

Četiri slike o kralju Davidu iz Biskupijskoga sjemeništa u Dubrovniku

Raguž, Ante

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:629089>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-10**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

Četiri slike o kralju Davidu iz Biskupijskoga sjemeništa u Dubrovniku

Ante Raguž

Mentor: izv. prof. dr. sc. Tanja Trška

Zagreb,

rujan 2024.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

Četiri slike o kralju Davidu iz Biskupijskoga sjemeništa u Dubrovniku

Ante Raguz

SAŽETAK

U radu su prikazane četiri dosad neobjavljene slike neznanog autora s prikazom kralja Davida, nastale vjerojatno krajem 17. ili početkom 18. stoljeća, a nalaze se u depou Dubrovačke biskupije. Slike su početkom 20. stoljeća bile u posjedu grofice Malvine pl. Bonda Dorotka von Ehrenwall koja ih je prodala biskupu Josipu Marčeliću, a on ih je pak poklonio Sjemeništu. Slike *Šaul baca koplje na Davida*, *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt* i *Šaul protjeruje Davida u divljinu* su nastale prema grafičkim predlošcima Aegidiusa Sadelera II. prema crtežima Maertena de Vosa. Neznani slikar je za sliku *David i Golijat* preuzeo rješenja više grafika od kojih se prepoznaju Ugo da Carpi, Cornelis Massijs te nepoznati autor prema crtežu Maartena van Heemskercka čime se dodatno proširuje spoznaja o preuzimanju rješenja s grafičkih listova za izradu slika u Dubrovniku. Četiri slike u likovima kralja Davida i Šaula oprečno postavljaju vrline i mane, a u kompozicijskim rješenjima, modelaciji likova i koloritu dijele velike sličnosti sa slikom *Poklonstvo kraljeva* koja je izložena u Biskupskoj palači u Dubrovniku. Spomenutu je sliku Radoslav Tomić pripisao dubrovačkom slikaru Petru Matteiju te se tako i četiri slike koje su tema ovoga rada mogu dovesti u vezu s Matteijem.

Rad je pohranjen u knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 72 str., 42 reprodukcije, 4 kataloške jedinice. Izvornik je pisan na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Dubrovačka biskupija, Sjemenište, Malvina Bonda, kralj David, Aegidius Sadeler II., Maerten de Vos, Petar Mattei

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, izv. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Danko Šourek, izv. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, dr. sc. Tanja Trška, izv. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, dr. sc. Maja Žvorc, viši asistent, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 21. siječnja, 2022.

Datum predaje rada: 16. rujna, 2024.

Datum obrane rada: 25. rujna, 2024.

Ocjena: odličan (5)

Four Paintings of King David from the Diocesan Seminary in Dubrovnik

Ante Raguž

SUMMARY

The paper presents four so-far unpublished paintings by an unknown artist depicting King David, likely created in the late 17th or early 18th century, currently stored in the depot of the Diocese of Dubrovnik. At the beginning of the 20th century, the paintings were owned by Countess Malvina pl. Bonda Dorotka von Ehrenwall, who sold them to Bishop Josip Marčelić. He, in turn, donated them to the Seminary. The paintings *Saul Throws a Spear at David*, *David Mourns the Death of Saul and Jonathan*, and *Saul Banishes David into the Wilderness* were modelled on the engravings after Aegidius Sadeler II., which were themselves based on the drawings by Maerten de Vos. For the painting *David and Goliath*, the unknown painter combined elements from several engravings, among which those by Ugo da Carpi, Cornelis Massijs, and an unknown author based on a drawing by Maarten van Heemskerck, which provides new insights into the use of prints as sources for paintings in Dubrovnik. The four paintings contrast virtues and vices through the figures of King David and Saul, and share significant similarities in composition, figure modeling, and color palette with the painting *The Adoration of the Magi*, exhibited in the Episcopal Palace in Dubrovnik. Radoslav Tomić attributed the mentioned painting to the Dubrovnik painter Petar Mattei, and thus the four paintings discussed in this paper can also be linked to Mattei.

Keywords: Diocese of Dubrovnik, Seminary, Malvina Bonda, King David, Aegidius Sadeler II., Maerten de Vos, Petar Mattei

Ja, Ante Raguž, diplomant na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost renesanse i baroka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Četiri slike o kralju Davidu iz Biskupijskoga sjemeništa u Dubrovniku* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, [datum]

Vlastoručni potpis

Zahvale

U ovim bih recima htio izraziti zahvalu svima koji su doprinijeli pisanju ovoga rada. Prije svega bih se htio zahvaliti mentorici prof. dr. sc. Tanji Trški koja je prihvatila mentorstvo i koja me bodrila kroz čitavo vrijeme pisanja. Zahvaljujem se gospođi Boženi Popić-Kurteli iz Konzervatorskog odjela u Dubrovniku koja je omogućila fotografiranje slika iz depoa u Sjemeništu te joj se zahvaljujem na već ustupljenim podacima o dimenzijama slika. Zahvaljujem se prof. dr. sc. Sanji Cvetnić koja je ukazala na postojanje grafika obitelji Sadeler u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Zahvaljujem se gospođi Marini Filipović i gospođi Luciji Vuković, kustosicama iz Dubrovačkih muzeja koje su uvijek bile dostupne za pomoć, razgovor ili savjet. Veliku zahvalu iskazujem povjesničaru umjetnosti Ivanu Viđenu iz Dubrovnika s obzirom da sam njegovom pomoći odlučio pisati o četiri slike koje su tema ovoga rada te mu se zahvaljujem na brojnim savjetima, ustupljenom dokumentu, fotografijama i literaturi čime mi je uvelike pomogao pri pisanju. Naposljetku bih se zahvalio svojoj obitelji koji su čitavo vrijeme bili velika emocionalna podrška!

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Biskupijska zbirka umjetnina.....	2
2. 1. Djela štafelajnog slikarstva Dubrovačke biskupije.....	3
3. Formalne analize četiri slike iz života kralja Davida iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku...9	
4. Likovni uzori za četiri slike iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku.....	32
4.1 Grafički listovi kao predlošci za slikarska djela baroknoga razdoblja u Dubrovniku.....	32
4.2 Grafički predlošci za slike o kralju Davidu iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku.....	35
5. O ikonografiji četiri slike.....	46
6. Povijest slika i prijedlog atribucije.....	52
7. Zaključak.....	61
8. Prilozi.....	63
9. Popis ilustracija.....	65
10. Popis literature.....	68

1. Uvod

Dubrovačka slikarska baština odraz je duge tradicije i slojevitosti ukusa naručitelja umjetnina Dubrovačke Republike čiji su izdanci vidljivi i danas. Državne institucije, vlasteoske obitelji, bogato građanstvo raspoređeno po bratovštinama, Nadbiskupija i crkveni redovi bili su protagonisti visoke kulture koji su putem umjetnina projicirali određene poruke za javnost, no ponekad je pri odabiru nekih umjetnina bio važan i dekorativan karakter, ukoliko su one bile smještene u „intimnijim“ prostorima. Danas oltarne pale i sakralne slike čine većinu poznate i prezentirane slikarske baštine Republike čiji su naručitelji bili spomenuti protagonisti, dok su slike privatnih narudžbi većinom ostale neistražene i neatribuirane, odnosno arhivski dokumenti koji bi potencijalno mogli osvijetliti kontekst njihova nastanka ili nabave nisu objelodanjeni.

U poglavlju nakon uvoda bit će nekoliko riječi o najreprezentativnijim slikama Dubrovačke biskupije koje se većinom čuvaju u katedrali Gospe Velike ili su muzealizirane u Biskupskoj palači. Zatim slijedi poglavlje o likovnim značajkama djela koja su predmet rada, a nakon toga poglavlje o likovnim, tj. grafičkim predlošcima za slike te naposljetku poglavlja o ikonografiji i o povijesti slika koja, iako šturo, donose za sada jedine poznate podatke o slikama.

Cilj ovoga diplomskog rada je prezentirati četiri slike o kralju Davidu koje se nalaze u depou Dubrovačke biskupije u zgradi nekadašnjeg dubrovačkog Kolegija koja je sada dijelom Klasična biskupijska gimnazija Ruđer Bošković Dubrovnik i Biskupijsko sjemenište (koje postoji samo nominalno). O njima nikada prije nije bilo pisano, sve do sada. Ovim se radom pridonosi poznavanju slojevitosti dubrovačke slikarske baštine, a predmet je intrigantniji time što je autor slika i dalje neznan, a znani su grafički predlošci prema kojima su slike nastale te se povlače poveznice s drugim slikama dubrovačke biskupije koje dijele slične ili jednake karakteristike u vidu kompozicije, modeliranja likova ili odabira kolorita. Također, ovim radom postaje jasno da su spomenute četiri slike krajem 19. i početkom 20. stoljeća bile dio privatne kolekcije što pak govori o samom umjetničkom ukusu i nasljedstvu dubrovačkih obitelji nakon ukinuća Republike.

2. Biskupijska zbirka umjetnina

Kada se govori o Biskupijskoj zbirci umjetnina prije svega se misli na djela koja su nastala kao oprema za katedralu Gospe Velike te urede i prostorije nekadašnje Nadbiskupije, a danas Biskupije. Opremanje katedrale slikama ima kompleksnu prošlost, ponajprije iz razloga što nam nije u potpunosti poznato njezino uređenje iz predpotresnog razdoblja. Sačuvani dokumenti govore da su se među umjetničkom opremom stare katedrale nalazila djela Lovre Dobričevića, Mihajla Hamzića i Nikole Božidarevića, dok za ostale srednjovjekovne i renesansne slike nema iscrpnijih podataka. S obzirom na političko-ekonomsko stanje i umjetnički kontekst Dubrovačke Republike od Višegradskog ugovora 1358. godine do potresa 1667. godine valjalo bi pretpostaviti da su se u katedrali nalazila djela drugih domaćih majstora kao i onih s Apeninskog poluotoka čiji su radovi u Dubrovniku došli importom ili su od njihove vlastite ruke nastali na području Grada. Tijekom 17. stoljeća postojala je praksa da se stariji oltari u crkvama opreme suvremenim djelima u duhu posttridentske ikonografije i ambijenta uopće.¹ Uz to, nije nam poznato kako je bila ukrašena stara biskupska palača (nestala u Velikoj trešnji 1667.) kao i mnogi drugi prostori predpotresnog Dubrovnika koje je gradila ili opremala dubrovačka nadbiskupija ili pak crkveni redovi.

Slike vezane za katedralu Gospe Velike koje danas pripadaju biskupiji, a nalaze se u katedrali, župnom uredu, Biskupskoj palači ili Sjemeništu, Radoslav Tomić dijeli u tri cjeline. Prvu čine slikarska djela, oltarne pale i slike novonaručene za baroknu katedralu i njezin moćnik. Drugu skupinu čine djela koja su bila premještena iz drugih crkava i samostana Republike u katedralu i njezin moćnik nakon potresa. Treću cjelinu čine pak, ako nije preponosno reći, umjetnički najkvalitetnija djela koja su dospjela ostavštinom kanonika Bernarda Giorgija (1621. – 1687.).² Spomenuti kanonik je svojom oporukom 8/12 bogatstva ostavio za opremanje oltara svetoga Bernarda u sjevernom transeptu katedrale, dok je preostale 4/12 ostavio svojim nećacima Orsatu, Ivanu Karlu i Nikoli Sorgo. Iako nam nije poznato je li se osobno bavio kolekcionarstvom, u oporuci i u knjigama zaklade *Opera pia* vidljivo je da su slike došle iz Venecije u Dubrovnik iz zbirke Alwise Raspija kao protuvrijednost u novcu jer je Raspi spomenutom kanoniku bio dužan

¹ Tomić, Radoslav. „Slikarska djela u katedrali“, u: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ur. Katarina Horvat - Levaj, Gradska župa Gospe Velike Dubrovnik, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor, Dubrovnik – Zagreb, 2014., str. 271.

² Isto, str. 271 i 272.

određenu količinu novca.³ Radilo se o ukupno 16 slika, a danas ih je ostalo sačuvano 12. Slika *Venera i Adonis* Paris Bordonea je već 1713. godine, došavši u grad, bila ustupljena Kneževu dvoru, vjerojatno zbog svjetovne tematike te se danas nalazi u Kulturno-povijesnom muzeju (Knežev dvor) u Dubrovniku, dok je slika *Putta tedesca* nestala za vrijeme francuske uprave kada ju je upravitelj Dominik Garagnin prenio u Trogir. Za sudbinu druge dvije nije pouzdano utvrđeno što se uopće dogodilo, a radilo se o slikama sakralne tematike: *Krist na križu s Bogorodicom i drugim svecima* Giovannija Castiglionea i *Bogorodica sa svecima* Giulia Romana.⁴

2. 1. Djela štafelajnog slikarstva Dubrovačke biskupije

Danas se u dubrovačkoj katedrali nalazi manji broj slika štafelajnog slikarstva koje su tamo bile naknadno postavljene.

U kapeli Gospina Navještenja nalaze se dvije slike Bartolomea Litterinija, datirane u prvu polovicu 18. stoljeća. Na jednoj je prikazan sveti Josip s Djetetom, a na drugoj sveti Ivan Krstitelj s janjem. Ti likovi su spokojni i blagi, gipkog tijela s gustim draperijama unutar tonski predočene pozadine, a vidljivi su utjecaji Gregorija Lazzarinija, Antonija Balestre i Sebastiana Riccija. Litterini je bio popularan slikar na obalnom prostoru današnje Hrvatske od Istre do Dubrovnika, a njegove slike još krasi i isusovačku crkvu, crkvu Domino i crkvu Gospe od Karmena.⁵

Na bočnim zidovima svetišta u povišenoj zoni, pokraj oltarnog poliptiha Uznesenja Bogorodice kojega je naslikala radionica Tiziana Vecellia, smještene su četiri slike Alessandra Varotarija (1588. – 1649.), zvanoga „Il Padovanino“. Naslovi, tj. scene koje slike prikazuju su: *Bitka Samsona i Filistejaca*, *Krist u limbu*, *Pokolj nevine dječice* i *Odmor na putu u Egipat*. Padovanino je jedan od značajnijih venecijanskih slikara ranog 17. stoljeća. S vremenom je odbacio maniristička strujanja te je, nakon trogodišnjeg boravka u Rimu do 1619. godine, vrativši se u Veneciju, počeo stvarati slike u renesansnoj klasicizirajućoj maniri. U impostaciji i oblikovanju likova vidi se utjecaj Tiziana, u koloritu Veronesea, a u smeđim tonovima inkarnata i u mnoštvu

³ Tomić, Radoslav. Relja Seferović. „Oporuka dubrovačkog arhidakona Bernarda Đorđića, Peristil, 50, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2007., str. 162.

⁴ Isto, str. 164 – 168.

⁵ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 308 i 309.; Tomić, Radoslav. „Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji“, u: *Peristil*, 47, Društvo povjesničara umjetnosti hrvatske, Zagreb, 2004., str. 46 – 56.

likova utjecaj ranog Tintoretta. Njegovi likovi zaneseno i naglo izranjaju iz krajolika ili arhitekture te nastupaju jako dramatično prenoseći snažne emocije. Spomenute se slike datiraju u drugo ili treće desetljeće 17. stoljeća. Kod nas su, kako je i naglašeno kod svih slika ove zbirke, stigle kao protuvrijednost novcu od Alvisse Raspija, no slike nisu činile neku logičnu cjelinu, već su eklektički izabrane za predaju umjesto novca.⁶

Ostatak reprezentativnih slika koje pripadaju Biskupiji muzealizirane su i nalaze se u Biskupskoj palači gdje su dostupne javnosti, no u prostorijama Sjemeništa, Ordinarijata, Župnog ureda i drugim prostorijama Dubrovačke biskupije i njezinih ustanova nalazi se relativno velik broj drugih slika. Mnoge su rad neznanih majstora, a nekima je potrebna restauracija i adekvatnije prezentiranje javnosti.

Palača je prvotno bila dom obitelji Sorkočević (Sorgo) u kojoj je stanovao skladatelj i diplomat Luka (1734. – 1789.) i njegov sin Antun (1775. – 1841.) koji je palaču je zajedno s ostalim nekretninama prodao dubrovačkim židovskim trgovcima koji su je pak početkom 1850-ih, u nekoliko etapa, prodali dubrovačkoj biskupiji te je 1856. godine Vinko Čubranić bio prvi biskup koji je stanovao u palači otkad se i počela nazivati biskupskom palačom.⁷ Kroz 19. stoljeće bile su učinjene manje preinake, a biskup Josip Carević je 1930. godine uspostavio prvu pinakoteku od do tada zatečenih slika u palači i nekih svjesno prenesenih.⁸ Zbog oštećenja u potresu iz 1979. godine biskupski dvor preselio se u Gospino polje, a nakon dugotrajne obnove palače dovršene 2018. godine biskup se ponovo vratio u palaču Sorgo, tj. biskupsku palaču.⁹ Prilikom ponovnoga useljenja palače izrađen je postav umjetnina i namještaja koji je vodio Joško Belamarić koji je tada objavio i knjižicu s pregledom povijesti palače i njezine obnove.¹⁰ No, 2019. godine na prvome i drugome katu izrađen je novi stalni postav umjetnina iz biskupijske zbirke kada je taj dio palače otvoren posjetiteljima za razgledavanje.

Najveća količina slika dospjela ostavštinom kanonika Giorgija nalaze se u Biskupskoj palači. Tu je slika *Bijeg iz Egipta* Girolama Savolda iz 1520-ih godina. Vjeruje se da je bila dio skupine od četiri slike iste tematike u vlasništvu mletačkog patricija Pietra Contarinija u njegovoj kapeli u

⁶ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 297 – 300.

⁷ Belamarić, Joško. *Biskupska palača u Dubrovniku*, Dubrovačka biskupija, Dubrovnik, 2018., str. 32, 37 i 38.

⁸ Isto, str. 39.

⁹ Isto, str. 40 i 45.

¹⁰ Isto, str. 45.

crkvi Santi Apostoli u Veneciji, a slika pokazuje preuzimanje elemenata sa sjevernjačkih grafičkih predložaka.¹¹ Zatim kopija Parmigianinove slike koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem, Mariju Magdalenu i Zahariju. Originalna slika se čuva u galeriji Uffizi u Firenci, a smatra se da ju je slikar izradio oko godine 1530. Naša kopija je kao original naslikana na dasci, a kopirana je vjerojatno u istom stoljeću kad je nastao i original što svjedoči o praksi kopiranja značajnih slika nedugo nakon njihova nastanka.¹² Stranice knjiga zaklade *Opera Pia*, vezane za dolazak slika u Dubrovnik, za sliku s prikazom svete Katarine Aleksandrijske navode da je autor Jacopo Palma Stariji. Slika se datira u 1530-e godine, no način modelacije lika i kolorit je približavaju Vicenzu Cateni koji je imao stilske dodire s Cima da Coneglianom, Giorgioneom i Sebastianom del Piombom, a atribuciju Cateni podržavaju i talijanski istraživači.¹³ Za sliku *Spasitelj* ili *Glava Krista* navodi se da je autor Il Pordenone, no Radoslav Tomić prenosi podatke u kojima govori da je Grga Gamulin u nekoliko navrata pisao o slici, često varirajući atribuciju između Pordenonea i Paris Bordonea.¹⁴ Za sliku *Krist privezan za stup* nije moguće sa sigurnošću odrediti tko je autor slike, iako se u Giorgijevoj ostavštini za autora navodi Andrea del Sarto. Tako povjesničari umjetnosti, kao npr. Grga Gamulin, sliku pripisuju krugu Leonarda da Vincija, a datira se oko godine 1500.¹⁵ Na legendi pokraj slike u postavu biskupske palače atribuirala se Francescu Ubertiniju, znanome kao i Bacchiacca.

U postavu Biskupske palače nalazi se i tzv. *Lokrumaska Bogorodica*, a prikazuje Bogorodicu s Djetetom i anđelom. Slika je pripadala benediktincima na otoku Lokrumu. Nju je početkom 1670-ih ukrao opat Gregorio iz Siene te ju je prodao, a bila je vraćena zahvaljujući ustrajnošću Stjepana Gradića i kardinala Francesca Barberinija. Atribuirala se Domenicu Puligu, tj. njegovoj radionici.¹⁶ Slika *Suze svetog Petra* se atribuirala napuljskom slikaru Cesare Fracanzanu. Njezina se tema povezuje s traktatom *L'arte di cenni* čiji je autor Giovanni Bonifaccio, a traktat govori o tome na koji način gesta određenog dijela tijela predstavlja mentalno stanje osobe. Tako, naprimjer, naborano čelo i otvorena usta sveca ispred mračnog neba predstavljaju pokajanje i želju za

¹¹ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 283 i 285.

¹² Isto, str. 310 i 311.

¹³ Isto, str. 285 i 286.

¹⁴ Isto, str. 276 i 278

¹⁵ Isto, str. 278 i 280

¹⁶ Isto, str. 281 i 283.

razrješenjem od grijeha.¹⁷ Preko balkona (empore) koji gleda na crkvu Svetih Kuzme i Damjana, koja je služila kao kućna privatna kapela, vidi se slika *Sveti Petar na prijestolju*. Smještena je na glavnom oltaru kapele, a pripisuje se Carmelu Reggiu. Vjerojatno je nastala za drevnu katedralnu bratovštinu Katedre svetog Petra (Zbor popovski). U rijetko prikazanoj ikonografiji sveti Petar je prikazan kako sjedi na prijestolju s uzdignutim ključevima u lijevoj ruci, a desnu ruku upire prema Duhu Svetomu u visinu koji je okružen anđeoskim figurama.¹⁸

Jedna od najpoznatijih slika danas izložena u Biskupskoj palači je tondo s prikazom Bogorodice s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i četiri evanđelista koja replicira Rafaelovu sliku *Madonna della Seggiola* (danas u Palazzo Pitti). *Madonna della Seggiola* (*Madonna della Sedia*) je rimska slika iz privatne kolekcije koju je vjerojatno 1587. godine iz Rima u Firencu donio Ferdinand de' Medici kada je naslijedio brata Francesca I. kao toskanski veliki vojvoda. Sliku nije spomenuo Giorgio Vasari što ide u prilog da je bila u privatnom vlasništvu Ferdinanda. Mnogi su izradili kopije te slike, a jedan od prvih otisaka je izradio Aegidius Sadeler, a kopije su se množile i kroz cijelo 19. stoljeće. Moguće je da je naručitelj naše kopije prema Rafaelu bio Pietro Soderini koji je pred Medicijima pobjegao u Dubrovnik i da je baš u Dubrovniku naručio tu sliku s dodacima evanđelista, no to ostaje na razini hipoteze.¹⁹

U sljedećoj prostoriji (nekadašnjoj kućnoj kapelici dubrovačkih biskupa), pod oslikanim i pozlaćenim renesansnim stropom s prikazom personifikacija Astronomije, Glazbe, Slikarstva i Pjesništva, nalazi se triptih *Poklonstvo kraljeva*. Datira se u prvu polovicu 16. stoljeća i flandrijskog je podrijetla, što ide u prilog premreženosti Dubrovačke Republike s čitavom Europom, a smatra se da su upravo taj triptih dubrovački poklisari nosili sa sobom u Carigrad na predaju harača te su ga koristili kao prijenosni oltar. Pripisan je krugu slikara Pietera Coecke van Aelsta prema tipologiji prijenosnog oltara i samoj kompoziciji likova i prikazu prostora u kadru.²⁰

¹⁷ Cvetnić, Sanja. „Cezare Fracanzano's *The Penitence of St Peter* in Dubrovnik and the Iconography of Penitence in Giovanni Bonifaccio's *L'arte de' cenni* (1616)“, u: *IKON: Časopis za ikonografske studije*, 12, Rijeka, 2019., str. 146 i 148.

¹⁸ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 315.

¹⁹ Isto, str. 286, 288 i 289.

²⁰ Isto, str. 280 i 281.

U postavu Palače nalazi se još i slika *Poklonstva kraljeva* nepoznatog autora. Stilske odlike pokazuju da se je slika nastala prema grafičkim predlošcima te se uočava slab crtež i izražen narativ s reduciranom dekorativnošću, o čemu će kasnije biti više riječi.

Slika *Mrtva priroda s pticama* znana još kao *Letušte*, prema navodima Antuna Liepopilija, dugo je stala iznad vrata u sakristiji katedrale. Prikazuje perad na pladnju, s čavlima i užetom, a sve na smeđoj pozadini. Slika je pripisana Janu Fytu, a došla je iz kolekcije Raspi.²¹ Tu je još slika s prikazom *Pokolj nevine dječice* nepoznatog autora. Slici je ostao sačuvan izvorni okvir, a stilska obilježja otkrivaju da se radi o provincijalnom slikaru koji je slikao tipizirane ljudske oblike s jednostavnim dočaravanjem svjetlosti i slabim crtežom. Tu je i *Oplakivanje Krista*, kopija nastala prema slici Antoona van Dycka, vjerojatno u 18. stoljeću.

U biskupskoj palači se nalazi još manji broj oltarnih pala koje su s vremenom muzealizirane kako bi se prikazale javnosti sve dok im se ne pronađe neko adekvatnije mjesto u, poželjno, nekom sakralnom prostoru. Oltarna pala Andree Vaccara je izvorno bila smještena na desnom bočnom oltaru crkve Gospe od Karmena, a prikazuje *Presveto Trojstvo kruni Bogorodicu sa sv. Ivanom Evanđelistom*. Vjerojatno je nastala malo prije potresa iz 1667. godine. Vaccaro ju je naslikao posljednjih godina svojega života, a u prilog tome govori njezina rafiniranost usporedi li se sa slikama iste tematike jer je na mnogima radio varijacije prema zadanom obrascu što je vidljivo prema jednom sačuvanom *bozzettu* u privatnom vlasništvu, slikama koje se čuvaju u crkvi Domino u Dubrovniku i u Santa Maria delle Grazie a Caponapoli u Napulju. Kolorit je vibrantan, obrisna linija slaba, a likovi blijede puti su veličanstveni, dok je scena presvučena modrom svjetlošću.²²

Francesco de Mura je u prikazu na supedaneju potpisao sliku (s originalnim okvirom) koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Benediktom i benediktinskim svecima. Ikonografija slike je poprilično kompleksna jer se u isto vrijeme radi o svetačkom viđenju i *sacra conversazione*. Slika je vjerojatno bila naručena za lokrumske benediktince s obzirom da je taj samostan bio pod

²¹ Isto, str. 300.

²² Tomić, Radoslav (ur.), *Sveto i profano: slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, 16. 04 2015. – 2. 08. 2015., Zagreb, 2015., str. 143 i 145.; Kolić Pustić, Mara (ur.), *Napuljski barokni majstor Andrea Vaccaro i Dubrovnik. Konzervatorsko-restauratorski radovi i istraživanja na dvama oltarnim palama iz crkava Gospe od Karmena i Domino (Svi sveti) u Dubrovniku*, Hrvatski restauratorski zavod, Dubrovnik, 2018., str. 18, 20, 22, 56.

upravom montecassinskog samostana, a znano je da je Francesco de Mura izradio brojne slike za benediktince općenito. U njegovim djelima vidljiv je utjecaj Francesca Solimene te svoje kompozicije varira između Arkadije i klasicizma usklađujući cjelinu.²³

Na slici s prikazom sv. Grgura Velikog, sv. Roka i sv. Sebastijana nalazi se i prikaz anđela dok su dalji prostorni pojasevi prikazani u masivnim stupovima, rotondi i otvorenom krajoliku s planinama i nebom. U knjigama *Opere Pie* navedeno je da je autor slike Carletto Caliari, sin poznatog Veronesea, a datira se u kasno 16. stoljeće. Slika ima mnoge sličnosti sa slikom *Sveti Augustin diktira servitima pravila reda* iz venecijanske Akademije, a vidljivo je prema identičnoj rotondi, obelisku i drveću. Veroneseov sin Carletto je bio najtalentiraniji član njegove radionice u kojoj je bilo mnogo slikara, no unatoč tome on je izgubio očev titrav kolorit i gracioznost likova koji su sada tromi, bez unutarnje snage, a čitav emocionalni doživljaj slike je pretvoren u čistu dekoraciju.²⁴

Na kraju bi valjalo spomenuti sliku *Gospa od Karmela sa sv. Josipom, sv. Ivanom Krstiteljem, sv. Petrom i sv. Vlahom* Jacopa Cestara iz prve polovice 18. stoljeća. Izvorno se nalazila u kapelici sv. Petra na Pilama, a katedrali je poklonjena oporučnom voljom kapetana Pava Maguda 1872. godine.²⁵

²³ Cvetnić, Sanja. „Il quadro di Francesco de Mura a Dubrovnik (Ragusa)“, u: *Scripta in honorem Igor Fisković*, ur: Jurković, Miljenko i Predrag Marković, Međunarodni istraživački centar za kasnu antiku i srednji vijek, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb – Motovun, 2015., str. 377, 378, 381.

²⁴ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 296 i 297.

²⁵ Tomić, Radoslav (ur.): *Sveto i profano*, str. 77 i 78.

3. Formalne analize četiri slike iz života kralja Davida iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku

Slika br. 1:

Neznani slikar

David na Šaulovom dvoru ili Šaul baca koplje na Davida

kraj 17. ili prva polovica 18. stoljeća

ulje na platnu, 158,3 x 203 cm (okvir 175,5 x 221 cm)

Depo pinakoteke Dubrovačke biskupije



Slika 1: Neznani slikar, *Šaul baca koplje na Davida*



Slika 2 i slika 3: Poledina slike *Šaul baca koplje na Davida*, detalji

U depou Dubrovačke biskupije u zgradi sjemeništa, tj. Biskupijske klasične gimnazije Ruđer Bošković, nalazi se slika s prikazom Davida na Šaulovom dvoru. Slika je dio niza od četiri slike koje također prikazuju starozavjetne scene iz života kralja Davida i/ili kralja Šaula. Ova slika je od sve četiri u najboljem stanju očuvanosti te se najlakše može uočiti kolorit i razaznati prikaz. Navedena slika, kao i preostale tri slike iz niza, do sada, barem koliko je poznato, nisu objavljene. Na obje strane slike se mjestimice uočava da se boja potpuno odvojila od platna, a čitavim platnom se naziru usitnjene krakelire, no slika je i dalje najočuvanija od ostalih iz niza. Sagledavanje slike je otežano zbog sloja prašine koji prožima čitavu sliku, ali i zbog oksidacije laka. Na poledini slike je vidljivo da je platno napeto na podokvir, dok je na rubovima okvira zakucana po jedna drvena pločica, a na gornje dvije su pričvršćene željezne pločice koje su služile postavljanju slike na zid. Platno dodatno učvršćuju metalne kukice. Na poledini centralnom osi slike prolazi okomita drvena daščica koja se s vremenom iskrivila. Na stražnjem dijelu platna se iščitava pečat plave boje: u krugu se nalazi veliko slovo „m“ iznad kojega je manje slovo „t“, a ispod „m“ se nalaze slova „jt“. Ispod toga kruga su pak brojevi „1390“, a lijevo i desno od toga broja brojevi „87“, odnosno „40“, a vjerojatno se radi o manufakturnoj oznaci samoga platna jer je slika vjerojatno nekada u 20. stoljeću bila restaurirana. Poledina slike je također prljava.

Slika je u formatu vodoravno postavljenoga pravokutnika i njome dominira prikaz šest likova punog plasticiteta. Scena prikazuje Davida na Šaulovom dvoru prema opisu u Starom zavjetu. Čitava se scena zbiva na perspektivno skraćenom popločenju. Dvojica likova najbližih promatraču smješteni su uz bočne rubove kadra, čime se otvara prostor prema zgusnutoj skupini likova koju čine kralj David i ostatak vojnika. Jedan od vojnika je više izdvojen od skupine te se nalazi na jednakoj razini kao i David, a između njih je naslikan mali pas koji laje prema Davidu te tako tvori vizualnu poveznicu zgusnute skupine i Davida. Pogleda li se bolje, može se primijetiti da su svi likovi kompozicijski piramidalno smješteni u kadar: bočno smješteni likovi Davida i vojnika bliži promatraču tvore rubne točke koje dalje idu prema Šaulovom prijestolju uvučenom u dubinu slikanog prostora te završavaju u razini njegove krune. Impostacije likova i njihove geste čine prizor dinamičnim i simetričnim jer svi likovi imaju ispružene ruke, bilo prazne, bilo da u njima nose koplje ili štitove. Tako kralj Šaul u desnoj ruci drži koplje kojega pridržava desna ruka lika koji se nalazi iza njega, a susjedni ga lik obgrljuje svojom lijevom rukom (sl. 4). Na taj način je prikazom ruku stvorena kosa linija počevši od ruku kralja i njemu susjednih likova do desnog lika čime je scena dobila još više na dinamici koju povećavaju lepršave draperije. Vojnik na lijevom

rubu kadra ima ispruženu desnu ruku koja seže u smjeru Šaula, stoga se oko promatrača od Šaula i vojnika prirodno kreće prema Davidu, čiji iskorak prema desnom rubu kadra i torzija trupa i glave prema ostalim likovima na lijevoj strani prizora dodatno doprinosi dinamičnosti scene, a u lijevoj ruci pridržava harfu. Prostor prikaza je dočaran naznakama arhitekture što je vidljivo spomenutom perspektivno skraćenom popločenju poda sa stepenicama i izdignutim prijestoljem na kojemu je kralj Šaul, dok se iznad njega nazire baldahin, a lijevo od njega se nazire stilizirani prikaz stupa na postamentu. Tako je lijevi dio prikaza dubinski zatvoren slikanom arhitekturom i tako dočarava palaču, dok se na desnoj strani pozadina otvara bikromnim prikazom neba i oblaka. Time se dobiva scenski prikaz prostora, kao da se iz perspektive promatrača sve odvija na kazališnim daskama.



Slika 4: Neznani slikar,
Šaul baca koplje na Davida, detalj lijeve strane kadra



Slika 5: Neznani slikar,
Šaul baca koplje na Davida
detalj lika mladog Davida

Svjetlost je u čitavom prikazu poprilično jednolična te se uočava da dolazi s lijeve strane prizora i sprijeda. Tako na lijevom vojniku vidimo da je njegov lijevi dio tijela lagano otkriven draperijom u sjeni, dok mu je desna ruka osvijetljena. Dio desne ruke kralja Šaula je u sjeni kao i lijeva strana desnog lika. Umjetnik je većinom bio dosljedan u prikazivanju svjetla i takav dojam svjetlosti je izrastao iz tradicije *chiarista* koji su u 17. i 18. stoljeću slijedili koloritna i svjetlosna rješenja renesansnih majstora. Kolorit se doima da je izveden blijedim pigmentima, no razlog takvog dojma je sloj prašine koji se nalazi na slikama, a vjerojatno i oksidacija laka. Arhitektura je prikazana blijedim nijansama oker i crvene boje, dok su naznake stupa i baldahina u pozadini u sjeni te su tako i teško primjetni, a najviše ih odaje crtež. Sami likovi i njihove draperije su ostvarene nijansama ružičaste, crvene, plave i smeđe boje od čega su crvena i plava boja najzasićenije, dok je ružičasta najplemenitija jer je najmekša u čitavom prikazu te je kao takva najbolje dočarala lepršanje draperija rubnih likova i tako omeđuje prikaz. Slikar mjestimice koristi jaku obrisnu liniju, no uglavnom su oblici izvedeni pigmentom slabe gradacije. Tako se npr. crtež, tj. obrisna linija, najviše očituje u izvedbi stopala i obuće prikazanih likova kao i u prikazu psa u donjoj zoni slike koji je zapravo prikazan najjačom konturom u čitavoj slici zajedno s lijevom nogom lijevog

vojnika. Kontura je također izražena u prikazu predmeta koje drže likovi kao drške koplja, štitovi, vojničke kacige i Davidova harfa (sl. 5) kao i prikaz stupa u pozadini na lijevoj strani slike zajedno s baldahinom. Facijalne karakteristike su, isključujući uho kralja Šaula, izvedene samo gradacijom boje te djeluju jako mekano i lepršavo što je posebice očito u izvedbi kose i brade kralja Šaula gdje je mjestimice teško prepoznati gdje počinju, a gdje završavaju čelo, kosa i brada. Prijelaz između draperije i tijela je ostvaren jednostavnom razlikom boje ta dva segmenta, dok su lica također izvedena bojom s jako slabo naglašenim konturama. Umjetnik je za prikaz tog lica koristio najlazurnije poteze te ono tako djeluje jako umiljato što je dodatno dočarano dodavanjem crvenog pigmenta na obraze. Čitav prikaz je izveden gustim, jednoličnim i dugim namazima boje, nigdje se ne nazire „reljefnost“ u potezu, već je posvuda postavljena skoro pa jednakim intenzitetom.

Slika br. 2:

Neznani slikar

David oplakuje Šaula i Jonatana

kraj 17. ili prva polovica 18. stoljeća

ulje na platnu, 158,3 x 203 cm (okvir 175,5 x 220,5 cm)

Depo pinakoteke Dubrovačke biskupije



Slika 6: Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*



Slike 7 i 8: Poledina slike *David oplakuje Šaula i Jonatana*

Sljedeća slika iz niza od četiri slike iz pinakoteke Dubrovačke biskupije prikazuje dvije skupine muških likova, iza kojih se nazire vojna povorka s otvorenim pejzažom. Radi se o sceni u kojoj kralj David oplakuje Šaula i Jonatana. Slika, kao i ostale iz niza, do sada nije bila objavljena. Relativno je dobrog stanja, no platno je mjestimice probušeno, rasparano ili oguljeno, a zbog sloja prašine i oksidiranog laka slika se teže sagledava. Na poleđini se vidi da je platno navučeno između potpornja i okvira te kukicama koje dodatno pričvršćuju platno za drvo. U sva četiri kuta se nalazi po jedna drvena pločica, a na gornje dvije su pričvršćene metalne pločice s rupama koje su trebale držati sliku na zidu. Na samoj stijenci okvira na papiriću je zapisana oznaka dodijeljena prilikom inventarizacije građe u Sjemeništu, a ona glasi „S-I-070“. Sredinom platna prolazi okomiti kolac koji dodatno pridržava sliku, a sama poleđina platna je također prljava.

U formatu vodoravno postavljenog pravokutnika unutar širokog kadra prikazane su dvije skupine ljudskih likova. Lijevo su prikazana dva vojnika koja ubijaju glasnika, a desno kralj David s četiri vojnika što vjerojatno predstavlja rabine i/ili užu pratnju kralja Davida. Obje skupine likova omeđuju rubove kadra zajedno s naznakama stabala, a prikazani su u punom plasticitetu životne dobi od mladenačkih do zrelijih godina. Oni dominiraju prednjim prostornim pojasom kadra te stoje na zemljanom tlu ili pak leže i kleče, dok se iza njih u pozadini prostor sve više otvara od stiliziranog prikaza vojnika s opremom do otvorenog pejzaža s nebom i oblacima, planinama i morem. Likovi lijeve skupine čine kompozicijsku piramidu dodatno naglašenu zamahom smrtonosnog oružja čime se postiže dinamika prizora. Sva tri lika su prikazana mladoliko i djeluju energično s nabojem straha i ratničke strasti (sl. 9). Lijevi lik je krupnog dojma što je vidljivo u načinu izvedbe ruku čime je cilj bio pokazati fizičku jačinu i ratničku spremnost, ima kovrčavu kosu i golobrado lice, oštrim pogledom je uperio u lika ispod njega kojega pridržava lijevom rukom, dok u desnoj drži oštro koplje kojim ga želi usmrtiti. Preko desnog ramena ima prebačenu crvenu draperiju, desna noga je otkrivena, dok se lijeva nalazi iza polegnutog lika. Desni lik je pokriveniji draperijom od lijevoga lika, no ipak se stječe dojam njegove fizičke snage. Na glavi nosi crveni turban, a njegov je pogled uperen prema savladanom liku ispod sebe. U krupnoj desnoj ruci drži sablju kojom zamahuje na lik ispod sebe, a lijevom ga pridržava za njegovu bijelu draperiju. Odjeven je zelenkastu tuniku koja mu otkriva vrat, ruke i bedra, a preko desnog ramena mu je prebačena draperija smeđe boje koja seže sve do ispod lijeve noge gdje joj se gubi trag. Polegnuti lik je savladan snagom dva gore opisana lika koja se u prikazu nalaze iznad njega. Perspektivno je skraćen, glava mu se u potpunosti nalazi na podu, a na mladolikom i golobradom

licu se uočava izraz patnje i poraza jer gornja dva lika samo što ga nisu pogubila. Lijevom rukom se pridržava za pod, dok mu se savladana desna ruka nalazi iza leđa koja su prikazana jako mišićavo i zategnuto za razliku od tankih ruku. Njegova bijela tunika je rasparana tako da mu je desna ruka i dio torza otkriven.



Slika 9: Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalji lijeve skupine likova

Desna skupina s kraljem Davidom čini kompozicijski kvadrat; likovi su prikazani staloženo, glave su im u jednakoj ravnini, doimaju se smireno te stoje u potpunoj emocionalnoj i kompozicijskoj suprotnosti u odnosu na lijevu skupinu (sl. 11). Dva prednja lika su prikazana kao pune figure dok se preostala tri nalaze iza njih te se prepoznaju prema glavama i/ili stopalima. Kralj David dominira skupinom, te ujedno i cijelom slikom. Tijelo mu je u kontrapostu, na glavi nosi krunu kojoj su vidljiva četiri vrha, duge je kose te ima kratku bradu što upućuje na njegove zrele godine. Njegov pogled je uperen prema nebu, a usta su lagano otvorena. Desnom rukom pridržava hermelinski

obruba crvenog ogrtača, a lijeva je ispružena i otvorena je šake. Lijevo od njega nalazi se lik pognute glave s pogledom prema zemlji. Brada sugerira da je zrelije životne dobi. Molitveni šal mu pokriva tjeme i ruke do lakta, a skrušeno sklopljene šake ukazuju na stanje molitve. Iza njih se nalaze preostala tri lika od kojih se naziru samo glave. Jedan od njih je sjedobrad, pogled mu je uperen u nebo te također nosi molitveni šal. Preostala dva se nalaze iza kralja Davida. Jednom se nazire sijeda brada što također ukazuje na mudrost te ima ispruženu ruku i otvorenu šaku, a pogled mu je uperen prema kralju Davidu. Posljednji lik je najdalji lik u skupini. Lice mu nije čitko jer je u sjeni, no uočava se da mu je glava također prekrivena, a pogled mu je uperen u prostor prema prednjim likovima. Na tlu između dvije skupine likova nalazi se mramorno bijeli prikaz ljudske glave, točnije lica jer glave zapravo kao da ni nema te djeluje kao lice skulpture. Desno od lica nalazi se zlatna narukvica, jedan od kraljevskih znamenja (sl. 10). Tako opisane dvije skupine likova čine kompozicijsku simetriju u prednjem dijelu slikanog prostora. Oni su prikazani čitko, jasno je što se zbiva, no skupine su u emocionalnom smislu oprečno različite: lijeva je prikazana s nabojem nasilja i straha, dok je desna prikazana u atmosferi molitve i kontemplacije. Iza lijeve skupine se na brežuljku nalazi vojna povorka stiliziranih likova, a dalje se prostire pejzaž sa stablima, nebom i obrisima planina (sl. 12).



Slika 10: Neznani slikar,
*David oplakuje Šaula i
Jonatana*, detalj s prikazom
kraljevskog znamenja (krune
i narukvice)



Slike 11 i 12: Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalji desne skupine likova i vojničke povorke u pozadini



Iza desne skupine se djelomično nazire pejzaž, ali on se pretvara u tamnu pozadinu te se time još dodatno pojačava emocionalna stalozhenost skupine. Čitav prikaz odiše fluktuacijom svjetla koje prožima sve, no ono pak nije intenzivno, već izvire negdje s lijeve strane i prelijeva se preko likova stvarajući sjene što je vidljivo npr. u lijevom liku lijeve skupine čija sjena pada na njegov lijevi dio torza, zatim desni lik kojemu je čitava prednja strana tijela osvjetljena, a sjena pada na stražnji dio tijela, dok polegnutom liku sjena pada na draperiju koja je okrenuta prema tlu. Slično je i s desnom skupinom: sjena je najizraženija na liku kralja Davida jer najosvjetljenija mu je ispružena lijeva noga koja se nazire preko draperije florealnog uzorka, a draperija gdje se nalazi desna noga je u sjeni kao i desni dio torza. Tri pozadinska lika su u potpunoj sjeni s time da je onaj posljednji najtamnije izveden, a sjena je možda i najjače izražena u bijelom licu koje se nalazi na tlu jer ono je u potpunosti osvjetljeno s lijeve strane dok s desne strane baca jaku sjenu na tlo. Pozadina s vojničkom povorkom u krajoliku jednolično je osvjetljena. Doduše, čitavim prikazom prevladavaju nijanse smeđe boje, no teško je reći radi li se o umjetnikovoj namjeri ili o oksidaciji laka na slici. Smeđi tonovi su vidljivi u pejzažu, ponajviše prikazu tla, zatim u draperijama koje skoro pa sve imaju smeđu nijansu, dok su plava i crvena boja jasno vidljive samo u draperijama glasnika i kralja Davida. U prikazu neba i planina se naziru nijanse plave i bijele boje, no i oni su prevučeni smeđim tonovima. Umjetnik se oslanjao na crtež tijekom izvođenja djela, no djelo nema prejak naglašene konture. One su najizraženije u dočaravanju facijalnih karakteristika i u izvedbi uzorka odjeće kralja Davida. Prikazi tijela su postignuti lazurnim nanosom boje te se oblici tijela od okolnih oblika razlikuju samo u drukčijem intenzitetu boje što je vidljivo npr. u izvedbi ruku lijeve skupine likova, odnosno u njihovim licima gdje se vidi razlika uloge i jačine crteža i premaza kistom. Pozadina je jednako tako izvedena lazurnim nanosima boje, dok se jasnije konture mogu uočiti u izvedbi stabala.

Slika br. 3:

Neznani slikar

David i Golijat

kraj 17. ili prva polovica 18. stoljeća

ulje na platnu, 157 x 202 cm (okvir 174,5 x 220,5 cm)

Depo pinakoteke Dubrovačke biskupije



Slika 13: Neznani slikar, *David i Golijat*



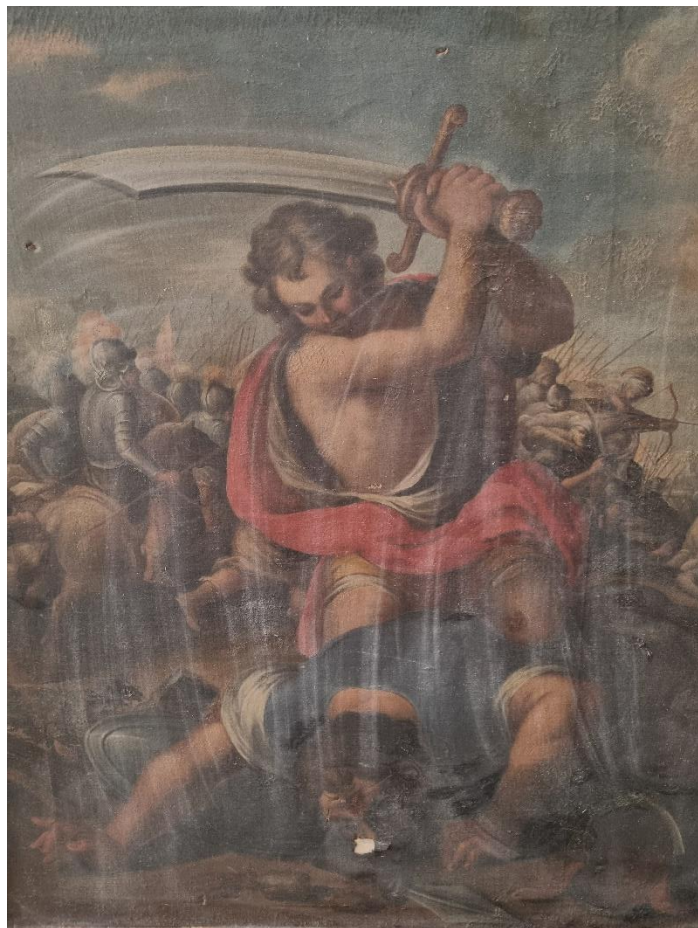
Slika 14: Neznani slikar, *David i Golijat*, poledina

Treća slika od ukupno četiri slike u seriji iz pinakoteke Dubrovačke biskupije prikazuje scenu u kojoj David ubija Golijata. Slika do sada nije objavljena ni u jednoj publikaciji. Scena je čitljiva, no platno nije u najboljem stanju, kao i ostale slike iz niza. Površina platna je puna prašine, boja je blijeda vjerojatno zbog oksidacije laka, a po čitavoj slici su vidljive krakelire kao i malene rupe tamo gdje je platno prošupljeno ili rasparano. Na poledini slike platno djeluje kao da je jako napeto na podokvir. U sva četiri kuta se nalazi po jedna drvena pločica, a na gornje dvije su pričvršćene metalne pločice s rupama koje su trebale držati sliku na zidu. Jedna metalna pločica se nalazi u sredini između dvije rubne pločice te je pričvršćuje okvir s okomitom prečkom koji je u vertikalnom odnosu na sliku i seže do nasuprotnog ruba okvira. Na desnoj i na lijevoj strani okvira vidljivi su mali čavli kojima je pričvršćeno platno za podokvir. Nije vidljiva nikakva inventarna oznaka.

U formatu vodoravno postavljenog pravokutnika prikazana je scena mladog Davida koji odrubljuje Golijatovu glavu, dok se iza njih u pozadini nalazi prikaz zaraćenih vojski, vojnih šatora

i otvorenog neba. Široki kadar u prvom prostornom pojasu prikazuje likove u punom plasticitetu, a prema dubini slikanog prostora ostali likovi postaju stilizirani te otprilike jednu trećinu kadra ispunjava prikaz plavoga neba što daje dojam širine. Na desnoj strani kadar je omeđen pobjedničkom vojskom i vojnikom stjegonošom koji je djelomično odsječen, dok je na lijevoj strani omeđen poraženom vojskom u bijegu i vojnim šatorima. Prema prikazu neba i zemljanog tla jasno je da se čitava scena odvija na otvorenom prostoru. Okomita impostacija Davida i Golijata prvoga prostornoga pojasa je različita od horizontalno postavljenih vojski u pozadini te tako, nalazeći se skoro u središtu čitave kompozicije, tvore razdjelnicu između dominantnih pobjednika i prestrašenih gubitnika, no unatoč razlici postignut je ritam koji ne narušava cjelinu, već tvori harmoniju. Slikom dominira trijumfalni lik mladoga Davida. Mladolik, napete posture tijela, blagog lica, mekane kose i spuštene glave odlučno objema rukama pridržava Golijatovu sablju i zamahuje njome kako bi mu odrubio glavu. Lepršavost draperije dodatno naglašava pokret ruku i dramatičnost prikaza, a ispod njega se nalazi podčinjeni Golijat (sl. 15). On je pak prikazan krupnije nego David, trbuhom položen na tlo, pogledom uperenim također u pod, dok se snažnim rukama pokušava oduprijeti Davidovom stisku, a vidi mu se i ostatak perspektivno skraćenog tijela, odnosno donji dio leđa i podignuta lijeva noga. Njegova plava i bijela draperija su različite od Davidove crvene, žute i bijele draperije. Pokraj njega se nalazi vojna oprema kao što je veliki štit, kamen od pračke, željezni vrh koplja i manji štit. Na desnoj strani kadra nalazi se manja stijena na kojoj je prikazan ili konop, ili pračka kojom se David poslužio da savlada Golijata, a uz kamen se nalazi prikaz niske trave ili grma jednako kao i pokraj velikoga štita na suprotnoj strani. Iza protagonista biblijskoga narativa pojavljuju se prikazi vojnika u renesansnim lijevanim oklopima. Većina njih je promatraču okrenuta leđima te su prikazani u horizontalnom pojasu. Lijevo iza Davida se nalazi pobjednička vojska, većinom su na konjima, vidi se i stjegonoša. Na kacigama im se nalaze perjanice, u rukama drže koplja te se grupno kreću prema desnoj strani kadra. *Crescendo* bitke se zapravo događa desno od Davida gdje prvi redovi pobjedničke vojske izravno napadaju Filistejce (sl. 16). Tu je mala skupina Izraelaca prikazana kako napinje strijelu prema Filistejcima, dok su im koplja uperena u zrak ili ih spuštaju ispred sebe da krenu u okršaj, a razabire se i podignuta sablja. Poraženi Filistejci se daju u bijeg; nekim vojnicima se vide samo glave, a nekolicini se vide lica jer su okrenuli glave gledajući iza sebe i gazeći preko svojih mrtvih suboraca. Prikaz vojnika se logički nastavlja i dublje u pozadini, no s odmakom u daljinu vojnici, njihovo oružje i konji postaju jako stilizirani. Na lijevoj strani kadra u daljini na brijegu vidljiva je

skupna vojnika na konjima kako promatraju bitku. Zbog stanja slike i sumarnijeg prikaza nije moguće u potpunosti razaznati o kome se radi, no moguće je da skupina prikazuje kralja Šaula s pratnjom jer središnji konjanik izgleda odjeven u raskošniju opremu te ne nosi oružje, vodi razgovor s drugim konjanikom, a iza njih se nalazi pratnja tjelohranitelja.



Slika 15: Neznani slikar, *David i Golijat*, detalj



Slika 16: Neznani slikar, *David i Golijat*, detalj

Krećući se na desno vidljiva su ratnička koplja, a zanimljiv je prikaz centralne građevine na brežuljku u daljini koja se nalazi između dvije zaraćene skupine te služi kao fokusna točka prikaza. Na desnoj strani niz šatora se niže dalje prema dubini prostora, a u daljini je vidljivo široko plavo nebo s malo oblaka. Svjetlost na slici dolazi s lijeve i prednje strane što je uglavnom dosljedno provedeno, a najvidljivije je na tijelu Davida i Golijata. Davidova desna i prednja strana tijela su u potpunosti osvijetljene. Golijatova leđa i čelo su obasjani, dok mu je ostatak lica i unutarnji dio ruke u sjeni. Većina vojnika je u potpunosti osvijetljena, dok se naznake sjena nalaze na suprotnoj strani od izvora svjetlosti. Čitav je prikaz prožet zemljanom bojom što je vidljivo u prikazu bojnog tla, kože ljudskog tijela i konja, iako je na tijelo primijenjen blijedi pigment smeđe boje. Druga dominantna boja je siva u različitim nijansama jer su njome prikazani vojnički oklopi i oružje, a vojnička oprema ima i naznake bijele boje. Ona je pak vidljiva i u draperiji Davida i Golijata, kao i u dalekoj skupini u pozadini na lijevoj strani slike. Davidova draperija je još prikazana crvenom, ružičastom i oker bojom koje djeluju jako plemenito jer su pomno nanese i doima se da se koristio kvalitetniji pigment, a isto se može reći i za plavu boju Golijatove odjeće. Svijetla nijansa plave boje je najzastupljenija u prikazu otvorenog neba i u perjanicama vojnika. Oker boja je zastupljena, osim kod Davida, i na nekolicini šatora i draperiji poražene Filistejske vojske što je vidljivo u prvom vojniku na desnoj strani prikaza koji se dao u bijeg. Davidova kosa se mjestimice stapa s nebom, a lagane konture su vidljive u naznakama očiju, usana i uha. Djelomično su vidljive i u donjem dijelu desne ruke i u ružičastoj draperiji. Golijat je oblikovan nešto izraženijom linijom što je vidljivo na mjestu gdje mu plava draperija otkriva leđa i u stražnjem dijelu tijela i podignutoj nozi te kao i u prikazu ruku i noktiju. Kontura je dalje vidljiva u prikazu pračke (ili konopa), vrhu koplja i u štitovima. Vidljiva je i u prikazu šatora i ratničkoj opremi vojski, ali najizraženija je u *crescendu* bitke gdje prvi redovi Izraelaca napadaju Filistejce gdje su naznake oružja i tijela načinjene iz jakih kontura iz kojih se prelijeva boja te je teško prepoznati što je draperija, a što oružje i ljudska lica, a sličan je princip, doduše blaži, primijenjen i na malu konjaničku skupinu na brežuljku na lijevoj strani prikaza. Potezi kista su na cijeloj slici lazurni, a najočitiije je u prikazu Davida, Golijata i šatora gdje tkanine djeluju jako mekano, zasićeno i glatko kao i u prikazu tla i kamenja, a vojnici s opremom su slikani kraćim potezima.

Slika br. 4:

Neznani slikar

Šaul protjeruje Davida u divljinu

kraj 17. ili prva polovica 18. stoljeća

ulje na platnu, 159 x 205, 5 cm (okvir 175,5 x 221, 5 cm)

Depo pinakoteke Dubrovačke biskupije



Slika 17: Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*



Slike 18 i 19: Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, poledina

Posljednja od četiri slike iz niza koji se čuva u depou pinakoteke Dubrovačke biskupije predstavlja scenu u kojoj kralj Šaul protjeruje Davida u divljinu. Važno je napomenuti da je zbog lošeg stanja slike zapravo jako teško protumačiti scenu, no vidljivi motivi scene se daju povezati s temom koja je prikazana na grafici prema kojoj je slika izrađena. Slika je u izrazito lošem stanju, čak je u najlošijem stanju od sve četiri spomenute slike. Lak je u potpunosti oksidirao, površina platna prekrivena je slojem prašine, boja je mjestimice oguljena i napuhana, krakelire su jako uočljive, a platno nije čvrsto napeto na podokvir. U sva četiri kuta okvira nalazi se po jedna drvena pločica, a na gornje dvije je pričvršćena po jedna metalna pločica s rupicom koja je služila da se slika postavi na zid. Platno se sa sve četiri strane dodatno učvršćeno s po dvije kukice, središtem prolazi okomita drvena greda, a vodoravno tanki konop. Na gornjoj desnoj strani je ostao sačuvan papirić na kojemu je kemijskom ispisana inventarna oznaka koja glasi „S-I-069“. Koliko je poznato, ni ova slika nije nikada bila objavljena.

U formatu vodoravno postavljenog pravokutnika nalazi se prikaz vojnika u kretanju i skupine ljudi koja se skriva u špilji među kojima se nalazi okrunjeni lik. Uzevši u obzir skupinu ljudi s okrunjenim likom, vojničku povorku i stjenoviti pejzaž zaključuje se da se radi o sceni protjerivanja Davida u divljinu. U samom središtu prikaza nalazi se kralj Šaul u pratnji dva vojnika, a široki kadar je omeđen skupinom mladog Davida s lojalistima na lijevoj strani, dok se na desnoj nalazi dio Šaulove povorke predstavljen perspektivno skraćenim bijelim konjem, nekoliko vojnika i stablom, a u daljini se razabire vegetacija te otvoreni pejzaž s planinama i nebom. Svi su likovi smješteni u jasni pejzaž sa stijenama, vegetacijom i otvorenim nebom. Kralj Šaul i dva vojnika njegove pratnje su prikazani kao pune figure kako koračaju naprijed, no njihova povorka korača iza i ispred njih, odnosno ona izvire negdje iz daljine (nije u potpunosti jasno zbog stanja slike), kulminira kraljem Šaulom i kao da se izvan kadra opet spušta niz stijene te se pojavljuje u dubini na desnoj strani kadra. Kralj Šaul i dva lika oko njega čine kompaktnu skupinu te se doimaju jako čvrsto i izdvojeno iz povorke, iako su njezina fokusna točka (sl. 21). Kralj na glavi nosi kacigu s perjanicom, njegov pogled je uperen udesno prema tlu, na licu se vidi gusta sijeda brada, a tijelo mu je u blagoj torziji na način da je su mu ramena okrenuta prema promatraču, torzo nalijevo dok se hitro kreće prema desnoj strani kadra. Preko lijevog ramena nosi crvenu draperiju, a na desnom naramenicu u obliku lava ili maskerona. Lijevom rukom pridržava koplje čiji je vrh uperen prema nebu, dok je desnu perspektivno skraćenu ruku ispružio ispred sebe, no nije jasno drži li išta u šaci (sl. 22). Nadalje, nosi lepršavu vojničku suknju iznad koljena, a na stopalima vojničke sandale.

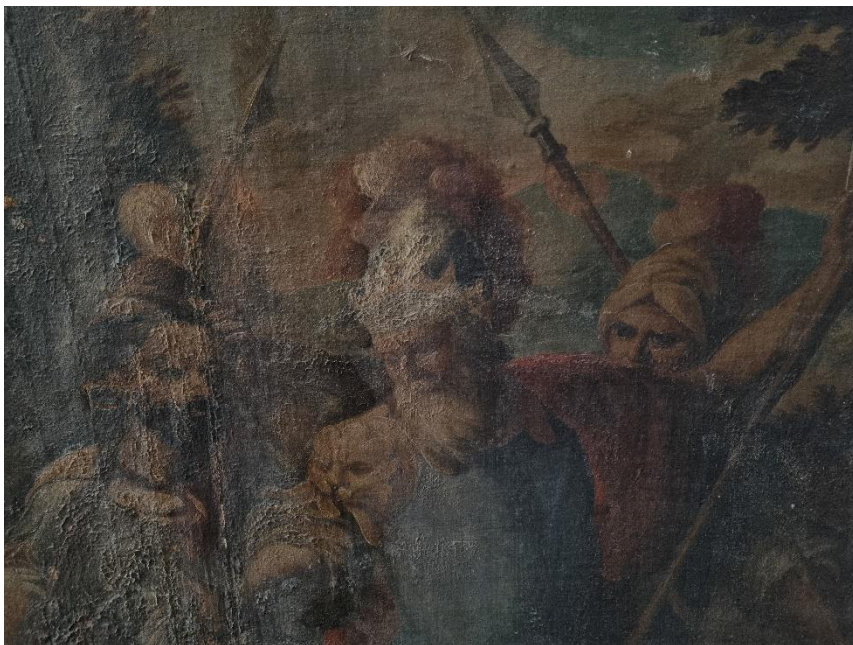
Lik lijevo od njega je teško prepoznatljiv zbog oštećenosti slike. Vidi se crna brada, dok se kaciga s perjanicom samo naslućuje. Odjeven je u tuniku, desnom rukom pridržava koplje te mu se vidi samo desna noga koja je u pokretu kao i kod kralja Šaula. Treći lik pak nije toliko vidljiv jer je djelomično zaklonjen kraljem Šaulom. Na glavi nosi kacigu ili turban s perjanicom, lice mu je vidljivo od čela do nosa, lijevom rukom drži koplje, odjeven je u tuniku koja mu otkriva ruku od lakta do šake, a otkrivenom desnom nogom korača naprijed. Lijevo od njih, kako je već i spomenuto, u jedva vidljivim obrisima stijena nalazi se mladi kralj David od kojega se jedino može identificirati obris glave, očiju i krune. Do njega se nalazi obris nekog drugog lika s naznačenim licem i rukom, a iznad njegove krune se nazire prikaz ljudskog lica. Lijevi dio slike je najoštećeniji i upravo je zbog toga teško identificirati što je naslikano jer u takvom stanju oko promatrača percipira samo crnu boju te obrise stijena i pejzaža (sl. 20).



Slike 20 i 21: Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, detalji

U pozadini je također smješten stražnji dio Šaulove povorke sačinjene od stiliziranih vojnika koji iz dubine slikanog prostora koračaju naprijed. Nastavak povorke je vidljiviji na lijevoj strani

slike gdje se uočava perspektivno skraćeni konj i nekoliko glava vojnika okrenutih leđima promatraču. U pozadini su s desne strane vidljivi perspektivno skraćeni motivi stabala, a u daljini plavo nebo s oblacima i planine. U liku kralja Šaula i konju na desno vidljivo je da je izvor svjetlosti jednak kao i u preostalim slikama prikaza jer ona dopire s lijeve i s prednje strane te tako modelira likove stvarajući im sjenu na odgovarajućim mjestima dalje od izvora svjetlosti, no na ostatku slike je teško iščitati svjetlosne odnose. Poput ostalih slika najviše prevladava smeđa boja u prikazu tla. Boja se najviše može iščitati u liku kralja Šaula jer je on najvidljiviji što zbog očuvanosti, što zbog fokusa slike u njegovom liku. Njegova desna naramenica u obliku lava ili maskerona je izvedena oker bojom jednako kao i njegova lepršava oker draperija, oklop je svijetlo plave boje, a draperija preko lijevog ramena crvene boje, dok su mu vidljivi dijelovi tijela izrađeni nijansiranjem smeđe, a obuća sive boje. Bijela je boja vidljiva u slikanju njegove brade i kacige, kao i u konju na desnoj strani slike, ali i povorci koja korača iz dubine. Nebo i planine su vjerojatno naslikane koristeći plavu, oker i bijelu boju, no zbog stanja slike te su boje promijenile inicijalni izgled i tako iskrivile doživljaj. Slikar je oblike većinom dobio stupnjevanjem boje, dok je crtežom izveo detalje kao što su dijelovi oružja likova bliže promatraču te njihova obuća i nožni prsti pa čak djelomično i noge, kao i manji dio vojničke suknje. Crtež je vidljiv i u prikazu sedla konja kao i njegove glave, no najzastupljeniji je u prikazu vojničke povorke koja je izrađena u potpunosti od jednostavnih linija i bijele boje. Boja je pak posvuda nanescena jako lazurno jer sve djeluje jako glatko osim na mjestima gdje se boja napuhala kao i tamo gdje su krakelire jako vidljive.



Slika 22: Neznani slikar,
*Šaul protjeruje Davida u
divljinu*, detalj glava
skupine likova predvođene
kraljem Šaulom

4. Likovni uzori za četiri slike iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku

Četiri slike starozavjetne tematike iz zbirke Dubrovačke biskupije djela su nama neznanog majstora s kraja 17. ili početka 18. stoljeća. Osim autora, neznan je i naručitelj kao i kontekst nastanka te svrha nastanka kao i smještaj u prvotnom prostoru. No, promotrivši slike vidljivo je da su nastale na temelju grafičkih predložaka²⁶ što ide u prilog tome koliko su se likovna rješenja pojedinih autora daleko širila.

4.1 Grafički listovi kao predlošci za slikarska djela baroknoga razdoblja u Dubrovniku

Preuzimanje i ponavljanje određenih likovnih prikaza nije strana pojava u europskoj pa tako ni u dubrovačkoj umjetnosti. Primjera je mnogo, a ovdje se ističu oni reprezentativniji. Grafički listovi su sadržavali i tekstualne opise obično moralizirajućeg ili propagandnog karaktera te su tako nadilazile samo slikarstvo, a naručiteljima je možda od samog vizualnog dojma bio važniji i pripadajući tekst grafike kojega su bili svjesni te su i sami mogli biti kolekcionari grafika, kao što je bio i Marin Sorgo.²⁷ Uz to, u likovnom smislu naručiteljima je bilo važnije prikazati određenu temu, nego postići njima suvremenu likovnu kvalitetu prominentnih umjetnika.²⁸

U lođi ljetnikovca Sorkočević (Sorgo) u Rijeci dubrovačkoj nalaze se freske nastale kroz 3 faze. Prva faza je obilježena Junijem Sorgom i njegovim sinom Lukom. Za freske s prikazom Parisovog suda, Venere i Marsa te Adonisove smrti uzima se da ih je naručio Luka povodom njegovog vjenčanja za Katu Gradi jer su simboli ljubavi, plodnosti i bračne povezanosti.²⁹ Druga i treća faza je obilježena vlasnikom ljetnikovca Marinom Sorgom (1692. – 1761.), kada su nastale freske s prikazom Cerere s rogom obilja, Pana, Bakusa, Flore te Ljubavi pobjednice prema grafikama nastalim prema Carraccijevim djelima.³⁰

Od štafelajnog slikarstva može se izdvojiti kopija prema slici Simona Voueta (1590. – 1649.) s prikazom Bogorodice s Djetetom, nastala vjerojatno prema bakrorezu Pierre Daret de Cazeneuvea

²⁶ Zahvaljujem se prof. dr. sc. Sanji Cvetnić koja je ukazala na postojanje grafika.

²⁷ Marković, Vladimir. *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb, 1985., str. 38.

²⁸ Isto.

²⁹ Šulić, Veronika. „Tri faze zidnih slika ljetnikovca Sorkočević u Rijeci Dubrovačkoj“, u: *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, 1., Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2010., str. 11.

³⁰ Isto.

1640. godine. Danas se čuva u refektoriju isusovačkog samostana te nije visoke likovne razine kao Vouetov original.³¹ Nadalje, slika s prikazom Oplakivanja Krista s Bogorodicom, sv. Ivanom Evanđelistom i dva anđela kopija je nastala prema istoimenom originalu Antona van Dycka (1599. – 1641.), a prema grafičkom predlošku nizozemskog grafičara Shelte Adamsz. Bolswerta (1589. – 1659.).³² Raspored likova slike dosljednije slijedi kompoziciju grafičkog predloška koji je zrcalno obrnut u odnosu na van Dyckovu sliku.³³ U zbirci Katić nalaze se dvije kasnobarokne kopije rimskih careva Cezara i Klaudija nastale prema Tizianovoj skupini portreta 12 careva za vojvodu Federica Gonzagu iz 1539. godine. Za razliku od izvornika, dubrovačkim carevima su prikazana poprsja, a izvedeni su dosta kruto, širokim potezima bez prevelikih detalja.³⁴ U istoj zbirci se nalazi i kopija s prikazom božice Flore nastale prema istoimenom originalu Sebastijana Riccija (1659. – 1734.) koji se čuva u privatnom vlasništvu. Dubrovačka je kopija lišena Riccijevog kolorita i prozračnosti te je moguće, prema navodu Radoslava Tomića, da je nastala kao zajednički rad Giambattiste Pittonija i Antonija Arrigonija.³⁵ Fra Josip iz Rijeke dubrovačke autor je slike Bezgrešno začće Blažene Djevice Marije sa sv. Antom Padovanskim i sv. Franom Asiškim za glavni oltar franjevačke crkve u Rijeci dubrovačkoj nastale prema istoimenoj oltarnoj pali Pietra da Cortone iz crkve sv. Filipa Nerija u Perugi. O fra Josipu ne postoje pouzdani biografski podaci. Od Cortone je preuzeo kompoziciju i linearizam, a kolorit je sličan načinu Veronesea. Nije poznato je li slika nastala prema grafičkom predlošku ili pak izravnim promatranjem Cortone, no svakako svjedoči o rimskim utjecajima na dubrovačko postpotresno slikarstvo.³⁶ Slika s prikazom Svete obitelji s Ivanom i anđelima čuva se u fundusu Kulturno-povijesnog muzeja u Dubrovniku. Maloga je formata, vjerojatno nastala prema grafičkom predlošku Jan Sadelera (1550. – 1600.), nakon 1581. godine, kojega je pak izradio prema izgubljenoj slici Bartholomäusa Sprangera (1546. – 1611.). Dubrovačka slika se neznatno razlikuje

³¹ Tomić, Radoslav. „Tri kopije u Dubrovniku prema djelima francuskih i flamanskih majstora (Simon Vouet, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck), u: Dubrovnik: *Časopis za književnost i znanost*, godište XXX., 1, 2019., str. 46.

³² Isto, str. 47.

³³ Isto, str. 49.

³⁴ Tomić, Radoslav. „Slikarska djela u Dalmaciji nastala prema grafičkim predlošcima (Tizian, Tintoretto, Rafael, Pietro da Cortona: izbor), u: *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450. – 1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Kloviča. Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.*, gl. ur.: Milan Pelc, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2001., str. 162.

³⁵ Tomić, Radoslav. „Tri kopije u Dubrovniku“, u: *Dubrovnik: Časopis za književnost i znanost*, godište XII., 3, Dubrovnik, 2001., str. 74.

³⁶ Tomić, *Slikarska djela u Dalmaciji*, str. 167.

od predložka što je vidljivo u izostavljanju prikaza jednog anđela i u drukčijem koloritu draperije sv. Josipa.³⁷

U isusovačkoj crkvi sv. Ignacija i zgradi kolegija nalazi se nekoliko štafelajnih slika nastalih prema djelima Carla Maratte (1625. – 1713.). *Bogorodica s usnulim Djetetom, sv. Katarinom Aleksandrijskom i anđelima* pohranjena u kolegiju nastala je prema Marattinom originalu koji se danas čuva u Louvreu. Slika iz Louvrea se datira oko godine 1700. što znači da je dubrovačka kopija nastala nakon te godine, a sami Maratta je izradio nekoliko bakroreza spomenute slike u kojima je djelomično varirao kompoziciju. Slična je situacija sa slikom *Pohodjenje Djevice Marije Elizabeti* u isusovačkom kolegiju. Original je nastao oko 1644. – 1655. godine, a naslikao je nekoliko varijacija na istu temu kao i izradio bakroreze. Original slike s prikazom Bogorodice koja se ukazuje sv. Stanislavu Koski nastao je za crkvu Sant' Andrea al Quirinale u Rimu 1687. godine. Dubrovačka je kopija, danas smještena na unutarnjoj strani pročelnoga zida crkve sv. Ignacija, nešto većeg formata i uz neka odstupanja slijedi kompoziciju originala i osobine baroknog klasicizma. Naposljetku valja spomenuti i oltarnu palu s prikazom Smrti sv. Franje Ksaverskog u crkvi sv. Ignacija jer je nastala prema Marattinom originalu iz 1679. godine iz rimske isusovačke crkve *Il Gesù*.³⁸

U crkvi svetog Nikole na Prijekome nalazi se nekoliko slika koje su nastale prema grafičkim predlošcima. Tako je oltarna pala s prikazom Krunidbe sv. Katarine Aleksandrijske sa sv. Marijom Magdalenom i sv. Pavlom nastala prema istoimenoj izgubljenj oltarnoj pali Agostina Carraccija (1557. – 1602.) čije je kompozicijsko rješenje preneseno grafičkim listom francuskog grafičara Benoîta Farjata (1646. – 1724.). Niz slika umetnutih u ogradu pjevališta također slijede grafičke uzore: slika sv. Dominika je tako nastala prema skulpturi sv. Dominika kipara Pierre Le Grosa (1666. – 1719.) iz bazilike sv. Petra u Rimu posredstvom grafičkih listova, jednako kao i slika sv. Franje prema skulpturi sv. Franje Carla Monaldija (1691. – 1760.) iz istoimene bazilike. Slika sv. Jeronima je nastala prema istoimenoj slici Tiziana Vecellia (oko 1490. – 1576.) koja se nalazi u samostanu San Lorenzo u Escorialu, a slika sv. Vlaha prema skoro pa identičnoj slici koja se nalazi

³⁷ Marković, Vladimir. „Grafika i štafelajno slikarstvo u Dubrovniku“, u: *Klovićev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450. – 1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića. Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.*, gl. ur.: Milan Pelc, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2001., str. 172.

³⁸ Tomić, Radoslav. „Slikar Carlo Maratta – dalmatinsko podrijetlo i odjeci u Dubrovniku“, u: *Peristil*, 49/1, Društvo povjeničara umjetnosti hrvatske, Zagreb, 2006., str. 78 – 80.

u samostanu Male braće u Dubrovniku. Sve su slike nastale posredstvom grafičkih preložaka te kompozicijski dosljedno slijede uzore, iako su u izvedbi nešto reduciraniji po pitanju likovne obrade i dekorativnosti.³⁹

Dvije oltarne pale koje se nalaze u crkvi Gospe od Milosrđa u Gospinom polju u Dubrovniku nastale su po uzoru na slike prominentnijih umjetnika. Na prvom oltaru južno od glavnog oltara nalazi se slika s prikazom rođenja Bogorodice, a vjerojatno je nastala prema predlošcima Andree del Sarta (1486. – 1530.) na način da je autor eklektički izdvojio određene likove iz više Sartovih slika (promatrajući grafike) te ih smjestio u novu kompoziciju čime se prikaz doima neusklađeno.⁴⁰ Oltarna pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Josipom, sv. Antunom i skupinom anđela koja nosi drvo križa* nastala je prema istoimenoj slici Luce Giordana (1634. – 1705.) za crkvu Spirito Santo u Veneciji. Dubrovačka je kopija kompozicijski znatno reducirana u odnosu na original te se ne zna je li kupljena negdje u Italiji ili je nastala rukom domaćeg majstora koji je slijedio grafički predložak.⁴¹

4.2 Grafički predlošci za slike o kralju Davidu iz Biskupijskog sjemeništa u Dubrovniku

Sve četiri slike kojima se bavi ovaj rad nastale su prema grafičkim predlošcima: *David na Šaulovom dvoru* ili *Šaul baca koplje na Davida*, *Šaul protjeruje Davida u divljinu* i *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*. Grafike je izradio Aegidius Sadeler II. u suradnji s Johannom Sadelerom (za kojega nije sigurno je li mu bio brat ili rođak) prema crtežima Maartena de Vosa, a dio su serije *Patientiae Davidis regis et prophetae in Israel: fons et scaturigo Psalterii* nastale vjerojatno u razdoblju prije njegovog posjeta Apeninskom poluotoku, odnosno prije 1593. godine, u suradnji s Johannom Sadelerom I. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu posjeduje 4 od ukupno 16 grafičkih listova te serije i 4 grafička lista nastala tijekom boravka Aegidiusa II. Sadelera na habsburškom dvoru u Pragu.⁴² Album de Vosovih crteža se čuva u The Morgan Library and Museum u New Yorku, a sastoji se od 25 listova koji prikazuju scene iz života

³⁹ Šuljak, Matea. *Slikarska djela baroknog razdoblja u crkvi sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku*, diplomski rad, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2021., str. 57 – 67.

⁴⁰ Tomić, *Tri kopije u Dubrovniku*, str. 67.

⁴¹ Tomić, *Tri kopije u Dubrovniku*, str. 68.

⁴² Obitelj Sadeler u Grafičkoj zbirci NSK, link: <http://virtualna.nsk.hr/sadeler/aegidius-sadeler/>.

kralja Davida i scene iz Novog zavjeta.⁴³ Slika *David i Golijat* je pak nastala kao kombinacija više grafičkih listova, a najsljednija je sljedećima: grafika Uga da Carpija nastala od oko 1520. do oko 1527. godine prema crtežu Rafaela (1483. – 1520.), zatim grafika Cornelisa Massijsa nastala oko 1550. godine prema neutvrđenom crtežu te naposljetku grafika neznanog grafičara prema crtežu Maartena van Heemskercka nastao oko 1556. godine.

Aegidius Sadeler II. (1570. – 1629.) je najpoznatiji član dinastije grafičara Sadeler. Nadmašio je čak njegove ujake Jana i Raphaela te je dobio posao carskoga grafičara na habsburškom dvoru, a ostao je poznat i hvaljen kroz cijelo 17. i 18. stoljeće i utjecao je na novije generacije grafičara. Njegove grafike pokazuju nezavisne karakteristike u odnosu na struju grafičara koja je slijedila Rubensa i Hendricka Goltziusa. Spomenuti ujaci su također djelovali u Antwerpenu od otprilike 1550. do 1630. godine gdje su etablirali obiteljsku radionicu u kojoj su izrađivali grafike prema crtežima Maartena de Vosa i ostalih umjetnika. Godine 1588. su Jan i Aegidius otišli na minhenski dvor Vilima V. Bavarskog gdje su stupili u kontakt s Pieterom Candidom. Pod utjecajem Hendricka Goltziusa između 1591. i 1593. godine boravio je na prostoru talijanskih država. Iako ne znamo koja je mjesta točno posjetio i s kim je bio u kontaktu, u grafikama nastalim nakon tih godina vide se utjecaji rimske skulpture i bolonjskog slikarstva. U tom razdoblju modelacije njegovih likova su postale mekše, a svjetlo više naturalističko te se vide utjecaji Federica Baroccija i Annibalea Carraccija. Cijela je obitelj 1595. otišla živjeti u Veneciju gdje je Justus otvorio svoju tiskaru, a dvije godine poslije Aegidius je pozvan raditi u Prag kod Rudolfa II. gdje je izradio brojne portrete plemića i važnih osoba habsburškog dvora. U Rimu je vjerojatno bio u kontaktu s Paulom Brilom i Janom Brueghelom što je vidljivo u prikazu krajolika na grafikama koji ima karakteristike dvaju spomenutih umjetnika. Mnoge je crteže i spjeveve izradio za privatne kolekcionare, objavljene u zbirci *Stammbücher*.⁴⁴

Maarten de Vos (1532. – 1603.)⁴⁵ rodio se, djelovao i umro u Antwerpenu. Najraniju poduku je dobio od svojega oca, a kasnije je radio u radionici Fransa Florisa. Oko 1551. godine je oputovao u Rim, a zatim u Veneciju gdje je pak radio kao naučnik kod Tintoretta. Povratkom u Antwerpen postao je jedan od poznatijih umjetnika primajući najviše narudžbi od gradskih

⁴³ Za više podataka pogledati: *The Morgan Library&Museum*, link: (<https://www.themorgan.org/drawings/item/145001>), pristupljeno: 15. kolovoza, 2024.

⁴⁴ Limouze, Dorothy. „Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker“, u: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 85/362, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1989., str. 3, 4, 6, 7, 10, 17.

⁴⁵ Literatura i internetske stranice navode da se Maartenovo ime navodilo i kao Marten, Maerten i sl.

bratovština. U svoje vrijeme bio je najpoznatiji kao slikar pod utjecajem talijanskog manirizma koristeći kolorit jarkih boja prema flamanskoj tradiciji, ali modelirajući likove venecijanskom elegancijom, no danas je ostao zapamćen kao autor crteža za izradu grafičkih listova, iako on sam nikada nije izrađivao grafike.⁴⁶ U svoje je crteže često znao inkorporirati prikaze iz Dürerovih grafika kojima je ismijavao određene slojeve društva kao što su alkoholičari, seljaci, alkemičari ili zajedljivci. Zbog vjerskih ratova dva puta je promijenio vjeroispovijest, a dobivao je narudžbe i od katolika, i od luterana što je vidljivo u crtežima svetaca, Bogorodice i sl., ali i crtežima koji slave vjenčanje protestantskoga princa Vilima Oranskog i Charlotte Burbonske (1575.). Bio je gaštald bratovštine Svetog Luke te je 1577. godine bio glavni medijator u pregovorima spomenute bratovštine i gradskog vijeća koje je htjelo uništiti oslikani oltar svetog Ivana slikara Quentina Matsysa, a de Vos je naglašavao da oltar uz religijsku ima i umjetničku vrijednost jer ga je htio očuvati.⁴⁷

Ugo da Carpi (1480. – 1532.) rodio se u Carpiju, gradu koji je bio dio Vojvodstva Modena.⁴⁸ Nikada nije zadobio formalno obrazovanje, barem koliko je znano, a prvotnu je poduku vjerojatno dobio od svojeg oca.⁴⁹ U Veneciji boravi već od vjerojatno 1509. godine gdje je izradio brojne drvoreze za tiskare knjiga kao što su *Brevium Romanum* tiskara Bernardina Benalo 1514. godine.⁵⁰ Dvije godine kasnije spominje se u Rimu te je tamo izrađivao grafike prema Rafaelovim crtežima,⁵¹ a valja spomenuti i utjecaje Baldassarea Peruzzija, Marcantonija Raimondija i Parmigianina.⁵² Da Carpi je bio ponosan svojom vještinom izrade *chiaroscuro* drvoreza, zadobio je rimski i venecijanski privilegiji izrade takvih grafika tvrdeći da je njihov izumitelj, iako su godinama prije tu praksu počeli primjenjivati sjevernjački grafičari (Lucas Cranach i Hans Burgkmair). Neobična je situacija da je on kao drvorezac naslikao jedinu poznatu sliku *Svete*

⁴⁶ Stephen Ongpin Fine Art, link: <https://www.stephenongpin.com/artist/236540/maerten-de-vos>, pristupljeno 20. lipnja 2024. godine; Artuk.org, link: <https://artuk.org/discover/artists/de-vos-maarten-15321603>, pristupljeno 20. lipnja 2024. godine.

⁴⁷ Porras, Stephanie. „Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's "The big fish eat the small"“ u: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64, Brill, Leiden, 2014., str. 249, 251, 265 i 266.

⁴⁸ Britannica. com, link: <https://www.britannica.com/biography/Ugo-da-Carpi>, pristupljeno 20. lipnja, 2024. godine.

⁴⁹ Takahatake, Naoko. „Ugo da Carpi“, prikaz iz katlaoga izložbe, u: *VGO. Ugo da Carpi, l'opera incisa: Xilografie e chiaroscuro di Tiziano, Raffaello & Parmigianino by Manuela Rossi*, Palazzo dei Pio, Carpi, Print Quarterly Publications, London, 2010., str. 319.

⁵⁰ Pon, Lisa. „Prints and Privileges: Regulating the Image in the 16th-Century Italy“, u: *Harvard University Art Museums Bulletin*, 6/2, Harvard, 1998., str. 47.

⁵¹ Blackwood, Nicole. „Printmaker as Painter: Looking Closely at Ugo da Carpi's "Saint Veronica Altarpiece"“ u: *Oxford Art Journal*, 36/2, Oxford University Press, Oxford, 2013., str. 174.

⁵² Takahatake, Naoko. *Ugo da Carpi*, 319.; Blackwood, Nicole. *Printmaker as Painter*, str. 172.

Veronike za istoimeni ciborij u staroj crkvi svetog Petra u Rimu prema crtežu Parmigianina tvrdeći da ju je naslikao prstima, a ne kistom što je izazvalo veliki podsmijeh kod Vasarija.⁵³

Maerten van Heemskerck (1498. – 1574.) nosi prezime prema selu u kojemu je rođen, nedaleko od Haarlema. Ozbiljne je vještine stekao kod Jana van Scorela koji se bio vratio iz talijanskih država, a 1532. godine je i sami van Heemskerck otišao u Rim, vjerojatno kod kardinala Willema van Enckenvoirta, pouzdanika pape Hadrijana VI., ljubitelja umjetnosti i jedinoga pape rodom iz Nizozemske. Tamo je izrađivao crteže antičkih ruševina i kipova, a naglasak je bio na anatomiji. Izradio je skice umjetnina koje su se nalazile u Belvedereu, Palazzo Madama, Villa Madama, Palazzo Medici i u vrtovima kardinala Cesija. Bio je pod velikim utjecajem Rafaela, Michelangela, Salviatija i Perina del Vage, a par godina kasnije je vjerojatno u Mantovi stupio u suradnju s Giulijom Romanom. Njegove slike i grafike odišu talijanizirajućim ambijentom, no važno je naglasiti da nije sigurno je li utjecaje talijanskih umjetnika dobivao direktno proučavajući njihova djela ili pak preko grafičkih predložaka. Godine 1537. se vratio u Haarlem te je 1554. postao gaštaldom bratovštine svetog Luke.⁵⁴

Cornelius Massijs (1508. – 1562.) je djelovao u Antwerpenu. Prvu je poduku dobio od svojega oca Quentina te je bio član bratovštine svetog Luke. Bio je najpoznatiji po izradi grafika često označene monogramima *C. M. E.* ili *C. M. A.*, a ponekad i kao *COR. MET.* U prvotnim radovima se najviše referirao na P. Bruegela Starijeg preuzimajući pučke motive te izrađujući serije grafika malih dimenzija koje prikazuju religijske i alegorijske scene, kao i moralizirajuće likove. Kasnije je preuzimao rješenja Rafaela, Parmigianina i Michelangela. U mladosti je boravio u Italiji, no njegov boravak je ostao nedovoljno dokumentiran. Kao grafičar, Massijs se više zaokupio slikovitošću ambijenta, nego samom linijom. Najstarije su datirane 1530-ih, a najnovije 1560-ih godina.⁵⁵

⁵³ Pon, Lisa. *Prints and Privileges*, str. 48 - 50.; Blackwood, Nicole. *Printmaker as Painter*, str. 169 i 171.; Britannica.com, link: <https://www.britannica.com/biography/Ugo-da-Carpi>, pristupljeno 20. lipnja, 2024. godine

⁵⁴ National Gallery of Art, link: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2563.html>, pristupljeno 24. 6. 2024.; Veldman, Ilja M. „Maarten van Heemskerck en Italië”, u: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 44, Brill, Leiden, 1993., str. 126 – 139.

⁵⁵ Više autora, *Biographie Nationale*, 14, L' Academie Royale des Sciences, des Letteres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1897., str. 629 – 632., online izdanje, link: <https://web.archive.org/web/20151221010757/http://www2.academieroyale.be/academie/documents/FichierPDFBiographieNationaleTome2056.pdf#page=316>, pristupljeno 25. 6. 2024.; De Jonckheere Gallery, link: <https://dejonckheere-gallery.com/artists/cornelis-massys/>, pristupljeno 25. 6. 2024.

Između slike i grafike *Šaul baca koplje na Davida* vidljiva su određena odstupanja. Grafika prikazuje matematički točan dubinski prostor što se vidi i u fokusnoj točki i u logičnom rasporedu elemenata u zatvorenom prostoru u kojemu se zbiva scena. Prostor slike je nespretno skraćen, dvostubišne stube pod prijestoljem su pravokutne, dok su u grafici pak trostubišne te se od pravokutnog oblika prebacuje u konveksni. U prikazu slike nedostaje jedan vojnički lik za razliku od grafike gdje ih je sedam te je njihova vojnička oprema više elaborirana za razliku od slike, a muskulatura, pokret i sami dojam Šaulovog bijesa je naglašeniji, odnosno u slici su vojnička oprema, kao i Davidova draperija i harfa, puno reduciraniji po pitanju dekorativnosti. U pozadini scene na grafičkom listu, iza Šaulovog prijestolja, nalazi se lučni prolaz iza kojega je neodređeni prostor, nakon čega prema desnoj strani slijede zid flankiran pilastrima te skroz desno hodnik nadsvođen bačvastim kasetiranim svodom, okulusom i vijencem trabeacije u čijem se dnu nazire prolaz, a u samom hodniku naznake tri muške osobe. S grafike su dosljedno preuzete naznake svjetla. Na dnu grafičkog lista nalaze se dva natpisa podijeljena u tri skupine. Lijevo i u sredini se opisuje scena u kojoj zloduh obuzima Šaula koji baca koplje na Davida, a skroz desno prvi stih 31. psalma.⁵⁶



Slika 23: Aegidius Sadeler II. *Šaul baca koplje na Davida*, 1580. – 1590., The British Museum

⁵⁶ Tehnika: bakrorez, materijal: papir, dimenzije: 215 mm x 257 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-61, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine; de Hoop Scheffer, D. (gl. ur.). *Holstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, XLV, 1, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1995., str. 48.; de Hoop Scheffer, D. (gl. ur.). *Holstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, XLIV, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1996., str. 31.



Slika 24: Neznani autor,
Šaul baca koplje na Davida, depo
pinakoteke Dubrovačke
biskupije.

Slika *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, kao i prethodna slika, ne pokazuje prevelika odstupanja od grafičkog lista. Dapače, iako je grafika elaboriranija u detaljima likova, na slici je istaknutiji emocionalni naboj likova, tj. lijeva skupina koja pogubljuje glasnika na slici djeluje okrutnije, a desna skupina s Davidom se doima kontemplativnije. Na grafici desna skupina krvnika stoji uspravno i mačevima pogubljuje glasnika te imaju sličnu odjeću, ali drugačija pokrivala za glavu od likova sa slike. Uz to, na slici je glasnik skroz priljubljen uz tlo, dok se na grafici doima kao da krvnici nisu mogli dočekati položiti ga na tlo. Na slici se Šaulova okrunjena glava doima jako plosnato, pokraj nje se nalazi kraljevsko znamenje, a na grafici je glava plastičnija te joj je lice okrenuto na lijevo. Razlika kontemplativne skupine je u tome da na grafici David nema hermelinski ogrtač, već svečanu vojničku opremu, a njegova draperija, za razliku od slike, nema uzorak; na slici mu je lijeva ruka ispružena, dok se na grafici s obje ruke pridržava za draperiju. Kontemplativne posture tijela s kapuljačama preko glave su skoro pa identične. Na grafici se iza te skupine nalaze vojnici s helebardama i kacigama, a iza njih i naznake arhitekture: zid s trabeacijom i lukom. U stražnjim prostornim pojasevima grafike nazire se više vojnika za razliku od slike te se doimaju dosta ekspresivno dok su na slici jako stilizirani, a brežuljci su viši, dok nebo nije posebice istaknuto. Svjetlo je dosljedno preuzeto s grafike. Kao i na prethodnoj grafici i

na ovoj se na dnu lista nalazi natpis u tri skupine: lijeva i srednja opisuju događaj, dok se na desnoj nalazi treći stih 59. psalma.⁵⁷



Slika 25: Aegidius Sadeler II.,
*David oplakuje Šaulovu i
Jonatanovu smrt*, 1580. – 1590.,
The British Museum



Slika 26: Neznani slikar, *David
oplakuje Šaulovu i Jonatanovu
smrt*, depo pinakoteke Dubrovačke
biskupije

⁵⁷ Tehnika: bakrorez, materijal: papir, dimenzije: 203 mm x 255 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-63, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine; de Hoop Scheffer, *Holstein's Dutch & Flemish Etchings*, XLV, str. 55; de Hoop Scheffer, D. *Holstein's Dutch & Flemish Etchings*, XLIV, str. 33.

Slika *Šaul protjeruje Davida u divljinu* je najoštećenija od sve četiri slike te je upravo grafika omogućila bolje raspoznavanje prikaza slike. Slika je dosljedno preuzela elemente iz grafike, barem koliko se da vidjeti. Raskorak kralja Šaula, njegova vojnička oprema kao i oprema njegove pratnje, pa čak i detalj kako jedan od vojnika lijevom rukom podiže svoju kapu, dosljedno su preuzete. Kralj David je skriven u špilji na lijevoj strani oba prikaza, no zbog oštećenosti slike samo se da raspoznati mladoliki lik s krunom i neka osoba do njega što bi predstavljalo kralja Davida i njemu odane ljude, dok je to na grafici u potpunosti vidljivo. Iza kralja Šaula pa sve do posljednjeg prostornog pojasa nalazi se prikaz koračajuće vojske koja se u daljini sve više stilizira na način da se samo daju raspoznati oružje i glavne obrisne linije tijela. Na slici se doima da je naslikano manje stabala nego na grafici, a horizont je otvoreniji. Prema vidljivosti kralja Šaula i dva lika pokraj njega moglo bi se reći da je svjetlost dosljedno preuzeta s grafike. Na dnu grafičkog lista se također nalazi tekst koji pobliže opisuje nacrtanu scenu kao i tekst iz 53. psalma.⁵⁸



Slika 27: Aegidius Sadeler II., *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, 1580. – 1590., The British Museum



Slika 28: Neznani slikar, *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, depo pinakoteke Dubrovačke biskupije

Kao što je već rečeno, neznani autor slike *David i Golijat* preuzeo je elemente s tri grafike. Sličnosti se ponajprije nalaze u grafici Maertena van Heemskercka što je najvidljivije u općem dojmu: David s obje ruke pridržava sablju kojom zamahuje na Golijata, no na grafici David pritišće

⁵⁸ Tehnika: bakrorez, materijal: papir, dimenzije: 215 mm x 255 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-66, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine; de Hoop Scheffer, D. *Holstein's Dutch & Flemish Etchings*, XLV, str. 50.; de Hoop Scheffer, D. *Holstein's Dutch & Flemish Etchings*, XLIV, str. 32.

Golijata samo jednom nogom te se nalazi desno od njega, dok ga na slici pritišće cijelim tijelom i zapravo klečeći stoji na njemu. Pobjednik je odjeven u neratničku odjeću, dok je poraženi, izrazito grotesknog lica, u punom antikizirajućem oklopu s ostatkom opreme koja je razbacana oko njega (koplje, kaciga s perjanicom i štit još uvijek pričvršćen na desnoj ruci). U drugom prostornom pojasu grafike nalaze se pobjednička i poražena vojska, kao i na slici, no na grafici pobjednici su desno, a poraženi lijevo. Pobjednici su staloženi i vide im se stilizirana lica koja, udaljavajući oko dalje u prostoru slike, postaju reducirani na obrisnu liniju, a skoro svi poraženi su okrenuti leđima te se gube u posljednjem prostornom pojasu, koji je ispunjen naznakama stijena koje predstavljaju prirodu zajedno sa sjajnim Suncem, gdje su apstrahirani do razine kratkopoteznih linija, dok su pak na slici vojnici ipak detaljnije dorađeni, a očište grafike je nešto više od očišta slike. Šatori kružnog i kvadratnog oblika se nalaze s obje strane prikaza grafike, dok su na slici samo kružni i to na desnoj strani te je na grafici prikaz poražene vojske izražen vertikalama i dijagonalama koplja za razliku od slike gdje se dinamika oružja naglašava u drugom prostornom pojasu na središtu prikaza, odnosno na mjestu okršaja vojski. Na dnu grafičkog lista nalazi se natpis na latinskom koji opisuje događaj.⁵⁹ David i Golijat su također prikazani u središtu prikaza na grafici Corneliusa Massijsa, samo što je sada David prikazan kao dječak koji je, skoro pa u identičnoj pozi kao na slici, stao iznad Golijata koji je pak prikazan kao div natprirodne veličine kako potrbuške leži na podu te mu se u izrazu lica vidi izraz boli i poraza, slično kao i na slici, a sličnosti se vide i u položaju nogu i prikazu vojničkog oklopa. Ova grafika nema prikaz šatora, ali su prikazane pobjednička i gubitnička vojska na jednakim stranama kao i na slici. Neznani je umjetnik naše slike upravo elemente vojske dosljedno preuzeo s grafike kao što su napete strijele i vertikalna koplja pobjedničke vojske na mjestu okršaja, ali i poražena vojska koja se dala u bijeg okrenutih leđa, dok se jedan od vojnika okreće iza sebe držeći u ruci štit. Na slici je kvalitetnije i detaljnije prikazana vojnička oprema koja je na grafici poprilično stilizirana te mjestimice djeluje kao mokra draperija koja ocrtava neanatomski izduljeni torzo. U posljednjem prostornom pojasu grafike dominira prikaz pejzaža koji se u daljini apstrahirao na razinu gustih linija koje predstavljaju vegetaciju dok su planine označene obrisnom linijom, slično kao nebo s

⁵⁹ Tehnika: bakrorez, materijal: papir, dimenzije: 203 mm x 250 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-0709-71, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine; Luijten, Ger (gl. ur.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Koninklijke van Poll, Roosendaal, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1993., str. 97.

oblacima koji su predstavljeni prazninom u prostoru. Iznad prikaza se na grafičkom listu nalazi citat na latinskom jeziku iz Prve knjige o Samuelu u kojoj se govori o događaju.⁶⁰ Grafika Uga di Carpija je sama po sebi impresivna zbog tehnike *chiaroscuro* u drvorezu, a ujedno je i najstarija od sve tri grafike. U širokom i uvelike praznom prvom prostornom pojasu, u središtu prikaza, nalaze se David i Golijat u jako sličnoj pozi kao na prethodno opisanoj grafici, odnosno kao na slici, ali Golijatu se ne vidi lice koje je doslovno priljubljeno na tlo, no zato mu je istaknuta kovrčava kosa. Oko njih se ne nalazi nikakvo oružje. Desna strana kadra je obilježena šatorima i gubitničkom vojskom okrenutom leđima prema promatraču, a jedan od vojnika se *de facto* nalazi ispred protagonista scene te bježi naprijed prema promatraču ispruživši perspektivno skraćenu ruku otvorenog dlana naprijed dok glavu okreće iza ramena bacivši pogled na Davida. Lijevo pobjednička vojska korača prema poraženoj te ratnička oprema i oružje nije posebno naglašeno, iako je zanimljiv prikaz dvoje vojnika na suprotnoj strani kadra koji se nalaze ničice na tlu s rukama podignutima u vis i dlanovima u znaku molitve. Udaljeniji prostorni pojasevi su obilježeni pejzažem u kojima je naznačena izražena vegetacija i udaljene planine s nebom i oblacima.⁶¹



Slika 29: Ugo da Carpi, *David i Golijat*, 1520
– 1527, The British Museum



Slika 30: Neznani slikar, *David i Golijat*, depo
pinakoteke Dubrovačke biskupije

⁶⁰ Tehnika: bakrorez, materijal: papir, dimenzije: 110 mm x 87 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1926-0412-7, pristupljeno 5. rujna, 2024. godine; Hollstein, F. W. H. (gl. ur.). *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 11, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1954., str. 19.

⁶¹ Tehnika: drvorez, materijal: papir, dimenzije: 260 mm x 380 mm. Grafika se čuva u British Museum-u u zbirci Grafika i crteža: The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-1572, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine; Karpinski, Caroline (gl. ur.), *The Illustrated Bartsch*, 48, *Formerly Volume 12, Italian Chiaroscuro Woodcuts*, Abaris Books, New York, 1983., str. 21.



Slika 31: Cornelis Massijs, *David i Golijat*, oko 1550., The British Museum



Slika 32: neznani grafičar prema crtežu Maartena van Heemskercka, *David i Golijat*, oko 1556., The British Museum

5. O ikonografiji četiri slike

Protagonist sve četiri navedene slike je starozavjetni kralj David, vladar Izraela i prefiguracija Krista. U dvije slike je prikazan s kraljem Šaulom, u jednoj s Golijatom, a u posljednjoj sa svećenicima u kontemplaciji. Naime, nakon odluka Tridentskog sabora (1545. – 1563.) započelo se s reformama katoličke crkve, a jedna od posljednjih odluka *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama* dala je opće smjernice kako bi se trebale prikazivati svete osobe i Bog, a pak su iz te odluke proizašli filozofski traktati koji su dali preciznije smjernice kao što su one svetog Karla Boromejskog ili Giovannija Andree Gilia.⁶²

Prije Tridentskog sabora kralj David se prikazivao na razne načine. Jedan od prvih načina prikazivanja je bio u liku kralja koji sjedi na prijestolju ili svira harfu, a na glavi nosi šiljastu krunu ili dijamenu. U bizantskoj umjetnosti se obično prikazivao kao vladar čemu u prilog ide npr. srebrni pladanj iz 9. stoljeća koji se danas čuva u *Metropolitan Museum of Art* u New Yorku.⁶³ U prikazu je flankiran Samuelom koji mu daje blagoslov i Šaulom koji mu daje ratnu opremu, a u pozadini se nalazi prikaz carskog arhitektonskog gređa na stupovima, a tako je predstavljao od Boga potvrđen autoritet za vladanje što je bilo važno vladarima. Uz to, kao prvi židovski kralj on je ujedinio razdijeljena plemena u moćno kraljevstvo. Umjetnost *quattrocenta* ga prikazuje kao mladog junaka koji je pobijedio diva Golijata te je tako simbolizirao božju i fizičku snagu slabijega nad jačim protivnikom, a time je predstavljao i slobodu državnih zajednica, odnosno renesansne Firence.⁶⁴ To je ponajprije očito u dvije Donatellove skulpture iz 1409. i 1440. godine: mramorna (ranija), izvorno izrađena za firentinsku katedralu, prikazuje mladog Davida u kontrapostu, zaogrnut *all'antica* draperijom te pozorno i junački stoji nad odrubljenom Golijatovom glavom usmjerivši pogled u daljinu, a druga brončana (kasnija), u skladu s činjenicom da je riječ o privatnoj narudžbi, prikazuje nagoga Davida sa šešišrom kako u poprilično naglašenom kontrapostu stoji nad Golijatovom glavom s izrazito kontemplativnim izrazom lica.⁶⁵

⁶² Cvetnić, Sanja. *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, FF Press, Filozofski fakultet, Zagreb, 2007., str. 22 i 40.

⁶³ Christian Iconography.info, link:

<https://www.christianiconography.info/metropolitan/medieval5thAvenue/davidAnointPlate.html>, pristupljeno 26. lipnja, 2024. godine.

⁶⁴ Butterfield, Andrew. „New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence“, u: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 6, The University of Chicago Press, Chicago, 1995., str. 130.

⁶⁵ Hartt, Frederick. David G. Wilkins. *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, 7. izdanje, Pearson Education, Upper Saddle River, NJ, 2011., str. 189, 256 i 257.

Nakon Tridentskog sabora u prikazivanju ovoga starozavjetnog lika do izražaja je dolazila Davidova pobožnost i pokajanje te se stoga počeo prikazivati kao uplakani pokajnik, slično kao i Marija Magdalena, što je trebalo potaknuti svakog pojedinca na priznanje grijeha i pokajanje kao što je bilo i uobičajeno za baroknu književnost i umjetnost 17. stoljeća.⁶⁶ Prikaz Davida u njegovoj ljudskosti i osjećajnosti se vidi, naprimjer, u jednoj od slika koja se obrađuje, a prikazuje Davida kako oplakuje Šaula i Jonatana. Uz to, još od ranijih razdoblja David se smatrao prethodnikom i prefiguracijom Krista što govori i Sveto Pismo u (Mt 1,1), (Mt 22, 42-45) i (Otk 22, 16) te ga kao takvoga nalazimo u slikarskim ciklusima kao u npr. u Sikstinskoj kapeli gdje je prikazan kako svira harfu, a iza njega se nalazi otac Jišaj koji drži korijen biljke te tako predstavlja Kristovu lozu i nasljednika doma Davidova.⁶⁷

Uz spomenute scene zna se prikazivati u zgodama borbe s lavom, pošteđivanja Šaulovog života, Abigailinih darova, Abnerova ubojstva, pomazanja za kralja te izrugivanja poslanika koje je bio poslao amonskom kralju.⁶⁸

David i Šaul tako predstavljaju dvije oprečne osobnosti. David je s jedne strane srčana, kontemplativna, pokajnička i hrabra osoba što je vidljivo u većini njegova života jer je djelovao uz Božju pomoć kao kada se borio s Golijatom jer je to Božja pobjeda, a on sam je bio samo Jahvin medij. Uz to, nakon što ga je Šaul protjerao u divljinu, skupio je sebi odane ljude koji su u njemu prepoznali vođu te je pomagao stanovništvu kojega su terorizirali odmetnuti Filistejci te su ga oni tako zavoljeli jer im je istinski izravno pomogao. Većinu je odluka donosio u skladu s božjim principima, a njegova žalost, priznanje pogrešaka, strpljenje, borba i zazivanje Boga postali su stupovi koji su držali vlast u novostvorenoj državi Židova. S druge pak strane se nalazi kralj Šaul kojega je zbog vlastitog ponosa napustio Božji duh te ga je opsjeo zloduh te je konstantno za sebe tražio što veću kontrolu bez nebeske pomoći. Ljubomora prema Davidu ga je odvela u ludilo, nesigurnost i nemogućnost za promjenu. Za svaku je neuralgičnu situaciju odbio Jahvino vodstvo te se tako njegova osobna patnja razvila iz unutarnjeg konflikta i odbacivanja božjeg puta.

⁶⁶ Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora*, str. 41 i 42.

⁶⁷ Christian Iconography.info, link: <https://www.christianiconography.info/sicily/davidSMMaggiore.html>, pristupljeno 26. lipnja, 2024. godine.

⁶⁸ Badurina, Anđelko (gl. ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 219 – 222.; Leon-Dufour, Xavier. *Rječnik biblijske teologije*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993., str. 470 – 474.

Kronološki najranija je iz ovoga ciklusa slika ona koja prikazuje scenu u kojoj David ubija Golijata. To je ujedno i jedan od najčešćih predtridentskih prikaza kralja Davida. Kao što je već spomenuto, u renesansi je prikaz Davida s Golijatovom glavom imao simboličko značenje borbe slabijeg i slobodnoga grada (elitne političke zajednice) protiv jačeg neprijatelja, najčešće Firence protiv Milana ili Napulja, a za izvor se koristio narativ iz Prve knjige o Samuelu (1 *Sam* 17). Postoje dva narativa koji govore na koji je način David stigao na Šaulov dvor. U 1 *Sam* 16 se govori da je Bog uputio Samuela k Jišaju, s obzirom da se Šaul udaljio od Boga, nadodavši da je novi pomazanik jedan od njegovih sinova, a to je ustvari bio David, iako je Samuelu bila čudna takva Božja odluka jer se David činio slabim i zapuštenim, a bio je i pastir, najmlađi od Jišajevih sinova. Dalje se navodi da je David došao na Šaulov dvor jer je bio vrstan svirač harfe te je tako mogao ublažiti Šaulovu duhovnu patnju, što je zapravo jedan od izvora za sliku *David na Šaulovom dvoru*, dok sedamnaesto poglavlje iste knjige govori da je zaslugom za poraz Golijata, time i Filistejaca, došao na Šaulov dvor. O potonjem biblijski pisac govori da je David bio poslan na bojno polje kako bi odnio hranu svojoj braći, a stigavši tamo vidio je kako kralj Šaul govori da će svojom kćeri i bogatstvom nagraditi onoga tko ubije diva Golijata, Filistejca protivnika, s obzirom da je on izazivao najhrabrijega Židova na presudni dvoboj ispred vojske. Davidovo javno očitovanje za dvoboj je izazvalo podsmijeh Židova, no Šaul je pristao. Pošto mu je dao kacigu, oklop i mač te poželio Božju pomoć, David je svu opremu bacio sa sebe s obzirom da mu je na njegov skroman stas bila prevelika te je uzeo pračku i oblutak rekavši da ide na Golijata *u ime Gospodina*. Golijat je od udarca kamena pao na tlo te mu je David njegovim mačem odrubio glavu, a čitava se vojska Filistejaca razbježala glavom bez obzira.

U centru prikaza Golijat je pod nogama mladolikoga Davida koji ne nosi krunu (jer u tome trenutku, naravno, još uvijek nije vladar), grčevito je pribijen na pod, a David mu njegovom sabljom, inače orijentalnim oružjem koje često prikazuje „drugost“ u odnosu na civilizirani svijet, odrubljuje glavu. Dodatnom zanosu pridonosi Davidova lepršava draperija, odnosno klamis, koja svojim vijuganjem predstavlja kratki i brzi pokret tijela. Ispred i pokraj njih se nalazi spomenuto oružje: Golijatova sulica (koplje) i štit te Davidova pračka i kamenje. U daljim prostornim pojasevima nalazi se prikaz židovske vojske kako s lijeva na desno udara na filistejski tabor da ga opljačka i da potakne protivnike na bijeg. Svi su naslikani u renesansnim oklopima, vertikalna koplja probijaju zrak, baš kao i na grafičkim predlošcima, u centru stražnjega prostornog pojasa

nalazi se *crescendo* dviju vojski, dok su sasvim desno Filistejci u bijegu i njihov vojni tabor predstavljen šatorima, a trećina slikanoga kadra je predstavljena plavim nebom.

Slika *Šaul baca koplje na Davida* predstavlja sljedeću scenu u seriji od četiri slike. Za literarni predložak je poslužio narativ starozavjetnog teksta iz Prve knjige o Samuelu (1 *Sam* 19, 9 – 17). Prema narativu, zloduh je obuzeo Šaulov um jer je odlučio djelovati mimo Jahvina nauma, a taj ga je zloduh poticao na veliku mržnju prema Davidu jer je on pak bio izrazito slavljén u narodu. Nakon nekog vremena Šaul ga je pozvao da svira harfu za njega. No, dok ju je David svirao Šaul ga je gađao kopljem koje se zabilo u zid te je David pobjegao kod svoje supruge Mikale koja je ujedno bila i Šaulova kći. Ona je prevarom nasamarila vojnike koje je Šaul poslao da ubiju Davida te se on tako dao u bijeg u divljinu.

Kralj Šaul nalazi se na lijevoj strani kadra, bliže sredini, te u žustrom koraku ustaje sa svoga prijestolja pod baldahinom i baca koplje prema Davidu. Na glavi nosi šiljastu krunu, a pogled mu je lišen emocija. Odjeven je u antikizirajuću vojničku opremu, jednako kao i klamis kojim je ogrnut oko vrata te pada preko leđa i opet ide s prednje strane prekrivajući bedra. Četiri vojnika koja su skočila prema Šaulu da ga zaustave u njegovu naumu odjeveni su u vojničku opremu. David pak u raskoraku bježi od Šaula u jednom smjeru dok je glavom okrenut prema njemu, tj. u suprotnom smjeru od svoga kretanja. Na njegovu mladolikom licu uočava se iznenađen pogled. Odjeven je u ružičasti hiton koju mu seže do koljena, a pokret je dodatno naglašen oker klamisom koji je izrazito voluminozan na leđima te se preko lijevog ramena spušta sve do desnog bedra. Između vojnika na lijevoj strani kadra i Davida na desnoj nalazi se prikaz psića, simbola vjernosti, napetoga tijela i otvorenih usta okrenut je prema Davidu te se dobiva dojam kao da laje. Može se smatrati žanr scenom, no također i simbolom Davidove vjernosti Šaulu i Jahvi jer je David, unatoč izazovima, nikad nije izdao svoje principe.

Najoštećenija slika prikazuje scenu protjerivanja Davida u divljinu. Scena je naslikana prema opisu iz starozavjetnog teksta Prve knjige o Samuelu (1 *Sam* 23), no zbog razine oštećenosti prepoznaje se usporedbom s grafičkim predloškom. Biblijska priča govori da je mladi David nakon Šaulovog pomračenja uma pobjegao s dvora, tj. bio je protjeran, te se, na savjet samog Boga, skrivao u pustinjskim klancima gdje su mu se pridružile pristalice i vlastita obitelj. Šaul je doznao gdje se skriva te se dao u potjeru, a David je s pristalicama bježao pred njim. U jednom trenutku se jedna skupina nalazila na jednoj strani planine, a druga skupine na suprotnoj strani planine, no

Šaul je naposljetku odustao od potjere jer je zadobio vijest o napadu Filistejaca, a stijene po kojima su se kretali su prozване *Klanac razlaza*.

Prvo što se primjećuje promatrajući našu sliku je kralj Šaul sa dva vojnika oko njega. Prikazan je kao bradati stari kralj koji na glavi nosi kacigu s perjanicom i krunu koja se slabo primjećuje zbog stanja slike. Odjeven je u antikizirajuću ratničku opremu. Oklop prekriva torzo te iscrtava mišiće tijela, a na desnom ramenu se prepoznaje štitnik koji ima spomenuti lik maskerona dok mu je preko lijevog ramena prebačen klamis i pada preko leđa. Na nogama nosi otvorene sandale iznad gležnja urešene vrpcom, a u lijevoj šaci drži koplje vrhom vertikalno upereno prema nebu. Lijevo iza njega je vojnik odjeven u sličnu odjeću, no na glavi nosi oker turban s perjanicom, a drugi vojnik nosi šešir s perjanicom. Iza njih se nazire stilizirana povorka vojnika koja se gubi u dubini kadra. Skroz lijevo, u mraku špilje, nalazi se kralj David, odnosno, barem se može pretpostaviti da bi to bio on usporedi li se slika s grafikom i biblijskim opisom tog događaja. Na licu koje izvire iz sjene nazire se oko, nos i kruna na glavi, a pokraj njega se nalazi još jedna osoba te bi se moglo reći da ih se vjerojatno nalazi još s obzirom na stanje slike, pri tome uzevši u obzir i pripadajuću grafiku.

Kronološki najmlađa scena iz niza od četiri slike je ona koja prikazuje Davida kako oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt prema tekstu iz Druge knjige o Samuelu (2 *Sam* 1, 6-11 i 19-27). Narativ govori o tome da je glasnik Davidu donio vijest po kojoj je Šaul, izgubivši bitku, naredio tom glasniku da ga usmrti i tako mu prekрати muke. Glasnik, rodом Amalečanin, ga je poslušao te je kao dokaz Šaulove smrti Davidu donio kraljevsku krunu i narukvicu, a Jonatan je već prije toga bio usmrćen u bitki. Na te riječi se David ražalostio i razbjesnio: dao je pogubiti glasnika jer je od njegove ruke ubijen Božji pomazanik Šaul (bez obzira što je glasniku to Šaul sam bio naredio), a zatim je zapjevao tužaljku za njima.

Svi elementi slike ukazuju na to da se radi o spomenutoj sceni. Desno se nalazi skupina likova predvođena kraljem Davidom: on nosi krunu, zaogrnut je raskošnim crvenim hermelinskim ogrtačem te nosi plavi oklop i smeđu haljinu s vegetabilnim uzorkom, a na nogama se nalaze sandale ukrašene bijelom tkaninom. Sličnu odjeću nose i likovi skupine oko njega, no glave su im prekrivene tkaninom sve do razine pasa te vjerojatno na simboličan način predstavlja individualnu sferu čime se pojedinac odvaja u svijet molitve; odnosno radi se o kontemplativnoj skupini kralja Davida i rabina koji tuguju za smrću prijašnjega kralja što je dodatno naglašeno uperenim

pogledima prema nebu. Lijeva skupina prikazuje dvije osobe koje pogubljuju glasnika, iako je prema biblijskom tekstu bio samo jedan krvnik. Sva trojica su odjevena u hiton i klamis zelene, oker, plave i bijele boje. Jedan krvnik je gologlav te su mu kosa i lice prikazani na jednaki način kao kosa i lice Davida na slici *Šaul baca koplje na Davida*. Drugi krvnik nosi turban na glavi dodatno obrubljen bijelom tkaninom, a glasnik, netom što nije pogubljen, prestrašeno leži na tlu. Ta skupina predstavlja strah i nasilje. Dalje u pozadini nalaze se stilizirani prikazi vojske i šatora, slično kao na slici *David i Golijat* i *Šaul protjeruje Davida u divljinu*.

6. Povijest slika i prijedlog atribucije

Kao što je već spomenuto, slikama koje su tema ovoga rada ne zna se autor ni točna datacija što je često slučaj s mnogim umjetničkim djelima u privatnom vlasništvu na dubrovačkome području.

Arhivski dokumenti ipak nisu potpuno tihi kada je riječ o naše četiri slike s prikazom kralja Davida. Naime, zbir rukopisa koji je naslovljen *Kronika Biskupskog Sjemeništa u Dubrovniku od dne 13 Marta 1899.* čuva, makar lapidarno zabilježeno, jedine podatke o porijeklu ovoga kompleta slika. U toj se kronici, na stranici br. 17, pod datumom od 14. siječnja 1903. godine bilježi da je biskup poklonio Sjemeništu četiri velike slike kralja Davida, a da ih je biskupu prodala Malvina pl. Dorotka rođ. Bonda. Isti zapis bilježi čak i njihov smještaj u prostoru Sjemeništa: dvije su bile smještene na trećem katu *upraviteljstva, a druge dvije u Blagovalištu.*⁶⁹

Biskupijsko sjemenište u Dubrovniku osnovao je biskup Toma Jederlinić (1798. - 1855., dubr. biskup od 1843.), vjerojatno u rujnu 1850. godine te se ono nalazio u kući južno od katedrale, nekadašnjoj Biskupskoj palači.⁷⁰ Sjemeništarcu su kao i ostali đaci trebali pohađati školu te su tako bili zajedno s gimnazijalcima čija se ustanova nalazila u nekadašnjem samostanu Svete Katarine, danas zgrada Umjetničke škole Luke Sorkočevića. Rad gimnazije su vodili skolopi (drugog naziva pijaristi) još od ukinuća isusovačkog reda 1773. godine koji je bio smješten u isusovačkom kompleksu. Po ukinuću reda, isusovci su zamijenili spomenuti skolopi, no godine 1854. su isusovci opet zauzeli vodeću ulogu u obrazovanju dubrovačkih naraštaja preuzevši rad gimnazije te su već neko vrijeme prije toga vodili Sjemenište. Školske godine 1867/68. gimnaziju su preuzeli svjetovni profesori, a sljedeće godine su isusovci prestali voditi Sjemenište zamijenivši ih dijecezanskim klerom. Da stvar bude kompleksnija, isusovci su preuzeli rad novosnovane sjemenišne gimnazije krajem 1870-ih godina koja je bila odvojena od svjetovne gimnazije u nekadašnjem samostanu Svete Katarine Sijenske. Zgradu Sjemeništa je u historicističkome stilu

⁶⁹ Ovaj mi je važan dokument za potrebe pisanja ovoga rada ustupio povjesničar umjetnosti Ivan Viđen iz Dubrovnika, na čemu mu zahvaljujem. Naime, fotokopiju nekoliko stranica Kronike njemu je bio predao dubrovački svećenik i muzikolog Miho Demović (1934.-2023.) koji je na nju bio naišao prilikom jednoga svoga ranijeg istraživanja u arhivu Sjemeništa. S obzirom na trenutno nesređeno stanje arhivskoga fonda Sjemeništa, odnosno Biskupije, nije, nažalost, bilo moguće proširiti arhivsko istraživanje, kao ni provjeriti spominju li se ove slike možda u još kojemu dokumentu.

⁷⁰ Horvat-Levaj, Katarina. „Nadbiskupska palača – zaboravljeni spomenik dubrovačke barokne arhitekture“, u: *SIC ARS DEPERENDITUR ARTE: Zbornik u čast Vladimira Markovića*, urednici: Cvetnić, Sanja, Milan Pelc i Daniel Premerl, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2009., str. 279 – 282.

nadogradio i obnovio Josip Vancaš 1899. godine za vrijeme biskupovanja poduzetnoga biskupa Josipa Marčelića (1847.-1928., dubr. biskup od 1894.).⁷¹ Dakle ove naše slike su 1903. godine bile postavljene upravo u toj zgradi, u prostorijama blagovaonice i uprave tog zavoda. Godine 1942. Sjemenište se preselilo u zgradu Kolegija u nekadašnjem isusovačkom kompleksu, a 1947. godine tamo su stigli i isusovci koji su opet preuzeli rad Sjemeništa, a jednu godinu nakon u sklopu je počela djelovati i Klasična gimnazija.⁷² Danas se u nekadašnjem isusovačkom baroknom sklopu nalaze Biskupijska klasična gimnazija Ruđera Boškovića u Dubrovniku, Sjemenište koje doduše postoji samo nominalno, određene prostorije koje i dalje drže isusovci te depo pinakoteke Dubrovačke biskupije.

Podatak da je niz od 4 slike kupljen od obitelji Dorotka-Bonda važan je utoliko jer nam otkriva njihovo porijeklo: one dakle nisu naručene za neku crkvenu ustanovu, već su pripadale umjetničkoj zbirci jedne dubrovačke vlasteoske obitelji. Kao što je već rečeno, dubrovačke vlasteoske i građanske obitelji posjedovale su zbirke umjetnina i namještaja od kojih je dio danas sastavni dio fundusa raznih muzejskih ustanova. Tako, naprimjer, upravo iz ostavštine obitelji Bonda (i obitelji s njima u srodstvu) potječe vrijedna slika koja prikazuje panoramu Dubrovnika prije Velike trešnje u stalnome postavu Kulturno-umjetničkoga muzeja u Kneževu dvoru kao i slična slika s panoramom Ancone koja je dio postava Pomorskoga muzeja.⁷³

Stariji dubrovački kroničari nisu složni odakle točno potječe rod Bonda. Prvi pouzdano poznati Bonda je Savin Bondin iz sredine 11. stoljeća, a njegov otac je vjerojatno bio rodonačelnik čitavoga roda.⁷⁴ Za vrijeme Dubrovačke Republike rod se nikada nije razvio do prominentne razine kao, naprimjer, rodovi Gozze ili Sorgo, već su ostali relativno mali i „tihan“. Vrhunac su doživjeli u 14. stoljeću, a od 17. stoljeća preostala je samo jedna *casata* roda te su oduvijek bili dio klana Bobali, odnosno kasnije salamankezi.⁷⁵ Prema strogim endogamijskim pravilima koje je slijedila Republika rod je utrnuo po muškoj liniji 1804. godine brakom Magdalene Vicenze Bonda i Orsata

⁷¹ Radelj, Petar Marija. „Skice za povijest Biskupskog sjemeništa (1850. – 1991.) i Klasične gimnazije Ruđera Boškovića u Dubrovniku (1948.-1996.)“, u: *Religioni et bonis artibus. Građa za spomen-knjigu Biskupskog sjemeništa (1850.-1991.) i Klasične gimnazije Ruđera Boškovića u Dubrovniku (1948.-1996.)*, HAMER Kreator, Zagreb i Dubrovnik, 1996., str. 47 -52.

⁷² Isto, str. 56 i 57.

⁷³ Viden, Ivan. „Jelena Dorotka Hoffmann (1876-1965.) – tragom zaboravljene kubističke slikarice“, u: *Peristil*, 50, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2007., str. 291.

⁷⁴ Vekarić, Nenad. *Vlastela grada Dubrovnika. Vlasteoski rodovi (A – L)*, 2, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb - Dubrovnik, 2012., str. 134.

⁷⁵ Isto, str. 140.

Antuna Giorgi-Bona koji su imali sinove Orsata i Marin-Orsata. Linijom Marina-Orsata rod se nastavio sve do posljednjega Bonde koji se također zvao Marin Orsat (1840.-1902.), a njegova sestra je bila spomenuta Malvina pl. Dorotka rođ. Bonda (1846.-1915.).⁷⁶ Marin Orsat je bio pravnik i posjednik te je većinu života proveo u Beču kao zastupnik za Dalmaciju u Carevinskom vijeću (parlament austrijske polovice Monarhije), a kao član autonomaške stranke i dio kruga dubrovačkih Srbokatolika bio je česta medijska meta Narodnjaka i Pravaša.⁷⁷ Zbog odsustva iz Dubrovnika, za goleme obiteljske posjede u Gradu i u okolici brinuo se Malvinin suprug Josip Dorotka von Ehrenwall. Porijeklom Čeh iz kruga austrijskoga vojnog plemstva, svojom je čestitošću stekao brojne simpatije Dubrovčana, a kći Josipa i Malvine je bila naša prva kubistička slikarica Jelena Dorotka Hoffman (1876.-1965.). Ona je prije smrti prodala obiteljski arhiv Državnome arhivu u Dubrovniku.⁷⁸



Slika 33: Malvina pl. Bonda Dorotka von Ehrenwall sa suprugom Josipom Dorotka von Ehrenwall (ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena)

S obzirom da je Malvinin suprug Josip pl. Dorotka umro 1897. godine, a brat Marin 1902. godine, jednako kao njezina majka, može se pretpostaviti da je Malvina Dorotka Bonda dobila nasljedstvo kojim je mogla raspolagati po vlastitoj želji. S obzirom da je uz Jelenu imala još dvije

⁷⁶ Isto, str. 264 i 265.

⁷⁷ Vekarić, Nenad. *Vlastela grada Dubrovnika. Odabrane biografije (E – Pe)*, 5, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2014., str. 58 i 59.

⁷⁸ Viđen, *Jelena Dorotka Hoffmann*, str. 285, 286 i 291.

kćeri i dva sina⁷⁹ zaključujemo da je slike iz obiteljske zbirke prodala biskupu Marčeliću nakon smrti majke i brata i to vjerojatno kako bi poboljšala svoje financijsko stanje.

U biskupskoj zbirci umjetnina, odnosno u središnjoj prostoriji na drugome katu Biskupske palače, u postavu se nalazi slika *Poklonstvo kraljeva*. Radoslav Tomić je u jednom od recentnijih članaka⁸⁰ iznio hipotezu da je Petar Mattei (1670. – 1726.) autor slike *Poklonstvo kraljeva*. Matteiju se sa sigurnošću jedino može pripisati oltarna pala svetog Bernarda na istoimenom oltaru u sjevernom kraku transepta katedrale iz razloga što arhiv čuva dio pravnog ugovora između njega i države glede te oltarne pale.⁸¹



Slika 34: Petar Mattei (pripisano), *Poklonstvo kraljeva*, Dubrovnik, Biskupska pinakoteka

⁷⁹ Isto, str. 86.

⁸⁰ Tomić, Radoslav. „Petar Mattei – skica za portret“, u: *Ars Adriatica*, 13, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2023., str. 131.

⁸¹ Tomić, *Slikarska djela u katedrali*, str. 306 i 317.

Slikar Petar Mattei je osoba koja je najviše doprinijela ukrašavanju novoizgrađene katedrale novim slikama, s obzirom da je bio lokalni majstor izrastao na učenju Benedikta Staya (1650. – 1687.). Mattei je, osim kod Staya, učio i kod nekog majstora u Veneciji što je potvrđeno sastavljenom oporukom, no ne znamo ni kod koga je bio, ni koliko dugo se zadržao, ni što je točno tamo radio. Povjesničar Serafin Marija Crijević, slikarev nešto mlađi suvremenik, navodi da se Mattei školovao kod Luke Giordana u Napulju što nije potvrđeno nekim drugim zapisima.⁸² Valja naglasiti da je Crijević svoj literarni rad ostvario temeljem pravovaljanih dokumenata te slušajući pripovijesti drugih ljudi o starijoj generaciji, a cilj mu je bio upoznati širu zajednicu o nasljeđu predaka za bolju sadašnjost i budućnost, a on i Mattei su bili suvremenici, stoga bi se njegov podatak o Matteiju mogao smatrati vjerodostojnim. Bilo kako bilo, Mattei je Giordanova djela svakako mogao vidjeti u Veneciji što je na njega moglo imati utjecaja, a svakako je kao slikar bio dobro prihvaćen u zajednici jer je dao najbolje od sebe da ukrasi Gospu Veliku i novu crkvu svetog Vlaha čime je Senat očito bio zadovoljan.⁸³

Pripisuju mu se slike u moćniku katedrale što je vrlo vjerojatno usporede li se lica likova, pogotovo Bogorodice i Djeteta, zatim motivi ekstaza, kerubina, način prikazivanja svjetlosti i položaja udova.⁸⁴ Tomić se referirao na Francesca Mariju Appendinija, koji se pak referirao na Serafina Mariju Crijevića, jednog od najplodonosnijih i najrelevantnijih dubrovačkih povjesničara, jer su oni jedini donijeli podatke o Matteiju, i to dosta poopćeno. Tomić navodi da je slika *Poklonstvo kraljeva* provincijalne izvedbe, nastala na temelju predloška, skromnog crteža, natrpana likovima s usputnim detaljima, jer je Mattei oscilirao u kvaliteti služeći se i sjećanjem onoga što je mogao vidjeti u pokrajinama s druge strane Jadrana. Najveći Tomićev argument kojim atribuirao sliku Matteiju je upravo lice Bogorodice koje se ponavlja na slikama *Bogorodica s Djetetom i sv. Filipom Nerijem* u crkvi Gospe od Milosrđa na Lapadu te *Bogorodica s Djetetom, sv. Sergijem i sv. Bakhom* iz župne crkve u Pridvorju u Konavlima, a ima sličnosti s licima alegorija u moćniku katedrale i ostalim slikama koje Tomić navodi u članku.⁸⁵

⁸² Isto, str. 306 i 307.

⁸³ Isto, str. 307; Appendini, Francesco – Maria, *Povijesno-kritičke bilješke o starinama, povijesti i književnosti Dubrovčana*, prijevod i Uvodna riječ: Šoljić, Ante. Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 2016., str. 525.

⁸⁴ Tomić, Radoslav. „Dubrovački slikari Benedikt (Benko) Stay i Petar Mattei – dokumenti i prijedlozi za nova djela“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 31, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007., str. 111 – 113.; Isti. *Slikarska djela u katedrali*, str. 304 i 306.

⁸⁵ Tomić, „*Petar Mattei – skica za portret*“, str. 131 – 133.

Slika ima mnoge sličnosti sa četiri starozavjetne slike, ne samo kompozicijski i u izradi likova, već i u određenim detaljima, stoga bi se mogla postaviti hipoteza da je Petar Mattei autor i ove četiri slike, ukoliko je Tomić bio u pravu. Četiri slike o kralju Davidu i *Poklonstvo kraljeva* imaju jednaku vodoravnu kompoziciju likova i to je prva stvar koja privlači pozornost. Zatim, iako su sve četiri starozavjetne slike oštećene, jasno je da dijele jednak smeđi kolorit kao i boje draperija što je posebno zanimljivo u odabiru okera, a sličnost je vidljiva i u plavom nebu na kojemu se naziru sivkasti oblaci. Scena u kojoj Šaul baca koplje na Davida se odvija na sličnom podiju i stipesu kao i *Poklonstvo* te je lijeva strana kadra zatvorena arhitekturom, dok se na desnoj kadar otvara nebom i oblacima, baš kao i na *Poklonstvu*. Okrunjena glava i bradato lice miloga pogleda jednog od kraljeva iz *Poklonstva* jednaki su kao glava Šaula koji baca koplje na Davida, a ponavlja se i na slici *David u divljini* i *David oplakuje Šaula i Jonatana* gdje se Šaulova glava nalazi na tlu u prvom prostornom pojasu. Isti kralj *Poklonstva* na lijevom ramenu nosi štitnik u obliku maskerona, a isti se motiv ponavlja na desnom ramenu Šaula u slici gdje protjeruje Davida u divljinu. Najveća se sličnost vidi u skoro posve jednakome načinu prikazivanja obuće stojećih ili napetih ljudskih nogu kao i stopala likova svih pet slika. Također bi bilo vrijedno spomenuti da se lice Davida iz slike u kojoj ga Šaul gađa kopljem s manjim oscilacijama ponavlja u slici *David oplakuje Šaula i Jonatana* kao i na slici *Alegorija mučeništva iz moćnika*, zatim na liku svetog Luke na slici *Bogorodica s Djetetom, sv. Vlahom i sv. Lukom* iz crkve sv. Antuna Opata u Malom Stonu i *Bogorodica s Djetetom ukazuje se sv. Stanislavu Kostki* iz crkve svetog Ignacija u Dubrovniku. Naposljetku, lik koji pruža granu mučeništva u spomenutoj Alegoriji iz Moćnika ima jednako tretiranu i koloriranu draperiju kao kralj David u slici *Kralj Šaul baca koplje na Davida*.



Slika 35: Detalji slike
Poklonstvo kraljeva



Slika 36: Detalji slike
Poklonstvo kraljeva



Slika 37: Detalji slike *Poklonstvo kraljeva*

Sve dok se ne pronađe odgovarajući arhivski podatak, potpis ili slično, te dok se ne provedu nužni konzervatorsko-restauratorski zahvati, neće se pouzdano moći znati pravi autor slika sa starozavjetnim scenama, kao ni autor *Poklonstva kraljeva*. Ne smije se zaboraviti da je prije Matteija postojao još jedan lokalni umjetnik: Benedikt Stay. On je naime, prema Appendinijevim navodima, po povratku iz Pariza, gdje je posjetio ujaka monsinjora Primija, putovao kroz Bolognu, Rim i Napulj gdje je skupio dovoljan broj grafika te je u Dubrovniku slikao portrete i druge slike, a navodi da je naslikao sliku i za glavni oltar samostana Svete Marije od Kaštela. On je bio Matteijev učitelj, stoga bi bilo logično pretpostaviti da mu je prenio svoje znanje i utjecao na njegov slikarski izraz⁸⁶ te da je moguće da im se način slikanja, barem tijekom Matteijevog početka školovanja, preklapao, sve dok on nije otputovao na drugu obalu Jadrana.

⁸⁶ Appendini, *Povijesno-kritičke bilješke*, str. 524 i 525.



Slika 38: Petar Mattei, *Alegorija mučeništva*, Moćnik dubrovačke katedrale; preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“



Slika 39: Petar Mattei, *Bogorodica s Djetetom se ukazuje sv. Stanislavu Kostki*, crkva sv. Ignacija u Dubrovniku, preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“



Slika 40: Petar Mattei, *Bogorodica s Djetetom, sv. Vlahom i sv. Lukom*, župna crkva Svetog Antuna Opata iz Malog Stona, preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“

7. Zaključak

Dubrovačka biskupija, kao nasljednica Dubrovačke nadbiskupije iz razdoblja Republike, jedan je od najvažnijih posjednika slikarskih djela u Dubrovniku. Osim dobro poznatih, dokumentiranih i/ili atribuiranih oltarnih pala tu se još nalaze i brojne slike štafelajnog slikarstva kojima su autori i dalje neznani. Slike su izložene u katedrali Gospe Velike i Biskupskoj palači, također i u mnogim uredima biskupije, a mnoge se nalaze i u depou koji se pak nalazi u zgradi nekadašnjeg isusovačkog kolegija čije prostorije danas čine Klasična gimnazija i Sjemenište.

Objelodanjivanjem četiri starozavjetne slike o kralju Davidu pridonosi se boljem poznavanju Biskupijske zbirke umjetnina koja je poprilično slojevita i kompleksna. Ovim radom je iznesen u javnost rukopisni dokument koji svjedoči da su slike početkom 20. stoljeća bile u posjedu grofice Malvine pl. Bonda Dorotka von Ehrenwall koja je smrću brata Marina Orsata 1902. godine naslijedila obiteljsko bogatstvo, među time i spomenute slike, koje je prodala biskupu Marčeliću, a biskup ih je pak poklonio Sjemeništu gdje su bile izložene. Danas se nalaze u depou biskupije. Doduše, valja naglasiti da nije u potpunosti jasno jesu li slike oduvijek bile u posjedu obitelji Bonda jer i dalje ne postoje dokumenti koji mogu pratiti vlasništvo i smještaj slika od njihovog postanka pa do 20. stoljeća. Naime, treba uzeti u obzir da je obitelj Bonda bila povezana s obitelji Giorgi-Bona te je moguće da su ih dobili od njih, što bračnim vezama, što nasljedstvom. Također je moguće da su ih za vrijeme Republike, ili nakon, kupili od nekoga drugoga.

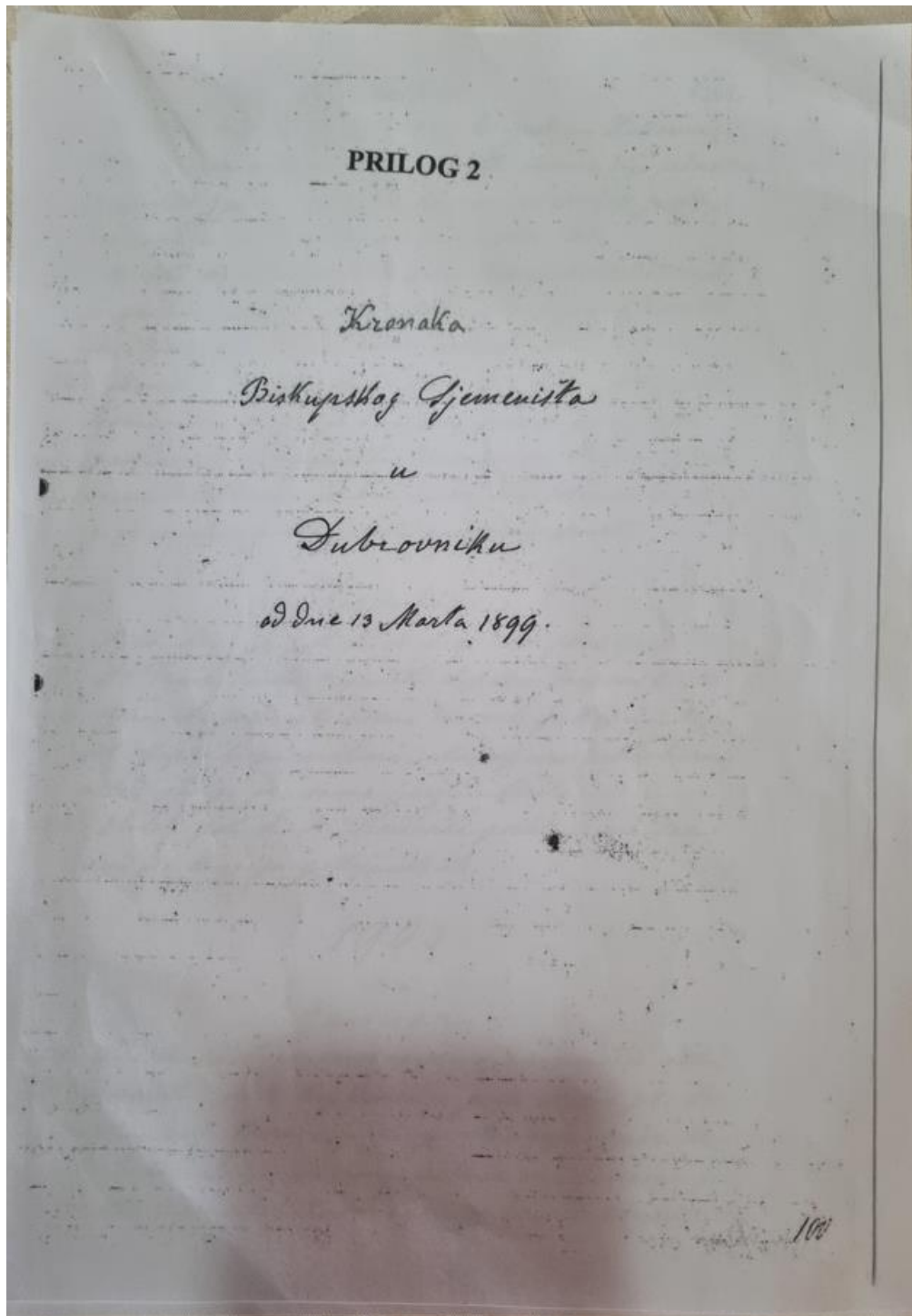
Sve četiri slike su nastale prema grafičkim predlošcima. Slike *Šaul baca koplje na Davida*, *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt* i *Šaul protjeruje Davida u divljinu* nastale su prema grafičkim predlošcima flamanskog grafičara Aegidiusa Sadelera II. prema crtežima Maertena de Vosa. Obitelj Sadeler se dovodi u vezu i sa slikom *Sveta obitelj* iz fundusa Kulturno-povijesnog muzeja s obzirom jer je ta slika nastala na temelju grafičkog predloška obiteljske radionice. Slika *David i Golijat* rezultat je preuzimanje rješenja s više grafičkih predložaka iste tematike, a to su listovi Uga da Carpija, Cornelisa Massijsa te nepoznatog autora prema crtežu Maartena van Heemskercka. Svi osim da Carpija su flamanski grafičari koji su djelovali krajem 16. ili početkom 17. stoljeća, a dubrovačka slikarska baština je bogata slikama koje su nastale preuzimanjem likovnih elemenata s grafika. Slike su zbog većih dimenzija vjerojatno bile izložene u nekim reprezentativnim prostorijama prije nego što su došle u prostorije Sjemeništa. Nije nam ni poznato

kakvu su poruku slike projicirale u javnost jer su nam nepoznati naručitelji kao i autor i prvotni smještaj.

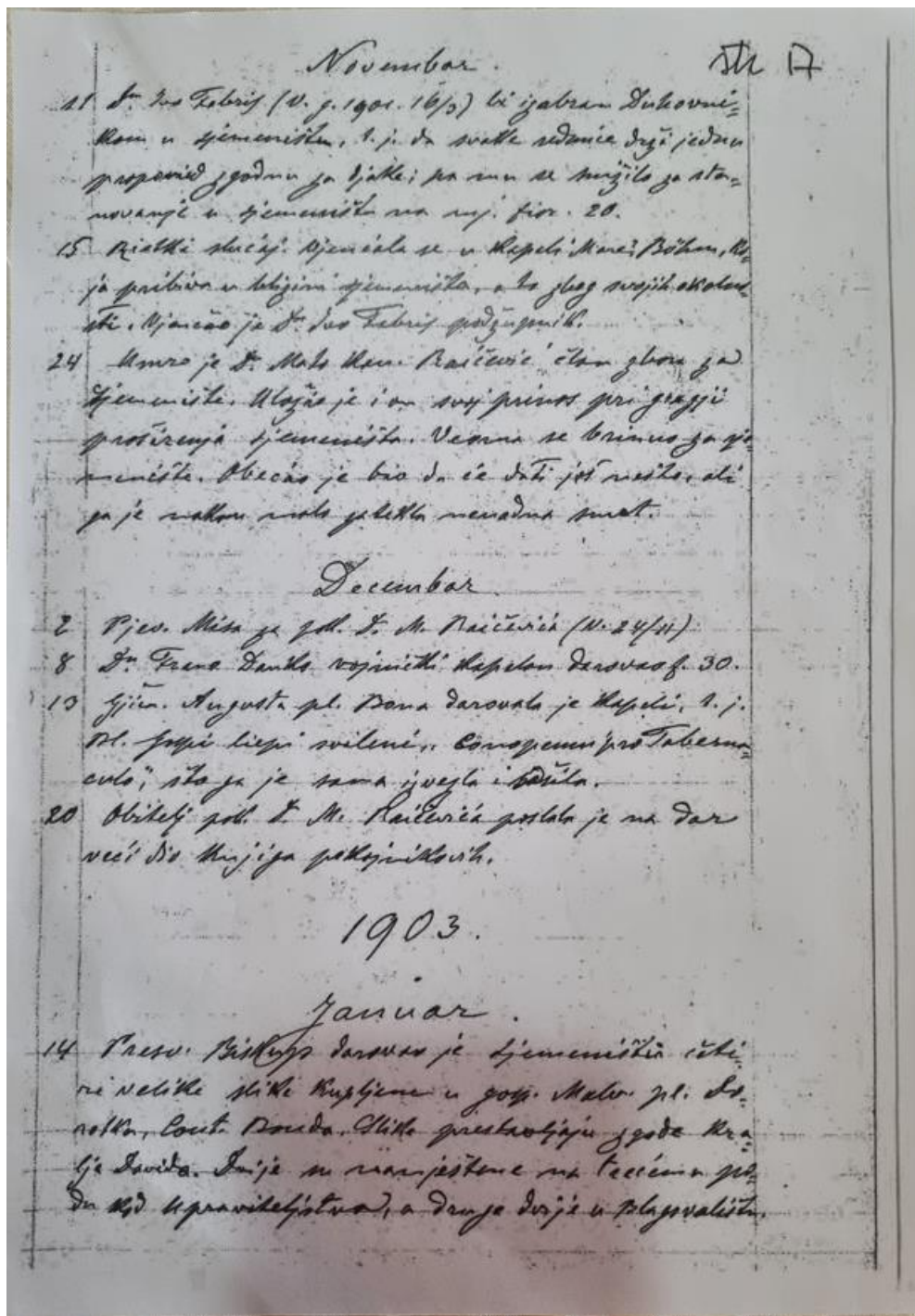
Lik kralja Davida se nakon Tridentskog sabora ikonografski počeo prikazivati kao pokajnik, a u međusobnoj kombinaciji s kraljem Šaulom oprečno su postavljene vrline i mane: vjera u Boga – odvajanje od Boga, nada – beznade, razum – ludilo, snaga – slabost, skrušenost – zavist i slično.

Slike dijele velike sličnosti sa slikom *Poklonstvo kraljeva* iz Biskupske palače što je vidljivo u kompoziciji, modelaciji likova, tretiranju draperija, koloritu kao i u dekorativnim elementima. Spomenutu je sliku Radoslav Tomić atribuirao domaćem slikaru Petru Matteiju, stoga se i četiri slike o kralju Davidu mogu dovesti u vezu s Matteijem, a svakako im je potrebna restauracija i primjereniji postav u nekom javnosti dostupnom prostoru.

8. Prilozi



Slika 41: Reprodukija naslovne stranice rukopisnog dokumenta; ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena



Slika 42: Reprodukija sedamnaeste stranice rukopisnog dokumenta; ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena

9. Popis ilustracija

1. Neznani slikar, *Šaul baca koplje na Davida*, Dubrovnik, depo Dubrovačke biskupije u Sjemeništu, (foto: Ante Raguž)
2. Poledina slike *Šaul baca koplje na Davida*, (foto Ante Raguž)
3. Poledina slike *Šaul baca koplje na Davida*, detalj, (foto Ante Raguž)
4. Neznani slikar, *Šaul baca koplje na Davida*, detalj lijeve strane kadra, (foto: Ante Raguž)
- 5: Neznani slikar, *Šaul baca koplje na Davida* detalj lika mladog Davida, (foto: Ante Raguž)
6. Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, Dubrovnik, depo Dubrovačke biskupije u Sjemeništu, (foto: Ante Raguž)
7. Poledina slike *David oplakuje Šaula i Jonatana*, (foto: Ante Raguž)
8. Poledina slike *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalj, (foto: Ante Raguž)
9. Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalji lijeve skupine likova, (foto: Ante Raguž)
10. Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalj s prikazom kraljevskog znamenja (krune i narukvice), (foto: Ante Raguž)
11. Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalji desne skupine likova, (foto: Ante Raguž)
12. Neznani slikar, *David oplakuje Šaula i Jonatana*, detalji vojničke povorke u pozadini, (foto: Ante Raguž)
13. Neznani slikar, *David i Golijat*, Dubrovnik, depo Dubrovačke biskupije u Sjemeništu, (foto: Ante Raguž)
14. Poledina slike, *David i Golijat*, (foto: Ante Raguž)
15. Neznani slikar, *David i Golijat*, detalj, (foto: Ante Raguž)
16. Neznani slikar, *David i Golijat*, detalj, (foto: Ante Raguž)

17. Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, Dubrovnik, depo Dubrovačke biskupije u Sjemeništu, (foto: Ante Raguž)
18. Poledina slike *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, (foto: Ante Raguž)
19. Poledina slike *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, detalj, (foto: Ante Raguž)
20. Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, lijeva strana kadra, detalj (foto: Ante Raguž)
21. Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, desna strana kadra, detalj (foto: Ante Raguž)
22. Neznani slikar, *Šaul protjeruje Davida u divljinu*, detalj glava skupine likova predvođene kraljem Šaulom, (foto: Ante Raguž)
23. Aegidius Sadeler II., *Šaul baca koplje na Davida*, 1580. – 1590., preuzeto s online stranice *The British Museum*
24. Neznani autor, *Šaul baca koplje na Davida*, depo pinakoteke Dubrovačke biskupije, (foto: Ante Raguž)
25. Aegidius Sadeler II., *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, 1580. – 1590., preuzeto s online stranice *The British Museum*
26. Neznani slikar, *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, depo pinakoteke Dubrovačke biskupije, (foto: Ante Raguž)
27. Aegidius Sadeler II., *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, 1580. – 1590., preuzeto s online stranice *The British Museum*
28. Neznani slikar, *David oplakuje Šaulovu i Jonatanovu smrt*, depo pinakoteke Dubrovačke biskupije, (foto: Ante Raguž)
29. Ugo da Carpi, *David i Golijat*, 1520 – 1527, preuzeto s online stranice *The British Museum*
30. Neznani slikar, *David i Golijat*, depo pinakoteke Dubrovačke biskupije, (foto: Ante Raguž)
31. Cornelis Massijs, *David i Golijat*, oko 1550., preuzeto s online stranice *The British Museum*
32. Neznani grafičar prema crtežu Maartena van Heemskercka, *David i Golijat*, oko 1556., preuzeto s online stranice *The British Museum*

33. Fotografija Malvine pl. Bonda Dorotka von Ehrenwall sa suprugom Josipom Dorotka von Ehrenwall, (ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena)
34. Petar Mattei (pripisano), *Poklonstvo kraljeva*, Dubrovnik, Biskupska pinakoteka (Biskupska palača), (foto: Ante Raguž)
35. Petar Mattei (pripisano), detalji glava i ruku Kraljeva sa slike *Poklonstvo kraljeva*, (foto: Ante Raguž)
36. Petar Mattei (pripisano), detalji donjeg dijela tijela Kralja i paža sa slike *Poklonstvo kraljeva*, (foto: Ante Raguž)
37. Petar Mattei (pripisano), detalji Svete Obitelji sa slike *Poklonstvo kraljeva*, (foto: Ante Raguž)
38. Petar Mattei, *Alegorija mučeništva*, Moćnik dubrovačke katedrale; preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“
39. Petar Mattei, *Bogorodica s Djetetom se ukazuje sv. Stanislavu Kostki*, crkva sv. Ignacija u Dubrovniku, preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“
40. Petar Mattei, *Bogorodica s Djetetom, sv. Vlahom i sv. Lukom*, župna crkva Svetog Antuna Opata iz Malog Stona, preuzeto iz članka: Tomić, R. „Petar Mattei – skica za portret“
41. Reprodukcija naslovne stranice rukopisnog dokumenta; ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena, (foto: Ante Raguž)
42. Reprodukcija sedamnaeste stranice rukopisnog dokumenta; ustupljeno ljubaznošću Ivana Viđena, (foto: Ante Raguž)

10. Popis literature

1. Appendini, Francesco – Maria, *Povijesno-kritičke bilješke o starinama, povijesti i književnosti Dubrovčana*, prijevod i Uvodna riječ: Šoljić, Ante. Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 2016.
2. Badurina, Anđelko (gl. ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćaska sadašnjost, Zagreb, 2006.
3. Belamarić, Joško. *Biskupska palača u Dubrovniku*, Dubrovačka biskupija, Dubrovnik, 2018.
4. Blackwood, Nicole. „Printmaker as Painter: Looking Closely at Ugo da Carpi's "Saint Veronica Altarpiece"“ u: *Oxford Art Journal*, 36/2, Oxford University Press, Oxford, 2013.
5. Butterfield, Andrew. „New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence“, u: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 6, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
6. Cvetnić, Sanja. „Cezare Fracanzano's *The Penitence of St Peter* in Dubrovnik and the Iconography of Penitence in Giovanni Bonifaccio's *L'arte de' cenni* (1616)“, u: *IKON: Časopis za ikonografske studije*, 12, Rijeka, 2019.
7. Cvetnić, Sanja. *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, FF Press, Filozofski fakultet, Zagreb, 2007.
8. Cvetnić, Sanja. „Il quadro di Francesco de Mura a Dubrovnik (Ragusa)“, u: *Scripta in honorem Igor Fisković*, ur: Jurković, Miljenko i Predrag Marković, Međunarodni istraživački centar za kasnu antiku i srednji vijek, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb – Motovun, 2015.
9. de Hoop Scheffer, D. (gl. ur.). *Holstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, XLV, 1, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1995.
10. de Hoop Scheffer, D. (gl. ur.). *Holstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, XLIV, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1996.
11. Horvat-Levaj, Katarina. „Nadbiskupska palača – zaboravljeni spomenik dubrovačke barokne arhitekture“, u: *SIC ARS DEPERENDITUR ARTE: Zbornik u čast Vladimira Markovića*, urednici: Cvetnić, Sanja, Milan Pelc i Daniel Premerl, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2009.

12. Hartt, Frederick. David G. Wilkins. *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, 7. izdanje, Pearson Education, Upper Saddle River, NJ, 2011.
13. Hollstein, F. W. H. (gl. ur.). *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 11, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1954.
14. Karpinski, Caroline (gl. ur.), *The Illustrated Bartsch, 48, Formely Volume 12, Italian Chiaroscuro Woodcuts*, Abaris Books, New York, 1983.
15. Kolić Pustić, Mara (ur.). *Napuljski barokni majstor Andrea Vaccaro i Dubrovnik. Konzervatorsko-restauratorski radovi i istraživanja na dvama oltarnim palama iz crkava Gospe od Karmena i Domino (Svi sveti) u Dubrovniku*, Hrvatski restauratorski zavod, Dubrovnik, 2018.
16. Leon-Dufor, Xavier. *Rječnik biblijske teologije*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993.
17. Limouze, Dorothy. „Aegidius Sadeler, Imperial Printmaker“, u: *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 85/362, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1989.
18. Luijten, Ger (gl. ur.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Koninklijke van Poll, Roosendaal, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1993.
19. Marković, Vladimir. „Grafika i štafelajno slikarstvo u Dubrovniku“, u: *Klovićev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450. – 1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića. Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.*, gl. ur.: Milan Pelc, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2001.
20. Marković, Vladimir. *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb, 1985.
21. Pon, Lisa. „Prints and Privileges: Regulating the Image in the 16th-Century Italy“, u: *Harvard University Art Museums Bulletin*, 6/2, Harvard, 1998.
22. Porras, Stephanie. „Copies, cannibals and conquerors: Maarten de Vos's "The big fish eat the small"“ u: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64, Brill, Leiden, 2014.
23. Radelj, Petar Marija. „Skice za povijest Biskupskog sjemeništa (1850. – 1991.) i Klasične gimnazije Ruđera Boškovića u Dubrovniku (1948.-1996.)“, u: *Religioni et bonis artibus. Građa za spomen-knjigu Biskupskog sjemeništa (1850.-1991.) i Klasične gimnazije Ruđera Boškovića u Dubrovniku (1948.-1996.)*, HAMER Kreator, Zagreb i Dubrovnik, 1996.

24. Šulić, Veronika. „Tri faze zidnih slika ljetnikovca Sorkočević u Rijeci Dubrovačkoj“, u: *Portal: godišnjak Hrvatskoga restauratorskog zavoda*, 1., Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2010.
25. Šuljak, Matea. *Slikarska djela baroknog razdoblja u crkvi sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku*, diplomski rad, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2021.
26. Takahatake, Naoko. „Ugo da Carpi“, prikaz iz katlaoga izložbe, u: *VGO. Ugo da Carpi, l'opera incisa: Xilografie e chiaroscuro da Tiziano, Raffaello & Parmigianino by Manuela Rossi*, Palazzo dei Pio, Carpi, Print Quarterly Publications, London, 2010.
27. Tomić, Radoslav. „Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji“, u: *Peristil*, 47, Društvo povjesničara umjetnosti hrvatske, Zagreb, 2004.
28. Tomić, Radoslav. „Dubrovački slikari Benedikt (Benko) Stay i Petar Mattei – dokumenti i prijedlozi za nova djela“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 31, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007.
29. Tomić, Radoslav. „Slikar Carlo Maratta – dalmatinsko podrijetlo i odjeci u Dubrovniku“, u: *Peristil*, 49/1 Društvo povjesničara umjetnosti hrvatske, Zagreb, 2006.
30. Tomić, Radoslav. „Slikarska djela u Dalmaciji nastala prema grafičkim predlošcima (Tizian, Tintoretto, Rafael, Pietro da Cortona: izbor), u: *Klovićev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450. – 1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića. Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.*, gl. ur.: Milan Pelc, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2001.
31. Tomić, Radoslav. „Slikarska djela u katedrali“, u: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ur. Katarina Horvat - Levaj, Gradska župa Gospe Velike Dubrovnik, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor, Dubrovnik – Zagreb, 2014.
32. Tomić, Radoslav (ur.), *Sveto i profano: slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, 16. 04 2015. – 2. 08. 2015., Zagreb, 2015.
33. Tomić, Radoslav. „Tri kopije u Dubrovniku“, u: *Dubrovnik: Časopis za književnost i znanost*, godište XII., 3, Dubrovnik, 2001.
34. Tomić, Radoslav. „Tri kopije u Dubrovniku prema djelima francuskih i flamanskih majstora (Simon Vouet, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck), u: *Dubrovnik: Časopis za književnost i znanost*, godište XXX., 1, 2019.

35. Tomić, Radoslav. „Petar Mattei – skica za portret“, u: *Ars Adriatica*, 13, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2023.
36. Tomić, Radoslav. Relja Seferović. „Oporuka dubrovačkog arhiđakona Bernarda Đorđića, Peristil, 50, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2007.
37. Vekarić, Nenad. *Vlastela grada Dubrovnika. Vlasteoski rodovi (A – L)*, 2, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb - Dubrovnik, 2012.
38. Vekarić, Nenad. *Vlastela grada Dubrovnika. Odabrane biografije (E – Pe)*, 5, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2014.
39. Veldman, Ilja M. „Maarten van Heemskerck en Italië“, u: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 44, Brill, Leiden, 1993.
40. Viđen, Ivan. „Jelena Dorotka Hoffmann (1876-1965.) – tragom zaboravljene kubističke slikarice“, u: *Peristil*, 50, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2007.

Popis internetskih izvora:

41. Artuk.org, link: <https://artuk.org/discover/artists/de-vos-maarten-15321603> , pristupljeno 20. lipnja 2024. godine.
42. *Biographie Nationale*, više autora, 14, L' Academie Royale des Sciences, des Letteres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1897., str. 629 – 632., online izdanje, link: <https://web.archive.org/web/20151221010757/http://www2.academieroyale.be/academie/documents/FichierPDFBiographieNationaleTome2056.pdf#page=316>, pristupljeno 25. 6. 2024.
43. Britannica. com, link: <https://www.britannica.com/biography/Ugo-da-Carpi>. pristupljeno 20. lipnja, 2024. godine.
44. Christian Iconography.info, link: <https://www.christianiconography.info/metropolitan/medieval5thAvenue/davidAnointPlate.html>, pristupljeno 26. lipnja, 2024. godine.
45. Christian Iconography.info, link: <https://www.christianiconography.info/sicily/davidSMMaggiore.html>, pristupljeno 26. lipnja, 2024. godine.

46. De Jonckheere Gallery, link: <https://dejonckheere-gallery.com/artists/cornelis-massys/>, pristupljeno 25. 6. 2024.
47. National Gallery of Art, link: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2563.html>, pristupljeno 24. 6. 2024.
48. Obitelj Sadeler u Grafičkoj zbirci NSK, link: <http://virtualna.nsk.hr/sadeler/aegidius-sadeler/>.
49. Stephen Ongpin Fine Art, link: <https://www.stephenongpin.com/artist/236540/maerten-de-vos> , pristupljeno 20. lipnja 2024. godine.
50. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-61, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine.
51. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-63, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine.
52. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-66, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine.
53. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1949-0709-71, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine.
54. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1926-0412-7, pristupljeno 5. rujna, 2024. godine.
55. The British Museum, link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-1572, pristupljeno: 5. rujna, 2024. godine.
56. *The Morgan Library&Museum*, link: <https://www.themorgan.org/drawings/item/145001>), pristupljeno: 15. kolovoza, 2024.