



IZMEĐU POBOŽNOSTI I POLITIKE

—
IKONOGRAFIJA RUŽARIJA
PRIJE I POSLIJE BITKE
KOD LEPANTA U
VENECIJANSKOM
KONTEKSTU

Ivana Čapeta Rakić

Ivana Čapeta Rakić

Između pobožnosti i politike

Ikonografija Ružarija prije i
poslije Bitke kod Lepanta u
venecijanskom kontekstu



ffr Filozofski
fakultet
u Rijeci



Split – Rijeka, 2026.

4	UVOD	51	Da Castellovo djelo i ikonografska standardizacija Ružarija u 16. stoljeću	99	Poslije Bitke kod Lepanta: kult Gospe od Ružarija i kult sv. Justine na venecijanskom teritoriju	149	Andrea Michieli Vicentino i ikonografija Gospe od Ružarija
11	INTRODUCTION	55	Sv. Dominik i institucija Ružarija	108	IKONOGRAFIJA RUŽARIJA U VENECIJANSKOM KONTEKSTU NAKON LEPANTSKE BITKE	153	Slika iz katedrale u Krku: između povijesnog opisa i interpretacija
16	SAŽETA POVIJEST INSTITUCIJE I PROMIDŽBE RUŽARIJA	58	Renovacija Ružarija i prikaz blaženog Alanusa	109	Bratovština Ružarija i slikarska djela u crkvi San Pietro Martire na Muranu	155	Slike Gospe od Ružarija iz crkve sv. Petra u Starom Gradu na Hvaru i nekadašnje katedrale sv. Nikole u Osoru
17	Alanus de Rupe i njegova uloga u (re)afirmaciji Ružarija	58	Pravne i pastoralne ilustracije: aprobacija, indulgencije i upisi u bratovštinu	116	Stare i nove ružarijanske teme u likovnoj opremi kapele Ružarija u crkvi SS. Giovanni e Paolo u Veneciji	158	Slika Gospe od Ružarija iz crkve San Nicolò u Trevisu i rasprava o identitetu pape
18	Osnivanje prvih bratovština Ružarija	62	Vizualna distinkcija vlasti u da Castellovu <i>Ružariju</i>	125	Jacopo Palma Mlađi. Protagonisti Lepantske bitke i Gospa od Ružarija	162	Obitelj Maganza i kapela Ružarija u crkvi Santa Maria della Corona u Vicenzi
21	Mletačke bratovštine Ružarija i crkveni normativni okviri prije Lepantske bitke	63	Ružarij i umjetnička produkcija u mletačkom i transregionalnom kontekstu	135	Obitelj Bassano. Slike Gospe od Ružarija u mletačkoj Terrafermi i Dalmaciji	167	Odjeci Lepanta u slikama Ružarija izvan teritorija Serenissime
24	RUŽARIJ I IKONOGRAFIJA PRIJE BITKE KOD LEPANTA	82	BITKA KOD LEPANTA I ČAŠĆENJE GOSPE OD RUŽARIJA	140	Interpretacija Bassanovih slika kroz prizmu povijesnog narativa u modernoj historiografiji i povijesti umjetnosti	171	ZAKLJUČNA RAZMATRANJA
25	Najranija likovna rješenja Gospe od Ružarija na njemačkom prostoru i protagonisti njezine ikonografije	85	Širenje bratovština Ružarija na venecijanskom dominiju i naputci o likovnoj opremi oltara	143	O Habsburškoj kruni: u prilog identifikaciji vladarske osobe u oklopu kod Bassana i drugih slikara	176	CONCLUDING REMARKS
36	Slike i oltari prvih bratovština Ružarija u Veneciji	90	Knjižna izdanja u službi promocije Ružarija i njihova grafička oprema			182	LITERATURA
41	Između njemačkih teritorija i Venecije: tiskarska djelatnost u službi promocije Ružarija tijekom druge polovice 15. stoljeća						

UVOD

Ružarij, poznat i kao Krunica,¹ nije samo oblik vjerske pobožnosti – slijed kontemplativnih, ponavljajućih i izgovorenih molitvi – nego i naziv za predmet, odnosno pomagalo koje vjernici upotrebljavaju pri njihovu izgovaranju.² Povijesni razvoj same molitve i uporabe niza perli kao sredstva brojanja bio je dugotrajan i složen te je još uvijek predmet brojnih rasprava.³ Od mentalnog i verbalnog koncepta, usmjerenog na molitvu i meditaciju te poticanog usmenom i pisanom propagandom, Ružarij je od 15. stoljeća poprimio i vizualnu dimenziju postavši temom likovne reprezentacije. Tijekom povijesti razvijali su se različiti ikonografski obrasci, čiji se početci i razvojna putanja vežu za djelovanje

devocionalnih udruga – bratovština Ružarija. Jedna od ranijih marijanskih bratovština Ružarija formirana je u Kölnu, a, prema predaji, među prvim članovima bio je car Svetog Rimskog Carstva Fridrik III. sa svojom obitelji. Papinski legat u Njemačkoj, kardinal Alessandro Nanni Malatesta, službeno je potvrdio i odobrio njezino djelovanje u nazočnosti cara te brojnih nadbiskupa i biskupa,⁴ dok je papa Siksto IV. dodatno potvrdio legitimitet bratovštine i oblik molitve Psaltira.⁵ Pobožnost Ružarija ubrzo se proširila iz njemačkih krajeva unutar Svetog Rimskog Carstva na venecijanski teritorij, ponajprije zahvaljujući gorljivim propovijedima njemačkog dominikanca Johanna iz Erfurta.

- 1 O povijesti nazivlja vidi: Mile Mamić, 'Kruna/vijenac, krunica, rozarij ili ružarij', *Glasnik Mira*, 14/10 (2019.), str. 38.
- 2 Naziva se još brojčanica ili čislo.
- 3 Razvoj oblika molitve Krunice i brojčanice nisu predmet interesa u ovoj knjizi. Za više o navedenom vidi: Thomas Esser, *Zur Archäologie der Paternoster-Schnur* (Fribourg: Buchhandlung des Werkes vom heiligen Paulus, 1898.); Gisind M. Ritz, *Der Rosenkranz* (Munich: Don Bosco Verlag, 1962.), posebno stranice 18–54.; Celestin Belamarić, 'Isprava o obnovi krunice', *Marija*, XI/2 (1973.), 58–61.; Celestin Belamarić, 'Isprava o obnovi krunice', *Marija*, XI/3 (1973.), 108–114.; Anne Winston, 'Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts', *Speculum*, sv. 68, br. 3 (1993.), 619–636.; Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose, The Making of the Rosary in the Middle Ages* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997.); Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak* (Split: Književni krug, 1998.), str. 79. bilj. 167.; Tonči Burić, 'Najstariji nalazi krunica u Dalmaciji', *Starobrvatska prosvjeta*, sv. III, br. 30 (2003.), str. 215.; Stefan Bartilla, 'The Brotherhood of the Rosary from its Origins to Dürer's time', u *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506-2006*, ur. Olga Kotková (Prague: National Gallery in Prague, 2006.), posebno stranica 33. s prethodnom bibliografijom; Paolo Zecchin, 'La nascita delle conterie veneziane', *Journal of Glass Studies*, 47 (2005.), 77–92.
- 4 Jakob Sprenger, *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft* (Augsburg: Johann Bämle, 1477.); Klara H. Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343', *Oud Holland*, sv. 123, br. 3/4 (2010.), str. 224.
- 5 Ovi se podatci nalaze u tiskanom statutu prve venecijanske bratovštine Ružarija, koji se čuva u knjižnici Bibliothèque nationale de France u Parizu na odjelu Département Réserve des livres rares pod signaturom D-80070. Vidi: *Qui comenza l'ordine de la corona de Nostra Donna: come se de dire, quante volte a la septimana: chi vol lo perdon secondo che sta date per diversi pontifici: e ultimamente per papa Sixto quarto, in la bulla presente confirmato*. Vidi također: Stefano Orlandi, ur. *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria* (Roma: Centro Internazionale Domenicano Rosariano, 1965.), str. 169–172.

On je 1480. godine osnovao prvu venecijansku bratovštinu Ružarija u dominikanskoj crkvi San Domenico di Castello. Po uzoru na kölnsku bratovštinu, venecijanskoj su se pridružili patrijarh Maffeo Gherardi, venecijanski dužd, brojni plemići, redovnici i građani. Zbog univerzalnosti i otvorenosti prema svim društvenim slojevima broj bratovština posvećenih Ružariju postupno je rastao, a osobit zamah doživio je nakon sedamdesetih godina 16. stoljeća. Poticaj njihovu širenju posebno je dala pobjeda kršćanske flote nad Osmanlijama u pomorskoj Bitci kod Lepanta 1571. godine, u kojoj su ključnu ulogu imale papinske, španjolske i venecijanske galije. Budući da se bitka dogodila 7. listopada – prve nedjelje u mjesecu, kada su bratovštine prema odredbama dominikanskih poglavara i zaključcima generalnog kapitula Reda priređivale procesije u čast Gospe od Ružarija – pobjeda je ubrzo protumačena kao božanska intervencija po zagovoru Blažene Djevice Marije. U skladu s takvom interpretacijom, Luis de Requesens y Zúñiga, povjerenik Don Juana Austrijskog – zapovjednika kršćanske armade i polubrata španjolskog kralja Filipa II. – dao je u Martorellu (blizu Barcelone) podići kapelu posvećenu Gospi od Ružarija. Na njegovu molbu papa Pio V. dodijelio je toj bratovštini brojne povlastice, uključujući ustanovljenje svetkovine Krunice koja se trebala slaviti svake godine 7. listopada.⁶ Datum pobjede kod Lepanta poklopio se s blagdanom

sv. Justine, svetece posebno čašćene u Veneciji još od 15. stoljeća, kada je 7. listopada 1403. godine Mletačka Republika porazila Genovežane u Bitci kod Modone. Nakon pobjede nad Osmanlijama 1571. godine njezino se čašćenje dodatno ojačalo – sv. Justina tada je simbolički stala uz bok sv. Marku i sv. Teodoru, tradicionalnim zaštitnicima Republike.⁷ Venecijanski Senat odlučio je da se na obljetnicu bitke svake godine održava svečana procesija (*andata*) od Trga sv. Marka do crkve sv. Justine, gdje se slavila misa zahvalnica. Prva procesija održana je već 1572. godine pod vodstvom dužda Alvisea Moceniga,⁸ a slične su se komemoracije redovito održavale diljem venecijanskog dominija sve do pada Republike, a ponegdje i nakon toga. Unatoč papinskoj odredbi iz 1573. godine, kojom je blagdan Krunice premješten na prvu nedjelju u listopadu, u Veneciji se zadržao izvorni datum – 7. listopada – u znak sjećanja na Lepanto. Papa Grgur XIII. blagdan Ružarija uzdigao je na razinu dvostrukog glavnog obreda,⁹ a dominikanski red dobio je ključnu ulogu u njegovu promicanju. Putem propovijedi, pisane riječi i organizacijske mreže dominikanci su širili obvezujuće smjernice za osnivanje i djelovanje bratovština Ružarija, koje su morale biti uspostavljene u svim dominikanskim crkvama i samostanima. U mjestima gdje takva crkva još nije postojala, bratovština se mogla privremeno osnovati drugdje, uz izričitu obvezu preseljenja čim bi bila podignuta odgovarajuća

dominikanska crkva.¹⁰ Osim toga, red je izdavao ikonografske napatke oblikujući prepoznatljiv vizualni identitet pobožnosti Ružarija u različitim kulturnim sredinama. Svaka bratovština morala je imati oltar ili kapelu s prikazom Blažene Djevice i otajstava Ružarija – u skulpturalnom obliku, slikarskoj izvedbi ili reljefu. Ikonografski program nalagao je prikaz sv. Dominika koji klečeći prima krunicu iz Marijine ruke,¹¹ dok se uz njih često pojavljuju i likovi vjernika u molitvi, uključujući crkvene i svjetovne velikodostojnike – papu, kardinale, biskupe, careve, kraljeve ili vojvode – kako primaju ružarij, bilo neposredno od Djevice, bilo posredovanjem sv. Dominika. U suvremenoj povijesti umjetnosti opće je prihvaćeno da su na djelima ružarijanske ikonografije nastalim nakon Lepantske bitke prikazani predstavnici Svete lige – papa Pio V., španjolski kralj Filip

II. i venecijanski dužd Alvise Mocenigo – s vojnim zapovjednicima koji su sudjelovali u pobjedi nad osmanskim flotom 1571. godine.¹² Slijedom toga, slike Gospe od Ružarija koje prikazuju Bogorodicu s Djetetom kako pružaju krunice pokleknutim vjernicima, među kojima se prepoznaju crkveni i svjetovni poglavari, u znanstvenoj se literaturi često tumače kroz prizmu povijesno-političkog narativa. Shvaćaju se kao kolektivni *ex voto* s izraženim komemorativnim karakterom, usmjeren na odnos između kršćanskog i osmanskog svijeta. Posebno na prostoru nekadašnjeg venecijanskog dominija takva se djela tumače i kao izraz promidžbene politike Mletačke Republike, koja je – prema tim interpretacijama – prisvajanjem kulta Gospe od Ružarija nastojala afirmirati vlastitu ulogu nebeske sile i zaštitnice kršćanstva.¹³ U svjetlu navedenih teza središnji cilj

6 Pio V., 'Salvatoris Domini Nostri Iesu Christi, 5. 3. 1572.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae, 1733.), str. 295–297.

7 Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana* (Venezia: Marsilio, 2008.), str. 145–148.

8 Iain Fenlon, 'Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice', *Proceedings of the British Academy*, LXXIII (1987), 222.

9 Grgur XIII., 'Monet apostolus, 1. 4. 1573.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae, 1733.), str. 318. Svečanost se slavila prvu nedjelju u listopadu sve do 1913. godine, kada je ponovno ustanovljena za 7. listopada.

10 Luigi di Granata, *Rosario della sacratissima vergine Maria madre di Dio nostra signora dall'opere del reu. p.f. Luigi di Granata dell'Ordine de predicatori raccolto per il r.p.f. Andrea Gianetti da Salò dottore theologo dell'istesso Ord. et prouinciale di Terra Santa* (Roma: Appresso Giuseppe de gl'Angeli, 1973.), str. 40.

11 Luciano Cinelli, 'Le confraternite del Rosario fra XVI e XVII secolo', u *Hagiologica. Studi in onore di Réginald Grégoire*, ur. Alessandra Bartolomei Romagnoli, Ugo Paoli i Pierantonio Piatti, II (Fabriano: Monastero di S. Silvestro Abate, 2012.), str. 1268.

12 Za takvu interpretaciju vidi npr.: Petar Kuničić, *Vrboska i njezine rijetkosti* (Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1902.), str. 35.; Grgo Gamulin, 'Gospa od rozarija u Vrboskoj', *Peristil*, 10–11 (1967.), 83–90. Vittorio Sgarbi, *Palladio e la maniera* (Milano: Electa, 1980.), str. 132–133.; Ivana Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17 (1993.), 51–56.; Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*; Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma* (Galatina: Mario Congedo Editore, 2011.); Ivana Čapeta Rakić i Giuseppe Capriotti, 'Two Marian iconographic themes in the face of Islam on the Adriatic Coast in the Early Modern Period', *IKON*, 10 (2017.), 169–186.; Ivana Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od Ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse', *Ars Adriatica*, 8 (2018.), 105–128. Ivana Prijatelj Pavičić također smatra da je likove Pija V. i njegovih saveznika moguće prepoznati na palama Gospe od Karmela, Gospe od Pojasa, Obrezanja i Imena Isusova te mnogim drugim sakralnim kompozicijama. Za potonju tezu vidi: Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 79.

13 Zoraida Demori Staničić, 'Uvod u posttridentsku sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33 (1992.), 165–207.

ove knjige jest kritička revizija postojeće interpretacije ružarijanske ikonografije s naglaskom na razlikovanje dvaju tipova prikaza: onih koji prikazivanjem saveznika Svete lige eksplicitno odražavaju povijesno-politički kontekst i onih koji to čine implicitno, unutar okvira općih crkvenih smjernica o promidžbi kulta Ružarija. Polazeći od toga, u ovoj se studiji analizira razvoj ružarijanske ikonografije prije i nakon Bitke kod Lepanta, s ciljem detektiranja promjena u ikonografskom izrazu i njihovih značenjskih pomaka. Analiza se temelji na komparativnom pristupu koji uključuje razlike između središta (Venecije) i periferije (gradova Terraferme i Dalmacije) u razdoblju od druge polovice 15. stoljeća do kraja 1620-ih godina. Uz likovna djela nastala unutar venecijanskog dominija razmatraju se i primjeri iz drugih sredina, koji dodatno osvjetljavaju venecijanske posebnosti, osobito u usporedbi s njima. Fokus istraživanja usmjeren je na prikaze u kojima se, uz sakralne likove, pojavljuju i crkveni i svjetovni velikodostojnici, što omogućuje preciznije tumačenje odnosa između ikonografskog sadržaja i političkog narativa. Iz tako širokog, ali heterogenog korpusa, izdvojeni su reprezentativni primjeri čijom je detaljnom analizom moguće rekonstruirati ikonografsku strukturu i funkciju prikaza. Iako knjiga ne uključuje detaljnu obradu svakog pojedinačnog djela ružarijanske ikonografije, primijenjena metodologija može poslužiti za tumačenje sličnih radova iz istog ikonografskog okvira. Analiza ikonografije otajstava Ružarija pritom ostaje izvan fokusa i bit će spominjana samo usputno. Uvažavajući dosadašnja istraživanja i suvremene interpretacije, ovaj rad temelji se na povratku izvornoj građi i ikonografskim ishodištima kulta Ružarija oslanjajući se prvenstveno na primarne povijesne izvore koji prate njegov razvoj. U tom su smislu osobito važna pisana svjedočanstva o likovnim djelima nastalima u isto vrijeme ili nedugo nakon njihova nastanka, a koja su korištena radi

boljeg razumijevanja recepcije prikazanoga u očima suvremenika. Među njima osobito se ističu sačuvani ugovori o narudžbi djela ružarijanske tematike, opisi prikaza u djelima suvremenih povjesničara i kroničara te izvještaji crkvenih vizitacija u kojima se spominju kapele, oltari, kipovi i slike posvećene Ružariju. Osim ikonografskih izvora, razmatraju se i crkvenopovijesne okolnosti koje su pratile osnutak i razvoj bratovština Ružarija te odluke crkvenih vlasti koje su definirale pravila njihovog djelovanja. Budući da su bratovštine bile glavni naručitelji takvih djela, te su odredbe u konačnici imale izravnu reperkusiju na oblikovanje ikonografskog sadržaja koji se u njima pojavljuje. Takav pristup omogućuje kritičku provjeru i korekciju uvriježenih tumačenja, osobito onih koja, unatoč uvažavanju šireg povijesnog okvira, ne sagledavaju prikaze u svjetlu njihove izvorne recepcije.

Zahvale

Promišljanja o identitetima prikazanih protagonista na slikama Gospe od Ružarija razvijala su se u dijalogu i suradnji sa stručnjacima iz različitih znanstvenih područja, koji su sudjelovali u više međunarodnih projekata, pod čijim se okriljem postupno oblikovala i ova studija. Riječ je o sljedećim projektima: *Antes del orientalismo: Las imágenes del musulmán en la Península Ibérica (siglos XV–XVII) y sus conexiones mediterráneas* (HAR2016-80354-P, IMPI) te *Antes del orientalismo: Figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna: del enemigo interno a la amenaza turca* (PID2019-105070GB-I00, IMPI2), oba pod vodstvom Borje Franca Llopisa (UNED Madrid); zatim o projektu *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750)* (COST CA18129), pod vodstvom Antonija Urquizarra Herrere (UNED Madrid) te projektu *Print Culture and Public Spheres in Central Europe 1500–1800* (COST CA23137), pod vodstvom Mone Garloff (Universität Innsbruck), čija je znanstvena mreža omogućila nastavak istraživanja. Ovom prilikom zahvaljujem voditeljima na ukazanoj prilici i podršci tijekom mojeg znanstvenog rada. Preliminarnu studiju pod naslovom *Christian–Muslim Relations through the Prism of Dominican Iconography in the Venetian Republic and Beyond* prvi sam put predstavila na znanstvenom kongresu u Durhamu, 22. srpnja 2019. godine, a zatim, u proširenoj i dopunjenoj verziji, pod naslovom *From Explicit to Implicit: Christian Alliances and the Iconography of the Madonna of the Rosary in the Venetian Territories*, na međunarodnom kongresu povodom 450. obljetnice Bitke kod Lepanta: *Lepanto, cinco siglos después. Imágenes, narrativas y contextos*, održanom u španjolskom Leónu u rujnu 2021. godine. Obje su studije bile tematski usmjerene na ikonografiju Gospe od Ružarija u crkvenopolitičkom kontekstu. Zahvaljujući iznimno dobroj recepciji iznesenih teza i

zaključaka pred stručnom publikom, ohrabrenje i podrška koje sam tada primila bili su snažan poticaj za nastavak istraživanja te su naposljetku rezultirali ovom knjigom. Zahvalna sam svim kolegama na svakoj dobronamjernoj kritici, komentaru i pruženoj pomoći. Posebno zahvaljujem europskim projektima COST CA18129 i COST CA23137 na financijskoj potpori, koja mi je omogućila višekratna istraživanja u Centru Vittore Branca pri Fondazione Giorgio Cini u Veneciji, kao i na Sveučilištu u Padovi. Ta su istraživanja bila iznimno važna za nastanak ove knjige. Na kraju, i ne manje važno, zahvaljujem svojoj obitelji na strpljenju, razumijevanju i bezrezervnoj potpori u svakoj, pa tako i u ovoj znanstvenoj avanturi.

Mom timu: Dadi i Špiru.

INTRODUCTION

The term ‘rosary’ refers to a devotional practice consisting of a structured sequence of contemplative and vocal prayers, as well as to the string of beads used to aid their recitation. The historical development of this prayer and its associated practices was lengthy and complex, and remains a topic of scholarly discussion.¹ The rosary was originally a predominantly mental and verbal devotional practice focused on prayer and meditation, transmitted through oral and written means. From the fifteenth century onwards, it developed a distinct visual dimension, emerging as an iconographic subject within the visual culture of Christian devotion. Over the course of time, a range of iconographic traditions developed, whose ori-

gins and lines of transmission were closely linked to the activities of devotional lay associations, most notably the confraternities of the rosary. One of the earlier Marian confraternities of the rosary was established in Cologne in 1475, and according to tradition, among its first members was Frederick III, Holy Roman Emperor, together with his family. The papal legate in Germany, Cardinal Alessandro Nanni Malatesta, formally confirmed and approved its activities in the presence of the emperor and numerous archbishops and bishops,² while Pope Sixtus IV further affirmed the confraternity’s legitimacy and the devotional form of the rosary psalter.³ The devotion of the rosary expanded rapidly from the German lands of

- 1 The development of the form of the rosary prayer and of rosary beads does not fall within the scope of this book. For further discussion, see Thomas Esser, *Zur Archäologie der Paternoster-Schnur* (Fribourg: Buchhandlung des Werkes vom heiligen Paulus, 1898); Gisliind M. Ritz, *Der Rosenkranz* (Munich: Don Bosco Verlag, 1962), esp. pp. 18–54; Celestin Belamarić, ‘Isprava o obnovi krunice’, *Marija*, XI/2 (1973), 58–61; Celestin Belamarić, ‘Isprava o obnovi krunice’, *Marija*, XI/3 (1973), 108–114; Anne Winston, ‘Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts’, *Speculum*, vol. 68, no. 3 (1993), 619–636; Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose, The Making of the Rosary in the Middle Ages* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997); Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak* (Split: Književni krug, 1998), p. 79. n. 167; Tonči Burić, ‘Najstariji nalazi krunica u Dalmaciji’, *Starobrvatska prosvjeta*, vol. III no. 30 (2003), p. 215; Stefan Bartilla, ‘The Brotherhood of the Rosary from its Origins to Dürer’s time’, in *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506–2006*, ed. Olga Kotková (Prague: National Gallery in Prague, 2006), esp. p. 33 with earlier bibliography; Paolo Zecchin, ‘La nascita delle conterie veneziane’, *Journal of Glass Studies*, 47 (2005), 77–92.
- 2 Jakob Sprenger, *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft* (Augsburg: Johann Bämmler, 1477); Klara H. Broekhuijsen, ‘The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343’, *Oud Holland*, vol. 123, no. 3/4 (2010), p. 224.
- 3 This information is contained in the printed statute of the first Venetian confraternity of the rosary, preserved in the Bibliothèque nationale de France in Paris, in the Département Réserve des livres rares, under the shelfmark D-80070. See: *Qui comenza l’ordine de la corona de Nostra Donna: come se de dire, quante volte a la settimana: chi vol lo perdon secondo che sta date per diversi pontifici: e ultimamente per papa Sixto quarto, in la bulla presente confirmato*. (Here begins the order of the Crown of Our Lady: how it is to be recited, how many times per week; whoever wishes to obtain the indulgence according to that granted by various pontiffs, and lastly confirmed by Pope Sixtus IV in the present bull). See also: Stefano Orlandi, ed. *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria* (Roma: Centro Internazionale Domenicano Rosariano, 1965), pp. 169–172.

the Holy Roman Empire to Venetian territory, largely owing to the fervent preaching of the German Dominican John of Erfurt. In 1480, he founded the first Venetian confraternity of the rosary at the Dominican church of San Domenico di Castello. Following the model of the Cologne confraternity, the Venetian community attracted the participation of Patriarch Maffeo Gherardi, the Venetian doge, as well as numerous nobles, members of the clergy, and lay citizens. Due to its universality and openness to all social classes, the number of confraternities devoted to the rosary gradually increased, gaining particular momentum after the 1570s. Their expansion was especially encouraged by the Christian fleet's victory over the Ottomans at the naval Battle of Lepanto in 1571, in which papal, Spanish, and Venetian galleys played a decisive role. As the battle took place on 7 October—the first Sunday of the month, when confraternities, in accordance with directives from Dominican superiors and the conclusions of the Order's general chapter, held processions in honor of Our Lady of the Rosary—the triumph was soon interpreted as a divine intervention through the intercession of the Blessed Virgin Mary. In line with this interpretation, Luis de Requesens y Zúñiga, commissioner of Don John of Austria—the commander of the Christian fleet and half-brother of the Spanish king Philip II—commissioned the construction of a chapel dedicated to Our Lady of the Rosary

in Martorell, near Barcelona. At his request, Pope Pius V granted the confraternity numerous privileges, including the establishment of the Feast of the Rosary, to be celebrated annually on 7 October.⁴ The date of the victory at Lepanto coincided with the feast of Saint Justina, a saint particularly venerated in Venice since the fifteenth century, when, on 7 October, 1403, the Venetian Republic defeated the Genoese at the Battle of Modon. Following the triumph over the Ottomans in 1571, her cult was further reinforced, and Saint Justina symbolically came to stand alongside Saints Mark and Theodore, the traditional patrons of the Republic.⁵ The Venetian Senate decreed that, on the anniversary of the battle, a solemn procession (*andata*) be held each year from Saint Mark's Square to the Church of Saint Justina, where a thanksgiving Mass was celebrated. The first procession took place in 1572, under the direction of Doge Alvise Mocenigo,⁶ and similar commemorations continued regularly throughout the Venetian dominion until the fall of the Republic, and in some locations even afterward. Despite the papal decree of 1573, which moved the celebration of the Feast of the Rosary to the first Sunday in October, Venice retained the original date of 7 October in memory of the Battle of Lepanto. Pope Gregory XIII elevated the Feast of the Rosary to the rank of a Greater Double (*Duplex maius*),⁷ and the Dominican Order assumed a key role in promoting it. Through preaching,

texts, and their organisational network, the Dominicans disseminated binding guidelines for the establishment and activities for rosary confraternities, which were to be founded in all Dominican churches and monasteries. In locations where such a church did not yet exist, a confraternity could be temporarily established elsewhere, with the explicit obligation to relocate as soon as an appropriate Dominican church was constructed.⁸ Moreover, the Order issued iconographic directives, shaping a recognizable visual identity for the devotion of the rosary across various cultural contexts. Each confraternity was required to have an altar or chapel featuring depictions of the Blessed Virgin and the mysteries of the rosary—whether in sculpture, painting, or relief. The iconographic programme decreed the representation of Saint Dominic kneeling to receive the rosary from Mary's hand,⁹ often accompanied by figures of the faithful in prayer, including both ecclesiastical and secular dignitaries—popes, cardinals,

bishops, emperors, kings, or dukes—receiving the rosary either directly from the Virgin or through the mediation of Saint Dominic. It is generally accepted that iconographic representations of the rosary produced after the Battle of Lepanto portray representatives of the Holy League—Pope Pius V, King Philip II of Spain, and the Venetian doge Alvise Mocenigo—together with the military commanders who took part in the victory over the Ottoman fleet in 1571.¹⁰ Accordingly, images of Our Lady of the Rosary depicting the Virgin and Child handing rosaries to the kneeling faithful, among whom both ecclesiastical and secular leaders can be identified, are frequently interpreted through historical and political lenses. These images are understood as collective *ex votos* with a pronounced commemorative character, articulating the relationship between Christian and Ottoman worlds. Particularly within the territories of the former Venetian dominion, such works have been interpreted as

4 Pius V., 'Salvatoris Domini Nostri Iesu Christi, 5 March 1572', in *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ed. Thomas Ripoll, vol. 5 (Romae, 1733), pp. 295–297.

5 Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana* (Venezia: Marsilio, 2008), pp. 145–148.

6 Iain Fenlon, 'Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice', *Proceedings of the British Academy*, LXXIII (1987), 222.

7 Gregory XIII, 'Monet apostolus, 1 April 1573', in *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ed. Thomas Ripoll, vol. 5 (Romae, 1733), p. 318. The feast was celebrated on the first Sunday of October until 1913, when it was restored to its original date of 7 October.

8 Luigi di Granata, *Rosario della sacratissima vergine Maria madre di Dio nostra signora dall'opere del reu. p.f. Luigi di Granata dell'Ordine de predicatori raccolto per il r.p.f. Andrea Gianetti da Salò dottore theologo dell'istesso Ord. et prouinciale di Terra Santa* (Roma: Appresso Giuseppe de gl'Angeli, 1973), p. 40.

9 Luciano Cinelli, 'Le confraternite del Rosario fra XVI e XVII secolo', in *Hagiologica. Studi in onore di Réginald Grégoire*, eds. Alessandra Bartolomei Romagnoli, Ugo Paoli and Pierantonio Piatti, II (Fabriano: Monastero di S. Silvestro Abate, 2012), p. 1268.

10 For this interpretation, see, for example, Petar Kuničić, *Vrboska i njezine rijetkosti* (Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1902), p. 35; Grgo Gamulin, 'Gospa od rozarija u Vrboskoj', *Peristil*, 10–11 (1967), 83–90; Vittorio Sgarbi, *Palladio e la maniera* (Milano: Electa, 1980), pp. 132–133; Ivana Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17 (1993), 51–56; Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*; Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma* (Galatina: Mario Congedo Editore, 2011); Ivana Čapeta Rakić and Giuseppe Capriotti, 'Two Marian iconographic themes in the face of Islam on the Adriatic Coast in the Early Modern Period', *IKON*, 10 (2017), 169–186; Ivana Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od Ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse', *Ars Adriatica*, 8 (2018), 105–128. Ivana Prijatelj Pavičić has further argued that figures of Pope Pius V and his allies may also be identified in altarpieces depicting Our Lady of Mount Carmel, Our Lady of the Girdle, the Circumcision, and the Holy Name of Jesus, as well as in numerous other sacred compositions; see Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, p. 79.

expressions of the propagandistic policy of the Venetian Republic, which—according to these readings—sought to appropriate the cult of Our Lady of the Rosary in order to affirm its own role as a divinely sanctioned power and protector of Christianity.¹¹ In light of these interpretations, the central aim of this book is a critical reassessment of prevailing interpretations of rosary imagery, with particular emphasis on distinguishing between two types of representations: those that, through the depiction of the allies of the Holy League, explicitly reflect a historical and political context, and those that do so only implicitly, within the framework of broader ecclesiastical directives promoting the cult of the rosary. Following this concept, the book examines the development of rosary imagery both before and after the Battle of Lepanto, with the aim of identifying changes in iconographic expression and corresponding shifts in meaning. The analysis adopts a comparative approach, focusing on differences between the centre (Venice) and the periphery (the cities of the Terraferma and Dalmatia), and spans the period from the second half of the fifteenth century to the late 1620s. Alongside artworks produced within the Venetian dominion, this book also observes examples from other cultural contexts, which serve to illuminate Venetian specificities, particularly through comparison. The analysis focuses on images in which ecclesiastical and secular dignitaries appear alongside sacred figures, thereby enabling a more precise interpretation of the relationship between iconography and politics. From this broad yet heterogeneous body of material, representative examples have been selected, whose detailed examination makes it possible to reconstruct the structure and function of the images under consideration. Although the book does not

provide a comprehensive discussion of every individual work related to rosary imagery, the methodology employed may be applied to the interpretation of comparable works within the same iconographic framework. The iconography of the Mysteries of the rosary lies outside the primary scope of this book and is therefore addressed only incidentally. Taking into account earlier scholarship and contemporary interpretations, this book returns to original sources and the iconographic foundations of the cult of the rosary, relying primarily on historical primary sources that document its development. Of particular importance are written records of the artworks created contemporaneously with, or shortly after, their execution, which are used to gain a clearer understanding of their reception by contemporary viewers. These include contracts for rosary-related commissions, descriptions of images in the writings of contemporary historians and chroniclers, as well as reports from ecclesiastical visitations that record chapels, altars, sculptures, and paintings dedicated to the rosary. In addition to iconographic sources, the book also considers the ecclesiastical and historical circumstances surrounding the foundation and development of rosary confraternities, together with the decisions of church authorities that defined the rules governing their establishment and activity. Since confraternities were the principal patrons of such works, these regulations had a direct impact on the formation of their iconographic programmes. This approach allows for a critical reassessment and refinement of established interpretations, particularly those that, despite acknowledging the broader historical context, fail to consider images in light of their original reception.

11 Zoraida Demori Staničić, 'Uvod u posttridentsku sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33 (1992), 165–207.

Acknowledgments

My reflections on the identities of the protagonists depicted in images of the Madonna of the Rosary have developed through dialogue and collaboration with experts across a range of scholarly fields, many of whom participated in several international research projects that gradually shaped this study. These projects include: *Antes del orientalismo: Las imágenes del musulmán en la Península Ibérica (siglos XV–XVII) y sus conexiones mediterráneas* (HAR2016-80354-P, IMPI) and *Antes del orientalismo: Figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna: del enemigo interno a la amenaza turca* (PID2019-105070GB-I00, IMPI2), both under the direction of Borja Franco Llopis (UNED Madrid); the project *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750)* (COST CA18129), led by Antonio Urquizar Herrera (UNED Madrid); and the project *Print Culture and Public Spheres in Central Europe 1500–1800* (COST CA23137), directed by Mona Garloff (Universität Innsbruck), whose scholarly networks enabled the continuation of this research. I am deeply grateful to all project leaders for their trust, guidance, and support throughout my work. I first presented a preliminary study, *Christian–Muslim Relations through the Prism of Dominican Iconography in the Venetian Republic and Beyond*, at the conference in Durham on 22 July 2019, and later, in an expanded and revised form, under the title *From Explicit to Implicit: Christian Alliances and the Iconography of the Madonna of the Rosary in the Venetian Territories*, at the international congress commemorating the 450th anniversary of the Battle of Lepanto (*Lepanto, cinco siglos después. Imágenes, narrativas y contextos*, held in León, Spain, September 2021). Both studies focused thematically on the iconography of the Madonna of the Rosary within a ecclesias-

tical-political context. The exceptionally positive reception of the theses and conclusions by a professional audience provided strong encouragement to continue this research, ultimately culminating in the present book. I am profoundly grateful to all colleagues for every thoughtful critique, comment, and act of assistance. I wish to express particular thanks to the European COST projects CA18129 and CA23137 for their financial support, which facilitated multiple research stays at the Vittore Branca Center at the Giorgio Cini Foundation in Venice, as well as at the University of Padua—research that proved decisive for the completion of this book. Last but by no means least, I thank my family for their patience, understanding, and unwavering support in every endeavor, including this scholarly journey.

To my team: Dado and Špiro.

SAŽETA POVIJEST INSTITUCIJE I PROMIDŽBE RUŽARIJA

Alanus de Rupe i njegova uloga u (re)afirmaciji Ružarija

Institucija i pobožnost Ružarija¹⁴ tradicionalno se pripisuju sv. Dominiku (1170.–1221.),¹⁵ premda u pisanim izvorima ta veza nije potvrđena sve do 15. stoljeća.¹⁶ U to je vrijeme dominikanski teolog iz Bretanje, Alanus de Rupe (također Alain de la Roche),¹⁷ u svojim propovijedima i pisanim djelima izričito povezo ustanovljenje Krunice s utemeljiteljem dominikanskog reda. U njegovim zapisima, koji su imali snažan utjecaj na širenje pobožnosti, navodi se da se Blažena Djevica Marija više puta ukazala sv. Dominiku potičući ga na uporabu krunice (ružarija) u borbi protiv albigenških krivovjeraca.¹⁸ Prema jednoj predaji koju Alanus prenosi, čudesan događaj zbilo se u francuskom gradu Toulouseu između 24. i 25. ožujka 1212. godine, u noći uoči blagdana Navještenja Blažene Djevice Marije. Tada je, prema navodima, sv. Dominik stigao na glavni gradski trg, a na obližnjoj crkvi iznenada su počela zvoniti zvona. Pobuđeni znatiželjom i

strahom, ubrzo su se okupili brojni ljudi. U tom trenutku nad gradom se nadvila oluja, sijevale su munje, vode su se povukle, a zemlja se zatresla. Unatoč svemu, jasno se čuo glas sv. Dominika koji je propovijedao o molitvi Ružarija, no istodobno su se čuli i urlici prokletih koji su vikali: „Jao, jao nama zbog beskrajne snage Psaltira! Okovani smo ognjenim okovima i bačeni u pakao.“ Kad se činilo da će zemlja progutati okupljene, dogodilo se čudo – kip Bogorodice, koji se nalazio ispred crkve u Toulouseu, iznenada je podigao ruke. Sav narod na trgu pao je na koljena uplakanih očiju i sklopljenih ruku moleći za milost. Vidjevši to, sv. Dominik uputio je molitvu Bogorodici. Oluja i potres tada su jenjali, kip je ponovno spustio ruke, a stanovnici Toulousea, duboko potreseni viđenim, odrekli su se svojih grijeha. Albižani su napustili herezu i priklonili se Katoličkoj Crkvi, kako je naveo Alanus.¹⁹

Za Alanusova života tiskana su samo dva njegova rukopisa, dok su ostali otisnuti nedugo nakon njegove smrti te su nastavili širiti

- 14 Ružarij se ovdje upotrebljava kao kolokvijalan naziv. U vrijeme Alanusova djelovanja nazivao se Psaltir Isusa Krista i Blažene Djevice Marije, a za termin Ružarij (*rosarium*) zalagao se već Alanusov učenik i nasljednik Jakob Sprenger u 15. stoljeću. Gilles Gérard Meersseman, 'Alano della Rupe e le origini della confraternita del Rosario', u *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, ur. Gilles Gérard Meersseman (Roma: Herder, 1977.), str. 1148.; Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria. Genesi, storia e rivelazioni del Santissimo Rosario*, ur. Roberto Paola (Conegliano: Ancilla Editrice, 2007.), str. XI.
- 15 O povijesti pobožnosti prema Krunici postoji obimna literatura. Za raspravu vidi: Winston-Allen, *Stories of the Rose*, str. 6–8. s pripadajućim bilješkama i bibliografijom te Bogusław Kochaniewicz, 'The Contribution of the Dominicans to the Development of the Rosary', *Angelicum*, sv. 81, br. 2 (2004.), 377–403.
- 16 Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 109.
- 17 Za sažeti životopis blaženog Alanusa vidi: Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 40–43.
- 18 Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*, str. XV.; Alessandra Anselmi, 'L' iconografia della Madonna del Rosario nella Calabria spagnola', u *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura ed urbanistica*, ur. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi Editore, 2009.), str. 489.; Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary', str. 220–234.
- 19 Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*, str. 107–111.

ideje koje je on zagovarao, a osobito promicanje pobožnosti Ružarija.²⁰ Njegov traktat *Apologeticus, sive tractatus sponsorius de Psalterio Beatae Virginis Mariae* tiskan je već oko 1479./1480. godine u Lübecku, a ubrzo zatim i u ostalim europskim gradovima,²¹ kao i zbirka rukopisa pod nazivom *De imensa dignitate et utilitate psalterii precelse ac intermerate Virginis Marie*. Među tim rukopisima bile su njegove osobne bilješke o iskustvima vlastitih susreta s Bogorodicom, odnosno o Marijinim objavama. Te su bilješke nastale između 1463./1464. godine i Alanusove smrti 1475. godine.²²

Godine 1619. Giovanni Andrea Coppestein prikupio je sva do tada objavljena i neobjavljena Alanusova djela te ih je dao otisnuti kao jedinstvenu kompilaciju pod naslovom *Tractatus mirabilis. De ortu, atque progressu Psalterij Christi, & Mariae, eiusque confraternitatis*.²³ Interes za Alanusova djela početkom 17. stoljeća može se protumačiti u kontekstu novonastalih okolnosti popularizacije Ružarija krajem 16. i

početkom 17. stoljeća – temi koja će biti detaljnije obrađena u sljedećim poglavljima.

Osnivanje prvih bratovština Ružarija

Iako su se, prema predaji, prethodno spomenuti čudesni događaji Bogorodičina ukazanja dogodili u Francuskoj, gdje je u mjestu Douai Alanus de Rupe osnovao prvu bratovštinu Ružarija 1468. godine,²⁴ dokazi govore da je Krunica postala popularna pobožnost ponajprije u njemačkim regijama, odakle se potom proširila diljem katoličke Europe²⁵, pa tako i na Jadran. Nakon Alanusove smrti propagandu Krunice na njemačkom teritoriju nastavio je njegov učenik Jakob Sprenger, prior dominikanskog samostana u Kölnu. Njemu se duguje podjela otajstava (ključnih događaja iz Bogorodičina i Kristova života) na radosna, žalosna i slavna.²⁶ Njegova je privrženost Ružariju, među ostalim, bila potaknuta čudom koje se dogodilo u

Kölnskom dominikanskom samostanu tijekom opsade grada Neussa, kada je kip Djevice počeo govoriti tražeći od Sprengera propovijedanje o Krunici i osnutak bratovštine. Dana 8. rujna 1475. godine Sprenger je osnovao bratovštinu Gospe od Ružarija u Kölnu, a u samostanskoj crkvi bio joj je posvećen oltar. Odbijanje neprijateljskih snaga u opsadi Neussa protumačilo se Bogorodičinom zaštitom. Stoga je jedan od prvih članova koji su se pridružili novoosnovanoj bratovštini bio car Fridrik III., a potom su se pridružili i članovi njegove obitelji: carica Eleonora Portugalska i njihov sin, budući car Maksimilijan I.²⁷ Papinski legat, kardinal Alessandro Nanni Malatesta, ujedno biskup Forlija, confirmirao je i odobrio djelovanje bratovštine u nazočnosti cara Fridrika III., mnogih nadbiskupa i biskupa te je, priključivši se bratovštini osobno, već 1476. godine udijelio oprost grijeha od četrdeset dana onima koji budu recitirali Krunicu.²⁸ Koliko je snažna bila potpora carske habsburške obitelji Ružariju svjedoči podatak da je 1492. godine carski kapelan Hermann Nitzschewitz predstavio Fridriku III. rukopis naslovljen *Novum beatae Mariae virginis psalterium*, koji je potom tiskan o carevu trošku, temeljem njegova osobnog naloga. Knjiga je objavljena nakon careve smrti, odnosno nakon 1493.

godine, jer u posveti stoji sljedeće: „Illustrissimi maximi Maximiliani nostri gloriosissimi dignissimi ac regis novi nostri et nunc invictissimi Imperatoris et totius Xpiani regni honoris non sine modico sumptu impressum.“

(Ovo je djelo, uz nemali trošak, tiskano na čast i slavu najuzvišenijeg, slavnog i nepobjedivog Maksimilijana – našeg novog kralja i cara – te u čast cijeloga kršćanskog svijeta).²⁹ Nije na odmet spomenuti tekst predgovora knjige u kojemu se iskazuje molba autora upućena caru Maksimilijanu I. za provedbom plana o obnovi križarskog rata prema Turcima. Spajajući molitvu Krunice s pozivom na suočavanje s turskom prijetnjom, knjiga je usko povezala svjetovnu, političku i duhovnu sferu.³⁰

Bulom *Pastor Aeterni*, izdanom 29. svibnja 1478. godine, papa Siksto IV. potvrdio je legitimitet djelovanja bratovštine, a sam oblik molitve Psaltira, odnosno Ružarija odobrio je po zahtjevu vojvode od Bretanje, Franje II. i njegove supruge vojvotkinje Margarete od Foixa, bulom *Ea quae ex fidelium* izdanom sljedeće, 1479. godine. Tom prilikom ujedno je obznanio oprosнице od petnaest godina te još petnaest kvarantina (četrdesetodneva) svima koji budu recitirali Ružarij.³¹ Navedeni događaji aprobacije i confirmacije osnutka

- 20 Meersseman, 'Alano della Rupe', str. 1152. Njegovi izvorni rukopisi danas nisu sačuvani. Donald. H. Calloway, *Champions of the Rosary* (Stockbridge: Marian Press, 2016.), str. 24.
- 21 Erminia Ardissino, 'Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The Rosary in Renaissance Italy', u *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, ur. Maya Corry, Marco Faini i Alessia Meneghin (Leiden: Brill, 2018.), str. 343.
- 22 Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*, str. 113–187.; Meersseman, 'Alano della Rupe', str. 1153.
- 23 Za potrebe ovoga istraživanja konzultirano je izdanje koje se čuva u knjižnici Biblioteca Nazionale Marciana u Veneciji. Alano della Rupe, *Tractatus mirabilis. De ortu, atque progressu Psalterij Christi, & Mariae, eiusque confraternitatis*, ur. Ioanne Andrea Coppestein (Napoli: Nouelli de Bonis, 1665.); Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*.
- 24 U literaturi postoje različiti navodi o godini osnutka bratovštine Gospe od Ružarija u mjestu Douai, točnije navode se godine između 1464. i 1470. Vidi: Bartilla, 'The Brotherhood of the Rosary', str. 34. s prethodnom bibliografijom; Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary', str. 232., bilj. 18. s prethodnom bibliografijom. Kochaniewicz, 'The Contribution of the Dominicans', str. 377–403.
- 25 Već 1478. godine Alanusov učenik Jacobus Weijst osnovao je bratovštinu Ružarija u Haarlemu. Vidi: Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary', str. 225.
- 26 Clara Gelao, 'Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra XVI e la prima metà del XVII secolo', u *Le confraternite Pugliesi in età moderna: atti del Seminario internazionale di studi, 28-29-30 aprile 1988*, ur. Liana Bertoldi Lenoci (Fasano: Schena Editore, 1988.), str. 529.

- 27 Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary', str. 224.
- 28 Podatci su deducirani iz statuta bratovštine otisnutog 1477. godine. Jakob Sprenger, *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft* (Augsburg: Johann Bämmler, 1477.); Broekhuijsen, 'The Institution of the Rosary', str. 224.
- 29 Hermann Nitzschewitz, *Novum beatae Mariae virginis psalterium* (Zinna: Monasterium Cisterciense [Johannes Luce?], 1493–1495.), str. 3^v. Posveta novom caru Maksimilijanu razvidna je u tekstu iste knjige na stranici 11^r. O autoru i dataciji psaltira vidi: Holger Nickel, 'Wenig Neues von Hermann Nitzschewitz', u *Buchwesen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Festschrift Helmut Claus zum 75. Geburtstag*, ur. Ulman Weiss (Epfendorf am Neckar: Bibliotheca academica Verlag, 2008.), str. 55–72.
- 30 Falk Eisermann, 'A golden age? Monastic printing houses in the fifteenth century', u *Print culture and peripheries in Early modern Europe, A contribution to the history of printing and the book trade in small European and Spanish cities*, ur. Benito Rial Costas (Leiden: Brill, 2013.), str. 64.
- 31 Vidi: *Qui comenza l'ordine*. Sadržaj obje bule također donosi Stefano Orlandi. Vidi: Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 169–172.

bratovštine i molitve Ružarija, a u kojima su sudjelovale vodeće svjetovne i crkvene vlasti značili su snažnu potporu daljnjem širenju bratovština te promociju pobožnosti Ružarija diljem katoličke Europe. Premda su bratovštine posvećene Bogorodici postojale u dominikanskim crkvama još od 13. stoljeća, zahvaljujući tadašnjim nastojanjima sv. Petra Mučenika, one su mahom bile lokalne naravi. Marijanska bratovština Ružarija koju su propagirali blaženi Alanus, Jakob Sprenger i njihovi sljedbenici bila je, u odnosu na sve prethodne, zasnovana primarno na načelima univerzalnosti i otvorenosti kakva do tada nije postojala.³² Pristupanje bratovštini bilo je besplatno, a mogli su se pridružiti svi slojevi društva; bogati i siromašni, stari i mladi te podjednako muškarci i žene, što je rezultiralo njezinom iznimnom popularnošću. Već 1480. godine osnovana je prva bratovština Ružarija u Veneciji,³³ i to u crkvi San Domenico di Castello zahvaljujući njemačkom dominikanskom redovniku Johannesu iz Erfurta, koji je u spomenutoj crkvi dao podići kapelu i oltar Ružarija.³⁴ Kako se saznaje iz pera njegova neznalog suvremenika u djelu

naslovljenom *Historia Mirabilis*, koje je Ambrogio Taegio oko 1513. godine uvrstio među kronike dominikanskog reda (*Chronica maior ordinis praedicatorum*),³⁵ taj njemački redovnik boravio je u Veneciji dvije godine. Bio je toliko gorljiv u svom propovijedanju Ružarija da je u tek osnovanu venecijansku bratovštinu ubrzo privukao brojne poklonike, pa je registar uskoro brojio više knjiga ispunjenih imenima članova koji su se pridružili bratovštini. Među njima je istaknuo članstvo preuzvišenog venecijanskog patrijarha, venecijanskog dužda, većinu plemića s njihovim suprugama i djecom, mnoge redovnike i redovnice te brojne plebejce.³⁶ Osim indulgencija koje su već odobrili papinski legat Alessandro Nanni Malatesta i papa Siksto IV., u statutu venecijanske bratovštine navedene su indulgencije od četrdeset dana koje je dodijelio venecijanski patrijarh Maffeo Gherardi za sve one koji budu recitali Ružarij te još četrdeset dana onima koji to budu činili pred Bogorodičinom slikom smještenom u kapeli bratovštine Ružarija u crkvi San Domenico di Castello.³⁷ Već 1481. godine osnovane su bratovštine Ružarija u

Firenci i Rimu, a potom i u drugim gradovima.³⁸

Daljnju potporu bratovštinama Ružarija dao je papa Inocent VIII., koji je u listopadu 1484. godine održao govor pred doktorima teologije i generalnim poglavarom dominikanskog reda u Rimu, pri čemu je odobrio potpuni oprost grijeha (plenarne indulgencije) svima koji su upisani i koji će se upisati u bratovštinu Ružarija za vrijeme života te potpuni oprost članovima bratovštine nakon njihove smrti.³⁹ Slično su učinili i njegovi nasljednici na papinskom tronu.⁴⁰

Osim bratovštine u dominikanskoj crkvi San Domenico di Castello, postojale su u Veneciji i druge dvije bratovštine Ružarija, koje nisu imale jednak institucionalni i društveni doseg. Jedna je po svoj prilici bila osnovana u crkvi njemačke nacionalne manjine u Veneciji, u crkvi San Bartolomeo di Rialto, pri čemu je odredbama Vijeća desetorice bila ograničena na maksimalno sto članova.⁴¹ Druga je bila osnovana 1535./1536. godine pridruživanjem bratovštini sv. Kvirika Mučenika

(*San Chiereghino detto S. Quirico*) koja je postojala u crkvi San Simeon Profeta još od 1439. godine.⁴² U njezinu se statutu ne spominje povijest uspostave bratovštine Ružarija, kao ni indulgencije koje proizlaze iz članstva ili recitiranja molitve Ružarija, već samo obveze članova bratovštine.⁴³

Mletačke bratovštine Ružarija i crkveni normativni okviri prije Lepantske bitke

Nakon osnutka prve bratovštine Ružarija u Veneciji njihova se djelatnost proširila diljem mletačkog teritorija. Nije, međutim, poznat točan broj bratovština Ružarija na tom području jer je o tome sačuvano malo arhivskih podataka. Od dostupnih je informacija poznato da je bratovština Ružarija bila ustanovljena već 1488. godine u crkvi dominikanskog samostana San Nicolò u Trevisu⁴⁴ te da je 1560. godine slikaru Angelu Forteu prior samostana platio za izradu

32 Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 39.

33 Gilles Gérard Meersseman, 'Le origini della Confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia' u *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, ur. Gilles Gérard Meersseman (Roma: Herder, 1977.), str. 1184.; Bartilla, 'The Brotherhood of the Rosary', str. 33.

34 U izvorima se spominje pod nazivom oltar i kapela Psalterija blažene Djevice (lat. *altare cum capella Psalterii beate Virginis*). Cit. prema: Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1128.

35 Taegiova *Cronica* preživjela je u prijepisu iz 18. stoljeća koji se čuva u Archivio Generale Ordinis Praedicatorum u kompleksu Santa Sabina u Rimu pod oznakom MS XIV.55.

36 Cit. prema: Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1128.; Podatak o tome da se prvoj venecijanskoj bratovštini pridružio venecijanski dužd navodi i Stefano Orlandi. Vidi: Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 130. bilj. 1.

37 *Qui comenza l'ordine*. Vidi također: Antonio Niero, 'Ancora sull'origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia', *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 28 (1974.), 471.; Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1184.

38 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1185–1206.

39 O indulgencijama pape Inocenta VIII. iz 1484. godine piše Alberto da Castello. Vidi: Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria* (Venezia: Sessa Melchiorre e Pietro di Ravani, 1522.), str. 23^r i 23^v.

40 Za popis oprosnica vidi: Sebastiano da Fabriano, *Rosario della Gloriosa Vergine Maria, Con le sue pie Contemplationi, Ordini, Capitoli, & Stationi di Roma* (In Venetia: Appresso i Guerri, fratelli, 1583.); Giuseppe Stefano Valentino, *Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi pontefici, et altri prelati da Santa Chiesa; alli devoti cristiani della Compagnia dell Santissimo Rosario* (In Venetia: Apresso Bernardo Giunti, 1591.); Cyril Dore, 'The Popes and the Rosary', *Dominicana*, god. 10, br. 2 (1925.), 15–21.

41 Bartilla, 'The Brotherhood of the Rosary', str. 37.

42 Antonio Niero, 'La mariegola della più antica scuola del Rosario di Venezia', *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, god. 15, br. 2 (1961.), 324–336.; Niero, 'Ancora sull'origine del Rosario', str. 465–478.; Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1200. Za cjeloviti pregled bratovština Ružarija u Veneciji vidi: Gastone Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane* (Vicenza: Angelo Colla Editore, 2004.)

43 Statut broji četrnaest članaka te, među ostalim, donosi propise kojima se bratime obvezuje održavati danonoćno upaljenu svijeću na oltaru Bogorodice, imati istaknutu pločicu s napisanim vlastitim imenom kako bi se raspoznavala njihova pripadnost bratovštini, davati novčane doprinose za potrebite itd. Vidi: Niero, 'La mariegola della più antica scuola', str. 324–336.

44 Domenico Maria Federici, *Memorie Trevigiane: sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento: per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II. (Venezia: presso Francesco Andreola, 1803.), str. 104.

pale Gospe od Ružarija za tamošnji oltar.⁴⁵ Bratovština Ružarija također je postojala i u crkvi San Pietro Martire na Muranu, no bez poznatih podataka o godini njezine uspostave.⁴⁶

Na temelju pisama generalnih poglavara dominikanskog reda upućenih u provinciju Dalmaciju, tada pod upravom Venecije, saznaje se da je dana 26. siječnja 1535. godine fra Kristofor iz Zadra imao dozvolu upisivati ili primati u bratovštinu Ružarija sve osobe obaju spolova i osnivati kapelice spomenute Krunice tamo gdje nema dominikanskih samostana. Godine 1546. fra Dominik s Brača također je dobio dozvolu osnutka bratovštine Ružarija te upisa članova obaju spolova.⁴⁷ Iste, 1546. godine datirana je jedna oporuka sukladno kojoj je u dominikanskoj crkvi Santa Maria della Corona u Vicenzi trebalo

podići oltar posvećen Ružariju. To implicira postojanje tamošnje bratovštine premda o tome nema arhivskih podataka prije 1576. godine.⁴⁸ Bratovština Ružarija, po svoj prilici, postojala je u crkvi San Domenico u Brescii s obzirom na to da se u izvorima spominje kapela Ružarija koja je bila opremljena slikarskim djelima ružarijanske tematike koja je naslikao Callisto Piazza da Lodi.⁴⁹ Budući da posljednje informacije o djelatnosti spomenutog slikara datiraju oko 1562. godine, to je ujedno *terminus post quem non* za opremanje kapele Ružarija njegovim djelima.⁵⁰

Navedeni podatci svjedoče tome da su se bratovštine Ružarija već tijekom prve polovice 16. stoljeća proširile po venecijanskom teritoriju, premda za veliki broj ne postoje dokumenti o točnim godinama osnutka.⁵¹ Brojnost

i heterogenost njihovih statuta, kojima se određivao način djelovanja, dovela je do potrebe za reorganizacijom i unifikacijom bratovština Ružarija. Tako se odlukama Tridentskoga koncila djelatnost bratovština stavila pod nadležnost biskupija te se biskupima naložila njihova vizitacija.⁵² Sve snažnija centralizacija rimske bratovštine Ružarija osnovane u crkvi Santa Maria sopra Minerva postupno je dovela do toga da se njezin statut počeo primjenjivati na sve bratovštine Ružarija,⁵³ a dana 14. lipnja 1566. godine papa Pio V. izdao je bulu *Iniunctum nobis*, kojom je službeno zahtijevao da se sve do tada ustanovljene bratovštine Ružarija usklade s onom rimskom, ustanovljenom još 1481. godine.⁵⁴ Već 1569. godine papa Pio V. izdao je drugu važnu bulu, *Consueverunt Romani Pontifices*, kojom se ne samo normativno definira struktura molitve Ružarija nego se ova pobožnost i službeno potvrđuje kao oblik zajedničkog i institucionaliziranog duhovnog života unutar Crkve. Tom se bulom ujedno potvrđuje i dominikanski autoritet nad njegovim oblikovanjem i širenjem. Ružarij se u tekstu dokumenta opisuje kao: „Rosarium, seu Psalterium eiusdem B. Mariæ Virginis nuncupatum, quo eadem Beatissima Virgo Salutationes Angelicas centies, & quinquagies ad numerum Davidici Psalterii repetita, & Oratione Dominica, ad aquis inter decimum cum exteris meditationibus totam quidem D. N. Jesu Christi vitam denominabat, interposita, veneratur, excogitavit, excoegitavit per S. R. E. patres propagavit, ordinatque

modo predicto per allectos B. Dominici, fratres, videlicet Ordinis prædicti divulgato.“⁵⁵

(Ružarij, poznat i kao Psaltir Blažene Djevice Marije, oblik je katoličke pobožnosti u kojem se Blažena Djevica časti molitvom „Zdravo Marijo“, ponovljenom stotinu i pedeset puta, što simbolički odgovara broju psalama u Davidovu Psaltiru. Molitva se strukturira u desetice: svaka započinje molitvom „Očenaš“, a popraćena je razmatranjem otajstava iz cjelokupnog života Gospodina našega Isusa Krista. Ovaj oblik pobožnosti osmislila je Crkva, preporučila ga, uredila i proširila, osobito putem dominikanske duhovnosti, predstavljajući ga kao sustavan i pristupačan oblik marijanske molitve).

45 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 85.

46 Najranija informacija o tamošnjoj bratovštini vezuje se za narudžbu slike 1573. godine kod Paola Veronesea. Riječ je o slici *Gospa od Ružarija*, koja se sada nalazi u muzeju Gallerie dell'Accademia u Veneciji. Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI* (Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962.), str. 82–83., 90–91.; Giovanna Nepi Sciré i Francesco Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia* (Milano: Electa, 1985.), str. 99.

47 Stjepan Krsić, 'Regesti pisama generala dominikanskog reda poslanih u Hrvatsku (1392–1600) (II dio)', *Arhivski vjesnik*, 21–22 (1979.), str. 242.

48 Navedene godine datiran je jedan dokument kojim bratovština San Pietro Martire u Vicenzi predaje svoju kapelu inkvizitoru Giuliju Doffiju s prijedlogom da se postojeća bratovština udruži s bratovštinom Ružarija. U drugom se dokumentu spominje obnova bratovštine Ružarija u Vicenzi i podatak da su u posjedu imali samo jednu čašćenu oltarnu palu koja se nalazila na neprikladnom mjestu pored vrata koja vode u sakristiju i klaustar. Giovanni Mantese, 'Tre cappelle gentilizie nelle chiese di S. Lorenzo, S. Michele e S. Corona di Vicenza', *Odeo Olimpico*, VI (1966–1967.), str. 253.; Giovanni Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: dal 1563 al 1700*, sv. IV, dij. I-II (Vicenza: Accademia Olimpica, 1974.), str. 575.

49 Francesco Paglia, 'Il giardino della pittura. Manoscritti Queriniani G.4.9 e Di Rosa 8', I., u *Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia*, ur. Camillo Boselli (Brescia: Tipolito Fratelli Geroldi, 1967.), str. 354.

50 O slikaru vidi: Mauro Pavesi, Piazza Calisto u *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 83 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.)

51 Carlo Federico Bianchi navodi da su se prve bratovštine Ružarija u Dalmaciji širile zajedno s dolaskom dominikanaca u 13. stoljeću, međutim kao najraniji dokument o osnutku bratovštine Ružarija u crkvi sv. Šimuna u Zadru navodi statut koji datira tek iz 1604. godine. Carlo Federico Bianchi, *Zara cristiana: dell'arcidiacono capitolare*, I. (Zara: Tipografia Woditzka, 1877.), str. 489–490.

52 Cinelli, 'Le confraternite del Rosario', str. 1264.

53 Cinelli, 'Le confraternite del Rosario', str. 1264.

54 Pio V. 'Ad Futuram Rei Memoriam, 14. 6. 1566.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 126–127.

55 Pio V., 'Consueverunt Romani Pontifices, 17. 9. 1569.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 223–224. Vidi također: Laura Stagno i Ivana Čapeta Rakić, 'Confronti mediterranei. Immagini dell'Immacolata Concezione e della Madonna del Rosario', u *Immagini della predicazione tra Quattrocento e Settecento. Crivelli, Lotto, Guercino*, ur. Giuseppe Capriotti i Francesca Coltrinari (Milano: Silvana Editoriale, 2017.), str. 63.

RUŽARIJ I IKONOGRAFIJA PRIJE BITKE KOD LEPANTA

Najranija likovna rješenja Gospe od Ružarija na njemačkom prostoru i protagonisti njezine ikonografije

Više komponenti iz prethodnog poglavlja knjige, koje u najosnovnijim crtama tumače razvoju putanju institucije Ružarija, povijest osnutka bratovština i njezinih pridruženih članova, kronološki slijed objave indulgencija te ostale odluke crkvenih i svjetovnih poglavara koje su donesene prije Bitke kod Lepanta, ključno je za razvoj i oblikovanje ikonografskih rješenja likovnih djela koja su u fokusu ove knjige. Budući da venecijanske bratovštine Ružarija duguju svoje početke djelatnosti strujanjima i događajima koji su inicirani na njemačkim prostorima Svetog Rimskog Carstva, podjednako se može reći i za ikonografiju Ružarija koja u svojoj razvojnoj putanji, između dvaju teritorija, pokazuje međusobne ikonografske bliskosti.

Najranija do sada znana varijanta ikonografije, koju poznajemo pod nazivom Gospa od Ružarija, jest drvorez koji se nalazi na frontispisu drugog izdanja Statuta bratovštine Ružarija u Kölnu tiskanom 1477. godine.⁵⁶ (sl. 1) U središtu kompozicije Bogorodica sjedi na prijestolju s nagim Djetetom na koljenima. Zajedno dijele vjenčiče od ruža osobama koje kleče s obje strane prijestolja. Prva osoba s lijeve strane prikazuje mlađeg muškarca u dominikanskom habitu. U njemu je Gilles Gérard Meersseman prepoznao Jakoba Sprengera,

osnivača bratovštine u Kölnu, dok je iza nje, u liku kardinala, identificirao Alessandra Nannija Malatestu, papinskog legata i biskupa Forlija, koji je konfirmirao i odobrio djelovanje bratovštine.⁵⁷ Desno od Bogorodice prikazan je car, također u klečećem stavu. Odjeven je u metalni oklop, a u ruci drži stijeg sa zastavom na kojoj je dvoglavi crni orao, simbol Svetog Rimskog Carstva. Njegov je identitet Meersseman ispravno povezao s Fridrikom III.,⁵⁸ koji je na istovjetan način prikazan na frontispisu knjige *Novum beatae Mariae virginis psalterium*. (sl. 2) Kao što je prethodno istaknuto, tu knjigu osobno je odobrio car Fridrik III. i dao tiskati o vlastitom trošku, a objavljena je nakon njegove smrti, između 1493. i 1496. godine. Njegovu carsku krunu čini okrugli vijenac ukrašen nizom trostrukih palmeta (ili listova) nadvišen visokim dvostrukim lukovima koji se međusobno križaju nad tjemenom.⁵⁹ U središnjoj osi frontispisne ilustracije stoji okrunjena Bogorodica s Djetetom na polumjesecu, okružena zrakama sunca i vijencem ruža. S obje strane okružuju je po dva muškarca koja u rukama drže krunice i zastave. Na lijevoj strani prikazan je stariji, bradati muškarac s krunom, odjeven u oklop, kako drži stijeg s dvoglavim crnim orlom. Nasuprot njemu nalazi se mlađi, također okrunjen muškarac u oklopu, koji nosi identičnu zastavu. Oni simboliziraju Fridrika III. i Maksimilijana I. Pored njih su dvojica mladića u oklopu, od kojih jedan drži zastavu s

⁵⁶ Autor je statuta Jakob Sprenger. Od nekoliko sačuvanih primjeraka za ovu prigodu korišteno je izdanje koje se čuva u knjižnici Bibliothek Otto Schäfer u Schweinfurtu. Izdanje je u cijelosti dostupno u digitalnom obliku na sljedećoj poveznici: <https://www.digital-sammlungen.de/en/view/bsb00083107?page=6,7> (pristupljeno 23. svibnja 2025.) Jedan se primjerak također čuva u knjižnici Staatsbibliothek u Bambergu.

⁵⁷ Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1172–1173.

⁵⁸ Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1172–1173.

⁵⁹ Takva se carska kruna više puta pojavljuje u drvorezima Hansa Burgkmaira Starijeg, u prizorima s dvoglavim orlom Svetog Rimskog Carstva. Vidi npr. Tilman Falk, ur., *The Illustrated Bartsch, Sixteenth century German artists* (New York: Abaris Books, 1980.), str. 41.



Sl. 1. Neznani njemački autor, frontispis statuta bratovštine Ružarija u Kölnu, u *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft*, Jakob Sprenger, Augsburg: Johann Bämler, 1477., Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt. Ilustracija u javnom vlasništvu (CCo 1.0).

brandenburškim orlom, a drugi s pomeranskim grifonom.⁶⁰ Donji dio kompozicije zauzimaju četvorica pokleknutih muškaraca.⁶¹

Na frontispisu Statuta bratovštine Ružarija u Kölnu Meersseman je u ženskoj osobi prikazanoj do cara Fridrika III. prepoznao caricu Eleonoru, premda bez jasno istaknutih atributa vlasti za to nema potvrde.⁶² Osim navedenih osoba na ilustraciji se mogu još općenito identificirati jedan dječak i djevojčica, redovnik s tonzurom, redovnica koja je prikazana na desnoj strani kompozicije te četiri mlađa muškarca, od kojih dvojica na lijevoj strani imaju pokrivala za glavu, dok su dvojica na desnoj strani bez pokrivala. Ikonografski je srodan kolorirani drvorez koji datira okvirno nakon 1480. godine, a čuva se u zbirci Kupferstichkabinett, zajedničkoj zbirci muzeja Kunstmuseum i knjižnice Universitätsbibliothek u Baselu.⁶³ (sl. 3) Na tom drvorezu prikazan je golobradi car u oklopu, vrlo srodan prikazu Maksimilijana I. na ilustraciji frontispisa knjige *Novum beatae Mariae virginis psalterium*. Ove prve ilustracije, koje prikazuju ikonografiju Ružarija, otkrivaju prisutnost svjetovnih i crkvenih vlasti prikazanih u društvu vjernika – muškaraca i žena, mladih i starih – čime se naglašava sveobuhvatnost i uključivost pobožnosti. Takve prikaze treba razumjeti kao vizualni izraz dvostruke poruke: s jedne strane, Gospa od Ružarija prikazana je kao zaštitnica vjernika, a s druge strane, nazočnost najviših autoriteta – kako svjetovnih

tako i crkvenih – ukazuje na institucionalnu potporu koju je bratovština uživala. Važno je pritom imati na umu da tehnika drvoreza, osobito u svojim ranim i razvojnim fazama, nije dopuštala prikazivanje finih, realističnih detalja, osobito kada je riječ o fizionomijama likova. Unatoč toj stiliziranosti i nedostatku individualiziranih crta lica jasno se može prepoznati tko je prikazan – primjerice, car, papa ili drugi visoki predstavnici svjetovne i crkvene vlasti – zahvaljujući karakterističnim atributima, odjeći, poziciji u kompoziciji ili ikonografskim oznakama. Takva simbolička identifikacija bila je dovoljno snažna da gledatelju odmah prenese poruku o autoritetima koji podupiru ružarijansku pobožnost i bratovštinu.

Oltar prvoosnovane bratovštine Ružarija u dominikanskoj crkvi u Kölnu bio je ukrašen likovnim djelom, koje, nažalost, nije sačuvano. Ipak, poznat nam je njegov detaljan opis iz 1645. godine, koji je zabilježio povjesničar Aegidius Gelenius. U svom rukopisu Gelenius daje podroban prikaz izgleda oltarne pale omogućujući nam da steknemo uvid u njezin nekadašnji sadržaj i ikonografsku koncepciju. Oltarna pala koju opisuje po svoj prilici bila je u formi poliptiha s pomičnim krilima. U središnjoj osi nalazio se prikaz okrunjene Bogorodice čiji su plašt pridržavali sv. Dominik s jedne strane te sv. Petar Mučenik s druge strane. Bogorodica je bila okružena klericima i laicima u nebrojenom mnoštvu obaju spolova koji su u rukama držali

60 Nickel, 'Wenig Neues von Hermann Nitzschewitz', str. 57.

61 Zahvaljujući heraldičkim obilježjima, na lijevoj su strani prepoznati Adolf von Anhalt i Albert von Klitzing. Na desnoj strani kleči jedan biskup te vjerojatno opat Nikolaus von Zinna. Iduća stranica knjige također prikazuje dvojicu careva; starog Fridrika III. i mladog Maksimilijana I. kako kleče pred crkvom iznad koje je Bogorodica s Djetetom okružena sunčevim zrakama. U ovoj ksilografiji nije razvidna eksplisitna ružarijanska ikonografija. Vidi: Eisermann, 'A golden age?', str. 64.

62 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1172–1173.

63 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Universitätsbibliothek Basel, Inv. X.1868. Vidi: Richard S. Field, ur., *The Illustrated Bartsch, German single leaf Woodcuts before 1500* (New York: Abaris Books, 1989.), str. 165.



Sl. 2. Neznani njemački autor, frontispis knjige, u *Novum beatae Mariae virginis psalterium*, Hermann Nitzschewitz, Zinna: Zisterzienserabtei, između 1493. i 1496., Bayerische Staatsbibliothek, München. Ilustracija u javnom vlasništvu (CCo 1.0).



Sl. 3. Neznani njemački autor, *Gospa od Ružarija*, između 1480. i 1493., Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Universitätsbibliothek, Basel. Ilustracija u javnom vlasništvu (CCo 1.0).

krunice. Ispod plašta nalazili su se papa Siksto IV., papinski legat Alessandro Nanni Malatesta, biskup Eber, car Fridrik III., carica Eleonora te njihov sin Maksimilijan. U zaključku opisa Gelenius je naveo da je cijela kompozicija zaokružena girlandom sačinjenom od pedeset ruža, iznad koje se nalazi prikaz Svetoga Trojstva.⁶⁴ Ta oltarna pala možda je po svom ikonografskom sadržaju mogla biti slična grafici otišutoj oko 1490./1500. godine u Augsburgu, čiji se jedini znani primjerak danas čuva u muzeju National Gallery of Art u Washingtonu. (sl. 4) U kružno oblikovanoj kompoziciji grafike, koju omeđuje vijenac od pedeset ruža, prikazana je okrunjena Bogorodica čiji plašt pridržavaju dva anđela. Pod plaštem kleče vjernici, među kojima se prepoznaju car, papa, kardinali, biskupi, kralj, kraljica te ostala svita.⁶⁵ Nije poznato kada je oltar bratovštine Ružarija u Kölnu bio opremljen likovnim djelom, no zasigurno je to bilo nakon 1478. godine, s obzirom na to da je na prikazu prisutan papa Siksto IV. Taj je papa ušao u ikonografiju Gospe od Ružarija nakon što je izdao dvije bule kojima je

odobrio djelovanje bratovštine, oblik molitve Psaltira, odnosno Ružarija te podijelio indulgencije svima koji ga mole. Njegovo se ime spominje i u statutu bratovštine Ružarija osnovane 1481. godine u dominikanskoj crkvi San Marco u Firenci,⁶⁶ a prikazan je i na oltarnoj slici koju je oko 1490. godine naslikao Cosimo Rosselli za oltar te bratovštine, a koja se danas nalazi u galeriji Gemäldegalerie u Berlinu. Identitet pape Siksta IV. na slici potvrđuje franjevački habit, vidljiv ispod crvenoga pluvijala. Osim Pape, simbolički su na slici prikazani i car Fridrik III. s caricom, kao i vojvoda Franjo II. i Margareta od Foixa – osobe čija se imena također spominju u firentinskom statutu.⁶⁷ Iz opisa oltara u Kölnu, kao i sačuvanog grafičkog otiška iz muzeja u Washingtonu, razvidno je da su se ovi najraniji ikonografski prikazi Gospe od Ružarija naslanjali na starije likovne obrasce, poglavito na ikonografiju Bogorodice zaštitnice, *Mariae Mater Misericordiae*, koja svojim plaštem štiti pokleknuće vjernike, a među kojima su često prisutne vjerske i svjetovne vlasti, što je uočio još Louis Réau.⁶⁸ Navedenim

64 Aegidius Gelenius, *De Admiranda, Sacra, Et Civili Magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis. Libri IV* (Coloniae Agrippinae: Apud Iodocum Kalcovium Bibliopolam, 1645.), str. 467–468.

65 Richard S. Field, *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington* (Washington: National Gallery of Art, 1965.), kat. jed. 156.; Roberta Jeanne Marie Olson, 'The Rosary and Its Iconography, Part I: Background for Devotional Tondi', *Arte Cristiana*, LXXXVI/787 (1998), 272., sl. 6.

66 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1185–1186. Prijepis statuta donosi Stefano Orlandi. Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 215–225.

67 Orlandi, ur. *Libro del Rosario*, str. 215–225. Za sliku Cosima Rossellija vidi: Ana Padoa Rizzo, 'Firenze e l'Europa nel Quattrocento: „La Vergine del Rosario“ di Cosimo Rosselli', u *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, ur. Miklos Boskovits (Milano: Silvana Editoriale, 1994.), str. 64–69.

68 Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, III. (Paris: Presses Universitaires de France, 1959.), str. 121. Takva se ikonografija zadržala i u sljedećem stoljeću na području Italije. Vidi npr. sliku autora Pietra Paola Agabiti koja je nastala oko 1530. godine, a nalazi se u muzeju Museo d'arte sacra San Clemente u mjestu Genga ili rad istog majstora u crkvi SS. Quirico e Giulitta u mjestu Serra San Quirico u pokrajini Marke. Za literaturu o djelima i raspravu o atribuciji tih djela vidi: Giovanna Comai, *Pietro Paolo Agabiti* (Sassoferrato: Istituto di studi piceni,



Sl. 4. Neznani njemački autor, *Gospa od Ružarija / Gospa od Milosti*, oko 1490.–1500., National Gallery of Art, Washington. Ilustracija u javnom vlasništvu (CCo 1.0).

primjerima rane ikonografije Gospe od Ružarija treba pridodati i oslikani poliptih koji se nalazi u crkvi sv. Andrije u Kölnu. Za njega se pretpostavlja da je citat preuzet s oltara prve bratovštine Ružarija u Kölnu, a naslikao ga je oko 1500. godine Meister von Sankt Severin.⁶⁹ (sl. 5 i sl. 5a) Jedinstvena kompozicijska i ikonografska zamisao proteže se kroz središnje tri plohe višedijelnog retabla. Na središnjoj je prikazana Bogorodica u stojećem položaju s Djetetom u rukama, nadvišena dvama anđelima koji je krune vijencima načinjenim od ruža. Na bočnim krilima prikazani su sv. Dominik i sv. Petar Mučenik, koji pridržavaju Bogorodičin plašt. Pod plaštem su okupljeni papa, kardinali,

biskupi, redovnici i svećenici s jedne strane te car, carica, plemići i plemkinje kao i ostali članovi civilnog društva s druge strane.⁷⁰ Ovoj skupini djela srodan je reljefni oltarni retabl u hospiciju sv. Duha u Lübecku, koji datira s kraja 15. stoljeća.⁷¹ (sl. 6) U ovom slučaju, kao i brojnim drugim primjerima iz ovog perioda, ikonografija Gospe od Ružarija sintetizirana je s ikonografijom Bogorodice pomoćnice kršćana, ali i s ikonografijom Marije u Suncu, čiju je pobožnost također propagirao papa Siksto IV.⁷²

Nastavno na opis oltara bratovštine Ružarija u Kölnu važno je istaknuti da je Aegidius Gelenius, pišući o njemu u prvoj polovici 17. stoljeća, identificirao prikazane povijesne

1971.), str. 131–133. sl. 32. i 33.; Anita Spuri, 'Un maestro della scultura nel Cinquecento, percorso di Agabiti plastificatore', u *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e Raffaello*, ur. Alessandro Delpriori i Lucia Panetti (Sassoferrato: Tipografia Garofoli, 2021.), str. 67–89.

69 Edwin Hall i Uhr Horst, 'Das Kronenmotiv bei Maria und anderen Heiligen in der altkölnner Malerei', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 56 (1995.), 101–126.

70 Frances Henriëtte Annemie van den Oudendijk Pieterse, *Dürers Rosenkranzfest in der Ikonographie der Duitse Rozenkransgroepen van de XVe en het begin van de XVIe eeuw* (Amsterdam: De Spieghel, 1979.) str. 181., 285.; Mija Oter Gorenčić, 'Auf den Spuren der Rosenkranzbruderschaft, Albrecht Dürers und zweier Kaiser in den Fresken von St. Primus oberhalb Kamnik', *Acta Historiae Artis Slovenica*, 23/2 (2018.), 51–73.

71 Za sliku iz Lübecka vidi: Augusta von Oertzen, *Maria, die Königin des Rosenkranzes: eine Ikonographie des Rosenkranzgebetes durch zwei Jahrhunderte deutscher Kunst* (Augsburg: Benno Filser, 1925.) Interesantan je primjer slika *Gospe od Ružarija*, koju je naslikao Pascale Oddone 1535. godine za crkvu San Giovanni Battista u mjestu Saluzzo (Cuneo). Na njoj su naslikani Bogorodica i Dijete u nebeskoj zoni kako drže u rukama krunicu. Bogorodičin plašt, pod kojim su pokleknuli vjernici, drže sv. Dominik i sv. Ivan Krstitelj. Ta središnja slika okružena je medaljonima u kojima su uprizorena otajstva Ružarija, a u dnu se nalazi ovalna slika s prikazom opsade Saluzzo 1487. godine. Vidi: Noemi Gabrielli, *Arte nell'antico Marchesato di Saluzzo* (Torino: Istituto bancario San Paolo di Torino, 1974.), str. 143–144.

72 Pobožnost i ikonografija Marije u Suncu stekli su izrazitu popularnost zahvaljujući indulgencijama od jedanaest tisuća godina koje je objavio papa Siksto IV. za sve vjernike koji se budu molili pred slikom Marije u Suncu. Slijedom toga, krajem 15. stoljeća javljaju se brojni drvorezi koji prikazuju Bogorodicu u Suncu okruženu niskom od perli ili ružarijem u formi vijenca od ruža. Vidi: Sixten Ringbom, 'Maria in Sole and the Virgin of the Rosary', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, br. 3/4 (1962.), 326–330.; Bonnie J. Blackburn, 'The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV', *Journal of the Royal Musical Association*, 124, br. 2 (1999.), 157–195.; Esperança Camara, 'Pictures and Prayers. Madonna of the Rosary imagery in Post-Tridentine Italy' (doktorska disertacija, Johns Hopkins University, 2002.) str. 41.



Sl. 5. Meister von Sankt Severin, *Poliptih Gospe od Ružarija*, oko 1500., crkva sv. Andrije, Köln. Izvor: Wikimedia Commons. Licenca: CC BY-SA 4.0.



Sl. 5a. Meister von Sankt Severin, *Poliptib Gospe od Ružarija*, oko 1500., crkva sv. Andrije, Köln. Izvor: Bildarchiv Foto Marburg. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0).



Sl. 6. Neznani njemački autor, *Gospa od Ružarija / Gospa od Milosti*, reljefni oltarni retabl, kraj 15. stoljeća, Hospicij sv. Duha, Lübeck. Izvor: Wikimedia Commons. Licenca: CC BY-SA 4.0.

ličnosti u kontekstu vizualne cjeline, odnosno osobe koje su vezane za povijesni razvoj bratovštine i kulta Gospe od Ružarija nabrojivši pritom poimence papu Siksta IV., njegova legata, biskupa Alessandra, cara Fridrika III., caricu Eleonoru i njihova sina Maksimilijana.⁷³ Podjednak je slučaj s triptihom u crkvi sv. Andrije, koji se navodi kao citat oltara bratovštine Ružarija u Kölnu, a na kojemu se prikazane crkvene i vladarske ličnosti također identificiraju s papom Sikstom IV. i carem Fridrikom III.⁷⁴ Prikazi Gospe od Ružarija u njemačkom prostoru prije Lepantske bitke svjedoče o snažnoj

povezanosti pobožnosti s političkim i crkvenim autoritetima, čiji su likovi u ikonografiji imale funkciju legitimiranja i širenja bratovštinskog modela. Vizualna rješenja u drvorezima, poliptisima i reljefima potvrđuju kako se rani ikonografski obrasci nisu razvijali izolirano, već u dijalogu s institucionalnim odlukama, doktrinarno poticanom pobožnošću i transregionalnim mrežama dominikanskih zajednica.

⁷³ Gelenius, *De Admiranda*, str. 467–468.

⁷⁴ Vidi fotografiju triptiha i dokumentacijsku karticu koji se čuvaju u Njemačkom dokumentacijskom centru za povijest umjetnosti u Marburgu. (sl. 5a)

Slike i oltari prvih bratovština Ružarija u Veneciji

Frontispis statuta venecijanske bratovštine Ružarija otisnut je 1480. godine i sadrži posve drukčiju ilustraciju u odnosu na tiskani statut kölnske bratovštine i prva njemačka ikonografska rješenja Gospe od Ružarija. On prikazuje Bogorodicu u uspravnom, stojećem položaju, ruku sklopljenih u molitvi te smještenu u nišu polukružnog zaključka s motivom školjke. Bogorodica iznad haljine nosi dugačku stolu ukrašenu s petnaest cvjetova. Uz njezina stopala kleče dvije osobe: na desnoj strani jedan laik koji u rukama drži krunicu te na lijevoj strani dominikanski redovnik koji kleči pred oltarom nadvišenim krunom od dvanaest cvjetova, ponad koje se vidi poprsje nekog sveca.⁷⁵ (sl. 7) U vezi s navedenom ilustracijom Meersseman donosi hipotezu da je vjerojatno u trenutku uspostave bratovštine Ružarija u crkvi San Domenico di Castello u Veneciji tamo već postojala čašćena Bogorodica kojoj je vjerojatno dodana samo stola s petnaest cvjetova kao referenca na novi ružarijanski kontekst.⁷⁶ Venecijanski patrijarh Maffeo Gherardi, osim što se prema povijesnim

svjedočanstvima osobno pridružio prvoj venecijanskoj bratovštini Ružarija, odobrio je oprosniče od dodatnih četrdeset dana onima koji budu recitali Ružarij pred Bogorodičinom slikom smještenom u kapeli bratovštine crkve San Domenico di Castello.⁷⁷ Iz toga je razvidno da je u kapeli, odnosno na oltaru bratovštine, postojala čašćena Bogorodica koja se u izvorima spominje riječju *imagine*. To je bio najčešći izraz koji se rabio za sliku ili za oslikani reljef, za razliku od riječi *figura* koja se uglavnom rabila za skulpturu.⁷⁸ Prema povijesnim izvorima crkva San Domenico di Castello znatno je preuređena oko 1590. godine. U Sansovinovu dopunjenom izdanju knjige *Venetia città nobilissima* Giovanni Stringa navodi da je nakon renovacije crkve oltar Ružarija bio smješten u koru, iza glavnoga oltara. Retabl je opisan sljedećim riječima: „Vi è poscia l'altare del Rosario, il quale è per disegno, & per finezza di pietre, e di colonne, & per lavori ancora ed intagli, è bellissimo.“

(Zatim slijedi oltar Ružarija, koji je po dizajnu, po finoći kamena i stupova te po izradi i rezbarijama vrlo lijep).⁷⁹ Godine 1648. Carlo Ridolfi navodi oltarnu palu kao rad Palme Mladega te je opisuje sljedećim riječima: „[...]

75 Vidi: *Qui comenza l'ordine*.

76 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1202. bilj. 1. Akomodaciji starih, čašćenih ikona i njihovu privođenju novom kultu svjedoči i slika pripisana Beatu Angelicu koja se častila u dominikanskoj crkvi Santa Maria sopra Minerva u Rimu. Kao referenca na novi ružarijanski kontekst Bogorodici je bila doslikana krunica u rukama, koja je naknadnim intervencijama uklonjena. Camara, 'Pictures and Prayers', str. 95–96. Podjednak slučaj akomodacije ikone za potrebe ružarijanskog kulta zabilježen je u Hvaru. Vidi: Zoraida Demori Staničić, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (Split: Književni krug, 2017.), str. 306.

77 Niero, 'Ancora sull'origine del Rosario', str. 471.; Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1184.

78 Gabriele Tonizzo, 'Pala d'altare a Venezia tra Tiziano e Tiepolo (1580-1720)', (doktorska disertacija, Università degli studi di Udine, 2021.), str. 33., 241.

79 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII. libri da M. Francesco Sansovino, et hora con molta diligenza corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, ... nella quale si contengono tutte le cose così antiche come moderne che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono* (Venezia: Salicato, Altobello, 1604.), str. 113'.



Sl. 7. Neznani autor, frontispis statuta venecijanske bratovštine Ružarija, u: *Qui comenza l'ordine de la corona de Nostra Donna*, oko 1480., Bibliothèque nationale de France, Pariz. Izvor: gallica.bnf.fr. Ilustracija u javnom vlasništvu.

la quarta [pala d'altare] conteneva alcuni Angeli vaghissimi con rose in mano, à lati della figura della Vergine di rilievo, quale fù levata per la riforma dell'Altare.“

([...] četvrta [oltarna slika] sadržavala je predivne anđele s ružama u rukama, sa strana reljefnog prikaza Djevice, koji je uklonjen pri preuređenju oltara).⁸⁰ Slijedom toga, čini se da je slika Bogorodice, koju spominje venecijanski patrijarh Gherardi, zaista bila u formi oslikanog reljefa koji je možda bio inkorporiran u Palminu sliku u formi pale portante. To je bila česta praksa u posttridentinskom razdoblju, pri čemu su se čašćene slike izdizale iznad oltara te inkorporirale u mnogo širi kontekst modernog izričaja.

Oportuno je spomenuti da su nakon renovacije crkve bila naručena još dva djela s prizorima

Bogorodičinih čuda kojima je posredovao Ružarij, a Ridolfi navodi da ih je naslikao Maffeo da Verona. Na jednom je bio prikazan Alano di Valcoloara, vitez iz Bretanje, iznimno pobožan Ružariju, kojem se, našavši se okružen velikim brojem heretika u jednoj bitci, ukazala Bogorodica s anđelima. Ona je napala neprijatelje kamenjima slijedom čega je vitez izišao pobjedonosno iz bitke.⁸¹ Druga je slika na sličan način prikazivala jednog viteza oslobođenog od demona zahvaljujući krunici koja mu je bila ovješena oko vrata dok je slušao propovijed sv. Dominika. Iznad okvira isti je slikar naslikao otajstva Ružarija.⁸²

Početkom 16. stoljeća, točnije 1506. godine, Albrecht Dürer naslikao je za venecijansku crkvu San Bartolomeo di Rialto sliku koja je poznata pod nazivom *Proslava Ružarija*,⁸³ a danas se čuva u Nacionalnoj galeriji u Pragu.⁸⁴ (sl. 8)

- 80 Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, con tre tavole copiose de nomi de pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, II. (Venezia: Giovanni Battista Sgava, 1648.), str. 196.; Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, opera completa* (Milano: Electa, 1984.), str. 183.
- 81 Riječ je o vizualizaciji čuda koje je opisano u knjizi *Dell'istoria generale di s. Domenico et dell'ordine suo de' Predicatori, composta per il molto reuer. padre M. F. Ferdinando del Castiglio, in lingua castigliana; e poi tradotta nella nostra italiana lingua dal reuerendo padre f. Timoteo Bottoni*. Vidi: Fernando de Castillo, *Dell'istoria generale di s. Domenico et dell'ordine suo de' Predicatori, composta per il molto reuer. padre M. F. Ferdinando del Castiglio, in lingua castigliana; e poi tradotta nella nostra italiana lingua dal reuerendo padre f. Timoteo Bottoni* (Venezia: Damiano Zenaro, 1589.), str. 67.
- 82 Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 149.
- 83 Još 1955. godine Erwin Panofsky predlagao je izmjenu naziva slike u *Bratovština Ružarija* s obzirom na to da je „proslavu“ Ružarija ustanovio tek 1573. godine papa Grgur XIII. Erwin Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1955.), str. 111.; Erwin Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (Milano: Abscondita, 2006.), str. 147.
- 84 O slici su napisane brojne studije. Ovdje donosim samo nekoliko recentnih, a u kojima je sadržana i prethodna bibliografija: Olga Kotková, ur., *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands. 1506–2006*. (Prague: National Gallery in Prague, 2006.); Andrew John Martin, 'Who is who e dov'è il doge? La pala del Rosario: ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer' u *La chiesa di san Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, ur. Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo, Gianmario Guidarelli (Venezia: Marcianum Press, 2013.), str. 55–66.



Sl. 8. Albrecht Dürer, *Proslava Ružarija*, 1506., Národní galerie, Prag. Izvor: Wikimedia Commons. Ilustracija u javnom vlasništvu.

U središtu piramidalne kompozicije slikar je prikazao Bogorodicu s Djetetom na prijestolju koju krune anđeli te sv. Dominika njima zdesna. Oni zajedno dijele vjenčiće od ruža pokleknutim vjernicima koji su smješteni lijevo i desno od Bogorodičina trona. Istraživači su suglasni oko toga da je Dürer po svoj prilici ovu kompoziciju temeljio na nekom od prethodno spomenutih grafičkih otisaka njemačke provenijencije te da ih je kombinirao sa slikarskim stilom Bellinijevih oltarnih pala. Poglavitno se

utjecajnom smatra tzv. pala Barbarigo, koju je Giovanni Bellini naslikao 1488. godine za dužda Agostina Barbariga, a danas se nalazi u crkvi San Pietro Martire na Muranu.⁸⁵ Na Dürerovoj su slici, kao i na prethodno opisanim grafičkim primjerima, prikazane crkvene i svjetovne vlasti koje kleče pod Bogorodičnim tronom. Sukladno njihovim atributima posve je jasno da prikazuju cara, papu, kardinala, biskupa te po svoj prilici članove bratovštine, no o tome koga točno predstavljaju mnogo se

85 Panofsky, *La vita e le opere*, str. 149; Martin, 'Who is who', str. 62.

raspravljalo još od 1885. godine jer lica naslikanih osoba pokazuju odlike stvarnih portreta.⁸⁶ U recentnim doprinosima smatra se mogućim identificirati sa sigurnošću samo tri osobe: slikara Albrechta Dürera u desnom, gornjem uglu slike, Maksimilijana I. (koji se upravo pripremao okruniti za cara Svetog Rimskog Carstva) i Burkharda von Speyera, kapelana i člana bratovštine sv. Sebalda u crkvi San Bartolomeo u Veneciji, kojega se prepoznaje u osobi smještenoj iza kardinala.⁸⁷ Poglavitito su se problematične, po pitanju moguće identifikacije, pokazale osobe pape i kardinala, za koje se predlagalo da predstavljaju papu Siksta IV.⁸⁸ ili Julija II. te venecijanskog patrijarha Domenica Grimanija.⁸⁹ Te hipoteze u recentnoj literaturi dovedene su u pitanje ili su odbačene.⁹⁰ U prilog mogućoj identifikaciji naslikanih osoba ne ide činjenica da je slika znatno oštećena te da su pojedina lica (poglavitito lice pape) produkt restauratorske intervencije.⁹¹ Godine 1506. sliku su vidjeli dužd Leonardo Loredan i venecijanski patrijarh. O tom posjetu dviju istaknutih ličnosti pisao je Dürer osobno svom prijatelju Willibaldu Pirckheimeru, a godine

2012. Andrew John Martin postavio je pitanje zašto dužd i patrijarh Surian nisu također prikazani na slici s obzirom na ostale crkvene i civilne vlasti. Kao odgovor na to pitanje, autor smatra mogućim da je tadašnji dužd Leonardo Loredan prisutan na slici na simboličan način. Naime, u grbu dužda Loredana nalazilo se šest ruža, a u poemi koju je za priliku njegova ustoličenja napisao Paolo Ramusio, dužd je nazvan *principe sub roseo*. Slijedom toga, Martin na slici vidi diskretnu prisutnost dužda i Venecije simbolikom ruža.⁹² Nije, međutim, moguće sa sigurnošću utvrditi je li dužd Leonardo Loredan bio član bratovštine Ružarija. Povijesni izvori upućuju tek na vezu dužda i patrijarha s prvoosnovanom bratovštinom pri crkvi San Domenico di Castello, bez navođenja konkretnih imena. Dürer je pritom sliku *Proslave Ružarija* izradio po narudžbi obitelji Fugger za crkvu njemačke manjine u Veneciji, što je rezultiralo izraženim naglaskom na nacionalnoj komponenti, kojoj venecijanski dužd nije pripadao. Njegova izostavljenost sa slike stoga se može smatrati opravdanom imajući također na umu da su se početkom 16. stoljeća provodile

odredbe koje su ograničavale prikazivanje lika i simbolike dužda u javnom prostoru.⁹³

Bratovštini Gospe od Ružarija, koja je osnovana 1536. godine u crkvi San Simeon Grande, dodijeljen je 1553. godine oltar koji se nalazio u koru crkve. Tim oltarom služila se obitelj Pisani, što je razvidno iz sporazuma između bratovštine Ružarija i župnika crkve sv. Šimuna jer se u njemu navodi da će u slučaju spora oko navedenog oltara bratovštini Ružarija biti dodijeljen drugi oltar. Oni su pak trebali slaviti svečanu misu 25. ožujka, na glavni blagdan bratovštine, te imati svečanu procesiju oko lokaliteta Rio Marin. Čini se da do spora između obitelji Pisani i bratovštine nije došlo jer su već 24. lipnja 1553. godine Isabella i Bianca Pisani darovale za oltar dva drvena pozlaćena anđela koja su nosila simbole Kristove muke, no u izvorima nema spomena o slici na oltaru. Poznato je tek da je 1580. godine trgovac Nicolò de Berlendis darovao novi oltar Ružarija načinjen od drva, ali se ponovno ne spominje oprema oltara.⁹⁴ Godine 1660. obitelj Soranzo dala je sagraditi novu kapelu Ružarija, a potom je 1775. godine ona ponovno proširena i obnovljena.⁹⁵

Između njemačkih teritorija i Venecije: tiskarska djelatnost u službi promocije Ružarija tijekom druge polovice 15. stoljeća

Osim statuta bratovština, koji su doživjeli svoju tipografsku reprodukciju, već krajem 15. stoljeća tiskali su se tematski pamfleti, brošure i knjižna izdanja ružarijanske tematike koja su bila namijenjena široj publici te onoj izvan regionalnog konteksta.⁹⁶ Tako je, pored oralnih propovijedi, divulgaciju pobožnosti Ružarija snažno potpomogla tiskarska djelatnost, zahvaljujući kojoj su tiskani primjerci brzo i jednostavno umnažani, a lakom prenosivošću stizali su brzo do udaljenih područja.

Već 1481. godine otisnuta je grafika autora Hansa Schaura, koja se danas čuva u muzeju Germanisches Nationalmuseum u Nürnbergu.⁹⁷ (sl. 9) Riječ je o naknadno koloriranom grafičkom listu dimenzija 388 x 277 mm. To je jedan od ranijih znanih primjera ilustracije na kojoj je Bogorodica s Djetetom na prijestolju, flankirana pokleknutim vjernicima, smještena u kružnu kompoziciju, odnosno unutar vijenca od ruža. Na vijencu se pak nalazi deset medaljona u kojima su uprizorena otajstva Ružarija (pet radosnih i pet žalosnih). Kao na prethodnom primjeru iz

86 Jedan od prvih koji je pokušao identificirati naslikane likove bio je Josef Neuwirth. Vidi: Josef Neuwirth, *Albrecht Dürer's Rosenkranzfest* (Leipzig: Freitag, 1885.).

87 Martin, 'Who is who', str. 57.

88 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1174.

89 Josef Neuwirth, *Albrecht Dürer's Rosenkranzfest*, str. 52; Henry Dominique Saffrey, 'Albrecht Dürer, Jean Cuno, O.P., et la confrérie du Rosaire à Venise', u *Philopronema: Festschrift für Martin Sichterl zum 75. Geburtstag*, ur. Dieter Harlfinger (Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1990.), str. 263–291.

90 Fedja Anzelewsky, *Dürer, Werk und Wirkung* (Stuttgart: Electa, 1980.), str. 198.

91 Na temelju sačuvane kopije slike koju je naslikao neznani majstor oko 1600. godine, a koja se čuva u muzeju Kunsthistorisches Museum Gemaldegalerie u Beču, Víctor Mínguez iznio je mišljenje da se u portretu naslikanoga pape može prepoznati Julija II. Víctor Mínguez, *Inferno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430–1700)* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017.), str. 278–279.

92 Martin, 'Who is who', str. 61–64.

93 Staal Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of the Venetian Republic* (Spoleto: Arti grafiche Panetto & Petrelli, 1974.), str. 133.; Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Arsenale, 1987.), str. 79–80.

94 Vio, *Le Scuole Piccole*, str. 738.

95 Giampaolo Lotter, *Guida storico artistica della chiesa parrocchiale di San Simeone profeta* (Milano: Kina Italia, 1994.), str. 26.

96 Roberto Rusconi, 'Pratica culturale ed istruzione religiosa nelle confraternite italiane del tardo medio evo: „libri da compagnia“ e libri di pietà', u *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse. Actes de la table ronde de Lausanne (9–11 mai 1985)*, ur. Agostino Paravicini Bagliani (Rome: École Française de Rome, 1987.), str. 133–153.

97 Inventarni broj grafike H 79, Kapsel 1451. Grafika se ponegdje datira u razdoblje između 1480. i 1490. Vidi: David Ganz, 'Eine „Krentzlein“ aus Bildern. Der Englische Gruss des Veit Stoss und die Entstehung spätmittelalterlicher Bild-Rosarien', u *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst*, ur. Urs-Beat Frei i Fredy Bühler (Bern: Benteli Verlag, 2003.), str. 162.



Sl. 9. Hans Schaur, *Gospa od Ružarija*, 1481., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Ilustracija objavljena uz dopuštenje muzeja.

Kölna, odnosno na frontispisu drugog izdanja statuta tamošnje bratovštine Ružarija, na desnoj strani pod prijestoljem kleči car Svetog Rimskog Carstva, koji, za razliku od navedenog primjera, nije odjeven u oklop, već u dugačak carski plašt (naknadno obojen u crveno, izuzev ovratnika). Važnu novost u ikonografskom smislu predstavlja lik pape koji kleči nasuprot caru, a koji nije bio uprizoren na ilustraciji frontispisa matrikule bratovštine iz Kölna. Papa je, sukladno povijesnim opisima, bio prikazan na slici oltara same bratovštine u Kölnu, no s obzirom na to da oltar nije sačuvan te nije poznat datum njegova nastanka, Schaurova grafika predstavlja najraniji znani primjer s likom pape u kontekstu ružarijanske ikonografije. Papa se može identificirati

kao Siksto IV. s obzirom na to da se njegovo ime spominje u tekstu ispod Schaurove ilustracije sljedećim riječima: „[...] alles ist bestätt worden von den hailigen vatter dem pabst Sixto [...]“

([...] Sve je potvrdio sveti otac papa Siksto [...]).⁹⁸

Ime pape Siksta IV., kao i ime njegova legata Alessandra Nannija Malateste, spominje se također izrijekom u tekstu napisanom na njemačkom te otisnutom na grafičkom listu datiranom 1485. godine, koji se čuva u muzeju National Gallery of Art u Washingtonu.⁹⁹ (sl. 10) Na listu dimenzija 378 x 256 mm, ilustracija zauzima gornje dvije trećine, dok donju trećinu lista zauzima tekst koji se sastoji od uputa za recitiranje molitve Ružarija i imena spomenutih prelata koji su s tim u vezi obznanalili indulgencije.¹⁰⁰

98 Wilhelm Ludwig Schreiber, *Handbuch der Holz und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, sv. 2. (Leipzig: Hiersemann, 1926.), str. 153. Zahvaljujem djelatnicima muzeja u Nürnbergu na pomoći i ustupljenom materijalu za potrebe ove knjige.

99 Grafika je po svoj prilici tiskana u Ulmu, Augsburgu ili Kölnu. Vidi: Field, *Fifteenth Century Woodcuts*, kat. jed. 169.; Gelao, 'Aspetti dell'iconografia rosariana', str. 530.; Panofsky, *La vita e le opere*, sl. 157.; Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent* (Berkley: University of California Press, 1997.), str. 69, 72–73, sl. 50, 51.

100 „Wer ain andächtigen rosenkrantz betten wil zu lob vnd ere vnser lieben frowen der fahe an zu betten am ersten ain glouben der bedüt dz reiffilin daruff man die rösen binden sol darnach .x. Aue maria ze löb vnser frowen als sy von dem engel gabriel den gruß enpfing darnach ain pater noster dem lyden xpi dz er enpfing an dem ölberg do er schwiczet flutigen schwaiß darnach .x. Aue maria zu lobe der lieben frowen als sy gieng vber das geburg vnd ir begegnet ir mim Elisabeth darnach ain pater noster dem lyden xpi dz er enpfing in der gaislung Mer .x. aue maria zu lob vnser frowen frod die sy enpfing als sy gebar vnsern herren Mer ain pater noster dem lyden xpi dz er enpfing in der krönung Mer .x. aue maria zu lob der frod vnser frowen do zy fand vnsern herren siczen in der Juden schul enmitten vnder den doctores Mer ain pater noster zu lob dem lyden xpi d er enpfing an dem gang siner vßfuerung Mer .x. Aue maria zu lob der frod vnser frowen die sy enpfing an der schidung vffur gen himel Mer ain pater noster dem lyden xpi vnd den schmercen den er enpfing am cruecz. Die vorgeanten .v. pater noster bedütten die .v. rotten rosen die soll man opffern dem rosen farben blut xpi vnd in sin hailig .v. wunden. Zum andern maul sol der mensch betten alle funffzig aue maria vnd dry mäl .v. pater noster Vnd vmb dz der mensch dester mer flyß zu dem gebett hab. Hat der würdigest herr her Alexander bischoff die zit ain legät vom hailgen stul zu rom Jn ganzen tueschen landen aim yeden der ain rosenkrantz bett als offt er es tut als offt hät er xl tag ablaß. Vnd vff die .v. vest vnser frowen aim yeglichen bruder vnd schwest[er] in tutschen landen hundert tag ablaß Dz ist alles bestät worden von dem hailigen vatter bapst Sixto vn vff dz der mensch dester ee zu andacht kom. Vnd im die muter gotz lieben werd so mag er vor oder nach in dem gebett die mut[er] gottes anruffen 'Maria ich bitte dich durch gottes willen sprich dz du unser schwester syest vmb dz wir din geniessen vnd dz vns wol sy vmb dinen willen vnd von diner genaden wegen vnd verlych vns das ewig leben. Amen. 1485.“



Sl. 10. Neznani njemački autor, *Gospa od Ružarija*, 1485., National Gallery of Art, Washington, D.C. Izvor: National Gallery of Art. Ilustracija u javnom vlasništvu (CC0 1.0).

U središnjoj osi ilustracije nalazi se prijestolje na kojem sjedi Bogorodica s nagim Djetetom u naručju. Bogorodicu krune dva anđela dok Ona i Dijete dijele vjenčiće od ruža pokleknutim

vjernicima. Desno od Bogorodičina trona (promatraču lijevo) nalaze se predstavnici crkve: u prvom je planu redovnik iz dominikanskog reda, slijedi redovnik iz franjevačkog reda,¹⁰¹

(Tko želi pobožno moliti krunicu na čast i slavu naše drage Gospe, neka započne molitvom Vjerovanja, koja označuje vijenac na koji se trebaju nanizati ruže. Nakon toga neka izmoli deset molitava „Zdravo Marija“ na čast Blaženoj Djevici Mariji, kako je od anđela Gabriela primila pozdrav. Potom slijedi jedna molitva „Očenaš“ u spomen muke Kristove koju je podnio na Maslinskoj gori, gdje se znojio krvavim znojem. Zatim neka se izmoli deset molitava „Zdravo Marija“ na čast Blaženoj Djevici Mariji kada je poslala preko gorja i susrela svoju rođakinju Elizabetu. Nakon toga slijedi jedna molitva „Očenaš“ u spomen muke Kristove koju je pretrpio u bičevanju. Potom neka se izmoli deset molitava „Zdravo Marija“ na čast radosti Blažene Djevice Marije koju je primila kada je rodila našega Gospodina. Nakon toga slijedi jedna molitva „Očenaš“ u spomen muke Kristove pri krunjenju trnovom krunom. Zatim neka se izmoli deset molitava „Zdravo Marija“ na čast radosti Blažene Djevice Marije kada je pronašla našega Gospodina kako sjedi u hramu među učiteljima. Nakon toga slijedi jedna molitva „Očenaš“ u spomen muke Kristove koju je pretrpio na putu svoje muke noseći križ. Potom neka se izmoli deset molitava „Zdravo Marija“ na čast radosti Blažene Djevice Marije koju je primila pri uzašašću na nebo. Nakon toga slijedi jedna molitva „Očenaš“ u spomen muke Kristove i boli koju je pretrpio na križu. Ovih pet molitava „Očenaš“ označuje pet crvenih ruža koje se trebaju prinijeti u čast Kristovoj krvavoj muc i njegovih pet svetih rana. Drugi put neka se izmoli svih pedeset molitava „Zdravo Marija“ i tri puta po pet molitava „Očenaš“. A kako bi ljudi s još većom revnošću pristupali ovoj molitvi, prečasni gospodin Aleksandar, tada biskup i papinski legat Svete Stolice u svim njemačkim zemljama, udijelio je svakome tko moli krunicu – svaki put kada je izmoli – oprost od četrdeset dana. Također, na pet blagdana Blažene Djevice Marije, svakome bratu i sestri u njemačkim zemljama daje se sto dana oprosta. Sve je to potvrđeno od svetoga oca, pape Siksta. A kako bi čovjek još prije došao do pobožnosti i kako bi mu Majka Božja postala još draža, može prije ili poslije ove molitve zazvati Majku Božju ovim riječima: „Marijo, molim te, radi Božje volje reci da si naša sestra kako bismo mogli uživati tvoju blizinu i da nam, po tvojoj volji i po tvojoj milosti, bude dobro te da nam udijeliš vječni život. Amen.“ Godina Gospodnja 1485.)

Transkripcija natpisa preuzeta je sa službene mrežne stranice muzeja National Gallery of Art u Washingtonu. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3776.html#bibliography> (pristupljeno 2. lipnja 2022.).

- 101 Blaženi Alanus piše o tome da je sv. Franjo nosio krunicu. Vidi: Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*. str. 101. U hagiografiji sv. Bonaventure također se spominje legenda o tome da se njemu ukazala Bogorodica i pružila mu krunicu. Slijedom navedenog ponekad se u ikonografiji Gospe od Ružarija mogu vidjeti franjevački redovnici i redovnice baš kao na primjeru grafike iz Washingtona ili na slici *Gospa od Ružarija* koja se nalazi u crkvi Santa Maria di Montecalvario u Napulju. Ta slika u gornjem dijelu prikazuje Bogorodicu i Dijete kako dijele ružarije pokleknutim redovnicima i redovnicama franjevačkog reda, a zajedno su smješteni u krug s medaljonima koji prikazuju otajstva Ružarija. Ispod je propovijed franjevačkog sveca koji se s propovjedaonice obraća pokleknutim vjernicima. S jedne strane smješteni su predstavnici Crkve s papom kao predvodnikom, a na drugoj civilne vlasti s carem na čelu. Za grafiku u Washingtonu vidi: Field, *Fifteenth Century Woodcuts* kat. jed. 208–209., a za sliku iz Napulja: Corinna Tania Gallori, 'Immagini, stampe e culti: riflessioni attorno a una xilografia del Rosario', *Arte Cristiana*, CVIII/920 (2020.), str. 377., 385. bilj. 33.; Mínguez, *Infierno y gloria*, str. 277.

kardinal, papa i jedna redovnica. Na suprotnoj strani kleče predstavnici svjetovnih struktura: u prvom je planu pokleknuta mlada djevojka koja drži vijenac od ruža, dok su iza nje car Svetog Rimskog Carstva te četiri mladića. Car Svetog Rimskog Carstva odjeven je u oklop, na glavi ima carsku krunu te drži stijeg s dvoglavim crnim orlom. Ovu kompoziciju okružuje deset okruglih medaljona s otajstvima. U središnjem je gornjem medaljonu Raspeće s Bogorodicom i sv. Ivanom, a zatim u smjeru kazaljke na satu slijede: Navještenje, Molitva na Maslinskoj gori, Vizitacija, Bičevanje Krista, Rođenje Krista, Krista krune trnovom krunom, Disputa u Hramu, Nošenje križa i Prikazanje u Hramu. U uglovima grafike nalaze se simboli četiriju evanđelista s natpisima njihovih imena.¹⁰² Funkcija ovakvih grafika dovodi se u vezu s propagandom Ružarija te s laičkom pobožnošću. Naime, takvi grafički listovi mogli su se lijepiti na zidove kućanstva ili na čvrstu podlogu, pa su imali funkciju prenosive slike ili oltara nad kojim se u intimi vlastitog doma moglo meditirati nad otajstvima Ružarija. Osim toga, služili su laicima kao *pro memoria*, odnosno podsjetnik na potrebu redovite meditacije nad otajstvima te posljedično na oprost grijeha za pobožnost Ružarija.¹⁰³ Na

takvu praksu laičke pobožnosti, medijacijom vizualnih uprizorenja otajstava u vlastitom domu, pozivao je početkom 16. stoljeća venecijanski dominikanac Alberto da Castello sljedećim riječima: „[...] li scriverete sopra le porte, e nelle porte delle case vostre, mettendo le figure di questo S. Rosario sopra di esse, e per le case vostre in continua memoria.“

([...] napisat ćete ih iznad vrata i na vratima vaših kuća stavljajući likove ovog Svetog Ružarija iznad njih i po vašim kućama kao trajni spomen).¹⁰⁴

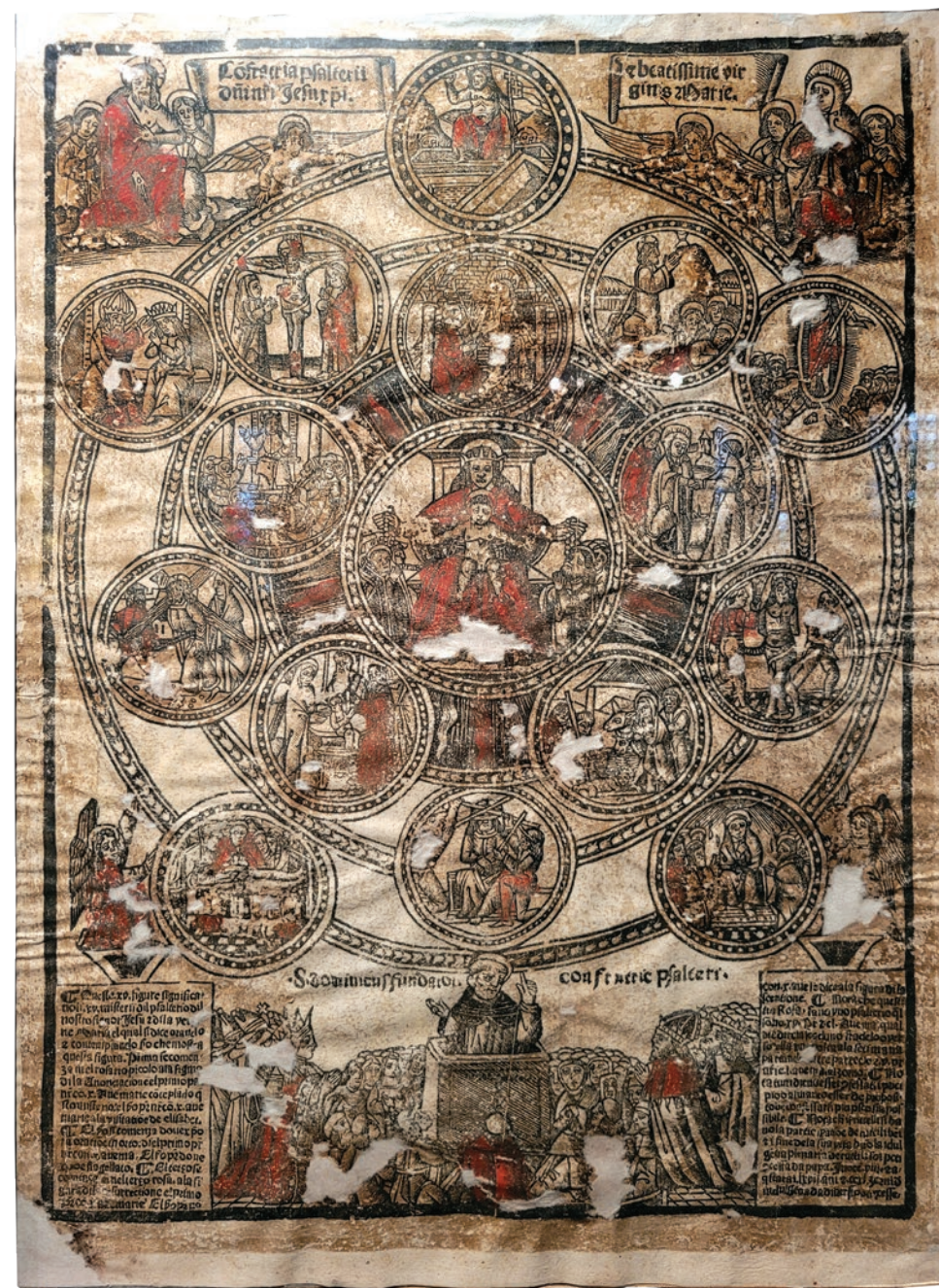
U Dijecezanskom muzeju u mjestu Fermo u talijanskoj pokrajini Marke čuva se grafika koja se vezuje za venecijansku tiskarsku djelatnost s kraja 15. stoljeća.¹⁰⁵ (sl. 11) Kompoziciju ove grafike čini serija koncentričnih krugova unutar kojih se nalazi prikaz Bogorodice na prijestolju s Djetetom koji, za razliku od prethodnih primjera, ne dijele niske od perli i vjenčiće od ruža crkvenim i svjetovnim ličnostima, već dvjema skupinama svetaca. U manjim krugovima koji se nižu uokolo središnje kompozicije nalazi se petnaest otajstava Ružarija. U vrhu grafičkog lista prikazani su Uskrsli Krist s anđelima na lijevoj strani te Bogorodica s anđelima na desnoj strani. Na dvjema kartušama pored likova stoji

102 Na temelju takvih ili sličnih grafičkih otisaka nastala je 1523. godine freska u crkvi sv. Petra u mjestu Weilheim an der Teck u Njemačkoj. Kompoziciju čine tri niza koncentričnih krugova posred kojih sjedi Bogorodica s Djetetom okružena anđelima koji u rukama drže vjenčiće od ruža. Na svakom krugu nalazi se po pet medaljona koji u harmoničnom nizu predstavljaju petnaest otajstava Ružarija. Ispod njih nalaze se pokleknuti vjernici koji su simetrično podijeljeni između klera predvođenog papom, kardinalima i biskupima (na lijevoj strani) i laika (na desnoj strani) predvođenih carem. Premda na ovom primjeru car ne drži stijeg sa simbolom dvoglavog orla, odjeven je kao i na prethodno navedenim primjerima u metalni oklop, dok na glavi ima carsku krunu, čime potvrđuje vlastiti carski identitet. Sibylle Setzler, 'Bildgeschichten aufgedeckt – Das Rosenkranzbild in Weilheim a. d. Teck', *Schwäbische Heimat*, 53, br. 4 (2022.), 389–391.

103 Camara, 'Pictures and Prayers', str. 60.

104 da Castello, *Rosario*, str. 8'.

105 Benedetta Montevecchi, 'La Madonna del Rosario', u *Il volto di Maria. Immagini della Madonna nelle Diocesi del Piceno*, ur. Adele Anna Amadio (Ortona: Menabò, 2004.), str. 101–112.; Čapeta Rakić i Capriotti, 'Two Marian iconographic themes', str. 176. sl. 11.



Sl. 11. Neznani venecijanski autor, *Gospa od Ružarija*, kraj 15. stoljeća, Museo Diocesano, Fermo. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić uz dopuštenje muzeja.

natpis: „Confratria psalterii / Domini nostri / Jesu Christi et Beatissime Vir / ginis Marie“. U dnu je prikazan sv. Dominik koji se s propovjedaonice obraća skupini vjernika. Na lijevoj strani ističe se papa u pratnji kardinala i biskupa, dok su na desnoj strani uprizoreni car, kralj i kraljica (ili vojvoda i vojvotkinja) te ostala civilna svita. Sa strane je natpis: „S. Dominicus fundator confratrie psalteri“. Na dvjema pločicama u donjem lijevom i donjem desnom kutu tekstualno su indicirani modaliteti koje je potrebno slijediti u recitiranju molitve Ružarija te se posljedično za

vjernike navode razrješenja svih grijeha koje je, s tim u vezi, odobrio papa Inocent VIII., kao i indulgencije u trajanju od sedamnaest godina i sto deset dana, koje su odobrili ostali poglavari crkve.¹⁰⁶ Grafici iz Ferma vrlo je srodna grafika koja se danas čuva u muzeju Staatliche Museen u Berlinu.¹⁰⁷ (sl. 12) Grafika se pripisuje neznatom autoru, a njezin tisak vezuje također za venecijansku tiskarsku produkciju te se kao i grafika iz Ferma datira između 1484. i 1492. godine. Riječ je o razmjerno velikoj grafici dimenzija 565 x 385 mm, izrađenoj u tehnici

106 „Quelle xv. figure significano li xv. misterii dil psalterio dil nostr signor jesu (et) dila ver(gi) ne Maria el qual si dice orando (et) contemplando lo che mostra qesta figura. Prima se comenza in el rosario piccolo ala figura di la Anonciacione el primo pa(ter) n(oste)r co(n) .x. Aue marie co(n)te(m)pla(n)do q(esto) s(an)c(t)o misterio: el s(econd)o p(ater) n(oste)r co(n) .x. aue marie ala visitatione de elisabet. Et El s(econd)o comenza doue xpo fa oratio(n)e in orto: di el pimo p(ate)r n(oste)r con .x. aue ma. El s(econd)o p(ate)r doue xpo fu flagellato. El terco se comince in nel terzo rosa. ala figura dila (re)surrectione el primo p(ate)r con(n) (xaue) marie El s(econd)o p(ate)r no(ste)r con .x. aue se dice ala figura di l'ascensione. Nota che que**sta Rosa fano vno psalterio q(ua)l sono .xv. p(ate)r (et) .cl. Aue ma(ria) qual die dir ciasc**duno fradelo over sorella vn (a v)olta alla setimana par(te)ndo [...] tre pa(r)te***v.p(ate)r n(o)s(tr)i e .l. aue ma(ria) al zorno. Nota tutti di(c)endi esset et confessati i(n) principio o alma(n)co esser de proposito d(e) confessarsi piu p(re)sto sia possibile. Nota ch(e) i fratelli si hano la participatio(n)e de tutti li be(n)i (et) i(n) fine dela su vita ha(n)o la i(n)dulge(n)tia plenaria de tutti li soi pe(c)c(a)ti (con)cessa da papa Inoce(ntio) viii (et) aquistara i xvii. a(n) ni (et) ccxl. Zorni d(e) indulge(n)tia da diuersi po(n)ti(fici) (con)cesse.“

(Ovih petnaest prikaza označuje petnaest otajstava Psaltira našega Gospodina Isusa Krista i Blažene Djevice Marije, koja se mole i razmatraju, kako pokazuje ova slika. Najprije se započinje u ružariju kod prikaza Navještenja: tada se izgovara prva molitva „Očenaš“ s deset molitava „Zdravo Marija“ razmatrajući ovo sveto otajstvo. Zatim se izgovara druga molitva „Očenaš“ s deset molitava „Zdravo Marija“ kod prikaza Pohoda Elizabeti. Drugi dio započinje ondje gdje Krist moli u vrtu: tada se izgovara prva molitva „Očenaš“ s deset molitava „Zdravo Marija“. Zatim se izgovara druga molitva „Očenaš“ kod prikaza Kristova bičevanja. Treći dio započinje u trećem vijencu ružarija, kod prikaza Uskrnuća: tada se izgovara prva molitva „Očenaš“ s deset molitava „Zdravo Marija“. Zatim se izgovara druga molitva „Očenaš“ s deset molitava „Zdravo Marija“ kod prikaza Uzašašća. Napomena: Ovaj vijenac čini jedan Psaltir koji se sastoji od petnaest molitava „Očenaš“ i sto pedeset molitava „Zdravo Marija“, koje je svaki brat ili sestra dužan izmoliti jednom tjedno dijeleći ih u tri dijela, to jest pet molitava „Očenaš“ i pedeset molitava „Zdravo Marija“ dnevno. Napomena: Svi koji mole trebaju na početku biti ispovjedeni ili barem imati čvrstu nakanu da se ispovjede čim to bude moguće. Napomena: Braća imaju udio u svim duhovnim dobrima, a na svršetku svoga života zadobivaju potpuni oprost svih svojih grijeha, koji je dodijelio papa Inocent VIII., te stječu šezdeset i sedam godina i dvjesto četrdeset dana oprosta, koje su dodijelili različiti pape.)

Prijepis prema: Gallori, 'Immagini, stampe e culti', str. 383.

107 Gallori, 'Immagini, stampe e culti', str. 370–385.

drvoreza koja je naknadno kolorirana. Grafički je list nažalost znatno oštećen, no preostali fragmenti jasno upućuju na srodnost s prethodno opisanim primjerom iz Ferma. Na objema grafikama iznimno je zanimljiv prizor sv. Dominika koji propovijeda crkvenim i svjetovnim velikodostojnicima. Takva ikonografija istodobno se pojavljuje i na slikanim djelima. Od ranijih ostvarenja treba spomenuti bočno polje nekadašnjeg triptiha koji je naslikan za bratovštinu sv. Grgura u Lübecku, a danas se nalazi u muzeju St. Annen. Djelo datira oko 1490. godine, a pripisuje se neznatom majstoru stilski bliskom Berntu Notkeu.¹⁰⁸

Jedini poznati događaj iz crkveno-političke povijesti koji je u vrijeme života sv. Dominika okupio crkvene i svjetovne vlasti na jednom mjestu bio je Četvrti lateranski sabor, koji se održao 1215. godine. Dominikov glavni i najpouzdaniji biograf, blaženi Jordan Saski, koji je preuzeo vodstvo reda nakon Dominikove smrti, posvetio je svega tri rečenice istupima sv. Dominika pred papom Inocentom III., koji je vodio Četvrti lateranski sabor. Pritom ni u jednoj rečenici ne navodi da je sv. Dominik pred papom održao ikakvu propovijed.¹⁰⁹ Podjednako se takva epizoda ne spominje ni u *Zlatnoj legendi*.¹¹⁰ Budući da ilustracija zasigurno ne prikazuje propovijed sv. Dominika

pred sudionicima Četvrtog lateranskog koncila, značenje drvoreza može se protumačiti kao vizualizacija institucije bratovštine, odnosno kao promidžba uloge sv. Dominika u osnutku bratovštine Ružarija, koja se od 15. stoljeća tradicionalno povezuje s njegovom djelatnošću (što je izričito navedeno na grafici), temeljem pisanja blaženog Alanusa i njegovih sljedbenika. U sklopu snažne propagande Ružarija, koja je u Veneciji potaknula i razvoj bogate izdavačke djelatnosti posvećene ružarijanskoj tematici, godine 1494. tiskana je brošura u dva dijela pod naslovom *Nel nome di la summa trinita la corona de la gloriosa vergene Madre Maria predicata dal Reuerendo illuminato Predicatore et multiplicator dela fede christiana Misser Marco frate minore de monte sancte marie in Gallo in Uenetia: insul campo di santo paulo [...]*, a sadržavala je ukupno sedamnaest ilustracija.¹¹¹ Početkom 16. stoljeća bratovština Ružarija u Veneciji dala je tiskati knjižicu naslova *Psalterio ouero Rosario della Gloriosa Vergine Maria: con li suoi mysterii*.¹¹² Taj naslov zajedno s privezom broji ukupno trideset dvije nenumerirane stranice, pri čemu tekstualni dio knjige započinje kratkom poviješću osnutka i razvoja bratovštine Ružarija, nastavlja se s deset točaka obveza koje njezini članovi trebaju ispuniti, a potom s poglavljem u kojemu se nabrajaju indulgencije

108 Gallori, 'Immagini, stampe e culti', str. 373–374.

109 Thomas McGrath, 'Dominicans, Franciscans, and the Art of Political Rivalry: Two Drawings and a Fresco by Giovanni Battista Della Rovere', *Renaissance Studies*, sv. 25, br. 2 (2011.), 185–207.

110 Jacobus de Voragine, *Zlatna legenda*, II (Zagreb: Demetra, 2015.), str. 80–96.

111 Knjižica je tiskana kod nakladnika Bernardina Benalija, a konzultirani primjerak čuva se u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji. Više o toj knjižici vidi: Eleonora Gamba, 'Bernardino Benali e la creazione della prima collana editoriale (1493–1494)', *La Bibliofilia*, 121 (2019.), 47–66.

112 Na naslovnici Psaltira istaknuto je da se radi o ponovljenom izdanju, što implicira postojanje ranijeg izdanja koje danas nije sačuvano ili trenutačno nije poznato. Konzultirani primjerak čuva se u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji i nosi datum 1518. godine. Knjižica je uvezana zajedno s izdanjem *Le indulgentie & statione de Roma per tutto l'anno*, koje je 1522. godine objavio venecijanski nakladnik Bindoni.



Sl. 12. Neznani venecijanski autor, *Gospa od Ružarija*, između 1484. i 1492., Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0).

koje su odobrili dotadašnji crkveni poglavari i ostali prelati. Knjiga se zaključuje objašnjenjem otajstava nad kojima članovi bratovštine trebaju meditirati. Izdanje je ukrašeno slikom na frontispisu koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom te ukupno osamnaest drugih ilustracija izrađenih tehnikom drvoreza, a koje su po svojoj prilici preuzete iz prijašnjih, vjerojatno biblijskih izdanja.¹¹³ Prikazuju scene iz Kristova života poput Prikazanja u Hramu, Dispute u Hramu, Mučenja Krista, Bičevanja Krista i slično.

Da Castellovo djelo i ikonografska standardizacija Ružarija u 16. stoljeću

Alberto da Castello (oko 1460. – oko 1522.), dominikanski redovnik u venecijanskom samostanu SS. Giovanni e Paolo¹¹⁴ napisao je i dao tiskati 1521. godine knjigu pod naslovom *Rosario della gloriosa Vergine Maria*.¹¹⁵ Obiman tekstualni dio knjige napisan je na talijanskom jeziku, a sadržaj se može podijeliti u četiri cjeline. Prvi dio odnosi se na paratekstove, uključujući

¹¹³ Rusconi, 'Pratica culturale', str. 135.

¹¹⁴ Alberta da Castella kao pisca spominje već i Sansovino. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII. libri* (Venezia: Appresso Iacomo Sansovino, 1581.), str. 253. O Albertu da Castellu i njegovoj produkciji vidi: Raymond Creyten, 'Les écrivains dominicains dans la Chronique d'Albert de Castello', *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXX (1960.), 227–313.; Daniela Fattori, 'Frate Alberto da Castello, un domenicano in tipografia', *La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, CIX (2007.), 165–166.; Marie Hélène Froeschlé-Chopard, 'Image et enseignement dans le *Rosario della gloriosa Vergine Maria* d'Alberto da Castello', u *Les dominicains et l'image : de la Provence a Genes: XIIIe-XVIIIe siècles: Actes du colloque de Nice, 12 au 14 mars 2004*, ur. Guy Bedouelle, Antoine Lion i Luc Thevenon (Nice: Serre, 2006.), str. 157–174.; Daniela Fattori, 'Nuovi appunti su frate Alberto da Castello, alias Alberto da Porlezza, alias Alberto Veneto', *La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, CXXIII (2021.), 97–108.

¹¹⁵ Prvo izdanje objavljeno je bez navedene godine tiska, no pretpostavlja se da je izdano 1521. godine kada je venecijanski patrijarh Antonio Contarini potpisao licenciju. Vidi: Jacobus Quétif i Jacobus Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti notisque historicis et criticis illustrati*, II (Lutetiae Parisiorum: apud J. B. Christophorum Ballard et Nicolaum Simart, 1721.), str. 48–49. Prvo datirano izdanje Castellove knjige objavljeno je 1524. godine u Veneciji. Na području današnje Hrvatske sačuvano je treće izdanje iz 1524. godine koje je otisnuto u suradnji dvojice izdavača potpisanih kao Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni. Riječ je zapravo o nakladnicima Melchiorreu Sessi i Pietru di Ravaniju, koji su surađivali od 1516. do 1525. godine. Knjiga se čuva u knjižnici Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, a potječe iz knjižnice Ivana Kukuljevića Sakcinskog, koju je Akademija otkupila 1868. godine. Međutim, njezina izvorna provenijencija zasigurno je povezana s redovničkim kontekstom, vjerojatno na području nekadašnjeg venecijanskog dominija jer se na prvoj stranici knjige nalaze bilješke na talijanskom jeziku, dok je na prvoj *verso* stranici rukom napisano ime „suor Rafaella Pasqualigo“. Prezime Pasqualigo često se susreće na spomenutom području, no bez dodatnih indicija preciznija identifikacija redovnice, nekadašnje vlasnice knjige, trenutačno nije moguća. Za osnovne informacije o knjizi iz HAZU-a vidi: Tamara Runjak, *Rijetkosti u knjižnici Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Katalog inkunabula i knjiga 16. stoljeća* (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2011.), str. 3. te Ivana Čapeta Rakić, 'Rosario della gloriosa Vergine Maria: ilustrirana knjiga Alberta da Castella i ikonografija Ružarija u grafičkom mediju', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 49 (2025.) u tisku.

licencije i uvodnu epistolu, drugi dio donosi tekstove koji opisuju povijest institucije, renovacije i širenja pobožnosti Ružarija te osnivanja prvih bratovština Ružarija. Slijede opisi aprobacije i konfirmacije kölnske bratovštine, popis obveza njezinih članova, popis odobrenih indulgencija za postojeće i buduće članove bratovštine, popis postaja u rimskim crkvama kojima je pohod jamčio godišnje indulgencije, naputak o meditacijama koje treba poštovati tijekom recitiranja Ružarija te opis modaliteta za pridruživanje bratovštini. Otajstva Ružarija čine najopsežniji dio knjige, podijeljena su na radosna (*gaudiosi*), žalosna (*dolorosi*) i slavna (*gloriosi*) otajstva. Posljednju cjelinu knjige čine poglavlja u kojima se navode razlozi zbog kojih bi svaki katolik trebao pristupiti bratovštini Ružarija, kratki prikazi i objašnjenja Očenaša i Zdravo Marije te poglavlje o čudima koja su se dogodila posredstvom Ružarija. Knjigu zaključuju stranice s cjelovitim popisom sadržaja.

Tekstualni dio knjige bio je namijenjen pismenom dijelu publike, no s ciljem da se i nepismenim vjernicima omogući užitek u plodovima meditacije nad Kristovim i Marijinim životima. Kako stoji u tekstu uvodne epistole, knjiga je opremljena s više od 170 različitih ilustracija izvedenih tehnikom drvoreza, mahom u punoj veličini stranice. Sve do 1572. godine u izdanjima knjige korištene su iste ilustracije iz prvoga izdanja. Ažurirani su samo kolofonij, tipografija te su ponegdje izmijenjene bordure koje uokviruju središnji prizor ilustracija. Autor ksilografija nije poznat premda je Ravani surađivao s najboljim umjetnicima u Laguni među kojima su bili Luc'Antonio degli Uberti, Zoan Andrea da Venezia i Eustachio Celebrino da Udine.¹¹⁶

U navedenim izdanjima ilustrirana antiporta obuhvaća gotovo punu stranicu knjige. (sl. 13)

Donju polovicu ksilografije zauzimaju pokleknuti vjernici s kronicama podijeljeni u dvije skupine – muškarci na lijevoj, a žene na desnoj strani. Rijeka razdvaja te skupine, iznad kojih se propinje raslinje koje seže do vrha ilustracije i može se identificirati kao stabla divljih petrolatičnih ruža. Naime, među raslinjem gornjeg dijela ilustracije prikazani su dopojasni likovi Krista i Bogorodice flankirani parom anđela. Krist i Djevica drže natpis s citatom iz Knjige Sirahove, a čiji dio glasi: „Obaudite me, divini fructus, et quasi rosa plantata super rivos aquarum fructificate“

(Slušajte me, djeco pobožna, i cvjetajte kao ruža što niče na obali toka vodenog).¹¹⁷ Ilustracija antiporte tako funkcionira kao vizualizacija biblijskog citata. Osim navedenih osoba, u središnjem dijelu ilustracije simetrično su, slijeva i zdesna, prikazani još i starozavjetni pisci Isus Sirah i Daniel, koji također drže svitke s natpisima iz Staroga Zavjeta.¹¹⁸ Među njima dominira dominikanski heraldički znak u obliku štita s crnom i bijelom plohom na kojoj se nalazi zvijezda i oznaka „P“, nadvišena titlom, koja se može interpretirati kao *Praedicatorum*. Ovu ilustraciju nadvisuje naslov ispisan gotičkim slovima, koji glasi *Rosario della gl(or)iosa V(er)gine Maria*.

Slika uz uvodnu epistolu ima dimenzije 100 x 70 mm, a ista ilustracija pojavljuje se još dva puta u posljednjoj cjelini knjige. Ilustracije su u pravilu otisnute na lijevoj stranici (*verso*), dok je tekstualni dio na desnoj stranici (*recto*). Ostale ilustracije čine slike dimenzija 80 x 55 mm, koje su sa svih strana uokvirene bogatom bordurom te nadvišene naslovom koji se nastavlja na desnu stranicu knjige. Bordure koje uokviruju središnje prizore nisu na svim stranicama iste,

116 Luca Rivali, Pietro Ravani u *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 86 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016.).

117 Sir 39.13

118 Sir 24.32 i Dn 12.1–2.



Sl. 13. Neznani venecijanski autor, antiporta knjige, u: *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.

ali se ponavljaju. Uglavnom sadrže dekorativni repertoar sačinjen od vitica koje izranjaju iz vaza ili vitica u koje su zapletena mitološka stvorenja, fantastična bića i nagi puti, premda su prisutne i bordure s različitim figuracijama, poput dopojasno prikazanih starozavjetnih proroka, anđela koji drže simbole Kristove muke i sl. Pravilan ritam izmjene, u kojem jedna ilustracija na lijevoj stranici odgovara tekstu otisnutom na desnoj stranici knjige, dosljedno je proveden samo u poglavljima s otajstvima, pri čemu je svaka središnja ilustracija različita i oslikava sadržaj teksta. Svako od triju skupina otajstava prethodi ilustracija koja ih najavljuje te je otisnuta na *recto* stranici. One se sastoje od velikog cvijeta peterolatične divlje ruže s figuralnim prizorima koji se nalaze u središnjem krugu te u krugovima latica. Tako prizor koji najavljuje radosna otajstva u središnjem krugu prikazuje Bogorodicu s Djetetom na prijestolju, dok su u okolnim krugovima scene Navještenja, Vizitacije, Rođenja, Prikazanja u Hramu i Dispute u Hramu. Žalosna otajstva u središnjem krugu prikazuju Bogorodicu s mrtvim Kristom u naručju (*Pietà*), dok se u ostalim krugovima nižu scene: Molitva na Maslinskoj gori, Bičevanje Krista, Krunidba trnovom krunom, Nošenje križa i Raspeće. Posljednja ilustracija koja

najavljuje poglavlje sa slavnim otajstvima u središnjem krugu prikazuje Bogorodicu na prijestolju okruženu prizorima Uskrsnuća, Uzašašća, Silaska Duha Svetoga, Uznesenja Marijina i Krista Kralja. U poglavljima koja prethode, kao i u poglavljima koja slijede nakon otajstava, ilustracije nemaju određeni ritam, a pojedine se pojavljuju više puta unutar knjige.

Da Castellova knjiga nije, dakako, prva tiškovina koja tematizira i propagira Ružarij, ali je nedvojbeno bila najpopularnija i najcjelovitija publikacija takvoga tipa tijekom cijelog 16. stoljeća.¹¹⁹ Tome u prilog govori i podatak da su se tekstovi iz navedene knjige čitali naglas u crkvama nakon večernje službe. Naime, u knjižici naslova *A quegli venerabili padri Dominicani che difendono il Rosario per cosa buona*, tiskanoj 1550. godine, nekadašnji koparski biskup Pier Paolo Vergerio kritički se osvrnuo na praksu čitanja tekstova iz da Castellova *Ružarija*. Priklonivši se protestantskoj reformaciji, usmjerio je svoj oštri napad na kult Krunice, a posebno na knjigu Alberta da Castella.¹²⁰ Sličnu reakciju, prije Vergeria, imao je i začetnik protestantske reformacije Martin Luther na knjigu *Spiegel der Hochlöblichen Bruderschaft des Rosenkrantz Marien*, koju je napisao Marcus von Weida i dao tiskati 1515. godine u Leipzigu.¹²¹ Na

marginama te knjige, koja se danas čuva u knjižnici Sveučilišta u Jeni, zapisao je svoje sarkastične komentare, među kojima i sljedeći: „Teuffel, Wo her so viel lügen und so mancherley?“

(Vraže, otkud toliko laži i svakovrsnih obmana?).¹²² Weidina je knjiga slično kao i da Castellova tumačila povijest i duhovno značenje ružarija objašnjavajući njegovu ulogu u katoličkoj pobožnosti. Sadržavala je pravila i organizaciju bratovštine, uključujući njezin status i crkvena priznanja, molitve i meditacije povezane s različitim otajstvima ružarija te obećanja i blagodati članstva naglašavajući duhovne oproste koje bratovština nudi vjernicima. Knjiga je ilustrirana s petnaest ilustracija (od kojih su tri ponovljene unutar izdanja), a njezin utjecaj na da Castellov *Ružarij* tek bi trebalo istražiti.

Bogato opremljena da Castellova knjiga o Ružariju uživala je iznimnu recepciju te je tijekom cijelog 16. i početkom 17. stoljeća više puta ponovno tiskana kod različitih venecijanskih nakladnika. Među brojnim ponovljenim izdanjima ističu se ona iz 1572. i 1573. godine, kada su knjigu ponovno objavili izdavači Valvassori i de Franceschi, svaki put s novim ilustracijama koje su se u većoj ili manjoj mjeri oslanjale na one iz starijih izdanja. Brojnost sačuvanih primjeraka u knjižnicama diljem Europe svjedoči o utjecaju koji je ova knjiga imala i izvan granica venecijanskog teritorija, pa je Gilles Gérard Meersseman knjigu nazvao glavnim propagandnim sredstvom Krunice u Italiji.¹²³

Ilustracija uz uvodnu epistolu

Uz uvodnu epistolu da Castellova *Ružarija* otisnuta je ilustracija koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom na visoko uzdignutom prijestolju kako pokleknutim vjernicima dijeli krunice. (sl. 14) S lijeve strane trona prisutni su papa, kardinal, dva biskupa te redovnici, a s desne su strane car, kraljevi ili vojvode te ostala svita. Za razliku od prethodnih grafika njemačke provenijencije iz druge polovice 15. stoljeća, a koje uprizoruju Bogorodicu i Dijete kako dijele ružarije pokleknutim katolicima i katolkinjama, na ovoj ilustraciji nema žena. Ta ilustracija, koja je bila otisnuta uz uvodnu epistolu, otisnuta je još dvaput unutar iste knjige i to uz poglavlje koje donosi napomenu za pridruživanje bratovštini (*Admonitione per entrare nella fraternita*).¹²⁴

Sv. Dominik i institucija Ružarija

Uz poglavlje koje opisuje povijest kazivanja i institucije Ružarija (*Origine del Rosario Istituto per San Domenico*) priložena je ksilografija na kojoj je uprizoren sv. Dominik u propovjedaonici kako dijeli krunice vjernicima. (sl. 15) Da je riječ upravo o sv. Dominiku potvrđuje i atribut njegove svetosti, odnosno aureola i dominikanski habit. Na desnoj strani kompozicije smješteni su vjernici pred propovjedaonicom. Među njima se u prvom redu razvide car i kralj (ili vojvoda) koji sjede i drže krunice, dok se iza njih niže mnoštvo sastavljeno od mladića i

119 Osim izdanja iz 1521., 1522. i 1524. godine, poznata su još izdanja iz 1534., 1536., 1539., 1540., 1541., 1545., 1548., 1551., 1556., 1559., 1561., 1564., 1566., 1567., 1569., 1572., 1573., 1575., 1576., 1578., 1579., 1583., 1585., 1587., 1591., 1599., 1603., 1608. itd. Za potrebe ovoga istraživanja konzultirana su venecijanska izdanja iz 1522. godine (nakladnik Melchiorre Sessa i Pietro di Ravani), 1524. godine (nakladnik Melchiorre Sessa i Pietro di Ravani), 1534. godine (nakladnik Vittore Ravani), 1559. godine (nakladnik Giovanni Varisco), 1572. godine (nakladnik Valvassori), 1573. godine (nakladnik Domenico de Franceschi) i 1591. godine (nakladnik Giovanni Bertano). Sva navedena izdanja koja su konzultirana (izuzev izdanja iz 1524. i 1572. godine) čuvaju se u knjižnici Fondazione Giorgio Cini te u knjižnici Biblioteca Nazionale Marciana u Veneciji. Izdanje iz 1524. godine konzultirano je u Knjižnici HAZU-a u Zagrebu, a izdanje iz 1572. godine dostupno je u digitaliziranoj formi na sljedećoj poveznici: https://books.google.hr/books?id=tFRiAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 1. 2. 2025.).

120 Pier Paolo Vergerio, *A quegli venerabili padri Dominicani che difendono il Rosario per cosa buona* (Poschiavo: Dolfino Landolfi, 1550.).

121 Marcus von Weida, *Spiegel der Hochlöblichen Bruderschaft des Rosenkrantz Marien* (Leipzig: 1515.)

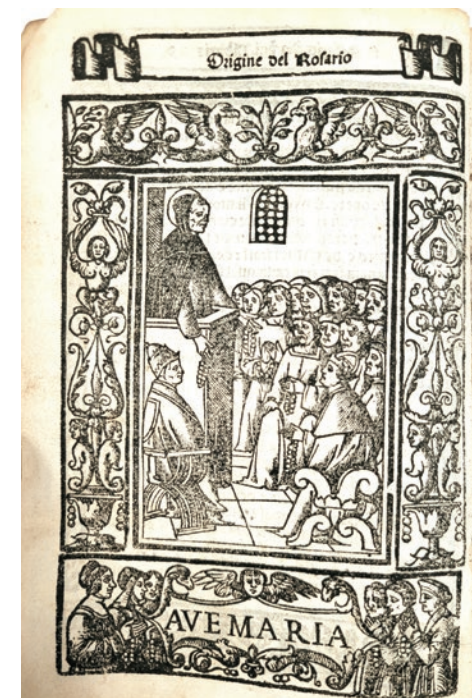
122 Cit. prema: Hans Volz, 'Zum Spiegel hochlöblicher Bruderschaft des Rosenkranzes Mariä', *Weimarer Ausgabe der Werke Luthers*, 60 (1980.), str. 188.; Winston-Allen, *Stories of the Rose*, str. 130.

123 Meersseman, 'Le origini della Confraternita', str. 1204.

124 U izdanju iz 1573. godine, koje je objavljeno kod nakladnika Domenica de Franceschija, ikonografija koja prikazuje Bogorodicu i Dijete koji dijele ružarije pokleknutim vjernicima stilski je osuvremenjena, što se poglavito razvidi u tipologiji Marijina prijestolja. Dok u ranijim izdanjima ono pokazuje značajke renesansne edikule nadvišene trokutnim zabatom, u novoj varijanti ono je manirističkog, odnosno baroknog sloga, pri čemu je polukružni naslon trona uokviren dvjema monumentalnim volutama.



Sl. 14. Neznani venecijanski autor, *Gospa od Ružarija s Djetetom dijeli ružarij pokleklim vjernicima*, u: *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.



Sl. 15. Neznani venecijanski autor, *sv. Dominik u propovjedaonici dijeli krunice vjernicima*, u *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.



Sl. 16. Neznani venecijanski autor, *sv. Dominik u propovjedaonici dijeli krunice vjernicima*, u *Psalterio ouero Rosario de la Gloriosa Vergine Maria*, Venecija: Alessandro de Viano, između 1538. i 1540., Fondazione Giorgio Cini, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje Fondazione Giorgio Cini.

djevojaka. Pod propovjedaonicom je i papa koji je prikazan u prvom planu lijeve strane ilustracije na izdvojenoj poziciji. Značenje drvoreza najvjerodostojnije objašnjava tekst na stranici da Castellove knjige, a koji opisuje kako su ljudi iz svih staleža i zanimanja prakticirali

pobožnost Krunice, od kraljeva i prinčeva do seljaka i obrtnika. Ista je ilustracija upotrijebljena još pet puta u poglavlju iste knjige, a koja govori o čudima kojima je posredovao Ružarij medijacijom propovijedi sv. Dominika.¹²⁵ Srodna ksilografija, koja je evidentno nastala

¹²⁵ U izdanju da Castellove knjige iz 1573. godine, koja je opremljena novim ilustracijama te otisnuta kod nakladnika Domenica de Franceschija također je prikazana scena u kojoj sv. Dominik s propovjedaonice dijeli krunice vjernicima. U odnosu na ranija izdanja, papa, car i kralj sada zajedno sjede pred sv. Dominikom, dok je mnoštvo svedeno na tri pozadinske osobe, od kojih su dvije, po svoj prilici, redovnici.

po uzoru na grafiku iz da Castellove knjige, neupitno potvrđuje identitet propovjednika kao sv. Dominika. Ta sličica otisnuta je uz naslovnu stranicu knjige *Psalterio ouero Rosario de la Gloriosa vergine Maria. Con gli suoi mysterii & Indulgentie*, kojoj se kao autor zbirno navodi bratovština Presvetog Ružarija. Konzultirano izdanje tiskano je u Veneciji kod nakladnika Alessandra de Viana, vjerojatno između 1538. i 1540. godine.¹²⁶ (sl. 16) U odnosu na ilustraciju iz da Castellove knjige razlike su vidljive u natpisu koji jasno identificira sveca u propovjedaonici („S. Domenico“) te u osobi koja kleči pred papom, a koje u da Castellovoj knjizi nema. Riječ je o dominikanskom redovniku koji od pape prima dokument, pri čemu njegov identitet nije naznačen natpisom.

Renovacija Ružarija i prikaz blaženog Alanusa

U dijelu teksta koji se u da Castellovoj knjizi odnosi na opis renovacije Ružarija nalazi se ksilografija koja prikazuje blaženog Alanusa. Prikazan je u pokleknutom stavu pred Bogorodicom kako u rukama prekrizanim na prsima drži kronicu. (sl. 17) Ta gesta prekrizanih ruku odražava njegovu privolu, odnosno pokoravanje Bogorodičinim riječima kojima je naložila ponovno propovijedanje i popularizaciju Krunice. Bogorodica je pak u stojećem položaju

okružena mandorlom od sunčevih zraka, podignute desne ruke i ispružena kažiprsta – u gesti koja jasno daje do znanja da se govorom obraća pokleknutom dominikanskom redovniku.¹²⁷ Na identifikaciju dominikanskog redovnika kao blaženog Alanusa upućuje kontekst ksilografije te srodna ilustracija koja je otisnuta u već spomenutom naslovu *Psalterio ouero Rosario de la Gloriosa vergine Maria. Con gli suoi mysterii, & indulgentie*, tiskanom u Veneciji između 1538. i 1540. godine.¹²⁸ Na toj maloj vinjeti prikazan je pokleknuti redovnik ruku prekrizanih na prsima kako prima kronicu od Bogorodice. Iza njega navedena je 1460. godina te natpis „F. ALANO“, dok je između njega i Bogorodice natpis „PREDICARO“. (sl. 18)

Pravne i pastoralne ilustracije: aprobacija, indulgencije i upisi u bratovštinu

Za daljnju raspravu zanimljive su još ilustracije koje uz tekstualni opis aprobacije bratovštine Ružarija u Kölnu uprizoruju pokleknutog dominikanskog redovnika (po svoj prilici Jakoba Sprengera) pred petoricom posjednutih muškaraca. (sl. 19) Među njima se jasno razaznaju biskup na prijestolju te car Svetog Rimskog Carstva u pratnji trojice muškaraca. Temeljem opisanih i povijesnih činjenica jasno je da osobe u simboličkom smislu predstavljaju papinskog



Sl. 17. Neznani venecijanski autor, *blaženi Alanus prima kronicu od Bogorodice*, u: *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.



Sl. 18. Neznani venecijanski autor, *blaženi Alanus prima kronicu od Bogorodice*, u: *Psalterio ouero Rosario de la Gloriosa Vergine Maria*, Venecija: Alessandro de Viano, između 1538. i 1540., Fondazione Giorgio Cini, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje Fondazione Giorgio Cini.

126 Knjižica se čuva u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji i sadrži dvadeset i četiri nenumerirane stranice. Osim ilustracije sv. Dominika na frontispisu, izdanje uključuje još šesnaest ksilografija – petnaest prizora iz otajstava i jednu s prikazom blaženog Alanusa. U istoj se zbirci čuva i drugo izdanje, datirano u 1538. godinu, koje broji sedamdeset i dvije nenumerirane stranice. Na njegovu se frontispisu nalazi prikaz Bogorodice s Djetetom na polumjesecu, okružene zrakama sunca, dok unutrašnjost sadrži petnaest ilustracija otajstava. Ikonografski repertoar odgovara onome iz prethodnog izdanja, no grafike su izvedene u zrcalnom obratu.

127 Više o ovim gestama u Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo* (Torino: Einaudi, 2010.), str. 3–48.

128 Autorstvo knjige zbirno se pripisuje bratovštini Ružarija. Za potrebe ovoga istraživanja korišteno je izdanje tiskano u Veneciji kod nakladnika Alessandra de Viana, koje se čuva u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji.



Sl. 19. Neznani venecijanski autor, dominikanski redovnik (vjerojatno Jakob Sprenger) pred biskupom, carem i trojicom posjednutih muškaraca, u *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.



Sl. 20. Neznani venecijanski autor, dominikanski redovnik prima papinsku bulu, u *Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Alberto da Castello, Venecija: Marchio Sessa & Piero de la Serena compagni, 1524., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje HAZU-a.

legata Alessandra Nannija Malatestu i cara Fridrika III. Izdavanje suglasnosti pape Siksta IV. te tekst koji donosi popis indulgencija koje su objavili papa Siksto IV., papa Inocent VIII. i papa Lav X. ilustrirani su identičnom ksilografiom. Ona prikazuje pokleknutog dominikanskog redovnika kako od pape, u pratnji četvorice kardinala, prima bulu. (sl. 20) Iz konteksta proizlazi da se prikazani papa može identificirati kao Siksto IV. Ksilografije koje slijede također su u službi ilustriranja teksta, pa su uz opis konstitucije bratovštine i teksta koji donosi obveze njezinih članova otisnute ilustracije koje prikazuju dominikanskog redovnika koji sjedi u klupi pred otvorenom knjigom, dok su pred njim pokleknuti muškarci i žene s krunicama u rukama. U drugom planu ilustracija razvidi se oltarni retabl u čijem se središnjem dijelu nalazi slika koja uprizoruje Navještenje Marijino. Naime, u tekstu da Castellove knjige navodi se da je dan proslave Navještenja Marijina ujedno i dan bratovštine te da članovi bratovštine trebaju slaviti sve Bogorodičine blagdane, ali posebno blagdan Navještenja Marijina, koji je 25. ožujka. Nadalje, nalaže se svim članovima bratovštine pohoditi na taj dan dominikansku crkvu i oltar Ružarija podignut u crkvi.¹²⁹ Odabir toga datuma kao glavnog blagdana bratovštine Ružarija proizašao je iz pisanja blaženog Alanusa koji je naveo da se jedno od ukazanja Bogorodice sv. Dominiku dogodilo upravo u noći Navještenja.¹³⁰

Vizualna distinkcija vlasti u da Castellovu Ružariju

U da Castellovu *Ružariju* nepoznat autor ksilografija nastojao je vizualno označiti različite vremenske okvire pojedinih događaja prikazujući

glavne likove u varijantama koje odražavaju promjenu konteksta. Tako se, primjerice, lik cara pojavljuje u trima različitim prikazima: na ilustraciji uz uvodnu epistolu¹³¹, zatim u prizoru propovijedi sv. Dominika te naposljetku u sceni aprobacije bratovštine. Razlike se najočitije uočavaju u obliku krune, koji se u svakom od navedenih slučajeva razlikuje, sugerirajući različite povijesne ili simboličke razine prikaza. Osim toga, u prizoru aprobacije bratovštine Ružarija car Fridrik III. prikazan je s nešto dužom frizurom nego u preostale dvije scene u kojima se također pojavljuje carski lik. Slična je situacija i u kasnijem izdanju da Castellova *Ružarija* iz 1572. godine, koje je opremljeno novim ilustracijama. U tom izdanju, tiskanom u nakladi Valvassorija, car se ponovno pojavljuje u trima ikonografski različitim prikazima. Istovjetna je strategija primijenjena i na lik pape. Papa Siksto IV. tako je u prizoru konfirmacije bratovštine prikazan golobrado, dok u preostalim dvjema scenama – ispred sv. Dominika te pred Bogorodičnim prijestoljem na ilustraciji uvodne epistole – nosi dugačku bradu. Takve varijacije upućuju na to da su ilustratori, oslanjajući se na tekst i slijed povijesne naracije, namjerno vizualno razlikovali pojedine faze ili uloge carskih i papinskih likova. Naravno da sumarni i stilizirani prikazi povijesnih protagonista ne dočaravaju njihove realne fizionomije, ali se različitim vizualnom manifestacijom htjelo diferencirati njihov identitet u kontekstu pojedinih vremenskih okvira radnje. Iz navedenoga proizlazi da su identiteti vodećih crkvenih i svjetovnih vlasti prikazanih uz Bogorodičin tron na ilustraciji uvodne epistole da Castellova *Ružarija* već početkom 16. stoljeća postali opća mjesta u ikonografiji. Takve ilustracije imale su za cilj ukazati na zaštitu

koju je Gospa od Ružarija pružala vjernicima, ali i na to da su najviše vlasti davale potporu djelovanju bratovštine. Prisutnost muškaraca, žena i djece upućivala je na univerzalnost i otvorenost bratovštine prema svim slojevima društva, na što je upozorio još Erwin Panofsky ističući kako je ikonografija Gospe od Ružarija osmišljena da bi ilustrirala ideju sveopćeg bratstva kršćanstva jer prikazuje svećenstvo i laike, žene i muškarce, plemiće i siromahe koji prinose ili primaju ružarij.¹³²

Podjednako se, po svoj prilici, primjenjivalo i u slikanom mediju već krajem 15. stoljeća. Tako je 1499. godine Antonio de Saliba (u. 1535.), slikar školovan u Veneciji i poznat kao nećak slavnog Antonella da Messine, sklopio ugovor sukladno kojemu je trebao izvesti djelo za crkvu San Domenico u mjestu Taormina. Sukladno ugovoru trebao je naslikati Blaženu Djevicu Mariju od Ružarija te dva anđela koja je krune zlatnom krunom. Na desnoj strani trebao je naslikati papu s nekoliko kardinala te sv. Dominika, a na lijevoj strani trebao je prikazati cara i njegove podanike. Pritom se ugovorom nigdje nisu specificirala imena cara, pape ili njihove pratnje.¹³³

Ružarij i umjetnička produkcija u mletačkom i transregionalnom kontekstu

Osim Dürerove slike nastale za crkvu San Bartolomeo di Rialto, na nekadašnjem teritoriju Venecijanske Republike nije sačuvano niti jedno drugo djelo ružarijanske ikonografije koje je nastalo ciljano za oltar bratovštine prije 1573. godine. Međutim, sačuvana su pisana svjedočanstva koja spominju djela ružarijanske tematike. Tako se navodi da je slikar Callisto Piazza da Lodi naslikao u crkvi sv. Dominika u Brescii „due portelli dalle parti d’un Altare, che altre volte servirono per coperta del Rosario: in uno è Papa accompagnato da Cardinali, e Prelati, che recitano il Rosario; nell’altro l’Imperadore, e Cavalieri, che si esercitano nella medesima divotione.“

(Dva krila sa strana oltara, koja su nekada služila kao pokrov za Ružarij: na jednom je papa u pratnji kardinala i prelata koji mole Ružarij; na drugom car i plemići koji se bave istom pobožnošću).¹³⁴

132 Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, str. 111.

133 „[...] in qua icona depingere debeat et teneatur idem magister antonellus ymaginem beate marie semper virginis de Salterio (del Rosario) cum duobus angelis secum eam existentibus et ponentibus in eius eapite coronam auream [...] et in latere dextro sit depicta ymago summi pontificis cum aliquibus cardinalibus et imagine sancti Dominiei et in latere sinistro depingatur ymaginem imperatoris cum aliquibus suis servitoribus [...]“

([...]Na toj slici isti majstor Antonello dužan je i obvezan naslikati prikaz Blažene Djevice Marije, vazda Djevice, Psaltira (Ružarija), s dvama anđelima koji su uz nju prisutni i koji joj stavljaju zlatnu krunu na glavu; na desnoj strani neka bude naslikan prikaz vrhovnoga pontifa s nekoliciom kardinala te prikaz sv. Dominika, a na lijevoj strani neka se naslika prikaz cara s nekim njegovim dvorjanima[...])

Stefano Bottari, ‘Ricerche intorno agli antonelliani’, *Bollettino d’arte*, VII (1931.), 291–317.

134 Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte, ovvero Le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, con tre tavole copiose de nomi de pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, I (Venezia: Giovanni Battista Sgava, 1648.), str. 254. Sličan opis donosi i Francesco Paglia, slikar i kroničar koji je u 17. stoljeću pisao o Brescii. Ovako glasi njegov opis slike: „Da i Lati dell’Altare grande, sopra pilastri, Vediamo due Quadri appoggiati, che soleuano seruire p. la capella

129 Alberto da Castello, *Rosario*, str. 22.

130 Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria*, str. 107–111.

131 Ilustracija je otisnuta još dvaput unutar iste knjige uz poglavlje koje donosi napomenu za pridruživanje bratovštini (*Admonitione per entrare nella fraternita*).

Slike nisu sačuvane, ali je temeljem sačuvanog opisa razvidno da su činile par te da su na njima bili naslikani predstavnici crkvenih vlasti na jednoj slici te pripadnici svjetovnih vlasti na drugoj slici. Bili su prikazani u pokleknutom stavu u adoraciji Ružarija, a u opisu suvremenih kroničara papa, car, kardinali i ostala pobožna svita navedeni su generično bez pojedinačne/osobne identifikacije. Te dvije slike nalazile su se pored glavnog oltara, a kako je navedeno u izvorima, služile su za kapelu Gospe od Ružarija kao pokrov Ružariju.¹³⁵

Bratovština Ružarija postojala je i u crkvi dominikanskog samostana San Nicolò u Trevisu, a najraniji dokumenti koji spominju opremu oltara datiraju od 1. studenog 1560. godine.¹³⁶ Tada je, sukladno arhivskim izvorima, slikar Angelo Forte primio od priora dominikanskog samostana San Nicolò u Trevisu pet zlatnih škuda za palu Gospe od Ružarija.¹³⁷ Ta slika također nije sačuvana, a početkom 19. stoljeća

Domenico Maria Federici sliku je opisao sljedećim riječima: „All’ anno 1560 da’ Padri di S. Nicolò di Trevigi si è fatta dipingere la Tavola dell’ altare del Rosario, e si è adoperato il pennello di Angelo Forte non so se Trevigiano, o Veneziano la Palla lo dimostra Pittore di merito. Maria Vergine nell’ alto tenente il Divin Figlio fra le braccia, e nelle mani di entrambi il Rosario: molti cherubini fanno festa fra le nubi a Maria: a basso vi sono Uomini, e Donne Trevigiane, e vedonsi vestire con abito vario secondo la condizione, e come allora usavasi: vi sono Nobili, Cittadini, Mercadanti, e similmente Donne. Questa Palla si è conservata all’ altare delle Campanie, dall’ altare del Rosario ivi da’ PP. Trasferita fino a questi ultimi tempi, e porta uno scritto; Angelo Forte F.“

(Godine 1560. redovnici samostana San Nicolò u Trevisu dali su naslikati oltarnu palu za oltar Ružarija te su angažirali Angela Fortea, za kojega ne znam je li bio iz Trevisa ili

del Rosario: Nei quali si ammira il Papa accompagnato da diuersi Cardinali, Vescoui, e Prelati, che genuflessi recitano il SS.mo Rosario. Et nell’altro L’Imperatore con altri Principi, è Cauaglieri, che uanno essercitando la medesima Diuotione. Opere francamente colorite à guazzo, da Calisto de Lodi.“

(S bočnih strana velikoga oltara, iznad stupova, mogu se vidjeti dva postavljena slikarska platna, koja su nekoć služila za kapelu Ružarija. Na jednom je prikazan papa u pratnji raznih kardinala, biskupa i prelata, koji klečeći izgovaraju Presveti Ružarij. Na drugome je prikazan car s drugim knezovima i vitezovima, koji se odaju istoj pobožnosti. Riječ je o djelima smjelo koloriranim gvašem, koje je izradio Calisto de Lodi.)

Paglia, ‘Il giardino della pittura’, str. 354. Vidi također: Bernardino Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia : manoscritti queriniani E.VII.6 ed E.I.10*, ur. Camillo Boselli (Brescia: Tip. F.lli Geroldi, 1961.), str. 70.

- 135 Pokrovi u formi slikanih djela koji su prekrivali oltarne pale, najčešće izrađene od plemenitih kovina, bili su česti u Mletačkoj Republici. Nazivale su se *Pala feriale*. O pokrivnim palama vidi više u Ivana Čapeta Rakić, ‘Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikonografsko-ikonološkom aspektu’, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 42 (2018), 125–140.

- 136 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 104.

- 137 „Ricevi Io Anzolo Pittor in Treviso dal Reverendo Padre Prior di S. Niccolò per parte della Palla del Rosario scudi cinque d’oro.“

(Primio sam ja, Anzolo, slikar iz Trevisa, od časnog oca priora samostana sv. Nikole, kao dio za plaćanje oltarne pale s prikazom Ružarija, pet zlatnih škuda.)

Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 85.

iz Venecije; sama pala pokazuje da je riječ o slikaru vrijednome spomena. U gornjem dijelu prikazana je Djevoja Marija koja u naručju drži božansko Dijete, a u rukama oboje nalazi se Ružarij. Među oblacima mnogi kerubini iskazuju čast Mariji. U donjem dijelu nalaze se muškarci i žene iz Trevisa, odjeveni u raznoliku nošnju, prema svome društvenom staležu i prema tadašnjim običajima. Prikazani su plemići, građani, trgovci, kao i žene različitih staleža. Ova se pala čuvala kod oltara Zvona, kamo su je redovnici prenijeli s oltara Ružarija, te je ondje ostala sve do novijih vremena. Na njoj se nalazi natpis: Angelo Forte F.)¹³⁸

Ta oltarna slika prikazivala je u gornjem dijelu kompozicije Bogorodicu i Dijete kako u rukama drže ružarije, dok su među oblacima bili brojni kerubini. U donjem dijelu slike bile su pobožne žene s jedne strane, a s druge muškarci iz različitih slojeva društva, no ako je suditi prema opisu, bez prikaza svjetovnih i crkvenih poglavara. Ta slika možda je mogla biti kompozicijski slična srodnim likovnim djelima koja se javljaju u istom periodu diljem Italije i Europe. Takav najraniji, pouzdano datirani ikonografski tip naslikao je 1558. godine neznani majstor za crkvu sv. Dominika u mjestu Trani (Bari, Apulija). (sl. 21) Za toga neznatoga majstora Clara Gelao smatra da je djelovao pod venecijanskim utjecajem, što, među ostalim, objašnjava snažnim političkim, trgovačkim i kulturnim vezama koje su u 16. stoljeću postojale između Venecije i Tranija.¹³⁹ Slika je dimenzija 228 x 160 cm, naslikana je uljem na drvenoj podlozi pravokutne forme u koju je upisan središnji oval. On sadrži prikaz Bogorodice i Djeteta na prijestolju nadvišenih zelenim baldahinom te smještenih u pejzaž pred

pozadinom plavog neba. S lijeve i desne strane baldahina lebde dva naga puta ruku prepunjenih kronicama koje se pripremaju pružiti Bogorodici i Djetetu. Oni ih pak distribuiraju okupljenom mnoštvu koje kleči podno i uokolo prijestolja. U prvom planu lijeve strane prepoznaje se muška osoba odjevena u dominikanski habit. Osim habita ne posjeduje druge atribute koji bi ga identificirali, no on po svoj prilici prikazuje sv. Dominika. Nasuprot njemu kleči redovnica u dominikanskom habitu, ruku sklopljenih u molitvu. Pred njom su knjiga, grančica ljiljana i srce. To su atributi sv. Katarine Sijenske. Iza sv. Dominika okupljeni su muškarci među kojima se, sukladno atributima, razaznaju papa, biskup i kralj/vojvoda, dok su iza sv. Katarine pobožne žene među kojima se razvidi kraljica/vojvotkinja, redovnice i plemkinje. Ispod sv. Dominika nalazi se mali prikaz donatora te natpis na kartuši koji nosi njegovo ime i godinu nastanka djela.¹⁴⁰ Središnji oval okružuje petnaest pravokutnika ispunjenih prizorima otajstava. Slika iz Tranija neobično je važna s obzirom na to da je datirana pa u kronološkom slijedu predstavlja najraniju znanu varijantu ikonografske inačice Gospe od Ružarija kakva je, počevši od polovice 16. stoljeća, dominirala također u grafičkoj produkciji, a slikarska djela nastala po tim ilustracijama krasila su oltare brojnih mjesta diljem Europe.

Stilske karakteristike slike iz Tranija, koje odražavaju ruku manje vrsna majstora, upućuju na mogućnost da je nastala po uzoru na neki grafički list ili slikarsko djelo koje joj je prethodilo. Naime, samo godinu dana nakon slike u Traniju nastala je već 1559. godine slika Gospe od Ružarija za župnu crkvu sv. Mihovila

- 138 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 66.

- 139 Gelao, ‘Aspetti dell’iconografia rosariana’, str. 547–550.

- 140 Natpis glasi: „FABIUS BOTTUNIS TROIANI BOTTUNI REGIJ CONS. J ET AUD. R DI LEC. MI FERDIN ANDI ET ALFONSI ARAGONUM PRONEPOS PRO ANIMA CAMILI E CARACCIOLE UXORIS FIERI FECIT ANNO DNI MDLVIII“.



Sl. 21. Neznani majstor, *Gospa od Ružarija*, 1558., crkva sv. Dominika, Trani (Apulija). Fotografija uz dopuštenje Ministarstva unutarnjih poslova Republike Italije.

u španjolskom gradu Fuentes de Ebro (Zaragoza). Natpis s godinom nastanka djela nalazi se u podnožju naslikanog trona.¹⁴¹ Autor djela jest Maese Guión, a ta slika dijeli brojne zajedničke ikonografske elemente s onom iz Tranija, pa se zajednički uzor može naslutiti. Slika podjednako u središnjem ovalu prikazuje Bogorodicu s Djetetom pod baldahinom kako dijele krunice pokleknutim vjernicima koji su simetrično smješteni s obje strane trona. Za razliku od slike iz Tranija, na španjolskom djelu među vjernicima nema žena i pripadnika vlasti. Likovi sv. Dominika i sv. Katarine Sijenske zamijenjeni su dvjema muškim osobama koje prema mišljenju Carmen Morte Garcije predstavljaju donatore djela.¹⁴² Nadalje, na slici iz Fuentes Bogorodica i Dijete smješteni su pred tamnom pozadinom te su nadvišeni rastvorenim zastorima baldahina. Središnji oval uokviruju ilustracije s petnaest otajstava Ružarija, međutim one nisu pravokutne forme kao na slici u Traniju, već je riječ o manjim okruglim medaljonima međusobno

povezanim dvostrukom niskom od perli. Uokolo ove središnje kompozicije naslikani su oblaci i plavo nebo. U dvama kutovima gornje strane slike dva su anđela koja bacaju cvjetove ruža, dok su u donjim kutovima dvije vaze s ružama koje naglašavaju ružarijansku ikonografiju djela.

U razmatranju mogućih uzora ovim djelima nezaobilazne su grafike koje su izradili Nicolas Beatrizet, francuski grafičar djelatan u Italiji tijekom 16. stoljeća¹⁴³ te Giovanni Battista Cavaliere, grafičar i nakladnik djelatan u Veneciji i u Rimu.¹⁴⁴ Njihova se produkcija grafika gotovo isključivo temeljila na reprodukciji postojećih likovnih djela, a iste ikonografske obrasce izrađivao je grafičar Mario Cartaro¹⁴⁵ te ostali neznani majstori. Beatrizetove grafike tiskale su i distribuirala braća Michele i Francesco Tramezzino, koji su pak bili djelatni u Rimu i u Veneciji. Tako su iste grafike, bilo da su nastale u Rimu ili u Veneciji, bile dostupne na obama tržištima.¹⁴⁶ Iz tih centara lako su se distribuirale dalje po Europi, a tiskale su se i

- 141 Ángela Franco Mata, 'Iconografía Jacobea en Azabache', u *Los caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*, ur. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución „Fernando el Católico“, Excm., 2005.), str. 182.; Carmen Morte García, 'Retablo de Nuestra Señora del Rosario', u *El Espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, ur. María del Mar Agudo Romeo (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.), str. 530–531.
- 142 Morte García, 'Retablo de Nuestra Señora', str. 530–531.
- 143 O Beatrizetu vidi: Silvia Bianchi, 'Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet', *Rassegna di studi e notizie: Castello Sforzesco*, 9 (1981.), 47–65.; Michael Bury, 'Beatrizet and the 'Reproduction' of Antique Relief Sculpture', *Print Quarterly*, sv. 13, br. 2 (1996.), 111–126.; Michael Bury, *The print in Italy 1550-1620* (London: British Museum Press, 2001.), str. 221.; Silvia Bianchi, 'Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (I parte)', *Grafica d'Arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna*, 54 (2003.), 3–12.
- 144 O Cavalieru vidi: Monica Scorsetti, 'Giovanni Battista De Cavalieri. Catalogo delle stampe sciolte', *Grafica d'Arte*, 49 (2002.), 4–17.; Paola Pizzamano, ur., *Giovannibattista Cavalieri. Un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento: Villa Lagarina 1525-Roma 1601* (Roveretto: Nicolodi, 2001.)
- 145 Annalisa Cattaneo, 'Mario Cartaro, Catalogo delle incisioni (I parte)', *Grafica d'Arte. Rivista di Storia dell'incisione antica e moderna*, 41 (2000.), 6–14.
- 146 Bury, *The print in Italy*, str. 171.



Sl. 22. Nicolas Beatrizet, *Gospa od Ružarija*, oko 1550., British Museum, London.
© The Trustees of the British Museum. Licenca: CC BY-NC-SA 4.0.

nakon Beatrizetove smrti.¹⁴⁷ Nicolas Beatrizet izradio je više grafika s temom Gospe od Ružarija. Jedna varijanta tipološki pripada skupini prethodno opisanih djela: u središnjem ovalu prikazana je Bogorodica s Djetetom kako pod baldahinom, rastvorenim dvama zastorima, dijele krunice pokleknutim vjernicima, redovnicima i redovnicama. (sl. 22) Pod Bogorodicom kleče dva dječaka, a ispod njih je kartuša s natpisom: „Purpureas prebete rosas floresque Mariae ut vobis fructum prebeat illa suum“. Tu ovalnu kompoziciju u gornjem dijelu flankiraju muzicirajući anđeli, dok su u dvama donjim kutovima uprizorene personifikacije Vjere i Ljubavi.¹⁴⁸ Beatrizetove grafike nisu datirane, pa je teško uspostaviti njihov kronološki slijed, no s obzirom na srodnosti s datiranom slikom iz Fuenteses, Carmen Morte smatra da one s prikazom Gospe od Ružarija treba smjestiti u period između 1548. i 1553. godine.¹⁴⁹

Beatrizet je također potpisao i drugu grafičku varijantu Gospe od Ružarija, čiji se primjerci čuvaju u Gabinetto dei Disegni e delle

Stampe muzeja Gallerie degli Uffizi u Firenci,¹⁵⁰ muzeju British Museum u Londonu¹⁵¹ (sl. 23) te u pariškoj knjižnici Bibliothèque Nationale.¹⁵² Bogorodica i Dijete smješteni su na povišenom podestu koji je prikazan bočno, na desnoj strani kompozicije. Pred njima kleče brojni vjernici. Neki imaju ruke u molitvenom stavu, dok neki svojom gestikulacijom odražavaju za-prepaštenje. Pod njima je kartuša s natpisom: „Purpureas prebete rosas floresque Mariae ut vobis fructum praebeat illa suum.“ Skupinu vjernika predvode car i kralj, a zatim slijede papa, kardinal i biskup, muškarac odjeven u raskošno odijelo te redovnici i puk. Pored pape je muškarac dugačke brade koji ispod kape s poprečnom trakom ima bijelo, platneno pokrivalo za glavu (*camauro di rensa*, nazvan također i *cuffia*). Tu je osobu Kathleen Wilson-Chevalier prepoznala kao venecijanskog dužda.¹⁵³

U drugom planu kompozicije smještene su žene, na čelu s caricom iza koje slijede kraljica (ili vojvotkinja), redovnice te ostale žene. Cijela kompozicija uokvirena je ovalom sačinjenim

- 147 Grafički list s temom Gospe od Ružarija koji se čuva u muzeju British Museum pod inventarnom oznakom Ii,5.43 otisnut je kod nakladnika Giovannija Orlandija u Rimu nakon Beatrizetove smrti.
- 148 Dva Beatrizetova grafička lista ovoga tipa čuvaju se u muzeju British Museum pod oznakom 1864,0714.4 te Ii,5.43. Međusobno se razlikuju po dimenzijama i pojedinim detaljima koji se primarno odnose na dio prizora koji okružuje središnji oval. Vidi: Bianchi, 'Catalogo dell'opera incisa', str. 12. te Suzanne Boorsch, ur., *The Illustrated Bartsch 29, Italian Masters of the Sixteenth century* (New York: Abaris Books, 1982.), str. 272–273. Središnje, ovalno polje ove grafike također se čuva u muzeju Herzog Anton Ulrich Museum u njemačkom gradu Braunschweigu u Donjoj Saskoj. Inventarna oznaka grafike jest NBeatrizet AB 3.29.
- 149 Morte García, 'Retablo de Nuestra Señora', str. 530–531.
- 150 Grafički list čuva se pod oznakom 959 st. sc.
- 151 Grafički list čuva se pod oznakom 1869,0410.3. Vidi: Bianchi, 'Catalogo dell'opera incisa', str. 12.
- 152 André Linzeler, *Inventaire du fonds français. graveurs du XVIe siècle* (Paris: M. Le Garrec, 1932.), str. 79.; Boorsch, ur., *The Illustrated Bartsch*, str. 271.; Bianchi, 'Catalogo dell'opera incisa', str. 12.
- 153 Kathleen Wilson-Chevalier, 'Sebastian Brant: The Key to Understanding Luca Penni's *Justice and the Seven Deadly Sins*', *The Art Bulletin*, sv. 78, br. 2 (1996.), str. 243.



Sl. 23. Nicolas Beatrizet, *Gospa od Ružarija*, oko 1540., British Museum, London. © The Trustees of the British Museum. Licenca: CC BY-NC-SA 4.0.



Sl. 24. Léon Davent prema crtežu Luce Pennija, *Poblepnost (Avaritia)*, iz serije *Smrtni grijesi*, oko 1550.–1555., Metropolitan Museum of Art, New York. Ilustracija u javnom vlasništvu (CC0 1.0).

od medaljona s petnaest otajstava Ružarija međusobno povezanih dvostrukim nizovima perli, od kojih svaki niz broji po pet zrnaca. U gornjim kutovima grafike dva su anđela. Lijevi drži krunice, a desni cvjetove ruža koje ispušta iz ruku. Ta dva anđela derivirana su po svoj prilici iz Rafaelove slike *Madonna del Baldacchino*, koju je slikar izradio oko 1506.–1508., a nalazi se u galeriji Galleria Palatina u Firenci.¹⁵⁴ Kathleen Wilson-Chevalier datirala je ovu Beatrizetovu grafiku oko 1540. godine jer smatra da je po njezinu predlošku već oko 1550. godine nastala grafika *Avartia* iz ciklusa *Sedam smrtnih grijeha*, koju je Léon Davent izradio po crtežu Luce Pennija, nekadašnjeg Rafaelova učenika i suradnika. Na toj grafici vidljiva je ista skupina muškaraca predvođena carem i kraljem koji kleče pred visoko postavljenim prijestoljem kao na Beatrizetovoj invenciji,¹⁵⁵ pa nema sumnje u to da kompozicije imaju isto ishodište. (sl. 24)

Godine 1566. Giovanni Battista Cavalieri potpisao je i datirao grafički list s prikazom Gospe od Ružarija, čiji se primjerak danas čuva u Gabinetto dei Disegni e delle Stampe muzeja Gallerie degli Uffizi u Firenci.¹⁵⁶ (sl. 25) Na toj grafici uprizoren je središnji ovalni medaljon koji okružuje niska od perli s petnaest manjih medaljona unutar kojih su naslikana otajstva Ružarija. Taj središnji prizor okružuju oblaci među kojima je mnoštvo anđela i puta. Većina ih u rukama drži bukete ruža, dok dva u donjim kutovima slike drže rupce na kojima su prikazani simboli Kristove muke. Središnju os

kompozicije čini Bogorodica s Djetetom koja sjedi pod baldahinom smještenim po svoj prilici u pejzažu. Ona i Dijete pružaju niske od perli vjernicima, pri čemu skupinu s lijeve strane predvodi sv. Dominik, čija je glava nadvišena svetačkom aureolom. Iza sv. Dominika muški su predstavnici crkvenih i svjetovnih vlasti te ostala svita muškaraca. Prvi plan desne strane grafike zauzima pokleknuta sv. Katarina Sijenska pred kojom su knjiga, ljiljan i srce, dok su iza nje carica te ostale žene.¹⁵⁷ Još jedna Cavalierieva grafika iste ikonografske teme čuva se u londonskom muzeju British Museum.¹⁵⁸ (sl. 26) Ako se razmatra samo prizor unutar ovala, može se općenito reći da je ponešto manje elaboriran u odnosu na prethodnu Cavalierijevu grafiku iz Gallerie degli Uffizi u Firenci, a to se primarno razvidi u sumarnoj i linearnoj obradi likova. Ujedno se razvide međusobna odstupanja u impostaciji protagonista te to da u medaljonima povezanim nizovima perli, koji okružuju središnji prizor, nisu prikazana otajstva, već cvjetovi ruža. Ovoj skupini grafika bliska je grafika neznatnog autora tiskana u Bologni koja se čuva u galeriji Galleria Estense u Modeni. Riječ je o drvorezu otisnutom na dvama listovima ukupnih dimenzija 502 x 349 mm. Središnja kompozicija pravokutne je forme te je podjednako okružuju pravokutne plohe ispunjene prizorima otajstava Ružarija.¹⁵⁹

Cavalierijeva grafika iz galerije Uffizi u Firenci iznimno je bliska Beatrizetovoj, premda se razlike uočavaju u brojnim detaljima. Tako,

- 154 Peter Anselm Riedl, 'Raffaels „Madonna Del Baldacchino“, *Mitteilungen Des Kunstbistorischen Institutes in Florenz*, sv. 8, br. 4 (1959.), 223–246.
- 155 Wilson-Chevalier, 'Sebastian Brant', str. 243.
- 156 Grafika se čuva pod inventarnim brojem 1532 st. sc. O Cavalieriju vidi: Scorsetti, 'Giovanni Battista De Cavalieri', str. 4–17.; Pizzamano, ur., *Giovanbattista Cavalieri*.
- 157 Pizzamano, ur., *Giovanbattista Cavalieri*, str. 71.
- 158 Grafika se čuva pod inventarnim brojem 1874,0613.639
- 159 *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale* (Modena: Mucchi stampa, 1986.), str. 123.



Sl. 25. Giovanni Battista Cavalieri, *Gospa od Ružarija*, 1566., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca. Ilustracija uz dopuštenje Gallerie degli Uffizi.



Sl. 26. Giovanni Battista Cavalieri, *Gospa od Ružarija*, 16. stoljeće, British Museum, London.
© The Trustees of the British Museum. Licenca: CC BY-NC-SA 4.0.

primjerice, na Beatrizetovoj grafici Bogorodica pogled usmjerava prema sv. Katarini Sijenskoj, dok na Cavalierijevoj gleda prema sv. Dominiku. Iza sv. Dominika na Cavalierijevoj grafici nalaze se muški predstavnici vlasti, kojih na Beatrizetovoj nema – baš kao što ih nema ni među ženama koje kleče iza sv. Katarine Sijenske. Anđeli koji u gornjem dijelu ovalne kompozicije okružuju prijestolje na Cavalierijevoj grafici bacaju cvijeće, dok na Beatrizetovoj u rukama drže krunice. Prijestolje je kod Beatrizeta nadvišeno rastvorenim zastorima baldahina, kojih na Cavalierijevoj grafici nema. Slike iz Tranija i iz Fuentesa također preuzimaju ikonografski obrazac s ovih grafika, ali ga u pojedinostima variraju. O širokoj rasprostranjenosti ovoga ikonografskog tipa diljem Apeninskog poluotoka svjedoči i sačuvana drvorezbarena matrica koja je izrađena za nekog izdavača u Modeni, a čuva se u galeriji Galleria Estense.¹⁶⁰ Ista grafička ilustracija krasila je također frontispis brojnih knjižnih izdanja, o čemu više u idućim poglavljima ove knjige. S obzirom na široku rasprostranjenost ovog ikonografskog obrasca zaista bi bilo iznenađujuće da je kao „prototip“ ili svojevrsni tipološki standard uzeta slika iz Tranija, a ne iz nekog drugog centra.

Ako bi Beatrizetove grafike prethodile slici iz Tranija, što mislim da je točno, to bi svakako dalo odgovor za njezin uzor. Međutim, još uvijek ostaje otvoreno pitanje primarnog ikonografskog ishodišta koje je jamačno moralo biti u formi slikarskog djela.

Nameće se misao da mogući izvor treba tražiti u Rimu, možda u dominikanskoj crkvi Santa Maria sopra Minerva, gdje je bratovština

Ružarija ustanovljena još 1481. godine. Ta bratovština Ružarija bila je iznimno bitna. Svoju rastuću ulogu od polovice 16. stoljeća dugovala je prirodi samoga mjesta gdje je ustanovljena jer je tu bilo srce uprave dominikanskog reda i službeno sjedište poglavara reda. Papa Pio IV. izdao je 28. veljače 1561. godine čak dvije bule koje su relevantne u ovoj raspravi. Prvom bukom darovao je potpuni oprost svima koji tijekom određenih blagdana i posebnih pobožnosti povezanih s Blaženom Djevicom Marijom, uključujući Blagovijest, Uznesenje, Rodenje, Prikazanje i Bezgrješno Začeće Djevice Marije, posjete kapelu Ružarija podignutu u crkvi Santa Maria sopra Minerva u Rimu.¹⁶¹ Druga bula pape Pija IV. izdana istoga dana donosi važan tekst o pravima na distribuciju slika Gospe od Ružarija koja su dana upravo bratovštini u crkvi Santa Maria sopra Minerva. Tekst bule glasi: „Cum sicut accepimus, quod venerabilis Societas gloriosæ Virginis Mariæ de Rosario super Minervam singulis mensibus in prima Dominica Mensis, Processionem Solemnem Confratrum dictæ Societatis cum candelis, & facibus accensis in dicta Ecclesia, in honorem B. M. Virginis celebret; multasque candelas ad Altare ejusdem gloriosæ Virginis Mariæ accendat, multa que alia opera exerceat in fidei, & devotionis Christi fidelium Deiparæ devotorum, augmentum, & nihil eadem Societas possideat in stabilibus, vel redditibus certis, Nos, volentes, ut dicta opera, Deique, & ejusdem gloriosæ Virginis Mariæ cultus, & devotio crescat, motu simili, & ex certa nostra scientia Confratribus ejusdem Societatis, tenore præsentium concedimus, & gratiose elargimur, ut figuras Rosarii; seu Rosarios imprimi consuetos,

160 *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938 – 1988)* (Milano: Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, 1988.), str. 41.; Maria Goldoni, 'La devozione del Rosario', u *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Modena e Reggio Emilia, ur. (Modena: Mucchi, stampa 1986.), str. 122–123.

161 Pio IV., 'Motu proprio, 28. veljače 1561.', u *Bullarium Ordinis FF. Prædicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romæ: Mainardus, 1733.), str. 64.

& solitos, nullus alius Bibliopola, impressor, vel quævis alia persona, ubique locorum existens, quavis auctoritate fungens, possit, aut valeat quomodolibet, ullo unquam tempore imprimere, aut vendere, imprimiri, aut vendi facere, dictos Rosarios, aut figuras prædictas, nisi ille, seu illa persona, quæ auctoritatem, aut potestatem habuerit, illos, seu illas imprimendi, vendendi, seu imprimi, aut vendi faciendi, a Prioribus, & Camerario, ac Officialibus dictæ Societatis Rosarii ad hoc, ut de dictis impressionibus, & figuris prædictis impressis, & quocumque tempore imprimendis earumque pretio, & valore, possit dicta Societas facilius præfata pia, & bona opera exercere; quod si factum fuerit – eo ipso persona contraveniens, excommunicationis majoris latæ sententiæ pœnam incurrat, a qua non possit absolvi ab aliquo, præterquam a Nobis, nisi in mortis articulo, & etiam figuras impressas amittat, dictæque Societati applicentur. Mandantes Reverendissimo Almæ Urbis Vicario, ac aliis ordinariis, seu eorum Vicariis ubilibet constitutis, ut in præmissis, dictæ Societati faveant pariter, & assistant, præmissæque inviolabiliter sub dictæ pœna excommunicationis latæ sententiæ eo ipso incurrendæ, & etiam amissionis figurarum observari faciant. In contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque in præmissis Constitutionibus, & Ordinationibus Apostolicis, stylo Palatii, ceterisque contrariis quibuscumque. Volumus autem, quod præsentis nostri Motus propriis sola signatura sufficiat, & ubique fidei faciat. Regula Cancellariæ in contrarium non obstante.

Placet Motu Proprio. Datum Romæ apud S. Petrum Pridie Kalendas Martii, Pontificatus nostri Anno Secundo. “

(Budući da smo, kako smo doznali, saznali da časna bratovština slavne Djevice Marije od Ružarija pri crkvi Santa Maria sopra Minerva svake prve nedjelje u mjesecu slavi svečanu procesiju članova spomenute bratovštine sa svijećama i zapaljenim bakljama u toj crkvi, na čast Blaženoj Djevici Mariji, te pali mnoge svijeće na oltaru

iste slavne Djevice Marije i obavlja mnoga druga djela na rast vjere i pobožnosti Kristovih vjernika, štovatelja Bogorodice, a kako ista bratovština ne posjeduje nikakva nepokretna dobra niti sigurne prihode, mi, želeći da se navedena djela, kao i štovanje i pobožnost prema Bogu i istoj slavnoj Djevici Mariji, umnažaju, sličnim poticajem i iz našega sigurnoga znanja, ovom ispravom dopuštamo i velikodušno podjeljujemo članovima iste bratovštine da nitko drugi – ni knjižar, ni tiskar, niti bilo koja druga osoba, gdje god se nalazila i pod bilo kojom vlašću djelovala – ne može niti smije na bilo koji način, u bilo koje vrijeme, tiskati ili prodavati, niti dati tiskati ili prodavati prikaze Ružarija ili same krunice, kakve se uobičajeno tiskaju, osim one osobe koja bude imala ovlast ili dopuštenje da ih tiska, prodaje ili daje tiskati ili prodavati od priora, komornika i službenika navedene bratovštine Ružarija, kako bi navedena bratovština mogla lakše, iz prihoda od takvih tiskanih prikaza i krunica, njihove cijene i vrijednosti, obavljati prethodno spomenuta pobožna i dobra djela. Ako bi se protivno ovome postupilo, osoba koja prekrši ovu odredbu time samim upada u kaznu teške izopćenosti izrečene po samom činu, od koje ne može biti odriješena ni od koga osim od nas samih, osim u smrtnoj pogibelji, a uz to gubi i tiskane primjerke, koji se imaju predati navedenoj bratovštini. Nalazemo prečasnomo vikaru Svetoga Grada Rima, kao i drugim ordinarijima ili njihovim vikarima, gdje god bili postavljeni, da u svemu navedenom podjednako pomažu i podupiru spomenutu bratovštinu te da se navedene odredbe daju nepovredivo poštovati pod istom kaznom teške izopćenosti koja se po samom činu zadobiva, kao i pod kaznom gubitka navedenih prikaza. Svemu tome ne stoje na putu nikakve protivne odredbe apostolskih konstitucija i uredaba, običaji Apostolske palače niti bilo što drugo tome protivno. Želimo, međutim, da za vjerodostojnost ovoga našega *motu proprio* posvuda bude dostatan sam naš vlastoručni potpis, bez obzira na suprotnu odredbu Kancelarije. Odobreno kao *motu proprio*.

Dano u Rimu, kod sv. Petra, dan uoči kalendi ožujka, u drugoj godini našega pontifikata).¹⁶²

Nadalje, papinska bula od 14. lipnja 1566. godine, kojom se službeno zahtijevalo da se sve do tada ustanovljene bratovštine Ružarija usklade s onom rimskom, govori u prilog njezinoj važnosti.¹⁶³

Međutim, za sada nisu poznate slike Ružarija s pečatom rimske bratovštine, podjednako kao što za sada nema informacija o izgledu oltara i/ili kapele Ružarija u crkvi Santa Maria sopra Minerva prije njezine renovacije 1579. godine. Poznata je samo jedna procesijska zastava naslikana na svili, a koja prikazuje Bogorodicu i Dijete. Pripisuje se Beatu Angelicu, odnosno njegovu neznatom sljedbeniku ili Benozzu Gozzoliju te se vrijeme njezina nastanka smješta do 1449. godine, kada je prvi put dokumentirana u kronikama.¹⁶⁴ Zastava je nekoć vjerojatno bila izložena na zidu transepta crkve, odakle je 1579. godine premještena u kapelu Ružarija poznatu kao kapela Capranica, a potom u sjeveroistočnu kapelu transepta, gdje se danas nalazi.¹⁶⁵ Pri premještanju u novu kapelu, u drugoj polovici 16. stoljeća, doslikana je krunica u Bogorodičnim rukama te dvije vaze s ružama kao referencama na ružarijanski kontekst.¹⁶⁶ Slika s procesijske zastave tek je 1597. godine prevedena u grafički medij, no pitanje o likovnoj opremi oltara i kapele Ružarija prije 1579. godine još je uvijek otvoreno.

Osim ovoga, podjednako je neriješeno pitanje je li na Beatrizetovoj grafici, čiji se primjerci čuvaju u firentinskom Odjeljenju za grafike i crteže muzeja Gallerie degli Uffizi, muzeju British Museum u Londonu te u pariškoj knjižnici Bibliothèque Nationale, zaista bio prikazan venecijanski dužd kao što to tvrdi Wilson-Chevalier? Na kapi prikazane osobe ne vidi se rog koji je inače karakterističan za oblik duždeve kape, zbog čega nije moguće sa sigurnošću identificirati osobu kao venecijanskog dužda. Prisutnost camaura može upućivati na tu mogućnost, iako se takvo pokrivalo glave (podkapa) pojavljuje i u prikazima drugih pripadnika venecijanskog plemstva. Moguće je i da je graver svjesno izostavio prepoznatljive oznake venecijanske vlasti kako bi grafici dao neutralniji karakter, prilagođen distribuciji izvan venecijanskog konteksta. Međutim, venecijanski je dužd nedvojbeno prikazan na grafici koju je, kao i prethodnu, potpisao Giovanni Battista Cavaliere 1569. godine. (sl. 27) Ta grafika sintetizira više ikonografskih tema: u središtu kompozicije Bogorodica s Djetetom stoji na poligonalnom postamentu s natpisom „IN-MAGO LAVRETANAE VIRGINIS“, što sugerira da je riječ o prikazu Gospe od Loreta. Tako je, uostalom, zavedena u inventaru Gabinetto dei Disegni e delle Stampe muzeja Gallerie degli Uffizi.¹⁶⁷ Ipak, Bogorodica i Dijete u rukama drže krunice koje pružaju prema pokleknutim

162 Pio IV., 'Motu proprio', str. 64–65.

163 Pio V., 'Ad Futuram Rei Memoriam', str. 126–127.

164 Stefania Pasti, 'Una Madonna quattrocentesca a S. Maria sopra Minerva: un'ipotesi per l'Angelico, Benozzo e il Vasari', *Bollettino d'Arte*, 29 (1985.), 57–66.; Joan Barclay Lloyd, 'Saint Catherine of Siena's tomb and its place in Santa Maria sopra Minerva, Rome: narration, translation and veneration', *Papers of the British School at Rome*, 83 (2015), 111–148.

165 Pasti, 'Una Madonna quattrocentesca', 57–66.

166 Krunica i vaze s cvijećem uklonjene su pri restauraciji.

167 Grafički se list čuva u Gabinetto dei Disegni e delle Stampe muzeja Gallerie degli Uffizi u Firenci pod inventarnim brojem 1533 st. sc. Vidi: Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 80.; Scorsetti, 'Giovanni Battista De Cavaliere', str. 4–17.



Sl. 27. Giovanni Battista Cavalieri, *Gospa od Loreta / Gospa od Ružarija*, 1569., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca. Ilustracija uz dopuštenje Gallerie degli Uffizi.

vjernicima, dok je čitava kompozicija uokvirena niskom od perli sa šest dvostrukih i sedam jednostrukih medaljona. Dvostruki medaljoni sadrže narativne prizore iz Marijina i Kristova života, dok jednostruki prikazuju sedam personifikacija koje označavaju darove Duha Svetoga. U katalogu Cavalierijevih djela, objavljenom 2001. godine, grafika je publicirana pod nazivom *Madonna del Rosario*, iako ju je Paola Pizzamano povezala sa serijom grafika posvećenih Gospi od Loreta, koju je Cavalieri izradio uz apostolski privilegij za nakladnika Perinija del Guarlottija.¹⁶⁸

Među pokleknutim vjernicima s lijeve strane razaznaju se papa, kralj ili vojvoda te venecijanski dužd, a iza njih stoje još trojica muškaraca, od kojih posljednji djeluje poput redovnika ili pustinjaka. S desne strane nalazi se također skupina pokleknutih muškaraca, među kojima se ističe središnja osoba – bradati muškarac u svečanom plaštu, s mitrom na glavi. Njegova mitra ima poprečnu konstrukciju nadvišenu križem, a uz njegovo je tijelo

uspravno naslonjen mač s vrškom okrenutim prema tlu. Iako na prvi pogled može djelovati poput biskupa, atribut mača jasno signalizira svjetovnu vlast i vojnu moć. U tom je kontekstu vjerojatnije da je riječ o caru Svetog Rimskog Carstva, posebice jer mitra djeluje poput carske mitrene kruna,¹⁶⁹ a mač kao tradicionalni znak imperijalne jurisdikcije. Uz tu središnju osobu nalaze se dvojica raskošno odjevenih muškaraca s lancima Reda zlatnog runa; jedan od njih nosi krunu, dok je drugi svoju krunu i žezlo položio na tlo. Skupinu zaokružuju još petorica pokleknutih muškaraca, među kojima se prepoznaje pripadnik Malteškog reda.¹⁷⁰ U donjem dijelu kompozicije nalaze se dva grba i natpis na latinskom jeziku kojim se zaziva pomoć Bogorodice zbog nevolja Crkve.¹⁷¹ Jedan grb pripada papi Piju V., a drugi kardinalu Giuliju Feltriju della Rovere, koji je 1564. godine imenovan zaštitnikom Svete kuće u Loretu.¹⁷² Ova grafika alegorijski prikazuje političko i duhovno jedinstvo katoličke Europe pod Marijinim okriljem. Skupina pokleknutih moćnika

168 Pizzamano, ur., *Giovanbattista Cavalieri*, str. 30.

169 O carskoj mitrenoj kruni više u idućim poglavljima ove knjige.

170 Ivana Prijatelj Pavičić protumačila je ovu grafiku kao prikaz Svetog saveza pape Pija V. Premda je papa Pio V. duže vrijeme nastojao okupiti Savez, on je sklopljen tek dvije godine kasnije u odnosu na nastanak grafike, odnosno 1571. godine. Također treba uzeti u obzir da je Cavalieri izrađivao grafike po postojećim likovnim predlošcima, pa je ikonografija djela možda nastala i ranije od navedene godine koju je Cavalieri potpisao. Za tumačenje grafike kao Svetog saveza pape Pija V. vidi: Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 80.

171 „IMMACVLATAE VITAE PVRSSIMAE VIRGINIS DEI MATRIS OMNIBVS VIRTVTIBVS CELEBRES, ATQVE SVMMS GRATIIS ET SPIRITVS SANCTI DONIS PERPETVO VBERES VENERANDAE, AC IVGITER MEDITANDAE AETATES DIVINIS MYSTERIIS, ET DECENIS SALVTATIONIBVS DISTINCTAE PRO PRAESSENTIBVS ECCLESIAE CALAMITATIBVS EIVS IMP-LORANDO AVXILIO QVAE DOMINA MVNDI EST, ET CAELORVM REGINA “

(Bezgrešnoga života prečiste Djevice, Majke Božje, slavne po svim krepostima te najvišim milostima i darovima Duha Svetoga, razdoblja koja se trajno štiju i neprestano razmatraju, razlučena božanskim otajstvima i deseticama pozdrava, u sadašnjim nevoljama Crkve zazivaju njezinu pomoć jer je ona Gospa Svijeta i Kraljica Neba).

172 Francesca Coltrinari, 'Loreto, l'arte, i gesuiti e la predicazione: un percorso fra personaggi e opere', u *Immagini della predicazione fra Quattrocento e Settecento*. Crivelli, Lotto, Guerri-
no, ur. Giuseppe Capriotti i Francesca Coltrinari (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2017.), str. 23.

– papa, venecijanski dužd, car, kraljevi i vite-
zovi – okupljena pred likom Bogorodice, Kra-
ljice Neba, vizualno afirmira savez između cr-
kvenih i svjetovnih vlasti. Takva ikonografska
kompozicija ne izražava samo vjeru u Marijino
posredništvo i njezinu zaštitničku ulogu nego
i utjelovljuje ideal katoličke Europe okupljene
oko papinstva u povijesnom trenutku odgovora
na izazove reformacije. Grafika time zadobiva
dvostruku funkciju: s jedne strane djeluje kao
sredstvo meditativne pobožnosti u duhu mo-
litve Krunice,¹⁷³ a s druge kao snažan vizualni
dokument protureformacijskog duha i poziv na
zajedničku molitvu za očuvanje Crkve. U tom
je smislu i izraz molitvene strepnje pred prijet-
njom osmanskog prodora, koji je u to vrijeme
snažno mobilizirao katolički Zapad.

173 Grafika je izrađena 1569. godine, iste one kada je papa Pio V., poznat po svojoj privrženosti Ružariju, izdao bulu *Consueverunt Romani Pontifices*, kojom je formalno uspostavljena molitva Krunice i potvrđene su indulgencije za njezino recitiranje, koje su ranije priznali njegovi prethodnici. Vidi: Valentino, *Brevi, bolle et indulgenze*, str. 29–39.; Pio V., ‘*Consueverunt Romani Pontifices*’, str. 223.

BITKA KOD LEPANTA I ČAŠĆENJE GOSPE OD RUŽARIJA

Dana 25. svibnja 1571. godine u bazilici sv. Petra u Rimu ratificiran je savez Svete lige sklopljen između Svete Stolice, španjolskog kralja Filipa II. i vlasti Mletačke Republike, koju je predstavljao dužd Alvise Mocenigo. Cilj saveza bio je suprotstaviti se ekspanzivnom širenju Osmanskog Carstva na teritorij kršćanskog Zapada. S obzirom na to da su Napuljsko Kraljevstvo i Sicilija teritorijalno pripadali španjolskoj kruni, i oni su postali dijelom Svete lige. Ubrzo su se savezu pridružili i Malteški vitezovi te niz manjih republika i vojvodstava s Apeninskog poluotoka: Republika Genova, Veliko Vojvodstvo Toskane, Urbinsko Vojvodstvo, Vojvodstvo Parme, Republika Lucca, Vojvodstvo Ferrare, Mantovsko Vojvodstvo i Savojsko Vojvodstvo.¹⁷⁴ Gotovo paralelno s tim događanjima, 3. lipnja 1571. godine, održan je u dominikanskom samostanu Santa Maria sopra Minerva u Rimu generalni kapitul Reda propovjednika. Tom prilikom generalni poglavar reda, Serafino Cavalli iz Brescie, podsjetio je sve propovjednike Božje riječi da trebaju što više prakticirati i propagirati vjernicima pobožnost Ružarija te je zapovjedio poglavarima svih dominikanskih samostana da trebaju imati procesije svaku prvu nedjelju u mjesecu prema uzoru na praksu ustaljenu u talijanskim provincijama reda.¹⁷⁵

Već 7. listopada 1571. godine došlo je do sraza te pobjede kršćanske alijanse nad Osmanlijama u pomorskoj Bitci kod Lepanta (današnji Nafpakos u Grčkoj). Združene snage Svete lige stavljene su pod zapovjedništvo Don Juana Austrijskog, polubrata španjolskog kralja Filipa II., dok su Sebastiano Venier, Marcantonio Colonna i Gianandrea Doria bili njegovi zamjenici. S obzirom na znatne financijske i ljudske potrebe, Veneciji su pomogle brojne delegacije iz kopnenih područja venecijanskog dominija,¹⁷⁶ a pod zapovjedništvom dalmatinskih suprakomita iz Mletačke Dalmacije isplovilo je sedam galija.¹⁷⁷

Budući da se bitka odvila prvu nedjelju u mjesecu listopadu, kada su sukladno prethodno donesenim nalogima poglavara dominikanskoga reda i zaključcima generalnog kapitula reda dominikanaca bratovštine održavale procesije posvećene čašćenju Gospe od Ružarija, smatralo se da je kršćanska flota pobijedila tursku armadu božanskom intervencijom po zagovoru Blažene Djevice Marije. Iako je u historiografiji često ponavljana tvrdnja da je papa Pio V., neposredno nakon vijesti o pobjedi kod Lepanta, uvrstio zaziv Bogorodice Pomoćnice kršćana (*Auxilium christianorum*) u Lauzetanske litanije,¹⁷⁸ istraživanja pokazuju da ta

¹⁷⁴ O Bitci kod Lepanta napisan je veliki broj studija, pa ovdje citiram samo neka od recentnijih izdanja: Viola Venturini i Marino Zorzi, ur. *Bernardo Sagredo. Lepanto prima e dopo la battaglia 1570–1573* (Venezia: La Musa Talia, 2021.); Alessandro Barbero, *Lepanto: la battaglia dei tre imperi* (Roma: Laterza, 2010.); Niccolò Capponi, *Lepanto 1571: la Lega santa contro l'impero ottomano* (Milano: Il Saggiatore, 2008.); Ivone Cacciavillani, *Lepanto* (Venezia: Corbo e Fiore Editori, 2003.).

¹⁷⁵ *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum*, sv. V. (1558–1600.), ur. Benedictus Maria Reichert, *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, 10 (Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1901.), str. 126.

¹⁷⁶ Carlo Pasero, *Partecipazione Bresciana alla guerra di Cipro e alla Battaglia di Lepanto (1570–1573)*, (Brescia: Geroldi Editore, 1954.)

¹⁷⁷ Krešimir Kužić, 'Tog sretnog dana...' – Uz 440. obljetnicu Lepantske bitke', *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 53 (2011.), 101–134.

¹⁷⁸ Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 81.; Sanja Cvetnić, 'Dominikanci u hrvatskim krajevima i ikonografija nakon Tridentskog sabora (1545. – 1563.)', *Croatica Christiana Periodica*, 66 (2010.), str. 7.; Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 108.

tvrdnja nije točna. Već početkom 20. stoljeća nekoliko je istraživača ukazalo na ranije izvore koji pobijaju tu tezu.¹⁷⁹ Naime, otkriveno je da se zaziv Pomoćnice kršćana nalazi već u najranijoj poznatoj tiskanoj knjizi s Lauretanskim litanijama. Riječ je o izdanju pod naslovom *Ordnung der Litaney vns. unser lieben Frawen zu Loreto*, tiskanom u Dillingenu 1558. godine, dakle znatno prije Bitke kod Lepanta i pontifikata Pija V.¹⁸⁰ Dana 5. ožujka 1572. papa Pio V. izdao je bulu *Salvatoris Domini Nostri Iesu Christi* kao odgovor na molbu Luisa de Requesensa y Zúñi-ge. Requesens, koji je kao nadzornik sudjelovao u Bitci kod Lepanta uz Don Juana Austrijskog, dao je podići kapelu posvećenu Gospi od Ružarija u mjestu Martorellu (blizu Barcelone). Na temelju njegove molbe papa je tamošnjoj bratovštini Ružarija dodijelio brojne povlastice, uključujući pravo da se svetkovina Krunice u tom mjestu slavi svake godine 7. listopada.¹⁸¹ Na konzistoriju održanom 17. ožujka 1572. papa je izrazio želju da uspostavi Spomen Blažene Djevice Marije od Pobjede (*Commemoratio Beatae*

Virginis de Victoria), koji bi se slavio 7. listopada kao trajno sjećanje na pobjedu kod Lepanta, ne povezujući pritom izričito tu pobjedu s ružarijanskim kultom.¹⁸² Iz akata Generalnog kapitula dominikanskog reda, održanog u Barceloni 1574. godine, jasno proizlazi da je bula *Monet apostolus*, koju je papa Grgur XIII. izdao 1573. godine, predstavljala izravan odgovor na molbu dominikanaca upućenu Svetom Ocu. U toj molbi oni su zatražili uspostavu glavnog blagdana za bratovštine Ružarija predlažući da se istim blagdanom ujedno obilježi i slavna pobjeda nad Osmanlijama u pomorskoj Bitci kod Lepanta.¹⁸³ Papinom bulom *Monet apostolus* tako je ustanovljen svečani blagdan pod nazivom Blagdan Ružarija. Međutim, umjesto 7. listopada, za njegovu proslavu određena je prva nedjelja u listopada kao trajan spomen na veličanstvenu pobjedu. Papa je, iz vlastite inicijative i u punini apostolske vlasti, odredio da se taj blagdan slavi u cijelom katoličkom svijetu, kao i u svim crkvama u kojima se nalazi oltar ili kapela posvećena Ružariju. Blagdan je

uzdignut na razinu dvostrukog glavnog obreda (*duplex maius*), čime je izjednačen s ostalim velikim svetkovinama, a obveza njegova slavljenja proširena je na sve vjernike, bez obzira na spol ili stalež.¹⁸⁴

Širenje bratovština Ružarija na venecijanskom dominiju i napatci o likovnoj opremi oltara

U svrhu promocije i popularizacije Ružarija kao novoga blagdana, ustanovljenog na prvu nedjelju u listopada, u Rimu je 1573. godine tiskana knjiga *Rosario della sacratissima Vergine Maria, raccolto dall'opere del R.P.F. Luigi di Granata*. Riječ je o zbirci tekstova među kojima se nalaze i propovijedi poznatog španjolskog propovjednika Luisa de Sarrija, poznatijeg pod redovničkim imenom Luis de Granada (u talijanskim izdanjima: Luigi di Granata), koje je prikupio i dao tiskati Andrea Gianetti da Salò, redovnik iz dominikanskog samostana u Brescii. Već 1574. godine knjiga je tiskana u Veneciji, u izdanju nakladnika Cristofora Zanettija,¹⁸⁵ a tijekom 16. i 17. stoljeća doživjela je brojne pretiske kod različitih nakladnika. Osim u Italiji, djelo je bilo prevedeno i tiskano u Španjolskoj te u Francuskoj. Među ostalim tekstovima, knjiga sadrži i cjelovit prijepis bule pape Grgura XIII. *Monet apostolus*, dok se posebnom važnošću ističe drugi stavak trećeg

poglavlja. U tom se odlomku propisuje obveza osnivanja i djelovanja bratovština posvećenih Gospi od Ružarija u svim dominikanskim crkvama i samostanima, osim u onim mjestima gdje red nije imao vlastitu crkvu. U takvim slučajevima bratovština se mogla osnovati i u drugoj crkvi, uz odobrenje generalnog poglavara dominikanskog reda. Međutim, ako bi se u tom mjestu kasnije podigla dominikanska crkva, bratovština je trebala biti premještena u nju. U svakoj crkvi gdje je bila osnovana bratovština Ružarija, trebalo je podignuti oltar ili kapelu posvećenu Svetom Ružariju s kipom (*devota figura*) ili slikom (*imagine*) Blažene Djevice i otajstava Ružarija.¹⁸⁶ Upute iz Rima, upućene klericima, dovele su do osnivanja brojnih bratovština Ružarija, uključujući i one na području mletačkog (venecijanskog) dominija. Sukladno crkvenim odlukama, bratovštine su osnivane u dominikanskim crkvama, a ondje gdje one nisu postojale – u župnim crkvama. Iako su ih u pravilu osnivali dominikanci, sve su bratovštine, u skladu s odlukama Tridentskog sabora, bile podložne jurisdikciji mjesnog biskupa, koji je imao obvezu njihova pohoda i nadzora,¹⁸⁷ a prve posttridentinske vizitacije obavili su apostolski vizitatori. Tako biskup Michele Priuli pri vizitaciji župne crkve sv. Lovre u Vrboskoj 1603. godine izričito navodi: „Est societas Sanctissimi Rosarii instituta per concionatorem Ordinis Praedicatorum“

179 Nikolaus Paulus, 'Die Einführung Der Lauretanischen Litanei in Deutschland Durch Den Seligen Canisius', *Zeitschrift Für Katholische Theologie*, sv. 26, br. 3 (1902.), 574–583; Ludwig von Pastor, *The history of the popes from the close of the middle ages*, sv. 18 (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1929.), str. 443.

180 Knjiga se čuva u Bavarskoj nacionalnoj knjižnici, Bayerische Staatsbibliothek u Münchenu.

181 Pio V., 'Salvatoris Domini', str. 295–297.

182 Pastor, *The history of the popes*, str. 443.

183 „Denuntiamus, sanctissimum dominum papam Gregorium XIII in memoriam et gratiarum actionem admirabilis illius victoriae habitae contra Turcas eodem die obtentae scilicet prima dominica mensis octobris festum Rosarii de sanctissima Virgine dominae nostrae sub toto duplici ad instar aliarum fesiivitatum eiusdem ad preces nostras insiituisse et eo ubique in ecclesiis, ubi haec sancta adest societas, demandasse. Officio vero Nativitatis uti iubemus, mutato nomine Nativitatis in solemnitatis.“

(Objavljujemo da je presveti gospodin papa Grgur XIII., u spomen i zahvalu za onu čudesnu pobjedu nad Turcima, izvojevanu prve nedjelje mjeseca listopada, na našu molbu ustanovio blagdan Krunice presvete Djevice, naše Gospe, u obredu potpunog dvostrukog blagdana, po uzoru na druge svetkovine istoga reda, te odredio da se on slavi u svim crkvama gdje djeluje ova sveta bratovština. Nalažemo pak da se u oficiju koristi oficij Rodenja, s promijenjenim nazivom svetkovine.)

Acta capitulorum, str. 173.

184 Grgur XIII., 'Monet apostolus', str. 318–320. Svečanost se slavila prvu nedjelju u listopada sve do 1913. godine, kada je ponovno ustanovljena za 7. listopada.

185 Za potrebe ovoga istraživanja konzultirano je izdanje objavljeno 1578. godine kod nakladnika Giovannija Varisca et Compagni, čiji se primjerak čuva u knjižnici Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia u Veneciji te izdanje istog nakladnika iz 1582. godine koje se čuva u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji. Vidi također: Maria Goldoni, 'Libri di devozione', u *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938–1988)* (Milano: Comune di Milano, 1988.), str. 38.

186 Luigi di Granata, *Rosario della sacratissima vergine Maria*, str. 40.

187 Diego de Ceglia, 'L'istituzione delle confraternite del Rosario. Il ruolo del Maestro generale dei Domenicani e degli ordinari diocesani. Il caso di Giovanazzo', *Nicolaus. Rivista storico-teologica dei PP. Domenicani della Basilica di S. Nicola*, n.s. I (2016.), str. 77–78.

(Postoji bratovština Presvetog Ružarija koju je utemeljio propovjednik iz Reda propovjednika).¹⁸⁸ Osim toga, na zahtjev same bratovštine, svake prve nedjelje u mjesecu nakon večernjih misa organizirale su se procesije s članovima bratovštine, u skladu s odlukama generalnog kapitula dominikanskog reda.¹⁸⁹

U samom gradu Veneciji prva bratovština

Gospa od Ružarija, nakon Lepantske bitke, ustanovljena je 1575. godine u crkvi SS. Giovanni e Paolo.¹⁹⁰ Bratovština je osnovana na molbu laičke skupine imućnih trgovaca, a njezin glavni cilj bio je pomagati siromašnim djevojkama pri mirazu te širiti pobožnost Ružarija.¹⁹¹ Za te potrebe dodijeljena im je stara kapela sv. Dominika, podignuta još u 14.

- 188 „Visitavit altare Sanctissimi rosarii a latere dextero, non consecratum, et celebratur cum altare portatili, quod cum sit paruum, mandavit et prohibuit, ut supra. Est ornatum parapecto serico. Iussit fieri parapectus ligneum, Sunt angeli duo decentes, et in reliquis est ornatum. Nullos habet introitus et celebratur ex devotione. Est societas Sanctissimi rosarii instituta per concionatorem Ordinis Praedicatorum.“

(Posjetio je oltar Presvetog Ružarija s desne strane, koji nije posvećen, te se na njemu misa služi uz pomoć prijenosnog oltara. Budući da je malen, izdao je zapovijedi i zabrane, kako je već gore navedeno. Oltar je ukrašen svilenim antependijem. Naredio je da se izradi drveni antependij. Na oltaru se nalaze dva dolična anđela, a i u ostalim je dijelovima ukrašen. Nema bočnih prilaza, a misa se na njemu služi iz pobožnosti. Postoji bratovština Presvetog Ružarija koju je utemeljio propovjednik Reda propovjednika)

Andrija Vojko Mardešić i Slavko Kovačić, *Apostolske vizitacije bvarske biskupije iz godina 1579., 1602./1603. i 1624./1625.* (Rim, Hrvatski povijesni institut u Rimu, 2005.), str. 395.

- 189 „[...] ad instantiam praefatae confraternitatis singulis primis Dominicis cuius libet mensis post vespas a sacerdotibus praedictae ecclesiae, absque tamen ulla recognitione, fit processio cum interventu confratrum [...]“

([...]Na zahtjev spomenute bratovštine, svake prve nedjelje u mjesecu, nakon Večernje, svećenici navedene crkve, bez ikakve nadoknade, obavljaju procesiju uz sudjelovanje članova bratovštine[...])

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 513.

- 190 Bratovština Ružarija postojala je i u crkvi San Pietro Martire na Muranu. Godina 1573. označava *terminus post quem non* za njezinu instituciju jer je tada datirana slika ružarijanske tematike koju je bratovština naručila kod slikara Paola Veronesea. Za arhivske dokumente o bratovštini Ružarija u crkvi SS. Giovanni e Paolo vidi: Vio, *Le Scuole Piccole*, str. 187–189.

- 191 „Siamo uenuti in pensiero di leuar nella Chiesa uostra Vna Scola de laici sotto Nome di detto Santo Rosario, accio sicome con le sante opere spirituali andate inferuorando gl'animi d'ogn'uno, a cosl Sante opere, cosl anco con mezo di detta Scola, si possi con li Berri Temporalis dare perfetione a cosi pia, e' caritateuol opera, si in maridar Donzelle, come in altre opere.“

(Došli smo na zamisao da se u vašoj crkvi osnuje bratovština laika pod imenom Presvetog Ružarija, kako bi se, jednako svetim duhovnim djelima kojima se rasplamsava pobožnost u srcima vjernika, kao i putem same bratovštine, uz pomoć materijalnih dobara, toj pobožnoj i karitativnoj djelatnosti dala puna ostvarivost, kako u udaji djevojaka, tako i u drugim djelima milosrđa.)

Victoria J. Avery, 'Nuove fonti archivistiche per il rinnovo cinquecentesco della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia', u *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, ur. Lorenzo Finocchi Ghersi, (Udine: Forum, 2001.), str. 175–198.

stoljeću. Sedam godina nakon uspostave bratovštine Ružarija započeta je obnova kapele po odobrenju prokuratora sv. Marka, a radovi na obnovi i opremi kapele privedeni su kraju tek početkom 17. stoljeća.¹⁹²

U prvoj apostolskoj vizitaciji venecijanskog područja, koju je po nalogu pape Grgura XIII. obavio veronski biskup Agostino Valier u razdoblju od 1579. do 1584. godine, već se spominju brojni oltari i bratovštine Ružarija. U vizitacijama dalmatinskog područja navodi se postojanje bratovština Ružarija u dominikanskim crkvama u Zadru, Trogiru, Pagu, Šibeniku, na Čiovu, u Bolu, u Hvaru, u Starom Gradu, u Visu te brojnim drugim mjestima.¹⁹³ Podjednako je bilo i u dijelovima Istre pod venecijanskom upravom, pa se primjerice spominje oltar bratovštine Ružarija u crkvi sv. Blaža u Vodnjanu koji je sadržavao lik sv. Marije, a bratovštinom je upravljala žena.¹⁹⁴ Iz prve apostolske vizitacije proizlazi da su mnogi oltari posvećeni Ružariju već imali likovnu opremu. U brojnim je slučajevima to bila starija likovna oprema, poglavito ako je bila riječ o čašćenim Bogorodičnim ikonama koje su se eventualno akomodirale za potrebe novoga kulta kao što je to po svoj prilici bio slučaj s oltarom bratovštine

Ružarija u venecijanskoj crkvi San Domenico di Castello.¹⁹⁵ Agostino Valier naveo je da se u crkvi sv. Dominika u Trogiru nalazi oltar Ružarija sa starom slikom,¹⁹⁶ u crkvi sv. Ante u Pagu vidio je staru, ali prikladnu sliku,¹⁹⁷ dok je u katedrali sv. Stjepana u Hvaru staroj ikoni Bogorodice s Djetetom doslikana krunica kao referenca na ružarijanski kult. Gospa od Ružarija u obliku ikone također je čašćena u crkvi u Vrbanju na otoku Hvaru te u lastovskoj župnoj crkvi. Gospina ikona s kraja 15. ili početka 16. stoljeća častila se također kao Gospa od Ružarija u dominikanskoj crkvi u Korčuli, a naknadno je uokvirena reljefnim medaljonima s otajstvima.¹⁹⁸ Popularnost bratovština Ružarija uzela je tolikog maha da su, čini se, mnoge od njih bile utemeljene bez prethodno ishodovanih suglasnosti nadležnih crkvenih vlasti. Na to upućuju zaključci doneseni na generalnom kapitolu dominikanskoga reda iz 1589. godine, u kojima se ističe potreba za strožom regulacijom osnivanja bratovština. Posebno se naglašava da se nova bratovština Ružarija ne smije osnovati u mjestu gdje već postoji starija, a između dviju bratovština mora postojati najmanja udaljenost od dvije milje. Nadalje, ako bi neka bratovština bila osnovana

- 192 Pier Liberale Rambaldi, *La chiesa dei SS. Giovanni e Paolo e la Cappella del Rosario in Venezia* (Venezia: Il comitato per il restauro della cappella del Rosario, 1913.), str. 45–46.

- 193 Stjepan Krasić, 'Inventar umjetničkih predmeta u nekadašnjoj dominikanskoj crkvi u Zadru', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 27 (1988.), str. 230., 233.; Archivio Storico Diocesi di Verona, Visite Apostoliche del Card. Agostino Valier in Veneto e Croazia, Trau-Zara, omot 3, spis 1, sv. 3, fol. 167^r; Igor Fisković, ur. *Dominikanci u Hrvatskoj*, kat. G/3 (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.), str. 260.; Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 168.

- 194 Milena Joksimović et. al. ur., *Apostolska vizitacija Pulske biskupije biskupa Augustina Valiera 1580. godine, Visitatio apostolica diocesis polensis A.D. MDLXXX* (Pazin: Državni arhiv u Pazinu, 2023.), str. 232.

- 195 Tonizzo, 'Pala d'altare a Venezia', str. 241.

- 196 Archivio Storico Diocesi di Verona, Visite Apostoliche del Card. Agostino Valier in Veneto e Croazia, Trau-Zara, omot 3, spis 1, fol. 167.

- 197 Fisković, ur. *Dominikanci u Hrvatskoj*, kat. G/3, str. 260.

- 198 Demori Staničić, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, str. 67–69, 306–307, 310–311, 313–314.

mimo dominikanske crkve, u mjestu gdje ona postoji, sve bi njezine vrijednosti bile oduzete, a njezino djelovanje proglašeno ništavnim.¹⁹⁹ Na generalnom kapitolu održanom 1592. godine u Veneciji donesen je još odlučniji korak – izglasan je opoziv i poništenje svih bratovština Ružarija koje su osnovane bez izričitog odobrenja generalnog poglavara dominikanskog reda. Od tada se svakoj bratovštini nalagala obveza pribavljanja autentifikacije, odnosno službene povelje ili bule o osnutku, čime se osiguravala njihova institucionalna i liturgijska legitimnost.²⁰⁰ Povelje izdane nakon 1592. imale su mahom unificiran sadržaj, uključujući i smjernice o oblikovanju oltarne slike: uz prikaz otajstava obvezno je bilo

uključiti prikaz sv. Dominika kako kleči pred Bogorodicom i prima krunicu.²⁰¹ Upute su ponekad bile vrlo konkretne, što odražava širu tendenciju Crkve prema kontroli svetih prikaza, osobito nakon zaključaka Tridentskog sabora.²⁰² Posebnu važnost u osiguravanju i provjeravanju crkvenih certifikata o zakonitosti bratovština i njihovih oltara imala je druga apostolska vizitacija dalmatinskog područja, koju je 1602./1603. godine proveo biskup Michele Priuli. Pri obilasku bratovštine Ružarija u Škripu na otoku Braču – koju prethodni vizitator uopće nije zabilježio – Priuli posebno naglašava da bratovština posjeduje autentičnu bulu o osnutku te da su otajstva Ružarija „dobro oslikana“.²⁰³ Suprotan je slučaj

u Pučišćima, gdje vizitator bilježi izostanak dokumentacije te naređuje da se ista što prije pribavi.²⁰⁴ Vrlo je vjerojatno da je slična situacija bila u Osoru, gdje Priuli spominje nedavno osnovanu bratovštinu Ružarija u tamošnjoj katedrali,²⁰⁵ no potvrda o njezinoj zakonitosti izdana je tek nakon njegova pohoda, 30. lipnja 1605. godine.²⁰⁶ U tom istom kontekstu, godine 1603. u dominikanskoj crkvi u Zadru, Priuli spominje dva oltara Gospe od Ružarija – stariji, vezan za legat obitelji Nassis, i noviji, koji očito reflektira obnovljenu pobožnost i pojačanu institucionalnu regulaciju. Već sljedeće godine,

1604., crkvene vlasti službeno potvrđuju pravila bratovštine Presvetog Ružarija pri toj crkvi, a opće je prihvaćeno da je upravo tada naručena i nova oltarna slika Gospe od Ružarija, koju je izradio Sante Peranda.²⁰⁷ Paralelno, Priuli ne navodi postojanje oltara Ružarija u starogradskoj crkvi sv. Petra, no Ottaviano Garzadori bilježi 1625. godine da se ondje nalaze dva oltara istog titulara. Prema njegovim navodima, stari oltar nije imao nikakve prihode ni liturgijske obveze jer su one prenesene na noviji oltar koji je tek nedavno izgrađen – što upućuje na proces reorganizacije u skladu s novim propisima.²⁰⁸

199 *Acta capitulorum*, str. 282.

200 *Acta capitulorum*, str. 328–329.

201 Cinelli, 'Le confraternite del Rosario', str. 1268.

202 Primjer detaljnije upute izdan za oblikovanje oltarne slike pri osnutku bratovštine Ružarija u mjestu Muzzano glasi: „Far dipinger un'Anchona conforme alle loro possibilità sopra la quale vi sia dipinta la B.V. Maria con il suo figliolino in brasso, alla parte destra alla quale vi siano dipinti moltitudine d'huomini con habito et senza habito, quali ricevono le Corone da P.S. Domenico e tegli dal Signore, et dalla parte sinistra S. Cattarina di Siena qual riceve le Corone dalla Madre Santissima [...] et elle le distribuisca alle donne.“

(Neka se, prema njihovim mogućnostima, izradi oltarna slika na kojoj će biti prikazana Blažena Djevica Marija s Djetetom u naručju. Na desnoj strani neka se prikaže mnoštvo muškaraca, redovnika i laika, koji primaju krunice od sv. Dominika, a on ih prima od Gospodina. Na lijevoj strani neka bude sv. Katarina Sijenska, koja prima krunice od Presvete Majke [...] i dijeli ih ženama.)

Vittorio Natale, 'Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento' u *Pio V e Santa Croce di Bosco: Aspetti di una committenza papale*, ur. Carlenrica Spantigati i Giulio Ieni (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1985.), str. 399–441.

203 „Continuando uisitationem suam uenit ad quandam cappellam seu oratorium Sanctissimi Rosarii, in qua inuenit bullas authenticas aggregationis dicti Rosarii. Iussit amoueri ab altare duas imagines diue duos angelos admodum magnos, tamquam impediētes ipsum altare et deponi in aliquo decentiori loco. Habet dictum oratorium mysteria sanctissimi rosarii circūcirca probe depicta. Est satis decentur ornatum.“

(Nastavljajući svoju vizitaciju, došao je do jedne kapele, odnosno oratorija Presvetog Ružarija, u kojoj je pronašao autentične bule o pridruženju spomenutog Ružarija. Naredio je da se s oltara uklone dvije slike Blažene Djevice i dva vrlo velika anđela, jer su ometali sam oltar, te da se odlože na neko prikladnije mjesto. Navedeni oratorij ima otajstva Presvetog Ružarija unaokolo uredno oslikana. Dovoljno je dolično ureden.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 349.

204 „Adest principium societatis rosarii institutae alias a quodam concionatore dominicano; non tamen adsunt bullae aggregationis, quas mandauit procurari.“

(Na tome je mjestu osnovana bratovština Ružarija koju je utemeljio jedan dominikanski propovjednik; ipak, bule o pridruženju još nisu pribavljene, pa je naređeno da se pribave.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 364.

205 Podatak donosi Matko Matija Marušić. Vidi: Matko Matija Marušić, 'O unutrašnjosti katedrale sv. Nikole u Osoru tijekom 16. stoljeća', *Ars Adriatica*, 11 (2021.), 177–192.

206 Taj podatak proizlazi iz dokumenta vizitacije osorske biskupije koju je obavio apostolski pohoditelj Valerio Ponte 1647. godine. Vidi: Biskupijski arhiv Krk, Arhiv Osorske biskupije, XV, 1–2, Visitatio generalis totius diocesis Valerii de Ponte visitatoris apostolici [1647. – 1649.], f. 28^r. Zahvaljujem na ovome podatku kolegi Matku Matiji Marušiću, znanstvenom suradniku pri Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu.

207 Fisković, ur. *Dominikanci u Hrvatskoj*, kat. S/31, str. 355.

208 „Visitatio Sanctissimi Rosarii antiqui: Visitavit altare Sanctissimi Rosarii antiquum, quod est lapideum, non sacratum. Nullumque habet onus nec relictus, cum fuerint utraque translata ad aliud altare eiusdem nominis nouiter constructum et inferius uistandum. [...] Visitatio Sanctissimi Rosarii. Visitauit altare Sanctissimi Rosarii, nouiter erectum, quod est lapideum, non consecratum, sed tamen habet suum altare portatile icsclusum, satis decens. Inibi est erecta confraternitas eiusdem nominis Sanctissimi Rosarii, ad cuius instantiam prima quaque Dominica cuiuslibet mensis decantatur missa et eadem die etiam post uesperas fit processio. Celebrantur insuper in anno quinque anniuersaria pro anima confratrum defunctorum ac omnibus festiuitatibus Beatae Marie Virginis ex annua elemosina ducatorum seks ab eisdem confratribus subministranda.“

(Posjet starom oltaru Presvetog Ružarija: Posjetio je stari oltar Presvetog Ružarija, koji je kamen, ali nije posvećen. Nema nikakvih obveza niti prihoda jer su oba premještena na drugi oltar istog imena, nedavno izgrađen, koji će se naknadno posjetiti. [...] Posjet novopodignutom oltaru Presvetog Ružarija: Posjetio je novopodignuti oltar Presvetog Ružarija, koji je kamen i nije posvećen, ali ima svoj prijenosni oltar, koji je primjereno ureden. Na tom mjestu osnovana je bratovština istog imena, Presvetog Ružarija. Na njihov zahtjev svake prve nedjelje svakoga mjeseca pjeva se misa, a istog dana nakon Večernje održava se

Nakon Priulijeva pohoda, crkveni je vrh dodatno pooštrio praksu nadzora. Godine 1604. papa Klement VIII. uveo je strožu biskupsku kontrolu nad upravljanjem bratovštinama, uključujući provjeru njihovih pravila i institucionalnih odobrenja.²⁰⁹ Ova se praksa jasno očituje i u vizitaciji župne crkve u mjestu Spinea iz 1609. godine, kada je mons. Francesco Giustiniani zapisao da bratovština Ružarija posjeduje svoj pravilnik koji je odobrio vikar Trevisa – još jedan primjer nastojanja da se sve bratovštine usklade s novim crkvenim normama.²¹⁰ Slijedom navedenoga, sustavno provjeravanje crkvenih povlastica i potvrda o osnutku bratovština Ružarija, kao i regulacija njihovih pravilnika i ikonografskih odrednica početkom 17. stoljeća, predstavljaju ključan kontekst za razumijevanje vala novih narudžbi likovnih djela s ružarijanskom tematikom na venecijanskom teritoriju. Iako je ovo istraživanje usmjereno prvenstveno na područje pod mletačkom upravom, s velikom se sigurnošću može pretpostaviti da su se slični oblici nadzora, normiranja i ikonografske standardizacije primjenjivali i u drugim krajevima u kojima su djelovali dominikanski redovnici i bratovštine Ružarija.

Ove se odredbe nisu ticale samo administrativne kontrole nego su imale i snažan utjecaj na vizualnu kulturu toga doba: propisana ikonografska rješenja i pojačan nadzor nad svetim prikazima doprinijeli su stvaranju

standardiziranog vizualnog jezika koji je služio širenju ispravne pobožnosti Ružarija te jačanju katoličkog identiteta u okviru katoličke obnove 17. stoljeća.

Knjižna izdanja u službi promocije Ružarija i njihova grafička oprema

Knjiga Luigija di Granate naslovljena *Rosario della sacratissima Vergine Maria, raccolto dall'opere del R.P.F. Luigi di Granata* imala je iznimnu važnost u kontekstu razvoja i tumačenja ikonografije Ružarija u posttridentinskom razdoblju. Iz prethodnog poglavlja razvidno je da je postojala obveza podizanja oltara Ružarija, prvenstveno u dominikanskim crkvama, a potom i u onima gdje dominikanska prisutnost nije postojala. Oltari su trebali biti opremljeni skulpturom ili slikom Djevice s prikazom otajstava Ružarija, a kasnijim odlukama dodatno su specificirani obvezni ikonografski elementi. Među njima je postao neizostavan motiv sv. Dominika koji, klečeći, prima ružarij od Djevice. Sama knjiga Luigija di Granate bila je bogato ilustrirana. Osim naslovnice, sadržavala je dvadeset i jednu cjelostraničnu ilustraciju izrađenu tehnikom graviranja.²¹¹ U usporedbi s da Castellovim *Ružarijem*, imala je manji broj slika izrađenih u tehnici dubokog tiska. Urezivanjem linija u metalnu ploču omogućeno je preciznije prikazivanje detalja,

postizanje rafiniranosti i voluminoznosti prikaza zahvaljujući finom sjenčanju koje omogućuje tehnika bakroreza. U kontekstu ove rasprave posebno je važna ilustracija na frontispisu prvog rimskog izdanja Granatine knjige, djelo Adama Scultorija. (sl. 28) S lijeve strane nalazi se sv. Dominik, prepoznatljiv po knjizi i ljiljanu koje drži te psu pod njegovim nogama, koji u ustima nosi zapaljenu baklju – njegovim karakterističnim atributima. Drugi je dominikanac sv. Vinko Ferrer. On se nalazi na desnoj strani kompozicije držeći knjigu i ljiljan, dok njegova prepoznatljiva propovjednička gesta – podignuti kažiprst usmjeren vertikalno – dodatno potvrđuje njegov identitet. Između njih je ovalni okvir s petnaest manjih, okruglih medaljona međusobno povezanih niskama od perli, unutar kojih su uprizorene scene s otajstvima. Pod baldahinom, unutar tog okvira, smještena je na prijestolju Bogorodica s Djetetom. Lijevo i desno od trona pokleknuti su vjernici koje predvode sv. Dominik i sv. Katarina Sijenska. Iza sv. Dominika nalaze se papa, car, biskup i ostali muškarci, dok su iza sv. Katarine Sijenske carica i ostale vjernice. Iznad ove kompozicije svojevrsna je atika s putima, girlandama i naslovom knjige. Ikonografija scene unutar ovala, kao i prizori otajstava, očito slijede obrazac uspostavljen oko sredine 16. stoljeća, čiji su najpoznatiji primjeri grafike iz radionica Beatrizeta i Cavalierija, o čemu je već bilo riječi u prethodnom poglavlju ove knjige. U Veneciji je Granatin *Ružarij* tiskan već 1574. godine, najprije kod dvojice različitih nakladnika – Pietra de Franceschija i Luigija Valvassorija – a tijekom sljedećih godina i kod

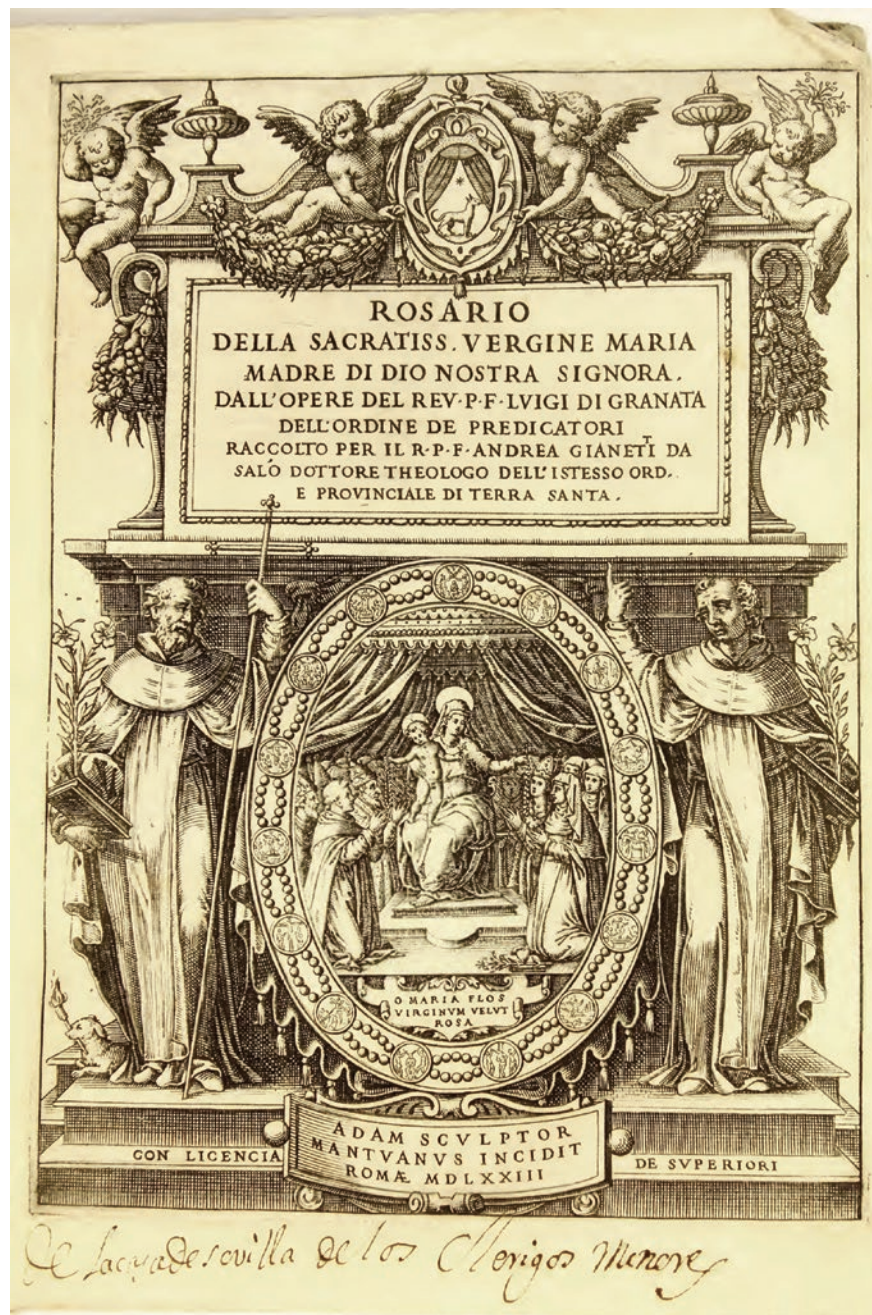
drugih, poput Giovannija Varisca, Girolama Francinija, Bernardina Giuntija i Giacoma Vicentija. Naslovnica Valvassorijeva izdanja iz 1574. godine slijedi rimski ikonografski obrazac,²¹² a zanimljivo je da istu kompoziciju frontispisa od 1576. nadalje preuzimaju i nova izdanja da Castellova *Ružarija*. Da Castellov *Ružarij* nedvojbeno je bio najpopularnije djelo ružarijanske tematike, koje je od 1572. godine nadalje više puta tiskano, s novim ilustracijama i kod različitih izdavača.²¹³ Tako izdanje iz 1576., koje je tiskano kod venecijanskih nakladnika Valvassorija i Michielija,²¹⁴ na naslovnici prikazuje dvojicu dominikanskih redovnika – sv. Dominika i sv. Vinka Ferrera – motiv koji se također pojavljuje na Scultorijevoj naslovnici rimskog izdanja Granatina *Ružarija*, kao i na Valvassorijevoj naslovnici venecijanskog izdanja iste knjige. Između njih smješten je ovalni okvir s petnaest manjih, okruglih medaljona povezanih niskama perli. Unutar središnjeg ovalnog kadra prikazani su Bogorodica i Dijete na uzdignutom prijestolju pod baldahinom kako dijele ružarije pokleknutim vjernicima. U prvom planu razaznaju se redovnik i redovnica, smješteni lijevo i desno od Bogorodičina trona. Iza redovnika stoji skupina muškaraca, među kojima su i crkveni i svjetovni poglavari, dok se iza redovnice razabiru carica i ostala ženska svita. Godine 1577. ilustracije u rimskom izdanju Granatina *Ružarija* ponešto su varirane, kao što svjedoči natpis na frontispisu knjige u nakladi Giovannija Battiste Cavalierija i Lorenza Oderica, no one nemaju bitnijih inovacija u odnosu na prethodna izdanja.²¹⁵ Ilustracije u nekim venecijanskim izdanjima ponekad su

procesija. Tijekom godine održava se pet misa zadušnica za preminule članove bratovštine, kao i na svim blagdanima Blažene Djevice Marije, iz godišnje milostinje od šest dukata, koju osiguravaju sami članovi bratovštine.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 510.

- 209 Laerzio Cherubini et al., *Magnum Bullarium Romanum*, sv. III. (Luxemburg: Sumptibus Andreae Chevalier, 1727.), str. 182–183.
- 210 Luca Luise, 'Storia della Confraternita del S. Rosario e della sua devozione a Spinea', *La pala del Rosario restaurata della Chiesa S. Vito e Compagni Martiri di Spinea*, ur. Marco Zanetto i Luca Luise (Venezia: Alcione stampa, 2008.), str. 21.
- 211 Paolo Bellini ur., *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Vicenza: Neri Pozza, 1991.), str. 117–119.

- 212 Valvassorijevo venecijansko izdanje Granatina Ružarija iz 1574. godine čuva se u Sveučilišnoj knjižnici u Padovi.
- 213 Vidi: Bellini ur., *L'opera incisa*, str. 117–119.
- 214 Jedinu za sada znani primjerak ovoga izdanja čuva se u knjižnici Biblioteca civica di Verona.
- 215 Natpis glasi: „De nuovo ristampato et con alquante belle figure de varie inventioni dalle prime variato“.



Sl. 28. Adamo Scultori, naslovnica knjige, u: *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Luigi di Granata, Rim: Giuseppe de gl'Angeli, 1573., Fondo Antiguo. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0.)

zrealno okrenute u odnosu na rimska. Tako je, primjerice, na naslovnici Variscova i Francinijeva izdanja iz 1582. godine došlo do zamjene pozicija sv. Dominika i sv. Vinka, što je rezultiralo pogrešnim tituliranjem – sv. Dominik imenovan je sv. Vinkom, a sv. Vinko sv. Dominikom.²¹⁶ (sl. 29) Zanimljivo je istaknuti da je dubrovački redovnik i teolog Arcangelo Gozze (Arkandeo Gučetić) pri svojem boravku u Rimu napisao djelo naslovljeno *Rosario Priciste Dievize Marie, Maikie Boxie*. To djelo napisano je na hrvatskom jeziku i objavljeno je kod rimskog izdavača Bartolomea Bonfandinija 1597. godine.²¹⁷ Djelo je otisnuto na ukupno 311 stranica te je opremljeno s dvadeset i tri ilustracije koje je po svoj prilici izradio Giovanni Battista Cavalieri jer na frontispisu piše „IO. BAPTISTAE CAVALLERIIS INCIDEBAT ROMAE Typis: Bartholomei Bonfandini.“ (sl. 30) Po svojoj strukturi, sadržaju i ilustracijama Gučetićevo *Rosario* slijedi Granatin *Ružarij*, premda se ne radi o njegovu doslovnom prijevodu. U ikonografskom smislu može se reći da frontispis Granatinih izdanja, a posljedično i Gučetićevo *Ružarij*, u osnovi slijedi obrazac čiji su najraniji pouzdano datirani primjeri već spomenute oltarne slike iz crkve sv. Dominika u Traniju i

župne crkve sv. Mihovila u Fuentes de Ebru (Zaragoza) te Beatrizetove i Cavalierijeve grafike, o kojima je bilo riječi u prethodnim poglavljima ove knjige.²¹⁸ Slijedom navedenog razvidno je da ikonografija naslovnice Granatina *Ružarija* predstavlja tipološki kontinuitet koji uprizoruje Bogorodicu i Dijete na prijestolju koji dijele krunice pokleknutim vjernicima. Među njima učestao je ikonografski tip na kojima su uprizorene crkvene i svjetovne vlasti, a koji ima za cilj ilustrirati ideju sveopćeg bratstva kršćanstva pod zaštitom Ružarija jer prikazuje kler i laike, žene i muškarce, vladare, plemiće i siromahe koji primaju ružarij. Potvrđuje to i objašnjenje ilustracije koja je otisnuta uz predgovor knjige *Libretto d'imagini, e di brevi meditationi sopra i quindici misterii del rosario della sacratissima Vergine Maria per aiuto de' divoti della Madonna santissima*, koju je kompilirao Luca Pinelli.²¹⁹ Knjiga je prvi put objavljena u Napulju 1594. godine, a potom u Veneciji i Bresciji 1601. godine te u Milanu 1602. godine pod kraćim naslovom *Meditationi utilissime sopra i quindecim misterii del Rosario Della Sacratissima Vergine Maria*. U prvom napuljskom izdanju ilustracija prikazuje Bogorodicu u oblacima kako blagoslivlja pokleknutu skupinu vjernika. Tu skupinu sačinjavaju

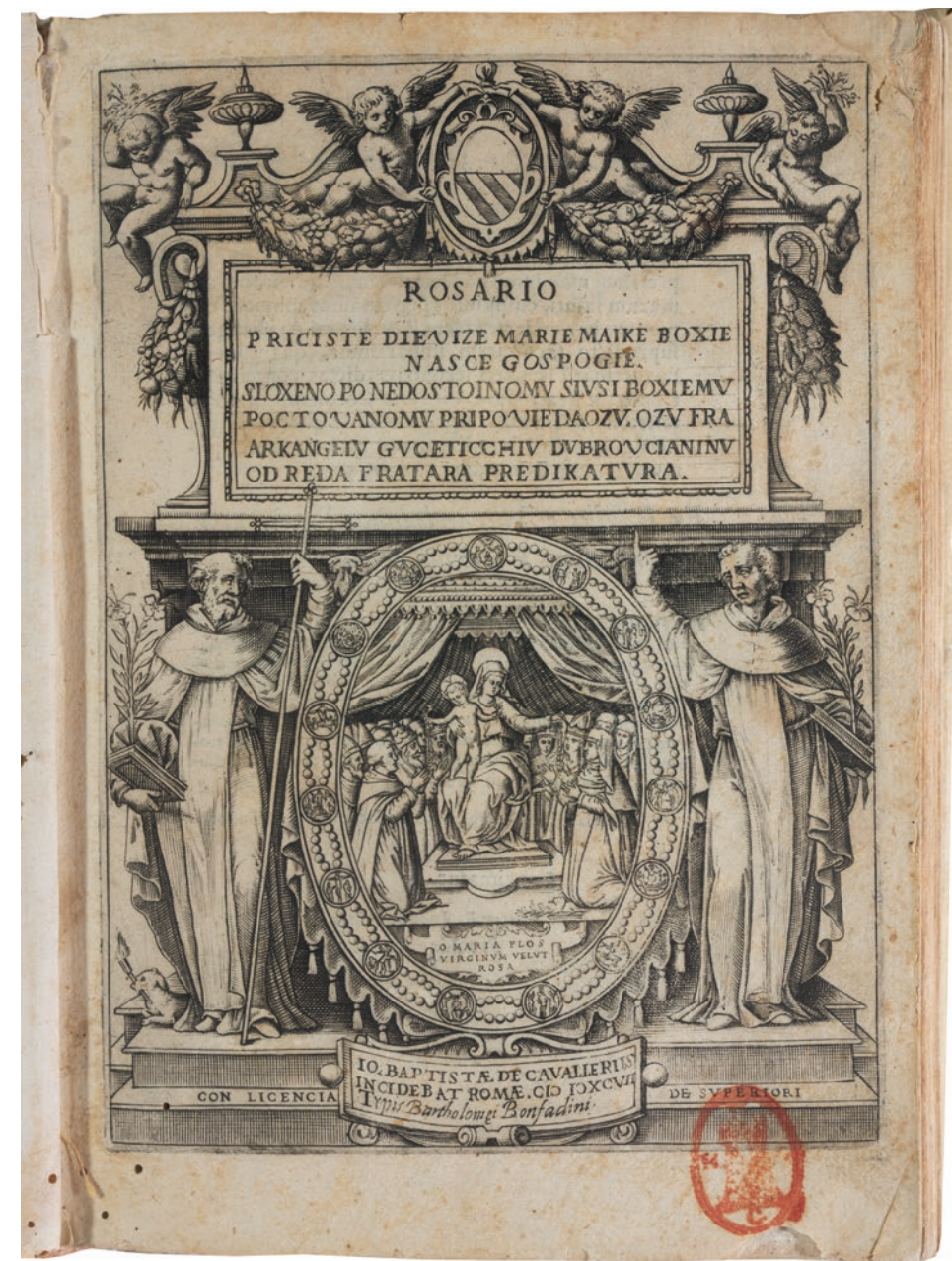
Digitalna verzija knjige nalazi se na sljedećoj poveznici: https://books.google.hr/books?id=6kgYE7y7VG4C&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbg_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false (pristupljeno: 31. siječnja 2024.). Zanimljivo je da je isti izdavač, Giovanni Battista Cavalieri, ilustracije iz knjige upotrijebio za naslov *Sanctissimi nominis Dei sodalitas adversus perivria et blasphemias* autora Gonzala Poncea de Leóna.

https://books.google.hr/books?id=2FSInd6pjHkC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbg_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 31. siječnja 2024.)

- 216 Konzultirano izdanje čuva se u knjižnici Fondazione Giorgio Cini u Veneciji.
- 217 Jedan primjerak knjige čuva se u knjižnici dominikanskog samostana u Splitu, ali djelu nedostaje stranica s frontispisom. Dostupno je također digitalizirano izdanje na sljedećoj poveznici: https://books.google.hr/books?id=k-SWdLW8secC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false (pristupljeno 15. veljače 2025.)
- 218 Capotorti, *Lepanto tra storia e mito*, str. 171.
- 219 Luca Pinelli, *Libretto d'imagini, e di brevi meditationi sopra i quindici misterii del rosario della sacratissima Vergine Maria per aiuto de' divoti della Madonna santissima* (Napoli: G. Carlino & A. Pace, 1594.).



Sl. 29. Neznani autor, naslovnica knjige, u: *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Luigi di Granata, Venecija: Varisco e Francini, 1582., Fondazione Giorgio Cini, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić, uz dopuštenje Fondazione Giorgio Cini.



Sl. 30. Giovanni Battista Cavalieri, naslovnica knjige, u: *Rosario Priciste Dievize Marie*, Arcangelo Gozze (Arkandeo Gučetić), Rim: Giovanni Battista Cavalieri / Bartolomeo Bonfadino, 1597., Biblioteca Casanatense, Rim. Fotografija: Giovanni De Angelis uz dopuštenje knjižnice Biblioteca Casanatense.

redovnici i redovnice, plemići i plemkinje te stari i mladi vjernici. Svi u rukama imaju krunice, dok se s njihove lijeve i desne strane vijore zastave na kojima su ispisani segmenti molitve upućene Mariji: „Tu nos ab hoste protege“ i „Et hora mortis suscipe“. ²²⁰ U milanskom izdanju ilustracija uz predgovor prikazuje Bogorodicu s Djetetom na prijestolju kako dijeli krunicu sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj te pokleknutim crkvenim i svjetovnim vlastima. (sl. 31) Kompozicija je uokvirena mandorlom koju čine niske od perli, dok tekst predgovora glasi: „Questa Prima Imagine che è come proemio del Sacro Rosario, ci rappresenta la protettione, che la Madonna Santissima ha de' suoi divoti, alli quali impetrando ella da Dio vari gratie, e favori, aiuta la loro fiacca, e debole natura, rafrenando poi l'audacia de nemici infernali, difende, e libera loro dai pericolosi inganni [...]“

(Ova prva slika, koja predstavlja uvod u Sveti Ružarij, prikazuje zaštitu koju Presveta Djeвица pruža svojim vjernim pobožnicima. Izmolivši od Boga razne milosti i naklonosti, ona im pomaže u njihovoj slabosti i nemoći, a obuzdavajući drskost paklenih neprijatelja, štiti ih i oslobađa od opasnih spletki [...]). ²²¹

Osim ilustracija koje se odnose na otajstva, Granatin *Ružarij*, poput da Castellova, sadrži sliku s prikazom sv. Dominika koji s propovjedaonice dijeli krunice. S najvećom počasti pred njim sjede papa, car i kralj, dok su iza njih redovnici, svećenici, biskupi i plemići. (sl. 32) Ista se ilustracija pojavljuje i u Gučetićevu *Ružariju*.

Počevši od kraja sedamdesetih godina 16. stoljeća pa nadalje, u Veneciji je objavljeno mnoštvo djela posvećenih Krunici u prozi

i stihovima. Naslovi koji su uslijedili mogu se zbirno podijeliti u tri skupine: homiletsku građu (propovijedi i govori); književne spise (pjesme, zbirke poezije) i informativne spise o pobožnosti. ²²² Među njima se izdvajaju naslovi *Mistico tempio del rosario con fiori, et frutti alla gloriosa Vergine Madre di Dio, con ghirlande de' beati*, koji je objavljen u Veneciji 1584. godine te *Novo Rosario della gloriosissima Vergine Maria, con quindecim Sonetti in esposition delli quindecim Pater nostri*; ²²³ 150. ottaue rime: per le 150. Ave Marie per le pie contemplationi delli quindecim Misterij, etc., tiskan 1587. godine. ²²³ Posljednji naslov također je tiskan kod Giuntija te su u njemu reutilizirane grafike iz Granatina *Ružarija* istog izdavača, a koje je potpisao Giacomo Franco. Sva ova djela ne donose nikakve važnije konceptijske ni sadržajne novosti s obzirom na to da u većoj ili manjoj mjeri ponavljaju model koji je ustanovio još Alberto da Castello u prvim desetljećima 16. stoljeća.

220 Luca Pinelli, *Libretto d'imagini*, str. 1.

221 Luca Pinelli, *Meditationi utilissime, sopra i quindecim misterii del Rosario, della Sacratissima Vergine Maria* (Milano: Pontio & Piccaglia, 1602.)

222 Maiko Favaro, 'Un'architettura di versi, prose e immagini. Sul „mistico tempio del rosario“ (1584) di Reginaldo Spadoni', *Aevum* 90, br. 3 (rujan–prosinac 2016.), str. 600.

223 Primjerak se čuva u knjižnici muzeja Museo Correr u Veneciji.



Sl. 31. Neznani autor, ilustracija uz predgovor, u *Meditationi utilissime sopra i quindecim misterii del Rosario della sacratissima Vergine Maria*, Luca Pinelli, Milano: Pontio & Piccaglia, 1602., Bayerische Staatsbibliothek, München. Ilustracija u javnom vlasništvu. Licenca: NoC-NC 1.0.



Sl. 32. Neznani autor, ilustracija iz knjige *Rosario della gloriosa Vergine Maria* (Venezia: Varisco e Francini, 1582.), bakrorez, primjerak iz knjižnice Fondazione Giorgio Cini, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić uz dopuštenje fondacije Fondazione Giorgio Cini.

Poslije Bitke kod Lepanta: kult Gospe od Ružarija i kult sv. Justine na venecijanskom teritoriju

Kult Ružarija, koji se vezivao za trijumfalnu pobjedu kršćanske alijanse u Lepantskoj bitci iniciran je zahvaljujući dominikanskim nastojanjima i crkvenoj propagandi iz Rima, a kao takav nije odmah bio općeprihvaćen u Veneciji. To se poglavito odnosilo na državne proslave i komemoracije pobjede koja se u gradu na lagunama primarno pripisivala zaslugama Krista i sv. Justine. Tako je već na Dan sv. Stjepana, 26. prosinca, 1571. godine pred venecijanskim duždem i senatom izvedeno glazbeno-scensko djelo naslovljeno *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi*.²²⁴ Sadržaj toga djela, uz druge naslove koji glorificiraju pobjedu kršćanske alijanse u Bitci kod Lepanta, ponovno je otisnut iduće godine u knjižnoj kompilaciji naslovljenoj *Trofeo della vittoria sacra*.²²⁵ Ni u jednom od tih djela ne navodi se Ružarij kao medijator Božjeg zagovora, dok, naprotiv, sv. Justina igra jednu od ključnih uloga posrednice. Naime, dan pobjede u Bitci kod Lepanta koincidirao je s proslavom dana sv. Justine, koja se poglavito častila u Veneciji još od 15. stoljeća, kada je 7. listopada 1403. godine Venecija izvojevala pobjedu nad Genovežanima u Bitci kod Modone. Stoga je odmah nakon vijesti o pobjedi 1571. godine sv. Justina postala svetica koja je stala uz bok sv. Teodoru i sv. Marku, nebeskim suzaštitnicima Venecije.²²⁶ Službene državne

komemoracije i izrazi zahvalnosti za povijesnu pobjedu nad Osmanlijama unutar Mletačke Republike bili su primarno usmjereni prema sv. Justini, a ne prema Gospi od Ružarija. Štoviše, mletački Senat donio je posebnu odluku kojom je propisano da se na obljetnicu Bitke kod Lepanta održava svečana procesija (*andata*) u znak spomena na pobjedu nad Turcima. Procesiju, u kojoj su sudjelovali dužd i članovi vlade, trebalo je voditi od Trga sv. Marka do crkve sv. Justine, gdje bi se potom služila svečana misa. U okviru tih svečanosti Republika je – u znak trajnog sjećanja na slavu pomorsku pobjedu – naložila izradu posebnih kovanica. Na njihovoj aversnoj strani prikazan je lik sv. Justine, okružen kružnim latinskim natpisom: „Memor ero tui, Iustina Virgo“ (Spomenut ću se tebe, djevice Justino). Prva serija tih kovanica puštena je u optjecaj već 1572. godine, a njihova se izrada i upotreba nastavila sve do pada Republike.²²⁷ Kovale su se u različitim nominalnim vrijednostima, što svjedoči o njihovoj monetarnoj funkciji, ali i o širini simboličkog značenja koje je sv. Justina imala u kolektivnom pamćenju Venecije. Ikonografski, sv. Justina prikazana je u stojećem položaju, s mačem koji joj probada prsa – tradicionalnim simbolom njezina mučeništva. U ruci drži palminu grančicu, znak pobjede i vjernosti, dok se na nekim izdanjima pojavljuje i knjiga, kao referenca na njezinu duhovnu i poučavateljsku ulogu. Na pojedinim kovanicama dodatno je prisutna i vizualna aluzija na Bitku kod Lepanta – prikaz brodovlja na uzburkanu

224 Celio Magno, *Trionfo di Christo per la vittoria contra turchi, rappresentato al sereniss. principe di Venetia, il dì di San Stefano* (In Venetia: appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli, 1571.). Kunzultirani primjerak brošure čuva se u knjižnici Biblioteca Nazionale Marciana u Veneciji.

225 Luigi Groto, *Trofeo della Vittoria sacra ottenuta dalla Christianissima Lega contro Turchi nel anno MDLXXI rizzato dai più dotti spiriti de' nostri tempi nelle più famose lingue d'Italia e raccolto da Luigi Groto cieco d'Hadria con un brevissimo discorso della giornata della battaglia* (In Venetia: Bordogna e Patriani, 1572.).

226 Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 145–148.

227 Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 149–150.



Sl. 33. Avers kovanice s prikazom sv. Justine, Museo Correr, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić uz dopuštenje muzeja Correr.

moru – čime se ostvaruje izravna ikonografska poveznica s povijesnim kontekstom pomorske pobjede.²²⁸ (sl. 33) Iste 1572. godine, na prvu obljetnicu bitke, održana je i prva svečana procesija do crkve sv. Justine, koju je predvodio tadašnji dužd Alvise Mocenigo.²²⁹ Opisi te procesije, kao i novih kovanica posvećenih sveci, sačuvani su u dopunjenom izdanju knjige *Venetia, città nobilissima et singolare: descritta in XIII libri*, objavljenom 1604. godine.

„Fu parimente ordinata dal Senato la presente andata alla Chiesa di Santa Giustina l'anno 1571 la qual si fa ai sette d' Ottobre, giorno festivo di essa Santa, e si diede principio l'anno seguente a visitar essa Chiesa da Luigi Mocenigo, all' hora Doge, la qual vien fatta per memoria di quello, ch'ogn'uno da se stesso senza altra dichiarazione può sapere, essendo cosa

pur troppo nota, e manifesta a tutti per esserne piene tutte le historie: pure ella si fa per render gratie al Signor Iddio della salute, che col mezo, et intercessione di essa benedetta Santa riceuè dalla sua diuina mano non per questo felicissimo Stato, ma tutta la Christianita de insieme: perciocche rotta da' Venetiani insieme con le genti del Papa, et del Re Filippo la potentissima armata del Gran Turco, e presa poco meno di tutta, si ottenne segnalatissima vittoria; e tanto memoranda, che non si legge, che ne avvenisse in alcun tempo (se bene Ottaviano ruppe Marc' Antonio, et i Greci Xerse) un' altra simile a questa giamai. Onde oltre alle molte demonstrationi, che si fecero di così alta avventura, ordinò la Republica, per ricordanza perpetua di un tanto fatto, che fossero nuoue monete battute con noua inscrizione, come tuttauia si fa, hauendo da un de' lati la

228 O kovanicama sv. Justine vidi: Luigi Rizzoli, 'La figurazione di Santa Giustina su monete di Venezia', *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 99 (1940.), 249–272.

229 Fenlon, 'Lepanto: The Arts of Celebration', str. 222.; Lina Urban, *Processioni e feste dogali* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998.), str. 129–132.

figura di Santa Giustina con queste parole attornio: Memor ero tui Iustina Virgo. [...]“

(Senat je također odredio ovu procesiju prema crkvi sv. Justine godine 1571., koja se održava sedmoga listopada, na blagdan te svete djevice. Početak redovite posjete toj crkvi uslijedio je sljedeće godine, kada ju je pohodio tadašnji dužd Luigi Mocenigo. Pohod se održava u spomen na događaj koji je svima dobro poznat i očigledan, o čemu su pune sve povijesti. Naime, moćna turska flota, koju su porazili Mlečani zajedno s papinskim i španjolskim snagama i gotovo u cijelosti zarobili, doživjela je izvanrednu pobjedu – toliko znamenitu da nema zapisa da se ikada prije dogodila slična (iako je Oktavijan porazio Marka Antonija, a Grci Kserksa). Stoga je Republika, uz mnoge druge demonstracije slave za tako veliki događaj, odredila da se, radi trajnog sjećanja, kuju nove kovanice s novim natpisom, kako se i danas čini: na jednoj strani nalazi se lik sv. Justine s ovim riječima uokolo: „Spomenut ću se tebe, djevice Justino“).²³⁰

Kult sv. Justine povezan s kršćanskom pobjedom u Lepantskoj bitci reflektira se u ikonografiji velikog vezenog antependija koji je izrađen po crtežu iz Tintorettove radionice za glavni oltar bazilike sv. Marka. Na njegovu središnjem dijelu sjedi Krist na prijestolju koji blagoslivlja pokleknutog dužda Moceniga u pratnji

personifikacije Venecije i Pobjede. Na nasuprotnoj, lijevoj strani nalaze se sv. Ljudevit Tuluški, sv. Marko i sv. Justina.²³¹

Povijesni podatci svjedoče tome da je veza između Gospe od Ružarija i pobjede u Lepantskoj bitci prepoznata tek nakon što je papa Grgur XIII. reformirao blagdan Gospe od Ružarija 1573. godine kao spomen na bitku u kojoj su kršćani izvojevali pobjedu nad Turcima,²³² ali primarno pobožnošću koju su promovirali dominikanci i bratovštine Ružarija, čiji su osnutak i djelatnost nakon 1573. godine postali imperativ u crkvama dominikanskog reda.²³³ Čak i nakon uspostave blagdane Krunice, blagdan sv. Justine ostao je dan kada se u Veneciji službenim, državnim procesijama obilježavala obljetnica bitke. Zabilježeno je u svega dva navrata, 1577. i 1578. godine, da se svečana procesija (*andata*) sv. Justine zaustavila na svom putu, pri čemu je dužd, zajedno s pratećom svitom, posjetio dominikansku crkvu SS. Giovanni e Paolo te oltar Ružarija.²³⁴

Primat koji je „venecijanska“ sv. Justina imala u odnosu prema rimskom kultu Ružarija nakon Lepantske bitke možda najzornije oslikava Veroneseovo djelo za Salu del Collegio u duždevoj palači. Na toj slici prikazan je dužd Venier koji zahvaljuje Otkupitelju za pobjedu. Dužda pritom okružuju sv. Justina, sv. Marko te personifikacija Vjere i Venecije koja drži duždevu

230 Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ur. Stringa, str. 337–338.

231 Antependij ima dimenzije 325 x 113 cm i čuva se u riznici bazilike sv. Marka. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall*, str. 88–90.; Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 135–136.

232 Camara, 'Pictures and Prayers', str. 245.

233 Vidi: Luigi di Granatà, *Rosario della sacratissima vergine Maria*, str. 39–40.; Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 154.

234 U zapisu za 1577. godinu stoji da se na putu za crkvu sv. Justine dužd Venier zaustavio u crkvi San Francesco della Vigna, a na povratku se zaustavio u crkvi SS. Giovanni e Paolo. Ne navodi se konkretno da se zaustavio u kapeli Ružarija, ali stoji da je ondje dobio oprosnice, što je, pretpostavlja se, referenca na potpuni oprost koji je papa Grgur XIII. dodijelio onima koji su molili na oltaru Krunice na svetkovinu Ružarija. Zapis za 1578. godinu izričito bilježi da je dužd Nicolò da Ponte molio i na glavnom oltaru crkve SS. Giovanni e Paolo i na oltaru Gospe od Ružarija. Camara, 'Pictures and Prayers', str. 245–246. bilj. 80.

kapu.²³⁵ (sl. 34) Za ovu sliku sačuvana je priprema skica. (sl. 34a) Na njoj jedna od ženskih osoba kruni personifikaciju Venecije vijencem od ruža. Ta diskretna referenca na Ružarij kao medijator Božjeg zagovora za sretan ishod bitke ispuštena je u konačnoj izvedbi slike.²³⁶

Istodobno su u uglovima trijumfalnog luka venecijanskog Arsenala postavljene dvije krilate personifikacije Pobjede iznad kojih je uklesan natpis „Victoriae navalis monumentum“, a atika je nadvišena skulpturom sv. Justine koju je izradio Girolamo Campagna.²³⁷ Osim toga, diljem teritorija Serenissime podizane su crkve, kapele i oltari sv. Justini u čast. Tako je netom nakon vijesti o pozitivnom ishodu bitke odlučeno da se u crkvi S. Maria Assunta u Brescii sagradi nova kapela posvećena sv. Marku i sv. Justini pridružujući se tako Veneciji u čašćenju

njezinih zaštitnika s uspomenom na kršćansku pobjedu.²³⁸ Godine 1572. podignut je komemorativni stup sa skulpturom sv. Justine u Kopru,²³⁹ a već 1574. godine podignuta je svetičina crkva u Rabu, zatim u Pakoštanima kraj Zadra te u Korčuli.²⁴⁰ U Trogiru i Krku podignuti su oltari, a u hvarskoj katedrali dva drvena relikvijara u obliku poprsja, posvećena sv. Grguru i sv. Sergiju, preinačena su u relikvijare sv. Justine.²⁴¹

Unatoč tomu što je papa Grgur XIII. ustanovio blagdan Krunice i spomendan na slavnu bitku te za njega odredio prvu nedjelju u listopadu, procesije za zahvalu u povijesnoj pobjedi kršćanske alijanse nad Osmanlijama i dalje su se u Veneciji vezivale za zagovor sv. Justine i slavile 7. listopada, a ne kako je određeno papinskom bulom. Venecijansku procesiju opisao je i znameniti Goethe pri svom putovanju po Italiji.²⁴² Goetheov

- 235 Wolters, *Storia e politica*, str. 207.; Deborah Howard, 'Art and Patronage in Venice', u *Artistic centers of the Italian Renaissance. Venice and the Veneto*, ur. Peter Humfrey (Cambridge: Cambridge University press, 2007.), str. 38.
- 236 Staale Sinding-Larsen, 'The Changes in the Iconography and Composition of Veronese's Allegory of the Battle of Lepanto in the Doge's Palace', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. 19, br. 3/4 (1956.), 298–302.; Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 153.
- 237 Roberto Zago, 'L'Arsenale di Venezia. Le fabbriche: cronologia', u *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670*, ur. Maddalena Redolfi (Venezia: Arsenale, 1986.), str. 59–78.
- 238 Carlo Pasero, *Partecipazione Bresciana*, str. 47.
- 239 Giuseppe Vatova, *La Colonna di Santa Giustina eretta dai Capodistriani ad onore del loro Podestà Andrea Giustinian ed a ricordo della loro vittoria di Lepanto con molte digressioni e vari documenti* (Capodistria: Priora, 1884.); Salvator Žitko, 'Justinin steber v Kopru / La colonna di Santa Giustina di Capodistria', u *La battaglia di Lepanto e l'Istria / Lepantska bitka in Istra*, ur. Kristjan Knez (Pirano: Comunità degli Italiani „Giuseppe Tartini“, 2002.), str. 117–133.
- 240 Radoslav Tomić, *Znakovi identiteta. Sveci zaštitnici u umjetnosti 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, Boki Kotorskoj i Dubrovačkoj Republici* (Split: Književni krug, 2021.), str. 12.; Fenlon, 'Lepanto: The Arts of Celebration', str. 223.; Camara, 'Pictures and Prayers', str. 245.
- 241 Ivana Nina Unković, Problemi prezentacije oštećenih drvenih relikvijara iz katedrale Sv. Stjepana pape u Hvaru, *Portal 2* (2011.), 159–170.
- 242 „Stamane andai alla messa cantata nella chiesa di S. Giustina; ogni anno, in questo giorno, il doge deve assistervi in memoria di un'antica vittoria sui Turchi. Quando le gondole dorate, su cui stanno il doge e parte della nobiltà, approdano alla Piazzetta, e i gondolieri vistosamente abbigliati arrancano coi remi dipinti di rosso, mentre il clero e le confraternite aspettano in piedi sulla riva ondeggiando e spingendosi, con i ceri accesi infilati su pertiche e su doppiieri



Sl. 34. Paolo Veronese, *Zavjetni portret dužda Sebastiana Veniera*, 1581.–1582., ulje na platnu, 285 × 565 cm, Sala del Collegio, Duždeva palača, Venecija. Izvor: Wikimedia Commons. Licenca: CC BY-SA 4.0.

Sl. 34a. Paolo Veronese, *Priprema skica za zavjetni portret dužda Sebastiana Veniera*, 1571.–1580., British Museum, London. © The Trustees of the British Museum. Licenca: CC BY-SA 4.0.

put po Italiji i Lepantsku bitku dijele više od dva stoljeća, što svjedoči o trajnosti spomena na tu pomorsku pobjedu. Osim u Veneciji, procesije posvećene povijesnoj bitci održavale su se 7. listopada – na dan sv. Justine – u svim važnijim gradovima pod mletačkom vlašću.²⁴³ O tim običajima u 17. stoljeću piše Donato Calvi iz Bergama:

„Per la famosa Vittoria navale conseguita contro l’armata Ottomana come sopra si è detto oggi, giorno, in cui in Padova vien con gran solennità festeggiato il martirio di S. Giustina, per tutte le Città del Veneto dominio si fa devota

processione per rendimento di gratie, facendosi festa almeno per la mattina.“

(Zbog slavne pomorske pobjede izvojevane nad osmanskim vojskom, kako je gore rečeno, na današnji dan – kada se u Padovi s velikom svečanošću slavi mučeništvo sv. Justine – u svim gradovima pod vlašću Mletačke Republike održavaju se pobožne procesije u znak zahvalnosti, a blagdan se obilježava barem tijekom jutarnjih sati).²⁴⁴

Podjednako je bilo i u glavnom gradu mletačke Dalmacije, odnosno u Zadru.²⁴⁵ Ta svetkovina

portatili d’argento; e passerelle ricoperte di tappeti vengono poi gettate a riva dalle barche, e sul lastrico incominciano a sfilare prima le lunghe tonache viola dei Savi, poi le rosse dei Senatori; e finalmente ecco scendere il vegliardo col berretto frigio dorato in capo, in un lunghissimo talare d’oro col manto d’ermellino, e tre servi gli afferrano lo strascico, e tutto ciò avviene su una piccola piazza davanti al portale d’una chiesa, con le bandiere turche alzate davanti ai battenti, sembra proprio di vedere un vecchio arazzo dai bellissimi disegni e colori.“

(Jutros sam bio na pjevanoj misi u crkvi sv. Justine; svake godine na ovaj dan dužd mora toj misi prisustvovati u spomen na drevnu pobjedu nad Turcima. Tada pozlaćene gondole, na kojima se nalaze dužd i dio plemstva, pristanu uz Piazzettu, a gondolijeri, raskošno odjeveni, naporno veslaju crvenim veslima, dok kler i bratovštine stoje na obali njišući se i gurajući s upaljenim svijećama nasadenima na visoke motke i na prijenosne srebrne svijećnjake; kada se potom s čamaca na obalu postavljaju pasarele prekrivene tepisima i po kamenom popločanju započne mimohod, najprije dugih ljubičastih odora Savjeta, zatim crvenih odora senatora; i kada se naposljetku pojavi starac s pozlaćenom frigijskom kapom na glavi, u dugoj zlatnoj talarskoj haljini s hermelinskim plaštem, dok mu trojica sluga pridržavaju šlep – i sve se to zbiva na malenome trgu ispred crkvenog portala s turskim zastavama podignutima pred vratima – čini se doista kao da se promatra stara tapiserija s prekrasnim uzorcima i bojama.)

Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia* (Firenze: Sansoni Editore, 1959.), str. 81–82.

- 243 O procesiji sv. Justine u Kopru vidi: Vatova, *La Colonna di Santa Giustina*. str. 195–199.
- 244 Donato Calvi, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi, et territorio da suoi principii fin’al corrente anno*, sv. III. (Milano: Francesco Vigone, 1677.), str. 158.
- 245 „1571, 7 ottobre, giorno della famosa battaglia navale riportata nel golfo di Lepanto dalle armi confederate del Pontefice, del re di Spagna, e della Repubblica veneta sopra la flotta degli Ottomani, ch’elevatasi poderosamente a danno dell’Europa, infettavano anche i territori ed i mari della Dalmazia. La città di Zara, che li aveva sì vicini alle proprie mura, ne volle conservare la memoria con un’iscrizione tuttora esistente sopra la porta di marina, e con una processione generale, che ogni anno facevasi nel detto giorno.“
- (1571., 7. listopada, dan slavne pomorske bitke koju su izvojevale u Lepantskom zaljevu združene snage pape, španjolskoga kralja i Mletačke Republike protiv osmanske flote, koja se bila silovito uzdignula na štetu Europe te je ugrožavala i teritorije i mora Dalmacije. Grad Zadar, koji je neprijatelja imao gotovo pred vlastitim zidinama, htio je sačuvati uspomenu na taj događaj natpisom koji i danas postoji iznad Morskih vrata, kao i općom procesijom koja se svake godine održavala na taj dan.)

bila je jedna od pet godišnjih procesija u Zadru koje su imale crkveno-politički karakter jer su ostale bile posvećene sv. Marku, zaštitniku Republike. Jedna se odvijala 31. srpnja u znak sjećanja na ulazak mletačke vojske u Zadar 1409. godine, dok su ostale dvije bile posvećene sv. Šimunu i noći bdijenja (ne navodi se uoči kojega blagdana).²⁴⁶ Ovako je o procesiji u čast sv. Justine u Zadru pisao Carlo Federico Bianchi:

„Il 7 Ottobre, giorno memorando per la vittoria riportata dalle armi christiane sopra la turchesca potenza l’anno 1571 sotto il pontificato di s. Pio V. Dopo la messa conventuale, che si cantava in onor di s. Giustina v. m. si disponeva la processione generale colle reliquie, alla quale intervenivano, oltre il capitolo di clero, tutte le corporazioni religiose, nessuna eccettuata, le arti, la milizia e la pubblica rappresentanza, come nella festa di s. Marco. La processione faceva il giro di tutta la città; si cantava il cantico di Mosè: Cantemus Domino gloriose: ed arrivati in campo di s. Simeone s’intuonava il Te Deum, che chiudeasi in Duomo all’altar del ss. Sacramento col versetto ed orazione di s. Anastasia.“

(Sedmoga listopada, dana znamenita po pobjedi koju su kršćanske vojske izvojevale nad turskom silom godine 1571., za pontifikata sv. Pija V., nakon konventualne mise koja se pjevala u čast sv. Justine, djevice i mučenice, priređivala se opća procesija s relikvijama. U njoj su, uz katedralni kaptol, sudjelovale sve redovničke zajednice, bez ikakve iznimke, zatim cehovi, vojska i javna vlast, kao i na blagdan sv. Marka. Procesija je obilazila čitav grad; pjevao se Mojsijev hvalospjev: *Cantemus Domino gloriose*; a po dolasku na Trg sv. Šimuna intonirao se *Te Deum*, koji se završavao u katedrali pred oltarom Presvetoga Sakramenta, s versikulom i molitvom sv. Anastazije).²⁴⁷

Ove procesije u kojima su morale sudjelovati sve klerikalne strukture potrajale su sve do pada Mletačke Republike,²⁴⁸ a negdje su se zadržale i nakon toga. Postoje svjedočanstva o procesijama u Labinu, gdje je prvotna svetkovina sv. Sergeja preimenovana u svetkovinu sv. Justine, po svoj prilici nakon pobjede kod Lepanta, a ta je pučka svetkovina bila zabranjena tek oko 1830. godine, kako izvještava Tommaso Luciani u pismu adresiranom na Giuseppea Vatovu.²⁴⁹

„1572, in marzo. Fu compita la decorazione interna della Porta di marina. Fu dessa formata cogli avanzi d’arco romano, che sorgera sulla piazza dove si trova la detta Porta. Su questa Porta fu collocata una bella iscrizione a perpetuare la memoria della vittoria di Lepanto.“

(1572., u ožujku, dovršeno je unutarnje uređenje Morskih vrata. Ona su oblikovana od ostataka rimskoga luka koji se nekoć uzdizao na trgu na kojem se nalaze ta vrata. Na njh je postavljen lijep natpis kako bi se trajno sačuvala uspomena na pobjedu kod Lepanta.)

Carlo Federico Bianchi, *Fasti di Zara religioso-politico-civili dall’anno 1184 av. Cr. sino all’anno 1888 dell’era volgare* (Zara: G. Woditzka, 1888.), str. 81.

- 246 Bianchi, *Zara cristiana*, I., str. 144.
- 247 Bianchi, *Zara cristiana*, I., str. 532–533.
- 248 Bianchi, *Zara cristiana*, I., str. 144.; Carlo Federico Bianchi, *Zara cristiana: dell’arcidiacono capitolare*, II., (Zara: Tipografia Woditzka, 1879.), str. 455.
- 249 „In Albona si tenevano e si tengono tuttora annualmente parecchie fiere. Le due principali cadono ai 29 di giugno e ai 7 di ottobre, quella detta di s. Pietro, questa in origine di san Sergio – uno dei patroni della città –, poi di santa Giustina. Io a rigore non potrei dire quando sia stato cambiato il nome, di detta fiera dei 7 di ottobre, nè se sia stato cambiato per volontà del popolo, per deliberazione del Consiglio di città o per ordine del Governo; ma sta il fatto che il nome fu cambiato da san Sergio in santa Giustina e ch’è entrato nell’uso

Zanimljivo je istaknuti i svjedočanstvo Pavla Andreisa, trogirskog povjesničara iz 17. stoljeća, koji navodi da je kao spomen na slavnu pomorsku pobjedu nad Turcima u crkvi sv. Roka u Trogiru bio podignut oltar posvećen sv. Justini.²⁵⁰ Oltar sv. Justine opremljen lijepom oltarnom palom spominje već biskup Agostino Valier 1579. godine pri svom službenom pohodu Dalmaciji. To znači da je oltar bio podignut nedugo nakon Lepantske bitke.²⁵¹ Sama crkvice sv. Roka nalazila se na zemljištu obližnje dominikanske crkve.²⁵² U dominikanskoj crkvi Andreis spominje oltar Ružarija, ali za njega navodi samo da

je „[...] postojao od davnina, kao i danas, ali je sada doveden do savršenstva zahvaljujući većem broju legata“.²⁵³ U vrijeme njegova pisanja na tom oltaru zasigurno se već nalazila oltarna slika koju je 1600. naslikao Giovanni Battista Argenti. Ta slika prikazuje Bogorodicu i Dijete s kronicama u rukama. Smješteni su na visoko uzdignutom prijestolju koje je pozicionirano unutar uskog pravokutnog polja središnjeg dijela slike. Oko njih je skupina anđela, od kojih dvojica stavljaju Bogorodici krunu na glavu. Ispod stepenica prijestolja kleče sv. Katarina Sijenska i sv. Dominik. Pored sv. Dominika je papa, a u

costante, parlato e scritto, degli Albonesi da assai gran tempo. Che sia stato cambiato all'epoca e in memoria della battaglia di Lepanto? È molto probabile: ch'è i vecchi albonesi ripetevano spesso il motto: 'memor ero tui, Iustina virgo', e non cessavano mai di cantare e ricantare le glorie della Republica e di magnificare le sue vittorie sui turchi. Il giorno di s. Marco si faceva una gran processione coll'intervento di tutto il clero, apparato a festa. Rientrati clero e popolo nel duomo, la gioventù restava di fuori e sbattendo contro i muri del sacro e della chiesa dei rami di sambuco, gridava: 'chi per mar chi per tera, tut' i turchi sottera – viva san Marco! pim, pum!' – La festa popolare fu proibita intorno al 1830, la processione parmi anch'essa sospesa da qualche tempo.“

(U Labinu su se nekada održavali, a održavaju se i danas, svake godine brojni sajmovi. Dva glavna padaju 29. lipnja i 7. listopada: onaj prvi naziva se sajmom sv. Petra, a ovaj drugi bio je u početku posvećen sv. Sergiju – jednom od zaštitnika grada – a poslije sv. Justini. Iskreno govoreći, ne bih mogao točno reći kada je došlo do promjene naziva toga sajma 7. listopada, niti je li do nje došlo voljom naroda, odlukom Gradskoga vijeća ili po nalogu vlasti; no činjenica je da je ime promijenjeno iz sv. Sergija u sv. Justinu i da je taj naziv već odavna ušao u stalnu uporabu, kako u govoru, tako i u pisanju među Labinjanima. Je li do te promjene došlo u doba i u spomen na bitku kod Lepanta? Vrlo je vjerojatno jer su stari Labinjani često ponavljali geslo: 'memor ero tui, Iustina virgo' i nikada nisu prestajali pjevati i iznova opjevavati slave Republike te veličati njezine pobjede nad Turcima. Na dan sv. Marka održavala se velika procesija uz sudjelovanje čitavoga klera, svečano uređenoga. Nakon što bi se kler i narod vratili u katedralu, mladež bi ostajala vani te bi, udarajući granama bazge o zidove crkvenoga prostora i same crkve, uzvikivala: 'chi per mar chi per tera, tut' i turchi sottera – viva san Marco! pim, pum!' – Ova je pučka svečanost bila zabranjena oko godine 1830., a čini se da je i sama procesija već neko vrijeme obustavljena.)

Vatova, *La Colonna di Santa Giustina*, str. 198–199.

- 250 Paolo Andreis, *Storia della Città di Traù* (Split: Hrvatska štamparija Trumbić i drug, 1908.) str. 309.
- 251 Archivio Storico Diocesi di Verona, Visite Apostoliche del Card. Agostino Valier in Veneto e Croazia, Trau-Zara, omot 3, spis 1, sv. 3, fol. 169.
- 252 Ivo Babić, *Trogir. Grad i spomenici* (Split: Književni krug, 2016.), str. 423.
- 253 Andreis, *Storia della Città di Traù*, str. 309.

pozadini mnoštvo pobožnih muškaraca, dok su iza sv. Katarine Sijenske pobožne žene.²⁵⁴ Dok među likovima pobožnih muškaraca suvremena povijest umjetnosti prepoznaje savezničke vladare, slavljene Lepantske bitke,²⁵⁵ Pavao Andreis taj oltar ne dovodi u vezu s odjecima povijesnog događaja. Međutim, velik broj legata svjedoči o velikoj pobožnosti puka Ružarija.²⁵⁶

Dualni odnos prema sv. Justini i prema Ružariju unutar venecijanskog dominija također zorno oslikava slučaj iz krčke katedrale. Tamo je oltar sv. Justine ustanovljen nakon Valierove vizitacije 1579. godine, a prije 1603. godine, s obzirom na to da ga prvi put spominje apostolski vizitator Michele Priuli.²⁵⁷

Oltar se nalazio na južnoj strani crkve, nasuprot kapeli Ružarija,²⁵⁸ a detaljno ga opisuje biskup Juraj Georgiceo 1659. godine.²⁵⁹ U izvorima se navodi da je oltar sv. Justine bio pod patronatom Njegove Uзорitosti, odnosno venecijanskoga dužda, dok se o onome Svetog Ružarija brinula bratovština.²⁶⁰

- 254 Kruno Prijatelj, 'Pala „Gospe od Ružarija“ u dominikanskoj crkvi u Trogiru', *Studije o umjetni-nama u Dalmaciji V.* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1989.), str. 35–41.; Radoslav Tomić, *Trogirska slikarska baština* (Zagreb: Matica Hrvatska, 1997.), str. 104.
- 255 Cvetnić, 'Dominikanci u hrvatskim krajevima', str. 6–8.; Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 116–117.
- 256 Andreis, *Storia della Città di Traù*, str. 309.
- 257 Archivio Segreto Vaticano, ASVa, *Miscellanea, Armario VII.*, 101., fol. 375^v. Zahvaljujem kolegi Danijelu Cikoviću na ovom podatku i ustupljenom materijalu za potrebe ove knjige.
- 258 Archivio Statale di Venezia, ASVe, Cancelleria inferiore, Doge, Giurisdizioni, Veglia, *Catastico di Veglia* (svežnjić 221), fol. 573.
- 259 Danijel Ciković, 'Liturgijska oprema kaptolskih crkava otoka Krka u zapisniku pastoralne vizitacije biskupa Stefana Davida iz 1685. godine' (doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, 2018.), str. 74, 122–124, 508.
- 260 Ciković, 'Liturgijska oprema', str. 129.

IKONOGRAFIJA RUŽARIJA U VENECIJANSKOM KONTEKSTU NAKON LEPANTSKE BITKE

Bratovština Ružarija i slikarska djela u crkvi San Pietro Martire

Iako točan datum i godina osnutka bratovštine Ružarija pri crkvi San Pietro Martire na Muranu nisu poznati, pouzdano se zna da je 1573. godine bratovštini isporučena slika s prikazom *Gospe od Ružarija*.²⁶¹ (sl. 35) Ta slika i slika *Bitka kod Lepanta*, koja se nalazila u istoj crkvi, danas se čuvaju u muzeju Gallerie dell' Accademia u Veneciji te se pripisuju slikaru Paulu Veroneseu i njegovoj radionici.²⁶² (sl. 36) Slika *Gospe od Ružarija* prikazuje Bogorodicu s Djetetom u nebeskoj zoni, ispod kojih, u pratnji anđela, sv. Dominik dijeli ruže dvjema skupinama vjernika. Lijevu skupinu predvodi papa čija je trostruka tijara položena na stepenice kao i kapa venecijanskog dužda koji predvodi desnu skupinu vjernika. Do pape je pokleknuta osoba zaogrnutu u imperijalni plašt, dok je kraj dužda smještena osoba u kardinalskom ruhu. U drugom su planu brojne žene te muškarci odjeveni u tamnu odjeću s bijelim ovratnikom. Druga slika, koja se pripisuje Veroneseu, uprizoruje u donjem dijelu kompozicije sraz kršćanskih i osmanskih galija u pomorskoj Bitci kod Lepanta, dok su u nebeskoj zoni slike prikazani Bogorodica i sveci okruženi anđelima. Slijeva nadesno raspoznaju se: sv. Petar, sv. Jakov, sv.

Justina i sv. Marko, trojica nebeskih zaštitnika kršćanske alijanse kojima se nakon bitke pridružila i čašćena svetica. Između dvoje potonjih pokleknuta je ženska osoba u bijelome, koja vjerojatno predstavlja personifikaciju Venecije, odnosno kako ju je još 1664. godine nazvao Boschini *Vergine d'Adria*.²⁶³ Najranijim poznatim opisom prve slike, to jest *Gospe od Ružarija*, smatra se onaj Carla Ridolfija iz 1648. godine.

„In San Pietro Martire lavorò per la Compagnia del Rosario il quadro sopra banchi à canto l'Altare, con la Vergine in aria; il Pontefice, Cardinali, e Prencipi da una parte; dall'altra Matrone con le loro fanciulline, à quali San Domenico dispensa vermiglie rose colte dal compagno della vicina siepe. Pretiose rose, che raccolte con divoto affetto da pio fedele, havete virtù di risanar l'anima infetta da gli errori.“

(U crkvi San Pietro Martire radio je za bratovštinu Ružarija sliku postavljenu iznad klupa uz oltar: prikazana je Djevica u nebeskom prostoru; s jedne strane papa, kardinali i knezovi, a s druge matrone sa svojim djevojčicama, kojima sv. Dominik dijeli rumene ruže što ih njegov pratilac bere s obližnje živice. Dragocjene ruže koje pobožni vjernik sabire s pobožnom ljubavlju imaju moć izliječiti dušu zaraženu zabludama).²⁶⁴

261 Informacije su izvedene iz dedikacije koja se nalazi na slici, a glasi: „Decembrio M.D.LXXIII In tempo di M. Zuane dal Dolfi, gastaldo, e M. Donego Favro, Viro M. Iacomo Cigmo(?) scr[ivan]ia, et compagni“

(Prosinca 1573. U vrijeme gospodina Zuanea (Ivana) dal Dolfija, gastalda, i gospodina Donega Favra, s gospodinom Jakovom Cigmom (?) kao pisarom, i drugovima.)

Moschini Marconi, *Gallerie dell' Accademia*, str. 82–83.

262 Moschini Marconi, *Gallerie dell' Accademia*, str. 82–83., 90–91.; Nepi Sciré i Valcanover, *Gallerie dell' Accademia*, str. 99.

263 Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell' Isole ancora circonvicine* (In Venezia, Apresso Francesco Nicolini, 1664.), str. 526. Alessandra Zamperini smatra da je riječ o personifikaciji Vjere. Vidi: Alessandra Zamperini, *Paolo Veronese* (Verona: Arsenale, 2013.), str. 321.

264 Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, I., str. 316.



Sl. 35. Paolo Veronese, *Gospa od Ružarija*, Gallerie dell'Accademia, Venecija. © Fotografski arhiv G.A.VE – uz dopuštenje Ministarstva kulture – Gallerie dell'Accademia u Veneciji.

Ridolfi pritom ne spominje sliku s prikazom *Bitke kod Lepanta*, ali je pišući o životu Paola Veronesea opisao jednu sliku iste tematike koju je vidio u slikarevoj kući, odnosno u kući koja je pripala Veroneseovu unuku nakon slikareve smrti. Slika je opisana sljedećim riječima:

„L' altra della battaglia nauale seguita contro à Selim Rè de' Turchi, ove entrano numerosi segni con dorate poppe, armi, stendardi, et infiniti combattenti, con molti de' nemici uccisi, ove frà quegli orrori Paolo bella ancora fece apparir la morte. Nella sommità è la Vergine orante dinanzi al trono delle tre divine persone, Venetia inginocchiata nel mezzo de' SS. Marco, e Giustina, suplicanti, per le quali intercessioni riportatossi da Prencipi Christiani la Vittoria.“

(Drugi prizor prikazuje pomorsku bitku vođenu protiv Selima, kralja Turaka, u kojoj se

pojavljuju brojni brodovi sa zlatnim krmama, oružje, stjegovi i bezbrojni borci, uz mnoštvo poginulih neprijatelja; među tim strahotama Paolo je ponovno dao da se pojavi i sama Smrt. U gornjem dijelu prikazana je Djeвица u molitvi pred prijestoljem triju božanskih osoba, dok je Venecija klečeći smještena između sv. Marka i Justine, koji mole za zagovor, po čijem je posredovanju kršćanskim knezovima pribavljena pobjeda).²⁶⁵

Slika *Bitka kod Lepanta*, sada u muzeju Gallerie dell'Accademia, prvi se put spominje u muranskoj crkvi San Pietro Martire tek 1664. godine u Boschinijevoj knjizi *Le minere della pittura*.²⁶⁶ To je navelo Detleva Barona von Hadelna na pretpostavku da je slika bila postavljena u crkvu San Pietro Martire tek nakon 1648. godine te da je ona zapravo model za sliku *Bitka kod Lepanta*, koju je Vijeće desetorice naručio

²⁶⁵ Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, I., str. 330.

²⁶⁶ Boschini, *Le minere della pittura*, str. 526.



Sl. 36. Paolo Veronese, *Alegorija Bitke kod Lepanta*, Gallerie dell'Accademia, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić uz dopuštenje Ministarstva kulture – Gallerie dell'Accademia u Veneciji.

za Salu della Libreria (kasnije nazvanu Sala dello Scrutinio) u Duždevoj palači, a koju je naposljetku izradio Tintoretto. S navedenom Hadelnovom hipotezom nije se složila Moschini Marconi.²⁶⁷ Kao protuargument navela je različitost između Ridolfijeva opisa gornjeg dijela slike te sačuvanog djela. Slično Hadelnovu mišljenju, Anthony Blunt također je smatrao da je Veroneseova slika zapravo *bozzetto* izrađen za natječaj za ukrašavanje dvorane u Duždevoj palači.²⁶⁸ Ovim promišljanjima dvojice istaknutih istraživača valja pridružiti i objekciju da je Ridolfijev opis slike *Gospe od Ružarija* – za koji se općeprihvaćeno smatra da se odnosi na Veroneseovo djelo nekada smješteno u muranskoj crkvi – također u neskladu sa sačuvanim prikazom. Naime, Ridolfi navodi da su s jedne strane kompozicije prikazani muškarci: papa, kardinali i knezovi, a s druge strane žene, što ne odgovara stvarnoj ikonografskoj strukturi slike. Prema tome, podjednako je moguće da je nedosljedno opisao i sliku koju je vidio u Veroneseovoj kući, sukladno čemu bi Hadelnova pretpostavka o *bozzettu* i njegovu naknadnom premještanju u crkvu lako mogla biti točna. Od Napoleonovih odluka o ukidanju velikog broja redovničkih zajednica i bratovština crkva San Pietro Martire lišena je izvorne likovne opreme. Stoga su, osim dviju sačuvanih Veroneseovih slika, najvažniji izvori za rekonstrukciju

izgleda cjeline opisi crkve prije nemilog događaja. Tako Boschini piše 1664. godine:

„Entrando in Chiesa, si vede un quadro di mezana forma, ma di smisurata Virtù, per esser fatto dal gran Paolo Veronese; & è appresso la tavola del Rosario, dove è rappresentata la vittoria Navale, contro il Turco, con la B. Vergine in aria, s. Pietro, s. Giacomo, s. Marco, e s. Giustina, che raccomandano la Vergine d'Adria, alla Verine del Cielo. Segue la tavola del Rosario, con Maria, s. Domenico, s. Catterina di Siena, molti Angeletti, che spargono rose: & à basso il Pontefice, l'Imperatore, Rè, Cardinali, Doge, Vescovi, & altri di mano di Angelo Leone et in due cantoni s. Giovanni Battista e san Matteo Evangelista di Bartolameo Vivarini di Murano. [...] Segue un' altro quadro, pure di Paolo Veronese, con la Vergine Santissima, Papa, Imperatore, Rè, Cardinali, Doge & altri, huomini, e Donne, con S. Domenico, che dispensa rose.“

(Ulaskom u crkvu vidi se slika srednje veličine, ali izuzetne vrijednosti, jer ju je izradio veliki Paolo Veronese. Smještena je uz oltarnu sliku Ružarija i prikazuje pomorsku pobjedu nad Turcima, s Blaženom Djevicom prikazanom na nebu te sv. Petrom, Jakovom, Markom i Justinom, koji preporučuju „Djevicu Jadrana“ Djevici nebeskoj. Slijedi oltarna slika Ružarija s Marijom, sv. Dominikom, sv. Katarinom Sijenskom i brojnim

anđelčićima koji rasipaju ruže. U donjem dijelu prikazani su papa, car, kralj, kardinali, dužd, biskupi i drugi, djelo Angela Leona, a u dvama uglovima nalaze se sv. Ivan Krstitelj i sv. Matej Evanđelist, rad Bartolomea Vivarina s Murana. [...] Slijedi još jedna slika, također Paola Veronesea, s Presvetom Djevicom, papom, carem, kraljem, kardinalima, duždem i ostalima – muškarcima i ženama – te sv. Dominikom koji dijeli ruže).²⁶⁹

Sukladno opisu, dvije slike pripisane Veroneseu flankirale su oltar sa slikom Ružarija čiji izgled također nije pouzdano poznat s obzirom na to da slika nije sačuvana. O mogućoj dataciji nastanka oltarne slike za sada također nema preciznih podataka. Naime, 1664. godine Boschini je naveo kao autora te slike Angela Leona (također Anzolo Lion), umjetnika djelatnog u stilu kasnog venecijanskog manirizma u prvim desetljećima 17. stoljeća,²⁷⁰ dok je 1773. godine Antonio Maria Zanetti pripisao sliku s

oltara Ružarija venecijanskom gotičko-renesansnom slikaru Bartolomeu Vivariniju djelatnom tijekom 15. stoljeća. Njega je ujedno smatrao autorom dviju slika s prikazima sv. Ivana Krstitelja i sv. Mateja koje su se nalazile u kutovima (iz opisa nije jasno na koje se kutove opis odnosi).²⁷¹ Te dvije Vivarinijeve slike nalaze se u muzeju Gallerie dell'Accademia u Veneciji te se smatraju djelima Alvisea Vivarinija.²⁷² Jedina za sada poznata slika Angela Leonea koja prikazuje temu Gospe od Ružarija nalazi se u crkvi S. Maria Assunta u mjestu Condino (Trento). Ta oltarna slika u nebeskoj zoni prikazuje Bogorodicu s Djetetom u naručju. Bogorodica u ruci drži križ s krunicom o koju je ovješeno srce te ga predaje pokleknutoj redovnici koju se može identificirati kao sv. Katarinu Sijensku. Iza nje je druga redovnica koja u rukama drži pokaznicu s hostijom, atribut sv. Klare Asiške. Nasuprot njima je sv. Dominik koji prima krunicu od Djeteta,

267 Moschini Marconi, *Gallerie dell' Accademia*, str. 82.

268 Slika koju je za Duždevu palaču naslikao Tintoretto izgorjela je u požaru 1577. godine. Za raspravu o Veroneseovoj slici vidi: Detlev Baron von Hadeln, 'Pictures Left by Veronese in His Studio', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, sv. 53, br. 304 (1928.), 3–5.; Anthony Blunt, 'El Greco's 'Dream of Philip II': An Allegory of the Holy League', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. 3, br. 1/2 (1939.), 58–69.; Moschini Marconi, *Gallerie dell' Accademia*, str. 82.; Anna Pallucchini, Paolo Ulivioni i drugi smatraju da je slika nastala kao *ex-voto* za nekog neznatnog naručitelja, a kao moguću naručitelju spominju se Pietro Giustiniani ili Onfrè Giustiniani. Vidi: Anna Pallucchini, 'Ecchi della Battaglia di Lepanto nella pittura Veneziana del '500', *Il Mediterraneo nella seconda metà del 500 alla luce di Lepanto*, ur. Gino Benzoni (Firenze: L. S. Olschki, 1974.), str. 282.; Paolo Ulivioni, 'Cultura Politica e Cultura Religiosa a Venezia nel secondo Cinquecento. Un bilancio', *Archivio Storico Italiano*, sv. 141, br 4 (518) (1983.), str. 595. Nepi Scirè i Valcanover, *Gallerie dell' Accademia*, str. 99.; Zamperini, *Paolo Veronese*, str. 320–321.

269 Boschini, *Le minere della pittura*. str. 526–527.

270 O ovom slikaru poznato je vrlo malo informacija te je sačuvan mali broj njegovih djela. Za više informacija o ovom slikaru vidi: Mariolina Olivari, 'Presenze venete e bresciane', u *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, Il Seicento II, ur. Pietro Zampetti (Bergamo: Poligrafiche Bolis, 1984.), str. 159–160.

271 Zanetti piše: „Entrando in Chiesa a mano sinistra la tavola del Rosario è opera di Bartolomeo Vivarini. Dai lati di questo Altare sonovi due quadri, quello alla destra rappresenta la vittoria navale ottenuta dalla Serenissima Repubblica contro il Turco il dì di S. Giustina colla Madonna in alto SS. Pietro, Giacomo, Marco, e Giustina che raccomandano Venezia alla regina del Cielo. In quello alla sinistra evvi pure la Vergine Santissima, Papa, Imperatore, Rè, Cardinali, ed altri, uomini, donne, con S. Domenico che dispensa rose: opere bellissime tutte due di Paolo Veronese.“

(Ulaskom u crkvu s lijeve strane nalazi se oltarna slika Ružarija, djelo Bartolomea Vivarina. S obje strane tog oltara nalaze se dvije slike: ona s desne strane prikazuje pomorsku pobjedu koju je Republika Serenissima odnijela nad Turcima na dan sv. Justine, s Gospom u gornjem dijelu te sv. Petrom, Jakovom, Markom i Justinom koji preporučuju Veneciju Kraljici Neba. Na slici s lijeve strane također su prikazani Presveta Djevica, papa, car, kralj, kardinali i ostali – muškarci i žene – sa sv. Dominikom koji dijeli ruže; obje slike izvanredna su djela Paola Veronesea.)

Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori* (In Venezia: Presso Pietro Bassaglia, 1733.), str. 446–447.

272 <https://www.gallerieaccademia.it/san-matteo> (datum pristupa 24. 10. 2023.)

a iznad njega je redovnik koji se doima stvarnim portretom. Ovu skupinu okružuju brojni anđeli. Opisane osobe smještene su u krug načinjen od dvostrukog niza perli i medaljona s otajstvima Ružarija. Ispod ove kompozicije nalaze se papa i kardinal s jedne strane, a s druge biskup i još jedna, za sada, neidentificirana osoba. Ostaje, dakle, nepoznanica je li u vrijeme narudžbe Veroneseove slike s temom Gospe od Ružarija u crkvi već postojao oltar bratovštine Ružarija opremljen likovnim djelom ili je Veroneseova slika pomaknuta ustranu nakon što je instaliran oltar s djelom Angela Leona.

Nepoznanicu na Veroneseovoj slici *Gospe od Ružarija* također predstavlja identitet pokleknutih osoba kojima sv. Dominik dijeli vjenčiče ruža. Te su osobe u pojedinim tumačenjima povezane s prikazima saveznika Svete lige. Sandra Moschini Marconi među pobožnicima prepoznaje cara, papu i venecijanskog dužda te takvo čitanje dovodi u vezu s političko-religijskim savezom formiranim uoči Bitke kod Lepanta,²⁷³ premda car u stvarnosti nije bio član Svete lige. Njezina interpretacija, karakteristična za pristupe sredinom 20. stoljeća, upućuje na nastojanje da se ikonografija slike sagleda u širem povijesnom kontekstu, iako pojedini detalji ne odgovaraju povijesnim ni ikonografskim činjenicama. Atributi središnjih dviju pokleknutih osoba jasno upućuju na venecijanskog dužda i papu, no njihove fizionomije ne odgovaraju likovima Pija V. ni Alvisea

Moceniga. U vrijeme nastanka slike Alvise Mocenigo još je bio živući dužd, pa je Veronese zasigurno poznavao njegov izgled.²⁷⁴ Nadalje, na svim poznatim portretima Alvisea Moceniga njegova je duždavska kapa oker-smeđe boje, dok je na Veroneseovoj slici bijela sa zlatnim detaljima. Valja također napomenuti da osoba za koju nije jasno prikazuje li cara ili kralja – u povijesnim se opisima spominju obojica, odnosno navode se općim imenicama – također nema sličnosti sa španjolskim kraljem Filipom II., a izostavljanje prepoznatljive carske ili kraljevske krune dodatno potiče sumnju da je riječ o prikazima stvarnih predstavnika Svete lige udružene u protuosmanskim nastojanjima.²⁷⁵ Za ovu sliku sačuvan je crtež koji se čuva u muzeju Staatsgalerie u Stuttgartu.²⁷⁶ (sl. 37) Za razliku od slikanog djela, Veronese je na skici prikazao insignije crkvenih i političkih struktura na njihovim glavama, no nažalost s nedovoljnom preciznošću da bi se pouzdano mogao odrediti njihov identitet. Treba istaknuti da na slici i crtežu nema grbova saveznika, kao ni jedne eksplicitne poveznice s Lepantskom bitkom, baš kao što na slici Bitka kod Lepanta nema referenci na Ružarij kao medijator Božjeg zagovora, dok je sv. Justina na njoj prisutna. Dvije slike u međusobnu korelaciju dovodi isključivo smještaj uz oltar Gospe od Ružarija, pri čemu nije poznato pripadaju li te dvije slike izvornoj zamisli, odnosno jedinstvenom konceptu i istodobnoj narudžbi. Nadalje, važno je

273 Vidi: Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia*, str. 90.

274 Veroneseove veze s obitelji Mocenigo navodi i Jaynie Anderson. Vidi: Jaynie Anderson, „A gracious invention: Veronese's unfinished painting for the Mocenigo Family“, *Burlington Magazine*, 164. (2022), str. 854–863.

275 Pri opisu ove slike Anna Pallucchini, Andrew John Martin te Claudia Caramanna navode da je riječ o prikazu cara, a Cecilia Gibellini da je riječ o generičnim prikazima koji se ne mogu dovesti u vezu s portretima slavljenika Lepantske bitke. Vidi: Pallucchini, 'Ecchi della Battaglia di Lepanto', str. 282.; Martin, 'Who is who', str. 65., Claudia Caramanna, "Testimone di fede e arte nei secoli", *L'illustrazione bassanese*, 199/200 (2022.), str. 12.; Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 161.

276 Inventarni broj SF III/1256.



Sl. 37. Paolo Veronese, *Pripremna skica za sliku Gospe od Ružarija*, oko 1572.–1573., Staatsgalerie Stuttgart. Fotografija uz dopuštenje Staatsgalerie Stuttgart.

istaknuti da u povijesnim izvorima koji opisuju Veroneseovu i Leonovu sliku *Gospe od Ružarija*, a na kojima su prikazane crkvene i svjetovne vlasti, uključujući venecijanskog dužda, nisu poimence spomenuta imena prikazanih osoba, što je u suprotnosti s praksom u drugim slučajevima gdje je identitet povijesnih osoba bio potpuno jasan i kao takav naveden. Tako je pišući, primjerice, o slici Palme Mlađega u crkvi San Fantin, a koja prikazuje dužda Alvisea Moceniga kako izražava zahvalnost za pobjedu u Bitci kod Lepanta, Stringa napisao sljedeće: „[...] dirimpetto a questa imagine vi è un quadro del Palma che rappresenta il rendimento di gratie, che fece Luigi Mocenigo Doge, con la Signoria a Dio nella Chiesa di San Marco, quando venne la nuova a Venetia della rotta memorabile dell’armata Turchesca; fatta ai Curcolari il dì di S. Giustina l’anno 1571.“

([...] Nasuprot toj slici nalazi se djelo Palme koje prikazuje zahvalnu molitvu što ju je dužd Luigi Mocenigo, zajedno s članovima Mletačke vlade, uputio Bogu u crkvi sv. Marka, kada je u Veneciju stigla vijest o znamenitom porazu turske mornarice, koji se zbilo kod otočja Curcolari na dan sv. Justine 1571. godine).²⁷⁷

Ta slika predstavlja dužda Alvisea Moceniga u poklekutom stavu, ruku sklopljenih u molitvi pred oltarom. Iza i oko njega nalaze se predstavnici venecijanskih vlasti, dužddevica i ostali pučani. U viziji iznad oltara, okružene oblacima i svjetlošću, tri su svetačke osobe. U središtu je Bogorodica s Djetetom, a flankiraju je s jedne strane sv. Marko, a s druge sv. Justina. Ova slika također nema konotacije povezano s kultom Ružarija premda je Bogorodica

prisutna. Ovaj primjer nije usamljen, pa se slično opažanje može primijeniti na sliku koju je 1577. godine naručio dužd Venier kao zahvalnost za pobjedu u Bitci kod Lepanta, pri čemu se identitet spomenutog dužda jasno navodi u povijesnim opisima. Ovako tu sliku opisuje Boschini: „Sopra Trono Regio, vi è un quadro di Paolo con il Salvatore nel Cielo, e molti Angeli, Santa Giustina, la Fede, e Venezia; & al piano il famoso Heroe Sebastiano Veniero, Generale dell’Armata, e vittorioso contro Turchi, il quale sta in ginocchia alla presenza del Redentore.“

(Iznad prijestolja nalazi se slika Paola (Veronesea) s prikazom Spasitelja na nebu, okružena mnogim anđelima, sv. Justinom, personifikacijom Vjere i Venecijom. U donjem dijelu prikazan je slavni junak Sebastiano Venier, zapovjednik mornarice i pobjednik nad Turcima, koji kleči pred Otkupiteljem).²⁷⁸

Slika prikazuje zapovjednika Veniera koji zahvaljuje Otkupitelju u pratnji sv. Justine, sv. Marka te personifikacija Vjere i Venecije koja drži duždevu kapu.²⁷⁹ Ni na ovoj slici nisu prisutne reference na Ružarij, dok je sv. Justina prisutna.

Stare i nove ružarijanske teme u likovnoj opremi kapele Ružarija u crkvi SS. Giovanni e Paolo u Veneciji

Nedugo nakon što je u crkvi San Pietro Martire na Muranu instalirana slika Gospe od Ružarija po narudžbi tamošnje bratovštine, već je 1575. godine osnovana bratovština Gospe od Ružarija u venecijanskoj crkvi SS. Giovanni e Paolo.²⁸⁰

Godine 1582. započeta je obnova dodijeljene im kapele po odobrenju prokuratora sv. Marka,

uz službeni zahtjev da se na oltaru unutar kapele načini prikaz Bogorodice, sv. Dominika i sv. Justine.²⁸¹ Radovi na obnovi kapele povjereni su Alessandru Vittoriji, a do 1597. godine već su bili znatno napredovali. Sukladno zahtjevu prokuratora, na glavnom oltaru nalazila se Bogorodica flankirana sv. Dominikom i sv. Justinom, no umjesto slike svetački su likovi izvedeni u punoj plastici prema Vittorijinu kiparskom rješenju, dok su brojna slikarska djela različitih autora krasila zidove i strop kapele. Godine 1867. kapela je nastradala u požaru, pri

čemu je buktinja uništila većinu njezine opreme. O cjelokupnom izgledu kapele prije požara svjedoči nekoliko sačuvanih likovnih djela, kojih su autori Lattanzio Querena, Giovanni Ciocchetti, Federico Moja (**sl. 38**), te brojni povijesni opisi. Prvi za sada znani opis kapele nastao je iz pera Giovannija Stringe u dopunjenom izdanju Sansovinove slavne knjige *Venetia, città nobilissima, et singolare: descritta in XIII. Libri*, koju je otisnuo 1604. godine.²⁸² Uslijedio je još podrobniji opis iz pera Giustinijanija Martinionija 1663. godine,²⁸³

281 Rambaldi, *La chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, str. 45–46.

282 „Hora in questa Chiesa di nuovo infinite cose di memoria degne si trovano. E tra le altre la Cappella del Rosario nuovamente fabricata è per molte ragioni notabilissima et singolare. Ella giace nel cantone dritto dal capo della Chiesa, e fuori del lei di corpo [...] il Pittore che la fece, che fù il Tintoretto, il cui figliuolo, che ancor vive, dipinse la lega tra'l Papa, Re di Spagna, & Venetiani contra il Turco, & la Vittoria, che si hebbe il dì della felicissima giornata. [...] Sopra la cornice vi è un'altro ordine di quadri più piccolli, ne'quali dipinti quasi tutti i misterij del Rosario dal Corona si veggono [...] Ma il quadro grande ovato che nel mezzo del soffitto di questo luogo si vede, è dell' eccellentissimo Tintoretto [...]“

(U ovoj se crkvi ponovno mogu pronaći bezbrojne stvari vrijedne pamćenja. Među ostalima, kapela Ružarija, nedavno izgrađena, iz mnogo je razloga osobito bitna i izvanredna. Smještena je u desni kut iza glavnog oltara crkve, izvan glavnog korpusa [...] Slikar koji ju je oslikao bio je Tintoretto, čiji je sin, koji je tada još bio živ, naslikao prikaz saveza između pape, španjolskog kralja i Mlečana protiv Turčina te pobjedu koja je uslijedila na dan sretne i slavne bitke. [...] Iznad vijenca nalazi se još jedan niz manjih slika, na kojima su gotovo svi otajstveni prizori Krunice, koje je naslikao Corona [...] Velika ovalna slika koja se vidi na sredini svoda tog prostora djelo je izvanrednog Tintoretta [...])

Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ur. Stringa, II., str. 125–126.

283 „Ottenuta la grande, e memorabile Vittoria contro Turchi l’anno 1571. crebbe in maniera la divotione del Sacro Rosario, che li Confratri di esso rinovarono la loro Cappella ed altare con sontuosa fabrica [...] Iacopo Tintoretto nell’ Ovato del soffitto, dipinse la Vergine in atto di porger Rosarij a San Domenico e a Santa Catterina da Siena, con il Pontefice, Imperatore, Re, Doge di Venetia e altri Potentati, posti di sotto ginocchioni [...] In altro vano dal lato sinistro rappresentò il conflitto Navale & Vittoria contro Turchi assistendo à Chriftiani Maria nostra Signora, e Santa Giustina. [...] Leonardo Corona nel primo spatio Ottagono del soffitto fece S. Domenico, che predica la divotione del Rosario [...] Iacopo Palma[...] dipinse il San Domenico, che ottiene Indulgenze dal Pontefice per le Corone del Rosario, nell’altro Spatio Ottagono vicino. Di Domenico Tintoretto e lodatissimo il quadro posto sopra una delle Porte, con la spiegatura della Lega Christiana contro Turchi, dove sono ritratti al naturale il pontefice Pio V. Filippo II. Et il Doge Luigi Mocenigo ginocchiati dinanzi al Salvatore del Mondo, e alla Vergine Maria Sua Madre, dietro a quali sono medesimamente i loro Generali, cioè: Marc Antonio Colonna, Giovanni d’ Austria, e Sebastiano Veniero, con Santa Giustina, che porta la palma a Christiani.“

(Nakon postignute velike i nezaboravne pobjede protiv Turaka 1571. godine pobožnost prema sv. Krunici toliko je porasla da su se članovi bratovštine odlučili obnoviti svoju kapelu i



Sl. 38. Federico Moja, *Unutrašnjost kapele Ružarija u crkvi SS. Giovanni e Paolo u Veneciji*, 1843., Collezione Fondazione Cariplo, Milano. Fotografija: Paolo Vandrash uz dopuštenje fondacije Fondazione Cariplo.

zatim Marca Boschinija 1664. godine,²⁸⁴ istog autora iz 1674. godine²⁸⁵ te Antonia Marije Zanettija iz 1733. godine.²⁸⁶ Najpodrobniji opis donosi Giambattista Soravia 1822. godine, pa se ovdje iznosi dio njegova opisa:

„La devozione del Rosario in questa Capella già istituita, ebbe notabile incremento dopo la famosa vittoria riportata alle Isole Curzolari dalle armi Venete in unione a quelle del santo Pontefice Pio V. e di Filippo II. Re di Spagna sopra il barbaro Trace l'anno 1571. il 7. di ottobre, giorno sacro alla Vergine e Martire Giustina; in

cui ricorreva appunto la festività del Rosario. Divenuta in seguito facoltosa la Confraternita Rosariana per legati pii, ed elemosine copiosissime; si pensò di riedificare in forma più grandiosa e magnifica la detta Cappella. [...] L'atto solenne di cessione porta la data 18. giugno 1582. e contiene alcune condizioni per parte degli investiti, cioè di far demolire il coro che quivi nel mezzo esisteva, riducendo la stessa Cappella in un solo ampio corpo: di collocare in luogo elevato dell'altare l'immagine di Maria Vergine, e quella di s. Domenico a destra del medesimo,

oltar raskošnom gradnjom. [...] Jacopo Tintoretto na ovalnom je dijelu svoda naslikao Djevicu Mariju kako pruža krunice sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj, dok papa, car, kralj, mletački dužd i drugi vladari dolje kleče. [...] U drugom prostoru, na lijevoj strani, prikazao je pomorsku bitku i pobjedu protiv Turaka, dok su kršćanima pomagale naša Gospa i sv. Justina. [...] Leonardo Corona u prvom je osmerokutnom prostoru svoda prikazao sv. Dominika kako propovijeda pobožnost prema Krunici. [...] Jacopo Palma naslikao je sv. Dominika kako od pape prima oprost za Krunice u drugom osmerokutnom prostoru u blizini. Domenico Tintoretto izradio je hvaljeno platno postavljeno iznad jednog od ulaza, na kojem je prikazan kršćanski savez protiv Turaka: papa Pio V., Filip II. i dužd Luigi Mocenigo kleče pred Spasiteljem Svijeta i njegovom Majkom Djevicom Marijom, a iza njih stoje njihovi zapovjednici Marcantonio Colonna, Don Juan Austrijski i Sebastiano Venier, zajedno sa sv. Justinom koja pruža palmu kršćanima.)

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII Libri Da M. Francesco Sansovino ... Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580, sino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni* (Venezia: Appresso Stefano Curti, 1663.), str. 66.

284 „E sopra la porta, vi è Christo, con la B.V. in aria, S. Giustina, e la Fede, che introducono a Papa Pio Quinto Filippo Secondo Re di Spagna, & il Doge Luigi Mocenigo, Ritratti al naturale, e dietro loro, vi sono anco li ritretti de' suoi Generali, come Giovanni d' Austria, Marc' Antonio Colonna, et Sebastiano Veniero, con il Guardiano, pure della Confraternità del Rosario tra alcune verdure: & è di Domenico Tintoretto.“

(Iznad vrata nalazi se prikaz Krista s Blaženom Djevicom Marijom na nebu, sv. Justine i personifikacije Vjere, koje uvode pred papu Piju V. Filipa II., kralja Španjolske, i dužda Luigija Moceniga, prikazane portretno, prema stvarnom izgledu. Iza njih nalaze se također portreti njihovih zapovjednika, kao što su Giovanni d'Austrija, Marcantonio Colonna i Sebastiano Veniero, zajedno s predstojnikom bratovštine Krunice, među prikazima bilja. Djelo je Domenica Tintoretta.)

Boschini, *Le minere della pittura*, str. 223.

285 Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonuicine* (Venezia: Appresso Francesco Nicolini, 1674.), str. 59.

286 Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture*, str. 245.

e di S. Giustina a sinistra: di far costruire due altari laterali nella ripetuta Cappella, in uno de' quali avesse ad apporsi lo stemma della nominata famiglia Saratona [...] Ritornando presso alla porta per cui siamo entrati, si scorgerà sopra la stessa un quadro pregevolissimo di Domenico Tintoretto. Dipinse egli in esso il Salvatore colla Vergine fra le nubi, e s. Giustina che vola ad impetrare vittoria alle armi Christiane. Genuflessi sopra un piano coperto di porpora sono ritratti s. Pio V. Pontefice, il Secondo Filippo Re di Spagna, e il Doge Luigi Mocenigo; componenti la sacra Lega contro la potenza del Trace, Stanno dietro a questi i loro Generali Marc'Antonio Colonna, Giovanni d'Austria, e Sebastiano Venier, che poscia fu Doge. Vi assiste la Fede che fra le mani tiene lo stendardo cogli stemmi degli Alleati. Nell' alto v'è con la Carità la Speranza che sta di porre sul capo al Venier il Ducale Berretto. In distanza si scorge la battaglia navale; e da un canto v'è il ritratto d' un Guardiano della Scuola espresso così al naturale che sembra vivo. [...] Il quadro che segue mostra la disfatta della flotta Ottomana seguita alle Isole Curzolari l' anno 1571. Nella sommità v'è Maria Vergine coll' Infante Divino, e s. Giustina che pei Cristiani intercede. Sul lido vi assistono processionalmente in distanza i Padri Predicatori. Il terreno è sparso di feriti ed uccisi; e v'è da un lato il Veneto Comandante Venier che dà gli ordini opportuni. Anche in basso di questo quadro evvi il ritratto d' un Confratello. [...] Il quadro seguente del Corona rappresenta i Figli di s. Domenico che dopo la vittoria alle Curzolari, sopra un altare col simulacro della gran Vergine, eretto in aperta campagna, celebrano il Divin Sacrificio alla presenza di molti astanti, a suffragio di quelli che nella battaglia perirono. [...] Nel soffitto, ornato d'intagli messi a oro con tutta magnificenza, lo stesso Corona presso ai descritti quadri dipinse s. Domenico che predica la devozione del Rosario alla presenza del Pontefice, dell' Imperatore e del Doge. Fra gli astanti vi sono Cardinali, Vescovi, ed altre ragguardevoli persone. [...] Il

grande ovale di mezzo è di Jacopo Tintoretto, dove rappresentò la Vergine Madre col Divin Bambino, che dispensano corone al santo Patriarca Domenico, ed a santa Caterina da Siena. Sul piano fra varj distinti soggetti, sono ritratti un Cardinale ed alcuni Confratelli [...] L'altra vicina pittura col Pontefice circondato da Cardinali, che approva la devozione del Rosario, è opera del Palma. Nel soffitto del piccolo ma nobile atrio alla porta principale, avvi un quadro ammanierato, colla Vergine e il Bambino che consegnano Rosarj al Beato Alano dell Ordine de'Predicatori. Da un lato v'è il frate compagno che sostiene la seguente leggenda: IL BEATO ALLANO RICEVE COMMISSIONE DALLA SANTISSIMA MADRE DI RINOVARE LA DEVOTIONE DEL SANTISSIMO ROSARIO DOPO LA MORTE DE S. DOMINICO MCCCLX“

(Pobožnost Ružarija u ovoj kapeli, već ranije utemeljenoj, doživjela je znatan procvat nakon slavne pobjede koju su oružane snage Mletačke Republike, udružene s onima sv. pape Pija V. i španjolskog kralja Filipa II., izvojevale nad barbarskim Tračanima kod otoka Curzolari 7. listopada 1571. – na dan sv. Justine, koji je ujedno bio i blagdan Ružarija. S vremenom, zahvaljujući bogatim pobožnim ostavštinama i izdašnim milodarima, bratovština Ružarija postala je imućna, pa je odlučeno da se kapela obnovi u veličanstvenijem i reprezentativnijem obliku. [...] Svečani akt o predaji datiran je 18. lipnja 1582. godine i sadržava određene uvjete nositelja prava: uklanjanje kora koji se dotad nalazio u sredini prostora te preoblikovanje kapele u jedinstvenu prostranu cjelinu; zatim postavljanje slike Djevice Marije na povišeno mjesto iznad oltara s prikazima sv. Dominika s desne i sv. Justine s lijeve strane; izgradnju dvaju bočnih oltara, od kojih je na jednom trebao biti postavljen grb obitelji Saratona. [...] Vraćajući se prema ulazu kroz koji smo ušli, iznad samih vrata može se vidjeti iznimno vrijedna slika Dominica Tintoretta. Na njoj je prikazan Spasitelj s

Djevicom Marijom među oblacima te sv. Justina koja lebdi moleći za pobjedu kršćanske armade. Na zemlji, na purpurnom prekrivenoj podlozi, prikazani su kako kleče papa Pio V., španjolski kralj Filip II. i dužd Luigi Mocenigo – trojica čelnika Svete lige protiv osmanske sile. Iza njih stoje njihovi vojni zapovjednici: Marcantonio Colonna, Juan Austrijski i Sebastiano Venier, koji je kasnije postao dužd. Prikazana je i personifikacija Vjere, koja u rukama drži stijeg sa savezničkim grbovima. U gornjem dijelu kompozicije nalaze se personifikacije Ljubavi i Nade – potonja upravo namješta dužddevsku kapu na glavu Venieru. U pozadini se može razabrati pomorska bitka, a sa strane se nalazi i portret geštalda bratovštine, prikazan s toliko vjernosti da djeluje gotovo živo. [...] Sljedeća slika prikazuje poraz osmanske mornarice kod otočja Curzolari 1571. godine. U gornjem dijelu nalaze se Bogorodica s Djetetom i sv. Justina koja zagovara kršćane. Na obali se, u procesiji, izdaleka vide oci dominikanci. Tlo je posuto ranjenicima i poginulima, a s jedne strane prikazan je venecijanski zapovjednik Venier koji izdaje naredbe. I u donjem dijelu ove slike nalazi se portret jednog člana bratovštine. [...] Na sljedećoj slici, djelu slikara Corone, prikazani su sinovi sv. Dominika kako, nakon pobjede kod otočja Curzolari, slave euharistiju pred kipom Bogorodice, na oltaru podignutom na otvorenom, u prisutnosti mnoštva okupljenih, za pokoj duša poginulih u bitci. [...] Na stropu, raskošno ukrašenom rezbarijama pozlaćenima do krajnjeg sjaja, isti je slikar Corona naslikao prizor u kojem sv. Dominik propovijeda pobožnost Ružarija pred papom, carem i duždem. Među prisutnima nalaze se kardinali, biskupi i druge ugledne osobe. [...] Veliki središnji oval djelo je Jacopa Tintoretta, koji je prikazao Bogorodicu s Djetetom kako predaju krunice sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj. U donjem dijelu slike, među

brojnim važnim osobama, prikazani su i jedan kardinal te nekoliko članova bratovštine. [...] U obližnjem prikazu, također na zidu, prikazan je papa okružen kardinalima kako odobrava pobožnost Ružarija – slika je to slikara Palme. Na stropu malog, ali otmjenog predvorja pri glavnom ulazu nalazi se stilizirana slika s prikazom Djevice i Djeteta koji uručuju krunicu blaženom Alanusu iz Reda propovjednika. S jedne strane stoji njegov subrat koji drži natpis: BLAŽENI ALANUS PRIMA POSLANJE OD PRESVETE MAJKE DA OBNOVI POBOŽNOST PRESVETOG RUŽARIJA NAKON SMRTI SV. DOMINIK, 1460.)²⁸⁷

Sukladno opisu, ikonografske teme koje su predmet ovoga interesa bile su raspoređene na stropu i na zidovima kapele. Tri glavne stropne kompozicije činile su svojevrsan podciklus koji je uspostavio širi pobožni i povijesni kontekst Ružarija jezgrovito objašnjavajući vizualnim jezikom božansko podrijetlo Krunice, istaknutu ulogu sv. Dominika u njezinoj afirmaciji te papinsko odobrenje Ružarija. Premda slike nisu sačuvane, može se naslutiti da su u tematskom smislu slijedile ilustracije uvodnih poglavlja knjižnih izdanja, a poglavito Castellova *Ružarija*, koji je, podsjetimo, nastao u okviru samostana SS. Giovanni e Paolo. Na tim su slikama, dakle, predstavljene stare ikonografske teme vezane za Ružarij, pri čemu se od samih početaka na njima razvide crkveni i svjetovni poglavari. Ako je suditi prema povijesnim opisima, jedinu sadržajnu razliku u odnosu na grafike iz spomenutih knjižnih izdanja predstavlja pojava venecijanskog dužda koji se našao među poglavarima u dvjema stropnim kompozicijama: na Tintorettovoj slici na kojoj su Bogorodica i Dijete dijelili ružarij sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj uz pokleknute predstavnike vlasti te na Coroninoj slici među crkvenim i svjetovnim poglavarima koji su slušali

²⁸⁷ Giambattista Soravia, *Le Chiese di Venezia descritte ed illustrate*, I. (Venezia: Per Francesco Andreola, 1822.), str. 111–139.

propovijed sv. Dominika.²⁸⁸ Iz opisa nije moguće razlučiti je li Tintoretto u stropnoj kompoziciji slike smjestio Bogorodicu na prijestolje ili u oblake, no ono što se iz opisa može razlučiti jest da su pod Bogorodicom bile prikazane crkvene i svjetovne vlasti bez prisutnosti žena. To, dakako, ne bi predstavljalo nikakvu novost s obzirom na to da je uz uvodnu epistolu već spomenutog Castellova Ružarija uvijek bila otisnuta ilustracija koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom koja dijeli ružarije muškim predstavnicima vlasti. Međutim, razliku treba uočiti u prisutnosti sv. Dominika i sv. Katarine Sijenske, koji su također bili uobičajen par u ružarijanskoj ikonografiji. Kao što je prethodno istaknuto, takva ikonografija pojavljuje se na grafikama koje su izradili Cavalieri, Beatrizet, Scultori i ostali graveri, a od 1576. godine jedna varijanta krasila je novu naslovnicu Castellova *Ružarija*.

Novim ikonografskim temama bile su dodijeljene pozicije na bočnim zidovima kapele. Neke od njih prikazivale su recentne povijesne događaje i protagoniste koji su u venecijanskom kontekstu sagledani kroz prizmu nebeskog zagovora Bogorodice, Krista te neizostavne sv. Justine, koja je unutar venecijanskog konteksta bila nedjeljiva od komemoracije

slavne pomorske pobjede nad Osmanlijama. Opisana slika koja se nalazila iznad ulaznih vrata kapele, a koju je sukladno svjedočanstvima povijesnih izvora naslikao Domenico Tintoretto,²⁸⁹ sačuvala se u grafičkoj reprodukciji koju je oko 1610. godine publicirao Giacomo Franco u knjizi *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*.²⁹⁰ (sl. 39) Grafika dimenzija 235 x 181 mm u donjem registru sadrži sljedeći natpis:

„Lega fatta tra il S^{mo} Pontefice Pio V. Filippo 2^o. Re di Spagna et la Ser.^{ma} Rep.^{ca} Venetia l'anno 1571. Capitani furono sua S.^{ta} M^{te} Antonio Colonna, et morse Vice^{re} in Sicilia per la Maesta Cattolica. Gioianne d' Austria, et morse Governatore in Fiandra per la Ser.^{ma} Rep.^{ca} Sebastiano Venier et morse Duce in Venetia. Franco forma con priuligio.“

(Savez sklopljen između Presvetog oca Pija V., Filipa II., kralja Španjolske, i Presvijetle Mletačke Republike godine 1571. Zapovjednici su bili Njegova Svetost Marcantonio Colonna, koji je preminuo kao potkralj Sicilije u službi Katoličkoga Veličanstva; Juan Austrijski, koji je preminuo kao guverner u Flandriji; za

288 Ovu sliku pjesnički opisuje i Marco Boschini sljedećim riječima: „O che quadro in soffito che xè questo Che ghe nomino adesso là al Rosario! Se ghe puol dir: perfeto, e vero erario; Per esser, un tesoro manifesto. Tesoro de gran zogie preciose, Tesoro del divin, e del human. San Domenego là puoco lontan, predica al Papa, e Imperator, e Dose.“

(O, koja slika svod krasi sada kod Krunice, gdje pogled rado pada! Reći se može: savršena zbilja – pravo je blago, bez skrivanja sjaja. Blago od dragog i svetoga sjaja, blago što božansko s ljudskim spaja. Sv. Dominik, malo dalje stoji, papi, caru i duždu propovijeda.)

Marco Boschini, *La Carta Del Navegar Pitoresco: Dialogo Tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Eclenza, e de Compare; Comparti In Oto Venti ...* (Venezia: Per li Baba, 1660.), str. 404.

289 Osim povijesnih opisa, sačuvan je dokument s popisom iznosa plaćenih za neka slikarska djela, pa se tako navodi: „Il quadro della lega del tintoretto D-25“. Avery, 'Nuove fonti archivistiche', str. 193.

290 Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia* (Venezia: Forma in Frezaria al sol, oko 1610.), str. 19.



Sl. 39. Giacomo Franco, *Savez pape Pija V., Filipa II. i Mletačke Republike*, u: *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venecija: Forma in Frezaria al sol, oko 1610., Bibliothèque nationale de France, Pariz. Izvor: gallica.bnf.fr. Ilustracija u javnom vlasništvu.

Presvjetlu Republiku Sebastiano Venier, koji je preminuo kao dužd u Veneciji. Izdano kod Franca s povlasticom.)

U donjem, lijevom segmentu kompozicije prikazano je šest muških osoba poklekutih na sagu i jastucima, a koje su raspoređene u dva reda po trojica. U prvom je redu muškarac odjeven u oklop prekriven plaštem. Riječ je o španjolskom kralju Filipu II. s obzirom na to da se pred njim na tlu nalazi kruna kraljevstva Španjolske, a natpis na grafici potvrđuje njegov identitet. Sljedi papa Pio V., čija je papinska trostruka tijara također položena pred njim na tlu te venecijanski dužd, čija je karakteristična kapa s rogom također pred njim kao i natpis koji tumači da je riječ o Alviseu Mocenigu. Iza njih su zapovjednici u oklopima: Marcantonio Colonna, Juan Austrijski te Sebastiano Venier. Iznad njih, na oblaku, lebde alegorijske figure Ljubavi i Nade. Nada u rukama drži dužddevsku kapu kao simbol vlasti, namijenjenu Sebastianu Venieru, koji je nakon smrti Alvisea Moceniga postao dužd Mletačke Republike. Središnji dio desne strane kompozicije zauzima personifikacija Vjere s kaležom i stijegom. Stijeg prikazan na grafici ne sadrži grbove trojice saveznika koji se navode u opisu slikarskog djela. Do personifikacije Vjere prikazana je s leđa i u lebdećem stavu sv. Justina. U ruci drži palminu granu te je njezin pogled usmjeren prema pomorskoj bitci koja se odvija u pozadini. Iznad njih su Krist Spasitelj i Bogorodica. Na grafici je izostavljen portret poglavara bratovštine s obzirom na prirodu grafike, odnosno njezinu nakanu uporabe izvan izvornog i lokalnog konteksta. Ova je grafika

iznimno važna s obzirom na to da svjedoči o preciznosti povijesnih opisa likovne opreme kapele. Valja pritom istaknuti da svi pisani izvori koji opisuju likovna djela u kapeli, a koja prikazuju teme vezane uz događaje oko Lepantske bitke, precizno navode identitete prikazanih povijesnih ličnosti koji su u njima sudjelovali. S druge strane, u opisima religioznih tema – poput slika *Sv. Dominik propovijeda pobožnost Krunice i Bogorodica s Djetetom dijeli krunice sv. Dominiku, sv. Katarini Sijenskoj i ostalim vjernicima* – premda uključuju prikaze svjetovnih i crkvenih poglavara, njihovi identiteti nisu precizirani, već su označeni generičkim nazivima (car, papa, kralj, dužd) ili su spomenuti zbirno, bez pojedinačnih oznaka.²⁹¹

U svojoj seminalnoj studiji o refleksijama Lepantske bitke u venecijanskom slikarstvu Cinquecenta Anna Pallucchini parafrizira opis kapele Ružarija navodeći kao izvor prikaz crkve koji je 1819. godine zabilježio Giovanni Antonio Moschini. Pritom je navela sljedeće: „Jacopo Tintoretto aveva eseguito il soffitto con la Vergine che porge rosari ai capi della Lega“

(Jacopo Tintoretto izradio je strop s Djevicom koja pruža krunice vođama Svete lige).²⁹² Međutim, u talijanskom te u francuskom izdanju Moschinijeve knjige, na koju se autorica primarno poziva, slika je opisana sljedećim riječima: „Jacopo Tintoretto dipinse nel grande ovato di mezzo la Vergine che dispensa corone a s. Domenico e a santa Catarina, che gli stanno a' lati, e sotto ai quali stanno alcuni principi attendendo quella divozione“, (Jacopo Tintoretto naslikao je u velikom središnjem ovalu Djevicu

koja dijeli krunice sv. Dominiku i sv. Katarini, koji stoje s njezinih strana, a ispod njih nalaze se uglednici koji sudjeluju u toj pobožnosti)²⁹³, odnosno „Jacques Tintoretto a fait dans le compartiment du milieu et dans l'ovale qui s'y trouve, la Vierge distribuant des chapelets, et dans les compartiments voisins des anges agréablement vêtus“. (Jacopo Tintoretto naslikao je u središnjem polju i u ovalu koji se u njemu nalazi Djevicu koja dijeli krunice, a u susjednim je poljima naslikao anđele elegantno odjevene).²⁹⁴

Drugim riječima, ni Moschini ni njegovi prethodnici ne navode da Bogorodica dijeli krunice pripadnicima Svete lige, što upućuje na to da je riječ o interpretaciji koja se javlja isključivo u novijoj povijesti umjetnosti. Važno je također napomenuti da, prema opisima, na spomenutim stropnim kompozicijama s prikazima predstavnika vlasti nisu bili istaknuti grbovi koji bi ih jednoznačno identificirali, za razliku od Tintorettove slike na kojoj su prikazani protagonisti i slavljenici Lepantske bitke uz pripadajuće znamenje.

Kapela u venecijanskoj crkvi SS. Giovanni e Paolo postala je uzor kapelama Ružarija te rasadnik novih ikonografskih obrazaca i tema u mletačkoj Terrafermi. Tako u svojoj knjizi *Memorie Trevigiane*, Domenico Maria Federici navodi da je dana 22. siječnja 1606. godine bio sklopljen

ugovor sukladno kojemu je Leonardo Comin trebao napraviti projekt i skulpturu za kapelu Ružarija u crkvi San Nicolò u Trevisu po uzoru na onu u crkvi SS. Giovanni e Paolo u Veneciji. Međutim do provedbe toga projekta nije došlo.²⁹⁵

Jacopo Palma Mladi. Protagonisti Lepantske bitke i Gospa od Ružarija

U vili San Remigio u talijanskom mjestu Verbania pronađena je 2015. godine slika Palme Mlađega koja je izvorno pripadala opremi kapele Ružarija u crkvi sv. Dominika u Brescii, a datira u kraj 16. stoljeća. (sl. 40) Nakon Napoleonovih odredbi o desakralizaciji crkve, njezinoj prenamjeni, a potom i rušenju 1883. godine, slici se gubio svaki trag,²⁹⁶ premda je odavna bio poznat *bozzetto* za sliku koji se nalazio u jednoj privatnoj kolekciji u Bergamu.²⁹⁷ Današnje su dimenzije slike 675 x 335 cm, no izvorno je bila veća jer je u gornjem dijelu znatno skraćena, što je otkriveno pri njezinoj recentnoj restauraciji, a sačuvani *bozzetto* za sliku također sugerira nedostajući gornji dio.²⁹⁸ Sukladno povijesnim opisima, ta slika činila je pandan drugoj koju je prema Ridolfijevim navodima iz 1648. godine također naslikao Jacopo Palma Mladi za bratovštinu Ružarija u Brescii. Pišući o tim dvjema slikama, Ridolfi

291 Ovako je Carlo Ridolfi opisao sliku navedene tematike koju je naslikao Leonardo Corona: „Ma fù singolare l'opera del palco nel primo spatio dell'entrata dove San Dominico predica la divotione del Rosario presenti il Pontefice, l'Imperadore, e'l Doge, Vescovi, e la corte papale di così freschissimo colorito [...]“

(Osobitu pozornost privlači prizor smješten u prvi prostor pri ulazu, gdje sv. Dominik propovijeda pobožnost krunice u prisutnosti pape, cara, dužda, biskupa i papinskog dvora – sve prikazano u iznimno svježim i živopisnim tonovima [...])

Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 99.

292 Pallucchini, 'Ecchi della Battaglia di Lepanto', str. 286.

293 Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti* (Venezia: Tip. di Alvisopoli, 1815.), str. 157.

294 Giannantonio Moschini, *Description de l'Eglise des Saints Jean et Paul* (Venise: de la typographie de Alvisopoli, 1819.), str. 10.

295 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 104.

296 Angelo Loda, *Giuseppe Tortelli, un protagonista del barocchetto Bresciano tra Brescia e la Bassa* (Brescia: Roberto Predali, 2014.), str. 15., 17., bilj. 13. Slika je restaurirana te predstavljena javnosti 2021. godine povodom 450. obljetnice Bitke kod Lepanta.

297 Slika ima dimenzije 100 x 95 cm. Pietro Zampetti, 'Un Palma il Giovane ritrovato', u *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, ur. Miklos Boskovits (Milano: Silvana Editoriale, 1994.), str. 145–147.

298 Tada je ispod preslika, u nebeskoj zoni slike, otkrivena ruka dokinute osobe s palminom granom. Više informacija o restauraciji slike na poveznici: <https://www.centrorestaurovenaria.it/celebrazione-della-vittoria-della-battaglia-di-lepanto> (datum pristupa 28. 10. 2023.)



Sl. 40. Jacopo Palma Mladi, *Protagonisti Lepantske bitke*, Vila San Remigio, Verbania. Fotografija uz dopuštenje Regije Pijemont.

je na jednoj prepoznao predstavnike Svete lige, a na drugoj spasenje duša u čistilištu kojima je posredovao sveti Ružarij.²⁹⁹ Bernardino Faino, čiji se rukopis o crkvama u Brescii datira između 1630. i 1669. godine, također spominje obje slike. Navodi da je na jednoj prikaz Raja i Čistilišta, a

na drugoj Liga, odnosno Pio V., španjolski kralj, venecijanski dužd te tri zapovjednika. Povrh njih vidio je sv. Trojstvo, Bogorodicu i sv. Justinu koji su zagovarali pobjedu kršćanske alijanse u pomorskoj bitci koja je prikazana u pozadini.³⁰⁰ Najopsežniji opis dviju slika donio je Francesco

299 „Per la Confraternita del Rosario fece due gran quadri: in uno la Lega Sacra trà Prencipi Christiani contra Turchi, l'altro de suffragi, che ricevono le anime del Purgatorio, mediante le Coronne del Santissimo Rosario.“

(Za bratovštinu svete Krunice izradio je dvije velike slike: na jednoj je prikazana Sveta liga među kršćanskim vladarima protiv Turaka, a na drugoj zagovori koje duše iz čistilišta primaju posredovanjem Presvete Krunice).

Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 199.

300 „[...] ui è pure doi Grandismi Quadroni à olio di Giacomo Palma in unno un paradiso in alto à Basso un purgatorio con mte figure laltro Rapresenta la lega per la giurnata Nauale Cioè Pio quinto il Rè di Spagna un Dose di Vinetia Con gli tre gienerali et in alto la SSma Trinità Con la BV et Sta Giustina chi intercedono per qta guera et in lontananza il Combattimento Nauale assai bela pittura.“

([...] ondje se nalaze i dva vrlo velika uljena platna Giacoma Palme: na jednom je u gornjem dijelu prikazan raj, a u donjem čistilište s mnoštvom likova; drugo prikazuje Svetu ligu u povodu pomorske bitke, to jest papu Pija V., kralja Španjolske i dužda Venecije s trojicom vojskovođa. U gornjem dijelu nalazi se Presveto Trojstvo s Blaženom Djevicom i sv. Justinom, koje zagovaraju ishod toga rata, dok je u pozadini prikazan pomorski boj. Riječ je o vrlo lijepom slikarskom djelu.)

Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia*, str. 74.

Paglia, slikar i kroničar umjetnosti iz Brescie, djelatan na prijelazu 17. u 18. stoljeće.³⁰¹ Slika s prikazom spasenja duša u čistilištu koju spominju sva trojica autora još uvijek nije pronađena. Na donjem dijelu kompozicije djelomično sačuvane slike s prikazom predstavnika Svete lige razvide se slijeva tri ženske osobe. One predstavljaju personifikacije teoloških vrлина Vjere, Nade i Ljubavi. Jedna od njih (Vjera) drži u ruci stijeg sa zastavom na kojoj su grbovi članova Svete lige. U središtu prvoga plana kleče tri muške osobe koje se sukladno atributima položenima na tlu (kruna, trostruka tijara i duždeva kapa) i grbovima na stijegu prepoznaju kao španjolski kralj Filip II., papa Pio V. i venecijanski dužd Alvise Mocenigo. U drugom su planu desnog dijela kompozicije trojica pokleknutih muškaraca u vojnim odorama sa zapovjedničkim štapovima u rukama te portret jednog muškarca. To su slijeva nadesno Marcantonio Colonna, Don

Juan Austrijski i Sebastiano Venier te vjerojatno gaštald bratovštine Ružarija u Brescii. Treći plan dijele prikaz pomorske bitke te procesija dominikanskih redovnika koji nose skulpturu Djevice. Temeljem poredbe između sačuvanih povijesnih opisa, grafike koja reproducira sliku Domenica Tintoretta iz kapele Ružarija u crkvi SS. Giovanni e Paolo te slike Palme Mlađega iz Brescie razvidna je tematska i kompozicijska bliskost tih slikarskih djela. Pritom su dvije venecijanske kompozicije, ona s predstavnicima Svete lige te prikaz bitke s procesijom dominikanaca, poslužile kao predložak, ali su po svojoj prilici sintetizirane u jednu sliku na primjeru iz Brescie. Budući da Tintorettove slike nisu sačuvane, Palma's slika iz Brescie najranija je sačuvana slika mletačke produkcije koja eksplicitno povezuje ishod Lepantske bitke s procesijom i kultom Gospe od Ružarija. Naime, sukladno opisima Tintorettove slike, ishodu pomorske

301 „Nell'una della quali osserveremo con pietoso zelo i suffragi che ricevono le Anime del Purgatorio mediante il sacrificio della S.ta Messa et del rosario; stando colà su in Trono la Sant.ma Triade, tutta maestosa e grave, rivolgendolo il loro benigno sguardo verso la Vergine sua santissima, che accompagnata da molti santi tutti a ginocchi piegati, porgono con essa lei calde preghiere per la liberatione di quelle beate Anime, molte delle quali vengono da Angeli liberate, portandole a volo colà su alla bramata gloria, dov'è la gioia senza la tristezza, la salute senza dolore, il riposo senza travaglio, il lume senza le tenebre, la vita senza la morte. Alla consideratione delle quali figure gratiosamente disposte, parmi veder gestire, muoversi e salire all'aspetto di que'santi che aspettativi stannosi intenti ad orare mentre fra tante nuvolette oscure e chiare veggio inserirsi molti Angeletti in varie foggie disposti fingendo sostenere globi di nuvole pesanti, altri con mani giunte et incrociate adorar quella divinità, altri con l'ale spiegate portarsi verso quell'anime per consolarle, altri salire al cielo, e con scherzi innocenti dimostrar l'interna allegrezza che sentono in veder salir quell'anime dalle pene. Facendo assieme un'armonia et un concanto sì nobil e vago, in servire al corteggio della riverita Imperatrice de cieli, che spiegano meravigliosi a gl'occhi di tutti. Nell'altra tela ammiraremo la sacra Lega de Prencipi Cristiani contro le forze Ottomane, allhora quando segui la sanguinosa battaglia, la Giornata Navale dell'anno 1571 in giorno di S.ta Giustina. Miriamo adunque colà in Mare la furia di quella spaventevole Armata, dove si vede trionfar la morte co'potenti fulmini di guerra: all'osservar de la quale, parmi udire scintillar lo strepito de brandi, il tuono delle bombarde, il grido delle mischie, il fischio dei dardi, il lamento de miseri, un miscuglio infuriato, che quasi impediscono la fede di crederla dipinta, sembrando la tela fatta lampo di folgore [...]. Il terror nondimeno per favor del Cielo sopraggiunse all'Armata Turchesca, mentre incalzandola i Catolici col favore del Vento, che quando a Dio piacque si rivolse, e confuse sì fattamente l'Armata nemica, che il disordine rese irreparabile il conflitto. Per il che distrutta ancorché potente, diedesi alla fuga, non senza incomparabile contento de

Cristiani et spavento de Turchi. Qui alzando gli occhi osserveremo adunque quell'Alba di rose incoronata di gigli Vergine santissima da bellissimi angeletti assistita, che in atti riverentissimi la circondano inchinando all'ossequio anco gl'astanti col loro esempio. A questo primo giro di vaghissima apparcenza succede il secondo, in atto supplichevole e riverente la martire Sta. Giustina che accompagnandosi con la stessa madre di Dio compariscono avanti al luminoso trono della Sant.ma Triade tutta da numerose schiere di beati spiriti circondata e con loro calde preghiere intercedono aiuto per l'armata fedele acciò possa riportare glorioso trionfo. Ond'ecco in un istante rivolgere i benignissimi sguardi di sua infinita pietà inviato dal Cielo un Angelo con palma e corona in mano apportando in quel mare d'angustie infinite benedizioni e col favor d'aura felice grande contento all'armata fedele. Come per appunto segui con grandissima allegrezza di que' Prencipi che ne riportarono la gloria in difesa della santa fede. Eccoli adunque prostrati a terra deposti gl'elmi di finissima tempra rendono grazie a Dio et alla sua Santissima Madre d'un tanto favore; come parimente in distanza si vedono moltissime figure colme di gaudio che processionalmente portano sotto nobil baldacchino la Vergine santissima del rosario in segno di rendimento di gratie e d'impareggiabil consolationi, e che vi pare di tante figure senza confusione distinte e d'una Istoria così ben espressa? Deh, mirate o cari quel Santo Papa Pio quinto in mezzo del Re Catolico et del Seren.mo Principe Veneto com'è ben fatto e ben composto! Dimostrando gli altri tre Generali non meno la regia maestà del loro nobilissimo aspetto, in cui si scorge una vivezza mirabile e una maestà incredibile che quasi la meraviglia li applaudirebbe veri seguendone li tre altri Prencipi Generali armati con bande dorate, questi con veste riccamente ornate quegli con arme intorno raramente abbellite e così lucide che nelle stesse potria specchiarsi, tenendo e gli uni e gli altri il lor baston di comando con tanta regia maestà che sembrano valorosi anche dipinti. All'incontro de quali si fa vedere tutta vestita di bianco la Vittoria con il stendardo della croce vermiglia accennandoli con destra mano verso il cielo da cui dipende ogni nostro bene. Apresto di questa nobil figura stansi quelle due altre donne figurate per la carità e l'oratione, quella con la candidezza de suoi gili questa con le rose, quella co' i bambini ripiena di carità, questa con fiamma dell'oratione. Quanto colme di gratia di vederle dipinte in forma di supplicanti, ma così allestite dalla simmetria da quel chiaro pennello che per appunto non sapeva formare che Palma, per tergere in queste due bell'opere i suoi gloriosi sudori. “

(U jednoj od njih promatramo, s pobožnim žarom, zagovore koje duše u čistilištu primaju posredstvom žrtve svete mise i molitve Krunice; dok ondje gore, na prijestolju, sjedi sv. Trojstvo, potpuno veličanstveno i dostojanstveno, blago gledajući Presvetu Djevicu koja je okružena mnogim svecima. Svi na koljenima i zajedno s njom upućuju usrdne molitve za oslobođenje tih blaženih duša. Mnoge od njih anđeli oslobađaju i uzlijeću s njima gore, prema žudenoj slavi, gdje je radost bez tuge, zdravlje bez boli, odmor bez napora, svjetlost bez tame, život bez smrti. Promatrajući te likove rasporedene s velikom gracioznošću, čini mi se da ih vidim kako se kreću, kako gestikuliraju i uzlaze, dok sveci u prizoru, u iščekivanju, sabrano mole. Među mnogim oblačićima – tamnim i svijetlim – vidim umetnute brojne anđeliće u različitim položajima: neki kao da drže teške oblake, drugi s prekrštenim rukama u adoraciji božanstva, treći s raširenim krilima prilaze dušama kako bi ih utješili, dok neki uzlijeću prema nebu i, nevino se igrajući, izražavaju unutarnju radost zbog uznesenja tih duša iz patnje. Sve to zajedno stvara sklad i složno kretanje

toliko plemenito i dražesno, u službi časti uzvišene Carice Nebesa, da prizor ostavlja divljenje u očima svakog promatrača. Na drugom platnu divimo se Svetoj ligi kršćanskih vladara protiv osmanskih snaga u trenutku kad se odvijala krvava bitka – pomorski sukob iz 1571. godine, na dan sv. Justine. Promatramo na moru bijes strašne armade, gdje vidimo kako trijumfira smrt silovitim udarima rata: dok sve to promatram, čini mi se da čujem kako sijevaju udarci mačeva, grmljavinu topova, krike sukoba, zvižduk strijela, jecaje nesretnih – bijesnu mješavinu koja gotovo nadilazi vjeru da je riječ o slici, jer platno djeluje poput bljeska munje [...]. Strah se, međutim, prelio na tursku armadu zahvaljujući nebeskoj pomoći jer su je katolici napali potpomognuti vjetrom koji se, kada se Bogu svidjelo, iznenada okrenuo i tako pomrsio neprijateljske redove učinivši njihov poraz nepopravljivim. Tako je, iako moćna, neprijateljska vojska bila uništena i natjerana u bijeg, na neizmjernu radost kršćana i užas Turaka. Tada, podižući pogled, promatramo onu Ružičastu Zoru, okrunjenu ljiljanima – Presvetu Djevicu, okruženu prekrasnim anđelima koji je s velikim poštovanjem okružuju, a svojim primjerom na pobožnost potiču i ostale prisutne. Tom dojmljivom prizoru slijedi drugi, u kojem se u stavu ponizne molitve pojavljuje sveta mučenica Justina, koja zajedno s Majkom Božjom pristupa sjajnom prijestolju Presvetog Trojstva, potpuno okruženom bezbrojnim redovima blaženih duhova. Zajedno s njima ustrajno zagovaraju pomoć za vjernu armadu kako bi odnijela slavni trijumf. I gle, u trenu Presveto Trojstvo blago upravlja svoj pogled i s neba šalje anđela s palmom i krunom u ruci donoseći u to more nevolja beskrajne blagoslove i, s povoljnim vjetrom, veliku radost vjernoj vojsci – upravo onako kako se to doista zbilo, na veliko veselje vladara koji su slavili pobjedu u obrani svete vjere. Evo ih sada, prostiru se po zemlji odlažući kacige od najfinije izrade, zahvaljuju Bogu i njegovoj Presvetoj Majci za takvu milost. U pozadini se pak vidi mnoštvo likova ispunjenih radošću kako u procesiji, pod veličanstvenim baldahinom, nose Presvetu Djevicu od Krunice u znak zahvalnosti i neusporedive utjehe. A što kažete na toliko jasno razlučenih likova bez imalo zbrke i tako vjerno prikazanu povijesnu zgodu? Pogledajte, o dragi moji, sv. papu Pija V. kako je skladno smješten između katoličkog kralja i presvijetlog mletačkog kneza – kako je dobro izveden i skladan! Ni ostala trojica zapovjednika ne pokazuju manju kraljevsku dostojanstvenost svojim plemenitim držanjem, u kojem se vidi zapanjujuća živost i nevjerojatna veličina – toliko da bi ih čovjek s divljenjem mogao smatrati stvarnicima. Uz njih su još trojica oružanih zapovjednika, jedni s bogato ukrašenom odjećom, drugi s rijetko oslikanim i sjajnim oružjem u kojem se gotovo može ogledati, a svi drže svoje zapovjedničke štapove s tolikom kraljevskom dostojanstvenošću da i kao naslikani izgledaju junački. Nasuprot njima stoji Pobjeda, potpuno odjevena u bijelo, sa stijegom crvenog križa, koja desnicom pokazuje prema nebu – izvoru svakog dobra. Pokraj ove plemenite figure nalaze se još dvije žene koje simboliziraju milosrđe i molitvu: prva s ljiljanima simbolizira čistoću i djela ljubavi, druga s ružama i plamenom označava žar molitve. Kako je puna ljepote i milosti pomisao vidjeti ih naslikane u liku moliteljica, a ipak tako skladno oblikovane jasnom simetrijom onog sigurnog kista kojim je znao stvarati samo Palma, kao da je u ta dva lijepa djela sazeo, umirio i ovjekovječio sav sjaj svojega slavnog umjetničkog napora.)

Paglia, 'Il giardino della pittura', str. 361–364.



Sl. 41. Jacopo Tintoretto, *Dužd Alvisia Moceniga pred Otkupiteljem*, Duždeva palača, Venecija. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić.

bitke pomagali su dominikanci procesijom, no tek je na Palminoj sačuvanoj slici jasno da skulptura Bogorodice, koju dominikanski redovnici nose u procesiji, drži u rukama krunicu. Pritom valja napomenuti da je na slici prisutna i neizostavna sv. Justina koja je sukladno opisima djela zajedno s Majkom Božjom zagovarala pozitivan ishod kršćanske armade.

Slika iz Brescie zrealna je u odnosu na grafiku koja reproducira pripadnike Svete lige i njihove zapovjednike, no grafike su često bile zrealne u odnosu na djelo koje reproduciraju ako se iglom urezivalo izravno na ploču bez

prethodnog okretanja crteža. Je li to ovdje bio slučaj teško je utvrditi jer izvorna slika nije sačuvana. Također, vrijedno je primijetiti da je u slučaju Tintorettove venecijanske kompozicije, odnosno grafike koja djelo reproducira, najbliže promatraču prikazan španjolski kralj Filip II., dok je kod Palme u prvom planu dužd Mocenigo. Impostacija dužda Moceniga na toj slici istovjetna je onoj na djelu Jacopa Tintoretta, odnosno na slici koju je izradio za Salu del Collegio u Duždevoj palači, a koja prikazuje pokleknutog dužda Moceniga pred Otkupiteljem.³⁰² (sl. 41) Palma je nedvojbeno poznavao

Tintorettova slikarska djela s obzirom na to da su Jacopo Palma Mlađi i Domenico Tintoretto bili bliski prijatelji.³⁰³ Osim toga, Palma je u kapeli Ružarija crkve SS. Giovanni e Paolo osobno izveo stropnu kompoziciju koja je prikazivala papu okruženog kardinalima kako dominikanskom redovniku odobrava indulgencije za pobožnost Krunici.³⁰⁴ Treba također naglasiti da je Palma Mlađi autor slike koja prikazuje dužda Alvisea Moceniga u zahvali Bogorodici, sv. Marku i sv. Justini za pobjedu u Bitci kod Lepanta, a koju je izradio za crkvu San Fantin u Veneciji oko 1596. godine.³⁰⁵ S obzirom na to da je dužd Mocenigo preminuo 1577. godine, pretpostavlja se da je portret izveden po nekom ranijem uzoru, pa se u tom smislu ponovno spominju Tintorettova djela, poglavito slika koja prikazuje dužda i članove njegove obitelji u muzeju National Gallery of Art u Washingtonu.³⁰⁶ Španjolski kralj Filip II. na Palminoj je slici prikazan s donekle generičnom fizionomijom. Riječ je o razmjerno mladom muškarcu smeđe kose i brade, odjevenom u vojni oklop, s podignutim bijelim, plisiranim ovratnikom u skladu s tadašnjom modom. Oko vrata nosi lanac Reda

zlatnoga runa, dok jasno istaknut grb na stijegu te kruna španjolskog kraljevstva položena na tlo kraj njegovih nogu nedvojbeno upućuju na njegov identitet. Papa Pio V. prikazan je ćelave glave, sa sijedom bradom i blago povijenim nosom – crtama koje su karakteristične za njegovu fizionomiju, premda nije riječ o posve vjernom portretu. Među prikazima trojice zapovjednika s najviše je preciznosti portretiran mletački zapovjednik Sebastiano Venier, premda ni druga dvojica nisu bez sličnosti s poznatim portretima iz svoga vremena. Venier je prepoznatljiv u liku sijedog muškarca s desne strane. S obzirom na iznimnu portretnu preciznost, kao i na činjenicu da je u vrijeme nastanka slike Venier već bio pokojan, može se pretpostaviti da se Palma i ovdje oslonio na Tintorettove predloške. Budući da njegovo venecijansko djelo u kapeli Ružarija nije sačuvano, najbliži je Venierov portret koji se danas čuva u muzeju Kunsthistorisches Museum u Beču.³⁰⁷

Središnji zapovjednik među skupinom zapovjednika na slici iz Brescie jest Don Juan Austrijski, mlađi polubrat španjolskog kralja Filipa II. On je prikazan s diskretnim brčićima,

303 Poznato je da je Jacopo Palma Mlađi u svojoj oporuci izrazio posebnu zahvalnost obitelji Tintoretto te da je Domenicu Tintoretu ostavio četiri svoja crteža. David Rosand, 'Palma Il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations', *Master Drawings*, sv. 8, br. 2 (1970.), 148–223, bilj. 45.

304 Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 188.; Soravia, *Le Chiese di Venezia*, str. 136.

305 Stringa je sliku opisao sljedećim riječima: „[...] dirimetto a questa imagine vi è un quadro del Palma che rappresenta il rendimento di gratie, che fece Luigi Mocenigo Doge, con la Signoria a Dio nella Chiesa di San Marco, quando venne la nuova a Venetia della rotta memorabile dell' armata Turchesca; fatta ai Curcolari il dì di S. Giustina l'anno 1571“.

(...) Nasuprot toj slici nalazi se Palmino platno koje prikazuje čin zahvale koji je dužd Luigi Mocenigo, zajedno s Mletačkom vladom, upriličio Bogu u crkvi sv. Marka kada je u Veneciju stigla vijest o znamenitom porazu turske flote, nanesenom kod otočja Curzolari na dan sv. Justine, godine 1571.)

Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ed. Stringa, str. 91°.

Vidi također: Nicola Ivanoff i Pietro Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane* (Bergamo: Bolis, 1980.), str. 570., br. 283.

306 Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, str. 53.

307 Miguel Falomir, *Tintoretto* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.), str. 109., sl. 50.

302 Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall*, str. 84–95.

odjeven u vojnički oklop ispod kojega proviruje gorgijera, dok nad prsnim dijelom oklopa visi zlatni lanac Reda zlatnoga runa.

Osim dviju slika iz Brescie, Ridolfi je 1648. godine ubicirao još nekoliko slika s temom Gospe od Ružarija koje je prepoznao kao djela Jacopa Negrettija, odnosno Palme Mlađega. Naveo je sliku na platnu s otajstvima Ružarija u mjestu Cusignana, jednu zastavu za procesiju Gospe od Ružarija u mjestu Ceneda (obje danas izgubljene) te neodređeno spominje dvije njegove slike u mjestu Sacile, od kojih je jedna naknadno identificirana kao slika Gospe od Ružarija.³⁰⁸ Ta se slika nekada nalazila u crkvi San Liberale, a danas u katedrali toga mjesta.³⁰⁹ (sl. 42) Na slici je prikazana Blažena Djevica Marija s Djetetom u nebeskoj zoni slike. Okružena je anđelima koji drže medaljone s otajstvima Ružarija, dok ona i Dijete pružaju snopove ruža sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj. U prvom planu donjeg dijela kompozicije simetrično su raspoređene po dvije muške osobe; lijevo su prikazani jedan redovnik s tonzurom u kardinalskom ruhu i papa tamne brade s trostrukom tijarom na glavi odjeven u raskošni pluvijal. Na desnoj strani kleči

muškarac tamne brade, odjeven u oklop, zlatni plašt i krunu carskih obilježja s dvama međusobno ukrštenim polukružnim lukovima nadvišenim križem. Na prsima ima lanac Reda zlatnog runa. Iza cara proviruje stariji muškarac sijede brade s djelomično vidljivom kapom na glavi. Po svoj prilici riječ je o prikazu venecijanskog dužda jer je on prikazan na crtežu za koji se vjeruje da predstavlja pripremnu studiju za ovu sliku, a nalazi se u Gabinetto dei Disegni e delle Stampe galerije Gallerie degli Uffizi u Firenci.³¹⁰ (sl. 43) Giovanni Battista Cavalcasselle također je smatrao da je riječ o duždu jer je sliku opisao sljedećim riječima: „u donjem dijelu, u adoraciji, jedan je papa, jedan kardinal, jedan car i jedan dužd“. ³¹¹ Između njih naslikana je skupina muškaraca postavljena u drugi plan slike za koje je Cavalcasselle pretpostavio da predstavljaju apostole.³¹²

Kao što je prethodno istaknuto, Palma je nerijetko dijelio ikonografska i kompozicijska rješenja s Tintoretovom radionicom. Slijedom toga nemoguće je ne zapitati se je li i slika iz mjesta Sacile, kao što je to slučaj sa slikom iz Brescie, mogla biti donekle srodna Tintorettovoj

308 Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 192–193.

309 Ivanoff i Zampetti, *Giacomo Negretti*, str. 555. br. 193.

310 Inventarni broj crteža jest n. 13138 F. U inventarnim karticama muzeja Gallerie degli Uffizi crtež je opisan sljedećim riječima: „La Vergine del Rosario seduta in gloria col S. Bambino in grembo attorniata da angeli che portano i misteri. In basso varie figure genuflesse tra le quali un Doge a destra.“

(Djevica od Krunice sjedi u slavi s Djetetom Isusom u krilu okružena anđelima koji donose otajstva. U donjem dijelu kompozicije prikazane su različite klečeće osobe, među kojima je s desne strane i jedan dužd.)

Mason Rinaldi, *Palma il Giovane*, kat. jed. 258. Za inventarnu karticu crteža vidi: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?sgti=rosario#opimages-46259ng12-1> (pristupljeno: 16. ožujka 2024.).

311 „Più sotto, in adorazione un Papa, un Cardinale, un Imperatore, un Doge.“
(Niže, u adoraciji, prikazani su jedan papa, jedan kardinal, jedan car i jedan dužd.)

Giovanni Battista Cavalcasselle, *La pittura Friulana del Rinascimento* (Vicenza; Neri Pozza Editore, 1974.), str. 187.

312 Cavalcasselle, *La pittura Friulana*, str. 187.



Sl. 42. Jacopo Palma Mladi, *Gospa od Ružarija*, katedrala, Sacile. Fotografija uz dopuštenje Ureda za sakralnu umjetnost i crkvenu kulturnu baštinu – Biskupije Vittorio Veneto.



Sl. 43. Jacopo Palma Mladi, *Gospa od Ružarija*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenca. Ilustracija uz dopuštenje Gallerie degli Uffizi.

stropnoj kompoziciji iz kapele Ružarija u venecijanskoj crkvi SS. Giovanni e Paolo, koja je također sadržavala prikaz Bogorodice i Djeteta koji dijele ružarije sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj, a pod kojima su klečali muški predstavnici vlasti. Podsjetimo, Giustiniano Martinioni opisao je Tintoretovu sliku sljedećim riječima: „[...] Iacopo Tintoretto nell’ Ovato del soffitto, dipinse la Vergine in atto di porger Rosarij a San Domenico e a Santa Catterina da Siena, con il Pontefice, Imperatore, Re, Doge di Venetia e altri Potentati, posti di sotto ginocchioni.“

([...] Jacopo Tintoretto u ovalnom je polju stropa naslikao Djevicu kako pruža krunicu sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj, dok su ispod, na koljenima, prikazani papa, car, kralj, mletački dužd i drugi velikaši).³¹³

Dakako, s obzirom na to da Tintorettova slika nije sačuvana, o njihovoj međusobnoj bliskosti može se samo nagađati.

Obitelj Bassano. Slike Gospe od Ružarija u mletačkoj Terrafermi i Dalmaciji

Poput Palme Mlađega, obitelj Bassano također je producirala više slika ružarijanske tematike. Jedna slika Gospe od Ružarija nalazi se u mjestu Cavaso del Tomba u blizini Trevisa.³¹⁴ (sl. 44) Sačuvan je prijepis ugovora za izvedbu te slike koji je datiran 17. kolovoza 1587. godine, sukladno kojemu je Jacopo da Ponte Bassano trebao napraviti jednu sliku Ružarija za crkvu. Osim nje, ugovorom je dogovorena izvedba još devet sličica za oltar, od kojih su po tri trebale biti namijenjene svakom postamentu stupa te još dvije koje su se trebale nalaziti na vrhu oltara. One su trebale prikazivati Boga Oca i golubicu Duha Svetoga.³¹⁵ Kao što je razvidno iz sadržaja prijepisa ugovora, zahtjev naručitelja za ikonografijom središnje pale vrlo je uopćeno

313 Sansovino, *Venetia città nobilissima*, ur. Martinioni, str. 66.

314 Edoardo Arslan, *I Bassano* (Milano: Ceschina, 1960.), str. 288.

315 Izvorni ugovor je izgubljen, a njegov prijepis glasi: „Nel nome di nostro Signor Jesu Cristo et della Gloriosa Vergine Maria. A dì 17 agosto 1587, il r. pievano della villa di Cavasso, territorio di Asolo, insieme alli ms. Nadal Sartor e Damio de’ Damini e Zuanne Buzzola di detta villa si convennero insieme a me Jacopo da Ponte, pittor in Bassan, ch’io li debba far un quadro, cioè la pittura che sia una palla del Rosario, la qual è posta nella chiesa di detta villa, ed oltre il detto quadro si debba far nel basamento di detta palla nove quadretti, compartiti come si ritrova, tre va per cadun pedestallo delle colonne, e nel mezzo di sopra poi, nel quadro del cimale che si debba far un Dio Padre, e sotto detto quadro del Dio Padre, sopra la cornice del volto, che si debba far il Spirito Santo, cioè una colomba [...]“

(U ime našega Gospodina Isusa Krista i slavne Djevice Marije. Dana 17. kolovoza 1587. godine župnik sela Cavasso, u teritoriju Asola, zajedno s gospodinom Nadalom Sartorom, Damijom de’ Daminijem i Zuanneom Buzzolom iz spomenutog sela, dogovorili su se sa mnom, Jacopom da Ponteom, slikarom iz Bassana, da im izradim jednu sliku, odnosno naslikam palu Ružarija, koja će biti postavljena u crkvi navedenoga sela. Osim spomenute oltarne slike, treba u podnožju naslikati devet manjih slika, raspoređenih kako je dogovoreno – tri na svakom postolju stupova – a na gornjem središnjem dijelu, unutar okvirnog polja, treba biti naslikan Bog Otac, a ispod tog prikaza Boga Oca, iznad vijenca, treba biti naslikan Duh Sveti, to jest golubica [...])

Costante Chimenton, *Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave. Relazione sui danni di guerra e sulle nuove opere artistiche fornite alle chiese della diocesi di Treviso, e documenti interessati le nuove ricostruzioni* (Treviso: Tipografia Editrice Trevigiana, 1934.), str.162.; Carlo Corsato, ‘Dai Dal Ponte ai Bassano. L’eredità di Jacopo, Le Botteghe Dei Figli e l’identità Artistica Di Michele Pietra, 1578–1656.’ *Artibus et Historiae*, sv. 37, br. 73 (2016.), str. 204.



Sl. 44. Jacopo ili Girolamo Bassano, *Gospa od Ružarija*, 1587., župna crkva, Cavaso del Tomba. Fotografija: fondo Pallucchini uz dopuštenje Fondazione Giorgio Cini.

formuliran te ne definira pobliže protagoniste koji su trebali biti prikazani, kao ni način na koji trebaju biti prikazani.

Slika u središnjoj osi kompozicije prikazuje Bogorodicu i Dijete koji pružaju krunice pokleknom dominikanskom redovniku i redovnici. Premda su lišeni uobičajenih atributa koji bi pobliže definirali njihov identitet, može se pretpostaviti da predstavljaju sv. Dominika i sv. Katarinu Sijensku. Za razliku od većine primjera koji su prethodili ovom djelu, Bogorodica i Dijete ne sjede na prijestolju, već su smješteni među oblake koji se rastvaraju u svjetlosti, pa se njihova pojava doima poput nebeske vizije. Iznad Bogorodice i Djeteta dva naga puta krune Bogorodicu istodobno podržavajući tkaninu na kojoj sjedi. Ovaj središnji prizor okružuje petnaest medaljona s otajstvima Ružarija koje međusobno povezuje dvostruka niska od perli nadvišena križem u gornjem dijelu polukružno zaključene oltarne pale. U drugom planu slike, ispod središnje kompozicije zaokružene otajstvima, nalazi se mnoštvo okupljeno ispred propovjedaonice s koje sv. Dominik dijeli krunice. Smješteni su u razmjerno taman pejzaž koji se tek ponad planinskih uzvisina u pozadini rastvara blijedožutom svjetlosti. U prvom planu slike prikazana su tri tanka stabla čije grane obavijaju medaljone s otajstvima Ružarija. Tako grane procvjetale ruže obavijaju medaljone sa scenama radosnih otajstava: Navještenje, Vizitaciju, Rođenje, Prikazanje u hramu i Disputu u hramu. Žalosna otajstva obavijena su granama trnovitog grmlja, dok se iza slavnih otajstava proteže palmova grana. Na lijevoj strani prednjega plana slike prikazani su pokleknući muškarci. Među njima je papa, zaogrnut crvenim plaštem ruku sklopljenih u molitvi, a odmah iza njega slijedi car prikazan u oklopu te kardinal i dva biskupa. Nasuprot njima tri su žene od kojih ona u prvom planu

ima krunu na glavi i grli dijete. Unatoč sačuvanom prijepisu ugovora slika se u modernoj povijesti umjetnosti pripisuje Jacopovu sinu Girolamu.³¹⁶

Ova slika stoji na čelu nekolicine djela srodnog ikonografskog sadržaja poput slike u katedrali mjesta Asolo, koja se pripisuje nekom sljedbeniku Girolama Bassana ili kompozicijski i koloritno srodnoga rješenja u župnoj crkvi sv. Lovre u Vrboskoj na otoku Hvaru. Slična je po svojoj prilici bila i slika iz mjesta Gallio koja je izgubljena u okolnostima Prvog svjetskog rata, a bila je djelo Jacopova učenika Luce Martinellija. Ovako ju je opisao Giambattista Verci: „Tavola dell’ Altare di Maria Santissima del Rosario, che sta nella Parrocchiale di Gallio, degno discepolo del suo Maestro. Essa contiene Maria Vergine con S. Domenico, e S. Rosa inginocchiata, e all’ intorno i quindici Misteri. A basso una numerosa turba di devoti per ordine Gerarchia coll’ iscrizione: Confratres sororesque sodalitates Sanct. Rosarii Communis Galii, hoc opus facerunt fieri ex eleemosinis eiusdem societatis an. 1596. Procuratores fuerunt Reverendis. Dnus Presbiter Paulus Passanus Ecclesiae Rector, dnus Stephanus Gloder notarius, ac dnus Marcus a Tagliaro.“

(Oltarna slika Blažene Djevice Marije od Ružarija, koja se nalazi u župnoj crkvi u Galliu, djelo dostojnoga učenika svoga učitelja. Prikazuje Djevicu Mariju sa sv. Dominikom i sv. Ružom koji kleče, a oko njih je prikazano petnaest otajstava. U donjem dijelu slike nalazi se brojna skupina pobožnika poredanih prema hijerarhijskom redu, uz natpis: „Bratovština Svetog Ružarija Općine Gallio dade ovo djelo izraditi iz milodara iste bratovštine godine 1596. Prokurator su bili prečasni gospodin svećenik Paulus Passanus, rektor crkve, gospodin Stephanus Gloder, bilježnik, i gospodin Marcus a Tagliaro“).³¹⁷

³¹⁶ Licisco Magagnato, ur., *Mostra di dipinti dei Bassano recentemente restaurati* (Venezia: Neri Pozza, 1952.), str. 56.; Arslan, *I Bassano*, str. 288.

³¹⁷ Giambattista Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de’ pittori scultori e intagliatori*

Razmjerno taman kolorit slike Gospe od Ružarija iz Vrboske ponavlja obrise pejzaža planinskih uzvisina slike iz mjesta Cavaso del Tomba. (sl. 45) Pritom je na istovjetan način formulirana kružna kompozicija u nebeskoj zoni slike koju omeđuje petnaest medaljona ružarija međusobno povezanih dvostrukom niskom perli nadvišenom križem. Za razliku od prethodnog primjera, u Vrboskoj su sve osobe smještene unutar kruga. Središnju os čine Bogorodica i Dijete u oblacima rastvorenim žutom svjetlošću. Oni dijele krunice dvjema skupinama vjernika pokleknutih pod njima i podijeljenim na mušku i žensku stranu. Na lijevoj je strani pet muških osoba koje predvodi papa iza kojega se nižu car, dužd, kardinal i biskup. Nasuprot njima četiri su žene i jedno dijete. Slika se u recentno vrijeme uglavnom vezuje za autorstvo Leandra Bassana.³¹⁸ Ova slika razmjerno malih dimenzija, zbog svojih koloritnih bravura nedvojbeno pripada najljepšim slikama ružarijanske ikonografije na istočnoj obali Jadrana. Ugovor za narudžbu oltarne slike u Vrboskoj

nije sačuvan, pa je sliku iznimno teško precizno datirati. Suprotno nekim napisima u literaturi, oltar i bratovština sv. Ružarija ne spominju se u Valierovoj vizitaciji 1579. godine, već ih spominje Priuli tek 1602./1603. godine.³¹⁹ Godine 1624./1625. Ottaviano Garzadori navodi da je oltar Ružarija od kamena te da još uvijek nije posvećen, ali da ima prienosni oltar i druga potrebna ukrasna obilježja koja su dovoljno pristojna.³²⁰ Isto navodi i Petar Morari u vizitaciji 1627. godine.³²¹

Nije datirana ni slika koju je za oltar Gospe od Ružarija u crkvi sv. Marije u mjestu Colle di Bassano del Grappa izradio nakon 1595. godine Leandro Bassano. Na slici dimenzija 398 x 209 cm prikazao je u gornjem dijelu Boga Oca, Uskrslog Krista, pred njim pokleknutu Bogorodicu i golubicu Duha Svetoga. Smješteni su pred pozadinom žute svjetlosti koju okružuje mnoštvo anđela. Među anđelima mnogi sviraju različite instrumente, neki drže simbole Kristove muke, a neki cvijeće: bijele ljiljane i ruže. U središnjem dijelu slike anđeli distribuiraju krunice brojnim

della Città di Bassano (Venezia: appresso Giovanni Gatti, 1775.), str. 220–221.

318 Zorka Bibić, 'Oltarna pala Gospe od Ružarija u Vrboskoj i ostala djela obitelji Bassano na otoku Hvaru', *Prilozi povijesti otoka Hvara* XII. (2014.), 193–216., Radoslav Tomić, 'Vrboska i njezine umjetnine', u *Vrboska i njezine znamenitosti*, ur. Radoslav Tomić (Vrboska: Župa sv. Lovre, 2016.), str. 187–221.

319 „Visitavit altare Sanctissimi rosarii a latere dextero, non consecratum, et celebratur cum altare portatili, quod cum sit paruum, mandavit et prohibuit, ut supra. Est ornatum parapecto serico. Iussit fieri parapectus ligneum, Sunt angeli duo decentes, et in reliquis est ornatum. Nullos habet introitus et celebratur ex devotione. Est societas Sanctissimi rosarii instituta per concionatorem Ordinis Praedicatorum.“

(Posjetio je oltar Presvetog Ružarija s desne strane, koji nije posvećen, a misa se na njemu služi pomoću prienosnog oltara. Budući da je malen, naredio je i zabranio (korištenje), kao što je već rečeno. Ukrašen je svilenim antependijem. Naredio je da se izradi drveni antependij. Postoje dva lijepo izrađena anđela, a i u ostalim je dijelovima oltar ukrašen. Nema bočnih prilaza, a misa se na njemu služi iz pobožnosti. Postoji bratovština Presvetog Ružarija, koju su osnovali propovjednici iz Reda propovjednika.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 184., 395.

320 Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 513.

321 Radoslav Tomić ur., *Vrboska i njezine znamenitosti* (Vrboska: Župa sv. Lovre, 2016.), str. 301–304.



Sl. 45. Pripisano Leandru Bassanu, *Gospa od Ružarija*, župna crkva sv. Lovre, Vrboska. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić

vjernicima koji su prikazani ispod njih. Sukladno općim atributima, na lijevoj strani mogu se identificirati papa, car, venecijanski dužd, kralj/vojvoda te brojni kardinali, biskupi i svećenici. Na desnoj su strani poklekne žene: jedna princeza/vojvotkinja, carica, redovnice te ostale plemkinje i pućanke. Među tom grupom vjernika i vjernica kleče sv. Dominik i sv. Katarina Sijenska, kojima na ovom djelu nije dana prominentna pozicija, već su se našli među mnoštvom u drugom planu slike. U trećem planu vidi se portret jedne plemkinje, ruku sklopljenih u molitvi te muškaraca odjevenih u crno s visokim bijelim ovratnikom. Oni bi mogli predstavljati članove bratovštine Ružarija.

Interpretacija Bassanovih slika kroz prizmu povijesnog narativa u modernoj historiografiji i povijesti umjetnosti

Od početka 20. stoljeća pa nadalje, u modernoj historiografiji i povijesti umjetnosti može se pročitati kako su opisana djela iz radionice obitelji Bassano nastala kao odjek Lepantske bitke te da su na tim slikama prikazani portreti slavljenika kršćanske alijanse. Tako je još 1902. godine, u kontekstu hrvatske historiografije, Petar Kuničić objavio sljedeći tekst o Bassanovoj slici Gospe od Ružarija smještenoj u župnoj crkvi u Vrboskoj: „[...] Gospa od Ruzarija nalazi se na istoimenom oltaru. I to djelo općara gledaoca nježnošću živih i polusjenastih boja, košto tačnošću i velikom prirodnošću. Gerisch veli, da je ovo „umjetničko djelo vrlo znamenito i zanimljivo“ [...] Prikazuje Gospu od Ruzarija poslije slavne bitke kod Lepanta za Pija V. Majka svih kršćana, uresena angeoskom ljepotom, drži mило djetesce, a lijevom, kamo je divnim licem okrenuta, pruža ruzarij skupu prekrasnih gospogja, koje simbolično predstavljaju države,

koje su učestvovalе u lepantskoj pobjedi. Divnih li žena! Ne znaš koja je ljepša, koja savršenija, koja čarobnija, bilo u nakitu odjeće, bilo u nježnosti kreta i izražaju savršenih lica. Njihovi vratovi od alabastra nenatkrivljivi su, košto i njihove kose. S desne strane kleči papa Pije V., te razni dostojanstvenici i bojovnici u svećanim odorama. Mali Isus, golo skulptorno čedo, prava gruda sira, pruža im tustim, sitnim prstićima krunicu. Nad glavom Gospinom dva gola angjela nose zlatnu krunu, da okrunе Kraljicu Ruzarija. Naokolo središnjega skupa niže se u okrugu petnaest otajstava iz života Isusova. I ako kolobari njesu veliki, a svaki ima i po više lica, čisto i bistro razabireš pojedini čin, koji ti suglasno budi čuvstva čas žalosti, čas radosti, čas slavlja prama božanstvenomu Krstu i njegovoj Majci, a vazda udivljenje prema neumrlomu slikaru, stvoritelju te čarobne ljepote. Na podanku slike vidi se prostrana poljana, uresena raznim biljem i cvijećem. Ovdje ondje po čitavoj slici padaju rumene ruže, kao da nevidljiva angeoska ruka posiplje to umjetničko platno. Slikar je glasoviti Jacobo da Ponte vulgo Bassano [...]“³²²

Dorothea Westphal približila je vrbosko djelo Jacopu Bassanu, a osobe na njemu opisala je općenitim imenicama smatrajući da se radi o „nekom papi i nekom knezu u viteškoj nošnji“.³²³ Šezdesetih godina 20. stoljeća Grgo Gamulin također je pisao o vrboskoj Gospi od Ružarija. Smatrao ju je zavjetnom slikom koja slavi pobjedu kod Lepanta 1571. godine te označava uspomenu na turska pustošenja Vrboske i otoka Hvara iste godine. U jednoj od muških osoba na slici Gamulin prepoznaje Don Juana Austrijskog, a jednu od žena prikazanih na vrboskoj pali prepoznaje kao duždevicu Morosini-Grimani. Pritom za obje iznesene teze o identifikaciji likova ne donosi argumente kojima bi ih

potkrijepio.³²⁴ Ove hipoteze preuzeli su ili su ih dalje razvijali svi istraživači u Hrvatskoj koji su nakon Gamulina pisali o slici iz Vrboske.³²⁵ Tako se u novijoj literaturi papu identificira s Pijom V., u muškoj osobi prikazanoj u oklopu, koju Gamulin smatra Don Juanom Austrijskim, najčešće se prepoznaje španjolskog kralja Filipa II., dok se dužda identificira s Alviseom Mocenigom, Sebastianom Venierom ili Marinom Grimanijem. U kardinalskom liku najčešće se prepoznaje Karla Boromejskog.³²⁶ S obzirom na takvu identifikaciju muških osoba nastojalo se također odrediti identitete žena prikazanih na slici.³²⁷ Dorothea Westphal primijetila je da se vladarske i crkvene osobe, istovjetne onima s Vrboske pale, pojavljuju i na Bassanovoj slici

Obrezanje Kristovo, koja se nalazi u župnoj crkvi u mjestu Rosà, u venecijanskoj Terrafermi.³²⁸ Grgo Gamulin pridružio je toj usporedbi i svoje opažanje o istim osobama na slici iste tematike, koja se danas čuva u muzeju Museo Civico u Bassano del Grappa.³²⁹ Pritom je muškarca naslikanog u oklopu identificirao kao Don Juana Austrijskog.³³⁰ Iste osobe nalazile su se i na slici koja se nekoć nalazila u venecijanskoj crkvi Santa Maria della Misericordia, a koju je u grafičkoj reprodukciji objavio Francesco Zanolto 1858. – 1860. godine kao djelo Jacopa i Francesca Bassana.³³¹ Nastavno na sliku iz mjesta Rosà, Sgarbi je smatrao da su na njoj prikazani španjolski kralj Filip II., papa Pio V. te ciparska kraljica; osobe koje su česta pojava na slikama

322 Kuničić, *Vrboska i njezine rijetkosti*, str. 35.

323 Dorothea Westphal, 'Malo poznata slikarska djela XIV. do XVIII. stoljeća u Dalmaciji', *Radovi JAZU*, 257 (1937.), str. 40.

324 Gamulin, 'Gospa od rozarija', str. 83–90.

325 Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 89–92.; Bibić, 'Oltarna pala Gospe od Ružarija', str. 193–215. Tomić, 'Vrboska i njezine umjetnine', str. 190–194.; Čapeta Rakić – Capriotti, 'Two Marian iconographic themes', str. 169–186.; Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 105–128.

326 Gamulin, 'Gospa od rozarija', str. 83–90.; Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 89–92.; Bibić, 'Oltarna pala Gospe od Ružarija', str. 193–215. Tomić, 'Vrboska i njezine umjetnine', str. 190–194.; Čapeta Rakić i Capriotti, 'Two Marian iconographic themes', str. 169–186.; Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 105–128.

327 „Sudeći po vremenu nastanka slike, to bi mogle biti u bijelo-zlatnoj brokatnoj haljini Ana Austrijska, a do nje bi mogla biti Margarita Valois (1553. – 1615.), savojška vojvotkinja, posljednja titularna ciparska kraljica (?). Jednoj od njih Bogorodica dodaje krunicu, a znakovito je da pored nje kleči dječak paž. Iza Ane Austrijske (?) nazire se lik žene u tamnoj odori s bijelim velom preko glave. Je li riječ o portretu Margarete Austrijske (1567. – 1633.), klarise, kćerke carice Marije Austrijske, ili njezine majke, u odjeći koju je nosila nakon smrti supruga, cara Maksimilijana? Iza njih nazire se lik starije dame glave prekrivene velom. Je li možda riječ o venecijanskoj duždevici, Morosini-Grimani (1595. – 1606.), supruzi dužda Marina Grimanija (1595. – 1605.)? Njima su nasuprot muškarci: car Rudolf II. i kralj Filip II., dužd, papa Pio V. i Karlo Boromejski.“

Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 105–128.

328 Westphal, 'Malo poznata slikarska djela', str. 40.

329 Giuliana Ericani i Federica Millozzi, *I Bassano del Museo di Bassano* (Milano: Silvana Editoriale, 2016.), str. 82, 216–217.

330 Gamulin, 'Gospa od rozarija', str. 83–90.

331 Francesco Zanolto, *Pinacoteca Venete ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, sv. I. (Venezia: co' tipi Giuseppe Giamalardo, 1858. – 1860.), s.p

nakon Bitke kod Lepanta, kako je naveo.³³² Tragom ovakvih interpretacija Ivana Prijatelj Pavičić zaključila je da se „likovi ‘saveznika pobjednika’ osim na povijesnim prizorima i portretima te alegorijsko-mitološkim prizorima naručenim za palače i dvorce savezničkih vladara i njihovih slavni vojskovođa koji su sudjelovali u bitci i upravljali brodovljem, javljaju i na oltarnim palama s prikazom Gospe od Ružarija, Gospe od Karmena, Gospe od Pojasa, sv. Križa, Obrezanja Kristovog, Gospe Loretke i mnogim drugim sakralnim temama.“³³³

Osobe naslikane na oltarnoj pali Leandra Bassana iz crkve Santa Maria in Colle također su bile predmet historiografskog i povijesno-umjetničkog interesa. Prvi je o njima pisao Carlo Ridolfi sljedećim riječima: „Habbiamo anco di più veduto nella Parrocchiale del Castel Superiore di Bassano la tela del Rosario, con numero d’ Angeli che dispensano corone e rose ai divoti della Vergine; tra i quali sono tolti dal naturale il doge Marin Grimano, la Dogaressa sua moglie, il Padre del medesimo Cavaliere, e la Moglie, & alcuni de’ Confrati.“

(Vidjeli smo također, u župnoj crkvi Gornjeg kaštela u Bassanu, sliku Ružarija, s brojnim

andelima koji dijele krunice i ruže štovateljima Djevice; među kojima su, naslikani prema stvarnim likovima, dužd Marin Grimani, njegova supruga duždica, njegovi otac i majka te neki članovi bratovštine).³³⁴

Preuzevši većim dijelom Ridolfijeve riječi, isti opis donosi i Giambattista Verci 1775. godine,³³⁵ dok Ottone Brentari 1885. godine navodi generične opise protagonista na pali: „[...] un numero sterminato di figure di piccola dimensione, papi, cardinali, e altri personaggi [...]“

([...] neizmjeran broj likova malih dimenzija, papa, kardinala i drugih osoba [...]).³³⁶

Posljednja koja je pisala o ovoj slici bila je Claudia Caramanna, nakon njezine restauracije i povratka u crkvu 2022. godine.³³⁷

O Habsburškoj kruni: u prilog identifikaciji vladarske osobe u oklopu kod Bassana i drugih slikara

Na prethodno spomenutim Bassanovim prikazima Gospe od Ružarija i Obrezanja Kristova nedvojbeno je prikazan habsburški car, a ne španjolski kralj Filip II. ili njegov polubrat Don Juan Austrijski. Zabuni u tumačenju identiteta zasigurno je pridonijela nespreno naslikana carska mitrena kruna, koja je u svim navedenim slučajevima pogrešno postavljena: rogovi mitre, umjesto da počivaju na sljepoočnicama, smješteni su na čelo i potiljak osobe. Carska mitrena kruna proizišla je iz liturgije papine krunidbe cara. Tom prilikom, kako svjedoče pisana i slikana svjedočanstva, liturgija je nalagala da se caru najprije na glavu stavi bijela mitra čiji bi rogovi bili iznad sljepoočnica, a potom preko nje imperijalna dijadema ili kruna. S takvom je krunom prikazan car Karlo IV. na zavjetnoj slici Jana Očka od Vlašima iz razdoblja prije 1371. godine koja se čuva u Nacionalnoj galeriji u Pragu, a nedvojbeno najpoznatiji slikani primjer cara okrunjenog bijelom mitrom i krunom nalazi se u Brevijaru cara Fridrika III. koji se čuva u knjižnici Bayerische Staatsbibliothek u Münchenu. (sl. 46) Na toj minijaturi prikazan je car Fridrik III. u pokleknutom položaju, ruku sklopljenih u molitvi, zaogrnut plaštem te okrunjen mitrom i krunom. Iza njega su trojica njegovih sinova s krunama austrijskog nadvojvodstva, dok je na sljedećem listu prikazana carica Eleonora Portugalska koja je također

okrunjena podjednako kao car.³³⁸ Giorgio Vasari prikazao je krunidbu Karla V. mitrenom krunom na fresci u firentinskoj palači Palazzo Vecchio. Na temelju liturgije obreda krunidbe Fridrik III. dao je izraditi svoju osobnu carsku krunu koja je spajala oblik biskupske mitre i carske krune simbolizirajući tako sakralno i sekularno carstvo na čijem čelu je bio. Osim mitrene krune, koja je postala njegov prepoznatljiv simbol, na njegovoj nadgrobnoj ploči (sl. 47) prikazane su i dvije druge krune, smještene iznad heraldičkih simbola koji ih dodatno objašnjavaju. Kruna s jednim poprečnim lukom nadvisuje grb povezan s austrijskim posjedima Habsburgovaca simbolizirajući Fridrikov status nadvojvode Austrije. Kruna s dvama visokim ukrštenim lukovima postavljena je iznad grba koji označava Fridrikovu titulu okrunjenog njemačko-rimskog kralja povezujući je s njegovom vlašću nad Njemačkom i Italijom.³³⁹ Po uzoru na mitrenu krunu Fridrika III. izradio je svoju osobnu krunu i njegov sin Maksimilijan I., a njezin oblik ušao je potom u heraldičku ikonografiju Svetog Rimskog Carstva i ostao njezin prepoznatljiv simbol. Nasljednom linijom krunu je dobio Karlo V., čiji je heraldički prikaz također uključivao mitrenu krunu. Budući da je Karlo V. podijelio zemlju ostavivši Njemačku i Austriju svome bratu Ferdinandu I., carske insignije za njegova sina Filipa II., španjolskoga kralja, više nisu imale važnost te ih španjolska grana obitelji Habsburg više nije upotrebljavala.³⁴⁰ Carska heraldička ikonografija, koja je uključivala prikaz mitrene krune,

332 Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 93–94.
333 Prijatelj Pavičić, ‘Prilog poznavanju zastupljenosti’, str. 105–128.
334 Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte*, II., str. 167.
335 Verci, *Notizie intorno alla vita*, str. 190.
336 Ottone Brentari, *Guida storico-alpina di Bassano – Sette Comuni* (Bassano: Sante Pozzato, 1885.), str. 41.
337 Caramanna je u papinskom liku prepoznala Papu Piju V., dok cara identificira s Karlom V. Umjesto dotadašnjeg uvriježenog mišljenja, koje se primarno oslanjalo na Ridolfijev opis sukladno kojemu je na slici prikazan dužd Marino Grimani, autorica predlaže njegovu identifikaciju sa Sebastianom Venierom, dok u drugom planu slike u kraljevskoj osobi prepoznaje portret francuskog kralja Henrika IV. iz dinastije Bourbon. Što se tiče skupine žena na desnoj strani kompozicije, smatra da je žena u bijelom, smještena u prvom planu, sv. Justina. Caricu pak identificira kao sv. Helenu, majku cara Konstantina, dok među ostalim ženama ističe još jednu osobu koju, na temelju karakterističnog pokrivala za glavu, prepoznaje kao Mariju Habsburšku, sestru Karla V. Caramanna, ‘Testimone di fede’, str. 10–27.

338 Bayerische Staatsbibliothek München, BSB, Cgm 68, fol. 1r., 2v.
339 Fridrik III. okrunjen je za rimskog kralja 16. ožujka 1452. godine – tri dana prije carske krunidbe. Tom prilikom nije korištena željezna kruna, već zamjenska insignija. Vidi: Edgar Hertlein, ‘Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. im lichte der Tradition’, u *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, ur. Lothar Kolmer (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997.) str. 137–159.; Stefanie Menke, ‘Kayser Friedrichs loblich gedechtnus – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt’ (doktorska disertacija, Universität Osnabrück, 2011.)
340 Anna Hedwig Benna, ‘Zu den kronen Friedrichs III’, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 27 (1974.), 22–60.



Sl. 46. Iluminacija iz Njemačkog brevijara cara Fridrika III., oko 1475./80., Bayerische Staatsbibliothek, München. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0.)



Sl. 47. Grobna ploča Fridrika III., katedrala sv. Stjepana, Beč. Ilustracija u *Geschichte der Stadt Wien*, Carl Weiss, Beč, 1872. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0.)



Sl. 48. Kovanica cara Maksimilijana II., 1573., Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografija: Reinhard Saczewski. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0)

prenesena je na austrijsku granu obitelji Habsburg, koja ju je upotrebljavala sve do ukinuća carstva. Polubrat španjolskog kralja Filipa II., Don Juan Austrijski, bio je nezakoniti sin cara Karla V. te nije imao nikakva prava na carsku krunu. Dodijeljena mu je tek titula plemića, a nakon pobjede u Bitci kod Lepanta postao je česta osoba u likovnim prikazima koji su slavili njegovu ulogu u pomorskom sukobu. Pojavljuje se na medaljama, grafikama, u slikarstvu i skulpturi, gdje ga se prikazuje samostalno ili okružena natpisima, simbolima i personifikacijama koje ističu njegovu vojnu slavu. Kada je prikazan u društvu, najčešće je u pratnji ostale dvojice zapovjednika Svete lige – Marcantonio Colonne i Sebastiana Veniera – kao što je to bio slučaj na Tintorettovoj slici iz kapele Ružarija u Veneciji, zatim na djelu iste tematike Palme Mladega u Brescii i mnogim drugim likovnim djelima.³⁴¹ Ni na jednom od poznatih prikaza na kojima je Don Juan Austrijski jasno identificiran, on ne

nosi krunu na glavi. Slijedom ove kratke analize regalija nedvojbeno je na Bassanovim slikama naslikan car Svetog Rimskog Carstva, a ne kralj Filip II. ili njegov polubrat Don Juan Austrijski.

Pogreška u interpretaciji pravilnog položaja krune može se objasniti pretpostavkom da je slikar vjerojatno izradio svoje djelo prema nekom grafičkom predlošku ili carskoj kovanici koja prikazuje carski grb, insignije ili samog cara, a na kojima je mitrena kruna često bila pogrešno okrenuta. Takvi su primjeri brojni – među njima, primjerice, kovanice cara Maksimilijana II. i Rudolfa II. koje se čuvaju u berlinskom muzeju Staatliche Museen (sl. 48 i sl. 49). Ekstreman primjer pogrešnog razumijevanja izgleda carske mitrene krune vidljiv je na slici *Gospa od Ružarija*, danas pohranjenoj u muzeju Museo Civico di Vicenza, a koju je još 1812. godine Gaetano Maccà zabilježio u dominikanskoj crkvi sv. Roka u Marostici pokraj Vicenze.³⁴² (sl. 50) Slika nije potpisana ni

341 Za prikaze Don Juana Austrijskog u likovnoj umjetnosti vidi npr.: Capotorti, *Lepanto tra storia e mito*, str. 109–136.

342 „Alla parte dell'epistola dell'altare del Rosario sta appesa al muro una tavola, che dicesi essere del Fasolo. In essa mirasi nell' alto la B. Vergine del Rosario, a destra s. Domenico, a sinistra s. Rosa, e abbasso diversi Santi.“

(S epistolne strane oltara Ružarija visi na zidu slika za koju se kaže da je djelo Fasola. Na njoj se u gornjem dijelu prikazuje Blažena Djeвица od Krunice, desno sv. Dominik, lijevo sv. Ruža, a niže različiti sveci.)



Sl. 49. Kovanica cara Rudolfa II., 1587., Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografija: Reinhard Saczewski. Ilustracija u javnom vlasništvu (Public Domain Mark 1.0)

datirana, premda se u literaturi gotovo jedno-glasno pripisuje slikaru Giovanniiju Antoniju Fasolu.³⁴³ Rodolfo Pallucchini smatra mogućim da je nastala krajem 1560-ih godina,³⁴⁴ a ako je doista riječ o Fasolovu djelu, *terminus ante quem* za njegov nastanak jest 23. kolovoza 1572. godine, kada je slikar preminuo.³⁴⁵ Na slici je prikazana Bogorodica s Djetetom u naručju, smještena na visoko uzdignutom kamenom prijestolju, flankiranom monumentalnim stupovima i nadvišenom baldahinom. Bogorodica pruža kronicu sv. Katarini Sijenskoj, dok Dijete nudi vijenac od ruža sv. Dominiku koji kleči s raširenim rukama. Po ustaljenoj ikonografskoj shemi, u podnožju trona nalaze se klečeći likovi muškaraca i žena. Među

njima se osobito ističe bradata muška osoba u sivo-plavom plaštu, dosad interpretirana kao prikaz biskupa, pri čemu se najčešće spominje identifikacija s Niccolò Ormanetom, biskupom Padove u razdoblju između 1570. i 1577. godine, s obzirom na to da je Marostica do 1818. pripadala toj biskupiji.³⁴⁶ Međutim, detaljnijom analizom može se zaključiti da naslikana osoba ne prikazuje biskupa, već cara Svetog Rimskog Carstva. Na to upućuju brojni elementi, a osobito odjevni detalji poput visoko uzdignutog plisiranog ovratnika (gorgijere), karakterističnog za svjetovnu modu druge polovice 16. stoljeća, te mitrene krune. Zabuni u identifikaciji pridonosi činjenica da je kruna pogrešno naslikana, zbog čega na prvi pogled

Gaetano Girolamo Maccà, *Storia del territorio vicentino*, sv. 2., dio 1. (Coldogno: Presso Giovanni Battista Menegatti, 1812.), str. 96.

343 Jedini koji je odbacio atribuciju Fasolu bio je Vittorio Sgarbi. Vidi: Vittorio Sgarbi, 'Aspetti della 'Maniera' nel Veneto', *Paragone*, XXXI/369 (1980.), str. 67.

344 Rodolfo Pallucchini, 'Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo', *Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio*, X (1968.), 241–254.

345 Silvia Anapoli, *L'opera pittorica di Giovanni Antonio Fasolo* (Venezia: Editrice veneta, 2009.), str. 11.

346 Paolo Preto, 'Un aspetto della riforma cattolica nel veneto: l'episcopato padovano di Niccolò Ormaneto', *Studi Veneziani*, XI (1969.), 325–363. Također vidi: Anapoli, *L'opera pittorica*, str. 106–108.



Sl. 50. Giovanni Antonio Fasolo (pripisano), *Gospa od Ružarija*, Museo Civico di Vicenza. Fotografija uz dopuštenje Musei Civici di Vicenza.

nalikuje biskupskoj mitri. No pomnijim uvi-dom moguće je jasno razaznati poprečni luk između dvaju „rogova“ mitre – karakterističan element carske mitrene krunice.

Car je prikazan i na slici Leandra Bassana iz crkve Santa Maria in Colle, gdje se nalazi od-mah iza pape, odjeven u oklop i ogrnut plaštem. Na toj slici nosi drukčiju krunu – s vidljivom crvenom postavom. Budući da je car prikazan u profilu, teško je sa sigurnošću procijeniti prika-zuje li se varijanta mitrene krunice zatvorenijeg tipa ili pak jednostavnija kruna s dvama među-sobno ukrštenim lukovima iznad crvene posta-ve. Obje se varijante javljaju u habsburškoj car-skoj heraldici, što potvrđuje da nema sumnje u opći identitet prikazane vladarske osobe.

Andrea Michieli Vicentino i ikonogra-fija Gospe od Ružarija

Andrea Michieli Vicentino vjerojatno je najpo-znatiji po slici *Bitka kod Lepanta* koja se nalazi u Sali dello Scrutinio u Duždevoj palači. Ta je slika nadomjestila Tintoretovu sliku iste tema-tike koja je izgorjela u požaru 1577. godine.³⁴⁷ U radovima modernih historiografa i suvremenih povjesničara umjetnosti može se pročitati da je venecijanski Senat ispod ove slike dao izvjesiti natpis: „Non Arma, Non Duces, Sed Virgo Ma-ria Rosarii Fecit Nos Victores.“

(Ne oružje, ne vojskovođe, nego Djevica Ma-rija od Krunice učinila nas je pobjednicima).³⁴⁸

Jedini izvor na koji se suvremena literatu-ra u pravilu poziva jest djelo Alfonsa Loschi-ja, *Compendii storici*, za koje se navodi da je objavljeno u Bologni 1635. godine.³⁴⁹ Međutim, nijedan drugi poznati primarni izvor – uklju-čujući brojne sačuvane opise Duždeve palače – ne spominje postojanje ovoga natpisa. Sli-jedom toga, više povjesničara, među kojima i Carlo dell'Acqua i Vittorio Natale, s pravom je izrazilo sumnju u autentičnost tog podatka.³⁵⁰

Vicentino je potpisao dvije slike Gospe od Ružarija. Jednu je izradio za katedralu Uznesen-ja Marijina u Krku,³⁵¹ a drugu za dominikansku crkvu San Nicolò u Trevisu. Također mu je pripisana slika iste tematike u dominikanskoj crkvi u Starom Gradu na otoku Hvaru.³⁵²

Krčka slika razmjerno je malih dimenzija (136,5 x 106,5 cm) te u gornjem dijelu prikazu-je Bogorodicu s Djetetom koja sjedi na oblaci-ma u pratnji anđela i sv. Dominika. Gornji dio kompozicije uokviren je ovalnim medaljonima s otajstvima Ružarija. (sl. 51) Donji dio zauzima-ju pokleknuti muškarci i žene, pri čemu su muš-karci na lijevoj strani, a žene na desnoj. Skupinu muškaraca predvodi papa, a iza njega su car, ve-necijanski dužd, dva biskupa i kardinal. Nasu-prot papi kleči žena raširenih ruku s kraljevskim

347 Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia: Storti, 1982.), str. 346–347, kat. jed. 503, sl. 187–189; Wolters, *Storia e politica*, str. 212–215., sl. 223.

348 Vidi npr. Carlo dell'Acqua, *Di San Pio V Papa: insigne fautore degli studi e degli studiosi* (Milano: L. F. Cogliati, 1904.), str. 80–81.; Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle: Italie, France, Espagne, Flandres* (Paris: Librairie Arman Colin, 1932.), str. 467.

349 Alfonso Loschi, *Compendii storici* (Bologna, 1635.), str. 306. Izdanje iz 1635. godine nije locirano u suvremenim knjižničnim katalozima.

350 Dell'Acqua, *Di San Pio V Papa*, str. 80–81.; Natale, 'Vicende di un'iconografia', str. 399–441.

351 Palu je prvi objavio Grgo Gamulin 1973. godine. Vidi: Grgo Gamulin, 'Opere inedite del Rinascimento', *Arte Veneta*, XXVII (1973.), 265–269.

352 Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika', str. 51–56.

insignijama. Do nje je starija žena s velom preko glave, a iza skupina mladih žena bez osobitih atributa. Između ovih dviju skupina sumarno je naslikana veduta primorskog utvrđenog grada. Slika se nekoć nalazila u pozlaćenom drvenom retablu na kojemu je bio grb donatora, krčkog biskupa Giovannija della Torrea te se sukladno tome u recentnim istraživanjima datira negdje između 1603. i 1606. godine.³⁵³

Slika iz dominikanske crkve u Starom Gradu na Hvaru znatno je tamnijeg kolorita u odnosu na krčku, ali se stilski i ikonografski uklapa u Vicentinovu produkciju oltarnih slika marijanske ikonografije s obzirom na to da su joj bliske slike *Gospa od Karmena*, koju je izradio za konkatedralu sv. Stjepana u Rovigu³⁵⁴ te nedavno otkrivena slika iste tematike, koju je izradio za katedralu u mjestu Grado u Italiji.³⁵⁵ Osim po koloritu, razlika u odnosu na prethodno spomenuto djelo Gospe od Ružarija u Krku razvidna je u prisutnosti sv. Katarine Sijenske koja čini pandan sv. Dominiku i prima krunicu od Bogorodice. Sv. Dominik također ima drukčiju impostaciju u odnosu na prethodno djelo, a posve je razvidno da proizlazi iz Veroneseova rješenja svetca koji dijeli ruže na slici Gospe od Ružarija iz crkve San Pietro Martire na Muranu (danas u galeriji Gallerie dell'Accademia u Veneciji). U lijevom, donjem dijelu kompozicije iz Staroga Grada skupinu muškaraca u ovom slučaju predvodi car, dok su iza njega papa, dužd i kardinal. Nasuprot su pokleknute žene koje predvodi kraljica ili princeza.

Najkvalitetnije Vicentinovo djelo iz skupine ružarijanskih slika zasigurno je pala iz Trevisa. (sl. 52) Na platnu vertikalne usmjerenosti nebeski, gornji dio kompozicije zauzima

Bogorodica s Djetetom. Ona je odjevena u skrletnu haljinu i plašt nebesko plave boje. Na glavi ima veo koji je na prsima uhvaćen kopčom, a njime se nestašno igraju dva naga puta. Pod Bogorodicom kleči u oblacima sv. Katarina Sijenska prepoznatljiva po dominikanskom habitu i stigmama na rukama kako u pobožnom zanosu prima od Bogorodice krunicu. S druge strane nago Dijete baca grančice od ruža sv. Dominiku dok u ruci drži krunicu. Pokleknuti sv. Dominik doima se zaposleno dok s jedne strane prikuplja grančice ruža u svoju redovničku halju te dijeli krunice pokleknutim vjernicima koji se nalaze u donjem dijelu slike. U svemu mu asistiraju tri naga anđelčića čije su ručice prepune grančica rascvjetalih ruža. U zemaljskoj zoni skupinu vjernika na lijevoj strani čine muškarci od kojih se sukladno atributima prepoznaju venecijanski dužd, papa, car i njegov paž te dva biskupa i jedan kardinal. Dužd je stariji muškarac gotovo potpuno sijede brade, odjeven u svečanu odoru prekrivenu plavim plaštem. Na glavi ima *camauro di rensa* i crveni *corno ducale* koji se doima kao da je načinjen od baršuna i ukrašen zlatom i biserima. Papa je razmjerno mlad muškarac, srednje životne dobi, golobrad, tamnijih obrva i izražajnog pogleda usmjerenog u daljinu. Odjeven je u brokatni pluvijal zlatne boje te papinsku trostruku tijaru. Car je također srednje životne dobi, prikazan u srebrnom oklopu ispod kojega proviruje visoki ovratnik. Lice mu krase tamna, ne odveć gusta brada, dok je na glavi carska kruna čiji su krajevi mitre postavljeni iznad sljepoočnica, a luk se proteže od čela prema potiljku, dok se na tjemenu nalazi križ. Ova slika, u odnosu na dvije prethodno opisane, razlikuje se po razmještanju osoba u donjem



Sl. 51. Andrea Vicentino, *Gospa od Ružarija*, 1603. – 1607., Krk, Sakralna izložba u crkvi sv. Kvirina. Fotografija: Damir Tulić.

353 Ciković, 'Liturgijska oprema', str. 129–136.; 411.

354 Vittorio Sgarbi, *Catalogo dei beni artistici e storici. Rovigo* (Venezia: Marsilio, 1988.), str. 14–15.

355 Ezio Marocco, 'Arte sacra riscoperta a Grado: il caso degli altari rimossi', *Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese*, 16 (2006.), 142–147.



Sl. 52. Andrea Vicentino, *Gospa od Ružarija*, 1603. – 1607., crkva sv. Nikole, Treviso. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić.

dijelu kompozicije te u činjenici da jedina nije uokvirena medaljonima s otajstvima Ružarija.³⁵⁶ Unutar ove skupine slika srodno djelo nalazi se u župnoj crkvi (nekadašnjoj katedrali) u Osoru.³⁵⁷ Premda nije riječ o Vicentinovu djelu, zanimljivo je zbog ikonografske i tipološke bliskosti s njegovim djelima te moguće derivacije teme po istom predlošku, moguće izrađene u grafičkom mediju koji danas nije poznat.

Najviše prijevora u znanstvenoj literaturi izazvale su vladarske osobe prikazane na Vicentinovim palama Gospe od Ružarija. Na svim tim djelima – uključujući i onu nepoznatog venećanskog majstora iz župne crkve (nekadašnje katedrale) u Osoru, koja je ikonografski bliska Vicentinovim palama – predstavnici vlasti prikazani su na izrazito heterogen način. (sl. 53) Tako je, primjerice, na slikama iz Krka i Staroga Grada papa prikazan kao starac s dugom sijedom bradom, dok su na pali iz Trevisa i na slici iz Osora pape bez brade. Slične varijacije primjećuju se i u prikazima dužda: u Krku, Trevisu i Osoru prikazan je dužd sa sijedom bradom, no svaki nosi drukčiju duždovu kapu. Nasuprot tome, na slici iz Staroga Grada dužd je prikazan bez brade, što dodatno pojačava ikonografsku nedosljednost. Lik cara u djelima iz Krka i

Trevisa riješena je na sličan način, no na krčkoj slici car nosi pogrešno okrenutu mitrenu krunu. U Starome Gradu i Osoru prikazan je car drukčije fizionomije, s krunom čiji je zlatni vijenac nadvišen dvama visokim, međusobno ukrštenim lukovima, a unutrašnjost krune obojena je crveno. Sva navedena djela suvremena historiografija i povijest umjetnosti interpretiraju kao odraz aktualnih političkih i religijskih zbivanja, prije svega u kontekstu Lepantske bitke i šireg sukoba između kršćanske Europe i Osmanskog Carstva, o čemu više u nastavku.

Slika iz katedrale u Krku: između povijesnog opisa i interpretacija

Krčku sliku prvi je objavio Grgo Gamulin 1973. godine te je napisao da su u donjem dijelu slike prikazani pobjednici Lepanta u uobičajenoj dispoziciji, pri čemu je u liku pape vidio Pija V., a u liku nasuprotne žene ciparsku kraljicu. Ostale likove nije navodio ni imenovao pojedinačno.³⁵⁸ Godine 1980. Vittorio Sgarbi smatrao je krčku sliku verzijom koja je prethodila slici u Trevisu te je naveo je da se na njoj nalaze ciparska kraljica, Filip II., dužd Alvise Mocenigo i papa Pio V.,³⁵⁹ što je postalo općeprihvaćenim

³⁵⁶ Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 132.; Morena Abiti, *Il tempio di San Nicolò a Treviso* (Treviso: Vianello Libri, 2004.), str. 49–51.

³⁵⁷ Sliku je Grgo Gamulin pripisao Baldassareu D'Anni. Vidi: Grgo Gamulin, 'Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 10 (1986.), str. 76. Ivana Prijatelj Pavičić smatrala je sliku radom neznanog mletačkog majstora, dok u recentnom radu sliku povezuje s djelatnošću Andree Vicentina. Vidi: Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika', str. 51–56.; Prijatelj Pavičić, 'Prilog poznavanju zastupljenosti', str. 105–128. Potonja interpretacija osorske slike kao Vicentinova djela nastala je na temelju pogrešnog tumačenja tekstova Eme Aničić i Danijela Cikovića. Oni u svojim radovima govore o djelu Andree Vicentina u osorskoj katedrali koje prikazuje Bogorodicu s Djetetom i svecima, a ne Gospu od Ružarija. Za Vicentinovu sliku u osorskoj katedrali vidi: Ema Aničić, 'Djela Andree Vicentina i Nicole Grassija u katedralama u Krku i Osoru – mogućnost povezanih narudžbi', *Novi Kamov*, 4 (2010.), 99–107.; Ciković, 'Liturgijska oprema', str. 135–136.

³⁵⁸ Gamulin, 'Opere inedite' str. 268.

³⁵⁹ Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 133.

u svim analizama ove slike koje su uslijedile do suvremenog doba.³⁶⁰

U povijesnim izvorima krčka pala ne spominje se u prvim dvjema apostolskim vizitacijama, već se prvi put navodi u popisu recentno posvećenih oltara 1607. godine. Slijedom toga datira se između Priulijeve vizitacije 1603. godine i 1606. godine.³⁶¹ Iscrpan opis oltara i oltarne slike Gospe od Ružarija donio je biskup Juraj Georgiceo pri pohodu krčkoj katedrali, 4. ožujka 1659. godine. Zapis iz njegove vizitacije glasi: „Visitò l'Altare della Sacratissima Vergine del Rosario del quale è confraternità, che lo provvede della supelletile sacra, cere e tutto quello bisogna per il culto Divino, e consacrato come appare in mezzo della Mensa nella superficie. La Mensa e tutta di Pietra in forma proportionata. Hà la Pala con le Cornise lavorate di legno dorata, con bel frontespizio di lavoro Tedesco. La Pitura e in Tella con Imagine della Gloriosa Vergine del Rosario, col Bambino in mano, et altre imagini di Turba numerosa, Papa, Imperatore, et altri in atto supplicare, e finalmente Misterij del Rosario da un, e l'altro lato. In Capo del Imagine della Vergine sono atacate tre Corone; di grandezza d'un dito per longo, e due ditte alte a coltello, sotili assai, et un collo di perle piccole a post.e de Coralli. Queste stano cotidianamente attaccate all'Imagine. [...] Vi è la pradella di legno avanti l'Altare proportionata; Nella pala vi è in mezo l'Arma della beate memorie di Monsignor Illustrissimo Torre fù Vescovo di questa Città, che la fece far a proprie spese, et parimente fece slongare la Capella nella qual sta posto sopradetto Altare, quale e tenuta bene competentemente.“

(Posjetio je oltar Presvete Djevice od

Ružarija za koji je vezana bratovština, koja ga opskrbljuje svetom crkvenom opremom, svijetom i svime potrebnim za božanski kult. Oltar je posvećen, što se vidi po znaku na površini menze. Menza je cijela od kamena i pravilno proporcionalna. Ima palu s pozlaćenim drvenim okvirima i lijepim njemačkim zabatom. Slika na platnu prikazuje Slavnu Djevicu od Krunice s Djetetom u ruci te druge prikaze u mnoštvu: papa, car i drugi u molitvi, a s obje strane prikazana su otajstva Krunice. Iznad lika Djevice pričvršćene su tri krune: jedna dužine oko jednog prsta, a dvije visoke i tanke kao nož te ogrlica od sitnih bisera i koralja. Te su krune svakodnevno pričvršćene na sliku. [...] Ispred oltara nalazi se drvena predela odgovarajućih proporcija. U središtu je pale grb preminulog preuzvišenog mons. Torrea, nekadašnjeg biskupa ovog grada, koji je vlastitim sredstvima dao izraditi oltar i također dao proširiti kapelu u kojoj se oltar nalazi, koja je dobro i primjereno održavana).³⁶²

Prijepis vizitacije donio je Danijel Ciković u svojoj doktorskoj disertaciji, koji je u prijevodu na hrvatski točno interpretirao osobe koje je biskup Georgiceo vidio na slici navodeći ih općim imenicama, papa, car i ostale osobe, no pri interpretaciji teksta priklonio se dotadašnjem uvriježenom mišljenju da osobe prikazuju papu Pija V., španjolskog kralja Filipa II. te venecijanskog dužda Alvisea Moceniga, odnosno vladare koji su bili sudionici protuturskog saveza.³⁶³ Osim što je na slici nedvojbeno prikazan car, nije moguće prihvatiti identifikaciju dužda s Alviseom Mocenigom. Andrea Vicentino bio je vješt slikar, kako djela sakralne tematike, tako i djela povijesne tematike i portreta. U Sali delle

Quattro Porte, koja se nalazi u venecijanskoj Duždevoj palači, Vicentino je dobio zadatak naslikati susret Henrika III. i dužda Alvisea Moceniga. Za tu sliku monumentalnih dimenzija sačuvan je i *bozzetto* koji se nalazi u muzeju Musée National de Chateaux de Versailles et de Trianon u Versaillesu.³⁶⁴ Ne ulazeći podrobno u analizu pripremne skice i slike, za ovu priliku važno je istaknuti da je Andrea Vicentino vjerodostojno naslikao portrete obojice glavnih protagonista, odnosno francuskog kralja Henrika III. i dužda Alvisea Moceniga. Premda je ta slika naručena gotovo dvadeset godina nakon dolaska Henrika III. u Veneciju te nakon što je dužd Mocenigo bio mrtav već neko vrijeme, Vicentino se pri izvedbi mogao poslužiti starijim likovnim djelima, primjerice Tintoretovim portretima dužda koje je izradio još za vrijeme njegova života. Budući da je krčka slika nastala nakon slike u duždevoj palači, Vicentino bi, da je tako nalagala ikonografija, ponovio portret dužda Moceniga umjesto prikazanog dužda sijede brade koji s njim nema portretnih sličnosti.

Slike Gospe od Ružarija iz crkve sv. Petra u Starom Gradu na Hvaru i nekadašnje katedrale sv. Nikole u Osoru

Sliku iz Staroga Grada pridružila je Vicentinovu katalogu djela Ivana Prijatelj Pavičić još 1993. godine. Uz atribuciju djela opisala je protagonistu na slici sljedećim riječima: „Na pali iz Staroga Grada papa Pio V., jedan od pokretača savezničke lige, prikazan je kao sijedi bradati starac ogrnut zlatnim pluvijalom. Desno od njega nalazi se španjolski kralj Filip II. u sjajnom željeznom oklopu s crvenim plaštom na leđima. Između papine i kraljeve glave proviruje sijedi bradati dužd, a iza pape nazire se lik kardinala Karla Boromejskog“.³⁶⁵

Suprotno nekim napisima u novijoj povijesti umjetnosti, apostolski vizitator Valier ne spominje Vicentinovu oltarnu palu, već postojanje oltara i bratovštine Ružarija 1579. godine.³⁶⁶ Godine 1603. Priuli uopće ne spominje oltare u crkvi sv. Petra u Starome Gradu, dok Garzadori donosi zanimljiv podatak o postojanju dvaju oltara Ružarija u toj crkvi. Stari oltar, kako navodi, nije imao nikakvih obveza ni prihoda jer su premješteni na drugi oltar istoga titulara koji je nedavno izgrađen.³⁶⁷ Ovi

364 Vincenzo Mancini, 'Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino: il pittore di „Cha Priuli“, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, sv. CLVIII, br. II (2000.), str. 306., sl. 1.

365 Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika', str. 51–56.

366 „Altare societatis rosarii, in quo quotidie celebratur ab ipsis fratribus regentibus dictam societatem. Societas rosarii suprascripta optima habet instituta et recte regitur.“
(Oltar bratovštine Krunice, na kojem svakodnevno svetu misu služe sami braća upravitelji te bratovštine. Spomenuta bratovština Krunice ima izvrsna pravila i dobro je vođena.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 176–177.

367 „Visitatio Sanctissimi Rosarii antiqui: Visitavit altare Sanctissimi Rosarii antiquum, quod est lapideum, non sacratum. Nullumque habet onus nec relictus, cum fuerint utraque translata ad aliud altare eiusdem nominis nouiter constructum et inferius uistandum. [...] Visitatio Sanctissimi Rosarii. Visitauit altare Sanctissimi Rosarii, nouiter erectum, quod est lapideum, non consecratum, sed tamen habet suum altare portetile icsclusum, satis decens.



Sl. 53. Neznani autor, *Gospa od Ružarija*, župna crkva Osor.
Fotografija: Danijel Ciković.

šturi podatci iz apostolskih vizitacija ne pružaju dovoljno podataka temeljem kojih bi se Vicentinova pala mogla datirati, premda bi podizanje novoga oltara bio najlogičniji povod za narudžbu oltarne pale, slijedom čega bi ona pripadala kasnoj Vicentinovoj produkciji. Slična dispozicija vladarskih ličnosti kao na slici iz Staroga Grada zapaža se i na prikazu Gospe od Ružarija, djelu neznanog venecijanskog slikara koje se nalazi u nekadašnjoj katedrali sv. Nikole u Osoru (danas župnoj crkvi Uznesenja Marijina), a koje je Grgo Gamulin osamdesetih godina 20. stoljeća pripisao Baldassareu D'Anni.³⁶⁸ Tom mletačkom slikaru flamanskog podrijetla, kojega je Radoslav Tomić okarakterizirao kao autora „jednodimenzionalne i skromne likovne imaginacije“, potonji je posvetio više studija te mu pripisao niz slika s

ružarijanskom tematikom.³⁶⁹ Nastanak osorske slike vjerojatno je vremenski blizak ostalim Vicentinovim slikama Gospe od Ružarija, s obzirom na to da je apostolski vizitator Priuli 1603. godine izjavio kako je bratovština Ružarija osnovana nedavno u tamošnjoj katedrali, a iz kasnijih dokumenata saznaje se da je njezin osnutak službeno potvrđen 30. lipnja 1605. godine.³⁷⁰ Biskup Koriolan Garzadori zapisao je u svojoj vizitaciji 1608. godine da je oltar Ružarija dobro ukrašen.³⁷¹ Osim slikarske kvalitete koja je skromnija i odudara od Vicentinovih djela, razlika se opaža i u izboru vladarskih ličnosti. Na osorskoj pali, kao i na pali u Trevisu, prikazan je golobradi papa, ali je osim cara, dužda i pape prikazan i jedan kralj ili vojvoda. Prijatelj Pavičić opisala je sliku iz Osora sljedećim riječima: „Na slici su s lijeve strane golobradi papa,

Inibi est erecta confraternitas eiusdem nominis Sanctissimi Rosarii, ad cuius instantiam prima quaque Dominica cuiuslibet mensis decantatur missa et eadem die etiam post uesperas fit processio. Celebrantur insuper in anno quinque anniuersaria pro anima confratrum defunctorum ac omnibus festiuitatibus Beatae Marie Virginis ex annua eleemosina ducatorum seks ab eisdem confratribus subministranda.“

(Posjetio je stari oltar Presvetog Ružarija, koji je kamen, ali nije posvećen. Nema nikakvog tereta niti prihoda jer su oboje preneseni na drugi oltar istog imena, nedavno izgrađen, koji će se posjetiti u nastavku. [...] Posjetio je novopodignuti oltar Presvetog Ružarija, koji je kamen i nije posvećen, ali ipak ima svoj prijenosni oltar smješten u njemu, prilično dostojan. Na tom je mjestu osnovana bratovština istog imena, Presvetog Ružarija. Po njihovoj inicijativi svake prve nedjelje u mjesecu pjeva se misa, a istog dana nakon večernje molitve održava se procesija. Nadalje, tijekom godine slavi se pet godišnjica (zadušnica) za duše preminulih članova bratovštine, kao i na svim blagdanima Blažene Djevice Marije, iz godišnje milostinje od šest dukata koju članovi bratovštine moraju osigurati.)

Mardešić i Kovačić, *Apostolske vizitacije*, str. 510.

- 368 Za atribuciju osorske pale Baldassareu D'Anni vidi: Grgo Gamulin, 'Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 10 (1986.), str. 76.
- 369 O novim doprinosima katalogu Baldassareu D'Anni vidi: Radoslav Tomić, 'Baldassare D'Anna – nove slike s hrvatskih otoka', *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 47 (2023.), 21–28.
- 370 Marušić, 'O unutrašnjosti katedrale sv. Nikole', str. 177–192.; Krk, Biskupijski arhiv Krk, Arhiv Osorske biskupije, XV, 1–2, Visitatio generalis totius diocesis Valerii de Ponte visitatoris apostolici [1647. – 1649.], f. 28^r.
- 371 Biskupijski arhiv Krk, Arhiv Osorske biskupije, Vizitacija biskupa Koriolana Garzadorija, 1608. (bez oznake folijacije).

stari bradati dužd (smješten sasvim u pozadini), jedan kralj (Filip II.) i jedan car (Rudolf II.) pored kojega kleči paž.³⁷² Premda je car naslikan u srebrnom oklopu i s istovjetnom krunom kao na Vicentinovoj slici iz Staroga Grada, autorica ga je identificirala kao cara Rudolfa II., dok je na slici iz Staroga Grada u istoj osobi prepoznala kralja Filipa II. Izbor likova na osorskoj slici autorica je pripisala odjecima tzv. dugog rata koji se vodio od 1593. do 1606. godine između Habsburgovaca i Osmanskog Carstva, a koji su na kršćanskoj strani predvodili rođaci Filip II. i Rudolf II. Pritom je, napominje, Venecija ostala postrani. U kontekstu istih povijesnih refleksija tumači i oltarnu sliku Gospe od Ružarija u Omišu koja se pripisuje venecijanskom slikaru Matteu Ingoliju. Na toj je slici golobradog papu također identificirala kao Klementa VIII.³⁷³

Slika Gospe od Ružarija iz crkve San Nicolò u Trevisu i rasprava o identitetu pape

U svojoj knjizi *Memorie Trevigiane* Domenico Maria Federici navodi da je 22. siječnja 1606. godine sklopljen ugovor prema kojem je Leonardo Comin trebao izraditi projekt i skulpturu za kapelu Ružarija, po uzoru na onu u crkvi SS. Giovanni e Paolo u Veneciji, međutim napominje da do realizacije tog projekta nije došlo.³⁷⁴ Godine 1616. Bartolomeo Burchelati napisao je o oltaru i njegovoj likovnoj opremi sljedeće: „[...] quod modo miraris, Hospes, altari magnificando, nobilius inquam, ac sumptuosius construendo columnis marmoreis, caelatura, atque auro

plurimo nimis spectabili, reposita est ibi dun-taxat in cochlea media Beate Mariae Virginis figura sedens, filium habens in gremio spectabilis, atque artificii non vulgaris; ad aræ basim ampliori in marmore descripti sunt hi mores characteres. Anno Dom. MDLXXXVI. Fratres sancti Nicolai, & confratres sanctissimi Rosarij a fundamentis instauravere. Ad hæc anno MD-CVIII. Imago B. Mariæ V. stantis tenentis ulnâ filium, structuræ admirabilis, pulcherrima si visquâ et alia pulchra (veteri in alterum usum vocata) fuit hic reposita. Quam die sancti Stephani Illustrissimus ac Reverendissimus Antistes Franciscus Justinianus, Illustrissimo Præstore assistente cum maximo civium concursu, benedixit, atque corona argenteâ, quæ nunquam ab ejus capite dimovetur, religiosè coronavit.“

([...] Ono što sada promatraš, putniče, uzvišuje oltar svojom veličinom – rekoh, izgrađen plemenitije i raskošnije, s mramornim stupovima, rezbarijama i obiljem zlata koje ga čini iznimno dojmljivim. U središnjoj niši nalazi se prikaz Blažene Djevice Marije koja sjedi i drži Sina u krilu – upečatljiv prikaz i umjetnički veoma vješt. U podnožju oltara, na većem komadu mramora, urezani su sljedeći natpisi: Godine Gospodnje 1586. braća sv. Nikole i bratimi Presvetog Ružarija obnoviše [oltar] od temelja. Nadalje, godine 1608., ovdje je postavljen prikaz Blažene Djevice Marije koja stoji i drži Sina u naručju – izuzetne izrade, najljepša od svih lijepih (dok je stariji prikaz prenamijenjen u drugu svrhu). Nju je na dan sv. Stjepana, uz nazočnost uzoritog i preuzvišenog biskupa Francesca

Justiniana i uzoritog providura te u prisustvu brojnih građana, svečano blagoslovio i pobožno okrunio srebrnom krunom, koja joj nikada nije skinuta s glave).³⁷⁵

Kao što je razvidno iz teksta, Burchelati u svom opisu spominje samo prikaz (*imago*) Blažene Djevice Marije ne navodeći ostale protagoniste, pa iz navedenog nije potpuno jasno odnosi li se opis i godina izrade na Vicentinovu oltarnu palu. Nešto izdašniji u opisu bili su Ambrogio Rigamonti u 18. stoljeću,³⁷⁶ Domenico Maria Federici u ranom 19. stoljeću,³⁷⁷ Lorenzo Crico, 1829. godine³⁷⁸ te Giovanni Milanese početkom 20.

stoljeća.³⁷⁹ Izdvajam opis koji donosi Federici, a koji glasi: „A cornu Epistole dell altar del Rosario nella medesima chiesa, si vede dal Vicentino con figure al naturale L’ imperatore, il re di Francia, Regine e Principesse, ed il Papa sotto del quale leggesi: B. Benedictus XI ad vivum expressus; questi tutti pregano la Vergine Santissima, che in alto vedesi sostenuta da un Coro di Angioletti con San Domenico e S. Cattarina da Siena.“

(Na strani poslanice oltara Ružarija u istoj crkvi vidi se djelo Vicentinovo s likovima u prirodnoj veličini: car, kralj Francuske, kraljice i princeze te papa, ispod kojeg piše: „B. Benedikt

375 Bartolomeo Burchelati, *Commentariorum memorabilium multiplicis historiae Tarvisinae locuples promptuarium libris quatuor distributum* (Tarvisium: apud Angelum Righetinum, 1616.), str. 291.

376 „A cornu Epistolae dell’ Altar del SS. Rosario si vede espresso in un Quadro lungo piedi 7, alto piedi 12 la SS. Vergine del Rosario con San Domenico, e Santa Rosa, sotto a’ quali vi stanno il Sommo Pontefice, vari Principi, e Regine in atto di supplicare Maria Santissima: opera di Andrea Visentino Veneziano, che fiori nell’ anno 1614, e morì d’ anni circa 72.“

(S desne strane (na strani poslanice) oltara Presvetog Ružarija vidi se na slici veličine 7 stopa u širinu i 12 stopa u visinu Presveta Djevice od Ružarija sa sv. Dominikom i sv. Ružom, a ispod njih stoje papa, razni knezovi i kraljice u stavu molitve pred Presvetom Marijom; djelo je to Andree Visentina, Mlečanina, koji je stvarao oko 1614. godine i umro u dobi od oko 72 godine.)

Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture piu celebri che si vedono esposte nelle chiese e altri luoghi pubblici di Trevigi* (Trevigi: Presso Giovanni Pozzobon, 1776.), str. 37–38.

377 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 104.

378 „Tra l’ altar di S. Rocco, e quello del Rosario c’ è un quadro, in cui vedesi la B. V. del Rosario in alto; al basso principi e regine adetti a quella divozione: opera di Andrea Vicentino.“

(Između oltara sv. Roka i oltara Ružarija nalazi se slika na kojoj se vidi Blažena Djevice od Ružarija u gornjem dijelu; u donjem dijelu prikazani su knezovi i kraljice privrženi toj pobožnosti: djelo Andree Vicentina.)

Lorenzo Crico, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d’ osservazione esistenti nella R. città di Treviso* (Treviso: dalla tipografia Andreola, 1829.), str. 65.

379 „[...] quindi un quadro di Andrea Vicentino (1590.) che paolescamente tratteggia il papa Boccasini, l’ imperatore, il doge, la dogaresa e altre principesse, in atto di pregare la Vergine del Rosario, circondata da angioletti e venerata da S. Domenico e da S. Caterina da Siena.“

([...] dakle, riječ je o slici Andree Vicentina (1590.), koji u stilu Paola Veronesea prikazuje papu Boccasinija, cara, dužda, duždevu suprugu i druge princeze kako mole Djevicu od Krunice, okruženu anđelićima, a štuju je sv. Dominik i sv. Katarina Sijenska.)

Giovanni Milanese, *La chiesa monumentale di S. Nicolò in Treviso* (Treviso: Stabilimento ditta Luigi Zoppelli, 1905.), str. 34.

372 Prijatelj Pavičić, ‘Prilog poznavanju zastupljenosti’, str. 114.

373 Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 82–83., 86. Palu iz Omiša prvi je objavio Kruno Prijatelj. Kruno Prijatelj, ‘Una pala firmata da Matteo Ingoli in Dalmazia’, *Arte Veneta*, XXVI (1972.), 202–203.; pretiskano u Kruno Prijatelj, ‘Pala Mattea Ingolija u Omišu’, u *Studije o umjetninama u Dalmaciji III* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1975.), str. 40–43. Prijatelj piše: „U donjem dijelu pale također s mnogo slobode, gotovo kao u skici, prikazani su protagonisti pobjede kod Lepanta: papa u tijari i zlatnom pluvijalu, stari dužd u zelenkastom plaštu s jednorogom kapom i car s crvenim plaštem i zlatnom krunom.“

374 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 104.

XI. prikazan prema životu“. Svi se oni mole Presvetoj Djevici Mariji, koja se u gornjem dijelu prikazuje uzdignuta, okružena zborom anđelića, sa sv. Dominikom i sv. Katarinom Sijenskom.)³⁸⁰

Federici je evidentno zamijenio identitet venecijanskog dužda za francuskog kralja previdjevši karakterističan *corno dogale* na duždevoj glavi. Točno je, međutim, prepoznao carske insignije vezane za muškarca u srebrnom oklopu, kao što su ih prepoznali i ostali navedeni autori. Pritom nitko od njih nije poimence imenovao prikazanog cara, dužda ili žene prikazane na slici, dok je Giovanni Milanese smatrao da je na slici naslikan papa Benedikt XI.³⁸¹ Pri analizi ove slike iz Trevisa Vittorio Sgarbi iznio je dvojbe po pitanju identiteta pape. On nije previdio činjenicu da se ispod njega nalazi natpis koji glasi B. BENEDICTUS PP. XI. TARV. AD VIVV EX, međutim, naglasio je da se identitet pape može smatrati arbitrarnim ako se čašćenje pape Benedikta XI. čvršće ne poveže s usmenom i lokalnom tradicijom.³⁸² Budući da je riječ o prikazu golobradog pape, isključio je mogućnost da se radi o Piju V. smatrajući da lik pape može predstavljati Klementa VIII. Nadalje, smatrao je da su u molitvenom činu prikazani car Filip II., dužd Marino Grimani i njegova supruga Morosina Grimani. Polazeći od takve interpretacije protagonista, zaključio je da slika simbolizira slogu zapadnih sila nakon pobjede kod Lepanta te da je nastala između 1595. i 1598. godine, što je potom postalo općeprihvaćeno u kasnijoj

literaturi.³⁸³ Morena Abiti, autorica knjige *Il tempio di San Nicolò*, također je prihvatila Sgarbijev prijedlog datacije slike nakon 1595. godine, kao i identifikaciju carske osobe s Filipom II. te dužda s Marinom Grimanijem. Nije se, međutim, složila s tvrdnjom da lik pape prikazuje Klementa VIII. Iznijela je uvjerljive dokaze da je zapravo riječ o Nicoli Boccasiju, odnosno papi Benediktu XI., kako to, uostalom, sugerira i natpis na slici, premda je natpis, po svoj prilici, novijeg datuma od same slike. Izgled pape na Vicentinovoj slici usporedila je s djelima nekolicine majstora koji su prikazivali njegov lik – među ostalim i sa skulpturom koju je u 17. stoljeću za crkvu San Nicolò u Trevisu izradio Giovanni Comin.³⁸⁴ Nicola Boccasini, odnosno papa Benedikt XI., rođen je u Trevisu 1240. godine. Redovnički i klerikalni put započeo je 1257. pristupivši dominikanskoj zajednici u crkvi San Nicolò u Trevisu, a za papu je izabran 1303. godine. Papa Klement XII. proglasio ga je blaženim 1736. godine. Benedikt XI. izdašno je darivao samostan sv. Nikole u Trevisu novcem i vrijednim liturgijskim predmetima, a njegov se kult ondje počeo razvijati i častiti znatno prije službene beatifikacije. Ferdinando del Castiglio posvetio je nekoliko stranica njegovu životu i posmrtnim čudima u djelu *Historia Generale Di S. Domenico Et Dell'Ordine Suo De'Predicatori*, objavljenom u prijevodu na talijanski 1589. u Veneciji. U tom je tekstu papa prikazan kao oličenje svetosti.³⁸⁵ Iste 1598. godine venecijanski slikar Giacomo Lauro

380 Federici, *Memorie Trevigiane*, str. 104.

381 Milanese, *La chiesa monumentale*, str. 34.

382 Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 132–133.

383 Prijatelj Pavičić, 'O autorima dviju slika', str. 51–56.; Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, str. 89.

384 Abiti, *Il tempio di San Nicolò*, str. 51.

385 Fernando del Castillo, *Dell'istoria generale di s. Domenico et dell'ordine suo de' Predicatori*,



Sl. 54. Neznani autor, *Portret pape Benedikta XI*, početak 17. stoljeća, crkva sv. Nikole, Treviso. Fotografija: Ivana Čapeta Rakić.

oslikao je vratnice orgulja u crkvi San Nicolò u Trevisu prizorima iz života pape Benedikta XI., među kojima je prikazao i njegovo ustoličenje za poglavara Rimokatoličke Crkve.³⁸⁶ Usporedi li se fizionomija pape na tim prikazima – koji nedvojbeno upućuju na identitet prikazane osobe – s onom na slici *Gospe od Ružarija* koju je izradio Andrea Vicentino, uočava se njihova međusobna sličnost. U kontekstu poredbenih primjera, a u prilog identifikaciji pape na Vicentinovoj slici, valja spomenuti i portret Benedikta XI. koji je za istu crkvu naslikao nepoznati venecijanski majstor u 17. stoljeću. U gornjem kutu te slike nalazi se natpis „Beatus Benedictus Tarvisinus XI.“, koji jasno potvrđuje identitet prikazanog.³⁸⁷ (sl. 54) S obzirom na snažno razvijen kult blaženog Benedikta XI. u crkvi San Nicolò te niz slikovnih prikaza na kojima je njegov lik uvijek prikazan na sličan način, smatram da ne treba dvojiti oko njegove identifikacije niti na slici Gospe od Ružarija Andree Vicentina. Iako prikaz ne može biti portret u realističnom smislu, s obzirom na vremenski odmak od

razdoblja života pape, lik Benedikta XI. oblikovan je u skladu s ustaljenom lokalnom ikonografskom tradicijom i prepoznatljivim načinom njegova prikazivanja.

Obitelj Maganza i kapela Ružarija u crkvi Santa Maria della Corona u Vicenzi

Andrea Michieli Vicentino po svoj prilici formirao se u Vicenzi u krugu obitelji Maganza.³⁸⁸ U istarskom Motovunu jedna slika Gospe od Ružarija pripisuje se Alessandru Maganzi,³⁸⁹ no obitelj Maganza prvenstveno je poznata po osliku kapele Ružarija u crkvi Santa Maria della Corona u Vicenzi. Tu kapelu oslikali su u suradnji s drugim manje znanim autorima poput Giambattiste Baragia i Giacoma Buonvicinate ona predstavlja nezaobilaznu točku u kontekstu razmatranja ružarijanske ikonografije.³⁹⁰

Tamošnja bratovština Ružarija ustanovljena je negdje oko 1576. godine,³⁹¹ no podizanje nove kapele, a potom i opremanje likovnim djelima ostvareno je između 1613. i 1627. godine.³⁹²

Slikarski ciklus sastoji se od trideset četiri slike na platnu koje su raspoređene po svodu i zidovima kapele. Najveće dvije slike na zidovima stoje sučelice jedna drugoj te flankiraju oltar na kojemu se nalazi skulptura Bogorodice s Djetetom i zrakama sunca. Pritom Bogorodica pruža ružarij sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj. Uokviruju ih oslikani medaljoni s otajstvima kojih je autor Pietro Damini.³⁹³ Na lijevoj strani zida nalazi se slika koju je potpisao Giambattista Maganza il Giovane. (sl. 55) U središnjoj osi kompozicije prikazuje papu Pija V., njemu slijeva španjolskog kralja Filipa II. te zdesna venecijanskog dužda. Središnju trojku okružuju brojni muškarci; iza pape je nekoliko kardinala, dok španjolskom kralju asistiraju članovi dvora prepoznatljivi po elegantnoj tamnoj odjeći s visokim bijelim ovratnikom. Dužda okružuju visoki predstavnici Serenissime, vjerojatno članovi Vijeća desetorice prepoznatljivi po crvenoj odjeći. Ovu skupinu muškaraca nadvisuje nebeski dio u kojemu su smještene dvije žene koje predstavljaju personifikacije Snage i Sloge, a čitav gornji dio

kompozicije zaključuje se prikazom golubice Duha Svetoga s anđelima.³⁹⁴ Za razliku od primjera navedenih u prethodnim poglavljima, ovaj prikaz Svete lige prikazuje sklapanje saveza prije Lepantske bitke. Navedenom prikazu prethodile su grafike slične ikonografije koje je još 1572. godine izradio Martin Rota,³⁹⁵ a u slikarskom mediju Dario Varotari 1573. godine za komunalnu palaču Palazzo Podestà u Padovi.³⁹⁶ Da je riječ o prikazu sklapanja saveza, upućuje činjenica da se iznad trojice protagonista nalaze dvije personifikacije, a ne nebeski medijatori pobjede, kakvi se pojavljuju, primjerice, u djelu Paola Veronesea koje prikazuje Lepantsku bitku. Međutim, u Vicenzi je tema sklapanja saveza uvedena u sakralni kontekst povezan s ružarijanskim kultom, slično kao što je to prethodno učinjeno u venecijanskoj crkvi SS. Giovanni e Paolo te u crkvi sv. Dominika u Brescii, gdje su predstavnici Svete lige i njihovi zapovjednici prikazani u trenutku nakon bitke. Maganzinu sliku iz kapele Ružarija u Vicenzi sažeto je opisao Ridolfi sljedećim riječima: „Nella Cappella del Rosario in Santa Corona è di sua mano Lega Sacra trà il

composta per il molto reuer. padre M. F. Ferdinando del Castiglio, in lingua castigliana; e poi tradotta nella nostra italiana lingua dal reuerendo padre f. Timoteo Bottoni, I. (Venezia: Damiano Zenaro, 1589.), str. 111–112.

386 Abiti, *Il tempio di San Nicolò*, str. 102–105.

387 Abiti, *Il tempio di San Nicolò*, str. 161.

388 Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del seicento* (Milano: Electa, 1981.), str. 39.

389 Na toj slici nema crkvenih i svjetovnih vlasti, pa slijedom toga nije u fokusu interesa ove knjige. Za sliku vidi: Višnja Bralić i Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.), str. 236–238.

390 Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 122.

391 Iz te godine datira jedan dokument kojim bratovština Ružarija u crkvi San Pietro Martire predaje inkvizitoru Giuliju Doffiju jurisdikciju nad njihovom kapelom te unaprijed nude mogućnost udruživanja s bratovštinom Ružarija u Vicenzi koja se ima tamo uspostaviti. Tommaso Lonero, ‘La bottega dei Maganza ed il ciclo della confraternita del Rosario della chiesa domenicana di Santa Corona’ (Università degli Studi di Padova, 2016/2017.), str. 19.

392 Margaret Binotto, *Vicenza*, u *La pittura nel Veneto: Il Seicento*, I, ur. Mauro Lucco (Milano: Electa, 2000.), str. 257–266.

393 Lonero, ‘La bottega dei Maganza’, str. 71. O Pietru Daminiu vidi: Davide Banzato i Pier Luigi Fantelli, ur., *Pietro Damini 1592–1631. Pittura e Controriforma* (Milano: Electa, 1993.)

394 Sgarbi, *Palladio e la maniera*, str. 123.

395 Milan Pelc, ‘Lepantska bitka i pomorski ratovi s Turcima 1571./1572. na grafikama Martina Rote Kolunića’, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33 (1992.), str. 95–116.

396 Slika iz komunalne palače danas se čuva u muzeju Pinacoteca civica u Padovi. Sliku je opisao Ridolfi sljedećim riječima: „Ne’ primi tempi suoi dipinse nella sala del Podestà, ove havevano operato il Campagnola, & altri Pittori Padovani, il quadro della lega Sacra trà il Pontefice Pio V. il Rè Catholico, & il Doge Luigi Mocenico per la Republica Veneta, e ritrasse que’ Prencipi dall’ effigie naturali. Piacque molto l’ opera, e n’ hebbe honori, e s’ accreditò molto in quella Città.“

(U svojim ranim godinama oslikao je dvoranu podestata, u kojoj su prije njega djelovali Campagnola i drugi padovanski slikari. Tema je bila Sveta liga između pape Pija V., španjolskog kralja i dužda Luigija Moceniga kao predstavnika Mletačke Republike. Vladare je prikazao prema njihovim stvarnim portretima. Djelo je bilo iznimno hvaljeno i donijelo mu ugled i priznanja u tom gradu.)

Ridolfi, *Le Maraviglie dell’arte*, II., str. 80. Za sliku iz komunalne palače također vidi: Cecilia Prete, ‘Una pala dedicata al culto del Rosario e un nuovo ritratto del cardinale Girolamo Rusticucci’, *Notizie da Palazzo Albani*, XXXII (2003.), str. 101–109.



Sl. 55. Giambattista Maganza il Giovane, *Sveta liga*, kapela Ružarija, crkva Santa Corona, Vicenza. Fotografija uz dopuštenje Musei Civici Vicenza – Chiesa di Santa Corona.

Pontefice, il Rè di Spagna, e la Republica Veneta“ (U kapeli Ružarija u crkvi Santa Corona nalazi se njegovo djelo *Sveta liga između Pape, španjolskog kralja i Mletačke Republike*),³⁹⁷ a slično su je opisali Baldinucci u knjizi izdanoj početkom 18. stoljeća³⁹⁸ te Francesco Formenton u 19. stoljeću.³⁹⁹

Sliku nasuprot ovoj potpisao je Giambattistin otac, odnosno Alessandro Maganza. Na njoj je prikazan zapovjednik venecijanske flote, Sebastiano Venier, koji u pokleknutoj pozi zahvaljuje za pobjedu nad Osmanlijama. (sl. 56) Gornju polovicu slike čini nebeska zona u kojoj su prikazani Krist i Bogorodica okruženi svecima. U prvom su planu sv. Marko i sv. Justina, a u drugom dva sveta ratnika; arkandeo Mihael i vjerojatno sv. Teodor, prvi zaštitnik Venecije.⁴⁰⁰ U nebeskoj zoni vidi se još jedan anđeo ili personifikacija koja se spušta prema Venieru noseći u rukama palminu granu i vijenac od lovorova

lišća. Sam Venier odjeven je u oklop preko kojega je zlatni plašt postavljen purpurnom tkaninom, sličan onima kakve su nosili venecijanski duždevi, što je po svoj prilici konotacija na njegovu dužddevsku funkciju koju je obnašao nakon smrti Alvisea Moceniga. Pored Veniera nalazi se još nekoliko muškaraca, od kojih jedan zasigurno predstavlja naručitelja, te mladi paž koji drži Venierov šljem. U pozadini je prikaz pomorske bitke, dok su u prvom planu tijela poginulih osmanskih vojnika. Za ovu sliku sačuvana je i pripremna skica koja se čuva u muzeju Boijmans van Beuningen u Rotterdamu.⁴⁰¹

Premda slika ne sadrži grb dužda Veniera, njegova karakteristična fizionomija te sijeda brada i brkovi oduvijek su bili prepoznati kao dio njegova identiteta, a tema slike to sugestivno potvrđuje, kao i pisani izvori koji sliku opisuju.⁴⁰² Ostale slike u kapeli prikazuju scene iz Marijina

397 Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, II., str. 245.

398 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, che contengono tre decennali, dal 1580. al 1610. Opera postuma*. 5 (Firenze: Giuseppe Manni, 1702.), str. 207–208.

399 „Gio. Battista Maganza figlio di Alessandro, fu pittore imitando il padre. [...] Nella cappella del Rosario in S. Corona fece il quadro della lega tra il papa, il re di Spagna e la Repubblica Veneta.“ (Giovanni Battista Maganza, sin Alessandra, bio je slikar koji je slijedio očev primjer. [...] U kapeli Ružarija u crkvi Santa Corona naslikao je sliku saveza između pape, španjolskog kralja i Mletačke Republike.)

Francesco Formenton, *Memorie storiche della città di Vicenza dalla sua origine fino l'anno 1867* (Vicenza: tipografia di Giuseppe Staidler, 1867.), str. 477.

400 Lonedo, 'La bottega dei Maganza', str. 38.

401 <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/99626/composition-study-for-the-triumph-of-sebastiano-venier-santa-corona-vicenza> (pristupljeno 5. ožujka 2024.)

402 Ovako sliku opisuje Domenico Bortolan: „Al dipinto del figlio sta di ricontra quello del padre, che nel movimento delle figure e nella gajezza delle tinte si ravvisa discepolo non volgare di Paolo. Tiene il campo del dipinto un vecchio guerriero, con manto imperatorio sul dorso, piegato a terra le ginocchia, nudo il capo e le mani levate al cielo: il fiancheggiava a sinistra un gruppo di valletti e guerrieri: in alto appare il divin Redentore, la gran Vergine e s. Marco Evangelista a destra; la martire Giustina a sinistra, dietro e al disotto angeli armati con palme e corone. Occupano il piede della tela corpi dei soldati uccisi. Traverso al mezzo del campo si stende lontano un fondo basso ed oscuro, rischiarato qua e là da vampe luccicanti, che incendiano triremi combattenti. Tutti in questa tela compendiansi i fatti della vittoria di Lepanto, il trionfo del reduce Sebastiano Veniero, le grazie rese al cielo dalla riconoscente Venezia, le preci solenni pei suoi estinti. Neil' estrema sinistra del dipinto sta scritto: Alexand. Magant.“



Sl. 56. Alessandro Maganza, *Sebastiano Venier zahvaljuje za pobjedu nad Osmanijama*, kapela Ružarija, crkva Santa Corona, Vicenza. Fotografija uz dopuštenje Musei Civici Vicenza – Chiesa di Santa Corona.

života i Kristova djetinjstva, utemeljene uglavnom na apokrifnim evanđeljima, a koje se izmjenjuju s prikazima poput likova evanđelista, proroka, sibila, alegorija ili marijanskih atributa. Na većini slika, izuzev onih sa svetim prizorima, nalaze se portreti donatora, po svojoj prilici članova bratovštine Ružarija.

Odjeci Lepanta u slikama Ružarija izvan teritorija Serenissime

Izvan venecijanskog konteksta – osobito u španjolskim i talijanskim sredinama – komemoracija Lepanta u ružarijanskom kultu poprima znatno naglašenije značenje. To se ogleda i u slikarskoj ikonografiji, gdje se jasno očituju reference na konkretne povijesno-političke događaje, pri čemu ključnu ulogu zauzima papa Pio V. Zasiurno najpoznatiji prikaz ružarijanske tematike koji nedvojbeno afirmira trijumf Svete lige nalazi se u crkvi Santa Croce u mjestu Bosco Marengo, rodnome mjestu pape Antonia Ghislierija. Slika, koju je 1597. godine izradio slikar Grazio Cossali, predstavlja vertikalno koncipiranu kompoziciju u kojoj gornju zonu zauzima nebeska vizija Bogorodice s Djetetom, okružene sv. Dominikom i sv. Katarinom Sijenskom koji stoje simetrično

slijeva i zdesna.⁴⁰³ Unutar te nebeske sfere prikazani su i anđeli u dinamičnom pokretu kako revno dijele krunice. Donji, zemaljski dio kompozicije rezerviran je za četiri klečeće osobe koje predstavljaju trojicu ključnih protagonista Svete lige te naručitelja slike, kardinala Michelea Bonellija, nećaka pape Pija V.⁴⁰⁴ U središtu tog prizora nalazi se *putto* koji drži zastavu s grbovima glavnih članica saveza, pri čemu je uloga Venecije označena simbolom mletačkog lava. (sl. 57)

U Liguriji se ističe slika Giovannija Battiste Paggija, izrađena između 1620. i 1627. za dominikansku crkvu u Genovi. Na toj kompoziciji Bogorodica pruža krunicu sv. Dominiku u društvu sv. Klare i sv. Franje, dok je ispod tog prizora petnaest otajstava Krunice raspoređeno na vrpici. Donji dio slike prikazuje klečećeg papu koji prstom upućuje prema središnjem dijelu slike, gdje se u morskom krajoliku prikazuje raspored dviju flota u prvome trenutku sukoba. Iako pojednostavljen, prizor jasno sugerira Bitku kod Lepanta s karakterističnom zakrivljenom linijom kršćanskih galija, predvođenih šestoricom većih mletačkih *galeazza*, koje su zrcalno postavljene nasuprot osmanskoj floti. Ovaj vizualni obrazac prepoznaje se u brojnim grafičkim listovima nastalim nakon bitke, osobito u djelima Giovannija

(Nasuprot sinovu djelu nalazi se slika njegova oca, koji se po pokretu likova i vedrini boja prepoznaje kao istaknuti učenik Paola Veronesea. Središnje mjesto na slici zauzima stariji ratnik s carskim plaštem preko leđa koji kleči na tlu, gologlav, s podignutim rukama prema nebu. S njegove lijeve strane nalazi se skupina paževa i ratnika. U gornjem dijelu slike prikazan je božanski Otkupitelj, velika Djevica i sv. Marko Evanđelist s desne strane, dok je sveta mučenica Justina s lijeve; iza i ispod njih nalaze se anđeli naoružani palmama i krunama. Donji dio platna prekriven je tijelima poginulih vojnika. Preko središnjeg dijela kompozicije proteže se tamna i niska pozadina, koja je mjestimično osvijetljena bljeskovima plamena što obuzima trireme u boju. Na toj slici sažeti su svi događaji vezani za pobjedu kod Lepanta: trijumfalni povratak Sebastiana Veniera, zahvala nebu koju iskazuje zahvalna Venecija te svečane molitve za poginule. Na krajnjoj lijevoj strani slike ispisano je: Alexand. Magant.)

Domenico Bortolan, *S. Corona: chiesa e convento dei Domenicani in Vicenza* (Vicenza Vicenza: Tip. editrice S. Giuseppe, 1880.), str. 212–213.

403 Luciano Anelli, *Grazio Cossali, pittore orceano* (Orzinuovi: Comune di Orzinuovi, 1978.), str. 175–176.

404 Capotorti, *Lepanto tra storia e mito*, str. 85.

Francesca Camocija i Antonija Lafrerija.⁴⁰⁵

U Španjolskoj se također bilježe primjeri slikarskih djela u kojima se ranija ružarijanska ikonografija reinterpreтира u svjetlu novih političkih zbivanja. Među njima se izdvaja jedno malo djelo u tehnici ulja na bakru, koje se čuva u kraljevskom samostanu Comendadoras de Santiago u Madridu, a izradio ga je neznani autor s kraja 16. stoljeća. Središnji prizor prikazuje Djevicu Mariju i Dijete Isusa pod baldahinom kako dijele krunice pobožnim vjernicima – Marija ženama, a Dijete muškarcima – uz pomoć dvaju anđela. Skupine predvode sv. Dominik i sv. Katarina Sijenska, dok se iza sv. Dominika nalaze klerici i pripadnici crkvene hijerarhije (papa, biskupi i ostali), a iza sv. Katarine pobožne žene. Ova centralna kompozicija uokvirena je medaljonima s prikazima otajstava krunice, međusobno povezanim dvostrukom niskom od perli. Cjelinu nadopunjuju brojne osobe raspoređene uz rubove slike, među kojima se u donjim kutovima nalaze personifikacije Vjere i Kršćanske ljubavi. Konceptualno, slika se oslanja na grafičke listove Beatrizeta i Cavalierija, ali ih nadopunjuje elementima koji odražavaju novu povijesnu i političku situaciju. Na vrhu slike istaknut je križ okružen geslom povezanim s labarumom još od ranosrednjovjekovne tradicije – „In hoc signo vinces“, poznatim iz legende o caru Konstantinu I. Velikom. Središnja kartuša ispod Bogorodičinih stopala flankirana je s dvama ovalnim medaljonima u kojima se prepoznaju portreti pape Pija V. i Don Juana Austrijskog, čime se dodatno potvrđuje povezanost ružarijanske ikonografije s memorijom Lepanta.⁴⁰⁶ Uz ove eksplicitne, ali ipak rijetke primjere, valja

istaknuti produkciju brojnih djela neutralne ikonografije koja nije bila obojena suvremenim povijesno-političkim zbivanjima. Takva djela sadrže prikaze cara, kralja ili vojvode, pape i ostalih klerikalnih struktura, ali ih se ne može dovesti u vezu sa stvarnim identitetima povijesnih ličnosti – kao ni u slučaju brojnih slika nastalih na venecijanskom teritoriju, o kojima je bilo riječi u prethodnim poglavljima. Ta su djela nastala kao kontinuitet predlephantinskog razdoblja i ikonografskih obrazaca pri čemu je jedinu specifičnost na teritoriju Serenissime predstavljala pojava dužda kao predstavnika svjetovne vlasti. U pojedinim slučajevima, prema želji naručitelja, u ovakvim su prikazima mogući prepoznatljivi portreti stvarnih osoba – najčešće donatora. Međutim, njihova se prisutnost ne može tumačiti kao ikonografski odjek Lepantske bitke, nego prije kao izraz osobne pobožnosti prema Ružariju i pripadnosti određenim bratovštinama.

405 Laura Stagno, 'Between Liguria and Southern Piedmont. Images of Lepanto in Religious Contexts', *Images in the Borderlands: The Mediterranean between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period*, ur. Ivana Čapeta Rakić i Giuseppe Capriotti (Turnhout: Brepols, 2022.), str. 99–132.

406 Jesús Ángel Sánchez Rivera, 'Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario', *Advocaciones Marianas de Gloria, II*, ur. Francisco Javier Campos Y Fernández De Sevilla (Sevilla: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y arti, 2012.), str. 851–866.



Sl. 57. Grazio Cossali, Gospa od Ružarija i Sveta liga, 1597., crkva Santa Croce, Bosco Marengo. Fotografija uz dopuštenje Regije Pijemont.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Ikonografija Gospe od Ružarija od samih je početaka bila snažno obilježena ne samo pobožnim motivima već i prisutnošću crkvenih i svjetovnih autoriteta. Već prvi vizualni prikazi iz druge polovice 15. stoljeća svjedoče o aktivnoj uključenosti visokih nositelja vlasti – cara Fridrika III., papinskih legata i samoga pape Siksta IV. – u promicanje ružarijanske pobožnosti. Njihova ikonografska prisutnost nije bila tek dekorativna već je simbolički utjelovljavala institucionalnu potporu, a ujedno i univerzalnost pobožnosti Ružarija, koja se proširila na sve staleže i katoličke sredine diljem Europe. Upravo ta ranonovovjekovna ikonografija, utemeljena na dominikanskoj inicijativi i propagandi, s vremenom se učvrstila kao *topos* – ustaljeni vizualni model – koji je bio prepoznatljiv i izvan teritorija Svetog Rimskog Carstva. Premda je u Veneciji bratovština Ružarija ustanovljena još 1480. godine, a potom i u drugim mjestima njezina dominija, sačuvano je vrlo malo djela koja bi vizualno odražavala pobožnost u njezinu ranijem stadiju. Sukladno pisanim svjedočanstvima, a na tragu potpore koju su car i papinske strukture pružili bratovštini u Kölnu, i u Veneciji su se najviši predstavnici vlasti – dužd i patrijarh – osobno pridružili prvoj bratovštini Ružarija osnovanoj u crkvi San Domenico di Castello. Stoga bi bilo očekivano da se njihova prisutnost vizualno zabilježi na djelima nastalima u tom kontekstu. Jedini danas sačuvani primjer u slikarskom mediju s prostora Mletačke Republike, a koji je nastao u prvoj polovici 16. stoljeća, jest Dürerova slika *Proslava Ružarija* iz 1506. godine, naslikana za oltar njemačke bratovštine u crkvi San Bartolomeo di Rialto u Veneciji. Na toj kompoziciji prikazani su papa i car, ali ne i dužd, što se može objasniti naručiteljevim njemačkim kontekstom i važećom mletačkom zabranom prikazivanja duždeva lika i grba izvan duždeve palače ili osobnih votivnih djela namijenjenih crkvi, a koja su se strože provodila u spomenu tom razdoblju.

U nedostatku sačuvanih slikarskih djela s prikazima vlasti pisani izvori ostaju ključan dokaz o njihovoj prisutnosti u ranoružarijanskoj ikonografiji na prostoru Mletačke Republike. Tako se, primjerice, u crkvi sv. Dominika u Brescii navode dva bočna panela Callista Piazzze s prikazima pape i cara kako mole Ružarij, dok se u Trevisu 1560. godine spominje pala Angela Fortea s prikazom Gospe od Ružarija i lokalnog pobožnog puka. Takva ikonografija – s prikazima crkvenih i svjetovnih autoriteta koji u pokleknutom stavu primaju ružarij – u skladu je s općom praksom prikazivanja ove teme koja se do sredine 16. stoljeća već ustalila kao prepoznatljiv vizualni obrazac. U kontekstu širenja i standardizacije ružarijanske ikonografije posebnu su ulogu imale grafike Nicolasa Beatrizeta, Cavalierija i drugih autora, koje su bile istodobno i prijenosnici vizualnih motiva i samostalni izvori ikonografskog oblikovanja. U mnogim slučajevima nije moguće sa sigurnošću utvrditi jesu li one prethodile slikarskim djelima ili su nastale kao njihove interpretacije, no jasno je da je među njima postojala međuzavisnost, a njihova distribucija preko venecijanskih i rimskih izdavača omogućila je široku cirkulaciju srodnih ikonografskih obrazaca. Na to upućuju sačuvani primjeri poput slike *Gospe od Ružarija* iz Tranija iz 1558. godine, u kojoj su uz sv. Dominika i sv. Katarinu Sijensku prikazani papa, biskup i kralj/vojvoda te pobožne žene s druge strane kompozicije, kao i slika iz španjolskog mjesta Fuentes de Ebro iz 1559. godine, koja dijeli sličnu ikonografsku strukturu nastalu u međusobno bliskom vremenskom rasponu.

Kult Gospe od Ružarija doživljava eksplozivan razvoj nakon Bitke kod Lepanta 1571. godine, kada pobožnost prerasta iz kontemplativne devocije u vidljivo političko sredstvo komemoracije i legitimizacije vlasti. Dominikanski red, koji je i prije bitke snažno promicao pobožnost propovijedima, procesijama i osnivanjem bratovština, dodatno intenzivira svoje djelovanje. Uslijed pobjede Svete lige – koju su

činili papa Pio V., Filip II. i venecijanski dužd Alvise Mocenigo – dominikanci uvode sustavnu institucionalizaciju kulta: bratovštine Ružarija osnivaju se diljem katoličke Europe, a papa Grgur XIII. kanonizira sjećanje na bitku ustanovljenjem blagdana Ružarija, koji se od 1573. godine slavio prve nedjelje u listopadu. Bitka kod Lepanta odigrala se upravo u nedjelju – 7. listopada 1571. godine – što je ujedno i blagdan sv. Justine, svete koja se u Veneciji osobito časti još od 15. stoljeća. Stoga valja naglasiti da venecijanski narativ komemoracije Lepanta ne slijedi u potpunosti rimsku teološku interpretaciju. U Veneciji se pobjeda nije isključivo pripisivala intervenciji Bogorodice već i Kristovu otkupiteljskom djelu te sv. Justini. Ona postaje ključna figura venecijanske religijsko-političke memorije, prisutna na gotovo svim likovnim djelima koja, implicitno ili eksplicitno, komemoriraju Lepanto – uključujući i ona s ružarijanskom tematikom.

Upravo u čast sv. Justine, venecijanski Senat već je 1572. godine odredio da se 7. listopada svake godine održavaju službene procesije (*andate*) u znak sjećanja na pobjedu. Te se procesije nisu ograničavale na grad Veneciju, nego su se održavale i u svim važnijim gradovima Mletačke Republike, i to kontinuirano sve do njezina pada 1797. godine, pa čak i nakon toga. Time je kult sv. Justine postao središnji nositelj venecijanske verzije lepantskog narativa, ne samo u liturgijskom i javnom prostoru nego i u likovnoj umjetnosti.

Kada su prikazi Gospe od Ružarija izravno povezani s komemoracijom Bitke kod Lepanta – osobito u kapelama posvećenima toj pobožnosti – protagonisti Svete lige prikazani su s jasno naznačenim insignijama te uz nezaobilazno prisustvo sv. Justine. Car Svetog Rimskog Carstva u tim prikazima nikada nije prisutan jer nije bio član Svete lige. Takve slojevite kompozicije nalazimo u trima ključnim primjerima unutar nekadašnjeg venecijanskog dominija. U kapeli Ružarija u venecijanskoj crkvi SS.

Giovanni e Paolo prikazani su papa Pio V., Filip II. i Alvise Mocenigo zajedno sa svojim vojnim zapovjednicima, Marcantoniom Colonom, Don Juanom Austrijskim i Sebastianom Venierom. Sv. Justina zauzima osobito važno mjesto na tom djelu kao nebeska zagovornica, čime se afirmira lokalna venecijanska interpretacija pobjede kod Lepanta. U ikonografskom smislu protagonisti su smješteni unutar višezonskih i narativno bogatih kompozicija koje povezuju božansku intervenciju s političkom legitimacijom. U Brescii Palma Mlađi sintetizira slične motive u jednoj monumentalnoj kompoziciji izvorno smještenoj u kapeli Ružarija crkve San Domenico. Na slici su prikazani protagonisti Svete lige i njihovi zapovjednici, procesija dominikanaca koji nose kip Djevice s krunicom te prizor pomorske bitke – sve objedinjeno unutar jedne monumentalne kompozicije. U gornjem dijelu, kao nebeski medijatori, pojavljuju se prikazi Boga Oca, Krista Otkupitelja, Bogorodice i nezaobilazne sv. Justine. U kapeli Ružarija, unutar crkve Santa Maria della Corona u Vicenzi, prikazano je sklapanje saveza između članova Svete lige, a sv. Justina ovdje nije prikazana jer scena prethodi samoj bitci. Za razliku od komemorativnih prikaza koji se fokusiraju na zahvalu nakon pobjede, ova scena prenosi diplomatski i politički čin unutar sakralnog okvira ružarijanske kapele. Time se u Vicenzi – kao i u Veneciji i Brescii – akt saveza uvodi u ikonografski narativ ružarijanske pobožnosti. Međutim sv. Justina prikazana je na slici unutar iste kapele na kojoj Sebastiano Venier zahvaljuje nebeskim zagovornicima za pobjedu nad Osmanlijama.

Posebno je važno istaknuti da povijesni opisi likovne opreme – osobito u slučaju kapele u crkvi SS. Giovanni e Paolo i slike iz Brescie – izričito imenuju glavne protagoniste Lepantske bitke ili ih zbirno navode kao saveznike lige. Papa Pio V., kralj Filip II., dužd Alvise Mocenigo i zapovjednici nisu samo simbolični likovi već su na tim djelima prepoznatljivi po

svojim insignijama, atributima, pa i portretnim karakteristikama. Ta ikonografska preciznost snažno govori o namjeri naručitelja da utemelji povijesnu autentičnost komemoracije unutar pobožnog i političkog diskursa.

Paralelno s nastankom djela eksplicitno komemorativnog sadržaja razvija se niz drugih slika ružarijanske tematike kojima su bili opremljeni oltari bratovština Ružarija. Naime, odlukama generalnih kapitula dominikanskog reda, svaka je crkva Reda propovjednika trebala imati oltar ili kapelu Ružarija, a ondje gdje takve crkve nije bilo, oltar se trebao postaviti u župnu crkvu. Početkom 17. stoljeća, dodatnim odlukama istih crkvenih tijela, dolazi do kodifikacije izgleda oltara i ikonografskih sadržaja ružarijanskih prikaza. Oltari moraju sadržavati sliku Djevice s ružarijem i sv. Dominikom, otajstva Ružarija te autentifikaciju osnutka bratovštine, a ispunjenje navedenih kriterija provjeravali su pohoditelji. To dovodi do procvata narudžbi likovnih djela koja reflektiraju takve odluke; uz sakralne protagoniste na njima su prisutne i crkvene te svjetovne vlasti, često prikazane u poklekutom stavu pred Bogorodicom. U tom se okviru car Svetog Rimskog Carstva i papa pojavljuju zajedno kao univerzalne svjetovne i duhovne vlasti – ikonografski gledano, riječ je o kontinuitetu s najranijim likovnim rješenjima ružarijske tematike. Na mletačkom se teritoriju pritom dodaje i lik dužda – jedinstven ikonografski dodatak koji potvrđuje venecijansku specifičnost.

Takvi prikazi pape, cara i dužda, biskupa i ostalih velikodostojnika prisutni su na brojnim lokalitetima unutar venecijanskog dominija, no u ovoj su knjizi izdvojeni samo reprezentativni primjeri koji najsnažnije ilustriraju ikonografske obrasce i njihove lokalne varijacije. Dosadašnja moderna historiografija i suvremena povijest umjetnosti te je osobe često tumačila kao prikaze protagonista Svete lige ili drugih saveza usmjerenih protiv osmanske ekspanzije na europsko tlo. U ovom je istraživanju po prvi

put provedena sustavna analiza insignija, osobito carske habsburške krune, kako bi se argumentirano pokazalo da se u prikazima Gospe od Ružarija u mletačkoj Dalmaciji ne pojavljuju konkretni akteri Lepantske bitke, a isto vrijedi i za brojne druge primjere u Veneciji i mletačkoj Terrafermi na kojima je među svjetovnim vlastima naslikan car Svetog Rimskog Carstva. Za te slike doneseni su i pripadajući povijesni izvori, koji dodatno podupiru ovu tezu: za razliku od onih kompozicija u kojima su protagonisti Svete lige izrijeком imenovani i jasno identificirani, u ovim primjerima pojavljuju se isključivo opće imenice kojima su opisani – papa, car, dužd – bez konkretnih atributa koji bi ih povezivali s povijesnim osobama iz 1571. godine. Time se otvara prostor za novo čitanje ovih kompozicija, u kojem njihova funkcija nadilazi povijesnu referencijalnost i prelazi u sferu univerzalne reprezentacije duhovne i svjetovne vlasti pred Bogorodicom.

Dodatno u prilog tezi o njihovoj univerzalnoj funkciji svjedoči i izrazita ikonografska heterogenost prikaza samih likova: papa se ponekad prikazuje kao starac s dugom sijedom bradom, a u drugim slučajevima kao mlađi, golobradi muškarac; slične varijacije prisutne su i kod dužda i cara. Takva neujednačenost u prikazivanju fizičkih karakteristika potvrđuje da oni nisu zamišljeni kao portretne reprezentacije konkretnih povijesnih ličnosti, već kao simbolički predstavnici duhovne i svjetovne vlasti. Ova se interpretacija dodatno potvrđuje analizom djela vrhunskih venecijanskih slikara uvrštenih u ovu studiju – umjetnika koji su, osobito u kontekstu duždevskih portreta, demonstrirali visoku razinu portretnog realizma i sposobnost vjernog prikazivanja stvarnih osoba. Upravo je stoga malo vjerojatno da bi isti autori, kad bi željeli prikazati konkretnog dužda, posegnuli za ikonografski generičkim prikazom. Umjesto toga, lik dužda – kao i pape i cara – ovdje funkcionira kao apstraktni nositelj vlasti, a ne kao identifikabilna povijesna

osoba, što se dodatno potkrepljuje činjenicom da car Svetog Rimskog Carstva nije bio član saveza Svete lige.

Izvan venecijanskog konteksta, osobito u španjolskim i talijanskim sredinama, ikonografija Gospe od Ružarija izraženije se oslanja na konkretne povijesno-političke okolnosti vezane za Lepantsku bitku. U tim prikazima dominira lik pape Pija V., čija se uloga u promicanju i legitimaciji Svete lige često jasno afirmira. Primjerice, monumentalna slika u crkvi Santa Croce u mjestu Bosco Marengo iz 1597. godine, rodnom mjestu samog pape, strukturirana je kao jasna hagiografska naracija – nebeski prizor s Bogorodicom i svecima nadopunjuje zemaljska zona u kojoj su klečeće osobe protagonista Svete lige i papinog nećaka, kardinala Bonellija. Simboli saveznika, uključujući i mletačkog lava, jasno su istaknuti. Slična integracija kontemplacije i političke memorije prepoznaje se i u Liguriji, na slici Giovannija Battiste Paggija izrađenoj za dominikance u Genovi, gdje prizor podjele krunice nadopunjuje prikaz same Bitke kod Lepanta – jasno prepoznatljive formacije kršćanske i osmanske flote preuzete iz suvremenih grafika. U Španjolskoj se također javljaju reinterpretacije ranijih ružarijanskih obrazaca u svjetlu Lepantske pobjede, a osobito je bitna slika iz madridskog samostana Comendadoras de Santiago. Ova djela potvrđuju kako se u pojedinim sredinama trijumf Svete lige snažno povezuje s ružarijanskom ikonografijom stvarajući čvrstu poveznicu između pobožnosti, političkog savezništva i aktualne povijesti, dok je u kontekstu mletačkih ostvarenja ružarijansko-lepantinski narativ nužno obojen lokalnom specifičnošću prisutnošću sv. Justine.

CONCLUDING REMARKS

From its very beginnings, the iconography of the Virgin of the Rosary was shaped not only by devotional motives but also by the presence of ecclesiastical and secular authorities. The earliest visual representations from the second half of the fifteenth century already attested to the active involvement of high-ranking authorities – Emperor Frederick III, papal legates, and Pope Sixtus IV himself – in the promotion of rosary devotion. Their iconographic presence was far from decorative. Rather, it symbolically embodied institutional support while simultaneously articulating the universality of rosary devotion, which extended across all social classes and Catholic communities throughout Europe. This early modern iconography, grounded in Dominican initiative and propaganda, gradually crystallized into a topos – a standardized visual model – recognizable beyond the territories of the Holy Roman Empire. Although the rosary confraternity was established in Venice as early as 1480, and subsequently in other locations within its dominion, very few works have survived that visually reflect the devotion in its earlier phase. Even so, in accordance with written records and following the pattern of support that imperial and papal structures extended to the confraternity in Cologne, the highest representatives of authority in Venice – the doge and the patriarch – also personally joined the first rosary confraternity founded in the Church of San Domenico di Castello.

It would therefore be reasonable to expect that the presence of leading Venetian authorities, including the doge and the patriarch, would have been visually recorded in works produced within this context. The only surviving example in the painted medium from the territory of the Venetian Republic dating to the first half of the sixteenth century is Albrecht Dürer's *Feast of the Rosary* (1506), painted for the altar of the German confraternity in the Church of San Bartolomeo di Rialto in Venice.

In this composition, both the pope and the emperor are depicted, whereas the doge is notably absent. This omission can be explained by the German context of the commission, as well as by the Venetian prohibition against depicting the doge's likeness or coat of arms outside the Doge's Palace or personal votive works intended for churches – a regulation that was enforced with particular rigor during the period in question.

In the absence of preserved painted works depicting figures of authority, written sources remain the primary evidence for their presence within early rosary iconography in the territory of the Venetian Republic. Thus, for example, in the Church of San Domenico in Brescia, two side panels by Callisto Piazza are recorded, depicting the pope and the emperor praying the rosary, while in Treviso, in 1560, a painting by Angelo Forte is mentioned showing the Virgin of the Rosary accompanied by the local devout populace. Such iconography – featuring ecclesiastical and secular authorities kneeling as they receive the rosary – accords with the general representational practice of this theme, which by the mid-sixteenth century had already become established as a recognizable visual pattern.

Within the process of dissemination and standardization of rosary iconography, prints by Nicolas Beatrixet, Cavalieri, and other artists played a particularly significant role, functioning simultaneously as vehicles for the transmission of visual motifs and as independent sources of iconographic formulations. In many cases, it is not possible to determine with certainty whether these prints preceded painted works or were produced as their interpretations. Nevertheless, it is apparent that a relationship of mutual interdependence existed between them. Their distribution through Venetian and Roman publishers facilitated the wide circulation of related iconographic models. This is evidenced by surviving examples,

such as the Virgin of the Rosary from Trani (1558), in which the pope, a bishop, and a king or duke are depicted alongside Saint Dominic and Saint Catherine of Siena, and the devout women shown on the opposite side of the composition. A painting from the Spanish town of Fuentes de Ebro dated 1559 shares a closely related iconographic structure formed within a similar chronological framework.

The cult of the Virgin of the Rosary underwent intense development after the Battle of Lepanto in 1571, when the devotion evolved from a primarily contemplative practice into a visible political instrument of commemoration and legitimation of power. The Dominican Order, which had already vigorously promoted the devotion before the battle through preaching, processions, and the founding of confraternities, further intensified its activities in the aftermath of the victory. Following the triumph of the Holy League – comprising Pope Pius V, Philip II of Spain, and the Venetian doge Alvise Mocenigo – the Dominicans introduced a systematic institutionalisation of the cult: rosary confraternities were established throughout Catholic Europe, and Pope Gregory XIII canonised the memory of the battle through the institution of the Feast of the Rosary, celebrated from 1573 onward on the first Sunday of October.

The Battle of Lepanto took place on Sunday, 7 October 1571, which also coincided with the feast of Saint Justina, a saint particularly venerated in Venice since the fifteenth century. It is therefore important to emphasize that the Venetian narrative of Lepanto's commemoration does not fully conform to the Roman theological interpretation. In Venice, the victory was not attributed exclusively to the intervention of the Virgin Mary, but also to Christ's redemptive act and to Saint Justina. The saint, thus, became a key figure in Venetian religious and political memory, appearing in nearly all works of visual art that implicitly or explicitly

commemorate Lepanto – including those with rosary iconography.

Precisely in honor of Saint Justina, the Venetian Senate decreed as early as 1572 that official processions (*andate*) be held annually on 7 October to commemorate the victory. These processions were not confined to the city of Venice but took place in all major cities of the Venetian Republic, continuing uninterrupted until its fall in 1797 and even thereafter. Through this sustained ritual practice, the cult of Saint Justina became the central bearer of the Venetian version of the Lepanto narrative – not only within the liturgical and public sphere, but also in the realm of visual arts.

When depictions of the Virgin of the Rosary are directly connected with the commemoration of the Battle of Lepanto – especially in chapels dedicated to this devotion – the protagonists of the Holy League are portrayed with clearly indicated insignia, accompanied by the indispensable presence of Saint Justina. The Holy Roman Emperor is never present in these representations, since he was not a member of the Holy League. Such multi-layered compositions are found in three key examples within the former Venetian dominion. In the Rosary Chapel of the Venetian church of SS. Giovanni e Paolo, Pope Pius V, Philip II, and Alvise Mocenigo are depicted together with their military commanders – Marcantonio Colonna, Don Juan of Austria, and Sebastiano Venier. Saint Justina occupies a particularly prominent position in this work as a heavenly intercessor, thereby affirming the local Venetian interpretation of the victory at Lepanto. Iconographically, the protagonists are placed within multi-zoned, narratively rich compositions that connect divine intervention with political legitimization. In Brescia, Palma il Giovane synthesizes similar motifs in a monumental composition originally placed in the Rosary Chapel of the church of San Domenico. The painting depicts the protagonists of the

Holy League and their commanders, a procession of Dominicans carrying a statue of the Virgin with the Rosary, and a scene of the naval battle – unified within a single monumental composition. In the upper section, as heavenly mediators appear; God the Father, Christ the Redeemer, the Virgin Mary, and the indispensable Saint Justina.

In the Rosary Chapel of Santa Maria della Corona in Vicenza, the alliance between members of the Holy League is depicted, but Saint Justina is not shown, since the scene precedes the battle itself. Unlike commemorative representations that focus on thanksgiving after victory, this scene conveys a diplomatic and political act within the sacred framework of the Rosary Chapel. Thus, in Vicenza – as in Venice and Brescia – the act of alliance is introduced into the iconographic narrative of rosary devotion. However, Saint Justina is depicted in another painting within the same chapel, in which Sebastiano Venier expresses indebtedness to the heavenly intercessors for the victory over the Ottomans.

It is particularly important to emphasize that historical descriptions of the artistic programme – especially in the case of the chapel in SS. Giovanni e Paolo and the painting in Brescia – explicitly name the main protagonists of the Battle of Lepanto or refer to them collectively as allies of the League. Pope Pius V, King Philip II, Doge Alvise Mocenigo, and the commanders are not merely symbolic figures; they are identifiable in these works through their insignia, attributes, and even portrait-like characteristics. This iconographic precision strongly attests to the patrons' intention to establish the historical authenticity of the commemoration within a devotional and political discourse.

Parallel to the emergence of explicitly commemorative works, a series of other paintings on rosary themes developed to equip the altars of rosary confraternities. According to the decrees of the Dominican Order's general chap-

ters, every church of the Order of Preachers was required to have a rosary altar or chapel, and where such churches did not exist, the altar was to be installed in the parish church. At the beginning of the seventeenth century, further decisions by the same ecclesiastical bodies led to the codification of altar appearance and iconographic content of rosary representations. Altars were required to include an image of the Virgin with the rosary and Saint Dominic, the mysteries of the rosary, and an authentication of the confraternity's foundation; compliance with these criteria was verified by visiting inspectors. This resulted in the flourishing of commissions for works of art that reflected these directives. Alongside the sacred protagonists, these works also featured ecclesiastical and secular authorities, often depicted kneeling before the Virgin.

Within this framework, the emperor of the Holy Roman Empire and the pope appear together as universal secular and spiritual authorities—iconographically, this represents a continuity with the earliest visual solutions to the rosary theme. On Venetian territory, the figure of the doge is added, a unique iconographic addition that confirms the specificity of the Venetian context.

Depictions of the pope, the emperor, the doge, bishops, and other dignitaries are present in numerous locations throughout the Venetian dominion, yet this book has selected only representative examples that most powerfully illustrate the iconographic models and their local variations. Modern historiography and contemporary art history have often interpreted these figures as representations of the protagonists of the Holy League or of other alliances formed against Ottoman expansion into Europe. In this study, however, a systematic analysis of insignia – particularly the imperial Habsburg crown – has been conducted for the first time in order to demonstrate that, in depictions of the Virgin of the Rosary in Venetian Dalmatia, the specific

actors of the Battle of Lepanto do not appear. The same holds true for numerous other examples in Venice and the Venetian Terraferma in which the emperor of the Holy Roman Empire is depicted among secular authorities.

The corresponding historical sources are also provided to support this thesis: unlike compositions in which the protagonists of the Holy League are explicitly named and clearly identifiable, these examples feature only generic nouns to describe the figures – pope, emperor, doge – without concrete attributes that would link them to historical persons from 1571. This opens the way for a new reading of these compositions, in which their function transcends historical referentiality and enters the realm of a universal representation of spiritual and secular authority before the Virgin.

Further support for my thesis regarding their universal function is provided by the marked iconographic heterogeneity in the depictions of the figures themselves: the pope is sometimes represented as an elderly man with a long white beard, while in other instances he appears as a younger, clean-shaven man. Similar variations occur in the representations of the doge and the emperor. Such inconsistency in the depiction of physical characteristics confirms that these figures were not intended as portrait-like representations of specific historical individuals, but rather as symbolic embodiments of spiritual and secular authority. This interpretation is further corroborated by the analysis of works by leading Venetian painters included in this study – artists who, particularly in the context of ducal portraiture, demonstrated a high level of portrait realism and the ability to render actual persons faithfully. For this reason, it is unlikely that the same artists, had they wished to depict a specific doge, would have resorted to an iconographically generic representation. Instead, the figure of the doge – as well as the pope and the emperor – functions here as an abstract bearer

of authority rather than an identifiable historical person, a conclusion further reinforced by the fact that the emperor of the Holy Roman Empire was not a member of the Holy League.

Outside the Venetian context, especially in Spanish and Italian environments, the iconography of the Virgin of the Rosary more explicitly relies on the concrete historical and political circumstances connected to the Battle of Lepanto. In these depictions, the figure of Pope Pius V dominates, as his role in promoting and legitimizing the Holy League is often clearly affirmed. For example, the monumental painting in the church of Santa Croce in Bosco Marengo (1597) – the Pope Pius V birthplace – is structured as an explicit hagiographic narrative: the heavenly scene with the Virgin and saints complements an earthly zone in which the kneeling figures of the protagonists of the Holy League and the pope's nephew, Cardinal Bonelli, are depicted. The symbols of the allies, including the Venetian lion, are prominently displayed. A similar integration of contemplation and political memory can be observed in Liguria, in Giovanni Battista Paggi's painting made for the Dominicans in Genoa, where the scene of the distribution of the rosary is complemented by a depiction of the Battle of Lepanto itself as clearly recognizable formations of the Christian and Ottoman fleets borrowed from contemporary prints.

In Spain, reinterpretations of earlier rosary patterns in light of the Lepanto victory also appear, with the painting in the Madrid monastery of the Comendadoras de Santiago being particularly significant. These works confirm that, in certain contexts, the triumph of the Holy League was strongly connected to rosary iconography, creating a firm link between devotion, political alliance, and current history. In the context of Venetian productions, however, the rosary–Lepanto narrative is marked by a distinctly Venetian feature, namely the presence of Saint Justina.

LITERATURA

Arhivski izvori:

- Krk, Biskupijski arhiv Krk, Arhiv Osorske biskupije, XV, 1–2, *Visitatio generalis totius diocesis Valerii de Ponte visitatoris apostolici* [1647–1649], fol. 28^r
BAK, Arhiv Osorske biskupije, XV, 1–2, *Visitatio generalis*, fol. 28^r
- Rim, Archivio Generale Ordinis Praedicatorum, MS XIV.55
AGOP, MS XIV.55
- Verona, Archivio Storico Diocesi di Verona, *Visite Apostoliche del Card. Agostino Valier in Veneto e Croazia, Trau – Zara*, vol. 3
ASDV, *Visite Apostoliche*, vol. 3

Primarni izvori

- *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum*, sv. V. (1558–1600.), ur. Benedictus Maria Reichert, *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, 10 (Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1901.)
- Aegidius Gelenius, *De Admiranda, Sacra, Et Civili Magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis. Libri IV* (Coloniae Agrippinae: Apud Iodocum Kalcovium Bibliopolam, 1645.)
- Alano della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria. Genesi, storia e rivelazioni del Santissimo Rosario*, ur. Roberto Paola (Conegliano: Ancilla Editrice, 2007.)
- Alano della Rupe, *Tractatus mirabilis. De ortu, atque progressu Psalterij Christi, & Mariae, eiusque confraternitatis*, ur. Ioanne Andrea Coppestein (Napoli: Nouelli de Bonis, 1665.)
- Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria* (Venezia: Sessa Melchiorre e Pietro di Ravani, 1522.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Sessa Melchiorre e Pietro di Ravani, 1524.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Vittore Ravani, 1534.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Giovanni Varisco, 1559.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Valvassori, 1572.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Domenico de Franceschi, 1573.)
- Alberto da Castello, Rosario della gloriosa Vergine Maria (Venezia: Giovanni Bertano, 1591.)
- Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese e altri luoghi pubblici di Trevigi* (Trevigi: Presso Giovanni Pozzobon, 1776.)
- Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674. fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori* (In Venezia: Presso Pietro Bassaglia, 1733.)
- Bartolomeo Burchelati, *Commentariorum memorabilium multiplicis historiae Tarvisinae locuples promptuarium libris quatuor distributum* (Tarvisium: apud Angelum Righetinum, 1616.)
- Carlo Federico Bianchi, *Fasti di Zara religioso-politico-civili dall'anno 1184 av. Cr. sino all'anno 1888 dell'era volgare* (Zara: G. Woditzka, 1888.)

- Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, con tre tavole copiose de nomi de pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili* (Venezia: Giovanni Battista Sgava, 1648.)
- Celio Magno, *Trionfo di Christo per la vittoria contra turchi, rappresentato al sereniss. prencipe di Venetia, il dì di San Stefano* (In Venetia: appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli, 1571.)
- Domenico Bortolan, *S. Corona: chiesa e convento dei Domenicani in Vicenza* (Vicenza: Tip. editrice S. Giuseppe, 1880.)
- Domenico Maria Federici, *Memorie Trevigiane: sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento : per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II. (Venezia: presso Francesco Andreola, 1803.)
- Fernando del Castillo, *Dell'istoria generale di s. Domenico et dell'ordine suo de' Predicatori, composta per il molto reuer. padre M. F. Ferdinando del Castiglio, in lingua castigliana; e poi tradotta nella nostra italiana lingua dal reuerendo padre f. Timoteo Bottoni* (Venezia: Damiano Zenaro, 1589.)
- Francesco Formenton, *Memorie storiche della città di Vicenza dalla sua origine fino l'anno 1867* (Vicenza: tipografia di Giuseppe Staider, 1867.)
- Francesco Paglia, 'Il giardino della pittura. Manoscritti Queriniani G.4.9 e Di Rosa 8', u *Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia*, I. ur. Camillo Boselli (Brescia: Commentari dell'Ateneo di Brescia, 1967.)
- Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, che contengono tre decennali, dal 1580. al 1610. Opera postuma*. 5 (Firenze: Giuseppe Manni, 1702.)
- Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII. libri* (Venezia: Appresso Iacomo Sansovino, 1581.)
- Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII. libri da M. Francesco Sansovino, et bora con molta diligenza corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D.Giovanni Stringa ,...nella quale si contengono tutte le cose così antiche come moderne che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono* (Venezia: Salicato, Altobello, 1604.)
- Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare, Descritta in XIII Libri Da M. Francesco Sansovino ... Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580, sino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni* (Venezia: Appresso Stefano Curti, 1663.)
- Francesco Zanotto, *Pinacoteca Venete ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, sv. I (Venezia: co' tipi Giuseppe Giammaldo, 1858.–1860.)
- Gaetano Girolamo Maccà, *Storia del territorio vicentino*, sv. 2., dio 1. (Coldogno: Presso Giovanni Battista Menegatti, 1812.)
- Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia* (Venezia: Forma in Frezaria al sol, oko 1610.)
- Giambattista Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori scultori e intagliatori della Città di Bassano* (Venezia: appresso Giovanni Gatti, 1775.)
- Giambattista Soravia, *Le Chiese di Venezia descritte ed illustrate*, I (Venezia: Per Francesco Andreola, 1822.)
- Giovanni Antonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti* (Venezia: Tip. di Alvisopoli, 1815.)
- Giovanni Antonio Moschini, *Description de l'Eglise des Saints Jean et Paul* (Venise: de la typographie de Alvisopoli, 1819.)
- Giuseppe Stefano Valentino, *Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi pontefici, et altri prelati da Santa Chiesa; alli devoti cristiani della Compagnia dell Santissimo Rosario* (In Venetia: Appresso Bernardo Giunti, 1591.)
- Giuseppe Vatova, *La Colonna di Santa Giustina eretta dai Capodistriani ad onore del loro Podestà Andrea Giustinian ed a ricordo della loro vittoria di Lepanto con molte digressioni e vari documenti* (Capodistria: Priora, 1884.)
- Grgur XIII., 'Monet apostolus, 1. 4. 1573.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 318.
- Hermann Nitzschewitz, *Novum beatae Mariae virginis psalterium* (Zinna: Monasterium Cisterciense [Johannes Luce?], 1493–1495.)
- Jacobus de Voragine, *Zlatna legenda*, II (Zagreb: Demetra, 2015.)
- Jacobus Quétif i Jacobus Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti notisque historicis et criticis illustrati*, II (Lutetiae Parisiorum: apud J. B. Christophorum Ballard et Nicolaum Simart, 1721.)
- Jakob Sprenger, *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft* (Augsburg: Johann Bämmler, 1477.)
- Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia* (Firenze: Sansoni Editore, 1959.)
- Laerzio Cherubini et al., *Magnum Bullarium Romanum*, sv. III (Luxemburg: Sumptibus Andreae Chevalier, 1727.)
- Lorenzo Crico, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. città di Treviso* (Treviso: dalla tipografia Andreola, 1829.)
- Luca Pinelli, *Libretto d'imagini, e di brevi meditationi sopra i quindici misterii del rosario della sacratissima Vergine Maria per aiuto de' divoti della Madonna santissima* (Napoli: G. Carlino & A. Pace, 1594.)
- Luca Pinelli, *Meditationi utilissime, sopra i quindici misterii del Rosario, della Sacratissima Vergine Maria* (Milano: Pontio & Piccaglia, 1602.)
- Luigi di Granatà, *Rosario della sacratissima vergine Maria madre di Dio nostra signora dall'opere del reu. p.f. Luigi di Granata dell'Ordine de predicatori raccolto per il r.p.f. Andrea Gianetti da Salò dottore theologo dell'istesso Ord. et prouinciale di Terra Santa* (Roma: Appresso Giuseppe de gl'Angeli, 1573.)
- Luigi Groto, *Trofeo della Vittoria sacra ottenuta dalla Christianissima Lega contro Turchi nel anno MDLXXI rizzato dai più dotti spiriti de' nostri tempi nelle più famose lingue d'Italia e raccolto da Luigi Groto cieco d'Hadria con un brevissimo discorso della giornata della battaglia* (In Venetia: Bordogna e Patriani, 1572.)
- Marco Boschini, *La Carta Del Navegar Pitoresco: Dialogo Tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Eccellenza, e de Compare; Comparti In Oto Venti ...* (Venezia: Per li Baba, 1660.)

- Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell' Isole ancora circonvicine* (In Venezia: Appresso Francesco Nicolini, 1664.)
- Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine* (Venezia: Appresso Francesco Nicolini, 1674.)
- Marcus von Weida, *Spiegel der Hochlöblichen Bruderschaft des Rosenkrantz Marien* (Leipzig: 1515.)
- Paolo Andreis, *Storia della Città di Traù* (Split: Hrvatska štamparija Trumbić i drug, 1908.)
- Pier Paolo Vergerio, *A quegli venerabili padri Dominicani che difendono il Rosario per cosa buona* (Poschiavo: Dolfino Landolfi, 1550.)
- Pio IV., 'Motu proprio, 28. veljače 1561.' u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 64–65.
- Pio V., 'Consueverunt Romani Pontifices, 17. 9. 1569.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 223–224.
- Pio V., 'Salvatoris Domini Nostri Iesu Christi, 5. 3. 1572.', u *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Ab Anno 1550 ad 1621*, ur. Thomas Ripoll, sv. 5 (Romae: Mainardus, 1733.), str. 295–297.
- *Qui comenza l'ordine de la corona de Nostra Donna: come se de dire, quante volte a la septimana: chi vol lo perdon secondo che sta date per diversi pontifici: e ultimamente per papa Sixto quarto, in la bulla presente confirmato* (Venezia: s.a)
- Sebastiano da Fabriano, *Rosario della Gloriosa Vergine Maria, Con le sue pie Contemplationi, Ordini, Capitoli, & Stationi di Roma* (In Venetia: Appresso i Guerri, fratelli, 1583.)
- Sekundarni izvori:**
- Abiti, Morena, *Il tempio di San Nicolò a Treviso* (Treviso: Vianello Libri, 2004.)
- Anapoli, Silvia, *L'opera pittorica di Giovanni Antonio Fasolo* (Venezia: Editrice veneta, 2009.)
- Anderson, Jaynie, '„A gracious invention“: Veronese's unfinished painting for the Mocenigo Family', *Burlington Magazine*, 164. (2022.), 854–863.
- Anelli, Luciano, *Grazio Cossali, pittore orceano* (Orzinuovi: Comune di Orzinuovi, 1978.)
- Aničić, Ema, 'Djela Andree Vicentina i Nicole Grassija u katedralama u Krku i Osoru – mogućnost povezanih narudžbi', *Novi Kamov*, 4 (2010.), 99–107.
- Anselmi, Alessandra, 'L' iconografia della Madonna del Rosario nella Calabria spagnola', u *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura ed urbanistica*, ur. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi Editore, 2009.), str. 487–517.
- Ardissino, Erminia, 'Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The Rosary in Renaissance Italy', u *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, ur. Maya Corry, Marco Faini i Alessia Meneghin (Leiden: Brill, 2018.), str. 342–371.
- Arslan, Edoardo, *I Bassano* (Milano: Ceschina, 1960.)
- Avery, Victoria J., 'Nuove fonti archivistiche per il rinnovo cinquecentesco della Cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia', u *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, ur. Lorenzo Finocchi Ghersi (Udine: Forum, 2001.), str. 175–198.
- Babić, Ivo, *Trogir. Grad i spomenici* (Split: Književni krug, 2016.)
- Banzato, Davide i Pier Luigi Fantelli, ur., *Pietro Damini 1592–1631. Pittura e Controriforma* (Milano: Electa, 1993.)
- Barbero, Alessandro, *Lepanto: la battaglia dei tre imperi* (Roma: Laterza, 2010.)
- Bartilla, Stefan, 'The Brotherhood of the Rosary from its Origins to Dürer's time', u *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506–2006*, ur. Olga Kotková (Prague: National Gallery in Prague, 2006.) str. 33–38.
- Belamarić, Celestin, 'Isprava o obnovi krunice', *Marija*, XI/2 (1973.), 58–61.
- Belamarić, Celestin, 'Isprava o obnovi krunice', *Marija*, XI/3 (1973.), 108–114.
- Bellini, Paolo, ur., *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Venezia: Neri Pozza, 1991.)
- Bianchi, Carlo Federico, *Zara cristiana: dell'arcidiacono capitolare*, I (Zara: Tipografia Woditzka, 1877.)
- Bianchi, Carlo Federico, *Zara cristiana: dell'arcidiacono capitolare*, II (Zara: Tipografia Woditzka, 1879.)
- Bianchi, Silvia, 'Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (I parte)', *Grafica d' Arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna*, 54 (2003.), 3–12.
- Bianchi, Silvia, 'Contributi per l'opera incisa di Nicolas Beatrizet', *Rassegna di studi e notizie: Castello Sforzesco*, 9 (1981.), 47–65.
- Bibić, Zorka, 'Oltarna pala Gospe od Ružarija u Vrboskoj i ostala djela obitelji Bassano na otoku Hvaru', *Prilozi povijesti otoka Hvara*, XII (2014.), 193–216.
- Blackburn, Bonnie J., 'The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV', *Journal of the Royal Musical Association*, 124, br. 2 (1999.), 157–195.
- Blunt, Anthony, 'El Greco's „Dream of Philip II“: An Allegory of the Holy League', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. 3, br. 1/2 (1939.), 58–69.
- Boorsch, Suzanne, ur., *The Illustrated Bartsch 29, Italian Masters of the Sixteenth Century* (New York: Abaris Books, 1982.)
- Bottari, Stefano, 'Ricerche intorno agli antonelliani', *Bollettino d'arte*, VII (1931.), 291–317.
- Bralić, Višnja i Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.)
- Brentari, Ottone, *Guida storico-alpina di Bassano – Sette Comuni* (Bassano: Sante Pozzato, 1885.)
- Brentari, Ottone, *Il museo di Bassano illustrato* (Bassano: Sante Pozzato, 1881.)
- Broekhuijsen, Klara H., 'The Institution of the Rosary. Establishing the context for a recently discovered copy after a lost panel by Geertgen tot Sint Jans in the Pommersfelden Book of Hours, Ms. 343', *Oud Holland*, sv. 123, br. 3/4 (2010.), 220–234.

- Brown, Beverly Louise i Paola Marini, ur., *Jacopo Bassano c. 1510-1592* (Bologna: Nuova Alfa, 1992.)
- Burić, Tonči, 'Najstariji nalazi krunica u Dalmaciji', *Starobrvatska prosvjeta*, sv. III, sv. 30 (2003.), 199–237.
- Bury, Michael, 'Beatrizet and the „Reproduction“ of Antique Relief Sculpture', *Print Quarterly*, sv. 13, br. 2 (1996.), 111–126.
- Bury, Michael, *The print in Italy 1550-1620* (London: British Museum Press, 2001.)
- Cacciavillani, Ivone, *Lepanto* (Venezia: Corbo e Fiore Editori, 2003.)
- Calloway, Donald H., *Champions of the Rosary* (Stockbridge: Marian Press, 2016.)
- Camara, Esperança, 'Pictures and Prayers. Madonna of the Rosary imagery in Post-Tridentine Italy' (doktorska disertacija, Johns Hopkins University, 2002.)
- Capotorti, Marino, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma* (Galatina: Mario Congedo Editore, 2011.)
- Capponi, Niccolò, *Lepanto 1571: la Lega santa contro l'impero ottomano* (Milano: Il Saggiatore, 2008.)
- Caramanna, Claudia, 'Testimone di fede e arte nei secoli', *L'illustrazione bassanese*, 199/200 (2022.), 10–27.
- Cattaneo, Annalisa, 'Mario Cartaro, Catalogo delle incisioni (I parte)', *Grafica d'Arte. Rivista di Storia dell'incisione antica e moderna*, 41 (2000.), 6–14.
- Cavalcasselle, Giovanni Battista, *La pittura Friulana del Rinascimento* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1974.)
- Ceglia, Diego de, 'L'istituzione delle confraternite del Rosario. Il ruolo del Maestro generale dei Domenicani e degli ordinari diocesani. Il caso di Giovinazzo', *Nicolaus. Rivista storico-teologica dei PP. Domenicani della Basilica di S. Nicola*, n.s. I (2016.), 74–114.
- Chimenton, Costante, *Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave. Relazione sui danni di guerra e sulle nuove opere artistiche fornite alle chiese della diocesi di Treviso, e documenti interessanti le nuove ricostruzioni* (Treviso: Tipografia Editrice Trevigiana, 1934.)
- Ciković, Danijel, 'Liturgijska oprema kaptolskih crkava otoka Krka u zapisniku pastoralne vizitacije biskupa Stefana Davida iz 1685. godine' (doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, 2018.)
- Cinelli, Luciano, 'Le confraternite del Rosario fra XVI e XVII secolo', u *Hagiologica. Studi in onore di Réginald Grégoire*, II, ur. Alessandra Bartolomei Romagnoli, Ugo Paoli i Pierantonio Piatti (Fabriano: Monastero di S. Silvestro Abate, 2012), str. 1259–1275.
- Coltrinari, Francesca, 'Loreto, l'arte, i gesuiti e la predicazione: un percorso fra personaggi e opere', u *Immagini della predicazione fra Quattrocento e Settecento. Crivelli, Lotto, Guercino*, ur. Giuseppe Capriotti i Francesca Coltrinari (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2017.), str. 15–32.
- Comai, Giovanna, *Pietro Paolo Agabiti* (Sassoferrato: Istituto di studi piceni, 1971.)
- Corsato, Carlo, 'Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, Lhe Dei Figli e l'identità Artistica Di Michele Pietra, 1578–1656.' *Artibus et Historiae*, sv. 37, br. 73 (2016.), 195–248.
- Creytens, Raymond, 'Les écrivains dominicains dans la Chronique d'Albert de Castello', *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXX (1960.), 227–313.
- Cvetnić, Sanja, 'Dominikanci u hrvatskim krajevima i ikonografija nakon Tridentskog sabora (1545. – 1563.)', *Croatia Christiana Periodica*, 66 (2010.), 1–30.
- Čapeta Rakić, Ivana, 'Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikonografsko-ikonološkom aspektu', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 42 (2018.), 125–140.
- Čapeta Rakić, Ivana, 'Rosario della gloriosa Vergine Maria: illustrirana knjiga Alberta da Castella i ikonografija Ružarija u grafičkom mediju', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 49 (2025.), u tisku.
- Čapeta Rakić, Ivana i Giuseppe Capriotti, 'Two Marian iconographic themes in the face of Islam on the Adriatic Coast in the Early Modern Period', *IKON*, 10 (2017.), 169–186.
- Dell'Acqua, Carlo, *Di San Pio V Papa: insigne fautore degli studi e degli studiosi* (Milano: L. F. Cogliati, 1904.)
- Demori Staničić, Zoraida, 'Uvod u posttridentsku sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33 (1992.), 165–207.
- Demori Staničić, Zoraida, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (Split: Književni krug, 2017.)
- Donato Calvi, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi, et territorio da suoi principii fin'al corrente anno*, sv. III (Milano: Francesco Vigone, 1677.)
- Dore, Cyril, 'The Popes and the Rosary', *Dominicana*, sv. 10, br. 2 (1925.), 15–21.
- Eisermann, Falk, 'A golden age? Monastic printing houses in the fifteenth century', u *Print culture and peripheries in Early modern Europe, A contribution to the history of printing and the book trade in small European and Spanish cities*, ur. Benito Rial Costas (Leiden: Brill, 2013.), str. 37–67.
- Ericani, Giuliana i Federica Millozzi, *I Bassano del Museo di Bassano* (Milano: Silvana Editoriale, 2016.)
- Esser, Thomas, *Zur Archäologie der Paternoster-Schnur* (Fribourg: Buchhandlung des Werkes vom heiligen Paulus, 1898.)
- Faino, Bernardino, *Catalogo delle chiese di Brescia: manoscritti queriniani E.VII.6 ed E.I.10*, ur. Camillo Boselli (Brescia: Tip. F.lli Geroldi, 1961.)
- Falk, Tilman, ur., *The Illustrated Bartsch, Sixteenth century German artists* (New York: Abaris Books, 1980.)
- Falomir, Miguel, *Tintoretto* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.)
- Fattori, Daniela, 'Frate Alberto da Castello, un domenicano in tipografia', *La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, 109 (2007.), 143–168.
- Fattori, Daniela, 'Nuovi appunti su frate Alberto da Castello, alias Alberto da Porlezza, alias Alberto Veneto', *La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia*, 123 (2021.), 97–108.
- Favaro, Maiko, 'Un'architettura di versi, prose e immagini. Sul „mistico tempio del rosario“ (1584) di Reginaldo Spadoni', *Aevum* 90, br. 3 (rujan–prosinac 2016.), 595–628.

- Fenlon, Iain, 'Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice', *Proceedings of the British Academy*, LXXIII (1987), 222–236.
- Field, Richard S., *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington* (Washington: National Gallery of Art, 1965.)
- Field, Richard S., ur., *The Illustrated Bartsch, German single leaf Woodcuts before 1500* (New York: Abaris Books, 1989.)
- Franco Mata, Ángela, 'Iconografía Jacobea en Azabache', u *Los caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*, ur. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución „Fernando el Católico“, Excma, 2005.), str. 169–212.
- Franzoi, Umberto, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia* (Venezia: Storti, 1982.)
- Froeschlé-Chopard, Marie Hélène, 'Image et enseignement dans le *Rosario della gloriosa Vergine Maria* d'Alberto da Castello', u *Les dominicains et l'image: de la Provence a Genes: XIIIe-XVIIIe siècles: Actes du colloque de Nice, 12 au 14 mars 2004*, ur. Guy Bedouelle, Antoine Lion i Luc Thevenon (Nice: Serre, 2006.), str. 157–174.
- Frugoni, Chiara, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo* (Torino: Einaudi, 2010.)
- Gabrielli, Noemi, *Arte nell'antico Marchesato di Saluzzo* (Torino: Istituto bancario San Paolo di Torino, 1974.)
- Gamba, Eleonora, 'Bernardino Benali e la creazione della prima collana editoriale (1493-1494)', *La Bibliofilia*, 121 (2019), 47–66.
- Gamulin, Grgo, 'Gospa od rozarija u Vrboskoj', *Peristil*, 10–11 (1967.), 83–90.
- Gamulin, Grgo, 'Opere inedite del Rinascimento', *Arte Veneta*, XXVII (1973.), 265–269.
- Gamulin, Grgo, 'Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 10 (1986.), 69–81.
- Ganz, David, 'Eine „Krentzlein“ aus Bildern. Der Englische Gruss des Veit Stoss und die Entstehung spätmittelalterlicher Bild-Rosarien', u *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst*, ur. Urs-Beat Frei i Fredy Bühler (Bern: Benteli Verlag, 2003.), str. 152–169.
- Gelao, Clara, 'Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra XVI e la prima metà del XVII secolo', u *Le confraternite Pugliesi in età moderna: atti del Seminario internazionale di studi, 28-29-30 aprile 1988*, ur. Liana Bertoldi Lenoci (Fasano: Schena Editore, 1988.), str. 527–566.
- Gibbons, Felton, 'Doge Marino Grimani by Leandro Bassano, Knight', *Record of the Art Museum, Princeton University*, sv. 2, br. 2 (1963.), 22–34.
- Gibellini, Cecilia, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana* (Venezia: Marsilio, 2008.)
- Goldoni, Maria, 'La devozione del Rosario', u *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, ur. Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Modena e Reggio Emilia (Modena: Mucchi, stampa 1986.), str. 119–124.
- Goldoni, Maria, 'Libri di devozione', u *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938–1988)* (Milano: Comune di Milano, 1988.), str. 38.
- Hadeln, Detlev Baron von, 'Pictures Left by Veronese in His Studio', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, sv. 53, br. 304 (1928.), 3–5.
- Hall, Edwin i Uhr Horst, 'Das Kronenmotiv bei Maria und anderen Heiligen in der altkölnner Malerei', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 56 (1995.), 101–126.
- Hedwig Benna, Anna, 'Zu den kronen Friedrichs III', *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 27 (1974.), 22–60.
- Hertlein, Edgar, 'Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. im lichte der Tradition', u *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, ur. Lothar Kolmer (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997.) str. 137–159.
- Howard, Deborah, 'Art and Patronage in Venice', u *Artistic centers of the Italian Renaissance. Venice and the Veneto*, ur. Peter Humfrey (Cambridge: Cambridge University press, 2007.), str. 33–91.
- *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938–1988)* (Milano: Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, 1988.)
- Ivanoff, Nicola i Zampetti, Pietro, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane* (Bergamo: Bolis, 1980.)
- Joksimović, Milena, et. al. ur., *Apostolska vizitacija Pulske biskupije biskupa Augustina Valiera 1580. godine, Visitatio apostolica diocesis polensis A.D. MDLXXX* (Pazin: Državni arhiv u Pazinu, 2023.)
- Kochaniewicz, Bogusław, 'The Contribution of the Dominicans to the Development of the Rosary', *Angelicum*, sv. 81, br. 2 (2004.), 377–403.
- Kotková, Olga, ur., *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands. 1506-2006*. (Prague: National Gallery in Prague, 2006.)
- Krasić, Stjepan, 'Inventar umjetničkih predmeta u nekadašnjoj dominikanskoj crkvi u Zadru', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 27 (1988.), 227–248.
- Krasić, Stjepan, 'Regesti pisama generala dominikanskog reda poslanih u Hrvatsku (1392-1600) (II dio)', *Arhivski vjesnik*, 21–22 (1979.), 201–321.
- Kuničić, Petar, *Vrboska i njezine rijetkosti* (Sarajevo: Zemaljska štamparija, 1902.)
- Kužić, Krešimir, "Tog sretnog dana... – Uz 440. obljetnicu Lepantske bitke", *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 53 (2011.), 101–134.
- Linzeler, André, *Inventaire du fonds français. graveurs du XVIe siècle* (Paris: M. Le Garrec, 1932.)
- Lloyd, Joan Barclay, 'Saint Catherine of Siena's tomb and its place in Santa Maria sopra Minerva, Rome: narration, translation and veneration', *Papers of the British School at Rome*, 83 (2015.), 111–148.
- Loda, Angelo, *Giuseppe Tortelli, un protagonista del barocchetto Bresciano tra Brescia e la Bassa* (Brescia: Roberto Predali, 2014.)
- Lonedo, Tommaso, 'La bottega dei Maganza ed il ciclo della confraternita del Rosario della chiesa domenicana di Santa Corona' (doktorska disertacija, Università degli Studi di Padova, 2016/2017.)

- Lotter, Giampaolo, *Guida storico artistica della chiesa parrocchiale di San Simeone profeta* (Milano: Kina Italia, 1994.)
- Luise, Luca, 'Storia della Confraternita del S. Rosario e della sua devozione a Spinea', u *La pala del Rosario restaurata della Chiesa S. Vito e Compagni Martiri di Spinea*, ur. Marco Zanetto i Luca Luise (Venezia: Alcione stampa, 2008.), str. 18–28.
- Magagnato, Licisco, ur., *Mostra di dipinti dei Bassano recentemente restaurati* (Venezia: Neri Pozza, 1952.)
- Mâle, Emile, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle: Italie, France, Espagne, Flandres* (Paris: Librairie Arman Colin, 1932.)
- Mamić, Mile, 'Kruna/vijenac, krunica, rozarij ili ružarij', *Glasnik Mira*, 14/10 (2019.), 38.
- Mancini, Vincenzo, 'Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino: il pittore di „Cha Priuli“', *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, sv. CLVIII, br. II (2000.), 305–328.
- Mantese, Giovanni, 'Tre cappelle gentilizie nelle chiese di S. Lorenzo, S. Michele e S. Corona di Vicenza', *Odeo Olimpico*, VI (1966–1967.), 227–258.
- Mantese, Giovanni, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: dal 1563 al 1700*, sv. IV, dij. I-II (Vicenza: Accademia Olimpica, 1974.)
- Mardešić, Andrija Vojko i Kovačić, Slavko, *Apostolske vizitacije bvarske biskupije iz godina 1579., 1602./1603. i 1624./1625.* (Rim: Hrvatski povijesni institut u Rimu, 2005.)
- Marocco, Ezio, 'Arte sacra riscoperta a Grado: il caso degli altari rimossi', *Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese*, 16 (2006.), 142–147.
- Martin, Andrew John, 'Who is who e dov'è il doge? La pala del Rosario: ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer' u *La chiesa di san Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, ur. Natalino Bonazza, Isabella di Lenardo i Gianmario Guidarelli (Venezia: Marcianum Press, 2013.), str. 55–66.
- Marušić, Matko Matija, 'O unutrašnjosti katedrale sv. Nikole u Osoru tijekom 16. stoljeća', *Ars Adriatica*, 11 (2021.), 177–192.
- Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane, opera completa* (Milano: Electa, 1984.)
- McGrath, Thomas, 'Dominicans, Franciscans, and the Art of Political Rivalry: Two Drawings and a Fresco by Giovanni Battista Della Rovere', *Renaissance Studies*, sv. 25, br. 2 (2011.), 185–207.
- Meersseman, Gilles Gérard, 'Alano della Rupe e le origini della confraternita del Rosario', u *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, ur. Gilles Gérard Meersseman (Roma: Herder, 1977.), str. 1144–1169.
- Meersseman, Gilles Gérard, 'Le origini della Confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia' u *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, ur. Gilles Gérard Meersseman (Roma: Herder, 1977.), str. 1170–1232.
- Menke, Stefanie, 'Kayser Fridrichs loblich gedechtnus – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt' (doktorska disertacija, Universität Osnabrück, 2011.)
- Milanese, Giovanni, *La chiesa monumentale di S. Nicolò in Treviso* (Treviso: Stabilimento ditta Luigi Zoppelli, 1905.)
- Mínguez, Víctor, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017.)
- Morte García, Carmen, 'Retablo de Nuestra Señora del Rosario', u *El Espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, ur. Maria del Mar Agudo Romeo, (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.), str. 530–531.
- Moschini Marconi, Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI* (Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962.)
- Natale, Vittorio, 'Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento' u *Pio V e Santa Croce di Bosco: Aspetti di una committenza papale*, ur. Carlenrica Spantigati i Giulio Ieni (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1985.), str. 399–443.
- Nepi Sciré, Giovanna, i Francesco Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia* (Milano: Electa, 1985.)
- Neuwirth, Josef, *Albrecht Dürer's Rosenkranzfest* (Leipzig: Freitag, 1885.)
- Nickel, Holger, 'Wenig Neues von Hermann Nitzschewitz', u *Buchwesen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Festschrift Helmut Claus zum 75. Geburtstag*, ur. Ulman Weiss (Epfendorf am Neckar: Bibliotheca academica Verlag, 2008.), str. 55–72.
- Niero, Antonio, 'Ancora sull'origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia', *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 28 (1974.), 465–478.
- Niero, Antonio, 'La mariegola della più antica scuola del Rosario di Venezia', *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, god. 15, br. 2 (1961.), 324–336.
- Oertzen, Augusta von, *Maria, die Königin des Rosenkranzes: eine Ikonographie des Rosenkranzgebetes durch zwei Jahrhunderte deutscher Kunst* (Augsburg: Benno Filser, 1925.)
- Olivari, Mariolina, 'Presenze venete e bresciane', u *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, Il Seicento II., ur. Pietro Zampetti (Bergamo: Poligrafiche Bolis, 1984.), str. 155–203.
- Olson, Roberta Jeanne Marie, 'The Rosary and Its Iconography, Part I: Background for Devotional Tondi', *Arte Cristiana*, LXXXVI (1998), 263–276
- Orlandi, Stefano, ur., *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria* (Roma: Centro Internaz. Domenicano Rosariano, 1965.)
- Oter Gorenčić, Mija, 'Auf den Spuren der Rosenkranzbruderschaft, Albrecht Dürers und zweier Kaiser in den Fresken von St. Primus oberhalb Kamnik', *Acta Historiae Artis Slovenica*, 23|2 (2018.), 51–73.
- Oudendijk Pieterse, Frances Henriëtte Annemie van den, *Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie der Duitse Rozenkransgroepen van de XVe en het begin van de XVIe eeuw* (Amsterdam: De Spieghel, 1939.)

- Padoa Rizzo, Anna, 'Firenze e l'Europa nel Quattrocento: „La Vergine del Rosario“ di Cosimo Rosselli', u *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, ur. Miklos Boskovits (Milano: Silvana Editoriale, 1994.), str. 64–69.
- Pallucchini, Anna, 'Ecchi della Battaglia di Lepanto nella pittura Veneziana del '500', *Il Mediterraneo nella seconda metà del 500 alla luce di Lepanto*, ur. Gino Benzoni (Firenze, L. S. Olschki, 1974.), str. 279–287.
- Pallucchini, Rodolfo, 'Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo', *Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio*, X (1968.), 241–254.
- Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del seicento* (Milano: Electa, 1981.)
- Panofsky, Erwin, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (Milano: Abscondita, 2006.)
- Panofsky, Erwin, *The life and art of Albrecht Dürer* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1955.)
- Pasero, Carlo, *Partecipazione Bresciana alla guerra di Cipro e alla Battaglia di Lepanto (1570 – 1573)* (Brescia: Geroldi Editore, 1954.)
- Pasti, Stefania, 'Una Madonna quattrocentesca a S. Maria sopra Minerva: un'ipotesi per l'Angelico, Benozzo e il Vasari', *Bollettino d'Arte*, 29 (1985.), 57–66.
- Pastor, Ludwig von, *The history of the popes from the close of the middle ages*, sv. 18 (London: Kegan Paul, Trench. Trubner & Co., 1929.)
- Paulus, Nikolaus, 'Die Einführung Der Lauretanischen Litanei in Deutschland Durch Den Seligen Canisius', *Zeitschrift Für Katholische Theologie*, sv. 26, br. 3 (1902.), 574–583.
- Pavesi, Mauro, 'Piazza Calisto' u *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 83 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.)
- Pelc, Milan, 'Lepantska bitka i pomorski ratovi s Turcima 1571./1572. na grafikama Martina Rote Kolunića', *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33 (1992.), 95–116.
- Pizzamano, Paola, ur., *Giovanbattista Cavalieri. Un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento: Villa Lagarina 1525-Roma 1601* (Rovereto: Nicolodi, 2001.)
- Prete, Cecilia, 'Una pala dedicata al culto del Rosario e un nuovo ritratto del cardinale Girolamo Rusticucci', *Notizie da Palazzo Albani*, XXXII (2003.), 101–109.
- Preto, Paolo, 'Un aspetto della riforma cattolica nel veneto: l'episcopato padovano di Niccolò Ormaneto', *Studi Veneziani*, XI (1969.), 325–363.
- Prijatelj Pavičić, Ivana, 'O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta', *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17 (1993.), 51–56.
- Prijatelj Pavičić, Ivana, *Kroz Marijin ružičnjak* (Split: Književni krug, 1998.)
- Prijatelj Pavičić, Ivana, 'Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od Ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse', *Ars Adriatica*, 8 (2018.), 105–128.
- Prijatelj, Kruno, 'Una pala firmata da Matteo Ingoli in Dalmazia', *Arte Veneta*, XXVI (1972.), 202–203.
- Prijatelj, Kruno, 'Pala Mattea Ingolija u Omišu', u *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1975.), str. 40–43.
- Prijatelj, Kruno, 'Pala „Gospe od Ružarija“ u dominikanskoj crkvi u Trogiru', *Studije o umjetninama u Dalmaciji V* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1989.), str. 35–41.
- Rambaldi, Pier Liberale, *La chiesa dei SS. Giovanni e Paolo e la Cappella del Rosario in Venezia* (Venezia: Il comitato per il restauro della cappella del Rosario, 1913.)
- Réau, Par Louis, *Iconographie de l'art Chrétien*, III (Paris: Presses Universitaires de France, 1959.)
- Riedl, Peter Anselm, 'Raffaels „Madonna Del Baldacchino“', *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, sv. 8, br. 4 (1959.), 223–246.
- Ringbom, Sixten, 'Maria in Sole and the Virgin of the Rosary', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, br. 3/4 (1962.), 326–330.
- Ritz, Gisind M., *Der Rosenkranz* (Munich: Don Bosco Verlag, 1962.)
- Rivali, Luca, 'Pietro Ravani' u *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 86 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016.)
- Rizzoli, Luigi, 'La figurazione di Santa Giustina su monete di Venezia', *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 99 (1940.), 249–272.
- Rosand, David, 'Palma Il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations', *Master Drawings* sv. 8, br. 2 (1970.), 148–223.
- Runjak, Tamara, *Rijetkosti u knjižnici Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Katalog inkunabula i knjiga 16. stoljeća* (Zagreb: Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti, 2011.)
- Rusconi, Roberto, 'Pratica culturale ed istruzione religiosa nelle confraternite italiane del tardo medio evo: „libri da compagna“ e libri di pietà', u *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse. Actes de la table ronde de Lausanne (9-11 mai 1985)*, ur. Agostino Paravicini Bagliani (Rome: École Française de Rome, 1987.), str. 133–153.
- Saffrey, Henry Dominique, 'Albrecht Dürer, Jean Cuno, O.P., et la confrérie du Rosaire à Venise', u *Philophronema: Festschrift für Martin Sichterl zum 75. Geburtstag*, ur. Dieter Harlfinger (Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1990.) str. 263–291.
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel, 'Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario' u *Advocaciones Marianas de Gloria, II*, ur. Francisco Javier Campos y Fernández De Sevilla (Sevilla: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y arti, 2012.), str. 851–866.
- Schreiber, Wilhelm Ludwig, *Handbuch der Holz und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, sv. 2 (Leipzig: Hiersemann, 1926.)
- Scorsetti, Monica, 'Giovanni Battista De Cavalieri. Catalogo delle stampe sciolte', *Grafica d'Arte*, 49 (2002.), 4–17.
- Sgarbi, Vittorio, 'Aspetti della 'Maniera' nel Veneto', *Paragone*, XXXI/369 (1980.), 65–80.
- Sgarbi, Vittorio, *Palladio e la maniera* (Milano: Electa, 1980.)

- Sgarbi, Vittorio, *Catalogo dei beni artistici e storici. Rovigo* (Venezia: Marsilio, 1988.)
- Sinding-Larsen, Staale, 'The Changes in the Iconography and Composition of Veronese's Allegory of the Battle of Lepanto in the Doge's Palace', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. 19, br. 3/4 (1956.), 298–302.
- Sinding-Larsen, Staale, *Christ in the Council Hall: studies in the religious iconography of the Venetian Republic* (Spoleto: Arti grafiche Panetto & Petrelli, 1974.)
- Spuri, Anita, 'Un maestro della scultura nel Cinquecento, percorso di Agabiti plastificatore', u *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e Raffaello*, ur. Alessandro Delpriori i Lucia Panetti (Sassoferrato: Tipografia Garofoli, 2021.), str. 67–88.
- Stagno, Laura, 'Between Liguria and Southern Piedmont. Images of Lepanto in Religious Contexts' u *Images in the Borderlands: The Mediterranean between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period*, ur. Ivana Čapeta Rakić i Giuseppe Capriotti (Turnhout: Brepols, 2022.), str. 99–132.
- Stagno, Laura i Ivana Čapeta Rakić, 'Confronti mediterrenei. Immagini dell'Immacolata Concezione e della Madonna del Rosario', u *Immagini della predicazione tra Quattrocento e Settecento. Crivelli, Lotto, Guercino*, ur. Giuseppe Capriotti i Francesca Coltrinari (Milano: Silvana Editoriale, 2017.), str. 57–71.
- Setzler, Sibylle, 'Bildgeschichten aufgedeckt – Das Rosenkranzbild in Weilheim a. d. Teck', *Schwäbische Heimat*, 53, br. 4 (2022.), 389–391.
- Tomić, Radoslav, *Trogirska slikarska baština* (Zagreb: Matica Hrvatska, 1997.)
- Tomić, Radoslav, 'Vrboska i njezine umjetnine', u *Vrboska i njezine znamenitosti*, ur. Radoslav Tomić (Vrboska: Župa sv. Lovre, 2016.), str. 187–221.
- Tomić, Radoslav, ur., *Vrboska i njezine znamenitosti* (Vrboska: Župa sv. Lovre, 2016.)
- Tomić, Radoslav, *Znakovi identiteta. Sveci zaštitnici u umjetnosti 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, Boki Kotorskoj i Dubrovačkoj Republici* (Split: Književni krug, 2021.)
- Tomić, Radoslav, 'Baldassare D'Anna – nove slike s hrvatskih otoka', *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 47 (2023.), 21–28.
- Tonizzo, Gabriele, 'Pala d'altare a Venezia tra Tiziano e Tiepolo (1580-1720)' (doktorska disertacija, Università degli studi di Udine, 2021.)
- Ulvioni, Paolo, 'Cultura Politica e Cultura Religiosa a Venezia nel secondo Cinquecento. Un bilancio', *Archivio Storico Italiano*, sv. 141, br. 4 (518), (1983.), 591–651.
- Unković, Ivana Nina, Problemi prezentacije oštećenih drvenih relikvijara iz katedrale sv. Stjepana pape u Hvaru', *Portal*, 2 (2011.), 159–170.
- Urban, Lina, *Processioni e feste dogali* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998.)
- Venturini, Viola i Marino Zorzi, ur., *Bernardo Sagredo. Lepanto prima e dopo la battaglia 1570–1573* (Venezia: La Musa Talia, 2021.)
- Vio, Gastone, *Le scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane* (Vicenza: Angelo Colla Editore, 2004.)
- Volz, Hans, 'Zum Spiegel hochlöblicher Bruderschaft des Rosenkranzes Mariä', *Weimarer Ausgabe der Werke Luthers*, 60 (1980.), 183–191.
- Westphal, Dorothea, 'Malo poznata slikarska djela XIV. do XVIII. stoljeća u Dalmaciji', *Radovi JAZU*, 257 (1937.), 15–60.
- Wilson-Chevalier, Kathleen, 'Sebastian Brant: The Key to Understanding Luca Penni's *Justice and the Seven Deadly Sins*', *The Art Bulletin*, sv. 78, br. 2 (1996.), 236–263.
- Winston, Anne, 'Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts', *Speculum*, sv. 68, br. 3 (1993.), 619–636.
- Winston-Allen, Anne, *Stories of the Rose, The Making of the Rosary in the Middle Ages* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997.)
- Wolters, Wolfgang, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autoc elebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* (Venezia: Arsenale, 1987.)
- Zago, Roberto, 'L'Arsenale di Venezia. Le fabbriche: cronologia', u *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670*, ur. Maddalena Redolfi (Venezia: Arsenale, 1986.) str. 59–78.
- Zamperini, Alessandra, *Paolo Veronese* (Verona: Arsenale, 2013.)
- Zampetti, Pietro, 'Un Palma il Giovane ritrovato', u *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, ur. Miklos Boskovits (Milano: Silvana Editoriale, 1994.), str. 145–147.
- Zecchin, Paolo, 'La nascita delle conterie veneziane', *Journal of Glass Studies*, 47 (2005.), 77–92.

BILJEŠKA O AUTORICI

Ivana Čapeta Rakić profesorica je na Odjelu za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu, gdje predaje kolegije vezane uz umjetnost kasnog srednjeg vijeka, ikonologiju i očuvanje pokretne baštine. Njezino je znanstveno djelovanje usmjereno na istraživanje likovne umjetnosti jadranskog bazena, osobito sakralne umjetnosti i ikonografskih fenomena, koje analizira u širem povijesnom i kulturnološkom kontekstu. Posebnu pozornost posvećuje odnosima između kršćanskog i muslimanskog svijeta u vizualnoj kulturi te recepciji i reinterpretaciji ikonografskih motiva „drugosti“ na istočnoj obali Jadrana.



Sudjelovala je u europskim znanstvenim projektima COST *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750)*, u sklopu kojega je imala voditeljsku ulogu u radnoj skupini posvećenoj proučavanju granica i međukulturnih dodira između kršćanskog i osmanskog svijeta, s posebnim naglaskom na vizualne i kulturne reprezentacije, te u projektu HORIZON-MSCA-SE *Inclusive valorisation model for Controversial cultural heritage in the Mediterranean Harbours and beyond*, u kojemu je također imala voditeljsku ulogu u radnoj skupini zaduženoj za izradu Atlasa i višejezičnog pojmovnika kontroverzne baštine. COST projekt IS-LE 2025. godine nagrađen je prestižnom europskom nagradom Europa Nostra za istraživačka postignuća u području kulturne baštine, a odlukom dekanice Filozofskog fakulteta u Splitu dobila je posebno priznanje za sudjelovanje u projektu.

Osim toga, dobitnica je nagrade „Kruno Prijatelj“ za izvrsnost u humanističkim znanostima te Nagrade za znanstvenu izvrsnost Filozofskog fakulteta u Splitu. Autorica je i urednica niza znanstvenih doprinosa (knjiga, zbornika i članaka), imala je pozvana izlaganja na međunarodnim konferencijama te je bila gostujuća predavačica na sveučilištima u Ljubljani, Madridu, Macerati i Granadi. U svojim istraživanjima dosljedno primjenjuje interdisciplinarni pristup, a aktivno sudjeluje i u uredničkom radu znanstvenih publikacija i zbornika, pridonoseći razvoju povijesti umjetnosti kao dinamične i otvorene znanstvene discipline.

**IZDANJA FILOZOFSKOG FAKULTETA
SVEUČILIŠTA U SPLITU**
EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS SPALATENSIS

**SVEUČILIŠTE U RIJECI,
FILOZOFSKI FAKULTET
CENTAR ZA IKONOGRAFSKE STUDIJE**

NAKLADNIK:
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Poljička cesta 35, 21000 Split

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet
Centar za ikonografske studije
Sveučilišna avenija 4, 51000 Rijeka

ODGOVORNE UREDNICE:
prof. dr. sc. Ina Reiđ Ercegovac, dekanica
Filozofskog fakulteta u Splitu
izv. prof. dr. sc. Barbara Kalebić Maglica,
dekanica Filozofskog fakulteta u Rijeci

UREDNICA:
prof. dr. sc. Marina Vicelja-Matijašić

RECENZENTI:
dr. sc. Josip Belamarić
dr. sc. Tanja Trška
dr. sc. Danijel Ciković

LEKTURA I KOREKTURA:
Nevena Čudina Turčinov

GRAFIČKA OBRADA I DIZAJN NASLOVNICE:
Nikola Križanac

TISAK:
Kerschoffset d.o.o.

CIP zapis je dostupan u nacionalnom
skupnom katalogu knjižničnog sustava
Bukinet pod brojem 991005954911809366.

ISBN 978-953-352-145-9 (tiskano izdanje)
ISBN 978-953-352-146-6 (digitalno izdanje)

Odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta
u Splitu odlukom od 18. ožujka 2026.
Klasa: 029-06/26-06/00005
Ur. broj: 2181-190-26-00053

Objavljivanje knjige financijski je
potpomoglo Ministarstvo znanosti,
obrazovanja i mladih



ffr Filozofski
fakultet
u Rijeci





ISBN 978-953-352-145-9 (tiskano izdanje)
ISBN 978-953-352-146-6 (digitalno izdanje)