji kao došljak s obzirom na zabilježena izvedena čak četiri djela za istočnojadranske naručitelje i činjenicu da nije naveden na popisima slikarske bratovštine u Veneciji.[846] Međutim, to bi tek trebala utvrditi usmjerenija arhivska istraživanja.

5.2.2.1. Djela Angela Mancinija u Šibeniku

Mancinijeva pala s prikazom *Sv. Barbare sa sv. Nikolom i sv. Pavlom,* nastala za glavni oltar crkve Sv. Barbare u Šibeniku, pouzdano je signirana potpisom ANG. MCi F. (skeda 22.). Iz još jednog natpisa na dnu slike saznaje se da je bila riječ o narudžbi bratovštine bombardijera te da je izvedena 1610. godine.[847] A. Mancini je bio sklon deskriptivnim natpisima po čemu se razlikuje od suvremenika. Sve scene koje se čuvaju u Venecijanskoj nadbiskupiji nose vrlo detaljne narativne natpise, često popraćene i godinom nastanka djela.[848] Osim toga, šibenska pala svjedoči da Mancini nije samo sudjelovao u izvršenju narudžbe za mletačku bratovštinu u kojoj je sudjelovao i Palma Mlađi, nego da je riječ o slikaru koji se izrazito ugledao na Palmin stil.[849] Sliku, naime, odlikuju karakteristike vrlo bliske *palmesknoj manieri* koje se očituju u dvodijelnoj, piramidalnoj kompoziciji, koloritu koji je posve očigledno *tizianesknih* korijena, načinu slikanja elegantnim potezima, dok kontrasti svjetla i sjene stvaraju suptilne efekte drame te meke konture. Tipologija fizionomija i impostacija također odaju značajnije ugledanje na formule Palme Mlađega i kretanje u orbiti tzv. *pittora di sette maniere*. Iste tendencije odaje i Mancinijeva vrsarska pala kojom se, prvenstveno tipologijom Gospe te nešto rasvijetljenijim koloritom i suptilnim *lumeggiaturama* na slikanoj površini, nešto više približio *manieri* Santa Perande (sl. 3.).[850] Mancinijevu je izričaju u tom pogledu vrlo bliska i slika *Bezgrešnog začeća* iz crkve Sv. Frane na Obali u Splitu koja se okvirno datira oko 1600. godine, a koju R. Tomić veže uz sljedbenike Palme Mlađega.[851] Tipologija Gospe uvelike je srodna Mancinijevim primjerima, a *palmeskno* pozadinsko rješenje pokazuje analogije s vrsarskom palom u slično izvedenim prikazanim motivima.

Manciniju je R. Tomić temeljem komparativne analize pripisao i sliku *Gospe Bezgrešnog začeća* iz crkve Sv. Nediljice u šibenskoj Crnici (skeda 21.). Riječ je o narudžbi

[846] R. TOMIĆ, 2018., 512-513.
[847] K. STOŠIĆ, Sv. Barbara, rukopis, 4; R. TOMIĆ, 2016.a, 103-105.; R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[848] R. TOMIĆ, 2018., 509-519. s prethodnom literaturom.
[849] R. TOMIĆ, 2018., 512-513.
[850] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.d, 604-606.
[851] R. TOMIĆ, 2002., 53-55.

biskupa V. Arrigonija iz 1609. godine, zapisanoj i u biskupskoj kanonskoj vizitaciji.[852] Pregledom crkve, biskup uz nove križeve, patene i ostalo zahtjeva i narudžbu pale o kojoj nisu pronađeni arhivski podaci.[853] Iz današnjeg stanja slike razaznaju se bliskosti s Mancinijevim djelima u pogledu kolorita, crpljenja sličnih ikonografskih predložaka, popratnog natpisa uz donji dio slike i impostacije Gospinog lika. Ipak, treba imati na umu da je današnje stanje slike posljedica niza obavljenih restauracija (1782., 1861., 1989.) od kojih je posljednja iz razdoblja 2012.-2014. godine. Sliku je prvo popravljao Domenico Uroda 1782. godine. Zatim je na njoj intervenirao Zabedeo Piccini 1861. godine dopunjujući detalje pa čak i doslikavajući vijence, cvijeće, zlatnu krunu na Gospinoj glavi, glavu anđela u donjem dijelu slike, a promijenio je i oblik slova na natpisu.[854]

Zbog svega iznesenog, kao i uočljivih likovnih elemenata koji se ne podudaraju u potpunosti s Mancinijevom manirom, poput pretjerane elongiranosti ekstremiteta i nešto sladunjavijeg Gospina lica, pripis ove slike Mancinijevu katalogu trebalo bi uzeti s rezervom.

5.2.3. Slikarski profil Baldassarea D'Anne

Baldassare D'Anna najstariji je sljedbenik *palmeskne maniere,* rođen u Veneciji oko 1572. godine.[855] Jedno se vrijeme držalo da je bio flamanskoga porijekla,[856] a ta je pretpostavka odbačena ustanovljavanjem postojanja još jedne obitelji istoga prezimena.[857] Prvi puta se spominje 1593. kao član bratovštine mletačkih slikara u kojoj se bilježi sve do 1643. godine.[858] U pionirskim istraživanjima njegove biografije držalo se da je živio do 1639. godine,[859] no detaljnije istraživanje dokumenata i tumačenje prijašnjih zapisa utvrdilo je slikareve isplate poreza Milizii del Mar sve do 1643. godine.[860] Temeljem novijih arhivskih podataka, danas je poznato da je živio sve do 1646. godine.[861]

D'Anna je prvi nauk stekao kod Leonarda Corone čiji je stil primjetan u njegovu slikarstvu, ali ne predstavlja glavnu značajku njegova izričaja.[862] Dominantna karakteristika

[852] R. TOMIĆ, 2018., 517.
[853] BAŠ, Kanonske vizitacije, 1589-1636., kut. 1, biskup Vincenzo Arrigoni, 17. V. 1609., f. 124.
[854] R. TOMIĆ, 2018., 517.
[855] Sukladno otkriću arhivskog podatka koji svjedoči kako je slikar preminuo 1646. godine u dobi od sedamdeset i četiri godine, logičkim zaključcima izvedena je moguća godina njegovog rođenja. G. CORAZZOL, 1995., 148.
[856] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 150.
[857] C. LIMENTANI VIRDIS, 1985., 121-126.
[858] E. FAVARO, 1975., 146, 161, 164, 166, 175., 180, 185, 186
[859] T. PIGNATTI, 1965., 20.; C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 150.; K. PRIJATELJ, 1969. a, 79.
[860] R. PALLUCCHINI, 1981., 57.; N. KUDIŠ BURIĆ, 1998., 278.; V. BRALIĆ, 2012., 17.
[861] G. CORAZZOL, 1995., 148.
[862] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 150.; R. PALLUCCHINI, 1981., 54-55.; K. PRIJATELJ, 1995., 335.

D'Anninih slika je nadahnuće tradicijom mletačkog slikarstva *cinquecenta* pri čemu prednjače uzori u Veroneseovom slikarstvu, osobito evidentni u svijetloj paleti pastelnih boja s dominantnom simbiozom crvenih, plavih i zlatno smeđih tonova.[863] Uočeni su i vrlo suptilni, iznimni i pročišćeni *tintorettizmi,* najvjerojatnije derivirani još iz vremena školovanja kod Leonarda Corone, što je vidljivo u nekim detaljima D'Annine trogirske pale kao što su skicirani osvijetljeni sveci u drugom planu.[864] Međutim, njegovo je slikarstvo bilo i pod utjecajem suvremenika među kojima dominiraju uplivi Palme Mlađega, očigledni u kompozicijskim rješenjima, ali su jasno raspoznatljivi i citati Padovanina, posebice primjetni u pozama pojedinačnih svetačkih likova.[865] Da je bio i pod utjecajem slikarstva Andree Vicentina svjedoči D'Annina pala iz Roča na kojoj skupina povijesnih likova doslovno kopira Vicentinovo rješenje s *Gospe od Ružarija sa slavljenicima bitke kod Lepanta,* nastale za crkvu San Nicolo u Trevisu.[866] Riječ je, dakle, o vrlo konzervativnom slikaru u čijem opusu prevladavaju slike sakralne tematike s karakterističnom odmjerenom *palmesknom* kompozicijom, ali uz zamjetnu dozu smirivanja patetičnih impostacija i drame. Formule koje često ponavlja podrazumijevaju piramidalnu i horizontalnu kompoziciju ili par svetaca koji se nalaze u donjem dijelu slike u odgovarajućoj ikonografiji, a nad njima je gornji dio kompozicije, često tik iznad njihovih glava. Međutim kod njega nema ništa od one energije i napetosti koju stiješnjenom kompozicijom stvara Palma Mlađi jer se D'Annini idealizirani likovi bez emotivne sugestivnosti doimaju kao da su kolažirani. Takve ga karakteristike, uz anakronu nedostatnu kompozicijsku povezanost likova putem pokreta i gesti te najčešće izostavljanje radikalnih dramatskih *chiaro-scuro* efekata, izdvajaju iz grupe vrlo sličnih suvremenika. Unatoč očiglednoj suhoći i neinventivnosti D'Anninog slikarstva, K. Prijatelj ističe pojedine slikareve kvalitetne detalje i segmente uočljive na dalmatinskim djelima.[867] U tom pogledu skreće pažnju na likove sv. Jeronima i sv. Andrije na pali u Svetoj Nedjelji, neke apostole na pali u Vrbanju, likove sv. Nikole i Jerolima na prvo, te živahne kompozicije iz života sv. Hijacinta i slikoviti krajolik na drugoj starigradskoj pali, zatim likove sv. Jerolima i Sebastijana te skiciranu grupu svetaca na trogirskoj pali kao i pejzaž s bazilikom te malene kompozicije na prvoj paškoj pali.[868] Navodeći istaknute primjere, obrazlaže kako oni svjedoče o tome da se i kod ovog anemičnog kasnorenesansnog mletačkog slikara krio „neki talent koji on nije znao izraziti u totalu svojih

[863] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.a, 387.
[864] K. PRIJATELJ, 1975.a, 52.
[865] Detaljno analizirajući D'Annin eklekticizam, K. Prijatelj u liku sv. Jeronima na pali u Svetoj Nedjelji uočava čak i neke komponente Meldolinog stila. K. PRIJATELJ, 1969. a, 81.
[866] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.a, 387.
[867] K. PRIJATELJ, 1969. a, 81.
[868] K. PRIJATELJ, 1969. a, 81.

kompozicija, ali koji je izbijao iz pojedinačnih nabrojenih segmenata".[869] No, R. Tomić kritično i bez sustezanja opisuje D'Annine likove kao „…okorjele nakupine, oljuštene figure kompaktnih volumena…", smatrajući njegov izričaj monotonim i dosadnim, ali „…izvrsnim primjerom paralelizma, suživota staroga i novoga..."[870]

Analiza Baldassareovih djela, između ostaloga, upućuje na vrlo izvjesnu mogućnost uzora u grafičkim listovima, a činjenica da je često bio sklon istim ili vrlo sličnim rješenjima navodi na zaključak kako je baratao s malim brojem predložaka.[871] Da je često koristio proslavljene *cinquecentističke* sheme svjedoči i slika *Sv. Juraj u borbi sa zmajem* koju je izveo za župnu crkvu Sv. Jurja u Oprtlju, a iz koje je razvidno kako koristi predložak nastao po istoimenoj slici Jacopa Tintoretta iz 1560. godine koja se danas čuva u National Gallery u Londonu.[872]

S jedne strane banalnost, a s druge jasnoća i pažljiva odmjerenost svih elemenata inscenirane kompozicije interpretirane na gotovo klasičan način koji, unatoč tvrdoći oblikovanja i bestjelesnom dojmu likova s bezizražajnim i tipiziranim, ali ljepuškastim licima ipak su D'Anni omogućili pronaći brojne naručitelje. Raširenost njegovog slikarstva svjedoči kako je u poslije-tridentskom valu opremanja interijera, zadovoljavanje propisanog sadržaja uz prepoznatljive tradicionalne pouzdane i provjerene forme – ali i prihvatljivu cijenu - imalo primat nad stilskom i estetskom kvalitetom djela.[873] Riječ je stoga o vrlo produktivnom slikaru koji je, osim u centru Republike, plodno tlo pronašao na tržištu u provincijskim manjim gradovima i mjestima gdje se njegovih slika sačuvalo ponajviše. Pozamašan korpus njegovih radova broji se danas i na istočnoj jadranskoj obali od Istre i Kvarnera (Fažana, Hum, Roč, Oprtalj, Martinšćica) do Dalmacije (Pag, Hvar, Trogir, Orebić), pa i šire do Kutjeva te današnje Bosne i Hercegovine, a jedan marijanski ciklus izveo je i za isusovačku crkvu u češkom Brnu[874] što svjedoči o proširenju isporuke njegovog slikarstva i izvan granica Mletačke Republike.[875]

D'Annine slike, zbog osebujnog stila i česte signiranosti, nije teško detektirati, ali s obzirom da je rijetko koja dokumentirano datirana kao i na činjenicu da u mletačkoj

[869] K. PRIJATELJ, 1969. a, 81.
[870] R. TOMIĆ, 2005. b, 174.
[871] N. KUDIŠ, 1992./1993., 162.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 327.
[872] N. KUDIŠ BURIĆ, 1993., 119-132.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.b, 248-249.; V. BRALIĆ, 2012., 17-19.
[873] V. BRALIĆ, 2012., 19.
[874] U domaćoj literaturi N. Kudiš se do sada jedina detaljnije dotaknula i istražila Bogorodičin ciklus Baldassareovih slika u češkom Brnu. U svom doktorskom radu je utvrdila da je riječ o najkvalitetnijim D'Anninim poznatim djelima s izrazitom *palmesknom* notom. N. KUDIŠ, 1998., 281-285.
[875] K. PRIJATELJ, 1967.a, 215-218.; K. PRIJATELJ, 1969.a, 79.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 1980., 474-481.; N. KUDIŠ BURIĆ, 1992./1993., 159-164.; N. KUDIŠ BURIĆ, 1993., 119-132.; R. TOMIĆ, 2002., 56-58.; R. TOMIĆ, 2005. b, 171-174.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 76.; M. REPANIĆ BRAUN, 2009., 381.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 327-342.; S. CVETNIĆ, 2011., 60-75., V: BRALIĆ, 2012., 17-20.; S. CVETNIĆ, 2015., 151-154.

historiografiji ne postoji ustanovljena kronologija njegovih radova, ta pitanja predstavljaju najveći problem. Otegotnu okolnost predstavlja i karakter njegovog slikarstva koje se bogatom, ali rutinskom i repetitivnom proizvodnjom uklapa u kategoriju *bezvremenog*[876] koja je oznaka primjerena i za svojevrsnu stranputicu prema kojoj se usmjerila čitava produkcija lokalne dalmatinske slikarske proizvodnje 17. stoljeća. Pretpostavlja se kako su s vremenom njegova djela postajala kvalitativno slabija što nije sprječavalo provincijske naručitelje da ih sve češće naručuju.[877] Ipak, danas se uvriježila hipoteza kako je većina D' Anninih radova za područje istočne obale Jadrana nastala u razdoblju njegove pune slikarske zrelosti, odnosno između 1620. i 1640-ih godina.[878] Međutim, i to bi detaljnije trebala propitati buduća istraživanja. O mogućem udjelu *bottege*, koja je pretpostavljena s obzirom na bogatu produkciju, do danas se ne zna puno. Prema arhivskim podacima poznato je da je imao dva brata, Gasparea i Melchiorrea, od kojih je potonji bio i slikar, što se zna prema oporuci koju je sastavio.[879] U popisu mletačke *Fraglie dei pittori* znano je još i ime Batiste d'Ana[880] za kojega C. Limentani Virdis i N. Kudiš drže da je vrlo vjerojatno bio član iste obitelji slikara,[881] što prenosi i I. Prijatelj Pavičić.[882] Međutim, pitanja međusobnih odnosa, funkcioniranja moguće radionice te prepoznavanja udjela eventualnih pomoćnika, do danas su i dalje u potpunosti otvorena,[883] a njihovo i najmanje rasvjetljavanje značilo bi bitne pomake i u datacijskoj orijentaciji D'Anninih slika.

5.2.3.1. Slika Baldassarea D'Anne u Šibeniku

U šibenskom samostanu Sv. Lovre nalazi se jedna signirana slika Baldassarea D'Anne, a prikazuje *sv. Klaru, sv. Antuna Padovanskog i sv. Didaka* (skeda 37.). Prvi ju je u literaturu uveo J. A. Soldo,[884] ali slika nije prepoznata kao D'Annino djelo sve do atribucije R. Tomića, potkrijepljene i potpisom otkrivenim tijekom restauracije 2005. godine.[885] Ova šibenska slika jedan je od najboljih primjera koji opisuju karakter slikarstva Baldassarea D'Anne, a o njezinim značajkama R. Tomić zaključuje: „Tvrda modelacija, glatka svetačka lica, statična i ukočena

[876] V. BRALIĆ, 2012., 19.
[877] R. PALLUCCHNI, 1981., 54-55.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 69.
[878] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 327. s prethodnom literaturom.
[879] Od Melchiorreovih djela poznata je jedino, njegovim imenom potpisana, slika *Sv. Obitelj sa sv. Ivanom Krstiteljem* (čuva se u Museo Civico u Padovi). N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 76., 389.
[880] Spominje se u periodu od 1. veljače 1642. do 12. srpnja 1646. godine. E. FAVARO, 1975., 189.
[881] C. LAMENTANI VIRDIS, 1985., 124., N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 76.
[882] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 337.
[883] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 69.; V. BRALIĆ, 2012., 19.
[884] *„Na zidovima (crkve) bile su obješene velike uljne slike. Na desnoj strani je visjela slika sv. Klare, Antuna i Didaka, te slika bl. Djevice sa sv. Lovrom i Margaretom od Dominika Tintorettija (oko 1560-1635) kao najveća umjetnina crkve."* J. A. SOLDO, 1967., 45.
[885] R. TOMIĆ, 2005. b, 171.

tijela zaustavljenih kretnji nalikuju kamenoj i mramornoj skulpturi toga vremena. Kao da je slikar komponirao oltarni retabl s bočnim stupovima i kipovima u sredini, kakvi su se početkom 17. stoljeća izrađivali u crkvama na cijelom prostoru Mletačke Republike."[886]

Ne postoje podaci o vremenu kada je slika naručena, ali s obzirom da je poznato kako je D'Anna živio do 1646. godine, a crkva Sv. Lovre sagrađena je nakon 1663.,[887] posve je vjerojatno da su je franjevci donijeli iz Bosne. Šibenska slika najvjerojatnije nije bila kupljena ni u kasnijim vremenima, kao što je primjerice slučaj D'Annine slike u Žigvošću koja je po svemu sudeći nabavljena na dražbi početkom 19. stoljeća u Makarskoj.[888] Najizvjesniju provenijenciju djela određuje i zabilješka u inventaru iz 1711. godine iz kojega je razvidno kako u crkvi Sv. Lovre tada visi na bočnom zidu, [889] iz čega se zaključuje kako nije bila kupljena za točno određen oltar, nego samo izložena, možda kao podsjetnik na minula vremena iz kojih su franjevci, stjecajem nepovoljnih okolnosti, izbjegli.[890] Naposljetku, nema sumnje da je slika nastala za franjevce. O tome svjedoči jasna, nedvosmislena i naglašena franjevačka ikonografija u kojoj trijumfiraju tri značajna zaštitnika tog reda.

Komparacija šibenske slike s drugim D'Anninim radovima pokazuje veliku sličnost sa slikom u franjevačkoj crkvi u Martinšćici na Cresu koja prikazuje *Sv. Jeronima sa sv. Franom i Antom te Gospom od Karmina*. Bliskost se u prvom redu očituje u vrlo jednostavnoj, klasičnoj kompoziciji u kojoj je središnji svetac obočen dvama drugim svecima u stojećem stavu i tročetvrtinskom profilu čiji je pogled usmjeren u promatrača. Iznad njih su Gospa s Djetetom i maleni anđeli koji, u odnosu s rasporedom svetačkih atributa u donjem dijelu pale, postižu kompozicijski balans primjetan i na šibenskoj pali. Objema slikama zajednički je i motiv zlatnog polukruga koji simbolizira nebesko prostranstvo, a stapa se sa svijetlo plavim bistrim nebom po kojem se pružaju maleni horizontalni bijeli oblaci koji doprinose dojmu lišenog drame. Najsličniji je pak motiv ružičastih mramornih i monumentalnih stupova koji definiraju rubne točke prikaza, a nalaze se iza franjevačkih svetaca koji obočuju središnji istaknuti lik. Osim kompozicije koja vidljive korijene ima u Veroneseovim rješenjima, rasporeda likova u prostoru i identičnih motiva, sličnost se primjećuje i u vrlo hladnom difuznom svjetlu s ponekim sekvencama magličastih sjenčanja uočljivih prvenstveno na licima. Uz to prevladavaju hladne sivo-smećkaste boje s primjesom svijetle ružičaste metalnog sjaja i dominantne gradacije

[886] R. TOMIĆ, 2005.b, 171.
[887] J. A. SOLDO, 1967., 39.
[888] R. TOMIĆ, 2005.b, 172.-173.
[889] J. A. SOLDO, 1967., 45.
[890] Pritom treba imati na umu da je crkva Sv. Lovre, nakon što je sagrađena 1663. godine, poput drugih šibenskih crkvi bila prvo opremljena drvenim oltarima, a ubrzo netom i kamenim, do prvih desetljeća 18. stoljeća.

svijetloplavih i bijelih tonova. Na obje pale je precizan potez i kompaktno strukturiranje slikane površine, bez prisutnih sekvenci brzopoteznih i slobodnijih oblikovanja u pozadini ili dominacije *chiaro-scuro* dramatičnih efekata.

Također, stilski, tipološki i kompozicijski još veću sličnost s ovom D'Anninom slikom pokazuje njegova pala *Gospe s Djetetom, sv. Katarinom Aleksandrijskom i sv. Antunom Padovanskim* iz župne crkve u Kutjevu kod Požege (sl. 4.). Sv. Ante s kutjevačke slike je gotovo identičan, zrcalno simetričan liku sa šibenske slike. Od poze, načina na koji se oslonio na lijevu nogu do položaja ruku i identično poslaganih atributa. Ista je podudarnost primjetna i u rasporedu i postavi drugih likova na slici gdje središnji lik obočuju samo dva sveca, a gotovo identično je riješena i pozadina sa zlatnim polukrugom i svijetlo plavim nebom te dva malena anđela koja u gornjem dijelu slike na šibenskoj slici polažu cvjetni vijenac na sv. Klaru, a na kutjevačkoj krune Gospu.

Zanimljivo je pri tome primijetiti da šibenska D'Anina slika najveće analogije pokazuje s dvije slike koje su, u moru potpisanih slikarevih radova, i datirane. Pala iz Martinšćice sigurno je datirana potpisom na slici u 1636. godinu,[891] dok je kutjevačku sliku M. Repanić Braun logičnim zaključcima hipotetski odredila kao djelo nastalo u periodu oko 1610. godine,[892] što podupire i S. Cvetnić navodeći kako je velika vjerojatnost da je u nekadašnju isusovačku kutjevačku crkvu D'Annina pala također dospjela „*via* Bosna Srebrena".[893] Katalogu ranijih slikarevih djela pripada i slika iz Izole, datirana u 1606. godinu, ali nešto kompleksnije kompozicije s više likova.[894] Stoga, u kontekstu ranije izvedenih komparativnih analogija kao i svjesnosti činjenice da su isporuke D'Anninih djela u Bosnu Srebrenu stizala i 1620-ih godina, šibenska pala bi se okvirno mogla hipotetski datirati u širi period od početka drugog do polovice četvrtog desetljeća 17. stoljeća. To ujedno svjedoči o dugom periodu slikareve neinventivnosti što je u skladu s hipotezom K. Prijatelja da kod Baldassarea D'Anne duž većih vremenskih intervala nije bilo određenih pomaka, nego da se slikar držao provjerenih formula, tipova i načina izvedbe.[895] Po svoj prilici upravo iz tog razloga do danas nije ustanovljena kronološka krivulja D'Anninih radova. Uz pokoje iznimno jače priklanjanje Palmi Mlađemu ili specifičnom predlošku, nje i nema.

[891] G. GAMULIN, 1977., 64-65.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.b, 249.
[892] M. REPANIĆ BRAUN, 2009., 222.
[893] S. CVETNIĆ, 2011., 73-75.
[894] T. BREJC, 1983., 55., 124., 219.
[895] K. PRIJATELJ, 1975.a, 53.

5.2.4. Slikarski profil Giovannija Laudisa

Giovanni Laudis (1553.- 1631.) je mletački slikar čija djela odaju karakteristike *palmeskne manire*. O njemu se zna jako malo, između ostalog izradio je veći broj slika za dominikansku crkvu SS. Giovanni e Paolo u Veneciji za koje se jedno vrijeme smatralo da su nestale, ali ih je 1994. i 1996. objelodanio S. Sponza.[896] Riječ je o osam luneta s portretima svetaca koji se čuvaju u sakristiji te crkve, a koji su po svemu sudeći nastali prije 1612. godine.[897] O njima je još u 18. stoljeću pisao redovnik R. Curti u samostanskoj kronici, bilježeći da je *Pad[re] F. [ra] Gio: Sisto Laudi,*[898] koji je naslikao navedene prikaze svetaca, umro 1631. od kuge u 78. godini, kao i to da je bio dominikanski redovnik.[899] Pretpostavlja se da je njegova slikarska aktivnost nakon ređenja bila ograničena te pod utjecajem i kontrolom dominikanskog reda, a u skladu s tim su uvjetovane narudžbe, njihov broj i slično.[900] Međutim, najvjerojatnije je da se za slikara obučio prije ređenja, prakticirajući zanat prije i tijekom samostanskog života, o čemu svjedoči činjenica da je u mletačkoj *Fraglii dei Pittori* zabilježen između 1618. i 1629. godine, u poznim godinama.[901]

U prošlosti su pojedina Laudisova djela bila pripisivana Matteu Ponzoneu zbog čega je u ranim istraživanjima njegova opusa bila formirana hipoteza da je riječ o još jednom učeniku Santa Perande.[902] Najambicioznijim njegovim ostvarenjem smatra se potpisana slika *Posljednje večere* nastala za refektorij ukinutog samostana S. Domenico di Castello.[903] Stilske karakteristike te slike pokazuju slikarevu priklonjenost *Tintorettovoj* struji koja se u novije vrijeme nastoji objasniti mogućim primanjem utjecaja radionice Jacopa Tintoretta, u razdoblju Laudisova školovanja. U tom kontekstu, iste stilske korijene odaju i pojedini portreti iz sakristije SS. Giovanni e Paolo kao što su primjerice Sv. Luigi Bertrand, Sv. Giacomo Salomoni, Sv. Hijacint i sv. Rajmund, pokazujući analogije s portretistikom Domenica Tintoretta.[904] Stoga Laudisov, ipak pomalo anemičan izričaj, pokazuje sklonost ka skicoznom tretiranju volumena primjetnom prilikom slikanja detalja, a u pogledu slijeđenja suvremenih *palmesknih* strujanja, dosljedan je u odabiru kompozicijskih shema.

---

[896] S. SPONZA, 1994., 95–103; S. SPONZA, 1996., 144–147.

[897] U novije vrijeme ustanovljeno je da je pojedine portrete u nizu izveo i suvremenik mu Leandro Bassano. V. MANCINI, 2013., 350.

[898] S. Sponza za slikarovo ime pretpostavlja izvornu inačicu Gian Sisto de Laudis (da Lodi), uz hipotezu da potječe iz toga lombardijskog grada. S. SPONZA, 1994., 95–103; S. SPONZA, 1996., 144–147.

[899] R. TOMIĆ, 2011.b, 71.

[900] V. MANCINI, 2013., 350.

[901] E. FAVARO, 1975., 154.

[902] C. DONZELLI, G. M. PILLO, 1967., 217.

[903] Nekadašnji samostan danas je sjemenište (*Seminario Patriarcale*).

[904] V. MANCINI, 2013., 351.

5.2.4.1. Djela Giovannija Laudisa u Šibeniku

Općenito se nije sačuvalo mnogo slikarevih radova, a oskudni su i zapisi o njemu, zbog čega izostaje jasnija predodžba o njegovom djelovanju. Stoga, pale nastale za crkvu Sv. Dominika u Šibeniku imaju vrlo važnu ulogu u rekonstrukciji kronologije njegovih slika i djelovanja općenito.[905] Posve je izvjesno da je taj manje poznati slikar i dominikanski redovnik imao prednost pri angažiranju izrade pala za opreme crkava svoga reda. Time bi se mogla objasniti i narudžba čak tri Laudisove pale za šibensku dominikansku crkvu u vrlo kratkom razdoblju. Kao vrlo prosperitetan dominikanski samostan i crkva SS. Giovanni e Paolo u centru Republike posve su izvjesno bili uzor pri opremi šibenskog interijera pa ne čudi činjenica da su šibenski dominikanci, pri pojačanoj opremi niza oltara početkom 17. stoljeća u vlastitoj crkvi tu zadaću povjerili svom subratu slikaru, premda konkretne okolnosti narudžbe nisu poznate.[906]

Sve tri pale Giovannija Laudisa s prikazima *Gospe od Ružarija*[907], *Gospe sa sv. Hijacintom*[908] i *Obrezanja Kristova*[909] (danas u *Civitas Sacra* u Šibeniku) nastale za šibensku dominikansku crkvu, najvjerojatnije su izvedene između 1624. i 1628. godine te se može pretpostaviti da su, jednako kao što je bio slučaj i s opremanjem franjevačke crkve drvenim oltarima, bile dio velike grupne narudžbe u kojoj su svojim donacijama doprinijele i ugledne šibenske obitelji te članovi bratovština.[910] Pretpostavke za to izvode se iz vizitacije nadbiskupa O. Garzadorija koji 1624. godine u crkvi Sv. Dominika bilježi devet oltara među kojima su i Sv. Hijacinta i Gospe od Ružarija.[911] Oltaru Imena Isusova teško je pročitati titular iz rukopisa vizitacije, ali slijedom evidencije drugih oltara i proučavanjem povijesnih izvora dolazi se do zaključka da je riječ upravo o njemu.[912] Potonji je krasila Laudisova slika *Obrezanja Kristova*, a oltar sv. Hijacinta slika *Gospe sa sv. Hijacintom* istoga slikara. Oba drvena i pozlaćena oltara sačuvana su u samostanu Sv. Dominika, odvojeni od pripadajućih im pala. Međutim, treći bočni oltar na kojem je bila Laudisova pala Gospe od Ružarija, nije sačuvan.

O njegovoj izvedbi svjedoči nedavno publicirani i već spominjani dokument koji ga datira u 1628. godinu, a u kojemu stoji da je Lorenzo Corradis, zastupnik i posrednik bratima Gospe od Presvetog Ružarija iz crkve Sv. Dominika isplatio navedenom *indoradoru* iz Venecije

[905] K. PRIJATELJ, 1995., 337.
[906] R. TOMIĆ, 2011.b, 71.
[907] K. PRIJATELJ, 1965/1966. a, 118.-120.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ 1998., 81.-86.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70.
[908] D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 213.; R. TOMIĆ, 2011.e, 358.
[909] D. WESTPHAL, 1937., 42.; K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.-117.; R. TOMIĆ, 2011.e, 358.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70./71.
[910] Usporediti: F. A. GALVANI, 1884., 10–11.
[911] HDAZG, mikro-film D-2452, str. 1371.-1374.
[912] D. PREMERL, 2009., 189.; HDAZG, mikro-film D-2452, str. 1371.-1374.

376 lira za obavljene poslove rezbarenja i pozlate oltara Gospe od Milosti i Presvetog Ružarija.[913] Taj podatak, uz onaj iz vizitacije, datira oltar prije te godine, no i pale su mogle biti isporučene ranije.[914] Poznato je da je oltar Gospe od Ružarija u crkvi postojao već 1614. godine, ali se ne zna kako je tada bio opremljen.[915] Ipak, vjerojatnije je da je Laudisova pala nastala nešto kasnije, u valu poslije-tridentske obnove crkve, svakako prije 1628. godine kada su vršene isplate za dovršene zadnje skulptorske radove na oltarima. U prilog takvom zaključku ide i odabir ikonografske inačice *Gospe od Ružarija* na kojoj se ne pojavljuju likovi saveznika, a koji se javljaju tek od drugog desetljeća 17. stoljeća (skeda 28.).[916] Za razliku od dosadašnjih tumačenja, pala zasigurno nije nastala za glavni oltar dominikanske crkve jer je on dio kasnije narudžbe obitelji Tetta, posvećen 1662. godine, kada je Laudis već odavno bio mrtav. To također potvrđuje prethodno analiziran i nedavno objavljen ugovor prema kojemu je evidentno da je riječ o narudžbi bratovštine, a ne članova obitelji Tetta.[917]

Palu s oltara sv. Hijacinta[918] također je donirao član šibenske plemićke i trgovačke obitelji Tetta, Hijacint koji je imao uspješnu vojnu karijeru, čiji su se grbovi nalazili na danas otučenim postamentima oltara, a možda i u zabatu (ukoliko nije bila riječ o anđeoskoj glavici ili slično).[919] U pionirskim istraživanjima ove pale atribucije su se nekoliko puta mijenjale, prije svega zbog nekoliko varijanti tumačenja potpisa na pali koji je u konačnici K. Prijatelj pročitao kao IOANNES LAUDIS F., pripisavši sliku G. Laudisu[920] što je potom prihvatio i R. Tomić.[921] Riječ je o djelu koje pokazuje visoku srodnost s manirom Giovannija Ludisa, no prilikom recentnih analiza i pregleda pale, nakon njezina postava u novom izložbenom prostoru *Civitas Cacra*, nije pronađen potpis kojeg spominju raniji istraživači (skeda 33.). Kompozicijski je slika bliska palama iste teme Baldassarea D'Anne u dominikanskoj crkvi u Starom Gradu na Hvaru

[913] B. GOJA, 2013., 169.
[914] B. Goja (B. GOJA, 2013., 159-174.) tumači da je u dokumentu riječ o poslovima na glavnom oltaru šibenske crkve što je sukladno dotadašnjim spoznajama da se na glavnom oltaru nalazila Laudisova slika Gospe od Ružarija što nije točno. Stoga publicirani drveni oltar definira kao glavni, a zapravo je riječ o bočnom oltaru sv. Hijacinta.
[915] K. STOŠIĆ, rukopis
[916] O ikonografiji Gospe od Ružarija u Dalmaciji u vrijeme mletačko-turskih ratova i kronološkim odrednicama slika nastalim u tom periodu, više vidjeti u: I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 81- 86.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2018., 105-128. a
[917] DAZd, BŠ, Kutija 63, Ante Vrančić, sv. 3, 63/c, f.18v-19
[918] Sačuvana pala sv. Hijacinta, polukružno zaključenim oblikom i dimenzijama, posve se uklapa u sačuvani oltar koji se donedavno smatrao glavnim oltarom. Prema novijim istraživanjima utvrđeno je da je riječ o sačuvanom bočnom drvenom oltaru. Danas je razmontiran, a iz objavljenih rekonstrukcija (B. GOJA, 2013., 159-174.) uočava se kako je riječ o tipu oltara mletačkih radionica karakterističnom za razdoblje ranoga 17. stoljeća. Na oltaru nema prostora na kojemu je mogao biti izgubljeni natpis koji u cijelosti prenosi F. Galvani. F. GALVANI, 1884., 203.
[919] A. ŠITINA, skeda,a (pristupljeno 18.2.2020.) s prethodnom literaturom.
[920] K. PRIJATELJ, 1965/1966.b, 115-117.
[921] R. TOMIĆ, 2011.b, 70-75.

i onoj Palme Mlađega iz starigradskog dominikanskog samostana što po svemu sudeći ukazuje na korištenje istog predloška, ali ne nužno i konkretnog ugledanja na navedene primjere (sl. 5.).[922]

Oltarna pala s prikazom *Obrezanja Kristova* u novije se vrijeme smatra Laudisovim radom iako ona nije signirana, za razliku od prethodne dvije slikareve pale izvedene za istu dominikansku crkvu (skeda 26.). K. Prijatelj ju je Laudisu pripisao temeljem komparativne analize s drugim utvrđenim slikarevim djelima što je prihvatio i R. Tomić.[923] U gornjem dijelu slike istaknut je Kristov monogram okružen zlatnim nebeskim prostranstvom u kojem u koncentričnim krugovima nestaju, stupnjevito sve skicoznija, lica malenih anđela. Nema sumnje da je ova pala bila naručena za drveni oltar posvećen *Imenu Isusovom* na čijim se postamentima sačuvao natpis koji glasi: EX PIIS ELEMOSINAS (*iz pobožnih milodara*).[924] Kompozicijsko rješenje je derivirano iz Palminih shema slične teme koje su vidljive na njegovim slikama *Prikazanje u hramu* u župnoj crkvi u Triciesimu te iste teme u crkvi San Simeone u Padovi i crkvi Sant'Alessandro u Viadanici, slike *Obrezanja Kristova* iz crkve Sant Nazaro e Celso u Veroni i dominikanske crkve u Trogiru. U pogledu impostacije i interpretacije lika dominikanca na šibenskoj pali, bliskost odaju Palmini likovi u prvom planu slike *Prikazanje u hramu s portretima dvaju naručitelja* iz crkve San Simeone Grande u Veneciji, posebice muški lik u lijevom donjem dijelu slike.

5.2.5. Slikarski profil Filippa Zanibertija

Filippo Zaniberti (Brescia, 1585. – Venecija, 1636.) je iz rodne Brescije s četrnaest godina došao u Veneciju gdje se školovao u radionici Santa Perande u kojoj je tada boravio i Matteo Ponzone.[925] Zaniberti je u mletačku bratovštinu slikara bio upisan između 1616. i 1629. godine kao *Filippo di Peranda Zamberti*.[926] Umro je dosta mlad, 1636. godine,[927] i nije ostavio velik broj slika, no recentna istraživanja ukazuju kako je bio relativno plodan autor, osobito kad je riječ o štafelajnom slikarstvu. Nije mu bilo strano ni zidno slikarstvo o čemu svjedoče freske s tematikom *Gospinih čuda* u apsidi kapele crkve Santa Maria della Vangadizza u Badia

[922] K. PRIJATELJ, 1965/1966.b, 115-117.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70-75.; R. TOMIĆ, 2011.g, 129-160.; A. ŠITINA, skeda/a (pristupljeno 18.2.2020.)
[923] K. PRIJATELJ, 1965./1966.b, 115.-117.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70./71.
[924] O izgledu i karakteristikama drvenog oltara u: D. PREMERL, 2009., 189.
[925] C. RIDOLFI, 1648., 282.
[926] E. FAVARO, 1975., 147.
[927] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 436.

Polesine.[928] Riječ je o vrlo zanimljivim, manjim scenama uokvirenim teatralnim dekorativnim i skulpturalnim štuko ukrasima u kojima je Zaniberti pokazao izraziti smisao za gotovo dokumentarni naturalizam unutar sakralne tematike, dodatno obogaćen toplim kromatizmom.[929] Stilski i tipološki scene pokazuju najviše analogija sa Zanibertijevom slikom koju je naručio dužd Antonio Priuli za Salu dei Banchetti u Duždevoj palači, a prikazuje *Banket dužda Giovannija Cornaro s inozemnim veleposlanicima*. Okvirno se datira između 1618. i 1623. godine, na osnovu čega se izvode zaključci i o mogućoj dataciji fresaka u Badia Polesine.[930] U isto se vrijeme okvirno datira još jedan njegov rad za duždevu palaču s prikazom scene *Pravda i Vrijeme otkrivaju Istinu*. U korpusu Zanibertijevih sačuvanih radova, kao važna referentna točka, ističe se slika *Gospe sa sv. Agatom i sv. Lucom* iz crkve Santa Lucia u Castelcucco u Trevisu koja je potpisana i datirana u 1635. godinu (sl. 6.).[931] Okvirno se u isto vrijeme datira i *Postavljanje duždeve kape Tommasu Mocenigu* koja se čuva u Antichita Pauline u Modeni, izvedena u nešto tradicionalnijoj maniri kasnorenesansne portretistike.[932]

Zanibertijev stil jasno pokazuje slikarevu pripadnost grupi slikara *palmeskne maniere*. S obzirom da poput niza drugih mletačkih slikara s početka *seicenta* osobni izričaj stvara reinterpretirajući iste prethodne i suvremene mu uzore, i za njega vrijede opći postulati, stoga R. Tomić zaključuje njegov status na ondašnjoj likovnoj sceni: „Iako je autor slika svjetovnog i religioznog karaktera, nije moguće stvoriti posve jasnu stilističku poziciju u kontekstu onodobnog slikarstva Venecije i njenog zaleđa odakle je bio i sam Zaniberti, ali je i danas točna Fioccova misao da je to *dobro slikarstvo kompromis između starog i novog*.“[933]

U njegovom cjelokupnom izričaju vidljivi su konstantni utjecaji Palme Mlađega, a osobito dominiraju u kompozicijskom komponiranju i izražajnosti likova. Stoga i ne čudi dugogodišnja pogrešna atribucija šibenske dominikanske pale Palminoj ruci,[934] no nauk u Perandinoj radionici svakako je ostavio značajnog traga u Zanibertijevu stilu. Utjecaj Perande na učenika iz Brescie ponajviše se vidi u načinu sjenčanja kao i finim, iznijansiranim i mekim prijelazima. Ipak, obrati li se pozornost na masivnost, skulpturalnost i tektoničnost Zanibertijevih likova, jasno je da ona ne proizlazi iz Perandinih, ipak nešto krhkijih figura, nego je najvjerojatnije formirana pod utjecajem drugih suvremenika. Njegovo slikarstvo specifičnim i prepoznatljivim čini prisutna sklonost definiranju detalja kao i senzacija sjajem i blještavilom

[928] L. SALVADORI, C. VALLARINI, 1991., 226-228.
[929] A. ROMAGNOLO, 2000., 422-423. s prethodnom literaturom.
[930] A. ROMAGNOLO, 2000., 422-423.
[931] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 437.
[932] R. PALLUCCHINI, 1980., 468-473.
[933] R. TOMIĆ, 1989.a, 147-148.
[934] K. PRIJATELJ, 1956.c, 61., 128.

materijala pa i senzualnošću ženskog tijela. Baštineći takvu tendenciju posve sigurno iz Veroneseovog slikarstva, Zaniberti je ipak ublažava prigušujući svjetovni, a naglašujući produhovljen dojam.[935] Uz nepobitne uzore u Palmi, Perandi i Veroneseu kod njega se može uočiti i niz individualnih karakteristika kao što je vrlo specifična tipologija lica. Oblikovanje i kolorit pokazuju uzore u majstorima *zlatnog doba* mletačkog slikarstva općenito, ponajviše u Tizianu, ali stvaraju posve novu gamu koja nije ni *tizianeskno* intenzivna, ni *veroneseovski* sjajna, ali ni porozna poput Perandine.[936] Riječ je o svojevrsnoj umrtvljenoj verziji Veroneseove svijetle palete pastelnih boja koje su utišane u kombinaciji s većom sklonošću korištenja tamnije game, a posebno crne koja lagano koketira s novim ranobaroknim tendencijama uz kontemplativnija kompozicijska rješenja.

5.2.5.1. Djela Filippa Zanibertija u Šibeniku

Od sačuvanog Zanibertijevog opusa u Dalmaciji, u Šibeniku postoje čak dvije slike od kojih se jedna argumentirano smješta u sredinu dvadesetih godina 17. stoljeća,[937] a druga je dokumentom datirana u 1635. godinu.[938] Stoga obje predstavljaju značajna djela unutar cjelokupnog slikarevog opusa pa i ključnu okosnicu za moguće buduće atribucije. U tom kontekstu, do danas mu je pripisana i pala s glavnog oltara župne crkve u Nerežišćima na otoku Braču.[939] Pretpostavlja se da je Zanibertija dalmatinskim naručiteljima prezentirao njegov kolega iz Perandine radionice dalmatinskog porijekla, Matteo Ponzone, ukoliko to nije učinio biskup Francesco Vincenzo Arrigoni porijeklom iz Brescie.[940] S obzirom da nisu poznati razlozi zbog kojih bi Ponzone Zanibertiju prepustio prestižne narudžbe u Šibeniku, osobito monumentalnu palu iz šibenske katedrale, u svjetlu novijih istraživanja i spomenutog dokumenta, vjerojatnije je da je Zanibetijevim narudžbama u Šibeniku posredovao biskup Arrigoni. Slikara sunarodnjaka je prvo angažirao za vlastitu narudžbu, a potom je Zaniberti možda bio preporučen Ivetićima, odnosno braći Semonić ili su bili vođeni biskupovim primjerom.[941]

Slika *Gospe s Djetetom i svecima* danas izložena u *Civitas Sacra* u Šibeniku (skeda 27.), prvotno se nalazila u crkvi Sv. Dominika kao pala drvenog i pozlaćenog oltara sv. Vinka koji

[935] R. TOMIĆ, 2011.d, 353-354.
[936] Usporediti: R. TOMIĆ, 2011.d, 353-354.
[937] R. TOMIĆ, 2011.d, 353-354.
[938] DAZd, ŠNA, Kut. 66, Šimun Strižić, sv. E, fol. 118.v -120. r
[939] K. PRIJATELJ, 1994., 111-116.
[940] R. TOMIĆ, 2013., 183.
[941] O okolnostima ove narudžbe detaljnije govori poglavlje o naručiteljima.

je sačuvan do danas.[942] Kako je već napomenuto, riječ je o narudžbi šibenskog biskupa F. V. Arrigonija (na toj službi od 1599. do 1626. godine) koji je u istoj crkvi dao sagraditi grobnicu iznad koje se, u prvotnom aranžmanu, nalazio upravo drveni oltar sa Zanibertijevom palom.[943] Biskup je najvjerojatnije osobno angažirao slikara iz Brescije odakle je i sam bio porijeklom, odabravši vječno počivalište u crkvi dominikanskog reda kojemu je pripadao, a prema dosadašnjim saznanjima, od Zanibertija je prvi naručio sliku za Šibenik.[944]

Osim sporadičnih spomena, slika nije bila predmetom povijesno umjetničkih istraživanja sve do 1989. godine kada ju je R. Tomić pripisao F. Zanibertiju.[945] U prilog atribuciji išla je izrazita stilska srodnost šibenske sa Zanibertijevom palom iz crkve Santa Lucia u Castelcuccu kraj Trevisa koja je izvanredan primjer reinterpretacije *cinquecentističke Sacre Conversazione* s uzorom u predlošku Veroneseove slike *Mistično vjenčanje sv. Katarine* (Gallerie dell'Accademia, Venecija). Bliskost između trevizanske i šibenske slike očituje se od kolorita i ambijentalnih efekata do rafiniranih sjenčanja deriviranih iz Perandinog slikarstva. Osobito su tipološki srodni svetački likovi što ponajviše dolazi do izričaja u fizionomijama, prikazanim kretnjama, načinu obrade draperija i suptilne dekoracije, te nakita. [946]

Biografski podaci o naručitelju šibenske pale svjedoče i o okvirnoj dataciji neposredno prije 1626., godine smrti biskupa V. Arrigonija. Šibenska pala bi time nastala gotovo desetljeće prije spomenutog komparativnog primjera, datiranog potpisom u 1635. godinu. Provincijalni naručitelji iz malenog mjesta Castelcucco pokraj Trevisa i Šibenika u Dalmaciji bili su očito skloni jednostavnijim Zanibertijevim shemama koje vrlo jasno reinterpretiraju proslavljene formule velikih mletačkih renesansnih slikara kakve su viđali na putovanjima u veće centre religijskih zajednica i Republike. Zbog toga i slikar kroz duže vrijeme ponavlja takve rado tražene modele o čemu svjedoče i ove dvije pale u kojima sklad, elegancija, kontemplativnost i harmonija gotovo uopće ne ostavljaju prostora dramatičnosti, napetosti ili patetici, kakva je uvijek prisutna u djelima Palme Mlađega i njegovih sljedbenika.

---

[942] U istoj dominikanskoj crkvi sačuvana su tri takva retabla s pripadajućim palama. Riječ je o oltarima kakvi se javljaju u dalmatinskim crkvama od 16. do 18. stoljeća, a možda najviše upravo u Šibeniku gdje se bilježi aktivnost drvorezbara Jerolima Mondele. Ovaj oltar na kojemu se nalazi Zanibertijeva pala ima klasičnu arhitektonsku formu, a dopunjen je kipovima anđela na trokutnim zabatima. Ugaoni kanelirani stupovi na visokim postamentima završavaju korintskim kapitelima, a klasično komponirano gređe nosi trokutni zabat u sredini kojega je izrezbaren grb šibenskog biskupa Arrigonija. Riječ je o grbu koji je horizontalnom trakom, na kojoj su između zvjezdicama upisani inicijali biskupa, podijeljen u dva dijela. Donji dio polja krase kose bijele i crvene trake, a u gornjem se nalazi lik krilatog orla te završava biskupskom mitrom. R. TOMIĆ, 1989.a, 150.; R. TOMIĆ, 2011.d, 354. s prethodnom literaturom.

[943] A. ŠITINA, skeda,b (pristupljeno 18.2.2020.) s prethodnom literaturom.

[944] R. TOMIĆ,2011.d, 354.

[945] R. TOMIĆ, 1989.a, 143.-151.

[946] R. TOMIĆ, 1989.a, 143.-151.

Posve drugačiji primjer predstavlja jedina Zanibertijeva potpisana slika u Dalmaciji nastala za mramorni oltar u šibenskoj katedrali (skeda 36.). Osim sv. Sebastijana i Fabijana u prvom planu slike, prikazani su i sv. Luca i sv. Dominik iza njih, koji u neobično koncipiranom razmještaju, djeluju neproporcionalno manji u odnosu na svece u prvom planu te stiješnjeni među njima. R. Tomić takvu kompoziciju smatra nezgrapnom pretpostavljajući da je tijekom slikanja, najvjerojatnije prema želji naručitelja, došlo do promjene u odnosu na prvotno zamišljen koncept slike.[947] U prilog iznesenome ide i izrazito loša komunikacija među prikazanim likovima koja se inače ostvaruje mimikama, gestama i pozama, a koju je Zaniberti sklon komponirati i bojom što je vidljivo na njegovoj pali iz šibenske crkve Sv. Dominika, a ovdje nije ostvareno. Za razliku od pale za biskupa V. Arrigonija, ova slika pokazuje veće uzore u slikarstvu Palme Mlađega što je primjetno u pozi i načinu oblikovanja volumena sv. Sebastijana koji uvelike podsjeća na lik sv. Sebastijana s Palmine slike iz župne crkve u Svetvinčentu, ali i postignutoj nelagodnoj atmosferičnosti i drami koja proizlazi iz kompozicijskog rješenja. Navedene razlike, osim mogućim predomišljanjima tijekom slikanja, mogu se objasniti i ukusom drugog naručitelja.

Do sada je u literaturi bila prihvaćena hipoteza R. Tomića koji je smatrao da je i sliku u katedrali naručio biskup V. Arrigoni. Ipak, o nabavi ove slike postoji konkretan neobjavljeni arhivski podatak datiran 29. 11. 1635. godine,[948] čiju nepotpunu signaturu usputno spominje i F. Galvani.[949] Dokument svjedoči o tada već nabavljenoj pali iz Venecije za oltar sv. Sebastijana i Fabijana u šibenskoj katedrali. Naručitelji pale bili su braća Semonić (Ivan, Dominik i Ivan Krstitelj) koji su izvršili želju bake i djeda s majčine strane Luce i Dominika Ivetića, a koji su još 1622. godine ostavili sto dukata za izradu pale sv. Sebastijana u katedrali. Njegova supruga, donatorica i baka trojice naručitelja, zvala se Luca Ivetić, što objašnjava i ikonografiju Zanibertijeve pale. Stoga je posve jasno kako dva stiješnjena sveca između i iza monumentalnih svetaca u prvom planu zapravo predstavljaju zaštitnike donatora. Međutim, ostaje otvoreno pitanje proizlazi li način izvedbe iz zakašnjele reakcije grupe naručitelja o prikazu svetaca zaštitnika bake i djeda na slici ili slikarevih prostornih eksperimenata pod utjecajem slikarstva Palme Mlađega koje su Semonićima bile prihvatljive, a primjerice kod biskupa Arrigonija, izrazito istančanog klasičnog ukusa, ne bi prošle?

[947] R. TOMIĆ, 1989.a, 148.
[948] DAZd, ŠNA, Kut. 66, Šimun Strižić, sv. E, fol. 118.v -120. r
[949] F. GALVANI, 1884., 137.

5.2.6. Slikarski profil Mattea Ponzonea

Matteo Ponzone (Venecija, 1583. – Venecija, poslije 1663.) rođen je 1583. godine u Veneciji i kršten u crkvi S. Moisè.[950] Do pronalaska podatka koji to potvrđuje, smatralo se da je podrijetlom s Raba.[951] Takva pretpostavka vjerojatno je proizlazila iz činjenice da je bio u rodu s poznatim splitskim nadbiskupom Markantunom de Dominisom i brat Sforze Ponzonija koji je Dominisa naslijedio na nadbiskupskoj stolici u Splitu.[952] Međutim, unatoč tome neki autori Ponzonea i dalje ubrajaju među domaće slikare zbog činjenice da predstavlja izrazito važnu slikarsku ličnost za područje istočne jadranske obale, ostavivši iza sebe relativno bogat opus, osobito u Splitu i Šibeniku. U dokumentu iz 1627. godine Ponzone sam navodi da je bio učenik u radionici Santa Perande, a zna se i da je s učiteljem surađivao na angažmanima za Alessandra Pica u Mirandoli, a potom od 1609. do 1611. i za dvor Cesarea D'Este u Modeni.[953] U mletačkoj bratovštini slikara zabilježen je od 1613. do 1633. godine.[954] Jednim od njegovih najranijih djela smatra se pala iz venecijanske crkve Madonna del'Orto koja se datira u 1615. godinu,[955] te dvije slike nastale za katedralu u Cividaleu iz 1617. godine.[956] Iz pisma koje je splitski nadbiskup Marko Antun de Dominis poslao svojem nasljedniku Sforzi Ponzoneu, između ostalog se, razaznaje da je Matteo u to vrijeme dovršio jednu palu s prikazom sv. Ivana Krstitelja.[957] Iako se ta slika nije sačuvala riječ je o značajnom podatku koji predstavlja temu prvog slikarevog do sada zabilježenog dalmatinskog rada, istovremeno dajući do znanja da je i prije dolaska u Dalmaciju na duži period, njegovao kontakte, a možda i primao angažmane dalmatinskih naručitelja.[958] Podaci iz knjige računa bratovštine sv. Sakramenta iz crkve Sv. Jurja u Piranu izvješćuju da je Ponzone za njih oslikao barjak tijekom 1628. i 1629. godine.[959] Nekolicina slika koje se čuvaju u različitim europskim kolekcijama datiraju se oko 1629. godine, a tom se razdoblju pripisuju i pale nastale za područje Istre. Zna se da je Ponzone 1631. surađivao s F. Zanibertijem, Padovaninom i M. Ignolijem na izradi serije scena pod zajedničkom temom *Sjaj dužda Tommasa Moceniga* za Palazzo Mocenigo Robilant u Veneciji.[960] U Split je otišao nakon toga, najvjerojatnije oko 1633. godine koja označava

[950] L. MORETTI, 1986., 224.
[951] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 336.
[952] K. PRIJATELJ, 1970., 11.
[953] R. PALLUCCHINI, 1981., 86-87. s prethodnom literaturom.
[954] E. FAVARO, 1975., 150.
[955] R. PALLUCCHINI, 1981., 86-87.
[956] C. MUTINELLI, 1959., 281
[957] R. TOMIĆ, 2013.a, 181. s prethodnom literaturom.
[958] R. TOMIĆ, 2013.a, 181.
[959] A. GORI, E. PERATHONER, 2005., 162–167.; V. KAMIN, 2009., 1-8.; R. TOMIĆ, 2013.a, 182.
[960] N. IVANOFF, 1965., 157-161.

početak njegovog intenzivnijeg angažmana za dalmatinske naručitelje sve do 1641. godine, kada se ponovno vratio u Veneciju.[961] Prvi puta je u Splitu dokumentiran 1635. godine kada je zabilježen kao kum na krštenju plemića Pavla Kavanjina (Cavagnin).[962] Poznato je da je prema želji brata Sforze, tada nadbiskupa, trebao oslikati niz slika s temama iz života sv. Dujma za novosagrađeno svetište splitske katedrale, no to nije ostvareno zbog nadbiskupove rane smrti 1640. godine, premda je slikar u Splitu ostao još i godinu dana nakon nemilog događaja.[963] Za katedralu je ipak naslikao niz slika iz ciklusa *Euharistije* koje se danas nalaze u kasetiranom svodu glavnog oltara, za koji smještaj nisu izvorno nastale.[964] Ponzone je taj niz najvjerojatnije izveo između 1635. i 1640. godine,[965] a u današnju formu preobličene su i prilagođene izgledu glavnog oltara u vrijeme Cosmijevih zahvata u katedrali, najvjerojatnije između 1682. i 1689. godine.[966] Hipoteza o mogućem izvornom izgledu i namjeni Ponzoneovih slika je nekoliko, a dvije su i objavljene u novije vrijeme. Nešto stariji je prijedlog Ž. Matulač Bilač koja pretpostavlja da su slike bile posložene u dva vodoravna niza poput dva poliptiha koji su bili smješteni na nasuprotnim zidovima niše svetišta katedrale.[967] Ta je pretpostavka nesumnjivo potaknula I. Čapeta Rakić da u novom svjetlu interpretira poznate dokumente i zapise na osnovi čega je došla do zaključka da je zapravo bila riječ o jedinstvenom poliptihu koji je u svetištu splitske katedrale služio kao pokrov monumentalne gotičke srebrene pale Ivana Gerardova iz Pesara koja se u vrijeme Sforzina nadbiskupovanja najvjerojatnije nalazila upravo na glavnom oltaru.[968] Za dalmatinskog boravka Ponzone je isporučivao djela i za druga mjesta o čemu svjedoči slika *Navještenja* iz crkve S. Stefano u Piranu koja se datira u 1638. godinu[969] kada se zna da je slikar boravio u Splitu. Međutim, R. Tomić smatra kako bi se ta slika trebala datirati u razdoblje kada Ponzone radi druga djela za Piran, odnosno u period između 1628. i 1629. godine.[970]

Prema sačuvanim podacima Ponzone je nakon povratka u Veneciju ondje držao *bottegu* gdje su na nauku zabilježeni slikari G. Carboncino, A. Zanchi, A. Celesti i P. Negri.[971] Od njegovih značajnijih djela u tom periodu ističu se radovi za crkvu San Giorgio Maggiore i

[961] K. PRIJATELJ, 1974.c, 255-258.
[962] K. PRIJATELJ, 1947., 59.; K. PRIJATELJ, 1968.f, 39.,41.; R. TOMIĆ, 2002., 67.
[963] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 347.; K. PRIJATELJ, 1947., 59.; K. PRIJATELJ, 1968.f, 40.; R. TOMIĆ, 2002., 67.
[964] K. PRIJATELJ, 1950., 269-276.; K. PRIJATELJ, 1968.f, 41-42.
[965] K. PRIJATELJ, 1968.f, 41-42.
[966] I. ČAPETA RAKIĆ, 2018., 125. s prethodnom literaturom.
[967] Ž. MATULIĆ BILAČ, 2016., 49-84. s prethodnom literaturom.
[968] I. ČAPETA RAKIĆ, 2018., 125-140.
[969] A. GORI, E. PERATHONER, 2005., 162–167.; V. KAMIN, 2009., 1-8.
[970] R. TOMIĆ, 2013., 182.
[971] R. PALLUCCHINI, 1962., 125-126.; K. PRIJATELJ, 1968.f, 40.

Duždevu palaču. Značajno je istaknuti da se bavio i portretistikom od koje su se i do danas sačuvali primjeri kao što je portret Elene Pesaro (danas u privatnoj kolekciji) koji se datira u 1649. godinu i dva modela u kolekciji plemkinje Marine Donà,[972] a za vrijeme splitskog boravka za katedralu je izveo dva portreta papa Pavla V. i Urbana VIII., zajedno s četiri slike svetaca, sv. Katarine Sijenske, sv. Frane Asiškog, Bl. Lovre Giustinianija i sv. Dujma.[973] Nije posve jasno kada je preminuo, ali se zna da je to bilo nakon 1663., a prije 1675. godine.[974]

Premda je bio pod očitim utjecajem prethodnika i suvremenika mu, kod Ponzonea možemo uočiti i niz drugih utjecaja, čak i orijentalnih elemenata, ali i snažnije izražene individualne crte. K. Prijatelj u njegovom slikarstvu vidi Perandin utjecaj „osobito u skali boja baziranoj na violetnim, plavim, tamnocrvenim, smeđim i ružičastim tonalitetima.“[975] Međutim, ona nije kao kod Perande stišana, nego je na individualan način živahna, prozračna i - moglo bi se reći - vedra. Tu kod Ponzonea važnu ulogu igra i jako svjetlo koje s jedne strane stvara snažne kontraste, a s druge intenzivno obasjava živu paletu boja koje ponekad djeluju da se tope i blijede. Individualnu karakteristiku predstavljaju jači naglasci intenzivno žutih i narančastih tonova te metalizirajućih odsjaja na bijelim i ružičastim sekvencama boje. S vremenom je primjetan i veći iskorak ka vrlo dramatičnom *chiaro-scuru* i jače naglašenom realizmu fizionomija, ali i posve jasnom tenebrizmu na pojedinim primjerima. Unutar sačuvanog korpusa, razvidno je da se individualne karakteristike slikara različito ispoljavaju tijekom dugog perioda djelovanja. K. Prijatelj lucidno primjećuje: „Koloristička skala maniratičkog porijekla postaje kod Ponzonija sve individualnija i reducira se na specifične akcente tamnocrvenog poput mladog vina, žutozelenog poput meda, ljubičastog, svijetlozelenog, kobaltno plavog i ružičastog koji kao da najavljuje neka kromatska rješenja *settecentističkog kijarizma*. U toj gami slikar pronalazi svaki put nove odnose prožete često suptilnošću i profinjenošću.“[976] Ponzoneovo umjetničko sazrijevanje i odmicanje od učiteljevog stilskog nasljeđa primjetno je ponajprije na pali *Gospa od ružarija sa svecima* nastaloj za bergamešku crkvu San Bartolomeo.[977] Osim pod učiteljevim, Ponzone je bio pod snažnim utjecajem *palmeskne manire* pa, kao i ostali njegovi suvremenici, određene stilske elemente baštini iz slikarstva Palme Mlađega od kojega preuzima poglavito kompozicijska rješenja i gestikulacije likova. Priklanjanje Palminim formulama posebno je izraženo na slici *Gospa u slavi sa svecima,*

[972] I. CECCHINI, 2001., 761.
[973] R. PALLUCCHINI, 1981., 86-87.; R. TOMIĆ, 2002., 68.
[974] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 336.
[975] K. PRIJATELJ, 1970., 47.
[976] K. PRIJATELJ, 1970., 49.
[977] G. FOSSALUZZA, 2013., 73.

nastaloj za ljubljanski samostan uršulinki, a očituje se u kompozicijskom rješenju i ekspresivnoj gestikulaciji.[978] Određeno dvojstvo na razmeđu Perandinog stila i *palmeskne maniere* ponajbolje ilustriraju dva Ponzoneova telera iz 1629. godine (*Navještenje* i *Poklonstvo pastira*) koja se danas čuvaju u Museo Civico u Trevisu. Zanimljivo je primijetiti da su slikareve stilske transformacije i odmicanje od učiteljevih postulata, okvirno vremenski i načinom izvedbe kompatibilne novim rješenjima koje uvodi F. Zaniberti, primjetnima u manjoj mjeri na pali iz župne crkve u Castelcuccu u Trevisu, a više na onoj nastaloj za šibensku katedralu 1635. godine.[979]

Ponzoneu je u domaćoj literaturi poklonjena određena pažnja, osobito kad je riječ o njegovom dalmatinskom opusu, a K. Prijatelj mu je 1970. posvetio i čitavu monografiju,[980] dok je ovaj rad usmjeren isključivo na analizu i razmatranje njegovih slika nastalih za Šibenik.

5.2.6.1. Djela Mattea Ponzonea u Šibeniku

Poznato je kako Ponzone nije boravio na području Šibenske biskupije, nego je narudžbe ugovarao iz Splita, a slike su otpremane brodom.[981] Najranija i pouzdano datirana pala izvedena za šibenske naručitelje nastala je 1637. godine za crkvu Sv. Frane u Betini na Murteru. U knjizi računa crkve zabilježeno je kako je četvrtoga svibnja navedene godine slikaru Matteu Ponzoneu isplaćeno 245 lira za palu u toj crkvi.[982] Međutim još je R. Tomić uočio da se u toj crkvi pala nije sačuvala, a nema ni podataka da je premještena drugdje.[983]

Sve tri Ponzoneove slike nastale oko 1638. godine za crkvu Sv. Frane u Šibeniku, kako je zabilježeno i u dokumentima, zasigurno su bile dio jedne jedinstvene narudžbe prilikom opremanja crkve drvenim oltarima koji su se svi do danas sačuvali *in situ* zajedno s palama.[984] Narudžbe oblikovno identičnih drvenih oltara sv. Klare, na kojemu je pala s prikazom *sv. Antuna i sv. Klare* (skeda 38.),[985] i Bezgrešnog Začeća, na kojemu se također nalazi Ponzoneova slika s prikazom sv. *Frane i sv. Jeronima* (skeda 39.), zabilježene su u arhivskim podacima iz

[978] G. FOSSALUZZA, 2013., 73-74.
[979] G. FOSSALUZZA, 2013., 73.
[980] K. PRIJATELJ, Split, 1970.
[981] K. PRIJATELJ, 1950., 272.; K. PRIJATELJ, 1968.f, 39.; R. TOMIĆ, 2002., 67.
[982] K. JURAN, S. SORIĆ, 2010., 119.
[983] R. TOMIĆ, 2013., 182.
[984] D. PREMERL, 2005., 137-156.
[985] Fra N. Mate Roščić lik sv. Antuna interpretira kao lik sv. Frane opovrgavajući prethodna tumačenja i pozivajući se na bilješku iz samostanskog inventara. (N. M. ROŠČIĆ, 2015., 58.) Međutim, sačuvan je i dokument u kojem je naznačeno kako će na pali biti prikazana sv. Klara i sv. Ante. Budući da svetac nije prikazan s uobičajenim popratnim atributima sv. Ante, može se pretpostaviti da je od narudžbe oltara 1635. godine, kad se spominju i pale, pa do njihova konačnog izvršenja 1638. godine došlo do predomišljanja naručitelja ili određenog nesporazuma oko narudžbe.

1638. godine koje je prepisao K. Stošić.[986] „*1638. Augusto. Spesi nelle doi pitture per doi altari novi per mano del signor Mattio Ponzoni di Spalato, nelle quali sono in una di questa il s. Francesco et santo Gerolamo e l'oltra s. Clara et santo Ant.o di Padova, al qual ho dato per ditta opera ducati cento al 6:4 per ducato, val lire 620.*“[987] Iz ovih podataka evidentno je kako je s obzirom na kretanje tadašnjih tržišnih cijena, Ponzoneu u lirama isplaćena jako skromna suma od 100 dukata, praktički dvostruko manje od prosjeka.[988] Iste godine oltare je i pozlatio lokalni pozlatar Ante Tetta.[989]

Pretpostavlja se da o oltaru sv. Stjepana, na kojemu se nalazi treća Ponzoneova pala s prikazom *Sv. Stjepana i Sv. Augustina* (skeda 40.), govori dokument čiji prijepis u rukopisu također donosi K. Stošić, a prenosi i D. Premerl: „*Jakov Orasa s Cresa, prokurator Franjevačke provincije Dalmacije u Veneciji opominje fratre da pošalju novce Girolamu Ridolfiju za tri oltara – oltar sv. Križa, jedan kod relikvija, i jedan nasuprot njemu – koji se imaju izraditi od drva, prema crtežima (»come nel disegno«) što ih Jeronim Mondella učini u našoj Crkvi sv. Frane*.“[990] Dok su dvije opisane pale smještene u rezbarenim drvenim oltarima definiranim željom naručitelja dokumentirana i datirana Ponzoneova djela, pala s oltara sv. Stjepana pripisuje mu se i datira u isto vrijeme na osnovi komparativne analize. U tom kontekstu K. Prijatelj grupu Boga Oca s anđelima uspoređuje sa sličnom skupinom na pali sa sv. Antunom i sv. Klarom, a oblikovanje sv. Stjepana s likom starozavjetnog Josipa s Ponzoneove slike iz zbirke Rochelmayer u Mainzu. [991]

---

[986] K. STOŠIĆ, 1930., 31.

[987] K. STOŠIĆ, 1930., 31.; D. PREMERL, 2005., 146.

[988] K. PRIJATELJ, 1968.f, 39.; N. KUDIŠ, M. BOLIĆ, 2019., 81.

[989] D. PREMERL, 2005., 146. U ovom slučaju nije riječ o uglednoj građanskoj obitelji Tetta i značajnim šibenskim donatorima, nego o pokrštenim muslimanima istoga prezimena, poznatih još i pod inačicom „Astor“. K. JURAN, 2016., 61.

[990] *„1643 ad 7 maggio. Essendoci di continuo data molestia con lettere dal M. R. P. M.ro Giacomo Orasa da Cherso habitante a Ven.a come procuratore della Pr.ia di Dalm.a et ci espone in esse lettere di dover mandar danari al R.do Girolamo Ridolfi per le tre palle overo altari, che si doveranno fare di legname, come nel disegno di gia fatoci dal Sig.r Girolamo Mondella nella nostra chiesa di san Fran.co, una palla del santiss. Crocifisso, una presso le reliquie ed una altra all'incontro di quella, i quali disegni son mandati a Ven.a in mano del M.to R.do P.re sudetto come per le sue lettere n'avisea sotto li 6 7bre e 26 9bre 1642. et li 6 febraro et hor ultimamente sotto li 24 aprile 1643 di dover mandar danari per d.a opera et cos fu preso espediente per tal effetto dalli Padri dar ordine al P. Guard.o sud.o acciň estratto delli vini venduti al paron Giovanni Miagostovich sij dell'entrate de Convento come delle elemosine di questo anno ritrovate 1642 ottobre per la marina e territorio fatta delli fedeli per tal effetto acciň il sud.o P. Guard.o come di sopra dovesse investire in rassevo (?)altre robbe come gli parerŕ meglio e cio per non dischanedar (?) delle monete per beneficio e utile delli d.i. altari e gli effetti del d.o denaro siano mandati al d.o Ridolfo acciň dij opera alle d.e palle per maggior gloria et laude di S. B. M. et honore della n.ra chiesa et per non defraudar i populi dell'opere si pie et con ordine espresso che d.o Ridolfi estratto ch'haverŕ fatto delle d.e rasse altro che se gli mandarŕ sia in obbligo dal P. Guard.o di farsi mandare il conto di quanto haverŕ ricevuto per tal effetto acciň il tutto si possa agiustare nel libro de con.to come il dover vole et ut (?) i. qual denaro giŕ tempo s'atrova in salvo dal Sig.r Fran.co Tetta proc.e del con.to per l'effetto delli altari. Fra Fran.co Semonich guard.o, fra Gio. Semonich, fr. Giulio Prahulich, fra Andrea Tonso, fra Bonav. Baicich.“* D. PREMERL, 2005., 150.

[991] K. PRIJATELJ, 1968.f, 42-43.

Sve tri pale imaju srodne kompozicijske sheme s po dva sveca u donjem dijelu kompozicije koji u patetičnim pozama i gestama komuniciraju s likovima iz nebeskih zona, gornjeg dijela slike. K. Prijatelj u varijaciji srodnog kompozicijskog rješenja ističe slikarevu originalnost.[992] U tom kontekstu R. Tomić u liku sv. Frane na pali *Sv. Frane i sv. Jeronim* vidi moguće uzore u modelima Federica Baroccija koji pak deriviraju iz inspiracije u Rafaelovim formama.[993] Uz to se može primijetiti kako Ponzone u tom periodu stvaralaštva i dalje zadržava sklonost ka sočnim bojama, svojstvenim mu u ranim radovima, u podjednakoj mjeri u kojoj njegov stil tada zahvaćaju jači *chiaro-scuro* efekti. U tipologiji lica likova on balansira između preuzimanja Palminih modela i dojmljivog radikalnog realizma, što je posve jasno usporede li se razlike lika sv. Stjepana s pale istoimenog oltara s likom sv. Jeronima s pale na oltaru Bezgrešnog začeća. Gotovo identičan lik naslikan je na slici *Sv. Jeronim* iz Galerije umjetnina u Splitu (sl. 7.) koja se okvirno datira u isto vrijeme (četrdesete godine 17. stoljeća).[994]

Sedamnaest godina nakon narudžbe koja je obuhvaćala tri pale, za istu je šibensku franjevačku crkvu, 1655. godine Ponzone iz Venecije isporučio još jednu koja je iznimno značajna jer predstavlja njegovo posljednje izvedeno djelo (skeda 44.).[995] Donator slike je bio Frane Ante Tetta o čemu svjedoči i ikonografija pale.[996] U crkvi koja nosi titular sveca zaštitnika njegova prvog imena, šibenski plemić donirao je novac za izradu pale na glavnom oltaru s prikazom sv. Antuna (zaštitnika drugog imena) sa svecima sv. Josipom i sv. Onofrijem.[997] U naručiteljskom smislu je zanimljiva jer ne nosi natpis kakav je karakterističan za donacije drugih članova iste obitelji, ali je u donjem dijelu slike prikazana veduta grada Šibenika s kojim se donator ovom narudžbom htio simbolično poistovjetiti. Izvorni mramorni glavni oltar danas se ne nalazi *in situ*, a pala je inkorporirana u južni oltar, prislonjen uz trijumfalni luk svetišta.[998] Izostanak živoga kolorita i Ponzoneu svojstvene ekspresivne energije, K. Prijatelj tumači

[992] K. PRIJATELJ, 1970., 41.
[993] R. TOMIĆ, 2016.b, 31.; S. LINGO, 2008., 52., 64-65., 82., 169.
[994] K. PRIJATELJ, 1968.f, 43.; R. TOMIĆ, 2002., 216.; 67-88.
[995] Nešto prije šibenske pale, vjerojatno je nastala *Gospa s Djetetom u slavi sa svecima Antunom i Franom te dušama u čistilištu* za crkvu Sv. Ante u Padovi, a datirana između 1648. i 1652. godine. G. FOSSALUZZA, 2013., 73.
[996] K. STOŠIĆ, rukopis, 23.
[997] R. TOMIĆ, 2011.g, 158.; R. TOMIĆ, 2015.a, 149.
[998] Do sada se držalo kako je glavni oltar iz crkve Sv. Frane izgubljen, ali se tim problemom nitko nije temeljito pozabavio, te je sudbina oltara ostala nepoznata. Nedavnim pregledom inventara samostana Sv. Frane Šibeniku uočeno je da je B. Lapov, koji je provodio inventarizaciju samostana, uz jednu kamenu žensku figuru naveo da je riječ o kipu s nekadašnjeg glavnog oltara u crkvi Sv. Frane. Taj je kip danas izložen u samostanskom vrtu te se prilikom sagledavanja načina na koji je ondje izložen, rasvjetljava slika o sudbini oltara iz 18. stoljeća. Na istom mjestu, osim skulpture Gospe, koja se očito nalazila s jedne strane prelomljenog zabata oltara arhitektonskog tipa, niz je izloženih fragmenata, po svoj prilici iste cjeline. Kao vrtne skulpture izloženi su i drugi dijelovi oltara: baze, kapiteli te figura malenog Krista koji blagoslivlja i koji se očito nalazio u tjemenu, prelomljenog zabata kao središnja figura kompozicije.

poodmaklom dobi slikara,[999] a tomu bi trebalo dodati i moguć pojačani udio radionice. Kompozicija Ponzoneove šibenske pale pokazuje izrazito veliku sličnost s palom koju je Baldassare D' Anna izveo za franjevačku crkvu u Starom Pagu, a prikazuje sv. Antu Padovanskog u slavi podno kojega je prikazana veduta s padovanskom crkvom (sl. 8.). U postavu tijela i interpretaciji lika sv. Ante koji na isti način zahvaća dvije trećine slike, gotovo kao da je riječ o zrcalno simetričnom liku, a preuzeta je i manira na koji je izvedena veduta Šibenika. Razlika se očituje u nepostojanju bočnih likova svetaca na paškoj pali kao što je slučaj sa šibenskom, nego donji dio zauzima šest kvadratnih prizora svečevih čuda. Po svemu sudeći, riječ je o sličnosti proizašloj iz uzora u istom grafičkom predlošku. Međutim, s obzirom na geografsku blizinu dvaju pala, može se ostaviti otvorenom i mogućnost da je bila riječ o želji naručitelja koji je poznavao pašku palu.

Osim spomenutih pala, K. Prijatelj Ponzoneu, na osnovu analogija pripisuje i maleno platno s glavom sv. Frane koje se nalazi u sklopu istoga samostana u Šibeniku.[1000] Ipak, trebalo bi ga izuzeti iz korpusa Ponzoneovih djela s obzirom na niz stilskih nepodudarnosti, a veće bliskosti s *bassano manierom* što je objašnjeno u prethodnom poglavlju.[1001]

5.2.7. Djela neidentificiranih autora u maniri slikara „di sette maniere“

U skupinu još neidentificiranih majstora koji pokazuju izrazitu stilsku pripadnost skupini *di sette maniere* prije svega treba uvrstiti *Polaganje u grob* iz samostana Sv. Lovre u Šibeniku koju se okvirno može datirati u kraj 16. ili početak 17. stoljeća (sl. 9., skeda 14.). Na slici su primjetni određeni *tintorettizmi* osobito u pogledu kompozicije i atmosferičnosti, ali i specifičnim gestama likova. Unatoč tome, kolorit se odmiče od tih utjecaja te u većoj mjeri naginje Veroneseovoj maniri, a u njegovom se opusu mogu pronaći i neka kompozicijski srodna rješenja kao što je primjerice *Oplakivanje Krista* iz Museo Civico di Castelvecchio u Veroni. S druge strane, dva malena anđela koja se strmoglavljuju s neba te doprinose određenoj harmoničnosti kompozicije, element su karakterističan za Tizianovo slikarstvo koji su reinterpretirali brojni sljedbenici.

Obilato crpljenje uzora nekoliko slikara druge polovice *cinquecenta* ponajviše otežava precizniju analizu, pa ne čudi da se kod starijih pisaca nailazi na podvojene stavove oko atribucije ove slike. K. Prijatelj drži da je riječ o djelu Domenica Tintoretta iz razdoblja

[999] K. PRIJATELJ, 1970., 14., 45., 59.; K. PRIJATELJ, 1983.e, 77.
[1000] K. PRIJATELJ, 1970., 41.
[1001] Na rasvjetljavanju stilskih nepodudarnosti s Ponzoneovim opusom te usmjeravanju na *bassaneskne* karakteristike djela zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. N. Kudiš.

intenzivnijeg očevog utjecaja,[1002] a G. Gamulin je 1985. godine prvi sliku doveo u vezu s opusom Santa Perande čemu se u novije vrijeme priklonio i R. Tomić, ne osporavajući pri tome izrazito naglašene *tintorettizme*.[1003] Riječ je doista o slici vrlo srodnoj opusu Santa Perande, ali s obzirom da slika ipak ne odaje Perandi svojstvenu tipologiju likova te uzimajući u obzir razlike u slikarskoj tehnici, takvu bi atribuciju trebalo ipak držati na hipotetskoj razini, posebno zbog toga što slika pokazuje i bliske dodirne točke sa slikom *Gospe s Djetetom, svecima (sv. Ivan Krstitelj i sv. Frane Asiški) i donatorima* iz katedrale Sv. Dujma u Splitu, koju je R. Tomić doveo u vezu s Antoniom Vassilacchijem zvanim Aliense (sl. 14.).[1004] Šibensku i splitsku sliku povezuje nekoliko vrlo srodnih elemenata; od gotovo identičnog kolorita do tipoloških i oblikovnih podudarnosti te verizma prisutnog u detaljima. Gospa sa splitske slike i ona sa šibenske pokazuju veliku tipološku bliskost osobito izraženu u licu i detaljima, poput nabiranja rukava haljine. Manira nanošenja bijele boje debelim vijugavim vidljivim potezima kista, također je izrazito bliska kao i likovi specifičnog tipa, blago nagnute glave s izrazitim fokusom i orijentacijom ka centralnoj figuri kompozicije. Stoga se može zaključiti kako djelo odaje stilski sinkretizam formiran u krugu slikara *di sette maniere* koji, ne ugledajući se ni na koga posebno, reinterpretiraju iste uzore. Takvim su slikarima svojstvene i varijacije u smislu većeg priklanjanja pojedinim uzorima na različitim djelima što je primjetno čak i kod Baldassarea D'Anne čiji je opus stilski najhomogeniji, a time i najlakše raspoznatljiv, ali i drugih.

Valja također napomenuti da se kompozicijsko rješenje pa i tipologija likova ove šibenske slike u velikoj mjeri oslanja na niz modela Palme Mlađega. Od takvih primjera treba istaknuti srodnu kompleksnost kompozicijskog rješenja i motiva pozadine na slici *Oplakivanje* iz Bayerische Staatsgemäldesammlungen u Münchenu (sl. 13.), slike s temom *Polaganje u grob* iz crkvi San Fantin i Il Redentore u Veneciji (sl. 12.), tipološko rješenje lica pojedinih likova i muskulature Krista na slici *Oplakivanje* iz Prada u Madridu (sl. 10.) i Museo Civico u Reggio Emiliji (sl. 13.) te tipologiju anđela i lica starije žene pokrivene glave s lijeve strane slike iste tematike iz katedrale istog grada. Čitav niz je takvih sličnih komparativnih primjera poput *Oplakivanja* iz Staatsgalerie u Würzburgu (sl. 11.) i Art Gallery and Museumu u Glasgowu. Međutim, u kompozicijskom i sveobuhvatnom smislu, ponajveću srodnost i ugledanje na Palmine modele pokazuje komparacija s njegovim slikama *Oplakivanja* iz katedrale u Bellunu

[1002] K. PRIJATELJ, 1962.a, 86-91.
[1003] G. GAMULIN, 1985.c, 203-206.; R. TOMIĆ, 2015.b, 113-115.
[1004] R. TOMIĆ, 2002., 50-53.

i gotovo identičnog rješenja u privatnoj kolekciji u Veneciji te slika iz župne crkve u mjestu Tricase.

U kasnorenesansnoj mletačkoj maniri izveden je i portret svjetski proslavljenog znanstvenika Fausta Vrančića koji se danas čuva u privatnoj zbirci obitelji Draganić-Vrančić, u ljetnikovcu u Prvić Šepurinama (skeda 20.). Prema sačuvanom natpisu nastao je 1605. godine, a kompozicijske i oblikovne karakteristike upućuju na autorstvo nekog kasnorenesansnog reinterpretatora proslavljenih slikara starije generacije koji uzore crpi u Tizianovim modelima sličnih portreta kao što je primjerice onaj pape Pavla III., dok se sveukupan dojam, potez kista i izvještačenost impostacije približava portretistici u maniri Santa Perande.

S obzirom na niz srodnosti ove dvije slike koje se podudaraju s općim principima kasnorenesansnog mletačkog slikarstva, svojstvenima velikom broju mletačkih slikara koji u razdoblju kraja 16. i početka 17. stoljeća njeguju i reinterpretiraju starije modele, u ovom trenutku još nije pošlo za rukom odrediti nedvojbene specifične poveznice koje bi ove šibenske slike čvršće vezale s konkretnim imenima.

Kategoriji kasnorenesansnog slikarstva može se pridružiti i slika *Bičevanje Krista* koja se čuva u samostanu Sv. Frane u Šibeniku, a koja se okvirno datira u širi vremenski raspon od prve polovice do sredine 17. stoljeća (skeda 43.). Međutim, ovo djelo, osim uzora u mletačkom slikarstvu, pokazuje i srednjo-talijanska iskustva nepoznatog autora. Po svemu sudeći, riječ je o dalekom odjeku istoimene popularne slike Sebastiana del Piomba nastale u periodu između 1517. i 1524. godine za kapelu Bogherini u crkvi S. Pietro in Montorio u Rimu koja je osobito bila popularna u manirističkim srednjo-talijanskim krugovima i kod emilijanskih slikara 16. stoljeća, a njezini su se grafički predlošci u različitim varijantama raširili među brojnim slikarima, sve do prve polovice 17. stoljeća.[1005] Popularnom predlošku vrlo je bliska slika koja se nalazi u Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru te se okvirno datira u drugu polovicu 16. stoljeća (sl. 15.).[1006] Međutim, šibenska slika predstavlja kasniji derivirani daleki odjek dugo interpretirane sheme. Zanimljivo je pri tome istaknuti da se jedan crtež iz Gabinetto Nazionale delle Stampe u Rimu, koji ponavlja popularnu inačicu, pripisuje Palmi Mlađemu.[1007] Drugi njegov crtež iste teme čuva se u British Museumu u Londonu, ali predstavlja modificiranu inačicu. S. Mason Rinaldi pretpostavlja da je možda riječ o pripremnom crtežu za njegovu istoimenu sliku u Ospedaletto dei Crociferi u Veneciji, nastalu oko 1591-1592. godine.[1008] Još

[1005] M. STAGLIČIĆ, 1992.a, 117-130.; R. TOMIĆ, 2006.d, 229.
[1006] R. TOMIĆ, 2006.d, 229.
[1007] M. STAGLIČIĆ, 1992.a, 124.
[1008] R. MASON RINALDI, 1984., 139., 157., 240.

se jedna Palmina varijacija na temu sačuvala u Musée des Beaux-arts u Lyonu iz 1592. godine, a poznate su i slične inačice braće Zuccari od kojih je Palma crpio inspiracije za vrijeme boravka u Rimu, Carla Ridolfija, Alessandra Magnaze, Felicea Brusasorzija i brojnih drugih. Od Palminih izvedbi ove teme treba još istaknuti i kasniju sliku iz crkve San Francesco della Vigna u Veneciji (1600-1605.). Najsrodnije rješenje ove teme sa šibenskim primjerom prepoznaje se u slici Mattea Ponzonea nastaloj za crkvu Madonna dell'Orto u Veneciji. Međutim, u tom pogledu najveću bliskost pokazuju impostacije bičevatelja koje odmiču od ranijih popularnih modela, dok je Kristova poza drugačija. Stoga bi trebalo poduzeti opsežnija i usmjerenija istraživanja ove teme kako bi se pronašao najsrodniji predložak. Stilske karakteristike djela, osobito u koloristističkom smislu i tipologiji likova, odmiču od mletačke *maniere* te navode na zaključke o sazrijevanju autora u srednjo-talijanskim manirističkim krugovima, a način korištenja svjetla i interpretacija upućuju na kandidata koji ipak održava određene veze s Lagunama.

U tom kontekstu treba spomenuti i monumentalnu sliku *Sv. Jeronima* koja se čuva u samostanskoj zbirci Sv. Lovre u Šibeniku. To djelo je zapravo kopija rađena prema poznatoj Tizianovoj slici iz Pinacotece Brera u Milanu, nastaloj 1560. godine.[1009] Na šibenskoj izvedbi je riječ o slobodnijoj, likovno kvalitetnoj kopiji nepoznate, ali razvijene slikarske ličnosti koja možda pripada krugu sljedbenika Palme Mlađega ili širem krugu slikara koji u to vrijeme također crpi izvore iz slikara prethodne generacije. Iako G. Gamulin ovu sliku, s obzirom na razinu kvalitete, hipotetski pripisuje Palmi Mlađem, [1010] dalje od pretpostavke nije moguće poći jer je kompoziciju prema Tizianu, slijedeći predložak, mogao izvesti bilo koji od kandidata iz kruga Palminih sljedbenika djelatnih i u vremenskom periodu do druge polovice 17. stoljeća.[1011] Kada je u pitanju vjerno preuzimanje fizionomija Tizianovih likova, a takva je upravo tipološki glava sv. Jeronima na šibenskoj slici, Palma Mlađi bez konkurencije prednjači. Na njegovim se slikama redovito pojavljuje upravo ovaj tip starijeg muškarca. Ipak, treba uzeti u obzir da kopist ne pokazuje Palminu kvalitetu u obradi muskulature što je osobito primjetno na svečevoj lijevoj ruci kojom se oslonio o kamen, a na kojoj su prsti loša interpretacija Tizianovog impasta, dok je izvedba draperije dosta grafizirana i upućuje na korištenje predloška. Stoga je po svemu sudeći riječ o kopiji koju je mogao izvesti i bilo koji Palmin suvremenik ili sljedbenik, a kakve su se u prvoj polovici 17. stoljeća također cijenile na tržištu umjetnina s obzirom da su originali Tiziana, Tintoretta i Veronesea bili preskupi pa potražnja i za replikama, osobito dobro

[1009] K. PRIJATELJ, 1957.a, 369.
[1010] G. GAMULIN, 1966.d, 343-348.
[1011] K. PRIJATELJ, 1957.a, 369.

izvedenima, pojačano raste, a pretpostavlja se da je postojalo i njihovo zasebno tržište.[1012] Takva su djela suvremeni slikari često izrađivali za privatne potrebe kolekcionara,[1013] pa je i ovo djelo u zbirku moglo dospjeti kao donacija nekog od istaknutih državnih, crkvenih ili plemićkih pojedinaca prilikom gradnje crkve i samostana Sv. Lovre, kao što je slučaj i sa slikom *Sacra Conversazione* koju je samostanu darovao Lorenzo Delfin. Slika sv. Jeronima nije se prilikom popisa inventara 1711. godine nalazila u crkvi, nego u samostanu[1014] u kojemu je, s obzirom na poveće dimenzije, očigledno krasila neku od većih dvorana.

Istoj kategoriji pripada i slika *Magdalene pokajnice* iz Galerije franjevačkog samostana na Visovcu. Riječ je o kvalitetnoj kopiji Tizianove popularne slike iste teme iz Hermitagea u St. Petersburgu ili identične verzije iz Museo Nazionale di Capodimonte u Napulju. Međutim, riječ je o kasnijoj izvedbi, najvjerojatnije u periodu nakon druge polovice 17. stoljeća ili čak samog kraja.

5.3. Tenebrizam i barokni klasicizam u slikarstvu na prostoru Šibenske biskupije

Dolaskom stranih slikara u Veneciju, od trećeg desetljeća 17. stoljeća, likovna klima toga grada postupno se mijenjala. Međutim, budući da je u tom razdoblju nedostajao osebujan majstor koji bi, poput Giovannija Bellinija, Giorgionea ili pak Tiziana, transformirao slikarstvo u nešto novo i diktirao nove tendencije čitav je mletački *seicento* - iako se ni tom razdoblju ne može poreći kvaliteta i određena postignuća - zapravo predugo bio uronjen u jednolično kombiniranje starijih modela, a radikalniju promjenu u skladu s europskom likovnom scenom je donio tek *settecento*.[1015]

Mletačka povijest i tradicija osobito je fascinirala srednjoeuropske slikare koji su od tih godina sve više pristizali u Veneciju kako bi se upoznali i nadahnuli djelima velikih slikara *cinquecenta*, postupno implementirajući najnovije europske stilske tendencije od kojih se *Serenissima* godinama ograđivala.[1016] Na taj način, sa strancima dolaze i novi slikarski žanrovi, a s druge strane i mletački slikari sve više putuju u Europske zemlje, šireći karakterističnu *manieru venezianu*.[1017]

[1012] N. KUDIŠ, M. BOLIĆ, 2019., 79.
[1013] N. KUDIŠ, M. BOLIĆ, 2019., 79.
[1014] J. A. SOLDO, 1967.b, 84.
[1015] F. PEDROCCO, 2000.b, 13. s prethodnom literaturom.
[1016] M. LUCCO, 2001., 485., 487.
[1017] M. LUCCO, 2001., 485-487.

Prvi uplivi srednjo-talijanskih utjecaja u Veneciju bilježe se povratkom Carla Saracenija i njegovog učenika Joana Le Clerca iz Rima 1619. godine.[1018] No, kako Saraceni umire već godinu dana nakon povratka, značajnije promjene donose Domenico Fetti, Johann Liss i Bernardo Strozzi 1620-ih i 1630-ih godina.[1019] Uz njih se još ističu Nicolas Regnier, flamanski slikar čiji se stil nakon boravka u Rimu izrazito približio maniri Caravaggiovih sljedbenika te Simon Vouet, Daniel van den Dyck, Joseph Heinz Mlađi i drugi.[1020] Značajne impulse klasičnih baroknih tendencija u Veneciji ostavila je duža aktivnost rimskog slikara Francesca Ruscia koji se u rodnom gradu formirao pod utjecajem slikara klasičnog rimskog baroka, poput Francesca Albanija, Cavaliera D'Arpina i Pietra da Cortone, a na lagunama je proboravio do sredine šestog desetljeća 17. stoljeća kada se konačno skrasio u Trevisu.[1021]

Odlučniji pak zaokret ka tenebrističkim tendencijama osjetio se po dolasku napuljskog slikara Luce Giordana (Napulj, 1634. – 1705.), početkom pedesetih godina 17. stoljeća.[1022] U to vrijeme se u mletačkom slikarstvu primjećuje intenzivnija recepcija dramatičnih prenaglašenih gesta unutar kompleksnijih kompozicijskih rješenja, popraćenih jakim kontrastima svjetla i sjene, ali uz zadržavanje tradicionalnog *colorita* i *disegna veneziana*. Preduvjetom za snažniju i intenzivniju recepciju suvremenih europskih tendencija smatraju se i povijesno-socijalne prilike, poput pošasti kuge iz 1630. godine koja je očigledno utjecala na povećanje zavjetnih narudžbi i poslije-tridentskih tema, kao i Kandijski rat nakon kojega se likovno veličanje osnažene *Serenissime* stišava, otvarajući put novim temama i *manierama*.[1023]

Na preporuku Luce Giordana u Veneciju je možda došao i tenebristički slikar rodom iz Genove, Giambattista Langetti (Genova, 1635. – Venecija, 1676.) koji se ondje potom trajno nastanio ostvarivši respektabilnu karijeru. Upravo se oko njega formirala čitava nova generacija tenebristički orijentiranih slikara u Veneciji, od kojih je dobar dio bio aktivan i početkom *settecenta*.[1024] Istodobno, riječ je i o najznačajnijim nositeljima slikarstva druge polovice 17. stoljeća na lagunama, među kojima se u ističu Antonio Zanchi (Este, 163 – Venecija, 1722.), Pietro Negri (Venecija, 1628. – 1679.), Johan Carl Loth (München, 1632.

[1018] M. LUCCO, 2001., 493.; F. PEDROCCO, 2000.b, 30-40. s prethodnom literaturom.
[1019] F. PEDROCCO, 2000.b, 40.
[1020] M. LUCCO, 2001., 493-494.; F. PEDROCCO, 2000.b, 45-49.
[1021] F. PEDROCCO, 2000.b, 50-51.
[1022] F. PEDROCCO, 2000.b, 57.
[1023] B. AIKEMA, 2001., 565-567.
[1024] F. PEDROCCO, 2000.b, 62.

– Venecija, 1698.), Paolo Pagani (Castello Valsolda, 1655. – Milano, 1716.), ali i brojni drugi sljedbenici iste *maniere*, tzv. *pittori minori*.[1025]

Na području Šibenske biskupije djela sljedbenika *palmeskne maniere* bila su zastupljena i nakon 1630-ih pa sve do sredine 17. stoljeća. Nove tendencije koje su u međuvremenu implementirane u mletačko slikarstvo nisu istovremeno disperzirale i na područje provincije, kao što je to bio slučaj početkom *seicenta*. Uzrok tome vjerojatno je Kandijski rat, tijekom kojeg je središnja Dalmacija bila na osobitom udaru. Čitav šibenski teritorij je kraj rata dočekao gotovo u potpunosti popaljen, razrušen i opustošen, a stanovništvo je dodatno pokosila i epidemija kuge 1649. godine.[1026] Riječ je dakle o izrazito siromašnom i nepovoljnom razdoblju koje nije moglo biti plodno tlo za narudžbe s najsuvremenijim likovnim tendencijama kakve su se u to vrijeme pratile u centru Republike, a koje su potraživali likovno educirani i platežno sposobni naručitelji. Svi resursi pa i donacije istaknutih šibenskih obrazovanih pojedinaca bili su usmjereni u podizanje razrušenih kuća i čitavih naselja, stoga u sačuvanoj slikarskoj baštini, koja se okvirno datira u to vrijeme, prednjače djela vrlo skromne, pretežito lokalne i pučke produkcije. Iz sačuvanog uzorka razvidno je kako se narudžbe kvalitetnijih slikarskih djela tenebrističkih karakteristika, ali i nemletačkih slikara baroknih tendencija prate tek tijekom druge polovice 17. stoljeća, a značajniji sačuvani primjeri datiraju se oko 1670-ih godina, predstavljajući više iznimku nego trend.

5.3.1. Djela radionica istaknutih talijanskih slikara

Na području Šibenske biskupije nije detektirano ni jedno djelo poznatih europskih slikara djelatnih na lagunama od tridesetih godina *seicenta* nadalje, ali se sačuvalo nekoliko djela koja se mogu dovesti u vezu s njihovim dobro organiziranim i tržišno razgranatim radionicama. U crkvi Sv. Majke od Milosti na Visovcu sačuvana je slika s prikazom *Sv. Frane Asiškoga* koja se dovodi u vezu sa slikarstvom Bernarda Strozzija (skeda 50.), jednoga od istaknutijih došljaka u Veneciji.[1027] Riječ je o slikaru koji je tijekom dužeg boravka u Genovi usvojio specifičan poetični izričaj koji istovremeno objedinjuje značajke flamanskog slikarstva u maniri Rubensa i van Dycka te primjese toskanskog i lombardskog manirizma sa *caravaggioesknim* naturalizmom.[1028] Dolaskom u Veneciju 1630-ih godina početni je

[1025] F. PEDROCCO, 2000.b, 62-73.
[1026] T. PAVIČIĆ, 2008., 23.
[1027] R. TOMIĆ, 1977.a, 133-138.; R. TOMIĆ, 1977.b, 114.
[1028] F. PEDROCCOb, 2000., 43. s prethodnom literaturom.

status stekao kao portretist, slikajući vrlo istaknute naručitelje poput dužda Francesca Erizza (Kunsthistorisches Museum, Beč) i kardinala Federica Cornera (Museo Correr, Venecija).[1029] Većina znalaca suglasna je da je Strozzijevo slikarstvo dolaskom u Veneciju bilo pod izraženijim utjecajem djela Paola Veronesea.[1030] Od tih se godina u njegovoj *manieri veroneseovski* elementi osobito primjećuju u ostvarivanju otvorenije atmosfere putem stvaranja produbljenijeg odnosa između likova i prostora, ali i u kadriranju. Strozzijevo je slikarstvo ostvarilo širi odjek na lagunama zbog čega se bilježi i čitav niz kopija njegovih popularnih shema.[1031] S takvom ekspanzijom potražnje vjerojatno je uzročno-posljedično rasla i *bottega* koja je bila velika još i prije njegova dolaska u Veneciju, lansirajući na tržište slikarstvo različitih žanrova, cijena pa i kvalitete.[1032] Upravo iz tih razloga, pri razmatranju Strozzijevog slikarstva, i dalje je otvoren niz pitanja i dvojbi oko kronoloških odrednica i udjela radionice.[1033] Na području Istre i Kvarnera nije zabilježen izraženiji odjek Strozzijeve bogate produkcije,[1034] dok se na području današnje Dalmacije bilježi nekoliko primjera koji se, s više ili manje sigurnosti, dovode u vezu s njegovim slikarstvom.

Visovačku je sliku prvo G. Gamulin bio pripisao Strozzijevu učeniku, Ermanu Stoiffiu,[1035] koji je prvenstveno djelovao kao Strozzijev imitator,[1036] a R. Tomić radionici Bernarda Strozzija, ističući niz analogija.[1037] Potonji je svoje tvrdnje dodatno potkrijepio reproduktivnim slikarevim crtežom za tu varijantu teme koji se čuva u Christie's u Londonu.[1038] Temu sv. Frane u molitvi ispred križa ili u ekstazi pred križem Strozzi je često ponavljao tijekom svoje karijere, a najbrojnije varijante datiraju se do sredine trećeg desetljeća 17. stoljeća.[1039] Među najranijim takvima su slike *Sv. Frane u ekstazi* iz Art Instituta u Daytonu i *Sv. Frane u molitvi pred križem* iz Muzeja Puškin u Moskvi.[1040] Međutim, posve je izvjesno da su takve varijacije na temu nastajale i za vrijeme slikareva boravka s radionicom u Veneciji.[1041] Osim toga Strozzijevo slikarstvo pokazuje kako je i sam varirao vlastita rješenja, a potom su ih u raznim inačicama replicirali i njegovi suradnici u

[1029] C. MANZITTI, 2013., 25.
[1030] P. L. FANTELLI, 1995., 76.
[1031] P. L. FANTELLI, 1995., 81.
[1032] C. MANZITTI, 2013., 28.
[1033] W. R. REARICK, T. VECCHI, 1996., 230.
[1034] V. BRALIĆ, 2015., 49.
[1035] G. GAMULIN, 1983., 44.
[1036] S. CVETNIĆ, 2019., 108. s prethodnom literaturom.
[1037] R. TOMIĆ, 1993., 281. R. TOMIĆ, 1995.b, 18., R. TOMIĆ, 1997.a, 133.; R. TOMIĆ, 1997.b, 114.
[1038] R. TOMIĆ, 1993., 281. R. TOMIĆ, 1995.b, 18., R. TOMIĆ, 1997.a, 133.; R. TOMIĆ, 1997.b, 114.
[1039] W. R. REARICK, T. VECCHI, 1996., 246.
[1040] W. R. REARICK, T. VECCHI, 1996., 247.
[1041] R. TOMIĆ, 1997.a, 134.

bottegi, ali i sljedbenici. Inventari istaknutih privatnih kolekcija djela 17. stoljeća bilježe brojne Strozzijeve kopije koje su se, po svemu sudeći, kupovale i na sekundarnom tržištu umjetnina nakon što je potražnja za njegovim radovima porasla.[1042] Visovačka je slika upravo inačica jedne takve, izrazito popularne Strozzijeve sheme, pa je svakako mogla nastati po uzoru na spomenuti londonski crtež.[1043] No, pojedini detalji odmiču od izvornika, poput svečeve fizionomije koja je na crtežu izvedena s većom dozom naturalizma prikazujući naborano svečevo markantno lice, ali i oronulo tijelo nejakih ramena, dok visovačka slika pokazuje mlađi lik franjevačkog sveca s tek pokojom borom i korpulentnijom, mišićavijom tjelesnom masom. Razlika se očituje i u rješenju kose. Na crtežu je prikazan lik kratke, oštre, ali rijetke kose, počešljane u desnu stranu, dok je sv. Frane s visovačke slike prikazan s tonzurom. Londonski crtež odaje gotovo ekspresivni karakter nostalgije, zabrinutosti, razočaranja i melankolije, dok je visovačka slika izvedena u ovalu utišane drame, ali naglašenije kontemplativnosti. Stoga treba ostaviti otvorenu mogućnost za postojanje i drugih izrazito srodnih varijanti u crtežima, osobito u kasnijim interpretacijama.

U tom kontekstu S. Cvetnić ističe da je visovačkom prikazu sv. Frane najsrodnija skupina slika ranog genoveškog razdoblja datirana u drugo desetljeće 17. stoljeća, nastalih prema predlošku slike iz Palazzo Rosso u Genovi, a toj skupini pridružuje i njezine replike.[1044] Uz to, također, zamjećuje da se visovačka slika odmiče od doslovnog kopiranja Strozzijeva predloška iz Palazzo Rosso u Genovi podcrtavajući drugačiju obradu križa, način na koji se oslanja sv. Frane, te ponajviše razlike u kadriranju.[1045] Dakle, uzimajući u obzir još i drugačiji način interpretacije *chiaro-scura* koji odmiče od Strozzijevog naglašenog tenebrizma, osobito izražajnog pri interpretaciji varijacija na ovu temu, kao i disperziju predložaka, dolazi se do zaključka kako najvjerojatnije nije riječ o Strozzijevoj ruci, već kvalitetnijem radu nekog kasnijeg Strozzijevog sljedbenika koji slika po nekom od predložaka. Stoga se razmatranja i zaključci jače usmjeravaju ka još starijoj zamjedbi G. Gamulina koji je suptilno istaknuo da je zapravo riječ o rješenju ublaženog i površnog stroicizma.[1046] S obzirom na nešto rasvjetljeniju paletu i klasičniji izričaj, kopija bi se mogla datirati okvirno u razdoblje druge polovice 17. stoljeća.

[1042] R. TOMIĆ, 1997.a, 134.
[1043] R. TOMIĆ, 1995.b, 18.
[1044] S. CVETNIĆ, 2019. 108.
[1045] S. CVETNIĆ, 2019., 108-110.
[1046] G. GAMULIN, 1983., 44.

Opusu Strozzijeve radionice na istočnoj jadranskoj obali pridružena je i slika sv. Frane iz crkve Sv. Antuna Opata u Velom Lošinju.[1047] S desne je strane, izrazito tenebristički nabijene slike, prikazan sv. Frane u stojećem stavu do pasa i u tročetvrtinskom profilu, u molitvenom izričaju, pogleda usmjerena ka nebesima, ruke je prekrižio na prsima, a pred njim se, u donjem lijevom dijelu nalaze knjige na kojima je pješčani sat. Dakle, riječ je o posve drugačijoj izvedbi teme od visovačkog primjera. R. Tomić se slaže sa zaključcima Luise Mortari da je lošinjska izvedba teme kvalitetniji rad te da u tom slučaju nije riječ o kopiji. Štoviše, izvedbu dijela datira u rano, genoveško razdoblje Strozzijeva djelovanja, između 1610. i 1620. godine,[1048] no ipak naglašava problematiku originala i replika u produkciji Strozzija, njegove radionice, sljedbenika i kopista koja nije sustavno proučavana.[1049]

Na istočnoj jadranskoj obali prepoznato je i nekoliko kopija iste teme prema Strozzijevim invencijama, poput *Sv. Frane Asiškog* iz crkve Sv. Filipa u Splitu koja uzore ima u firentinskoj slici Strozzijeva sljedbenika Giovannija Andrei de Ferrari, a za koju R. Tomić drži da je također moguće riječ o radioničkoj produkciji.[1050] Jedna se Strozzijeva kopija iste teme nalazi u crkvi Sv. Roka u Sutivanu, a još jedna u kotorskom franjevačkom samostanu.[1051] U tom kontekstu treba istaknuti i sliku iz Nadbiskupske zbirke u Dubrovniku koja predstavlja kasni odjek Strozzijevih popularnih tema, sudeći prema naručitelju, nastaloj najvjerojatnije početkom 18. stoljeća.[1052] Riječ je o kopiji Strozzijevih varijacija kakve se danas nalaze u Beču (kolekcija grofa Harracha) i Veneciji (kolekcija I. Brassa).

Na glavnom oltaru crkve Sv. Nikole u Šibeniku nalazi se oltarna pala nastala 1671. godine, kako stoji u natpisu na monokromnoj kartuši u dnu slike koju pridržavaju dva malena anđela nalik na skulpture (skeda 56.). Riječ je o kvalitetnijem slikarskom djelu kojeg je naručio plemić Melkior Tetta kako bi dovršio opremu monumentalnog kamenog oltara kojeg je dao podići njegov stric Lovre o čemu se detaljnije raspravlja u poglavlju o naručiteljima.[1053] Sudeći prema načinu slikanja, korištenju svjetlosnih efekata, ali i koloristočkoj paleti, pala je rad nekog mletačkog tenebrističkog slikara. Međutim, detaljnija razmatranja oblikovne *maniere*, tipoloških i stilskih specifičnosti upućuju na majstora koji ne pripada struji radikalnog, nego omekšanog tenebrizma, a tipologija i oblikovanje likova

[1047] L. MORTARI, 1966., 121., 145.; R. TOMIĆ, 1993., 280-282.
[1048] R. TOMIĆ, 1993., 281.
[1049] R. TOMIĆ, 1993., 281.
[1050] W. R. REARICK, 1996., 244., 280.; R. TOMIĆ, 2002., 101.-102.
[1051] R. TOMIĆ, 2002., 101.
[1052] O okolnostima narudžbe te slike više vidjeti u: K. PRIJATELJ; 1989.b, 70-75.
[1053] Detaljnije vidjeti na stranicama od 104 do 105 ovoga rada.

upućuje i na klasične uzore te specifičan eklektizam koji odaje poznavanje slikarstva Francesca Ruschija, Antonia Zanchija pa i Antonia Molinarija. Među kandidatima koji odgovaraju takvom specifičnom profilu, a uzimajući u obzir i individualne karakteristike djela poput likovima svojstvene tzv. emotivne odsutnosti, unatoč klasično insceniranim pozama, nameće se *maniera* Pietra Negrija (1628., Venecija – 1678., Venecija). Riječ je o slikaru kompleksnog stilskog sazrijevanja koji se u najranijoj dobi školovao kod Mattea Ponzonea, ali je boravio i u radionici Francesca Ruschija, dok je blisko surađivao i s nešto mlađim Antoniom Zanchijem. Sva su trojica ostavili traga u Negrijevom slikarstvu heterogenih karakteristika. Šibenska slika koju karakterizira specifično, hladno akademsko svjetlo u kontrastu s finim izmaglicama i prašnjavim sjenama koje čine gotovo mistične gradacije prema zatamnjenim sekvencama, u kombinaciji s načinom oblikovanja volumena i svojstvenom tipologijom lica, pokazuje analogije s nekoliko Negrijevih radova. Tu se posebno ističu slike *Neron i Agripina* iz muzeja Calvet u Avignonu, *Neron i mrtva Agripina* iz Gemäldegalerie u Dresdenu i *Gospa spašava Veneciju od kuge* iz Scuole Grande di San Rocco u Venecij. S obzirom da šibenska pala, osim referenci na klasične uzore, pokazuje i tenebrističke karakteristike, a datira se u 1671. godinu, hipotetski bi se mogla povezati sa serijom Negrijevih slika koje G. Fossaluzza okvirno datira oko 1675. godine.[1054] Međutim, kvaliteta slike pokazuje da nije riječ o Negrijevoj ruci, nego nekome tko je bio upoznat s njegovim načinom rada, odnosno o majstoru iz njegovog šireg kruga.

Na prvom bočnom južnom oltaru franjevačke crkve Sv. Lovre u Šibeniku nalazi se pala *Čudo sv. Blaža* (skeda 58.) koju je R. Tomić temeljem komparativne analize pripisao Antoniu Carneu (Concordia, 1637. – Portogruaro, 1692.). O stilskoj formaciji toga furlanskog majstora nije poznato puno podataka, a i uporišne točke za rekonstrukciju kronologije njegovih radova poprilično su slabe s obzirom da su potpisana samo dva djela. Kritika je podijeljena u detekciji različitih utjecaja koji se prepoznaju u njegovim radovima, a na osnovu kojih su formirane hipoteze o Carneovom školovanju.[1055] Riječ je o izrazito kompleksnom eklekticizmu unutar kojega se raspoznaje čitav niz utjecaja mletačkih *cinquencentističkih* slikarskih velikana, no kritika je ipak složna oko dominacije derivacija Padovaninovog slikarstva i suvremenika mu Pietra della Vecchie.[1056] Iz tih razloga R. Pallucchini pretpostavlja da je Carneo jedan kraći period možda proboravio u Veneciji te da

[1054] G. FOSALUZZA, 2010., 129-130.
[1055] O različitim hipotezama i detekcijama raznorodnih stilskih struja i *maniera* više vidjeti u: C. FURLAN, 1995., 31-60.; C. FURLAN, 2018., 11-36. s prethodnom literaturom.
[1056] C. FURLAN, 2018., 11.

je 1660-ih godina bio uključen u della Vecchijinu *bottegu*.[1057] Čini se, ipak, da je riječ o nešto složenijoj, izvanserijskoj slikarskoj figuri djelatnoj u provincijskim mjestima poput Udina i Portogruara, koja se ugleda na tradicionalno mletačko slikarstvo, ali se upoznaje i sa suvremenim sjevernjačkim iskustvima koji su u Veneciju dopirali nakon 1630-ih godina. R. Tomić podcrtava mogućnost implementacije sjevernjačkih impulsa u Carneov stil putem grafičkih listova Abrahama Bloemaerta čije predloške raspoznaje u njegovom slikarstvu.[1058] Kako bilo, jednu od dominantnih komponenti Carneovog izričaja čini radikalni naturalizam koji se u likovnu kulturu Venecije sve više uvlačio od pedesetih godina *seicenta*.[1059] Pritom valja napomenuti da se taj element ne očituje u Carneovim ostvarenjima tako da se sveobuhvatno javlja na čitavom prizoru. Štoviše, njegov je eklekticizam utemeljen na kontradiktornim iskustvima orijentiranim prema tenebrističkoj i naturalističkoj struji, ali i klasičnim efektima koji na njegovim slikama supostoje u zajedničkoj orkestraciji,[1060] na sličan način na koji se međusobno različite forme i utjecaji isprepliću u slikarstvu podjednako kompleksnog izričaja Annibalea Carraccija. Stoga se i na Carneovim slikama mogu uočiti podvojena kolorističkа rješenja, od bljedunjave porculanske puti do izrazito naturalistički obrađene naborane potamnjele kože. Dakle, djelovanje u provinciji nije determiniralo njegov razvojni put ka dekadenciji ili bezenergetskoj ispraznosti, nego osebujnom izričaju. Naposljetku, iako pojedinačne eskapade u radikalni naturalizam ponekad koketiraju s grubim izrazom, njegov se stil nikad nije prepustio dramatičnosti svojstvenoj tenebristima.

Šibenska slika pripisana Carneu pokazuje niz analogija s njegovim cjelokupnim opusom, a osobito je srodna s potpisanim slikarevim djelom *Sv. Toma dijeli kruh siromašnima* (danas u župnoj crkvi u mjestu Besante) izvorno nastala za crkvu Santa Lucia u Udinama.[1061] Udineška se slika okvirno datira između 1667. i 1678. godine iz čega su izvedeni zaključci i o okvirnoj dataciji šibenskog, vrlo srodnog rješenja. U oba slučaja riječ je o polukružno zaključenim palama čija složena kompozicija, koja objedinjuje dijagonalnu i piramidalnu strukturu, proizlazi iz Padovaninovih rješenja, a derivira još iz Tizianovih i Veroneseovih proslavljenih formula. Osim kolorita i načina komponiranja likova u prostoru, reference na klasične uzore vidljive su i u tipizaciji pojedinih likova. Prikaz u donjem desnom uglu slike sa staricom i nagim muškim likom, okrenutim leđima promatraču kojemu se gestom obratila, predstavlja gotovo kopiju s udineške slike. Oba su lika na obje pale riješena

[1057] R. PALLUCCHINI, 1981., 272.
[1058] R. TOMIĆ, 1995.b, 18.
[1059] R. TOMIĆ, 1988-1989., 249.
[1060] C. FURLAN, 2018., 11.
[1061] R. TOMIĆ, 1988-1989., 243-245.

s dozom ekstremnog naturalizma koji navodi na zaključak o slikanju po direktnom modelu za konkretan primjer, što nije slučaj. Riječ je o lajtmotivima tipologija koje Carneo često provlači u različitim temama, među kojima R. Tomić osobito ističe srodnost s primjerima četiri slike iz privatne kolekcije u Rimu i slike s temom *Razmišljanje* iz Museo Civico u Udinama na kojoj čitavim prizorom dominira identična starica.[1062] Ipak, pri komparaciji s istom slikom, ali i drugim Carneovim djelima primjetne su i izvjesne razlike, osobito u načinu obrade volumena. Riječ je prvenstveno o vidljivijim širim potezima kista, primjetnim na pojedinim dijelovima slike kao što je primjerice način na koji je naslikana lijeva noga leđima okrenutog muškog lika u donjem dijelu slike. Pritom, takav slobodniji potez ne rezultira senzacijom ekstremno naturalističkih detalja, nego gotovo apstraktno-ekspresivnom suhoćom. Stoga treba napomenuti da šibenska slika ne odaje živahnu energiju i surovi naturalizam postignut fascinantnim detaljima svojstvenim Carneovoj maniri, nego pokazuje primjetan određen kvalitativni odmak od slikarevog potencijala. Iz tih razloga trebalo bi uzeti u obzir i mogući veći udio Carneove radionice, a poznato je i da je slikarev sin Giacomo učio kod oca te se od 1680-ih aktivno bavio slikarstvom.[1063] Osim šibenske pale na istočnoj jadranskoj obali nije detektirano drugih Carneovih djela osim prikaza *Sv. Frane Paulskog* iz franjevačke crkve u Orebićima kojega je slikaru pripisao C. Fisković, objašnjavajući narudžbu pomorskim vezama Orebićana s Portoguarom.[1064]

Šibensku crkvu Sv. Frane krasi drveni kasetirani strop iz 1674. godine središtem kojega dominira grandiozni prozor *Uznesenja Marijina* kojeg okružuju manje ovalne i kvadratne kasete s pojedinačnim prikazima franjevačkih svetaca i malenih anđela (skeda 57.). Jedan od potonjih nosi i vrpcu na kojoj je zabilježena godina izvedbe. U ranim se istraživanjima, kad godina nastanka još nije bila poznata, stropni oslik neutemeljeno pripisivao Ponzoneovoj *manieri*, možda i zbog povećeg broja pala koje su franjevci za istu crkvu naručili u prvoj polovici 17. stoljeća od tog, omiljenog im slikara. S Ponzoneovim se načinom može povezati tek ekspresivni naturalizam no i tu je riječ o radikalnom, grubom, gotovo grotesknom izričaju, osobito sugestivnom u prikazima apostola u kružnoj formaciji oko, ponešto ipak idealizirana, Marijinog lika u središtu kompozicije. Takav izričaj nije svojstven mletačkom slikarstvu, a proizlazi iz *seicentističke* interpretacije slikarstva *bassaneskne maniere* zbog čega je, na osnovi komparativnih analogija, V. Marković oslik stropa pripisao radionici Giovannija Battiste Volpata (1633., Bassano – 1706.), jednog od

[1062] R. TOMIĆ, 1988-1989., 244.
[1063] C. DONZELLI, G. M. PILO, 1967., 110.
[1064] C. FISKOVIĆ, 1970., 139-143.

posljednjih epigona tog izričaja. Riječ je o svestranoj ličnosti koja se osim slikarstvom bavila matematikom i pisanjem o umjetnosti.[1065] Još za vrijeme ranog slikarskog sazrijevanja postao je gorljivi sljedbenik slikarstva Jacopa Bassana, osobito se inspirirajući njegovim djelima iz 1550-ih godina, no prihvaćajući suvremene mu tenebrističke impulse. Često je kopirao djela Jacopa Bassana, a 1686. godine bio je optužen da je iz jedne crkve uklonio dvije Jacopove pale pod izlikom da ih je planirao očistiti i restaurirati, a zapravo ih je planirao zamijeniti kopijama iz svojeg ateljea.[1066] U većoj mjeri, na njegov su izričaj ostavili traga i Sadelerovi grafički listovi, dok je, pišući o slikarstvu bio upoznat i s opusima brojnih drugih slikara.[1067] U ranijim godinama djelovao je u Feltreu gdje se oko 1671. godine bio i nastanio, povezavši se s krugovima izrazito utjecajnih i uglednih osoba te ostvarivši primjetan slikarski uspjeh na tom području.[1068] Mletačkim utjecajima se okrenuo tek od 1682. godine.[1069] Do danas nije sačuvano puno od Volpatova nekadašnjeg opusa, a na osnovu komparativne analize s oslikom *Gigantomahije* u Cà Rezzonico u mjestu Bassano del Grappa, V. Marković pronalazi niz analogija temeljem kojih izvodi zaključke o atribuciji stropnih oslika šibenske franjevačke crkve.[1070] Riječ je gotovo o identičnom kompozicijskom rješenju unutar ovalne forme. Ekspresija likova i *bassaneskna* sklonost ka naturalističkim fizionomijama pokazuju visoku razinu srodnosti, uz kolorit i način obrade volumena, no šibenski strop u kvalitativnom smislu predstavlja tek refleksiju Volpatove manire. Crtež je izrazito debeo i tvrd, naturalizam graniči s groteskom, a čitav prizor odiše provincijskom reinterpretacijom i gruboćom koja se približava karikaturi. Upravo bi se zbog toga trebalo zadržati na pretpostavci da je taj posao, u najboljoj varijanti, obavila Volpatova radionica,[1071] najvjerojatnije bez njegove intervencije. Danas se još uvijek malo zna o njegovoj radionici. Od učenika poimenice su poznata braća Manerela iz Bassana, Pietro i Cristoforo. Pietro je neko vrijeme djelovao u Veneciji, nakon čega je od 1695. godine boravio u Poljskoj, a zatim se ponovno vratio u Veneciju gdje je i umro 1700. godine.[1072] Cristoforo je bio aktivan na području Castelfranca, Bassana i Vicenze. Poznata je njegova izvedba teme *Poklonstva pastira* iz župne crkve u

[1065] E. BORDIGNON FAVERO, 1994., 13-19.
[1066] W. R. REARICK, 1992., 8.
[1067] E. BORDIGNON FAVERO, 1994., 47.
[1068] S. CLAUT, 1983., 187-193.
[1069] M. BINOTTO, 2000., 303-305.; S. CLAUT, 2000., 240-242.
[1070] V. MARKOVIĆ, 1985., 102-115.
[1071] V. MARKOVIĆ, 1985., 102-115.
[1072] E. BORDIGNON FAVERO, 1994., 305-308.

Santorsu koja predstavlja derivaciju istoimene Volpatove slike nastale za katedralu u Feltreu.[1073]

5.3.2. Djela nepoznatih talijanskih slikara

Na području nekadašnjeg prostora Šibenske biskupije sačuvalo se nekoliko slika nepoznatih talijanskih slikara, često i slabih likovnih dosega koje se okvirno datiraju u 17. stoljeće. Ponekad nije moguće odrediti ni točnu provenijenciju takvih radova, osobito u nedostatku pisanih izvora. Takav jedan primjer nalazi se na južnom bočnom zidu crkve *Gospe od Karavaja* u Tisnome (skeda 25.). Riječ je o slici koja se najvjerojatnije nalazila na glavnom oltaru sve do obnove te crkve, 1890. godine.[1074] Oblik i tipologija slike upućuju kako je i prije nego je dopremljena u Tisno bila u funkciji oltarne pale. Onamo ju je donijela obitelj Gelpi, ali do danas nema čvrstih povijesnih izvora koji bi upućivali kada je to točno bilo. Tumači se da se prvotno nalazila u njihovoj kući, a K. Stošić je zbog toga datira u vrijeme preseljenja Gelpijevih u Tisno, oko 1575. godine.[1075] Ipak, o tome nema konkretnih dokaza, te se ne može isključiti mogućnost da je naručena kasnije ili je naknadno donesena s namjerom razvijanja kulta, na koji zaključak upućuju stilske karakteristike. Na slici je naslikano staro svetište Gospe od Caravaggia koje je srušeno 1525. godine da bi kasnije bilo sagrađeno novo, barokno.[1076] Taj podatak pripomaže okvirnoj dataciji slike, ali je ne može konačno odrediti jer se takav oblik građevine mogao prikazati i kasnije u slučaju da je slika nastala prema nekom predlošku ranijih varijanti teme. Nadalje, iako je središnji prikaz s Gospom i vidjelicom *cinquecentistički* konzervativan, male scene s prikazom Gospinih čuda koje ga okružuju, načinom slikanja, pokazuju kasnorenesansne odlike. Riječ je o skicoznim, ekspresivnim prikazima s vidljivim namazima tempere zbog čega bi sliku trebalo okvirno datirati u prvu polovicu 17. stoljeća. Rad je izrazito oštećen i trenutno je u postupku restauracije zbog čega je do konačne obrade teško govoriti o stilskim karakteristikama te se zasada okvirno može definirati kao rad nekog sjevernotalijanskog slikara iz prve polovice 17. stoljeća koji poznaje mletačke likovne eksperimente s kraja *cinquecenta*.

U Muzeju grada u Šibeniku čuva se slika s temom *Imago pietatis* neidentificiranog autora (46.). Niz stilskih karakteristika poput načina slikanja vidljivim potezima kista i manire oblikovanja nanošenjem primjetnih poteza bijele boje, dominantni smećkasto-zlatni

[1073] O Volpatovim učenicima i sljedbenicima usporediti: E. BORDIGNON FAVERO, 1994., 305-308.
[1074] J. ĆUZELA, I. ŠPRLJAN, 2019., 268.
[1075] K. STOŠIĆ, 1941., 211.
[1076] J. ĆUZELA, I ŠPRLJAN, 2019., 268.

tonovi i tipologija likova, osobito *tizianesknih* anđela s karakterističnim pokretima i omotanim plaštevima u formi „S“ linije uokolo tijela, upućuje na slikara mletačke provenijencije. Po svemu sudeći riječ je o majstoru slabijih kvalitativnih dosega koji za potrebe provincijskih naručitelja još sredinom ili u drugoj polovici 17. stoljeća slijedi trendove karakteristične za početak *seicenta*, crpeći uzore u jednom od velikana mletačkog *cinquecentističkog* slikarstva.

U župnom uredu u Skradinu nalazi se slika *Marije Magdalene pokajnice* u molitvi (skeda 48.). Riječ je o izrazito oštećenom djelu koje je u postupku restauracije, a bolje je sačuvano svetičino lice. Tek nakon opsežne i zahtjevne restauratorske sanacije ovog zapuštenog djela, moći će se možda nešto konkretnije zaključiti o autoru slike i preciznije je datirati. Na osnovu skromnih elemenata može se reći da je vjerojatno riječ o kvalitetnijem mletačkom slikaru koji je usvojio tenebrističke tendencije, dok u oblikovanju i tipologiji likova zadržava tradicionalne uzore u *palmesknoj manieri*.

Kako bilo, u tom i prethodnom slučaju ne može se govoriti o slikarstvu koje bi se moglo povezati s nekim od Palminih sljedbenika, nego o djelima koja svjedoče o dugoj reinterpretaciji *cinquecentističkih* i *palmenesknih* modela u Dalmaciji i nakon 1630-ih godina. Taj je trend uočljiv i na nekadašnjem području Šibenske biskupije, a nakon devastirajućeg Kandijskog rata, nastavio se ispoljavati u produkciji lokalnih, izrazito slabih i naivnih majstora ili epigona djelatnih na području Veneta.

U samostanu Sv. Lovre čuva se slika *Svete Obitelji* nepoznatog slikara (skeda 49.). Kompozicijsko rješenje s prikazanim krajolikom u lijevom dijelu slike i motivom parapeta iza sv. Josipa kao i specifični kolorit naglašeno zemljanih tonova upućuju na mletačko iskustvo slikara. Međutim, tipologija Gospe pa i malenog Krista kao i naglašeni grafizam oblikovanja s arhaičnom notom, koja priziva bizantske forme, ostavlja otvorena pitanja o mogućim kretskim iskustvima nepoznatog slikara. Kompozicijsko rješenje slijedi modele kakvi se u ovoj temi javljaju od druge polovice 16. stoljeća te su izrazito dugo ponavljani, no očigledne tenebrističke tendencije slike koje ovaj slabiji majstor unosi u svoju interpretaciju svjedoče o poznavanju suvremenih tokova slikarstva te djelo okvirno ipak smještaju u drugu polovicu 17. stoljeća.

Nešto je kvalitetnija slika s prikazom *Sv. Martina i prosjaka* iz župnog ureda u Skradinu koja se okvirno može datirati u drugu polovicu 17. stoljeća (skeda 54.). Djelomično je oštećena pa na određenim fragmentima nedostaje i nekoliko slikanih slojeva. Ipak, sudeći po raspoznatljivim stilskim karakteristikama većeg djela dobro sačuvane površine nameće se pretpostavka da je riječ o eklektičnom slikaru koji djeluje na području Veneta, ali je iskusio

i druga, nemletačka slikarska iskustva s uporištima u proslavljenim majstorima *zlatnog doba*. Sliku karakterizira primjetna rasvijetljena paleta boja i fascinacija sitnim ukrasnim detaljima, vidljivima primjerice na konjskoj ormi naslikanoj u *veroneseovskoj* maniri, na što upućuje i tipologija lica sv. Martina. Uz to su, međutim, istovremeno prisutni i akcenti žarko crvene boje sa specifičnim vidljivim nanosima bijele, svojstveni mletačkoj tradiciji, dok kompozicijsko rješenje s likom Gospe s Djetetom, koja u središnjem gornjem dijelu slike izranja iz oblaka, predstavlja derivaciju *bassanesknih* formula.

U župnoj kući u Rogoznici sačuvana je slika s prikazom *Polaganja u grob* (skeda 61.), izrazitih tenebrističkih svojstava, dok način slikanja, kolorit i interpretacija teme ukazuju da je riječ o izvedbi slabijeg mletačkog slikara koji je upoznat i prihvaća novine koje su se od sredine *seicenta* širile prostorom Veneta, ali im kvalitativno ne konkurira te vjerojatno djeluje u manjim provincijskim mjestima. Sukladno tome, slika se hipotetski okvirno datira u drugu polovicu ili kraj 17. stoljeća. Kompozicijsko rješenje predstavlja doslovnu kopiju po Tizianovoj istoimenoj slici iz Muzeja Prado u Madridu. Stoga zajedno s prethodnim slikama, također pripada kategoriji dugotrajnih i zakašnjelih reinterpretacija *cinquecentističkih* i *palmesknih* formula od kojih se u dalmatinskoj provinciji ne odustaje, a u ovom je slučaju ipak obogaćeno recepcijom izraženijeg tenebrizma.

Slika *Gospe s Djetetom* iz župne crkve u Skradinu predstavlja rješenje doslovno preuzeto s popularnog predloška (skeda 66.). Riječ je o kopiji popularne Sassoferatove slike *Gospe s usnulim Djetetom* iz Gallerie Nazionale delle Marche u Urbinu. Za takve slike je teško izvoditi zaključke o provenijenciji. Sudeći po obradi, uočljivo je jedino da je riječ o majstoru skromnih dosega koji poput brojnih drugih u 17. stoljeću radi kopije poznatih i popularnih rješenja.

Prikaz sv. Jeronima iz župnog ureda u Skradinu (izvorno s glavnog oltara svečeve crkve u Skradinu) jedino predstavlja odjek radikalnijeg mletačkog tenebrizma na području Šibenske biskupije (skeda 68.). Uz to, ukazuje na slikara koji u načinu oblikovanja usvaja naturalističke tendencije koje osobito dolaze do izražaja na licu i muskulaturi. Sukladno stilskim karakteristikama i izvedbi djela, ono se okvirno može smjestiti u sam kraj 17. stoljeća, što potvrđuje zamjedbe o izrazito kasnoj recepciji suvremenih mletačkih slikarskih strujanja na području Šibenske biskupije, odnosno svjedoči o dužem vremenskom periodu kaskanja za njima. Po svemu sudeći, riječ je o epigonu slabijih dosega koji načinom slikanja, bojom, fokusnim osvjetljenjem unutar tamnog pozadinskog rješenja u dijagonalnoj kompoziciji prikazuje moćno i mišićavo tijelo sv. Jeronima, dok grub crtež progovara o slijeđenju modela, nedostatku energije te najvjerojatnije dužem djelovanju u provinciji.

5.4. Na pragu novih stilskih tendencija – slikarstvo kraja 17. stoljeća na području Šibenske biskupije

Od sedamdesetih godina *seicenta* mletačka je likovna scena bila zapala u neku vrstu likovne letargije. Dolazak niza stranih slikara u Veneciju popratio je i trend odlaženja mnogih mletačkih slikara izvan Serenissime. Tako je 1681. godine Sebastiano Ricci napustio Cervellijevu *bottegu* i otišao u Bolognu, Giovani Segala je između 1688. i 1692. otišao u Njemačku, Andrea Celesti je od 1685. do 1690. u Bresci, 1695. Antonio Balestra je otišao u Rim, dok je Antonio Bellucci ubrzo, nakon 1692. godine, otišao u Austriju. Kasniji povratak velikog vala nakratko odseljenih slikara izvan granica Republike ili u njezinu provinciju, odvijao se na samom prijelazu kraja 17. na početak 18. stoljeća, a donio je posve drugačije stilske tendencije koje su otvorile novo slavno poglavlje u povijesti mletačkog slikarstva.[1077] Međutim, na Lagunama su se već od 70-ih godina osjećali simptomi novih nadolazećih transformacija. Snažan i dramatičan tenebristički izraz nije se ukorijenio u centru Republike nego se od tih godina sve više osjećala adaptacija struja svojstvenih rimskom baroknom klasicizmu pa su pojedini slikari stvarali u maniri tzv. *razblaženog tenebrizma*, na način objašnjen u prethodnom poglavlju. Dašak takvih novih strujanja u Šibenskoj biskupiji odrazile su samo iznimne, ambicioznije narudžbe pojedinaca i veći poduhvati franjevaca. Tek djela koja se mogu datirati u posljednje desetljeće i sam kraj 17. stoljeća pokazuju snažniji val recepcije tenebrističkog slikarstva koji se potom protezao sve do drugog desetljeća 18. stoljeća. Kao što se moglo zaključiti, ni u ta tri iznimna primjera nije bila riječ o slikama poznatijih predstavnika tenebrističke struje poput Antonija Zanchija, Johana Carla Lotha i drugih, nego o primjerima djela radionica priklonjenih razblaženim tenebrističkim formama koje često imaju reminiscencije na slikarstvo s početka 17. stoljeća.

Od poznatijih slikara aktivnih u Veneciji u posljednjem desetljeću 17. stoljeća u Šibeniku je zabilježeno jedino djelo Giovannija Antonija Zonce (Camposampietra, oko 1655. – Venecija, 1723.). Nedavno publiciran dokument svjedoči o narudžbi slike, ali se ona nažalost nije sačuvala, niti je u dokumentu definirana njezina tematika.[1078]

[1077] M. LUCCO, 2001., 516.

[1078] Dokument o narudžbi glasi: *„Adi 6 Maggio 1695 Indizione terza (In margine) P. Parcich procura estratta Fatto in Sebenico alla riva del Mare inanti la Chiesa di San Domenico, presenti l' eccelente Signor Nicolo Acqua et mistro Donato Pechich Testimonij pregati. Dove personalmente costituito il Reverendissimo Prior magistro frà Francesco Parcich Inquisitore spontaneamente hà instituito in suoi legitimi procuratori li Molto Reverendi Padri magistri frà Gerolimo Galante e frà Gio. Alvise Corneli dall ordine de Predicatori di Santi Giovanni e Paolo dell' Inclita Città di Venezia assenti, mà come fossero presenti, à me Nodaro per loro stipulante et accettante, à puoter cosi uniti, come separati astringer giudiciariamente il Signor Gio. Antonio Zonca Pittor nella sudetta Città Venezia alla prosecuzione di un quadro già ordinatoli dal sudetto Padre Inquisitore, pattuito il prezzo, et anticipatamente*

Giovanni Antonio Zonca bio je padovanskog porijekla, a nauk je stekao u Veneciji kod G. Langettija.[1079] Oskudni su podaci o ovom slikaru, a zabilježen je 1684. i 1712. godine prilikom isplate poreza Miliziji da Mar te u popisu mletačkog ceha slikara od 1687. do 1709. godine.[1080] Katalog njegovih djela nije velik, a jedina potpisana i datirana u 1689. godinu je slika *Gospe s Djetetom i svecem* iz crkve Santa Maria Assunta u Solto Collinu. Najpoznatiji su mu pak radovi nastali za venecijansku crkvu San Zaccaria gdje je izveo ambicioznij prizor *Uskršnjeg posjeta dužda samostanu San Zaccaria* i dva prikaza *Davidovog i Juditinog trijumfa*.[1081] Zoncin stilski izraz u potpunosti odgovara struji tzv. *razblaženih tenebroza*, pri čemu balansira između tenebrističke struje u maniri Antonija Zanchija i svijetlije klasične palete u maniri Pietra Liberija.[1082] Međutim, očigledno je bio i pod relativnim utjecajem stranaca sjevernjačkog porijekla, s obzirom da njegova slika *Navještenja s portretom donatora* iz Laggio di Cadore u blizini Belluna u većoj mjeri ukazuje na utjecaje flamanskog slikara Michelea Desublea.[1083] Prikaz donatora svjedoči o Zoncinoj kvaliteti na području portretistike o kojoj piše i njegov suvremenik Nadal Melchiori, ističući njegovu crtačku i koloristička kvalitetu, ali i virtuoznost u portretiranju članova visokog društva i poznatih osoba.[1084]

Iako šibenski dokument ne pruža detaljniji podatak o tematici, s vjerojatnošću se može pretpostaviti da je bila riječ o sakralnoj temi ili portretu naručitelja,[1085] fra Frane Parčića, priora šibenskog samostana Sv. Dominika i kasnijeg biskupa Kotora u razdoblju od 1709. do 1715. godine.[1086] U tom je kontekstu zanimljivo istaknuti da je naručiteljev brat bio Juraj (Georgius) Parčić, župnik Vodica i biskup Nina od 1690. do 1703. godine,[1087] čiji se

sodisfatto delle sue mercedi, anzi di più del dovere; et in caso che non voleva condescender al patuito, posino farlo dà periti di proffesione stimare, et quello soprauanzasse di più della stima astringerlo al pagamento, quotando far le cose sudette (astringerlo prekriženo) amonirlo col mezzo della 43 Peristil 59/2016 (37–45) Bojan Goja: Dva nestala zadarska portreta i jedan šibenski dokument za Giovannija Antonija Zoncu Giurisdicenza instituir cittazioni et dimande, perseguir in causa, prestar ogni sorte di lecito giudicando, udir una et più sentenze delle contrarie, appelarsi, et proseguir in appelatione tanssar spese, far ogni sorte di essecuzione reale et personale far quietanza in pubblica et privata forma, sustituir uno ò più procuratori con simil ò limitata potestà, promettendo de rato pro se etc. Sotto obligazini ut supra." B. GOJA, 2016., 37-45. prema Državni arhiv u Zadru, 30 – Bilježnici Šibenika, Andrija Maroti (1654.–1700.), Libro terzo, fol. 1585–1585v.

[1079] M. C. SASSU, 2012., 153-156. s prethodnom literatrom.

[1080] E. FAVARO, 1975., 155, 157., 195., 200., 206., 216., 222.

[1081] Usporediti: R. PALLUCCHINI, 1981., 280-282.; M. C. SASSU, 2012., 153.; B. GOJA, 2016., 40.

[1082] R. PALLUCCHINI, 1981., 280-282.

[1083] Usporediti: *Katalog*, 1981., 88-89.; B. GOJA, 2016., 40-41.

[1084] Usporediti: M. C. SASSU, 2012., 154.; B. GOJA, 2016., 41.-42.

[1085] S obzirom na vrsnost koju je Zonca u svojem vremenu uživao kao portretist, i B. Goja pretpostavlja da je u šibenskoj narudžbi bila riječ upravo o toj tematici. B: GOJA; 2016., 42.

[1086] Z. STRIKA, 2007., 143.

[1087] C. F. BIANCHI, 1879., 229.

portret nepoznatog autora sačuvao, a nalazi se u muzeju *Civitas Sacra* u Šibeniku (sl. 19.). Zna se tek godina nastanka, 1703., ispisana u gornjem desnom kutu slike unutar dužeg natpisa.[1088] Dokument o narudžbi Frane Parčića je nastao 1695. godine, a njime se izvedba slike tek požuruje i potiče.[1089] Zbog toga je otvorenom ostavljena i mogućnost da slika nije ni izvedena, ali taj podatak svjedoči o upućenosti naručitelja u likovna zbivanja i ponudu na tržištu umjetnina u centru Republike. Također, riječ je o istaknutijem pojedincu koji je posve sigurno imao informacije od koga slike naručuju drugi visoki crkveni dužnosnici u Veneciji, kao što je to mogao imati i njegov jednako ambiciozni brat koji se kretao u istim krugovima, a čiji sačuvani portret, izveden u razmaku od samo nekoliko godina od bratove narudžbe, pokazuje i određene dodirne točke sa Zoncinom portretistikom. Analogije su osobito uočljive u komparaciji s galerijom portretiranih na spomenutom Zoncinom prikazu duždevog posjeta samostanu San Zaccaria. U pogledu scenografskog rješenja portreta, poze, detaljističkog oslika draperije, a posebno stilizacije brade uočava se niz srodnih značajki, posebno s dva lika. Prvi stoji s bočne desne strane rešetkastog prozora, a drugi tik uz donji lijevi dio monumentalnog stupa koji počiva na poligonalnoj osnovi i omotan je tamno crvenim plaštem, te gleda izravno u promatrača. Ipak razlika se očituje u koloritu pri čemu šibenski portret odlikuju sugestivnije i toplije nijanse. Nadalje, iako portret Jurja Parčića pokazuje neke morelijanske sličnosti sa Zoncinim načinom, izvedba je kvalitativno slabija od njegovog opusa. Stoga bi iznesene sličnosti trebalo shvatiti kao generičke, u smislu pripadnosti mletačkom slikarstvu na prijelomu sa 17. na 18. stoljeće, zbog čega pitanje atribucije portreta i dalje ostaje otvoreno.

U tom pogledu valja napomenuti da ostaje nepoznato i tko je izveo palu *Sv. Petra Alkantarskog* koja se čuva u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku. Riječ je o spominjanoj slici koja je nastala oko 1704. godine za veliki mramorni oltar toga sveca,[1090] kojeg je Urban Fenzi prije smrti 1704. godine oporučno dao podići i opremiti novom palom.[1091] O tome govori dodatak Fenzijevoj oporuci, sastavljen 6. veljače 1704. u njegovoj obiteljskoj kući u Šibeniku. U njoj, između ostalog, stoji da su nasljednici bili dužni u crkvi Sv. Lovre podići

[1088] Natpis na slici glasi: GEORGIVS PARCHIIH I. V. D. PAROCHVS VILLA VODIZE: A. S. CONGNE P. PROPA FIDE IN TOTA PROVINCIA MIS IN PIVS APLICVS SPETIALITER DEL ATVS. CANONICVS ET PRIMICERIVS CHATEDRALIS SIBENICEN FACTVS ALEXANDRO VIII. P. M. CREATVS EPISCOPVS NONEN HANC VITAM MEI IORI COMMVTAVIT AETIS (?) XXXXII ANNO 1703.

[1089] B. GOJA, 2016., 37-45.

[1090] Slika je uklonjena s oltara za vrijeme gvardijana D. Đirlića 1892. godine, te je pohranjena u samostanu Sv. Lovre. To se, po svemu sudeći, dogodilo uslijed ponovnog jačanja kulta *Gospe od Milosti* 1887. godine, u vrijeme haranja velikih boginja u Šibeniku, o čemu svjedoče brojni zavjetni darovi slici *Gospe od Milosti* koja danas krasi oltar. J. A. SOLDO, 1967.b, 66.

[1091] F. GALVANI, 1884., 118.

oltar u čast sv. Petra Alkantarskog te se izrijekom inzistira da se to izvrši čim prije, *quanto prima sia possibile.*[1092] Urban Fenzi po smrti je pokopan u crkvi Sv. Lovre, a narudžba je izvršena vrlo brzo. Najstariji Urbanov sin Julije Fenzi (1678. – 1715.) je 1715. godine sastavio oporuku u kojoj je jedan odlomak posvećen izvršenju očeva oporučnog zahtjeva o gradnji oltara i obiteljske grobnice za što je Julije fratru Dragoli namijenio šesnaest cekina.[1093] Urbanov je oltar zaista podignut nedugo po tom dokumentu, između 1704. i 1709. godine, o čemu svjedoči oporuka Lovre Fondre iz koje se saznaje da je i njegov oltar, onaj posvećen sv. Lovri, do 1709. godine već bio izveden po uzoru na Fenzijev oltar s palom sv. Petra Alkantarskog.[1094] Ipak, unatoč saznanjima o dovršenju opreme oltara, ostaje otvorena mogućnost da je pala izvedena i ranije, na samom kraju 17. stoljeća.

Monumentalna Fenzijeva pala je u lošem stanju i vapi za restauracijom, a u desnom središnjem dijelu je pretrpjela i mehaničko oštećenje zbog čega je u ovom trenutku nemoguće govoriti o preciznijim atribucijama, barem dok se ne obave ozbiljniji restauratorski radovi. No, ovom prilikom valja skrenuti pozornost da slika pripada kategoriji tzv. *razblaženog* tenebrizma uronjenog u provincijsku konzervativnost te je sudeći temeljem stilskog izričaja vrlo moguće da je slikar bio djelatan i u zadnjim desetljećima *seicenta*. Naposlijetku, o prilagođenosti autora konzervativnosti naručitelja svjedoči i korištenje sličnih predložaka primjetnih i u slikarstvu Giovannija Francesca Fedrigazzija, pri čemu lik sv. Petra Alkantarskog predstavlja gotovo zrcalno simetričnu kopiju lika sv. Frane Asiškog s majstorove slike *Gospe s Djetetom, sv. Franom Asiškim i sv. Franom Saleškim* iz Zbirke Radman u Omišu.

5.4.1. Slikarski profil Francesca Fedrigazzija

Giovanni Francesco Fedrigazzi (zabilježen između 1691. i 1714.) odnedavno je tek poznatiji u hrvatskoj povijesti umjetnosti iako je arhivske vijesti o slikaru publicirala još N. Bezić Božanić koja je pregledom matičnih knjiga utvrdila da je u Trogiru početkom 18. stoljeća djelovao mletački slikar toga imena.[1095] U novije vrijeme, terenskim i arhivskih istraživanjima V. Bralić utvrđen je i slikarev boravak u Poreču,[1096] a istovremeno je zabilježen i u Furlaniji.[1097] Značajan iskorak ka sveobuhvatnijoj rekonstrukciji slikareva

[1092] L. ČORALIĆ, 2011., 209.
[1093] L. ČORALIĆ, 2011., 211.
[1094] L. ČORALIĆ, 1992., 239.
[1095] N. BEZIĆ BOŽANIĆ, 1992., 53-54.
[1096] Usporediti: V. BRALIĆ, 2006., 163-179.; V. BRALIĆ, 2012., 88-95.
[1097] S. ALOIS, 1999., 57.

profila učinio je u novije vrijeme i R. Tomić, osvrnuvši se na prethodna istraživanja i zaključke V. Bralić u kojima je autorica ustanovljen slikarev istarski opus povezala sa sačuvanom skupinom slika u Trogiru. Ipak, R. Tomić uz to nudi i širu sliku o mogućoj slikarevoj formaciji, opusu i djelovanju u Dalmaciji.[1098]

Fedrigazzijev je profil došao u fokus novijih i obuhvatnijih povijesno umjetničkih istraživanja iščitavanjem nekoliko potpisa na slikama iz Eufrazijane, objedinjenima pod zajedničkim nazivom *Čuda sv. Nikole iz Barija* na kojima se slikar spominje s naručiteljima ciklusa (Giovannijem Benussijem i Giorgiom Zuccatom), a koji glase: „SVMPTIBVS IOHANNIS BENVSSI OPVS FRANCISCI FEDRIGAZZI", „SVMPTIBVS IOHANNIS BENVSSI FRAN FEDRIGAZZI PI NGEBAT" i „GIORIVS ZVCHATVS HANC PICTVRAM DEDICAVIT F. F. P. P.".[1099] Temeljem arhivskih podataka V. Bralić je ustanovila da je Fedrigazzi devedesetih godina *seicenta* oslikavao privatne interijere te je temeljem komparativne i stilske analize slikarskih djela u sjevernojadranskoj Hrvatskoj s tim slikarom povezana zamjetna grupa slika u Poreču, Novigradu i Pićnu.[1100]

Prvi podatak o Fedrigazziju seže u 1691. godine kad se u Poreču oženio Angelom de Zorzi, a ondje je zabilježen sve do 1708. godine.[1101] Istovremeno je, od 1693. do 1695. zabilježen kao dvorski slikar obitelji Altan u San Vito al Tagliamento (Furlanija), u ugovorima i isplatama za slike.[1102] U tamošnjim arhivskim podacima navedene su slike različitih žanrova namijenjene ukrasu interijera privatnih soba i predvorja na dvoru, a od zabilježenih tema poznati su prikazi *Kraljice od Sabe, sv. Josipa, sv. Antuna Padovanskog, sv. Antuna Opata, sv. Bernardina* i mnogi portreti, ali i slike mrtve prirode s prikazom voća i cvijeća te razni drugi žanrovi.[1103] Proučeni i objavljeni podaci svjedoče da se slikar nakon furlanskog i istarskog boravka, između 1707. i 1714. godine, nastanio u Trogiru te da se ondje trajno skrasio, osnovavši obitelj.[1104]

Temeljem utvrđenih činjenica o slikarevu putu, R. Tomić je učvrstio pretpostavku da je Fedrigazzi možda bio i porijeklom iz Furlanije,[1105] čemu bi trebalo dodati i pretpostavku o izvjesnom vremenu provedenom na nauku u Veneciji s obzirom da je u matičnoj knjizi

[1098] R. TOMIĆ, 2013., 113-128.
[1099] V. BRALIĆ, 2012., 91.
[1100] V. BRALIĆ, 2012., 88-89.
[1101] V. BRALIĆ, 2006., 163-179.; R. TOMIĆ, 2013., 114.
[1102] S. ALOIS, 1999., 57.
[1103] S. ALOIS, 1999., 57.
[1104] Poznato je da je 1707. godine dobio sina Ivana, a kasnije još kći Pericu (1712.) i sina Filipa (1714.). N. BEZIĆ BOŽANIĆ, 1992., 53-54.
[1105] R. TOMIĆ, 2013., 114.

zaveden kao „*Giovanni Francisco Fedrigazzi Pictore Veneto*“ što bi tek trebala propitati buduća povijesno-umjetnička istraživanja.[1106] R. Tomić je posvetio veću pozornost Fedrigazzijevim sačuvanim radovima u Furlaniji.[1107] Osim brojnih slika izvedenih za dvor obitelji Altan, poznata je i potpisana pala koja prikazuje *sv. Ermagoru i sv. Fortunata* nastala za istoimenu kapelu u Chionsu, a danas se nalazi u tamošnjoj crkvi Sv. Jurja. Osim što je potpisana signaturom koja glasi: „FRAN:CUS FEDRIG:TI PINXIT ANO D.“ na njoj je zabilježena i godina 1694.[1108] Konačno, u privatnom su vlasništvu sačuvani portret Guglielma Altana i slika s prikazom *Rodoslovnog stabla obitelji Altan* koje se datiraju u isti furlanski period.

Nadalje, stilskom komparativnom analizom Fedrigazziju je pripisana slika *Posljednje večere* iz palače Sinčić u Poreču, danas u tamošnjem Zavičajnom muzeju. Riječ je o kopiji slike Jacopa Palme Mlađega nastale za Eufrazijevu baziliku koja se u početku pripisivala nepoznatom periferijskom majstoru.[1109] Međutim, rasvjetljavanjem Fedrigazzijeve *maniere* i pronalaskom arhivskih podataka koji svjedoče o slikarevim vezama s naručiteljima, porečkom obitelji Sinčić, utvrđena je konkretna atribucija.[1110] Prilikom provedenih istraživanja slikareva profila, tom su mu prilikom, osim spomenutih, na teritoriju Istre pripisane još i slike *Gospe s Djetetom, sv. Lucom i sv. Katarinom Aleksandrijskom* iz crkve Blažene Djevice Marije od Karmela u Novigradu, *Pieta sa sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Jurjem i dušama u čistilištu* iz župne kuće u Pićnu, te osam slika u Biskupiji u Poreču s temama *Krist u kući Marije i Marte*, *Gospe s Djetetom, sv. Maura, sv. Eleuterija, sv. Nikole koji izbavlja mladog plemića iz zatočeništva*, *sv. Nikole koji dijeli miraz siromašnim djevojkama*, *Čuda sv. Nikole* i *sv. Nikole koji oživljava par magaraca*.[1111]

Temeljem komparativne analize s utvrđenim potpisanim i dokumentiranim Fedrigazzijevim djelima u Istri, V. Bralić je tom slikaru pripisala i trogirske slike *sv. Cecilije, Blaženog Ivana Trogirskog*, *Blaženog Augustina Kažotića*, i *Gospe s Djetetom i malim Ivanom Krstiteljem* iz crkve Sv. Dominika, *Rođenje Gospe* iz benediktinskog samostana Sv. Nikole, *Krštenje Krista* iz crkve Sv. Tudora te *Poklonstvo kraljeva* iz zbirke Dellale.[1112] Potom je R. Tomić, prilikom sinteze podataka o slikarevom profilu i komparativne analize povećeg broja slika, Fedrigazziju pripisao i čitav niz drugih djela u Trogiru i duž Dalmacije

[1106] N. BEZIĆ-BOŽANIĆ, 1992., 54.
[1107] R. TOMIĆ, 2013.,114., 124.
[1108] R. TOMIĆ, 2013.,114., 124.
[1109] V. BRALIĆ, 2006.c, 368.
[1110] V. BRALIĆ, 2012., 92-93.
[1111] V. BRALIĆ, 2006., 163-179.;
[1112] V. BRALIĆ, 2006., 163-179.; V. BRALIĆ, 2012., 88-95.; R. TOMIĆ, 2013., 113-114.,

što u konačnici slikara svrstava u kategoriju iznimno plodnih doseljenih majstora na prijelazu stoljeća. Jedna od tih slika je i *Posljednja večera* iz franjevačkog samostana na Dridu, na otoku Čiovu, također kopija originala Palme Mlađega,[1113] očigledno popularne inačice kod naručitelja duž istočne obale Jadrana. Nadalje, pripisao mu je još dvije slike u Trogiru: *Oplakivanje* iz crkve Sv. Nikole i *Sv. Pavla* iz zbirke Slade Šilović. U Splitu se Fedrigazziju pripisuje slika *Gospe s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem* iz crkve Sv. Duha, u Omišu slika *Gospe s Djetetom, sv. Franom Asiškim i sv. Franom Saleškim* iz Zbirke Radman, na Braču slika *Navještenja* u župnoj crkvi Gospe od Karmela i *Poklonstvo kraljeva* u župnoj crkvi Sv. Jelene. U župnoj crkvi u Kostanju furlanskom majstoru su pripisane dvije slike, *Gospa s Djetetom* i *Krštenje Kristovo,* kao i sedam prikaza svetaca izvedenih na ogradi pjevališta u crkvi Sv. Duha na Visu i slika *Boga Oca* u crkvi Sv. Ciprijana u istom gradu.[1114]

Stilski izraz Giovannija Francesca Fedrigazzija najbolje je svjedočanstvo o dugotrajnosti *palmeskne maniere* među naručiteljima u provincijskim dijelovima Mletačke Republike. Gotovo stoljeće nakon što je Palma Mlađi stekao popularnost koja je uporišta imala u izričaju utemeljenom na mletačkoj likovnoj tradiciji *cinquecenta* i jasno prevedenim poslije-tridentskim odredbama, diljem Istre i Dalmacije takvo slikarstvo njeguje i Fedrigazzi. Iako se uz njegovo akademsko oblikovanje jasno iščitavaju i dodiri s tenebrističkom strujom, on joj se ne priklanja u potpunosti zbog čega se njegov izričaj, u kontekstu vremena u kojem djeluje, može svrstati u kategoriju tzv. *razblaženih tenebrista*.[1115] Slični principi uočljivi su primjerice kod mletačkog slikara Pietra della Vecchije (1603.-1678.) koji je također crpio inspiracije iz velikih slikarskih uzora mletačkog *cinquecenta*, skrenuvši pri tome i u zonu koja graniči s falsificiranjem.[1116] Ipak, Fedrigazzijev stil se ne priklanja najnovijim stilskim tendencijama s početka *settecenta*, odnosno tzv. *neo-veroneseovskoj* struji, već zapada u repetitivnost kakvu nalaže potražnja sredine u kojoj djeluje. Pojedina odstupanja od vrlo prepoznatljive tipologije i uobičajenih formula primjetna su jedino slijedom korištenja grafičkih predložaka ili popularnih kasnorenesansnih shema.

Stoga, iako je riječ o slikaru koji je određen rani period bio angažiran kao dvorski slikar, što mu je u početnim godinama vjerojatno pružilo plodne uvjete za daljnje angažmane, njegov bogat opus prepoznat diljem istočne obale Jadrana svjedoči da je riječ o aktivnom slikaru koji je našao brojne naručitelje. Međutim, karakter njegovog slikarstva također

[1113] R. TOMIĆ, 2013., 115.
[1114] Detaljnije vidjeti u: R. TOMIĆ, 2013., 124., 113-128.
[1115] V. BRALIĆ, 2012., 92.
[1116] R. TOMIĆ, 2013., 122.

pokazuje da se ono prilagodilo potražnji točno određene prevladavajuće vrste naručitelja tradicionalnih zahtjeva što se iščitava iz izrazitih provincijskih karakteristika njegovog izričaja. Upravo radi toga on učestalo poseže za starim, u dalmatinskoj sredini, poželjnim modelima o čemu svjedoče brojni arhaizmi u vidu neorenesansnih shema[1117] kao što je primjer *Gospe s Djetetom i malenim Ivanom Krstiteljem* iz crkve Sv. Duha u Splitu koja oblikovanjem, tipologijom, kompozicijom te pozadinskim motivom zastora i krajolika u velikoj mjeri evocira mletačke renesansne prikaze iste teme. U istom kontekstu mogu se razmatrati i rješenja na slikama *Poklonstvo kraljeva* iz zbirke Delalle u Trogiru, *Gospa s Djetetom* iz dominikanskog samostana u Trogiru pa i *Oplakivanje* iz crkve Sv. Nikole u Trogiru koje uvelike podsjećaju na klasične renesansne kompozicije velikih majstora. Spomenute su i zabilježene dvije doslovne kopije iste popularne slike Palme Mlađega, dok i niz drugih pala aludira na općenite uzore u prepoznatljivim *palmesknim* kompozicijskim rješenjima koja su diljem istočne obale Jadrana popularizirali Palmini sljedbenici. Na takvim shemama najvjerojatnije inzistiraju naručitelji, pozivajući se na konkretne proslavljene Palmine formule ili uzore u možda, do tada dotrajalim, štovanim palama njegovih sljedbenika, čemu se Fedrigazzi vješto prilagođava. Uz to je posve jasno da se koristio i popularnim grafičkim listovima koji su kolali i među drugim provincijskim slikarima 17. stoljeća.[1118]

5.4.1.1. Djela Giovannija Francesca Fedrigazzija u Šibeniku

Na kraju jedine sveobuhvatne i opsežnije elaboracije Fedrigazzijevog opusa u Dalmaciji, R. Tomić postavlja niz važnih pitanja koja su nakon novijih istraživanja ostala otvorena. To se, osim na biografske detalje i mjesto učenja odnosi i na mogućnost da je prije nastanjenja u Trogiru boravio u još nekom dalmatinskom gradu.[1119] Osobito je zagonetan slikarev boravak između 1695. godine, kada se posljednji put spominje na dvoru obitelji Altana i u Istri, te 1707. od kada je sve do 1714. godine zabilježen u Trogiru. Nakon preseljenja je još jedino 1708. godine bio ponovno zabilježen u Istri gdje je možda obavljao neke neriješene narudžbe ili održavao neku drugu vrstu kontakata.[1120] Zbog toga se kao najveće pitanje zapravo nametnuo problem mjesta u kojem je slikar živio i najvjerojatnije slikao te odakle je punih dvanaest godina isporučivao djela. U tom kontekstu intrigiraju

[1117] R. TOMIĆ, 2013., 116.
[1118] R. TOMIĆ, 2013., 116.
[1119] R. TOMIĆ, 2013., 123.
[1120] R. TOMIĆ, 2013., 114.

podaci o slici *Gospe s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem* iz samostana Sv. Dominika u Trogiru koju je temeljem komparativne analize V. Bralić pripisala Fedrigazziju.[1121] O toj je slici prvi pisao I. Delalle koji prema samostanskoj predaji navodi da je sliku naslikao *Schiavonetto,* a za koju kaže da su je „tražili Šibenčani, jer je slikar njihov domorodac".[1122]

Međutim, osim podatka za koji nije jasno ima li čvršća uporišta od usmene predaje, o Fedrigazzijevu mogućem kraćem boravku u Šibeniku u periodu samog kraja 17. i početka 18. stoljeća svjedoči i grupa slika koja se temeljem komparativne analize može dovesti u vezu s njim. U Interpretacijskom centru katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra* u Šibeniku čuva se slika *Pape Pija V.* koja se temeljem niza tipoloških, oblikovnih i stilskih analogija može dovesti u vezu sa slikarstvom G. F. Fedrigazzija (sl. 16., skeda 83.).[1123] U prvom redu, riječ je o kompozicijskom rješenju koje crpi uzore u mletačkim ostvarenjima s početka *seicenta* što je ključna referenca u njegovom slikarstvu. Slična rješenja uočljiva su i na drugim, pripisanim mu radovima, poput pojedinačnih prikaza evanđelista i svetaca koje je izveo na ogradi pjevališta crkve Sv. Duha u Visu, pri čemu je najsličniji prikaz sv. Jeronima, štoviše, kompozicijski gledano, kao da je riječ o zrcalno-simetričnom prikazu (sl. 17.). Šibenskoj slici slična su još i rješenja izvedena na slikama *Blaženi Ivan Trogirski* i *Blaženi Augustin Kažotić* iz samostana Sv. Dominika u Trogiru. Uz to, kolorit široke palete zemljanih tonova te način osvjetljenja kojim je postignuta dubina prostora, uz negaciju njezinih jasnih obrisa, u potpunosti odgovara Fedrigazzijevoj *manieri*. Dekoracija i motivi izvedeni na ruhu pape Pija V. imaju analogije u sličnim rješenjima dekorativnih motiva na odjeći *Blaženog Ivana Trogirskog* i *sv. Cecilije* iz dominikanskog samostana u Trogiru, ali i ranijim Fedrigazzijevim djelima poput *Portreta Guglielma Altana* (danas u privatnom vlasništvu). Međutim, najraspoznatljiviji oblikovni element je specifično slikanje glave prikazanog lika koje se podudara s tipologijom drugih slikarevih likova (sl. 18.), a koja je izvedena na način koji naglašava konture lubanje specifično skraćenog čeonog dijela. U tom je pogledu tipologiji lika *Pape Pija V.* sa šibenske slike najsrodnije oblikovanje glave sv. Frane Asiškog na slici *Gospe s Djetetom, sv. Franom Asiškim i sv. Franom Saleškim* iz Zbirke Radman u Omišu te lik prvog kralja prikazanog do Krista na slici *Poklonstva kraljeva* iz Zbirke Delalle u Trogiru. Način oblikovanja nejakog, krhkog tijela gotovo skeletne forme i nježnih malenih ruku, tankih prstiju podudaran je sa svim Fedrigazzijevim izvedbama.

[1121] V. BRALIĆ, 2012., 94.
[1122] I. DELALLE, 1924., 2.; R. TOMIĆ, 1997.b, 115.
[1123] Na atributivnom prijedlogu za ovu sliku zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. Nini Kudiš.

U crkvi Sv. Jelene u Prvić Šepurinama, raskošni drveni, rezbareni i pozlaćeni oltar koji se može okvirno datirati u 17. stoljeća krasi pala s prikazom *Gospe sa sv. Rokom i sv. Antunom* (skeda 84.). Riječ je o slici koja je pretrpjela višestruke preslike te se i golim okom uočavaju pojedini slojevi koji su je doslovno uništili. Međutim, jasna ugledanja na kompozicijska rješenja Palme Mlađega i majstora iz njegova kruga te analiza tipologije prikazanih likova koja se razabire u konturama, navodi na pretpostavku da je riječ o preslicima oštećenoj Fedrigazzijevoj slici.[1124] No, s obzirom da komparativna analiza ne može imati čvrste argumente u višestruko preslikanom djelu, takve prijedloge zasad treba ostaviti na razini hipoteze.

Također hipotetski, R. Tomić je Fedrigazziju pripisao još jednu šibensku sliku. Riječ je o kvadratnom prikazu *Gospe od Bezgrešnog začeća* koja se i danas nalazi *in situ,* na ogradi pjevališta franjevačke crkve Sv. Lovre u Šibeniku (skeda 85.). R. Tomić ističe kako zapušteno stanje djela otežava pouzdanije pripisivanje Fedrigazziju.[1125] S druge strane treba uzeti u obzir da ni tipologija *Gospina lika,* iako je izrazito bliska Fedrigazziju, ne pokazuje čvrste analogije s njegovim ženskim likovima. Međutim, iznesene hipoteze, trebale bi tek potvrditi ozbiljnije konzervatorske analize i zahvati.

Kako bilo, prema iznesenim kronološkim podacima iz slikareve biografije te kroz detaljniju analizu slikarstva u periodu prijelaza sa samog kraja 17. na početak 18. stoljeća, nameće se pretpostavka da je Giovanni Francesco Fedrigazzi određen period proveo u Šibeniku, angažiran na nekoliko narudžbi, a potom se trajnije nastanio u Trogiru proširivši prostor djelovanja i na južnije Dalmatinske gradove i otoke zbog čega mu se pripisuje niz radova u Omišu, na Braču i Visu. Ipak, unatoč logičnim zaključcima i komparativnim stilskim analogijama, iznesene pretpostavke trebalo bi uzeti s oprezom i rezervom u iščekivanju da usmjerenija arhivska istraživanja, ali i neophodni restauratorski radovi, poluče pouzdanija i konkretnija uporišta za predložene hipoteze.

5.4.2. Djela neidentificiranog slikara s kraja 17. stoljeća u Šibeniku

Osim pretpostavljenog Fedrigazzijevog prisustva i djelovanja na šibenskim narudžbama, analiza niza oslikanih stropnih kvadratnih prikaza u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku, kao i još jedno detektirano djelo iste ruke, upućuju na postojanje još jedne slikarske ličnosti.

[1124] Za atributivni prijedlog zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. Nini Kudiš.
[1125] R. TOMIĆ, 2013., 123., 127.

V. Marković je osvrćući se na te prikaze, u sklopu pregleda dalmatinskog baroknog zidnog slikarstva, iznio dvojbu da je svih trideset manjih kvadratnih kaseta uokolo središnje ovalne scene datirane u 1793. godinu rad jednog majstora.[1126] Autor se, najvjerojatnije zbog znatne oštećenosti stropa, na taj način ogradio od konkretnih zaključaka.[1127] U svakom slučaju, novija precizna snimanja, analize i detaljnije iščitavanje natpisa na oslicima stropnih kaseta izlučila su zaključak da ih je svih dvadeset i osam najvjerojatnije oslikao isti slikar, uz izuzetak jedne iznad pjevališta koja prikazuje *Sv. Obitelj*. Potonja je nesumnjivo rad drugog autora i novijeg je datuma, a još je jedna kaseta neoslikana te služi za pristup potkrovlju. Međutim, sve ostale pokazuju istu kompozicijsku formu za različite ikonografske teme, ali i način oblikovanja volumena te nanošenja boje usitnjenim i pomalo nervoznim potezima, osobito vidljivima na pozadinskim rješenjima.

Sveobuhvatna analiza stropnog oslika koja je uzela u obzir oblikovne, tipološke, stilske karakteristike radova, stupanj sačuvanosti pojedinih prikaza, vremenski raspon života naručitelja koji se spominju u natpisima koji prate slikovne prikaze ili su predstavljeni obiteljskim grbom, kao i godine koje su navedene na dvije oslikane scene, upućuju da je riječ o jednom slikaru koji je čitav strop oslikao u rasponu od svega nekoliko godina, tijekom posljednjih godina 17. i prvih 18. stoljeća. Posao je, po svemu sudeći završen do 1702. godine ili koju godinu nakon. Uz to, nameće se hipoteza da je i slikar, zajedno uz druge pokrovitelje, donirao kasetu s natpisom: DEVOTIO PICTORIS OBLIGATO, stavivši uz natpis i svoj grb koji sugerira da je riječ o slikaru iz roda Pačić (Pachich). Međutim, u Šibeniku, ali niti općenito u hrvatskoj povijesti umjetnosti nije zabilježen slikar toga prezimena. Zbog toga, ali i mogućnosti korištenja istog grba za druge rodove, interpretaciju prezimena temeljem grba treba uzeti s rezervom. Rod Pačić u Šibeniku nije zabilježen, čak ni u popisima stanovništva 17. stoljeća, pa je najvjerojatnije riječ o jednom od tzv. *pictores vagantes* na privremenom boravku u Šibeniku,[1128] što možda objašnjava i činjenicu da svoje prezime nije istaknuo u natpisu jer, za razliku od drugih donatora, nije pripadao šibenskom rodu, a naslikanog grba nema ni u Galvanijevoj evidenciji.[1129] U gradu se najvjerojatnije zadržao

[1126] V. MARKOVIĆ, 1985. 127-129,155.
[1127] V. MARKOVIĆ, 1985. 127-129,155.
[1128] Jedan je Nikola Pačić zabilježen u popisu viških graditelja 17. stoljeća. (N. BEZIĆ BOŽANIĆ, 1999., 81.) No, evidentiran je tek dokumentom koji ga spominje među osobama koje su pomagale pri sudjelovanju u konstrukciji cisterne komiškog gradskog kaštela. (C. FISKOVIĆ, 1982., 276.) Osim imena i prezimena, uz njega je još navedeno i „sin nekog Španjolca“, ali ne i zanimanje. K tome, u tom su poduhvatu pomagale i žene, pa čak i djeca zbog čega taj navod ne implicira i zanimanje tog majstora. Ipak, u ovom trenutku nema dovoljno argumenata koji bi upućivali da bi taj Nikola Pačić bio povezan s grbom na šibenskom stropu, odnosno *pictorom Pachich*.
[1129] F. GALVANI, 1884.

isključivo zbog radova na osliku stropa posljednjih godina 17. i prvih 18. stoljeća. Kako bilo, nakon detekcije njegova opusa tek predstoji detaljnije znanstveno istraživanje njegove ličnosti, kao i mogućih drugih slikarskih ostvarenja.

Temeljem stilskih karakteristika koje se mogu iščitati i analizirati na dobro sačuvanim kasetama, moguće je izvesti i određene pretpostavke o stilskom sazrijevanju *Nepoznatog slikara šibenskog stropa* i kontekstualizirati njegov stilski izričaj u odnosu na druga sačuvana djela iz godina prijelaza sa 17. na 18. stoljeće. Riječ je o slikaru koji poznaje mletačko slikarstvo druge polovice 17. stoljeća. Poput brojnih drugih slikara djelatnih u Veneciji u posljednjim desetljećima *seicenta*, ni njegov izričaj ne pokazuje radikalni tenebrizam, već tendenciju ka razblaženom izričaju. Uz to kod šibenskog slikara se u tipologiji maskolikih lica, krupnih bademastih očiju, naglašenih lukova obrva, debelih mesnatih, pomalo obješenih obraza i u impostaciji likova primjećuju i nemletački utjecaji kojima, s obzirom na oskudne podatke, u ovom trenutku nije moguće ući u trag i dublju analizu. Ipak, naslućuje se mogućnost da je riječ o slikaru koji je određen period stvarao u maniri tenebrističkog vala koji je od sredine *seicenta* jače zahvatio i područje Veneta, a kasnije se počeo priklanjati novim strujanjima, razblažavajući tenebrizam i tamne game boja, unoseći jače rasvijetljene segmente u prikazima i odabirući izraženije pa i svjetlije boje. Na takvu pretpostavku navode i primjetne transformacije na šibenskim kasetama koje se prvenstveno očituju u načinu korištenja svjetla i intenziteta boje. Uočljiv je jači tenebrizam na pojedinim oslicima, osobito onima bližima svetištu, koji su između ostaloga i među najoštećenijima. S druge strane, veći broj kaseta pokazuje snažnija rasvjetljenja koja čini vidljivim sve komponente kompozicije ili pak svjetlijeg kolorita u definiciji odjeće. Takvi koncepti posebno su primjetni na kasetama koje su donirali Tomaso Zavoreo, Domenico Tolić i Antonio Giacomo Calafatti. Na kaseti potonjeg naručitelja zabilježena je i godina 1702. što ide u prilog iznesenim hipotezama o mogućim stilskim transformacijama na samom početku novoga stoljeća.

Bilo kako bilo, otvoren je čitav niz pitanja u vezi slikarske ličnosti koja je izvela ove stropne oslike, zanimljive iz više perspektiva. U obzir treba uzeti da kompozicijska rješenja, prikazi manjih pozadinskih narativnih scena, krhki likovi koji posebice dolaze do izražaja na dvije scene *Krštenja Kristova,* ali i prepoznatljiva nota tzv. *razblaženog tenebrizma* podsjećaju na izričaj Giovannija Francesca Fedrigazzija. S druge strane, niz specifičnih diferencijacija jasno pokazuju da nikako nije riječ o njegovom autorstvu. Slikarski profil, *Nepoznatog slikara šibenskog stropa* razlikuje se po tipologiji ostalih likova. Također, osim što u njegovom izričaju prevladava široka paleta dominantnih zemljanih smećkastih tonova koja se različito gradira s obzirom na osvjetljenje prikaza, sklon je i jačim naglascima žarkih

crvenih, žutih i modrih tonova. Osobito je prepoznatljiv po slikanju debelim nanosima, pomalo nervoznih i dobro vidljivih poteza, posebice u dramatičnim, često jasno ne definiranim pozadinskim rješenjima. Uz to, maleni portreti naručitelja, smješteni u donjim kutovima kvadratnih kaseta, pokazuju i simptomatičnu anticipaciju upliva europskog rokoko stila. Stoga se, sličnosti i dodirne točke primjetne u komparaciji stilskog izričaja *Nepoznatog slikara šibenskog stropa* i Giovannija Francesca Fedrigazzija mogu objasniti sličnom adaptacijom željama i očekivanjima provincijskih, pučkih naručitelja te predlošcima na kojima inzistiraju. Ipak, unatoč tome se kod tog slikara zamjećuje veća upućenost u suvremene stilske tendencije. Fedrigazzijev profil je posve drugačiji, on je nakon trajnog nastanjivanja u Dalmaciji postao izrazito konzervativan, repetitivan i arhaičan, bez ambicija za usvajanjem najnovijih trendova. Iako je, s obzirom na broj njegovih radova u Dalmaciji, riječ o jednom od plodnijih provincijskih slikara, jasno je da to proizlazi iz pragmatičnog profila koji se, svjestan vlastitih likovnih ograničenja u pogledu dodatnih usavršavanja, vješto prilagođavao tržišnoj potražnji sredine nesklone naglom usvajanju promjena kakve su nailazile.

Osim stropnih oslika u crkvi Sv. Nikole, u Šibeniku se temeljem komparativne stilske analize *Nepoznatom slikaru šibenskog stropa* može pripisati i slika *Čuda u Surianu* izložena u interpretacijskom centru *Civitas Sacra* gdje je dospjela iz Biskupskog Ordinarijata (skeda 87.). O slici iste teme je pisao tek K. Prijatelj navodeći da se nalazila u crkvi Sv. Frane te da ga u nečemu podsjeća na Ponzonea.[1130] Danas u franjevačkom samostanu niti drugdje u Šibeniku nema slike s tom temom pa ostaje otvoreno pitanje je li K. Prijatelja tada pisao baš o toj slici.[1131] Tek kompozicijskim rješenjem mogla ga je podsjetiti na slična Ponzoneova rješenja, poput onog u crkvi Sv. Križa u Čiovu. Nedavna istraživanja oltara bočne kapele crkve Sv. Dominika u Šibeniku pretpostavljaju da je slika bila dio te opreme.[1132] Riječ je o kapeli podignutoj od 1641. do 1645. godine, a uklonjenoj za pregradnje crkve, od 1906. i 1909. godine, nakon čega je i slika nekamo premještena.[1133] U slučaju da je doista riječ o slici iz interpretacijskog centra, od narudžbe i izgradnje kapele i njezina oltara do izrade slike trebalo je proći dosta vremena, s obzirom da je stilske karakteristike okvirno datiraju u posljednja desetljeća ili sam kraj 17. stoljeća. Međutim, o nabavi slike i vremenu njezinog

[1130] K. PRIJATELJ, 1953., 117.
[1131] Naime, osim toga da u Šibeniku nije evidentirana ni jedna druga istoimena slika, nema drugih dokaza da K. Prijatelj piše upravo o ovoj slici. To bi, pak, bilo moguće jedino u slučaju da se ova slika određeno vrijeme nalazila privremeno pohranjena u franjevačkom samostanu, za što se ne nalazi potvrda.
[1132] B. GOJA, 2011., 116.,122.
[1133] B. GOJA, 2011., 116.,122.

postavljanja na oltar nisu pronađeni arhivski ili drugi povijesni izvori. S druge strane, kako vremenski period djelovanja *Nepoznatog slikara šibenskog stropa* nije jasno definiran postoji mogućnost da je djelovao od druge polovice 17. do početka 18. stoljeća slikajući pretežito u *manieri* srodnoj Fedrigazzijevoj, te da pojedini šibenski naručitelji nabavljaju njegova djela, a u konačnici ga i angažira na velikom poduhvatu stropnih oslika u crkvi Sv. Nikole.

Na prikazu *Čuda u Surianu* je unatoč težnjama ka individualizaciji likova jasno čitljiva specifična tipologija karakteristična za likove na stropnom osliku Sv. Nikole. Riječ je o prepoznatljivim ženskim licima srcolikoga tipa, većeg oblog čela, krupnih bademastih očiju i naglašenog luka obrva te vrlo mesnatim, okruglim i rumenim obrazima sa specifično napućenim usnama (sl. 20.). Opći dojam opisane tipologije vrlo bljedunjavog lica i maskolikog teatralnog izričaja svojstven je i ženskim likovima koje izvodi *Nepoznati slikar šibenskog stropa* (sl. 21.). U tom smislu osobito treba istaknuti kasetu s prikazom *Gospe s Djetetom i donatorom Domenikom Tolićem, Gospu s Djetetom i svecima te donatorom Antoniom Giacomom Calafattijem* i prikaz *sv. Ane s Gospom* i monumentalnim grbom Pachich (sl. 22.). Lik dominikanca u donjem dijelu slike *Čudo u Surianu* također pokazuje niz analogija s likovima svetaca na stropu Sv. Nikole, primjerice, gotovo je identičan liku sv. Ante koji pridržava malenog Krista, s oštećenim likom nepoznatog donatora s druge kasete, ali i liku sv. Ante s devete kasete koju je donirao Alviž Mistura, kako stoji u natpisu ispod njegovog, relativno dobro sačuvanog portreta (sl. 23.). Krhka isposnička figura sv. Dominika s naslikanog platna pokazuje osobite analogije s prikazima Krista u ikonografiji *Krštenja* na stropu, ponajviše s kasetom koju je donirao Giovanni Battista Vidi (sl. 24.). Sve komparacijske analogije, od rastresitog načina slikanja s jasno vidljivim potezima kista, osobito u pozadini, kolorita i načina oblikovanja te osvjetljenja upućuju na zaključak da je u slučaju slike *Čudo u Surianu* riječ o djelu istoga slikara koji je izveo i stropne oslike u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku.

Sl.1.

Sl.2.

Sl.3.

Sl.4.

Sl.5.

Sl.6.

Sl.7.

Sl.8.

Sl.9.

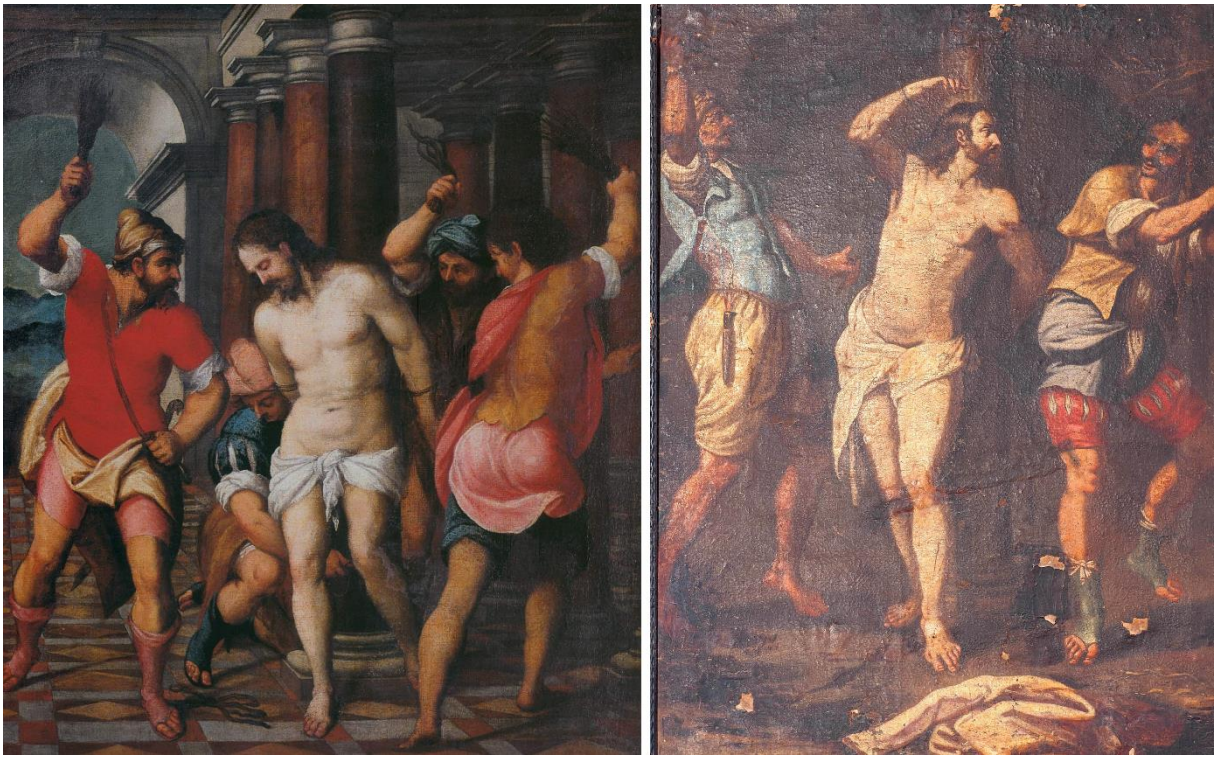
Sl.10.

Sl.11.

Sl.12.

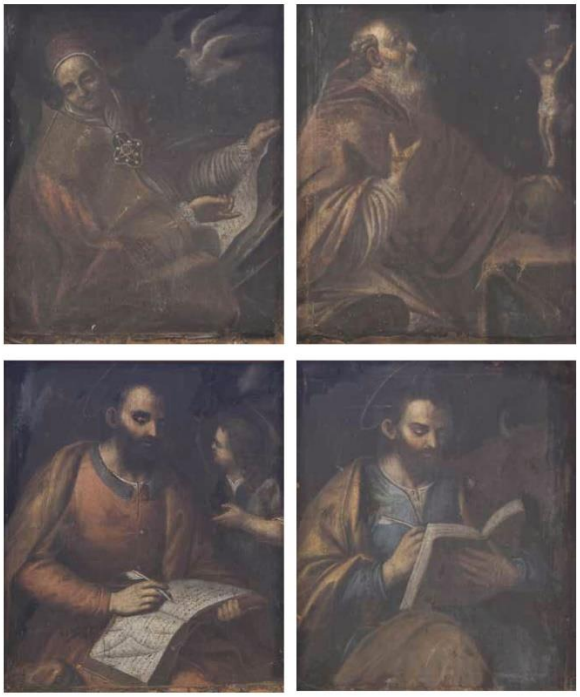
Sl.13.

Sl.14.



Sl.15.

Sl.16.



Sl.17.

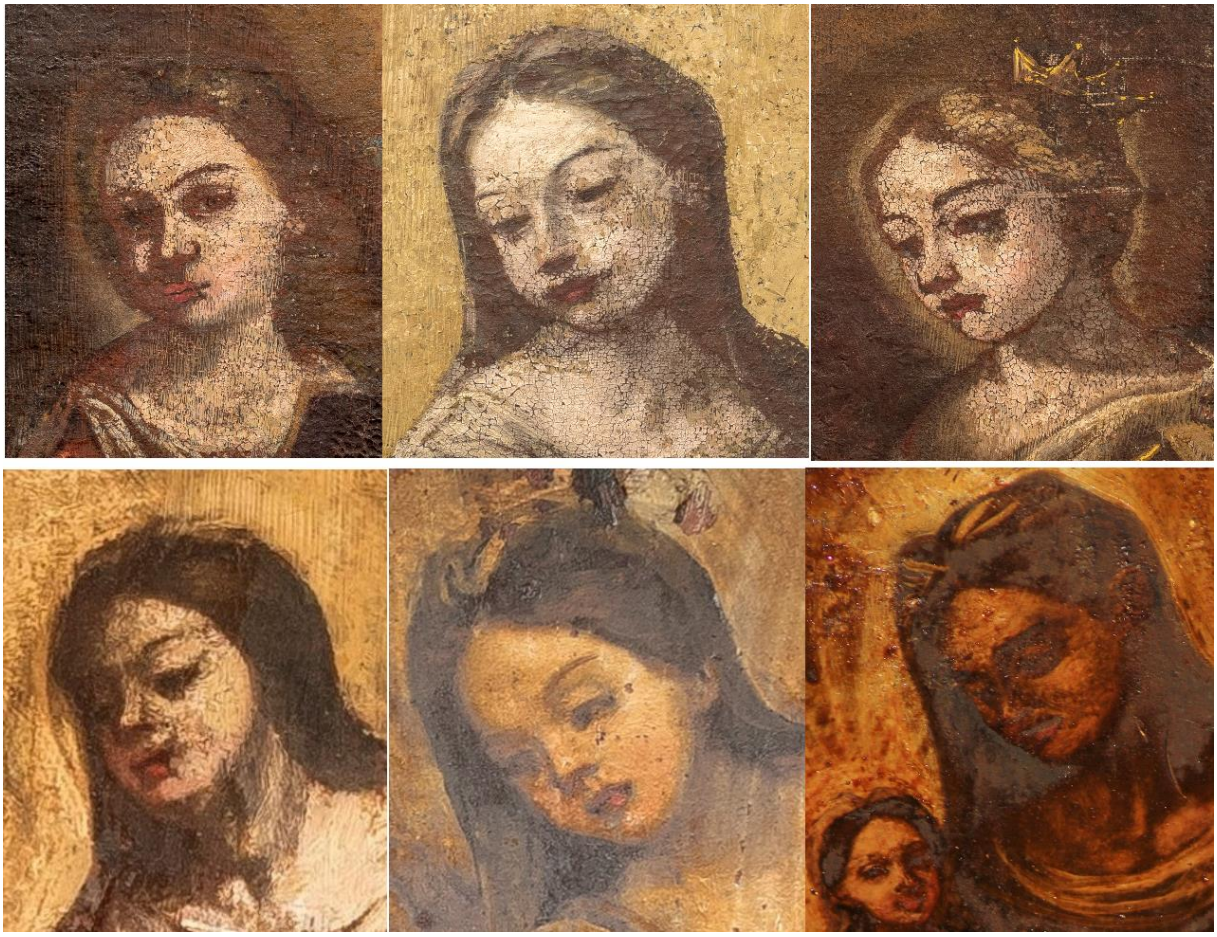
Sl.18.

GEORGIVS PARCHIIH
I. V. D
PAROCHVS VILLÆ VODIZE, A.S CONGNE
PROPA FIDE IN TOTA PROVINCIA MIS
APLICVS SPETIALITER DEL
ATVS. CANONICVS, ET PRIMIGERIVS
CATHEDRALIS SIBENICEN FACTVS.
ALEXANDRO.VIII. P.M. CRE
ATVS EPISCOPVS NONEN
HANC VITAM MEIORI COMMVTAVIT
ÆTATIS XXII ANNO 1703.

Sl.19.

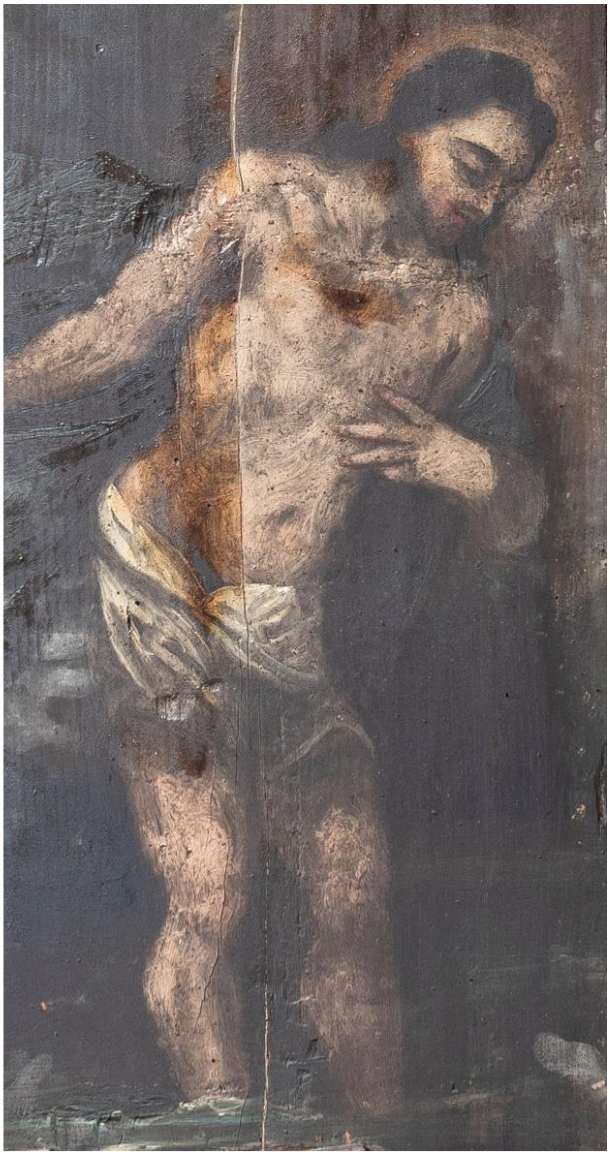
Sl.20.

Sl.21.



Sl.22.

Sl.23.



Sl.24.

6. Lokalni slikari djelatni na prostoru Šibenske biskupije u 17. stoljeću

Inzistiranja na repetitivnosti i reinterpretacijama slavnih mletačkih slikara druge polovice 16. stoljeća bila su posebno svojstvena za mala mjesta provincije, te su obilježila i slikarstvo Šibenske biskupije u 17. stoljeću, gdje se takav trend prolongirao do samog kraja *seicenta*, a primjetan je i početkom novog stoljeća. Naposljetku, poslije-tridentska obnova koja se dosljedno provodila i u najmanjim selima, očitovala se, između ostalog, i u pojačanoj produkciji bratovštinskih, priučenih i slabijih lokalnih slikara koji su diktirani sadržaj interpretirali u vrlo naivnim, žargonskim rješenjima, a nabava njihovih djela predstavljala je najisplativiju investiciju na graničnim prostorima s Osmanlijama, kakav je primjerice teritorij Šibenske biskupije koji je u to vrijeme sužen na priobalni pojas. U tom periodu osobito je u provincijskim sredinama očigledno kako sadržaj diktira formu, pri čemu uzori u uspješnim likovnim ostvarenjima u Veneciji s vremenom ipak dovode i do intenzivnijeg stilskog utjecaja na ruralna područja od početka 17. stoljeća, ali uglavnom u naivnoj lokalnoj i vremenski zakašnjeloj interpretaciji.

Sačuvani uzorak slika s područja Šibenske biskupije pokazuje da se od sredine prema kraju 17. stoljeća brojnost kvalitetnijih narudžbi bila upečatljivo prorijedila. Objašnjenje za to prvenstveno leži u vrlo nepovoljnoj političkoj, gospodarskoj i demografskoj slici teritorija u tom periodu. Arhitektonska i likovna ulaganja svakako nisu bila na prvom mjestu krajnje osiromašenom preostalom stanovništvu koje se borilo s raznim nedaćama, no i u takvim vremenima ostajala je, pa i jačala, potreba za zazivima i zavjetima. Malobrojnu skupinu slika nastalu u tom razdoblju karakterizira stoga niža kvalitativna razina. Riječ je o rutinskim djelima, prvenstveno lokalne produkcije koja su u tom trenutku često izvan dominantnih likovnih strujanja. Za razliku od skupine slika nastalih od kraja 16. do prve polovice 17. stoljeća u kojoj je zabilježeno nekoliko značajnih narudžbi čiji su naručitelji imali određenu viziju za koju ostavljaju novac ili na bilo koji drugi način aktivnije sudjeluju u definiciji sadržaja slike, od sredine 17. stoljeća primjećuje se drugačija praksa. Sačuvani materijal iz tog razdoblja progovara osiromašenim likovnim izričajem. Stoga, osim što se bilježi pojačano angažiranje lokalnih i marginalnih mletačkih slikara, primjetno je i da donatori nemaju aktivnu ulogu u oblikovanju sadržaja slike, nego radije podliježu odabiru gotovih, provjerenih rješenja koji slijede uzore u proslavljenim formulama, uglavnom vrlo poznatih slika koje su odjeknule i do ruralnih krajeva, ali još češće prema grafičkim predlošcima te

iznimno i kompilacijama nekoliko njih. Pritom, takve nužne potrebe kulta i obreda zadovoljavaju lokalni slikari koji se nerijetko bave i drugim poslovima.

U Šibeniku je početkom *seicenta* zabilježena aktivnost slikara šibenskog porijekla Jurja Božičevića (Zorzi di Natale) koji je životni vijek proveo u Veneciji.[1134] Ti su podaci poznati iz spisa bratovštine sv. Duha u Šibeniku, a prenosi ih K. Stošić[1135] koji navodi da je rečena bratovština od toga šibenskog majstora naručila dvije slike, od kojih je jedna prikazivala *Silazak sv. Duha,* za glavni oltar istoimene šibenske crkve (skeda 23.). Pala je bila dovršena do 1614. godine kada je bratovština Božičeviću isplatila sto šezdeset dukata: „*1614. adi 17 magio in Sibenichu. Ricevuti io Zorzi Natali da ser m.o Mazalinouisc zudese della frataia della schola di san spirito ducati cento e sessanta correnti et sono compresi in guesto numero ducati venuti cinque avudi zorni passati in Venezia dal Mag.o m.o Zuane Casarol dele balanze per ordine de m. s Zuane Burgona come appare per la ricevuta fatta al d.o m.p e questi denari sono per la pala di legname, indoradura et la pitura p.la ghiesa della sopra ditta schola, val in tutto ducati 160.*“[1136] Slika se uz nekoliko preslika do danas sačuvala *in situ*.[1137] O Božičeviću je pisao i K. Prijatelj, prenoseći Stošićeve zapise, i kontekstualizirajući ga u odnosu na druge dalmatinskih majstore 17. stoljeća.[1138] Međutim, u mletačkoj *Fraglii dei Pittori* nema podataka koji bi doprinijeli bar okvirnoj rekonstrukciji slikareva djelovanja u Veneciji pa se nameće i pitanje je li ondje uopće djelovao.[1139]

O Božičeviću je stoga do danas poznato izrazito malo podataka te bi tek trebalo provesti opsežnija i usmjerenija istraživanja šibenskih arhiva. U Šibeniku je sačuvana jedna njegova slika, ali je dvaput loše restaurirana čime je otežano preciznije definiranje njegova stila.[1140] Iako je teško suditi o likovnim karakteristikama, pa i tipologiji likova, neki elementi kompozicijskog rješenja, kolorita i impostacije likova u prostoru upućuju na slikarevu pripadnost *manieri* Palme Mlađeg. Štoviše, kompozicijsko rješenje upućuje na konkretno ugledanje na sheme kojima Palma Mlađi definira iste ikonografske teme. U tom kontekstu šibenska je kompozicijska izvedba *Silaska sv. Duha* izrazito podudarna s Palminom slikom iz župne crkve u Omišu i njegovim crtežom iz Musea Correr u Veneciji.

[1134] K. STOŠIĆ, 1936.a, 14.
[1135] K. STOŠIĆ, 1932.b, 403.
[1136] K. STOŠIĆ, 1932.b, 412.
[1137] K. STOŠIĆ, 1932.b, 403.
[1138] K. PRIJATELJ, 1982.a, 827.
[1139] E. FAVARO, 1975.
[1140] Slika je prvu restauraciju pretrpjela 1781. godine. Izveo ju je Jose Dupre, međutim današnje stanje je rezultat loših zahvata tijekom posljednjeg desetljeća 19. stoljeća koje je poduzeo Karlo Mihalevi. K. STOŠIĆ, 1933.b, 403.

Zna se i da je Božičević za crkvu Sv. Duha u Šibeniku 1619. godine naslikao i sliku s prikazom sv. Martina, međutim, ona se nije sačuvala.[1141] Moguće je da je slikar određene veze njegovao s rodnim krajem i primao narudžbe sve do 1631. godine kada su u bratovštinskim spisima evidentirani posljednji zapisi o njemu.[1142] S druge strane možda su narudžbe slika za crkvu Sv. Duha bile iznimka s obzirom da mu je otac Luka Božičević bio sakristan te crkve od 1560. godine, a još je 1615. godine bio živ te je u Šibeniku držao neku bratsku kuću s dućanom.[1143]

Među kasetiranim stropovima koji se u Dalmaciji tijekom 17. stoljeća podižu po uzoru na mletačke, a s kojom praksom se nastavlja i kasnije, posebno se ističu šibenski primjeri. Kasetirani strop Nove crkve kojeg su od 1622. do 1628. oslikali lokalni slikari predstavlja najraniji primjer te vrste na prostoru mletačke Dalmacije gdje su se oslikani kasetirani stropovi učestali tek nekoliko desetljeća kasnije (skeda 29.). Najveći broj nastao je tijekom druge polovice 17. stoljeća, od kojih se ističu primjeri u crkvi Svih Svetih u Korčuli (1665.), Sv. Bernardina na Rabu (1669.), Sv. Frane u Šibeniku (1674.), u crkvi Gospe od Škrpjela kraj Perasta (1690), u župnoj crkvi u Vrboskoj, te u Sv. Nikoli u Šibeniku (kraj 17. stoljeća). Čak tri *seicentistička* stropna oslika u Šibeniku, ni po tematici, ni u organizacijskom smislu ne predstavljaju jedinstvenu skupinu, nego je riječ o snažnije izraženoj tradiciji koja obuhvaća šire istočnojadransko područje.[1144] Ipak, primjećuje se težnja tipu s velikim ovalnim ili poligonalnim središnjim dijelom glavne scene, dok se uokolo nižu jednake ili podjednake kvadratne i/ili ovalne kasete. Karakterističnom organizacijom stropnih polja, u kontekstu ostalih značajnijih *seicentističkih* ostvarenja u Dalmaciji najsrodniji je primjer u crkvi Svih Svetih u Korčuli. Osim toga, u Novoj crkvi treba upozoriti na još jedno jedinstveno rješenje u Šibeniku pa i čitavoj Dalmaciju 17. stoljeća; fresko oslik na bočnim zidovima koji se pripisuje domaćim majstorima. Osim na osnovnoj ikonografskoj i u određenoj mjeri stilskoj razini, stropnom i fresko osliku Nove crkve u Šibeniku do sada nije sustavnije pristupano. Iako su kao malobrojni domaći slikari u 17. stoljeću rijetki, još uvijek se jako malo zna o Mihovilu Parčiću i Antunu Moneghinu, autorima fresko oslika Nove crkve, čija slaba sačuvanost dodatno otežava rekonstrukciju njihovog stilskog izričaja. Ipak, rukopisi K.

[1141] Božičevićeva se slika *sv. Martina* nalazila na drvenom oltaru kojeg je 1619. godine načinio Pietro Sandrioli, *indorador* iz Venecije za cijenu od trideset dukata. K. Stošić navodi da je taj oltar u crkvi Sv. Duha postojao sve do 1860. godine, kada je slika s oltara premještena na zid te da ondje visi i 1930. godine. Terenska istraživanja nisu pronašla sliku te teme. K. STOŠIĆ, 1932.b, 404.
[1142] K. STOŠIĆ, 1932.b, 403.
[1143] S. PETRIĆ, 1997., 125.
[1144] V. MARKOVIĆ, 1985., 89.

Stošića pružaju određen broj značajnih podataka o njima koji do sada nisu sustavno elaborirani, a o kojima detaljnije raspravljaju nastavna poglavlja.

Osim Božičevića, Parkića i Moneghina, poznato je da je u Šibeniku sredinom 17. stoljeća bio djelatan i domaći slikar Dominik Divnić (Šibenik, oko 1620 — ?, nakon 1674). Dosadašnji istraživači, koji su se usputno doticali Divnićeva slikarstva, klasificirali su ga kao osrednjeg majstora,[1145] no istraživanje njegova opusa je otežano činjenicom da su do danas poznate samo dvije njegove slike. O jednoj se zna tek prema zapisima, dok je druga uvelike preslikana. U prvom je slučaju riječ o prikazu sv. Dominika nastalom za nepoznatu crkvu u Ninu,[1146] a u drugom o slici *Sv. Vinka Ferrerskog i sv. Antuna Padovanskog,* naslikanoj za crkvu Sv. Duha u Visu. Potonja je i potpisana godinom 1663., ali je, s obzirom na količinu naknadnih preslika, vrlo teško suditi o Divnićevu stilu.[1147] Dodatno intrigira i podatak iz biografije slikara Antonia Belluccija o njegovoj ranoj naobrazbi.[1148] Naime, bilježi se da je poznati slikar prvi slikarski nauk primio od šibenskog plemića i slikara Domenica Difnica (Divnića) u Šibeniku,[1149] što navodi na zaključak o kvalitetnijem majstoru koji je imao radionicu i primao na izobrazbu kandidate. Premda u Šibeniku nije sačuvan ni jedan Divnićev slikarski rad ili barem nije prepoznat, može se pretpostaviti da je primao narudžbe i radio djela za vlastiti grad, a sudeći prema sačuvanim slikama na Visu i spomenutoj u Ninu, čak i šire.

Od sačuvanih slika u Šibeniku koje se okvirno datiraju u vrijeme pretpostavljene Divnićeve slikarske aktivnosti, temeljem izrazitih provincijskih karakteristika u hipotetsku vezu s tim slikarom bi se mogle dovesti samo tri koje zapravo ne pokazuju zajedničkih karakteristika. Jedna od njih je slika *Gospe s Djetetom* iz Muzeja grada koja se okvirno datira u sredinu ili drugu polovicu 17. stoljeća (skeda 47.).[1150] Riječ je zapravo o slici nastaloj po predlošku starije štovane slike o čemu nešto detaljnije govori poglavlje o ikonografskim temama, a koju je po svemu sudeći izveo neki lokalni slikar djelatan u tom periodu u Šibeniku među kojima se kao glavni kandidat nameće Divnić. Druga je portret providura Leonarda Foscola koji se čuva u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku (skeda 42.). Natpisom je datiran u

[1145] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 68.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.; C. FISKOVIĆ, 1968.b, 143.; A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, 1982.a, 828.
[1146] K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.
[1147] C. FISKOVIĆ, 1968.b, 143
[1148] F. MAGANI, 1995., 23-33.; R. TOMIĆ, 2005.b, 174.-176.; N. KUDIŠ, 2012., 111-126.; R. TOMIĆ, 2015.c, 11-12.; D. FULCO, 2016., 192-198.
[1149] I. KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 68.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 19.; C. FISKOVIĆ, 1968.b, 143.; A. HORVAT, R. MATEJČIĆ, K. PRIJATELJ, 1982.a, 828.
[1150] Za ideju o povezivanju ove slike s Domenicom Divnićem zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. Nini Kudiš.

1649. godinu, a zakašnjele stilske karakteristike i provincijska nota ukazuju da najvjerojatnije nije riječ o importu, nego o vrlo skromnoj lokalnoj portretistici. Naime, iz načina na koji je kadriran tročetvrtinski dopojasni providurov lik, njegove komunikacije s promatračem, ali i kolorita, iščitava se autorovo poznavanje mletačke portretistike s početka *seicenta,* kao i kasnijih tenebrističkih upliva. Međutim, riječ je o slikaru koji je vrlo nevješt u portretistici jer je lice naslikano maskolikog i tupog izraza pri čemu izvedba više podsjeća na interpretaciju prikaze nego individualnih psiholoških i vizualnih karakteristika portretiranoga. Također, način na koji je izvedena providurova odora kao i pokušaj izvedbe svjetlosnih efekata unutar tenebrističke pozadine odaje osrednje dosege lokalne razine.

Treća slika nepoznatog lokalnog slikara koja se okvirno datira u sredinu 17. stoljeća je prikaz *sv. Mateja Evanđelista* iz zbirke *Civitas Sacra* u Šibeniku (skeda 45.). I u tom je slučaju riječ o slikaru čiji se izraz temelji na reinterpretaciji mletačkog slikarstva druge polovice 16. stoljeća, s dominantnim *tizianesknim* motivima, poput pozadinskog rješenja s tamnim zastorom na desnoj i sutonskim krajolikom na lijevoj strani slike. Izvedba pokazuje interpretaciju koja slijedi neke grafičke predloške reinterpretirane kroz suhu i tvrdu lokalnu maniru te poslije-tridentsku sugestivnost i kontemplativnost izraženu putem pogleda i suptilnih utišanih gesti s primjesom melankolije postignute nešto vještijim efektima svjetla.

Osim navedenih, K. Stošić bilježi još dva slikara djelatna u Šibeniku u zadnjim desetljećima te samom kraju 17. stoljeća, ali ne navodi nikakav kontekst u kojem se spominju u dokumentima niti signature. Za jednoga bilježi samo da se zove Jakov Perić i da je djelatan 1685. godine, a za drugoga da se spominje 1700. kao *Antun Venzon pictor* te da je bio oženjen Jelom, kćeri Frane Draganića.[1151] K. Jurin navodi podatak iz 1696. godine koji svjedoči o vjenčanju majstora Antuna, sina Pavla Venza (Venzo) i Jelene, kćeri pokojnog Frane Bjankinovića.[1152] Pri tome se za prezime Bianchi napominje moguća veza s obitelji Draganić.[1153] Prema podacima o krštenju Jelene Draganić (Bianchi, Beanchini), koje datira u 1654. godinu, ustanovljuje se da je u vrijeme vjenčanja sa slikarom imala četrdeset i dvije godine pa bi se iz toga mogli izvoditi i okvirni zaključci o godinama slikarevog djelovanja.[1154]

[1151] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika,* 3/10, rukopis, cedulja
[1152] K. JURAN, 2018., 170.
[1153] K. JURAN, 2018., 65.
[1154] Međutim, zbunjuje spominjanje Jelene, kćeri pokojnoga Frane Draganisa i žene Antuna Libanola da Garafolo iz Ferrare, vojnika u tvrđavi Sv. Nikole u dokumentu iz 1677. godine. Stoga ostaje nejasno je li to ista Jelena koja se dva puta udala za osobe imena Antun ili je riječ o dvije osobe. U svakom slučaju Jelena koja se udala za Antuna Venzo je ista ona koja je krštena 1654. godine. K. JURAN, 2018., 65-66.; 170.

U samostanu Sv. Luce u Šibeniku nalazi se slika *Sv. Marije Magdalene* koja predstavlja vrlo naivnu interpretaciju po predlošku slike Domenica Tintoretta iz Pinacotece Capitolini u Rimu (skeda 53.). Sudeći po naglašeno provincijskoj izvedbi vrlo je vjerojatno riječ o lokalnom slikaru vrlo skromnih dosega koji interpretira zadani predložak.

Neki je lokalni slikar po svoj prilici izradio kopiju Visovačke Gospe za glavni drveni oltar crkve Sv. Lovre u Šibeniku, a sudeći po načinu izvedbe, i treću je verziju te popularne slike, onu koja je nastala za desni svetišni oltar u crkvi Majke od Milosti na Visovcu, najvjerojatnije također izveo neki lokalni slikar. U njezinom donjem dijelu teče natpis *Mater dei ora pro nobis 1679*. (skeda 59.) kojim je ona datirana, međutim poznati povijesni izvori ne upućuju na autora, zbog čega ove slike i dalje ostaju predmetom istraživanja i rasprava.

Sačuvana je i manja grupa slika koje se okvirno datiraju u posljednja desetljeća ili sam kraj 17. stoljeća, a prema načinu izvedbe, interpretaciji pojedinih tema te oblikovnim i drugim kvalitativnim parametrima po svemu sudeći riječ je o lokalnoj produkciji bratovštinskih, lokalnih i priučenih slikara. Toj kategoriji pripada manja slika *Sv. Jeronima* iz župnog stana u Rogoznici (skeda 62.). Sudeći po oblikovnim karakteristikama i mogućnostima, riječ je o izvedbi lokalnog slikara skromnih dosega koji slika prema zadanom modelu, s obzirom na primjetan naglašeni grafizam, najvjerojatnije nekog grafičkog predloška. Istoj klasifikaciji pripadaju i dvije slike s prikazom *Ecce Homo,* očigledno nastale prema istom predlošku, ali u nešto izmijenjenoj varijanti teme. Jedna se nalazi u galeriji franjevačkog samostana na Visovcu, a druga u župnom uredu u Skradinu (skede 64. i 65.).

6.1. Slikarski profil Mihovila Parkića

K. Stošić za Mihovila Parkića (u njegovom čitanju Prkića), navodi da je on bio šibenski zlatar, slikar, bilježnik i pučki poslanik.[1155] Najveće sačuvano njegovo djelo su freske na zidovima Nove crkve u Šibeniku (skeda 34.), a poznato je da je radio i na freskama bratovštinske dvorane uz tu crkvu, no one se nisu sačuvale, a sudeći prema interpretaciji K. Stošića bila je riječ o temi *Raspeća*.[1156] U rukopisu o Novoj crkvi isti konstatira da se na tog majstora prije njega nitko nije osvrnuo, zbog čega mu je pristupio s posebnom pažnjom. Pritom pretpostavlja da je osim u Novoj crkvi radio i drugdje za šibenske naručitelje, te donosi niz arhivskih podataka o njegovom djelovanju.[1157]

[1155] K. STOŠIĆ, 1936.a, 70-71.
[1156] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika*, 3/10, rukopis, 6.; *Katalog*, 1998., 147.
[1157] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5.

Dana 4. rujna 1612. godine Mihovilu Parkiću je isplaćeno 15 lira za oslik oltara sv. Jurja.[1158] Osmog lipnja 1617. primio je neku svotu za oslik zastave[1159] kao i za neke slike za Veliki petak.[1160] Stošić potom bilježi danas već dobro poznati podatak da je naredne godine, 28. siječnja primio 24 lire za oslik pet antependija oltara te sedam lira za Isusov grob.[1161] Te iste 1618. godine, 20. kolovoza primio je 25 lira kao predujam za oslik i pozlatu velike kapele za koji je posao nabavljeno više tisuća zlatnih listića.[1162] Šestog veljače 1619. godine primio je 29 lira za pozlatu dvaju stupova, oslik dvaju anđela i za bojanje klupa.[1163] Iste godine, 23. kolovoza, dobio je 93 lire za boje te 25 dukata ili 150 lira za oslik fresaka[1164] čime je datiran početak oslika zidova Nove crkve. Godine 1620. Parkić se spominje u ugovoru kojim mu Jeronim Sisgoreo ustupa polovicu svoje zemljišne parcele u predjelu Sv. Trojstva, koja se nalazi sa sjeverozapadne strane Parkićeve kuće. Tom prilikom slikar je Sisgoreu zauzvrat dao neku drugu polovicu parcele.[1165]

K. Stošić navodi kako se nešto slikalo u Novoj crkvi i 1620. i 1624. godine, ali uz te radove nije naveden Mihovil Parkić, koji je, pak, 6. travnja 1624. primio osam lira za nedefinirane slikarske poslove, valjda opet za Božji grob.[1166] Poznato je da je te godine, 26. listopada, Parkić postao i članom bratovštine Nove crkve, a u tom je svojstvu zabilježen i iduće godine.[1167] Iako je prekinuo rad na freskama na čemu ga je naslijedio drugi lokalni slikar, Antun Moneghin, poznato je da je Parkić ipak nastavio raditi za Novu crkvu druge poslove prema potrebama. Tako je 26. listopada 1628. godine primio nešto novca za grb generala Zorzija (*pittura dalla arma*) jer je bio običaj da to, pri generalovom dolasku, bratovština pribavi i svečano izloži zelenilom okitivši portal crkve.[1168] Dana 20. siječnja 1630. godine Parkiću je plaćeno na ime duga četiri lire za ulje i boje, za anđele koje je oslikao.[1169] Tri godine kasnije, 15. ožujka 1633., spominje se kako mu je dano 12 lira za neku sliku, najvjerojatnije za Božji grob (*per pittura delle invention*) koji je prema zapisima radio svake godine, a za istu stvar plaćeno mu je i iduće godine 18 lira.[1170] Godine 1638., 27.

[1158] *Katalog*, 1998., 147.; K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 46.
[1159] Kako K. Stošić navodi – mrtvačke.
[1160] *Katalog*, 1998., 147.; K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 62.
[1161] *Katalog*, 1998., 147.; K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 67.
[1162] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 69.
[1163] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 71.
[1164] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1590-1625., 73.
[1165] K. JURAN, 2018., 288.; DAZD, ŠB, kut 50/IV., sv. A, 37r
[1166] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5.; BAŠ, Računi 1623-46.
[1167] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 5. ; BAŠ, Računi 1590-1625., 95.
[1168] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.; BAŠ, Računi 1623-46., 62.
[1169] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.; BAŠ, Računi 1623-46.
[1170] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.; BAŠ, Računi 1623-46., 130.

listopada oslikao je neki baldahin za 12 lira, a sljedeće, 1639. godine bio je i članom uprave bratovštine. Godine 1641., 6. travnja opet je primio 20 lira za Božji grob.[1171] Iste te godine Parkić je sa zlatarom Andrijom Darcijevićem vršio katastarska mjerenja svih zemalja bratovštine. Pritom treba napomenuti da se i u ostalim dokumentima vezanim uz njegovo djelovanje, naglašava prvenstveno njegovo zlatarsko zanimanje koje je, po svemu sudeći, bilo primarno.[1172] Osim svega navedenog, poznat je i datum njegove smrti, 21. kolovoza 1642. godine.[1173]

S obzirom da arhivski izvori potvrđuju njegovu djelatnost za Novu crkvu u razdoblju od punih trideset godina, može se pretpostaviti da je tijekom tog perioda primao i druge narudžbe u gradu. Ipak, K. Stošić navodi podatak da je Mihovil Parkić 1618. godine dobio 120 lira za popravak oltara sv. Karla u crkvi Sv. Frane u Šibeniku.[1174] Međutim, nije specificirano o kakvom je popravku bila riječ. Osim Parkića u Šibeniku u prvoj polovici 17. stoljeća djeluju još samo dva lokalna slikara; Antun Moneghin koji je stalno prisutan u gradu i Juraj Božičević koji se ondje javlja povremeno te se može pretpostaviti da se Parkić kod bratovštinskih, ali vjerojatno i potreba drugih manjih naručitelja prekvalificirao u slikara.

Iako je Parkić, sudeći prema podacima iz bratovštinskih računa, za Novu crkvu od većih narudžbi radio samo freske, vidi se da je bio vrlo aktivan i u svim ostalim poslovima što je vjerojatno uvjetovala i njegova svestranost kao aktivnog člana bratovštine. Za istu je bratovštinu zasigurno izveo i neke zlatarske radove, što bi trebala tek propitati neka buduća istraživanja.

Uz njegovu se ličnost vezivao i ciklus slika o starozavjetnom Josipu i njegovoj braći koji se čuva u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku, no tu bi hipotezu trebalo otkloniti iz više razloga. Usporedba s freskama iz Nove crkve na kojima se, zahvaljujući suvremenim metodama snimanja, mogu izlučiti bolje sačuvane figure nije rezultirala analogijama s ciklusom slika o sv. Josipu. S druge strane J. A. Soldo donosi podatak temeljen na proučavanju inventara samostana Sv. Lovre sastavljenog 1711. godine, a prema kojemu je ciklus o Josipu naručen za novi refektorij samostana.[1175] Nadalje, u vrijeme podizanja crkve i samostana Sv. Lovre, Parkić je već odavno pokojni slikar. Sudeći po rasvijetljenoj paleti, načinu slikanja i klasicizirajućim kompozicijskim rješenjima koja odaju poznavanje suvremenih stilskih tendencija, ciklus o Josipu i njegovoj braći je vjerojatno rad nekog

[1171] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.; BAŠ, Računi 1640-41., 7.
[1172] K. JURAN, 2018., 288.
[1173] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.
[1174] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 29.
[1175] J. A. SOLDO, 1967.b, 83.

domaćeg slikara skromnih mogućnosti, s kraja 17. pa možda i samog početka 18. stoljeća, najvjerojatnije prema predlošcima na osnovu kojih je nastala ova serija slika.

6.2. Slikarski profil Antuna Moneghina

Nakon što je Parkić iz nepoznatog nam razloga prekinuo rad na freskama Nove crkve, oslik je 1628. godine nastavio drugi lokalni slikar, Antun Moneghin (skeda 34.).[1176] U računima stoji da je 7. ožujka te godine primio 20 lira za dovršetak zidnog oslika (*per finir la pitura atorno la chiesa*).[1177] Ako je suditi prema dodijeljenom mu iznosu, u tom trenutku nije bilo preostalo puno posla, pa je mogla biti riječ o pokojoj sceni. Da je Moneghin unutar bratovštine imao ulogu crtača i dizajnera svjedoči zapis iz 13. srpnja 1629. godine u kojemu stoji da je isplaćen s četiri lire za dvije skice (…*per doi brevi del jubileo, per carta real et pitura*…).[1178] Izrazito je zanimljiv podatak koji svjedoči da je Moneghin naslikao Gospu koja se za procesija izlagala na ulicama, a za koju je 19. siječnja 1633. godine dobio 12 lira.[1179] U zapisu stoji: „…*per la figura d. Madonna per tenir sopra il poztori(?) solita a persi fra la casa del Mattiazzi et Devido per (*nečitko*) al Moneghin lire 12 et al marangon*…“[1180] U tom kontekstu valja skrenuti pozornost na sliku *Gospe zaštitnice* koja se čuva u Muzeju grada, a potječe iz Nove crkve. Na drvenoj podlozi oblik slike prilagođen je kompoziciji Gospe koja plaštem grli članove bratovštine Gospe od Milosti. Komparativnom analizom fresaka u Novoj crkvi i *Gospe Zaštitnice* iz Muzeja grada dolazi se do zaključka da su oblikovno i stilski ti prikazi izrazito bliski, te da slika Gospe pripada Parkićevoj i Moneghinovoj maniri. Pretpostavi li se da je Moneghin oslikavanje fresaka samo dovršio, te da je većinu poslova obavio Parkić, njegov udio na njima je, po svemu sudeći, kontrafasada na kojoj se dobro razabire lik Joba, a koja pokazuje niz oblikovnih, kolorističkih i stilskim elemenata bliskih izrazu i Gospe i bratima prikazanih na slici *Gospe Zaštitnice* (sl. 24.). Prije svega riječ je o monumentalnim, elongiranim likovima nježnih ruku dugih prstiju u kojima dominira robusna draperija, a na čijim se licima razabire i doza naturalizma, osobito u naglascima koščatih lica. S druge strane, primjetna je i diferencijacija od robusnijih, grubljih i tektoničnijih Parkićevih figura.

[1176] V. MARKOVIĆ, 1985., 87.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 59., 70.
[1177] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6 prema: BAŠ, Računi 1625-1635., 20.
[1178] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.
[1179] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6. prema BAŠ, Računi, 1623-1646., 212.
[1180] BAŠ, Računi, 1623-1646., 212.

Ipak, s obzirom na loše stanje fresaka te veliku dozu srodnosti Parkićeva i Moneghinova stila, izneseno treba uzeti s rezervom iako je iz svih zapisa evidentno da su upravo njih dvojica bili zaduženi za izradu sve drvene i slikane opreme te bratovštinske crkve, nastale u prvoj polovici 17. stoljeća. S druge strane, u prvim desetljećima *seicenta* u Šibeniku i nema evidentiranih drugih lokalnih slikara.[1181]

Neki arhivski podaci impliciraju da je Moneghin radio i za druge bratovštine. Navodno je 1622. godine naslikao i oltarnu palu sv. Stjepana za istoimeni oltar u crkvi Sv. Duha u Šibeniku.[1182] Iz bratovštinskih zapisa koje prenosi K. Stošić razaznaje se i ime Antunovog oca: „…*adi 9 aprile spesi per contadi a buon conto per la pittura di san Stefano cioe per la palla nova al figlio di m.s Pietro Moneghin*…".[1183] Za istu je sliku te godine isplaćen 22 lire, a godinu dana kasnije za nju je dobio još 16 lira.[1184] Ta je pala po svemu sudeći bila očuvana do 1932. godine kada K. Stošić o njoj piše, navodeći njezine dimenzije (112 x 73 centimetra).[1185] Nažalost, novija terenska istraživanja nisu joj zasad ušla u trag.

Dana 23. travnja 1639. godine Monegninu je isplaćeno 28 lira za izradu plitkog reljefa s prikazom Krista u grobu (…*per un Christo in sepulcro di mezzo relievo di carta per l'altare*…) što svjedoči i o njegovoj svestranoj adaptaciji za potrebe bratovštine. [1186] Iste je godine, 8. srpnja, dobio dvije lire za popravak vrlo čašćene slike *Gospe od Griblje*[1187] i njezina stalka.[1188]

Osim što je obavljao niz poslova vezanih za bratovštinske potrebe i obrede, Moneghin je po svemu sudeći izrađivao i slike za privatnu pobožnost pojedinačnih naručitelja o čemu svjedoči navod iz inventara pokojne Anice Sisanović koja je 1. svibnja 1660. godine oporukom ostavila 300 lira za sliku, (*un quadro col l' imagine di s. Francesco di tella et sette quadretti con l' imagine della B. V. di tella, pittura del pittor Moneghin).*[1189] Podatak je zanimljiv i kao svjedočanstvo o potrebama manjih naručitelja za privatnu pobožnost, ali i vremenskom rasponu Moneghinova djelovanja.

[1181] K. JURAN, 2018., 263-300.
[1182] *Katalog*, 1998., 147.
[1183] K. STOŠIĆ, 1932.b, 413.
[1184] K. STOŠIĆ, 1932.b, 413.
[1185] K. STOŠIĆ, 1932.b, 404.
[1186] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6. prema BAŠ, Računi, 1623-1646., 213.
[1187] K. Stošić navodi podatke prema inventaru iz 1518. godine u kojemu se navodi da se slika *Gospe od Griblje* tada nalazila na glavnom oltaru Nove crkve. Godine 1632. imala je vlastiti oltar u toj crkvi, a 1642. godine se nalazila na oltaru sv. Šimuna. K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 8.
[1188] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6. prema BAŠ, Računi, 1623-1646., 218.
[1189] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.

Iz navedenih isplata zna se da je Parkić, bar neko vrijeme, bio članom bratovštine Nove crkve, no, s obzirom na sačuvane podatke o Moneghinu, očito je da je on bio i više povezan s bratovštinom. Iz zapisa K. Stošića poznato je da je i Moneghinova kćer Katarina u nju bila upisana 1621. godine.[1190]

6.3. Fresko oslik Nove crkve u Šibeniku

Freske na zidovima Nove crkve su prikazivale prizore iz života Gospe, ali su danas u vrlo lošem stanju, do jedva vidljive čitkosti. Već se 1985. godine V. Marković pišući o slijedu ikonografskih scena na zidovima morao osloniti na rukopis K. Stošića.[1191] U sveobuhvatnoj analizi i kontekstualizaciji fresaka, V. Marković je naglasio postupak oslikavanja zidova koji polazi od arhitekture, odnosno od njezinih optičkih i prostornih svojstava.[1192]

Danas se uz pomoć kvalitetnijih digitalnih fotografija mogu raspoznati pojedini fragmenti fresaka, dok je bez tehničke opreme golim okom jedva što vidljivo unutar slabo osvijetljenog interijera. Ponajbolje je sačuvan lik Gospe i anđela iz scene *Navještenja* na trijumfalnom luku crkve. Na južnom se zidu bolje raspoznaju likovi monumentalnih robusnih proroka Salomona, Izaije i Malahije, naglašenih oštrih verističkih crta lica i omotanih u monumentalnu draperiju koja pada u širokim naborima. Samo u fragmentima razabiru se likovi na prikazu *Rođenja Djevice*. Na sceni *Marije u hramu* nešto je bolje vidljiv lik svećenika koji je moguće nastao po nekom predlošku te lik Gospe u profilu, u poniznom, poluklečećem stavu, ali je pozadina u potpunosti nečitka. Na sceni koja prikazuje sv. Matiju dobro je uočljiv lik malenog anđela plave razbarušene kose, dok se lik sveca koji svojom monumentalnošću zauzima veći dio scene u dijagonalnoj kompoziciji, vrlo slabo nazire kao i ostatak prikaza. Ostatak scena na južnom zidu koje bilježi V. Marković posve je nečitak, izuzev ornamentalnih obruba svake pojedine scene, a koje čini dekoracija monumentalnih svitaka i pletenica. Na začelju se od dva lika koja nisu prekrile goleme orgulje puno bolje razabire lik Joba popraćen natpisom, a kojega je, sudeći po oblikovnoj razlici u odnosu na druge likove, izveo Moneghin.

Iz vidljivih figura i čitkijih scena može se zaključiti da je Parkićev i Moneghinov izričaj oblikovno, stilski i kvalitetom izrazito blizak, te da se u tom kontekstu obojica pretjerano ne udaljuju ni od Mondellinih dosega vidljivih na njegovim likovima Evanđelista na propovjedaonici katedrale i malenih oslikanih anđela na stropu Nove crkve. Ipak, fresko

[1190] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 6.
[1191] V. MARKOVIĆ, 1985., 85.
[1192] V. MARKOVIĆ, 1985., 88./89.

oslik zidova te crkve pokazuje zanimljivu stilsku mješavinu koja evocira i tradiciju gotičkog fresko slikarstva u interpretaciji monumentalnih, robusnih i teatralnih naturalističkih likova koji dominiraju prikazom, što na određenoj razini predstavlja pučku interpretaciju baroknih tendencija. Stoga su podaci o šibenskom djelovanju Mihovila Parkića, Antuna Moneghina i Gierolima Mondelle izrazito značajni i u kontekstu sagledavanja načina funkcioniranja bratovštinskih udruženja u manjim dalmatinskim gradovima u razdoblju poslije-tridentske obnove.

6.4. Slikarski profil Gierolima Mondelle

Djelovanje Gierolima Mondelle u Šibeniku poznato je još iz publikacija K. Stošića, a detaljnije spoznaje pružaju i Stošićevi rukopisi temeljeni na arhivskim pretragama.[1193] On je utvrdio da je riječ o drvorezbaru i slikaru porijeklom iz Verone,[1194] koji je u Šibeniku vodio *bottegu*.[1195] S obzirom da na istočnoj obali Jadrana tijekom 17. stoljeća nije bilo značajnijih drvorezbarskih radionica, te da nije poznat ni jedan profilirani majstor zbog čega su se brojni drveni oltari *seicenta* morali uvoziti, zajedno s pripadajućim im palama, Gierolimo Mondella predstavlja rijetku pojavu. Riječ je o došljaku koji je u potrazi za poslom u Šibeniku pronašao plodnu tržišnu sredinu, prihvaćajući pritom razne narudžbe, pa i slikarske.[1196] U Šibeniku se trajno skrasio oženivši se 1602. godine Šibenčankom Anticom Rota Kolunić.[1197]

Kontekstualizaciji Mondellinog profila u budućnosti bi moglo doprinijeti i pomnije razmatranje upravo činjenice da mu je supruga bila u srodstvu s poznatim šibenskim bakrorescem, grafičarem i kartografom, Martinom Rotom Kolunićem. K. Stošić navodi da je riječ o kćeri majstora Vicka,[1198] a K. Prijatelj piše o kćeri Martina Rote Kolunića (oko 1532.-1582/1583.).[1199] I. Kukuljević, pak, navodi da se u Šibeniku spominju sljedeća imena 1569. M. Mathaeus Collunich, 1570. i 1579. M. Leonardus Colunich,[1200] a 1575. i 1685. Vincentius Kollunich Rota[1201] na kojeg možda misli K. Stošić.[1202] Potonji u šibenskim župnim maticama pronalazi i Lukreciju, suprugu Martina Rote koja je umrla 1629. godine.[1203] Međutim, nije

[1193] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58-59.
[1194] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[1195] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1196] R. TOMIĆ, 1995.a, 20.
[1197] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1198] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1199] K. PRIJATELJ, 1953., 113.
[1200] I. KUKULJEVIĆ, 1858., 371.
[1201] I. KUKULJEVIĆ, 1858., 371.
[1202] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1203] K. STOŠIĆ, 1936.a, 42.

posve jasno niti sigurno da je ona bila supruga poznatog bakroresca, pa M. Pelc temeljem dokumenata koje je objavio L. Donati podupire hipotezu da je u tom slučaju možda riječ o supruzi Kolunićeva istoimena sina, što bi objasnilo i pojavu Martina Rote Kolunića 1628. godine u Pragu u svojstvu svjedoka.[1204] Pritom i dalje ostaje nepoznato u kakvom im je rodu bila Mondellina supruga Antica Rota Kolunić.

K. Stošić iznosi i podatak da je Mondella bio u rodu s Ivanom Tomkom Mrnavićem što bi moglo rezultirati pretpostavkama da je upravo on bio posrednik njegovom dolasku u Šibenik.[1205] Iako Stošić ne navodi izvor svojih tvrdnji, zanimljivo je primijetiti da je upravo u vrijeme kada se bilježi Mondellino nastanjivanje u Šibeniku Ivan Tomko Mrnavić bio desna ruka biskupu Vincenzu Arrigoniju (1599-1626.) koji je prije nego je postao šibenskim biskupom jedan period proveo u Mondellinoj rodnoj Veroni, djelujući kao inkvizitor.[1206] Već od 1602. godine biskup je počeo održavati niz svojih poznatih sinoda, a upravo je Mrnavić djelovao u svojstvu glavnog njihovog organizatora, dok je obnašao i dužnost kaptolskog kanonika i profesora u sjemeništu[1207] zbog čega je zasigurno imao izrazito značajnu ulogu i kao preporučitelj i posrednik pri angažmanu pojedinih majstora u lokalnoj sredini, a poznato je da je i u Rimu stekao respektabilnu reputaciju.[1208] U konačnici, biskup je osobno angažirao upravo Mondellu prilikom drvene opreme katedrale.[1209] Stoga bi u kontekstu veza putem kojih je Mondella došao u Šibenik, osim Mrnavićevu trebalo razmotriti i Arrigonijevu ulogu, kao onoga kome ga je Mrnavić preporučio.[1210]

Do sada se u literaturi isticalo da je Mondella djelovao kao projektant, drvorezbar i slikar. K. Stošić bilježi da je izradio nacrt crkve Sv. Križa u Šibeniku koju je od 1605. do 1608. podizala bratovština sv. Marka[1211] za što računi bratovštine navode: „*Spese per dar a m. ro Gier.mo Mondella marangon per far il modello della giesa*.“[1212] Osim toga Stošić iznosi i podatak da je Mondella sa suradnicima Zamarijom iz Trevisa, Mihovilom iz Padove i Ivanom iz Brača izveo svu drvenu opremu crkve Sv. Križa i kasetirani strop pa je i ta šibenska crkva bila opremljena stropnim ukrasima koji se nisu sačuvali.[1213] Prema arhivskom

[1204] M. PELC, 1997.b, 11.
[1205] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[1206] J. BARBARIĆ, 2001., 131.
[1207] J. BARBARIĆ, 2001., 132.
[1208] O profilu Ivana Tomka Mrnavića, njegovom djelovanju i samopromociji u inozemstvu više vidjeti u: D. PREMERL, 2018., 109-124.
[1209] K. STOŠIĆ, 1926.a, 16.
[1210] Detaljnije o tome vidjeti na stranicama od 38. do 49. ovoga rada.
[1211] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[1212] K. STOŠIĆ, 1933., 5.; BAŠ, Računi, 1605-1607.
[1213] K. STOŠIĆ, 1933., 6

podatku, kojeg je objavio B. Goja, Mondella se kao *marangon* spominje i 1620 godine u svojstvu svjedoka.[1214] Iste godine, u periodu kada se biskup Arrigoni posebno zalagao oko jačanja kulta *Gospe od Kaštela*, Mondella se obvezao za svotu od 20 dukata, od vlastitoga drva izraditi „*vna capelletta nella quale si riponera la imagine Gloriosa di Castello con li ornamenti come sta sul disegno"*.[1215] Stošić navodi podatak da je Mondella oko 1622. izveo i „drvene radnje" za oltar sv. Stjepana u crkvi Sv. Duha u Šibeniku,[1216] a 1643. još neki reljef s prikazom sv. Duha bez navoda o smještaju.[1217] Također, načinio je nacrte za oltare u crkvi Sv. Frane.[1218] U šibenskoj je katedrali izradio ormare za sakristiju te drvenu propovjedaonicu ukrašenu reljefima *Raspeća* i četiri Evanđelista na kojoj se i potpisao 1624. godine.[1219] Svoje je ime zabilježio pri dnu reljefa s prikazom evanđelista Marka krupnim slovima: GERONIMO MONDELA F. Sljedeće, 1625. godine u jednom je dokumentu naveden kao stanovnik Šibenika i drvorezbar (*fabro lignario*),[1220] dok je godinu dana nakon toga zabilježen kao procjenitelj kuća. Kao svjedok se spominje još 1631., 1632., 1633. i 1635. godine.[1221]

Prilikom analize Mondelli sigurno pripisanih reljefa iz šibenske katedrale, D. Premerl je naglasio majstorove skromne mogućnosti u oblikovanju volumena upozorivši kako se u oblikovanju kartuše zamjećuje poznavanje predložaka kakvi su kolali još u drugoj polovici *cinquecenta*, dok figuralni dijelovi odaju vrlo skromno i tvrdo oblikovanje izvan dominantnih stilskih strujanja.[1222] Takve karakteristike svjedoče o majstoru koji dolazi s određenim predznanjem, najvjerojatnije donijevši i neke crteže, predloške i slično te iako je u Šibeniku prihvaćao razne poslove, očito se za sve njih prethodno nije usavršavao.[1223] Stoga treba prihvatiti Premerlove zaključke da oltari i skulpture u crkvi Sv. Frane nisu rad Girolama Mondelle, nego produkt mletačkog drvorezbarstva.[1224] O tome svjedoči i dokument iz 1643. godine u kojemu se navode isplate Girolamu Ridlofiju koji je izradio oltare prema crtežima

[1214] B. GOJA, 2011., prema DAZD, BŠ, Marko Semonić (1589-1631.), kutija 50/IV, N. 53, 81620-1631.), 40.
[1215] K. JURAN, 2018., 282.
[1216] K. STOŠIĆ, 1932.b, 404.
[1217] K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1218] Usporediti: K. STOŠIĆ, 1932.b, 404.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 58.
[1219] K. STOŠIĆ, 1926.a, 16.
[1220] K. JURAN, 2018., 282. prema DAZD, ŠB, kut. 55/II sv. 4, 146v-147r; kut 50/IV, sv. B, 59r (1624); kut 50/IV, sv. B, 195r.
[1221] B. GOJA, 2011., 118.
[1222] D. PREMERL, 2005., 145.
[1223] Osim određenja *marangon,* u do danas poznatim i objavljenim dokumentima, o Mondelli nije zabilježeno niti jedno drugo određenje. Međutim, riječ je o složenom terminu koji unutar sebe podrazumijeva i dodatnu specijalizaciju poslova.
[1224] D. PREMERL, 2005., 137-156.

Girolama Mondelle („…*come nel disegno di gia fatoci dal Sig.r Girolamo Mondella*…"), čime se otklanja njihovo tradicionalno pripisivanje Mondelli koji je izrađivao samo crteže te mu treba dodijeliti posredničku ulogu.[1225] To je i u suglasju s opisom Mondelline profesije u isplatama bratovštine sv. Marka gdje je naveden kao *marangon*.[1226] Iako bi se taj pojam mogao i šire protumačiti, uvrježenije je značenje stolar, što implicira niži obrazovni stupanj od drvorezbara te u skladu s tim treba vidjeti i Mondelline angažmane na izradi pripremnih panela, konstrukcije i sličnog, pa bi se i termin *modello* zapravo mogao odnositi na drvenu maketu kakve su običavali izrađivati drvorezbari ili stolari prema projektima arhitekata.[1227] U tom kontekstu treba istaknuti da je na istom tragu bio i K. Prijatelj koji kaže da je drvorezbar Mondella izradio model crkve Sv. Križa 1605. godine najvjerojatnije po nečijem nacrtu.[1228]

Od Mondellinih slikarskih radova u Šibeniku su zabilježeni i sačuvani tek oslici anđela na kasetama u Novoj crkvi (skeda 29.).[1229] Ipak, njegove slikarske aktivnosti još uvijek nisu posve istražene, a moglo bi se reći da ni njegov stilski izričaj nije jasno definiran. Temeljem analize oblikovnih i stilskih karakteristika sačuvanih likova anđela, u odnosu na njegove reljefe s propovjedaonice šibenske katedrale, treba se složiti sa zaključkom D. Premerla koji je utvrdio da je Girolamu Mondelli više ležao kist negoli dlijeto.[1230] O tome možda svjedoče i arhivske zabilješke o Mondelli iz kojih je jasno da najčešće crta i/ili dizajnira jer se gotovo u svim poznatim dokumentima i zapisima o njemu najčešće navodi fraza *come nel disegno*. Pritom konkretni uzori iz kojih je crpio inspiraciju za dekorativne motive zasad ostaju nepoznati. Svojevrsni pomak u istraživanjima toga tipa učinio je D. Premerl zamjećujući da dizajn oltara u crkvi Sv. Frane u Šibeniku derivira uzore iz varijacija na temu arhitektonske strukture slavoluka Gavijevaca (druga polovica 1. stoljeća) iz Verone, inače rodnog grada Girolama Mondelle.[1231]

6.4.1. Slikarska djela Girolama Mondelle - Stropni oslik u Novoj crkvi u Šibeniku

Drveni strop u Novoj crkvi u Šibeniku sastoji se od trideset četiri kasete jednakih dimenzija u kojima su prikazani maleni anđeli koji nose Gospine simbole, a u velikoj

[1225] D. PREMERL, 2005., 150.; K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku*, rukopis, 1930., 30-31.
[1226] K. STOŠIĆ, 1933., 5.
[1227] D. PREMERL, 2005., 147-148.
[1228] K. PRIJATELJ, 1953., 110.
[1229] D. PREMERL, 2005., 145. prema K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 7.
[1230] D. PREMERL, 2005., 149.
[1231] D. PREMERL, 2005., 137-156.

središnjoj, ovalnoj kaseti je prikazana scena *Krunidbe Gospe*, do sada u literaturi okarakterizirana kao rad mletačkog kasnog manirizma (skeda 29.).[1232] Na temelju arhivskih istraživanja, K. Stošić navodi da se novac za strop počeo prikupljati još 1621. godine te da su se godinu dana nakon toga na njemu vršili pozlatarski radovi.[1233] Iz zapisa se saznaje i da je strop dovršen 1628. godine te da su na njemu radili pozlatar Ivan Brajković, Andrija Sasinović na izradi dekorativnih zvjezdica te slikar (i drvorezbar) Jeronim Mondella na osliku likova anđela na daščanoj podlozi u kasetama svoda.[1234] U računima bratovštine Nove crkve navodi se i točan datum isplate Girolamu Mondelli za stropne oslike anđela 24. srpnja 1623. godine.[1235] Za te poslove su mu isplaćene 44 lire i 14 soldi, a zanimljiv je i podatak da je Mondella u siječnju 1624. godine dobio još pet lira za neke anđelčiće.[1236] Na drvenim kasetama su i malene pozlaćene i obojene glavice kerubina koje bi temeljem oblikovnih i stilski karakteristika također mogle biti Mondellino djelo na koje se možda odnosi i navedena isplata. Osim toga, majstor je za istu bratovštinu izveo drvenu katedru i klupe za koje mu je isplaćeno 160 lira i sedam soldi te ormare u sakristiji.[1237]

Nema sumnje da je isti majstor izveo reljefe na propovjedaonici šibenske katedrale i oslike manjih kaseta s prikazima anđela koji nose Gospine simbole u Novoj crkvi. Usporede li se reljefi i oslici, uočit će se oblikovna podudarnost, posebno skrene li se pozornost na tipologiju malenog anđela koji se uhvatio za desnu stranu tijela evanđelista Mateja. Riječ je o karakteristikama krupnih okruglastih očiju, mesnata lica i usana te malenog prćastog nosa s teatralno kovrčavom kosom nalik perici. Ista tipologija prati izvedbu evanđelista Ivana na reljefu propovjedaonice katedrale, ali i sve malene anđele oslikane na stropu Nove crkve.

Nema konkretnijih podataka o predlošcima koje je Mondella mogao koristiti, međutim detaljnija analiza njegovih reljefa na propovjedaonici u šibenskoj katedrali i oslika u Novoj crkvi upućuje na mogućnost poznavanja pa čak i ugledanja na neke *cinquecentističke* grafike što je mogući smjer budućih razmatranja i istraživanja te teme.[1238]

[1232] V. MARKOVIĆ, 1985., 155.
[1233] V. MARKOVIĆ, 1985., 86./87.
[1234] V. MARKOVIĆ, 1985., 86./87.
[1235] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 7.; BAŠ, Računi 1590-1625., 87.
[1236] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 7.; BAŠ, Računi 1590-1625., 87.
[1237] K. STOŠIĆ, *Nova crkva,* rukopis, 7.; BAŠ, Računi 1590-1625., 25.
[1238] U tom kontekstu valjalo bi pomnije razmotriti i činjenicu da mu je supruga bila u srodstvu s poznatim šibenskim bakrorescem, grafičarem i kartografom, Martinom Rotom Kolunićem. Lica evanđelista Luke, Marka i Mateja s propovjedaonice šibenske katedrale djeluju poput provincijske interpretacije skromnog drvorezbara po uzoru u Rotinim modelima, kakvi su primjerice stariji muški likovi na njegovom bakrorezu *Polaganja u grob* (Albertina). Uz to, način na koji su evanđelisti uokvireni u plitke ovalne niše dekorirane s nekoliko omotanih rotula spiralnih, volutastih završetaka izrazito podsjeća na gotovo lajt motive dekoracija Rotinih grafika. S druge strane, rustična obrada površine oko evanđelista kao da imitira linije s neke grafike ili bakropisa. Naposljetku, maleni

Iako za to nema drugih dokaza doli stilske analize, središnja velika scena na stropu Nove crkve koja je, za razliku od manjih kvadratnih prikaza, izvedena na platnu, nije Mondellin rad. Takve je zaključke prvi iznio V. Marković uočavajući posebnu kvalitetu u karakteru i načinu korištenja svjetla koje „…rastvara obrise njihovih oblika i uranja ih u gustu i iskričavu atmosferu prostora građenog masama oblaka.“[1239] Stoga treba pretpostaviti da je središnje polje naručeno i izvedeno u Veneciji, dok je ostatak zamišljenog dizajna oslikan u domaćoj produkciji. Nije, međutim, isključeno ni da je prilikom narudžbe ambicioznije izvedbe Mondella nekakvom skicom posredovao scenu kakvu je bratovština zamislila ili čak konkretnim predloškom koji proizlazi iz varijacija na temu koja ima uporišta u slici Jacopa i Domenica Tintoretta izvedenu za crkvu San Giorgio Maggiore u Veneciji, a čiji se koncept popularizirao preko reproduktivnih crteža i grafika. S druge strane, vjerojatnije je da je taj konkretni koncept naručiteljima predložio nepoznati slikar. Prema zapisima K. Stošića, kasetirani je strop u potpunosti bio dovršen do 1628. godine, a Mondella je za anđele isplaćen ranije, 1623. godine.[1240] Stoga je za pretpostaviti da je središnja scena postavljena posljednja. Pomnija analiza slike ukazuje na oblikovanje koje nije nespretno i tvrdo poput Mondellinog, ali je ipak vrlo skromnih mogućnosti. Nepoznati slikar volumene likova također temelji na podlozi jakog konturnog i strukturalnog crteža s posve jasnim uzorima u predlošcima, također pokazujući anatomske nespretnosti. Tipologija lica, osobito Gospino s krupnim okruglim očima, naglašenih kapaka i srcolikog lica s malenom šiljastom bradicom te rumenim obrazima, evocira moguću podlogu i u lokalnoj sredini. Ipak, kolorit žarkih crvenih, zemljanih i zlatnih tonova te snažno toplo svjetlo kao i vješta prostorna rješenja svjedoče o edukaciji u likovnom središtu poput Venecije. Zbog toga ne treba izuzeti mogućnost da se radilo o angažmanu nekog domaćeg slikara koji je određeni period školovanja ili djelovanja proveo u Veneciji, kao što je slučaj s Božičevićem za kojega se zna da je s rodnim Šibenikom održavao veze do tridesetih godina 17. stoljeća, do kada je ovaj središnji prizor stropa već bio dovršen. Međutim, s obzirom da je jedino njegovo sačuvano djelo uvelike preslikano, zasad nije moguće izvesti komparativnu analizu. Međutim, na općoj stilskoj razini je jasno

anđeli naslikani na kasetama stropa Nove crkve tipologijom lica, osobito kose, ali i tijela te impostacijom podsjećaju na niz malenih *putta* koji se javljaju na Rotinim rješenjima pojedinih tema, od kojih se mogu istaknuti primjerice osobito srodni primjeri na bakrorezu s prikazom Pape Pia V. (Albertina), bakrorezu s prikazom *Pokolja nevine dječice* (NSK Zagreb) ili onih s grbovnice Hansa von Wolfsberga (Albertina). Pritom valja naglasiti kako je kod Mondelle riječ o izrazito skromnoj interpretaciji i nevještoj derivaciji uzora, ostvarenoj u provincijskoj, suhoj i neinventivnoj reinterpretirajućoj maniri. Dakako, osim uočenih detalja koji mogu upućivati na pretpostavljene uzore, tek predstoje istraživanja s potragom za konkretnijim potvrdama mogućih predložaka.

[1239] V. MARKOVIĆ, 1985., 87.

[1240] K. STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, 7.

da kompozicijskim rješenjem pa i koloristićkim i svjetlosnim dosezima autor pripada struji kasnorenesansnog mletačkog slikarstva s *palmesknim* reminiscencijama što je kategorija u kojoj se načelno može pridružiti i ovaj prikaz *Krunidbe*. Ipak, autor je mogao biti i neki drugi slikar sličnih oblikovnih mogućnosti, poput u dosadašnjoj literaturi nepoznatog majstora koji je u mletačkoj *Fraglii dei Pittori* 1638. godine zabilježen kao Zambatista Sebenico.[1241] Ondje je naveden kao slikar, ali se bilježi i da je isplaćivan za poslove *indoradora*.[1242] Očigledno je bila riječ o slikarskoj ličnosti koja je povremeno djelovala i u Šibeniku i u Veneciji, a po svemu sudeći poput Mondelle obavljala i više poslova za tzv. naručitelje skromnijih likovnih očekivanja.

6.5. Djela pučke pobožnosti

U inventarima, pa čak i na oltarima Šibenske biskupije nalazi se nekoliko slika i pala izrazito naglašenog pučkog izraza, često podvrgnutih i kasnijim preslicima. Karakterizira ih izrazito arhaičan, žargonski izraz uz naivnu likovnu interpretaciju koja ne pokazuje suodnos ni s jednim od dominantnih likovnih trendova. U provincijskim, likovno slabije razvijenim područjima takva su djela stoljećima na sličan, naivan način interpretirala iste teme zbog čega ih je izrazito teško argumentirano datirati ili stilski kategorizirati, jer je period moguće datacije često vrlo široko, od kraja 16. pa sve do 19. stoljeća. Iz tih razloga pojedina, datacijski vrlo dvojbena, djela naivne interpretacije u ovom radu nisu detaljno elaborirana. Katalogiziran je i izdvojen tek manji uzorak koji se ističe temeljem arhivskih vijesti ili nekih drugih argumenata koji bar okvirno djelo mogu hipotetski datirati u razdoblje *seicenta*.

Upravo je jedna takva slika *Gospe sa sv. Margaritom i sv. Jurjem* iz crkve Sv. Margarite u Jadrtovcu, nastala najvjerojatnije nakon 1643. godine (skeda 41.). Riječ je o vrlo naivnom lokalnom i nevještom radu koji, iako je najvjerojatnije nastao sredinom 17. stoljeća, reinterpretira kompozicijsku shemu karakterističnu za slikarstvo s kraja 16. i početka 17. stoljeća. Riječ je o slici koja je nastala oporučnom donacijom iz 1643. godine.[1243] I danas se nalazi na glavnom oltaru crkve za koju je bila namijenjena, a nedavno je i restaurirana. Na njoj je čitljiv i vrlo monumentalan natpis s godinom 1790. koji po svemu sudeći označava vrijeme popravka slike, po svoj prilici prve restauracije. Međutim, s obzirom na oblikovni izraz pučke note koji od kraja 16. pa sve do početka 19. stoljeća ne podrazumijeva bitne razlike, o njoj je teško nešto više reći. U tom pogledu su zanimljivije okolnosti njezine

[1241] E. FAVARO, 1975., 153.
[1242] E. FAVARO, 1975., 153., 167., 177., 182.
[1243] K. STOŠIĆ, 1941., 63.

narudžbe. Naime, K. Stošić citira arhivski dokument u kojemu stoji da je 1643. godine Margarita Andreis ostavila pedeset dukata za palu s prikazom sv. Margarite u istoimenoj crkvi u Jadrtovcu.[1244] Riječ je o ženi, tada pokojnog, Jurja Andreisa. Identifikacija naručitelja pale na kojoj su u donjem dijelu, ispod Gospe, prikazani upravo njihovi sveci zaštitnici, navodi na zaključak da je riječ o originalnoj pali koja je kasnije „popravljana" i/ili djelomično i preslikana.

Slika koja je možda najbolji primjer pučkog djela nastalog izvan suvremenih likovnih tokova *seicenta* je svakako prikaz *sv. Frane* iz istoimenog šibenskog samostana (skeda 51.). Sliku karakterizira izrazito arhaičan oblikovni jezik, što je vjerojatan razlog njezina datiranja u nedavno objavljenoj monografiji o samostanu u 15. stoljeće.[1245] No riječ je o vrlo naivnom žargonskom prevođenju u tenebrističku *manieru* i poslije-tridentsku ikonografiju u kojoj se lik sv. Frane više ne prikazuje u jednostavnom primanju stigmi, nego u ekstazi ili molitvi i meditaciji kao što je upravo slučaj na ovoj maloj devocionalnoj slici. Ova šibenska slika kao i njezina identična, ali puno kvalitetnija, inačica iz samostana Sv. Frane Asiškog u Rovinju (sl. 25.), po svemu je sudeći nastala prema predlošku koji proizlazi iz El Grecove radionice, odnosno najstarije verzije koja datira oko 1580-1585. godine, a čuva se u Joslyn Art Museumu u Omahi u SAD-u.[1246] Iz nje su potom nastale brojne varijacije, a ova šibenska pučka slika svjedoči koliko je daleko popularni predložak odjeknuo. Stilski joj je najsrodnija malena pučka slika *Gospe iz Navještenja* koja se čuva u samostanu Sv. Luce u Šibeniku.

Najarhaičniju izvedbu svakako predstavlja maleni prikaz teme *Gospe od Ružarija s donatorima* iz samostana Sv. Luce. Tema je interpretirana s nizom arhaizama od zlatne pozadine do hijerarhijski prikazanih likova potvrđujući da djela pučkog karaktera, bez okolnosnih argumenata, kao što je u ovom slučaju istovremeni zlatarski proizvod, nije moguće preciznije datirati.

[1244] K. STOŠIĆ, 1941., 63.
[1245] M. ROŠČIĆ, 2015., 143.
[1246] O rovinjskoj slici i predlošku po kojemu je nastala više vidjeti u: N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.f, 424-425.

Sl.24.

Sl.25.

7. Ikonografske teme i motivi na području Šibenske biskupije u kontekstu poslije-tridentske obnove i mletačko-turskih ratova

Slikarska baština s područja Šibenske biskupije nastala u razdoblju 16. i 17. stoljeća, iako u nekoj mjeri i kaska za događajima u većim europskim sredinama, ipak odražava recepciju poslije-tridentskih tema i motiva u onoj formi kakva se odašilje iz središta Republike, čemu je doprinijelo i importiranje slika u nedostatku lokalnih radionica. Međutim, uz to valja razmotriti i specifični lokalni povijesni kontekst i tradiciju u kojoj su te slike nastale da bi se razumjelo sveobuhvatno značenje njihovog ikonografskog sadržaja. Osim tridentskih odredbi koje su bile ključan faktor promjena u čitavoj Europi, na prostoru Mletačke Dalmacije česte kužne epidemije i dugotrajni mletačko-turski ratovi predstavljali su još dva vrlo značajna čimbenika koji su utjecali na različite aspekte malenih dalmatinskih provincijskih komuna u razdoblju ranog novog vijeka, o čemu posebice svjedoči votivno slikarstvo.[1247]

Pritom, dakako, treba imati na umu da na takvom rubnom i siromašnom provincijskom području nije bilo uvjeta za prijenos grandioznih povijesnih scena interpretiranih putem novog duha i ikonografije kao što su primjerice Palmini oslici Duždeve palače.[1248] U tom kontekstu iznimku predstavlja tek pretpostavljena Ricciardijeva freska na šibenskoj gradskoj loži s temom *Dolaska Mlečana*, no ni ona nije sačuvana, te se ne zna način na koji je bila interpretirana. Kako bilo, najčešće alegorije odnose se na samopromidžbu svetaca zaštitnika crkvenih redova ili pojedinačnih naručitelja te njihovih individualnih tema. Pojačano veličanje pojedinih populariziranih inačica putem zavjetnih narudžbi, zamijećeno je tek oko i nakon pojedinih ključnih datuma pošasti kuge ili kriznih ratnih vremena.

U Šibenskoj biskupiji u 16. stoljeću ne grade se nova Gospina svetišta kao što je slučaj u nekim drugim dijelovima današnje Hrvatske, ali je značajniju ulogu u tom smislu odigrala bratovština Gospe od Milosrđa koja je 1516. godine završila gradnju Nove crkve kao novog sjedišta, uz bratovštinsku dvoranu, koja će kasnije dobiti i značajan fresko i stropni oslik sa scenama iz Gospina života. Od značajnijih bratovština s pobožnostima usmjerenima Gospi, u Šibeniku se posebno štovala Gospa od Kaštela,[1249] a ističu se i Blažena Djevica od Stomorja

[1247] Za detaljnija razmatranja utjecaja osmanske opasnosti i kužnih epidemija na ikonografiju zavjetnih slika u kasnom srednjem i ranom novom vijeku konzultirati M. KUNČIĆ, 2008.
[1248] S. MASON RINALDI, 2000., 51.
[1249] Na primjeru svega jedne kutije spisa bilježnika G. Tranquila pronalazi se više od polovine ostavština namijenjenih *Gospi od Tvrđave*. (DAZD ŠNA 29/1)

(Vrpoljska Gospa), Gospa Karmelska, Gospa od Začeća te na otocima Gospa od Rašelja u Zlarinu, Gospa od Gradine u Murteru te Gospa Visovačka.[1250] U to vrijeme stara kapela Sv. Kuzme i Damjana promijenila je titular u onaj Gospe van Grada zbog kulta čudotvorne Gospine slike koja se u njoj čuvala.

Za praćenje pravilnog provođenja odredbi Tridentskog koncila u najmanjim sredinama i selima krajem 16. i početkom 17. stoljeća bili su zaduženi vizitatori od kojih se na prostoru Dalmacije posebno mogu izdvojiti dva apostolska; Michele Priuli i Ottaviano Garzadori. Osim njih, u tom se procesu ističu misionari i teolozi koji su u Dalmaciji povremeno boravili osnivajući bratovštine i šireći nove pobožnosti, što se odrazilo na svu sakralnu umjetnost, a s obzirom na novu tematiku, posebno na slikarsku baštinu.[1251] Zahvaljujući njima, poslije-tridentski postulati prodrli su posvuda, od crkava u većim gradovima Dalmacije pa sve do zabačenih sela. Isto tako, u dalmatinskoj sredini 17. stoljeća prepoznaje se i brza recepcija popularnih novovjekovnih tema što ilustrira brzinu puteva prijenosa u Europi potpomognutu crkvenim redovima, smanjenim troškovima tiska, pojavom repoduktivne i merkantilne grafike i slično.[1252]

U poslije-tridentskom valu općenito jača kult Gospe i pojedinih svetaca, a određene teme Kristološkog ciklusa postaju popularnije i dobivaju veći značaj.[1253] Slikarska ostvarenja koja su služila u svrhu jačanja određenog kulta, nabavljena na prostoru Šibenske biskupije u drugoj polovici 16. i tijekom 17. stoljeća, bez obzira radilo se o prevladavajućem importnom slikarstvu ili ostvarenjima lokalnih umjetnika i radionica, odražavaju razinu razvijenosti kulture sredine, ali i ukus lokalnih naručitelja, članova bratovština, crkvenih redova, plemićkih obitelji i dr. Stoga, iako rijedak, ali baš zbog toga značajan je i doprinos domaćih majstora poput Mihovila Parkića, Antuna Moneghina koji unatoč zamiranju domaćih radionica, turbulentnim vremenima i siromaštvu, pokazuju tragove vitalnosti domaće likovne scene, prateći poslije-tridentske formule najvjerojatnije putem grafičkih predložaka, iako stilski ostaju zarobljeni u provincijskoj interpretaciji koja uzore crpi još iz, u tradiciji duboko ukorijenjenih, *quattrocentističkih* fresko oslika.

[1250] E. PERIČIĆ, 1981., 22., 30.
[1251] K. PRIJATELJ, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2003., 675.
[1252] S. CVETNIĆ, 2007.b, 10.
[1253] U lokalnoj produkciji Dalmacije 17. stoljeća bilježi se pojačana produkcija slika Djevice Marije kao Gospe od Pobjede i Kraljice mira u čemu se iščitavaju lokalni ratni uspjesi, dok se slavljenjem Gospe od Zdravlja, reagiralo na razorne epidemije. Opće stanje rezignacije, slabljenja, patnje, tjeskobe, pa i tuga, iščitava se i na brojnim prizorima Muke i smrti Kristove, tipičnih za slikarstvo s kraja 16. i tijekom 17. stoljeća. K. PRIJATELJ, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2003., 675.

Kod svih navedenih narudžbi uglavnom je riječ o nužnim opremama interijera i zavjetnom slikarstvu uslijed neprilika. Osobito pogođen nakon Kandijskog rata, teritorij Šibenske biskupije duži niz godina vapio je za duhovnom i kulturnom obnovom pa je tek oslobođenjem tog prostora od osmanlijske vlasti, na samom kraju 17. i početkom 18. stoljeća, na tim prostorima zamijećen preporod u vidu kršćanskih propagandnih poslije-tridentskih tema. U tom pogledu značajnu je ulogu odigrao posljednji šibenski biskup *seicenta,* Giovanni Domenico Callegari koji je vještim umrežavanjem sa središtem Republike posebno doprinio stvaranju plodnih uvjeta za obnovu stradalih područja. Obilato naručujući liturgijsku opremu, ruho i slike mahom iz Venecije, unosio je u šibensku kulturno utihnulu sredinu dašak novih strujanja i pobjedničkih tema koje su i tada prevođene kroz popularnu marijansku ikonografiju.[1254] U tom se razdoblju i na čitavom prostoru Dalmacije prati jača zastupljenost popularnih marijanskih tema poput *Uznesenja*, *Krunidbe*, *Bezgrešne*, *Gospe od Ružarija* i *Gospe od Karmela*, a najveći broj posvećen je i temama *Marije kao zaštitnice*, *Kraljice mira*, *Gospe od pobjede i slavodobića* što je posve razumljivo s obzirom na povijesni kontekst prostora onodobne mletačke Dalmacije. Uz različite teme marijanskog kulta širili su se i drugi novi kultovi te se u slikarstvu javljaju prikazi i protureformacijskih svetaca (posebice sv. Karla Boromejskog, sv. Ignacija itd.), dok očvršćuju i kultovi pojedinih svetaca zaštitnika kao i popularnih franjevačkih i dominikanskih svetaca.[1255]

7.1. Marijanski kultovi i teme

7.1.1. Stari marijanski ikonografski tipovi

U poslije-tridentskom periodu i uslijed osmanlijske opasnosti te niza kužnih epidemija na području mletačke Dalmacije upečatljivo je osnažila uloga Gospe kao zaštitnice koju je jednako prigrlila crkvena propaganda i pučka pobožnost zbog čega je produkcija slika te tematike bila izrazito zastupljena još u 15. i 16. stoljeću, a taj se trend posebice osnažio u vrijeme protureformacije i tijekom vrlo nepovoljnog 17. stoljeća.[1256] Provodeći odredbe i jačajući vjeru u postavljenoj biskupiji, primjetna je praksa osnaživanja starih marijanskih kultova od strane niza šibenskih biskupa. Među prvim takvim propagandama ističe se *ad limina* izvješće biskupa Arrigonija u kojemu je u propisima o obredima i svetkovinama

[1254] Godine 1687. Callegari je u šibenskoj katedrali održao i dijecezansku sinodu na kojoj se, između ostaloga, raspravljalo i o ustroju novih župa unutar granica biskupije, a akte sinode je 1700. objavio u Veneciji. L. ČORALIĆ, 2003., 126.
[1255] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2001.b, 92.
[1256] M. KUNČIĆ, 2008., 124.

posebno inzistirao da svi klerici, dijecezanski i redovnički, kao i bratimi moraju sudjelovati u ophodima sa starom slikom *Gospe od Kaštela* štovanoj i kao *Gospa od Zdravlja*.[1257] Istu je praksu nastavio i biskup Giovanni Tommaso Malloni, a nakon što je kultna slika izgorjela 1663. godine, prilikom eksplozije barutane u tvrđavi Sv. Mihovila, biskup Natalis Cardei naručio je njezinu identičnu kopiju.[1258]

Slike *Gospe od zdravlja* i *Gospe zaštitnice,* omiljene teme crkvenih redova i bratovština, naručivale su se osobito u vrijeme oko datuma kužnih epidemija kao *ex voto* nakon kuge, kao zahvala ili s ciljem da se preduhitri moguća nedaća.[1259] U vremenima kolektivnog straha takve su se slike zajedno sa štovanim relikvijama nosile u organiziranim procesijama, a kao kolektivni zavjeti podizale su se i čitave crkve te njima u čast posvećivali oltari.[1260]

Na šibenskom je području osobito zanimljivo pratiti razvoj kulta Gospe Visovačke. Ta je slika, nastala 1576. godine, danas izložena u muzeju Visovačkog samostana, najvjerojatnije izvedena od strane nekog bosanskog slikara, a prema predaji su je na Visovac donijeli bosanski fratri. Kasnije su šibenski i visovački franjevaci za potrebe kulta naručivali njezine kopije, onu iz 1670. koja je danas u crkvi Sv. Lovre u Šibeniku te 1679. godine koja je u crkvi Gospe od Milosti na Visovcu. Međutim, i originalna, donesena slika je najvjerojatnije nastala slijedeći neki još stariji *quattrocentistički* model, možda i franjevački čašćeni triptih kojeg je lokalni slikar doslovno kopirao u naivnoj inačici.[1261] Tipologija i niz detalja ukazuju kako je stariji i višestruko puta ponovljeni model možda bilo rad jednoga od braće Criveli ili nekog iz bliskog kruga. Na to upućuje način na koji je Gospa, odjevena u specifičan maforion, sklopila ruke nad Djetetom u naručju, a osobito tipologija svetaca u tročetvrtinskom stavu koji djeluju kao da su preneseni iz nekog srednjovjekovnog poliptiha ili triptiha. Lik sv. Frane posebno je srodan nizu primjera rješenja Crivellijevih, poput Carlovog lika sv. Bernardina s pale iz Woechster Art Museuma i Vittoreove likove svetaca s poliptiha San Severino, kao i one iz Fritzwilliam Museuma u Cambridgeu. Lik Gospe također je tipološki srodan Carlovoj shemi iz Valle Castellana u Pinacoteci Ascoli Piceno te Vittoreovoj Gospi s Djetetom i anđelima iz Pettit Palais u Avignonu. Franjevački donator također pokazuje analogije, a na Visovačkoj je Gospi uklopljen na sličan način kao donator na Vittoreovoj slici iz crkve San Martino u Varanu (danas u Metropolitan Museumu of Art u

[1257] J. A. SOLDO, 1997.a, 33-34.
[1258] J. BARBARIĆ, 2001., 134., 136.
[1259] O štovanju Gospe od Zdravlja u Šibeniku vidjeti u: K. STOŠIĆ, 1928.b, 2-8.
[1260] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 196.
[1261] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63-65. s prethodnom literaturom.

New Yorku), dok tipologija visovačkih likova priziva i Vittoreov model sa slike sv. Bonaventura i donator iz Musee Jacquemart-Andre u Parizu.

Važno je razmotriti i godinu nastanka donesene visovačke slike, 1576., godinu velike kuge koja je harala nakon Ciparskog rata. U Veneciji je zavjetom Senata povodom te epidemije podignuta crkva Il Redentore, a i u Zaraću na Hvaru je tada sagrađena zavjetna crkvica Gospe od Zdravlja.[1262] S druge strane, slika je i u prethodnim poglavljima, u stilskom smislu uspoređena sa *Sacrom Conversazione* iz Slanoga na kojoj je također prikazan umanjeni donator, koja se okvirno datira u približno isto vrijeme, a kompozicijski i tipološki također slijedi starije modele, prevedene kroz uplive suvremenih tendencija (sl. 1.). Za sliku iz Slanog se smatra da je nastala kao zavjetna slika povodom iste kuge nakon koje je naručena i kompleksnija pala Martena de Vosa s prikazom *Gospe s Djetetom i svecima (Rokom, Kuzmom, Damjanom, Katarinom) i donatorom* za obližnju crkvu Sv. Roka u Grgurićima kod Slanog. Za potonju se pouzdano zna da je jednako kao i crkva za koju je nastala naručena nakon epidemije kuge, u periodu oko 1585-1586. godine.[1263] Stoga bi se sukladno godini nastanka zabilježenoj na *Visovačkoj Gospi*, koja pokazuje ikonografske i stilske analogije s navedenim komparativnim materijalom, moglo suditi da je i ona bila zapravo zavjetna slika *Gospe od Zdravlja*, nastala jačanjem kulta starijeg modela, a s vremenom stvorila i vlastiti kult u šibenskoj sredini u koju je donesena, zbog čega se širenje te popularne inačice nastavilo sve do posljednjih desetljeća *seicenta*.

U Muzeju grada Šibenika nalazi se slika *Gospe s Djetetom* koja, sudeći prema stilskim karakteristikama, datira u sredinu ili drugu polovicu 17. stoljeća (skeda 47.). Najvjerojatnije je, također, riječ o *Gospi od Zdravlja* na što upućuje identična kopija iz župne crkve u Dubravi u Šibeniku koja se datira u novije vrijeme. Slika *Gospe od Zdravlja* iz Muzeja grada Šibenika je očigledno bila popularna inačica jer se njezina shema ponovno kopirala, kao što je ranije opisan slučaj s Visovačkom Gospom. Izrazito arhaična izvedba upućuje na korištenje konkretnog srednjovjekovnog modela. Način na koji je Gospa prikazana u tročetvrtinskom postavu blago nagnute glave i zabrinutog, sjetnog pogleda u promatrača, ali i topologija lica i način izvedbe maforiona progovaraju srednjovjekovnim jezikom kojega interpretira neki lokalni, ne osobito vješt slikar sredine *seicenta*. Tipologija Gospinog lika, uz način na koji je izvedeno golo tijelo malenog Krista krupnih duboko usađenih očiju, a još više polukružni zaključak kompozicije, pri čemu su u odsječcima luka naslikani cvjetovi,

[1262] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 201.
[1263] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 201.; M. PELC, 2007., 531.

povezuju ovu sliku s izvedbama kasnogotičkog slikara Dujma Vučkovića. Tipologija lica i vrata Gospe sa šibenske *seicentističke* interpretacije srednjovjekovnog modela najsrodnija je Vučkovićevoj Gospi s Djetetom iz Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru, no izrazito je srodna i *Gospi od Plača,* popularnoj šibenskoj srednjovjekovnoj zavjetnoj slici i zaštitnici od bolesti koja se u novije vrijeme također pripisuje tom majstoru.[1264] Srodnost se osobito očituje u gotovo identičnom oblikovanju nosa i luka obrva, usta i specifične brade, dok bliskost pokazuju rumeni obrazi i način nagiba glave i vrata, položaj ruke te interakcija s Djetetom, ali i cvjetni motivi u odsječcima luka. Tipologija lika malenog golog Krista, obavijenog tek povojima oko struka, dok se nesvjesno u ruci poigrava s motivom muke, veće bliskosti pokazuje s tri Vučkoviću pripisane šibenske *Gospe s Djetetom,* one iz samostana Sv. Frane, Muzeja grada i Katedrale.[1265] Stoga slika *Gospe od Zdravlja* iz šibenskog Muzeja grada predstavlja izvrstan primjer ponovljenog starog marijanskog ikonografskog tipa i sheme koja je izravne uzore mogla imati u *Gospi od Plača*, jednoj od najčašćenijih zavjetnih slika u Šibeniku ili nekoj drugoj varijaciji tog modela.[1266] Kako bilo, *seicentistička* interpretacija starijeg štovanog modela najvjerojatnije je nastala u svrhu jačanja kulta *Gospe od Zdravlja*, po svemu sudeći, nakon što je Šibenik i okolicu pokosila kuga koja je izbila 1649. godine, odnijevši u samo dva mjeseca živote oko šest tisuća stanovnika.[1267] Okvirna datacija slike u razdoblje nakon tih strašnih događaja podudara se i s datacijom temeljem stilskih karakteristika.

Motiv zaštitnice raširenog plašta javlja se na matrikuli Gospe od Vrhpoljca pokraj Šibenika, a monumentalan i reprezentativan primjer protureformacijske Marijine uloge kao posrednice milosti predstavlja slika *Gospe Zaštitnice* iz 17. stoljeća koja se danas čuva u Muzeju grada Šibenika. Riječ je o narudžbi bratovštine Gospe od Milosti za Novu crkvu u Šibeniku, a Gospa s malim bratimima pod plaštem naslikana je na drvenoj podlozi, dok je na stražnjoj strani zrcalno simetričan prikaz iste teme.[1268] Upravo monumentalnost i obostrani oslik upućuje da je bila riječ o slici koja se nosila i izlagala prilikom bratovštinskih procesija na pojedine blagdane. Štovanje i ukorijenjena tradicija Gospe kao zaštitnice, majke nevoljnih

[1264] E. HILJE, 2018., 447-462.

[1265] O srednjovjekovnim slikama s prikazom *Gospe s Djetetom* u Šibeniku pripisanima Dujmu Vučkoviću, više vidjeti u: E. HILJE, 2018., 447-462.

[1266] S druge strane tom se prilikom može napomenuti da slika, načinom položaja malenog Krista i Gospinih ruku, podsjeća i na *Gospu s Djetetom* Juana Boschetusa iz zbirke crkve Sv. Justine na Rabu. Taj je slikar kratko boravio i u Šibeniku, ali se ondje nije sačuvalo njegovih slika.

[1267] J. A. SOLDO, 1997.a, 43.; O štovanju Gospe od Zdravlja u Šibeniku i zavjetima nakon kuge 1649. godine vidjeti u: K. STOŠIĆ, 1928.b, 2-8.

[1268] J. BATELJA, P. BATELJA, 2013., 103-104.

i žalosnih na prostoru Šibenske biskupije prati se još od Šibenske molitve, preko Vladanovljevog poliptiha bratovštine sv. Jakova za oltar crkve Sv. Grgura u Šibeniku pa sve do ove monumentalne *Gospe Zaštitnice* u Muzeju grada koja svjedoči o ponovnom jačanju kulta.

7.1.2. Novi marijanski ikonografski tipovi i rano-novovjekovne sheme

Imperativ protureformacijske umjetnosti, veličanje Gospe odrazio se i na rano-novovjekovnu produkciju Šibenske biskupije. Od cjelokupnog sačuvanog korpusa ranonovovjekovnog slikarstva na tom području, prednjače upravo marijanske teme. Od najčešćih poput Gospe s Djetetom do novih poslije-tridentskih inačica.

Ciklus s temama iz Gospina života, tzv. *Biblija pauperum*, sačuvan je na freskama u Novoj crkvi u Šibeniku koje predstavljaju reprezentativan primjer pučke pobožnosti u bratovštinskoj narudžbi.[1269] Sjeverni bočni zid najvjerojatnije je bio oslikan prizorima iz Kristovog života, ali su te freske uništene prilikom njegove pregradnje.[1270] U središnjoj sceni oslikanog stropa iste crkve prikazana je, također, popularna marijanska tema *Krunidbe Gospe,* dovršena 1628. godine. Ta je tema oduvijek bila jedna od najpopularnijih na zidnim oslicima, a u 17. stoljeću dolazi do njezine ekspanzije te se osim u Šibeniku, javlja i u crkvi Svih Svetih u Korčuli, Sv. Lovre u Vrboskoj kao i na brojnim palama u crkvi Sv. Nedjelje na Hvaru, crkvi Sv. Filipa Nerija u Makarskoj itd.

U kontekstu aktualnih teoloških marijanskih koncepata 17. stoljeća i primjera na kojima je čitljiv jasan utjecaj povijesnih zbivanja, u Šibeniku se u vrijeme protu-osmanlijskih ratova, osobito nakon Kandijskoga, ističe strop crkve Sv. Frane, datiran 1674. godine, čija je glavna tema *Gospino Uznesenje*. U središtu je prikazana Gospa u oblaku od anđela kako se uspinje u nebo iznad groba uokolo kojega su apostoli, a među kojima su prikazani i prvaci franjevačkog reda.[1271] Dominiraju scene života i čuda sv. Frane, a prikazan je i niz drugih značajnih franjevačkih svetaca poput sv. Bonaventure, sv. Bernarda, sv. Nikole Tavelić, sv. Bernarda Sijenskog i drugih. Osim uloge Gospe, time se veliča i uloga franjevačkog reda, franjevačkog misionarstva i kršćanske žrtve za vjeru, osobito redovnika križara. U jednoj je kaseti stropa naslikan anđeo koji nosi svitak s porukom *Caritas manu ostenditur lingua silentio preamitur,* kojom se naglašava zaziv vjernika na odaziv u obrani kršćanstva u svrhu

[1269] V. MARKOVIĆ, 1985., 87.; K. STOŠIĆ, 1936.a, 59., 70.; *Katalog*, 1998., 147.
[1270] V. MARKOVIĆ, 1985., 155.
[1271] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2001.b, 92.

vlastita spasenja.[1272] Blagdan Gospina Uznesenja osobito je štovao sv. Frane Asiški, pa osim šibenskog, mnogi franjevački samostani od Badije kod Korčule do Dubrovnika posjeduju slike te teme.[1273] S obzirom da je papa Pio V., osim štovanja Gospe od Ružarija, od 1568. godine u skladu s tzv. Pseudojerolimovim tekstom poticao i pobožnost Uznesenja, ta se tema osobito raširila Dalmacijom u poslije-tridentsko doba.[1274] U tom kontekstu treba istaknuti da su na diseminaciju teme utjecali i protu-osmanlijski ratovi u zaleđu Dalmacije, te se jačanje kulta prati od globalnih do lokalnih uspjeha protiv Osmanlija, a porast broja slika s temom *Uznesene* prati se nakon Kandijskog rata.[1275] Veća pobožnost te teme na Šibenskom području osjeća se i nakon velike kuge 1649. godine. Stoga je monumentalna scena na stropu Sv. Frane u Šibeniku reprezentativan i značajan primjer ciklusa nastalih nakon Kandijskog rata, kao trenda koji će se osobito pojačati nakon Morejskog rata kada su se na oslobođenim teritorijima u Dalmaciji osim pala, podizale i čitave nove crkve posvećene toj temi, a i obnovljene dobivale novi titular. Veliki broj njih pripada franjevcima jer su upravo oni poticali stanovništvo na sudjelovanje u Foscolovim vojnim operacijama.[1276]

Od oslikanih oltarnih pala s temom *Gospe od Ružarija* na prostoru Šibenske biskupije sačuvao se samo jedan reprezentativan primjer iz 17. stoljeća. Riječ je o slici Giovannija Laudisa koja je nastala za crkvu Sv. Dominika u Šibeniku, a danas se čuva u *Civitas Sacra.*[1277] Širenje i pobožnost ove teme diljem katoličke Europe promicali su apostolski vizitatori i biskupi u okviru protureformacijske djelatnosti, a bratovštine Gospe od Ružarija i Gospe od Karmela su doživjele pravi procvat. Postoji više inačica ove teme koje su se razvijale u skladu s kulturno-političkim okolnostima, a Laudisova šibenska slika pripada onoj vrsti koja se datira između 1620-ih i Kandijskog rata, upravo u vrijeme velikih sukoba Venecije i Austrije, pa se na tim palama ne pojavljuju likovi lepantskih saveznika.[1278] Iako se jedina sačuvala do danas, nesumnjivo ih je bilo i više, o čemu svjedoči i bilješka slikara i biografa Carla Ridolfija da je i on osobno, uz još neke pale u Dalmaciji, izradio i „…*una per Sebenico con la divozione del Rosario*“.[1279]

[1272] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 117.
[1273] Nakon stropa u crkvi Sv. Frane u Šibeniku, duž istočne Jadranske obale ostvarena su još dva velika marijanska ciklusa poput onog u svetištu Gospe od Škrpjela 1685. godine te stropa u crkvi Svih Svetih u Korčuli (početkom 18. stoljeća).
[1274] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 178.
[1275] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 186.
[1276] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998.,186.,187.
[1277] U samostanu Sv. Luce u Šibeniku se sačuvalo i jedno minijaturno djelo pučke pobožnosti s temom *Gospe od Ružarija*, no u vrlo je lošem stanju.
[1278] Detaljnije o inačici teme *Gospe od Ružarija* s prikazima likova savezničkih vladara na području istočnog Jadrana vidjeti u: I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2018., 105-128.
[1279] C. RIDOLFI, 1648., 316.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70.

S druge strane, na području Šibenske biskupije nema sačuvanih slika s prikazom *Gospe od Karmela* koje bi se moglo datirati u 17. stoljeće. Najranija takva reprezentativna slika je ona *Gospa od Karmela sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Terezijom Avilskom* koja se čuva u župnom uredu u Tisnom. Prema grbu biskupa Giovannija Domenica Callegarija (1676-1722.) riječ o njegovoj donaciji crkvi Sv. Roka u Tisnom. Ipak nije riječ o djelu koje je biskup naručio u prvih dvadesetak godina svojega biskupovanja, odnosno posljednjih desetljeća *seicenta*. Stil slike odaje karakteristike svojstvene za mletačko slikarstvo s početka 18. stoljeća. Autor nije poznat, ali oblikovna i stilska analiza upućuju da je riječ o nekom od pripadnika novog stila tzv. *neoveroneseovske* struje.[1280]

Od primjera popularne poslije-tridentske teme *Bezgrešnoga začeća* u kojoj se stavlja naglasak na Gospinu čistoću, vrlo je reprezentativna slika iz crkve Sv. Nediljice u Šibeniku, nedavno pripisana Angelu Manciniju.[1281] Gospa je prikazana kao Pobjednica u Suncu s polumjesecom pod nogama i ukliještenom zmijom. Na glavi ima krunu uokolo koje je dvanaest zvijezdi, nadahnutih opisom Apokaliptične žene, a okružuju je anđeli koji nose natpis. Još od 1570-ih bilježi se snažniji zamah osnivanja bratovština Bezgrešnog začeća, osobito u franjevačkim crkvama, a upravo su franjevci 1645. godine izabrali *Bezgrešnu* za zaštitnicu reda te se od tada posebno prati pojačana diseminacija te teme u Dalmaciji općenito.[1282] Upravo se okvirno u posljednje desetljeće 17. stoljeća može datirati slika s temom *Bezgrešne* nastala za franjevačku crkvu Sv. Lovre u Šibeniku. Danas se nalazi *in situ,* na ogradi pjevališta crkve, a R. Tomić je pripisuje Giovanniju Francescu Fedrigazziju.[1283]

7.2. Ostale ikonografske teme

Gospi i svecima su se ljudi stoljećima molitvama obraćali u zaziv protiv bolesti te za mir i pobjede u ratovima. Uz određene gradove, vežu se čašćenja i kultovi raznih svetaca zaštitnika kao i svetaca crkvenih redova. Ipak, u poslije-tridentskoj ikonografiji naglašenija je posrednička uloga Gospe i svetaca pa i na području Šibenske biskupije dominiraju takve likovne interpretacije svetačkih uloga. U franjevačkoj ikonografiji najčešće se javljaju prikazi sv. Frane i sv. Antuna s Gospom. Katkad se sv. Frane pojavljuje kao svjedok pojedinih događaja iz Gospina života kao primjerice na svodu šibenske crkve Sv. Frane. Osim u dominantnoj dominikanskoj ikonografiji marijanskog kulta, kao što je prikaz *Gospe od*

[1280] A. ŠITINA, skeda/e (pristupljeno 18.2.2020.)
[1281] R. TOMIĆ, 2018., 509-519.
[1282] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 118.- 122.
[1283] R. TOMIĆ, 2013., 123., 127.

Ružarija, Gospa se također javlja u prikazima s dominikanskim i franjevačkim svecima u klasičnoj ikonografiji Gospe sa svecima, često zaštitnika naručitelja slike. U dominikanskoj ikonografiji toga tipa, svakako prevladava prikaz sv. Dominika, a osim njega zanimljiv je i kult sv. Hijacinta koji su dominikanci proširili u 17. stoljeću nakon kanonizacije sveca 1594. godine.[1284]

U Šibeniku je sačuvana slika *Gospe sa sv. Hijacintom* u *Civitas Sacra* (nekoć u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku). Ta Laudisova šibenska slika, uz onu nepoznatog majstora iz župne crkve u Jelsi te slike starogradskog dominikanskog samostana pripisane Palmi Mlađemu, predstavljaju inačicu teme bez takozvanog *stripa s epizodama*.[1285]

Reprezentativan primjer predstavlja i pala Filippa Zanibertija (danas u *Civitas Sacra* u Šibeniku) nastala za šibensku dominikansku crkvu. Slika prikazuje Gospu s Djetetom i svecima (sv. Katarinom Aleksandrijskom, sv. Katarinom Sijenskom, sv. Marijom Magdalenom i sv. Vinkom Fererskim). Iako je i potonji dominikanski svetac, prisutnost sv. Vinka Fererskog na Zanibertijevoj slici, u ovom konkretnom slučaju predstavlja sveca zaštitnika naručitelja, biskupa Vincenza Arrigonija.[1286]

U ikonografiji pojedinih svetaca crkvenih redova općenito dolazi do promjena ili nove inačice dobivaju veće značenje te postaju raširenije što se uočava i na određenim primjerima na području Šibenske biskupije. Osim intenzivnijeg čašćenja određenih lokalnih svetaca u poslije-tridentsko doba koje promiče podizanje raznih kapelica i oltara posvećenih svecima zaštitnicima, dolazi i do pojave posve novih shema prikaza protureformacijskih svetaca.

Tako se, primjerice, sv. Dominik prikazuje kao predstavnik reda za koji je slika nastala na Laudisovoj slici *Obrezanja Krista* iz crkve Sv. Dominika u Šibeniku, danas u *Civitas Sacra*. Slika prikazuje novozavjetni događaj koji je, osim što nagovještava Spasiteljevu muku i Bogorodičine žalosti te propagira euharistiju, važan i jer je Kristu tom prilikom nadjenuto ime Isus te je ikonografski tema u poslije-tridentsko vrijeme postala važna onim redovima koji su njegovali pobožnost prema imenu Isusovu, u prvom redu isusovcima, ali i franjevcima i dominikancima. U šibenskom je primjeru riječ o bratovštinskoj donaciji i dominikanskoj narudžbi gdje je sv. Dominik izdvojen u donjem lijevom kutu slike te je prikazan eksplicitno kao donator, a ne kao sudionik zbivanja kakva je shema prikazana na ikonografski i stilski bliskoj pali *Obrezanje Krista* Palme Mlađega iz trogirske dominikanske crkve. Ondje je sv. Dominik, iako također gestama upućuje ka

[1284] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 213.
[1285] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 213.
[1286] R. TOMIĆ, 2011.d, 354.

glavnom događaju, kompozicijski sjedinjeniji s prizorom, uz dominikanskog sveca prikazanog mu nasuprot, s desne strane slike.

Sv. Dominik se javlja i u ulozi promotora molitve krunice (ružarija) na primjeru Laudisove slike *Gospe od Ružarija* iz crkve Sv. Dominika u Šibeniku. U ikonografiji te pale ističe se uloga sveca kao onoga koji je, prema predaji krunicu primio od Gospe, a potom je ostavio u nasljeđe cjelokupnoj Crkvi.[1287] U poslije-tridentskoj ikonografiji, u pratnji sv. Dominika najčešće se javlja sv. Katarina Sijenska, što je slučaj i na ovom šibenskom primjeru. Od ostalih omiljenih dominikanskih tema u Dalmaciji 17. stoljeća, u Šibeniku se sačuvala slika *Čuda u Surianu,* izvorno možda nastala za kapelu Sv. Dominika u istoimenoj šibenskoj crkvi, a danas se nalazi *u Civitas Sacra*.

Niz podignutih oltara u crkvi Sv. Frane u Šibeniku, na kojima su Ponzoneove pale franjevačkih svetaca: *Sv. Frane i sv. Jeronim, Sv. Klara i sv. Ante, Sv. Augustin i sv. Stjepan,* malena *bassaneskna* slika s likom Sv. Frane, slika *Sv. Frane s Raspelom* u crkvi Gospe od Milosti na Visovcu, ali i druga djela pučke pobožnosti, svjedoče o izrazito snažnom kultu franjevačkih svetaca u poslije-tridentskom Šibeniku. Svetac se više ne prikazuje samo u srednjovjekovnoj inačici primanja stigmi, nego kao zagovornik novog duha. Primjerice, od Tridentskog sabora prikazuje se u do tad posve zanemarenoj ikonografiji *Porcijunkulskog oprosta.*[1288] Stoga se populariziraju njegovi prikazi u ekstazi i u molitvi ispred Raspetoga, poput onog na Visovcu.

Sv. Ante se još od 15. i 16. stoljeća prikazivao s Djetetom u naručju, a za širenje njegovog kulta u poslije-tridentsko doba presudnu je ulogu imalo prenošenje svečeva tijela iz Padove u crkvu Santa Maria della Salute u Veneciji, tijekom Kandijskog rata 13. lipnja 1652. godine, gdje mu se podigao i zavjetni oltar kao novom zaštitniku Venecije od rata i velike kužne epidemije.[1289] U kategoriji šibenskih svečevih prikaza nakon tog datuma ističe se Ponzoneova pala za glavni oltar crkve Sv. Frane. Danas se nalazi u istoj crkvi, ali na južnom bočnom oltaru trijumfalnog luka. Nastala je 1655. godine, a prikazuje dominantni lik sv. Ante u pratnji sv. Josipa i sv. Onofrija, u donjem dijelu prikaza. Kompozicija možda imitira palu Baldassarea D'Anne nastale za franjevačku crkvu u Starom Pagu, s razlikom da je umjesto pejzaža s prikazom padovanske bazilike, ovdje prikazana veduta Šibenika nad kojim bdije svečev monumentalni lik. Od ranijih slika s prikazom sv. Ante sačuvala se u istoj crkvi Ponzoneova pala s prikazom *sv. Ante i sv. Klare,* a u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku

[1287] S. CVETNIĆ, 2010.a, 10.
[1288] S. CVETNIĆ, 2007., 178.
[1289] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998.,210.

pala s *prikazom sv. Klare, sv. Ante i sv. Didaka,* djelo Baldassarea D'Anne. Lik sv. Ante prikazan je u franjevačkom habitu dok u desnoj ruci drži ljiljan, a u lijevoj neproporcionalno sitan lik Djeteta Krista koji poput igračke sjedi na knjizi koju svetac drži u ruci.[1290] Gotovo zrcalno simetrično u istoj pozi i redovničkoj odjeći prikazan je sv. Didak sklopljenih ruku, inače rijedak prikaz u dalmatinskoj likovnoj baštini, što je u koleraciji s pretpostavkom da je zapravo riječ o slici donesenoj iz Bosne.[1291]

Lik sv. Jeronima kao zaštitnika Dalmacije i franjevačke provincije opće je mjesto sakralne ikonografije kako u Dalmaciji tako na prostoru Šibenske biskupije te u poslije-tridenstsko doba ne dolazi do posebnih promjena na simboličnoj razini. Od slika s prikazom njegova lika sačuvala se jedna u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku, jedna u crkvi Sv. Jeronima u Skradinu i jedna u župnoj kući u Rogoznici.

Tema *Poklonstva kraljeva* kao i *Svete obitelji* bila je vrlo raširena u poslije-tridentsko doba. Od tih tema na prostoru Šibenske biskupije reprezentativna je pala *Poklonstva kraljeva* Bernardina Ricciardija iz šibenske katedrale te manja slika iste tematike iz crkve Gospe od Rašelja na Zlarinu. *Seicentističke* interpretacije teme Svete Obitelji nalaze se u Muzeju grada Šibenika i u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku.

7.3. Nekoliko primjera veneto-kretskog slikarstva

Odnosi grčkih prostora s Mletačkom Republikom od davnina su bili izrazito isprepleteni, kako na političkom i društvenom, tako i na likovnom planu, a te su veze nakon 1453. godine ojačale, poprimivši novu dimenziju što je vidljivo i na umjetničkom planu u poveznicama s kasnobizantskim kretskim slikarstvom. S druge strane, mnogi su grčki slikari djelatni u mletačkoj Kandiji poprimili stilske utjecaje tradicije mletačkog gotičkog slikarstva što je rezultiralo novim, miješanim, tzv. veneto-kretskim slikarstvom. U Veneciji se aspekti te produkcije ponajviše prate od 1498. godine, nakon osnivanja grčke bratovštine.,[1292] otkad je taj izričaj, iako na marginama, bio prisutan i tijekom 16. i 17. stoljeća.

Za područje mletačke Dalmacije takve su se slike dopremale ponajprije s mletačkog, ali i kretskog tržišta, a pojedini su kretski slikari i njihove radionice u to vrijeme bili djelatni i na dalmatinskim prostorima.[1293] Na području Šibenske biskupije sačuvalo se nekoliko slika u veneto-kretskom stilu *alla latina*, nastalih za katoličke naručitelje. Slikare te *maniere*

[1290] R. TOMIĆ, 2005.b, 171.
[1291] Detaljnije vidjeti na stranicama od 189. do 191. ovoga rada.
[1292] M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 1999., 1203.
[1293] M. PELC, 2005., 480.

karakterizirala je izrazita prilagođenost naručiteljskim zahtjevima, a zbog specifičnog stila koji evocira tradicionalni, duboko ukorijenjeni izričaj, osobito su bili traženi od strane onih konzervativnijeg ukusa te u svrhu ponovnog osnaženja vjere ili pojedinog specifičnog kulta.

Kako je i u prethodnom poglavlju istaknuto, u poslije-tridentskom periodu posebno je značajno bilo štovanje starijih srednjovjekovnih slika, ali i ikona koje su se običavale umetati usred velikih pala, tzv. *palama portante.*[1294] Među takvima se na prostoru Šibenske biskupije izdvaja Laudisova slika *Gospe od Ružarija* nastala za crkvu Sv. Dominika u kojoj se u gornjem dijelu nalazi otvor koji je u originalnoj izvedbi sadržavao stariju štovanu slika *Gospe s Djetetom*. Početkom 20. stoljeća starija je slika bila zamijenjena kopijom izvedenom prema gornjem dijelu prikaza *Gospe s Djetetom* sa Zanibertijeve dominikanske pale.[1295] U tom pogledu ističu se i dvije Ponzoneove slike u crkvi Sv. Frane u Šibeniku. Jedna se nalazi na oltaru Bezgrešnog začeća i u nju je umetnuta starija štovana slika Gospe u srebrenom okviru.[1296] Međutim, u tom slučaju nije riječ o slici veneto-kretskog slikarstva. U rukopisu o šibenskom franjevačkom samostanu K. Stošić napominje da je riječ o mletačkom slikarstvu *quattrocenta*,[1297] međutim slika nije likovno i stilski obrađena. S druge strane, Ponzone na pali s oltara sv. Stjepana umjesto umetanja ikone u palu, slika malenu sliku u slici s prikazom *Ecce Homo* koju pridržavaju Bog Otac i maleni anđeli, a kojoj se sv. Augustin i sv. Stjepan u donjem dijelu ufaju, što odlično ilustrira poslije-tridentski program koji se provodio u Šibenskoj biskupiji, odnosno snažnu potrebu zajednice za takvim slikama koje ih osnažuju u vjeri u valu obnove, o čemu svjedoče i brojna čuda upravo takvih slika dokumentirana u tom periodu.

Najstarija šibenska srednjovjekovna štovana ikona čiji se kult izrazito uzdigao u poslije-tridentskom periodu je svakako slika *Gospe od Kaštela*.[1298] Kao što je u prethodnim poglavljima isticano, pučani su joj se godinama zavjetovali o čemu svjedoče sačuvane oporuke. Međutim, dodatan uzlet zabilježen je za vrijeme biskupa Arrigonija koji je poticao njezinu pobožnost što je kulminiralo nastojanjima biskupa Mallonija za čijega je biskupovanja u lipnju 1630. godine dokumentirano ukazanje upravo takvog lika Gospe vojnicima.[1299] Međutim, izvorna slika, nastala krajem 15. ili početkom 16. stoljeća, nije se sačuvala, pa se o njezinom izvornom izgledu može pretpostavljati temeljem kopije koja se nalazi u šibenskoj katedrali (sl. 2., sl. 3.).

[1294] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 9.
[1295] R. TOMIĆ, 2011.e, 356-357.
[1296] M. ROŠČIĆ, 2015., 59.
[1297] K. STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* 1930*.,* rukopis, 25-26.
[1298] K. STOŠIĆ, 1928.b, 2-8.
[1299] J. BARBARIĆ, 2001., 134.

Sačuvana kopija nastala je nakon što je 1663. godine u eksploziji barutane izgorjela starija slika, prvotno štovana u crkvi Sv. Mihovila u šibenskoj Tvrđavi, a od kraja 15. stoljeća povremeno i u novo sagrađenoj kapeli podno Tvrđave (današnja grobišna crkva Sv. Ane u Šibeniku). Kako je uništena ikona bila jedan od simbola poslije-tridenskog jačanja vjere, biskup Natalis Cardei je nakon tragedije naručio da se izradi njezina kopija. Unatoč tom saznanju ikona se u literaturi i dalje bilježi kao djelo s kraja 15. ili početka 16 stoljeća, odnosno u vrijeme u kojem je nastala izgorjela slika.[1300] Međutim, kopija je nastala u 17. stoljeću. Povijesne okolnosti nastanka kopije štovane ikone rastumačio je još K. Stošiću pišući o štovanju šibenske svete slike, a isto prenosi i Z. Demori Staničić.[1301] Danas se *seicentistička* kopija nalazi na mramornom oltaru Gospe od Zdravlja u šibenskoj katedrali, nastalom 1826. godine, a poznato je i da je tom prigodom za sliku bio načinjen srebreni pokrov i srebrena kutija za izlaganje sa staklenim vratima na poleđini ukrašena reljefom s prikazom sv. Mihovila.[1302]

Kopija ponavlja stariji tip *Eleuse*, odnosno njezine preciznije inačice *Madre della Consolazione*.[1303] Na zlatnoj pozadini prikazuje Gospu s Djetetom u maniri gotičkih ikona. Odjevena je u tamnu plavo zelenu haljinu i crveni maforion koji joj prekriva glavu, a okruglim medaljonom je prikopčan na prsima, dok ispod njega proviruje bijeli veo. Maleni Krist, plave kose odjeven je u prozirnu bijelu košuljicu i narančastu tuniku preko nje. Desnom rukom blagoslivlja, dok u lijevoj drži odmotani svitak s tekstom Evanđelja.

Već je do 17. stoljeća starija slika izvršila značajan utjecaj u šibenskoj sredini, o čemu svjedoči činjenica da je kao predložak za kopiju zapravo poslužila slika iz Nove crkve koja je uništenoj bila izrazito slična. Međutim, i načinjena kopija je po svemu sudeći ostavila značajan utjecaj s obzirom da se na području Šibenske biskupije sačuvalo nekoliko njezinih izrazito srodnih inačica, ukoliko nije riječ o slikama nastalima još po uzoru na stariju.

U tom kontekstu, slici *Gospe od Kaštela*, najsličnije su dvije ikone *Gospe s Djetetom* iz samostanske zbirke Sv. Luce u Šibeniku. Jedna je gotovo identična (sl. 4., sl. 5.) te pokazuje vrlo bliske sličnosti s ikonom *Gospe Anuncijate* iz istoimene crkve u Hvaru, a derivaciju istog predloška slijedi i ikona nepoznatog kretskog slikara u crkvi Sv. Marka u Makarskoj. Druga vrlo srodna ikona iz samostana Sv. Luce (sl. 6., sl. 7.) razlikuje se po tome što maleni Krist ne drži razmotani rotulus nego zlatnu kuglu, a s dva dodana malena anđela uz Gospinu glavu pokazuje tipsku srodnost s grupom dalmatinskih ikona koje se okvirno datiraju u isti period,

[1300] Taj podatak prenosi K. Kalauz (K. KALAUZ, 1973., 17), a u novije je vrijeme i Z. Demori Staničić (Z. DEMORI STANIČIĆ, 2014., 123-136, Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 315-316).
[1301] K. STOŠIĆ, 1928., 4-5.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 315-316.
[1302] V. DEVETAK, 1967., 58.; K. STOŠIĆ, 1928.b, 4-5.
[1303] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2014., 123-136.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 315-316.

počevši oko 1500. pa do kraja stoljeća. Međutim, sudeći prema sačuvanom materijalu, identičan se tip slijedom predloška varirao i tijekom 17. stoljeća, o čemu svjedoči vrlo slična inačica iz crkve Sv. Eustahija u Dobroti kao i varijanta na istu shemu iz kapele obitelji Duboković u Jelsi koje se datiraju u drugu polovicu 17. stoljeća.[1304] Komparativno najsrodnije za drugu šibensku ikonu iz Sv. Luce su varijante s prikazom *Gospe s Djetetom* iz crkve Sv. Nikole u Korčuli i ona iz župne crkve Rođenja Blažene Djevice Marije iz Prčnja te ikona *Gospe od Zdravlja* iz crkve Sv. Marka u Makarskoj. Slike iz Korčule i Prčnja se pripisuju Nikoli Zafuriju,[1305] no niti jedna od dvije šibenske slike iz samostana Sv. Luce ne pokazuju stilskih srodnosti s tim slikarom, ali ni međusobnih. Ikona sličnija onoj u katedrali pokazuje zagasitija maslinasta sjenčanja u oblikovanju, dok drugu karakteriziraju nježna sjenčanja na licima Gospe i Krista i malenih anđela, a oblikovanje draperije je naglašenije linearizirano. Uz to treba napomenuti da je slika u tom dijelu i dosta oštećena zbog čega je većina zlatnih linearnih *lumeggiatura* na Kristovom kimationu slabo sačuvana.

Istoj tipologiji pripada i ikona iz Muzeja grada Šibenika koja se okvirno datira u 17. stoljeće (sl. 8.). Riječ je o varijaciji u kojoj Krist drži zlatnu kuglu, a ne rotulus i bez malenih anđela uz Gospinu glavu. Međutim, izvedba je kvalitativno lošija za nekoliko stupnjeva što upućuje da je riječ o slikaru 17. stoljeća slabijih dosega koji, po svemu sudeći, radi po starijim kvalitetnijim predlošcima popularne inačice. Sličnim varijacijama na temu pripada i ikona iz muzejske zbirke na Krapnju (sl. 9.).

U kapeli Jurlinovih dvora nalazi se malena ikona na dasci s prikazom *Gospe s Djetetom* na raskošnom i florealno ukrašenom arhitektonskom prijestolju, a čitava je scena uokvirena vegetabilnom trakom (sl. 10.). U gornjem dijelu Gospu krune dva malena anđela u letu, a uz jastuk na koji je posjednuta prikazana su dva sitna proroka koji drže svitke s natpisima. Maleni Krist također drži rotulus s natpisom na ćirilici, međutim s obzirom da je slika izrazito oštećena, ponajviše na Gospinom licu, natpisi se slabo razabiru. Prikaz Gospe s Djetetom na prijestolju izrazito je arhaičan te asocira na odjek i derivaciju Gospe s Djetetom s početka 15. stoljeća iz Muzeja Correr u Veneciji. Riječ je o srednjovjekovnoj slici koja je kao uzor poslužila za ikonu iz franjevačkog samostana u Krapnju prema kojoj Z. Demori Staničić potonju i datira.[1306] Iako je odlikuje izrazito arhaičan središnji prizor, ikonu iz Jurlinovih dvora trebalo bi datirati okvirno u 16. stoljeće, s obzirom na stilske karakteristike dekorativnog vegetabilno-florealnog plavog ukrasa na zlatnoj pozadini koji uokviruje središnji prikaz, a unutar kojega su naslikana četiri

[1304] Više o navedenoj slici vidjeti u: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 358-360.
[1305] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 313-314.
[1306] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 292-293.

malena debeljuškasta i razigrana *putta* na *alla latina* način. Zanimljiva forma ikone mogla bi upućivati i na predložak u nekom iluminiranom rukopisu za koje su tijekom 16. stoljeća karakteristični upravo takvi dekorativni vegetabilni i floralni okviri.

U samostanu Družbe sestara franjevki od Bezgrešne u Šibeniku se nalazi slika *Gospe s Djetetom* (sl. 11.). Riječ je o ikoni koju su iz Venecije donijela sedmorica braće Omelić iz Promine[1307] koja su se proslavila u borbama protiv Osmanlija nakon čega se oko slike razvila posebna pobožnost među šibenskim pukom.[1308] Riječ je tipu tzv. *Glykofilouse Dexioktatouse,* nepoznatog kretskog slikara koju R. Tomić datira oko 1600. godine, a Z. Demori Staničić temeljem ikonografije i načina izvedbe u drugu polovicu ili kraj 16. stoljeća.[1309] Uz to valja napomenuti da se u Muzeju grada Šibenika čuva vrlo malena ikona iste tipologije, ali sudeći po stilskim karakteristikama najvjerojatnije nastala kasnije, u 17. stoljeću (sl. 23.).

Na glavnom oltaru crkve Sv. Margarite u Jadrtovcu, koji se prema narudžbi Margarite Andreis datira nakon 1643. godine, na polikromiranom svetohraništu nalaze se tri malene polukružno zaključene slike (sl. 12., sl. 13., sl. 14.). Prednja scena prikazuje temu *Imago pietatis*, a bočno su prikazane sv. Katarina i sv. Luce. Riječ je o slikama naslikanima u maniri *alla latina* koje temeljem komparativne stilske analize upućuju na izrazitu sličnosti s veneto-kretskim slikarom djelatnim u 17. stoljeću, a u literaturi zvanim „Majstor L".[1310] Prema načinu oblikovanja nosa koji je snažno konturiran crnom linijom u obliku slova „L" nepoznati je majstor dobio ime, a temeljem te značajke, mogu mu se pripisati i ove tri male slike. Međutim, osim navedene prepoznatljive karakteristike, slike pokazuju srodnost i u kvaliteti izvedbe, načinu oblikovanja, koloritu te očitom korištenju istih šablona. Stoga je lik sv. Katarine osobito blizak liku anđela s prikaza *Krštenja* inkorporiranog na glavnom oltaru franjevačke crkve Gospe od Anđela u Orebićima (sl. 15.).[1311] Sličnost se očituje u položaju tijela, gotovo identičnoj gesti lijeve ruke na prsima i položaju glave u tročetvrtinskom profilu, zbog čega u prvi plan dolazi krivulja karakterističnog nosa, te vrlo specifičnom oblikovanju svijetlo plave, kovrčave i karakteristično začešljane kose što je tipološki čest i prepoznatljiv lik iz opusa „Majstora L". Ništa manje, ne odudaraju ni ostali prikazani likovi, a zanimljivo je primijetiti da

[1307] O obitelji Omelić iz Promine više vidjeti u: B. DESNICA, 1950., 27.; K. JURAN, 2016., 247.
[1308] R. TOMIĆ, 2009., 525.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 348.
[1309] Usporediti: R. TOMIĆ, 2009., 523-528.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 348-349.
[1310] Riječ je o veneto-kretskom slikaru 17. stoljeća čije ime zasada trenutno nije poznato, a njegov relativno plodan opus, zastupljen i na istočnoj obali Jadrana, definiran je temeljem stilske analize koja podrazumijeva niz specifičnih elemenata i lajt motiva koji se uvijek zajedno pojavljuju. Detaljnije vidjeti u: M. SORIA, 1960., 180-189.; L. PUPPI, 1963., 25-47.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017. 170. s prethodnom literaturom.
[1311] O slikama veneto-kretskog slikara, tzv. „Majstora L" na glavnom oltaru franjevačke crkve Gospe od Anđela u Orebićima više vidjeti u: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 354.-355. s prethodnom literaturom.

se na spomenutom orebićkom oltaru nalaze dva veneto-kretska rada, također umetnuta u manjim panelima monumentalne oltarne pale i u predeli, u kojoj središnju scenu čini raskošna slika Pace Pacea,[1312] a slično rješenje prati i oltar u Jadrtovcu. Također, kao ni za Orebić, ni u slučaju Jadrtovca nije utvrđeno je li postavljanje djela veneto-kretskog slikara uz oltarnu palu lokalnog slikara bilo dio narudžbe ili je rezultat adaptacije.

Bliskost oblikovnom i stilskom izražaju tzv. „Majstora L" pokazuje i malena ikona *Gospe s Djetetom* u Muzeju grada Šibenika koju temeljem tih stilskih karakteristika valja datirati u 17. stoljeće (sl. 16.). Ikona prikazuje shemu dojiteljice (*Galaktotrofouse*). Međutim, riječ je o Gospi prikazanoj gotovo u punoj visini iza tamnog uskog parapeta, dok se u pozadini prostire krajolik u sutonu, a u gornjem desnom kutu je prikazana slika u slici koja također prikazuje Gospu s Djetetom, ali zbog dotrajalosti slike, izrazito slabo čitljivu. Ovaj veneto-kretski rad u kojemu se prikaz ikonične Gospe s Djetetom isprepliće s mletačkim *cinquecentističkim leit* motivima parapeta iza kojega se pruža sanjiv krajolik, oblikovno i stilski pokazuje iznimno visoku srodnost s opusom „Majstora L". Način na koji je naslikan maleni nos, karakteristične „L" forme, tipologija srcolikog lica i sitne okruglaste brade, način na koji je spiralnim uvojcima riješena grafizirana plava kosa malenoga Krista, specifična tipizacija uha uz kolorističke i svojstva linearizacije te fino omekšano sjenčanje kojim je postignut volumen lica, vrata i ekstremiteta, pokazuju veliku dozu sličnosti s ostalim djelima iz majstorovog kataloga. U konkretnom primjeru paralele se osobito mogu povući s prikazom Gospe s Djetetom na slici *Stablo Jišajevo* iz Zavičajnog muzeja grada Rovinja, također pripisanoj „Majstoru L".[1313]

Istom je majstoru S. Cvetnić nedavno atribuirala i sliku *Posljednje večere* iz franjevačkog samostana na Visovcu (sl. 17.).[1314] Slika, u smislu prikaza varijacije apostola okupljenih oko središnjeg pravokutnog stola, pokazuje osobito brojne tipološke analogije sa starozavjetnim muškim likovima na ranije spomenutoj rovinjskoj slici *Stablo Jišajevo*.[1315]

Kao rad veneto-kretskog slikara, ali iz kategorije onih nepoznatih treba istaknuti sliku koja prikazuje *Gospu s Djetetom, sv. Franom i sv. Karlom Boromejskim* iz zbirke franjevačkog samostana Sv. Lovre u Šibeniku (sl. 18.). U prvom planu prikazana je Gospa u oker haljini i tamnom crvenom maforionu svijetlo maslinastog naličja koji joj prekriva glavu. Maleni Krist je prikazan odjeven u svijetlo ružičastu haljinicu te se objema rukama pridržava za Gospu. U

[1312] Detaljnije o ovom oltaru vidjeti u: N. KUDIŠ, 2013., 143-164.
[1313] O slici iz Rovinja detaljnije vidjeti u: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2006., 447-448.
[1314] S. CVETNIĆ, 2019., 110-112.
[1315] Usporediti S. CVETNIĆ, 2019., 110-112.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2006., 447-448.

drugom planu je slijeva u tročetvrtinskom profilu do pasa prikazan sv. Frane, a u profilu sv. Karlo Boromejski, dok tik iznad njih u manjem gornjem dijelu slike dva anđela krune Gospu monumentalnom i raskošnom crvenom krunom, a u pozadini se nazire krajolik. Temeljem oblikovnih i stilskih analogija s gotovo identičnom slikom iz pinakoteke župne crkve Sv. Nikole u Cavtatu, šibensku sliku također valja okvirno datirati u drugu polovicu 17. stoljeća.[1316]

U zbirci franjevačkog samostana na Visovcu nalazi se i ikona poznate *Visovačke Gospe* koju je izveo nepoznati veneto-kretski slikar krajem 17. stoljeća (sl. 19.).[1317] O ikoni je nedavno pisala i S. Cvetnić iznoseći da sliku treba datirati oko 1700. godine ili čak i kasnije.[1318] Slika ponavlja onu verziju koja se nalazi na oltaru u crkvi Gospe od Milosti na Visovcu koja je nastala 1679. godine s obzirom da u dnu ne prikazuje lik fratra s ceduljicom. Međutim, na ikoni nije kopiran sadržaj natpisa ni te verzije popularne slike, nego u podužoj traci donjeg dijela teče drugi koji glasi: „*Uera effigies Diue Marie Gratiarum Visouatij in Dalmatia apud Fratres minores Regularis Obseruantie, populorus freguentia celebris"*, a ispod stoji još i „*Karca flumen."*[1319]

U kraj 17. stoljeća datira se i dvostrano oslikana ikona iz crkve Sv. Mihovila na Murteru koja s prednje strane prikazuje tip Gospe *Madre della Consolazione* (sl. 20.), a na nasuprotnoj strani sv. Mihovila koji ubija zmaja (sl. 21.). Z. Demori Staničić sliku pripisuje ruci nepoznatog grčkog slikara, dok je u nedavnoj monografiji o Murteru djelo označeno kao veneto-kretski rad široko datiran u 17. stoljeće.[1320]

Od ostalih značajnih ikona i slika veneto-kretskog slikarstva s područja Šibenske biskupije treba još istaknuti vrlo malenu ikonu iz Muzeja grada Šibenika naslikanu u shemi Hodegitrije koja se okvirno datira u 17. stoljeće, ali je u većoj mjeri oštećena (sl. 22.). U prijelaz s kraja 17. na 18. stoljeće Z. Demori Staničić datira i ikonu s prikazom *Imago pietatis* koja je izvorno nastala za crkvu Sv. Dominika u Šibeniku, ali se danas nalazi u zbirci dominikanskog samostana u Trogiru te ju definira kao djelo nepoznatog slikara tzv. „škole jonskih otoka" (sl. 24.).[1321]

[1316] Cavtatska slika publicirana je u: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 171.
[1317] Z. DEMORI STANIČIĆ, 1997., 119-131.; Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 63-65., 362-363. s prethodnom literaturom.
[1318] S. CVETNIĆ, 2019., 104.
[1319] Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 363.
[1320] Usporediti: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 360-361.; J. ĆUZELA, I. ŠPRLJAN, 2019., 135.
[1321] Detaljnije o slici vidjeti u: Z. DEMORI STANIČIĆ, 2017., 368-369.

Sl.1.

Sl.2.

Sl.3.

Sl.4.

Sl.5.

Sl.6.

Sl.7.

Sl.8.

Sl.9.

Sl.10.

Sl.11.

Sl.12.

Sl.13.

Sl.14.

Sl.15.

Sl.16.

Sl.17.

Sl.18.

Sl.19.

Sl.20.

Sl.21.

Sl.22.

Sl.23.

Sl.24.

8. Zaključak

8.1. Likovna, stilska i ikonografska obilježja te ponuda i potražnja slikarstva na prostoru Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću

Relativno skroman sačuvani uzorak slikarstva 16. stoljeća na području nekadašnje Šibenske biskupije stvara posve suprotnu sliku situaciji u velikom centru Republike, ali i ponešto drugačiju u odnosu na druge dalmatinske gradove. Skroman se korpus može objasniti nepovoljnom povijesnom, društvenom i gospodarskom situacijom koja nije predstavljala plodnu sredinu u kojoj bi opstale kasnosrednjovjekovne slikarske radionice i naručiteljska praksa. Iz povijesnih izvora evidentno je da se u to vrijeme ponajviše energije i resursa ulagalo u procese očuvanja teritorija, pa i puko preživljavanje. Već se s povratkom Jurja Čulinovića i njegovim okretanjem *neslikarskim* poslovima, sluti da likovna produkcija u šibenskoj sredini već u drugoj polovici 15. stoljeća nije bila osobito profitabilna aktivnost. Tu situaciju dodatno ilustrira i bogato dokumentirana aktivnost slikara Ivana Vulića za kojeg se temeljem arhivskih izvora zna da se u početku bavio slikarstvom nakon čega se, očigledno u nedostatku angažmana, prekvalificirao u bilježnika.[1322] Da u Šibeniku 16. stoljeća nije bilo povoljno baviti se slikarstvom svjedoči i činjenica da Vulić nije odustao od takvih poslova jer su dokumentirani njegovi kasniji angažmani paralelni s notarskim poslovima, ali sve upućuje da ih je bilo vrlo malo. Do danas se nije sačuvalo niti jedno slikarsko djelo Nicole Brazza, ali sudeći po sačuvanim dokumentima, niti on nije primao brojne narudžbe. Štoviše, situacija je možda bila toliko loša da se sudskim postupcima morao boriti za dogovorene narudžbe, o čemu svjedoči njegovo izvješće iz 1544. godine o ugovoru s izvršiteljima Divnićeve oporuke za izradu pale u obiteljskoj kapeli šibenske katedrale, a koju su nasljednici negirali.[1323] S druge strane, možda je riječ o naručiteljima čiji je ukus bio bliži suvremenim mletačkim strujanjima jer je Šimun Dominis, suprug naručiteljice pale Katarine Divnić, bio kapetan galije u mletačkoj mornarici.[1324] To nadalje pruža određene okvirne zaključke i o konzervativnosti Brazzove slikarske manire te manjoj umješnosti od došljaka Bernardina Ricciardija kojega je Dominis naposljetku angažirao, 1559. godine, unatoč pravnom postupku kojeg je Brazzo pokrenuo. Zajedno s ostalim pokazateljima, upravo se sredinom 16. stoljeća na šibenskoj likovnoj sceni zamjećuju određene promjene likovnog ukusa naručitelja, što će se dodatno potaknuti i preokrenuti tridentskim odredbama koje su se nedugo po ovim zbivanjima počele provoditi i u najmanjim provincijskim sredinama.

[1322] E. HILJE, 2019., 169-186. (u tisku)
[1323] DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv., f., fol. 166.
[1324] F. GALVANI, 1884., 94-100.; F. DUJMOVIĆ, 1969., 619.

Ipak, u razdoblju od 1557. do 1570. godine, najplodniji slikar u Šibeniku bio je spomenuti došljak, najvjerojatnije školovan u Veneciji, Padovanac Bernardino Ricciardi čije se najznačajnije i najreprezentativnije djelo, spomenuta pala Divnić, i danas nalazi *in situ* u katedrali, na oltaru Poklonstva kraljeva.[1325] Ricciardijev boravak u Šibeniku predstavlja novost u likovnoj ponudi grada koji je do tada bio uronjen u konzervativne kasno-srednjovjekovne forme, u maniri *crivellijansko-čulinovićevskih* reminiscencija, njegujući još naveliko tradiciju poliptiha i triptiha, pa i Ricciardi, najvjerojatnije za bratovštinu sv. Barbare, radi jedno takvo djelo s prikazom *sv. Barbare, sv. Nikole i sv. Benedikta* koje se danas čuva u *Civitas Sacra*. Ipak, iako mu je za predložak vjerojatno poslužio neki srednjovjekovni štovani triptih, Ricciardi prikaz podiže na novu razinu. Unatoč arhaizmima koji su možda ipak uvjetovani konzervativnim ukusom naručitelja, volumeni likova i kolorit odaju uplive suvremenih manirističkih strujanja svojstvenih Ricciardijevom izričaju. Arhivski zapisi svjedoče da se bavio i fresko slikarstvom, oslikao je apsidu i kapele u crkvi Sv. Ivana, a najvjerojatnije i fresko dekoraciju na gradskoj loži. Time se Ricciardi nameće kao najangažiraniji slikar u Šibeniku 16. stoljeća uopće, a posebice njegove druge polovice.

U tom se razdoblju, očito stvorila potreba za slikarstvom koje pruža dašak suvremenih strujanja zbog čega se Ricciardi i zadržao nekoliko godina na šibenskom području. Ipak, nesigurna vremena i gospodarska situacija na području Šibenske biskupije nisu oformili uvjete u kojima bi crkvene institucije i redovi, a još manje pojedinci, ulagali značajnija sredstva u nabavku slika istaknutih majstora tzv. *zlatnog doba* mletačkog slikarstva poput Tiziana, Tintoretta ili Veronesea. Takva praksa nije bila uobičajena ni na području čitave Dalmacije koja broji vrlo malo sačuvanih slika te kategorije.[1326] Međutim, osim financijske situacije, sliku likovnosti 16. stoljeća na području Šibenske biskupije bitno definira i konzervativni ukus naručitelja, koji su se zadovoljavali manirom Bellinijevih sljedbenika.[1327] Oni su forme poliptiha zahtijevali i od vrsnijih slikara *cinquecenta* koji su se njima, zbog potražnje, tek iznimno priklanjali.[1328]

U tom kontekstu, na području Šibenske biskupije zamijećena je potražnja djela popularne radionice Santa Croce i to, kao i širom mletačke Dalmacije, prvenstveno kod franjevačkih naručitelja. Riječ je o dvije sačuvane slike. Jedna prikazuje *Gospu s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem* te se pripisuje Francescu Rizzu da Santa Croce, a nalazi se u samostanu Sv.

[1325] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. K, fol. 59'-60
[1326] O sačuvanim slikama Tiziana, Tintoretta i Veronesea u Dalmaciji više vidjeti u: *Katalog*, 2011.c
[1327] K. PRIJATELJ, I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2003., 675.
[1328] P. HUMFREY, 1999., 1119.

Frane u Šibeniku, a druga je monumentalna slika *Posljednje večere* potpisana od strane Francesca Santa Crocea, člana druge mletačke istoimene i stilski srodne radionice, a koja se čuva u franjevačkom samostanu na Krapnju za koji je, po svemu sudeći, izvorno i nastala. Naručitelji Santa Croceovih s područja Veneta su bili različitog profila, od cehovskih udruženja, članova uglednih obitelji, do bratovština i crkvenih redova te dostojanstvenika, dok je na području istočne obale Jadrana - u što se uklapaju i uzorci sačuvani na području Šibenske biskupije - prvenstveno riječ o franjevačkim redovima i zajednicama potaknutima njihovim primjerom.

Najbrojniji i najkvalitetniji korpus slikarstva s područja Šibenske biskupije upravo je onaj koji se može datirati u razdoblje kraja 16. i tijekom prve polovice 17. stoljeća. Pritom treba napomenuti da je ta skupina slika gotovo isključivo koncentrirana u sjedištu biskupije, Šibeniku, dok je oprema interijera ruralnih prostora znatno slabija. Takvu situaciju najvjerojatnije objašnjavaju upravo tridentske odredbe čija se žurnost primjene zasigurno jače odrazila na obnovu, pregradnju, adaptaciju i opremu interijera slikama primjerenima novim zahtjevima prvotno u središtu i većim naseljima, a potom i u okolnim selima u kojima je konstantno vladala opasnost od osmanlijskih upada.

Povećanju narudžbi krajem 16. i početkom 17. stoljeća zasigurno je doprinijela i situacija privremenog i prividnog smirenja sukoba što je dalo prostora biskupima, crkvenim institucijama, redovima, bratovštinama i istaknutim članovima zajednice da donacijama doprinesu intenzivnom procesu obnove koji je uslijedio. U svrhu jačanja duha obnove radilo se i na poticanju zajednice na takav čin pa su često i privilegiji nad pojedinim oltarima dodjeljivani onim bratovštinama, obiteljima i pojedincima koji su bili u mogućnosti o njima skrbiti. Sadržaj, formu i konačnu izvedbu slikarskih djela su nadgledali apostolski i biskupski vizitatori, ali su često značajan faktor u definiciji izgleda i odabira slikara imali i patronati oltara u šibenskim crkvama. Analiza arhivskih izvora i sačuvanih djela je pokazala da su naručitelji slike i oltarne pale gotovo isključivo nabavljali samo za oltare pod svojim patronatom,[1329] dok su primjerice crkveni redovi to činili i prilikom kolektivne obnove sakralnih interijera, samostanskih i drugih prostora. Iako arhivski podaci potvrđuju da su i skromnije obiteljske kuće imale bar jednu sliku *Gospe s Djetetom* za privatnu pobožnost, rijetki dokumentirani primjeri svjedoče o kolekcijama i zbirkama pojedinaca, poput one Lorenza Fondre, za kojega se temeljem oporučne ostavštine sastavljene na samom početku 18. stoljeća zaključuje da je tijekom svoje karijere, kroz drugu polovicu pa sve do kraja 17. stoljeća, za privatne potrebe naručivao nekoliko slika. Da je bila

[1329] P. HUMFREY, 1993., 60.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.g, 59-76.

riječ o naručitelju suvremeno profiliranog ukusa, svjedoče i podaci da je naručio barem dvije slike od slikara međunarodne karijere, Antonia Belluccija.

Iako se na području Šibenske biskupije i Dalmacije općenito tijekom 16. stoljeća nije zabilježilo značajnih narudžbi slikara tzv. *zlatnog stoljeća*, u poslije-tridentskom razdoblju dolazi do obrata situacije. Tada je u Šibeniku detektirano nekoliko narudžbi od nasljednika slavnih mletačkih radionica, čija je kvaliteta u tom periodu slijedom žurnosti obnove i golemog povećanja narudžbi, rapidno i opadala. U tom kontekstu treba istaknuti da se u Šibeniku nalaze tri slike koje se temeljem stilskih karakteristika mogu povezati s radionicom Bassano. Dvije se nalaze u franjevačkom samostanu Sv. Lovre, a riječ je o *Gospi s Djetetom,* koja je po svemu sudeći djelo radionice ili nekoga od sljedbenika Bassanovih, nastala krajem 16. stoljeća i slici *Rođenja Djeteta* za koju se pretpostavlja da je djelo sljedbenika ili imitatora radionice Bassano s početka 17. stoljeća. Treća se nalazi u samostanu Sv. Frane, a prikazuje upravo lik sv. Frane u maniri onodobne portretistike, svojstvene radionici Bassano. Pritom treba naglasiti da je u sva tri slučaja najvjerojatnije riječ upravo o narudžbama franjevačkog reda čijem je ukusu u poslije-tridentskom periodu *bassaneskni* izričaj naglašene osjećajnosti i suptilne drame, uz naturalistički i ruralni prizvuk, odgovarao.

Upravo takav stilski izričaj u kojemu dominira ekspresivan, pomalo i patetičan izričaj s jakim naturalističkim naglascima, franjevci su njegovali i odabirom slikara Mattea Ponzonea kada su u prvoj polovici 17. stoljeća niz drvenih oltara opremali palama, a istog su slikara angažirali i sredinom stoljeća za opremu glavnog oltara u matičnoj šibenskoj crkvi. Istom izričaju težili su i 1670-ih godina kada su za oslik stropne dekoracije crkve angažirali radionicu Giovannija Battiste Volpata čiji je stilski izričaj deriviran iz *bassaneskne* tradicije, a toliko je srodan i Ponozoneovom, da mu je taj strop u ranijim istraživanjima bio pogrešno pripisivan.[1330]

Osim radionice Bassano, tijekom prijelaza sa 16. na 17. stoljeće, na području Šibenske biskupije naručivalo se i djela sljedbenika i interpretatora manire Tintorettovog i Veroneseovog izričaja. O tome svjedoči kvalitetnija oltarna pala koja se čuva u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku s prikazom *Gospe sa sv. Margaritom i sv. Lovrom* koju je franjevcima donirao generalni providur Dalmacije i Albanije, Lorenzo Dolfin.[1331]

U prvim desetljećima 17. stoljeća u korpusu slikarstva biskupije zamijećeno je povećanje importa iz Venecije od, u tom trenutku, vodećih slikara, tzv. *di sette maniere*, među kojima se u Šibeniku ističu djela Palme Mlađega i sljedbenika njegove manire. Riječ je o

[1330] Više vidjeti u: K. PRIJATELJ, 1982.a, 825-827.; V. MARKOVIĆ, 1985., 102-115.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 117., 187-188.; R. TOMIĆ, 2015.d, 75-76.
[1331] K. PRIJATELJ, 1962.a, 86-91.

slikama naručenima isključivo za sjedište biskupije u kojemu je sačuvano samo jedno djelo Palme Mlađega nastalo za crkvu Sv. Dominika i jedno Baldassarea d'Anne koje su visovački fratri najvjerojatnije donijeli iz Bosne Srebrene u Šibenik, nakon čega je krasila bočni zid crkve Sv. Lovre. Nešto brojnije bile su narudžbe od slikara Giovanija Laudisa koji je izveo čak tri pale za šibensku crkvu Sv. Dominika. Za Šibenik su bile naručene i dvije slike Filippa Zanibertija čija analiza i kontekstualizacija doprinose i upotpunjuju cjelokupan skromno sačuvan korpus njegovih djela općenito. Prethodno je već spomenuto da je Matteo Ponzone za crkvu Sv. Frane izveo čak četiri slike. Za biskupa Arrigonija i bratovštinu bombardijera dvije je slike naslikao i slikar Angelo Mancini čiji se stil također svrstava u kategoriju slikara *di sette maniere*. Istoj klasifikaciji pripada i izrazito kvalitetna slika *Polaganja u grob* iz Samostana Sv. Lovre u Šibeniku koju se okvirno može datirati u kraj 16. ili početak 17. stoljeća. U tom kontekstu valja napomenuti da obilato crpljenje uzora i reinterpretacija načina i modela nekoliko slikara druge polovice *cinquecenta* ponajviše otežava precizniju analizu nekih šibenskih slika kraja 16. i početka 17. stoljeća, zbog čega će - do pronalaska konkretnijih uporišta u arhivskim potvrdama - još neko vrijeme postojati podvojeni stavovi oko pojedinih atribucija. Tijekom prve polovice 17. stoljeća na tržištu umjetnina izrazito su se cijenile i kopije originala Tiziana, Tintoretta, Veronesea i Bassana koje su naručivali oni skromnijih financijskih sredstava.[1332] Na šibenskom području kopije proslavljenih formula relativno su česte, a među kvalitetnijima se izdvaja slika *Sv. Jeronima* koja se čuva u samostanskoj zbirci Sv. Lovre u Šibeniku.

Sveobuhvatnom analizom konteksta nastanka ranije istaknutih slika, došlo se i do spoznaja koje opovrgavaju prethodne hipoteze o nekim narudžbama. Tu se prvenstveno ističe uvid u arhivske dokumente, kao što je primjerice slučaj narudžbe oltara sv. Sebastijana i Fabijana u šibenskoj katedrali za koji se smatralo da je produkt narudžbe biskupa Arrigonija, a pronađeni dokument o izvršenju narudžbe iz 1635. godine svjedoči da su oltar naručila braća Semonić.[1333] Međutim i dalje je vrlo izvjesno da je za tu katedralnu narudžbu upravo biskup mogao posredovati kod Zanibertija, odnosno preporučiti ga Semonićima. Kako bilo, usporedba dvije narudžbe naručitelja različitog profila od istog slikara, dovodi do zaključka o rafiniranosti biskupovog klasičnog ukusa prožetog dubokom poslije-tridentskom duhovnošću, u odnosu na braću Semonić kojima su i radikalniji eskapizmi u manirističke prostorne eksperimente bili prihvatljivi.

[1332] N. KUDIŠ, M. BOLIĆ, 2019., 79.
[1333] DAZd, ŠNA, Kut. 66, Šimun Strižić, sv. E, fol. 118v-120r

Komparacijom kvalitete i stilske izvedbe, uz istovremeno propitivanje konteksta i analizu ikonografije šibenskih slika s ostalim Zanibertijevim djelima, došlo se do zaključaka o okvirnim datacijama, njihovim naručiteljima čiji odabiri ponekad objašnjavaju i katkad pogrešno pretpostavljene oscilacije autorove interpretacije ili daju novi pogled na njegov cjelokupni razvoj i stilske utjecaje temeljem čega se mogu jasnije razlučiti faze stvaranja. Takav je pristup bacio novo svjetlo i na druge slikare iz Palmina kruga što u konačnici pruža temeljitije spoznaje koje doprinose i zasebnim monografskim obradama, kao i rekonstrukciji onih manje poznatih slikara i opusa.

Temeljem detaljnijeg uvida u kontekst, motive i angažmane pojedinačnih narudžbi koje se mogu datirati u kraj 16. i prvu polovicu 17. stoljeća, zaključuje se da su naručitelji u tom periodu imali određenu viziju o slikama koje plaćaju ili na neki drugi način aktivnije sudjelovali u definiciji njezinog sadržaja, kao što je primjerice oporučno zahtijevanje određene ikonografske teme, konkretna simbolična poruka, jačanje kulta ili odabir slikara.

Nasuprot tome, materijal koji se okvirno datira u sredinu, pa i drugu polovicu 17. stoljeća, osim nekoliko rijetkih izuzetaka, progovara izrazitom dekadencijom koja je bez sumnje posljedica radikalnog osiromašenja pa su slikarska djela naručivana rijetko te su često angažirani lokalni ili osrednji slikari mletačkog porijekla čiji je izričaj ponekad izvan dominantnih likovnih strujanja. Međutim, teška vremena ipak pobuđuju neke motive narudžbi. Sredinom 17. stoljeća to je primjerice zavjetno, *ex voto* slikarstvo s ciljem sprečavanja kao i zahvala nakon nedaće čemu su uzrok, po svemu sudeći, osim straha od Osmanlija bile i epidemije kuge zabilježene u to vrijeme.

Među slikama koje se pouzdano ili okvirno datiraju u drugu polovicu ili sam kraj 17. stoljeća nije detektirana niti jedna koju je naslikao neki od uglednijih mletačkih slikara tog razdoblja. Međutim, nekoliko je sačuvanih slika koje su izradile njihove organizirane i u to vrijeme razgranate radionice ili kopisti. Pojedine atribucije kritički su razmotrene, a u procesu intenzivne stilske komparacije s opusima predloženih slikara došlo se do znanstveno opreznijih zaključaka koji su potom i podrobno argumentirani. U tom tonu došlo se do spoznaja da je slika *Sv. Frane Asiškog* iz visovačke zbirke rad nekog kasnijeg kopista ili sljedbenika koji ga je izveo po nekom od popularnih predložaka. Također, slika *Čudo sv. Blaža,* pripisana ruci Antonia Carnea, po svemu sudeći rad je njegove radionice s obzirom da djelo pokazuje kvalitativni odmak od Carneovih sigurnih radova. Daljnjim razmatranjem ostalih značajnijih slikarskih ostvarenja iz tog perioda, koja zapravo predstavljaju više rijedak izuzetak nego pravilo, došlo se do zaključka da su i istaknutiji naručitelji naručivali slike od radionica poznatih mletačkih slikara, njihovih sljedbenika iz šire orbite ili kopista, a ne vodećih imena tog perioda. Stoga je

i Melkiora Tetta, koji predstavlja primjer jednog od najbogatijih šibenskih detektiranih naručitelja, naručio monumentalnu palu za glavni oltar šibenske crkve Sv. Nikole 1671. godine, najvjerojatnije od nekog sljedbenika iz šire orbite Pietra Negrija.

Sintetski pogledom uočen je i porast narudžbi i slikarskih ostvarenja na samom kraju 17. i početkom 18. stoljeća. U tom razdoblju je u Šibeniku identificiran boravak dva aktivnija slikara koji djeluju u maniri tzv. *razblaženog tenebrizma* prilagođenog zahtjevima provincijskih naručitelja, a kakav se u toj sredini protezao i u prvim desetljećima *settecenta*. Riječ je o slikaru Giovanniju Francescu Fedrigazziju i tzv. *Majstoru stropnog oslika Sv. Nikole u Šibeniku* čiji stilski izričaji, po svemu sudeći, proizlaze iz istih uzora. Među njihovim naručiteljima na području Šibenske biskupije ističu se prvenstveno crkveni redovi (franjevci i dominikanci) te pučani.

Kao aktivni naručitelji slikarstva lokalnih šibenskih slikara izdvajaju se četiri velike šibenske bratovštine u gradu i nekoliko manjih. Među najreprezentativnijim sačuvanim narudžbama bratovština od lokalnih slikara ističe se fresko i stropna dekoracija Nove crkve u Šibeniku, na kojoj su za bratovštinu Majke od Milosti radili Mihovil Parkić, Antun Moneghin i Girolamo Mondella. Za matičnu crkvu bratovštine sv. Duha i Martina, uz trojicu navedenih majstora bio je angažiran i Juraj Božičević. Riječ je o lokalnim slikarima aktivnima u prvoj polovici 17. stoljeća čije je djelovanje i opus po prvi puta objedinjen i sintetski elaboriran što je dovelo do rekonstrukcija njihova djelovanja, ali i šibenskih sakralnih interijera te novouspostavljenih hipoteza koje bi još trebala propitati buduća istraživanja. Pri tome valja napomenuti da su u prvim desetljećima 17. stoljeća u popisima stanovništva tek Juraj Božičević i Antun Moneghin registrirani kao slikari, a Mihovil Parkić kao zlatar, dok je Girolamo Mondella po svemu sudeći bio stolar. Ipak, sva četvorica bavila su se i slikarstvom, a - kako svjedoče sačuvani spisi i knjige računa -neki i izradom projektnih modela i dizajnom te ostalim potrebnim poslovima unutar pojedinih bratovština. To pak potvrđuje nastavak prakse 16. stoljeća u istoj sredini gdje potražnja za lokalnim slikarstvom nije mogla osigurati zadovoljavajuće prihode zbog čega su se slikari često prekvalificirali ili su istovremeno obavljali radove za koje nisu bili obučeni. Sredinom i u drugoj polovici 17. stoljeća, u Šibeniku je djelovao i lokalni slikar Dominik Divnić, ali zasad ondje nije prepoznato niti jedno njegovo djelo. S obzirom na jedino sačuvan i uvelike preslikan Divnićev rad nastao za crkvu Sv. Duha na Visu, teško je suditi o njegovom stilskom izričaju. Zaključuje se, ipak, da je djelatnost lokalnih slikara u prvoj polovici 17. stoljeća na području Šibenske biskupije poprimila veće razmjere, što je također posljedica tridentskih odredbi koje su se provodile i u najmanjim selima, a koje su dodatno bile potaknute i bratovštinskim angažmanom. Međutim, tim slijedom

došlo je i do ekspanzije pučkog slikarstva čiji je osnovni cilj zadovoljavanje nametnutih sadržajnih i formalnih značajki, dok je stilski izričaj ostao izvan svih suvremenih likovnih strujanja, a s takvom se praksom u slabije razvijenim i ruralnim sredinama, nastavilo i stoljećima nakon reformi.

Analizirajući lokalnu produkciju na području Šibenske biskupije, osim prethodno istaknutih imena, došlo se i do saznanja o još tri do sada nepoznata lokalna slikara u publiciranoj literaturi. Riječ je o Jakovu Periću, spomenutom 1685. godine, i Antunu Venzonu, zabilježenom na samom kraju 17. stoljeća, te Ivanu Teodoroviću djelatnom i početkom 18. stoljeća, a čiji se dizajn biskupske stolice za Giovannija Domenica Callegarija sačuvao u Šibenskom biskupskom arhivu.[1334] Iz toga se naslućuje da se na samom prijelomu stoljeća, uslijed poticanja obnove stradalih područja, ponovno stvarala i veća potreba za lokalnom slikarskom produkcijom.

Kako je već naglašeno, od Kandijskog rata pa sve do kraja 17. stoljeća, na šibenskom je teritoriju zabilježen drastičan pad kvalitete i narudžbi slikarskih djela. Osim toga, dalmatinski, pa time i šibenski naručitelji, čitavo su 17. stoljeće bili orijentirani na naručivanje reinterpretacija *zlatnog doba* mletačkog *cinquecenta*; u početku kupujući djela tzv. slikara *di sette maniere*, a kasnije od radionica i sljedbenika tzv. *razblaženih tenebroza*, zadovoljavajući se naivnom lokalnom produkcijom ili naručujući od majstora koji i početkom 18. stoljeća stvaraju u maniri slikara s početka prethodnog stoljeća, poput Giovannija Francesca Fedrigazzija. Međutim, razdoblje poslijeratne obnove oslobođenih prostora stvorilo je plodne uvjete za implementaciju novih tendencija putem narudžbi i donacija istaknutih obrazovanih pojedinaca. U tom pogledu značajnu je ulogu odigrao šibenski biskup mletačkog porijekla Giovanni Domenico Callegari (1676. - 1722.) koji je svojim djelovanjem obilježio i dva posljednja desetljeća 17. stoljeća, a koji je vještom politikom s centrom Republike diprinio stvaranju plodnih uvjeta za obnovu stradalih područja.[1335] Naručujući obilato crkvenu liturgijsku opremu, ruho i slike mahom iz Venecije u opustošen prostor i likovno stagnantnu sredinu, tijekom svojeg dugog mandata, unio je dašak novih strujanja, a u tom trendu slijedili su ga i istaknuti onodobni pojedinci poput Lorenza Fondre.

[1334] K. STOŠIĆ, *Povijest Šibenika*, 3/10, rukopis, cedulja

[1335] Detaljnije o crkvenim naručiteljima i istaknutim pripadnicima plemstva te njihovim vezama s pripadnicima vlasti kao i načinima uspostavljanja veza sa slikarima u umjetničkim centrima, više vidjeti u: F. HASKELL, 1980., 268.

8.1.1. Slike nastale prema predlošcima

U korpusu ranonovovjekovnog dalmatinskog slikarstva zasebnu skupinu zauzimaju slike nastale prema predlošcima djela poznatih *cinquecentističkih* i *seicentističkih* slikara. Ustaljenju prakse korištenja grafičkih predložaka tijekom 16. i 17. stoljeća pogodovao je niz faktora, od tridentskih odredbi nakon kojih je porastao zazor od neuobičajenih ikonografskih rješenja, veće otvorenosti prometnih pravaca, a time i prijenosa likovnih ideja i invencija kao i već ranije uobičajena te dodatno afirmirana praksa citiranja i kopiranja.[1336] S obzirom da su originalna djela istaknutih mletačkih slikara 16. i prve polovice 17. stoljeća bila izrazito skupa, na tržištu umjetnina su šibenskim naručiteljima svakako bile financijski prihvatljivije njihove, također cijenjene kopije.[1337] Zamjetno korištenje popularnih predložaka u šibenskim narudžbama odraz je i vrste naručenih djela, u principu od izrazito razgranatih mletačkih radionica koje se povode za proslavljenim formulama, kao što to čine i lokalni, osrednji slikari u nastojanju zadovoljenja naručiteljskih zahtjeva, ali i nametnutih odredbi.

Kako bilo, predlošcima su se služili i neki od najvažnijih predstavnika mletačkog slikarstva poput Tiziana i Tintoretta, a njihovo poznavanje i upotreba, bilo da je riječ o grafičkim predlošcima, crtežima ili konkretnim popularnim onovremenim slikama, primjećuje se i kod manje poznatih, pa i posve nepoznatih autora slabijih likovnih dosega. Kad je riječ o djelima nastalim za dalmatinske naručitelje, još je zanimljivija fragmentarna upotreba shema popularnih slika ili grafika s kojih su se prenosili neki likovi ili dijelovi kompozicije u izmijenjenom ili potpuno različitom kontekstu,[1338] a što je na periferiji često prolazilo nezamijećeno.[1339] Najznačajnija europska mjesta izvorišta grafičkih predložaka, pa tako i za našu sredinu, svakako su Venecija, Rim, München i Antwerpen, a razlozi i načini koji su pojedina djela proslavili često kopirani predlošci, razlikuju se.[1340] Najčešći razlog je ikonografska prikladnost, ali i popularnost, odnosno kultni značaj određene slike koja se kopiranjem širi i u druge krajeve dobivajući tako na snazi. Ostali povodi kopiranja su dostupnost, razumljivost te provjerena učinkovitost prikazanog sadržaja. Zanimljivo je primijetiti da je stilska inovativnost zapravo najrjeđi faktor.[1341] Nadalje, povod za kopiranje određene provjerene sheme može biti i odraz želje naručitelja, bez obzira radilo se o crkvenom redu koji preferira određene teme i sheme, bratovštini ili želji pojedinca.

[1336] M. H. LOH, 2004., 477-504.; E. CROPPER, 2005., 99-155. s prethodnom literaturom.
[1337] N. KUDIŠ, M. BOLIĆ, 2019., 79.
[1338] O ovoj temi i praksi detaljnije vidjeti u: M. H. LOH, 2004., 477-504. s prethodnom literaturom.
[1339] Detaljnije o takvim primjerima u Dalmaciji vidjeti u: R. TOMIĆ, 2001., 161-169.
[1340] Detaljnije u: S. CVETNIĆ, 2007., 71.-143.
[1341] S. CVETNIĆ, 2007., 71.

Unutar malobrojnog sačuvanog korpusa slikarstva *cinquecenta* na prostoru Šibenske biskupije ističu se primjeri koji ilustriraju onovremene trendove, popularne likovne prikaze, ali i udio naručitelja u kreaciji likovnog prikaza.

U samostanu Sv. Frane u Šibeniku čuva se slika *Gospe s Djetetom i Ivanom Krstiteljem* koja se pripisuje Francescu Rizzu da Santa Croce i radionici. Riječ je o temi koju je slikar izrazito često ponavljao, kao i njegova radionica i sljedbenici. Pritom je primijećeno da se slikar za prikaz, koji je očito bio i prilično tražen, ugledao izravno na sliku ili predložak djela *Sveta obitelj sa sv. Jeronimom* koje se čuva u biskupskoj palači u Bresci, a djelo je njegova suvremenika i stilski bliskog slikara Andree Previtalija. Način na koji je prikazana *Gospa s Djetetom i Ivanom Krstiteljem*, u potpunosti je preuzet s tog primjera, no oblikovan je kao samostalna tema. Međutim, i u tom dijelu postoje određene razlike u detaljima kao što je jastučić na kojemu sjedi maleni Krist, a kojega nema na Previtalijevoj slici, te u načinu na koji se traka s natpisom omata oko štapa malenog Ivana Krstitelja. Temeljem arhivskih vijesti o slikama naručenima od Bernardina Ricciardija, saznaje se da je u svakom ugovoru sklopljenom sa slikarem i u Zadru i u Šibeniku, naručitelj priložio crtež djela koje je slikar trebao izvesti. U narudžbi pale Divnić izrijekom se u dokumentu navodi da slika treba biti oslikana prema priloženom crtežu,[1342] a prema dokumentu o narudžbi fresaka za matičnu crkvu bratovštine sv. Ivana poznato je da je taj crtež bio izradio Horacije Fortezza,[1343] dok autori ostalih šibenskih i zadarskih crteža zasad nisu poznati. S druge strane, detaljna analiza Ricciardijevih radova u kojima pojedine tipološke odlike, kompozicijska rješenja kao i sklonost izduljivanju ekstremiteta, u usporedbi s istovremenim inozemnim materijalom, dovode do zaključka da je slikar morao raspolagati nekim manirističkim predlošcima ili njihovim izvedenicama, možda čak i Parmigianinovim grafikama ili su do njega dopirali njihovi mletački ili venetski derivati.[1344] Zanimljivo je i svjedočanstvo iz pisma Mihovila Vrančića bratu Antunu koji se 1558. požalio da mu je u Veneciji teško pronaći slikara koji je spreman doći u Šibenik da bi *ad vivum* portretirao njihovog oca. Međutim, već krajem te iste godine javio mu je da je uspio, odnosno da je dao portretirati oca na slici maloga formata koji mu šalje kao predložak za buduću sliku.[1345]

U ranonovovjekovnom slikarstvu istodobno s čašćenjem raznih kopija, replika i inačica dugotrajnih srednjovjekovnih shema, kakve pratimo naročito u provincijskim područjima, raste

[1342] DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60
[1343] DAZd, ŠNA, Kut. 30/VII, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1563-66), fol. 9'
[1344] A. ŠITINA, 2017., 195-212.
[1345] D. ZELIĆ, 2011., 105.

prisutnost i novih. Mnoge se izravno nastavljaju na starije ikonografske tipove, dok u 17. stoljeću raste raširenost predložaka poznatih majstora, a važnu ulogu u ekspanziji učestalih tema, osobito u provincijskim sredinama, imale su grafike.[1346] U to vrijeme veliku popularnost stekli su prikazi *Bezgrešne Gospe* Bartoloméja Estebana Murilla, nekoliko slika Guida Renija i njegova nasljednika Giovannija Battiste Salvija (Sassoferrate) te glasovita slika *Žalosne Gospe* Carla Dolcija. Riječ je o shemama koje su se kopirale sve do 20. stoljeća pa je neke replike i varijacije često teško datirati.[1347] Osim navedenih, na području Dalmacije osobito često kopirala su se rješenja Tiziana, Tintoretta i Palme Mlađega.

Kolanje različitih predložaka primjetno je i kod Palme Mlađega i njegovih sljedbenika, ali je raširenija pojava slijeđenja njihovih populariziranih shema tijekom čitavog 17. stoljeća na prostoru mletačke Dalmacije pa time i u Šibeniku. Analiza opusa Baldassarea D'Anne upućuje na uzore u grafičkim listovima, a temeljem izrazito malo invencija, primjetnih u njegovoj velikoj slikarskoj produkciji, pretpostavlja se da je baratao s manjom količinom.[1348] Ipak, da je uzore crpio u popularnim *cinquecentističkim* shemama svjedoči i slika *Sv. Juraj u borbi sa zmajem* koju je izveo za župnu crkvu Sv. Jurja u Oprtlju po uzoru na Tintorettovu sliku iz 1560. godine koja se danas čuva u National Gallery u Londonu.[1349]

Slika Giovanna Laudisa s prikazom *Gospe sa sv. Hijacintom* nastala za crkvu Sv. Dominika u Šibeniku (danas u *Civitas Sacra*) kompozicijski je izrazito bliska palama iste teme Baldassarea D'Anne u dominikanskoj crkvi u Starom Gradu na Hvaru i onoj Palme Mlađega iz starigradskog dominikanskog samostana što ukazuje na korištenje istog predloška, ali ne nužno i konkretnog ugledanja na navedene primjere.[1350]

U tom kontekstu treba spomenuti i sliku s glavnog oltara iz šibenske crkve Sv. Duha s prikazom *Silaska sv. Duha* koju je izveo lokalni slikar Juraj Božičević, koji je neko vrijeme bio djelatan i u Veneciji. Iako je pala pretrpjela nekoliko restauracija koje su dosta oduzele od njezinog izvornog izgleda, kompozicijsko rješenje pokazuje analogije u shemama Palme Mlađega te ugledanje na konkretne primjere poput Palmine slike iz župne crkve u Omišu i crteža iz Musea Correr u Veneciji.

Slikar središnje scene *Krunjenja Gospe* sa stropa u Novoj crkvi u Šibeniku uzore je, po svemu sudeći, crpio u grafičkim predlošcima nastalima po istoimenoj slici Jacopa i Domenica

[1346] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 24.
[1347] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 24.
[1348] N. KUDIŠ, 1992./1993., 162.; I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 2010., 327.
[1349] N. KUDIŠ BURIĆ, 1993., 119-132.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2001., 143., 146-148.; N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.b, 248-249.; V. BRALIĆ, 2012., 17-19.
[1350] K. PRIJATELJ, 1965.b, 115-117.; R. TOMIĆ, 2011.b, 70-75.; R. TOMIĆ, 2011.g, 129-160.; A. ŠITINA, skeda/a (pristupljeno 18.2.2020.)

Tintoretta nastale za crkvu San Giorgio Maggiore u Veneciji, dok se varijacije na tu temu pronalaze i na istoimenoj grafici Agostina Carraccija. Riječ je svakako o izrazito popularnoj temi koja je doživjela različite derivacije. U tom kontekstu treba napomenuti da kompozicijsko rješenje slike *Gospe s Djetetom, sv. Margaritom i sv. Lovrom* iz samostana Sv. Lovre u Šibeniku u određenim elementima predstavlja izmijenjenu derivaciju s uzorima u grafici Agostina Carraccija *Sveta Obitelj sa sv. Katarinom i Antunom opatom* (1581-1582) izvedenoj po istoimenoj i nešto ranijoj popularnoj slici Paola Veronesea, nastaloj za crkvu San Francesco della Vigna u Veneciji.[1351]

Slika *Bičevanje Krista* koja se čuva u samostanu Sv. Frane u Šibeniku, datirana u širi vremenski raspon od prve polovice do sredine 17. stoljeća, po svemu sudeći predstavlja daleki odjek istoimene popularne slike Sebastiana del Piomba nastale između 1517. i 1524. godine za kapelu Borgherini u crkvi S. Pietro in Montorio u Rimu. Riječ je o shemi koja je osobito bila popularna u maniritičkim srednje-talijanskim krugovima i kod emilijanskih slikara 16. stoljeća, a njezini su se grafički predlošci u različitim varijantama raširili među brojnim slikarima, sve do prve polovice 17. stoljeća.[1352] Prema istom je predlošku nastala i slika koja se nalazi u Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru, a okvirno se datira u drugu polovicu 16. stoljeća.[1353] Međutim, šibenska varijanta predstavlja kasniji derivirani daleki odjek te dugo interpretirane sheme.

Slika *Sv. Jeronima* koja se nalazi u samostanu Sv. Lovre u Šibeniku, također je kopija prema poznatoj Tizianovoj slici iz milanske Brere, datirane u 1560. godinu, a koja potječe iz mletačke crkve S. Maria Nuova (sl. 1.). Tizian ima nekoliko verzija ove teme, a identična kompozicija nalazi se u Accademiji di S. Luca. Stariji istraživači te slike kao mogućeg kandidata za autora nameću kvalitetnijeg kopista poput samoga Palme Mlađega ili nekoga iz njegovog kruga sljedbenika.[1354] Ipak, uzevši u obzir kvalitetu izvedbe šibenske kopije na kojoj je izrazito grubo naglašen grafizam draperije, takve prijedloge treba otkloniti.

Primjer derivacije popularnih Tizianovih predložaka te njihovog kolanja i među osrednjim i slabijim mletačkim slikarima 17. stoljeća, predstavlja slika *Polaganje u grob* koja se čuva u župnoj kući u Rogoznici (sl. 2.). Riječ je o kopiji prema Tizianovoj slici iz Muzeja Prado u Madridu (sl. 3.). Sudeći po boji haljine leđima okrenutog lika u prvom planu slike, kopija je nastala prema Tizianovoj prvoj verziji slike u Pradu. No, u Pradu se nalaze dva

[1351] P. HUMFREY, 1990., 299-307.
[1352] M. STAGLIČIĆ, 1992.a, 117-130.; R. TOMIĆ, 2006.d, 229.
[1353] R. TOMIĆ, 2006.d, 229.
[1354] K. PRIJATELJ, 1957.b, 369.; G. GAMULIN, 1966.d, 343-348.

Polaganja u grob. Ranije je 1559. godine naslikao Tizian, a drugo - za koje se drži da je dobrim dijelom produkt radionice - nastalo je oko 1562. godine.[1355] Prema kasnijoj verziji je talijanski slikar i grafičar Giulio Bonasone (1498. - 1574.) 1563. godine izradio grafiku koja se danas nalazi u Kunsthalle u Hamburgu (sl. 4.). U istoj se zbirci čuva i crtež nastao prema toj slici, zrcalno obrnute kompozicije (sl. 5.). Iako se o tom crtežu pisalo tek u novije vrijeme - a u starijoj je literaturi bio pripisivan Bonasoneu - on predstavlja bitnu kariku u evoluciji otiska prema Tizianovoj slici. Istraživanja Bonasoneova opusa pokazala su da je u procesu kopiranja djela poznatih suvremenih slikara, kao modele za grafike, koristio tzv. *reproduktivne crteže* te se pretpostavlja da je jedan od njih bio i hamburški.[1356] Bilo da je crtež izradio Bonasone osobno ili netko iz njegove radionice, nema sumnje da je nastao kako bi reproducirao Tizianovo kompozicijsko rješenje teme, što govori i o ulozi slavnog majstora u širenju grafičkih reprodukcija vlastitih slika šezdesetih godina 16. stoljeća. Kao prilog tome, ali i komparativno, treba spomenuti i njegovo *Polaganje u grob* iz Louvrea, nastalo 1520. godine, kompozicijski različito od madridskih verzija, a koje je 1675. reproducirao Gilles Rousselet. [1357]

U hamburškoj Kunsthalle čuva se i crtež drugog Tizanovog madridskog *Polaganja u grob* koji je nacrtao Carl Loth. Taj je, prema položaju i organizaciji likova, najbliži rješenju na slici iz župnog stana u Rogoznici, osobito zbog načina na koji je naslikana Nikodemova glava bez turbana, što nije slučaj ni s prvom ni s drugom Tizianovom verzijom teme iako se one, između ostalog, razlikuju i po obliku Nikodemovih turbana. Zanimljivo je i pitanje crvene haljine Josipa iz Arimateje okrenutog u prvom planu, što implicira poznavanje prve madridske slike. Ovaj složeni slučaj omogućuje barem djelomičan uvid u kompliciranu svijet kolanja grafičkih predložaka na primjeru te konkretne ikonografske sheme. Iz te dvojbe proizlazi i pitanje o nastanku rogozničke kopije: prema grafici, reproduktivnom crtežu ili slici? Izraziti grafizam slike sugerira nastanak prema grafici, ali odabir boja i nekih drugih detalja, poznavanje kolorita ranije madridske verzije. Stoga je vjerojatno da je rogoznička slika nastala po nekoj drugoj slici, kopiji nastaloj uzorom u grafičkom predlošku prema ranijoj madridskoj verziji, iako je lik u pozadini iza Gospe tretiran kao na kasnijoj. Uzevši u obzir izneseno, ali i neke druge elemente poput svjetla, intenziteta boje i kvalitete obrade, rogoznička je kopija očito nastala u 17. stoljeću, i to najvjerojatnije nakon polovice stoljeća, što proizlazi i iz vjerojatnosti da je produkt reprodukcija proizašlih iz Lothovih crteža.

[1355] Detaljnije o ovoj temi vidjeti u: T. KETELSEN, 1996., 446-453.
[1356] T. KETELSEN, 1996., 446-453.
[1357] T. KETELSEN, 1996., 446-453.

Slika *Marije Magdalene* iz visovačkog samostana koja se okvirno datira u kraj 17. stoljeća, također predstavlja kopiju prema Tizianovoj popularnoj slici *Magdalene pokajnice* iz Hermitagea u St. Petersbrgu ili identične slikareve verzije iste teme koja se danas čuva u Museo Nazionale di Capodimonte u Napulju. Način izvedbe sugerira da je riječ o vrlo kvalitetnom kopistu koji je bio dobro upoznat s Tizianovim slikarstvom.

Dvije slike s prikazom *Ecce Homo* koje se čuvaju u galeriji franjevačkog samostana na Visovcu i župnom uredu u Skradinu, očigledno su nastale prema istom predlošku, ali u nešto izmijenjenoj varijanti. Sve upućuje da je riječ o varijacijama i kasnijim odjecima popularnih predložaka prema istoimenim slikama Tiziana i kasnijim Carla Lotha, kao što je primjerice i ona iste teme iz Zavičajnog muzeja grada Rovinja.[1358]

U samostanu Sv. Luce u Šibeniku nalazi se slika *Sv. Marije Magdalene* koja predstavlja vrlo naivnu interpretaciju po predlošku slike Domenica Tintoretta iz Pinacotece Capitoline u Rimu. Sudeći po naglašeno provincijskoj izvedbi, vrlo je vjerojatno riječ o lokalnom slikaru skromnih dosega koji interpretira zadani predložak.

Slika *Sv. Frane* iz istoimenog šibenskog samostana djelo je pučkog slikarstva nastalo u 17. stoljeću prema predlošku koji proizlazi iz El Grecove radionice, odnosno najstarije verzije koja se datira oko 1580. - 1585. godine, a čuva se u Joslyn Art Museumu u Omahi u SAD-u. Iz te su slike potom disperzirale brojne varijacije. Jedna od njih je i kvalitetnija inačica iz franjevačkog samostana u Rovinju, [1359] dok šibenska, naivnija interpretacija, svjedoči koliko je daleko popularni predložak odjeknuo. Uz to je zanimljivo primijetiti činjenicu da su obje nastale za franjevačke naručitelje, što može biti i ilustracija zastupljenosti specifičnog predloška u tim redovima.

Slika *Sv. Frane Asiškog* iz crkve Majke od Milosti na Visovcu, najvjerojatnije je rad kopista ili sljedbenika Bernarda Strozzija iz druge polovice 17. stoljeća. R. Tomić je smatra originalnim Strozzijevim radom po reproduktivnom slikarevom crtežu za tu varijantu teme koji se čuva u Christie's u Londonu.[1360] Slikar je istu temu često ponavljao i varirao njezine prikaze. Najbrojniji takvi primjeri datiraju se do sredine trećeg desetljeća 17. stoljeća, a potom su ih u raznim inačicama replicirali i njegovi suradnici u *bottegi*, ali i sljedbenici.[1361] Pojedini se detalji na visovačkoj slici razlikuju od londonskog crteža. Osim toga, visovačkoj slici je izrazito srodna i skupina slika iz Strozzijevog ranog genoveškog razdoblja, datirana u drugo desetljeće 17.

[1358] V. BRALIĆ, 2006.b, 455-457.
[1359] O rovinjskoj slici i predlošku po kojemu je nastala više vidjeti u: N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.f, 424. - 425.
[1360] R. TOMIĆ, 1993., 281. R. TOMIĆ, 1995.b, 18., R. TOMIĆ, 1997.b, 114., 133.
[1361] W. R. REARICK, 1996., 246.

stoljeća, nastalih prema predlošku slike iz Palazzo Rosso u Genovi, no S. Cvetnić je primijetila i neka odstupanja od doslovnog kopiranja tog predloška.[1362]

Kao ilustracija pojave kopija izrazito popularnih i čašćenih slika na području Šibenske biskupije, ističe se *Gospa s usnulim Djetetom* iz župne crkve u Skradinu te njezina gotovo identična kasnija inačica, iz tamošnjeg župnog ureda, obje nesumnjivo nastale prema istom predlošku. Dva su predloška mogla poslužiti kao uzor. Jedan je bakropis G. Renija iz Pinacotece Nazionale u Bologni, a drugi slika Renijeva učenika Sassoferrata, danas u urbinskoj Galleria Nazionale delle Marche (sl. 6.).[1363] Kopija potonje obožavane slike, prepoznaje se i na slici *Gospe s Djetetom* s bočnog oltara župne crkve u Konjevratima,[1364] a uz taj primjer I. Prijatelj Pavičić navodi i repliku slike na barjaku iste crkve, tzv. Majku Crkve.[1365] Konjevratske slike nastale su u novije vrijeme, od 19. stoljeća nadalje, a takvoj se dataciji može pridružiti i kopija iz samostana Sv. Lovre u Šibeniku, što svjedoči o razmjerima popularnosti koji je taj predložak doživio na tom području i kasnije.

Na slici *Gospe s Djetetom* iz skradinske župne crkve koja se okvirno datira u 17. stoljeće, primjetna su i određena ikonografska odstupanja od Sassoferratove urbinske slike. Naime, na kopiji maleni Krist nije usnuo nego ima širom otvorene oči te gleda izravno u promatrača. Takvo uspostavljanje neposredne komunikacije s vjernikom, najvjerojatnije je uvjetovano namjenom djela pučkoj pobožnosti.[1366] Osim toga, treba računati i s mogućnošću preslika, međutim očito je riječ o nekom lokalnom majstoru kopistu. Ostaje nejasno je li slika nastala prema slici ili predlošku (bio on crtež ili grafika). S obzirom na spomenutu ikonografsku razliku, izvjesnije je da lokalni slikar, kopist nikad nije vidio originalnu sliku te da je radio prema predlošku ili slici na kojoj je ovaj detalj već proizvoljno bio izmijenjen. Nadalje, poznato je da Sassoferratove sentimentalne Gospe popularnost i raširenost duguju prije svega grafičkim listovima.[1367] O popularnosti upravo ove urbinske *Gospe s Djetetom* svjedoči i brojnost navedenih kopiranih primjera na relativno uskom teritoriju te moguće konkretne razloge treba još istražiti u povijesnim okolnostima toga područja.

[1362] S. CVETNIĆ, 2019., 108-110.
[1363] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 24.
[1364] M. KUNČIĆ, 2005., 546.
[1365] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 24.
[1366] Primjerice, sličnu ikonografsku promjenu učinio je i nepoznati slikar *Gospe u molitvi* iz Franjevačke crkve Pohođenja Marijina u Pazinu koja je također kopija Sassoferratove slike nadahnute modelom Albrechta Dürera i poznate u više verzija. Stoga, na pazinskoj kopiji uočavamo izravnu komunikaciju Gospe s promatračem, dok na Sassoferratovoj slici u venecijanskoj crkvi Santa Maria della Salute, Gospa ima skrušen, spušten pogled. N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.e, 273.
[1367] N. KUDIŠ BURIĆ, 2006.e., 273.

U muzejskoj zbirci samostana Sv. Frane u Šibeniku nalazi se malena slika *Gospe u Navještenju*, također nastala prema predlošku Sassoferratove, ali druge popularne teme *Gospe u Molitvi,* najvjerojatnije posredstvom nekog grafičkog lista. Temeljem načina izvedbe i oblikovanja, slika se datira u sam kraj 17. stoljeća. U muzejskoj visovačkoj zbirci nalazi se još jedna varijacija na isti predložak, ali nastala u 18. stoljeću, međutim svjedoči o dugotrajnosti te popularne sheme kod istih naručitelja.

Prvu sliku *Gospe od Karavađa* na područje Šibenske biskupije, prema predaji, u Tisno je donijela obitelj Gelpi, prilikom preseljenja iz Bergama, a prema vremenu njihova dolaska K. Stošić je sliku okvirno datirao oko 1575. godine.[1368] Međutim, sudeći po stilskim karakteristikama, dataciju treba pomaknuti na početak 17. stoljeća zbog čega se pretpostavlja da je pristigla kasnije. Kako bilo, slika iz šibenske katedrale koja također prikazuje istu temu, ali se datira u sam kraj 17. stoljeća, slijedi predložak koji se na području Šibenske biskupije očigledno ustalio tijekom stoljeća. Osim tih primjera, slika s istom tematikom bilježi se i na oltaru iz crkve Gospe od Karavađa u Sukošanu, podignute 1650. godine kao zavjet protiv kuge.[1369] Međutim, daljnje jačanje tog Gospinog kulta uslijedilo je tek nakon što je obitelj Gelpi 1792. godine podignula svetište u Tisnom, zbog čega je od tada došlo i do intenzivnije disperzije predloška te povećane produkcije slika te teme. Stoga su, osim spomenutih koje se vezuju za produkciju *seicenta,* slike *Gospe od Karavađa* sačuvane u crkvi Sv. Duha i samostanu Sv. Frane u Šibeniku te u crkvi Gospe od Karavađa u Tisnom, ali se datiraju u 19. stoljeće.[1370]

Kako je već istaknuto, jedan od slikarskih izvora predložaka je bio i Antwerpen koji je kao središte širenja utjecaja na europsku slikarsku pozornicu zapravo novost poslije-tridentskog razdoblja. Širenju djela antwerpenskih grafičara diljem Europe okidač je svakako bio i trgovački duh.[1371] U tom pogledu treba istaknuti Maertena de Vosa kao inventora, odnosno autora crteža po kojima su grafičari, najčešće iz obitelji Sadeler i Wierix, rezali bakroreze, a koji je po ikonografskom utjecaju značajniji kao grafičar nego kao slikar. Isto tako, on svoju ulogu širenja koncepata sakralnog slikarstva poslije-tridentske Europe svakako više duguje tržišnom uspjehu proslavljenih Sadelerovih grafika koje su prepoznate kao najraširenije, između ostaloga i na slikarskoj baštini duž istočne jadranske obale, nego vlastitoj slikarskoj djelatnosti.[1372] U tom kontekstu, slika *Poklonstva kraljeva* iz crkve Gospe od Rašelja na otoku

[1368] K. STOŠIĆ, 1941., 211
[1369] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 202-203.
[1370] I. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., 207.
[1371] S. CVETNIĆ, 2007., 112-115.
[1372] S. CVETNIĆ, 2007., 114-115.

Zlarinu predstavlja primjer dosljedne kopije bakroreza Johanna Sadelera I.,[1373] po crtežima Maertena de Vosa (sl. 7.). Riječ je o nizu različito datiranih bakroreznih ploča s prikazom ciklusa *Isusova djetinjstva*. Konkretan predložak za zlarinsku sliku je grafika otisnuta s ploče koja je datirana u 1581. godinu. Sukladno iznesenome, zanimljivo je istaknuti da je prema istoj toj grafici nastala i slika zagrebačkog slikara *Poklonstva kraljeva* na oltaru sv. Kristofora u sakristiji zagrebačke katedrale.[1374] Naručitelj te zagrebačke slike, nastale prema popularnom predlošku, bio je *Kristofor Erdödy* koji je na oltaru dao uklesati i natpis s godinom 1692.[1375] Kako je zagrebačka kopija nastala više od sto godina nakon predloška, moguće je izvesti zaključke i o zlarinskoj pali čije okolnosti narudžbe nisu poznate, a izvjesno je i da je ondje naknadno prispjela, s obzirom da je ta crkva zavjetna te obiluje darovima pomoraca. Usporedba zlarinske slike sa zagrebačkom, rezultira spoznajom da je prva rad znatno kvalitetnijeg kopista, unatoč činjenici da narudžba zagrebačke dolazi iz bogatih krugova. Iako zlarinska vjernije slijedi predložak od zagrebačke, na njoj se uočavaju i neke vrlo specifične osobne crte kopista, poput anatomski nespretno izvedenog tijela malog Krista, specifičan način elongiranog tijela i sl.

U kontekstu slika nastalih dosljedno prema predlošku, bio on konkretna slika ili zrcalno-simetrično prema grafici, valja istaknuti sliku s prikazom *Požara u Troji* iz samostana Sv. Lovre u Šibeniku. Riječ je o kopiji glasovite Rafaelove vatikanske freske *Požara u Borgu* preoblikovane u ovom slučaju u *Požar u Troji*. Pritom treba imati na umu da je i Rafael svoju „herojsku priču“ ispunio literarnim citatima, jer i likovi i arhitektura aludiraju na Vergilijev opis požara u Troji. Na ovoj slici je nepoznati kopist grafički predložak zrcalno okrenuo te preuzeo Rafaeolovu kompoziciju i arhitektonsku dekoraciju uz neznatne izmjene. Zadržao je grupu Eneje, Ankiza i Askanija, umetnuo drvenog konja te izostavio lik pape Lava IV.[1376] Osim zrcalnog okretanja, kod šibenske slike, na korištenje grafičkog predloška aludira i izraziti grafizam kojim su tretirani likovi. Konačno, odabir uzora u poznatoj Rafaelovoj fresci upućuje na vrijeme neoklasicističkih tendencija u baroknom slikarstvu, odnosno mletačko slikarstvo *neoveronesovske* tradicije koja se ispoljava krajem 17. i početkom 18. stoljeća kada bi se okvirno mogla datirati i šibenska kopija.

[1373] Johannes (Jan) Sadeler (Bruxelles, 1550. – Venecija, 1600.) bio je flamanski crtač i grafičar, pripadnik vrlo produktivne obitelji grafičara nekoliko generacija tijekom 16. i 17. stoljeća. Osim zlarinske slike, u Hrvatskoj je sačuvan još niz slika nastalih prema njegovim ili grafikama članova njegove obitelji. U domaćoj literaturi možda je najpoznatija *Alegorija ljeta* u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca u Rijeci Dubrovačkoj, naslikana prema Sadelerovom bakropisu. V. MARKOVIĆ, 1985., 36-37.
[1374] S. CVETNIĆ, 2007., 115.
[1375] S. CVETNIĆ, 2007., 115.
[1376] R. TOMIĆ, 2001.d, 166.

Kako je već rečeno, provincijsku sredinu karakterizira učestalost fragmentarnog korištenja predložaka, odnosno dijelova kompozicija poznatih slika i grafičkih predložaka za kojima umjetnici posežu češće i više s obzirom da u manjim mjestima takvi citati ostaju nezamijećeni, a ne smije se isključiti ni mogućnost da se u pojedinačnim slučajevima radi i o željama obrazovanih pojedinaca koji prate likovne trendove i žele ih predočiti u svoje narudžbe. U tom kontekstu ističe se slika s prikazom *Mučeništva sv. Lovre* iz visovačkog samostana koja nije izravna kopija, ali pokazuje preuzimanje određenih dijelova sa slike iste teme Palme Mlađega iz crkve San Giacomo dall'Orio u Veneciji, nastale u razdoblju 1581. - 1582. godine.

Analizom slika nastalih prema predlošcima, dolazi se do zaključka da nakon sredine 17. stoljeća na prostoru Šibenske biskupije nije zabilježeno niti jedno djelo na kojemu se primjećuje posezanje za predlošcima suvremenih mletačkih slikara, osobito ne među lokalnim i udomaćenim slikarima. Štoviše, i dalje se uočava popularnost formi i predložaka te doslovnih kopija majstora tzv. *zlatnog doba,* posebice Tiziana. Iako prisutno i ranije, kopiranje Palme Mlađega i slika njegovih sljedbenika posebice dolazi do izražaja krajem 17. stoljeća. Ta se praksa osobito ispoljava u zamijećenoj potražnji za slikama Giovannija Francesca Fedrigazzija čiji se stilski izraz oslanja na predloške slikara s početka stoljeća, a osobito djela Palme Mlađega koja je često i doslovno kopirao.[1377]

Posebnu kategoriju predstavljaju slike za koje se pretpostavlja, ili je temeljem sačuvanih slikarskih ili grafičkih predložaka utvrđeno, da su nastale po uzoru na neku stariju, iznimno štovanu, najčešće kasnosrednjovjekovnu sliku. Takvoj praksi možda pripada i slika *Gospe Visovačke* iz 1576. godine na kojoj su likovi izolirani te oblikovani s naglašenim vertikalizmom, strogošću i u hijeratskoj perspektivi, a bez upliva suvremenih tendencija.[1378]

Slika *Gospe od Zdravlja* iz Muzeja grada Šibenika nastala je također po uzoru na stariji izrazito štovani model. Na to ukazuje način na koji je prikazana tema *Gospe s Djetetom,* od tipologije do specifičnih motiva koji progovaraju srednjovjekovnim jezikom zbog čega se pretpostavlja da je nastala po predlošku neke starije vrlo štovane slike Gospe od Zdravlja poput *Gospe od Plača* ili neke druge varijacije tog modela.[1379] Potreba za takvom slikom mogla se javiti jačanjem kulta *Gospe od Zdravlja* u godinama nakon strašne kuge koja je 1649. godine pogodila područje Šibenske biskupije.[1380] Međutim, i sama je očigledno bila popularna inačica jer se njezina shema ponovno kopirala i u 19. stoljeću za crkvu u Dubravi.

[1377] V. BRALIĆ, 2006.c, 368.; R. TOMIĆ, 2013.b, 115.
[1378] S. CVETNIĆ, 2019., 100.
[1379] Detaljnije o slici *Gospe od Plača* vidjeti u: E. HILJE, 2018., 447. - 462.
[1380] K. STOŠIĆ, 1928.b, 8.; J. A. SOLDO, 1997.a, 43.

U to vrijeme zabilježena je još jedna slična praksa. Nakon što je 1663. godine, prilikom eksplozije barutane u tvrđavi Sv. Mihovila, izgorjela izrazito štovana slika *Gospe od Zdravlja* zvana i *Gospa od Kaštela*, a koja je značila i svojevrsni poslije-tridentski simbol obnove vjere u Šibeniku, biskup Natalis Cardei naručio je njezinu identičnu kopiju.[1381] Međutim, s obzirom da je izvorna slika bila uništena, kao predložak za novu je poslužila srednjovjekovna slika *Gospe s Djetetom* iz Nove crkve u Šibeniku koja je bila najsličnija stradaloj.[1382] Na primjerima sačuvanog veneto-kretskog slikarstva, primjetno je da je načinjena kopija *Gospe od Kaštela* izvršila značajan utjecaj, odnosno da je kao predložak poslužila za nekoliko *seicentističkih* srodnih inačica. Nakon stradanja *Gospe od Kaštela*, dvaput je, 1670. i 1679. godine, izrađena i kopija poznate *Visovačke Gospe* za koju se pretpostavlja da je originalno štovana kao *Gospa od Zdravlja.*

Iako je riječ o vrlo kompleksnoj temi kolanja i varijacije slikarstva nastalog prema popularnim *seicentističkim* predlošcima, uvidom u pojedinačne studije slučaja može se do određene mjere steći uvid u načine recepcije, vrste prijenosa, kao i razloge te potrebu posezanja za takvim postupcima, a čiji razmjeri ovise i o promatranoj sredini, čime se doprinosi širim spoznajama o tom fenomenu, izrazito zastupljenom i na području Šibenske biskupije.

[1381] J. BARBARIĆ, 2001., 136.
[1382] K. STOŠIĆ, 1928.b, 4-5.

Sl.1.

Sl.2.

Sl.3.

Sl.4.

Sl.5.

Sl.6.

Magi intrantes domum, inuenerunt puerum cum Maria matre eius, et procidentes adora-
uerunt eum: et apertis thesauris suis, obtulerunt ei munera, aurũ thus, et myrrham.

Sl.7.

9. Popis korištenih izvora i literature

Arhivska građa:

HDAZG - Hrvatski državni arhiv u Zagrebu

DAZD – Državni arhiv u Zadru

ŠNA – Šibenski notarski arhiv

ZB – Zadarski bilježnici

BAŠ – Biskupijski arhiv u Šibeniku

Neobjavljena rukopisna građa:

PETAR KAER, *Confraternita e Chiesa della Madonna di Val-Verde nella citta di Sebenico,* rukopis, Muzej grada Šibenika

MIJAT SABLJAR, *Putopisne bilježnice*, Šibenik

KRSTO STOŠIĆ, *Bratovština Nove crkve*, rukopis

KRSTO STOŠIĆ, *Crkva Sv. Grisogona ili Antuna opata*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Crkva Sv. Grgura*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Crkva Sv. Ivana na brdu i u gradu*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Crkva Svih Svetih,* rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Dominikanke i franjevke,* rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Dvije porušene crkve: Sv. Petar, Sv. Martin*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Kapele i kapelice*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Katedrala*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Sv. Barbara,* rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Sv. Mihovil. Gospa od Kaštela*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Sv. Roko*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Dominika,* rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Frane u Šibeniku,* rukopis, Muzej grada Šibenika, 1930.

KRSTO STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, Muzej grada Šibenika

KRSTO STOŠIĆ, *Povijest Šibenika, 1., 2., 3., 4.*, rukopis, Muzej grada Šibenika

Tiskana djela:

1581.

FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, citta nobilissima et singolare*, Venecija, 1581.

1648.

CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gli'Illustri pittori Veneti e dell Stato (...) descrite dal Cavalier Carlo Ridolfi (...)*, Venecija, 1648.

1674.

MARCO BOSCHINI, *Le ricche Minere della pittura veneziana. Campendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture publiche di Venezia: ma anche delle isole ancora circonuicine*, Venecija, 1674.

1769.

DANIELE FARLATI, *Illyrici sacri*, 4, Venecija, 1769.

1771.

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere publiche de' veneziani maestri libri V*, Venecija, 1771.

1774.

ALBERTO FORTIS, *Viaggio in Dalmazia*, 2 sv., Venecija, 1774.

1793.

FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori scultori e architteti bergamaschi scritte dal conte caualier Francesco Maria Tassi opera postuma* (izdanje 1969./1970.), 2 sv., Bergamo, 1793.

1809.

GIACOMO DE CONCINA, Viaggo nella Dalmazia Litorale, Udine, 1809.

1839.

ALESSANDRO SCHIAVO, Notizie istoriche di monsignor Giovanni Tpmmaso Malloni Vicentino Chier. Reg. Somasco Vescovo prima di Sebenico indi di Belluno secolo XVII,

Giorno del primo acrificio del nobile reverendo signore D. Bartolomeo Co. Miari, Belluno, 1839., 1-15.

1855.
LORENZO FONDRA, *Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara / scritta da Lorenzo Fondra nel secolo XVII ed ora per la prima volta pubblicata con annotazioni ed aggiunte*, Zadar 1855.

1856.
SIMEONE GLIUBICH, Dizionario biografico degli uomini ilustri della Dalmazia, Vienna, Zara, 1856.

1858.
IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, sv. I., II., Zagreb
NAPOLEONE PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858.

1859.
IVAN KUKULJEVIĆ, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, sv. III., Zagreb, 1859.

1860.
IVAN KUKULJEVIĆ, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, sv. IV., V., 1860.

1864.
DONATO FABIANICH, *Storia dei fratri minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bossina II.,* Zadar, 1864

1873.
CARL GEORG FRIEDRICH HEYER VON ROSENFELD, *Der Adel des Königreichs Dalmatien,* Nürnberg, 1873.

1879.
CARLO F. BIANCHI, *Zara cristiana II.*, 1879.

1884.
FEDERICO ANTONIO GALVANI, *Il Re d'armi di Sebenico 1*., Venecija, 1884.

1888.
STIPAN ZLATOVIĆ, *Franovci Države Presvetog Odkupitelja. Hrvatski puk u Dalmaciji*, Zagreb, 1888.

1893.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il Nuovo cronista di Sebenico: Calendario cattolico e greco strenna a giornale*, 1, Trst, 1893.

1894.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il Nuovo cronista di Sebenico: Calendario cattolico e greco strenna a giornale*, 2, 1894.

1895.
CARLO AUGUSTO LEVI, Notizie storiche di alcune antiche scuole d'arti e mestieri scomparsi o esistenti ancora a Venezia, Venecija, 1895.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il Nuovo cronista di Sebenico: Calendario cattolico e greco strenna a giornale*, 3, Trst, 1895.
FRANO RADIĆ, Povijesno-umjetničke bilješke sa dalmatinskih ostrva, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini VII*, 1895., 358-361.

1896.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il Nuovo cronista di Sebenico: Calendario cattolico e greco strenna a giornale*, 4, Trst, 1896.

1897.
VITTORIO MARCHESE, *Memorie dei pittori domenicani*, Bologna, 1897.

1897/1898.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il Nuovo cronista di Sebenico: Calendario cattolico e greco strenna a giornale*, 5-6, Trst, 1897-1898.

1898.
PETAR KAER, *Čudotvorno objavljenje čudesa i milosti Blažene Djevice Marije u Karavaju i njezino svetište u Tisnome na otoku Murteru u Dalmaciji*, Zadar, 1898.

1903.
GUSTAV LUDWIG, Archivalische Beiträge zur geschichte der Venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig, u: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1903.

1904.
PETAR KAER, *Preti e frati nella guera coi Turchi sotto Sebenico: dai documenti inediti del XVI secolo,* Zadar, 1904.

1906.
GIUSEPPE SABALICH, *I dipinti delle chiese di Zara,* Zadar, 1906.

1909.
VITALIANO BRUNELLI, La chiesa di S. Francesco di Zara, *Rivista dalmatica* V., 1, Zadar, 1909.
GIUSEPPE SABALICH, *Huomeni d'arme di Dalmazia,* Zadar, 1909.
LAUDADEO TESTI, *Storia della pittura veneziana, I*, Bergamo, 1909.

1910.
KOWALCZYK GEORG, *Denkmaler der Kunst in Dalmatien*, 2 , Beč, 1910.
STJEPAN IVANČIĆ, *Povijesne crte o samostanskom III. Redu sv. O. Franje po Dalmaciji, Kvarneru i Istri i uporaba glagoljice u istoj redodržavi*, Zadar, 1910.

1915.
ANDREA CORONA, *Dizionario della storia dell' arte in Italia (drugo izdanje 1930.),* Piacenza, 1915.
LAUDADEO TESTI, *Storia della pittura veneziana II*, Bergamo, 1915.

1916.
GIUSEPPE FIOCCO, I pittori da Santacroce, *L'Arte, XIX/III-IV*, 1916.

ADOLFO VENTURI, *Dalmazia artistica*, Rim, 1916.

1917.
HANS FOLNESICS, *Die Illuminierten Handschriften in Dalmatien,* Leipzig, 1917.

1920.
MARIO BRUNETTI, La continuità della tradizione artistica nella famiglia del Tintoretto, *Venezia. Studi di Arte e Storia, I,* Venezia, 1920., 267-271.
PETAR KOLENDIĆ, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, XLIII,* 1920., 117-190.

1922.
NIKO GJIVANOVIĆ, Crkva sv. Gjurgja u Pilama, *Narodna svijest,* Dubrovnik, 1922.
VITALIANO BRUNELLI, Andrea Meldola detto lo Schiavone, *La Rivista Dalmatica.* N. S. 6./1., 6-15.

1924.
IVO DELALLE, Schiavonetto. Njegova slika u Trogiru, *Novo doba VII,* Split, 1924., br. 262.

1926.
KRSTO STOŠIĆ, *Katedrala u Šibeniku,* Šibenik, 1926.a
KRSTO STOŠIĆ, Nepoznati radovi Horacija Fortezze iz Šibenika, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, XLVII-XLVIII/1924-1925.*, 1926.b, 93-96.

1927.
LJUBO KARAMAN, O domaćem slikarstvu u Dalmaciji za vrijeme mletačkog gospodstva, *Almanah Jadranske straže,* 1927., 558-589.
KRSTO STOŠIĆ, Nepoznati radovi Horacija Fortezze iz Šibenika, *Narodna straža, VII/1*, 1927.

1928.
JELKA PERIĆ, *Šibenik u kugi za kandijskog rata 1649. godine,* Zagreb, 1928.
KRSTO STOŠIĆ, Natpisi u kamenu u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, XLIX/1926-1927.*, 1928.a, 77-97.

KRSTO STOŠIĆ, *Štovanje Gospe od Zdravlja u Šibeniku*, Šibenik, 1928.b

1929.

PETAR KOLENDIĆ, Gospidnetićev „Elizej" u šibenskoj katedrali, u: *Zbornik u čast Bogdana Popovića, B*eograd, 1929., 322.-323.

1930.

GIUSEPPE PRAGA, Della patria e del casato di Andrea Meldola, *ASD/9,* 1930., 80-94.

KRSTO STOŠIĆ, Oltari u crkvi sv. Frane u Šibeniku, *Novo doba*, 24, Split, XIII., 1930.a, 29-30.

KRSTO STOŠIĆ, Šibenska biskupija, *Hrvatska straža, II./197.,* 1930.b

1931.

KARLO BALIĆ, *Kroz Marijin Perivoj. Štovanje Blažene Djevice Marije u franjevačkoj Provinciji Presvetog Otkupitelja, Šibenik*, 1931.

KRSTO STOŠIĆ, Šibenske procesije u prošlosti, *Katolik II/52.,* 1931., 3-4.

KRSTO STOŠIĆ, Šibenske izložbe, *Hrvatska prosvjeta, XVIII/10,* 1931., 221-223.

KRSTO STOŠIĆ, Umjetnost u crkvi i samostanu sv. Frane u Šibeniku, *Hrvatska straža, III/291.,* 1931., 21.

KRSTO STOŠIĆ, Katedrala u Šibeniku, Prigodom 500. godišnjice postavljanja temeljnog kamena, *Novo doba, XIV/79,* 1931., 25.

1932.

BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932.

CARLO CECCHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Zadar, 1932.

FRANJO FANCEV, Hrvatska crkvena prikazanja, *Narodna starina,* XI, 1932., 143-168.

KRSTO STOŠIĆ, Biskupi Šibenčani u Šibeniku, *Dijecezanski list, VII/4,* 1932.a, 27-29.

KRSTO STOŠIĆ, Crkvica i bratovština Sv. Duha u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, L/1928-1929.,* 1932.b, 400-414.

KRSTO STOŠIĆ, Samostan sv. Dominika u Šibeniku, *Hrvatska straža, IV/290.,* 1932.c, 15.

KRSTO STOŠIĆ, *Varoška župa u Šibeniku. Povijesne crtice*, Šibenik, 1932.d

ARTUR SCHNEIDER, Popisivanje, proučavanje i fotografsko snimanje umjetnina u Hrvatskom primorju i Dalmaciji, *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, *44,* 1932.

1933.

LJUBO KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji 15. i 16. vijeka,* Zagreb, 1933.

KRSTO STOŠIĆ, *Sv. Križ u šibenskom Docu,* Šibenik, 1933., 1-48.

1934.

WART ARSLAN, Bassanesque Pictures of 1560-1570., *The Burlington Magazine for Conoisseurs, 65/380.,* 1934., 214-219.

KRSTO STOŠIĆ, Benediktinke u Šibeniku, *Croatica Sacra, IV/7,* 1934., 1-28.

KRSTO STOŠIĆ, Portali i natpisi šibenskih kuća, *Novo doba, XVII/303.,* 1934., 17-18.

1935.

JELKA PERIĆ, Šibenik u mletačko turskim ratovima do razgraničenja od 30. 10. 1671., *Magazin Sjeverne Dalmacije,* 2, 1935., 58-70.

KRSTO STOŠIĆ, Gospa od Plača u šibenskoj katedrali, *Hrvatska straža,* 7/120, 1935.a, 5.

KRSTO STOŠIĆ, Kulturne bilješke iz Šibenske prošlosti, *Novo doba, XVIII/1935./300,* 1935.b, 13-14.

1936.

KRSTO STOŠIĆ, *Galerija uglednih Šibenčana*, Šibenik, 1936.a

KRSTO STOŠIĆ, Religiozna slike, *Katolik, VII/28.,* 1936.b, 2-3.

1937.

DOROTHEA WESTPHAL, Malo poznata slikarska djela XIV.-XVIII. stoljeća u Dalmaciji, *Rad JAZU 256.*, Zagreb, 1937., 15-60.

1939.

ANTE CRNICA, *Naša Gospa od Zdravlja*, Šibenik, 1939.

KRSTO STOŠIĆ, *Benediktinski samostan sv. Luce u Šibeniku, O tridesetogodinjici njegova opstanka 1639-1939.,* Šibenik, 1941., 1-38.

HANS TIETZE, Master and Workshop in the Venetian Renaissance, *Parnassus, 11/8,* 1939., 34-45.

1940.
KREŠO ZORIĆ, Crkva Majke Milosrđa u Šibeniku, ili Nova crkva, *Diacezanski list,* 7-8, 1940., 67-69.

1941.
KRSTO STOŠIĆ, *Sela šibenskog kotara,* Šibenik, 1941.

1942.
SERGIO BETTINI, GIUSEPPE FIOCCO, Arte italiana e arte croata, *Italia e Croazia*, 1942., 229-312.

1944.
KRUNO PRIJATELJ, *Slike domaćih slikara iz 17. vijeka u splitskoj katedrali*, Split, 1944.

1947.
KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Splitu,* Split, 1947.

1948.
ARTUR MAYGER HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described, V, Known Masters other than Florentine, monogrammists and anonymous*, London, 1948.

1949.
KRUNO PRIJATELJ, Slikari 17. i 18. stoljeća u Dubrovniku, *Starohrvatska prosvjeta, III/1,* Zagreb, 1949, 267-272.

1950.
BOŠKO DESNICA, Historija kotarskih uskoka 1646-1684, sv. I., u: Zbornik za istoriju jezika i književnost srpskog naroda, Srpska akademija nauka, Knjiga III., Beograd, 1950.
UGO GALETTI, ETTORE CAMESASCA, *Enciclopedia della Pittura Italiana. A-G, I,* Milano, 1950.
CVITO FISKOVIĆ, Dubrovački sitnoslikari, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 6, Split, 1950.

KRUNO PRIJATELJ, Dalmatinski opus slikara Mateja Ponzonia, *Hrvatsko kolo,* Zagreb III 2, 1950., 269-276.

1951.

KRUNO PRIJATELJ, Prilozi slikarstvu XV. – XVII. st. u Dubrovniku, *Historijski zbornik* IV., 1-4., Zagreb, 1951

1952.

LJUBO KARAMAN, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952.

KRUNO PRIJATELJ, *Andrija Medulić Schiavone*, Zagreb, 1952.

JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII. – XVI*., Beograd, 1952.

1953.

BERNARD BERENSON, *Venecijanski slikari*, Zagreb, 1953.

GRGA NOVAK, Prilike na otoku Visu od XVI. do XVIII. stoljeća, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, 2,* Dubrovnik, 1953.

KRUNO PRIJATELJ, Arhitekt Ivan Skoko i domaći majstori šibenskog baroka, u*: Zbornik zaštite spomenika kulture III, 1953.,* 105-120.

1954.

GRGO GAMULIN, Neki problemi srednjotalijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu, *Peristil, 1,* Zagreb, 1954.

TERISIO PIGNATI, Venetian Seicento and Settecento Drawings: A Uffizi Exibition, *The Burlington Magazine, 96/619,* 1954., 309-315.

KRUNO PRIJATELJ, Prilog poznavanju zadarskog i šibenskog slikarstva XV stoljeća, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 8,* Split, 1954., 67-86.

1955.

NEVENKA BEZIĆ, Nekoliko bilježaka o spomenicima šibenskog kotara, *Slobodna Dalmacija,* Split, 5. II. 1955.

GRGO GAMULIN, Il polittico di Paolo Veronese a Vrbosca, *Arte Veneta, IX,* 1955., 86-94.

KRUNO PRIJATELJ, Djela Palme Mlađega i mletačkih manirista u Dalmaciji, *Mogućnosti 2/11,* Split, 1955., 849-854.

1956.
GRGO GAMULIN, Raspeće Leandra Bassana u Hvaru, *Prilozi povijeti umjetnosti u Dalmaciji, 10,* 1956., 199-203.
NICOLA IVANOFF, *Sante Peranda e una sua pala a San Giusto,*Trieste, 1956.
ĐOKO MAZALIĆ, Nekoliko primjeraka slikarske umjetnosti Bosne i Hercegovine od 16. do 17. vijeka, *Naše starine III.,* Sarajevo, 1956., 101-126.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia, u: *Venezie e l' Europa,* Venezia, 1956.a, 294-296.
KRUNO PRIJATELJ, Problemi belliniani in Dalmazia, *Arte Veneta, X,* 1956.b, 56-64.
KRUNO PRIJATELJ, *Umjetnost 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1956.c

1957.
STJEPAN ANTOLJAK, Novi podaci o slikarima Markantoniju i Andriji Zadranima (Tko je bio Zadarski slikar Markantonije de Meldula?), *Peristil, 2,* Zagreb, 1957., 181-192.
BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, 2*, London, 1957.
NICOLA IVANOFF, Stile e maniera, *Saggi e Memorie di storia dell'arte, 1,* 1957., 107, 109-163.
Jacopo Bassano, katalog izložbe (Venecija, Palazzo Ducale, 29. lipnja-27. listopada 1957.), (ur.) Pietro Zampetti, Venezia, 1957.
ĐOKO MAZALIĆ, Nekoliko primjeraka slikarske umjetnosti Bosne i Hercegovine od 16. do 17. vijeka, *Naše starine III.,* Sarajevo, 1956., 101-126.
ANTE MATIJEVIĆ, Glazbenik Frane Divnić i njegovi korali, *Radovi Instituta JAZU u Zadru, 3,* Zagreb, 1957.
KRUNO PRIJATELJ, Dvije kopije Tizianovih djela, *Mogućnosti 5*., 1957.a, 368-371.
KRUNO PRIJATELJ, Nekoliko slika Girolama i Francesca de Santacroce, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije u Zadru, 3,* Zagreb, 1957.b, 187-197.
KRUNO PRIJATELJ, Pala Carla Ridolfija u Nerežišćima, u: *Brački zbornik, 3,* 1957.c, 77–79.
FEDERICO ZERI, Pittura e Contororiforma. u: *L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta* (izdanje 1970), Torino, 1957.

1958.
CVITO FISKOVIĆ, Dvije Medulićeve slike u lenjingradskom Ermitažu, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, VI/3,* Zagreb, 1958.

GRGO GAMULIN, Qualche aggiunta al catalogo di Leandro Bassano, *Arte Veneta, XII,* 1958., 207-208.
KRUNO PRIJATELJ, Alessandro Vittoria e la Dalmazia, *Arte Veneta, XII,* 1958., 205-206.
RAPFAELLA MARCHIORI ASCIONE, Sante Peranda alla Mirandola e a Modena, *Arte Veneta, XII,* 1958., 126-134.
VITTORIO MOSCHINI, Inediti di Palma il Giovanne e compagni, *Arte Veneta XII*, 1958., 97-111.

1959.
LJUBO BABIĆ, Jedna nepoznata slika Andrije Schiavona da Meldolla - Medulića, *Bulletin Odjela VII za likovne umjetnosti JAZU, VII/2,* Zagreb, 1959.
GRGO GAMULIN, Due dipinti di Palma il Giovane, *Paragone 115*, Firenze, 1959.
NICOLA IVANOFF, Su Mateo Ponzoni e Girolamo Polotto, *Arte figurativa antica e moderna, 7/4,* Milano, 1959.
La pittura del Seicento a Venezia: katalog izložbe (Venezia, Ca' Pesaro, 27. lipnja-25. listopada 1959.), (ur.) Pietro Zampetti, G. Mariacher, Giuseppe Maria Pilo, Venecija, 1959.
CARLO MUTINELLI, *Guida storico artistica di Cividale*, Udine, 1959.

1959/1960.
RODOFO PALLUCCHINI, Contributi alla pittura veneta del Cinquecento. VIII. Considerazioni su di un'opera tarda di Jacopo Bassano, *Arte Veneta, XIII-XIV*, 1959./1960., 58-61.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere del Padovanino in Dalmazia, *Arte Veneta, XIII-XIV,* 1959/1960., 204-207.

1960.
ESDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, Milano, 1960.
GRGO GAMULIN, Doprinos Meduliću, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12,* Split, 1960.
RENATA GOTTHARDI, Prilog katalogu grafičkog djela Martina Kolunića-Rote I, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 12,* Split, 1960.
LUIGI MENEGAZZI, Due dipinti di Metteo Ponzone, *Emporium 66/7,* Milano, 1960.
TERISIO PIGNATTI, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo,* Venezia, 1960.

KRUNO PRIJATELJ, Španjolski slikar Juan Boschetus na Hvaru, Radovi Instituta Jugoslavenske akademije u Zadru, 6, Zadar, 1960., 483-487.
ALDO RIZZI, *Antonio Carneo,* Udine, 1960.
MIGUEL SORIA, Algunos pintores madoneros, *Goya*, 39, Madrid, 1960.
ZVONIMIR WYROUBAL, Poliptih Girolama da Sta Croce na Košljunu, *Bulletin Odjela VII za likovne umjetnosti JAZU, VIII/2-3,* Zagreb, 1960.

1961.
VESNA CESTARIĆ, Izložba restauratorskog ateljea u Zadru, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU,* Zagreb, 1961.
VOJISLAV ĐURIĆ, *Ikone u Jugoslaviji*, Beograd, 1961.
GRGO GAMULIN, Ritornando sul Palma il Giovane, *Arte antica e moderna 13-16,* Firenze, 1961.
GRGO GAMULIN, Contributo al Seicento veneziano, *Arte Venetaa, XV*, 1961., 241-245.
KRUNO PRIJATELJ, Novi podaci o zadarskim slikarima 14 - 16. stoljeća, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 13, 1961., 96-113.

1962.
FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia, 1962.
SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell' Accademia di Venezia. Opere d'arte del sec. XVI*, Roma, 1962.
Od Pazina do Kotora, Crtice o prošlosti i sadašnjosti Franjevačke provincije sv. Jeronima u Istri i Dalmaciji prigodom 750 – godišnjice dolaska sv. Franje Asiškoga u hrvatske krajeve (1212-1962), Rim – Buenos Aires, 1962.
RODOLFO PALLUCHINI, Contributi alla pittura veneziana del Seicento, *Arte Veneta, XVI,* 1962., 121-137.
KRUNO PRIJATELJ, Dvije Tintorettove slike u Šibeniku, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 10/1-2*., 1962.a, 86-90.
KRUNO PRIJATELJ, Dvije slike iz Krapnja, *Radovi Instituta JAZU u Zadru IX*, Zadar, 1962.b, 331-335.
KRUNO PRIJATELJ, *Juraj Čulinović*, Zagreb, 1962.c

1963.
NEVENKA BOŽANIĆ-BEZIĆ, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 15, Split, 1963., 215-327.
VOJISLAV ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola,* Beograd, 1963.
GRGO GAMULIN, Dvije hipoteze za Jurja Ćulinovića, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 15, Split, 1963., 46-55.
FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New York, 1963.
KRUNO PRIJATELJ, Dopuna katalogu Santacroceovih slika u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji, I.,* Zagreb, 1963.a
KRUNO PRIJATELJ, Pala „Silaska Svetog Duha" Palme Mlađega u Omišu, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji I.,* Zagreb, 1963.b, 64-66.
KRUNO PRIJATELJ, Slika Leandra Bassana u Splitskoj na Braču, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji I.,* Zagreb, 1963.c, 61-63.
KRUNO PRIJATELJ, *Studije o umjetninama u Dalmaciji I.,* Zagreb, 1963.d
KRUNO PRIJATELJ, Španjolski slikar Juan Boschetus na Hvaru, u: Studije o umjetninama u Dalmaciji, I., Zagreb, 1963.e, 50-52.
LIONELLO PUPPI, Il Greco Giovane e gli altri pittori "madonneri" di maniera italiana a Venezia nella seconda metta del Cinquecendo, *Prospettive, XXXVI-XXXVII,* 1963., 25-47.

1963/1964.
CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena djela Girolama i Francesca da Santacroce na Visu, Lopudu i Korčuli, *Peristil, 6-7,* Zagreb, 1963/1964.

1964.
GRGA GAMULIN, *Stari majstori u Jugoslaviji II.,* Zagreb, 1964.
ARNOLD HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise d. Renaissance u. d. Ursprung d. modernen Kunst (talijansko izdanje: Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell' arte moderna, 1988.),* München, 1964.
JANEZ MIKUŽ, *Slikarstvo 16. in 17. stoletja na Slovenski obali,* katalog izložbe, Kopar, 1964.
Palma il Giovane, Banca Piccolo Credito Bergamasco, Bergamo, 1964.
Mletačka uputstva i izvještaji, sv. 4. Od 1572. do 1590. (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1964.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Matteo Ponzoni in Dalmazia, *Arte Veneta,* 1964., 147-157.

LIONELLO PUPPI, Sulla storia del collezionismo a Venezia nel Seicento, *Arte Veneta,* 1964., 191-193.

1965.

GRGO GAMULIN, Bevernezi, Domenico (?), Martirij sv. Lovre, u: *Iz nepoznate riznice: Još jedan martirij u Šibeniku, Telegram,* 1966., VI./279., 8.

GRGO GAMULIN, Italokrećani usred baroka, *Telegram, 292,* Zagreb, 1965.

NICOLA IVANOFF, Un ignoto fregio del Seicento con i fasti di Tommaso Mocenogo, *Arte Veneta, XIX,* 1965, 157-161.

GIOVANNI MUSOLINO, ANTONIO NIERO, SILVIO TRAMONTIN, *Culto dei santi a Venezia,* Venezia, 1965.

TERISIO PIGNATTI, La fraglia dei pittori di Venezia, *Bolletino dei Musei Civici Veneziani,* 3., Venezia, 1965., 16-39.

WILLIAM R. REARICK, Jacopo Bassano's last Paintings; the Baptism of the Christ, *Arte Veneta, XIX,* 1965., 102-108.

FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia,* Venezia, 1965.

1965/1966.

KRUNO PRIJATELJ, Dvije Ridolfijeve pale „Gospe od ružarija“ u Dalmaciji, *Peristil 8-9,* 1965/1966.a,118-120.

KRUNO PRIJATELJ, Giovani Laudis u šibenskoj dominikanskoj crkvi, *Peristil 8-9.,* 1965./1966.b,115-117.

1966.

NEVENKA BOŽANIĆ-BEZIĆ, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji II, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 16, Split, 1966., 297-344.

GRGO GAMULIN, Bevernezi, Domenico, Martirij sv. Stjepana, u: *Iz nepoznate riznice: Još jedan martirij u Šibeniku, Telegram,* 1966.a, VII./312., 8.

GRGO GAMULIN, Italokrećani na našoj obali, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 16,* Split, 1966.b, 265-270.

GRGO GAMULIN, Iz nepoznate riznice. Još jedan martirij u Šibeniku, *Telegram,* god. VII, 312 (22. travnja 1966.c), 8

GRGO GAMULIN, *Nastavljajući studij Palme Mlađeg*, u: *Hauptmanov zbornik,* Ljubljana, 1966.d, 343-348.
SLAVKO GRUBIŠIĆ, FRANE DUJMOVIĆ, *Šibenik*, Zagreb, 1966.
Mletačka uputstva i izvještaji, sv. 5. Od 1591. do 1600. (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1966.
DUŠKO KEČKEMET, Javni spomenici u Hrvatskoj do Drugog svjetskog rata, *Život umjetnosti,* 2, 1966., 3–16
LUISA MORTARI, *Bernardo Strozzi*, Rim, 1966.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Matteo Ponzoni in Dalmazia, *Arte Veneta, XX,* 1966.a, 147-156.
KRUNO PRIJATELJ, Umjetnički lik Andrije Medulića Zadranina, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 11-12,* Zadar, 1966.b, 389-404.
ALBERTO RICCOBONI, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, *Saggi e Memorie di Storia dell' Arte, 5*, 1966., 53-134.
PAVAO ROJKO, *Šibenik,* Zagreb, 1966.

1967.
CARLO DEL BRAVO, Una copia da Tiziano, *Arte Veneta, XXI,* 1967., 223-224.
VOJKO DEVETAK, Šibenska katedrala, u: *Crkva u svijetu, 2/5*, 1967., 37-61.
CARLO DONZELLI, GIUSEPPE MARIA PILO, *I pittori del Seicento Veneto,* Firenze, 1967.
CVITO FISKOVIĆ, Marko Antun de Dominis i naša likovna baština, u: *Encyclopedia moderna, 5-6,* Zagreb, 1967.
ŠIME JURIĆ, O knjižnici samostana franjevaca kovnentualaca sv. Frane u Šibeniku s posebnim osvrtom na njezinu zbirku inkunabula, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 13-14,* Zadar, 1967.
MARIN OREB, Samostan sv. Frane u Šibeniku, *Radovi Instituta JAZU u Zadru, 13-14,* Zadar, 1967.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Baldassare D' Anna in Dalmazia, *Arte Veneta XXI,* Venezia, 1967.a, 215-217.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce in Dalmazia, *Arte Lombarda, XII,* Milano, 1967.b, 55-66.
KRUNO PRIJATELJ, Likovni umjetnici „Schiavoni“ u 16. stoljeću, *Radovi Instituta JAZU u Zadru, 13-14,* Zadar, 1967.c, 372-379.
KRUNO PRIJATELJ, *Pala Bernardina Ricciardija u šibenskoj katedrali*, Muzej grada Šibenika I., Šibenik, 1967.d

KRUNO PRIJATELJ, Uz Ponzonijeve slike u šibenskoj crkvi sv. Frane, *Radovi instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 13-14*, 1967.e, 373-376.
JOSIP ANTE SOLDO, Samostan sv. Lovre u Šibeniku u: *Franjevačka provincija presvetog Otkupitelja*, Split, 1967.a, 98-101.
JOSIP ANTE SOLDO, Samostan sv. Lovre u Šibeniku, u: *Kačić Zbornik provincije presvetog otkupitelja,* Split, 1967.b, 7-94.
JOSIP ANTE SOLDO, „Varia" samostana sv. Lovre u Šibeniku, *Izdanje Historijskog arhiva u Splitu, 6.*, Split, 1967.c

1967./1968.
GRGO GAMULIN, „Gospa od ruzarija" u Vrboskoj, *Peristil 10/11,* Zagreb., 1967./1968.

1968.
NEVENKA BOŽANIĆ-BEZIĆ, Majstori od IX do XIX. stoljeća u Dalmaciji III, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 17,* Split, 1968., 351-377.
CVITO FISKOVIĆ, Prilog životopisu i djelu Slikara Ponzonija (Contributo alla biografia e alle opere del pittore Ponzone), *Mogućnosti, XV,* 1968.a, 3, 350-358.
CVITO FISKOVIĆ, Spomenici otoka Visa od IX do XIX stoljeća, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 17, 1968.b, 61-264.
GRGO GAMULIN, Tiziano Aspetti sconosciuti, *Arte Veneta, XXII,* 1968., 90-97.
Kulturna baština Samostana svetog Frane u Šibeniku, (ur.) Grga Novak, Vjekoslav Maštrović, Zadar, 1968.
MARISA PIVATO DE' PAOLI, Altri epigoni dei Bassano, *Arte Veneta, XXII,* 1968., 1986-1989., 186-188.
KRUNO PRIJATELJ, Bibliografski i biografski podaci o majstorima dalmatinske slikarske škole, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 17*, Split, 1968.a, 321-350.
KRUNO PRIJATELJ, Dvije Ridolfijeve pale „Gospe od Ružarija", u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II.,* Zagreb, 1968.b, 47-48.
KRUNO PRIJATELJ, Giovanni Laudis u šibenskoj dominikanskoj crkvi, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II.,* Zagreb, 1968.c, 35-36.
KRUNO PRIJATELJ, Le opere di Carlo Ridolfi in Dalmazia, *Arte Veneta XXII,* Venezia, 1968.d, 183-185.
KRUNO PRIJATELJ, Pala Bernardina Ricciardija u šibenskoj katedrali, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II.,* Zagreb, 1968.e, 31-34.

KRUNO PRIJATELJ, Slike Mateja Ponzonija (Pončuna) u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji II.,* Zagreb, 1968.f, 37-46.
KRUNO PRIJATELJ, *Studije o umjetninama u Dalmaciji II.,* Zagreb, 1968.g
KRUNO PRIJATELJ, Uz Ponzonijeve slike u šibenskoj crkvi sv. Frane, u: *Kulturna baština samostana sv. Frane u Šibeniku, Institut JAZU u Zadru,* Zadar, 1968.h, 103-106.
LIONELO PUPPI, Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento: Pietro Mera, *Bolletino dei Musei Civici Veneziani, XIII/2,* 1968., 27-31.
DAVID ROSAND, Palma Giovane in the Scuola di S. Maria della Giustizia, *Master Drawings, 6/1,* 1968., 24-26/65-66.
PAOLA ROSSI, Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto, *Arte Veneta, XXII.,* 1968., 60-72.

1969.
ALESSANDRO BALLARIN, Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano, *Arte Veneta, XXIII,* 1969., 85-115.
FRANO DUJMOVIĆ, Nin i Šibenik, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije za znanost i umjetnost u Zadru,* 16-17, 1969., 615-629.
RAFAEL FERNANDEZ, Three Drawings by Jacopo Palma Giovane, *Art Institute of Chicago Museum Studies, 4,* 1969., 108-115.
GRGO GAMULIN, Seicento inedito I., *Arte Veneta XXIII,* Venezia, 1969.
ANDREINA GRISERI, I disegni di Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXIII,* 1969., 271-273.
VINCENZO MIAGOSTOVICH, La citta di Sebenico: guida storico-artistica, *Atti e memorie della Societa dalmata di storia patria,* 6, 1969., 29-31.
KRUNO PRIJATELJ, Slike Baldassare D'Anne u Dalmaciji, *Prilozi povijesti otoka Hvara III.,* Hvar, 1969.a, 79-89.
KRUNO PRIJATELJ, Umjetničko djelo Mateja Ponzonija-Pončuna, *Mogućnosti* 6/11, Split, 1969.b, 1183-1198.
ALDO RIZZI, *Il Seicento. Storia dell'arte in Friuli,* Udine, 1969.
HAROLD E. WETHEY, *The Paintings of Titian, Religious Paintings, I,* London, 1969.

1970.
PIERLUIGI DE VECCHI, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, 1970.
BRUNO DELLA CHIESA, EDI BACCHESCHI, *I pittori da Santa Croce,* Bergamo, 1970.
CVITO FISKOVIĆ, Antonio Carneo u Orebićima, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 18,* 1970., 139-143,

GRGO GAMULIN, Seicento inedito II., *Arte Veneta, XXIV*, 1970., 236-237.
Mletačka uputstva i izvještaji, sv. 6. Od 1588. do 1620. (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1970.
KRUNO PRIJATELJ, *Matej Ponzoni-Pončun,* Split, 1970.
DAVID ROSAND, The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, *L'Arte, 11-12*, 1970., 5-53.
DAVID ROSAND, Palma il Giovanne as Draughtsman: The Early Career and Related Observants, *Master Drawings, 8/2,* 1970.148-161./210-223.

1971.
PIETRO ZAMPETTI, *A Dictionary of Venetian painters,* Volume 3., 17th Century, London, 1971.

1972.
KAJETAN ESSER, *Pregled povijesti franjevačkog reda*, Sarajevo, 1972.
CVITO FISKOVIĆ, Prijedlog za Tintoretta u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 19*, Split, 1972.
Mletačka uputstva i izvještaji, sv. 7. Od 1621. do 1671. (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1972.
ANNA PALLUCHINI, *Venezia religiosa nella pittura del Cinquecento*, Venecija, 1972.
KRUNO PRIJATELJ, Za poglavlje o manirizmu u likovnoj umjetnosti Dalmacije, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 19,* Split, 1972., 97-112.

1972./1973.
KSENIJA KALAUZ, Iz riznice srednjovjekovnog slikarstva Šibenika, katalog izložbe, Šibenik, 1972-1973.

1973.
MUSTAFA SEID TRALJIĆ, Tursko mletačke granice u Dalmaciji u XVI i XVII stoljeću, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 20,* Zadar, 1973., 447-458.
MIRKO VALIDŽIĆ, Tri stoljeća života i rada šibenskih franjevki, *Obnovljeni život*, 28., 1973., 273-277.

1973./1974,
ALLESANDRO BALLARIN, Introduzione a un catalogo de disegni di Jacopo Bassano (III), *Arte Veneta, XXVII,* 1973., 91-125.
GRGO GAMULIN, Neobjavljeni seičento, *Peristil, 16-17,* 1973./1974., 79-89.
Italian paintings. *Venetian School. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art*, (ur.) Federico Zeri, New York, 1973.
STEFANIA MASON RINALDI, Il libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum, *Arte Veneta, XXVII,* 1973., 125-144.
PAOLA ROSSI, *Jacopo Tintoretto. I Ritratti*, Venecija, 1973.
PAOLA ROSSI, Un'aggiunta la catalogo di Domenico Tintoretto e una al catalogo di Andrea Vicentino, *Arte veneta, XXVII,* 1973., 261-265.

1974.
GINO BENZONI, *Il Mediterraneo nella seconda meta del '500 alla luce di Lepanto, Zbornik znanstvenog skupa* (Venecija, 8-10. listopada 1971.), (ur.), Firenze, 1974.
FRANO DUJMOVIĆ, Šibenčani i njihova galija u Lepantskoj bitki, u: *Lepantska bitka. Udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571. godine* (ur.) G. Novak, V. Maštrović, Zadar, 1974., 119-130.
GRGO GAMULIN, Per i pitori del Cinquecento, *Arte Veneta, XXVIII,* 1974., 235-238.
SLAVKO GRUBIŠIĆ, *Šibenik kroz stoljeća*, Šibenik, 1974.
STEFANIA MASON RINALDI, Precisazione cronologiche su due dipinti di Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXVIII,* 1974., 248-255.
ANTONIO NIERO, Ancora sull'origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia, *Rivista di storia della Chiesa in Italia, XXVIII-2,* 1974., 465-478.
GRGA NOVAK, Značenje Lepantske bitke unutar Mediteranskog svijeta, u*: Lepantska bitka: udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571.* (ur.) G. Novak, V. Maštrović, Zadar, 1974., 7-10.
GIUSEPE MARIA PILO, Un rittrato inedito di Domenico Tintoretto inoltrato, *Arte Veneta, XXVIII,* 1974., 258-261.
KRUNO PRIJATELJ, Neobjelodanjeni ciklus slika Mateja Ponzonija-Pončuna, u: *Izdanje Galerija umjetnina u Splitu br. 25*., Split, 1974.a
KRUNO PRIJATELJ, Slikarstvo u Hvaru u 16. i 17. stoljeću, *Mogućnosti, 6-7.*, Split, 1974.b, 826-835.

KRUNO PRIJATELJ, Un ciclo di dipinti di Matteo Ponzoni nel duomo di Split, *Arte Veneta, XXVIII,* 1974.c, 255-258.
STAALE SINDING – LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconographhy of the Venetian Republic,* Rim, 1974.

1975.
NEVENKA BOŽANIĆ-BEZIĆ, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji IV, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 20,* Split, 1975., 189-250.
TOMAŽ BREJC, Slike Palme Mlajšega na slovenski obali, *Peristil, 18-19,* Zagreb, 1975-76.
ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori a Venezia s i suoi statuti,* Firenze, 1975.
NICOLA IVANOFF, Antonio Palma e Jacopo Palma il Giovane, *Notizie da Palazzo Albani, IV/1,* Urbino, 1975.
STEFANIA MASON RAINALDI, Tre momenti documentati del'attivita di Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXIX,* 1975., 197-205.
KRUNO PRIJATELJ, Slike Baldassare D'Anna u Dalmaciji, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji III,* Zagreb, 1975.a, 44-53.
KRUNO PRIJATELJ, *Studije o umjetninama u Dalmaciji III*., Zagreb, 1975.b
KRUNO PRIJATELJ, Una pala di Palma il Giovane a Osor (Ossero) e una copia pamesca in Dalmazia, *Arte Veneta, XXX,* 1975.c, 203-205.
PAOLA ROSSI, Per la grafica di Domenico Tintoretto, *Arte Veneta, XXIX,* 1975., 205-219.
ANNA MARIA SPIAZZI, Contributi alla pittura veneta del '600, *Notizie da Palazzo Albani, IV/1,* Urbino, 1975.
ANTE ŠUPUK, Šibenski liber baptizatorum (1581-1590), njegova antroponimna građa i osobitosti te antroponimije, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest, 7/1, Zagreb, 81-186.

1975./1976.
TOMAŽ BREJC, Slike Palme mlajšega na Slovenski obali, *Peristil, 18-19,* 1975./1976., 45-52.

1976.
BRUNO DELLA CHIESA, EDI BACCHESCHI, I pittori da Santa Croce, u: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento,* II, Bergamo, 1976., 3-83.
CVITO FISKOVIĆ, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.
CVITO FISKOVIĆ, Splitska renesansna sredina, *Mogućnosti*, 3-4, Split, 1976., 340-364.

LUISA MORTARI, Il ritratto di Claudio Monteverdi di Bernardo Strozzi, *Arte Veneta, XXX*, 1976., 205-208.
GRGA NOVAK, Šibenik u razdoblju mletačke vladavine 1412.-1797. godine, u: *Šibenik: spomen zbornik o 900. obljetnici*, (ur.) Slavko Grubišić, Šibenik, 1976., 157-163.
KRUNO PRIJATELJ, Bilješke uz slike Girolama i Francesca da Santacroce u Kvarneru i Istri, u: *Zbornik za likovne umetnosti, 12*, Novi Sad, 1976.a, 247-258.
KRUNO PRIJATELJ, Još četiri skede za Pončuna, *Arte Veneta, XXX.*, Venecija, 1976.b, 176-179.
Šibenik: spomen zbornik o 900. obljetnici, (ur.) Slavko Grubišić, Šibenik, 1976.

1977.
GRGO GAMULIN, Pabirci za maniriste, *Peristil, 20,* Zagreb, 1977., 59-70.
Mletačka uputstva i izvještaji, sv. 8. Od 1620. do 1680., (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1977.
KRUNO PRIJATELJ, Dodatak Juanu Boschetusu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N. V., Ljubljana, 13, 1977.a, 209-213.
KRUNO PRIJATELJ, Problemi i ličnosti slikarstva XVII. stoljeća u Dalmaciji, u: *Dani Hrvatskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 4/1*, 1977.b, 252-264.
KRUNO PRIJATELJ, Problemi i ličnosti slikarstva VII. stoljeća u Dalmaciji, *Mogućnosti XXIV., 2-3*, Split, 1977.c, 307-316.
KRUNO PRIJATELJ, Una pala di Palma il Giovane a Osor (Ossero) e una copia palmesca in Dalmazia, *Arte Veneta, XXXI,* 1977.d, 203-205.
PAOLA ROSSI, I Bassano e i Tintoretto: due generazioni a confronto, *Venezia Arti, 11,* 1977., 51-60.
FRANCIS RUSSELL, Sassoferrato and His Sources: A Study of Seicento Allegianc, *The Burlington Magazine, 119/ 895,* 1977., 694-700.

1978.
JAMES BYAM SHAW, A poket Sketchbook by Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXXII,* 1978., 275-281.
FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, GIUSEPPE PAVANELLO, FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, 1978.
CREIGHTON GILBERT, Bonifacio and Bassano, ca. 1533., *Arte Veneta, XXXII,* 1978., 127-134.

LUGI GRASSI, Note sulla grafica di Palma il Giovane e un disegno inedito, *Arte Veneta, XXXII,* 1978., 262-271.
MAURO LUCCO, *Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, Castelfranco Veneto, 1978.
LICISCO MAGAGNATO, BRUNO PASSAMANI, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa,* Vicenza, 1978.
KRUNO PRIJATELJ, Prijedlog za jednu Pončunovu palu u Rabu, *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU, 45–46*, 1978., 126–128
FERNANDO RIGON, Taccuino bassanesco, *Arte Veneta, XXXII,* 1978., 174-182.
WILLIAM ROGER REARIK, Early drawings by Bassano, *Arte Veneta, XXXII,* 1978., 161-174.
EDUARD A. SAFARIK, Per Pietro Negri, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, II,* 1978., 83-93, 189-201.

1978./1979.
ANTE ŠUPUK, Šibenski onomastikon nakon kuge 1649. godine, *Arhivski vjesnik*, 21-22., 123-179.

1979.
LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO-FRANCO SARTORI, Il testamento di Jacopo dal Ponte detto il Bassano, *Arte Veneta, XXXIII,* 1979., 161-164.
ANĐELKO BADURINA, Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb, 1979.
FRANCO BARBIERI, Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento al' ottocento, *Arte Veneta, XXXIII*, 1979., 177-181.
ENRICO CASTELNUOVO, CARLO GINZBURG, Centro e Periferia, *Storia dell'arte Italiana, I,* Torino, 1979., 283-353.
Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Arts, Washington, 1979.
GRGO GAMULIN, Ritornando ai pittori di Bassano, *Peristil, 22,* Zagreb, 1979., 94-100.
GRGO GAMULIN, Nuove schede peri l Seicento, *Peristil, 22,* 1979., 89-93.
NICOLA IVANOFF, PIETRO ZAMPETTI, Giacomo Negretti detto Palma il Giovane, u: *I pittori bergamaschi dal XIII sl XIX secolo. Il Cinquecento, III,* Bergamo, 1979., 401-737.
DARKO NOVAKOVIĆ, VLADIMIR VRATOVIĆ, *S visina sve. Antun Vrančić*, 1979.
HOMAN POTTERTON, Aspects of Venetian Seicento Painting, *Apollo 110*, 1979., 408-415.

JOSIP ANTE SOLDO, *Franjevačka provincija presvetog Otkupitelja (Šematizam),* Split, 1979.

1980.

ANNALISA BRISTOT, Un artista nella Venezia del secondo Cinquecendo: Giovanni Contarini, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 12,* 1980., 31-77., 123-136.

ZORAIDA DEMORI-STANČIĆ, Još jedno djelo Baldassarea d'Anna u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 21,* Split, 1980., 474-481.

NICOLA IVANOFF, PIETRO ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane,* Bergamo, 1980.

STEFANIA MASON RAINALDI, Francesco Bassano e il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, *Arte Veneta, XXXIV,* 1980., 214-220.

RODOLFO PALLUCCHINI, Peri l Ponzoni e lo Zanimbertti, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21 (Fiskovićev zbornik 1),* Split, 1980., 468-473.

KRUNO PRIJATELJ, Slikarstvo renesanse u Dalmaciji i Istri, *Mogućnosti XXVII/4,* Split, 1980., 367-386.

WILLIAM R. REARICK, The Portraits of Jacopo Bassano, *Artibus et Historiae, 1,* 1980., 99-114.

FRANSIS I. RICHARDSON, *Andrea Schiavone,* Oxford, 1980.

1980/1981.

ELIA BORDIGNON FAVERO, La „Pentecoste" di G. B. Volpato e il „Lume serrato" di Jacopo Bassano, *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, lettere ed arti, 93/3*, 1980/1981.

1981.

ANTONELA ANNEDA, Il San Tommaso d' Aquino di Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXXV,* 1981., 156-161.

Arte del' 600 nel Bellunese, katalog izložbe, (ur.) Mauro Lucco, Padova, 1981.

JEAN-CLAUDE BOYER, FRANCOIS MACE DE LEPINAY, The 'Miganardes', Sassoferrato and Roman Classicism during the 1650s, *The Burlington Magazine, 123/*935,1981., 68-76.

Da Tiziano a El Greco, Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590., katalog izložbe, (Venecija, Palazzo Ducale, rujan-prosinac 1981.), (ur.) Rodolfo Pallucchini, Milano, 1981.

CVITO FISKOVIĆ, Tizianova kopija u Korčuli, *Peristil, 24*, Zagreb, 1981., 63-72.

TAMARA FOMICIOVA, I dipinti di Jacopo Bassano e dei suoi figli Francesco e Leandro nella collezione dell'Ermitage, *Arte Veneta, XXXV,* 1981., 84-95.

GRGO GAMULIN, Altre proposte per il Seicento italiano, *Peristil, 24,* Zagreb, 1981.
RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2. Voll., Milano, 1981.
EDUARD PERIČIĆ, Marijanski kult u Hrvatskoj XVI. stoljeća, u: *Advocata Croatiae. Zbornik radova hrvatske sekcije VIII. Međunarodnog mariološkog i XV. marijanskog kongresa Zaragoza, 3.-12.1979.,* Zagreb, 1981.
KRUNO PRIJATELJ, Novi podaci o našim baroknim "schiavonima", *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU, 1(51),* Zagreb, 1981., 99-104.
VITTORIO SGARBI, GIOVANNI DE MIO, Bonifacio de' Pitati, Lamberto Sustris: indicazioni sul primo tempo del Manierismo nel Veneto, *Arte Veneta, XXXV,* 1981., 52-61.
JOSIP ANTE SOLDO, *Mir i dobro. Monografija Franjevačke Provincija Presvetog Otkupitelja,* Split, 1981.
JOSIP ANTE SOLDO, Marijanski ikonografski tipovi u umjetnosti Hrvatske 15. i 16. stoljeća, u: *Teološki radovi 12 (Advocata Croatiae, Zbornik radova hrvatske sekcije 8. međunarodnog mariološkog i 15. marijanskog kongresa, Zaragoza (3-12. listopada, 1979.),* Zagreb, 1981.

1982.
CVITO FISKOVIĆ, Prilozi o viškim spomenicima, *Mogućnosti, 1982., XXIX,* Split, 275-287.
ANĐELA HORVAT, RADMILA MATEJČIĆ, KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj,* Zagreb, 1982.
VICTORIA MARKOVA, Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S., *Saggi e Memorie di storia dell'arte,* 13, 1982., 9, 11-31, 91-130.
STEFANIA MASON RAINALDI, Novita, ritrovamenti e restituzioni a Jacopo Palma il Giovane, *Arte Veneta, XXXVI,* 1982., 145-161.
RODOLFO PALLUCCHINI, PAOLA ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane, 2 sv.,* Milano, 1982.
KRUNO PRIJATELJ, Barok u Dalmaciji, u: ANĐELA HORVAT, RADMILA MATEJČIĆ, KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj,* Zagreb, 1982.a, 651-868.
KRUNO PRIJATELJ, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti: Juraj Matejev Dalmatinac, zbornik radova* 3-6, (1979-1982.), 1982.b, 238-248.
KRUNO PRIJATELJ, Palluchinijeva sinteza slikarstva venecijanskog Seicenta, *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU, 1(52),* Zagreb, 1982.c
KRUNO PRIJATELJ, Splitska slikarska baština 15. i 16. stoljeća, *Dometi 11,* Rijeka, 1982.d, 62-70.

DAVID ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, London, 1982.
JOSIP ANTE SOLDO, Crkvene prilike u Šibeniku u 15. stoljeću, u: *Zbornik Juraj Dalmatinac. Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6,* Zagreb, 1982.
VINKO ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih mjastora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* Zagreb, 1982.

1983.
FRANCO BERNABEI, Il problema dell' identificazione stilistica in Marco Boschini, *Arte Veneta,* 1983., 109-120.
TOMAŽ BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na slovenski obali,* Koper, 1983.
SERGIO CLAUT, L' attivita feltrina di G. B. Volpato, *Arte Veneta, XXXVII,* 1983., 187-193.
CVITO FISKOVIĆ, Palma il Giovane na Orebićima i u Splitu, *Radovi Zavoda JAZU u Zadru, 29-30,* Zadar, 1983., 104-110.
GRGO GAMULIN, *Neki problemi renesanse i baroka u Hrvatskoj, Peristil 26,* Zagreb, 1983., 37-52.
BERTINA SUIDA MANNING, Palma Giovane and Matteo Ponzone in New York private collections, *Notizie da Palazzo Albani, XII,* 1983., 1-2, 170-175.
KRUNO PRIJATELJ, Bilješke uz slike Girolama i Francesca da Santacroce u Kvarneru i Istri, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.*, Zagreb, 1983.a, 19-39.
KRUNO PRIJATELJ, Ciklus slika Mateja Ponzonija – Ponču na u Splitskoj katedrali, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.*, Zagreb, 1983.b, 58-72.
KRUNO PRIJATELJ, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb, 1983.c
KRUNO PRIJATELJ, Dodatak Juanu Boschetusu, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.,* Zagreb, 1983.d, 10-15.
KRUNO PRIJATELJ, Još četiri skede za Ponču na, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.,* Zagreb, 1983.e, 72-77.
KRUNO PRIJATELJ, La pittura del Rinascimento in Dalmazia e in Istria, u: *L'Umanesimo in Istria, Zbornik međunarodnog znanstvenog skupa (Venecija, Fondazione Giorgio Cini, 30-31. ožujka- 1. travnja 1981.),* (ur.) Vittore Branca, Sante Graciotti, 1983.f, 223-232.
KRUNO PRIJATELJ, Palmina pala na Osoru i jedna kopija po Palmi na Čiovu, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV,* Zagreb, 1983.g, 55-57.
KRUNO PRIJATELJ, Prijedlog za jednu Ponču novu palu i u Rabu, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.*, Zagreb, 1983.h, 78-79.

KRUNO PRIJATELJ, *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV.,* Zagreb, 1983.i

1984.

BERNARD AIKEMA, Pietro della Vecchia, a profile, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 14,* 1984., 77-100, 171-206.

VILMO CAPPI, *Sante Peranda: i tesori d'arte della Reggia della Mirandola al Palazzo Ducale di Mantova,* Cassa di risparmio di Mirandola, 1984.

VILMO CAPPI, ANDREA LUPPI, *Rittrati di casa Pico e d'Este, Cassa di risparmio Mirandola,* 1984.

VLADIMIR MARKOVIĆ, Prilog slikarstvu 16. stoljeća u Dubrovniku, *Peristil, 27-28,* Zagreb, 1984-85.

STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984.

KRUNO PRIJATELJ, Omiške oltarne pale oko Palme Mlađeg, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 24,* Split, 1984., 99-123.

PAOLA ROSSI, Per la grafica di Domenico Tintoretto II, *Arte Veneta, XXXVII,* 1984., 57-72.

PAOLA ROSSI, Andrea Schiavone e l'introduzione del Parmigianino a Venezia, u: *Cultura e societa' nel rinascimento tra riforme e manierismi,* Firenze, 1984., 189-205.

1985.

LUCIANO ANELLI, Qualcosa per Sante Peranda ritrattista, *Arte Veneta, XXXVIII,* 1985., 150-154.

NEVENKA BEZIĆ-BOŽANIĆ, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji (V), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 25,* Split, 1985., 285-360.

GRGO GAMULIN, Prijedlozi i hipoteze za slikarstvo seicenta u Italiji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 9,* Zagreb, 1985.a, 63-71.

GRGO GAMULIN, Prijedlozi i upozorenja za Palmu Mlađega, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 25,* Split, 1985.b, 207-218.

GRGO GAMULIN, Tri priloga slikarskoj baštini Dalmacije. Slika Santa Perande u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 25,* 1985.c, 199-206.

CATERINA LIMENTANI VIRDIS, La famiglia d' Anna a Venezia, contati col Pordenone, Tiziano e Tintoretto, u: *Il Pordenone, Atti del convegno internazionale di studio (Pordenone, 23.-25. kolovoza 1984),* Pordenone, 1985., 121-126.

VLADIMIR MARKOVIĆ, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji,* Zagreb, 1985.

JOSIP ANTE SOLDO, Tipi iconografici mariani nell´arte croata del XV e XVI secolo, De cultu mariano saeculo XVI, u: *Acta congressus mariologici – mariani internationalis caesaraugustae anno 1979 celebrati, vol. II, studia indolis generalioris de maria in concilio tridentino, in liturgia et in arte christiana,* Roma, 1985.

1986.

IVO BABIĆ, *Skradin i njegovo područje u prošlosti*, Skradin, 1986.

FRANJO DIFNIK, *Povijest Kandijskog rata u Dalmaciji*, (ur.) K. Prijatelj, Split, 1986.

GRGO GAMULIN, Pe gli eredi di Paolo Veronese, *Arte veneta, XL,* 1986.a, 160-163.

GRGO GAMULIN, *Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji, Radovi instituta za Povijest umjetnosti, 10,* Zagreb, 1986.b, 69-81.

GRGO GAMULIN, Prilozi i hipoteze za slikarstvo talijanskog baroka, *Peristil, 29*, 1986.c, 77-90.

RONA GOFFEN, *Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven-London, 1986.

PETER HUMFREY, RICHARD MACKENNEY, The Venetian Trade Guilds as Patrons of Art in the Renaissance, *The Burlington Magazine, 128/998,*1986., 317-330.

ELENA LEONARDI, Un ritrovato Leandro Bassano: la pala di Santa Lucia, *Arte Veneta, XL,* 1986., 221-223.

LINO MORETTI, Nuovi documenti sul Ponzone e sul Forabosco, *Arte Veneta, XL,* 1986., 224.

PAOLA ROSSI, Schede per Jacopo Tintoretto e Jacopo Palma il Giovane, *Arte Veneta, XL,* 1986., 66-73.

SIMONETTA SIMONETTI, Profilo di Bonifacio de' Pitati, *Saggi e Memorie di Storia dell' Arte, 15,* 1986., 83-134.

1987.

CVITO FISKOVIĆ, Prilog poznavanju kiparstva i graditeljstva 15. i 16. stoljeća u Rabu, u: *Rapski zbornik,* Zagreb-Rab 1987., 321-332.

GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Sante Peranda: un pittore alle corti dei Pico e degli Este*, Modena, 1987.

FLAVIA NACAMULLI, Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda meta del Seicento, *Arte Veneta, XLI,* 1987., 184-188.

KRUNO PRIJATELJ, Portreti Markantuna Dominisa, u: *Rapski zbornik,* Zagreb, 1987.

1988.

Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1988.

GRGO GAMULIN, *Prijedlozi za slikarstvo mletačkog cinquecenta u Dalmaciji*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27,* Split, 1988., 213-225.

STJEPAN KRASIĆ, Inventar umjetničkih predmeta u nekadašnjoj dominikanskoj crkvi u Zadru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27*, Split, 1988., 227-248.

KRUNO PRIJATELJ, La pittura in Dalmazia ai tempi del Veronese. Nuovi studi su Paolo Veronese, u: *Convegno internazionale di studi,* Venezia, 1988.a

KRUNO PRIJATELJ, Ljubo Karaman i dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 11,* Zagreb, 1988.b, 198-201.

SVETLANA RAKIĆ, Slikarstvo i skulptura, u: *Franjevci na raskršću kultura i civilizacija: blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine, Zagreb: Muzejsko-galerijski centar,* 1988., 51-128.

1988./1989.

MILAN PELC, Martin Rota Kolunić na habsburškom dvoru, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 12-13., 1988./1989., 232-242.

RADOSLAV TOMIĆ, Slika Antonija Carnea u Šibeniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, *12-13,* Zagreb, 1988./1989., 243-245.

1989.

Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244-1786.. Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 12. svibnja - 31. listopada 1989.), (ur.) Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, Zagreb, 1989.

KRUNO PRIJATELJ, Due dipinti dei Santacroce restaurati: Una pala da Gerolamo a Cattaro e una tavola delle bottega a Splato, *Arte documento 3*, Udine, 1989.a, 124-127.

KRUNO PRIJATELJ, Dvije stare kopije u Biskupskoj pinakoteci u Dubrovniku, u*: Studije o umjetninama u Dalmaciji V.,* 1989.b, 70-75.

KRUNO PRIJATELJ, „Gospa od Ružarija“ u dominikanskoj crkvi u Trogiru, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji V*, Zagreb, 1989.c, 35-41.

KRUNO PRIJATELJ, Omiške oltarske pale oko Palme Mlađega, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji V.,* 1989.d, 55-69.

KRUNO PRIJATELJ, Pončunova (?) pala sv. Jacinta u Korčuli, u: *Studije o umjetninama u Dalmaciji V.,* 1989.e, 46-54.
KRUNO PRIJATELJ, *Studije o umjetninama u Dalmaciji V.,* 1989.f
EDURD A. SAFAIK, GABRIELLO MILANTONI, La pittura del Seicento a Venezia, u: *La pittura in Italia, Il Seicento I,* Milano, 1989.
MANFREDO TAFURI, *Venice and the Renaissance: Science, Politics and Architecture.* Advancements and Resistance in Venice During the Sixteenth Century. Massachusetts Institute of Technology, 1989.
RADOSLAV TOMIĆ, Prijedlog za Filippa Zanibertija u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 28,* Split, 1989.a, 143-151.
RADOSLAV TOMIĆ, Un dipinto di Antonio Carneo a Sebenico, *Arte cristiana* 732, Milano, 1989.b, 243-245.

1989./1990.
TRACY E. COOPER, An unpublished painting and another look at Jacopo Tintoretto's working methods, *Arte Veneta, XLIII,* 1989./1990., 43-48.
PAOLA ROSSI, Disegni e dipinti di Jacopo Palma il Giovane, *Arte Veneta, XLIII,* 1989./1990., 181-186.

1990.
BERNARD AIKEMA, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance Venice*, Firenze, 1990.
ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, Neki problemi kretsko-venecijanskog slikarstva u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 29,* Split, 1990., 83-112.
IGOR FISKOVIĆ, *Dalmatinski prostori i stari majstori*, Split, 1990.
GRGO GAMULIN, Djela talijanskih umjetnika iz Seičenta - prijedlozi i rješenja, *Peristil, 33,* Zagreb, 1990.
GRGO GAMULIN, Novi prijedlozi za slikarstvo kasne renesanse i baroka, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 14,* Zagreb, 1990., 13-38.
GRGO GAMULIN, Seičento – prijedlozi i rješenja, *Peristil, 33,* 1990.a, 65-84.
GRGO GAMULIN, Naknadna recenzija-prijedlozi i rješenja (U povodu izložbe „Franjevci na raskršću kultura i civilizacija“, Zagreb, 1988-1989), *Radovi Instututa za povijest umjetnosti, 14,* 1990.b, 39-50.

PETER HUMFREY, La pala Giustiniana a S. Francesco della Vigna. Contesto e commitenza, *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecija, 1990., 299-307.
MARKO KARAMATIĆ, ANDRIJA NEKIĆ, *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, Zagreb, 1990.
Katalog izložbe *Di notevole interesse anche Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e Dipinti* (ur.) Stefania Mason Rinaldi , Milano, 1990.
NINA KUDIŠ, *Ars Sacra – Sakralno slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Rijeci i regiji*, katalog izložbe, (ur.) Vera Gambar Miščević, Rijeka, 1990.a
NINA KUDIŠ, *Sakralno slikarstvo XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i regiji*, (Magistarski rad) Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet u Zagrebu, 1990.b
STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti*, Milano, 1990.
KRUNO PRIJATELJ, El pintor espanol Juan Boschetus en Dalmazia, Archivo espanol en Dalmacia, *Archivo espanol de arte, 63*, Madrid, 1990.a, 81-384.
KRUNO PRIJATELJ, La pittura in Dalmazia ai tempi del Veronese, u*: Nuovi studi su Paolo Veronese, Zbornik znanstvenog skupa (Venecija, Università degli Studi, lipanj 1988.),* (ur.) Massimo Gemin, Venezia, 1990.b, 108-114.
KRUNO PRIJATELJ, Uz splitsku izložbu Palme Mlađeg, *Mogućnosti XXXVII,* Split, 1990.c, 1212-1216.
IVANKA REBERSKI, LJILJANA KOLEŠNIK, ŽARKA VUJUĆ, Popis djela starih majstora objavljen u radovima prof. dr. Grge Gamulina, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 14*, Zagreb, 1990., 51-80.
UGO RUGGERI, Per la fortuna di Paolo Veronese nella pittura veneziana del Seicento. Nuovi dipinti di valentin lefevre, u: *Nuovi studi su Paolo Veronese*, (ur.) M. Gemini, Venezia, 1990.
PHILIPPE SENECHAL, Justus Sadeler Publischer and Art Dealer in Early Seicento Venice, *Print Quarterly, 7*, 1990., 22-35,
JOHN SHERMAN, *Mannerism*, Harmondsworth 1990.
MARINA STEFANI MANTOVANELLI, *Arte e committenza nel Cinquecento in area veneta: fonti archivistiche e letterarie*, Padova, 1990.
Palma Mlađi - crteži i slike, katalog izložbe, (ur.) Radolav Tomić, Split, 1990.
RADOLAV TOMIĆ, Dalmatinski opus Palme Mlađeg, u: *Palma Mlađi (1548-1628), crteži i slike*, (ur.) Davor Domančić, Split, 1990.a, 9-10, 47-67.
RADOSLAV TOMIĆ, Otisci Tiziana, Tintoretta, Michelangela, *Slobodna Dalmacija*, 1. IV., Split, 1990.b

RADOSLAV TOMIĆ, Slike talijanskih slikara 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji i Istri, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 30,* 1990.c, 267-294.
RADOSLAV TOMIĆ, Značajno djelo Mateja Ponzoni-Pončuna u Istri, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 14,* 1990.d, 133-136.
Šematizam franjevačke provincije sv. Jeronima u Dalmaciji i Istri, (ur.) Jozo Sopta, Ivan Dajmić, Zadar, 1990.

1991.
STANKO BAČIĆ, *Visovački franjevci u Skradinskoj biskupiji*, Split, 1991.
ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla meta del Quattrocento si primi del Seicento*, katalog izložbe (Padova, Musei Civici, 19. svibnja 1991.-17. svibnja 1992.), (ur.), Roma, 1991.
LOVORKA ČORALIĆ, Izvori i literatura o bratovštinama u Dalmaciji od srednjeg vijeka do pada Mletačke Republike, *Croatica Christiana Periodica, 27,* 1991., 88-96.
ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Lik donatora u dubrovačkom slikarstvu, u: *Zbornik radova sa simpozija Likovna kultura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću*, Zagreb, 1991.
GRGO GAMULIN, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske,* Zagreb, 1991.a
GRGO GAMULIN, Četiri prijedloga iz hrvatske slikarske baštine, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 31,* 1991.b, 189-197.
FRIZ HEINEMANN, Giovanni Bellini e i Belliniani, Hildesheim, Zürich, New York, 1991.
MARIJA MIRKOVIĆ, Marijin lik u crkvama i samostanima Hrvatske provincije sv. Ćirila i Metoda, *Dometi: časopis za kulturu i društvena pitanja, 1/2/3*, Rijeka, 1991., 133-154.
GIUSEPPE MARIA PILO, Postilla a Jacopo Tintoretto, *Arte Documento, 5*, 1991., 108-147.
LETICIA RUIZ GOMEZ, *Catalogo de Pintura veneciana historica en el Real monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991.
L. SALVADORI, C. VALLARINI, Contributo per una catalogazione dell' opera di Filippo Zaniberti, *Atti e memorie del sodalizio Vangadicese*, 4, 1991., 226-228.
RADOSLAV TOMIĆ, Odjeci Tintoretta u Trogiru, *Mogućnosti 3-4,* Split, 1991.
Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća, Zbornik radova Znanstvenog skupa uz izložbu Zlatno doba Dubrovnika (Zagreb, Muzejski prostor, 18.-20. Svibnja 1987.), Zagreb, 1991.

1992.
LIVIA ALBERTON, VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano: i Dal Ponte: una dinastia di pittori: opere nel Veneto, Bassano del Grappa*, 1992.

NEVENKA BEZIĆ-BOŽANIĆ, Tko je mletački slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Trogiru početkom 18. stoljeća, *Vartal, 2,* Trogir, 1992., 53-54.

LOVORKA ČORALIĆ, Prilozi poznavanju životopisa zadarskog povjesničara Lorenza Fondre (1644. – 1709.), *Radovi zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu,* 25/1, 1992., 237-241.

ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, *Palma Mlađi i protureformacija*, *Radovi instituta za povijest umjetnosti, 16,* 1992.a, 97-105.

ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33/2 (Prijateljev zbornik 2),* Split, 1992.b, 165-203.

ALESSANDRO DUDAN, Dalmazia nell´arte italiana, Milano, 1922.

TAMARA FOMICHOVA, *Venetian painting. Fourteenth to eighteenth centuries,* Moskva-Firenze, 1992.

Jacopo Bassano c. 1510-1592, katalog izložbe (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5. rujna-6. prosinca 1992.; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23.siječnja-25. travnja 1993.), (ur.) Beverly Louise Brown, Paola Marini, Bologna, 1992.a

Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna bassanesca nella grafica di reproduzione dal XVI sla XIX secolo, katalog izložbe (Bassano del Grapa, Museo Civico, 5. rujna – 6. prosinca 1992.), (ur.) Enrica Pan, Bassano del Grappa, 1992.b

JOSIP JAKOVLJEVIĆ, *Katolički Šibenik. Sakralni objekti, Šibenska biskupija i njeni biskupi,* Šibenik, 1992.

NINA KUDIŠ, Dva priloga slikarstvu prve polovine 17. stoljeća u Istri, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Prijateljev zbornik, II), 33,* 1992.a, 247-256.

NINA KUDIŠ, Istarski opus slikara Moreschija nastao u prvoj polovici 17. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 16.,* 1992.b, 125-138.

STEFANIA MASON RINALDI, Una coppia di amanti fra mito e allegoria: addenda a Palma il Giovanne, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33,* Split, 1992., 209-215.

FILIPPO PEDROCCO, Tre ritratti di Domenico Tintoretto, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33,* Split, 1992., 131-136.

MILAN PELC, Lepantska bitka i pomorski ratovi s Turcima 1571/1572. na grafikama Martina Rote Kolunića, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33,* Split, 1992., 95-115.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, O Palminom autoportretu na omiškoj pali „Silazak Duha Svetoga“, *Mosorska vila 3-4,* 1992., 179-184.

La pittura nel Veneto, Il Cinquecento, Milano, 1992.

KRUNO PRIJATELJ, Likovni umjetnici „Schiavoni“ iz Dalmacije u 16 stoljeću, *Mogućnosti 39*, 1992., 372-379.
WILLIAM R. REARICK, Prefazione, u: ELIA BORDIGNON FAVERO, *Giovanni Battista Volpato crtitico e pittore*, Treviso, 1994., (1992.), 8-9.
MARIJA STAGLIČIĆ, *Manirističke slika „Bičevanje Krista“ iz crkve sv. Šimuna u Zadru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 33 (Prijateljev zbornik 2),* Split, 1992.a, 117-130.
MARIJA STAGLIČIĆ, Zbirka slika zadarskog plemića Jerolima Soppea (oko 1600-1669.), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 16,* 1992.b, 107-114.
RADOSLAV TOMIĆ, Slika „Sveti Martin i prosjak“ Antonija Carnea u Trogiru, *Mogućnosti ½,* Split, 1992., 149-152.
Una dinastia di incisori: i Sadeler, 120 stampe dei Musei Civici di Padova, katalog izložbe, (ur.) Caterina Limentani Virdis, Franca Pellegrini, Gemma Piccin, Padova 1992.c

1992./1993.
IGOR GOSTL, Uz šesto izdanje Vrančićeva „Dikcionara“ (1595): prvenca hrvatske leksikografije, *Filologija: časopis Razreda za filološke znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 20/21, 1992./1993., 129-137.
NINA KUDIŠ, Pala Baldassarea d' Anne u Roču, *Peristil, 35-36,* 1992./1993., 159-164.
RADOSLAV TOMIĆ, Slike mletačkog baroka na Silbi, u Trogiru i Splitu, *Peristil*, 35/36, Zagreb, 1992./1993., 219-230.

1993.
NANO CHATZIDAKIS, *Da Candia a Venezia, Icone Greche in Italia, XV-XVI, secolo*, Atena, 1993.
SIDNEY JOSEPH FREEDBERG, *Painting in Italy, 1500-1600.,* New Haven-London, 1993.
PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaisance Venice*: *Donors*. New Haven and London. Yale University Press, 1993.
NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS, *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460-1590,* Chicago 1993.
NINA KUDIŠ, Some Problems of on the Example of Two Paintings Representing the Last Supper, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije: zbornik radova sa znanstvenoga skupa*, (ur.) Nina Kudiš, Marina Vicelja, Rijeka, 1993.
NINA KUDIŠ BURIĆ, A Painting by Baldassare d'Anna in Oprtalj and its famous models, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino, 29*, 1993., 119-132.

PATRICIA MIELMAN, Jacopo Bassano's St. John in the desert altarpiece, *Venezia Cinquecento: studi di storia dell' arte e della cultura, 3/5,* 1993., 119-139.
FRA ANDRIJA NIKIĆ, *Blago hercegovačkih franjevačkih samostana*, Mostar, 1993.
MILAN PELC, Kolunićevi portreti biskupa Antuna Vrančića, *Mogućnosti ½,* 1993., 161-169.
IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, O autoru dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 17/1*, 1993. , 51-56.
KRUNO PRIJATELJ, Marginalije o nadbiskupu Markantunu de Dominisu i braći nadbiskupu Sforzi i slikaru Mateju Ponzoniju, *Kulturna baština, 22–23,* 1993., 51–64.
DENIS ROMANO, Aspects of Patronage in Fifteenth and Sixteenth-Century Venice, *Renaissance Quarterly, 46/4,* 1993., 712-733
JOSIP ANTE SOLDO, Vijesti iz biskupskih vizitacija Kninske krajine tijekom VIII. stoljeća, u: *Kninski zbornik,* Zagreb, 1993., 147-148.
MARIJA STAGLIČIĆ, Doprinos radionici Bassana u Dalmaciji, u: *Umjetnost na Istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije. Posebno izdanje Zbornika Pedagoškog fakulteta,* Rijeka, 1993., 253-256.
IVAN STRAŽEMANAC, *Povijest franjevačke provincije Bosne Srebrene,* (ur.) Stjepan Sršan, Zagreb, 1993.
RADOSLAV TOMIĆ, Dva djela iz ostavštine Gašpara Kraljeta u crkvi sv. Antuna Opata u Velom Lošinju, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, Rijeka, 1993., 277-286.
FEDERICO ZERI, KSENIJA ROZMAN, *Evropski Slikarji in slovenski zbirk*, Ljubljana, 1993.

1994.
BERNARD AIKEMA, Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambiguous painting and Its *Critics,* u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 57,* 1994., 48-59.
ELIA BORDIGNON FAVERO, *Giovanni Battista Volpato crtitico e pittore*, Treviso, 1994.
SANJA CVETNIĆ, *Doprinos slikarstvu Bassanove radionice, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 34,*1994., 219-230.
LOVORKA ČORALIĆ, Manje poznati dalmatinski slikarski umjetnici i majstori u Veneciji od 14. do 18. stoljeća, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 34,* Split, 1994., 335-354.
WILLIAM M. GRISWOLD, LINDA WOLK-SIMON, *Sixteenth-century Italian drawings in New York Collections,* New York, 1994.
VLADIMIR MARKOVIĆ, O predlošcima za zidne slike 17. i 18. stoljeća u Dubrovniku, *Peristil, 37,* 1994., 137-146.

GRAZINELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Un inedito di Sante Peranda: il ritratto di Alessandro 1. Pico e Laura d'Este*, Modena, 1994.
MILAN PELC, Grafički listovi Natala Bonifacija (1537-1592) u Albertini, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 34*, Split, 1994., 193-218.
IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Loretske teme: novi podaci o štovanju loretske Bogorodice u likvnim umjetnostima na području „Ilirika",* Rijeka, 1994.
KRUNO PRIJATELJ, Oltarna pala u župnoj crkvi u Nerežišću, *Peristil, 37,* 1994., 111–116.
BORIS PUHLOVSKI, Faust Vrančić-vizionar XVI. stoljeća, *Hrvatska književna revija Marulić, 5,* 1994., 831-842.
MIRJANA REPANIĆ BRAUN, Sakralno štafelajno slikarstvo baroknog razdoblja, u: *Sveti trag, katalog izložbe (Zagreb, Muzej Mimara, 10. Rujna-31. Prosinca 1994.),* (ur.) Tugomir Lukšić, zagreb, 1994., 343-370.
SANDRO SPONZA, Gian Sisto de Laudis, "Un 'Penello' di Pietro Mera ed un dipinto di Francesco Zanella nella sacristia dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia", u: Contributi, problemi di conservazione e restauri, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia, 19, Venezia, 1994., 95–103.
RADOSLAV TOMIĆ, Doprinos baroknome slikarstvu, *Peristil*, 37, Zagreb, 1994.a, 121-126.
RADOSLAV TOMIĆ, O Mateju Ponzoniju Pončunu u Engleskoj, Italiji i Hrvatskoj, *Kulturna baština. Časopis za pitanja prošlosti splitskog područja, 18/24-25*, 1994.b, 77-94.
RADOSLAV TOMIĆ, *Zadarska slika Palme Mlađeg u Ninu*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 34*, Split, 1994.c, 231-237.

1995.
GIULIANA ALGERI, *Bernardo Strozzi: Genova 1581/82-Venezia 1644*., Catalogo, Milano, 1995.
Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento, katalog izložbe (Portogruaro, 1995.), (ur.) Caterina Furlan, Milano, 1995.a
Bernardo Strozzi. Genova 1581/82-Venezia 1644, katalog izložbe (Genova, 1995.), (ur.) Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Scire, Giovanna Rotondi Terminello, Milano, 1995.b
Bernardo Strozzi: master painter of the Italian Baroque (1581/82-1644), katalog izložbe (10. rujna – 26. studenog 1995), (ur.) Martha Lucy, Walters Art Gallery, Baltimore, 1995.c
GINO CORAZZOL, Baldassare D' Anna, notizie biografiche (La dana di morte di Baldassare D'Anna), *Venezia Arti*, *9,* 1995., 148.

MICHAEL DOUGLAS-SCOTT, *Art patronage and the function of images at the Madonna del l'Orto in Venice under the secular canons of S. Giorgio in Alga circa 1462-1668.*, doktorska disertacija, Birkbeck (University of London), London, 1995.
PIER LUIGI FANTELLI, La scoperta di Venezia nella continuita di un' esperienza pittorica, u: *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82-Venezia 1644,* katalog izložbe (Genova, 1995.), (ur.) Ezia Gavazza, Giovanna Nepi Scire, Giovanna Rotondi Terminello, Milano, 1995., 70-83.
ERIC FERNIE, 1995. *Art History and Its Methods*, London/New York. Phaidon.
CATERINA FURLAN, Profilo di Antonio Carneo, "ingegnoso e nuovo ne' partiti delle grand istorie", u: *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, katalog izložbe (Portogruaro, 1995.), (ur.) Caterina Furlan, Milano, 1995., 31-60.
PETER HUMFREY, *Painting in Renaissance Venice,* Venice, 1995.
DUŠKO KEČKEMET, Medulić, Andrija, u: Enciklopedija hrvatske umjetnosti, I., Zagreb, 1995., 560.
FABRIZIO MAGANI, *Antonio Bellucci*, Rimini, 1995.
LUISA MORTAI, *Bernardo Strozzi*, Rim, 1995.
GIUSEPPE MARIA PILO, Committenza di Antonio Carneo, u: *Atti della giornata di studio,* 1995, 105-116.
IVAN PEDERIN, Šibensko društvo u drugoj polovici XV. stoljeća, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru, 37*, Zadar, 1995., 249-293.
KRUNO PRIJATELJ, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII.-XIX:st.): studije i sinteze*, Split, 1995.
SEYMOUR SLIVE, *Dutch Painting 1600-1800,* New Haven, London, Yale University, 1995.
JOHN STEAR, *Venetian painting,* London 1995.
RADOSLAV TOMIĆ, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji, Zagreb,* 1995.a
RADOSLAV TOMIĆ, Strozzi i Carneo, *Vijenac* 43, Zagreb, 1995.b, 18.

1996.
CHRISTIAAN ACHUCKMAN, *Hollstein's Dutch and Flemisch Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700: Maarten de Vos,* volume XLIV., Rotterdam, 1996.
BERNARD AIKEMA, *Jacoppo Bassano and his public. Moralizing Picture sin an Age of Reform. Ca. 1535-1600.,* New Yearsy, 1996.
PETAR BEZINA, *Ljetopis samostana sv. Lovre u Šibeniku,* Split, 1996.

MARIA CLELIA GALASSI, La tela e i bozzeti di Bernardo Strozzi per la chiesa degli Incurabili a Venezia: vicende e dibattio critico da un'inedita documentazione, *Arte Veneta, 1996./II.,* 85-94.
JOSIP ĆUZELA, Dvorana bratovštine Santa Maria Valverde i Nova crkva u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 36/1, 1996., 87-105.
PETER HUMFRAY, Altarpieces and altar dedications in Counter-Reformation Venice and the Veneto, *Renessance Studies, 10/3,* 1996., 371-387.
Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte, (ur.) Paola Rossi, Lionello Puppi, Padova, 1996.
THOMAS KETELSEN, A drawing for Giulio Bonasone's print after Titian's 'Entombment', *The Burlington Magazine, 138/1120,* 1996., 446-453.
La pittura nel Veneto, Il Cinquecento I., Milano, 1996.
MARJANA LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana, 1996.
STEFANIA MASON, Domenico Tintoretto, Palma il Giovane e Sante Peranda peri l Ducato estense, u: *La pittura veneta negli Stati estensi,* (ur.) Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza, Modena, 1996., 135-161.
ANGELO MAZZA, Dipinti veneti della prima metà del Seicento nel territorio estense, u*: La pittura veneta negli Stati estensi,* (ur.) Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza, Artioli editore, Modena, 1996.
GIOVANNA NEPI SCIRE, *Filippo Zaniberti, Matteo Ponzoni: due storie di Tommaso Mocenigo,* Mostra, Venecija, 1996.
KRUNO PRIJATELJ, Uz novo restauriranje Ćulinovićeve šibenske Bogorodice s Djetetom na prijestolju, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 36,* Split, 1996., 7-17.
WILLIAM R. REARICK, Bernardo Strozzi: un aggiornamento, *Sagi e Memorie di storia dell' Arte, 20,* Venecija, 1996., 227-275.
LAURIE SCHNEIDER ADAMS: *The methodologies of art, An Introduction*, Boulder, 1996.
SANDRO SPONZA, "Gian Sisto de Laudis ed un dipinto di Francesco Zanella", u: Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia, 20 (Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo), Venezia, 1996., 144–147.
Tresori di Praga. La pittura veneta del 600 e del '700 dalle collezioni nella Republica Ceca, katalog izložbe (Trst, Scuderie del Castello di Miramare, 7. Srpnja 1996.-6. Siječnja 1997.), (ur.) Ladislav Daniel, Milano, 1996.

1997.
BERNARD AIKEMA, „Il famoso Abondino“. Abondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani: circa 1685-1750., *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 21*, 1997., 85-122
LUCA BARTOLETTI, La pittura religiosa di Jacopo dal Ponte e la Crocifissione di Treviso, *Venezia Cinquecento: studi di storia dell' arte e della cultura, 7/13*, 1997., 39-77.
PAOLA BERDINI, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, 1997.
Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento, (ur.) Davide Banzato, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Milano-Padova, 1997.
ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Kult Gospe Visovačke na slikama, u: *Visovački zbornik*, Visovac, 1997., 119-131.
PATRICIA FORTINI BROWN, *Art and life in renaissance Venice*, New York, 1997.
SLAVKO KOVAČIĆ, Crkva na skradinsko-kninskom području u 17. stoljeću prema izvještajima skradinskih biskupa svetoj stolici, *Croatica Christiana Periodica*, 1/1, 1997., 24-33.
VINCENZO MANCINI, *Schede di pittura padovana del Cinquecento*, Venezia, 1997.
MICHELE DI MONTE, VINCENZO MORSINI, Palma il Giovane e il ritratto di gruppo veneziano, *Venezia Cinquecento : studi di storia dell'arte e della cultura, 13*, 1997., 159-183
MICHAEL NORTH, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven and London: Yale University Press, 1997.
MILAN PELC, *Natale Bonifacio*, Zagreb, 1997.a
MILAN PELC, *Život i djelo šibenskog bakroresca Martina Kolunića Rote*, Zagreb, 1997.b
SLAVKA T. PETRIĆ, Bratovštine u Šibeniku, *Croatica Christiana Periodica, XXXIX*, 1997., 97-136.
IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Kiparska i slikarska umjetnička baština bratovština u Dalmaciji između XIV. I XIX. st., *Croatica Christiana Periodica, XXI*, 1997., 39-54.
ISABELLE DE RAMAIX, *Aegidius Sadeler II, The Illustrated Bartsch*, 72, Part I Supplement, New York, 1997.
JOSIP ANTE SOLDO, *Kratka povijest Šibenske biskupije o 700. obljetnici*, Šibenik, 1997.a
JOSIP ANTE SOLDO, Samostan Majke od Milosti na Visovcu, u: *Visovački zbornik*, Visovac, 1997.b, 29-38.
RADOSLAV TOMIĆ, O slikama u crkvi i samostanu na Visovcu, u: *Visovački zbornik*, Visovac, 1997.a, 133-138.

RADOSLAV TOMIĆ, Samostan na Visovcu i njegove umjetnine, u: *Visovac-zipka serafina*, Visovac, 1997.b, 105-124.
RADOSLAV TOMIĆ, *Trogirska slikarska baština od 15. do 20. stoljeća*, Zagreb, 1997.c
JUDITH WALKER MANN, Baroque Into Rococo: Seventeenth and Eighteenth Century Italian Paintings, *Bulletin (St. Louis Art Museum), New Series, 22/2, Baroque Into Rococo: Seventeenth and Eighteenth Century Italian Paintings,* 1997. 1-63.

1998.
LUCA BARTOLETTI, La pittura religiosa nella provincia veneta: Jacopo Bassano in contesto, *Venezia Cinquecento: studi di storia dell' arte e della cultura, 8/16.,* 1998., 105-146.
ROBERTO CABIANCHI, Iconographic and visual sources for Bernardo Strozzis „Vision of St Dominic", *The Burlington magazine, 140/1147,* 1998., 660-675.
MICHELE DI MONTE, Immagini, devozione e pubblico. Sul probloema dell' interpretazione della pitura religiosa del Cinquecento, *Venezia Cinquecento: studi di storia dell' arte e della cultura, 8/16.*, 1998.
GIORGIO FOSSALUZZA, Treviso 1540-1600., u: *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento II.*, Milano, 1998., 639-716.
NINA KUDIŠ BURIĆ, *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550. do 1650.*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1998.
L' Annunciazione di Jacopo Palma il Giovane (a cura di Fiorella Spadavecchia) Milano, Electa, 1998.
La pittura nel Veneto, Il Cinquecento II., Milano, 1998.
NATALIE MAFFIOLI, Un inedito di Leandro Bassano, *Arte Veneta, 1998./I.*, 112-115.
STEFANIA MASON, La pittura veneziana della fine Cinquecento e del Seicento, u: *Venezia. L'arte nei secoli* (cura di G. Romanelli) Vol II., Udine, 1998.
BERT W. MEIJER, Disegni di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, *Arte Veneta LIII.,* 1998./II., 35-52.
VLADIMIR MULJEVIĆ, *Faust Vrančić – Prvi hrvatski izumitelj*, Zagreb, 1998.
Na slavu Božju, 700 godina Šibenske biskupije, katalog izložbe (22. 09. 1998. – 31.03. 1999.), Županijski muzej Šibenik, Šibenik, 1998.
BEATRICE PERIA, Ancora sull' iconografia dell' Ultima Cena, tra i Santacroce e Palma il Giovane, *Venezia Cinquecento: studi di storia dell' arte e della cultura, 8/16.,* 1998., 147-177.
IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Kroz Marijin ružičnjak: zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. stoljeća*, Split, 1998.

ANTONIO ROMAGNOLO, Il Polesine di Rovigo 1540-1600., u: *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento II.*, Milano, 1998., 884-926.

1999.

STEFANO ALOISI, *Gli Altani e il barocco: commitenza artistica tra Seicento e Settecento di una Nobile famiglia friulana*, Camapotto, 1999.

PAOLO BERDINI, Parola e immagine in Jacopo Bassano, *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura, IX/18,* 1999., 81-106.

NEVENKA BEZIĆ-BOŽANIĆ, *Majstori od IX do XIX. stoljeća u Dalmaciji*, Split, 1999.

FABIO CHIODINI, Presenze bassanesche a Bologna tra Cinque e Seicento: la collezione Facchinetti, *Arte Veneta, LV,* 1999./II., 160-162.

MARIA CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento, u: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 1999., Milano, 1203-1261.

ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell' arte italiana*, Trieste, 1999.

JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, *Dürer to Veronese Sixteenth Century Painting in the National Gallery,* New Haven – London, 1999.

EMIL HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, 1999.

Il Rinascimento europeo: centri e periferie, (ur.) Peter Burke, Roma, 1999.

Il rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, katalog izložbe, (ur.) B. Aikema – B. L. Brown, Cinisello Balsamo, 1999.

PETER HUMFREY, La pala d'altare veneta nell'eta delle riforme, u: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 1999., Milano, 1119-1181.

PAUL JOANNIDES, Classicita e classicismo nella pittura veneta, u: *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 1999., Milano, 1041-1079.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Alcuni contributi all' „accademismo“ veneziano fra Cinque e Seicento in Istria, *Arte in Friuli Arte a Trieste, 18-19,* 1999., 205-220.

La pittura nel Veneto, Il Cinquecento III., Milano, 1999.

STEFANIA MASON RINALDI, Palma il Giovane Jacopo, Jacopo Negretti detto u: *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento III.,* Milano, 1999., 1312.

PAOLA ROSSI, Per il catalogo di Jacopo e Domenico Tintoretto: novita e precisazioni, *Arte Veneta, LV,* 1999./II., 31-49.

GIANCARLO SESTIERI, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo,* Roma, 1999.

PHILIP SOHM, Maniera and the Absend Hand: Avoiding the Etimology of Style, *Anthropology and Aesthetics, 36,* 1999., 100-124.
Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Edigio Martini, (ur.) Giuseppe Maria Pilo, Venezia, 1999.
RADOSLAV TOMIĆ, Slika Nevjerni Toma Leandra Bassana u Čari, u: *Zbornik Čare*, Čara, 1999., 129-139.
RADOSLAV TOMIĆ, *Popravak ratom oštećenih slika iz Dalmatinske zagore*, katalog izložbe, Split, 1998.,

2000.
MARGARET BINOTTO, Vicenza, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento I.,* (ur.) Mauro Lucco, Milano, 2000., 257-326.
HEINER BORGGREFE, Una "Giudita" sconosciuta di Palma il Giovane, *Arte Veneta, LVII,* 2000./II., 71-74.
ISABELLA CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell' arte,* Venecija, 2000.
SERGIO CLAUT, Belluno, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento I.,* (ur.) Mauro Lucco, Milano, 2000., 227-257.
PHILIP COTTRELL, Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice, *The Art Bulletin, 82/4*, 2000., 658-678.
Dal Pordenone a Palma il Giovane: devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento (ur.) Caterina Furlan, Vittoria Romani, katalog izložbe (Pordenone 2000.), Milano, 2000.
EDUARD HERCIGONJA, *Hrvatska i Europa: Srednji vijek i renesansa*, Zagreb, 2000.
La pittura nel Veneto, Il Seicento I., (ur.) Mauro Lucco, Milano, 2000.
VINICIJE B. LUPIS, *Sakralna baština Stona i okolice,* Ston, 2000.
Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 12. siječnja – 23. travnja 2000.), (ur.) Marija Mirković, Franjo Emanuel Hoško, Zagreb, 2000.
STEFANIA MASON, Testamonianze delle fede nella pittura veneziana del Cinquecento, u: *Dal Pordenone a Palma il Giovane: devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento* (ur.) Caterina Furlan, Vittoria Romani, katalog izložbe (Pordenone 2000.), Milano, 2000., 41-52.

BARBARA MUROVEC, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, doktorski rad, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000.
FILIPPO PEDROCO, *Le tele di Palma il Giovane di Ca'Vendramin Calegri*, Venecija, 2000.a
FILIPPO PEDROCCO, Venezia, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento I.*, (ur.) Mauro Lucco, Milano, 2000.b, 13-119.
WILLIAM R. REARICK, Il disegno in Veneto e in Friuli nel Cinquecento, u: *Dal Pordenone a Palma il Giovane: devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento* (ur.) Caterina Furlan, Vittoria Romani, katalog izložbe (Pordenone 2000.), Milano, 2000., 3-24.
ANTONIO ROMAGNOLO, Rovigo, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento I.*, (ur.) Mauro Lucco, Milano, 2000., 414-470.
MANFRED SELLINK, *Cornelis Cort, The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700.,* Part 2, (ur.) Huigen Leedlang, Rotterdam, 2000.
MARGARITA SVEŠTAROV ŠIMAT, *Bakropisi i bakrorezi starih majstora. Stara zbirka Kabineta grafike,* katalog izložbe (Zagreb, Kabinet grafike HAZU, studeni-prosinac 2000.), Zagreb, 2000.

2001.
BERNARD AIKEMA, Il secolo dei contrasti: le tenebre, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento II.*, Milano, 2001., 543-572.
JOSPI BARBARIĆ, Skradin, skradinska biskupija, skradinski biskupi, u: *Sedam stoljeća Šibenske biskupije.* Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001., 185-208.
JOSIP BARBARIĆ, Šibenik, šibenska biskupija, šibenski biskupi, u: *Sedam stoljeća Šibenske biskupije.* Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001., 79-164.
JOŠKO BELAMARIĆ, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu,* Split, 2001.
SLAVEN BERTOŠA, Prilog poznavanju crkvene povijesti grada Pule od XVII. do XIX. stoljeća, *Croatica Christiana Periodica, 47.,* 2001., 103-148.
ISABELA CECCHINI, Forme dello scambio. I circuiti del mercato artistico, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento II.,* Milano, 2001., 757-786.
MILJENKO DOMJAN, *Rab, grad umjetnosti,* Zagreb, 2001.
ELISABETTA FRANCESCUTTI, Maffeo Verona nella chiesa delle Zitelle di Udine, *Arte Veneta LVIII.*, 2001, 117-141.

Klovićev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450.-1700., Zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića (Zagreb, 22.-24. listopada 1998.), (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001.

NINA KUDIŠ, Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. god., u: *Klovićev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450.-1700., Zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića* (Zagreb, 22.-24. listopada 1998.), (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001., 137-151.

La pittura nel Veneto, Il Seicento II., Milano, 2001.

JOSIP LISAC, Šibenčanin Faust Vrančić – O 450. obljetnici rođenja, *Mogućnosti, 7/9*, 2001., 74-81.

PETAR LUBINA, Pučka pobožnost i Gospina svetišta u Šibenskoj biskupiji, u*: Sedam stoljeća Šibenske biskupije: Zbornik radova sa Znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998.,* (Šibenik, 22. do 26. rujna 1998.), Šibenik, 2001.

ANDRIJA LUKINOVIĆ, Šibenska biskupija u izvještajima ad limina u 17. i 18. stoljeću, u: *Sedam stoljeća Šibenske biskupije.* Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001., 251-294.

MAURO LUCCO, „Foresti" a Venezia nel Seicento, u: *La pittura nel Veneto, Il Seicento II.,* Milano, 2001., 485-522.

MILAN PELC, Martin Rota Kolunić - *addenda et corrigenda, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 25,* Zagreb, 2001., 119-124.

SLAVKA PETRIĆ s. m. TATJANA, Šibenske bratovštine u prošlosti, u: *Sedam stoljeća Šibenske biskupije.* Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001., 633-646.

MARIO PIANTONI, LAURA DE ROSSI, *Per l'Arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, I, Dall'antichita al Caravaggio, II., Da Rubens al Contemporaneo,* Monfalcone, 2001.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Grafički motivi od sredine XVI. do sredine XVIII. stoljeća u knjigama iz obitelji Martinis-Marchi,* u: Knjižnica splitske obitelji Martinis- Marchi, katalog izložbe: Konzervatorska galerija Split, 3-15. 12., Split, 2001.a, 37-80.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Prilog poznavanju sakralnog slikarstva u Mletačkoj Dalmaciji i Boki na prijelazu iz XVII. u XVIII. stoljeće, *Croatica Christiana Periodica, XXV,* 2001.b, 91-101.

WILLIAM R. REARICK, Le „Maddalene penitenti" di Tiziano, *Arte Veneta, LVIII,* 2001., 23-42.

WILLIAM R. REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.
Sedam stoljeća Šibenske biskupije. Zbornik radova sa znanstvenog skupa Šibenska biskupija od 1298. do 1998., Šibenik, 22. do 26. rujna 1998., Šibenik, 2001.
ISABELLE DE REMAIX, Johan Sadeler I, The Illustrated Bartsch, 70, Part 2 Supplement, New York, 2001.
WANIA RUSCA, Alcune novità per Sante Peranda, pittore veneziano, *Arte Documento, 15,* 2001., 134-139.
RADOSLAV TOMIĆ, Slika Baldassarea d'Anne u Splitu, *Slobodna Dalmacija* 13. 02. 2001.a, 3.
RADOSLAV TOMIĆ, Crtice o slikama u Šibeniku, Murteru i Marini, *Kvartal 1-2,*2001.b, 70-75.
RADOSLAV TOMIĆ, Nova zapažanja o Mateju Ponzoniju-Pončunu, *Peristil*, br. 44, Zagreb, 2001.c, 75-80.
RADOSLAV TOMIĆ, Slikarska djela nastala prema grafičkim predlošcima, u: *Klovićev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450.-1700., Zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića* (Zagreb, 22.-24. listopada 1998.), (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001.d
LARRY WOLF, *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enligtenment*, Stanford, 2001.

2002.

PHILIP COTTRELL, The artistic parentage of Palma Giovane, *The Burlington Magazine, CXLIV*, 2002., 190, 289-291.
SANJA CVETNIĆ, Pastoralne i biblijsko pastoralne teme bassaneških slika u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 26.*, 2002., 49-56.
LOVORKA ČORALIĆ, Zločin ili Junaštvo? – Kandijski rat u Dalmaciji prema kronici šibenskog povjesničara Franje Divnića, *Acta Historiae, 10,* 2002., 549-570.
ANASTASIA DRANDAKI, *Greek icons 14th-18th century. The Rena Andeadis Collection*, Milano, 2002.
PAUL HILLS, Interpreting renaissance Color, u: *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, (ur.) Allen I. Greco, Firenca, 2002.
KRISTIJAN JURAN, Novi podaci o stanovništvu Murtera od 15. do 17. st., *Čakavska rič, XXX/1-2,* Split, 2002., 361-373.
IVO LIVAKOVIĆ, *Tisućljetni Šibenik*, Šibenik, 2002.

GIORGIO MARINI, *Italian Drawings and prints from the Castelvecchio Museum*, Verona, Iowa, 2002.
STEFANIA MASON, LINDA BOREAN, Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento, Udine, 2002.
PAOLO PIAZZA, *Pittore cappuccino nell'eta della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, (ur.) Sergio Marinelli, Angelo Mazza, Verona, 2002.
LIONELLO PUPPI, Centro e periferia nella storia dell'arte:un falso problema e un problema mal posto? Approssimazioni a un'introduzione metodologica allo studio della cultura artistica friulana, u: *La Galleria d'Arte Antica dei Civici Musei di Udine. I Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo,* (ur.) Giuseppe Bergamini, Venezia-Udine, 2002., 23-33.
FERDINAND ŠERBELJ, *La pittura barocca nel Goriziano*, katalog izložbe (Ljubljana, Narodna galerija, travanj-svibanj 2002.; Grad Dobrovo-Casteldobra, svibanj-lipanj 2002.), Ljubljana, 2002.
RADOSLAV TOMIĆ, *Splitska slikarska baština*, Zagreb, 2002.

2003.
VIŠNJA BRALIĆ, *Del Navegar Pitoresco. Djela mletačkih slikara 17. stoljeća u Istri restaurirana u Hrvatskom restauratorskom zavodu*, katalog izložbe (Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 23. svibnja-21. lipnja 2003.), Zagreb, 2003.
LOVORKA ČORALIĆ, Prilog životopisu šibenskog biskupa Ivana Dominika Calegarija (1676-1722), u: *Hereditas rervm Croaticarvm ad honorem Mirko Valentić,* (ur.) Alexander Buczynski, Milan Kruhek, Stjepan Matković, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2003., 125-131.
MARCELLO FANTONI, LOUISA CHEVALIER MATTHEW, SARA F. MATTHEWS GRIECO, *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*, Modena, 2003.
Izbor djela iz Zbirke starih majstora Galerije umjetnina, katalog izložbe, (Split, Galerija umjetnina, studeni-prosinac 2003.), Split, 2003.
NINA KUDIŠ BURIĆ, Due pale d'altare dalla parrocchiale di San Girolamo a Visinada, *Arte in Friuli, arte a Trieste, XXI-XXII,* 2003., 119-124.
NINA KUDIŠ, *U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom,* Rijeka, 2003.
TOBIAS LEUKER, Orogoglio e devozione. Iconografia e funzioni della pala Cassotti di Andrea Previtali, *Arte Veneta, LX,* 2003., 138-140.
IVO LIVAKOVIĆ, *Poznati Šibenčani*, Šibenik, 2003.

MILKO MEJOVŠEK*: Uvod u metode znanstvenog istraživanja u društvenim i humanističkim znanostima*, Jastrebarsko, 2003.
MILAN PELC, *Martin Rota Kolunić – Natale Bonifacio, djela u hrvatskim zbirkama*, Zagreb, 2003.
ISABELLE DE RAMAIX, *Johan Sadeler I, The Illustrated Bartsch, 70*, Part 3 Supplement, New York, 2003.
ISABELLE DE RAMAIX, *Johan Sadeler I, The Illustrated Bartsch, 70*, Part 4 Supplement, New York, 2003.
KRUNO PRIJATELJ, IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Slikarstvo u Dalmaciji u Europskom kontekstu, u: *Barok i Prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće),* (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 2003.
RADOSLAV TOMIĆ, Poliptih Girolama da Santa Croce na Visu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 27.,* 2003., 97-106.
PIETRO ZAMPETTI, *Venezia, le Marche e la civilta adriatica*, Monfalcone, 2003.

2004.

Antun Vrančić. Znameniti šibenski humanist, katalog izložbe, (ur.) Gojko Lambaša, Tomislav Pavičić, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 2004.
VIŠNJA BRALIĆ, PAVAO LEROTIĆ, Restauratorski radovi na oltarnoj slici Jacopa Palme Mlađeg u Svetvinčentu, u*: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 28,* 2004., 233-250.
LINDA BOREAN, L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano, *Artibus et Historiae, 70*, 2004., 61-82.
CLAUDIA CARAMANNA, La fortuna delle opere di Jacopo Bassano nelle racolte antiche: Novita sulle presenze bassanesche nella collezione Ludovisi, *Bolletiono del centenario, 24,* 2004., 173-184.
SANJA CVETNIĆ, Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 28,* Zagreb, 2004., 87-95.
IVANA ČAPETA, Konzervatorsko-restauratorski radovi na poliptihu Francesca de Santacroce iz franjevačke crkve u Hvaru, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 28*, Zagreb, 2004.
LOVORKA ČORALIĆ, *Venecija. Kraljica mora s lagunarnih sprudova*, Samobor, 2004.
RENZO FONTANA, Jacopo Bassano a Vicenza. La pala di Sant' Eleuterio: questioni iconografiche e cronologiche, *Arte Veneta, LXI,* 2004., 83-97.
VINCENZO FRANCIA, *Splendore di bellezza: l'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pittura rinascimentale italiana*, Vatikan, 2004.

JAN HABERT, VINCENT POMAREDE, *Tiziano e la pittura del Cinquecento a Venezia: capolavori dal Louvre*, Brescia, 2004.
Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost, III, Barok i prosvjetiteljstvo, (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 2004., 653-662.
PETER HUMFRAY, *Titian and his world. Venetian Renaissance art from Scottish Collections,* katalog izložbe, Edinburgh, 2004.
MILJENKO JURKOVIĆ, ALAIN ERLANDE, *Hrvatska renesansa,* katalog izložbe, Zagreb, 2004.
NINA KUDIŠ BURIĆ, Usvajanje suvremenih znanstvenih metodologija u povijesti umjetnosti danas, u: *Zbornik I. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Zagreb, 15.-17. XI. 2001*. (ur.) Milan Pelc , Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004.
MARIA H. LOH, New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory, *The Art Bulletin, LXXXVI//3,* 2004., 477-504.
CRISTIANA MAZZA, *I Sagredo committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia, 2004.
MILAN PELC, *Horacije Fortezza, šibenski zlatar i graver 16. stoljeća*, Zagreb, Šibenik, 2004.
MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, *Barokno slikarstvo u Hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda, Z*agreb, 2004.a
MIRJANA REPANIĆ BRAUN, Slikarstvo u razdoblju baroka i u 19. stoljeću, u: *Kulturna baština Požege i Požeštine,* (ur.) Natalija Čerti, Zagreb-Požega, 2004.b, 230-250.
MILOVAN TATARIN, Muškarac koji je javno branio i slavio žene: uz 430 obljetnicu rođenja Jakova Armolušića, *Kolo 14*, 2004, 197-216.
CHATERINE WHISTLER, Life Drawings in Venice from Titian to Tiepolo, *Master Drawings, 42/2,* 2004., 370-396.

2005.
VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocezi Parenzo-Pola,* Rovigno-Trieste, 2005.
ELIZABETH CROPPER, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-century Rome*, New Haven – London, 2005.
JOSIP ĆUZELA, *Šibenski fortifikacijski sustav,* Šibenik, 2005.
ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, Ikone u crkvama sv. Jakova i Gospe od Mora na Čiovu, u: *Župa sv. Jakova Čiovo Trogir*, Trogir, 2005., 161-176.

ALESSANDRO GORI, ESMERALDA PERATHONER, Matteo Ponzone, u: *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo,* katalog izložbe, Electa, Milano, 2005., 162–167.

Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima, Zbornik skupa, (ur.) Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel, Venecija, 2005.

BARBARA MUROVEC, MATEJ KLEMENČIĆ, MATEJ BREŠAK, *Alamanah in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskom,* katalog izložbe (Ljubljana, Narodna galerija), Ljubljana, 2005.

GIUSEPPE PRAGA, *Documeti per la storia dell'arte a Zara dal medioevo al settecento*, Trst, 2005.

DANIJEL PREMERL, Ranobarokni drveni oltari u Crkvi sv. Frane u Šibeniku, *Radovi Instituta povijeti umjetnosti 29,* 2005., 137-156.

Konjevrate i Mirlović Zagora – Župe Šibenske Biskupije; Zbornik radova znanstvenog skupa Sela šibenskog zaleđa župa Konjevrate i Mirlović Zagora u prošlosti, Muzej grada Šibenika 14-16. studenoga 2002., (ur.) Ante Gulin, Zagreb, 2005.

MERI KUNČIĆ, Arhitektura i inventar crkava u župama Konjevrate i Mirlović Zagora u Šibenskoj Biskupiji, u: *Konjevrate i Mirlović Zagora – Župe Šibenske Biskupije; Zbornik radova znanstvenog skupa Sela šibenskog zaleđa župa Konjevrate i Mirlović Zagora u prošlosti*, Muzej grada Šibenika 14-16. studenoga 2002., (ur.) Ante Gulin, Zagreb, 2005.

NICOLA LOCATELLI, Ancora sul tabernacolo della Chiesa dell'Umilita a Venezia, *Arte Veneta, LXII,* 2005., 102-110.

MIKICA MAŠTROVIĆ, Bakropisi Andrije Medulića u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 29,* Zagreb, 2005., 107-124.

MICHELLE O'MALLEY, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process* in *Renaissance Italy,* New Haven, London, 2005.

MILAN PELC, Od primanja do stvaranja Hrvatska grafika 15. i 16. stoljeća, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske 48,* ¾, 2005., 16-49.

Slikarski izvori i tokovi u Zbirci starih majstora. Slike od 16. do 18. stoljeća, (ur.) Višnja Bralić, Rovinj, 2005.

ANN SUTHERLAND HARRIS, *Seventeenth-Century Art and Architecture*, London, 2005.

RADOSLAV TOMIĆ, Bilješke o nekim slikama u župi Sv. Jakova na Čiovu u Trogiru, u: *Župa sv. Jakova, Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005.a, 149.-159.

RADOSLAV TOMIĆ, Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D'Anna, Antonio Bellucci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, Zagreb, 2005.b, 171-186.
RADOSLAV TOMIĆ, O nekoliko najvrednijih renesansnih i baroknih slika na otoku Korčuli, u: *700 godina korčulanske biskupije, zbornik radova,* Korčula, 2005.c, 183-189.

2006.
SAŠA BRAJOVIĆ, *U Bogorodičinom vrtu,* Beograd, 2006.
VIŠNJA BRALIĆ, I dipinti ritrovati della cattedrale parentina, *Saggi e Memorie di storia dell'arte,* 30, 2006.a, 163–179.
VIŠNJA BRALIĆ, Johann Carl Loth (München 1632. – Venecija 1698.), Ecce homo, Zavičajni muzej grada Rovinja, Rovinj, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.b, 455-457.
VIŠNJA BRALIĆ, Nepoznati slikar prema Jacopu Palmi Mlađem, Zavičajni muzej Poreštine, Poreč, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.c, 368.
VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.
FRANCESCA COCCHIARA, Palma il Giovane e Schiavone: un intreccio ritrovato su una nota di cronaca, *Arte Veneta, LXIII,* 2006., 150-155.
IVANA ČAPETA, Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 30,* Zagreb, 2006., 185-195.
ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Majstor „L", Stablo Jesejevo, Zavičajni muzej grada Rovinja, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006., 447-448.
MICHAEL HATT, CHARLOTTE KLONK, *Art History, A Critical Introduction to Its Methods,* Oxford, 2006.
EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006.
Immagini del potere: arte decorazione e ideologia bella Patria del Friul, (ur.) Giuseppe Pavanello, Massimo de Grassi, Trieste, 2006.
NINA KUDIŠ BURIĆ, Baldassare d'Anna (Venecija oko 1572 – Venecija, 1646), Bogorodica od sv. Ružarija, Župna crkva sv. Bartolomeja, Roč, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ,

Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije, Zagreb, 2006.a, 387-389.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Baldassare d'Anna (Venecija oko 1572 – Venecija, 1646), Sv. Juraj u borbi sa zmajem, Župna crkva sv. Jurja, Oprtalj, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.b, 248-249.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Jacopo Negretti zvan Palma Mlađi (Venecija 1548.-1628.), Bezgrešno začeće sa sv. Rokom i Sebastijanom, Župna crkva Navještenja Marijina, Svetvinčenat, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.c, 511-514.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Mletački slikar, Bezgrešno začeće sa sv. Augustinom i sv. Petrom, Crkva sv. Foške, Vrsar, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.d, 604-606.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Nepoznati slikar prema Sassoferratu, Franjevačka Crkva Porođenja Marijina, Pazin, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.e, 273.

NINA KUDIŠ BURIĆ, Nepoznati slikar, Sv. Franjo Asiški u meditaciji, Samostan sv. Franje Asiškog, Rovinj, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.f, 424-425.

NINA KUDIŠ BURIĆ, „U sjeni ratnih sukoba i pod budnim okom obnovljene crkve“ – slikarstvo u Istri od početka 15. do sredine 17. stoljeća, u: VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2006.g, 59-76.

ENRICO NOE, Recuperi nella pittura seicentesca a Venezia: Palma il Giovane, Fialetti, Langetti, Lazzarini, *Arte Veneta, LXIII,* 2006., 250-266.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Bijela gospa, krst i mač. Mjesto Gospina kulta i marijanske likovne umjetnosti u formiranju regionalnog i nacionalnog identiteta stanovništva Dalmacije u razdoblju od XVII. do XXI. stoljeća, u: *Povijesno nasljeđe i nacionalni identitet*, (ur.) Marijana Marinović, Zagreb, 2006., 54-69.

BORIVOJ POPOVČAK, ĐURO VANĐURA, *Strossmayerova donacija: Europska umjetnost od X. do XIX. stoljeća,* Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2006.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, O umjetninama iz dominkanskog samostana u Starom Gradu na otoku Hvaru nastalim u razdoblju od XVI. do početka XX. st., u*: Dominikanski samostan sv. Petra Mučenika u Starom Gradu na Hvaru,* (ur.) Mario Marinov, Stari Grad, 2006., 104-107.

RADOSLAV TOMIĆ, Bernardino Ricciardi, Vratnice orgulja s prizorima Navještenja i Prikazanja Marijinog u Hramu, 1567.-1568., Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar, u: EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006.a, 222-225.

RADOSLAV TOMIĆ, Bernardino Ricciardi (?), Sv. Lucija, crkva sv. Šime, Zadar, u: EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006.b, 225-226.

RADOSLAV TOMIĆ, La pittura in Dalmazia e in Istria intorno al 1700: i protagonisti e le loro opere, *Saggi e Memorie di storia dell'arte, 30,* 2006.c, 305-315.

RADOSLAV TOMIĆ, Mletački (?) slikar, Bičevanje Krista, Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar, u: EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006.d, 228-229.

RADOSLAV TOMIĆ, O Mateju Ponzoniju Pončunu i njegovu učeniku Pietru Negriju, *Mogućnosti, 10–12*, 2006.e, 167-173.

2007.

LINDA BOREAN, STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venezia, 2007.

CLAUDIA CARAMANNA, Il tema sacro nella pittura di Jacopo Bassano. Una proposta per l'identifcazione di una composizione sul sogo di Nabucodonosor, u: *Atti delle Giornate di studio (Padova, 31. Svibnja-1. Srpnja 2007.),* (ur.) Valentina Cantone, Silvia Fumian, Padova, 2007.

ISABELLA CECCHINI, I modi della circolazzione dei dipinti, u: *Il collezionismo d'arte a venezia. Il Seicento*, (ur.) Stefania Mason, Linda Borean, Venezia, 2007.

SANJA CVETNIĆ, Baldassare d'Anna u Kreševu i Kraljevoj Sutjesci, *Peristil, 50,* 2007.a, 261-268.

SANJA CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština,* Zagreb, 2007.b

Dalmatinska Zagora nepoznata zemlja, katalog izložbe, (ur.) Joško Belamarić, Galerija klovićevi dvori, Zagreb, 2007.

PETER HUMFREY, Introduction, u: *Venice and the Veneto,* (ur.) Peter Humfrey, Cambridge University Press, 2007., 1-6.
FREDERIC C. LANE, *Povijest Mletačke Republike*, Zagreb, 2007.
ENRICO LUCCHESE, Prima e attorno Tiepolo: dipinti religiosi di Giovanni Carbonico e Nicola Grassi, *Vultus Ecclesiae. Ressegne dal „useo Diocesan e Galariis dal Tiepolo" di Udine, 8,* 2007., 51-58.
MARIA H. LOH, *Titian Remade. Repetition and the Transformation od Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.
VITTORIO MANDELLI, Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento, *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 31,* 2007., 237-294.
Il natale degli umili nella pittura di Leandro Bassano, u: *Skup u čast 450-e godišnjice rođenja Leandra Bassana*, (ur.) Roberto Pancheri, Trento, 2007.
GIORGIO MARINI, Drawing and Engraving in the Veneto in 17th an 18th Centuries, u: *Passion and Commerce. Art in Venice in the 17th and 18th centuries*, Barcelona, 2007., 77-83.
STEFANIA MASON, Da una costola di Palma il Giovane Il disegnatore misterioso, *Artibus et Historiae, 28/55, In This Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004).*, 1, 2007., 115-129.
STEFANIA MASON, Venetian Painting in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Century, u: Venice: art and architecture, (ur.) Giulio Romanelli, Köln, 2007., 456-507.
LOUISA MATTHEW, Clergy and confraternities, u: *Artistic centers of the Italian Renaissance,Venice and the Veneto*, (ur.) Peter Humfrey, Cambridge, 2007.
FILIPPO PEDROCCO, Titian's "Ecce Homo" Reconsidered, *Artibus et Historiae, 28/56, In This Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004)., 2,* 2007., 187-196.
MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007.
PAOLA ROSSI, Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive, *Arte Veneta, LXIV,* 2007., 73-119.
ZVJEZDAN STRIKA, „Catalogus episcoporum ecclesiae Nonensis" zadarskog kanonika A. Gurata, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU,* 49, 2007., 59-150.
RADOSLAV TOMIĆ, *Splitska slikarska baština,* Zagreb, 2007.
TAMARA TVRTKOVIĆ, Marko Marulić u djelu Ivana Tomka Mrnavića, *Colloquia Maruliana,* 16, 2007., 293-303.
Venice and the Veneto, (ur.) Peter Humfrey, Cambridge University Press, 2007.
KIM W. WOODS, *Making Renaissance Art*, London 2007.
GIORGIO VASARI, *Život slavnih slikara, kipara arhitekara*, Zagreb, 2007.

2008.
LJUBOMIR ANTIĆ, Prvić Šepurine, rodno mjesto Jere Jareba, Spomenica, Časopis za suvremenu povijest, 3, 2008., 735-758.
SANJA CVETNIĆ, Venecijanski „mali majstori“ u franjevačkim samostanima Bosne i Hercegovine, *Peristil, 51,* 2008., 183-194.
IVANA ČAPETA, Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce, *Peristil, 51*, Zagreb, 2008., 159-168.
CVITO FISKOVIĆ, Urbanističko usavršavanje Korčule Kanavelićeva vremena, u: *Korčulanske studije i eseji,* (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 2008., 279–281.
MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento,* Venezia, 2008.
STUART LINGO, *Federico Barocci. Allure and Devotion in Late Renaissance Painting*, Yale University Press, New Haven–London, 2008.
NINA KUDIŠ, La pittura tardomanieristica nella Diocesi di Parenzo-Pola: il contesto storico e religioso, *Saggi e memorie di storia dell'arte, 30,* 2008.a, 227-245.
NINA KUDIŠ, Un dipinto da Antonio Bellucci a Dubrovnik, *Arte Documento, 24,* 2008.b, 158-161.
MERI KUNČIĆ, *Od pošasti nas sačuvaj. Utjecaj osmanske opasnosti i kužnih epidemija na ikonografiju zavjetnih slika. Primjer Splita i Trogira u XV. I XVI. stoljeću*, Zagreb, 2008.
IVA KURELAC, Dinko Zavorović: šibenski humanist i povjesničar, Šibenik, 2008.
TOMISLAV PAVIČIĆ, *Šibenik u kandijskom ratu*, Šibenik, 2008.
DANIEL PREMERL, Drveni oltari u crkvi sv. Frane u Šibeniku: izvođač, predložak, naručitelj, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske.* Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića“ održanih 2003. i 2004. godine, (ur.) Predrag Marković, Jasenka Gudelj, Zagreb, 2008., 313-322.
MARCELLO RICCIONI, *Una riforma nella pittura bresciana del Seicento. Palma il Giovane: La decorazione del coro nel Duomo di Salo,* Brescia, 2008.
VALENTINA SAPIENZA, Il commitentte del San Gerolamo di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, makfattori e penitenti, *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della cultura, 18/35,* 2008., 175-204.
GORDANA SOBOTA MATEJČIĆ, Pala *Sveti Razgovor* iz Baške, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 32,* 2008., 107-114.

2009.
MASSIMO BISSON, Palma il Giovane: le ritrovate portelle d'organo della chiesa di S. Croce a Venezia, *Arte Veneta, LXV*, 2008. (2009.), 157-161.
VELIMIR BLAŽEVIĆ, Povezanost i pravni odnos franjevaca i provincijala Reda manje braće provincija Bosne Srebrene i Presvetoga Otkupitelja sa sestrama franjevkama od Bezgrješne, u: *Majka Klara Žižić i njezina družba: 1706.-2006., Zbornik proslave 300. obljetnice preminuća službenice Božje majke Klare Žižić, utemeljiteljice Družbe sestara franjevki od Bezgrješne,* Šibenik, 2009., 335-351.
LINDA BOREAN, Collecting in Sixteenth and Seventeenth Century Venice: Orginals, Copies, and „Maniera di", u: *Katalog izložbe „Titian, Tintoretto, Veronese": Rivals in Renaissance Venice, Museum of Fine Arts,* Boston, 2009.
Crteži starih talijanskih majstora iz fundusa Kabineta grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (Kabinet grafike HAZU ožujak – svibanj 2009.), (ur.) Slavica Marković, Zagreb, 2009.
ANASTASIA DRANDAKI, ALEXANDER S. ONASSIS, *Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in fifteenth and sixteenth centuries, origins of El Greco icon painting in Venetian crete,* New York, 2009.
I Bassano a raggi X. Jacopo dal Ponte e la bottega attraverso la diagnostica per immagini, Milano, 2009.
VESNA KAMIN, Piranska bratovščina sv. Rešnjega telesa in njena umetnostna naročila v Benetkah: Matteo Ponzoni, *Annales, Series historia et sociologia, 19,* 2009., 1–8.
VICKO KAPITANOVIĆ, Društveno-religiozne prilike u Dalmaciji u drugoj polovici VII. Stoljeća, u: *Majka Klara Žižić i njezina družba: 1706.-2006., Zbornik proslave 300. obljetnice preminuća službenice Božje majke Klare Žižić, utemeljiteljice Družbe sestara franjevki od Bezgrješne,* Šibenik, 2009., 165-181.
MARKO KARAMATIĆ, Bosna Srebrena u doba Majke Klare Žižić (1673.-1706.), u: *Majka Klara Žižić i njezina družba: 1706.-2006., Zbornik proslave 300. obljetnice preminuća službenice Božje majke Klare Žižić, utemeljiteljice Družbe sestara franjevki od Bezgrješne,* Šibenik, 2009., 183.-195.
NINA KUDIŠ BURIĆ, DAMIR TULIĆ, Tra Veneto, Friuli, Istria e Dalmazia. Giovanni Carboncino/ Cavaliere/ Zuanne Kavaliere Carboncini, un pittore del Seicento veneziano riscoperto, *Arte Documento, 25.*, 2009., 173-179.
La predica di san Paolo. Jacopo e Francesco Bassano, (ur.) Mario Bozzetto, Cortigliano, 2009.
MARINA LAMBAŠA, *Interijeri Šibenika: izbor iz fundusa*, Šibenik, 2009.

ZVONKO MAKOVIĆ, Prostor i vrijeme jedne slike: Mariahilf, u: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića,* (ur.) S. Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl, Zagreb, 2009. 363-375.

STEFANIA MASON, „Domenico Tintoretto e l'eredita della bottega“, Jacopo Tintoretto, u: *Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto* (ur.) Miguel Falomir, Madrid, 2009., 84-90. a

STEFANIA MASON, „L 'Inventario di Gerolamo Bassano e l'Eredita della bottega“, Notizario dell' Associazione, Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa, numero speciale, 2009. b

FAVILLA MASSIMO, RUGOLO RUGGERO, *Venezia Barocca, Splendori e illusioni di unmondoin 'decadenza',* Schio, 2009.

ANTONIO MAZZOTTA, *Andrea Previtali,* Bergamo, 2009.

DANIEL PREMERL, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2009.

MIRJANA REPANIĆ BRAUN, Barokno slikarstvo, u: *Slavonija, Baranja i Srijem vrela europske civilizacije*, (ur.) Božo Biškupić, Zagreb, 2009., 222., 381-389.

NICOLA SPINOSA, *Rittorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Napoli, 2009.

GIORGIO TAGLIAFERRO, *Le botteghe di Tiziano,* Firenca, 2009.

DENIS TON, Aggiornamento su Antonio Domenico Bevernese, *Arte Veneta, LXVI*, 2009., 155-161.

RADOSLAV TOMIĆ, Slika Bogorodice s Djetetom Isusom u samostanu Družbe sestara Franjevki od Bezgrješne u Šibeniku, u: *Majka Klara Žižić i njezina družba: 1706.-2006., Zbornik proslave 300. obljetnice preminuća službenice Božje majke Klare Žižić, utemeljiteljice Družbe sestara franjevki od Bezgrješne,* Šibenik, 2009., 523-528.

2010.

CARLO CROSATO, Production and Reproduction in the Workshop of Jacopo Bassano. Four Matrices for the Four Seasons in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, *Jahrbuch des Kunsthistorishen Museums, 12,* Beč, 2010., 40-53

SANJA CVETNIĆ, Dominikanci u hrvatskim krajevima i ikonografija nakon tridentskog sabora (1545.-1563.), *Croatica Christiana Periodica, 34*/66., Zagreb, 2010., 1-30.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Pittura Veneta*, Milano, 2010.

GIORGIO FOSSALUZZA, Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pitore „del chiaro giorno alquanto nemico“ (1. dio), *Verona Illustrata, 23,* 2010., 71-90.

KRISTIJAN JURAN, SOFIJA SORIĆ, Spomenici sakralnog graditeljstva na otoku Murteru, u: *Toponimija otoka Murtera,* (ur.) Vladimir Skračić, Zadar, 2010., 97-121.

Krištof Pavel z Liechtensteinu-Castelkornu a Morava v Časech Třicetileté Vàlky, katalog, (ur.) Michal Konečný, Brno, 2010.a

MARTINA JURANOVIĆ-TONEJC*, Putne bilješke Mijata Sabljara (1852-1854.). Crkveni inventar,* Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, 14, 2010.

Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima, katalog izložbe Galerija klovićevi dvori, 16. 12. 2010.-20. 02. 2011., Zagreb, 2010.b

NINA KUDIŠ BURIĆ, Antički mit i venecijansko slikarstvo 17. i 18. stoljeća: nekoliko primjera iz Istre i Dalmacije, u: *Znanstveni skup „Metamorfoze mita", XII. Dani Cvita Fiskovića,* 2010.

STEFANIA MASON, La cappella di S. Saba a S. Antonin: committenza e devozione nella Venezia di fine Cinquecento, u: *Chiesa di S. Antonin. Storia e restauro,* (ur.) T. Favaro, Venezia, 2010., 135-147.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Contributo alla ricerca delle pale d'altare di Baldassare D'Anna nei conventi francescani della Dalmazia, Quarnaro e Bosnia, *IKON, Časopis za ikonografske studije,* 3/3, 2010., 327-342.

RICHARD SPEAR, PHILIP SOHM, *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters,* New Haven, London, 2010.

STANKO JOSIP ŠKUNCA, Putovanje kroz povijest, u: *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima*, katalog izložbe Galerija klovićevi dvori, 16. 12. 2010.-20. 02. 2011., Zagreb, 2010., 14-41.

RADOSLAV TOMIĆ, Samostan sv. Frane, u: *Veličina malenih*: *povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevca konventualca*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2010.a, 216-232.

RADOSLAV TOMIĆ, Umjetnost od 16. do 19. stoljeća, u: *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima,* katalog izložbe Galerija klovićevi dvori, 16. 12. 2010.-20. 02. 2011., Zagreb, 2010.b, 118-135., 163., 195., 221-235.

Veličina malenih: *povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevca konventualca*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2010.c

FILIP VERMEYLEN, The Color of Money. Dealing in Pigment sin Sexteenth-century Antwerp, u: *'European Trade in painters' Materials to 1700*., (ur.) Jo Kirby Atkinson, London, National Gallery, 2010., 356-365.

2011.
Andrea Previtali, La „Madonna Baglioni“, katalog izložbe (Palazzo della Ragione Sala delle Capriate, 15. Travnja – 5. Srpnja 2011.), Bergamo, 2011.a
JADRANKA BENTINI, *Seicento e Settecento. Pinacoteca nazionale di Bologna*, Venecija, 2011.
MARCO BONA CASTELLOTTI, ELENA LUCCHESI ROGNI, *Seicento e Settecento,* Brescia, 2011.
CARLO CROSATO, Il Battesimo di Cristo e l'eredità del brand Bassano nelle botteghe dei figli di Jacopo, *Verona Illustrata, 24,* 2011, 63-82
SANJA CVETNIĆ, *Barokni defter. Studije o likovnim djelima iz VII. I VIII. Stoljeća u Bosni i Hercegovini*, Zagreb, 2011.
IVANA ČAPETA RAKIĆ, *Djela radionice Santa Croce na Istočnoj obali Jadrana*, doktorski rad, Zagreb, 2011.
LOVORKA ČORALIĆ, Od zapovjednika hrvatske konjice do gorljivih autonomaša – šibenska obitelj Fenzi (XVII. stoljeće – početak XX. stoljeća), *Povijesni prilozi,* 41, 2011., 204-231.
ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Slikarstvo u crkvama dominikanskog reda u Dalmaciji od 1300. do 1520. godine, u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011., 119-128.
Dominikanci u Hrvatskoj, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.b
BOJAN GOJA, Novi podaci o djelovanju Gierolima Mondelle i Giacoma Cavalotta u Šibeniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 35*, 2011., 115-124.
NINA KUDIŠ BURIĆ, Zadaci istraživanja u povijesti umjetnosti, *Novi Kamov, 37,* 2011.
DUBRAVKA ORAIĆ-TOLIĆ, *Akademsko pismo*, Zagreb, 2011.
FILIPPO PIAZZA, Una presisazione per Palma il Giovane a Brescia, *Arte Lombarda, 163.,* 2011., 62-64.
ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Il fantasma di Giorgione. Stragnerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofolia del'600*, Treviso, 2011.
VALENTINA SAPIENZA, Due committenti per Santa Maria Formosa. Leonardo Coronae Palma il Giovane al servizio dei Querini, *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura, 21/41,* 2011., 163-185.
LAURIE SCHNEIDER ADAMS, *The Methodologies of Art, An Introducton*, Boulder, 2011.
SANDRA ŠUSTIĆ, Umijeće retuširanja u teoriji i praksi, *Portal, 2*, 2011., 197-212.

Tizian, Tintoretto, Veronese. Veliki majstori renesanse, katalog izložbe, Galerija klovićevi dvori, 22. 11. 2011. – 22. 01. 2012., (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.c

RADOSLAV TOMIĆ, Bernardino Ricciardi, Vratnice orgulje s prizorima Navještenja i Prikazanja Marijina u hramu, Zadar, Stalna izložba crkvene umjetnosti (iz crkve sv. Dominika u Zadru), u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.a, 345-346.

RADOSLAV TOMIĆ, Crtice o slikama u Šibeniku, Murteru i Marini, *Kvartal VIII ½,* 2011.b, 70-75.

RADOSLAV TOMIĆ, Dalmatinski klesar (Antun Nogulović?), Grobnica Šibenskog biskupa Vinka (Vincenza) Arrigonija, crkva sv. Dominika, Šibenik, u: *Dominikanci u Hrvatskoj,* katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.c, 392-393.

RADOSLAV TOMIĆ, Filippo Zaniberti (Brescia 1585. – Venecija, 1636.), Bogorodica s Djetetom, sv. Katarinom Aleksandijskom, sv. Katarinom Sijenskom, Marijom Magdalenom i sv. Vinkom Fererskim, Šibenik, Crkva sv. Dominika, u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.d, 353-354.

RADOSLAV TOMIĆ, Giovanni Laudis (1583-1631.), Bogorodica od Presvetog ružarija, Šibenik, Crkva sv. Dominika, u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.e, 356-358.

RADOSLAV TOMIĆ, Jacopo Palma mlađi (Venecija, 1548.-1628.), Gospa od Karmela sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom, Šibenik, Crkva sv. Barbare (iz crkve sv. Dominika), u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.f, 352-353.

RADOSLAV TOMIĆ, Slikarstvo i skulptura u dominikanskim crkvama Dalmacije, u: *Dominikanci u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.g, 129-160.

DANKO ZELIĆ, Faust Vrančić i dioba predmeta iz ostavštine Antuna Vrančića u Šibeniku 1576. i 1579. godine, *Radovi Instituta povijesti umjetnosti 35,* 2011., 103-114.

2012.

LINDA BOREAN, Tiziano, Tintoretto e Veronese tra orginali e copie nel collezionismo veneziano del Seicento. Spunti e prime riflessioni, u: *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo*

e litteratura in onore di Ranieri Varese, (ur.) F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Cruzi, C. Prete, Ancona, 2012., 57-64.
VIŠNJA BRALIĆ, *Barokno slikarstvo u sjevernojadranskoj Hrvatskoj – slikari, radionice i utjecaji,* doktorski rad, sv. I, II, Filozofski fakultet, Zagreb, 2012.
Capolavori che ritornano: Una dinastia di pittori: Jacopo Bassano, i figli e la bottega: i capolavori della collezione Banca Popolare di Vicenza, Catalogo della mostra tenuta a Vicenza, Palazzo degli Alberti, 17 dicembre 2011-5 febbraio 2012., (ur.) Fernando Rigon, William R. Rearick, Fernando Rigon, 2012. a
Czriquenicza 1412. Život i umjetnost Vinodola u doba pavlina, katalog izložbe, (ur.) Nina Kudiš, Crikvenica, 2012.b
LOVORKA ČORALIĆ, Šibenski plemić Nikola Divnić (1654.-1734.) - pukovnik hrvatske lake konjice (*cavalleria croati*), *Radovi Zavoda za povijesne znanosti u Zadru*, 54, 2012., 125-145.
FEDERICO ETRO, LAURA PAGANI, The market for paintings in the Venetian Republic from Renaissance to Rococo`, *Department of Economics of the Ca' Foscari University of Venice, 10,* 2012., 1-24.
Jacopo, Francesco e Leandro Bassano a Palazzo Lomellina. Un ciclo inedito di collezione privata genovese e altre opere provenienti da Vaduz e Vienna, (ur.) Alessandro Ballarin, Genova, 2012.
NINA KUDIŠ, Slika Antonija Belluccija u Kneževu dvoru, u: *Zbornik dubrovačkih muzeja 2,* (ur.) Pavica Vilać, Dubrovnik, 2012., 111-126.
FRA MIRKO MARIĆ, *Sinj i njegova Gospa, Sinj: Matica hrvatska, Ogranak Sinj, Franjevački samostan Čudotvorne Gospe Sinjske,* Sinj, 2012.
BRANKA MARTINAC, Konzervatorsko-restauratorski radovi na slici Bogorodica s Djetetom i svecima iz šibenske crkve Sv. Nikole, *Portal, 3,* 2012., 123-131.
BERT MEIJER, A portrait of Deprture for Giovanni Battista Bissoni as a Draftsman, *Master Drawings, 50,* 2012, 91-94.
LAURA DE ROSSI, *Maestri veneti del Seicento e Settecento*: Venezia, 25. rujna-04. listopada 2012., Palazzo Querini Stampalia, Venecija, 2012.
PAOLA ROSSI, Disegni della bottega di Jacopo Tintoretto, *Arte Veneta, LXVIII,* 2012., 57-89.
MARIA CHIARA SASSU, Giovanni Antonio Zonca: sulle tracce dell'artista, *Arte Veneta*, 69, 2012., 153-156.
RADOSLAV TOMIĆ, *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, katalog izlože, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2012.

2013.
Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. (ur.) Nebahat Avcioglu, Emma Jones, Cambridge: Ashgate, 2013.
JURAJ BATELJA, PETRA BATELJA, *Bogorodica Zaštitnica u Hrvata. Teološki i povijesnoumjetnički pristup*, Zagreb, 2013.
LINDA BOREAN, Rittrati di collezionisti a Venezia tra secondo Cinquecento e prima meta del Seicento. Alcune considerazioni, *Artibus et Historiae, 34/68,* 2013., 105-119.
Capolavori che ritornano: Una dinastia di pittori: Jacopo Bassano, i figli e la bottega: i capolavori della collezione Banca Popolare di Vicenza, Catalogo della mostra tenuta a Vicenza, Palazzo Thiene, 6 dicembre 2013-2 febbraio 2014., (ur.) Fernando Rigon, Giuliana Ericani, William R. Rearick, 2013.
GIORGIO FOSSALUZZA, Identificazione di Pase Pace e appunti sull „Sette maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara, u: Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle „Sette maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo, (ur.) A. Pacia, Milano, 2013., 47-118.
BOJAN GOJA, Pietro Sandrioli *indorador* iz Venecije i drvene oltarne pale u Rabu i Šibeniku, *Ars Adriatica, 3,* 2013., 159-174.
Il Veronese e i Bassano: grandi artisti veneti per il Palazzo Ducale di Torino, Catalogo della Mostra tenuta a Venaria Reale nel 2013/2014, (ur.) Anna Maria Bava); Savigliano : L'Artistica, 2013.
Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eridita, u: Atti del Convegno Internationale di Studio (Bassano del Grappa, Museo Civico; Padova, Universita degli Studi, Archivo Antico del Bo 30. ožujak-02. travanj 2011.), Bassano del Grappa, 2013.
La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenisima, a cura di G. Pavanello, Venecija, 2013.
NINA KUDIŠ, Unknown Paintings by Pace Pace in Dalmatia and a Proposal for Gabriele Caliari, *Atribusts et Historie, Papers dedicated to Peter Humfrey, part II. 68,* 2013., 143-164.
IVA KURELAC, Oporuka Fausta Vrančića iz ostavštine plemićke obitelji Draganić-Vrančić u Državnom arhivu u Rijeci, *Croatica Christiana periodica: časopis Instituta za crkvenu povijest Katoličkog bogoslovnog fakulteta Sveučilista u Zagrebu,* 37, 2013., 41-67.
CAMILLO MANZITTI, *Bernardo Strozzi*, Torino, 2013.
STEFANIA MASON, Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane, Dizionario Bibliografico degli Italiani, 78., 2013. (pristupljeno 03. 02. 2020.)

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Sakralni objekti, umjetnička i duhovna baština otoka Silbe, u: *Otok Silba, prirodno i kulturno blago,* (ur.) J. Jenö Purger, Zadar, 2013., 210-228.
RADOSLAV TOMIĆ, Nuovi dipinti e alcuni spunti per Matteo Ponzone, *Arte in Friuli Arte a Trieste, XXXII,* 2013.a, 181-188.
RADOSLAV TOMIĆ, Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Dalmaciji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 37,* 2013.b, 113-128.

2014.
ZORKA BIBIĆ, Oltarna pala Gospe od Ružarija u Vrboskoj i ostala djela slikarske obitelji Bassano na otoku Hvaru**,** *Prilozi povijesti otoka Hvara, XII/1,* Hvar, 2014., 193-215.
LINDA BOREAN, Tiziano, Tintoretto e Veronese tra orginali e copie nel collezionismo veneziano del Seicento. Spunti e prime riflessioni, u: Le due Muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese, (ur.) F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Cruzi, C. Prete, Ancon, 2012., 57-64.
IVANA ČAPETA RAKIĆ, Radionica Santa Croce i dva atributivna problema, u: *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, Zbornik radova znanstvenog skupa 'Dani Cvita Fiskovića'* održanog 2012., (ur.) Dino Milinović, Ana Marinković, Ana Munk, Zagreb, 2014.. 147-158.
ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Kontinuitet majstora i radionica 'kretsko-venetske škole' od 15. do 17. stoljeća na istočnoj obali Jadrana, u: *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, Zbornik radova znanstvenog skupa 'Dani Cvita Fiskovića'* održanog 2012., Zagreb, 2014., 123-136.
CATERINA FURLAN, PATRIZIA TOSINI, I cardinali della Serenissima: arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605). Cinisello Balsamo. Silvana, 2014.
MICHEL HOCMANN, Un fregio di Palma il Giovane a palazzo Grimani di San Luca, *Artibus et Historiae, 35/70, Essays in Honour of Stefania Mason,* 2014., 157-169.
GIANNI MARIANI, *Le fastose cene di Paolo Veronese nelle Venezia del Cinquecento,* Venecija, 2014.
SERGIO MARINELLI, Carlo Ridolfi tra Jacopo Palma e Federico Barocci, *Artibus et Historiae, 35/70,* 2014., 197-209.
IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, U traganju za povijesnim, kulturnim i umjetničkim identitetom umjetnika Schiavona: crtice iz povijesti njihove recepcije u 16. i 17. stoljeću, *Ars Adriatica, 4,* 2014., 313-326.

PAOLA ROSSI, Tra i disegni giovanili di Domenico Tintoretto, *Artibus et Historiae, 35/70,* 2014., 221-231.
MERI SCLOSA, Tanto di Cappello! Domenico Tintoretto ritrattista e la più antica veduta di Belluno, *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore, 354, Studi e richerche, 85,* 2014., 35-56.
DARIO SUCCI, ANNALIA DELNERI, *I fiore di Venezia: dipinti del Seicento all' Ottocento in collezioni private, V*enezia, 2014. (?)
Šezdeset godina Restauratorske radionice u Splitu, (ur.) Zaoraida Demori Staničić, Radoslav Tomić, Split, 2014.
RADOSLAV TOMIĆ, Dva umjetnika u benediktinskoj crkvi sv. Nikole: Gouseppe Monteventi i Giovanni Francesco Fedrigazzi, u: *Benediktinski samostan sv. Nikole u Trogiru,* Trogir, 2014., 213-222.
DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve korčule*, Korčula, 2014.
DANKO ZELIĆ, O gradskoj loži u Šibeniku, *Ars Adriatica, 4,* 2014., 299-312.

2015.
SYLVAN BARNET, *A Short Guide to Writing about Art*, New York, 2015.
VIŠNJA BRALIĆ, Venecija i slikarstvo baroknih stoljeća u sjevernojadranskoj Hrvatskoj, u: *Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015., 39-60.
PAOLO DELORENZI, Le carte del provveditore. Nuovi documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia, Aldebaran III, 2015., 109-150.
LUCA FABBRT, Primo seicento veronese, *Aldebaran III*, 2015., 155-170.
FRANCESCA DI GIOIA, *Andrea Meldola fecit. Le stampe di Andrea Schiavone nelle collezioni romane,* 2015.
NOEL MALCOLM, *Agents of Empire. Knights, Corsairs, Jesuits and Spies int the Sixteeenth-Century Mediterranean World,* Oxford University Press, 2015.
MELANIA G. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana,* Milano, 2015.
LOREN PARTRIDGE, *Art of Renaissance Venice 1400-1600,* Oakland, California, 2015.
NIKOLA MATE ROŠČIĆ, *Samostan i crkva sv. Frane u Šibeniku,* Šibenik, 2015.
DIANA SORIĆ, Pitanje datuma rođenja hrvatskog humanista u ugarskog primasa Antuna Vrančića (1504. – 1573.), *Croatica cristiana periodica*, 75, 2015., 37-48.

Splendori del rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano, katalog izložbe (Venecija, Museo Correr 28. Studenoga – 10. Travnja 2016.), (ur.) Enrizo Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Venecija, 2015.a

Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj, katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015.b

RADOSLAV TOMIĆ, Antonio Zanchi (Este, 1631. – Venecija, 1722.), Obraćenje sv. Pavla, crkva sv. Marije Magdalene, Kotor, u: *Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015.a, 147-149.

RADOSLAV TOMIĆ, Sante Peranda (Venecija, 1566. – 1638.), Oplakivanje, franjevački samostan sv. Lovre, Šibenik, u: *Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj,* katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015.b, 113-115.

RADOSLAV TOMIĆ, Slikarstvo talijanskih majstora 17. i 18. stoljeća u Hrvatskoj, u: *Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015.c, 11-38.

RADOSLAV TOMIĆ, Umjetnička baština, u: NIKOLA MATE ROŠČIĆ, *Samostan i crkva sv. Frane u Šibeniku,* Šibenik, 2015.d, 72-77.

RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnine iz privatnih zbirki u Srednjoj Dalmaciji,* Galerija umjetnina, Split, 2015.e

2016.

JOŠKO BELAMARIĆ, Marijanska svetišta na jadranskoj obali u srednjem vijeku i u rano moderno doba, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 43,* 2016., 233-256.

MARIJAN BRADANOVIĆ, Arhitektonska baština franjevaca trećoredaca na Kvarnerskim otocima (1. dio), *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 48, Zagreb 2016., 103-122.

CARLO CROSATO, Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578-1656, *Artibus et Historiae, 73,* 2016., 195-248

DANIEL FULCO, *Exuberant Apotheoses: Italian Frescoes in the Holy Roman Empire Visual Culture and Princely Power in the Age of Enlightenment,* Boston, 2016.

BOJAN GOJA, Dva nestala zadrska portreta i jedan šibenski dokument za Giovannija Antonija Zoncu, *Peristil, 59,* 2016., 37-45.

I Bassano del Museo di Bassano, katalog, (ur.) Giuliana Ericani, Federica Millozzi, Bassano del Grappa, 2016.

IVO JAKOVLJEVIĆ, *Europski Šibenik,* Zagreb, 2016.

KRISTIJAN JURAN, *Stari i novi stanovnici Šibenika i njegovih predgrađa u drugoj polovici 17. i početkom 18. stoljeća*, Šibenik, 2016.
IVA KURELAC, Dinko Zavorović i njegova "Dalmatinska povijest" u kontekstu hrvatske jadranske kulture, u: *More - hrvatsko blago,* (ur.) Zvonimir Radić, 2016., 653-663
MARILENA LUZIETTI, Eraclio riporta la vera Croce a Gerusaleme: oservazione iconografiche su un dipinto di Palma il Giovane ned duomo di Urbino, *Arte Marchigiana 4,* 2016., 67-87.
ŽANA MATULIĆ BILAČ, Glavni oltar splitske katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije – tehnološke i kronološke analize, *Portal, 7,* 2016., 49-84.
ANA ŠITINA, Spomenici povijesnog graditeljstva na šibenskim otocima, u: Toponimija šibenskog otočja, 7, Zadar, 2016., 77-98.
RADOSLAV TOMIĆ, Bilješke o slikama u Šibeniku, Pirovcu, Kaštel Štafiliću, Poljicima, Skradinu, Biogradu i Zadru (Angelo Mancini, Mate Otoni, Giuseppe Marcatti, Franjo Gianacchi, Pietro Tantini), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 40,* 2016.a, 103-116.
RADOSLAV TOMIĆ, Posljednje dopune dalmatinskom katalogu Mateja Ponzonea Pončuna, *Peristil, 59,* 2016.b, 27-35.
RADOSLAV TOMIĆ, Vrboska i njezine znamenitosti, u: *Vrboska i njezine znamenitosti*, (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2016.c, 187-220.
Vrboska i njezine znamenitosti, (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2016.
JELENA ZAGORA, Prugasta platna za izradu madraca kao nosioci slika-povijesni pregled uz analizu nekoliko primjera iz Dalmacije, *Portal, 7,* 2016., 251-274.
CATHERINE WHISTLER, Venice Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting, New Haven: Yale University Press, 2016.

2017.
STEFANO COLOMBO, Portraits of Sovereignty: Jacopo Palma Giovane and the Doges'Commemorative Cycle in the Doge's Palace, Venice, *Artibus et historiae,* 75, 2017., 127-148.
ZORAIDA DEMORI STANIŠIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji,* Split-Zagreb, 2017.
ANDREA DONATI, *Jacopo Bassano. Vivezza e Grazia di Colore,* Foligno, 2017.
SIMONE FACCHINETTI, Ritorno ai Santacroce, u: *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia,* Milano, 2017., 13-28.
CRISTINA GALASSI, Sassoferato tra copia e interpretazione, u*: Sassoferrato dal Louvre a San Pietro: la collezione riunita,* (ur.) Cristina Galassi, Perugia, 2017.

BOJAN GOJA, Andrea Galezzo i spomenici generalnim providurima Leonardu Foscolu i Lorenzu Dolfinu u Šibeniku, *Peristil, 60,* 2017., 35-46.
I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia, Milano, 2017.
KRISTIJAN JURAN, *Otok Murter u 16. i 17. stoljeću*, Zadar, 2017.
IVA KURELAC, LOVORKA ČORALIĆ, *Pogled u oporuku Fausta Vrančića (1551.-1617.) : Uz 400. obljetnicu smrti,* katalog izložbe, 2017.
VALENTINA SAPIENZA, „…A la femme n'est rien impossible". La principessa che cavalca il drago: Donne, visioni e riscatti dell'altro mondo, u: *Zbornik međunarodnog skupa Fondazione Giorgio Cini (28-30. Svibnja, 2015.),* Venecija, 2017.
ANA ŠITINA, Opus Bernardina Ricciardija na istočnoj jadranskoj obali, *Ars Adriatica 7,* 2017., 195-212.
GIOVANNI C. F. VILLA, I Santacroce, un secolo di pennelli per Venezia, u: *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia*, Milano, 2017., 65-82.
JELENA ZAGORA, Povijesni razvoj obojenih podloga u talijanskom slikarstvu od 15. do sredine 18. stoljeća – dosadašnje spoznaje i otvorena pitanja, *Portal, 8*, 2017., 73-94.

2018.
Antonio Carneo (1637-1692): La 'prova del veleno', Atti del covegno di studi 'Antonio Carneo (1637-1692): La prova del veleno e la fortuna di Mitridate tra scienza, arte e storia' (Udine, Palazzo Caiselli, Sala del Tiepolo, 21. 10. 2016.), Udine, 2018.
Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento, Atti del convegno internazionale di studi (Venecija, Fondazione Giorgio Cini-Biblioteca nazionale Marciana, 31. ožujka – 02. travnja 2016.), Chiara Callegari, Vincenzo Manicini, Venecija, 2018.
SANJA CVETNIĆ, Dvanaestogodišnji Isus i Marija u suzama prema Kloviću (Zhomassinu) i Pavonin Ecce Homo prema Reniju (Van Melaru) na Visovcu, Peristil, 61, 2018., 57-64.
IVANA ČAPETA RAKIĆ, Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikonografsko-ikonološkim aspektima, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 42,* 2018., 125-140.
LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018.
FRANCESCO FRANGI, *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia,* Brescia, 2018.
CATARINA FURLAN, Antonio Carneo e la Prova del veleno, u: *Antonio Carneo (1637-1692): La 'prova del veleno', Atti del covegno di studi 'Antonio Carneo (1637-1692): La prova del*

veleno e la fortuna di Mitridate tra scienza, arte e storia' (Udine, Palazzo Caiselli, Sala del Tiepolo, 21. 10. 2016.), Udine, 2018., 11-36.

EMIL HILJE, Splitski slikar Dujam Marinov Vučković u Šibeniku, u: *Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika,* (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018., 447-462.

KRISTIJAN JURAN, Trgovci, pomorci, obrtnici i medicinski djelatnici u Šibeniku od 1620. do 1630. godine, u: *Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika,* (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018., 263-300.

NINA KUDIŠ, Andrea Schiavone e Zara: Contesto storico e artistico, u: *Andrea Schiavone. Pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento,* (ur.) Chiara Callegari, Vincenzo Mancini, Venecija, 2018., 51-65.

IVA KURELAC, Sanctus animarum prezbitera Bartolomeja Ostojčića kao izvor za proučavanje nekih aspekata socijalne topografije Šibenika s kraja 16. stoljeća, u: *Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika,* (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018., 213-262.

JADRANKA NERALIĆ, Slike iz svakodnevnoga života u Šibeniku prema vizitaciji apostolskoga vizitatora Agostina Valiera 1579. godine, u: *Faust Vrančić i njegovo doba, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa održanoga u povodu 400. obljetnice objavljivanja Novih strojeva Fausta Vrančića,* Vodice-Šibenik, 22.23. rujna 2015., (ur.) Marijana Borić, Zrinka Blažević, Bojan Marotti, Prvić Luka, 2018., 187-218.

TOM NICHOLS, Jacopo Bassano, Regionalism and Rural Painting, *Oxford Art Journal, 41.2,* 2018., 147-170.

DANIEL PREMERL, Ivan Tomko Mrnavić and His Coat of Arms : Self-presentation of an Illyrian Noble, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti,* 42, 2018., 109-124.

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od Ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse, *Ars Adriatica 8,* 2018., 105-128.a

IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Schiavoni. Umjetnici, nacija, ideologija,* Zagreb, 2018.b

Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika, (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018.

RADOSLAV TOMIĆ, Slikar Angelo Mancini, u: *Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika,* (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018., 509-519.
ANTE TROŠELJAC, Bilježnici Raba 1403.-1875., Zadar., 2018.
FLORA TURNER-VUČETIĆ, Tragom opusa mjastora Fortezze Šibenčanina, u: *Šibenik od prvog spomena, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika,* (Šibenik, od 26. do 28. rujna 2016.), (ur.) Iva Kurelac, Šibenik-Zagreb, 2018., 491-507.

2019.
SANJA CVETNIĆ, Slikarski thesaurus na Visovcu, u: *Visovac. Duhovnost i kultura na Biloj stini*. Katalog izložbe, muzej za umjetnost i obrt, 30. 11. 2019. – 02.02. 2020., Zagreb, 2019., 93-98., 99-142.
JOSIP ĆUZELA, IVO ŠPRLJAN, *Otok Murter. Pogled na baštinu*, Tisno, 2019.
EMIL HILJE, *Arhivska građa o šibenskom slikaru i bilježniku Ivanu Vuliću (Ivanu de Lupisu)*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 43, 2019., 169-186. (u tisku)
NINA KUDIŠ, MARIN BOLIĆ, Vrijednost i cijene slika u Veneciji, Istri i Dalmaciji tijekom 17. stoljeća: nekoliko primjera, u: *Lik slike / Imaging the Image, Zbornik radova s područja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti,* 2019., 85-92.
MARKO TROGRLIĆ, Visovac u prošlosti, u: *Visovac. Duhovnost i kultura na Biloj stini.* Katalog izložbe, muzej za umjetnost i obrt, 30. 11. 2019. – 02.02. 2020., Zagreb, 2019., 21-36.
Visovac. Duhovnost i kultura na Biloj stini. Katalog izložbe, muzej za umjetnost i obrt, 30. 11. 2019. – 02.02. 2020., Zagreb, 2019.

Internetski izvori:

Blog:
Ana Šitina, *Terensko istraživanje ranonovovjekovnog slikarstva Šibenske biskupije*, blog objavljen (13.03.2018.) na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/ana-sitina-terensko-istrazivanje-ranonovovjekovnog-slikarstva-sibenske-biskupije/.

Skede:

Ivan Braut, *Nepoznati majstor, Nadgrobna ploča slikara Juana Boschetusa i njegove obitelji*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine**“,** http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nepoznati-majstor-nadgrobna-ploca-slikara-juana-boschetusa-i-njegove-obitelji/, pristupljeno 10. 07. 2019.

Ana Šitina, *Filipo Zaniberti, Bogorodica s Djetetom i svecima*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/slikarstvo/f-zaniberti-bogorodica-s-djetetom-i-svecima/, pristupljeno 18.2.2020.a

Ana Šitina, *Giovanni Laudis, Gospa sa sv. Hijacintom*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/slikarstvo/g-laudis-gospa-sa-sv-hijacintom/, pristupljeno 18.2.2020.b

Ana Šitina, *Nepoznati altaristi, Oltar Gospe od Milosti*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nepoznati-altaristi-oltar-gospe-od-milosti/, pristupljeno 18.02.2020.c

Ana Šitina, *Nepoznati altaristi, Oltar sv. Lovre*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nepoznati-altaristi-oltar-svetog-lovre/, pristupljeno 18.2.2020.d

Ana Šitina, *Nepoznati slikar, Gospa s Djetetom, sv. Antunom Padovanskim i sv. Terezijom Avilskom*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/slikarstvo/nepoznati-slikar-gospa-s-djetetom-sv-antunom-padovanskim-i-sv-terezijom-avilskom/, pristupljeno 18.2.2020.e

Ana Šitina, *Nepoznati slikar, Gospa u Navještenju*, skeda na stranici projekta „Et tibi dabo: naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine“, http://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/slikarstvo/nepoznati-slikar-gospa-u-navjestenju/, pristupljeno 18.2.2020.f

Ostalo:

https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1472498/Mancini+A.+%281607%29%2C+S.+Nicola+di+Bari+viene+eletto+vescovo+di+Mira (pristupljeno 03. 02. 2020.)

10. Sažetak

Sustavna analiza i slojevita elaboracija slikarske baštine na području Šibenske biskupije u 16. i 17. stoljeću obuhvatila je detaljnu analizu materijala i njegovu komparaciju sa slikarstvom u Veneciji, ali i većim dalmatinskim gradovima, sagledavajući je kroz prizmu složene povijesno-društvene i gospodarske situacije, korjenitih crkvenih reformi koje su označile to razdoblje, ali i profila lokalnih naručitelja, uzimajući u obzir njihova opredjeljenja za određenim sadržajem i vlastitom promocijom, ali i likovnim ukusom kao i kontekstom koji objašnjava razmatrane pojave.

Obrađena su sva slikarska djela od početka 16. do kraja 17. stoljeća pri čemu su djelomično obuhvaćeni i fenomeni vezani uz slikarstvo na prijelomu navedenih stoljeća koji su bili ključni za objašnjenje i sagledavanje uzročno-posljedičnih pojava. Uvodna razmatranja fokusirana su na specifične povijesne okolnosti i stanje Šibenske biskupije u vrijeme dugotrajnih protu-osmanlijskih ratova i poslije-tridentskih zahtjeva. Posebno poglavlje posvećeno je različitim skupinama naručitelja, njihovim profilima, motivacijama, pojedinim fenomenima u procesima nabave slikarskih djela u šibenskim poslije-tridentskim opremama interijera, likovnom ukusu naručitelja i njihovom utjecaju na sliku likovne baštine u promatranoj sredini. Razmatranja su se osvrnula i na složenost definiranja pojedinih naručiteljskih fenomena u svrhu jasnije predodžbe o onodobnoj potražnji za slikarskim djelima te lokalnoj tržišnoj ponudi.

Četvrto poglavlje analizira slikarstvo u Šibenskoj biskupiji iz razdoblja 16. stoljeća razmatrajući utjecaj lokalne srednjovjekovne tradicije te recepciju suvremenih trendova iz Venecije, kao ključnog likovnog centra tog područja. U tom su kontekstu slikarska djela analizirana s obzirom na njihovo stilsko porijeklo i autore, pri čemu su podijeljena u kategorije importnog slikarstva, djela doseljenih slikara i lokalne produkcije. U tom smislu poznatim je slikarima posvećena veća pažnja i šibenski su radovi kontekstualizirani u odnosu na njihove biografske podatke i utvrđene druge radove. Pritom je temeljem arhivskih dokumenata preciznije rasvijetljeno djelovanje lokalnih majstora i njihove slikarske prakse.

Sljedeće, ujedno i najveće poglavlje, posvećeno je djelima mletačkih radionica koja se mogu datirati u period od kraja 16. pa sve do samog početka 18. stoljeća. Poseban fokus koncentriran je na djela kasnorenesansnog slikarstva i nastavak tradicije tzv. *zlatnog stoljeća* mletačkog slikarstva, te na značajnu skupinu slika Palme mlađeg i sljedbenika njegove manire koja se kvalitativno izdvaja u čitavom obrađenom korpusu. U tom kontekstu važna je i skupina slika radionica istaknutih mletačkih i drugih talijanskih slikara. Razlučeni su radovi

periferijskih slikara čiji radovi pokazuju sazrijevanje u mletačkim slikarskim radionicama, ali uz dominantnu komponentu prilagodbe konzervativnim dalmatinskim naručiteljima te vrlo rijetkih domaćih majstora o kojima se detaljnije raspravlja u šestom poglavlju. S obzirom da je u razdoblju nakon Kandijskog rata na prostoru Šibenske biskupije zamijećeno upečatljivo zamiranje i kvalitativno opadanje slikarske produkcije, značajne su detekcije slikarskih djela i elaboracije nepoznatih lokalnih slikara upravo iz tog razdoblja.

Detaljna analiza materijala 17. stoljeća i razmatranje odnosa centra i periferije, izlučila je zaključke o dominantnom utjecaju mletačkih predložaka, prvenstveno popularnih koncepata iz perioda *cinquecenta* i rješenja tzv. slikara *di sette maniere*, ali i sporadičnih drugih popularnih poslije-tridentskih shema. Prožimanje istaknutih čimbenika obilježilo je i sam kraj stoljeća pa tek period prijeloma pokazuje simptome upliva najsuvremenijih stilskih strujanja, potaknutih istaknutim naručiteljem i šibenskim biskupom mletačkog porijekla Giovannijem Dominicom Callegarijem, ali i drugim uvaženim pojedincima šibenske društvene elite.

Sadržaj disertacije prati katalog u kojemu je obrađeno osamdeset i devet slika razvrstanih kronološkim slijedom. Svaka kataloška jedinica sadrži osnovne podatke o djelu, opis, bibliografiju te popratnu fotografiju. Uz to, priloženi su i za temu značajni, a do sada nepublicirani arhivski podaci.

Ključne riječi: slikarstvo; Šibenska biskupija; 16. stoljeće; 17. stoljeće; Venecija; naručitelji

Summary

Systematic analysis and elaboration of painting heritage in 16th and 17th century in dioceses of Šibenik encompasses a detailed analysis of material and their comparison with Venetian painting, and painting with other Dalmatian cities. Viewed through the prism of the complex historical, social and economic situation, as well as church reforms, which deeply marked the period. Furthermore, local commissioners with specific preferences and the need for self-promotion, and their own art tastes, explain discussed processes.

Processed works originate in the period from the beginning of 16th all the way to the end of 17th century. Furthermore, the process which was pivotal for explaining and perceiving the intricate phenomenon's is connected to the painting at the turn of the century. Introductory considerations focus on specific historical circumstances and the state of the Diocese of Šibenik during the time of long and exhausting Ottoman wars and the demands posed after the Council of Trent. A separate chapter deals with various groups of commissioners, their profiles, motivation, unique fashions of acquiring painting materials for outfitting the after The Council of Trent interiors in Šibenik, particular art tastes of the commissioners and their own influence on the art heritage. Moreover, the focus is on the complexity of defining certain singularity's in order to give a clear image of the demands for paintings in the local market.

The forth chapter analyses paintings in the Šibenik diocese from the 16th century taking into account local medieval traditions and the input of contemporary trends coming in from Venice as a key art centre of that area. In that context, works are analysed according to their stylistic background and the painters, separated into three categories: imported painting, works of immigrant painters, and local painters. Moreover, well known painters are given more attention and works from Šibenik are contextualised in regard to their biographical information and other known works. Based on gathered archival information works of local painters and their painting practices are more closely examined.

The following chapter deals with Venetian workshops which can be dated from the end of the 16th century all the way to the beginning of the 18th century. A special focus is given to the works of late renaissance painting and keeping the tradition of the *golden century* of Venetian painting. As well on a group of paintings by Palma Giovane and followers of his mannerism, whose quality distinguishes its painting from the rest of the processed works. Furthermore, a group of paintings by prominent Venetian workshops and other Italian painters is also significant. We distinguish works by less established painters, who originate from outside of the cultural centres, whose work shows a certain matureness while working in Venetian painting workshops. However, they display a dominant component of adjustability to

conservative taste of the Dalmatian commissioners of art, and very rarely local painters which are discussed in more detail in chapter six. After the War of Candia, a certain dying out and declining of painting quality is highly noticeable in the area of Šibenik diocese. Moreover, it is important to note the works of unknown local painters and their works from that period.

A detailed analysis of materials in the 17th century and dissecting the relationship between the centre and the less established painters brought forth conclusions about a prevailing influence of Venetian models. There are three major influences: popular models from *Cinquecento* and the solutions provided by *di sette maniere* painters, but also other popular post Council of Trent schematics. Interlacing of prominent influences marked the end of the century. Not until the turn of the century displays awakening of painting production and entering of the contemporary stylistic tendencies. Those were influenced by prominent commissioners and Giovanni Domenico Callegari, Šibenik's bishop, who had a Venetian background, and other esteemed individuals of Šibenik's societal elite.

The content of the dissertation follows a catalogue where eighty-nine paintings are processed and listed in chronological manner. Each catalogue unit contains basic information about the work, description, bibliography and an accompanying photograph. Furthermore, there are also enclosed significant, but until now never published archival information.

Key words: *painting; diocese of Šibenik; 16th century; 17th century; Venice, commissioners*

11. Prilozi

11.1. Arhivski dokumenti

Prilog 1.

1518. 26. X - U Šibeniku. Zanon, službenik na gradskim vratima, spori se s Franom Vrančićem.
DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 98'

(...) Antonio Parolinich - Zanonum filium Tamburini stipendarium ad portam terre firme ad respondendum ser Francisco Vrancich pro die crastina ad ius (...)

Prilog 2.

1518. 28. X - U Šibeniku. Zanon, službenik na gradskim vratima, spori se s Franom Vrančićem.
DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 101

(...) Antonius P. Placarich - Zanoli stipendarium ad portam terre firme ad respondendum ser Francisco Vrancich pro die crastina ad ius(..)

Prilog 3.

1518. 28. X - U Šibeniku. Presuda u sporu Frane Vrančića i Zanona iz Treviza. Određeno je da Zanon u roku od osam dana oslika dva koplja (stijega ?) koja mu je predao rečeni Frane.
DAZd, OAŠ, Kut. 4, Sv. 1.1.17, fol. 101'

Die 29 octobris.

(in margine:) Sententia ser Francisci Vrancich.

Magnificus et excellentissimus dominus comes et capitaneus ultrascriptus sedens pro tribunali sub logia platee, audito ser Francisco Vrancich ex vna et Zanono de Taruisio ex altera, pronuntiando terminauit quod idem Zanonus in termine dierum octo proxime futuris debeat pingere eidem ser Francisco duas eius lanceas alias sibi traditas ad pingendum, alioquam (?) ipse Zanonus teneatur sibi requisitatur (?) pecunias et expensis ab eodem (?) dompno (?) ser Francisco habitas.

Prilog 4.

1536. 28. VIII - U Šibeniku. Slikar Nikola Brazo iz Pise, stanovnik Trogira, obvezuje se Jurju Žarku, sudcu bratovštine sv. Martina u Ivinju, obnoviti drveni poliptih Gospe sa svecima.
DAZd, ŠNA, Kut 36/I, Kornelij Bonini, Sv. IV, fol. 27-27'

Die lune 28 mensis augusti 1536, indictione 9^{a}.

(in margine:) Pro scola Sancti Martini ville Iuing.

Actum Sibenici in plathea comunis, presentibus reuerendo domino Matheo Macroneo vicario generali Sibenicensi, venerabile domino presbitero Gregoriuo Dudisani et ser Vincentio de Martinis ciuibus Sibenici ad hoc habitis et rogatis testibus. Ibique Georgius cognomento Xarcho uti iudex confraternitate Sancti Martini ville Iuing districtus Sibenici eo nomine agens et totius dicte confraternitate pro qua promissit et cetera ex vna, et magister Nicolaus cognominatus Brazo de Pisia pictor habitator Tragurii parte ex altera ad talem inter se conuentionem deuenerunt videlicet quod dictus magister Nicolaus debeat et ita solemniter promisit et se obligauit renouare vnam dicte confraternitate pallam immaginis gloriose Virginis matris Marie in ligno sculptam, renouando eius mantum siue palium cum auro fino a pictore et pingendo et de finis coloribus eam depingere ubi opus erit et similiter inaurare siue auro predicto ornare soazias necessarias dicte palle et reaptare armariolum et facere eidem de nouo portellas et illas pingere coloribus sine figuris, et similiter in allis siue lateribus pale predicte ab utrinque parte pingere quatuor figuras finis coloribus, videlicet figuram diui Michaelis archangeli et diui Martini et alias duas quas ipse pictor maluerit ad eius libitum. Quam dicte palle renouationem teneatur complere per totum mensem octobris proximum venturum sine ulla cauillatione. (Qua prekriženo) Comple(ta et finita - prekriženo) dictus iudex quo supra nomine promisit (illum - prekriženo) satisfacere et soluere eius pictoris mercedem in scudis nouem ad ratione librarum sex soldos quindecim pro scuto hoc modo et in hic terminis, videlicet ad presens dare scutos tres, quos idem magister Nicolaus, presentibus dominis testibus suprascriptis et me notario, habuit a predicto Xarco ibi nomine suprascripto numerante, de quibus scutis tribus prefatus magister Nicolaus per se et heredibus fecit eidem Xarco stipulanti nomine quo supra finem et quietationem, item scutos tres in festo Sancti Michaelis archangeli proxime uenturum et reliquos scutos tres post completum dictum opus renouationis sine ulla temporis dillatione. Que omnia et singula suprascripta dicte partes quibus supra nominibus promiserunt omnia firma, rata et grata attendere et obseruare et attendi et obseruari facere nec in aliquo per se uel alium contrafacere uel venire sub pena 4^{ti} pluris eo in quo contrafac(tum - prekriženo)ere fuerit, ad id obligando omnia sua bona presenta et futura, qua pena et cetera, omnia tamen singula suprascripta perpetuo firma maneant et perdurant.

Prilog 5.

1544. 28. VIII - U Šibeniku. Slikar Nikola Bracio Zadranin podnosi saopćenje izvršiteljima oporuke Jurja Difnika, koji su još 1531. godine s njim ugovorili izradu pale za kapelu u Šibenskoj katedrali. Isplatili mu kaparu, što je zabilježio notar Ivan de Lupis, ali mu nisu dali

upute za izradu rečene pale niti se pobrinuli za taj rad pa nije mogao niti započeti posao. Stoga, traži od rečenih izvršitelja da mu u roku od mjesec dana daju upute da može započeti posao. Jedan od navedenih izvršitelja odgovara da više nije izvršitelj, a drugi da nije sklopio nikakav ugovor sa slikarom.

DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. f, fol. 166

Die 28 mensis augusti 1544, indictione secunda.

(in margine:) Intimatio scripture (magistri) Nicolai Bracii Iad(rens)ini pictoris.

Actum Sibenici in cathedrali ecclesia Sancti Iacobi in choro inferiori, presentibus ser Nicolao Missich condam domini Petri et ser Francisco Tranquillo nobilibus Sibenicibus testibus habitis vocatis et rogatis. Ibique ego notarius infrascriptus requisitus per magistrum Nicolaum Bracium Iadrensem pictorem ibi presentem et requirentem quarum infrascriptam intimationis scripturam legere et intimari debere ser Simoni Difnich ibi presenti ac ser Nicolao Draganich nobilibus Sibenici, ipsam scripturam prenotato ser Simoni et audienti presentibus suprascriptis testibus insinuari, intimarui et (jedna riječ zamrljana), que est huius modo (?) sub tenore videlicet: Atento (?) che voi miser Simon Difnich et miser Niolao Draganich comissarii del condam miser Zorzi Difnich hauete fatto accordo com me Nicolao Bracio pittor fino del 1531 chio douesse far vna palla per ducati 60 in la chiesia de miser San Iacomo in la capella della comessaria di esso condam miser Zorzi, come par per instrumento tra noi fatto per il condam ser Zuan de Luppis olim publico nodaro de Sibenico, et pro ipsa palla datemi la cappara in tante robe pro ancontar (?) de L 23 parulo (?) che voi preditti comissarii non ui hauete curato fui (?) hora far compir ditta palla ne datemi il modo da principiar la ditta opera ne manco mai mi hauete rechiesto (?) essendo stato piu volte fo in questa terra per tanto io Nicolao soprascritto per la presente scrittura per non parir chio (?) sia negligente a far di quanto som obligato per ditto instrumento vi fazo (?) intender che in termine de mesi vno proxime che a venir vogliati darmi il modo chio posse principiar la ditta opera et quella proseguir segondo lo accordo e fra noi a hramente (?) che perdir (?) debiati la ditta capara per voi darmi. Et rogans te notarium (jedna riječ nejasna) qui ser Simon coram suprascriptis testibus respondit ac anotare institit hoc modo videlicet: che mi non meno impazo piui (?) io non son piui (?) comissario. Ac deinde (prenotatus - prekriženo) ego notarius prenotatus ad requisitionem prefatii magistri Nicolao inuento prefato ser Nicolao Draganich a luro (?) ex nominatis in dicta scriptura eamdem sibi leg(ui) et intimaui existenti inter apotechas, presentibus ser Michaele Cossirich et ser Ioanne Melle testibus, qui ser Nicolaus respondit eidem magistro Nicolao per hec verba videlicet: Io non ho fatto con voi accordo alcuno, io som

me adetto exente (?) della comissaria preditta. Super quibus omnibus prefatus magister Nicolaus rogauit me notarium.

Prilog 6.

1545. 28. III - U Šibeniku. Slikar Nikola Brazo, stanovnik Zadra, svoje saopćenje u vezi izrade pale za kapelu pokojnog Jurja Difnika u šibenskoj katedrali upućuje Šimunu de Dominisu, mužu Jurjeve kćeri Katarine. Od njega traži da mu u roku od mjesec dana da upute za izradu rečene pale. Navedeni Šimun odgovara da ništa od rečenoga ne vjeruje.

DAZd, ŠNA, Kut. 38/I, Ivan Krstitelj Zavorović, Sv. g, fol. 24

Die 28. martii 1545, indictione 3^{a}.

(in margine:) Intimatio scripture magistri Nicolai Bracii pictoris.

Actum Sibenici in plathea comunis, presentibus ser Antonio Dobroeuich et ser Francisco Gliubich nobilibus Sibenici testibus habitis, vocatis et rogatis. Ibique ego notarius infrascriptus requisitus per magistrum Nicolaum Bracium Iadrensis habitatorem modo Sibenici comorantis ibi presentem et ita fieri rogantem intimaui ac prolegi scripturam protestationis mihi ibidem presentibus contrascriptis testibus per eumdem parte (?) contra (?) (tenoris huius videlicet - prekriženo) ser Simoni de Dominis nobili Arbensis vti marito done Catarine filie condam ser Georgii Difnich ibi presenti et audienti tenoris: Habiando io Nicolo Bracio depintor fato vno acordo con miser Simon Diuinich et miser Nicolo Draganich come comessarii del condam miser Zorzi Diuinich di far vna palla in la chiesa de miser San Iacomo in la capella della comessaria del ditto condam miser Zorzi per ducati 60, come fiat (?) per instrumento publico nelle notte del condam Zuan de Lupis publico nodaro fino (?) del 1531, per la quel opera ha hauuto la capara per amontar (?) de L 23, li quel comessarii par fin (?) hora non si haue curato di darmi modo di compirla. Per tanto io Nicolo preditto per la parte scrittura notifico a fazo (?) intender a voi miser Simon de Dominis vxorio nomine acio che non para chio sia negligente (?) di quanti soi (?) obligado di far, che debiati in termine de vno mese proxime futuro darmi il modo di compir la ditta palla segondo l'accordo tra noi, altramente debiati (?) perdir la capara preditta, cioe io in aliquo modo voglio esser obligado più al detto accordo rogans te notarium et cetera. Qui ser Simon intellecto tenorem scripture suprascripte respondit ai notario instetit trauerne (?) l'instrumento acio ui possa responde per eis (?) non ui credo niente. Super quibus omnibus idem magister Nicolaus rogauit sibi per me fieri publicum instrumentum et cetera.

Prilog 7.

1545. 19. VIII - U Šibeniku. Oporuka Katarine, kćeri Jurja Franinog Divnića i žene Šimuna Dominisa, rapskog plemića, stanovnika Šibenika.

DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. a, fol. 60-61

(...) Ibique nobilis et honesta mulier donna Catherina filia condam domini Georgii Difnich condam domini Francisci nobili Sibenice et vxor spectabilis domini Simonis de Dominis nobili Arbensis habitatoris Sibenici, iacens in lecto in camera primi solarii domus infirma corpore tamen Dei omnipotenti gratia sana mente ... ... voluit de bonis suis ita ut sequitur disposuit et ordinauit videlicet:

(...) Item legauit deuote immagini Gloriosissime Virginis Marie Sanctorum Cosme et (Damiani) modo existente in ecclesia Sancti Benedicti ducatum vnum. ... ... Item dixit ipsa testatrix quod cum quondam (prefatum) Georgius Difnich eius pater per suum vltimum testamentum ordinauerit fieri debere vnam pallam valoris ducatorum LX^{ta} super altare Regum in capella eiusdem domini Georgii siue ipsius testatricis in ecclesia Sancti Iacobi predicti et ad huc (?) non est (?) facta dicta palla, ideo interundo (?) se voluntati dicti condam patris sui voluit et ordinauit vt in palla predicta expendantur ducati centum et viginti, computatis ipsius sexaginta, que fieri debeat, cum picturis et (ornamentis) conuentionibus et neccessariis, in qua palla depingatur immago Beatissime et Gloriosissime Virginis Marie tenentis vnigenitum filium suum infantem et immagines trium Regium Magorum offerentium munera (?) dicto infanti Deo omnipotenti, et illam pallam ordinauit compleri debere in annis tribus proxime venturis post eius testatricis mortem. (...)

Prilog 8.

1557. 13. XI - U Šibeniku. Slikar Bernardin Ricardi svjedoči u samostanu Sv. Dominika.

DAZd, ŠNA, Kut. 30/VI, Frane i Donat Tranquillo, Sv. c, fol. 171

1557, indictione 15, die 13 nouembris.

(in margine:) Quietacio ser Nicolai Misich a fratribus Sancti Dominici.

Actum Sibenici in conuentu Sancti Dominici in cella uersus mare seu oratorio venerabilis domini fratris Ambrosii Radiuoeuich prioris dicti conuentus, presentibus magistro Antonio de Norsa ciruicho et magistro Bernardino de Ricardi Veneto depictore habitatoribus Sibenici ad hoc habitis uocatis et rogatis testibus. (...)

Prilog 9.

1559. 15. IX - U Šibeniku. Šimun Dominis, kao zastupnik svoje žene Katarine, jedine kćeri pokojnog Jurja Franinog Divnića, naručuje od slikara Bernardina Riccardi palu s prikazom Trojice Kraljeva, za kapelu porodice Divnić u šibenskoj katedrali, prema priloženom crtežu, u roku od godine dana (od Božića do Božića), za cijenu od osamdeset dukata.

DAZd, ŠNA, Kut. 36/I, Kornelij Bonini, Sv. k, fol. 59'-60

Die veneris XV mensis septembris 1559, indictione 2da.

(in margine:) Accordium domini Simonis de Dominis cum magistro Bernardo de Rizzardi pictore pro pala conficienda.

Publicato pro pictore.

Actum Sibenici in statione domini Petri Zauorei notari publici et nobilis Sibenici, presentibus venerabile domino Ioanne Sapreo (?) canonico et domino Petro de Andreis etiam nobile ciuibus Sibenici ad hoc specialiter habitis et rogatis testibus. Ibique personaliter constitutus dominus Simeon de Dominis nobilis Arbensis habitator Sibenici, vice et nomine done Catherine vxori sue, vniçe filie et heredis condam domini Georgii Difnici condam domini Francisci nobili Sibenici, agens pro fabrichari et depingi faciendo vnam palam Sanctorum Trium Magnorum super altare capelle illorum de Diunich progenitorum dicte done Catherine in ecclesia Sancti Iacobi cathedrali Sibenicensi, ita cum magistro Bernardo de Rizzardi de Venetiis pictore Sibenici comorante ibidem presente et paciscente conuenit ut infra videlicet: Prefatus magister Bernardinus omnibus suis sumptibus et expensis promisit et solemniter se obligauit fabrichari facere et depingere dictam palam in omnibus et per omnia iuxta dessigneati ibidem in carta ostensum et per testes suprascriptos ac me notarium visum et a dicto domino Simeone manu propria subscriptum, demostrando (?) pictori ubique ubi (in dicto - prekriženo) colore giallo pictum est et visum fuit (pictori ?). Qui dictum opus se obligauit dare perfectus ipse magister Bernardinus omnibus suis expensis hinc usque ad festum Natiuitatis Domini Nostri Iesu Christi de anno 1561, quod erit unius anni incipientis a festo Natalitio proxime uenturo. Qui dominus Simeon ex pacto et conuentione ibidem expressa promisit dare pro mercede contrascripti operis ipsi magistro Bernardino presenti et contentanti ducatos octuaginta da L 6 s 4 pro ducato hoc modo videlicet: in dicto festo Natalino proxime uenturo ducatos decem auri ... (oštećeno) ... ducatos decem in festo Ascensionis ... ipsorum ducatos octuaginta dare et exbursare pro(misit) in ... sibi domino Simoni videbitur usque ad dictum ... anno 1561, in quo festo dictum opus ... completum ut sibi dictum est, omni cauillatione et exceptione iuris uel facti ... remotis. Que omnia et singula suprascripta dicte partes promiserunt habere perpetuo firma, rata et grata, attendere et obseruare nec contrafacere uel uenire per

ser uel alius aliqua ratione uel causa de iure uel de facto sere (?) quouis questio, colore uel ingenio, sub pena 4ti pluris et cetera, et sub obligatione et cetera, in forma valida et cetera.

Prilog 10.

1563. 27. II - U Šibeniku. Slikar Bernardin (Ricardi) obvezuje se predstavnicima bratovštine Sv. Trojstva oslikati glavnu apsidu s kapelom Sv. Ivana i Sv. Roka u crkvi Sv. Trojstva, po uputama majstora Horacija Forteze, za cijenu od dvadeset i pet dukata.

DAZd, ŠNA, Kut. 30/VII, Frane i Donat Tranquillo, Sv. d (1563-66), fol. 9'

1563, die 27 mensis februarii, indictione 6.

(in margine:) ... (oštećeno) ... us a magistro (Bernardino) pictore.

Actum Sibenici in apotheca magistri Oratii Forteza, presentibus ser Hieronimo Boldu castelano Dazline et domino presbitero Petro Uxigorich ad hoc habitis, uocatis et rogatis testibus. Ibique magister Bernardinus pictor promisit et se obligauit domino presbitero Ioanni Lignicich capellano ecclesie Sancte Trinitatis, magistro Oratio Forteza scriba et magistro Nicolao Misich superiore, nominibus suis propriis, ac nominibus Mathei Sochacich et Mathei Bisiga iudicum dicte fratalee, ac Nicolai Fachac altero superiori, pro quibus promiserunt de rato et rati habitione et promiserunt quod ratificabunt, depingere capellam magnam dicte ecclesie Sancte Trinitatis cum capella Sancti Ioannis et Sancti Rochi coloribus condecentibus ac scabellos marmorinos et in capella ponere figuras secundum magister Oratius ordinauerit, et hoc pro pretio et nomine precii ducatorum 25 ad rationem librarum 6 soldorum 4 paruorum pro ducato. Quam operam dictus magister Bernardinus promisit principiate die prima iunii proxime uenturis, et completa dicta opera suprascriptus presbiter Ioannes, magister Oratius et magister Nicolaus, nominibus suis propriis, ac nominibus aliorum suprascriptorum, subito dare et persoluere dicto magistro Bernardino mercedem suam prefatos ducatos 25. Que omnia et cetera, sub pena et cetera, et sub obligatione et cetera.

Prilog 11.

1566. 28. VII - U Šibeniku. Slikar Bernardin Rizzardi Padovanac, koji je na radu u Šibeniku, svjedoči.

DAZd, ŠNA, Kut. 36/VI, Kornelij Bonini, Sv. b, fol. 27'

Actum Sibenici in statione mei notarii infrascripti, presentibus reuerendo domino Ioanne Cheusseo vicario Sibenicensis et magistro Bernardino de Rizzardi Patauino pictore ad presens commorante hic Sibenici (...)

(...) Ibique dominus Hieronimus Rippa tanquam procurator ut dixit, negotiator et gubernator bonorum reuerendissimi in Christo patris domini domini Hieronimi Sauorgnani dignissimi eppiscopi Sibenicensis nec non omnium terrarum episcopatus ...

Prilog 12.

1567. 1. VIII. / 1567. 4. IX. / 1568. 1. III. - U Zadru. Slikar Bernardin de Ricardis potvrđuje da je primio isplate za oslikavanje vratnica orgulja u crkvi Sv. Dominika.

DAZd, ŠNA, Spisi samostana Sv. Dominika, Pergamene, br. 539

1567 a dì primo agosto.

Receui io Bernardim di Riciardi depentor dal reuerendo padre fra Ieronimo prior del conuento [di] San Dominico in Zara aconto dele porte del organo per il primo termine qual fu per tuto il mese di luio a bon conto lire nonanta, videlicet L 90.

1567 a dì 4 setembre.

Item dal sopradito padre prior receui in denari contadi a bon conto de sopradito debito lire cinquanta, videlicet L 50.

1568 a dì 4 marzo.

Dechiaro io sopraschrito Bernardim come son stato satisffato dal reuerendo padre prior di San Dominico in tanti contadi di ducati setanta, come miti nela sententia contra esi fata a dì 19 april prosimo pasato conputandi li sopraschriti et più per le spese deschrite nela dita sententia L quatordece cioè L 14. Presente el eccelente doctor Fumati et misser Zoilo di Nasi li quali se sotoschriuerano.

(autograf:) Io Francisco Fumati dottor fui prezente et cetera.

(autograf:) Io Zoillo Nassis fui presente quanto di (?) sopra.

(in recto:) 1567 questa sententia le sta satisfata dal reuerendo padre prior a maistro Bernardino depentor per le portelle del organo.

Prilog 13.

1568. 10. X - U Šibeniku. Slikar Bernardin de Ricardis ugovara sa zastupnicima škole Presvetog tijela Kristova u šibenskoj katedrali pozlaćivanje oltara rečene škole.

DAZd, ŠNA, Kut. 40, Andrija Tranquillo, Sv. 1567-1570, fol. 116'-117

Die 10 octobris.

(in margine:) Conuentio procuratoris scole Sacraticsimi Corporis Christi cum magistro Bernardino de Ricardis.

Actum Sibenici in cancellaria ciuilium, presentibus domino Baptista Melli et domino Ioane Semiouich condam domini Dominici et domino Petro Difnico condam domini Simeonis ad hoc habitis uocatis et rogatis testibus. Ibique dominus Michaele Tricotach (?) et dominus Petrus Zauoreus uti procoratores scole Sacraticsimi ... (oštećeno) ..... auctoritatem a scole (predicte) ..... hoc specialiter ..... instantis in actis pre..... et ex altera magister Bernardinus de (Ricardis) de Patauia modo habitis ..... conditionis et factis deuenerunt, videlicet quia (dictus) magester Bernardinus ex pacto inuicem (cum dicte procure) et se obligauit solemniter stipulationem hinc inde super altare Sacraticsimi in capellam nuncupatam Sancti (?) Sanctorum omnia illa (?) circumcirca tam architrubos de super et intra quod (?) alia sibi ostensa fulcir et profilizar auro bono et fino omnibus suis sumptibus et expensis, modia et qualitatibus eidem a dictis dominis procuratoribus demostratia presentibus suprascripto domino Petro Difnico ad ipsam opera ad effectam finumque (?) perfectum deduceris (?) usque ad festa (jedna riječi nejasna) proxime venturis, pro quo quidem opperum, videlicet tam auro quam factura predicti domini procuratores promiserunt eidem magistro Bernardino sic citatutis (?) dare ducatos triginta vnius ad ratione L 6 s 4 pro ducato, ad quorum computum quidem in presentia mei notarii et testium suprascriptorum dederunt et numerauerunt libras sexaginta duas. Reliquum promiserunt dare finito operis, declarando quod dicti domini procuratores ad nihil aliud teneatur nisi ad suplementis (?) dictorum ducatorum triginta, de quibus quidem L 62 fecit finem et quietationem et ceterum (?) promissa (?).

Prilog 14.

1569. 6. IV. - U Šibeniku. Slikar Bernardin de Ricardis, stanovnik Zadra, prima od zastupnika škole Presvetog tijela Kristova u šibenskoj katedrali 21 dukat, kao ostatak plaće od 31 dukata za pozlatu pale, to jest oltara rečene bratovštine.

DAZd, ŠNA, Kut. 39/I, Ivan Tranquillo, Sv. a, fol. 87

Die sexto mensis aprilis 1569, indictione 12ma.

(in margine:) Quietatio pro scola Sanctisimi Corporis Christi in ecclesia Sancti Iacobi.

Actum Sibenici in cancellaria criminali (?), presentibus ser Hieronimo Saraceno et ser Philippo Pineziz testibus ad hoc habitis vocatis et specialiter rogatis. Ibique magister Bernardinus de Ricardis pictor habitator Iadre nullo errore ductus per se suosque heredes et successores dixit contentus et confessus fuit se habuisse et recepisse prout ac vere habuit et recepit in presentia suprascriptorum testium ac mei notarii infrascripti a spectabilis dominis Michaele Visconti et Petro Iamaro tamquam procuratoribus scole Sanctissimi Corporis Christi in ecclesia catedrali Sancti Iacobi de Sibenico ibidem presentibus et pro se suisque

successoribus stipulantibus ducatos viginti vnius in ratione L 6 ss 4 paruorum pro ducato in tot tolnis habitis a prefatis dominis procuratoribus, et hoc pro resto et saldo ac integra solutione ducatos triginta vnius mercedis conuente pro opere fatto in deauratione pale seu altaris prefate scole. Et de dicta conuentione dixerunt apparere in notis domini Cornelii Bonini notarii habitatoris Sibenici. De quibus ducatis viginti vnius sic vt supra habitis prefatus magister Bernardinus per se et cetera fecit prefatis dominis procuratoribus stipulantibus nomine quo supra semper et perpetuam quietationem ac pactis de vlterius non petendo. Renuntiantes et cetera, que omnia et cetera, sub obligatione et cetera.

Prilog 15.

1635. 29. XI. – U Šibeniku. Braća Ivan, Dominik i Ivan Krstitelj, sinovi Gašpara Grisanisa, u svoje ime i u ime svojih sestara, kao nasljednici bake Lucije Ivetić, kupili su u Veneciji palu za svoj oltar sv. Fabijana i Sebastijana u katedrali u Šibeniku.

DAZd, ŠNA, Kut. 66, Šimun Strižić, sv. E, fol. 118.v -120. r

A di 29 Novembre 1635.

Fatto in Sebenico in piazza avena le porte del Domo alla presentia del Signor Nicoo Difnico il piu giovane honorabile Giudeice della parte Mag.r in loco d' (nečitko), presente il magnifico Reverendo Signor Domenico Zoriceo Ilicano e Primicerio e til signor Zuane Gliubich testii.

Dove personaliter constituti li signori Zuane, Domenico e Giovanni Battista figli dell Gasparo de Grisanis Simonich, li quali intendo per nomi loro propri, et delle tutte loro sorelle per lo quali et come heredi della guondam signora Lucia Ivetich loro ava, havendo ed gli estratti dell' entrate della medesima heredita fatta conprar a Venetia la pala dell altare Santi Fabiano et Sebastiano, et quella riposta nella chiese Cattedrale di questa citta in capella sua ordinava, et con l' estratti sodetti ricuperato aveo dall' heredi Tranquilli la bottega situata fra le bottege sotto la casa Ivetich a cui confini come nel deposito di recuperanati appare sotto li 24. febbraio 1630. Io volendo esi signori fratelli per esemtione della volentu della stesa guondam signora Lucia lora ava espressa nell' ultimo suo testamento di 17. febbraio 1626. inveniatus hora una mansionarla, affine che davanti eso altare havo perpetuamente celebrate dui messe alla settimana da uno di Reverendi scardoti che da esi dovera (nečitko) et applicargli in elemosina l'affitto (nejasno) della medesima bottega come sopra da loro ricuperata che uniformadoti alla sopradetta ultima ordinatione a questa particolarmente destinato. (…)

11.2. Popis izvora fotografija za slike po poglavljima i ilustracije kataloških jedinica:

Institucije:

Konzervatorski Odjel Šibenik

Konzervatorski Odjel Split

Hrvatski restauratorski zavod u Zagrebu (skeda: 31., 48., 75., 76.)

Muzej grada Šibenika

Osobe:

Valentino Dražić Celić (skeda: 3., 9., 15., 23., 26., 27., 28., 30., 33., 43., 45., 51., 83., 86., 87., 88.1- 88.28., sl.19.)

Jelena Ćurić (skeda: 25.)

prof. dr. sc. Emil Hilje

Lana Kekez (skeda: 18., 19., 42., 79.)

Kristina Krivec (skeda: 18., 19., 42., 79.)

Ana Šitina

Dženis Torić

Dean Tošović (sl. 11.)

Knjige i katalozi:

STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984.

Jacopo Bassano c. 1510-1592, katalog izložbe (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5. rujna-6. prosinca 1992.; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23.siječnja-25. travnja 1993.), (ur.) Beverly Louise Brown, Paola Marini, Bologna, 1992.

MILAN PELC, *Život i djela šibenskog bakroresca Martina Kolunića Rote,* Zagreb, 1997.

Antun Vrančić. Znameniti šibenski humanist, katalog izložbe, (ur.) Gojko Lambaša, Tomislav Pavičić, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 2004.

VIŠNJA BRALIĆ – NINA KUDIŠ, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije,* Zagreb, 2006.

EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Slikarstvo – Umjetnička baština zadarske nadbiskupije,* Zadar, 2006.

RADOSLAV TOMIĆ, *Splitska slikarska baština,* Zagreb, 2007.

Majka Klara Žižić i njezina družba: 1706.-2006., Zbornik proslave 300. obljetnice preminuća službenice Božje majke Klare Žižić, utemeljiteljice Družbe sestara franjevki od Bezgrješne, Šibenik, 2009.
SANJA CVETNIĆ, *Barokni defter. Studije o likovnim djelima iz VII. I VIII. Stoljeća u Bosni i Hercegovini*, Zagreb, 2011.
Dominikanci u Hrvatskoj, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 20. prosinca 2007.-30. ožujka 2008.), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb, 2011.
NIKOLA MATE ROŠČIĆ, *Samostan i crkva sv. Frane u Šibeniku,* Šibenik, 2015.
Sveto i profano: Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj, katalog izložbe (Zagreb, Klovićevi dvori), (ur.) Radoslav Tomić, Zagreb 2015.
ZORAIDA DEMORI STANIŠIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji,* Split-Zagreb, 2017.
LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018.
Visovac. Duhovnost i kultura na Biloj stini. Katalog izložbe, muzej za umjetnost i obrt, 30. 11. 2019. – 02.02. 2020., Zagreb, 2019.

Članci:

RADOSLAV TOMIĆ, Prijedlog za Filippa Zanibertija u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 28,* Split, 1989., 143-151.
THOMAS KETELSEN, A drawing for Giulio Bonasone's print after Titian's 'Entombment', u: *The Burlington Magazine, 138/1120,* 1996., 446-453.
BRANKA MARTINAC, Konzervatorsko-restauratorski radovi na slici Bogorodica s Djetetom i svecima iz šibenske crkve Sv. Nikole, *Portal, 3,* 2012., 123-131.
RADOSLAV TOMIĆ, Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Dalmaciji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 37,* 2013., 113-128.
IVANA ČAPETA RAKIĆ, Radionica Santa Croce i dva atributivna problema, u: *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, Zbornik radova znanstvenog skupa 'Dani Cvita Fiskovića'* održanog 2012., (ur.) Dino Milinović, Ana Marinković, Ana Munk, Zagreb, 2014.. 147-158.
FRANCESCA DI GIOIA, *Andrea Meldola fecit. Le stampe di Andrea Schiavone nelle collezioni romane,* 2015.
BOJAN GOJA, Andrea Galezzo i spomenici generalnim providurima Leonardu Foscolu i Lorenzu Dolfinu u Šibeniku, u: *Peristil, 60,* 2017., 35-46.

SANJA CVETNIĆ, Dvanaestogodišnji Isus i Marija u suzama prema Kloviću (Zhomassinu) i Pavonin Ecce Homo prema Reniju (Van Melaru) na Visovcu, Peristil, 61, 2018., 57-64.

Internetski izvori:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/95295/Anonimo%C2%A0%E2%80%94%C2%A0G.B.%20Salvi.%20Madonna%20col%20Bambino.%20Urbino%20Galleria%20Nazionale%20delle%20Marche (pristupljeno 18.02.2020.)
https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/infancy-of-christ/adoration-of-the-magi/41a-41b (pristupljeno 18.02.2020.)
https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/san-girolamo-penitente/ (pristupljeno 18.02.2020.)
https://www.wga.hu/index1.html (pristupljeno 18.02.2020.)
https://www.romeartlover.it/Vasi80a.html (pristupljeno 18.02.2020.)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Palma_il_Giovane_-_Beweinung_Christi_-_4227_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg (pristupljeno 18.02.2020.)
https://www.khm.at/en/objectdb/detail/148/?pid=2582&back=576&offset=5&lv=listpackages-5477 (pristupljeno 18.02.2020.)
https://zupa-crnica.net/category/fotogalerija/ (pristupljeno 18.02.2020.)
https://mojahrvatska.vecernji.hr/price/hrvati-na-stranim-postanskim-markama-faust-vrancic-1079984/galerija-192606?page=2 (pristupljeno 18.02.2020.)
http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55599&force=1 (pristupljeno 18.02.2020.)
www.svetiste-sibenik.hr (pristupljeno 05.01.2018.)

11.3. Popis slika po poglavljima

Treće poglavlje

1. Pogled na freske i ogradu kora, Nova crkva, Šibenik
2. Natpis na ogradi kora, Nova crkva, Šibenik
3. Angelo Mancini (?), *Gospa od Bezgrešnog Začeća,* Šibenik, crkva Sv. Nediljice u Crnici, Šibenik
4. Kamena grobnica biskupa Vincenza Arrigonija, crkva Sv. Dominika, Šibenik
5. Rekonstrukcija izvornog izgleda bočnog oltara sv. Vincenta, crkva Sv. Dominika, Šibenik
6. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom, sv. Antom Padovanskim i sv. Terezijom Avilskom,* Župni stan, Tisno
7. Ivan Teodorović, crtež biskupske stolice, Šibenski biskupski arhiv
8. Ivan Teodorović, crtež biskupske stolice, Šibenski biskupski arhiv, detalj s natpisom
9. Nepoznati slikar, *Visovačka Gospa*, crkva Sv. Lovre, Šibenik, detalj – ceduljica s natpisom naručitelja
10. Natpis na unutrašnjoj strani bočnih vrata, crkva Sv. Lovre, Šibenik
11. Nepoznati altaristi, oltar Gospe od Milosti (nekad Petra Alkantarskog), crkva Sv. Lovre, Šibenik
12. Nepoznati altaristi, oltar sv. Lovre, crkva Sv. Lovre, Šibenik
13. Nepoznati slikar, pala *Sv. Petra Alkantarskog*, samostan Sv. Lovre, Šibenik
14. Antonio Bellucci, *Martirij sv. Lovre,* crno-bijela fotografija uništene slike koja je krasila oltar sv. Lovre u istoimenoj crkvi u Šibeniku
15. Unutrašnjost crkve Sv. Frane u Šibeniku, fotografija stanja u 19. stoljeću
16. Martin Rota Kolunić, *Antun Vrančić*, bakrorez, Albertina
17. Marin Rota Kolunić, *Antun Vrančić*, portret, bakrorez, BZ, Cavtat, II. stanje
18. Crno-bijela fotografija izgubljenog portreta Franje Vrančića
19. Dijelovi drvenog rezbarenog oltara sv. Hijacinta, crkva Sv. Dominika, Šibenik
20. Grb obitelji Tetta, detalj glavnog kamenog oltara, crkva Sv. Nikole, Šibenik
21. Nepoznati mletački slikar, *Gospa s Djetetom, sv. Nikolom i Lovrom,* crkva Sv. Nikole, Šibenik, detalj – posvetni natpis donatora
22. Matteo Ponzone, *Pala sv. Antuna sa sv. Josipom i sv. Onofrijem, oltar u crkvi Sv. Frane,* Šibenik, detalj vedute Šibenika

23. *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, Oslikani drveni strop s prikazima donatora, crkva Sv. Nikole, Šibenik, detalj – prikaz donatora Nikole Pavkovića s pete kasete
24. *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, Oslikani drveni strop s prikazima donatora, crkva Sv. Nikole, Šibenik, detalj – prikaz donatora Alviža Misture s devete kasete
25. *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, Oslikani drveni strop s prikazima donatora, crkva Sv. Nikole, Šibenik, detalj – prikaz donatora Tomasa Zavorea s petnaeste kasete

Četvrto poglavlje

1. Francesco Rizzo da Santa Croce, *Sacra Conversazione*, Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna
2. Francesco Rizzo da Sanra Croce, *Sacra Conversazione*, Galeria Renzo Calderan, Pariz
3. Francesco Rizzo da Santa Croce, *Sacra Conversazione*, privatno vlasništvo, Split
4. Slika pripisana Filippu da Veroni, *Sacra Conversazine*, Strossmayerova zbirka starih majstora, Zagreb
5. Francesco Rizzo da Santa Croce i radionica, *Sacra Conversazione,* Samostan Sv. Frane, Šibenik
6. Bernardino Ricciardi, *Prikazanje Marijino u hramu,* vratnice orgulja, Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar
7. Bernardino Ricciardi, *Navještenje*, vratnice orgulja, Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar
8. Bernardino Ricciardi, *Sv. Luce,* crkva Sv. Šime, Zadar
9. Bernardino Ricciardi, *Sv. Stjepan*, crkva Sv. Šime, Zadar
10. Bernardino Ricciardi, *Poklonstvo kraljeva*, katedrala u Šibeniku
11. Bernardino Ricciardi, oltarna pala *Sv. Jurja (Đurđa)* na Pilama, Dubrovnik
12. Komparacija: lijevo: Andrea Meldola, *Gospa s Djetetom i svecima,* crtež, British Museum, London / desno: Bernardino Ricciardi, detalj oltarne pala *Poklonstva kraljeva,* katedrala, Šibeniku
13. Komparacija: slijeva na desno: Andrea Meldola, crtež Judite, privatna kolekcija / lik sv. Luce s pale Sv. Luce iz crkve Sv. Šime, Zadar / lik Gospe iz *Navještenja* s vratnica orgulja, Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar / lik sv. Barbare s pale *Sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Grgurom*, crkva Sv. Barbare, Šibenik
14. Bernardino Ricciardi, *Gospa s Djetetom,* privatno vlasništvo
15. Bernardino Ricciardi, *Pala Sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Grgurom*, crkva Sv. Barbare, Šibenik

16. Komparacija: Bernardino Ricciardi, lijevo: detalj glave Gospe s oltarne pale *Poklonstva kraljeva,* katedrala u Šibeniku / sredina: detalj glave Gospe iz *Navještenja* s vratnica orgulja Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar / desno: detalj glave Gospe iz privatne zbirke
17. Komparacija: Bernardino Ricciardi, lijevo: draperija Gospe iz *Navještenja* s vratnica orgulja Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar / desno: detalj draperije Gospe, privatno vlasništvo
18. Komparacija: Bernardino Ricciardi, lijevo: maleni Krist s oltarne pale *Poklonstva kraljeva*, katedrala u Šibeniku / desno: maleni Krist sa slike *Gospa s Djetetom*, privatno vlasništvo
19. Detalj slike *Gospa od Rašelja*, glavni oltar, crkva Gospe od Rašelja, Zlarin

Peto i šesto poglavlje

01. Komparacija: lijevo: detalj Gospe s Djetetom, Jacopo Bassano, *Gospa s Djetetom i svecima,* Museo Civico, Bassano del Grappa/ središte: detalj Gospe s Djetetom, Jacopo Bassano, *Poklonstvo kraljeva,* Privatna kolekcija, Rim/ desno: Radionica Bassano, *Gospa s Djetetom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik
02. Komparacija: lijevo: detalj Gospe s Djetetom, Jacopo Bassano, *Poklonstvo kraljeva,* Kunsthistorischesmuseum, Beč / sredina: Jacopo Bassano, crtež *Gospe s Djetetom,* Privatna kolekcija / desno: Radionica Bassano, *Gospa s Djetetom,* samostan Sv. Lovre, Šibenik
03. Komparacija: lijevo: Angelo Mancini, *Sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Pavlom,* crkva Sv. Barbare, Šibenik / desno: Angelo Mancini, Bezgrešno začeće sa sv. Augustinom i sv. Petrom, crkva Sv. Foške, Vrsar
04. Komparacija: lijevo: Baldassare d'Anna, *Gospa s Djetetom, sv. Katarinom Aleksandrijskom i sv. Antunom Padovanskim* / desno: Baldassare D'Anna, *Pala sv. Klara sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Didakom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik
05. Komparacija: lijevo: Giovanni Laudis, *Gospa sa sv. Hijacintom,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, Civitas Sacra, Šibenik / desno: Baldassare d'Anna, *Gospa sa sv. Hijacintom,* crkva Sv. Petra Mučenika, Stari Grad, Hvar
06. Filippo Zaniberti, *Gospa sa sv. Agatom i sv. Lucijom i drugim svecima,* Santa Lucia, Castelcucco (Treviso)

07. Komparacija: lijevo: Matteo Ponzone, *Pala s prikazom sv. Jeronima i sv. Frane*, bočni oltar u crkvi Sv. Frane, Šibenik / desno: Matteo Ponzone, *Sv. Jeronim,* Galerija umjetnina, Split
08. Komparacija: Baldassare d'Anna, *Čudo sv. Antuna*, crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Pag / desno: Matteo Ponzone, *Pala sv. Antuna sa sv. Josipom i sv. Onofrijem*, crkva Sv. Frane, Šibenik
09. Sante Peranda (?), *Polaganje u grob*, samostan Sv. Lovre, Šibenik
10. Palma Mlađi, *Oplakivanje Krista,* Prado, Madrid
11. Palma Mlađi, *Polaganje u grob,* Staatgalerie, Würzburg
12. Palma Mlađi, *Polaganje u grob,* Il Redentore, Venecija
13. Komparacija: lijevo: detalj - slika *Polaganje u grob*, samostan Sv. Lovre, Šibenik / sredina: Palma Mlađi, *Polaganje u grob,* Museo Civico, Reggio Emilia / desno: Palma Mlađi, *Polaganje u grob*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
14. Antonio Vassilacchi (Aliense) (?), *Gospa s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Franom Asiškim i donatorima,* katedrala, Split
15. Komparacija: lijevo: Nepoznati slikar, *Bičevanje Krista*, Stalna izložba crkvene umjetnosti, Zadar / desno: Nepoznati kasnorenesansni slikar, *Bičevanje Krista,* samostan Sv. Frane, Šibenik
16. Giovanni Francesco Fedrigazzi (?), *Sv. Pio V.,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik
17. Giovanni Franceso Fedrigazzi: *Sv. Grgur papa*, *Sv. Jeronim, Sv. Matej Evanđelist*, *Sv. Luka Evanđelist,* ograda pjevališta, crkva Sv. Duha, Vis
18. Giovanni Francesco Fedrigazzi, *Sv. Eleuterije*, Zbirka crkvene umjetnosti, Poreč
19. Nepoznati slikar, *Portret Jurja Parčića,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik
20. Komparacija: lijevo: detalj slike nepoznatog slikara *Čudo u Surianu,* Interpretacijski centar katedrale sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik / desno detalj Gospe s jedne od stropnih kaseta iz crkve sv. Nikole, Šibenik
21. Komparacija: lijevo: detalj slike nepoznatog slikara *Čudo u Surianu,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik / desno detalj Gospe s jedne od stropnih kaseta iz crkve Sv. Nikole, Šibenik
22. Komparacija: gore: detalji ženskih glava sa slike nepoznatog slikara *Čudo u Surianu,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik / dole detalji ženskih glava sa stropnih kaseta iz crkve Sv. Nikole, Šibenik

23. Komparacija: lijevo: detalj (sv. Dominik) sa slike nepoznatog slikara *Čudo u Surianu,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik / desno detalj (Krist) s jedne od stropnih kaseta iz crkve Sv. Nikole, Šibenik
24. Komparacija: lijevo: detalj slike nepoznatog slikara *Čudo u Surianu,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik / desno detalj sveca s jedne od stropnih kaseta iz crkve Sv. Nikole, Šibenik
25. Komparacija: lijevo detalj freske, lik Joba, Nova crkva, Šibenik / desno: detalj Gospe zaštitnice, Muzej grada, Šibenik
26. Komparacija: lijevo: Nepoznati lokalni slikar, *Sv. Frane,* samostan Sv. Frane, Šibenik / desno: Nepoznati slikar, Sv. Frane Asiški, Samostan Sv. Frane Asiškog, Rovinj

Sedmo poglavlje

1. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom, svecima i donatorom*, franjevačka crkva, Slano
2. Oltar sv. Kristofora sa slikom *Gospe od Zdravlja*, katedrala, Šibenik
3. Nepoznati kopist, *Gospa od Zdravlja*, katedrala, Šibenik
4. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Samostan Sv. Luce, Šibenik
5. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Samostan Sv. Luce, Šibenik, detalj
6. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom i anđelima*, Samostan Sv. Luce, Šibenik
7. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom i anđelima*, Samostan Sv. Luce, Šibenik, detalj
8. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Muzej grada, Šibenik
9. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Krapanj
10. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Kapela u Jurlinovim dvorima, Primošten
11. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom,* samostanska kapela franjevki od Bezgrešne, Šibenik
12. Majstor „L“, Slike na tabernakulu glavnog oltara*: Pieta,* crkva Sv. Margarite, Jadrtovac
13. Majstor „L“, Slike na tabernakulu glavnog oltara*: Sv. Luce,* crkva Sv. Margarite, Jadrtovac
14. Majstor „L“, Slike na tabernakulu glavnog oltara*: Sv. Katarina, c*rkva Sv. Margarite, Jadrtovac
15. Majstor „L“, *Krštenje*, panel s glavnog oltara, franjevačka crkva, Orebići
16. Majstor „L“ (?), *Gospa s Djetetom,* Muzej grada Šibenika
17. Majstor „L“, *Posljednja večera*, Zbirka visovačkog samostana

18. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom, sv. Franom i sv. Karlom Boromejskim*, Samostan Sv. Lovre, Šibenik
19. Nepoznati slikar, *Visovačka Gospa*, Zbirka viskovačkog samostana, Visovac
20. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, prednja strana procesijske slike, crkva Sv. Mihovila, Murter
21. Nepoznati slikar, *Sv. Mihovil*, stražnja strana procesijske slike, crkva Sv. Mihovila, Murter
22. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Muzej grada, Šibenik
23. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom* (*Hodegitrija*), Muzej grada, Šibenik
24. *Slikar škole jonskih otoka*, *Imago pietatis,* dominikanski samostan, Trogir (izvorno nastala za crkvu Sv. Dominika u Šibeniku)

Osmo poglavlje (zaključak)

1. Komparacija: lijevo: Tizian, *Sv. Jeronim*, Pinacoteca di Brera, Milano / desno: Nepoznati kopist, *Sv. Jeronim*, samostan Sv. Lovre, Šibenik
2. Nepoznati mletački slikar, *Polaganje u grob*, Župni stan, Rogoznica
3. Tizian, *Polaganje u grob*, Museo del Prado, Madrid
4. Giulio Bonasone, *Polaganje u grob*, grafika prema Tizianovoj slici, Kunsthalle, Hamburg
5. Giulio Bonasone (?), *Polaganje u grob*, crtež prema Tizianovoj slici, Kunsthalle, Hamburg
6. Komparacija: lijevo: Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, *Gospa s Djetetom*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino / desno: Nepoznati kopist, *Gospa s Djetetom*, župna crkva, Skradin
7. Komparacija: lijevo: Johan Sadeler I. *Poklonstvo kraljeva* , Rijksmuseum, Amsterdam / desno: Nepoznati slikar, *Poklonstvo kraljeva*, crkva Gospe od Rašelja, Zlarin

11.4. Popis ilustracija kataloških jedinica (skeda):

1. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom*, Muzej grada Šibenika, Šibenik, 16. stoljeće (?)
2. Nepoznati slikar, *Triptih: Polaganje u grob; Glavosjek i Mučenje sv. Lovre*, Jurlinovi Dvori, Primošten, 16. stoljeće (?)
3. Francesco Rizzo da Santa Croce (1507.-1545.), *Gospa s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem*, knjižnica samostana Sv. Frane, Šibenik, prva polovica 16. stoljeća
4. Nepoznati slikar, *Pomilovanje Bartola de Lorenza iz Šibenika*, samostan Sv. Frane, Šibenik, 1536. godina
5. Francesco da Santa Croce (Venecija, 1516.-Venecija, 1584.), *Posljednja večera*, franjevački samostan Sv. Križa, Krapanj, sredina 16. stoljeća
6. Nepoznati slikar, *Sacra Conversazione,* Župni ured, Murter (izvorno možda na oltaru sv. Mihovila u istoimenoj crkvi u Murteru), sredina ili druga polovica 16. stoljeća
7. Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik), *Poklonstvo kraljeva*, Katedrala Sv. Jakova, Šibenik, 1560. godine
8. Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik), *Gospa s Djetetom*, Privatno vlasništvo, Šibenik, 1560.-1570. godine
9. Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik), *Pala sv. Barbare sa sv. Nikolom i sv. Grgurom*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno u crkvi Sv. Barbare, Šibenik), oko 1560.-1570. godine
10. Nepoznati autor, Sinopija freske *Krštenje Kristovo*, luneta portala crkve Sv. Ivana, Šibenik, druga polovica 16. stoljeća
11. Nepoznati slikar, *Visovačka Gospa*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, 1576. godine
12. Nepoznati lokalni slikar, *Adoracija Krista*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 16. ili prva polovica 17. stoljeća
13. Radionica ili sljedbenik obitelji Bassano, *Gospa s Djetetom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 16. stoljeća
14. Sante Peranda (?), *Polaganje u grob*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 16./početak 17. stoljeća
15. Nepoznati slikar, *Sv. Ante*, samostan Sv. Frane, Šibenik, 17. stoljeće (?)
16-17. Nepoznati slikar, *Marija u suzama* i *Dvanaestogodišnji Isus* (dvije slike u okviru s moćima), muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, 17. stoljeće; nakon 1589. godine (*terminu ante quem non*)

18. Kasnorenesansni mletački slikar, *Gospa sa sv. Margaretom i sv. Lovrom mučenikom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, početak 17. stoljeća

19. Sljedbenik ili imitator slikarstva obitelji Bassano, *Rođenje Kristovo*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, početak 17. stoljeća

20. Nepoznati kasnorenesansni mletački slikar, *Portret Fausta Vrančića*, ljetnikovac obitelji Draganić-Vrančić, Prvić Šepurine, 1605. godine

21. Angelo Mancini (?), *Gospa od Bezgrešnog Začeća,* Šibenik, crkva Sv. Nediljice u Crnici, Šibenik, 1609. godine

22. Angelo Mancini, *Sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Pavlom*, crkva Sv. Barbare, Šibenik, 1610. godine

23. Juraj Božičević, *Silazak sv. Duha*, crkva Sv. Duha, Šibenik, 1614. godine

24. Nepoznati mletački slikar, *Slika sv. Jeronima u pustinji*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, početak 17. stoljeća

25. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavađa*, crkva Gospe od Karavađa, Tisno, prva polovica 17. stoljeća

26. Giovanni Laudis, *Obrezanje Kristovo,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno na bočnom oltaru crkve Sv. Dominika u Šibeniku), prije 1624. godine

27. Filippo Zaniberti, *Gospa s Djetetom i svecima*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (nekad na bočnom oltaru u crkvi Sv. Dominika, Šibenik), kratko prije 1626. godine

28. Giovanni Laudis, *Gospa od Ružarija,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno na bočnom oltaru crkve Sv. Dominika, Šibenik), prije 1628. godine

29. Nepoznati kasnorenesansni slikar i Jeronim Mondella, *Krunidba Gospe,* Nova crkva, Šibenik, 1622.-1628. godine

29.1. Nepoznati kasnorenesansni slikar i Jeronim Mondella, *Krunidba Gospe,* Nova crkva, Šibenik, 1622.-1628. godine, detalj – središnja kaseta stropa

29.2. Nepoznati kasnorenesansni slikar i Jeronim Mondella, *Krunidba Gospe,* Nova crkva, Šibenik, 1622.-1628. godine, detalj – kaseta s prikazom jednog od anđela

30. Jacopo Palma Mlađi (Venecija, 1544 – Venecija, 1628), *Gospa sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (nekad na bočnom oltaru sv. Ivana u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku), prva polovica trećeg desetljeća 17. stoljeća

31. Nepoznati slikar, *Raspeće*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, prva polovica 17. stoljeća

32. Radionica Bassano, *Sv. Frane u molitvi*, samostan Sv. Frane, Šibenik, tridesete godine 17. stoljeća

32.1. Radionica Bassano, *Sv. Frane u molitvi*, samostan Sv. Frane, Šibenik, tridesete godine 17. stoljeća, detalj

33. Giovanni Laudis (?), *Gospa sa sv. Hijacintom*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra*, Šibenik (izvorni smještaj: bočni oltar crkve Sv. Dominika, Šibenik), početak 17. stoljeća (najkasnije do 1631. ?)

34. Mihovil Parkić i Antun Moneghin, *Scene iz života Gospe*, Nova crkva, Šibenik, 20-ih i 30-ih godina 17. stoljeća

34.1 -34.3 Mihovil Parkić i Antun Moneghin, *Scene iz života Gospe*, Nova crkva, Šibenik, 20-ih i 30-ih godina 17. stoljeća, detalji fresaka

35. Antun Moneghin (?) , *Gospa Zaštitnica*, Muzej grada, Šibenik (izvorni smještaj: Nova crkva u Šibeniku), 30-ih godina 17. stoljeća, prednja strana

35.1 Antun Moneghin (?) , *Gospa Zaštitnica*, Muzej grada, Šibenik (izvorni smještaj: Nova crkva u Šibeniku), 30-ih godina 17. stoljeća, stražnja strana

36. Filippo Zaniberti, *Sv. Sebastijan i sv. Fabijan*, katedrala Sv. Jakova, Šibenik, do 1635. godine

36.1 Filippo Zaniberti, *Sv. Sebastijan i sv. Fabijan*, katedrala Sv. Jakova, Šibenik, do 1635. godine, detalj s potpisom slikara

37. Baldassare D'Anna, *Pala sv. Klara sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Didakom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, prva polovica 17. stoljeća

38. Matteo Ponzone, *Pala s prikazom sv. Antuna i sv. Klare*, crkva Sv. Frane, Šibenik, 1638. godine

39. Matteo Ponzone, *Pala s prikazom sv. Jeronima i sv. Frane*, bočni oltar u crkvi Sv. Frane, Šibenik, 1638. godine

40. Matteo Ponzone, *Pala s prikazom sv. Augustina i sv. Stjepana*, crkva Sv. Frane, Šibenik, tridesetih godina 17. stoljeća

40.1 Matteo Ponzone, *Pala s prikazom sv. Augustina i sv. Stjepana*, crkva Sv. Frane, Šibenik, tridesetih godina 17. stoljeća, detalj

41. Nepoznati slikar, *Gospa sa sv. Margaritom i sv. Jurjem*, crkva Sv. Margarite, Jadrtovac, nakon 1643. godine

41.1 – 41.3 Nepoznati slikar, *Gospa sa sv. Margaritom i sv. Jurjem*, crkva Sv. Margarite, Jadrtovac, nakon 1643. godine, detalji – pala i svetohranište

42. Nepoznati slikar, *Portret providura Leonarda Foscola,* samostan Sv. Lovre, Šibenik,1649. godine

43. Nepoznati kasnorenesansni slikar, *Bičevanje Krista*, samostan Sv. Frane, Šibenik, prva polovica-sredina 17. stoljeća (prije 1651. godine)

44. Matteo Ponzone, *Pala sv. Antuna sa sv. Josipom i sv. Onofrijem,* crkva Sv. Frane, Šibenik, 1655. godina

44.1. - 44.2. Matteo Ponzone, *Pala sv. Antuna sa sv. Josipom i sv. Onofrijem*, crkva Sv. Frane, Šibenik, 1655. godina, detalji

45. Nepoznati slikar, *Sv. Matej,* Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik, sredina 17. stoljeća

46. Nepoznati mletački slikar, *Imago pietatis*, Muzej grada, Šibenik, sredina ili druga polovica 17. stoljeća

46.1. Nepoznati mletački slikar, *Imago pietatis,* Muzej grada, Šibenik, sredina ili druga polovica 17. stoljeća, detalj

47. Nepoznati lokalni slikar, *Gospa s Djetetom*, Muzej grada Šibenika, Šibenik, sredina/druga polovica 17. stoljeća

48. Nepoznati mletački slikar, *Marija Magdalena pokajnica u molitvi*, Skradin, Župni ured, 17. stoljeće

49. Nepoznati slikar, *Sveta Obitelj*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, druga polovica 17. stoljeća

50. Nepoznati slikar, *Sv. Frane Asiški*, crkva Majke od Milosti, Visovac, druga polovica 17. stoljeća

51. Nepoznati lokalni slikar, *Sv. Frane,* samostan Sv. Frane, Šibenik, druga polovica 17. stoljeća

52. Nepoznati lokalni slikar, *Gospa u Navještenju*, samostan Sv. Luce, Šibenik, 17. stoljeće (?)

53. Nepoznati slikar, *Sv. Marija Magdalena*, samostan Sv. Luce, Šibenik, druga polovica 17. stoljeća

53.1 Nepoznati slikar, *Sv. Marija Magdalena*, samostan Sv. Luce, Šibenik, druga polovica 17. stoljeća, detalj

54. Nepoznati slikar, *Sv. Martin i prosjak*, Župni ured, Skradin, druga polovica 17. stoljeća

55. Nepoznati slikar, *Visovačka Gospa,* crkva Sv. Lovre, Šibenik, 1670. godine

55.1 – 55.2 Nepoznati slikar, *Visovačka Gospa*, crkva Sv. Lovre, Šibenik, 1670. godine, detalji

56. Nepoznati mletački slikar, *Gospa s Djetetom, sv. Nikolom i Lovrom*, crkva Sv. Nikole, Šibenik, 1671. godine

56.1 -56.3 Nepoznati mletački slikar, *Gospa s Djetetom, sv. Nikolom i Lovrom*, crkva Sv. Nikole, Šibenik, 1671. godine, detalji

57. Radionica Giovannija Battiste Volpata (1633-1706.) (?), *Uznesenje Marijino*, crkva Sv. Frane, Šibenik, 1674. godine

57.1 Radionica Giovannija Battiste Volpata (1633-1706.) (?), *Uznesenje Marijino*, crkva Sv. Frane, Šibenik, 1674. godine, detalj – središnja kaseta stropa

58. Antonio Carneo, *Čudo sv. Blaža*, ovo je u najbolju ruku Carneova radionica, crkva Sv. Lovre, Šibenik, između 1667. i 1676. godine

58.1 Antonio Carneo, *Čudo sv. Blaža*, ovo je u najbolju ruku Carneova radionica, crkva Sv. Lovre, Šibenik, između 1667. i 1676. godine, detalj

59. Nepoznati slikar, *Gospa Visovačka* , crkva Majke od Milosti, Visovac, 1679. godine

60. Nepoznati slikar, *Sveta obitelj*, Muzej grada, Šibenik (nekad u privatnoj zbirci obitelji Macci), druga polovica / kraj 17. stoljeća

61. Nepoznati mletački slikar, *Polaganje u grob*, Župni stan, Rogoznica, druga polovica/kraj 17. stoljeća

62. Nepoznati slikar, Sv. Jeronim, Župni stan, Rogoznica, druga polovica/kraj 17. stoljeća

63. Nepoznati slikar, *Sveta Marija Madalena*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, druga polovica/ kraj 17. stoljeća (?)

64. Nepoznat lokalni slikar, *Ecce Homo*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, posljednja četvrtina 17. stoljeća

65. Nepoznat lokalni slikar, *Ecce Homo*, Župni ured, Skradin, posljednja četvrtina 17. stoljeća

66. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom,* Župna crkva, Skradin, 17. stoljeće

67. Nepoznati slikar, *Poklonstvo kraljeva*, crkva Gospe od Rašelja, Zlarin, kraj 17. stoljeća (?)

68. Nepoznati slikar, *Sveti Jeronim*, Župni ured, Skradin (izvorno u crkvi Sv. Jeronima, Skradin), najvjerojatnije kraj 17. stoljeća

69. Nepoznati slikar, *Gospa od Ružarija*, muzejska zbirka samostana Sv. Luce, Šibenik, 17. stoljeće (?)

70. Nepoznati slikar, *Josip braći prepričava svoj san*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

71. Nepoznati slikar, *Braća prodaju Josipa*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

72. Nepoznati slikar, *Braća javljaju ocu Josipovu smrt*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

73. Nepoznati slikar, *Josip pred faraonom*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

74. Nepoznati slikar, *Jakovljeva smrt*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

74.1 Nepoznati slikar, *Jakovljeva smrt*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?), detalj

75. Nepoznati slikar, *Martirij sv. Lovre*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, kraj 17. stoljeća (?)

76. Nepoznati slikar, *Martirij sv. Stjepana*, muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac, kraj 17. stoljeća (?)

77. Nepoznati slikar, *Požar u Troji*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

78. Nepoznati slikar, *Grad u požaru*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

79. Nepoznati slikar, *Sv. Jeronim*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

80. Nepoznati slikar, *Posljednja večera*, kor crkve Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća

81. Nepoznati slikar, *Sv. Nikola Barski*, samostan Sv. Lovre, Šibenik, 17. stoljeće (?)

82. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavađa*, katedrala Sv. Jakova, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

83. Giovanni Francesco Fedrigazzi (?), *Sv. Pio V.*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra*, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

84. Giovanni Francesco Fedrigazzi (?), *Gospa sa sv. Rokom i sv. Antom*, crkva Sv. Jelene, Prvić Šepurine, kraj 17. stoljeća (?)

85. Giovanni Francesco Fedrigazzi (?), *Gospa Bezgrešnog začeća*, crkva Sv. Lovre, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

86. Nepoznati slikar, *Gospa u Navještenju,* samostan Sv. Frane, Šibenik, kraj 17. stoljeća (?)

87. *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, *Čudo u Surianu*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik, kraj 17. stoljeća

87.1 *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, *Čudo u Surianu*, Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik, kraj 17. stoljeća, detalj

88. *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, Oslikani drveni strop s prikazima donatora, crkva Sv. Nikole, Šibenik, prijelaz s kraja 17. na početak 18. stoljeća

88.1 – 88.28 *Nepoznati slikar šibenskog stropa*, Oslikani drveni strop s prikazima donatora, crkva Sv. Nikole, Šibenik, prijelaz s kraja 17. na početak 18. stoljeća, pojedinačne kasete i detalji

89. Nepoznati slikar, *Gospa s Djetetom i sv. Antom,* crkva Sv. Nikole, kraj 17. stoljeća (?)

11.5. Katalog

01. **Nepoznati slikar,** *Gospa s Djetetom*
Smještaj: Muzej grada Šibenika, Šibenik
Vrijeme nastanka: 16. stoljeće (?)
Materijal: tempera na dasci
Dimenzije: visina 61 x širina 31, 5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na fragmentu daske, koji je možda bio dio veće cjeline, monokromni je prikaz Gospe s Djetetom. Prikazana je u tročetvrtinskom profilu na desnoj strani slike, glave nagnute u svoju desnu stranu i pognute prema tlu, a pogleda usmjerena prema promatraču. Odjevena je u haljinu dekorativnog obruba na prsima i maforion. Kosa joj je podijeljena po sredini i pada u blagim valovima iza stražnjeg dijela glave koji prekriva i veo. Lijevom rukom pridržava maleno bucmasto tijelo Krista, dok u dlanu desne ruke drži kuglu ili dio vela kojim je djetešce omotano oko struka. Zbog oštećenosti nije posve jasno. Maleni Krist ima dužu, ravnu kosu koja mu razbarušena pada do ušiju. Glava je okrugla, krupnih naglašenih očiju i snažno napuhanih obraza, a usta su blago otvorena. Mali trbuh mu je izrazito napuhan s naglašenim pupkom. Desnom rukom blagoslivlja, a lijevu drži uz tijelo. Oko vrata i obje ruke nosi narukvice, najvjerojatnije koraljne. Slika je publicirana u katalogu izložbe *Na slavu Božju* gdje je datirana u početak 16. stoljeća, a isto stoji i u muzejskom postavu (Katalog 1998:136).
Tipološki i stilski, u okviru predložene datacije, slika najviše srodnosti pokazuje s padovanskim slikarskim krugom, osobito u tipologiji lica i tijela malenog Krista. Međutim zbog stanja u kojem je djelo sačuvano, zasada se ne može ništa preciznije odrediti.

Bibliografija: *Na slavu Božju,* 1998., str. 136.

02. **Nepoznati slikar,** *Triptih: Polaganje u grob; Glavosjek i Mučenje sv. Lovre*
Smještaj: Jurlinovi dvori, Primošten
Vrijeme nastanka: 16. stoljeće (?)
Materijal: ulje na dasci
Dimenzije: otvoren: visina 28 x širina 50 cm; zatvoren: visina 28 x širina 25, 5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:

U središnjem najvećem polju drvenog, rezbarenog i pozlaćenog triptiha prikazana je najveća scena Polaganje u grob, koju obočuju dvije manje na krilima. Lijeva prikazuje glavosjek sv. Ivana Krstitelja, a desna martirij sv. Lovre. U središnjem donjem dijelu centralne teme prikazano je u prvom planu Kristovo mrtvo isposničko tijelo, položeno na tlo i okrenuto prema promatraču. Okružuje ga grupa od devet likova koja ga nosi i oplakuje njegovu smrt. Na lijevoj strani glavu mu pridržava Josip iz Arimateje, a uz njegov bok kleči i moli Gospa, jedna od tugujućih žena ga drži za lijevu ruku, dok Marija Magdalena kosom miluje njegovo lijevo stopalo. U pozadini je naslikan brdoviti i šumoviti krajolik u suton. Na većem brdašcu naslikanom na desnoj strani slike vidi se Golgota na kojoj je, poput žanr scene, prikazano skidanje razbojnika s križeva. U podnožju istoga brda, u krajnjem desnom uglu prizora predočena je scena priprema grobne špilje za Kristov ukop. Na lijevom je krilu prikazana scena Glavosjeka. Na dijagonalno predočenom svečanom bijelom stolu položena je glava sv. Ivana Krstitelja na pladnju koju Herod u pratnji supruge daje njezinoj kćeri pred drugim uzvanicima rođendanske proslave. Odjeća prikazanih likova i interijer izvedeni su vrlo deskriptivno s nizom prikazanih minucioznih detalja. Međutim, posebno je zanimljiva grupa muških likova koja se nalazi naslikana na galeriji u gornjem desnom uglu prikaza. Ispod njih je naslikan maleni anđeo koji sjedi na kapitelu polustupa i nosi grb Svetog Rimskog Carstva. Na desnom krilu je također prikazano mučeništvo, ali sv. Lovre. U prvom planu naslikana su dva starija muškarca koja lože vatru na kojoj se iza njih muči sv. Lovre. Prikazan je nag i uronjen u kotao do pasa, a pogled je usmjerio ka nebesima. U molitvenom vapaju obje je ruke podigao u zrak. Iza njega je prikazana gužva koju čini niz muških likova s kopljem, od kojih su neki i s konjima, a na jednom se stijegu vijori naslikan grb Svetog Rimskog Carstva. U pozadini se prostire arhitektura grada.

Sve su scene izvedene s naglašenom srednjovjekovnom karakterističnom narativnosti i sklonosti minucioznim detaljima, ali i surovom realizmu koji u prikazu pojedinih muških likova graniči s groteskom. Također, u načinu na koji su scene osmišljene dolazi do izražaja anegdotalnost prikaza. U koloritu dominira paleta hladnih i zemljanih tonova, a osobita kvaliteta dolazi do izražaja u snažnom i toplom difuznom osvjetljenju koje pojačava senzaciju detalja kojima obiluju prikazi. Po svemu sudeći riječ je o radu nekog flamanskog slikara 16. stoljeća koji uzore crpi u slikarstvu ili predlošcima po modelima Huga van der Goesa. Ipak, s obzirom da je riječ o djelu koje zahtjeva restauraciju, treba pričekati s preciznijim zaključcima. K tome, nije poznato ni kojim putem je slika dospjela u Jurlinove dvore. Ne zna se ni tko je bio naručitelj ove slike, a specifičan odabir ikonografije koja moguće aludira na ratne poduhvate ili zaštitnike naručiteljeva imena, uz dvostruko pojavljivanje grba Svetog Rimskog Carstva,

zanimljive su smjernice koje zasada predstavljaju tek početne uporišne točke ozbiljnijeg istraživanja koje treba poduzeti nakon restauratorskih zahvata.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

03. **Francesco Rizzo da Santa Croce (1507.-1545.),** *Gospa s Djetetom i sv. Ivanom Krstiteljem*
Smještaj: knjižnica samostana Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: prva polovica 16. stoljeća
Materijal: ulje na drvu
Dimenzije: visina 47,5 cm x širina 39 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Na slici pravokutnog formata prikazana je Gospa s Djetetom i malim Ivanom Krstiteljem, a rubovi slike impliciraju da je možda bila i dijelom veće horizontalne kompozicije, te da su bočne strane odrezane. Mladolika je Gospa prikazana kako sjedi ispred crnog pravokutnog zastora, iza kojega se, slijeva i zdesna, u daljini prostire noćni pejzaž. Zamišljenog pogleda, glavu je nagnula blago u desno ka Djetetu, a svoju lijevu ruku je naslonila na rame malenoga Ivana Krstitelja koji se uz nju privio. Odjevena je u tamno crvenu haljinu i zaogrnuta tamno plavim, gotovo crnim plaštem zlatnih rubova. Lice joj je srcolikog tipa, okruglih krupnih očiju, malih tankih obrva, prćastog nosa i malenih srcolikih usana. Ispod sitne, zaobljene brade nazire joj se podbradak, dok preko svijetlosmeđe kose, podijeljene po sredini, nosi zlatni veo koji joj otkriva lijevo uho i pada niz desno rame te preko prsa. Desnu ruku, u gesti blagoslova, naslonila je na rame malenoga golog, bucmastog Krista koji joj na bijelom jastučiću sjedi u krilu. Maleno Djetešce ima svijetlosmeđu bujnu kosu te karakteristične crte lica zakošenih očiju, prćastog nosa i smješka s naglašenom grimasom donjih kutova usana. Prikazan je u zaokretu ka sv. Ivanu Krstitelju, dok desnu ruku drži na malenom trbuščiću, a lijevom blagoslivlja. Maleni Ivan Krstitelj odjeven je u smeđu haljinicu od devine dlake. Desnom se rukom oslonio na štap uz koji se uskovitlao natpis, a lijevom se oslonio na jaganjca koji mu se privio uz lijevi bok. Ima dužu, blago valovitu svijetlo smeđu kosu, sitne okrugle oči i malena srcolika usta.
Slika je djelomično oštećena te je po svoj prilici bila dio veće cjeline, odnosno moguće je da je slijeva i zdesna bio prikazan još po jedan svetac, pa bi se radilo o kompoziciji *Sacra Conversazione* ili *Svete Obitelji.* Kada je, i zašto došlo do rezanja, nije poznato. Pri tome je zanimljivo primijetiti da je u inventaru crkve zavedena pod temom *Svete obitelji* s mogućom aluzijom na odrezani dio. Tipološke i oblikovne značajke slike, ustanovljene na osnovu

komparativne analize, ukazuju da je, po svemu sudeći, u pitanju djelo Francesca Rizza da Santa Croce s vjerojatnim udjelom radionice. Riječ je o jednoj od niza ponovljenih Santa Croceovih inačica iste teme, vjerojatno nastalih po predlošku slike Andree Previtalija iz 1525. godine koja se čuva u biskupskoj palači u Bresci, a prikazuje Svetu obitelj sa sv. Jeronimom. Dijelovi koji prikazuju Gospu, malenog Krista i Ivana Krstitelja su identični, a razlika je tek u nešto bucmastijem i robusnijem licu Gospe na šibenskoj slici, bijelom jastučiću kojega nema na Previtalijevoj slici te natpisu koji se uz štap malog Ivana Krstitelja mota uz donji dio, dok je na Previtalijevoj slici uz gornji dio i manjih dimenzija. Ova shema identična je istoimenoj inačici koja se čuva u Collezione Stefano Piombin u Museo Civico Monselice.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

04. **Nepoznati slikar**, *Pomilovanje Bartola de Lorenza iz Šibenika*
Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1536. godine
Materijal: tempera na dasci
Dimenzije: visina 15 x širina 41 cm
Naručitelj ili donator: Bartolo de Lorenzo
Opis:
Riječ je o zavjetnoj slici Šibenčanina Bartola de Lorenza slici *Gospe* u crkvi Sv. Kuzme i Damjana (*Gospi od Pomišlja ?*) u čast njegova pomilovanja 1536. godine. Na pravokutnoj drvenoj podlozi, unutar horizontalne kompozicije prikazano je pomilovanje Bartola de Lorenza na dan pogubljenja. Na lijevoj strani slike je naslikan monumentalni donji dio stupa srama koji počiva na poligonalnoj stupnjevitoj bazi. Do njega je konstrukcija vješala ispred koje stoji sudac, odjeven u smeđu odjeću, žarko crvenu kapu i kaput koji mu pada sve do tla. Ima narančastu kratku kosu i bradu, desnom se rukom podbočio, a lijevom gestikulira prema osuđeniku kojega drže dva vojnika. Bartol de Lorenzo je odjeven u svijetlo crvene hlače i crnu tuniku s crvenim križem na prsima. Na glavi nosi kapu, stoji frontalno, tužnog izraza lica. Lijevo od njega jedan od bratima je u profilu, odjeven u bijelu haljinu i crni plašt s kapuljačom prebačenom preko glave. Na desnoj strani slike prikazana je kolona od jedanaest bratima koji u profilu koračaju s desna na lijevo prema osuđeniku. Svi su odjeveni u crne halje s kapuljačama navučenima preko glave, a u rukama nose visoke goruće svijeće. Najvjerojatnije je riječ o bratimima bratovštine Dobre smrti (Miagostovich 1896:108). Predvodnik kolone osuđeniku prinosi monumentalno drveno raspelo s povećom skulpturom Krista. Dužinom podnožja ovog

narativnog prikaza teče natpis koji zauzima četvrtinu visine slike, a glasi: „*Sia noto como io Bartolo de Lorenzo da Sibenicho scalco essendo incholpato a torto de morta de homo et no sapendo niente foe preso et sentenciando a esser morto mi viene la note in sonio questa gloriosa madre del fiol di Dio della Chiesa di santo Cosma et Damiano et la matina fu fato el solaro a la marina. La vita e til nome raccomandai a questa gloriosa madona che mi aiutassi et far cognoscere la mia innocentia et per sua misericordiafui liberato, la quale sempre sia laudata. 1536 a di 26 d'Agosto, et questo fu fatto a Venezia".* (Miagostovich 1896:109).
Riječ je praktički o prikazanoj žanr sceni kroz narativni, maleni crtež. Likovni jezik odaje izrazito naivnog crtača, međutim prikaz je zanimljiv kao svjedočanstvo povijesnog događaja kao i osobne interpretacije osuđenika kroz ispisani tekst. Prema sugestiji iz natpisa, riječ je o crtežu koji je nastao u Veneciji.

Bibliografija: MIAGOSTOVICH, 1896., str. 108-109.; ROŠČIĆ, 2015., str. 206-207.

05. **Francesco da Santa Croce (Venecija, 1516.-Venecija, 1584.)**, *Posljednja večera*
Smještaj: franjevački samostan Sv. Križa, Krapanj
Vrijeme nastanka: sredina 16. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 175 cm x širina 440 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Na izrazito širokoj horizontalno pravokutnoj kompoziciji prikazana je *Posljednja večera*. Scena je naslikana u interijeru u kojemu se nazire tek donji dio trifore kroz koju se u daljini prostire šumovit i planinski pejzaž prikazan u sutonu večeri. Duž čitave slike prostire se monumentalni stol s bijelim stolnjakom na kome su u maniri *trompe l' oeil* prikazane čaše s pićem i tanjuri s hranom. U središtu kompozicije sjedi Krist, točno posred središnjeg otvora trifore koja se nalazi iza njega, a slijeva i zdesna su mu apostoli sve do rubova. Samo dva apostola sjede na kutovima lijeve i desne strane prvog plana slike, s prednje strane stola. Krist je odjeven u svijetlo ružičastu haljinu i plavi plašt, desnom rukom blagoslivlja, a lijevu je položio na rame sv. Ivanu koji mu je glavu naslonio uz prsa. Apostoli, također odjeveni u haljine i zaogrnuti plaštevima prikazani su u međusobnoj komunikaciji te molitvenoj gestikulaciji. Na njihovoj odjeći dominiraju pastelni tonovi ružičaste i svijetlo plave uz vrlo malo smećkastih i crvenkastih tonova. Prizor odiše simetričnošću i harmonijom, lišen je pretjerane drame. U oblikovanju volumena likova dominantnu ulogu ima jak crtež te snažno difuzno osvjetljenje.

O djelu je prvi pisao A. Dudan 1992. godine pripisavši je Francescu da Santa Croce (Dudan 1992:384). Međutim, definitivnu potvrdu o autoru slike iznio je 1956. godine K. Prijatelj pročitavši tada tek djelomično čitljiv slikarev potpis (Prijatelj 1956b:64). Na slici je, potom, 1961. godine u Zadru izveden i restauratorski zahvat nakon čega je u cijelosti otkriven slikarev potpis, čitljiv i danas, a koji glasi: FRANC^{S} S CRUCE G F FACIEBAT. Posljednja je o slici pisala I. Čapeta Rakić 2011. godine u doktorskom radu, obradivši je u kontekstu studije djelatnosti Santa Croceovih na istočnoj jadranskoj obali (Čapeta Rakić 2011:290-291).

Bibliografija: DUDAN, 1992., str. 384.; PRIJATELJ, 1956.b, str. 64.; CESTARIĆ, 1961., str. 84.; PRIJATELJ, 1962.b, str. 334.; PRIJATELJ, 1967.b, str. 59. sl. 22.; PRIJATELJ, 1965-1966., str. 28.; DELLA CHIESA-BACCHESCHI, 1976., str. 37 sl. 70/4; *Šematizam*, 1990., str. 83.; ČAPETA RAKIĆ, 2011., str. 290-291.

06. **Nepoznati slikar,** *Sacra Conversazione*

Smještaj: Župni ured, Murter (izvorno možda na oltaru sv. Mihovila u istoimenoj crkvi u Murteru)

Vrijeme nastanka: sredina ili druga polovica 16. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 110 cm x širina 115 cm

Naručitelj ili donator: Bratovština sv. Mihovila (?)

Opis:

Na kamenom postolju prikazana je Gospa s Djetetom. U istoj ravnini prvoga plana slike, slijeva joj je sv. Mihovil, a zdesna sv. Šimun. Likovi su formirani u horizontalnoj kompoziciji, a u pozadini se prostire travnati krajolik niskog horizonta nad kojim dominira svijetlo plavo nebo prožeto malenim, bijelim oblacima. Gospa je monumentalne građe, odjevena u svijetlo ružičastu haljinu te zaogrnuta svijetlo plavim plaštem koji joj pada preko lijevog ramena i koljena. Žuto naličje plašta proviruje na povijenim dijelovima uz lijevo rame i trup te oko desnog bedra. Oko glave joj je omotan bijeli veo koji joj pada niz vrat, a ispod njega proviruje smeđa kosa i lijevo uho. Lice joj je prikazano u tročetvrtinskom profilu, glave nagnute blago u desno ka sv. Mihovilu, dok su joj prsa blago zaokrenuta u suprotnu stranu. Na lijevom joj koljenu stoji maleni goli Krist kojega pridržava objema rukama. Prikazan je izvijen u blagoj „S“ krivulji i kontrapostu, desnom rukom blagoslivlja, a u lijevoj drži zlatnu kuglu. Lice mu je jednako blago zarumenjeno kao i Gospino, dok su detaljnije karakteristike teže čitljive zbog površinskog osipanja slike čime je tekstura na određenim dijelovima ispucala. Na desnoj strani

prikazan je prorok Šimun odjeven u zlatnu haljinu ispod koje mu proviruju bijeli rukavi košulje. Oko vrata mu je prebačen dekorativni šal koji pada s prednje strane haljine, dok na glavi nosi mitru na kojoj je uvezen zlatni mjesec iznad čela. Lijevom rukom pridržava veliku rastvorenu knjigu, a kažiprstom desne ruke pokazuje na tekst u njoj. Prikazan je kao niži starac zdepaste građe i širokih ramena te izrazito duge sijede brade koja mu pada sve do struka. Njegovo je lice realistično s nizom bora i dubokim podočnjacima. Pogled je usmjerio ka Gospi prema kojoj je okrenuo glavu, dok mu je tijelo postavljeno frontalno, prema promatraču kojemu ukazuje na tekst u knjizi. Mihovil je odjeven u dugu ružičastu haljinu iznad koje, u gornjem dijelu, nosi zeleni dio oklopa ispod kojega proviruju bijeli kratki rukavi košulje. Svetac je prikazan mladolik, kratke smeđe kose i idealiziranih crta lica te tijela u blagom zaokretu ka Gospi. Iza njega se prostiru golema anđeoska krila. Glavu je pognuo u svoju lijevu stranu usmjerivši pogled na vaganje duša u zlatnoj vagi koju drži lijevom rukom, dok se desnom oslonio o štap kojim ubija zmaja. Taj se dio u donjem lijevom kutu slike jedva nazire. Jednim dijelom slika je i oštećena pa nije jasno je li lijevi dio slike rezan ili je naslikana na način da se jedna trećina tijela sv. Mihovila ne vidi pri čemu je izvjesnija prva hipoteza.

Svi prikazani sveci u *Svetom razgovoru* imaju zlatnom bojom ispunjene aureole te ih karakterizira voluminoznost i specifična robusnost tijela jakih i strmih ramena. Oblikovanjem volumena dominira crtež kojim su naglašeni dugi, debeli i cik-cak harmonični nabori, osobito karakteristični na rukavima Gospe i sv. Šimuna. S obzirom na kompozicijsko rješenje, odnos likova naspram prostora u koji su smješteni kao i položaja u kojem je prikazana Gospa s Djetetom naslućuje se kako je riječ o nepoznatom slikaru koji se sredinom ili u drugoj polovici 16. stoljeća još uvijek ugleda na puno starije modele *bellinesknih* rješenja.

Slika se danas nalazi u župnom uredu u Murteru, međutim s obzirom na dataciju i ikonografiju postoji mogućnost da se radi upravo o narudžbi iz sredine 16. stoljeća za oltar sv. Mihovila u novosagrađenoj crkvi istog titulara. Iz dokumenata je poznato da se o tom oltaru brinula bratovština sv. Mihovila o kojoj najranije sačuvani zapisi sežu u kraj 16. stoljeća.

Slika je restaurirana u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu, a u recentnoj monografiji o Murteru donesen je samo njezin opis te je široko datirana u 16. stoljeće.

Bibliografija: ĆUZELA, ŠPRLJAN, 2019., str. 170.

07. **Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik)**, *Poklonstvo kraljeva*

Smještaj: Katedrala Sv. Jakova, Šibenik

Vrijeme nastanka: 1560. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 285 x širina 168 cm

Naručitelj ili donator: Katarina Dominis (Šibenik, nakon 1527. – Šibenik, ?)

Opis:

Pala *Poklonstvo kraljeva* naručena je za sjeverni bočni oltar u šibenskoj katedrali gdje se i danas nalazi. Unutar plavičastog, planinskog krajolika u prvom planu slike, s lijeve je strane prikazana monumentalna Gospa s Djetetom, a iza nje u sjeni stoji Josip. Ispred Gospinih nogu, naslikana su tri kralja, a iza čitave svete obitelji nalazi se kućica slamnatog krova na čijim su gredama prikazana dva goluba. Iza tri kralja je njihova pratnja u orijentalnoj odjeći među kojom se ističe velika deva u profilu koju za uzde vodi središnji lik s turbanom na glavi. U gornjem su dijelu prikazana i dva anđela plave kose u letu, kako u rukama nose cvijeće koje pada u smjeru svete obitelji, dok je u vrhu slike na nebu zlatna zvijezda. Gospa je odjevena u svijetlo ružičastu haljinu, a preko nogu joj je prebačen plašt žutog naličja na kojemu sjedi maleni Krist. Ima ovalnu glavu, duguljaste, blago kose bademaste oči, dugi nos, napućene usne te istaknutu, pomalo u profilu i šiljastu bradu. Prikazana je izrazito blijede puti i plave kose preko koje joj pada bijeli veo. Maleni je Krist prikazan kao debeljuškasto monumentalno dijete, također blijede puti sa zlatno plavom kosom simpatičnih uvojaka te zarumenjenih, ružičastih obraza i usana. Iza Gospe je sveti Josip, tamnije puti s kratkom sijedom kosom, bradom i brkovima. Gospina je glava prikazana u profilu usmjerena ka trima kraljevima koji zdesna pristupaju s darovima malenome Kristu. U prvom planu, ispred njezinih nogu, najstariji mudrac kleči ispred malenog Krista odjeven u crvenu haljinu te raskošan tirkizni kaput. Desnom rukom pruža zlatnu posudicu, dok se lijevom pridržava o tlo gdje je odložio turban. Riječ je o je starijem muškarcu ćelave glave i duge bijele brade u direktnoj interakciji s malenim Kristom koji se nagnuo prema njemu, desnom rukom blagoslivljajući, a lijevom posežući za posudicom. Također, u prvom planu, uz njega je i drugi kralj predočen kao puno mlađi muškarac odjeven u odoru žuto-zelenkastih tonova te naklonjen u elegantnoj gesti. Ima crvenkastu kosu, duguljastu ovalnu glavu izrazitih plavih bademastih kosih očiju, dugog nosa te blago napućenih usnica i naglašene brade. Desnom rukom pruža prema Isusu duguljastu zlatnu posudu, a u lijevoj drži zlatnu krunu. Iza njega, na desnoj strani slike stoji i treći muškarac odjeven u raskošnu dekorativnu zlatnu odjeću. U lijevoj ruci drži zlatnu posudu, a na glavi nosi turban i zlatnu krunu. Između Gospe i središnjeg kralja koji se naklonio, nalazi se muškarac u odjeći sivo-zemljanih tonova. Preko ramena nosi torbu, a na glavi šešir koji pridržava desnom rukom, dok lijevom blagoslivlja. Svjetlo na sliku prodire iz donjeg lijevog kuta ističući dijagonalni prvi plan, odnosno interakciju Gospe i Djeteta s kraljem koji kleči u profilu na desnoj strani slike. U funkciji je stvaranja

atmosferičnosti na slici, pomno obasjavajući ključna područja mimike i gestikulacije, ali i objedinjenja glavnih aktera u svojevrsnoj kružnoj shemi, dok su ostali protagonisti i krajolik zasjenjeni. Gospa i Krist su od ostalih likova na slici koloristički izdvojeni odabirom hladnijih bijelih i izblijedjelih tonova, dok na desnoj strani slike među kraljevima i ostalim likovima, pa i na sv. Josipu prevladavaju topliji zemljani, zelenkasti i zlatni tonovi. Time je vizualno razlučena lijeva od desne strane, što dodatno naglašava i kolorit haljina dvaju anđela u gornjem dijelu slike.

Oltarnu palu je 1860. godine I. Kukuljević Sakcinski naveo kao rad Andrije Medulića (Kukuljević 1860:369-370). Godine 1926. K. Stošić je, očito prema arhivskim dokumentima, iznio podatak da se slika nalazila na drvenom oltaru Triju kraljeva u katedrali te da je rad Bernardina Riccija (Stošić 1926a:16), dok je F. Dujmović 1966. za istog slikara koristio inačicu imena Bernardo Rizzardi (Grubišić - Dujmović 1966:16). K. Prijatelj je 1968. godine ustanovio da se radi o varijantama imena istoga slikara te je komparativnom analizom s poznatim Ricciardijevim djelima sliku pripisao tom majstoru (Prijatelj 1968e:32). Tada je sliku okarakterizirao kao djelo „osrednjeg majstora mletačke kasne renesanse s nekim dalekim ticijanovskim, veroneseovskim i medulićevskim reminiscencijama", naglašavajući kako u izvedbi odaje izrazite provincijske crte te jasne elemente retardacije iako je u kontekstu čitavog Ricciardiovog opusa ovo zapravo jedno od kvalitetnijih izvedbi te značajnija narudžba. O slici je pisala i A. Šitina 2017. godine povezujući je s dokumentima iz 1568. i 1569. godine koji, međutim, svjedoče o dogovoru Ricciardija sa zastupnicima bratovštine Presvetoga tijela Kristova oko pozlate drugog oltara u katedrali (Šitina 2017:195-212). Novootkriveni dokumenti iz 1545. i 1559. godine definitivno potvrđuju autorstvo Bernardina Ricciardija prema narudžbi Katarine Dominis, kćeri Jurja Franinog Divnića i supruge rapskog plemića Šimuna Dominisa, tada stanovnika Šibenika. Prvi spomenuti dokument je oporuka koja bilježi samo narudžbu Katarine Dominis, dok je drugi konkretni ugovor s Riccardijem od kojega se zahtjeva oslik pale do Božića 1560. godine prema priloženom crtežu. Ugovor navodi slikara kao *magistro Bernardo de Rizzardi de Venetiis* što, uz stilske odlike, potvrđuje hipoteze o školovanju u Veneciji te poznavanje tamošnjih kasnorenesansnih strujanja i predložaka.

Bibliografija: KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., sv. 5., str. 369-370.; STOŠIĆ, 1926.a, str. 16.; GRUBIŠIĆ, DUJMOVIĆ, 1966., str. 16.; PRIJATELJ, 1968.e, str. 32.; TOMIĆ, 2011.a, str. 345.; ŠITINA, 2017., str. 195-212.

08. **Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik)**, *Gospa s Djetetom*

Smještaj: Privatno vlasništvo, Šibenik

Vrijeme nastanka:1560.-1570. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 95 x širina 84 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Iza uskog parapeta prikazana je Gospa s Djetetom, dok se u pozadini prostire svijetlo zeleni zastor žućkastog odsjaja. Gospa je prikazana do razine nogu, odjevena u izblijedjelo ružičastu haljinu i tamnoplavi plašt. Lijevu je ruku naslonila na malenu knjigu, dok desnom, izrazito dugih prstiju pridržava tijelo malenog, golog i debeljuškastog Krista zlatno plave valovite kose, koji stoji na parapetu u prvom planu slike. Preko Gospine smeđe kosa počešljane po sredini, prebačen je bijeli veo koji pada sa stražnje strane glave. Ima krupne, bademaste i poluzatvorene oči, a glavu je, u zamišljenoj gesti, blago nagnula u desnu stranu ka malenom Kristu kojega pridržava. Njezina je haljina naslikana poput mokre draperije te se na prsima nabire u crtežom naglašenim „V“ naborima sve do crnog pojasa pod grudima odakle je u području trbuha toliko pripijena da se jasno nazire pupak. Svjetlo na slici dopire iz donjeg lijevog kuta, ponajviše obasjava tijelo malenog Krista te stvara duboke sjene na „V” naborima Gospine haljine. Slika je oštećena na desnoj strani, u predjelu od Gospina trbuha do knjige na koju je naslonila ruku. Sve donedavno djelo je bilo publicirano tek u katalogu izložbe *Na slavu Božju* (Katalog 1998:131), no nije bilo interpretirano povijesno-umjetničkim metodologijama. A. Šitina je 2017. komparativnom analizom sliku pripisala navedenom slikaru (Šitina 2017:203-205).

Bibliografija: *Na Slavu Božju,* 1998., str. 131.; ŠITINA, 2017., str. 195-212.

09. **Bernardino Ricciardi (Padova, ? – 1604., Dubrovnik)**, *Pala sv. Barbare sa sv. Nikolom i sv. Grgurom*

Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno u crkvi Sv. Barbare, Šibenik)

Vrijeme nastanka: oko 1560.-1570.

Materijal: tempera na drvu

Dimenzije: visina 100 x širina 103 cm.

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Slika prikazuje sv. Barbaru sa sv. Nikolom i sv. Grgurom. Na smeđoj pozadini, sugerirajući formu triptiha, naslikane su tri kamene, polukružno zaključene niše s motivom školjki u gornjem dijelu. U horizontalnom nizu, unutar sve tri niše nalazi se po jedan svetac. U središnjoj, najširoj, prikazana je sv. Barbara odjevena u izblijedjelu ružičastu haljinu pripijenu uz tijelo poput mokre draperije. Tkanina se, do razine žutog pojasa, nabire u „V" naborima, a ispod je u predjelu trbuha pripijena te se nazire pupak, dok se blijedozeleni plašt omotava uokolo tijela u zaobljenim, sinusoidnim naborima. Svetica je lijevu ruku naslonila na umanjenu kulu, stiliziranu poput ambona. U desnoj ruci, spuštenoj uz tijelo, drži palminu grančicu, dok je desnu nogu podignula i oslonila na top. Glava joj je ovalnog oblika, plave, po sredini počešljane kose i skupljene u stražnjem dijelu, a obrazi zarumenjeni. Ima bademaste, blago zakošene oči, ravan i pravilan nos te malena napućena usta. Izraz lica joj je zamišljen, a pogled usmjeren u daljinu. U lijevoj niši, frontalno je postavljen lik sv. Grgura pape, odjevenog u bijelu haljinu i zlatni plašt. Predočen je kao starac duge sijede brade s bijelom biskupskom kapom na glavi te markantnih crta lica, sitnih duboko usađenih očiju i naglašena nosa. Desnom rukom blagoslivlja, a u lijevoj drži biskupski štap, dok mu se ispod haljine nazire volumen desnog koljena u pregibu kojim je impostiran na lijevu nogu. Iako izrazito frontalno postavljen, glavu je blago nagnuo na svoju lijevu stranu, prema centralnom polju i svetici. U desnoj niši je sv. Nikola, također prikazan frontalno, s glavom u tročetvrtinskom profilu i okrenut u svoju desnu stranu, k centralnom polju. Ima crte lica starijeg muškarca, tamnijeg inkarnata i proćelave sijede kose s kratkom bradom. *Chiaro-scuro* kontrastima su naglašene sijede obrve, duboko usađene oči i nos ispod izrazito visokog čela. Odjeven je u bijelu albu i tamnocrvenu misnicu dekoriranu vegetabilnim motivima i zlatnom bojom. U lijevoj ruci, preko koje je prebačena štola, drži knjigu na kojoj su tri zlatne kugle, a u desnoj biskupski štap. Iako u konvencionalnoj podjeli na tri niše sa svetačkim likovima, slikar je uspio predočiti iluziju dubine prostora i voluminoznost, pa i monumentalnost prikazanih likova korištenjem snažnog osvjetljenja.

Slika je 1998. godine objavljena u katalogu izložbe *Na slavu Božju* (Katalog 1998:132), a 2016. ju je R. Tomić (Tomić 2016:105), bez podrobnijeg obrazloženja, pripisao Angelu Manciniu s čime se nije složila A. Šitina, pripisujući je 2017. godine Bernardrinu Ricciardiju (Šitina 2017:206-208). O istoj je temi R. Tomić ponovno pisao 2018. godine izuzevši palu iz Manicinijeva opusa (Tomić 2018:509-519).

Bibliografija: KATALOG IZLOŽBE, 1998., str. 132.; TOMIĆ, 2016.a, str. 103-116.; ŠITINA, 2017., str. 195-212.

10. **Nepoznati autor**, Sinopija freske *Krštenje Kristovo*
Smještaj: luneta portala crkve Sv. Ivana, Šibenik
Vrijeme nastanka: druga polovica 16. stoljeća
Materijal: sinopija/crtež freske
Dimenzije: visina 110 x širina 200 cm
Naručitelj ili donator: bratovština sv. Ivana (?)
Opis:
Prilikom restauracije glavnog portala crkve Sv. Ivana, u luneti, su pronađeni urezi u kamenu koji impliciraju postojanje fresaka. Ocrtavanjem sačuvanih linija crteža na papiru, otkrivena je djelomična kompozicija scene *Krštenja Kristovog*. Prema strukturi crteža i kompozicije, moguće je pretpostaviti da je riječ o ostacima freske iz druge polovice 16. stoljeća. U tom kontekstu zanimljiv je dokument koji svjedoči o narudžbi fresaka bratovštine sv. Ivana za kapelu u unutrašnjosti iste crkve od Bernardina Ricciardija po crtežu H. Fortezze što bi u budućnosti trebalo detaljnije istražiti.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

11. **Nepoznati slikar**, *Visovačka Gospa*
Smještaj*:* muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: 1576. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 81 x širina 96 cm
Naručitelj ili donator: franjevački redovnik
Opis:
Na slici je unutar noćnog krajolika naslikana *Sacra Conversazione* u piramidalnoj kompoziciji. U središtu je Gospa s Djetetom na visokom prijestolju, a kraj nje stoje sv. Ivan Krstitelj slijeva i sv. Frane Asiški zdesna. Prijestolje poligonalne osnove podignuto je na dvije stepenice. Iza njega, do gornjeg ruba slike seže tamno smeđi zastor koji sugerira da se nalazi ispred naslonjača prijestolja, a lijevo i desno od zastora prostire se mračni krajolik u daljini. Gospa je odjevena u crvenu haljinu i tamno plavi plašt dekoriran sitnim zlatnim zvijezdama. Glavu prekrivenu plaštem, nagnula je blago u desnu stranu, dok je zamišljen pogled usmjerila na malenog golog Krista koji joj leži u naručju. Ruke su joj sklopljene u molitvi i bdijenju nad Kristom, dok on zaigrano ručicama gestikulira prema njoj. Sv. Ivan Krstitelj je prikazan u tročetvrtinskom profilu kao koščati muškarac duge smeđe kose i brade, odjeven u kratku smeđu haljinu te tamno

plavi plašt. Kažiprstom desne ruke pokazuje na Krista, dok u lijevoj drži tanki zlatni štap s križem i rotulus s natpisom. Sv. Frane Asiški je također naslikan u tročetvrtinskom profilu, ali pognute glave. Pogled je usmjerio prema križu kojeg drži u desnoj ruci, dok lijevom pridržava crvenu knjigu uz bok. Na prvoj stepenici prijestolja stoji maleni *cartellino* s natpisom i datacijom: „P.F.P. 1576.“, a lijevo od natpisa naslikan je umanjeni lik donatora. Riječ je o franjevačkom redovniku s karakteristikama muškarca srednje dobi. Naslikan je u profilu, odjeven u franjevački habit te sklopljenih ruku u pokorničkom stavu moli pred Gospom na prijestolju s Djetetom.

O slici je teško suditi, s obzirom na kasnije preslike te potamnjeli lak, ali je najvjerojatnije riječ o nekom lokalnom slikaru koji je slijedio koncept neke *cinquecentističke* pale ili triptiha. Niz detalja poput tipologije prijestolja sa zastorom, načina na koji je Gospa, odjevena u specifičan maforion, sklopila ruke nad Djetetom u naručju te osobito tipologija strogo postavljenih svetaca u tročetvrtinskom stavu, podsjeća na opus Crivellijevih. Očigledno je riječ o vrlo skromnom slikaru kojemu je možda starija štovana slika Crivellijevih poslužila kao uzor bilo iz inspiracije ili po želji naručitelja.

Do danas nije razriješeno ni značenje natpisa P.F.P., odnosno sugerira li se ime naslikanog fratra donatora ili potpis slikara, a ne treba posve isključiti ni mogućnost da su oba zapravo ista osoba koja je bila dobro poznata u lokalnim krugovima. Time bi se objasnio i vrlo konzervativan ukus slijeđenja formule neke starije štovane slike 15. stoljeća. Hipoteza se čini uvjerljivom uzme li se u obzir da su trend repliciranja iste slike franjevci ponovili još nekoliko puta u novijim stoljećima.

Prema predaji i zapisima (Zlatović 1888:39) saznaje se kako su sliku na Visovac donijeli bosanski fratri iz sutjeskog samostana. Slika je od tada pa sve do 1648. godine bila štovana na Visovcu. Nakon rušenja visovačkog samostana, bježeći pred Osmanlijama, franjevci su sliku prenijeli u Šibenik smjestivši je isprva u kapelicu u novosagrađenoj crkvi Sv. Lovre. Iz sačuvanog inventara iz 1711. godine, saznaje se kako je slika u to vrijeme stajala na sjevernom zidu crkve. Od tada se ne spominje u povijesnim izvorima sve do 1876. godine kada je vraćena na izvornu lokaciju, na Visovac, gdje se danas čuva u samostanskoj galeriji (Zlatović 1888:68). U novije vrijeme, detaljnije su o slici pisali Z. Demori-Staničić (Demori-Staničić 1997:119-131/ Demori-Staničić 2017:62-63) te R. Tomić (Tomić 1997b:111).

Bibliografija: ZLATOVIĆ, 1888., str. 39.; TOMIĆ, 1997.b, str. 111.; DEMORI-STANIŠIĆ, 1997., str. 119-131.; DEMORI-STANIŠIĆ, 2017., str. 63-65.

12. **Nepoznati lokalni slikar**, *Adoracija Krista*

Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik

Vrijeme nastanka: kraj 16. ili prva polovica 17. stoljeća

Materijal: Ulje na platnu

Dimenzije: visina 72 cm x širina 54 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Na tamnoj pozadini prikazana je Gospa s Djetetom u središtu. Unutar horizontalne kompozicije, na lijevoj strani slike, u drugom planu te uz Gospu nalazi se nepoznati mladoliki svetac, dok je desno sv. Josip. U prvom planu je horizontalno položen maleni Krist utonuo u san nad kojim u stavu adoracije bdije Gospa sklopljenih ruku. Djetešce sitne glave ima bujnu svijetlo smeđu kosu podijeljenu po sredini. Maleno bucmasto i duguljasto golo tijelo do prsa je prekriveno laganim, prozirnim bijelim te debljim žutim prekrivačem dekoriranim crvenim florealnim motivima. Gospa ima svijetlo smeđu kosu počešljanu po sredini te skupljenu iza glave, dok po sredini nosi raskošno dekoriranu zlatnu krunu. Odjevena je u crvenu haljinu, zeleni maforion i bijeli prozirni veo omotan oko kose i vrata. Mladoliki svetac svijetlo smeđe kose odjeven je u izblijedjelo crvenu haljinu i zlatni plašt te objema rukama pridržava zlatni kalež. Iza Gospinog lijevog ramena, proviruje sv. Josip prikazan kao proćelavi starac, sijede kratke kose i duge brade, odjeven u plavkastu haljinu i žućkasti plašt. Gospa i sv. Josip te nepoznati svetac prikazani su u tri četvrtine visine tijela, u frontalnom stavu te pogleda usmjerena ka malenom Kristu. Zanimljivo je primijetiti da iza glave sva tri lika imaju aureole od proplamsaja blijedo zlatne svjetlosti. Određena dramatika trenutka postignuta je upravo nadrealno ukočenim likovima izrazito blijedog, gotovo bolesnog inkarnata i sumorne ekspresije. Unatoč očitom slijeđenju *postbellinijevskih* shema, način slikanja i nevješto oblikovani volumeni odaju provincijalni karakter slikara. Pomalo zamrznut stav likova i arhaizmi u motivima poput aureola, vegetabilne dekoracije draperije pa i osjetnog grafizma, otvaraju mogućnost hipotezi da je za predložak poslužila neka starija štovana pa možda i likovno kvalitetnija slika 15. stoljeća.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

13. **Radionica ili sljedbenik obitelji Bassano,** *Gospa s Djetetom*

Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik

Vrijeme nastanka: kraj 16. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 33 x širina 22 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Na tamnoj pozadini slike prikazana je Gospa s Djetetom u intimnoj atmosferi, u tročetvrtinskom profilu, blago zaokrenuta u svoju lijevu stranu. Odjevena je u crvenu haljinu, a tamnu kosu, podijeljenu po sredini prekriva joj bijeli veo omotan na specifičan način; naslikan je kao da će skliznuti niz lijevu stranu glave te joj na svojstven način prekriva ramena, formirajući čvor na prsima dok vrh pada niz pazuh desne ruke. Pritom je desno uho u potpunosti otkriveno s obzirom da je glavu nagnula u svoju lijevu stranu prema Djetetu u naručju. Nešto izraženijom obrisnom linijom i zagasitim *chiaro-scuro* efektom u manirističkom tonu, oblikovano je lice koje karakterizira ovalna glava, porculanski ten s krupnim, duboko usađenim očima, debelih i teških kapaka koje su poluzatvorene te nešto jače sjenčane kao i okruglasta mala brada. Nos je izrazito duguljast i zašiljen, a usta crvenkasta i senzualna te blago napućena koji je dojam postignut blagim sjenčanjem na kutovima usana i u udubljenju ispod donje usne. Donji, desni kut slike zauzima tijelo malenog Krista kojega Gospa drži polegnutog u naručju, omotanog u bijeli veo kojim ga prekriva, položivši desnu ruku na njegov trbuščić. Djetešce ima ovalno i bucmasto lice, zarumenjenih obraza i poluzatvorenih očiju koje su usmjerene na nešto što mu se nalazi ispod i slijeva. Unutar Gospinog tijela zaokrenutog u lijevu stranu, maleni je Krist dijagonalno zalegnut. Volumen njegova tijela je vrlo kvalitetno naslikan s toplim svjetlom koje ističe taktilnost mekoće i glatkoće bucmastog djetešca. Prikazan je zaigrano, blago podignute lijeve nožice u skraćenju, dok mu je lijeva ručica opušteno pada naslonjena o veo u koji je umotan, a koji simbolizira smrtni pokrov, dok se desnom uhvatio za Gospinu ruku.

Stilski, tipološki i načinom izvedbe ova slika, u širem pogledu pripada općenito tipu *bassanovskih* Gospi s Djetetom. Međutim, s obzirom na vrlo loše stanje slike, unatoč nedavnoj restauraciji, ne može se ništa više pobliže zaključiti. S obzirom na izrazito malene dimenzije, upitna je i namjena slike. Do sada nije povijesno-umjetnički obrađena. Opisujući inventar samostana i crkve Sv. Lovre iz 1711., J. Soldo iznosi da se „iznad vrata nalazila jedna slika Blažene Djevice s djetetom Isusom u crnom okviru“ (Soldo 1967b:5-92). Uvidom u sačuvani inventar slika u crkvi i samostanu, moglo se pretpostaviti da je riječ upravo o slici *bassanovskih* odlika, no to je teško dokazati. Slika je 2017. restaurirana u Konzervatorskom odjelu u Splitu. Usporedbom dokumentacije prije i nakon nedavne restauracije, uočava se kako su Gospine ruke manje vjerne originalnoj izvedbi te da trenutno više nalikuju elongiranim, manirističkim formama nego je to bio slučaj prije zahvata.

Bibliografija: SOLDO, 1967.b, str. 5-92.

14. **Sante Peranda (?)**, *Polaganje u grob*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 16./početak 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 158 cm x širina 82 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Unutar sutonskog krajolika prikazano je *Polaganje u grob* u složenoj dijagonalnoj kompoziciji. Slikom dominira dijagonala brda koje zauzima desni dio slike ispred kojega se nalazi mrtvi Krist kojega oplakuje grupa likova formirana oko njega. U donjem, desnom dijelu slike, položeno dijagonalno uz stijenu, naslikano je Kristovo golo tijelo. Prikazano je beživotno, opuštenih ruku, s ranama na šakama, dok mu je oko struka omotan samrtni pokrov koji pada sve do poda, a na koji su mu položene i prekrižene noge. Pridržava ga polukružno formirana grupa likova. S lijeve strane slike se prislonila i drži mu desnu ruku Marija Magdalena. Naslikana je raspletene plave kose, odjevena u crvenu haljinu zasukanih rukava ispod kojih proviruje bijela košulja. Iza njezina desnog ramena u potpunoj je sjeni prikazana starica u smeđoj odjeći prekrivene glave. Dijagonalno nasuprot Magdaleni, Kristovu lijevu ruku pridržava Gospa koja je naslikana u profilu, u čučećem stavu donjeg desnog ugla slike. Odjevena je u izblijedjelo crvenu haljinu i tamno plavi plašt koji joj prekriva glavu te se tužno naslonila na Kristovo lijevo rame, dok je njegova glava oslonjena o njezinu. Iza Kristove glave, u drugom planu su četiri muške figure. Iako naslikani duboko u sjeni, djelomično se razaznaje jedan odjeven u crvenkastu odjeću, starac sa zelenim turbanom, mladoliki lik sv. Ivana te krajnji lik tek vidljiva obrisa glave. Postavom tijela mrtvog Krista naglašena je dijagonalna kompozicija koju dodatno podupire masivna tamna stijena naslikana iza grupirane skupine na desnoj strani slike, dok se na lijevoj strani u pozadini prostire pejzaž s prikazom Golgote u daljini. U gornjoj četvrtini kompozicije, pred rasvijetljenim nebom prikazana su dva mala anđela oblikovana poput renesansnih *putta*. Lijevi je prikazan kako slijeće nogama, dok se desni glavom spušta prema prizoru.
Kompozicija slike je zapravo složena s obzirom da se s dijagonalom Kristova tijela, skupine likova iza njega i stijene ukršćuje i dijagonala koja teče od Gospe u donjem desnom uglu slike, preko Kristova tijela i Marije Magdalene do starice koja se nalazi iza nje. Svjetlo dolazi iz

donjeg lijevog kuta slike ponajviše obasjavajući mrtvo Kristovo tijelo, Gospu, Mariju Magdalenu i dva malena *putta* u gornjem dijelu slike, dok su likovi u drugom planu gotovo u potpunosti u sjeni. Snažnim *chiaro-scuro* odnosima, ali i manjim sekvencama odnosa većih sjena i polusjena te složenim kompozicijskim rješenjem pojačan je element patosa i drame. Kolorit je tipičan mletački s vidljivim potezima kista, osobito u nanosima bijele boje. Riječ je o vrlo kvalitetnom radu koji obiluje *tintorettizmima*, zbog čega je vjerojatnije kako je riječ o djelu Domenica Tintoretta po uzoru na očeva slična kompozicijska rješenja, što je osobito vidljivo u skraćenjima, tipologiji lica te gestama likova.
O slici je prvi pisao K. Prijatelj koji je palu i atribuirao Domenicu Tintorettu i to u fazu njegovog stvaralaštva u kojoj su intenzivnije prisutni očevi utjecaji (Prijatelj 1962a:86-90). G. Gamulin se nije složio s tom atribucijom te je sliku 1985. godine pripisao Sante Perandi (Gamulin 1985c:203-206), zbog čega je u literaturi formiran podvojen stav oko atribucije ove slike. U katalogu izložbe *Sveto i profano* iz 2015. R. Tomić je katalogizirao sliku priklonivši se Gamulinovoj atribuciji, ali bez jačih argumenata te u razradi teme i on naglašava uvelike prisutne *tintorettizme* (Tomić 2015b:113-115). S obzirom da slika u većoj mjeri odstupa od Domenicovih, a u manjoj od Perandinih formula moguće je da je riječ o djelu potonjeg slikara. Međutim, s obzirom da djelo ne odaje slikaru svojstvenu tipologiju i frakturu, navedeni prijedlog bi trebalo uzeti s rezervom.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, str. 11.; BALIĆ, 1931., str. 31.; PRIJATELJ, 1962.a, str. 86-90.; SOLDO 1967.b, str. 84.; GAMULIN, 1985.c, str. 203-206.; *Na Slavu Božju*, 1998., str. 148-149, 159.; TOMIĆ, 2015.b, str. 113-115.

15. **Nepoznati slikar,** *Sv. Ante*
Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće (?)
Materijal: tempera na drvu
Dimenzije: visina 40 x širina 26 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis
Na zlatnoj pozadini u tročetvrtinskom profilu stoji lik sv. Ante koji objema rukama pridržava malenoga Krista. Svetac je odjeven u tamnosmeđi redovnički habit, oko struka opasan užem preko kojega je obješena krunica. Na bijeloj plahti drži maleno nago tijelo Krista koje dijagonalno leži u svečevom naručju. Sv. Ante je pogled usmjerio na dijete koje gleda u daljinu,

desno izvan prostora slike, u smjeru ispružene desnice u kojoj drži ljiljanov cvijet, dok se lijevom uhvatio za svečev habit. Nad glavama oba lika zlatne su aureole. U knjizi o samostanu i crkvi Sv. Frane, slika je zavedena kao djelo s kraja 15. ili početka 16. stoljeća (Roščić 2015:109), no zbog znatnih preslika, teško je suditi o vremenu nastanka. Koncept svetačkih likova na zlatnoj pozadini s punciranim, zlatnim aureolama, zaista sugerira nastanak već krajem 15. stoljeća, međutim, oblikovanje volumena ukazuje da bi mogla biti riječ o arhaičnom djelu koje u 17. stoljeću ponavlja starije modele. Budući da zasad nije moguće ništa preciznije odrediti, dataciju ove slike trebalo bi uzeti s rezervom.

Bibliografija: ROŠČIĆ, 2015.a, str. 109.

16-17. **Nepoznati slikar,** *Marija u suzama* i *Dvanaestogodišnji Isus* (dvije slike u okviru s moćima)
Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće; nakon 1589. godine (*terminu ante quem non*)
Materijal: ulje na bakrenoj ploči
Dimenzije: visina 6 x širina 5 cm; visina 6 x širina 4,5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Unutar dva relikvijara na podlozi od platna naslikane su dvije minijaturne slike uokvirene drvenim i pozlaćenim moćnikom u obliku okvira slike. Jedna prikazuje glavu Gospe u lijevom tročetvrtinskom profilu, a druga glavu Djeteta Isusa u desnom tročetvrtinskom profilu. Riječ je o slikama u paru koje interpretiraju temu razgovora uplakane Gospe s dvanaestogodišnjim Isusom kojega je u suzama pronašla u Hramu (Cvetnić 2019:112).
Riječ je o kvalitetnim slikama, na kojima se, unatoč minijaturnim dimenzijama, razabiru vidljivi nanosi bijele boje te fina sjenčanja postignuta toplim svjetlom.
Nedavno je o njima pisala S. Cvetnić u dva navrata, ustanovivši da je riječ o slikama koje su nastale po uzoru u crtežima Julija Klovića, odnosno, vjerojatnije posredno prema bakrorezima Philippea Thomassina čija je raširenost te prizore popularizirala diljem Europe (Cvetnić 2018:59).

Bibliografija: CVETNIĆ, 2018., str. 57-64.; CVETNIĆ, 2019., str. 112-113.

18. **Kasnorenesansni mletački slikar**, *Gospa sa sv. Margaretom i sv. Lovrom mučenikom*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: početak 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 181 x širina 102 cm
Naručitelj ili donator: providur Dalmacije i Albanije Lorenzo Delfino
Opis:
Na polukružno zaključenoj pali prikazana je *Sacra Conversazione*. Gospa je naslikana u vrhu zakrenute piramidalne kompozicije likova, na visokom prijestolju koje djeluje poput stepeništa hrama. Dio arhitekture koji sugerira prijestolje u gornjem desnom uglu razotkriva zastor, dok se lijevo prostire oblačno nebo. U donjem dijelu, slijeva je prikazan sv. Lovre, a desno je leđima okrenuta sv. Margareta. Iako je kompozicija piramidalna, promijenjeno je očište te prijestolje nije frontalno nego je blago zaokrenuto u lijevu stranu slike u kasnorenesansnoj maniri, sugerirajući dijagonalno gibanje na slici. Gospa je odjevena u crvenu haljinu i tamno sivi plašt koji joj se omotao oko struka i preko nogu. Desnom nogom se spušta na nižu stepenicu, a na lijevom bedru, u krilu joj sjedi maleni Krist omotan u njezin bijeli veo. Oboje su prikazani kao zaustavljeni u trenutku neobvezne radnje. Maleni Krist se zamišljeno okrenuo u svoju lijevu stranu, a Gospa ga pridržava lijevom rukom, dok desnom povlači bijeli veo. Lijevo ispod njih, stoji sv. Lovre prikazan u tročetvrtinskom profilu, zaokrenut ka Gospi te odjeven u odjeću đakona, bijelu haljinu i crvenu dekorativnu dalmatiku. Lijeve ruke položene na prsima, zarumenjenih obraza te pogleda u daljinu, predočen je u trenutku duboke kontemplacije. Na desnoj strani je sv. Margareta, odjevena u izblijedjelo ljubičastu haljinu te omotana crvenim plaštem koji se lomi u dramatičnim „V“ naborima. Prikazana je s leđa raširenih ruku i tijela te izbočena naprijed ka Gospi, a glave unazad čime je dočaran trenutak dramatičnog vjerskog zanosa svetice u pokretu. Lice joj nije vidljivo, tek dio zarumenjenog obraza te svijetlo smeđa kosa spletena u pletenicu i umotana u punđu. Osim gestama, dramatičnost na slici postignuta je i snažnim *chiaro-scuro* efektima te sjenčanjem na licima likova, sa specifičnim efektima oko očnih duplji i nosnica.
Poznato je da je sliku samostanu darovao generalni providur Dalmacije i Albanije, Lorenzo Delfino u vrijeme podizanja crkve Sv. Lovre, a najraniji zapisi o slici tumače kako je na njoj prikazan sam naručitelj u liku sveca zaštitnika, a njegova supruga u liku sv. Margarite (Stošić rukopis:2-11). Kao djelo Domenica Tintoretta, sliku spominje već u 18. stoljeću I. Stražemanac (Stražemanac 1993:373), a detaljnije ju je obradio tek K. Prijatelj 60-ih godina 20. stoljeća (Prijatelj 1962a:86-90). Međutim, tipološki slika ne pokazuje jaču poveznicu sa slikarstvom

Domenica Tintoretta, a kompozicijski se oslanja na Veroneseove formule. Srodnost se očituje u općim principima kasnorenesansnog mletačkog slikarstva svojstvenima većini mletačkih slikara koji stvaraju u periodu kraja 16. i početka 17. stoljeća, a kojemu očigledno pripada i nepoznati slikar ovog djela.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, str. 2-3, 11.; BALIĆ, 1931., str. 31-32.; STRAŽEMANAC, 1993., str. 373.; PRIJATELJ, 1962.a, str. 86-90.; SOLDO 1967.b, str. 84.

19. **Sljedbenik ili imitator slikarstva obitelji Bassano**, *Rođenje Kristovo*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: početak 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 80 x širina 60 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Unutar pravokutnog okvira prikazana je, tipično u *bassanovskoj* maniri, noćna scena *Rođenja* u pejzažu, gotovo u monokromnoj tehnici rendgenskog, noćnog svjetla proizišlog iz *tintorettovske* tradicije. Svi akteri prizora smješteni su u donjem dijelu prvog plana te na desnoj strani slike, dok veliki postotak zauzima djelomično prikazana arhitektura kućice u pozadini te noćni krajolik. S desne strane u tročetvrtinskom poluprofilu kleči Gospa sklopljenih ruku odjevena u bijelu haljinu i veo koji joj pada niz desnu stranu glave, dok joj je lijevo uho u prvom planu otkriveno. Iza nje, također zdesna stoji sv. Josip koji se glavom nagnuo prema malenom Djetešcu u središtu slike. Prikazan je kao stariji muškarac proćelave bijele kose i nešto duže sijede brade koji se objema rukama oslonio na štap. Jedini koloristički akcent na slici je crvena na dijelu plašta koji je prebačen preko njegove desne ruke. S lijeve strane, također u prvom planu, u profilu je prikazan maleni anđeo s vijencem u ruci kojega pokušava staviti malenom Isusu na glavu, dok on leži na zemlji omotan u skromne bijele povoje. Nad glavama likova, pogledom usmjerenim u malenog Krista, lebde anđeli u haljinama koje vijore, prikazani u trenutku slijetanja s neba. Ova noćna scena prikazana je unutar krajolika u kojemu se s desne strane, s obzirom na tamu prikaza, razabire stup i krov malene kućice koja se nalazi iza Gospe i sv. Josipa, a slijeva se, duboko u daljinu, prostire pejzaž nad koji se nadvilo poluoblačno noćno nebo. Slikar brzopoteznim debelim nanosima bijele boje iz tame izvlači volumene likova uz nešto manju upotrebu žućkastih i zemljanih tonova kako bi se dočarala tjelesnost inkarnata

prikazanih aktera čemu dodatno pridonosi i specifično mletačko toplo svjetlo, koje u ovom slučaju proizlazi iz unutrašnjosti same slike, odnosno malenog djetešca Isusa položenog na tlo zemlje u prvom planu slike unutar mračnog krajolika.
Niz elemenata upućuje na *bassanovsku* tradiciju, od načina na koji je prikazana noćna scena specifičnom monokromnom tehnikom i dramatičnim proplamsajima svjetlosti, načina na koji je na tlu prikazan maleni Krist i oblikovanja njegova tijela koje je tipski identično i kad su u pitanju *putti*, do prikaza Gospe. U tom je kontekstu Gospa srodna i *Gospi s Djetetom* iz istoga samostana, iako u ovom slučaju vidljivo slabije kvalitete izvedbe kakva je karakteristična za zanatski rad najvjerojatnije proizašao iz radionice s početka 17. stoljeća.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

20. **Nepoznati kasnorenesansni mletački slikar**, *Portret Fausta Vrančića*
Smještaj: ljetnikovac obitelji Draganić-Vrančić, Prvić Šepurine
Vrijeme nastanka: 1605. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 112 x širina 83 cm
Naručitelj: Faust Vrančić (?)
Opis:
Na slici je prikazan portret glasovitog znanstvenika Fausta Vrančića (1551.-1617.). Posjednut je dijagonalno u tročetvrtinskom profilu, na tamnoj pozadini unutar koje se tek blago nazire pilastar kao dio naznačenog interijera. Takav je koncept prikaza preuzet iz Rafaelovog portreta pape Julija II., a primijenio ga je i Tizian na portretu pape Pavla III., nekoliko godina prije nego što je nastao ovaj. Prema natpisu koji se nalazi uz desnu stranu Vrančićeve glave: QUANDO CONSOL. MEFAVUST: VERAN EPISCC. CHANA AETATIS SVAE I ANNO DOMINI M.DC.V. saznaje se godina nastanka portreta, 1605., a spominje se i njegova titula čanadskog biskupa koju je dobio sedam godine ranije.
O portretu do sada nije bilo povijesno-umjetničkih studija, no u bogatoj publikaciji o Vrančićevu životu, djelovanju i izumima, nekoliko je puta publiciran. Riječ je o jednom od dva sačuvana Vrančićeva portreta. Prvi je nastao oko 1598. godine, najvjerojatnije u Mađarskoj, u periodu nakon što je imenovan naslovnim biskupom od Čanada, a danas se čuva u biskupskom dvoru u Temišvaru. Portret koji se čuva u Prvić Šepurinama datiran je godinom u kojoj je Vrančić napustio kraljevski dvor u Pragu otišavši u Rim gdje se učlanio u red barnabita.

S obzirom na stilski izraz, način na koji je širokim debelim potezima kista predočena bijela halja, te čitavu paletu gradiranih boja, od izrazito crne stole preko sivih, paučinastih sjenčanja do vidljivih bijelih poteza, portret odaje ruku slikara mletačke provenijencije. S obzirom na dataciju i stilske karakteristike, može se pomišljati i na nekoga od mletačkih slikara djelatnih na prijelazu s 16. na 17. stoljeće. Od značajnijih portretista u to vrijeme, s kojima se ovaj rad može povezati na osnovu stilskih paralela, izdvaja se Sante Peranda.

Bibliografija: STOŠIĆ, 1936.a, str. 96.; MULJEVIĆ, 1998., str. 27-28.; LISAC, 2001.; str. 75.; KURELAC, 2017., str. 4.

21. **Angelo Mancini (?),** *Gospa od Bezgrešnog Začeća*
Smještaj: crkva Sv. Nediljice u Crnici, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1609. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 157 x širina 114 cm
Naručitelj ili donator: Francesco Vincenzo Arrigoni (1599. - 1626.)
Opis:
U središtu slike, zauzimajući gotovo njezinu puninu, prikazana je *Gospa od Bezgrešnoga Začeća* okružena vijencem cvijeća i anđelima. Smještena u zlatnoj mandorli koja korespondira s oblikom pale i strukturom kompozicije, naslikana je kako stoji na polumjesecu oko kojega se ovio zeleni zmaj. Odjevena je u tamno crvenu haljinu i tamno plavi plašt koji joj je prebačen preko desne ruke na koju se oslonio i maleni Krist kojega pridržava objema rukama. Ispod ruba plašta, koji joj prekriva i glavu, proviruje bijeli veo, a na prsima joj se ispod haljine nazire rub bijele košulje. Na izrazito ovalnoj, duguljastoj glavi sa specifičnom malenom, šiljastom bradom, nosi zlatnu krunu. Oči su joj krupne, bademastog oblika i blago koso zašiljene pri rubovima sljepoočnice. Nos je pravilan i duguljast, a usta crvena s naglašenom većom donjom usnicom, dok su obrazi žarko zarumenjeni. Slične karakteristike lica prate i malenoga Krista plavkaste kose. Prikazan je kao i Gospa, izrazito izduženog tijela i ekstremiteta. U desnoj ruci drži bijeli cvijet, a lijevom se uhvatio za majčina prsa. Tipologija Gospinih ruku je vrlo specifična sa zadebljanim šakama i naglašeno dugim prstima. Mandorlu okružuje koloplet svijetlo plavih i sivih oblaka te tanki vijenac ruža koji pridržava osam anđelčića. Njihova su malena tijela također izdužena, svijetle su puti i plavokosi poput Krista. Među njima se ističu dva zrcalno simetrična anđela u donjem dijelu središta vijenca. Oni pridržavaju rotulus koji se prostire donjim polukrugom slike, a na njemu je ispisan tekst iz *Pjesme nad Pjesmama* kao

prefiguracija Gospinog Bezgrešnog Začeća, te glasi: „ISTA EST QVE PROGREDITVR, QVASI AURORA CONSVRGENSI PVLCHRA VT IVNA ELECTA VT SOL TERRIBILIS VT CASTRVM ACIES ORDINATA.“

Ovu oltarnu palu je prvi spomenuo K. Stošić pišući o crkvi Sv. Nediljice u šibenskoj Crnici koja još nosi i titular Gospe Neoskvrnjenog Začeća (Stošić 1941:31). On navodi kako se na jednom oltaru u crkvi sačuvala „lijepa Gospina slika“ koja je 1609. nabavljena po narudžbi biskupa. Kako se zna da je biskup u to vrijeme bio Francesco Vincenzo Arrigoni (1599. - 1626.), Stošićev podatak utemeljen na arhivskim izvorima, osim godine nastanka, otkriva i njezina naručitelja. Međutim, sve navedeno vrijedi samo pod uvjetom da se Stošićev navod odnosi upravo na tu sliku. U novije vrijeme, o pali je pisao i R. Tomić pripisujući je Angelu Manciniju temeljem komparativne analize s netom otkrivenim signiranim Mancinijevim djelom iz crkve Sv. Barbare (Tomić 2016a:105-106), uvjeren da je K. Stošić pisao upravo o toj, nedavno i restauriranoj pali. Uspoređujući je s potvrđenom Mancinijevom slikom s glavnog oltara crkve Sv. Barbare u Šibeniku kao i s pripisanom slikom *Bezgrešna Začeća* iz crkve Sv. Foške u Vrsaru, R. Tomić je došao do zaključka kako se radi o istom slikaru. U odnosno na druge dvije do sad pripisane slike, ovu karakterizira prevladavajući življi, svjetliji i vedriji tonovi boja s naglašenom upotrebom bijele koja je u ponekim sekvencama vidljiva u potezu, naglašavajući određene dijelove tijela poput šiljaste Gospine brade ili osvijetljenih bedara anđelčića.

Bibliografija: STOŠIĆ, 1941., str. 31.; TOMIĆ, 2016.a, str. 105-106.; ZAGORA, 2017., str. 82-85.; TOMIĆ, 2018., str. 509-519.

22. **Angelo Mancini**, *Sv. Barbara sa sv. Nikolom i sv. Pavlom*

Smještaj: crkva Sv. Barbare, Šibenik

Vrijeme nastanka: 1610. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 168 x širina 91 cm

Naručitelj ili donator: bratovština bombardijera

Opis:

Na oltarnoj je pali prikazana sv. Barbara sa svecima unutar grada. Slika je podijeljena na dva dijela, gornji u kojemu se na uzvisini nalazi sv. Barbara, dok su u donjem dijelu, i u prvom planu dva sveca; sv. Nikola slijeva i sv. Pavao zdesna. Sv. Nikola u je tročetvrtinskom profilu, odjeven u biskupski ornat, bijelu haljinu koja mu pada u paralelnim naborima i masivni debeli crveni plašt naglašenog smeđeg obruba prikopčan na prsima. U desnoj ruci drži biskupski štap,

a u lijevoj knjigu podbočenu o kuk. Ima proćelavu duguljastu glavu sa sijedom kosom uokolo ušiju te tanku prosijedu, dugu bradu koja mu pada sve do prsiju. Fizionomija je naglašeno staračka s opuštenim labionazalnim borama, izraženim krupnim očima i obrvama, dok mu je nos šiljast i dug. Sv. Pavao je prikazan izvijen u naglašenom kontrapostu. Odjeven je u tamno smeđu, gotovo crnu haljinu i žarko crveni plašt kojeg pridržava lijevom rukom, dok mu se ovija oko struka i pada u naglašenim debelim „V" kaskadnim naborima. Lijevom rukom istovremeno drži i veliku knjigu koju je prislonio uz tijelo, dok se desnom podbočio o tordirani štap. Sv. Barbaru, podignutu nad njima u drugom planu okružuje ambijent vizure grada koja u pozadini slike završava planinama u daljini podno plavog neba. Fizionomija plavokose svetice je mladolika, ovalne glave s malim, sitnim usnama, duboko usađenim okruglim očima, naglašenim lukom obrva te duguljastim nosom. Stoji u kontrapostu, a lijevom je rukom oslonjena na umanjenu kulu grada, dok joj je desnica u kojoj drži palminu granu podignuta. Odjevena je u tamno crvenu haljinu čije draperije padaju u blagim naborima i ovijaju se, prateći liniju tijela. Haljina je potpasana plavom trakom ispod prsa, a preko ramena je zaogrnuta smeđim plaštem koji se bogato nabire i pada niz desni dio tijela, dok ga pridržava lijevom rukom oslonjenom o kulu. U vrhu polukružno zaključene pale dva su malena lebdeća *putta* koji se spuštaju s nebesa i krune sveticu koja odvažno gleda u promatrača. Njezina je glava prikazana u tročetvrtinskom profilu te ju, za razliku od drugih svetaca na slici, obasjava zlatna aureola. Najveći je dramski efekt na slici postignut intenzivnim *chiaro-scuro* efektom na način svojstven Palmi Mlađem i istovremenim slikarima srodnih karakteristika, kompozicijskih rješenja i poslije-tridentske gestikulacije. U dnu slike nalazi se natpis: „ALTARE DELLA SCOLA DE BOMBARDIERI DI SEBENICO FATO FARE DE ESSI L ANNO 1610 E DEDICATO A S. BARBARA LORO PROTETRICE. RESTAURATA LA PALA IN QUEST' ANNO 1769. ADI 19 NOVERE." Natpis navodi godinu nastanka pale kao i to da ju je za glavni oltar crkve Sv. Barbare naručila bratovština bombardijera, a uz dataciju i naručitelje saznaje se i vrijeme njezine prve restauracije iz 1769. godine.

U sačuvanom rukopisu o crkvi Sv. Barbare, K. Stošić pojašnjava okolnosti narudžbe iznoseći podatak kako je palu 8. 2. 1608. naručila bratovština bombardijera u ugovoru s opatom sv. Nikole, ali je bila isporučena tek 1610. godine (Stošić rukopis:4). Međutim, od toga navoda sve donedavno slika nije bila povijesno umjetnički obrađena. Prilikom restauracije, na pali je pronađen potpis slikara: ANG. MCi F iz kojega je R. Tomić rekonstruirao ime pripisavši je do tad gotovo nepoznatom Angelu Manciniju (Tomić 2016b:103-116) čime je po prvi puta osvijetljena ta slikarska ličnost, a pripisana su mu još neka djela. Uz dotada u Veneciji poznati slikarev rad, autor je podsjetio na izgubljenu, ali od strane Mijata Sabljara zabilježenu sliku

Gospe okružene simbolima i natpisima iz crkve Sv. Šime u Zadru, a atribuirao mu je i druge slike: *Gospu Bezgrešnoga začeća sa sv. Augustinom i sv. Petrom* iz crkve Sv. Foške u Vrsaru te šibensku *Bogorodicu Bezgrešnog začeća* iz crkve Sv. Nediljice u šibenskoj Crnici. Sudeći po nesumnjivo srodnim karakteristikama s ostalim ustanovljenim Mancinijevim slikama, i ova pala pripada istoj fazi.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Sv. Barbara*, rukopis, str. 4.; TOMIĆ, 2016.b, str. 103. – 116.; TOMIĆ, 2018., str. 509-519.

23. **Juraj Božičević,** *Silazak sv. Duha*
Smještaj: crkva Sv. Duha, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1614. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 136 x širina 72, 5 cm
Naručitelj ili donator: bratovština sv. Duha
Opis:
Unutar složene kompozicije interijera, koji završava polukružnom nišom, prikazan je silazak Duha Svetog na apostole. U dubini snažno skraćene ovalne formacije apostola, posjednut je dominantan centralni lik Gospe pod golubicom Duha Svetoga. Odjevena je u tamno crvenu haljinu i plavi plašt. Sklopljenih ruku gleda u nebo, a iznad glave joj je na sliku aplicirana srebrena kruna. Apostoli su odjeveni u haljine različite boje i teatralno zaogrnuti u plašteve. Dva u prvom planu slike su prikazana s leđa u snažnom zaokretu ka centralnom dijelu slike. Poput ostalih, i njima je pogleda usmjeren ka svjetlosti i plamenima koji se spuštaju iz Duha Svetoga u gornjem dijelu polukružno zaključene niše. Snažno svjetlo je u funkciji postizanja prostornosti i centralizacije kompozicije. Dopire iz donjeg lijevog kuta te najviše obasjava središnji dio slike, dok su rubovi u sjeni, a iznad glava Gospe i apostola nalaze se crveni plameni.
Slika je do danas pretrpjela dvije restauracije od kojih je posljednja narušila izvorni izgled do te mjere da je na prvi pogled teško prosuditi kako se radi o djelu s početka 17. stoljeća. Međutim, prema sačuvanim povijesnim izvorima zna se kako je godine 1614. bratovština sv. Duha od slikara Jurja Božičevića ovu palu naručila za glavni oltar matične crkve u Šibeniku. Riječ je o slabo poznatom *schiavoneu* šibenskog porijekla, koji je životni vijek proveo u Veneciji. O ovoj njegovoj slici u Šibeniku je do sada pisao K. Stošić rasvjetljujući okolnosti narudžbe na osnovu arhivskih dokumenata (Stošić 1930b:403). Kasnije njegove navode u nekoliko navrata prenosi

K. Prijatelj (Prijatelj 1982a:827), dotičući se više slikara u kontekstu dalmatinskih majstora 17. stoljeća, nego li same pale. U svakom slučaju, ni slika ni slikar do danas nisu znanstveno obrađeni. Otegotnu okolnost tome predstavljaju spomenute dvije loše restauracije zbog kojih je danas teško suditi o Božičevićevu stilu. Sliku je 1781. godine restaurirao Jose Dupre, međutim njezino današnje stanje rezultat je loše restauracije tijekom posljednjeg desetljeća 19. stoljeća, koju je izveo Karlo Mihalevi. Usprkos pretrpljenim promjenama, uz sačuvane karakteristike na slici poput kompozicijskog rješenja, kolorita, pokreta likova u prostoru moguće je uvidjeti kako je Božičević slijedio obrasce karakteristične za slikarstvo Palme Mlađega. Kompozicijsko je rješenje vrlo blisko Palminim slikama iste tematike poput one iz župne crkve u Omišu, crteža iz Musea Correr u Veneciji i slično.

Bibliografija: STOŠIĆ, 1930.b, str. 403.; PRIJATELJ, 1982.a, str. 827.; *Na Slavu Božju,* 1998., str. 147.

24. **Nepoznati mletački slikar**, *Slika sv. Jeronima u pustinji*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: početak 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 234 x širina 175 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Dijagonalom slike dominira lik sv. Jeronima u pustinji. Naslikan je u prvom planu, u profilu, kako kleči na komadu pećinske stijene. U snažnom je iskoraku, lijevu ruku naslonio na kamen uz koji je prikazano maleno Raspelo, dok u drugoj ruci, koju je zamahnuo iza leđa, drži kamen. Tipično za pustinjačku ikonografiju, prikazan je kao starac sijede brade i kose, dok mu je preko koščatog isposničkog tijela oko bokova prebačen tek plašt koji se u bogatim naborima prostire i na tlu u prvom planu slike. Unutar mračnog, pustinjsko-pećinskog ambijenta u kakvom je prikazan, okružen je uobičajenim ikonografskim atributima i detaljima (knjiga, mrtvačka lubanja, lav). Patetiku i uzbibanost pokrenute mase golog tijela oko kojeg dramatično vijori žarko crveni plašt prati i ambijent s teatralnim planinskim, naglašeno strmim pejzažem.
Ovo djelo je zapravo kopija poznate Tizianove slike iz milanske Brere, datirane u 1560. godinu, a koja potječe iz mletačke crkve Santa Maria Nuova. Njezin današnji polukružni završetak kasniji je dodatak jer je u originalu imala pravokutni oblik. Tizian ima nekoliko verzija ove teme, a identičnu kompoziciju nalazimo i u Accademiji di S. Luca. Pišući o šibenskoj razradi

Tizianovog originala, K. Prijatelj navodi kako njezine karakteristike odaju ruku slikara neospornog znanja i umjetničkog senzibiliteta te sugerira da je autor Palma Mlađi (Prijatelj 1957a:369). Grgo Gamulin je potom sliku izravnije pripisao Palmi Mlađemu, dopuštajući mogućnost da je riječ o kvalitetnoj kopiji nepoznatog slikara iz majstorovog kruga (Gamulin 1966d:343-348). Opće je mjesto pa čak i niz istaknutijih umjetnika 17. stoljeća slika direktne kopije Tizianovih djela, a uz Palmu Mlađega tu se osobito ističe i Rubens. S obzirom da je na kopiji uočljiv i kvalitativni odmak koji sugerira slikara skromnijih dosega, osobito vidljiv na draperiji, najopreznije bi bilo zadržati se na hipotezi da je, slijedeći predložak sa slike, grafike ili crteža, sliku mogao izraditi neki od slabijih venecijanskih majstora u drugoj polovici 17. stoljeća.

Bibliografija: PRIJATELJ, 1957.a, str. 369.; GAMULIN, 1966.d, str. 343-348.; SOLDO 1967.b, str. 84.; GAMULIN, 1977., str. 60-61.; IVANOFF-ZAMPETTI, 1979., str. 601.; MASON RINALDI, 1984., str. 173.

25. **Nepoznati slikar**, *Gospa od Karavađa*
Smještaj: crkva Gospe od Karavađa, Tisno
Vrijeme nastanka: prva polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na drvu
Dimenzije: visina 170 x širina 135 cm
Naručitelj ili donator: obitelj Gelpi (?)
Opis:
U središtu polukružno zaključene pale prikazana je tema *Gospe od Karavađa* s vidjelicom Ivanicom, a prizor okružuje polukružni narativni niz s prizorima Gospinih čuda. U prvom planu glavne scene naslikana je Gospa slijeva, a vidjelica Ivanica zdesna u klečećem stavu. U pozadini se prostire krajolik u središtu kojega je monumentalna crkva sa zvonikom. Slika je poprilično oštećena, a razaznaje se sljedeće. Gospa je prikazana u profilu, odjevena u crvenu haljinu i tamno plavi plašt. Na glavi nosi raskošnu krunu, dok desnom rukom blagoslivlja vjernicu kojoj se ukazala. Ivanica je odjevena u košulju bijelih rukava preko koje nosi žutu haljinu, a kosa joj je skupljena u punđu učvršćenu bijelom mrežicom. Najviše su oštećena lica protagonista, ali se prema koloritu, načinu oblikovanja i ambijentalnosti može razaznati kako je riječ o kvalitetnijem djelu neidentificiranog sjevernotalijanskog slikara koje se otprilike može datirati u drugu polovicu 16. stoljeća. Međutim, s obzirom na razinu oštećenosti ne može se ništa preciznije odrediti. U donjem dijelu slike se nalazi poveći natpis ispod kojega je vrlo oštećen

pravokutni dio u kojemu se naslućuju prikazana dva lika. Natpisi prate i manje scene s čudima koje obavijaju glavni prikaz. Međutim, i oni su poprilično oštećeni i tek fragmentarno čitljivi. Pišući o ovoj slici, K. Stošić je u cijelosti citirao jedan od natpisa, očito tada bolje sačuvan: „EFFIGGIE DEVOTISSIMA CON ALCUNI MIRACOLI DELLA B. V. CIRAVAGGIO OVE ESSA APPARVE L'ANNO 1432. LI 26 MAGGIO E FECCE SCATURIRE UN FONTE DELLE SUE GRAZIE“ (Stošić 1941:211). Prema predaji, slika se prvotno nalazila u kući obitelji Gelpi koja ju je u Tisno donijela prilikom preseljenja iz Bergama, a prema vremenu njihova dolaska K. Stošić sliku okvirno datira oko 1575. (Stošić 1941:211). Spominje ju i I. Prijatelj-Pavičić pišući o zapadnoj marijanskoj ikonografiji u dalmatinskom slikarstvu (Prijatelj-Pavičić 1998:207). Međutim, osim kratkog opisa u recentnoj monografiji o Murteru (Ćuzela - Šprljan 2019:268) novijih analiza ove slike nije bilo, iako je izvršila značajan utjecaj na šibensko slikarstvo od 1792. godine, odnosno od vremena kada je obitelj Gelpi u Tisnom podigla svetište čime je na području Šibenske biskupije ojačan kult *Gospe od Karavađa*.

Bibliografija: STOŠIĆ, 1941., str. 210-12.; PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998., str. 207.; ĆUZELA, ŠPRLJAN, 2019., str. 268.

26. **Giovanni Laudis,** *Obrezanje Kristovo*

Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno na bočnom oltaru crkve Sv. Dominika u Šibeniku)

Vrijeme nastanka: prije 1624. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 235 x širina 134,5 cm

Naručitelj ili donator: bratovština Imena Isusova

Opis:

Oltarna pala prikazuje temu *Kristova obrezanja u Hramu*. Posred veće centralne kompozicije, u dijagonalnom su postavu prikazani sv. Šimun koji drži Isusa i svećenik koji, okrenut leđima, obavlja čin obrezanja. Uokolo glavne scene, u blagoj je polukružnoj formi prikazan niz ostalih protagonista, među kojima su i Blažena Djevica Marija te sv. Josip, dok je u donjem lijevom kutu slike lik sv. Dominika. Sv. Šimun je prikazan kao starac u zlatnom plaštu s krunom na glavi, izrazito markantnih, individualiziranih crta lica, a i ostali sudionici središnje scene imaju zanimljive, individualizirane fizionomije. Iznimku predstavlja Gospa na desnoj strani slike, prilično idealizirana, skrušenog izraza lica. U gornjem dijelu slike je zlatno nebo iz kojega bliješti Kristov monogram kao najsjajnija točka i izvor svjetla. Dubina neba je ostvarena nizom

kružnih skupina skicoznih malenih glava anđela koje se na oblacima gube u dubini i svjetlini monograma. Dopojasni lik sv. Dominika u redovničkom habitu prikazan je u tročetvrtinskom profilu, kao nalijepljen u donjem lijevom dijelu slike. Pogled je usmjerio izravno u promatrača, dok u lijevoj ruci drži veliki ljiljan, a desnom upućuje na prikazanu scenu.
Pala je nastala narudžbom bratovštine za drveni, rezbareni i pozlaćeni oltar Imena Isusova u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku koji je do danas sačuvan. Od atribucije K. Prijatelja iz šezdesetih godina 20. stoljeća, slika se smatra Laudisovim radom. Međutim, za razliku od druge dvije slikareve pale iz iste crkve, ova nije signirana. Djelo je najprije D. Westphal atribuirala Matteu Ponzoniju (Westphal 1937:42), a nakon detaljnijeg bavljenja Laudisovom slikom *Gospe sa sv. Hijacintom,* K. Prijatelj je zaključio kako se radi o trećem djelu slikara za istu šibensku crkvu (Prijatelj 1965/1966b:115-117). Četrdeset šest godina kasnije, s tom se atribucijom složio i R. Tomić pišući o Laudisovim djelima u Šibeniku (Tomić 2011b:70/71.).

Bibliografija: WESTPHAL, 1937., str. 42.; PRIJATELJ, 1965./1966.b, str. 115.-117.; PREMERL, 2009., 189.; TOMIĆ, 2011.e, str. 358.; TOMIĆ, 2011.b, str. 70./71.

27. **Filippo Zaniberti,** *Gospa s Djetetom i svecima*
Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (nekad na bočnom oltaru u crkvi Sv. Dominika, Šibenik)
Vrijeme nastanka: kratko prije 1626. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 230 x širina 140 cm
Naručitelj ili donator: Vincenzo Arrigoni (Brescia, druga pol. 16. st. – Šibenik, 1626.) šibenski biskup 1599. – 1626.)
Opis:
Oltarna pala prikazuje Gospu s Djetetom, sv. Katarinu Aleksandrijsku, sv. Katarinu Sijensku, sv. Mariju Magdalenu i sv. Vinka Fererskog. Gospa s Djetetom je prikazana u gornjem dijelu slike, dok su u donjem dijelu po dva sveca sa svake strane čije su mimike i geste usmjerene ka Gospi. Na prvi pogled kompozicija je piramidalna, međutim zbog načina na koji su sv. Katarina Sijenska i sv. Katarina Aleksandrijska u prvom planu prikazane u klečećem stavu s leđa, dok sveci u drugom planu stoje, postignut je i ovalni kompozicijski odnos među likovima. Gospa s Djetetom je u sjedećem položaju na polukrugu gustih sivih oblaka, a iza njezinih leđa i glave se pruža zlatna nebeska dubina. Odjevena je u blijedo crvenu haljinu i tamno plavi plašt te objema rukama pridržava malenog Krista. Dio njezine kose je skupljen na tjemenu, dok je

ostatak raspleten i pada niz ramena. Pogled je usmjerila prema svecima, kao i maleni Krist u njezinom krilu. Sv. Katarina Aleksandrijska je prikazana u poluprofilu, pogleda usmjerena prema Gospi s Djetetom. Odjevena je u raskošnu haljinu mekih nabora, a desnom rukom pridržava kolo. Na svijetloj kosi, skupljenoj na zatiljku, nosi krunu ukrašenu biserima i draguljima, a u ušima ima biserne naušnice. Uz nju je, na desnoj strani, naslikana sv. Katarina Sijenska, u odjeći dominikanskog reda, gotovo u potpunosti ovijena u crni plašt iz kojeg joj izviru tek tanki rub bijelog vela i lice u profilu. Lijevu ruku je u patetičnoj gesti podignula u zrak, dok u desnoj drži ljiljan. U drugom planu, na lijevoj je strani sv. Vinko Fererski odjeven u odjeću dominikanskog reda. Prikazan je kao mlađi muškarac u profilu, pogleda usmjerenog prema Gospi. U desnoj ruci drži plamen, dok je lijevu položio na prsa. U istoj ravnini na desnoj strani slike je sv. Marija Magdalena. Odjevena je u blijedo crvenu haljinu i plašt svijetlih zelenkastih tonova, prebačen preko desnog ramena i lijeve podlaktice, a u rukama drži posudu s pomasti. Prikazana je gotovo frontalno, glave blago podignute u tričetvrt profilu i pogleda usmjerenog ka Gospi s Djetetom. U pozadini donjeg dijela slike se pruža pusti krajolik niskog horizonta nad kojim se uzdiže nebo plavičastih tamnih tonova.

Pala se tradicionalno smatrala djelom Palme Mlađega te se o njoj nije podrobnije pisalo sve do 1989. godine kada ju je R. Tomić pripisao Filippu Zanibertiju usporedivši je s palom *Gospa s Djetetom kruni sv. Lucu, sa sv. Agatom i drugim svecima* iz crkve Sv. Luce u Castelcucciju nedaleko Trevisa. Zaniberti je šibensku sliku izveo za oltar sv. Vinka u crkvi sv. Dominika, a poznato je kako je u oba slučaja riječ o narudžbi biskupa Vincenza Arrigonija (1599. – 1626.), porijeklom iz Brescie. Po svoj prilici je upravo on, a ne dominikanci, odlučio da će sliku izraditi njegov sumještanin Filippo Zaniberti. Slika se temeljem vremenskog raspona Arrigonijeva stolovanja, ali i stilskih karakteristika, datira u vrijeme od 1599. do 1626. godine. U novije vrijeme, o slici je u naručiteljskom kontekstu pisala i A. Šitina (Šitina skeda:b).

BIBLIOGRAFIJA: FARLATI, 1769., str. 484.; TOMIĆ, 1989.a, str. 143-151.; *Na slavu Božju.* 1998., str. 148., 160.; TOMIĆ, 2011.f, str. 353 – 354.; kat. S/29; ŠITINA, skeda, b (pristupljeno 18.2.2020.)

28. **Giovanni Laudis,** *Gospa od Ružarija*

Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorno na bočnom oltaru crkve Sv. Dominika, Šibenik)

Vrijeme nastanka: prije 1628. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 290 x dužina 156 cm; u središtu slike otvor 68 x 69 cm

Naručitelj ili donator: bratovština Presvetog Ružarija

Opis:

Slika je najvjerojatnije nastala za istoimeni oltar u crkvi koji se već 1624. spominje u vizitaciji O. Garzadorija. Riječ je o tipu *pale portante* te se, kao dio teme, unutar slike u gornjem dijelu nalazi otvor veličine 68 x 69 cm na kojemu se nalazila slika *Gospe s Djetetom* odjevene u crvenu haljinu i plavi plašt. U krilu drži malenog golog Krista, a u desnoj ruci krunicu. Umetnuti dio nije Laudisov rad, a prvotno se u tom dijelu nalazila starija slika *Gospe s Djetetom* koju je 1917. godine zamijenila sadašnja. Nova je zapravo kopija *Gospe s Djetetom* s oltarne pale Filippa Zanibertija iz iste crkve koju je izradila E. Gallovich, kako stoji potpisano i datirano na poleđini slike: „*5. 1917./E. Gallovich*" (Tomić 2011b:70).

U donjem su dijelu slike, unutar pustog krajolika, prikazani sv. Dominik slijeva i sv. Katarina Sijenska zdesna. Sv. Dominik je odjeven u dominikanski habit (bijelu haljinu i crni plašt). Kleči u tročetvrtinskom profilu, glave okrenute prema naprijed i pogleda usmjerena direktno u promatrača. Riječ je o mlađem muškarcu s bradom i brkovima, individualiziranih crta lica sa zlatnom aureolom iza glave. U lijevoj ruci drži ljiljan, a u desnoj krunicu. Sv. Katarina Sijenska je prikazana u tročetvrtinskom profilu kako kleči, također odjevena u dominikanski habit. U lijevoj ruci drži knjigu prislonjenu o lijevi bok, a desni je dlan s vidljivim ranama prislonila o prsa. Glava joj je prikazana u profilu, s trnovom krunom i zlatnom aureolom, dok u patetičnom zanosu, blago otvorenih usta gleda prema gore u Gospu s Djetetom. Umetnutu sliku bočno pridržavaju dva anđela, a u gornjem se dijelu, zajedno s golubicom Duha Svetoga, spuštaju druga dva kruneći Gospu s umetnute pale, dok sliku u podnožju pridržava i sitna glava kerubina u skraćenju. Cijeli, polukružno oslikani prizor uokviruju minijaturne scene oslikanih otajstava svete krunice unutar ovalnih medaljona koje povezuje vijenac svijetlo ružičastih ruža.

Širenje i pobožnost ove teme diljem katoličke Europe promicali su papinski vizitatori i biskupi u okviru protureformacijske djelatnosti, a bratovštine Gospe od Ružarija i Karmela su doživjele pravi procvat. S obzirom na kulturno-političke okolnosti i vrijeme nastanka, nekoliko je ikonografskih tipova teme, a šibenska pala pripada onoj inačici koja se datira između drugog desetljeća 17. stoljeća i Kandijskog rata, upravo u vrijeme sukoba Venecije i Austrije kada se na tim palama ne pojavljuju likovi saveznika.

Prvotno se držalo da je slika djelo Carla Ridolfija, biografa i slikara Palmina kruga. Najvjerojatnije jer je sam Ridolfi u svojoj biografiji naveo kako je, uz još neke pale u Dalmaciji, izradio i „…*una per Sebenico con la divozione del Rosario*" (Ridolfi 1648:316). Šezdesetih godina 20. stoljeća K. Prijatelj se priklonio toj atribuciji uspoređujući je s drugim Ridolfijevom

prikazom iste teme u Nerežišćima (Prijatelj 1965/1966b:118-120). Nakon što je u donjem dijelu slike, prilikom restauracije, otkriven potpis Giovannia Laudisa, R. Tomić opovrgnuo je prethodne hipoteze (Tomić 2011b:70). Na natpisu između svetačkih likova stoji: GIO LAVDIS VENETVS.

O slici je pisao i D. Premerl navodeći je kao palu koja se nalazila na glavnom drvenom oltaru u šibenskoj crkvi Sv. Dominika (Premerl 2009:118), a isto je iznio i R. Tomić (Tomić 2011e:356-358.). Međutim, još je K. Stošić u rukopisu o crkvi Sv. Dominika naveo da je bočni oltar Ružarice postojao od 1614. godine, a poznato je kako je glavni oltar nastao donacijom bogatog plemića Melkiora Tette (1642. – oko 1713.) 1662. godine u čast i povodom smrti njegova strica Lovre (1597.-1662.). O tome svjedoči i natpis koji je nekoć postojao na stipesu glavnog oltara koji nije sačuvan, ali se o njemu saznaje iz zapisa F. Galvanija (Galvani 1884:203). Ni Garzadorijeva vizitacija iz 1624. godine ne navodi da je glavni oltar posvećen Gospi od Ružarija, već da je to jedan od bočnih oltara, kao što spominje i K. Stošić. Osim pretpostavki, za tvrdnju da se ova Laudisova pala nalazila na glavnom oltaru, nema argumenata, štoviše negira je činjenica da je slikar u trenutku podizanja oltara bio već trideset i jednu godinu mrtav, o čemu se nije vodilo računa pri prethodnim razmatranjima. Stoga je očito da se ova Laudisova pala *Gospe od Ružarija* prvotno nalazila na bočnom oltaru *Gospe od Ružarija* zbog čega se datacija okvirno može utvrditi do/oko 1628. godine kada dolazi i do skulptorskog opremanja oltara o čemu svjedoči publicirani arhivski dokument koji se, sukladno prethodnim istraživanjima, krivo protumačio kao ugovor o glavnom oltaru (Goja 2013a:169). Između ostaloga, ugovor bilježi bratovštinu od Presvetog Ružarija kao donatora, odnosno financijera opreme oltara u čije ime poslove ugovara zastupnik Lorenzo Corradis.

Bibliografija: PRIJATELJ, 1965./1966.b, str. 115-117.; PRIJATELJ, 1965/1966.a, str. 118.-120. PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., str. 81.-86.; PREMERL, 2009., str. 118.; TOMIĆ, 2011.d,e, str. 354., 356-358.; TOMIĆ, 2011.b, str. 70-72.; GOJA, 2013.a, str. 168-169.; TOMIĆ, 2015.e, str. 120.

29. **Nepoznati kasnorenesansni slikar i Jeronim Mondella**, *Krunidba Gospe*

Smještaj: Nova crkva, Šibenik

Vrijeme nastanka: 1622.-1628. godine

Materijal: oslikani drveni strop i središnja scena na platnu

Dimenzije: 1617 x 966 cm

Naručitelj ili donator: bratovština Majke od Milosti

Opis:

Stropni oslik se sastoji od trideset četiri kasete jednakih dimenzija u kojima su prikazani maleni anđeli koji nose simbole Gospe i okružuju veliku centralnu ovalnu scenu s prikazom *Krunidbe Gospe*. Autor najveće centralne kompozicije na stropu nije poznat. U središtu je prikazana Gospa pognute glave, ruku prekriženih na prsima. S njezine lijeve strane je Bog Otac, a s desne Krist, prikazan u trenutku krunidbe, u blagom pokretu iz sjedećeg ka uspravnom stavu. Nalaze se na oblacima koji okružuju scenu i s malenim anđelima tvore ovalnu kompoziciju uokolo središnjeg lika Gospe. Bog Otac i Krist zajedno drže zlatnu krunu nad njezinom glavom, zaogrnutom modrim plaštem. Bog otac, staračke fizionomije s dugom sijedom bradom i kosom, odjeven je u crvenu haljinu i tamno plavi plašt. Desnom, podignutom rukom drži krunu, a lijevom pridržava zemaljsku kuglu oslonjenu o lijevi bok. Krist je prikazan kao nagi mladić plave kose i brade zaogrnut tek u crveni plašt, a lijevom je stranom tijela oslonjen o masivni drveni križ, dok su mu na rukama i prsima naznačene rane. Uokolo ovalnog okvira prizor obrubljuju gusti, zlatno bijeli magličasti oblaci iz kojih proviruju anđeoske glave, dok su u krajnjim kutovima lijevo i desno prikazana po dva veća anđela svirača s instrumentima. Jakim toplim i žućkastim svjetlom koje je stupnjevito gradirano od rubova ka zasljepljujuće bijeloj svjetlosti koja se prostire iza Gospe, postignut je efekt iluzije dubine prostora u središtu stropnog oslika.

Maleni, plesni i nagi anđeli crvenih krila na zelenoj podlozi prikazani u manjim odsječcima stropa, koji nose simbole Gospinih vrlina, pripisuju se Jeronimu Mondelli. Riječ je o projektantu, drvorezbaru i slikaru porijeklom iz Verone koji je u Šibeniku djelovao u prvoj polovici 17. stoljeća. Iako za to nema drugih dokaza do li stilske analize, jasno je da središnja scena nije Mondellin rad te ju V. Marković smatra djelom nekog drugog mletačkog slikara (Marković 1985:87:155).

Oslikanom stropu je do sada posvećeno malo pažnje i istraživanja. Prve podatke o izvedbi iznio je K. Stošić u rukopisu koji je zapravo prepiska knjige Računa u kojemu donosi niz podataka o isplatama majstorima, ali i neke druge činjenice (Stošić rukopis:7). Nešto temeljitiju pažnju posvetio mu je V. Marković u sklopu monografskog pregleda zidnog slikarstva 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji uspoređujući tip raščlambe sa stropom u muranskoj crkvi S. Maria degli Angeli (Marković 1985:78-87). On je strop i freske ikonografski, a u određenoj mjeri i stilski analizirao, povukavši paralele i s mletačkim komparativnim materijalom, međutim nije prenio sve Stošićeve podatke o majstorima. Vrlo kratko se o stropu piše i u Katalogu izložbe posvećenoj kulturnoj baštini Šibenske biskupije (Katalog 1998:156-157).

Ovaj kasetirani drveni strop, najraniji na području mletačke Dalmacije jedan je u tipološkom nizu primjera kasetama raščlanjenog i oslikanog drvenog stropa karakterističnog za sakralno slikarstvo Dalmacije, od Raba do Boke Kotorske, a uzori su mu u mletačkim primjerima brojni, iako još uvijek bez konkretne atribucije. Kao nadopunu tome, zanimljivo je primijetiti kako središnja scena kompozicijski i ikonografski ima uporište u slici Jacopa i Domenica Tintoretta iste tematike nastale za crkvu San Giorgio Maggiore u Veneciji. U tom pogledu srodna je s istoimenim rješenjem Antonija Moreschija za župnu crkvu Sv. Nikole u Barbanu i Uznesenja Marijina u Labinu.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, str. 7.; MARKOVIĆ, 1985., str. 78-87.; *Na Slavu Božju*, 1998., str. 156-157.

30. **Jacopo Palma Mlađi (Venecija, 1544 – Venecija, 1628)**, *Gospa sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom*

Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra*, Šibenik (nekad na bočnom oltaru sv. Ivana u crkvi Sv. Dominika u Šibeniku)

Vrijeme nastanka: prva polovica trećeg desetljeća 17. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 239 x širina 130 cm

Naručitelj ili donator: obitelj Šižgorić (?)

Opis:

Slika prikazuje ikonografsku inačicu Gospe od Karmela sa sv. Ivanom Evanđelistom i sv. Nikolom. Kompozicija je podijeljena horizontalno na gornji dio s Gospom i anđelima te donji dio u kojemu se nalaze dva sveca unutar krajolika koji, u pomalo stiješnjenim međusobnim odnosima, pokretima i gestama zajedno s Gospom tvore piramidalnu kompoziciju. U donjem lijevom dijelu pale prikazan je u poluprofilu sv. Ivan Evanđelist kako sjedi na kamenu. Odjeven je u smeđu haljinu preko koje mu je prebačen intenzivno crveni plašt bogatih nabora čija voluminoznost i dinamika dolaze do izražaja u predjelu bedara desne noge koju je ispružio i uz koju je u desnom donjem kutu naslikan i njegov simbol, orao. Lijevom rukom na istu nogu prislonio je masivnu otvorenu knjigu, a u desnoj ruci drži pisaljku, dok je glavu snažno zabacio u svoju lijevu stranu uputivši pogled prema Gospi. U nju gleda i sv. Nikola, koji je prikazan kako stoji nasuprot sv. Ivana Evanđelista u donjem, desnom dijelu slike. On je odjeven u raskošnu biskupsku odjeću. Preko bijele haljine prebačen je bogati plašt, dekoriran zlatnim nitima, dok na glavi nosi bijelu mitru zlatnih rubova. Prikazan je u profilu, tamnijeg inkarnata

i kraće prosijede brade. U rukama, prislonjen uz prsa, drži biskupski štap, a pred njim na tlu stoji knjiga na kojoj su tri zlatne kugle. Između svetaca, na tlu se nalazi slikarev potpis: „PALMA F“. U gornjem dijelu slike, u koji gledaju oba sveca, prikazana je Gospa u snažnom iskoraku na masivnim gustim sivim oblacima. Odjevena je u tamno crvenu haljinu i voluminozan, bogato nabrani plašt koji vijori u zraku. Glavu joj prekriva bijeli veo na koji je nasjela i raskošna zlatna kruna. Dok je lijevu ruku, u snažnom iskoraku zabacila unatrag, u desnoj drži škapular. Oblaci tvore polukružnu formu, a na njima se sa svake strane nalaze po dva punašna anđela, također sa škapularima, prikazana u dinamičnim pokretima i perspektivnim skraćenjima. Iza njih se nastavlja zlatna pozadina koju tvori vrtlog skiciranih zlatnih glava kerubina čime je stvorena iluzija dubine neba iz kojega pažljivo korača Gospa.

Ova dalmatinska Palmina slika, za razliku od ostalih, nije bila predmetom većeg interesa ni obrada. Sporadično se slikom bavio K. Prijatelj, ali u kontekstu širih studija o Palmi Mlađem (Prijatelj 1956b:61-62/Prijatelj 1982a:801-802), pa ga uglavnom citira i S. Mason Rinaldi u katalogu najopsežnije monografije iz 1984. godine (Manson Rainaldi 1984:111). Slika je publicirana i u katalogu *Na Slavu Božju* 1998. (Katalog 1998:162), a detaljnije ju je opisao tek R. Tomić 2011. godine u katalogu izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj* (Tomić 2011d:352-353). S obzirom na raspoznatljivost grbova na bazama drvenog i pozlaćenog oltara za koji je pala izvorno i nastala, kao najizvjesniji naručitelj prepoznata je obitelj Šižgorić. Danas se oltar nalazi u crkvi Sv. Dominika u Splitu te je na njega smještena pala Sebastijana Devite *Čudo sv. Vinka Fererskog*. S. Mason Rinaldi je kao moguću dataciju predložila okvirni period između 1620. i 1628., s čime se složio i R. Tomić. Međutim, s obzirom da se oltar sv. Ivana u vizitaciji nadbiskupa O. Garzadora 1624. spominje kao posvećen, preciznije ga je datirati u prvi dio tog razdoblja, odnosno između 1620. i 1624. godine. Pala prikazuje vrlo jasne odlike slikarstva Palme Mlađega nakon 1600. godine, dok je slikarska kvaliteta poteza, volumena i oblikovanja još vješta te pod utjecajem skulpture njegova prijatelja Alessandra Vittorije. U svakom slučaju, radi se o vrlo tipičnom i za slikara prepoznatljivom pa time i ne pretjerano inovativnom kompozicijskom rješenju. Slika podsjeća na niz drugih Palminih rješenja koja su se podjednako sačuvala u većim centrima kao i u manjim provincijskim mjestima. Od radova u Veneciji ova pala je bliska djelima: *Gospa u slavi sa sv. Jeronimom i sv. Katarinom Aleksandrijskom* iz crkve S. Luca (sliku je dovršio Giacomo Alborelli), a šibenski lik sv. Ivan Evanđelista izrazito podsjeća na istoimenog sveca s pale *Gospa u slavi sa sv. Ivanom Evanđelistom, Nikolom, Ljudevitom i Franom Asiškim* iz S. Francesco alla Vigna. Srodnost se očituje i s Palminom oltarnom palom u National Gallery of Ireland, u Dublinu.

Bibliografija: GALVANI, 1884, str. 11., 17-18.; DUDAN, 1922., str. 393.; PRIJATELJ, 1956.a, str. 294.; PRIJATELJ, 1982.a, str. 801-802.; MASON RINALDI, 1984., str. 111.; *Na Slavu Božju,* 1988., str. 162.; TOMIĆ, 2011.d, str. 352.; TOMIĆ, 2015.e, str. 42.

31. **Nepoznati slikar,** *Raspeće*

Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac

Vrijeme nastanka: prva polovica 17. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 72,5 x širina 54,5 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Na pravokutnoj slici prikazana je tema *Raspeća*. Krist je prikazan u središtu scene, a omeđuju ga križevi dvojice razbojnika koji su u odnosu na njegov blago zakošeni. U podnožju križeva prikazana je dinamična i interaktivno povezana grupa u kružnoj kompoziciji. Veću grupu čini niz manjih skupina koje se referiraju na teme vezane uz Kristovu muku i smrt na Križu, poput onesviještene Gospe u donjem desnom dijelu prvog plana slike i bacanja kocke za Kristove haljine.

Crtež je naglašen, a u pojedinim dijelovima oblikovanja jasno se razabiru potezi kista, osobito bijele boje. Slikom dominiraju zemljani tonovi s dominantnom smeđom bojom koja prevladava na slici. Svjetlo je također toplog žućkastog sjaja te stvara specifične efekte *sfumatičnog* sjenčanja u kojemu se gubi jasnost konturnih linija.

O slici je nedavno pisala S. Cvetnić označivši je kao djelo kasnomanirističkog slikara proizašlog iz uzora u popularnim bakroreznim prikazima *Raspeća* iz druge polovice 16. stoljeća (Cvetnić 2019:124). U tom kontekstu ističe interpretacije Aegidiusa Sadelera prema slici *Raspeća* minhenskog slikara Christopha Schwartza i bakrorez Girolama Faccolija prema nepoznatoj slici. Pritom napominje da visovačka slika ipak ne predstavlja djelo nastalo izravno prema nekom od navedenih predložaka, nego s njima pokazuje visoku razinu srodnosti temeljem čega dataciju djela smješta oko 1600. godine ili u prva desetljeća 17. stoljeća (Cvetnić 2019:124).

Bibliografija: CVETNIĆ, 2019., str. 124.

32. **Radionica Bassano (?)**, *Sv. Frane u molitvi*

Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik

Vrijeme nastanka: tridesete godine 17. stoljeća

Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 39 x širina 33 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Slika prikazuje glavu sv. Frane u tročetvrtinskom profilu. Svetac je prikazan kratke smeđe kose i proćelav na tjemenu. Ima krupne bademaste oči na kojima je najveći dramski naglasak slike jer su prikazane uplakane i krvave. Lice mu je duguljasto, obrve guste i pomalo izdignute, nos dug i ravan, a usne mesnate. Ima kratku bradu i brkove, a odjeven je u crni habit. Sliku je Matteu Ponzoneu hipotetički atribuirao K. Prijatelj ističući *morellijanske* analogije s njegovim likovima na palama nastalima za oltare u crkvi Sv. Frane u Šibeniku (Prijatelj 1970:41). O slici je 2015. godine pisao i R. Tomić navodeći kako je riječ o djelu komornog karaktera za koje bi tek trebalo utvrditi je li riječ o izvornom djelu ili ostatku veće kompozicije s obzirom na izrazito male dimenzije (Tomić 2015d:75).

Bibliografija: PRIJATELJ 1970., str. 41.; PRIJATELJ, 1968.h, str. 103-106.; TOMIĆ, 2015.d, str. 75.

33. **Giovanni Laudis (?),** *Gospa sa sv. Hijacintom*
Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik (izvorni smještaj: bočni oltar crkve Sv. Dominika, Šibenik)
Vrijeme nastanka: početak 17. stoljeća (najkasnije do 1631. ?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: 220 x 128 cm
Naručitelj ili donator: Hijacint Tetta (?, 1609. – Poljska, prije 1683.), šibenski plemić
Opis:
Slika prikazuje Gospu s Djetetom i sv. Hijacintom. Kompozicija je dijagonalna, a Gospa je prikazana u gornjem lijevom dijelu slike kako sjedi u oblacima okružena grupom anđela. Odjevena je u izblijedjelu crvenu haljinu i plavi plašt kojim je zaogrnuta preko glave, nagnuvši se prema sv. Hijacintu u donjem desnom dijelu slike. Sivi oblaci po kojima lebdi grupa anđela formiraju manju kompozicijsku dijagonalu u suprotnom smjeru, ali i zatvaraju polukrug nebeskog dijela gornjeg i lijevog bočnog segmenta slike u kojemu se nalazi nebeski prizor Gospe s Djetetom iz koje se širi zlatna svjetlost. Anđeli u pokretu nose dugačak natpis na svitku koji se raspliće i glasi: GAUDE FILI IACINTE QUIA ORATIONES TUAE GRATE SUINT FILIO MEO ET QUICQUID AB EO PER ME PETIERIS INPETRABIS (*Raduj se, Jacinte,*

što su tvoje molitve ugodne mojem sinu i što će preko mene biti uslišane.). Ta narativna sekvenca dijeli gornji osvjetljeniji dio slike od donjeg tenebroznog prizora sa sv. Hijacintom koji kleči u poluprofilu. Svetac je prikazan kao stariji proćelavi muškarac koščate glave i realističnih crta lica kako odjeven u crno-bijeli habit kleči u tročetvrtinskom profilu. Položivši lijevu ruku na prsa, desnu je ispružio u gesti snažnog molitvenog zanosa prema Gospi kojoj je usmjerio pogled.

Kult sv. Hijacinta proširili su u 17. stoljeću, upravo dominikanci nedugo nakon njegove kanonizacije 1594. godine. Na dalmatinskoj je obali sačuvano nekoliko pala s prikazima scena iz života tog poljskog dominikanskog sveca. Riječ je o slikama iz dominikanske crkve u Starom Gradu na Hvaru, pali u crkvi Sv. Duha na Hvaru te onoj iz Opatske riznice u Korčuli, a Laudisova šibenska slika, zajedno s onom nepoznatog autora iz župne crkve u Jelsi i slike iz riznice dominikanskog starogradskog samostana pripisane Palmi Mlađemu, predstavlja inačicu teme bez dodanih scena iz svečeva života.

Djelo je spomenuo 1890. godine šibenski biskup i povjesničar J. A. Fosco (1875. – 1894.) pročitavši potpis *Ioannes Audius* što se tada nije povezalo s imenom slikara Giovannija Laudisa, a kasnije je podatak zaboravljen. Zatim se jedno vrijeme slika smatrala radom Palme Mlađega a potom, po atribuciji D. Westphal radom Mattea Ponzonea (Westphal 1937:42). Tek je šezdesetih godina 20. stoljeća K. Prijatelj ispravno pročitao potpis kao IOANNES LAUDIS F. (Prijatelj 1965/1966b:115-117) te dokazao da je riječ o dominikanskom slikaru redovniku Giovanniju Laudisu, a 2011. godine je u tom kontekstu o slici pisao i R. Tomić (Tomić 2011 b:70-75). K. Prijatelj je utvrdio da je riječ o kompoziciji koja je identična istoimenoj pali Baldassarea D'Anne u dominikanskoj crkvi u Starom Gradu na Hvaru što ukazuje na korištenje istog predloška, dok je R. Tomić kompozicijski i stilski uspoređuje još i s palom Palme Mlađega iz starigradskog dominikanskog samostana.

Šibenska se slika izvorno nalazila u crkvi Sv. Dominika, u bočnoj kapeli na drvenom, rezbarenom i pozlaćenom oltaru koji je danas sačuvan, ali rastavljen. Prema pisanju F. A. Galvanija na danas otučenim postamentima za stupove nalazili su se grbovi šibenske plemićke obitelji Tetta. Sudeći po grbovima i ikonografiji, sliku je od Laudisa naručio Hijacint Tetta (1609. – prije 1683.), član te ugledne trgovačke i plemićke šibenske obitelji koji se posvetio vojnoj karijeri (Šitina skeda:a).

BIBLIOGRAFIJA: WESTPHAL, 1937., str. 42.; PRIJATELJ, 1965.b, str. 115.-117.; PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., str. 213.; TOMIĆ, 2011.g, str. 129. – 160.; TOMIĆ, 2011.b, str. 70-75.; ŠITINA, skeda/a (pristupljeno 18.2.2020.)

34. **Mihovil Parkić i Antun Moneghin**, *Scene iz života Gospe*

Smještaj: Nova crkva, Šibenik

Vrijeme nastanka: 20-ih i 30-ih godina 17. stoljeća

Materijal: freske

Dimenzije: visina1115 x širina 1617 cm

Naručitelj ili donator: bratovština Majke od Milosti

Opis:

Freske na zidovima Nove crkve u Šibeniku su prikazivale prizore iz Gospina života, a danas su u vrlo lošem stanju, do razine jedva moguće čitljivosti. Pišući o njima, V. Marković se oslanjao na rukopis K. Stošića navodeći slijed ikonografskih scena na zidovima uz primjedbu kako već 1980-ih sve scene iz Marijina života nisu bile čitljive, (Marković 1985:85), a danas je vidljivo još i manje. Na trijumfalnom luku je prikazano *Navještenje*, a na desnom južnom bočnom zidu slijede prikazi: *Susret Joakima i Ane*, *Rođenje Bogorodičino* i *Prikazanje Marijino u hramu*. Između tih velikih kvadratnih scena nalaze se prikazi proroka Salomona, Izaije, Ezekijela i Malahije, a uz svaki lik stoji i popratni natpis njegova imena. Na južnom su zidu i četiri nečitke scene, a u dvije su naslikani prozori. Unutrašnje lice pročelnog zida je također bilo oslikano, ali su ondje postavljene orgulje te je zbog njih vidljiv samo lik Joba s popratnim natpisom nad prozorom do novijeg bočnog zida crkve. Sjeverni je bočni zid najvjerojatnije bio oslikan prizorima iz Kristovog života, ali su te freske uništene prilikom njegove pregradnje.

Iz sačuvanih spisa računa bratovštine poznato je da je Mihovil Parkić freske oslikavao do 1628., a da je nakon njega taj rad nastavio, također lokalni slikar, Antun Moneghin. O freskama je malo pisano, a prve podatke – kako je već rečeno - iznio je K. Stošić u rukopisu koji je prepiska knjige Računa (Stošić rukopis:5-6). Zatim se njima bavio V. Marković u monografskom pregledu zidnog slikarstva iz 1985. godine (Marković 1985:85-89), međutim zbog loše sačuvanosti već tada se nije moglo puno vidjeti, a u novije su vrijeme te freske tek spomenute u katalogu izložbe *N*a *Slavu Božju.* (Katalog 1998:147).

O Mihovilu Parkiću i Antunu Moneghinu ne zna se ništa osim da su radili na fresko osliku Nove crkve, a zbog slabe očuvanost rekonstrukcija njihovog stilskog izričaja je znatno otežana. Osim toga, K. Stošić u spomenutom rukopisu navodi i podatak da su freske bile prebojane 1884. te da su ponovno otkrivene 1907. godine, prilikom nove potrebe za bojanjem zidova. Čišćenje i restauraciju fresaka obavljao je Hans Lukeschi u razdoblju od 1908. do 1910. godine. Restaurirao je tri zida, dok ih na četvrtom, sjevernom tada više nije bilo zbog naknadne pregradnje.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis *Nova crkva*, str. 5-6.; PRIJATELJ, 1982.a, str. 827.; MARKOVIĆ, 1985., str. 85-89., 115;

35. **Antun Moneghin (?)** , *Gospa zaštitnica*

Smještaj: Muzej grada Šibenika, Šibenik (izvorni smještaj: Nova crkva u Šibeniku)

Vrijeme nastanka: 30-ih godina 17. stoljeća

Materijal: ulje na drvu

Dimenzije: visina 160 cm x 94, 5 cm

Naručitelj ili donator: članovi bratovštine Gospe od Milosti

Opis:

Na drvenoj podlozi bez okvira naslikana je tema Gospe Zaštitnice s tri bratima, dok je na stražnjoj strani zrcalno simetričan prikaz iste teme, ali s dva bratima. Drvena podloga prati oblik volumena prikazanih likova. Kompozicijom dominira frontalno prikazana monumentalna Gospa odjevena u crvenu haljinu i tamnozeleni plašt kojega objema rukama širi nad bratimima. Glavu joj prekriva bijeli veo nad kojim nosi zlatnu krunu i kroz koji proviruje svijetlosmeđa kosa. Sjetnog i zamišljenog pogleda u daljinu, glavu je blago nagnula u stranu. Ispred nje, i zaogrnuti unutar raširenoga plašta, tri bratima individualnih crta lica, kleče odjeveni u bijele bratovštinske haljine. U prvom planu, u profilu su prikazana dvojica sklopljenih ruku i glave podignute ka Gospi. Lijevi je veći i stariji, proćelave sijede kratke kose i brade, a desni manji mlađi lik. Iza njega je bratim srednje dobi, crne kratke kose i brade s brkovima prikazan frontalno u molitvenom stavu. Ruke je prekrižio na prsima, dok u zanosu gleda ka nebu. Gospa je prikazana uvećana u ikonografskoj perspektivi s obzirom na malena tijela bratima pod plaštem u donjem dijelu oslika.

Izrazito realistične crte lica pokazuju i dva bratima na drugoj strani oslikane daske. Prikazani su u bijelim haljinama kako sučelice kleče, sklopljenih i visoko podignutih ruku u molitvi te pogleda usmjerena ka Gospi. Iako naivno naslikana, i ovima su lica diferencirana individualnim crtama, te je riječi o portretima vodećih članova bratovštine Gospe od Milosti kao izvjesnog naručitelja ove monumentalne oslikane kompozicije.

Gestama i ekspresijom, predimenzioniranim šakama sklopljenima u molitvi te podignutima i usmjerenim visoko ka Gospi čiji je izraz lica idealiziran, očito se nastoji dati naglasak na zagovoru i molitvi bratovštine. Iako je autor djela nepoznat, s obzirom na arhaičnost izvedbe, po svoj prilici je riječ o lokalnom slikaru, vjerojatno članu bratovštine. Slika je izvorno možda bila instalirana kao središnji dio neke kapele ili je služila u funkciji povremenih skazanja i procesija. Nesumnjivo je bila u nekoj kultnoj funkciji za koju je osmišljen pogled s obje strane.

Uvidom u povijesne izvore i dokumente Nove crkve, zna se da su u bratovštini djelovali i lokalni slikari Mihovil Parkić i Antun Moneghin te da su, osim za oslik fresaka bili zaduženi i za brojne izvedbe privremenih konstrukcija od drva za određene blagdane u godini, razne svečanosti, skazanja i procesije, o čemu svjedoči sačuvana knjiga računa Nove crkve. K. Stošić navodi da je Mihovil Parkić prije toga izradio izgubljenu oltarnu sliku *Raspeća* za dvoranu bratovštine. Zanimljiv je i podatak da je Antun Moneghin 1630. oslikao procesijsku sliku Gospe (Stošić rukopis:5-6), a kako ne piše da je bila prikazana s bratimima, moglo bi se samo pretpostaviti da je riječ o ovom radu. O ovoj, moguće procesijskoj slici je malo pisano, a dotiču je se J. i P. Batelja pišući o ikonografiji Gospe Zaštitnice (Batelja-Batelja 2013:103-104).

Bibliografija: STOŠIĆ, *Nova crkva*, rukopis, str. 5-6.; BATELJA, BATELJA, 2013., 103./104.

36. **Filippo Zaniberti,** *Sv. Sebastijan i sv. Fabijan*
Smještaj: katedrala Sv. Jakova, Šibenik
Vrijeme nastanka: do 1635. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 314 x širina 172 cm
Naručitelj ili donator: donator Dominik Ivetić, naručitelji pale: sinovi Gašpara de Grisanis – Simeonić (Ivan, Dominik i Ivan Krstitelj)
Opis:
Slika je postavljena unutar masivnog arhitektonski koncipiranog mramornog oltara na sjevernom zidu šibenske katedrale, u prvoj kapeli do svetišta. Prikazuje sv. Sebastijana, sv. Fabijana, sv. Lucu i sv. Dominika. Kompozicija je u određenom smislu neobično koncipirana, djelujući nezgrapnom u odnosu dva izrazito monumentalna sveca u prvom planu i neproporcionalno manjih svetaca u drugom i trećem planu slike. U prvom planu je prikazano masivno tijelo obnaženog sv. Sebastijana na lijevoj i sv. Fabijana na desnoj strani slike. Njihova tijela zauzimaju gotovo dvije trećine prostora, a između njih iz stražnjeg prostora proviruju manji likovi sv. Luce i sv. Dominika. U krajoliku guste, oblačne atmosfere s desne strane se nazire monumentalni stup, a s lijeve dio brdašca s malenim stablom. Grane stabla se propinju u nebo u vrhu kojega izbija topla zlatna svjetlost iz koje se strmoglavo obrušava maleni anđeo kako bi vijencem cvijeća okrunio sv. Sebastijana. Osobit naglasak na slici predstavlja dominantna linija između sv. Sebastijana i neba koje povezuje maleni anđeo i svjetlost. Svetac se torzom i glavom nagnuo u svoju lijevu stranu prema anđelu kojemu je uputio i čeznutljivi pogled. Prikazan je u kontrapostu s rukama položenim na leđima, a tek oko bokova omotan je

u bijelu perizomu. Sv. Fabijan u lijevoj ruci drži štap, a desnom blagoslivlja. Glava mu je blago zaokrenuta u lijevu stranu, dok direktno gleda u promatrača. Prikazan je kao krupan stariji muškarac duge prosjede brade i individualiziranih crta lica; dugog nosa i tamnijih podignutih obrva. Na glavi nosi bijelu kapu iznad koje je prikazana golubica Duha Svetoga. Odjeven je u raskošnu odoru: bijelu haljinu i smeđi, zlatnim nitima izvezen masivni i teški plašt. Iza njegove glave maleni anđeo prinosi golemu i raskošnu srebrnu pozlaćenu mitru. Tik uz lijevu nogu sveca, pod plaštem se sakriva maleni *putto* koji je svoju desnu nogu u iskoraku položio na veliki kamen na tlu na kojemu je upisan umjetnikov potpis: „PHILIPPVS. ZANIMBERTI P.“. Sv. Luca je prikazana frontalno, u poluklečećem stavu. Skrivena je monumentalnim likovima u prvom planu, pa je vidljiv samo prednji dio njezina tijela i ruke u kojima drži posudicu s očima, dok je glavu zabacila unatrag uperivši pogled prema nebu. Iza nje frontalno je prikazan sv. Dominik odjeven u dominikanski habit kako čeznutljivo gleda prema nebesima.

S obzirom na razmjerno visoku kvalitetu slike, ali unatoč tome neuobičajeno ugurane dvije svetačke figure između monumentalna dva sveca, pomišljano je da su naslikani naknadno, usprkos prvotno zamišljenoj koncepciji slike. U prilog tomu ide i činjenica smanjene kompozicijske komunikacije među likovima koja se inače ostvaruje, gestama i pozama likova, a koju je Zaniberti sklon komponirati i bojom što je vidljivo na njegovoj pali iz crkve sv. Dominika u Šibeniku, a ovdje je izostalo. Primijećeno je i ugledanje na koncepte Palme Mlađega posebice po pitanju impostacija i načina oblikovanja volumena sv. Sebastijana koji u tretiranju gornjeg dijela tijela i ruku uvelike podsjeća na lik sveca s Palmine slike iz župne crkve u Svetvinčentu.

Riječ je o jedinom potpisanom Zanibertijevom djelu u Dalmaciji. Slika se spominje u knjizi i rukopisu K. Stošića o katedrali u Šibeniku (Stošić 1926a:17), međutim, najviše podataka donosi D. Westphal (Westphal 1935:46). Spominje ju V. Devetak pišući 1967. o unutrašnjosti katedrale (Devetak 1967:58) i K. Prijatelj u širem kontekstu baroka u Hrvatskoj (Prijatelj 1981:810), dok je o pali posljednji pisao R. Tomić 1989. godine razmatrajući je u odnosu na drugo šibensko Zanibertijevo djelo (Tomić 1989a:148). On iznosi mišljenje da je sliku naručio biskup Francesco Vincentio Arrigoni, i sam poput slikara rodom iz Brescie. Svoju hipotezu temelji na poznatom podatku da je biskup naručio palu iz crkve sv. Dominika također pripisanu Zanibertiju (Tomić 1989a:143-151). Međutim, previđeni su arhivski i drugi povijesni izvori o Zanibertijevoj slici u katedrali. K. Stošić je naime prenio arhivski podatak datiran 29. 11. 1635. u kojemu se navodi kako je slika već tada bila nabavljena, te da su je naručili Ivan, Dominik i Ivan Krstitelj, sinovi Gašpara de Grisanisa – Simeonića, u svoje ime kao baštinici bake Luce Ivetić. Arhivski dokument iz 1635. godine, kojega citira i F. Galvani (Galvani 1884:137),

navodi da je Dominik Ivetić još 1622. godine ostavio sto dukata za izradu pale sv. Sebastijana u katedrali. Njegovu su želju kasnije izvršili nasljednici njegove udovice Luce, odnosno sinovi njegove kćeri koji su od Zanibertija iz Venecije kupili palu. Taj podatak, osim što navodi konkretne naručitelje svjedoči i o godini nastanka slike te objašnjava naslikane svece zaštitnike sv. Lucu, Luce Ivetić i sv. Dominika, zaštitnika njezina muža Dominika. Ostaje pitanje stoga, jesu li prikazani sveci zaštitnici naknadno dodani kao dogovor grupe naručitelja, odnosno baštinika nasljeđa ili likovi djeluju stiješnjeno među glavnim svecima protagonistima u prvom planu slike kao posljedica manirističkih poigravanja prostornim odnosima.

Bibliografija: GALVANI, 1884, str, 137.; DUDAN, 1922., str. 393.; STOŠIĆ, 1926.a, str. 17.; WESTPHAL, 1935., str. 46.; PRIJATELJ, 1982.a, str. 810.; TOMIĆ, 1989.a, str. 143-151.

37. **Baldassare D'Anna,** *Pala sv. Klara sa sv. Antunom Padovanskim i sv. Didakom*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: prva polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 181,5 x širina 123 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
U središtu piramidalne kompozicije sv. Klara stoji na kamenom postolju, dok su slijeva i zdesna, u prednjem planu sv. Antun Padovanski i sv. Didak. Arhitektonski prostor kompozicije definiran je dvama crvenim mramornim stupovima, dok se u pozadini prostiru oštra brda i nebesko plavetnilo. Sv. Klara je odjevena u crno-sivkastu redovničku odjeću. Prikazana je frontalno, glavu je blago zaokrenula u desno, dok je ruke kojima drži piksidu s hostijama, zaokrenula u svoju lijevu stranu. Nad glavom joj lebde dva anđela koji je krune cvjetnim vijencem. Lijevi je odjeven u zelenu, a desni u ružičastu haljinu. Gornji dio slike, koji sugerira viša prostranstva iz kojih se anđeli spuštaju kruneći Sv. Klaru, prikazan je kao kružna zlatna pozadina koju glavom zahvaća i svetica. Sv. Antun Padovanski je prikazan u tročetvrtinskom profilu, odjeven u franjevački habit. Stoji u kontrapostu, a pogled je usmjerio u lijevu stranu. U desnoj ruci drži ljiljan, a u lijevoj knjigu na kojoj sjedi neproporcionalno sitan lik Djeteta Krista. Gotovo zrcalno simetrično, u istoj pozi i franjevačkoj redovničkoj odjeći, prikazan je sv. Didak u molitvenom stavu. S desne strane njegovih nogu stoji mali vrč te djelomično sačuvana hrana kojom je hranio bolesnike. U donjem desnom uglu podesta na kojem je prikazana svetica, a tik

uz noge sv. Didaka, stoji potpis slikara: BALTHASAR D'ANNA PIN. Opisana kompozicija izrazito je jednostavna, a likovi ukočeni s bezizražajnim bljedunjavim licima rumenih obraza. Iako ju je prvi registrirao J. A. Soldo u monografskom prikazu crkve i samostana sv. Lovre, sliku je, unatoč očiglednim prepoznatljivim stilskim karakteristikama Baldassarea D'Anne, tom slikaru pripisao tek R. Tomić potkrepljujući atribuciju i potpisom koji je pronađen tijekom restauracije 2005. godine (Tomić 2005b:171-186). U inventaru crkve iz 1711. godine stoji da tada nije bila na oltaru, već je visjela na južnom zidu crkve (Soldo 1967b:45).
Ova šibenska slika jedan je od najzornijih primjera slikarstva Baldassarea D'Anne. Veroneseovska scenografija i svijetli pastelni kolorit u kombinaciji s jednostavnom klasičnom piramidalnom kompozicijom te beskarakternim, ukočenim likovima karakteristična je formula njegova slikarstva. Iako je njegove radove općenito teško datacijski odrediti, ova slika je najbliža izričaju karakterističnom za ranije razdoblje D'Annina stvaralaštva.

Bibliografija: SOLDO, 1967.b, str. 45.; TOMIĆ, 2005.b, str. 171-186.

38. **Matteo Ponzone,** *Pala s prikazom sv. Antuna i sv. Klare*
Smještaj: crkva Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1638. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 243 x širina 124 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Oltarna pala u piramidalnoj kompoziciji prikazuje sv. Antuna i sv. Klaru u donjem dijelu te Boga Oca okruženog oblacima i anđelima iznad njih. Sveci su u prvom planu i u središtu prikaza, u profilu okrenuti jedno prema drugome u zanosu te gledaju prema Bogu Ocu raširenih ruku u gornjem dijelu slike. Sv. Ante je prikazan kao muškarac srednjih godina s bradom i brkovima te markantnim crtama lica, kako kleči odjeven u franjevački habit. Desnom rukom upućuje na sveticu do sebe, dok je lijevu položio na prsa zanosno gledajući prema gore. Sv. Klara je odjevena u franjevačku odoru: bijelu haljinu i smeđi ogrtač. Ona je, također, u klečećem stavu, pogleda usmjerenog prema Bogu. Prema nebesima je podignula piksidu s hostijama, dok je na stubi s desne strane uz njezine noge položena velika crvena knjiga. Sveci su naslikani u nejasnom prostoru definiranom dvjema stubama u prvom planu na koje se naslanjaju dva monumentalna stupa iza kojih u pozadini plutaju lagani oblaci dana na izmaku. Oko lijevog stupa se omotao i tamno crveni plašt. U gornjem dijelu slike, Bog Otac silazi iz

nebesa u liku starijeg muškaraca prosjede duge brade i kose. Odjeven je u izblijedjelu ružičastu haljinu i zeleni plašt koji u bogatim naborima vijori oko i iza njega. Pridržava ga nekoliko malenih anđela u dinamičnom letu, dok mu se iza leđa prostire nebeska dubina okupana zlatnom svjetlošću. Osim malenih golih anđela u oblacima, na desnoj strani je još jedan veći anđeo u tročetvrtinskom profilu do pasa. Odjeven je u žutu haljinu i nagnut na oblak te prikazan u trenutku promatranja svetaca u donjem dijelu slike.

Pala se i danas nalazi na izvornom mjestu, u bogato rezbarenom i pozlaćenom drvenom bočnom oltaru crkve Sv. Frane u Šibeniku. Narudžbe oltara i pale od Matea Ponzonea zabilježene su u dokumentima koje je prvi prenio K. Stošić (Stošić 1930b:31). U dokumentu se navodi: „*1638. Augusto. Spesi nelle doi pitture per doi altari novi per mano del signor Mattio Ponzoni di Spalato, nelle quali sono in una di questa il s. Francesco et santo Gerolamo e l'oltra s. Clara et santo Ant.o di Padova, al qual ho dato per ditta opera ducati cento al 6:4 per ducato, val lire 620.*“ Osim što datira ovu palu, dokument spominje i drugo naručeno djelo od slikara za istu crkvu. Osim K. Stošića, o ovoj je slici pisao i K. Prijatelj u kontekstu opusa Mattea Ponzonija u Dalmaciji (Prijatelj 1982a:818-826), ali i posebno njegovih djela u Šibeniku (Prijatelj 1967c:373-376). Godine 1970. objavio je monografiju o Matteu Ponzoniju koja je i do danas jedina o tom slikaru (Prijatelj 1970). U kontekstu drvenih oltara za koje su naručene, o palama je pisao i D. Premerl 2005. godine (Premerl 2005a:137-156), a R. Tomić se nekoliko puta pozabavio Ponzonijevim opusom u Dalmaciji, osobito splitskim djelima, a o šibenskim slikama u Sv. Frani pisao je 2015. godine povodom izložbe (Tomić 2015e:116-118) te u monografiji o crkvi i samostanu (Tomić 2015d:74-75).

Bibliografija: STOŠIĆ, 1930., str. 28, 31; PRIJATELJ 1950., str. 269-276; PRIJATELJ, 1953., str. 116-117.; PRIJATELJ, 1966., str. ; PRIJATELJ, 1967.c, str. 373-376.; PRIJATELJ, 1968.f, str. 37-46; PRIJATELJ, 1968.h, str. 103-106; PRIJATELJ, 1970; PRIJATELJ, 1982.a, str. 818-826; PREMERL, 2005.a, str. 137-156; TOMIĆ, 2013.a, str. 181-188.; TOMIĆ, 2015.e, str. 116-118.; TOMIĆ, 2015.d, str. 74-75.

39. **Matteo Ponzone,** *Pala s prikazom sv. Jeronima i sv. Frane*
Smještaj: bočni oltar u crkvi Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1638. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 243 x širina 124 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red

Opis:

Pala portante u donjem dijelu prikazuje sv. Franu slijeva i sv. Jeronima zdesna, dok su iznad prikazani anđeli koji nose umetnutu stariju zasebnu sliku Gospe raskošnog zlatnog okvira. Sv. Jeronim kleči raširenih ruku u tročetvrtinskom profilu, te dramatično i u ekstazi gleda prema slici Gospe, dok je uz njegovu lijevu nogu lav. Odjeven je u sivkastu albu i ljubičasto-crvenu mocetu, a pokraj njega je dječak kratke smeđe, kovrčave kose u žutoj odjeći koji ispred sveca drži otvorenu veliku knjigu. Nasuprot njega, također u vjerskom zanosu kleči asiški svetac raširenih ruku u molitvi s očima uprtim prema nebu. Gusti oblaci, na kojima su dva velika anđela koja nose tešku sliku Gospe, spušteni su tik do glava svetaca čime je stvorena nelagodna atmosferičnost. Jedini tračak svjetlosti pruža se u središnjem dijelu slike, između dva sveca i gornjeg dijela prikaza s anđelima i Gospom. Međutim, osim pozadine svijetlo plavog neba s pokojim oblakom u suton, slikom većinom prevladava tenebrističko ozračje i jaki *chiaro-scuro* efekti.

Pala je poznata iz dokumenta o narudžbi u kojemu se spominje zajedno sa slikom sv. Klare i Antuna iz iste crkve. O djelu je pisao niz autora, naročito K. Prijatelj koji je osim nekoliko članaka (Prijatelj 1967e:373-376), o Ponzoniju napisao i knjigu (Prijatelj 1970). Narudžbu i smještaj slike elaborirao je i D. Premerl, isključivo u altarističkom kontekstu (Premerl 2005a: 137-156). Pišući o umjetninama u crkvi i samostanu Sv. Frane u Šibeniku, ove se slike dotakao i R. Tomić u monografiji o samostanu iz 2015. godine (Tomić 2015d:74-75), a iste je godine spominje i u katalogu izložbe slikarstva talijanskog baroka u Hrvatskoj (Tomić 2015e:116-118).

Bibliografija: STOŠIĆ, 1930., str. 28, 31; PRIJATELJ 1950., str. 269-276; PRIJATELJ, 1953., str. 116-117.; PRIJATELJ, 1966.a, str. 147-156.; PRIJATELJ, 1967.e, str. 373-376.; PRIJATELJ, 1968.f, str. 37-46; PRIJATELJ, 1968.h, str. 103-106; PRIJATELJ, 1970; PRIJATELJ, 1982.a, str. 818-826; PREMERL, 2005.a, str. 137-156; TOMIĆ, 2013.a, str. 181-188.; TOMIĆ, 2015.b, str. 116-118.; TOMIĆ, 2015.d, str. 74-75.

40. **Matteo Ponzone,** *Pala s prikazom sv. Augustina i sv. Stjepana*

Smještaj: crkva Sv. Frane, Šibenik

Vrijeme nastanka: tridesetih godina 17. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 243 x širina 124 cm

Naručitelj ili donator: franjevački red

Opis:

Unutar piramidalne kompozicije, sv. Augustin slijeva i sv. Stjepan zdesna prikazani su u donjem dijelu slike, a iznad njih je Bog Otac na oblacima koji u rukama nosi sliku s prikazom *Ecce Homo*, dok ga okružuju lebdeći anđeli. Sv. Augustin stoji tijelom okrenut frontalno prema promatraču, a glave zabačene u lijevu stranu s pogledom usmjerenim ka gornjoj sceni. On je bradati muškarac u svečanom pluvijalu s mitrom bijele boje. U desnoj ruci drži štap i knjigu koju pridržava o bok, dok je ljevicu položio na prsa u patetičnoj pozi. Njemu slijeva kleči sv. Stjepan također pogleda uprtog ka Bogu Ocu. Riječ je o puno mlađem muškarcu, nešto duže smeđe i valovite kose. Odjeven je u dalmatiku na kojoj se prelijevaju žuti i crvenkasti tonovi boje. U lijevoj ruci drži knjigu, a u desnici kamen koji je podigao prema nebu. Između svetačkih likova koji zauzimaju dvije trećine slike, prostire se gotovo romantičan sutonski krajolik s tamno plavim nebom i bijelim oblacima koji se prelijevaju u ružičaste tonove. Bog Otac je odjeven u izblijedjelu ružičastu haljinu i masivni crni plašt koji mu vijori u letu, dok se on spušta na oblake. Prikazan kako u rukama drži pravokutnu sliku na kojoj je naslikan Krst na zlatnoj pozadini s trnovom krunom na glavi te zaogrnut u tamno crveni plašt. Zlatna pozadina sugerira kraljevstvo nebesko iz kojeg se spušta, a okružuju ga maleni anđeli koji zajedno s kružnim oblacima zatvaraju kompoziciju gornjeg dijela slike, dok dva pomažu i nositi sliku Krista. Ovo Ponzonijevo djelo krasi za njega karakteristična skala živih sočnih boja poput crvene i žute koje su ovdje nešto svježije. Iako je prisutan jak *chiaro-scuro* efekt koji pridonosi voluminoznosti, osobito kod likova u prvom planu slike, svjetlo je ipak transparentnije nego na druga dva njegova djela nastala za istu crkvu u isto vrijeme.

Pretpostavlja se da o ovom oltaru sv. Stjepana govori dokument čiji je prijepis u rukopisu donio K. Stošić (Stošić, 1930:24-25), a potom prenio D. Premerl u članku o ranobaroknim oltarima u crkvi Sv. Frane u Šibeniku (Premerl 2005a:150). Za razliku od druge dvije Ponzonijeve pale koje se u toj crkvi nalaze u sličnim rezbarenim drvenim oltarima, a koje su prema dokumentima s definiranom željom naručitelja sigurno atribuirane i datirane, ovu je palu na osnovu komparativne analize K. Prijatelj pripisao Ponzoniju okvirno je datiravši u isto vrijeme. S obzirom na kompozicijsko rješenje, tipologiju likova, kolorit, crtež i način slikanja nema dvojbe da je riječ o istom slikaru.

O pali je ponajviše pisao K. Prijatelj (Prijatelj 1968f:42) te joj se nekoliko puta vraćao u brojnim pregledima Ponzoneovih djela u Dalmaciji (Prijatelj 1982a:818-826), monografiji o slikaru (Prijatelj 1970) kao i nizu pojedinačnih studija (Prijatelj 1967d:373-376). Slikom se pozabavio i R. Tomić 2015. godine u monografiji o crkvi i samostanu (Tomić 2015d:74-75) te detaljnije u katalogu izložbe *Sveto i profano* na kojoj je slika bila izložena (Tomić 2015e:116-118)

Bibliografija: STOŠIĆ, 1930., str. 24-25; PRIJATELJ 1950., str. 269-276; PRIJATELJ, 1953., str. 116-117.; PRIJATELJ, 1966.a, str. 147-156.; PRIJATELJ, 1967.d, str. 373-376.; PRIJATELJ, 1968.f, str. 37-46; PRIJATELJ, 1968.h, str. 103-106; PRIJATELJ, 1970; PRIJATELJ, u: Horvat-Matejčić-Prijatelj, 1982.a, str. 818-826; PREMERL, 2005.a, str. 137-156; TOMIĆ, 2013., str. 181-188.; TOMIĆ, 2015.e, str. 116-118.; TOMIĆ, 2015d., str. 74-75.

41. **Nepoznati slikar**, *Gospa sa sv. Margaritom i sv. Jurjem*
Smještaj: crkva Sv. Margarite, Jadrtovac
Vrijeme nastanka: nakon 1643. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 115 x širina 86 cm
Naručitelj ili donator: Margarita Andreis
Opis:
Na polukružno zaključenoj pali glavnog oltara crkve prikazana je Gospa sa sv. Margaritom slijeva i sv. Jurjem zdesna u piramidalnoj kompoziciji. U donjem dijelu slike sveci se nalaze unutar pustog krajolika, a u gornjem dijelu Gospa je okružena oblacima i anđelima. Gospa stoji frontalno, s nogama blago savijenima u koljenima i utopljenima u sivkaste oblake. Glavu joj prekriva bijeli veo, a odjevena je u izblijedjelo crvenu haljinu i tamno plavi plašt koji joj se omotao oko nogu, vijoreći iza leđa kao vjetrom nošen. Glavu je blago nagnula u svoju desnu stranu, u izrazu milosti. Desnu ruku je položila na prsa, a lijevu je raširila u dramatičnoj gesti. Prikazana je na nebu dok je anđeli pridržavaju na oblacima. Desni ju je uhvatio za noge, dok se lijevi tek sprema primiti ju za desnu ruku. Gospu okružuje koloplet oblaka, a na zlatnom nebeskom prostranstvu, uz desnu stranu njezine glave su dvije malene glavice anđela. Oblaci na kojima se nalazi spušteni su do razine glava i ramena svetaca u donjem dijelu slike čime je ostvarena tipična kasnorenesansna stiješnjena i nelagodna atmosferičnost.
Sv. Margarita stoji u tročetvrtinskom profilu, odjevena u kratku zelenu haljinu i tamno žuti plašt prebačen preko ramena i omotan oko njezine desne ruke. Ima dugu smeđu kosu podijeljenu po sredini koja joj pada iza leđa. U desnoj ruci drži maleno drveno raspelo u koje se zagledala, a u lijevoj drži palminu grančicu. Uz njezinu lijevu nogu u profilu je prikazan veliki zmaj koji se, zamahnuvši krilima, zaokrenuo ka svetici. Zdesna, u tročetvrtinskom profilu stoji sv. Juraj odjeven u kratku vojničku maslinastu odoru i plašt boje ciklame prikopčan zlatnom kopčom na prsima. Na glavi nosi kacigu s raskošnom perjanicom, a pogled je uputio ka Gospi u gornjem

dijelu slike. U lijevoj ruci drži štap, dok je desnu oslonio na prsa u dostojanstvenoj pozi pred Gospom koju u gornjem dijelu slike na oblacima uznose dva veća anđela.

Iako nastala najvjerojatnije sredinom 17. stoljeća, slika kompozicijski slijedi tendencije karakteristične za prijelaz s kraja 16. i početak 17. stoljeća u reinterpretaciji zakašnjele i naivne pučke note. Crtež je vrlo tvrd s naglašenim konturnim i strukturalnim linijama. Dominantne su spiralne i pužolike linije na oblacima te nizovi gustih paralelnih i ravnih linija na plaštevima sv. Margarite i sv. Jurja. Lica su tipizirana, a svi protagonisti jednako izgledaju. Riječ je o ovalnim licima nižeg čela i naglašene okruglaste male brade te mesnatog lica. Oči su bademaste i zakošene blago prema dolje, nos je dug i pravilan, ali s nešto naglašenijim nosnicama, dok su usta izrazito malena. Određene, sitne razlike vidljive su jedino na licu sv. Margarite koja ima punija usta te naglašeniju donju vilicu. Neuvjerljivo oblikovanje volumena, gotovo gumastih ekstremiteta, izostanak inovativnosti, zastarjela shema te tvrd i nevješt crtež, u konačnici upućuju na autorstvo lokalnog slikara slabih dosega.

O slici je dosada pisao tek K. Stošić citirajući arhivski dokument o narudžbi pale (Stošić 1941:63). U njemu stoji kako je 1. kolovoza 1643. godine Margarita Andreis ostavila pedeset dukata za sliku sa sv. Margaritom u crkvi istoimene svetice u selu Zamurva (današnji Jadrtovac). Riječ je o udovici Jurja Andreisa koja je prethodno bila udana i za pokojnog Krstu Spalatina iz Raba. Slika se i danas nalazi na originalnom drvenom glavnom oltaru iz 17. stoljeća. Autor djela nije identificiran, ali ikonografija pale jasno ukazuje na naručiteljičinu želju da prikaže svece zaštitnike svojega i muževljeva imena uz Gospu. Međutim, na slici je od nedavne restauracije vidljiv natpis: ANNO 1790. koji, po svemu sudeći, upućuje na godinu popravka slike. Kako je riječ o tipičnom primjeru slike pučkog, žargonskog slikarstva (tal. *pittura gergale*) iznesenu pretpostavku treba uzeti s oprezom uz mogućnost i da je novija narudžba zamijenila staru sliku.

Na istom oltaru se nalazi i drveni, polikromirani tabernakul s tri zanimljive male slike polukružnog završetka koje krase njegove stranice. U središtu je prikazana scena *Imago pietatis,* slijeva je sv. Katarina, dok je na desnoj stranici sv. Luca. Riječ je o veneto-kretskom slikaru koji slika u maniri *alla latina*. Ove slike manjeg formata izvedene su šablonski, kolorit je žarkih tonova, a dominantno izražajno sredstvo je linija kojom se kao i *lumeggaturama* ostvaruje privid volumena. Slikari toga tipa bili su vrlo popularni u pučkoj umjetnosti 17. stoljeća, a autor ovih slika može se povezati s opusom tzv. „Majstora L“, temeljem komparativnih analogija.

Bibliografija: STOŠIĆ, 1941., str. 63.

42. **Nepoznati slikar,** Portret providura Leonarda Foscola
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1649. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 72 cm x širina 54 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red

Opis:
Na crnoj pozadini prikazan je generalni providur Dalmacije i glasoviti vojskovođa Leonardo Foscolo. Lik mu zauzima gotovo puninu slikarskog prostora. Naslikan je dopojasno i gotovo frontalno, tijela blago zaokrenuta u svoju lijevu stranu. Odjeven je u crvenkastu odoru preko koje nosi smeđi prsluk, ispod čega proviruje veliki bijeli ovratnik košulje. Riječ je o muškarcu srednjih godina, fizionomije koja se ponavlja na njegovim portretnim bistama, ovalne glave, crne duge kose i duge šiljaste sijede brade. Na licu se ističe izrazito veliko i ovalno izbočeno čelo. Tamne bademaste oči pomalo tupog pogleda prati ovalni luk obrva, a usta su naslikana napeto stisnuta, dok je nos dug i šiljast te pomalo shematiziran. Portretirani je uputio direktni pogled ka promatraču, no, slikar nije uspio dočarati psihološke karakteristike, zbog čega je postignut dojam izrazite ukočenosti i napetosti. Uz maskoliku mimiku, to je dodatno naglašeno svjetlom koje dolazi iz donjeg lijevog kuta slike obasjavajući desnu stranu Foscolova lica i odjeće, dok je lijevi u polusjeni. Na tamnoj pozadini, s lijeve i desne strane glave teče natpis s godinom: LEONARDUS FOSCOLO D. MARCI PROCURAT/ORIS *Dalm/atiae Epiriq/ue Proconsul Fratres Min/ores/ Othomanico Jugo sublatos Vissovatio Sibenicum deductos in Edibus apud S.Laurent/ium/ M. Benigne collocavit Anno 1649.* Sudeći po načinu slikanja, očito je riječ o lokalnom slikaru koji je ponajmanje vješt u portretistici.

Bibliografija: GRUBIŠIĆ, 1974, str.98.; ŠIBENIK-SPOMEN ZBORNIK, 1976., str. 205.; SOLDO, 1967.b, str.17.

43. **Nepoznati kasnorenesansni mletački slikar**, *Bičevanje Krista*
Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: prva polovica-sredina 17. stoljeća (prije 1651. godine)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 118 x širina 85 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red (?)

Opis:

Slika prikazuje scenu Kristovog bičevanja smještenu u interijeru. U središtu horizontalne kompozicije prikazan je Krist privezan o stup, a slijeva i zdesna su dva vojnika koja ga bičuju, zaustavljena u pokretima. Ima dugu, crnu kosu i bradu, dok su mu oči krupne, a nos poveći i duguljast. Desnu, za stup privezanu ruku, podignuo je u zrak, dok je lijeva spuštena i omotana oko stupa i iza leđa. Stoji u kontrapostu, a tijelo mu je izvijeno u „S" liniji. Odjeven je samo u bijelu lepršavu perizomu. Glavu je okrenuo u svoju lijevu stranu, prema vojniku na desnoj strani, dok mu je desni bok izvinut ka vojniku na lijevoj strani slike. Ispred Kristovih nogu, u prvom planu slike prikazana je bačena, zgužvana bijela odjeća koja je najosvjetljenija kao i tijela aktera u drugom planu slike, dok se u pozadini prostire tama interijera. Na desnoj strani je prikazan vojnik u raskoraku. Odjeven je u suvremenu odjeću. Ima žuto-bijelu košulju i crvene hlače, dok na nogama nosi rimsku vojnu obuću. Lice mu je vrlo naturalistički naslikano te je prikazan kao koščati muškarac srednjih godina. Objema rukama najvjerojatnije drži bič kojim je zamahnuo prema Kristu, ali se u potpunosti ne vidi točno jer je slika možda rezana na bočnim rubovima. Zamahnuti vrhovi biča se, za razliku od ruku, ipak djelomično vide. Na lijevoj strani slike naslikan je drugi vojnik koji također zamahuje na Krista. Za razliku od prethodno opisanog, lijevi je prikazan u profilu kako Kristu prilazi prednjom stranom tijela. Slično je odjeven te nosi bijelu košulju, svijetlo plavi prsluk i žute hlače o koje mu, uz desni bok, visi nož u koricama. Za razliku od prvog, prikazan je nešto starijih crta lica i bos. U lijevoj ruci drži snop pruća, a desnom najvjerojatnije zamahuje bičem, no i taj je dio moguće odrezan.

Svi likovi su fokusno osvijetljeni kao i prvi plan slike, naspram zatamnjene pozadine. Do izražaja time posebno dolaze efekti svjetla i sjene koji dodatno naglašavaju oštriji crtež na bogato nabranim draperijama vojnika, ali i Kristovu muskulaturu. Koloritom dominiraju pastelni žućkasti, svijetlo-plavi tonovi u kombinaciji s bijelom i crvenom bojom.

Šibenska se slika u inventaru franjevačkog samostana spominje već od 1651., pa bi je trebalo datirati prije te godine. Očito je riječ o nekom kasnorenesansnom slikaru koji slika po predlošku deriviranom iz popularne slike Sebastiana del Piomba iz crkve San Pietro in Montorio.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

44. **Matteo Ponzone**, *Pala sv. Antuna sa sv. Josipom i sv. Onofrijem*

Smještaj: crkva Sv. Frane, Šibenik

Vrijeme nastanka: 1655. godina

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 240 x širina 114 cm

Naručitelj ili donator: Frane Ante Tetta (1611.-?)

Opis:

Slika prikazuje sv. Antuna sa sv. Josipom slijeva i sv. Onofrijem zdesna. U središtu složene kombinirane vertikalne i piramidalne kompozicije, u punoj visini dominira sv. Antun koji se ukazuje svecima u donjem dijelu slike. Iza njega je zlatna nebeska svjetlost, a okružen je ovalnim kolopletom sivkastih oblaka i glava malenih kerubina te se doima kao da stoji na oblacima koji ga okružuju. Riječ je o tamnijem, visokom muškarcu srednjih godina odjevenom u tamno smeđi franjevački habit. U lijevoj ruci drži knjigu na kojoj stoji maleni Krist, a u desnoj cvijet ljiljana. Djetešce u lijevoj ruci drži globus, dok se desnom pridržava za sveca. Uz donji dio svečevog habita privila su se i dva anđelčića. Prizor sa sv. Antunom zauzima dvije trećine slike, dok su u donjem dijelu stiješnjeni sveci kojima se spustio do razine glave i ramena. Sv. Josip je odjeven u izblijedjelo ljubičastu haljinu i omotan žarko žutim plaštem. Prikazan je u profilu kao stariji proćelavi muškarac u poluklečećem stavu kako desnom rukom gestikulira i gleda u visinu prema sv. Antunu. Sv. Onofrije je snažniji stariji muškarac duge, sijede kose i brade, a njegovo koščato tijelo prekriva svijetlo zelenkasta haljina. Stoji u tročetvrtinskom profilu te se desnom nogom podbočio o manju stijenu prikazanu u donjem desnom dijelu prvog plana slike. U zamišljenom stavu, objema rukama se oslonio o štap. Između dva sveca u donjem dijelu slike prostire se rijedak prikaz grada Šibenika. Veduta je riješena na brzopotezni način s planinama koje se gube s oblacima u dubini donjeg dijela slike.

Palu je za glavni oltar crkve Sv. Frane u Šibeniku 1655. godine naručio šibenski plemić Frane Ante Tetta, a danas je postavljena na južnom oltaru prislonjenom uz trijumfalni luk svetišta. Bila je preslikana, a izvorni izgled vraćen joj je restauracijom 1976. godine, nakon čega ju je K. Prijatelj publicirao i analizirao (Prijatelj 1983:77). Godine 2008. vrlo kratko je spominje i R. Tomić pišući o narudžbama obitelji Tetta u Šibeniku (Tomić 2008:158). U kontekstu kronologije sačuvanih Ponzonijevih slika u Dalmaciji predstavlja njegovo najkasnije datirano djelo. Pokazuje tipičnu slikarevu paletu boja, kompozicijsko rješenje i efekte svjetla, ali bez one živosti u koloritu i izražajne energije koja je bila svojstvena za njegova ranija djela što se objašnjava poodmaklom dobi slikara.

Bibliografija: PRIJATELJ, 1983.e, str. 77.; PREMERL, 2005.a, str. 137-156.; TOMIĆ, 2011.g, str. 158.; TOMIĆ, 2015.a, str. 149.

45. **Nepoznati slikar,** *Sv. Matej*

Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik

Vrijeme nastanka: sredina 17. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 86 x širina 78 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

U prvom planu slike, u sjedećem položaju prikazan je evanđelist Matej. Zauzima dvotrećinski dio desne strane slike, a predočen je ispred smeđeg zastora. U drugom planu, zdesna mu se nalazi maleni anđeo iza kojega se prostire žutonarančasto sutonsko nebo. Tijelo sv. Mateja je blago zaokrenuto u stranu, dok mu je lice gotovo u potpunosti u profilu, zamišljenog pogleda usmjerenog u daljinu. Prikazan je kao sredovječni muškarac odjeven u zagasitu, tamno crvenu košulju žućkastog krznenog ovratnika ispod kojega suptilno proviruje bijela košulja. Desnom rukom u krilu drži veliku crvenu knjigu, dok mu je lijeva ruka spuštena uz tijelo, a šaka raširena u molitvenom zanosu. Žućkasti plašt prebačen mu je preko desne ruke te preko nogu. Ima crnu kosu te dugu crnu bradu i brkove. Lice mu je realistično s nizom labionazalnih, sljepoočnih i bora na čelu. Ima krupne oči naglašenih podočnjaka te dugi šiljasti nos povećih nosnica. Iako se snažnim izmjenama svjetla i sjene nastoji dobiti efekt bogato nabrane draperije, struktura nabora je vrlo shematizirana pa čak i grafizirana, jednako kao i sitne linije bora na licu koje odaju tvrd crtež. Maleni anđeo, naslikan uz sveca, nosi bijelu haljinicu. Ima glavu srcolikog oblika s niskim čelom, izrazito bucmastim obraščićima i okruglastom, pomalo zašiljenom malenom bradom. Rijetka i blaga kovrčava kosa počešljana mu je unazad. Oči su mu krupne, naglašenih podočnjaka, a usta blago napućena s istaknutijom i širom gornjom usnicom. Vidljiv je do pasa, a krila su naslikana dojmljivo, kao da se stapaju s pozadinom neba.

Tipološki, slika odaje poslije-tridentski karakter, a stilski upućuje na lokalnog slikara skromnih dosega koji je možda nekim posredstvom poznavao djela mletačkog slikarstva druge polovice 16. stoljeća ili je nekim putem primio takvu naobrazbu. Srodnost je primjetna u crvenkasto smeđem koloritu te jakim kontrastima svjetla i sjene kao i pomalo tmurnom te zagasitom ozračju slike. Također, način razdvajanja pozadine slike dvotrećinski zastorom i krajolikom, rješenje je karakteristično za *tizianeskne* pozadine. Međutim, kvalitetom izvedbe i načinom slikanja djelo nema nikakve bliskosti s navedenim komparativnim materijalom, ali upućuje na mogućnost korištenja predloška. Na istaknutu hipotezu sugerira i izraziti grafizam slike. Slika je stilski najsličnija sv. Ivanu Evanđelistu iz župnog stana u Trogiru, djelu nepoznatog

mletačkog slikara koja se prema grbu trogirskog biskupa na slici datira u period između 1663. i 1676. godine.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

46. **Nepoznati mletački slikar,** *Imago pietatis*
Smještaj: Muzej grada Šibenika, Šibenik
Vrijeme nastanka: sredina ili druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 150,5 x širina 50,5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na visokoj pravokutnoj slici prikazana je tema *Imago pietatis* u naglašeno vertikalnoj kompoziciji. U donjem dijelu je Krist u grobu, a iza njega se, zdesna prostire tama koja sugerira špilju, dok se na lijevoj strani slike pruža pozadina gotovo impresionističkog sutona neba. Iznad tog prizora su tri malena *anđela* koja nose masivni zlatni kalež ka nebu. Krist ima dugu smeđu kosu i bradu, a na glavi nosi trnovu krunu. Prikazan je kako izlazi iz kamenog, kvadratnog groba zaokrenutog blago u lijevu stranu slike. Uz bokove mu se obavio sivo-bijeli samrtni pokrov čija je uzbibana i dramatično nabrana draperija istovremeno prebačena i preko groba. Lice mu je nagnuto u lijevu stranu s ekspresijom duboke boli i sjete. U lijevoj ruci drži štap, dok je obje izranjavane ruke prekrižio na prsima. Anđeli pridržavaju monumentalni kalež oslanjajući se nogama o guste sivkaste oblake koji ih okružuju. Svojim dramatičnim pokretima sugeriraju i vrtložno kretanje, dok im izrazi lica ukazuju na težinu kaleža i uloženi napor pri uzgonu ka visini. Središnji je postavljen frontalno kako izranja iz oblaka objema rukama i glavom noseći teški kalež koji druga dva anđela pridržavaju s boka. Lijevi je okrenut leđima i u iskoraku prema naprijed, dok mu oko bucmastog tijela vrtložno vijori sivo-bijeli omotač. Desnom se rukom uhvatio za držak kaleža, a lijevom drži kupu. Desni *putto* je prikazan objema se držeći za nožicu kaleža. Desnom nogom oslonjen je na oblak, a lijevu je savio u koljenu i podigao u zrak. Glave zaokrenute u svoju lijevu stranu, pogled je usmjerio ka dolje. Napuhani obraščići sugeriraju napor zaustavljenog dinamičnog trenutka, a oko kukova i nogu mu se obavio vijugavi crni plašt. Sva tri anđela imaju smećkasto zlatnu kosu i krila koja su naslikana uzbibana na vjetru te zaustavljena u trenutku.
Dramatičnosti prizora pridonosi i snažan *chiaro-scuro* efekt uz naglašenu energiju napora i uzgona u gornjem dijelu kompozicije. Toplo žućkasto svjetlo obasjava sve likove čiji su

volumeni naslikani vidljivim i nemirnim potezima kista. Iako je gornji dio slike s prikazom tri anđela nešto kvalitetniji, donji prikaz vrlo krhke strukture Kristova tijela, uskih ramena i pomalo naivno izvedenih ruku, sugerira autorstvo nevještog slikara mletačke provenijencije. Po svoj prilici riječ je o jednom od majstora koji početkom 17. stoljeća stvaraju u maniri velikana proteklog stoljeća, dok se u osnovi radi o prosječnom slikaru neuvjerljive izvedbe. U konkretnom slučaju je primjetno crpljenje inspiracije u Tizianovim likovima i koloritu što je osobito vidljivo u oblikovanju i tipologiji lica anđela. Poza, motivi poput plašta omotanog u formi „S" linije koji lebdi oko tijela, način slikanja s vidljivim potezima kista bijele boje te smećkasto zlatni kolorit kao i jaki *chiaro-scuro* kontrasti odaju poznavanje Tizianovih formula. Međutim, kvalitativna razina odmiče daleko od navedenih uzora.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

47. **Nepoznati lokalni slikar**, *Gospa s Djetetom*
Smještaj: Muzej grada Šibenika, Šibenik
Vrijeme nastanka: sredina/druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 69 cm x širina 50 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnoj, smeđoj i polukružno zaključenoj pozadini, s odsječcima na kojima je naslikan po jedan crveni cvijet, prikazana je Gospa s Djetetom u naručju. Odjevena je u tamno crvenu, gotovo smećkastu haljinu dekoriranu vegetabilnim plavim motivom. Plašt joj prekriva i glavu, a haljina je potpasana bijelim trakama. Blago je nagnula glavu u svoju desnu stranu izravno gledajući u promatrača. Desnom rukom pridržava malenog golog Krista za leđa, dok mu lijevom dodiruje nožicu. Malenom je Kristu oko struka omotan sivi veo. Ima tamno smeđu kosu, a sjedi u Gospinom naručju objema rukama držeći grozd. Gospa i Krist imaju jako naglašene prodorne bademaste smeđe oči te okruglastu malu bradu.
Način slikanja odaje ruku lokalne provenijencije, vrlo naglašenih arhaizama, ali i nevješte izvedbe. Osobito je nespretno naslikana lijeva ruka Gospe. Izvedena u maniri srednjovjekovnih prikaza teme, slika sugerira vrlo konzervativnu narudžbu od strane lokalnog slikara moguće za potrebe očuvanja kontinuiteta nekog kulta Gospi, najvjerojatnije Gospi od Zdravlja s obzirom na veliku tipološku sličnost prikaza sa srednjovjekovnom slikom s glavnog oltara u katedrali te postojanje kasnije identične kopije posvećene tom kultu u župnoj crkvi u šibenskoj Dubravi.

Na temelju stilskih karakteristika slika bi se približno mogla datirati u sredinu ili drugu polovicu 17. stoljeća što je vrijeme u kojemu djeluje lokalni slikar Dominik Divnić (Šibenik, oko 1620. — ?, nakon 1674.). Međutim, kako ni jedno njegovo djelo nije identificirano, a jedino sačuvano iz crkve sv. Duha na Visu je u većoj mjeri preslikano, o njegovom se mogućem opusu u Šibeniku danas može samo nagađati.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

48. **Nepoznati mletački slikar,** *Marija Magdalena pokajnica u molitvi*
Smještaj: župni ured, Skradin
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 118 x širina 100 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnoj pozadini mračnog krajolika, u donjem lijevom dijelu slike, u profilu i raspuštene duge, tamne kose prikazana je Marija Magdalena u molitvi. Glavu je energično zabacila u svoju lijevu stranu na što ukazuju i naglašene žile na vratu, a ruke je prekrižila na prsima. Odjevena je u svijetlo ljubičastu haljinu, a oko glave joj je, na tamnoj pozadini naglašenih tenebrističkih tendencija, naslikana aureola poput zlatnog proplamsaja svjetla. S obzirom na to da je gotovo četiri petine površine slike uništeno, teško je suditi o stilskim odlikama. Desna strana slike je perforirana te je platno nabuhlo od vlage, a boja se osipa. U najboljem je stanju upravo svetičina glava, a na njoj se uočava da je riječ o kvalitetnom radu koji je možda nažalost u potpunosti izgubljen. Za detaljnije zaključke treba pričekati dovršetak postupka restauracije slike koji je upravo u tijeku.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

49. **Nepoznati slikar,** *Sveta Obitelj*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 72 cm x širina 55 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Na slici je prikazana *Sveta obitelj*. Dijagonalna silnica proteže se od donjeg lijevog dijela slike u kojemu je prikazan maleni Krist preko Gospe u središtu, posjednute uz parapet, do sv. Josipa iza nje u gornjem desnom dijelu slike. Iza njega se prostire arhitektura u sjeni, a iza Gospe i Djeteta krajolik s dominantnim plavkastim nebom i siluetama građevina u daljini. Gospa je odjevena u crvenu haljinu, plavi plašt i žućkastu maramu na glavi. Prikazana je u poluprofilu, ovalne glave i naglašenih bucmastih obraza, tamnih očiju i kose te istaknutih debelih obrva. Glavu je okrenula u svoju lijevu stranu, a pogled usmjerila ka sv. Josipu. Objema rukama je obgrlila Krista. Desnom ga pridržava za rame, a lijevom knjigu koju je položila u naručje po kojoj maleni Krist prebire objema rukama. Prikazan je kao maleno dijete zlatne kovrčave kose, omotan u bijelu draperiju kako stoji naslonjen uz majčine noge te fokusiran na knjigu. Sv. Josip se lijevom rukom oslonio na zidić koji ga dijeli od Gospe, a desnom o štap, dok s Kristom komunicira impostacijom i pogledom. Prikazan je kao zamišljeni starac kratke prosjede kose i brade odjeven u odjeću smećkastih tonova. Na slici dominiraju zemljani i topli tonovi crvene i žute boje. Unatoč finim akcentima toplog žućkastog svjetla koje pridonosi oblikovanju masivne voluminoznosti koja karakterizira prikazane likove, uočljiv je i oštar grafizam s dozom arhaizama, osobito na licu Gospe čija tipologija priziva onu s bizantskih ikona. Način sjenčanja s treptavim i dramatičnim *chiaro-scuro* efektima te zagasitim područjima slike pridonosi mističnom izričaju ove popularne poslije-tridentske teme. U načinu nanošenja boje vidljivi su potezi kista kao i blage elongacije, a neki detalji, poput Gospinih stopala u prvom planu djeluju i pomalo nespretno izvedeni, vjerojatno dijelom i zbog naknadnog "retuša".

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

50. **Nepoznati slikar***, Sv. Frane Asiški*
Smještaj: crkva Majke od Milosti, Visovac
Vrijeme nastanka: druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 130 x širina 103 cm
Naručitelj ili donator: franjevci visovačkog samostana (?)
Opis:
Na zidu između dviju svetišnih kapela visovačke crkve, nalazi se ovalna kompozicija s prikazom sv. Frane Asiškoga unutar pravokutnog okvira. Svetac je za parapetom, blago zaokrenut u svoju desnu stranu. Ima kratku crnu kosu s tonzurom i bradu, a odjeven je u smeđi

franjevački habit te objema rukama pridržava jednostavni daščani križ osovljen na parapet, koji seže gotovo do vrha slike. Sklopljenih očiju u trenutku duboke kontemplacije zamišljeno se, desnom stranom tijela, približio križu pod kojim je postavljena krunica koju svetac desnom rukom prebire, a uz nju su postavljeni lubanja i pješčani sat. Prašnjavo žuto svjetlo dolazi iz donjeg lijevog kuta slike, ponajviše obasjavajući lubanju, križ, svečeve ruke i krunicu, naglašavajući i markantne crte lica. Oko glave sv. Frane, na kojoj je najizraženija igra svjetla i sjene, žutom je bojom suptilno sugerirana aureola unutar proplamsaja snažnog svjetla naslikanog iza svečeve glave.
O slici je pisao R. Tomić okarakteriziravši je najvrjednijom slikom visovačke zbirke umjetnina (Tomić 1997b:114). Tom prilikom atribuirao ju je radionici Bernarda Strozzija (Genova, 1581. - Venecija, 1644.). Atribuciju temelji na postojanju nekoliko identičnih Strozzijevih varijanti iste teme u Berlinu, Firenzi, Rotterdamu, Beču i drugdje kao i pripremnih crteža za tu kompoziciju. S obzirom na različite sačuvane varijante ikonografskog modela Sv. Frane u molitvi koje se dovode u direktnu vezu sa Strozzijem ili njegovom radionicom kao i različitosti u načinu slikanja, ipak se čini izvjesnijim da je visovačka verzija djelo nepoznatog autora koji slika dosljedno po raširenom predlošku Strozzijeve popularne slike. točno!

Bibliografija: TOMIĆ, 1997.b, str. 114., 21.; TOMIĆ, 1997.a, str. 133-138.

51. **Nepoznati lokalni slikar**, *Sv. Frane*
Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 17 x širina 13 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Slika na tamnoj pozadini prikazuje dopojasni lik sv. Frane u tročetvrtinskom profilu. Odjeven je u smeđi franjevački habit. Desnom rukom drži poluotvorenu knjigu crvenih korica koja se nalazi na parapetu donjeg desnog ugla slike, dok je lijevu položio na prsa u trenutku molitve. Na obje ruke istaknute su rane kao posljedica primanja stigmi. Ekspresivnim izrazom svečeva lica nastoji se ostvariti dojam duboke kontemplativnosti i vjerskog zanosa. U gornjem desnom kutu slike prikazane su valovitim linijama zlatne zrake koje simboliziraju nebesku svjetlost koja snažno obasjava svečevo lice, ruke i knjigu, dok je ostatak prizora u sjeni. Svetac ima malenu glavu srcolikog oblika s naglašenim čelom i malenom sitnom šiljastom bradom. Na isposnički

mršavom licu naglašene su krupne okrugle oči, smeđa brada i brkovi. Iza glave s kratkom smeđom, proćelavom kosom prikazana je zlatna aureola u skraćenju. Način slikanja odaje ruku lokalnog nevještog slikara kojemu je cilj udovoljiti poslije-tridentskim ikonografskim zahtjevima i patosu. Njegov je likovni doseg isključivo zanatski te je najvjerojatnije i školovan u lokalnoj sredini, a moguće je da je i pripadao franjevačkom redu. Slika je stilski najsrodnija slici *Svetica s knjigom* iz samostana Sv. Luce. Način na koji su izvedene malene krhke, gotovo dječje ruke, tankih prstiju, tipologija srcolikog lica naglašenog čela, krupnih okruglih očiju i šiljaste brade, kompozicijski smještaj lika u prostoru kao i osvjetljenje, sugerira istog nepoznatog lokalnog slikara djelatnog u drugoj polovici 17. stoljeća.
O slici do sada nije pisano, međutim u nedavnoj monografiji o crkvi i samostanu sv. Frane u Šibeniku publicirana je fotografija s legendom u kojoj se navodi da je slika djelo 15. stoljeća (Roščić 2015:143). Niz karakteristika, poput fokusnog osvjetljenja svetačkog lika unutar tenebrističke atmosfere, naglašen patos i vjerski zanos, način na koji je iscrtana svjetlost i aureola, isključuju takvu dataciju te upućuju na vrijeme nastanka u 17. stoljeću. U tom pogledu prije svega treba istaknuti prikazanu, za to vrijeme suvremenu poslije-tridentsku ikonografiju u kojoj se sv. Frane više ne prikazuje samo kako prima stigme, nego u molitvi ili ekstazi kao što je ovdje slučaj.

Bibliografija: ROŠČIĆ, 2015., str. 143.

52. **Nepoznati lokalni slikar**, *Gospa u Navještenju*
Smještaj: samostan Sv. Luce, Šibenik
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 45 x širina 34 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnoj pozadini slike prikazana je Gospa u *Navještenju.* Naslikana je dopojasno, meditativno spuštena pogleda, s knjigom u ruci. Odjevena je u crvenu haljinu i tamno plavi plašt koji joj prekriva i glavu. Ima nježno, ovalno lice s krupnim bademastim očima. Nos joj je vrlo tanak i duguljast, usta srcolika, crvenkasta i malena, a sićušna brada šiljasta. Na licu se uočava finije sjenčanje, dok su svi ostali dijelovi dopojasno prikazanog tijela izvedeni naivno i nespretno, no to je rezultat dodatnih doslikavanjima i /ili preslikavanjima. Moguće je kako je jedino lice svetice izvornog oslika zbog čega je nemoguće bilo što detaljnije prosuditi o slici.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

53. **Nepoznati slikar**, *Sv. Marija Magdalena*
Smještaj: samostan Sv. Luce, Šibenik
Vrijeme nastanka: druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na bakru
Dimenzije: visina 29,3 x širina 22 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na slici je prikazana sv. Marija Magdalena u klečećem stavu pred dijagonalno postavljenim stolom. Naslikana je u tročetvrtinskom, dopojasnom profilu, polunaga, tijela dijelom sakrivenog dugom crnom kosom i umotana u smećkasti ogrtač o koji se i oslonila sklopljenih ruku na stol. Niz je predmeta koji se nalaze na stolu: otvorena knjiga pred njom i dvije zatvorene pokraj, lubanja, križ te alabastrena posudica. Svetičino polunago tijelo izranja iz tamne pozadine slike. Prikazana je u pokajničkom trenutku, glave uprte ka nebu, u gornji lijevi ugao slike iz kojega dolazi svjetlost koja obasjava njezino tijelo i stol. Smećkasti efekti svjetla posebno naglašavaju njezino izrazito isposničko tijelo. Iako je slika u dosta oštećenom stanju, vidljive su njezine tenebrističke karakteristike. Nepoznati slikar očito se ugledao na djelo ili posredno na predložak slike Jacopa Tintoretta iste tematike koja se čuva u Pinacoteci Capitolini u Rimu. Radi se o jednakom kompozicijskom i ambijentalnom rješenju, postavu tijela svetice te detaljima poput jednake teksture ogrtača i otvorene knjige ispred na stolu. Međutim, izvedba slike svjedoči o rutinskoj, anemičnoj interpretaciji predloška poznate slike, vjerojatno od strane nekog lokalnog slikara koji stvara u pomalo naivnoj, pučkoj maniri.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

54. **Nepoznati slikar**, *Sv. Martin i prosjak*
Smještaj: Župni ured, Skradin
Vrijeme nastanka: druga polovica 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 117 x širina 77 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:

Unutar krajolika niskoga horizonta, u središtu prvoga plana slike prikazan je sv. Martin s prosjakom, odnosno Kristom. Svetac, kratke svijetlosmeđe kose, odjeven u metalni vojnički oklop, jaše propetog bijelog konja koji je zaokrenut blago u desnu stranu slike. Lijevom rukom pridržava uzde, a desnom mačem odsijeca plašt koji daje prosjaku. Konj nosi zlatnu ormu, a uz njega stoji polunagi prosjak odjeven tek u bijelo donje rublje. Prikazan je kao muškarac srednjih godina, smeđe kose i duže zašiljene brade. Tijelo mu je postavljeno frontalno, u raskoraku prema naprijed, ruku prekriženih na prsima, a glave zabačene u njegovu lijevu stranu s pogledom usmjerenim prema sv. Martinu koji ga je upravo zaogrnuo u žarko crveni plašt kojeg skida sa sebe. Iza njih se prostire krajolik u sutonu. S desne strane se nazire bijela planina, a u većem dijelu pozadine prostire se sutonsko nebo s nizom horizontalnih velikih bijelih oblaka. U samom vrhu slike, unutar kružne formacije oblaka je zlatno svjetlo s dopojasnim prikazom Gospe s Djetetom u naručju. Odjevena je u svijetlo ružičastu haljinu i svijetlo plavi plašt, međutim zbog većih oštećenja upravo na tom dijelu slike ništa drugo nije raspoznatljivo. Lica Gospe i Djeteta su u potpunosti oštećena. Sliku obasjava difuzno osvjetljenje, a unatoč manjim oštećenjima i u donjem dijelu prikaza, nesumnjivo je riječ o kvalitetnijem slikaru. Primjećuju se specifične karakteristike likova blijedog inkarnata sa sivkastim sjenčanjima koja ostavljaju hladan i bolestan efekt u kombinaciji s akcentima izrazito toplih i zarumenjenih dijelova tijela, poput obraza sv. Martina.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

55. **Nepoznati slikar,** *Visovačka Gospa*
Smještaj: crkva Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1670. godine
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 140 x širina 118 cm
Naručitelj ili donator: *Fratar Marchus de Chrescevo* (fra Marko Vicić)
Opis:
Na slici koja se danas nalazi na sjevernom zidu crkve Sv. Lovre prikazana je Gospa s Djetetom, sv. Franom i sv. Ivanom Krstiteljem. U središtu kompozicije, na uzdignutom prijestolju na dvije stepenice poligonalne osnove, sjedi Gospa s Djetetom. Iza drvenog prijestolja postavljen je pravokutni zastor, crvene boje i tamno plave florealne dekoracije, koji se pruža sve do vrha slike. Gospa je odjevena u crvenu haljinu, a zaogrnuta je plavim plaštem dekoriranim zlatnim zvjezdicama i prepletima na bordurama. Plašt joj poput kapuljače prekriva glavu, a na prsima

je pričvršćen zlatnom okruglom kopčom. Oko blago nagnute glave u desnu stranu proviruje smeđa kosa i bijeli veo. Gospino lice je prikazano u dubokoj kontemplaciji s pogledom usredotočenim na malenog golog Krista u naručju, a ruke je sklopila u molitvi na prsima. Djetešce, položeno na bijelu maramu u majčinu krilu, objema rukama gestikulira prema Gospi, dok u desnoj pridržava plod voća. Desno od Gospe je sv. Ivan Krstitelj. Ima dugu smeđu kosu i bradu, a odjeven je u haljinu od devine dlake i tamnoplavi plašt. Kažiprstom desne ruke pokazuje na malenog Krista, dok u lijevoj ruci drži zlatni štap s križem na vrhu i svitak s natpisom: „ECCE AGNUS DEI...“. Lijevo od Gospe, također u tročetvrtinskoj pozi i punoj visini prikazan je sv. Frane proćelave glave u molitvi pred križem. Odjeven je u smeđi redovnički habit potpasan u struku. U desnoj ruci drži drveni križ u koji se duboko zagledao, a lijevom rukom uz bok pridržava crvenu knjigu. U prvom planu slike, uz stepenice povišenog prijestolja, sa strane sv. Ivana Krstitelja, prikazan je umanjeni klečeći lik franjevca, ruku sklopljenih u molitvi. Ima tonzuru na glavi i dugu šiljatu bradu, a odjeven je u redovnički habit. Na donjoj stepenici je i maleni *cartellino* s natpisom: „*Frater Marchus de Chrescevo fieri fecit*.“ Riječ je o gotovo dvostruko većoj vjernoj kopiji izvorne kompozicije iz 16. stoljeća. Iznimno štovanu, stariju sliku, franjevci su u Šibenik donijeli 1648. godine, bježeći s Visovca pred Osmanlijama. Ovdje portretirani franjevac je 1670. godine, za glavni, tada drveni oltar obnovljene crkve Sv. Lovre, naručio kopiju izvorne slike. Iz nešto kasnijeg inventara, doznaje se kako je izvorna slika bila u Šibeniku sve dok 1876. godine, kada je bila vraćena na Visovac. Nakon što je kopija uklonjena s glavnog drvenog oltara, koji je zamijenjen mramornim, postavljena je na sjeverni zid crkve Sv. Lovre gdje se i danas nalazi.

O slici je među prvima, već 1730. godine, pisao I. Stražemanac opisujući crkvu Sv. Lovre pri čemu se kratko osvrće na sliku na glavnom oltaru (Stražemanac 1993:372). K. Balić je na osnovu portretiranog naručitelja i natpisa utvrdio kako je riječ o fojničkom redovniku fra Marku Viciću koji je 1670. godine bio gvardijan šibenskog samostana (Balić 1931:30). Sliku je detaljnije analizirala Z. Demori-Staničić pišući o slikama kulta Gospe Visovačke (Demori-Staničić 1997:119-131) te nedavno, obrađujući je u kontekstu javnih kultova ikona u Dalmaciji (Demori-Staničić 2017:62-65).

Bibliografija: BALIĆ, 1931., str. 30.; SOLDO, 1997.a, str. 43-44.; STRAŽEMANAC, 1993., str. 372.; DEMORI-STANIŠIĆ, 1997., str. 119-131.; DEMORI-STANIŠIĆ, 2017., str. 63-65.

56. **Nepoznati mletački slikar**, *Gospa s Djetetom, sv. Nikolom i Lovrom*

Smještaj: crkva Sv. Nikole, Šibenik

Vrijeme nastanka: 1671.

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 270 x širina 120 cm

Naručitelj ili donator: Melkior Tetta (1642. – oko 1713.).

Opis:

Slika prikazuje *Gospu s Djetetom, sv. Nikolom i sv. Lovrom.* U prvom planu, u dnu slike naslikana je monokromna kartuša s natpisom koju pridržavaju dva anđela. Iznad natpisa, čitav donji dio slike zauzima Gospa sa svecima u ovalnoj kompoziciji formiranoj iz očišta žablje perspektive. Sv. Lovro je prikazan na lijevoj strani donjeg dijela slike u vjerskom zanosu, a simbol mučeništva mu na desnoj strani nosi maleni anđeo. Svetac je odjeven u bijelu haljinu i crvenu dalmatiku, ukrašenu zlatnim vezivom. U gornjem, lijevom uglu polukružno zaključene pale prikazana je Gospa s Djetetom. Sjedi naslikana u tročetvrtinskom profilu na segmentu stepeništa. Iza nje je, s lijeve strane, zastor, dok se zdesna prostire oblačno nebo. Odjevena je u blijedo ružičastu haljinu, preko prsa joj pada žuti veo, a preko nogu tamno plavi plašt. Glava joj je otkrivena, a kosa skupljena u stražnjem dijelu. Pogled joj je usmjeren prema sv. Lovri, a maleni Krist, u njezinom naručju, zaokrenuo se prema sv. Nikoli koji je naslikan na desnoj strani slike, u trećem planu, iza stepenica. Prikazan je kao stariji muškarac duže sijede brade, odjeven u bijelu haljinu i zaogrnut u raskošno dekoriran plašt. Nosi bijele rukavice, a predočen je u trenutku u kojem malenom Kristu na zlatnom pladnju pruža tri zlatne kugle. Iza njegove glave, prikazana su tri debeljuškasta anđela koja se vješaju o zastor. Svjetlo na sliku dolazi iz donjeg lijevog kuta i najsnažnije obasjava tijelo sv. Lovre, dok su ostali likovi u kompleksnoj, ovalnoj kompoziciji u sjeni. Sudeći po koloritu, načinu slikanja i korištenja svjetla, riječ je o nepoznatom mletačkom slikaru koji se u drugoj polovici 17. stoljeća odmiče od ekstremnog tenebrizma. Sudeći prema oblikovnim, tipološkim i stilskih karakteristikama riječ je o slikaru koji je očigledno na određen način bio upoznat sa slikarstvom Francescha Ruschia, Antonia Zanchia i Antonia Molinaria. Na kartuši je ispisan natpis na latinskom jeziku koji svjedoči o narudžbi te glasi: LAVRENTII PATRVI NOB:SIC MELCHIOR TETTA D.R. ET AEQVES PROSECVTVS PIETATEM ALTARI QVOD ILLE LAPIDIBVS EXTRVENDVM JUSSERAT PICTVRAM STIPE PROPRIA ADDENDAM VOLVIT MDCLXXI („Nastavivši pobožno djelo Lovre strica, šibenskog plemića na oltar koji je on naložio podići od kamena Melchiorre Tetta doktor i vitez, ushtio je dodati sliku na vlastitom postolju 1671.“).

Slika je smještena na glavnom oltaru crkve Sv. Nikole u Šibeniku koji je dao podići šibenski plemić Lovre Tetta (1597. - 1662.), dok je palu, koja je nedavno restaurirana, na oltar 1671. godine. postavio njegov nećak Melkior Tetta (1642. – oko 1713.) Riječ je o zavjetnoj slici što potvrđuje i natpis. Prije članka B. Martinec (Martinec 2012:123-131) koji je u novije vrijeme rasvijetlio okolnosti i postupke restauracije, podaci o ovoj slici mogli su se pronaći tek u rukopisnoj ostavštini K. Stošića (Stošić rukopis:12).

Bibliografija: STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole*, rukopis, str. 12.; MARTINAC, 2012., str. 123.-131.; ŠUSTIĆ, 2011.c, str. 202-204.

57. **Radionica Giovannija Battiste Volpata** (1633-1706.) (?), *Uznesenje Marijino*
Smještaj: crkva Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: 1674. godine
Materijal: stropni oslik
Dimenzije: dužina 1105 x širina 283 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Unutar najveće središnje oktogonalne kasete drvenog stropa šibenske crkve Sv. Frane prikazana je scena *Uznesenja Gospe*. U dvije kvadratne formacije veliku središnju scenu okružuju sustavi manjih kaseta u kojima se izmjenjuju četiri veće ovalne i četiri manje kvadratne. Ovalne kasete prikazuju scene: *Vrag bičuje sv. Franu*, *sv. Frane pije pehar duhovne radosti*, *sv. Ambrozije sa sv. Grgurom Velikim* i *sv. Augustin sa sv. Jeronimom*, a male kvadratne svece: sv. Akurcija, sv. Nikolu Tavelića, sv. Kuzmu i sv. Bernarda. U istoj liniji s velikom središnjom scenom nalaze se sa svake strane male kvadratne kasete koje, u kvadratnoj strukturi, okružuju veće ovalne i manje kvadratne. S jedne strane je kvadratna središnja kaseta s prikazom anđela koji nosi natpis: „CARITAS MANU OSTENDITUR LINGUA SILENTIO PREAMITUR“. Sve tri ovalne scene koje je okružuju prikazuju scene sa sv. Franom, a na kutovima te strane stropa su dvije male kvadratne kasete s prikazima sv. Danijela i sv. Bernardina Sijenskog. Na zrcalno simetričnoj strani, u središnjoj kvadratnoj kaseti također je prikazan anđeo, ali s natpisom koji nosi godinu nastanka stropne kompozicije: „AN:D MDCVXXIV“. Također ga okružuju tri ovalne kasete s prikazima o sv. Frani: *Sv. Frane podupire nagnutu crkvu*, *Sv. Frane s križarskom zastavom* te još jedan neidentificiran prizor sa svecem. Na kutovima te strane stropa, u malim kvadratnim kasetama, su prikazi s dva sveca: sv. Petra Mučenika i sv. Adjusta. Do

danas je najbolje sačuvana središnja scena, dok su ostale koje je okružuju oštećene, potamnjele i u poprilično lošem stanju.

Unutar središnje, ovalne kompozicije centralna je figura Gospa koju nose dva veća anđela. Ona se nalazi unutar zlatnog kruga koji simbolizira jaku nebesku svijetlost, a u ovalnoj formaciji okružuje je dvanaest apostola na svijetlo plavoj plošnoj pozadini koja simbolizira nebo. Svi akteri prizora su prikazani iz žablje perspektive i u skraćenjima, osobito izraženima na licima s obzirom da su svi apostoli podignuli glave i pogled usmjerili prema Gospi u središtu. Ona je odjevena u crvenu haljinu i plavi plašt. Ima sklopljene ruke, podignute u visinu kamo je usmjerila i pogled. Svi su prikazani zaustavljeni u različitim pokretima; frontalno, u profilu, čučećem položaju ili sjedećem s leđa. Iluziji dubine prostora osobito pridonosi skraćenje lika prikazanog s leđa kako sjedi na drvu križa, dok je ispod njega frontalno prikazan orao u skraćenju koji stoji na rubu poligonalne kasete. Na osliku je vješto postignut dojam izrazito dramatičnog trenutka zbog načina na koju su likovi prikazani iz žablje perspektive, kao da se penju iz donjeg dijela crkve ka otvorenom nebeskom prikazu s Gospom. Pokretima tijela, a osobito rukama snažno gestikuliraju prema Gospi koja odmiče u dubinu zlatne svjetlosti. Na osliku je osobito izražen grubi naturalizam s licima apostola koja graniče s groteskom. Pritom se razabire specifična tipologija lica velikih kvadratnih glava sa snažno naglašenom donjom vilicom, velikim debelim, mesnatim i širokim ustima, velikim dugim i širokim nosom, krupnim okruglim očima s naglašenim podočnjacima te potamnjela, radnička put. Tijela apostola su masivna i koščata, a jak i debeo konturni i strukturalni crtež naglašava im kosti, mišiće i tetive. Odjeveni su u odjeću različitih boja na kojoj prevladavaju vrlo rasvijetljene i izblijedjele palete crvene, ljubičaste, plave i smeđe. Svjetlo je snažno i difuzno, a ostavlja dojam kao da svojom energijom rasvjetljuje kolorit. Manje sekvence *chiaro-scuro* efekata pridonose voluminoznosti, osobito na draperijama i licima u skraćenju, ali i dinamičnosti zaustavljenog trenutka.

U starijoj literaturi je, bez konkretnijih utemeljenja, postojalo uvjerenje kako je stropni oslik rad Ponzoneove škole ili njegova dalmatinskog učenika Marka Capogrossa. Kratko ga spominje i K. Prijatelj pišući općenito o baroku u Dalmaciji (Prijatelj 1982a:825-827). Međutim, V. Marković se 1985. godine ozbiljnije pozabavio studijom šibenskog stropa u kontekstu cjelokupnog zidnog slikarstva 17. i 18 stoljeća u Dalmaciji. Na osnovu komparativne analize, oslike je pripisao radionici Giovannija Battista Volpata (Marković 1985:102-115). Riječ je o slikaru iz Bassana koji na tom području predstavlja značajniju slikarsku ličnost druge polovice 17. stoljeća, nakon dugog perioda koji je ondje obilježila obitelj Bassano i njihova radionica. Do danas nije sačuvano mnogo od njegova opusa, a najviše analogija sa šibenskim djelom V. Marković povlači komparirajući ga s Volpatovim oslikom vile Rezzonico u Bassanu s

prikazima Gigantomahije. Ipak, detaljnijom analizom kvalitativnih karakteristika djela, u odnosu na Volpatova ostvarenja, dolazi do zaključka kako je posao u Šibeniku najvjerojatnije obavljala njegova radionica ili on sam, ali uz veći doprinos radionice. Stropnog oslika se dotaknula i I. Prijatelj Pavičić pišući o zapadnoj Marijanskoj ikonografiji u dalmatinskom slikarstvu, tumačeći kako je na izbor tematike šibenskog ciklusa utjecala povijesna situacija, odnosno uloga franjevaca u Šibeniku u vrijeme i nakon Kandijskog rata (Prijatelj Pavičić 1998:117). Složivši se s Markovićevom atribucijom, u novije vrijeme oslik je tek spomenuo R. Tomić pišući o crkvi i samostanu Sv. Frane (Tomić 2015d:75-76).

Bibliografija: PRIJATELJ, 1982.a, str. 825-827.; MARKOVIĆ, 1985., str. 102-115, 154.; PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., str. 117., 187-188.; TOMIĆ, 2015.d, str. 75-76.

58. **Radionica Antonia Carnea**, *Čudo sv. Blaža*
Smještaj: crkva Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: između 1667. i 1676.
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 220 x širina 120 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na polukružno zaključenoj oltarnoj pali je unutar arhitektonske pozadine otvorene ka krajoliku prikazano Čudo sv. Blaža. Scena u kojoj sv. Blaž molitvom i blagoslovom spašava dijete kojemu je zapela riblja kost u grlu prikazana je unutar složene dijagonalne i ovalne kompozicije. Napetost prikazanog trenutka ostvarena je uplašenim, zaprepaštenim i nestrpljivim gestama likova kao i varijacijom njihovih pokreta i gesti koje se akumuliraju oko centralne i ključne figure sveca kao glavnog aktera teme. Na desnoj strani pale prikazan je sv. Blaž u biskupskoj odjeći okružen pukom. Naslikan je kako se kreće s desna na lijevo s uzdignutom desnom rukom u teatralnoj gesti. U donjem lijevom uglu slike nalazi se žena koja mu dovodi dijete kojemu se u grlu zaglavila riblja kost. Žena je naslikana u profilu skupljene kose, odjevena u plavu haljinu sa sivom prebačenom maramom. Ima preplašen izraz lica s podignutim pogledom usmjerenim prema svecu koji, samouvjeren u svom potezu, korača k njoj. Žena i dijete su prikazani problijedjeli, a u kontrastu, iza njih naslikan je mladić izrazito tamne, žućkaste puti sklopljenih ruku i razbarušene kose, dok iza njega proviruje još jedna, gotovo neprimjetna glava starijeg bradatog muškarca u profilu pogleda usmjerenog prema sv. Blažu. Na desnoj strani slike je druga grupa likova formirana iza sv. Blaža, a proteže se od starijeg muškarca preplanule puti i

naturalistički prikazane kože, okrenutog golim leđima promatraču, starice portretnih karakteristika koja mu se obraća sugestivnim pokretom ruke, glave mlađeg muškarca na koju je sv. Blaž naslonio svoju lijevu ruku pa do starijeg muškarca s biskupskim štapom i mlađega s biskupskim križem koji su naslikani iza stupa, oko kojega se omotao crveni zastor. U gornjem dijelu pale, lijevo od zastora, a ispod balkonate, u vrhu su prikazana dva malena anđela koja balansiraju unutar kompleksne kompozicije.

Ova pala smještena je u crkvi Sv. Lovre, na oltaru sv. Blaža nastalom u prvim desetljećima 18. stoljeća. Bila je tek sporadično spomenuta u literaturi sve do 1989. godine kada je R. Tomić prepoznao da je riječ o djelu značajnog furlanskog slikara 17. stoljeća, Antonia Carnea (1637.-1692.). Argumentirajući atribuciju na osnovu komparativne metode, R. Tomić je istaknuo sličnost šibenske pale s Carneovom slikom iz župne crkve u Besnateu koja prikazuje temu *Sv. Toma dijeli kruh siromašnima*. Na osnovu toga, šibensku je sliku i datirao u period između 1667. i 1676. godine (Tomić 1988/89:243-245).

Bibliografija: STOŠIĆ, 1931., str. 220.; STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, str. 15-16.; SOLDO, 1967.b, str. 44.; TOMIĆ, 1988-1989., str. 243-245.

59. **Nepoznati slikar**, *Gospa Visovačka*

Smještaj: crkva Majke od Milosti, Visovac

Vrijeme nastanka: 1679. godine

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 142 x širina 120 cm

Naručitelj ili donator: franjevački red

Opis:

U južnoj apsidi franjevačke crkve na Visovcu nalazi se treća verzija slike Gospe Visovačke, odnosno druga kopija originalne slike iz 16. stoljeća. Unutar noćnog krajolika, u središtu slike, iza zlatnog parapeta dekoriranog vegetabilnim motivima, naslikana je Gospa s Djetetom na visokom prijestolju. Odjevena je u crvenu haljinu te plavi plašt ukrašen zlatnim zvjezdicama. S obzirom da je naslikana na visokom postamentu, njezin je lik vidljiv upravo iznad visine svetohraništa na oltaru. S Gospine desne strane prikazan je lik sv. Ivana Krstitelja u tročetvrtinskom profilu. Odjeven je u kratku smećkastu haljinu od devine dlake te tamnoplavi plašt. Ima dugu svijetlosmeđu kosu i bradu. Desnom rukom pokazuje na malenoga Krista, a u lijevoj drži tanki zlatni štap s križem na vrhu i svitak s natpisom: ECCE AGNUS DEI... Lijevo od Gospe, u krajoliku je naslikan sv. Frane. Prikazan je s tonzurom i odjeven u franjevački

smeđi habit potpasan u struku. Stoji u tročetvrtinskom profilu, u desnoj ruci drži drveni križ, a u lijevoj knjigu crvenih korica. Za razliku od izvorne verzije i ranije kopije, na ovoj je verziji izostao umanjeni franjevački lik donatora u prvom planu uz prijestolje. Međutim, u donjem dijelu ove slike teče natpis koji glasi: „*Mater dei ora pro nobis 1679*".
O slici su pisali Z. Demori-Staničić (Demori-Staničić 1997:124) i R. Tomić (Tomić 1997b:111), međutim bez saznanja o autoru, naručitelju i jasnim okolnostima narudžbe treće verzije slike. U novije je vrijeme o slici ponovno pisala Z. Demori-Staničić u kontekstu javnih kultova ikona u Dalmaciji općenito jer postoji i četvrta verzija slike u maniri ikone. Potonja je, po svemu sudeći, nastala po uzoru na ovu treću verziju s obzirom da je i na njoj izostao lik fratra donatora (Demori-Staničić 2017:64-65).

Bibliografija: DEMORI-STANIŠIĆ, 1997., str. 119-131.; TOMIĆ, 1997.b, str. 111.; DEMORI-STANIŠIĆ, 2017., str. 63-65.

60. **Nepoznati slikar**, *Sveta obitelj*
Smještaj: Muzej grada Šibenika, Šibenik (nekad u privatnoj zbirci obitelji Macci)
Vrijeme nastanka: druga polovica / kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 97 x širina 74 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Slika prikazuje *Svetu Obitelj*. Na stepeništu djelomično vidljivog dijela hrama iza kojeg se prostire nebo sjedi Gospa s Djetetom i sv. Josipom. Gospa zauzima dominantnu dijagonalnu silnicu na slici. S lijeve strane joj je maleni Krist, a zdesna i iza nje proviruje sv. Josip. Odjevena je u crvenu haljinu kratkih rukava ispod koje joj proviruje žuta košulja dugih rukava, dok je iza leđa i oko nogu omotana u izblijedjeli tamno plavi plašt. Svijetlo smeđa kosa podijeljena joj je po sredini i skupljena u stražnjem dijelu te prekrivena žućkastim velom. Sjedi na zlatnom jastučiću s resicama, a položaj tijela odaje *seicentisticke* uzore. Pogleda spuštena prema dolje, glavu je blago zaokrenula u svoju desnu stranu ka sv. Josipu, dok se prsima i rukama okrenula ka malenom Kristu kojega je obgrlila. Djetešce je prikazano posve nago, u iskoraku, desne noge položene na zlatni jastučić, dok desnom rukom blagoslivlja. Sveti je Josip prikazan dopojasno u profilu kao stariji muškarac sijede kose i brade s crvenom kapom na glavi, rumenih obraza i nosa. Odjeven je u svijetlo ljubičasti kaput sa žućkastim obrubom oko vrata i na rukavima te

djeluje kao da se naslonio na povišene stepenice na kojima sjede Gospa i Krist prema kojima je usmjerio pogled.
Na slici prevladava živ kolorit intenzivnih boja s osobitim naglascima na sočnoj crvenoj i žutoj boji uz karakterističnu efekt izbljedjelosti dijelova tkanina. Dramskom dojmu pridonose efekt snažnog svjetla, koje dolazi iz donjeg lijevog kuta slike, u kombinaciji s titravim magličastim sjenama. Stanje djela je trenutno solidno, ali se uočavaju prijašnje ne posve uspjele intervencije. Na lijevoj ruci i stopalu Gospe vidljivo je oštećenje slike nepoznatog porijekla. O slici je do sada pisala jedino Marina Lambaša donoseći samo kratak opis slike s prijedlogom datacije u drugu polovicu 16. stoljeća (Lambaša 2009:34). Trenutno stanje djela navodi na zaključak da je riječ o djelu druge polovice ili kraja 17. stoljeća, međutim, s obzirom na ranije iznesene okolnosti, teško je bilo što s preciznošću tvrditi o stilskim karakteristikama djela. S obzirom da je riječ o vrlo skromnom slikaru i predloženu dataciju bi trebalo uzeti s rezervom.

Bibliografija: LAMBAŠA, 2009., 34.

61. **Nepoznati mletački slikar**, *Polaganje u grob*
Smještaj: župna kuća, Rogoznica
Vrijeme nastanka: druga polovica/kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 91 cm, širina 113 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na pravokutnoj slici, u dijagonalno formiranoj kompoziciji naslikano je Polaganje u grob. Središtem slike dominira Kristovo dijagonalno položeno mrtvo tijelo koje, zajedno s tugujućim protagonistima koji ga okružuju, zatvara ovalnu formaciju u prvom planu slike. Dijagonalu Kristova tijela, dodatno podcrtava zatamnjenom plohom sugerirana špilja groba na lijevoj strani slike prema kojoj teče radnja. Na desnoj strani pozadine, tračkom svjetla je sugeriran noćni krajolik koji nestaje u brdima. U središtu kompozicije prvog plana prikazano je mrtvo Kristovo tijelo koje Josip iz Arimateje i Nikodem poliježu u grob u prisutnosti tugujuće Djevice Marije, sv. Marije Magdalene i sv. Ivana. Iznad reljefno ukrašenog sarkofaga, na bijelom samrtnom pokrivaču, naslikan je mrtvi Krist desne ruke obješene do poda. Sarkofag i Kristovo tijelo blago su dijagonalno zaokrenuti što određuje glavnu os prikaza. Nikodem je prikazan kao stariji muškarac sijede kose i duge sijede brade kako u naponu snage pridržava gornji dio Kristova tijela, dok je Josip iz Arimateje prikazan na desnoj strani slike s leđa kako Kristu pridržava

noge. Riječ je o muškarcu srednjih godina, tjemena s tonzurom, odjevenog u crveno-smeđu haljinu ili habit s pojasom. Tugujuća Marija, glave prekrivene tamno plavim maforionom, glavu je približila tik uz Kristovu lijevu ruku. Iza nje je prikazan sv. Ivan glave podignute ka nebu i okrenute blago u lijevu stranu, dok se na desnu stranu tijela zaokrenuo visoko podignutih sklopljenih ruku. Iza Marije te pokraj Josipa iz Arimateje prikazana je Marija Magdalena u profilu. Odjevena je u bijelu haljinu, te se raspuštene kose i raširenih ruku u šoku i nevjerici zaletjela prema mrtvome Kristu. Na slici prevladava izrazit tenebrizam. Svjetlo je fokusno i obasjava samo pojedine dijelove prikazanih aktera, dok je najveći naglasak na *chiaro-scuro* efektima Kristova mrtvog tijela u središtu što, uz snažne ekspresivne geste protagonista, pridonosi dramatičnom efektu prikazane teme. Prevladava tamna paleta boja s tipičnom *tizianovskom* dominantnom smeđom i jakim kontrastima žarko crvene u odnosu na bijelu boju. Riječ je o kopiji prema Tizianovoj slici iz Muzeja Prado u Madridu. Sudeći po boji haljine leđima okrenutog lika u prvom planu slike, kopija je nastala prema Tizianovoj prvoj verziji slike u Pradu, no problem kolanja ovog predložaka je nešto složeniji. Na djelu se uočava jako naglašen grafizam, osobito primjetan na bijeloj tkanini preko groba te na crvenoj haljini Josipa iz Arimateje. S obzirom na tvrd crtež i pomalo žargonski način oblikovanja, najvjerojatnije je riječ o lokalnom slikaru iz druge polovice ili zadnje četvrtine 17. stoljeća koji izvodi djelo prema grafičkom predlošku ili crtežu.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

62. **Nepoznati slikar**, *Sv. Jeronim*
Smještaj: župni stan, Rogoznica
Vrijeme nastanka: druga polovica/kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 69 cm, širina 97 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Unutar noćnog krajolika, u prvom planu slike prikazan je sv. Jeronim u profilu kako sjedi u pustinji i prevodi Bibliju. Riječ je o vrlo koščatom i mršavom, starijem proćelavom muškarcu s bradom. Preko desnog ramena i oko struka prebačen mu je tamno crveni plašt čija se draperija prostire po tlu u donjem desnom kutu slike. Svetac je prikazan udubljen u zapise, dok je uz njega, s desne strane na kamenu naslikano i nekoliko knjiga. Na istoj strani leži lav, a slijeva u

prvom planu, pod koljenima sveca položena je lubanja. U daljini se nazire pejzaž s raspelom slijeva, dok su s desne strane naznačene zidine uz stijene.
Slikom dominiraju tenebrističke tendencije, dok je u oblikovanju volumena izrazito naglašen grafizam. Prevladavaju zagasiti tonovi jakih, usitnjenih kontrasta *chiaro-scuro* efekata s upečatljivim naglaskom žarko crvene boje unutar tenebrističke pozadine. Moguća je izvedba djela prema nekoj kvalitetnijoj slici, u reinterpretaciji lokalnog slikara. Iako na prvi pogled djeluje kao da je riječ o slikama nastalima od istoga slikara, sudeći prema kvalitativno slabijim dosezima vidljivima na ovoj slici u načinu slikanja i oblikovanju primjetne su razlike u odnosu na sliku *Polaganje u grob* prema poznatoj Tizianovoj slici, također sačuvano u rogozničkom župnom dvoru. Međutim, još nije ustanovljeno je li neki predložak poslužio i za ovu kompoziciju.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

63. **Nepoznati slikar**, *Sveta Marija Madalena*
Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: druga polovica/ kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 93 x širina 69 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
U središtu slike prikazana je Marija Magdalena u frontalnom stavu. Naslikana je do razine tijela ispod kukova, zaogrnuta u bijelu haljinu te bijeli plašt dekoriran nizom paralelnih crnih i crvenih pruga. Haljina joj je skliznula niz desno rame te je desnu ruku položila na prsa, dok je lijevom stisnula draperiju uz desni bok. Ima dugu valovitu, raspuštenu smeđu kosu koja joj pada sve do laktova te se senzualno isprepliće s draperijom njezine odjeće koja joj klizi. Glavu je zabacila unazad, a suzni pogled usmjerila ka nebu. Ima krupne bademaste oči, nisko čelo, crvene podočnjake, rumene obraze te blago otvorena usta. U donjem desnom kutu slike je lubanja na koju je položena otvorena knjiga, a u donjem lijevom kutu te pored svetice nalazi se posudica. Na lijevoj strani slike te iza svetice, pozadina je zatamnjena sugerirajući stijenu, dok se u desnom dijelu prostire pejzaž s tankim stabalcem i brdima u daljini. Svetičin žućkasti inkarnat obasjava izrazito topla svjetlost koja stvara fine efekte svjetla i sjene koji kolajući po njezinu tijelu sugeriraju unutrašnju dramu koja se odvija prilikom svetičina pokajanja. Slika je kopija, najvjerojatnije prema Tizianovoj slici *Magdalene pokajnice* iz Hermitagea u St.

Petersbrgu ili identične slikareve verzije iste teme koja se danas čuva u Museo Nazionale di Capodimonte u Napulju. Način izvedbe sugerira da je riječ o vrlo kvalitetnom kopistu koji je bio dobro upoznat s Tizianovim slikarstvom.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

64. **Nepoznat lokalni slikar**, *Ecce Homo,*
Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: posljednja četvrtina 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 43 x širina 32 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnoj pozadini slike prikazan je Krist okrunjen trnovom krunom. U frontalnom stavu, tri četvrtine visine tijela naslikan je pognute glave u svoju desnu stranu i sklopljenih očiju. Nosi žarko crveni plašt koji mu je svezan oko vrata, padajući iza leđa. Oko struka ima samo bijelu perizomu, a ruke su mu ispred tijela prekrižene i zavezane užetom te blago pomaknute u lijevu stranu tijela. U lijevoj ruci drži zlatni štap, a oko glave mu isijavaju zlatne zrake poput aureole. U oblikovanju volumena i draperije izrazito su vidljivi potezi kista, osobito naglašene bijele boje. Očito je riječ o djelu nekog lokalnog slikara koji možda slijedi neki predložak, a čiji stil pokazuje poznavanje mletačkog slikarstva. Unatoč pokušajima interpretacije impasto poteza kista i *chiaro-scuro* efekata, crtež je odviše tvrd s ponekim nespretnostima uz konačan dojam ukočenosti u izričaju.
Slika se spominje u inventaru samostana Sv. Lovre u Šibeniku iz 1711. godine, a pišući o njemu J. A. Soldo sliku navodi kao impresivno, ali dosta oštećeno djelo (Soldo 1967b:84).

Bibliografija: SOLDO, 1967.b, str. 84.

65. **Nepoznat lokalni slikar**, *Ecce Homo*
Smještaj: Župni ured, Skradin
Vrijeme nastanka: posljednja četvrtina 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 76 x širina 55 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:
Na tamnoj pozadini slike prikazan je Krist okrunjen trnovom krunom. U frontalnom stavu tri četvrtine visine tijela naslikan je pognute glave u svoju desnu stranu i pogleda usmjerena izravno u promatrača. Nosi žarko crveni plašt koji mu je omotan oko vrata i lijevog ramena, padajući mu iza leđa. Oko struka ima samo bijelu perizomu, a ruke su zavezane užetom i prekrižene, dok u lijevoj ruci drži zlatni štap. Svjetlo je fokusno, koncentrirano na Kristov pogled, abdomen i ruke, a s obzirom na izrazito naglašene tenebrističke tendencije, Spasitelj djeluje kao da izranja iz tame. Naglašen je crtež uz oštru igru svjetla i sjene. Očito je riječ o djelu nekog lokalnog slikara koji je slijedio isti predložak kao i slikar istoimene slike iz samostana na Visovcu. Međutim, nekoliko je odstupanja od navedenog primjera. Za razliku od visovačke slike, na ovoj Krist gleda u promatrača uz pomalo izmijenjen način na koji mu se crveni plašt omotao oko ramena, padajući niz leđa.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

66. **Nepoznati slikar**, *Gospa s Djetetom*
Smještaj: Župna crkva, Skradin
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 70 x širina 50 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na slici je na tamnoj pozadini prikazana Gospa s Djetetom. Tamno smeđu kosu joj prekriva bijeli veo koji joj pada i preko ramena, a odjevena je u crvenkastu haljinu i izrazito tamni, gotovo crni plašt. Glavu je blago nagnula na svoju desnu stranu i spustila ka malenom Kristu kojega je objema rukama obgrlila u krilu. Naslikana je gotovo usnula, u nježnom trenutku s Djetetom. Maleni Krist je prikazan u profilu, glave oslonjene na Gospina prsa, gleda izravno u promatrača. Oko struka je omotan u bijelu tkaninu, a lijevu ruku je položio preko Gospine, dok je desnu naslonio na lijevo rame.
Ova je slika nastala prema predlošku Sassoferatove kompozicije *Gospe s usnulim Djetetom* iz urbinske Galleria Nazionale delle Marche nastale sredinom 17. stoljeća. Ista slika, najvjerojatnije kopija novijeg datuma, nalazi se i u župnom uredu u Skradinu. Riječ je o vrlo popularnoj shemi koja se, na širem šibenskom području, ponavljala sve do novijeg vremena, a

mlađe verzije bilježe se u crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Konjevratima, župnoj crkvi u Raslinama i samostanskoj zbirci Sv. Lovre u Šibeniku.

Bibliografija: PRIJATELJ PAVIČIĆ, 1998., str. 24.

67. **Nepoznati slikar**, *Poklonstvo kraljeva*
Smještaj: crkva Gospe od Rašelja, Zlarin
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 110 x širina 90 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na slici je prikazana tema *Poklonstva kraljeva*. U središtu horizontalne strukture prvog plana slike prikazana je Gospa s Djetetom. Iza nje nalazi se sv. Josip, a obočuju je kraljevi koji darivaju maloga Krista. U pozadini krajolika koji se prostire iza tog prizora, slijeva su prikazane deve i arhitektura, a zdesna pratnja pristigla uz kraljeve. Gospa je odjevena u svijetlo ružičastu haljinu i svijetlo plavi, bogato nabrani plašt koji se lomi u „V“ i sinusoidnim naborima. Preko glave joj je prebačen blijedo žuti veo, a u krilu pridržava malenog golog Krista. Iza nje se nalazi sv. Josip prikazan kao puno stariji muškarac sijede brade i kose odjeven u svijetlo plavu haljinu i smeđi plašt, a desno je Melkior prikazan kao starac duge sjede kose i brade odjeven u raskošnu odjeću ukrašenu zlatom. Naslikan je u profilu i klečećem položaju kako se sagnuo poljubiti ruke Kristu, dok se na podu, ispred njega, nalazi zlatna posuda, žezlo i odložena kruna. Tik iza njega je Baltazar odjeven u vojničku opremu s mačem u balčaku za strukom, dok mu je preko ramena prebačen crveni plašt. Ima kratku crnu kosu i bradu, na glavi nosi zlatnu krunu, a u rukama drži zlatnu posudu koju je otvorio nagnuvši je k malenom Kristu. Desno, iza njegovih leđa, naslikana je grupa ljudi u pratnji s devama. Na lijevoj strani slike u profilu je prikazan Gašpar kao crni mladić koji prilazi Gospi s Djetetom. Na kratkoj crnoj kosi nosi krunu, a na uhu ima bisernu naušnicu. U lijevoj ruci drži zlatno žezlo, a u desnoj zlatnu posudu. Odjeven je u vojničku bijelo-crvenu odoru nalik oklopu, opasan je mačem, a uz leđa mu vijori žuti plašt. Iza njega je prikazana glava crnog mladića i dvije deve, dok se u pozadini prostire arhitektura u nizu te nebo. Sliku odlikuje izrazito rasvijetljena paleta boja, difuzno, snažno i hladno svjetlo te primjetna idealizacija i tipizacija prikazanih likova. Riječ je o dosljednoj kopiji bakroreza Johana Sadelera I. po crtežu Maartena de Vosa iz niza ploča okupljenih scena ciklusa „Isusova

djetinjstva“ sastavljena od različito datiranih bakroreznih ploča. Konkretni predložak za ovu sliku je grafika otisnuta s ploče koja je datirana u 1581. godinu.

Bibliografija: neobjavljeno djelo

68. **Nepoznati slikar,** *Sveti Jeronim*,
Smještaj: Župni ured, Skradin (izvorno u crkvi Sv. Jeronima, Skradin)
Vrijeme nastanka: najvjerojatnije kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 137 x širina 186 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnoj pozadini polukružne pale naslikan je sv. Jeronim u trenutku pisanja. Riječ je o figuri starijeg koščatog muškarca koji sjedi, zaokrenut prema promatraču. Proćelav je, duge i prosijede brade koja seže do prsa. Glavu je zaokrenuo u svoju lijevu stranu s pogledom u nebo odakle crpi inspiraciju, dok se objema rukama i prsima zaokrenuo u svoju desnu stranu prema knjizi koja je položena o stijenu. Oko struka i preko lijeve savijene noge zaogrnut je žarko crvenom draperijom plašta. Svjetlo je fokusno i dolazi iz gornjeg dijela slike, ponajviše obasjavajući određene dijelove svečeva tijela u pokretu poput čela, lijeve ruke i ramena te draperije crvenog plašta.
Riječ je o mletačkom, tenebrističkom slikaru koji koristeći dominantan crtež ostvaruje snažan volumen mišićavog tijela na kojemu jaki kontrasti *chiaro-scura* postižu izvanrednu snagu unutrašnje drame prikazanog sveca.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

69. **Nepoznat**i **slikar**, *Gospa od Ružarija*
Smještaj: muzejska zbirka samostana Sv. Luce, Šibenik
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće (?)
Materijal: ulje na drvu
Dimenzije: visina 28 x širina 24,5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:

Unutar horizontalne kompozicije prikazana je Gospa s Djetetom sa sv. Dominikom i donatorom slijeva te sv. Katarinom Sijenskom i donatoricom zdesna. Naslikana je na pravokutnoj podlozi, no uokvirena drvenim okvirom sa srebrnim okovom koji definira kompozicijski oval, dok je u okovu, u gornjem dijelu slike, iskucan zastor koji se tematski nadovezuje na sliku, a čitava je oplata dodatno dekorirana vegetabilnom vrpcom i malenim anđelima koji upotpunjuju središnji oslikani dio. Gospa je odjevena u crvenu haljinu, a dominikanski sveci, koji je obočuju u prvom planu slike, odjeveni su u crno – bijele habite. Likovi su prikazani na zlatnoj pozadini i izvedeni vrlo naivno i pučki, s nizom čitljivih nespretnosti u definiciji naivnog volumena i obradi općenito. Očito se radi o djelu nekog lokalnog slikara, dok bi se s obzirom na dimenzije i konzervativnost hijerarhijski prikazanih donatora, moglo pretpostaviti da je naručitelj djela bio možda netko od članova bratovštine Gospe od Ružarija. Isto tako, s obzirom na ikonografiju i dimenzije te popratni srebreni dekorativni okvir koji se tematski nadovezuje, može se izvesti pretpostavka o namjeni slike za privatnu pobožnost. U tom slučaju, vrlo je lako moguće kako je autor djela lokalni slikar, član bratovštine koji za potrebe obreda istodobno obavlja više zadataka, od slikarskih do zlatarskih obrada pri čemu mu je očito slikarski rad sekundaran.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

70.-74. **Nepoznati slikar,** *Ciklus scena iz života Josipa i braće u Egiptu*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Naručitelj ili donator: franjevački red

70. *Josip braći prepričava svoj san*
Dimenzije: visina 120 cm, širina 154 cm

71. *Braća prodaju Josipa*
Dimenzije: visina 120 cm, širina 154 cm

72. *Braća javljaju ocu Josipovu smrt*
Dimenzije: visina 119 cm, širina 154 cm

73. *Josip pred faraonom*

Dimenzije: visina 118 cm, širina 153 cm

74. *Jakovljeva smrt*
Dimenzije: visina 119 cm, širina 154 cm

Opis: U samostanu Sv. Lovre nalazi se pet ulja na platnu gotovo jednakih dimenzija koja prikazuju pet starozavjetnih scena iz života Josipa i braće.
Sadržajno, prva slika je scena s temom *Josip braći prepričava svoj san*. Radnja se odvija unutar krajolika u središtu kojega je mladi Josip koji prepričava svoj san. Slijeva i zdesna uz njega su njegova brojna braća okupljena u dvije skupine. Sa svake strane, jedan brat sjedi na pravokutnom komadu kamena, a uokolo njih su okupljena druga braća. Neki su prikazani kako sjede, a drugi stoje, svi odjeveni u različitu odjeću te gestikuliraju u trenutku žive interakcije i rasprave. Druga slika prikazuje temu *Braća prodaju Josipa*. Unutar pejzaža nad kojim su se nadvili gusti sivkasto-plavi i žućkasto-bijeli oblaci, prikazane su dvije skupine ljudi. Lijevo su Josipova braća, a desno Potifarovi ljudi. U prvom planu slike prikazano je kako jedan od braće prebrojava novac rasut po pravokutnom kamenu ispred Potifarovih ljudi koji su došli u grupi na devama te procjenjuju mladoga Josipa. Treća slika prikazuje scenu u kojoj *Braća javljaju ocu Josipovu smrt*. Likovi su prikazani u horizontalnom nizu prvoga plana, a radnja koja teče slijeva na desno, odvija se u arhitektonski definiranoj scenografiji. Na slici je definiran samo dio arhitekture od koje je vidljiv jedan segment, stepenište uz dio stupa i luka. Prikazana arhitektura je dio portika ispod kojega su zdesna smješteni Jakov uokolo kojeg su tri žene, dok je u pozadini malena djevojčica koja je zagrlila stup vrteći se oko njega. Jakov ima dugu sijedu bradu i kosu. Prikazan je raširenih ruku u šoku, dok prima nesretnu vijest od četiri sina. Josipova su braća prikazana u profilu na lijevoj strani slike, a ispred Jakova. Prvi sin ispred Jakova pokazuje Josipovu bijelu krvavu haljinu. Svi likovi su odjeveni u odjeću različitog kolorita te, kao i na ostalim slikama iz ciklusa, dominiraju pastelne boje, pretežito svijetlo plave, ružičaste, žute i bijele s rjeđim naglascima tonova crvene i tamno plave. Karakterizira ih rasvijetljena paleta, ponajbolje uočljiva na poderanoj Jakovljevoj haljini. Na njoj se uz ružičastu miješa i bijela s tonovima svijetloplave boje. U pozadini se prostire krajolik unutar kojega se u daljini nazire još jedna narativna scena, ali skicozno izvedena. Četvrto djelo iz ciklusa prikazuje *Josipa pred faraonom* kojemu je trebao protumačiti snove. Unutar horizontalno komponirane scene, radnja teče s desna na lijevo s glavnim akterima u prvom planu, dok je u pozadini predočen egipatski krajolik. Na lijevoj strani slike, u prvom planu prikazan je faraon u profilu kako sjedi na raskošno ukrašenom prijestolju podignutom na tri stepenice ispod zelenoga baldahina.

Njemu slijeva i zdesna sjedi pratnja, odnosno sluge i dužnosnici. Faraon je naslikan kao stariji muškarac sijede brade i kose sa zlatnom krunom na glavi. Odjeven je u ružičastu haljinu i plavi štitnik za prsa, a zaogrnut je crvenim plaštem, dok je obuven u plave čizme. U desnoj ruci drži žezlo, a lijevom pokazuje Josipa ispred sebe koji je doveden u pratnji vojnika odjevenog u vojnu opremu koji na glavi nosi kacigu s perjanicom, dok u desnoj ruci drži koplje, a u lijevoj štit. Mladi Josip, duge svijetlo smeđe, valovite kose odjeven je u svijetlo ružičastu haljinu i plavi plašt. Prikazan je frontalno zaokrenut kako bojažljivo stupa pred faraona. Način na koji je naslikano njegovo lice u određenoj mjeri odstupa od oslika na ovoj i drugim scenama iz ciklusa te djeluje kao da je naknadno neuspješno preslikavano. Nakon ove scene iz Josipova života, sačuvana je još samo jedna slika koja prikazuje *Jakovljevu smrt* što otvara sumnju o necjelovitosti sačuvanog narativnog ciklusa, odnosno postojanja mogućnosti da nedostaju dvije ili čak tri slike iz ciklusa s obzirom da nema djela sa ključnim scenama iz Josipova života prije *Jakovljeve smrti* poput, u 17. stoljeću vrlo popularne teme *Josip i Potifarova žena* itd. Na slici koja prikazuje *Jakovljevu smrt,* u središtu interijera sobe dijagonalno je naslikan krevet pod baldahinom u kojemu leži Jakov na samrti. Uz njega su Josip i uplakana braća okupljeni s lijeve strane i iza kreveta, a skupina žena s desne strane i u prvom planu lijevog dijela slike. Mimikom i gestama prikazanih protagonista sugerirana je atmosfera tuge i plača. Kolorit je vrlo rasvijetljen, a crtež nešto naglašeniji nego na drugim slikama iz ciklusa.

Stil svih pet slika sačuvanog starozavjetnog ciklusa ujednačen je te odaje ruku istoga slikara. Riječ je o manje vještom, možda lokalnom slikaru klasičnih tendencija koji narativne scene ciklusa najčešće prikazuje unutar horizontalne ili dijagonalne kompozicije s nizom glavnih likova u prvom planu i skicoznim narativnim pozadinama, često i arhitektonske scenografije. Svjetlo na slikama je hladno i difuzno, a kolorit pastelnih tonova izrazito je rasvijetljen što slikar postiže obilnim dodavanjem bijele boje. Potezi kista su vidljivi i stvaraju dojam bestežinskih likova koji se fluidno gibaju na slici. Glavni protagonisti koje prikazuje u prvom planu slike, uvijek su oblikovani tvarnije, dok dubinu prostora ostvaruje slikanjem sve skicoznijih likova od drugog i trećeg plana ka pozadinskim dijelovima. Stoga su likovi i scene u pozadini naslikani gotovo impresionistički. Moguće je da je slikar za formiranje tema narativnog ciklusa koristio neke predloške zbog čega scenografija djeluje dosta uvjerljivo. Nasuprot tome, volumen zdepastih tijela, velikih glava nasađenih na uska ramena kao i pomalo gumaste malene ruke, odaju slikara koji osim kompozicijski, koloritom i načinom slikanja, oblikovno nije u stanju slijediti moguće kvalitetnije predloške, niti dosegnuti više od provincijske razne slikarskog umijeća.

Naručitelji ciklusa su franjevci samostana Sv. Lovre za novo napravljeni refektorij u nekadašnjoj palači Protti (Soldo, 1967b:83). Zbog mišljenja K. Stošića, ciklus se dugo vremena smatrao ostvarenjem Mihovila Parkića. Međutim, stilske karakteristike rasvijetljene pastelne palete, klasični koncepti scenografije i skicozni način oslikavanja pozadine sugeriraju kako je riječ o djelima s kraja 17. pa možda i samog početka 18. stoljeća. Teško je precizno utvrditi s obzirom da je riječ o skromnom slikaru koji se po svemu sudeći ugledao na neke predloške, a na nekim slikama u seriji su uočljivi i preslici pojedinih dijelova. Formalne značajke ukazuju na moguće uzore u predlošcima mletačkih slikara djelatnih u posljednjim desetljećima 17. stoljeća koji se odmiču od stilskih značajki tenebroznog slikarstva i poprimaju klasicističke tendencije, rasvijetljene palete i arhitektonske scenografije. Posebno treba promotriti i očite naknadne nespretne i radikalne intervencije na slikama *Josip pred Faraonom* gdje je u većoj mjeri preslikano lice Josipa te na djelu *Jakovljeva smrt* u kojoj je preslikan donji, desni dio slike.

Bibliografija: STOŠIĆ, *Samostan i crkva Sv. Lovre*, rukopis, str. 12.; SOLDO, 1967.b, str. 83.; BEZINA, 1996., 10.;

75. **Nepoznati slikar**, *Martirij sv. Lovre,*
Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 70 x širina 85 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Slika prikazuje scenu mučenja sv. Lovre. U prvom planu, u dijagonalnoj kompoziciji prikazan je sv. Lovro u ležećem položaju na gradelama koje s boka sa svake strane pridržavaju vojnici. U drugom planu slike slijeva je prikazana grupa ljudi, od kojih su neki i u pratnji s konjima, dok na desnoj strani sjedi car s turbanom, u profilu posjednut na prijestolje podignuto na podest do kojega vodi stubište. U pozadini je prikazan kip, a iza njega zatvorena arhitektonska scenografija iznad koje se nadvilo plavo nebo iz kojega se strmoglavljuju dva anđela prikazana u snažnom perspektivnom skraćenju. Svjetlo na sliku dopire dijagonalno, od neba, iz pravca dva anđela, prema kojima je i sv. Lovro usmjerio pogled. Uz to, još je nekoliko manjih izvora svjetla poput proplamsaja vatre s gradela sv. Lovre. Na slici dominira veliki udio bijele boje u kombinaciji sa sivkastim i zemljanim tonovima te manjim sekvencama crvene. Način slikanja

je izrazito skicozan s vidljivim nanosima boje pa čak i mrljama, dok je crtež najnaglašeniji na nagom tijelu sv. Lovre. Slika nije izravna kopija, ali pokazuje preuzimanje određenih dijelova s istoimene slike Palme Mlađega iz crkve San Giacomo dall'Orio u Veneciji, nastale tijekom 1581. i 1582. godine. Na sliku se povijesno-umjetnički osvrnuo tek G. Gamulin pripisavši je Domenicu Beverneziju, međutim bez čvrste argumentacije (Gamulin 1965:8). Spominje ju i J. Soldo, citirajući navod kako se slika 1711. godine nalazila u šibenskoj franjevačkoj crkvi Sv. Lovre, s jedne strane glavnog oltara, dok je s druge bila slika s temom *Martirija sv. Stjepana,* nesumnjivo istog autora (Soldo 1967b:45). Prema stilskim karakteristikama i s obzirom na povijesni izvor o slici, trebalo bi uzeti s rezervom je li nastala pri samom kraju 17. ili početkom 18. stoljeća, točnije do 1711. godine.

Bibliografija: GAMULIN, 1965., str. 8.; SOLDO, 1967.b, str. 45.; CVETNIĆ, 2019., str. 121-123.

76. **Nepoznati slikar**, *Martirij sv. Stjepana*
Smještaj: muzejska zbirka franjevačkog samostana, Visovac
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 70 x širina 85 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Slika prikazuje kamenovanje sv. Stjepana unutar krajolika. Oko središnjeg, klečećeg lika sv. Stjepana kružno su, slijeva i zdesna, formirane dvije skupine mučitelja koji ga kamenuju. U pozadini se, iznad šumovitog pejzaža, prostire svijetlo-plavo nebo prožeto bijelim i zlatnim oblacima iz kojih se, iznad svečeve glave, strmoglavljuju dva anđela. Svetac je zabacio glavu unazad, u patetičnoj pozi te pogled usmjerio ka lijevom dijelu neba u kojemu mu se, u kolopletu oblaka i zlatne svjetlosti, ukazuju Bog Otac i Krist. Svetac je odjeven u bijelu haljinu i crvenu dalmatiku. Gestama raširenih ruku sugerira vjerski zanos u trenutku svoje muke, dok ga okružuje svjetina koja snažnim gestama agresivno ukazuje na njega, kamenujući ga. Stilski i tipološki, sliku treba povezati s *Martirijem sv. Lovre,* s kojom je zavedena u inventaru crkve Sv. Lovre u Šibeniku iz 1711. godine. Navodi se kao djelo koje je visjelo u svetištu, s jedne strane oltara. Obje slike su očito djelo istog autora, međutim s obzirom na veću razinu oštećenosti, ponajviše osipanje površine, u ovom trenutku nije moguće bilo što preciznije odrediti. Osim J. Solde koji je navodi kao djelo koje se nekad nalazilo u crkvi Sv. Lovre (Soldo

1967b:45), o slici je pisao i G. Gamulin pripisavši je Domenicu Beverneziju, no bez čvrste argumentacije (Gamulin 1965:8). Recentnija istraživanja Bevernezijeva opusa nisu potvrdila te hipoteze (Ton 2009:155-161) s čim je suglasna i S. Cvetnić koja je o slici zadnja pisala (Cvetnić 2019:121-123)

Bibliografija: GAMULIN, 1965., str. 8.; SOLDO, 1967.b, str. 45.; CVETNIĆ, 2019., str. 121-123.

77. **Nepoznati slikar**, *Požar u Troji*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 110 cm x širina 161 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Slika prikazuje *Požar u Troji.* Riječ je o zrcalno-simetričnoj kopiji nastaloj prema poznatoj Rafaelovoj vatikanskoj fresci *Požar u Borgu*. U ovom slučaju scena je modificirana u temu *Požar u Troji*. Nepoznati je kopist, očito se koristeći grafičkim predloškom, preuzeo Rafaeolovu kompoziciju i arhitektonsku dekoraciju koju je djelomično izmijenio i zrcalno okrenuo. Sukladno promjeni teme zadržao je grupu Eneje, Ankiza i Askanija, umetnuo drvenog konja te izostavio lik pape Leona IV. Čime je ostvarena zanimljiva tematska inverzija u odnosu na Rafaelovu aluziju na Troju u prikazu Enejine grupe. Stoga je u središtu slike, umjesto papinske lože s Leonom IV. na prozoru i bazilikom Sv. Petra u pozadini, naslikan prostrani trg i na njemu trojanski konj. Načinom na koji je predočena arhitektura trga s lijeve i desne strane slike koja se sukcesivno smanjuje u daljini ka trijumfalnom luku iza kojega se pruža pogled u daljinu, uz korištenje zračne perspektive, postignuta je izrazita dubina prostora u središtu slike. Na desnoj strani je naslikan Eneja s ocem Ankizom na leđima i sinom Askanijem sa strane, dok pored njih bukti požar. Lijevo i u središtu prvog plana slike prikazana je grupa žena s djecom među kojima u donjem lijevom uglu slike dominira prikaz žene okrenute leđima koja na glavi i u desnoj ruci nosi vrčeve s vodom. Za razliku od Rafaelove freske na kojoj prevladava pastelni rasvijetljen i živ kolorit, na ovoj izrazito grafiziranoj kopiji, kolorit je teže, zagasite game.
S obzirom na stilske odlike, način slikanja i odabir teme očito je riječ o djelu sa samog kraja 17. stoljeća. Sliku spominje J. A. Soldo općenito pišući o inventaru samostana (Soldo

1967b:84), a u novije vrijeme, u kontekstu slika nastalih prema predlošcima u Dalmaciji, o njoj je kratko pisao i R. Tomić 2001. godine (Tomić 2001d:166).

Bibliografija: SOLDO, 1967.b, str. 84.; TOMIĆ, 2001.d, str. 166.

78. **Nepoznati slikar,** *Grad u požaru*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 110 cm x širina 159 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na pravokutnoj slici je u pozadini prikazan grad koji gori, dok u prednjem planu grupa ljudi reagira na tu situaciju. Na desnoj strani slike je nagi, mišićavi, golemi lik izrazito preplanulog inkarnata. Prikazan je frontalno, u trenutku zaokreta u svoju lijevu stranu, dok u naručju nosi golemi vrč. Na lijevoj strani je žena okrenuta leđima, odjevena u bogato razvijenu draperiju i grupa muškaraca koji gledaju centralni lik te grupe, odnosno muškarca u plavim hlačama i crvenim čizmama, odjevenog u ljubičasti haljetak s plaštem prebačenim preko ramena. Prikazan je u iskoraku prema naprijed, dok lijevom rukom pokazuje požar, a na glavi nosi perjanicu. U centralnom dijelu slike ženski lik je prikazan u profilu kako trči uzdignutih ruku i dramatičnih pokreta. Odjevena je u crveno-žutu haljinu. Kosa joj je u punđi skupljena crvenom vrpcom, a zaogrnuta je u svijetlo plavi plašt koji dramatično vijori kao vjetrom nošen. Ispred žene je dječak duge kose u kratkoj haljinici s plaštem na leđima. Prikazan je frontalno, u kontrapostu s pogledom usmjerenim ka promatraču. U pozadini su perspektivno prikazane zgrade u plamenu, dok se u dubini prostora nazire obelisk. U načinu slikanja uočava se izražen grafizam.
Sačuvan je i izvorni masivni drveni okvir s motivom lovorova lista i vidljivim tragovima pozlate, jednak kakav ima i prethodno opisana slika *Požar u Troji*. Sličnost se očituje i u scenografiji te načinu slikanja. Kolorit je također zagasit, međutim na ovoj slici je jačeg intenziteta s prevladavajućom tamnijom gamom tonova. Nije moguće reći je li i ova slika nastala po nekom predlošku, međutim, očito je kako su nastale istovremeno, za istu funkciju, naslikane od strane istog slikara i naručene od istog naručitelja. S obzirom na određene nespretnosti i veću dozu naivnosti na ovoj slici, moguće je kako ona proizlazi upravo iz

činjenice da je manje vješti slikar za jednu temu koristio poznati predložak, a za drugu nije iako je u tvorbi scenografije nastojao da budu kompatibilne.

Bibliografija: SOLDO, 1967.b, str. 84.

79. **Nepoznati slikar**, *Sv. Jeronim*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 70 x širina 50 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na crnoj pozadini pravokutne slike prikazan je dopojasni lik sv. Jeronima u blagoj dijagonalnoj kompoziciji. Ima sklopljene ruke u molitvi, a desnom se rukom nalaktio na dio stijene koja se ne vidi u potpuno tamnoj pozadini. Riječ je o starcu proćelava sijede kratke kose i duge sijede brade. Glavu je blago nagnuo u svoju desnu stranu, a duboko zamišljen u molitvi, pogled je uputio u nebeske daljine. Njegovo staračko koščato, mršavo i mišićavo tijelo je obnaženo. Oko kukova mu je omotan jedino žarko crveni plašt prebačen preko desne ruke te prekrivajući i dio stijene. Intenzivno i toplo svjetlo dolazi s lijeve strane slike i snažno obasjava svečevo tijelo koje je u fokusu, dok je ostatak slike u tami. Snažni *chiaro-scuro* kontrasti pridonose teatralnosti prikazanog trenutka, kao i senzualno blago otvorena svečeva usta. Po svemu sudeći riječ je o tenebrističkom slikaru slabijih dosega, mletačke provenijencije, najvjerojatnije iz razdoblja samog kraja 17. stoljeća.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

80. **Nepoznati slikar**, *Posljednja večera*
Smještaj: kor crkve Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 130 x širina 400 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:

Na dugačkoj pravokutnoj slici prikazana je tema *Posljednje večere* na tamnoj pozadini. Kompozicijom dominira duga ploha bijelog stolnjaka na kojemu su servirane posude s hranom i pićem. U središtu zatamnjenog prostora iza stola Krist je odjeven u crvenu haljinu. Uz njegovu lijevu stranu, na stol se naslonio sv. Ivan na kojega je Krist usmjerio pogled. Ostali apostoli su simetrično raspoređeni uokolo stola te tvore ovalnu kompoziciju, dopunjenu velikim vrčem za vino i posudom s voćem u prvom planu na desnoj strani slike. Krist kao središnja figura istaknut je i zlatnom aureolom. Ostali likovi su prikazani odjeveni u odjeću različite boje i zauzimaju različite položaje. Prikazani su u trenutku razgovora, formirani u manje grupice te mimikom i gestikulacijom sugeriraju zamišljenost i dramatičnost trenutka. Osvjetljenje je difuzno, a najsnažnije je obasjan središnji dio slike, dok je interijer u potpunosti zatamnjen, bez ikakvih naznaka forme.

Pišući o šibenskom samostanu Sv. Lovre, J. Soldo spominje ovu sliku, ali iz konteksta nije ostalo posve jasno je li bila dio inventara iz 1711. godine. Po svemu sudeći, jest. Navodi i da je restaurirana 1931. godine kada je bila u izrazito lošem stanju (Soldo 1967b:85). Prvotni smještaj joj je, očekivano, bio u blagovaonici samostana, a danas se nalazi u koru crkve Sv. Lovre. Kompozicija, izrazito naglašene tenebrističke tendencije i odjeća prikazanih likova navode na zaključak kako je najvjerojatnije riječ o djelu s kraja 17. stoljeća. S obzirom na očite višestruke preslike i trenutno loše stanje slike s potamnjelim bojama, onečišćenim slojem i vidljivim krakelirama po čitavoj površini, dok se dijelovi oslikanog sloja odvajaju od podloge, nemoguće je bilo što preciznije odrediti.

Bibliografija: SOLDO 1967.b, str. 85.

81. **Nepoznati slikar,** *Sv. Nikola Barski*
Smještaj: samostan Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: 17. stoljeće (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 25 x širina 18 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na malenoj pravokutnoj slici prikazano je poprsje sv. Nikole Barskog. Svetac zauzima puninu slike, a prikazan je blago zaokrenut u svoju desnu stranu, odjeven u biskupsku odjeću bijelo-zlatnih tonova. Na glavi nosi bijelu mitru sa zlatnim obrubom. Desnom rukom pridržava zlatni biskupski štap, a u lijevoj u vrlo gracioznoj gesti drži zlatnu knjigu na kojoj su tri zlatne kugle.

Nosi lančić s velikim dekorativno ukrašenim križem koji mu je obješen na prsima. Prikazan je kao stariji muškarac duge sijede brade, poluotvorenih usta, a pogleda uprta u visine, u vjerskom zanosu. Pozadina je u potpunosti zatamnjena, a lik sveca je snažno osvijetljen toplim žućkastim svjetlom koje stvara blage igre *chiaro-scura* u oblikovanju volumena svečeva tijela. Vidljivi su impasto potezi bijele boje pri definiciji svečeve fizionomije i odjeće, a ističe se i naturalistička nota s naglašenim istaknutim labio-nazalnim borama te pojačanim naborima na čelu i rukama. Sudeći po načinu slikanja, koloritu i upotrebi specifičnog osvjetljenja, riječ je o nepoznatom slikaru mletačke provenijencije, najvjerojatnije s kraja 17. stoljeća.

Bibliografija: neobjavljeno djelo

82. **Nepoznati slikar,** *Gospa od Karavađa*
Smještaj: katedrala Sv. Jakova, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 117 x širina 149, 5 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Slika prikazuje Gospu s vidjelicom Giovannettom Vacchio. Unutar krajolika, Gospa je naslikana na lijevoj, a vidjelica na desnoj polovini slike. Točno iza njih, u središtu pozadinskog krajolika nalazi se monumentalna crkva sa zvonikom. Lijevo od crkve je šuma, a desno manja kućica s mlinom. Prizor opisuje trenutak u kojem Gospa vidjelici govori poruku obraćenja i pokore. Gospa stoji u profilu i odjevena je u crvenu haljinu i plavi plašt, dok joj glavu prekriva bijeli veo. Njoj nasuprot, desno, je u molitvi pokleknuta vidjelica u tročetvrtinskom profilu, odjevena u suvremenu odjeću, a do nje je na tlu odložen svežanj sijena. Nosi haljinu koja je u gornjem dijelu svijetlo-ružičasta sa sivim rukavima, a od struka intenzivno žute boje. Ispod nosi i bijelu košulju koja proviruje na otvorima dugih rukava haljine, a oko struka ima i bijelu pregačicu. Njezine crte lica su individualizirane i naturalistički izvedene. Kosa joj je tamna i podijeljena po sredini glave te skupljena u punđu, omotanu bijelom mrežicom. Otvor u zemlji, prikazan između Gospe i vidjelice, simbolizira čudotvorni izvor koji je, prema legendi o ukazanju, potekao na mjestu na kojem je Gospa nogom dotakla tlo.
Riječ je o prikazu ukazanja koje se dogodilo 26. svibnja 1432. godine u mjestu Caravaggio u blizini Bergama u Italiji. Slika iz šibenske katedrale slijedi predložak koji se ustalio kroz stoljeća, a na području Šibenske biskupije poznat je od početka 17. stoljeća kada je obitelj Gelpi

donijela prvu zabilježenu sliku te tematike u Tisno. Najstarijim sačuvanim prikazom *Madonne di Caravaggio* smatra se zavjetna freska iz Melza u blizini Milana, datirana oko 1522. godine. Prema nekim pretpostavkama, slika s oltara iz crkve Gospe od Caravaggija u Sukošanu pored Zadra, podignute 1650. godine kao zavjet protiv kuge, smatra se prvim poznatim primjerom ovoga kulta u Dalmaciji (Prijatelj-Pavičić 1998:202-203). Štovanje i povećana produkcija slika ove teme uslijedila je nakon što obitelj Gelpi 1792. godine podignula svetište u Tisnom. Osim navedenih, u Šibeniku su sačuvane slike iste tematike u crkvi Sv. Duha i samostanu sv. Frane, no riječ je o slikama iz 19. stoljeća (Prijatelj-Pavičić 1998:207.). Po mjestima sjeverne Italije izgrađene su brojne zavjetne kapelice i oslici posvećeni Gospi od Karavađa u periodu između 17. i 20. stoljeća kada je i vrijeme najveće popularnosti kulta. Šibensku sliku teško je preciznije datirati jer je riječ o skromnijem slikaru koji su inače skloni dugo ponavljati starije sheme, što je za ovu temu i ikonografski uvjetovano starim predloškom. Međutim, način slikanja sugerira kako je najvjerojatnije riječ o kraju 17. ili prijelazu na 18. stoljeće, a svjedoči o slikaru čiji potez naglašava pučko-narativnu notu. Prikazana građevina u pozadini, iza ukazanja, ni približno ne odgovara izgledu današnjeg monumentalnog svetišta u mjestu Caravaggio. Pretpostavlja se da je na slici riječ o prikazu ranije crkve (Santa Maria del Fonte) podignute na mjestu ukazanja, porušene u 16. stoljeću, kakva je prikazana i na najstarijem predlošku u Dalmaciji, onoj slici koja se i danas nalazi u crkvi Gospe od Karavađa u Tisnom. Takav prikaz crkve i cijelog prizora najčešće se susreće na grafikama i slikama *Gospe od Karavađa* s kraja 17. i iz prvih desetljeća 18. stoljeća, dok se u novijim varijantama ponajviše mijenja ambijentalni dio ikonografije.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

83. **Giovanni Francesco Fedrigazzi (?)**, *Sveti Pio V.*
Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova, *Civitas Sacra,* Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 108 cm x širina 89 cm
Naručitelj ili donator: dominikanski red (?)
Opis:
Na tamnoj je pozadini prikazan papa Pio V. u dvotrećinskom profilu zdesna kako klečeći moli pred raspelom koje se nalazi na lijevoj strani slike. Naslikan je kao proćelavi stariji muškarac kratke kose i brade. Glava mu je koščata, a pogled zamišljen, mrk i prodoran. Crte lica su prikazane realistično sa sitnim očima i uskim dugim nosom. Odjeven je u raskošno nabranu

bijelu halju i bijeli plašt bogato ukrašen zlatnim rubovima i crvenim vegetabilnim motivima. Papine ruke su sklopljene u molitvenom stavu, a zamišljen mu pogled seže u daljinu, dok je monumentalna tijara položena uz Raspelo. Oko njegove glave plamti nebeska svjetlost u tami, reflektirajući se i o raspelo. U kutovima gornjeg dijela slike se proteže natpis: S PIVS PONT MAX.

Sliku karakterizira pojačani tenebrizam, a specifični efekti svjetlosti, uz poteze vidljivih nanosa bijele boje, sugeriraju rad s kraja 17. stoljeća koji se ugleda na mletačka ostvarenja s početka istoga stoljeća. Način slikanja, tipologija lika koščatog volumena i sitne glave naspram tijela s realističnim težnjama pokazuje najviše srodnosti s opusom Giovannija Francesca Fedrigazzija čiji je opus detektiran duž istočne obale Jadrana.[1383] Uz tipološke karakteristike, postav lika u prostoru i kompozicijsko rješenje pokazuju analogije s Fedrigazzijevim likovima evanđelista i crkvenih otaca nastalim za crkvu Sv. Duha na Visu.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

84. **Giovanni Francesco Fedrigazzi (?)**, *Gospa sa sv. Rokom i sv. Antom*

Smještaj: crkva Sv. Jelene, Prvić Šepurine

Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: visina 185 x širina 95 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

Opis:

Oltarna pala prikazuje Gospu s Djetetom i svecima unutar tamnog krajolika u piramidalnoj kompoziciji. U gornjem dijelu slike Gospa s Djetetom je okružena gustim sivim oblacima i glavama anđelčića. Predočena je u trenutku pažljivog koračanja niz oblake, dok objema rukama pridržava malenog golog Krista. Odjevena je u crvenu haljinu i svijetlo plavi plašt. Maleni je Krist u stojećem položaju te blagoslivlja desnicom. U donjem dijelu slike su dva muška sveca, od kojih je desni sv. Roko, a lijevi vjerojatno sv. Ante. Slika je u nekim dijelovima višekratno preslikana te se o izvornom osliku ne može donijeti precizniji sud. U donjem lijevom kutu naziru se i dijelovi preslikanog natpisa, od kojega je jedva vidljiv samo dio: „MATE“. Nedavnom restauracijom, drveni je oltar u koji je pala smještena, široko datiran u 17. stoljeće,

[1383] Da je riječ o Giovanniju Francescu Fedrigazziju kao mogućem autoru ove kataloške jedinice, ideja je komentorice doktorskog rada, prof. dr. sc. Nine Kudiš kojoj se zahvaljujem na pomoći.

što bi moglo ići u prilog i dataciji pale. O njoj je zbog radikalnih višestrukih preslika nemoguće ništa preciznije suditi, međutim, određeni sačuvani dijelovi slike, unatoč nevještim preslicima sugeriraju ugledanje na kasnorenesansna mletačka kompozicijska rješenja i atmosferičnost. Statično postavljeni i čvrsto fiksirani likovi koji sugeriraju kako u njima, očigledno i prije preslika nije bilo neke energije u pokretu ili ekspresiji čemu je za uzor slikaru ovog djela mogla poslužiti neka slična shema Baldassara d'Anne. Navedena svojstva slike sugeriraju kako je najvjerojatnije riječ o praktički uništenoj slici Giovannija Francesca Fedrigazzija.[1384] Međutim, s obzirom na današnje stanje sačuvanosti izvornog sloja slike, nije moguće precizno donijeti sud, nego samo hipotetičku pretpostavku.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

85. **Giovanni Francesco Fedrigazzi (?),** *Gospa Bezgrešnog začeća*
Smještaj: crkva Sv. Lovre, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 65 x širina 61 cm
Naručitelj ili donator: franjevački red
Opis:
Slika prikazuje temu Gospe od Bezgrešnog začeća. U središtu slike je Gospa koja stoji u naglašenom kontrapostu na polumjesecu okružena oblacima. Odjevena je u svijetlo crvenu haljinu i zaogrnuta tamno plavim plaštem koji je naslikan kako se vijori, kao vjetrom nošen. Glava, prikazana u tročetvrtinskom profilu i pogleda usmjerena oštro u desnu stranu, oblikovana je ovalno s naglašenim krupnim okruglastim očima i mesnatim obrazima, dok su nos i usta vrlo sitni. Ruke su joj sklopljene u molitvi i priljubljene uz prsa koja je, u pokretu, zaokrenula u svoju lijevu stranu. Iza njezine glave prostire se aureola koju oblikuje krug zlatnih zvijezda, a unutar te površine i oblaci su naslikani rasvijetljene zlatne boje. Kolorit je dominantno zemljano-zlatnog tonaliteta, a položaj Gospe aludira na pojedina rješenja Palme Mlađega što može ukazivati na ugledanje slikara na rješenja starije generacije. Upravo inspiracija mletačkih slikarstvom 16. i prve polovice 17. stoljeća svojstvena je slikaru Giovanniju Francescu Fedrigazziju kojemu je Radoslav Tomić pripisao ovo djelo s upitnikom

[1384] Za atributivni prijedlog zahvaljujem se komentorici prof. dr. sc. Nini Kudiš koja je prva prepoznala da je možda riječ o preslikanom djelu Giovannija Francesca Fedrigazzija.

kojega opravdava zapuštenim stanjem slike (Tomić 2013b:123-124). Ova je slika do sada spomenuta i navedena jedino u katalogu mogućih Fedrigazzijevih djela u Dalmaciji, međutim nije detaljnije elaborirana niti u stilskom niti u naručiteljskom kontekstu. S obzirom na položaj gdje se danas nalazi, *in situ*, očigledno je da je namjenski nastala za ukras ograde pjevališta u crkvi Sv. Lovre te da su je naručili franjevci iste crkve čiji red od 1645. godine Bezgrešnu časti kao svoju zaštitnicu. Do sada je ustanovljeno kako je Fedrigazzi bio relativno plodan slikar u Dalmaciji, ali još nije posve razjašnjena kronologija njegovog boravka u pojedinim dalmatinskim gradovima zbog čega datacija i ovog djela zasada može biti održiva samo na razini hipoteze. Radoslav Tomić datira ovo djelo, kao i sva slikareva djela nastala u Dalmaciji, u period od 1707. do 1714. godine kada je Fedrigazzi zabilježen u Trogiru. Međutim, kako se prije toga spominje jedino u Poreču, u periodu od 1691. do 1708., posve je moguće da je narudžbe u Šibeniku obavio prije vremena kada se duže s obitelji zadržao u Trogiru.

Bibliografija: TOMIĆ, 2013.b, str. 123-124., 127.

86. **Nepoznati slikar**, *Gospa u Navještenju*
Smještaj: samostan Sv. Frane, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 49, 5 cm x 40 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na tamnom, gotovo u potpunosti uništenom platnu prikazana je Gospa u Navještenju. Prikazana je dopojasno i u tročetvrtinskom profilu, zaokrenuta blago u svoju desnu stranu. Ruke su joj sklopljene u molitvi, a pogled zamišljeno spušten ka dolje, dok je obasjava hladna svjetlost koja dopire iz gornjeg lijevog ugla slike. Odjevena je u ružičastu haljinu, a preko ramena zaogrnuta svijetlo plavim plaštem. Glavu joj prekriva bijela marama nabrana na čelu i pričvršćena po sredini glave. Ima vrlo nježno, idealizirano lice, mladenačkih crta. Oči su joj krupne, usta malena, a zarumenjeni obrazi prate suptilni smiješak koji pridonosi idealističkom dojmu prikaza. Platno uokolo Gospe poprilično je uništeno, a sačuvani dijelovi upućuju kako je bila riječ o jednobojnoj, plavoj pozadini.
Ovo djelo je zapravo kopija Sassoferatove popularne slike iste teme, nastala najvjerojatnije posredstvom nekog grafičkog lista. Izvedba ukazuje kako je najvjerojatnije riječ o kopiji slikara

skromnijih likovnih dosega nastala krajem 17., a moguće i na samom početku 18. stoljeća. Zbog izrazito lošeg stanja slike teško je preciznije prosuditi.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

87. **Nepoznati slikar šibenskog stropa**, *Čudo u Surianu*
Smještaj: Interpretacijski centar katedrale Sv. Jakova *Civitas Sacra*, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 181 x širina 100 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Pravokutna slika prikazuje temu *Čudo u Surianu*. Ilustriran je događaj, odnosno san jednog dominikanca s juga Italije, iz mjesta Sorian, koji je 1530. godine sanjao kako mu Gospa u pratnji sv. Marije Magdalene i sv. Katarine Sijenske prikazuje portret sv. Dominika. Nakon toga se probudio uz portret kakav je i sanjao, a za koji se ispostavilo da je čudotvoran. Unutar složene ovalne, piramidalne i centralne kompozicije, prikazana je u gornjem središnjem dijelu Gospa posjednuta na oblacima. Desnicom sugerira na veliko pravokutno slikarsko platno s likom sv. Dominika, dok je ljevicu položila na prsa. Odjevena je u svijetlo ružičastu haljinu, preko glave joj pada bijeli veo, a zaogrnuta je u svijetlo plavi plašt, dok je pogled zamišljeno usmjerila u svoju desnu stranu i prema donjem dijelu prikaza. Ambijent unutar kojega se odvija prikazani događaj je mračan, a jedino se iza Gospe prostire vrtlog oblaka s rasponom od tamnijih ka sve svjetlijim zlatnim tonovima koji sjaje iza nje, a unutar kojih se nalaze i dvije skupine po tri malena kerubina. Slika sa svečevim likom ispod Gospe zauzima centralni dio kompozicije, a pridržavaju je slijeva sv. Marija Magdalena, a zdesna sv. Katarina Sijenska, dok je u donjem lijevom kutu prikazan u profilu klečeći dominikanac/ka koji pridržava donji dio razmotane slike, usmjerivši pogled direktno prema liku sv. Dominika na slici. Marija Magdalena je odjevena u crvenu haljinu, kosa joj je počešljana po sredini i skupljena u stražnjem dijelu glave. Blago je nagnula glavu u svoju desnu stranu, a pogled je usmjerila direktno u promatrača. Objema rukama pridržava sliku, a zdesna joj se nalazi zlatna piksida. Sv. Katarina Sijenska je odjevena u žutu haljinu i omotana u bijeli plašt s resicama. Prikazana je iz profila kako pridržava sliku, a uz donji dio lijeve noge stoji kotač preko kojega pada dio njezina bijelog plašta. Kosa joj je počešljana po sredini i skupljena iza u punđu na kojoj nosi malenu zlatnu krunu. Lik svetog Dominika na rastvorenom portretu prikazan je u frontalnom stavu, odjeven u crno bijeli

redovnički dominikanski habit kako gleda direktno u promatrača, dok u desnoj ruci drži crvenu knjigu, a u lijevoj ljiljan. Prema ikonografiji, u donjem lijevom kutu trebao bi biti prikazan dominikanac, međutim na ovoj slici prikazani lik, odjeven u crno bijeli redovnički habit, ima vrlo feminilne crte lica, a frizura ukazuje kako u stražnjem dijelu glave ima smotanu punđu što upućuje na zaključak kako je na ovoj slici zapravo riječ o interpretaciji vizije dominikanke, možda naručiteljice ove slike koja je djelomično modificirala tradicionalnu inačicu prikaza kako bi se poistovjetila s narudžbom. Međutim, zbog većeg dijela oštećenog slikanog sloja na licima prikazanih, teško je izneseno tvrditi s visokom dozom sigurnosti. S obzirom na stilske karakteristike, najvjerojatnije je riječ o djelu s kraja 17. stoljeća, odnosno o slikaru koji još zadržava tenebrističku atmosferičnost, ali je vidljiv i rastresit način slikanja s primjetnim gustim potezima kista. Likovi su oblikovno krhkih tijela koja obavija gusto nabrana i koloristički riješena draperija, a svima su zajedničke određene specifičnosti iako se teži ka dojmu individualizacije. Sve ženske likove odlikuje srcoliki tip glave, oblog većega čela i sitne malene okruglaste brade te mesnatih, pomalo i natečenih obraza u donjem dijelu, uz vilicu. Oči su im krupne, bademaste te su jedine u funkciji određene ekspresije bilo direktnim pogledom, sjetno ili sneno poluzatvorene. Pri tome je vrlo karakterističan oštar polu-luk crnih obrva te napućene crvene usnice, dok je nos malen i prćast. Na muškom liku, sv. Dominika naslikanom na platnu, primjetne su sve navedene karakteristike, ali u maniri naglašenije isposničke strukture. Kolorit je ekspresivno živahan i vrlo široke palete boja od sočne crvene, zlatno žute do pastelnih tonova svijetlo ružičaste i svijetlo plave, uz veće naglaske tamnih, crnih kao i bijelih površina. Identične stilske tendencije, oblikovne strukture, kolorit i kompozicijsko rješenje svojstveno je nepoznatom slikaru koji je izveo većinu stropnih oslika u crkvi Sv. Nikole u Šibeniku uz kojega se, zbog posvetnog natpisa uz grb, vezuje prezime Pachich. Najvjerojatnije je riječ o djelu istoga slikara prema čemu se, sukladno atribuciji okvirno i datira ovo djelo. Pri tome treba imati na umu da je većina stropnih oslika u crkvi Sv. Nikole u dotrajalom stanju i čeka na ozbiljniji restauratorski zahvat koji bi tek trebao potvrditi iznesenu hipotezu i atribuciju.

Bibliografija: neobjavljeno djelo.

88. **Nepoznati slikar,** Oslikani drveni strop s prikazima donatora
Smještaj: crkva Sv. Nikole, Šibenik
Vrijeme nastanka: prijelaz s kraja 17. na početak 18. stoljeća
Materijal: ulje na dasci
Dimenzije: dužina 1379 x širina 685 cm

Naručitelj ili donator: skupina šibenskih pučana i plemića

Opis:

Čitav drveni strop crkve sv. Nikole oslikan je trideset i jednom pojedinačnom temom. Središnja najveća oktogonalna kaseta prikazuje rasvijetljeno nebo unutar kojeg se u dubini gubi natpis IHS. Ona je jedina izvedena na platnu i nije nastala u 17. stoljeću, kao ni stropni oslik u svetištu, nego nosi natpis s 1793. godinom i inicijalima F. P. C. Ostalih trideset kvadratnih scena, izvedenih na drvu, prikazuju imenovane donatore s prikazima svetaca zaštitnika. Na svakoj sceni veći segment zauzima ikonografija određenog sveca, dok se u donjem lijevom ili desnom uglu nalazi poprsje donatora i obiteljski grb, a donjim dijelom prikaza teče natpis koji navodi ime i prezime pokrovitelja. Krenuvši redom od najsjevernije kasete do svetišta, s lijeva na desno pa do najjužnije uz pročelni zid, prikazane su sljedeće scene. Prva scena prikazuje sv. Ivana Krstitelja izvijenog u „S“ liniji i omotanog u tamno crveni plašt. Stoji u središtu kompozicije uz monumentalno stablo iza kojega se, na desnoj strani, u pozadini nalazi donator prema kojemu svetac upućuje svojom desnom rukom. U donjem dijelu prikaza, ispod svečevih nogu nazire se i grb naručitelja te dio natpisa ispod scene, ali zbog visokog stupnja oštećenosti, nije moguće ništa detaljnije vidjeti. Druga kaseta u središtu kompozicije prikazuje sv. Antu ispred mračne tenebrističke pozadine. Odjeven je u franjevački tamni habit. Lijevom rukom pridržava dijete Krista prema kojemu je uputio pogled, dok je desnu položio o prsa u vjerskom zanosu. Iza glave mu je zlatno rasvijetljeno nebo, a u lijevom donjem kutu je portret donatora čiji je lik slabije sačuvan no razabire se da je odjeven u suvremenu odjeću, ima dužu bujnu kosu, a u desnoj ruci drži knjižicu. U donjem desnom uglu vide se tragovi grba, ali je preslabo sačuvan da bi se mogao raspoznati, dok se od natpisa ne vidi ništa. Treća, slabo sačuvana kaseta ne prikazuje lik sv. Augustina kako se zbog lošeg stanja činilo V. Markoviću (Marković 1985:155), već svetog Petra s likom donatora koji nije sačuvan jer se u tom dijelu odlomio dio daščane podloge. Međutim, sačuvan je natpis: PIETRO RONCOLI F. F. Na četvrtoj kaseti se jedva nazire svetački lik, a natpis je bio: PIETRO BIANCO (nečitko) F.F. (Stošić rukopis:3-4). U petoj kaseti, na desnoj strani je monumentalni lik sv. Luke, a ispred njega u profilu kleči lik donatora iza kojega je naslikan monumentalni raskošni grb. Ispod teče natpis u kojemu se razaznaje: NICOLO PAVCOVICH F. F. Sv. Luka je prikazan kao starac sijede kose i duge sijede brade, zaogrnut u bogatu draperiju koja pada i izvan okvira kasete, preko natpisa. Naslikan je u trenutku pisanja evanđelja. Donator, mladenačkih crta lica, na lijevoj strani je u tročetvrtinskom profilu, plave kratke kose podijeljene po sredini i sklopljenih ruku u molitvi ispred sveca. Najvjerojatnije je riječ o Nikoli Pavkoviću koji se spominje u popisu stanovnika iz 1687. godine (Juran 2016:310). U središtu šeste kasete je sv. Nikola. Prikazan je frontalno u sjedećem stavu,

a zauzima gotovo puninu prikaza. Odjeven je u biskupsku odjeću s mitrom na glavi, desnom rukom blagoslivlja, a u lijevoj na knjizi drži tri zlatne kugle. Uz njega je u donjem lijevom kutu maleni bucmasti anđeo koji drži svečev štap, a u lijevom desnom kutu slike je grb donatora koji, kao ni natpis (NICOLO PA….F. F.) ispod njega, nije raspoznatljiv zbog velikog stupnja oštećenosti. Prema Stošićevu uvidu, i ovdje je riječ o Nikoli Pavkoviću (Stošić rukopis:3-4). Sedma kaseta prikazuje sv. Marka u tami, izvijenog u „S" liniji i naslonjenog o kamen. Prikazan je sklopljenih ruku u molitvi. S lijeve strane ima otvorenu knjigu, a glavu je zabacio unazad i u svoju desnu stranu gledajući u svijetlost koja dopire iz neba. Kaseta je jako oštećena i ne nazire se lik donatora, samo monumentalni predimenzionirani grb naručitelja u lijevom donjem uglu prizora. Natpis je dobro sačuvan te glasi: DON MARCO STRISEO CALL^{co}:F CAPELL: F.F. 1702. Riječ je o donatoru kanoniku don Marku Striseu (Strižojeviću) koji je u dokumentima zabilježen 1699. godine među biračima rektora crkve Sv. Lovre (Juran 2016:161). K. Stošić u svojim bilješkama navodi kako se radi o kapelanu crkve Sv. Nikole (Stošić rukopis:3-4). Otac mu je bio Frane Striseo, kaštelan tvrđave Sv. Ivana. Obojica su zabilježeni u nekoliko dokumenta i popisa stanovništva u Šibeniku (Juran 2016:160-161). U osmoj kaseti se jedva razabire lik starca sa štapom. Pokleknut je na jedno koljeno i ispružio je ruku, dok mu se ukazuju nebeska vrata (Marković 1985:155). U devetoj kaseti je prikazan na desnoj strani lik sv. Ante u frontalnom stavu objema rukama drži malenog Krista u kojega se zagledao. Unutar izrazito tenebrističke i oštećene scene, u donjem lijevom dijelu se razabiru likovi grešnika koji mole za spas duša. U donjem desnom uglu je maleni dopojasni lik donatora, gotovo posve uništen, ali se iz natpisa podno njega (ALVISE MISTURA F.F.) razaznaje kako je riječ o Alvižu Misturi koji je u šibenskim dokumentima zabilježen od 1687. godine, a od 1707. se navodi kao *cittadino Veneto* (Jurin 2016:128). Deseta kaseta prikazuje sveca s knjigom i grb u lijevom donjem uglu, ali se ne raspoznaje o kome je riječ. Na jedanaestoj sceni prikazan je sv. Augustin i Gospa s Djetetom kako blagoslivljaju donatora, njegovu suprugu i šestero djece, dok je ispod natpis: AUGUSTIN GANDONI F. F. (Stošić rukopis:3-4). Najvjerojatnije je riječ o trgovcu Augustinu Gandiniju koji je dokumentiran od 1691. do 1699. godine (Jurin 2016:93). Za njega stoji da je 1695. godine imao dućan u prizemlju kuće Josipa Semonića koji je stanovao u predjelu Sv. Julijana, dok se četiri godine prije u dokumentu navodio njegov dućan u predjelu *alla marina nella contra di Beccaria* (Juran 2016:93). Obje kasete su danas gotovo neraspoznatljive. U dvanaestoj sceni je u gornjem dijelu slike prikazan sv. Ante s djetetom Isusom u naručju među oblacima. Na desnoj strani je anđeo koji svecu privodi mlađahnu mušku figuru (očito lik donatora), dok je u lijevom donjem kutu monumentalni grb, ali zbog visokog stupnja oštećenosti nečitljiv. Međutim, natpis je sačuvan te glasi: SANTO GIRARDI F. F. čije se ime

u dokumentima bilježi od 1679. do 1708. godine (Juran 2016:109). Sudeći po sadržaju dokumenata, riječ je o majstoru krojaču. Ova kaseta, uz manji broj sličnih, zanimljiva je zbog načina na koji je donator uklopljen u kompoziciju, u izravnoj interakciji sa svecem, za razliku od većine prikaza u kojima je donator prikazan izdvojeno, na način manjeg portreta umetnutog u kompoziciju. Trinaesta kaseta prikazuje scenu *Krštenja Kristova*. Centralni dio scene je bolje sačuvan. Krist je naslikan prekriženih ruku na prsima, pognute glave dok ga sv. Ivan Krstitelj, prikazan iz profila krsti, a iznad njih se u osvijetljenom dijelu neba javlja golubica Duha Svetoga. U lijevom donjem uglu je grb, ali posve nečitljiv, dok prikaza donatora nema. Na četrnaestoj sceni je Gospa s Djetetom, pred kojom kleči redovnik. Petnaesta kaseta prikazuje sv. Tomu u središtu kompozicije. Odjeven je u tamno smeđu haljinu i tamni plašt. Prikazan je proćelav, zabačene glave u svoju lijevu stranu i pogleda usmjerena ka svjetlosti koja dolazi iz neba, odnosno gornjeg desnog ugla slike. Desnicu je podigao u vis, a iz lijeve mu, u trenutku zanosa, klizi otvorena knjiga iz koje se razaznaje natpis. Na lijevoj strani slike je dobro sačuvan raskošan grb, a u lijevom donjem uglu figura donatora. Riječ je o ponajbolje sačuvanom liku pokrovitelja, a iz natpisa (GOV. TOMMASO ZAVOREO) se saznaje o kome je riječ. Dopojasni lik stoji u tročetvrtinskom profilu. Odjeven je u crvenu košulju prikopčanu zlatnom dugmadi, ispod koje mu oko vrata proviruje bijela marama. Preko nje nosi otkopčan crni kaputić sa zlatnom dugmadi i rubovima oko rukava. Donator je prikazan individualiziranih crta lica, kratka, crna kosa počešljana mu je iza glave i seže do ispod ušiju. Oči su krupne, a prikazan je u trenutku duboke zamišljenosti s podignutim tankim crnim obrvama. Ima sitan nos i usta iznad kojih su tanki crni brkovi počešljani u „V“. F. Galvani ga navodi kao pukovnika (Galvani 1982:230), a K. Juran, prema dokumentu 1694. godine kao *guvernadura* (Juran 2016:173). Poznato je da je rođen 1661. godine i da mu je otac bio nećak Fausta Vrančića (Galvani 1984:230-231). Šesnaesta kaseta je zbog loše sačuvanosti neprepoznatljiva. Razabire se samo da je riječ o više likova. Na sedamnaestoj kaseti je prikaz Stigmatizacije sv. Frane. Stošić navodi kako se ispod nalazio natpis: GIAE^{mo} PINELLI. Međutim, vjerojatnije je da se radi o Jakovu Piniju, kirurgu, sinu Frane Marije Pinija. Dokumentiran je 1698. i 1699. godine (Juran 2016:143). Osamnaesta scena prikazuje sv. Anu s Gospom u naručju na oblacima. U donjem desnom uglu je raskošni grb obitelji Pachich, a ispod teče natpis: DEVOTA PICTORIS OBLATIO što može svjedočiti o donaciji bratovštine šibenskih slikara, dok Stošić smatra kako je riječ o donaciji slikara koji je izveo većinu stropnog oslika (Stošić rukopis:3-4). Devetnaesta scena prikazuje Gospu s Djetetom sa sv. Antunom i sv. Jakovom (?), dok je u donjem desnom uglu dopojasni lik donatora te natpis: ANTONIO GIACOBO CALAFATTI F. F. ANNO 1702. Zaveden je u popisu pripadnika mletačkim postrojbama u periodu od 1702. do 1797. gdje je

navedeno da mu je otac bio Emanuel Calafati, liječnik, oženjen Laurom, kćeri pukovnika Petra Difnica Micheteo Dragojevića (Juran 2016:72). Na dvadesetoj kaseti je prikazan sv. Lovro ispred Gospe s Djetetom u naglašeno dijagonalnoj kompoziciji koja se proteže od donjeg lijevog ugla slike u kojemu svetac kleči oslonjen desnom rukom o gradele, pogledom i gestikulacijom usmjeren ka gornjem desnom uglu slike u kojemu je prikaz Gospe s Kristom, ali izrazito oštećen. U donjem desnom dijelu slike je donator Lorenzo Mišić odjeven u tamnu odjeću. Zaokrenut je u „S" liniji, lijevu ruku, položenu uz tijelo raširio je u zanosu, a desnu je položio na prsa, dok gleda u osvijetljeni prizor na nebu. U donjem lijevom uglu je dobro sačuvan grb donatora kao i natpis koji teče ispod scene, a glasi: DON LORENZO MISSCH F. F. Iako je zbog oštećenja teško u potpunosti razaznati, oblikovanje tamne odjeće sugerira kako se radi o franjevačkom habitu što, uz dodatak „don" uz ime u natpisu, sugerira da je naručitelj bio franjevac. Spominje se jedino u dokumentima od 1689. do 1708. godine, s braćom kao sin pokojnog Ivana Mišića (Juran 2016:128). Na dvadeset i prvoj kaseti prikazana je Gospa s Djetetom u naručju na oblacima u lijevom dijelu prikaza, a u donjem desnom dijelu je dopojasni lik sv. Dominika, dok je gornji dio pozadine (vjerojatno oblaka) oštećen. Gospa je odjevena u izblijedjelo ružičastu haljinu i tamno plavi maforion koji joj prekriva stražnji dio glave klizeći niz smeđu kosu. Prednji dio tijela je nagnula ka svecu pružajući mu lijevom rukom krunicu, dok desnom rukom pridržava malenog debeljuškastog, golog Krista koji se zavalio u majčinu krilu, također pogleda usmjerena ka sv. Dominiku. Svetac je prikazan u tročetvrtinskom profilu, kratke crne kose i brade, kao mlađi muškarac. Odjeven je u crno-bijeli redovnički habit s bijelom kapuljačom. Desnom rukom se uhvatio za krunicu koju mu Gospa pruža, a u lijevoj drži veliki cvijet ljiljana. Na prikazu nema grba, a ispod teče natpis: DOMENICO TOLICH CALAFATO DI SEB. F. F. Riječ je o šibenskom brodograditelju koji je obavljao funkciju zapušivača drvenih oplata brodova, a u dokumentima je zabilježen 1704. godine (Jurin 2016:165). Unutar dvadeset druge scene u naglašenoj dijagonalnoj kompoziciji naslikana je grupa svetaca s donatoricom. Likovi svetaca naslikani unutar oblaka u gornjem lijevom kutu slike, zbog oštećenosti nisu raspoznatljivi. Nešto je bolje sačuvan dopojasni lik donatorice u donjem lijevom kutu slike. Prikazana je blago zaokrenuta u svoju desnu stranu, raspuštene kose i sklopljenih ruku, duboko zamišljena u molitvi. U donjem lijevom kutu slike je najbolje sačuvan grb obitelji Divnić, a ispod teče natpis: MADDALENA DIFNICHA (nečitko) F. F. iz kojega se saznaje kako je riječ o donaciji sestre Nikole Divnića. Dvadeset i treća scena u središtu prikazuje sv. Jurja na monumentalnom konju u profilu, u trenutku probadanja zmaja kopljem. Svjetlo dolazi iz gornjeg središnjeg, rasvijetljenog dijela neba, snažno obasjava sveca i konja, dok je ostatak scene zatamnjen i oštećen. Ispod teče natpis: ZORZI CARISTO, a najvjerojatnije

je riječ o sinu Gašpara Carista i unuku Jurja Charista, od kojih je potonji 1623. godine zabilježen kao trgovac i stanovnik Šibenika (Juran 2016:74). Na dvadeset i četvrtoj sceni prikazani su sv. Mihovil s mačem slijeva i sv. Stjepan zdesna, a ispod teče natpis: PAR^{on} STEFANO BRAZZ^{ti} F. F. Dvadeset i peta kaseta u dijagonalnoj kompoziciji prikazuje sv. Nikolu, u gornjem lijevom dijelu slike, s donatoricom, u donjem desnom dijelu. Sv. Nikola je odjeven u biskupsku odjeću i mitru. Uz njega se nalazi knjiga s tri zlatne kugle, a prikazan je u trenutku blagoslova, nagnuvši se prema mladoj djevojci u donjem desnom uglu slike. Ona je prikazana u profilu, odjevena u suvremenu odjeću, a u rukama drži djetešce u povojima koje pruža svecu na blagoslov. U donjem desnom uglu stoji natpis: COMARE NICOLETTA DORISEA F. F. Riječ je o Nicoletti Dorseo *detto Troiia*, ženi Vicenca Troije koja se u dokumentima spominje između 1681. i 1707. godine (Juran 2016:168-169). Dvadeset i šesta scena najvjerojatnije prikazuje sv. Nikolu s redovnikom i grbom u donjem lijevom dijelu kasete. Na dvadeset i sedmoj slici je prikaz sv. Obitelji i sv. Marije Magdalene (Stošić rukopis:3-4). Riječ je o novijem radu koji je nastao nakon 18. stoljeća. Dvadeset osma kaseta prikazuje Krštenje Kristovo, a u natpisu stoji: (nečitko)O BATTISTA VIDI F.F. Riječ je o dosta oštećenoj sceni osobito u srednjem dijelu prizora gdje su se prelomili dijelovi daske. Na dvadeset i devetoj sceni je prikaz sv. Andrije razapetog o križ i sv. Nikole koji blagoslivlja tri osobe u bijelom i jednu u crvenoj, a ispod teče natpis: ANDREA VIDI F. F. (Stošić rukopis:3-4). Riječ je o šibenskom ljekarniku (*spicieru*) koji je u dokumentima zabilježen dvaput, 1692. i 1698. godine (Juran 2016:170). Navodi se kao sin pokojnog Bernardina iz Venecije koji ljekarnu drži *al canton della Piazza* (Juran 2016:170). Prema V. Markoviću od dvadeset i sedme do dvadeset i devete scene riječ je o kvalitativno slabijima i znatno kasnije izvedenim scenama, premda je očito kako dvadeset i deveta scena koju donira pripadnik roda Vidi, nije mogla nastati puno kasnije. Ipak, drugoj ruci pripada dvadeset i sedma scena s prikazom sv. Obitelji, a posljednjem (tridesetom) polju je otvor za prilaz potkrovlju.

V. Marković pretpostavlja da je serija od dvadeset i osam kaseta nastala u razdoblju prijelaza s kraja 17. stoljeća na sam početka 18. stoljeća, odnosno do oko 1702. godine koja je upisana na dvije kasete. U prilog takvoj dataciji idu i podaci o naručiteljima temeljem čijih se biografskih podataka otprilike razaznaje vrijeme njihovog pokroviteljstva.

O ovom stropnom osliku pisali su tek V. Marković (Marković 1985:127-129/155) i K. Stošić (Stošić rukopis:3-4). Marković navodi kako je crkva građena na prijelazu 16. u 17. stoljeće, a K. Stošić da je dovršena krajem 17. stoljeća te je za njezino uređenje unutrašnjosti Lovre Tetta ostavio 150 dukata zbog čega se njegov grb nalazi na pročelju crkve (Stošić rukopis:1-2), a njegovom i donacijom njegova nećaka podignut je u crkvi 1672. godine. i glavni oltar. One

kasete koje su smještene uokolo kasnije nastale središnje scene, Marković datira oko 1700. godine s obzirom da je na dvije kompozicije oslik datiran 1702. godinom. Dio kaseta u to vrijeme nije bio dobro vidljiv, a tehnika nije omogućavala preciznije snimke zbog čega se autor najvjerojatnije od njih ograđuje. Međutim, očito je kako je većina kaseta oslikavana već krajem 17. stoljeća te je rad na osliku stropa trajao sve do početka 18. stoljeća, a osim jedne s prikazom *Sv. Obitelji* koja je kasniji dodatak i jedne koja je ulaz u potkrovlje. Osim nje svih dvadeset i osam kaseta rad su istoga nepoznatog slikara koji se možda suptilno potpisao na kaseti s prikazom *Sv. Ane s Gospom*, stavivši natpis DEVOTIO PICTORIS OBLIGATO i grb za koji se raspoznaje da pripada obitelji Pačić (Pachich).

Bibliografija: STOŠIĆ, *Crkva Sv. Nikole,* rukopis*,* str. 3-4; MARKOVIĆ, 1985. str. 127-129/155

89. **Nepoznati slikar**, *Gospa s Djetetom i sv. Antom*
Smještaj: crkva Sv. Nikole, Šibenik
Vrijeme nastanka: kraj 17. stoljeća (?)
Materijal: ulje na platnu
Dimenzije: visina 124 x širina 89 cm
Naručitelj ili donator: nepoznat
Opis:
Na pravokutnoj slici je prikazana Gospa sa sv. Antunom koji drži dijete Krista. Scena je ostvarena unutar dijagonalne kompozicije. Gospa je prikazana u gornjem lijevom dijelu slike u profilu posjednuta na oblake. Nosi žarko crvenu haljinu i svijetloplavi plašt. Prikazana je u trenutku u kojemu je ispustila malenog Krista sv. Antunu koji se nalazi u klečećem stavu u donjem desnom dijelu slike. Svetac objema rukama drži djetešce s kojim izmjenjuje intenzivan pogled. Prikazan je s tonzurom i odjeven u crni redovnički habit. Obočuju ga dva malena anđela koji nose veo i uokolo kojih se nalaze cvjetovi ljiljana, svečeva simbola, a u desnom gornjem dijelu slike su tri kerubina. Riječ je o prekomjerno preslikanom i vjerojatno gotovo uništenom izvornom sloju slike koja pokazuje uzore u tenebrističkim tendencijama, ali naivnog, pučkog slikarstva 17. stoljeća, (tal. *pittura gergale*). Međutim, s obzirom na činjenicu da su ovakva djela izrazito skromnih i naivnih karakteristika te izvan likovnih strujanja bila svojstvena u širokom vremenskom periodu, osim njihove evidencije, vrlo je teško bilo što preciznije suditi.

Bibliografija: neobjavljeno djelo

11.6. Ilustracije kataloških jedinica

Skeda 1.

Skeda 2.

Skeda 3.

Skeda 4.

Skeda 5.

Skeda 6.

Skeda 7.

Skeda 8.

Skeda 9.

Skeda 10.

Skeda 11.

Skeda 12.

Skeda 13.

Skeda 14.

Skeda 15.

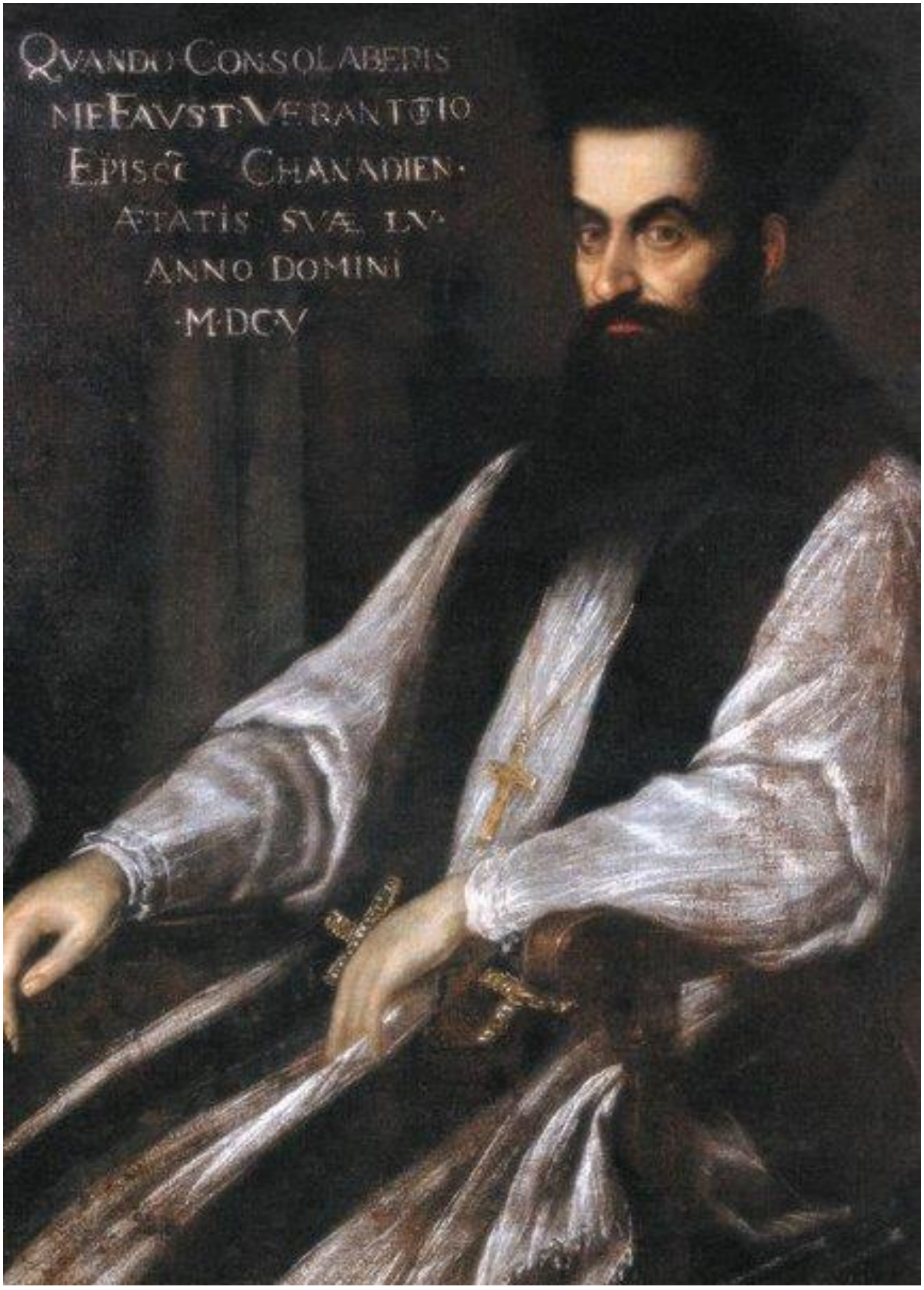
Skeda 16.

Skeda 17.

Skeda 18.

Skeda 19.

Skeda 20.


QVANDO CONSOLABERIS
NIE FAVST VE RANTIO
EPISCO CHANADIEN
ÆTATIS SVÆ LV
ANNO DOMINI
M DCV

Skeda 21.

ISTA EST QUÆ PROGREDITUR
QUASI AURORA CONSURGENS
ORDINATA

Skeda 22.

Skeda 23.

Skeda 24.

Skeda 25.

S. FERMO
S. RVSTICO
QVALL'ALCIELO LARGAMENTE
DATV LE PARTI DEL MONDO

Skeda 26.

Skeda 27.

Skeda 28.

Skeda 29.

Skeda 29.1

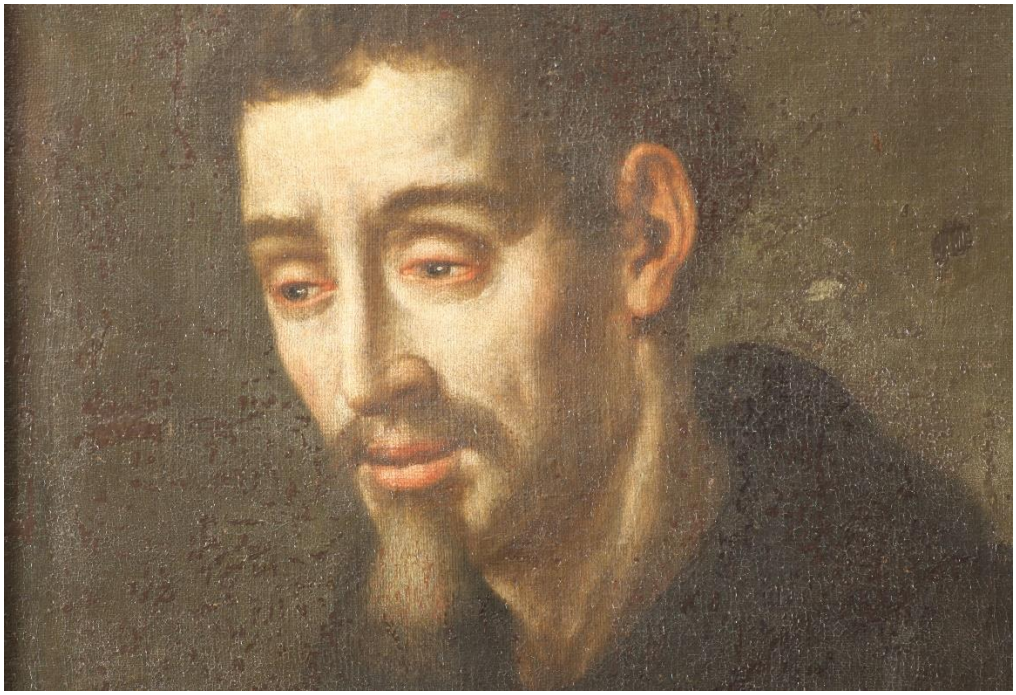
Skeda 29.2

Skeda 30.

Skeda 31.

Skeda 32.

Skeda 32.1



Skeda 33.

GRATI SVNT FILIO MEO ET QVICQVID AB EO PER ME PETIERIS IN PETRABIS
FILI LACINCTE QVI ORATIONES TVAE

Skeda 34.

Skeda 34.1

Skeda 34.2

Skeda 34.3

Skeda 35.

Skeda 35.1

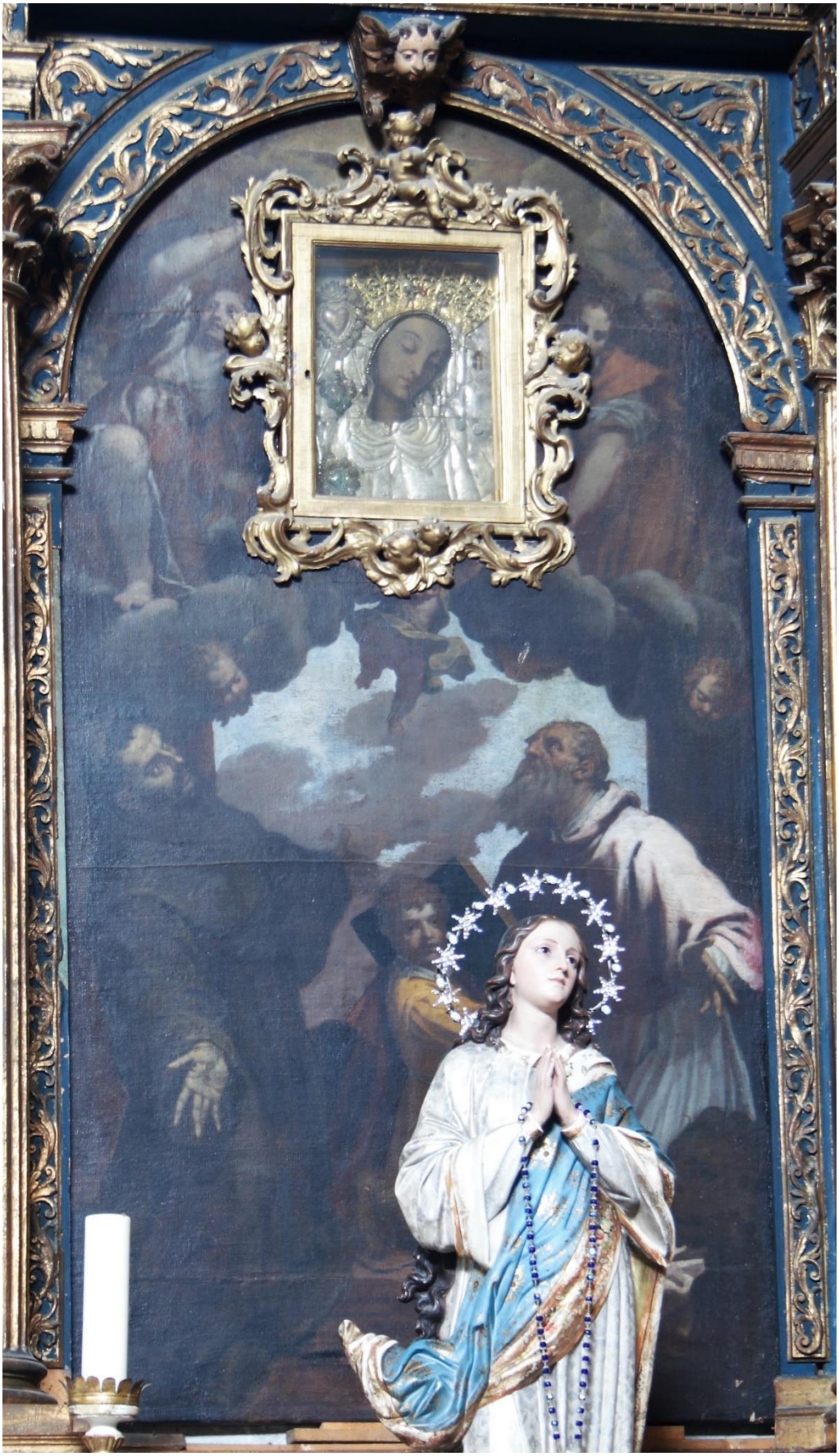
Skeda 36.

Skeda 36.1

Skeda 37.

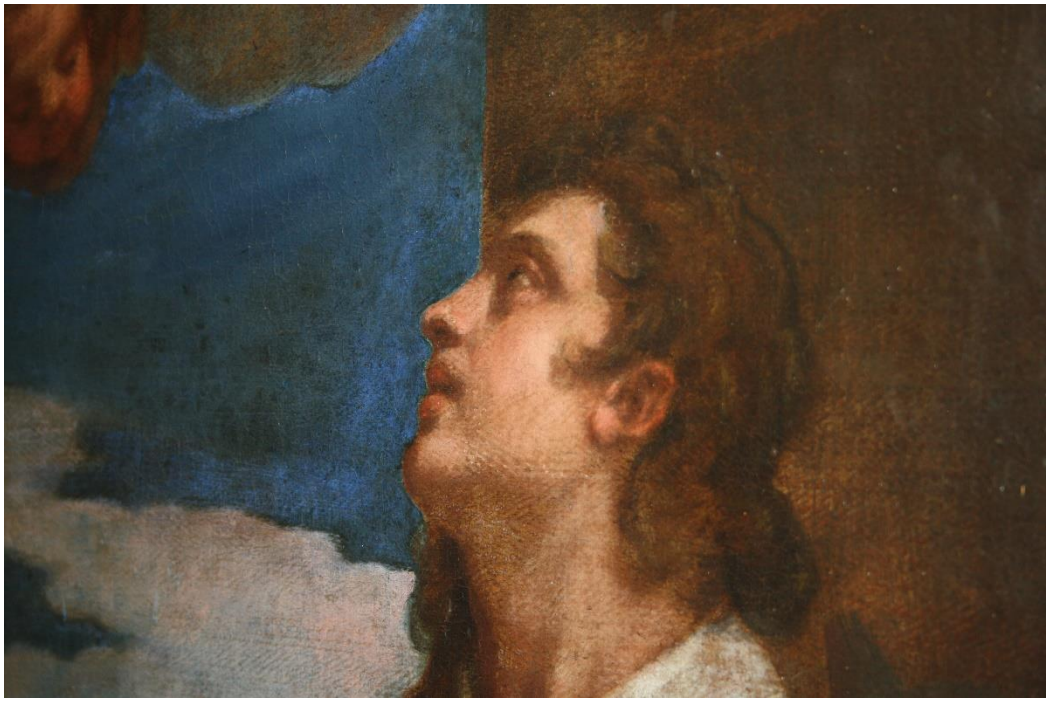
Skeda 38.

Skeda 39.



Skeda 40.

Skeda 40.1



Skeda 41.

Skeda 41.1

Skeda 41.2

Skeda 41.3

Skeda 42.

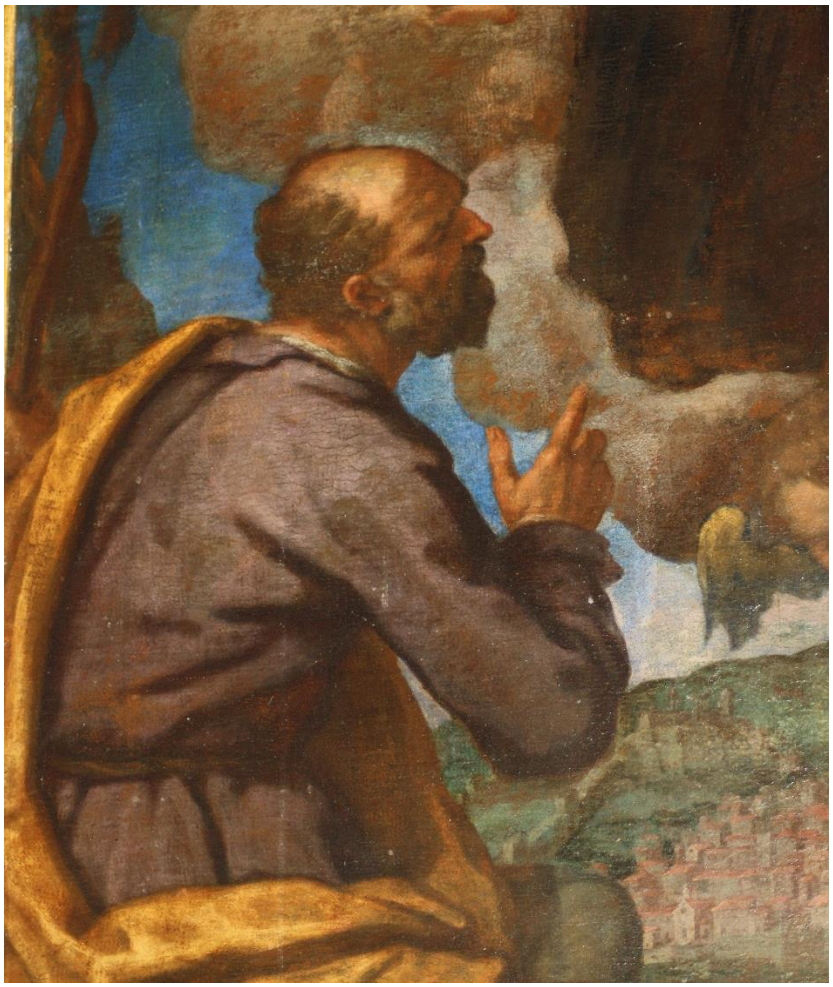
LEONARDUS FOSCULO
Dalm.e Epirig.e Proconsul
Jugo sublatos
deductos In Edibus
benigne collocavit
D. MARCI PROCURAT.R:
Tratres Min.s Othomanico
Vissovatio Sibenicum
apud S. Laurent. M.
Anno 1649

Skeda 43.

Skeda 44.

Skeda 44.1

Skeda 44.2



Skeda 45.

Skeda 46.

Skeda 46.1

Skeda 47.

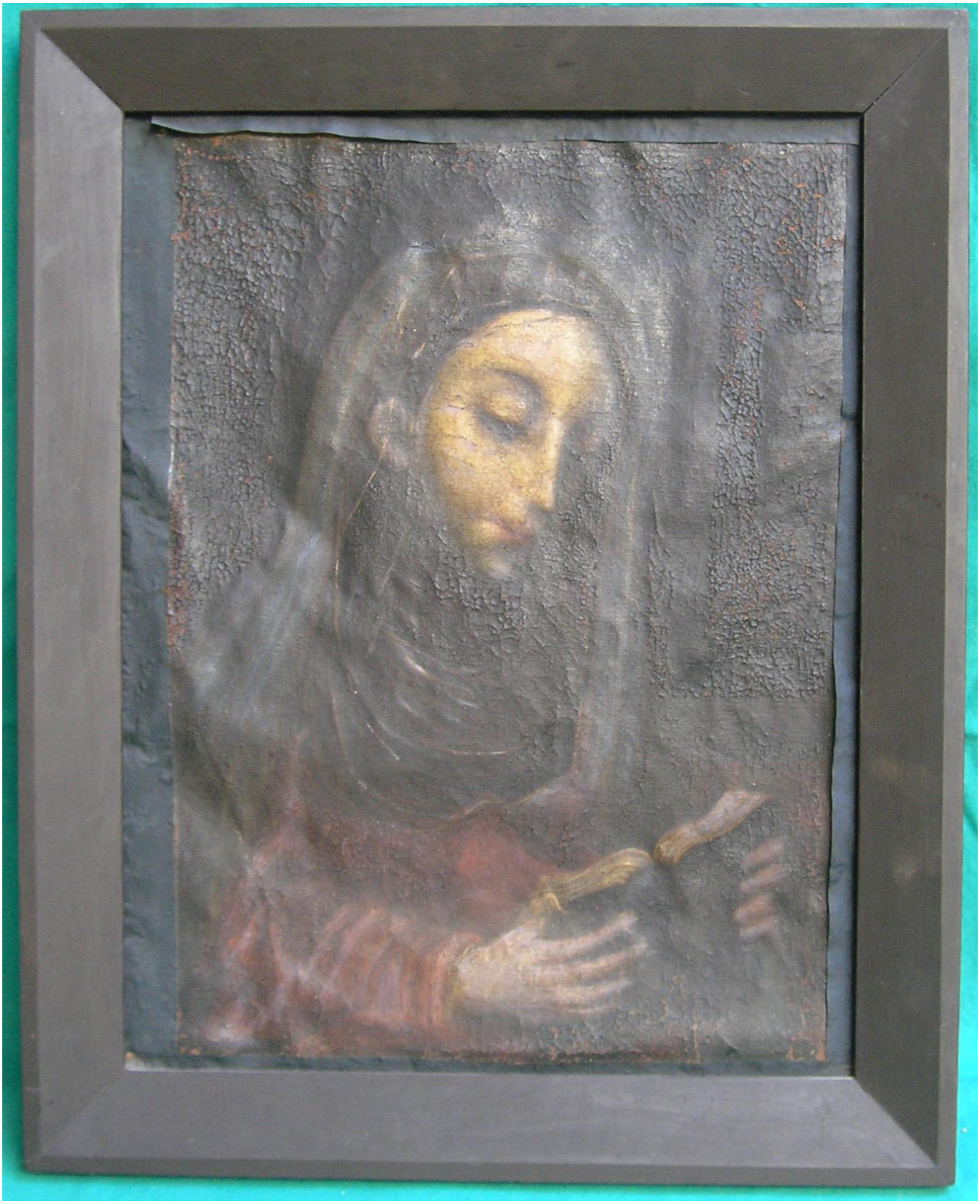
Skeda 48.

Skeda 49.

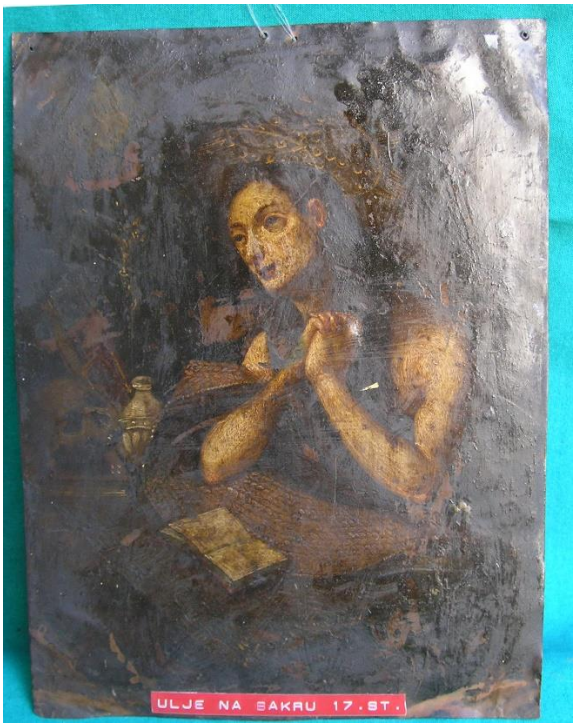
Skeda 50.

Skeda 51.

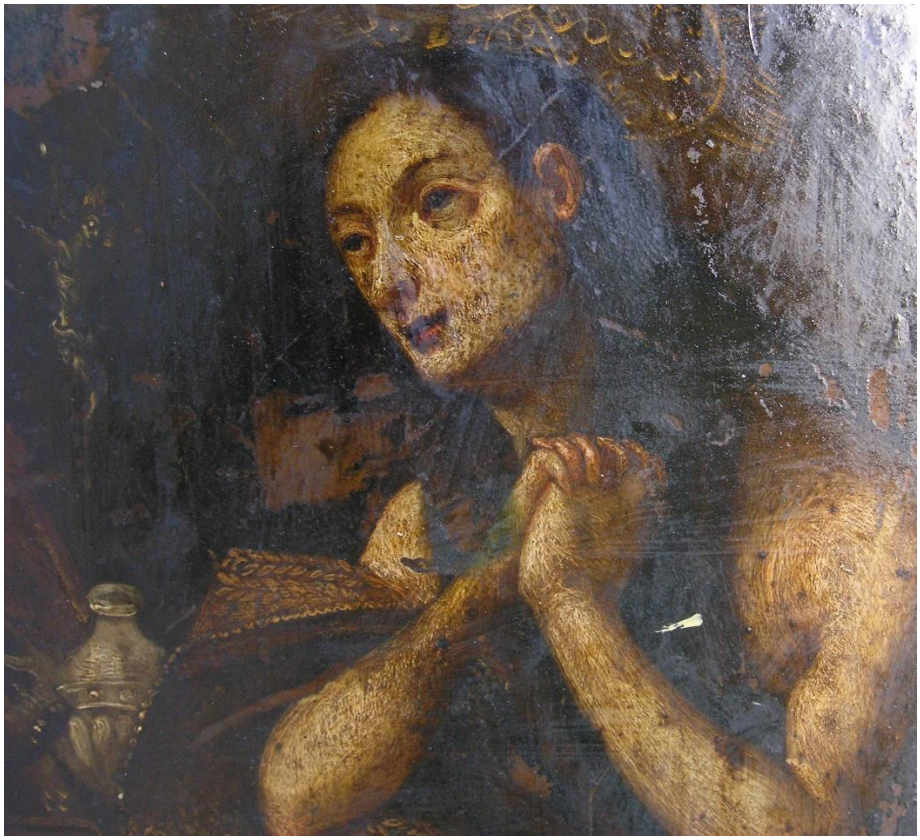
Skeda 52.



Skeda 53.



Skeda 53.1



Skeda 54.

Skeda 55.

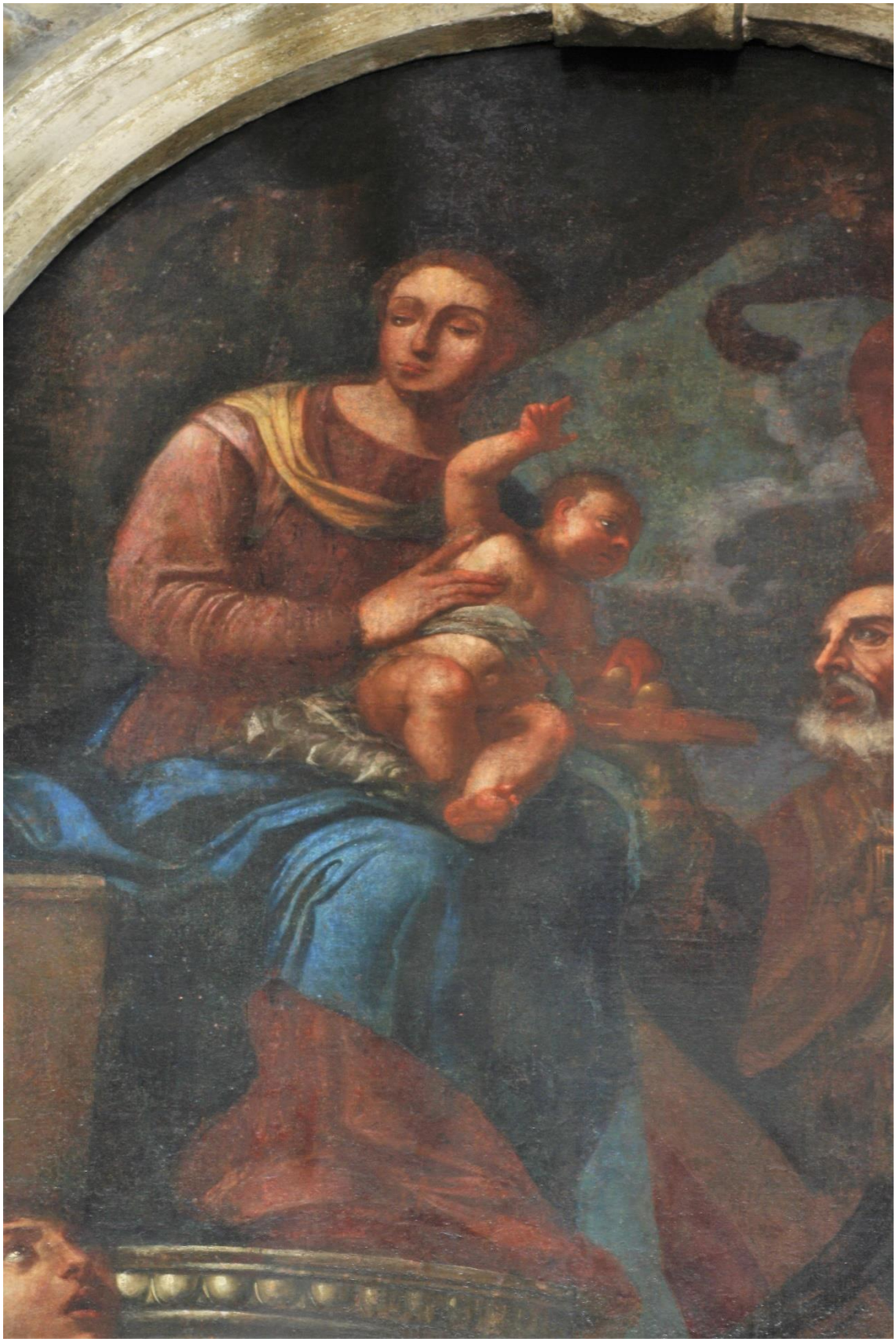
Skeda 55.1

Skeda 55.2

Skeda 56.

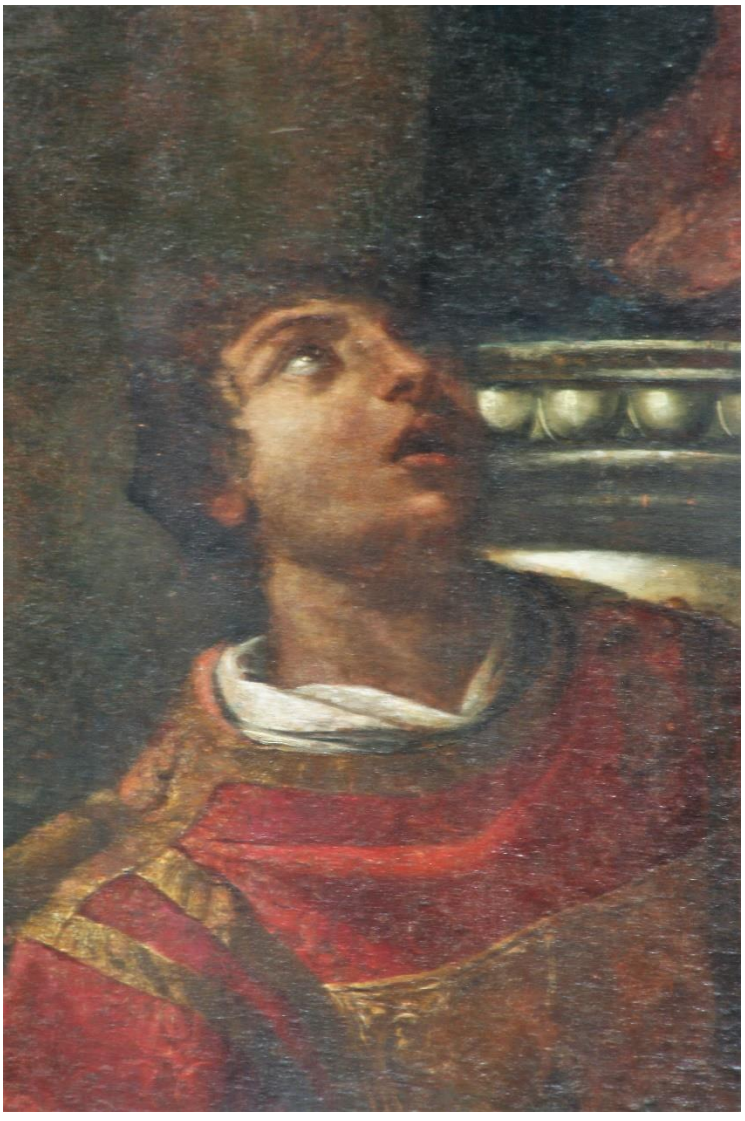
LAVRENTII PATRVI NOB. SIC.
MELCHIOR TETTA D.S ET ALOYS
PROSECVTVS PIETATEM

Skeda 56.1



Skeda 56.2

Skeda 56.3

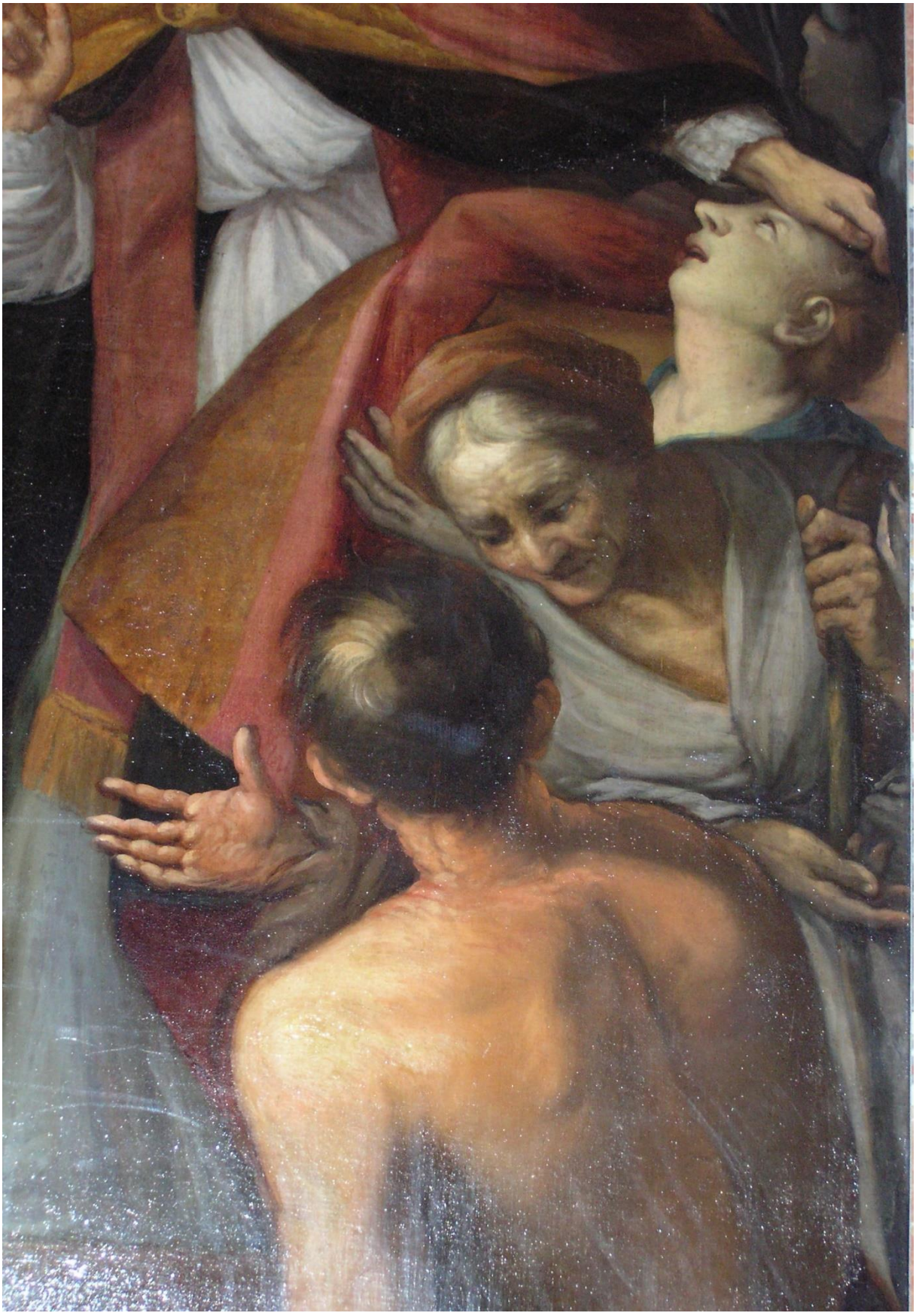


Skeda 57.

Skeda 57.1

Skeda 58.

Skeda 58.1



Skeda 59.

Skeda 60.

Skeda 61.

Skeda 62.

Skeda 63.

Skeda 64.

Skeda 65.

Skeda 66.

Skeda 67.

Skeda 68.

Skeda 69.

Skeda 70.

Skeda 71.

Skeda 72.

Skeda 73.

Skeda 74.

Skeda 74.1

Skeda 75.

Skeda 76.

Skeda 77.

Skeda 78.

Skeda 79.

Skeda 80.

Skeda 81.

Skeda 82.

Skeda 83.

Skeda 84.

Skeda 85.

Skeda 86.

Skeda 87.

Skeda 87.1

Skeda 88.

Skeda 88.1

Skeda 88.2

Skeda 88.3

Skeda 88.4

Skeda 88.5

Skeda 88.6

Skeda 88.7

Skeda 88.8

Skeda 88.9

Skeda 88.10

Skeda 88.11

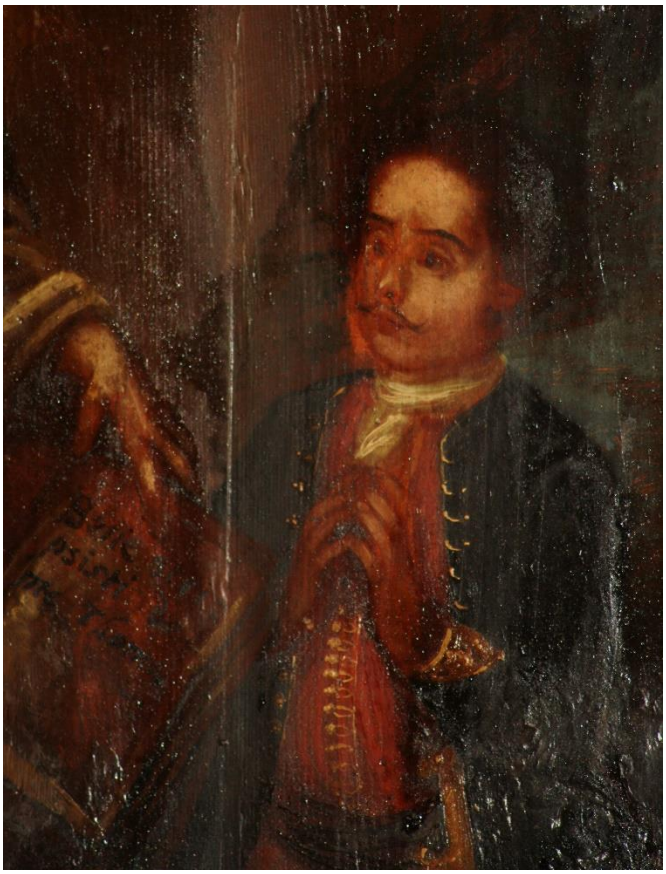
Skeda 88.12

Skeda 88.13

Skeda 88.14

Skeda 88.15

Skeda 88.15.1



Skeda 88.16

Skeda 88.17

Skeda 88.18

Skeda 88.19

Skeda 88.20

Skeda 88.21

Skeda 88.22

Skeda 88.23

Skeda 88.24

Skeda 88.25

Skeda 88.26

Skeda 88.27

Skeda 88.28

Skeda 89.

12. Kratak životopis autorice

Ana Šitina rođena je 1989. godine u Požegi. Godine 2013. diplomirala je na Odjelu za povijest umjetnosti na Sveučilištu u Zadru s temom *Zadarski renesansni iluminirani rukopisi u likovnom i stilskom kontekstu* pod mentorstvom doc. dr. sc. Larisa Borića, završivši jednopredmetni preddiplomski studij Povijesti umjetnosti (2008-2011.) te diplomski studij povijesti umjetnosti, znanstveni smjer (2011.-2013.). Nakon završetka studija dodijeljena joj je nagrada Odjela za povijest umjetnosti u Zadru, *Ivo Petricioli* za najbolju studenticu u akademskoj godini 2012./2013., a u lipnju 2014. bila je dobitnica nagrade Društva povjesničara umjetnosti, *Radovan Ivančević* za najbolji diplomski rad obranjen na Odsjeku za povijest umjetnosti četiriju hrvatskih Sveučilišta. Mjesec dana bila je uključena u stručno osposobljavanje za zvanje kustosa u Kabinetu Grafike pri Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu gdje je radila do lipnja 2014. kada je, prekinuvši stručno osposobljavanje, započela raditi na Odjelu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru. Poslijediplomski studij Humanističkih znanosti Sveučilišta u Zadru upisala je 2015. godine pod mentorstvom doc. dr. sc. Larisa Borića i komentorstvom prof. dr. sc. Nine Kudiš. Sinopsis doktorske disertacije pod nazivom *Slikarstvo 16. i 17. stoljeća u Šibenskoj biskupiji* obranila je 2017. godine.

Kao asistentica u nastavi Odjela za povijest umjetnosti u Zadru izvodila nastavu iz kolegija Umjetnost romanike, Umjetnost gotike, Hrvatska umjetnost romanike i gotike, Umjetnost renesanse I., Umjetnost renesanse II., Umjetnost ranog novog vijeka na tlu Hrvatske, Umjetnost baroka I. i Umjetnost baroka II.